

Συγκριτολογία

Αναστασία Αντωνοπούλου

Κατερίνα Καρακάση

Εύη Πετροπούλου



Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά
Συγγράμματα και Βοηθήματα
www.kalipos.gr

HEALLINK
Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών



Ευρωπαϊκή Ένωση
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΔΙΑ ΒΙΟΥ ΜΑΘΗΣΗ
ανάπτυξη στην κοινωνία της γνώσης
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΣΠΑ
2007-2013
ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ
Καθηγήτρια Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΑΚΑΣΗ
Επίκουρη Καθηγήτρια Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

ΕΥΗ ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΥ
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Αθηνών

Συγκριτολογία



Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά
Συγγράμματα και Βοηθήματα
www.kallipos.gr

Συγκριτολογία

Συγγραφή

Αναστασία Αντωνοπούλου

Κατερίνα Καρακάση

Εύη Πετροπούλου

Κριτικός αναγνώστης

Ξανθίπη Δημητρούλια

Συντελεστές έκδοσης

Γλωσσική Επιμέλεια: Βάιος Ντάφος

ISBN: 978-960-603-161-8

Copyright © ΣΕΑΒ, 2015



Το παρόν έργο αδειοδοτείται υπό τους όρους της άδειας Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Όχι Παράγωγα Έργα 3.0. Για να δείτε ένα αντίγραφο της άδειας αυτής επισκεφτείτε τον ιστότοπο <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/gr/>

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΩΝ

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Ηρώων Πολυτεχνείου 9, 15780 Ζωγράφου

www.kallipos.gr

Στις φοιτήτριες και στους φοιτητές μας

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	10
Κεφάλαιο 1	12
ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ;.....	12
1.1. Συγκριτολογία: μια πρώτη προσέγγιση.....	12
1.1.1. Συγκριτολογία: ένα δι-εθνικό, δι-επιστημονικό και δια-μεσικό πεδίο	12
1.1.2. Συγκριτολογία και Εθνικές Φιλολογίες.....	13
1.1.3. Weltliteratur (Παγκόσμια Λογοτεχνία)	13
1.1.4. Παγκόσμια Λογοτεχνία και Λογοτεχνικός Κανόνας.....	14
1.1.5. Λογοτεχνία και Παραλογοτεχνία	15
1.2. Με τι ασχολείται η Συγκριτολογία;	16
1.2.1. Η Συγκριτολογία ως ένα δι-εθνικό επιστημονικό πεδίο	16
1.2.2. Η Συγκριτολογία ως ένα δι-επιστημονικό και δια-μεσικό πεδίο.....	16
1.2.3. Συγκριτική Ποιητική.....	17
1.2.4. Tertium Comparationis.....	18
1.2.5. Κείμενο, Συγκείμενο και Διακείμενο	18
1.3. Σκοπός της Συγκριτολογίας	19
Βιβλιογραφικές Αναφορές.....	20
Παράρτημα	21
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου	21
Ασκήσεις	21
Προτάσεις ανάγνωσης.....	21
Κεφάλαιο 2	23
ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ: Η ΜΑΚΡΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ.....	23
2.1. Η Γενεαλογία της συγκριτικής προσέγγισης.....	23
2.1.1. Προϊστορία: Πρώτες μορφές συγκριτικής προσέγγισης στη λογοτεχνία και τις τέχνες	23
2.1.2. Το πέρασμα στη νεωτερικότητα	25
2.1.3. Η γένεση μιας σύγχρονης επιστήμης.....	27
2.2. Θεσμοποίηση: Συγκριτολογία και θεσμοί.....	28
2.2.1. Η τοπογραφία της Συγκριτολογίας.....	28
2.2.2. Η Συγκριτολογία στην Ελλάδα	31
2.3. Γενική + Συγκριτική Φιλολογία = Συγκριτολογία <i>tout court</i>	32
2.3.1. Γενική και συγκριτική Φιλολογία	32
2.3.2. Ζητήματα οριοθέτησης της Συγκριτολογίας.....	32
2.3.3. Βασικές Αρχές, Στόχοι, Προϋποθέσεις	33
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	34
Παράρτημα	36
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου	36
Ασκήσεις.....	36

Προτάσεις ανάγνωσης.....	36
Κεφάλαιο 3	38
ΤΥΠΟΙ ΣΥΓΚΡΙΣΗΣ.....	38
3.1. Η σύγκριση ως μεθοδολογικό εργαλείο	38
3.2. Τύποι σύγκρισης.....	38
3.2.1. Γενετική και τυπολογική σύγκριση.....	38
3.2.2. Η συγκριτική τυπολογία σύμφωνα με τον Manfred Schmeling.....	40
3.2.3. Μονο-αιτιακή σύγκριση	40
3.2.4. Η αιτιακή σχέση των συγκρινόμενων έργων και η εξωλογοτεχνική παράμετρος της ιστορίας.....	41
3.2.5. Συν-κειμενικές αναλογίες.....	42
3.2.6. Ανιστορικός τύπος σύγκρισης	43
3.2.7. Συγκριτική κριτική της λογοτεχνίας.....	43
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	45
Παράρτημα	45
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου	45
Ασκήσεις.....	46
Προτάσεις ανάγνωσης.....	46
Κεφάλαιο 4.....	47
ΕΠΙΔΡΑΣΗ - ΠΡΟΣΛΗΨΗ - ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ	47
4.1. Επιδράσεις.....	47
4.2. Η θεωρία της πρόσληψης. Οι προσλήψεις στη Συγκριτολογία	48
4.3. Διακειμενικότητα	50
4.5. Παραδείγματα συγκριτολογικών προσεγγίσεων για <i>επίδραση, πρόσληψη και διακειμενικότητα</i>	53
4.5.1. Ο Διονύσιος Σολωμός και τα γερμανικά γράμματα	53
4.5.2. Ούγκο φον Χόφμανσταλ και Σοφοκλής	55
4.5.3. Το <i>Ελεγείο του Grüningen</i> (Ελύτης) και οι διακειμενικές του σχέσεις με την ποίηση του Νοβάλις.....	57
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	61
Παράρτημα	63
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου	63
Ασκήσεις.....	63
Προτάσεις ανάγνωσης.....	63
Κεφάλαιο 5	64
ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ	64
5.1. Εισαγωγικά	64
5.2. Το μοτίβο	65
5.3. Υλικό (Stoff).....	66
5.4. Θέμα	67
5.5. Ιστορία των θεμάτων και μοτίβων. Η ιστορική διαχρονική προσέγγιση.....	68
5.6. Παραδείγματα θεματολογικών μελετών	68
5.6.1. Otto Rank, Το μοτίβο της αιμομιξίας στη λογοτεχνία και τον μύθο. Χαρακτηριστικά μιας ψυχολογίας της ποιητικής δημιουργίας (<i>Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens</i> , 1906).....	69

5.6.2. Raymond Trousson, Το θέμα του Προμηθέα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία (<i>Le thème de Prométhée dans la littérature européenne</i> , 1964).....	70
5.6.3. George Steiner, Αντιγόνες (<i>Antigones</i> , 1984).....	70
5.7. Ορφείας και της Ευρυδίκης. Μεταμορφώσεις ενός μυθολογικού υλικού.....	71
5.7.1. Τα μυθολογικά διακείμενα.....	71
5.7.2. Από το θέμα του έρωτα στο θέμα του θανάτου.....	72
5.7.3. Μια φεμινιστική ανα-αφήγηση του μύθου σε κείμενα τριών γυναικών συγγραφέων του 20ού αιώνα: Elfriede Jelinek, Hilda Doolittle και Margaret Atwood.....	75
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	78
Ασκήσεις.....	79
Προτάσεις ανάγνωσης.....	80
Κεφάλαιο 6.....	81
ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΕΙΔΗ.....	81
6.1. Λογοτεχνικό είδος.....	81
6.2. Το επιστολικό μυθιστόρημα ως λογοτεχνικό είδος.....	83
6.3. Ρουσσώ, Γκαίτε, Φώσκολο, Σούτσος.....	87
6.3.1. Ρουσσώ: <i>Ζυλί ή η νέα Ελοίζα</i>	87
6.3.2. Γκαίτε: <i>Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου</i>	90
6.3.3. Φώσκολο: <i>Οι τελευταίες επιστολές του Τζιακόπο Όρτις</i>	93
6.3.4. Σούτσος: <i>Λέανδρος</i>	96
Βιβλιογραφικές Αναφορές.....	99
Παράρτημα.....	100
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου.....	100
Ασκήσεις.....	100
Προτάσεις ανάγνωσης.....	101
Κεφάλαιο 7.....	102
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΠΟΧΕΣ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΓΕΝΙΕΣ ΩΣ ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ.....	102
7.1. Λογοτεχνικές Εποχές, Λογοτεχνικά Ρεύματα και Λογοτεχνικές Γενιές/Σχολές.....	102
7.2. Ρομαντισμός.....	107
7.3. Wordsworth – Λαμαρτίνος – Λεοπάρντι.....	113
7.3.1. Wordsworth: <i>Έζησε πλάι στη πηγή</i>	113
7.3.2. Λαμαρτίνος: <i>Η Λίμνη</i>	115
7.3.3. Λεοπάρντι: <i>Στη Σίλβια</i>	118
7.4. Ρομαντισμός και Μοντερνισμός.....	121
Βιβλιογραφικές Αναφορές.....	122
Παράρτημα.....	123
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου.....	123
Ασκήσεις.....	123
Προτάσεις ανάγνωσης.....	123
Κεφάλαιο 8.....	125
ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ – ΔΙΑΜΕΣΙΚΟΤΗΤΑ.....	125
8.1. Εισαγωγικά.....	125

8.2. Ιστορία.....	126
8.3. Τα πεδία της διακαλλιτεχνικότητας.....	129
8.3.1. Διακαλλιτεχνικές αναφορές.....	129
8.3.2. Αλλαγή μέσου ή μεταφορά από ένα μέσο σ' ένα άλλο.....	133
8.3.3. Συνδυασμός μέσων.....	135
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	137
Παράρτημα.....	139
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου.....	139
Ασκήσεις.....	139
Προτάσεις ανάγνωσης.....	140
Κεφάλαιο 9.....	141
ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑ.....	141
9.1. Συγκριτολογία και Διαπολιτισμικότητα.....	141
9.2. Συγκριτική Στερεοτυπολογία.....	141
9.3. Διαπολιτισμική ερμηνευτική.....	142
9.4. Διαπολιτισμικότητα – Πολυπολιτισμικότητα – Διαπολυπολιτισμικότητα.....	143
9.4.1. Αποικιοκρατικές και μετα-αποικιοκρατικές θεωρίες.....	144
9.4.2. Υβριδοποίηση – υβριδική ταυτότητα – τρίτος χώρος.....	144
9.5. Νοοτροπία και στερεότυπα ετερότητας στη λογοτεχνία.....	147
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	153
Παράρτημα.....	154
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου.....	154
Ασκήσεις.....	154
Προτάσεις ανάγνωσης.....	155
Κεφάλαιο 10.....	156
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ.....	156
10.1. Συγκριτολογία και διεπιστημονικότητα.....	156
10.2. Διεπιστημονική Συγκριτολογία: ένα σύνθετο αντικείμενο.....	157
10.3. Η διεπιστημονική συγκριτολογία μέσα από ένα παράδειγμα: Νόμος, (ηθική) τάξη και λογοτεχνία. Η περίπτωση της <i>Μαντάμ Μποβαρύ</i>	159
10.3.1. Για την ιστορία.....	160
10.3.2. Από το Δίκαιο στη Λογοτεχνία. Νομικό ύφος στον μυθιστορηματικό λόγο.....	160
10.3.3. Από τη λογοτεχνία στο Δίκαιο: μυθιστορηματικός λόγος και ποιητολογικός αναστοχασμός ως στρατηγική υπεράσπισης.....	162
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	164
Παράρτημα.....	164
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου.....	164
Ασκήσεις.....	165
Προτάσεις ανάγνωσης.....	165
Κεφάλαιο 11.....	166
ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ.....	166
11.1. Εισαγωγικά. Συγκριτολογία και Μετάφραση.....	166
11.2. Ιστορία και θεωρία της μετάφρασης.....	167

11.3. Σύγχρονες θεωρίες για τη μετάφραση.....	172
11.4. Μετάφραση και πολιτισμική ανταλλαγή.....	173
11.5. Ανάλυση μεταφράσεων.....	174
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	179
Παράρτημα	181
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου	181
Ασκήσεις.....	181
Προτάσεις ανάγνωσης.....	182
Κεφάλαιο 12.....	1
ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ - ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	183
12.1. Η συγκριτολογία: ένας διαρκώς εξελισσόμενος επιστημονικός κλάδος	183
12.2. Προς μια ποιητική του πολιτισμού	183
12.3. Το αντικείμενο της Συγκριτολογίας στο τέλος του 20 ^{ου} αιώνα	184
12.4. Παγκοσμιοποίηση και <i>παγκόσμια λογοτεχνία</i>	185
12.6. Η εξ αποστάσεως ανάγνωση ή η μη ανάγνωση.....	187
12.7. Ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες και η Συγκριτολογία	189
12.8. Η μη μεταφρασιμότητα της λογοτεχνίας.....	190
12.9. <i>Παγκόσμια λογοτεχνία</i> και αγορά.....	191
12.10. Παγκόσμιος λογοτεχνικός κανόνας	192
12.11. Λογοτεχνία και διαδίκτυο	192
12.12. Συγκριτολογία και υπολογιστική λογοτεχνία	193
Βιβλιογραφικές Αναφορές.....	194
Παράρτημα	195
Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου.....	195
Ασκήσεις.....	195
Προτάσεις ανάγνωσης.....	196
Βιβλιογραφία	197

Πρόλογος

Το ηλεκτρονικό σύγγραμμα με τίτλο *Συγκριτολογία* έχει ως στόχο να εισαγάγει τον αναγνώστη στο επιστημονικό πεδίο της *Συγκριτικής Φιλολογίας*. Η Συγκριτολογία εξετάζει τη λογοτεχνία από μια διεθνή, υπερεθνική οπτική και μελετά τα λογοτεχνικά φαινόμενα σε σχέση με τα διακαλλιτεχνικά, διαπολιτισμικά και διεπιστημονικά τους συμφραζόμενα.

Το αντικείμενο αυτό αποτελεί πλέον και στην Ελλάδα αναπόσπαστο μάθημα στα προγράμματα σπουδών των φιλολογικών τμημάτων (ελληνικών και ξενόγλωσσων). Το παρόν σύγγραμμα έχει σχεδιαστεί ως υλικό προς αξιοποίηση στη διδασκαλία του συγκεκριμένου μαθήματος. Απευθύνεται στους φοιτητές των παραπάνω τμημάτων, χωρίς προαπαιτούμενες γνώσεις, με σκοπό να τους εξοικειώσει με τους σκοπούς και τις μεθόδους της Συγκριτολογίας και να ενισχύσει την κριτική τους σκέψη στην κατεύθυνση μιας διεθνούς θεώρησης των λογοτεχνικών φαινομένων.

Το σύγγραμμα αποτελείται από 12 κεφάλαια, τα οποία αποτελούν 12 διακριτές θεματικές ενότητες, οι οποίες πραγματεύονται και καλύπτουν όλες τις βασικές πρακτικές της σύγχρονης *Συγκριτολογίας* και τα κύρια πεδία άσκησης της. Συγκεκριμένα πρόκειται για τα ακόλουθα:

- Τι είναι Συγκριτική Φιλολογία
- Συγκριτολογία: η μακρά ιστορία μιας σύγχρονης επιστήμης
- Είδη σύγκρισης
- Πρόσληψη, επίδραση και διακειμενικότητα
- Θεματολογία
- Συγκριτολογία και λογοτεχνικά είδη
- Λογοτεχνικές εποχές, λογοτεχνικά ρεύματα και λογοτεχνικές γενιές ως συγκριτολογικά εργαλεία
- Συγκριτολογία και μετάφραση
- Διακαλλιτεχνικότητα (Comparative Arts Studies)
- Διαπολιτισμικότητα
- Λογοτεχνία και επιστήμες
- Παγκοσμιοποίηση - Διαδίκτυο και λογοτεχνία

Όλα τα κεφάλαια έχουν περίπου την ίδια δομή και αποτελούνται από τρία μέρη: Ξεκινούν με ένα θεωρητικό μέρος, το οποίο εισάγει σταδιακά τον φοιτητή στο εκάστοτε υπό εξέταση ζήτημα με την παρουσίαση των βασικών σημείων των σχετικών θεωριών. Ακολουθεί ένα δεύτερο μέρος με ενδεικτικές συγκριτολογικές αναλύσεις, οι οποίες συνδυάζοντας τη θεωρία με την πράξη, στοχεύουν στο να βοηθήσουν αποτελεσματικά τους φοιτητές στην εμπέδωση των θεωρητικών εννοιών, ενώ, συνάμα, λειτουργούν ως παράδειγμα για τις δυνατότητες εφαρμογών στα διαφορετικά πεδία του αντικειμένου. Τα κεφάλαια ολοκληρώνονται με σύνοψη των βασικών σημείων, ασκήσεις εμβάθυνσης και ενδεικτική βιβλιογραφία. Το παράρτημα στο τέλος του συγγράμματος περιλαμβάνει μια επιλογή σημαντικών διεθνών δημοσιευμάτων, σχετικών με την επιστήμη της Συγκριτολογίας, τα οποία μπορούν να αποτελέσουν τη βάση για περαιτέρω εξειδικευμένη μελέτη.

Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη το σύγγραμμα διαθέτει διαδραστικά βοηθήματα πλοήγησης, επεξήγησης και σχολιασμού: αναδυόμενα στοιχεία πρόσθετης πληροφόρησης (π.χ. αναδυόμενες επισημειώσεις και σχόλια), καθώς και παράθυρα εξωτερικών εγγράφων και εξωτερικών ιστοσελίδων. Τα διαδραστικά βοηθήματα του εγχειριδίου λειτουργούν επεξηγηματικά σε βασικούς όρους και έννοιες του κειμένου, ενώ παρέχουν συνάμα για τον ενδιαφερόμενο αναγνώστη δυνατότητες πρόσθετης πληροφόρησης. Συχνά στο εγχειρίδιο γίνεται παραπομπή στον διαδικτυακό τόπο www.greek-language.gr/ (Πύλη για την ελληνική γλώσσα). Η πρόσβαση στο υλικό του ιστοτόπου είναι δωρεάν, αρκεί να έχει προηγηθεί μια απλή εγγραφή και απόκτηση κωδικού.

Όλα τα παραθέματα από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία, είτε πρόκειται για αποσπάσματα από λογοτεχνικά έργα, είτε για αποσπάσματα από επιστημονικά μελετήματα, παρατίθενται σε ελληνική μετάφραση. Όπου δεν αναφέρεται όνομα μεταφραστή, η μετάφραση έχει γίνει από τη συγγραφική ομάδα.

Το σύγγραμμα είναι το πρώτο στο είδος του στην ελληνική γλώσσα. Σε πολλά από τα παραδείγματα συγκρίσεων περιλαμβάνονται ελληνικά λογοτεχνικά κείμενα, γεγονός που διαφοροποιεί το σύγγραμμα από τα αντίστοιχα ξενόγλωσσα, ενισχύοντας το ενδιαφέρον των φοιτητών και συμβάλλοντας στη συν-θεώρηση της ελληνικής λογοτεχνίας στην έρευνα των διεθνών λογοτεχνικών σχέσεων.

Τελικός στόχος των συγγραφέων του εγχειριδίου ήταν να παρουσιάσουν στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό μια ολοκληρωμένη εικόνα της σύγχρονης επιστήμης της Συγκριτολογίας, η οποία τις τελευταίες δεκαετίες γνωρίζει διεθνώς μια σπουδαία εξέλιξη και θεματική και μεθοδολογική διεύρυνση συμπεριλαμβάνοντας στη θεώρησή της όλες σχεδόν τις εκφάνσεις του πολιτισμού.

Αναστασία Αντωνοπούλου
Κατερίνα Καρακάση
Εύη Πετροπούλου

Κεφάλαιο 1

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ;

Σύνοψη

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο θα αποσαφηνιστεί ο όρος «Συγκριτολογία» και θα περιγραφεί σε αδρές γραμμές το αντικείμενο του συγκεκριμένου επιστημονικού κλάδου. Θα απαντηθούν βασικά ερωτήματα που αφορούν τη θεωρία και την πράξη, όπως: Ποια κείμενα μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο (φιλολογικής) σύγκρισης; Γιατί και με ποιο σκοπό συγκρίνουμε λογοτεχνικά κείμενα μεταξύ τους; Ποια μεθοδολογικά εργαλεία βρίσκονται στη διάθεση του μελετητή που θέλει να εκπονήσει μια συγκριτολογική μελέτη; Σε ποια άλλα ερευνητικά πεδία εκτείνεται η Συγκριτολογία; Σε τι συνίσταται η διεπιστημονικότητα του κλάδου; Μπορούμε να συγκρίνουμε λογοτεχνικά έργα με έργα άλλων τεχνών (π.χ. ζωγραφική, κινηματογράφος); Σε αυτό το πλαίσιο, θα διευκρινιστούν όροι-κλειδιά, απαραίτητοι για την κατανόηση των θεωρητικών προϋποθέσεων του κλάδου, αλλά και των τεχνικών που ακολουθούνται κατά τη διαδικασία της σύγκρισης.

1.1. Συγκριτολογία: μια πρώτη προσέγγιση

Η Συγκριτολογία ή Συγκριτική Φιλολογία ή, αλλιώς, Συγκριτική Γραμματολογία, όπως συνηθίζεται κατά κύριο λόγο πλέον να ονομάζεται, είναι ένας κλάδος των ανθρωπιστικών επιστημών που, όπως προκύπτει και από το όνομά του, ασχολείται με τη σύγκριση λογοτεχνικών κειμένων, αλλά δεν περιορίζεται μόνο σ' αυτό. Εκκινώντας από την άποψη ότι η λογοτεχνία βρίσκεται σε αιτιώδη συνάφεια με όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού, όπως π.χ. τη ζωγραφική, τη μουσική, τη φιλοσοφία το δίκαιο, η Συγκριτολογία δεν εξετάζει μόνο τις εκλεκτικές συγγένειες μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων, αλλά και τις αμφίδρομες σχέσεις μεταξύ λογοτεχνίας και άλλων πολιτισμικών κωδίκων. Βασικό της θεωρητικό εργαλείο είναι η σύγκριση, η οποία αποτελεί μέρος της ερμηνείας των διακειμενικών σχέσεων και όργανο της εξήγησης/απόδειξης των εκάστοτε υποθέσεων που κάνει ο ερευνητής.

1.1.1. Συγκριτολογία: ένα δι-εθνικό, δι-επιστημονικό και δια-μεσικό πεδίο

Τη σύγκριση ως μέθοδο χρησιμοποιούν πολλοί επιστημονικοί κλάδοι, τόσο των ανθρωπιστικών όσο και των φυσικών επιστημών. Άλλωστε, η Συγκριτολογία δημιουργήθηκε σε αντιστοιχία με κάποια επίσης νέα ερευνητικά πεδία, όπως η συγκριτική ανατομία και το συγκριτικό δίκαιο. Ωστόσο, αν και η «έννοια της σύγκρισης αποτελεί από τη φύση της αναπόσπαστο τμήμα των ανθρωπιστικών επιστημών, η Συγκριτική Φιλολογία συνθέτει έναν ιδιαίτερο, αυτοτελή κλάδο της φιλολογίας, με κωδικοποιημένη, έστω και μεταβαλλόμενη, εξελισσόμενη μεθοδολογία» (Ταμπάκη, 1999, σ. 18).

Το επιστημονικό της ενδιαφέρον εκτείνεται στο σύνολο των μορφολογικών, ιστορικών και θεματικών σχέσεων μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων που ανήκουν είτε σε διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες, είτε σε διαφορετικές γλωσσικές κοινότητες, είτε σε διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις, αλλά και στις σχέσεις που διατηρούν τα κείμενα με εξωλογοτεχνικά φαινόμενα και με άλλες τέχνες. Τα πεδία έρευνας της Συγκριτολογίας περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, την επιρροή που άσκησαν μεμονωμένα λογοτεχνικά έργα πάνω στην παγκόσμια λογοτεχνία, τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ διαφορετικών λογοτεχνικών παραδόσεων, ρευμάτων και ειδών, τη λογοτεχνική επιβίωση και επανεμφάνιση συγκεκριμένων θεμάτων και μοτίβων, τις σχέσεις μεταξύ της λογοτεχνίας και άλλων καλλιτεχνικών μέσων, τους τρόπους «μετάφρασης» λογοτεχνικών κειμένων σε άλλα καλλιτεχνικά μέσα, όπως π.χ. ο κινηματογράφος. Γι' αυτό και ο τρόπος προσέγγισης του επιστημονικού της αντικείμενου δεν είναι μόνο δι-εθνικός και δι-επιστημονικός, αλλά και δια-μεσικός.

Να σημειώσουμε εδώ ότι η επιστημονική ορολογία δεν είναι μόνο το αποτέλεσμα μιας σύμβασης, αλλά και προϊόν της ιστορικής εξέλιξης ενός κλάδου. Αυτό ισχύει και για την Συγκριτολογία. Έτσι, αναφορικά με τους όρους που χρησιμοποιούνται εδώ ως περίπου συνώνυμοι – χωρίς ωστόσο να είναι– για να

περιγράψουν το συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι Συγκριτική Φιλολογία είναι ένας όρος λίγο παλαιότερος, όπως και λίγο πιο περιοριστικός, στο μέτρο που αναφέρεται αποκλειστικά σε λογοτεχνικά κείμενα. Η Συγκριτική Γραμματολογία έχει μια ευρύτερη έννοια μιας και καλύπτει τα γραμματειακά μνημεία γενικότερα, δηλαδή όχι μόνο τη λογοτεχνία, αλλά και όλα τα γραπτά κείμενα, όπως π.χ. φιλοσοφικά, νομικά, θρησκευτικά. Ο όρος Συγκριτολογία καλύπτει ακόμη ευρύτερο εννοιολογικό πεδίο, περιλαμβάνοντας και τη δια-μεσική σύγκριση, τη μελέτη δηλαδή των σχέσεων μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων και άλλων τεχνών. Ωστόσο, και οι τρεις όροι είναι δόκιμοι και χρησιμοποιούνται συχνά παράλληλα, κάτι που θα πράξουμε και στο παρόν εγχειρίδιο.

1.1.2. Συγκριτολογία και Εθνικές Φιλολογίες

Αυτό που διαφοροποιεί τη Συγκριτολογία από τις εθνικές φιλολογίες και την καθιστά έναν ιδιαίτερο, αυτοτελή κλάδο είναι το γεγονός ότι η Συγκριτική Φιλολογία αντιμετωπίζει τη λογοτεχνία ως πανανθρώπινη πολιτισμική έκφραση που δεν περιορίζεται στα σύνορα μιας γλωσσικής κοινότητας· ενώ, ταυτόχρονα, συνομιλεί και με εξωλογοτεχνικές εκφάνσεις του πολιτισμού (καλλιτεχνικές, κοινωνικές, επιστημονικές κ.ά.). Σε αντίθεση δηλαδή με τις εθνικές φιλολογίες που μελετούν τη λογοτεχνική παραγωγή ενός έθνους και εξειδικεύονται στη λογοτεχνία μίας γλωσσικής κοινότητας, η Συγκριτική Φιλολογία στρέφει το βλέμμα της σε εκείνα τα κείμενα που «βγαίνουν» έξω από τα σύνορα, μέσω μεταφράσεων για παράδειγμα. Η Συγκριτολογία αλληλοσυμπληρώνεται με τις Εθνικές Φιλολογίες. Καθώς κινείται στον χώρο ανάμεσα στις Εθνικές Φιλολογίες, ασχολούμενη με τις σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών λογοτεχνιών, από τη μία βασίζεται στα επιστημονικά αποτελέσματα των μεμονωμένων Φιλολογιών, και από την άλλη προσφέρει καινοτόμες προσεγγίσεις σε λογοτεχνικά έργα, εντάσσοντάς τα σε ένα υπερ-εθνικό, διεθνές πλαίσιο. Αλλά και με τις Επιστήμες των Τεχνών, τις Πολιτισμικές Σπουδές και την Ιστορία των Επιστημών η Συγκριτολογία διατηρεί σχέσεις επιστημονικών ανταλλαγών.

Η λογοτεχνία άλλωστε, όπως την αντιλαμβάνεται η Συγκριτολογία, δεν είναι μόνο ένα υπερεθνικό φαινόμενο, αλλά, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, και ένα φαινόμενο που βρίσκεται σε στενή συνάφεια με όλες τις άλλες εκφάνσεις του πολιτισμού. Όπως σημειώνει ο Henry Remak (στο Bassnet, 2000, σ. 59)

η συγκριτική γραμματολογία είναι η μελέτη της λογοτεχνίας πέρα από τους περιορισμούς μιας συγκεκριμένης χώρας, καθώς και η μελέτη των σχέσεων μεταξύ της λογοτεχνίας αφενός, και άλλων χώρων γνώσης και πίστης αφετέρου, όπως οι καλές τέχνες (π.χ. ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, μουσική), η φιλοσοφία, η ιστορία, οι κοινωνικές επιστήμες (π.χ. πολιτική, οικονομικά, κοινωνιολογία), οι φυσικές επιστήμες, η θρησκεία κτλ. Εν ολίγοις, η συγκριτική γραμματολογία είναι η σύγκριση της λογοτεχνίας με άλλες σφαίρες της ανθρώπινης έκφρασης

Τα κύρια αντικείμενα της Συγκριτικής Φιλολογίας είναι τα ακόλουθα:

- θέματα και μοτίβα που εμφανίζονται σε διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες (βλ. κεφ. 5),
- λογοτεχνικά είδη, ρεύματα και εποχές από μια διεθνή οπτική (βλ. κεφ. 6),
- η διακειμενικότητα, δηλαδή ο διάλογος μεταξύ κειμένων (βλ. κεφ. 7),
- οι σχέσεις μεταξύ λογοτεχνίας και καλών τεχνών (βλ. κεφ. 8),
- η διάδραση και οι διεπαφές μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών (βλ. κεφ. 9),
- οι επιρροές και οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ λογοτεχνίας και επιστημών (βλ. κεφ. 10),
- η μετάφραση από συγκριτολογική σκοπιά (βλ. κεφ. 11),
- παγκοσμιοποίηση, δικτύωση και παγκόσμια λογοτεχνία (βλ. κεφ. 12).

1.1.3. Weltliteratur (Παγκόσμια Λογοτεχνία)

Η ιδέα της λογοτεχνίας ως πανανθρώπινης και παγκόσμιας καλλιτεχνικής έκφρασης, είτε γραπτής είτε προφορικής, είναι γνωστή και ως *Weltliteratur*. Τον όρο αυτόν, που έμελλε να συνδεθεί στενά με τη Συγκριτολογία, τον χρησιμοποίησε για πρώτη φορά ο Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe) σε μια από τις συνομιλίες του με τον Eckermann στις 31 Ιανουαρίου 1827. Ο Γκαίτε είχε επιχειρήσει με αυτόν τον νεολογισμό να περιγράψει το όραμα μιας παγκόσμιας λογοτεχνικής σκηνής μέσω της ανάπτυξης ενός

πολιτισμικού δικτύου βασισμένου στη λογοτεχνία και στον γραπτό λόγο γενικότερα, και, συνεπώς, στην επικοινωνία μεταξύ διανοουμένων και συγγραφέων διαφορετικών εθνικοτήτων (Birus, 1995, σ. 12).

Επρόκειτο δηλαδή για το όνειρο μιας οικουμενικής κοινότητας διανοούμενων πέρα και έξω από εθνικά σύνορα:

Όταν τολμήσαμε να διακηρύξουμε μια ευρωπαϊκή, μια γενική παγκόσμια λογοτεχνία, δεν εννοούσαμε ότι τα διαφορετικά έθνη θα έπρεπε να γνωρίζουν το ένα τα δημιουργήματα του άλλου, γιατί, μια λογοτεχνία υπό αυτή την έννοια, υπάρχει από παλιά, συνεχίζει να υπάρχει και να αναπτύσσεται περισσότερο ή λιγότερο. Όχι! Εδώ εννοούμε κάτι άλλο: οι ζώντες και δρώντες λογοτέχνες να γνωριστούν μεταξύ τους και παρακινούμενοι από την κλίση τους κι από ένα αίσθημα κοινότητας να δουλέψουν μαζί. (Goethe, 1970, σ. 295)

Η *Weltliteratur*, όπως την φανταζόταν ο μεγάλος γερμανός ποιητής, δεν ήταν από αυτή την άποψη ούτε το σύνολο μιας λογοτεχνικής παράδοσης αλλά ούτε και το σύνολο της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ήταν μια πορεία προς μια διεθνοποίηση των εθνικών λογοτεχνιών, κάτι που στις μέρες μας έχει γίνει πραγματικότητα μέσω του διαδικτύου (βλ. κεφ. 12). Όπως σημειώνει ο Γιώργος [Βελουδής](#) (1989, σ. 11)

η ανερχόμενη πραγματοποίηση του «οράματος» του Goethe στον αιώνα μας κάνει ακόμα εντονότερη την ύπαρξη του διεθνούς χαρακτήρα, το διαρκώς αυξανόμενο «εξωτερικό εμπόριο» μεταξύ των τέως «εθνικών» λογοτεχνιών και πολιτισμών – και ταυτόχρονα, ακόμα πιο αδήριτη την αναγκαιότητα για την επιστημονική μελέτη της λογοτεχνίας σε υπερεθνικό επίπεδο. Την αναγκαιότητα αυτή κάνει υποχρέωση και πρόγραμμα της η Συγκριτική Γραμματολογία.

1.1.4. Παγκόσμια Λογοτεχνία και Λογοτεχνικός Κανόνας

Μετά τον θάνατο του Γκαίτε, ο όρος έκανε μεγάλη καριέρα στην αγορά των ιδεών και εξελίχθηκε σε δυο κατευθύνσεις: Η μια αντιλαμβανόταν την Παγκόσμια Λογοτεχνία ποσοτικά, να περιλαμβάνει δηλαδή όλα τα λογοτεχνικά κείμενα του κόσμου, ενώ η άλλη ερμήνευε τον όρο ποιοτικά, ως συγκέντρωση των καλύτερων έργων παγκοσμίως σε όλες τις εποχές (Στουρμ -Τριγωνάκη, 2012, σ. 14).

Η πρώτη φορά μετά τον θάνατο του Γκαίτε που κάποιος επέκτεινε θεωρητικά τον όρο *Weltliteratur*, ώστε να περιλαμβάνει πράγματι το σύνολο της παγκόσμιας λογοτεχνίας, ήταν το 1966, όταν ο René Etiemble (1966) άσκησε αιχμηρή κριτική στη Συγκριτική Φιλολογία, κατηριάζοντας το γεγονός ότι επικεντρώνεται μόνο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, αγνοώντας τον υπόλοιπο κόσμο. Αν και ο Etiemble είχε δίκιο ως προς τη δυτικοκεντρική οπτική της Συγκριτολογίας, η υιοθέτηση αυτής της πολεμικής άποψης καθιστά το προς μελέτη αντικείμενο αχανές. Έτσι, ο μεγάλος όγκος της λογοτεχνικής παραγωγής, αλλά και η ανάγκη για αισθητική αποτίμηση των λογοτεχνικών έργων, οδήγησαν στη –συχνά σιωπηρή– δημιουργία *λογοτεχνικών κανόνων*, μια έννοια που προϋπήρχε της κριτικής του Etiemble και συνεχίζει να υπάρχει.

Με τον όρο λογοτεχνικός κανόνας εννοούμε λογοτεχνικά κείμενα της παγκόσμιας λογοτεχνικής παραγωγής που άντεξαν στον χρόνο, χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης από τους ειδικούς και το αναγνωστικό κοινό, μνημονεύονται συχνά, και υπ' αυτήν την έννοια θεωρούνται κλασικά. Ορισμένα λογοτεχνικά έργα ανήκουν σε εθνικούς κανόνες, ενώ άλλα, όπως π.χ. τα έργα του Σαίξπηρ ή του Θερβάντες, υπερβαίνουν τα εθνικά σύνορα. Ο λογοτεχνικός κανόνας δεν παραμένει σταθερός αλλά αλλάζει στην πάροδο του χρόνου, ενώ σπάνια πλέον καθορίζεται με αυστηρότητα. Και αυτό γιατί, από το 1970 και μετά, πλήθυναν οι φωνές που αμφισβητούσαν την έννοια του κανόνα, θεωρώντας ότι ο εκάστοτε λογοτεχνικός κανόνας εξαρτάται πάντα από το ιστορικό του πλαίσιο και βασίζεται στον μηχανισμό της απόκλισης: όσα έργα αποκλίνουν, δηλαδή, από τους αξιακούς και τους αισθητικούς κώδικες της εποχής αποκλείονται από τον κανόνα. Αυτή η αμφισβήτηση είχε ως αποτέλεσμα είτε την άρνηση κάθε κανόνα είτε την απαίτηση «να ανοίξει ο κανόνας, να γίνει πιο πολυπολιτισμικός» αλλά και να απαλλαγεί «από τις διακρίσεις μεταξύ υψηλής και ευτελέστερης τέχνης» (Abrams, 2005, σ. 215).

Ενδεικτική, ωστόσο, για την αμφιθυμική στάση απέναντι τόσο στην κατάργηση ή στο «άνοιγμα» όσο και στην αυστηρότητα ενός λογοτεχνικού κανόνα είναι και η μεγάλη συζήτηση που προκάλεσε το αμφιλεγόμενο έργο του Harold Bloom *Δυτικός Κανόνας. Τα βιβλία και τα σχολεία των εποχών*, το οποίο εκδόθηκε το 1994 και στο οποίο περιέχονται 26 μόνο συγγραφείς. Στο παράρτημα του βιβλίου, το οποίο ο

Bloom υποχρεώθηκε, σύμφωνα με τα λεγόμενα του, να γράψει μετά το σκάνδαλο που προκάλεσε (Κουζέλη, 2011), περιέχονται περισσότεροι (<http://www.interleaves.org/~rteeter/grtbloom.html>).

1.1.5. Λογοτεχνία και Παραλογοτεχνία

Από το 1966 και την κριτική του Etiemble στον ευρωκεντρικό χαρακτήρα της Συγκριτικής Φιλολογίας, αλλά και μετά τον *Δυτικό Κανόνα* μέχρι σήμερα δεν έχουν αλλάξει πολλά πράγματα: η ασυμφωνία παραμένει μεταξύ των ειδικών, σχετικά με το είδος των κειμένων που αξίζουν να γίνουν αντικείμενο συγκριτικής μελέτης. Το αν πρέπει, δηλαδή, να στραφεί κανείς αποκλειστικά σε κλασικά κείμενα ή να μελετήσει κείμενα εκτός κανόνα ή και κείμενα που ανήκουν στη λεγόμενη παραλογοτεχνία είναι ένα ζήτημα που προκαλεί ακόμα αντιπαραθέσεις. Το ποια κείμενα ακριβώς θεωρούνται κλασικά είναι επίσης μια ανοιχτή συζήτηση. Ο κανόνας άλλωστε είναι συνεχώς υπό διαμόρφωση, ενώ ένα εκ πρώτης όψεως «ευτελές» κείμενο εκτός κανόνα μπορεί απλά να είναι ένα αποσιωπημένο αριστούργημα.

Παλαιότερα, ολόκληρα κειμενικά είδη θεωρούνταν συλλήβδην παραλογοτεχνία, όπως το αστυνομικό μυθιστόρημα, η επιστημονική φαντασία, τα κόμικς, το ερωτογράφημα κλπ. Σήμερα είναι γενικά παραδεκτό ότι [...] η καταχώρηση στην παραλογοτεχνία κρίνεται κατά έργο. Ήδη η εν λόγω μετατόπιση δείχνει την ιστορικότητα των όρων και των κατατάξεων. (Αποστολίδου, 2014, σ. 16)

Από αυτή την άποψη, η Συγκριτολογία –και πολύ σωστά– έχει να επιδείξει μελέτες με αντικείμενο τόσο κλασικά έργα όσο και έργα εκτός κανόνα. Το γεγονός, ωστόσο, ότι δεν υπάρχει μια «επίσημη» δεξαμενή κειμένων από την οποία η Συγκριτική Φιλολογία να αντλεί κείμενα προς μελέτη, δεν σημαίνει ότι μπορούμε να εκπονήσουμε μια συγκριτολογική μελέτη με τυχαία επιλεγμένα κείμενα. Τα προς σύγκριση κείμενα πρέπει να έχουν μεταξύ τους κάποιο είδους συγγένεια ή συνάφεια, δηλαδή ένα *tertium comparationis* (βλ. 1.2.3.)



Εικόνα 1.1 Wassily Kandinsky: *Χωρίς τίτλο*, (1910 ή 1913) – Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Κέντρο Pompidou, Παρίσι (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Abstrakte Kunst» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Abstrakte_Kunst, ©URL φωτογραφίας: https://de.wikipedia.org/wiki/Abstrakte_Kunst#/media/File:Kandinsky._Aquarell_ohne_Titel,_1910_oder_1913.jpg).

1.2. Με τι ασχολείται η Συγκριτολογία;

1.2.1. Η Συγκριτολογία ως ένα δι-εθνικό επιστημονικό πεδίο

Ένα από τα κύρια επιστημονικά πεδία της Συγκριτολογίας είναι η σύγκριση λογοτεχνικών κειμένων που προέρχονται από διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες. Για την ανάλυση κειμενικών σχέσεων η Συγκριτολογία έχει αναπτύξει μια τυπολογία συγκρίσεων με σκοπό να κατηγοριοποιήσει τα είδη σύγκρισης (βλ. κεφ. 3), ενώ ταυτόχρονα έχει εξελίξει και μια ορολογία που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο το ένα κείμενο προσλαμβάνει ένα άλλο, αναλύει δηλαδή τους τρόπους επικοινωνίας μεταξύ κειμένων που προέρχονται από διαφορετικές γλωσσικές κοινότητες (βλ. κεφ. 4). Αυτή η επικοινωνία μπορεί να επιτευχθεί μέσω π.χ. της διάδοσης ενός κειμένου σε άλλη γλωσσική κοινότητα, και σε κάποιες περιπτώσεις είναι προφανής για τον ερευνητή, σε άλλες όμως όχι. Η πρώτη περίπτωση συμβαίνει π.χ. όταν ο συγγραφέας γνωστοποιεί τις πηγές του ήδη στον πρόλογο ή όταν χρησιμοποιεί τον τίτλο του έργου έμπνευσής του για να τιτλοφορήσει το δικό του. Για παράδειγμα, η *Μήδεια* του Jean Anouilh παραπέμπει ευθέως στη *Μήδεια* του Ευριπίδη. Άλλες φορές ο ερευνητής πρέπει να αναζητήσει μέσω άλλων πηγών (π.χ. ημερολογιακές καταγραφές, επιστολές, την προσωπική βιβλιοθήκη του συγγραφέα κ.ά.) το πρότυπο από το οποίο εμπνέεται ο συγγραφέας για τη δημιουργία του δικού του λογοτεχνικού έργου.

Διαπιστώνονται, ωστόσο, και ομοιότητες μεταξύ κειμένων χωρίς να έχει προηγηθεί επικοινωνία μεταξύ τους, δηλαδή δεν έχουμε ούτε άμεση ούτε έμμεση πρόσληψη, κάτι που είχε παρατηρήσει ήδη το 1931 ο Paul van Tieghem. Η συγγένεια σε αυτή την περίπτωση πιθανόν να είναι αποτέλεσμα συμπτώσεων ή πολλαπλών αιτιών που μπορεί να σχετίζονται με το κοινωνικό, ιστορικό ή πολιτικό πλαίσιο. Υπάρχουν, δηλαδή, δύο ενδεχόμενα: η περίπτωση που ο ερευνητής μπορεί να τεκμηριώσει την άμεση ή έμμεση πρόσληψη ενός κειμένου, και η περίπτωση που απλά μπορεί να διαπιστώσει τη συγγένεια μεταξύ δύο κειμένων χωρίς να υπάρχουν «αποδείξεις». Και στις δύο περιπτώσεις μπορεί να περιοριστεί σε ένα μικρό πλαίσιο, να μελετήσει δηλαδή δύο συγκεκριμένα κείμενα ή να δει τις σχέσεις μεταξύ των κειμένων σε μια ιστορική προοπτική.

Έτσι, αναδύονται δύο σημαντικά πεδία έρευνας της Συγκριτικής Φιλολογίας: η ενασχόληση με κείμενα

α) που ανήκουν σε διαφορετικές εθνικές παραδόσεις με ιστορικά όμως διαπιστωμένες σχέσεις μεταξύ τους, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των όρων πρόσληψής τους στα εκάστοτε νέα πολιτιστικά συμφραζόμενα [...] και β) που παρουσιάζουν «αναλογίες» θεματικές, μορφολογικές, αφηγηματικές, ρητορικές, υφολογικές χωρίς να έχουν μεταξύ τους ιστορικά διαπιστωμένες σχέσεις. Και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις η συγκριτολογική έρευνα διαφοροποιείται ανάλογα με το μικροσκοπικό ή μακροσκοπικό χαρακτήρα της τροπικότητας της, αφού μπορεί είτε να επικεντρωθεί σε συγκεκριμένες περιπτώσεις έργων [...], είτε να διευρύνει το φάσμα της προς την κατεύθυνση της Συγκριτικής Ποιητικής. (Αγγελάτος, 2004, σ. 47)

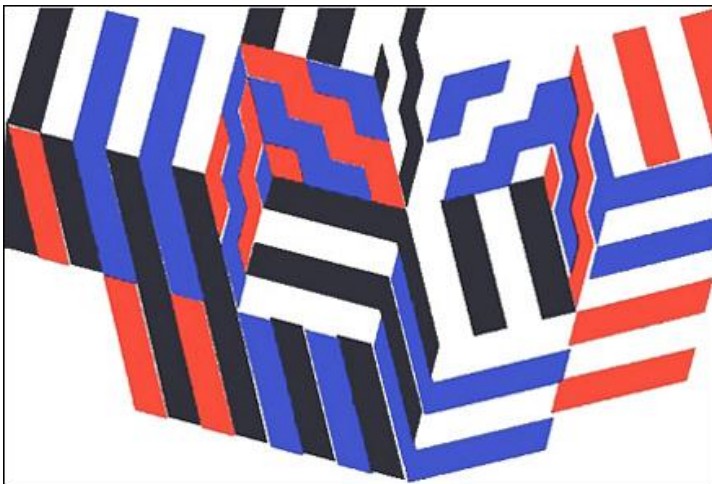
1.2.2. Η Συγκριτολογία ως ένα δι-επιστημονικό και δια-μεσικό πεδίο

Ένα άλλο σημαντικό ερευνητικό πεδίο της Συγκριτολογίας, που διακρίνεται για τον διεπιστημονικό του χαρακτήρα, είναι η μελέτη της συγγένειας μεταξύ διαφορετικών ειδών τέχνης και η διαμεσικότητα, η διακαλλιτεχνική δηλαδή μεταφορά μοτίβων, αφηγήσεων κτλ. σε ένα άλλο μέσο, όπως π.χ. η αποτύπωση ζωγραφικών πινάκων σε λογοτεχνικά κείμενα (βλ. κεφ. 8). Διεπιστημονικό χαρακτήρα έχει όμως και η εξέταση των αλληλεπιδράσεων μεταξύ λογοτεχνίας και επιστήμης και μεταξύ λογοτεχνίας και φιλοσοφίας (βλ. κεφ. 10). Ενώ η σύγκριση μεταξύ λογοτεχνίας και άλλων καλλιτεχνικών εκφάνσεων, όπως π.χ. η ζωγραφική, έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα, και ενώ η φιλοσοφία με τη λογοτεχνία είχαν πάντα έναν ανοιχτό διάλογο, το ερευνητικό ενδιαφέρον για τις σχέσεις μεταξύ λογοτεχνίας και επιστήμης είναι νεότερο φαινόμενο.

Όλες ωστόσο οι πτυχές των σχέσεων μεταξύ λογοτεχνίας και εξωλογοτεχνικών φαινομένων, όπως π.χ. οι παραστατικές τέχνες και οι επιστήμες, βρίσκονται σήμερα ως αντικείμενο έρευνας στο επίκεντρο ενός ζωντανού ενδιαφέροντος. Ο λόγος πρέπει να αναζητηθεί στην αντιμετώπιση της λογοτεχνίας ως ενός ιδιαίτερου μοντέλου συλλογικής μνήμης, το οποίο βρίσκεται σε αιτιώδη συνάφεια με το πολιτισμικό γίγνεσθαι. Από αυτή την άποψη η λογοτεχνία δεν είναι ένα αυτόνομο φαινόμενο, αλλά συν-διαμορφώνεται και συν-

διαμορφώνει, επηρεάζεται και επηρεάζει και άλλες εκφάνσεις του πολιτισμού. Οι σχέσεις αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης μεταξύ λογοτεχνίας και εξωλογοτεχνικών φαινομένων έχουν καταστεί αντικείμενο θεωρητικού στοχασμού, ενώ έχουν οδηγήσει σε σημαντικές μελέτες που αναδεικνύουν τόσο τους τρόπους με τους οποίους η λογοτεχνία «καρπώνεται», αντανάκλα και επεξεργάζεται άλλες πολιτισμικές εκφάνσεις, όσο και τα αποτυπώματα που αφήνει σε άλλες τέχνες, στη φιλοσοφία και στην επιστήμη.

Αντιμετωπίζοντας τη λογοτεχνία ως ένα προνομιακό πεδίο αποτύπωσης πολιτισμικών κωδίκων ήταν επόμενο η Συγκριτολογία να ενδιαφερθεί για τις διαπολιτισμικές σχέσεις (βλ. κεφ. 9). Σε αυτό το πλαίσιο έχει αναπτύξει ιδιαίτερη επιστημονική δράση με αντικείμενο τη διάδραση και τις διεπαφές μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, ενώ έχει αναπτύξει θεωρητικά εργαλεία για τη μελέτη «εθνικών» ή/και «πολιτισμικών διαφορών» και «στερεοτύπων». Η ενασχόληση με τις διαπολιτισμικές σχέσεις καθιστά τη Συγκριτολογία ιδιαίτερα σήμερα, την εποχή της παγκοσμιοποίησης, ένα εξαιρετικά σημαντικό επιστημονικό πεδίο.



Εικόνα 1.2 Oliver Bevan: *Both Ways 1*, 1965. (Πηγή: Φωτογραφία από Wikipedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abstract_art?uselang=de, ©URL φωτογραφίας: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abstract_art?uselang=de#/media/File:1965_OLIVER_BEVAN_Both_Ways_1.jpg).

1.2.3. Συγκριτική Ποιητική

Το *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη είναι η πρώτη επιστημονική προσέγγιση του λογοτεχνικού φαινομένου με σκοπό τη συστηματική κωδικοποίηση των κανόνων που το διέπουν, είναι δηλαδή η πρώτη θεωρία λογοτεχνίας που γράφτηκε ποτέ. Ακολούθησαν ήδη στην Αρχαιότητα, και ιδιαιτέρως στους μετά την Αναγέννηση νεότερους χρόνους, πολλές ποιητικές. Οι ποιητικές αυτές είτε είχαν μια κανονιστική λειτουργία, δηλαδή όριζαν το πλαίσιο και τα χαρακτηριστικά που θα έπρεπε να έχει ένα λογοτεχνικό έργο, είτε ήταν περιγραφικές, κατέγραφαν, δηλαδή, κατηγοριοποιούσαν και συστηματοποιούσαν τη λογοτεχνική παραγωγή. «*Η ποιητική σήμερα είναι θεωρητική μελέτη ολόκληρης της λογοτεχνίας και η σύγχρονη ποιητική, όπως και κάθε επιστήμη, δεν έχει καμιά πρόθεση αξιολόγησης της λογοτεχνίας και καμιά απολύτως πρόθεση χειραγώγησης της. [...] Η σύγχρονη Ποιητική είναι αποκλειστικά περιγραφική*» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 2009, σ. 32).

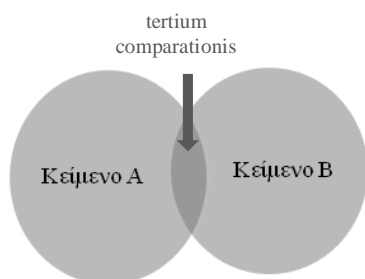
Και η Συγκριτική Ποιητική αποσκοπεί στην επιστημονική καταγραφή του λογοτεχνικού φαινομένου, αναζητώντας τρόπους να προσδώσει στα κείμενα νέες σημασίες, να φέρει στο φως τούς μηχανισμούς λειτουργίας της λογοτεχνικής πράξης, να συστηματοποιήσει τους τρόπους με τους οποίους ένα κείμενο νοηματοδοτείται και επιδρά στον αναγνώστη. Η ειδοποιός διαφορά της από μια Ποιητική, που έχει ως αντικείμενο μια εθνική λογοτεχνία, είναι ουσιαστικά το εύρος των κειμένων τα οποία μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο προς μελέτη και εφελτήριο για την εξαγωγή συμπερασμάτων. Απότοκο αυτού του περισσότερο ή λιγότερο πανοραμικού βλέμματος πάνω στη λογοτεχνία είναι η διαμόρφωση και μιας συγκριτολογικής οπτικής για την ιστορία της λογοτεχνίας. Δεν είναι τυχαίο ότι οι πιο σημαντικοί θεωρητικοί της λογοτεχνίας χρησιμοποιούν παραδείγματα που δεν περιορίζονται σε ένα έθνος ή σε μία γλωσσική

κοινότητα. Αντιθέτως, αναζητούν την επιβεβαίωση των θεωριών τους στη διεθνή λογοτεχνική παραγωγή, εντοπίζοντας συγγενή μεταξύ τους κείμενα.

Από την άλλη, η σύνδεση της λογοτεχνίας με τις υπόλοιπες εκφάνσεις του πολιτισμού – καλλιτεχνικές, επιστημονικές κ.ά.– οδήγησε σταδιακά στην ιδέα μια Πολιτισμικής Ποιητικής. Το σημαίνον αποτέλεσμα μιας τέτοιας θεώρησης, η οποία προϋποθέτει μια διαρκή διεπιστημονική συνεργασία, είναι ένα ερευνητικό πεδίο στο πλαίσιο του οποίου η λογοτεχνία αποτελεί σημαντικό συστατικό μέρος της εξέλιξης του πολιτισμού, αλλά δεν είναι το μόνο. Μια ποιητική του πολιτισμού ενδιαφέρεται για τα λογοτεχνικά κείμενα στις διεπαφές τους με εξωλογοτεχνικά φαινόμενα, καθώς η αλληλεπίδραση τους παίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία φυλετικών και εθνικών ταυτοτήτων και διαφορών, διατηρεί και διαμορφώνει την ατομική και συλλογική μνήμη και καθορίζει τις προσλαμβάνουσες του ανθρώπου. Αλλά και σε αυτό το τόσο ευρύ επιστημονικό πεδίο η αναζήτηση ξεκινά με τον εντοπισμό ενός κοινού τύπου, τον εντοπισμό εκλεκτικών συγγενειών μεταξύ ετερογενών, εκ πρώτης όψεως, πολιτισμικών εκφάνσεων.

1.2.4. Tertium Comparationis

Η έννοια της συγγένειας υπονοεί ότι υπάρχει κάτι κοινό ανάμεσα στα έργα που καθίστανται αντικείμενο σύγκρισης. Αυτός ο κοινός τύπος, ή *tertium comparationis*, που επιτρέπει τη σύγκριση μεταξύ έργων μπορεί να είναι η θεματική (π.χ. το αντικείμενο ή οι ήρωες ή ένας μόνο ήρωας, η πλοκή ή ένα μόνο μικρό τμήμα της πλοκής κτλ.), αλλά μπορεί να είναι το ύφος ή η δομή, το μέτρο ή η στιχουργική. Αν πρόκειται για λογοτεχνικά κείμενα, ενδέχεται να είναι και η εποχή στην οποία δημιουργήθηκαν τα συγκρινόμενα έργα ή το λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκουν (βλ. κεφ.6). Όπως θα φανεί στη συνέχεια, αυτός ο κοινός τύπος δεν είναι απαραίτητο να είναι πάντα κραυγαλέα εμφανής (βλ. εικόνα 1.1). Μπορεί απλά να αναφέρεται υπαινικτικά ή φευγαλέα. Σημαντικό όμως είναι να υπάρχει, αλλιώς δεν νομιμοποιείται η σύγκριση.



Σχήμα 1.1 *Tertium comparationis*: κοινός τύπος σύγκρισης.

Εδώ, ωστόσο, πρέπει να τονίσουμε ότι κάτω από την έννοια της σύγκρισης κρύβονται πολλές διαφορετικές μέθοδοι, δηλαδή πολλά θεωρητικά εργαλεία προσέγγισης του εκάστοτε αντικειμένου, ανάλογα με τη στοχοθεσία της κάθε έρευνας. Υπάρχει, δηλαδή, μια πληθώρα μεθόδων και τρόπων προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων, πολλές από τις οποίες η Συγκριτολογία τις «μοιράζεται» με τις εθνικές φιλολογίες. Έχει αναπτύξει, όμως, και μια σειρά από «ειδικά» θεωρητικά εργαλεία που σκοπό έχουν να κωδικοποιήσουν τις διακειμενικές σχέσεις μεταξύ λογοτεχνικών έργων, που προέρχονται από διαφορετικές γλωσσικές κοινότητες. Επίσης, έχει μια σειρά από μεθόδους, ορισμένες «δάνειες» από άλλες επιστήμες, άλλες πάλι ειδικά σχεδιασμένες για το αντικείμενο που εξυπηρετούν την σύγκριση λογοτεχνικών κειμένων με εξωλογοτεχνικά φαινόμενα και την έρευνα των διαπολιτισμικών σχέσεων.

1.2.5. Κείμενο, Συγκείμενο και Διακειμένο

Τα λογοτεχνικά κείμενα, ακόμη κι αν δεν το δηλώνουν ή δεν το γνωρίζουμε με βεβαιότητα, ακόμη κι αν δεν είναι προφανές, πάντα αναφέρονται, έστω και έμμεσα, σε άλλα κείμενα. Αυτό ονομάζεται διακειμενικότητα. Για την ερμηνεία και λειτουργία των διακειμενικών σχέσεων, των σχέσεων μεταξύ κειμένων και των

διακειμένων τους, έχουν αναπτυχθεί διαφορετικές θεωρίες (βλ. κεφ. 7). Να αναφέρουμε εδώ ότι η διακειμενικότητα είναι σημαντική γιατί «*λειτουργεί σαν εργαλείο ανάγνωσης*», άρα και ερμηνείας: «*ο αναγνώστης της λογοτεχνίας ανάλογα με το βαθμό επάρκειας ή ενδιαφέροντος καλείται να ανασυστήσει ένα μεγάλο μέρος του πνευματικού ορίζοντα που δηλώνεται έμμεσα από τα διακείμενα*» (Σιαφλέκης, 1989, σ.19). Ο εντοπισμός και η ανάλυση των διακειμένων ενός κειμένου, δηλαδή η μελέτη ενός λογοτεχνικού κειμένου σε συνάρτηση με τα κείμενα με τα οποία συνδιαλέγεται και στα οποία «απαντά», είναι ως εκ τούτου ένα βασικό ερμηνευτικό εργαλείο της Συγκριτολογίας. Αυτά τα διακείμενα μπορεί να είναι μέρος μιας παράδοσης στην οποία αναφέρονται τα κείμενα, δηλώνοντας άμεσα ή έμμεσα τις σχέσεις τους με αυτή, μέσω π.χ. της παράθεσης αποσπασμάτων ή μέσω της μίμησης υφολογικών στοιχείων κτλ. Μπορεί όμως τα κείμενα και να επαναστατούν ενάντια σε μια παράδοση, δημιουργώντας μια νέα. Σε αυτή την περίπτωση, το νέο είναι συχνά η άρνηση του παλιού, δηλαδή εμπεριέχει την παράδοση με έναν αρνητικό τρόπο ή την ερμηνεύει διαφορετικά. Σε κάθε περίπτωση, τα κείμενα βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με άλλα κείμενα, αλλά και με τα συγκείμενά τους.

Με τον όρο *συγκείμενο* εννοούμε είτε τις συνθήκες παραγωγής ενός κειμένου, είτε το εννοιολογικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε, είτε τα διακείμενά του, είτε και τα τρία μαζί. Οι απόψεις για το συγκείμενο διαφέρουν ανάλογα με την οπτική υπό την οποία εξετάζονται τα κείμενα και ανάλογα με το πού δίδεται το βάρος: στον συγγραφέα, στο κείμενο και διακείμενο ή στον αναγνώστη. Μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα, που το ενδιαφέρον των μελετητών ήταν κυρίως στραμμένο προς τον συγγραφέα, τα βιογραφικά στοιχεία και τα τεκμήρια της συγγραφής ενός έργου θεωρούνταν το κύριο συγκείμενο του κάθε κειμένου. Προς το τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα που η ιστορική σκέψη γενικότερα και η ιστορία των εννοιών κερδίζει έδαφος, το εννοιολογικό και το ιστορικό πλαίσιο του κειμένου καθίστανται πιο σημαντικά, όπως και το ίδιο το κείμενο, π.χ. η δομή του, τα μορφολογικά του στοιχεία κτλ. Τη δεκαετία του 1960 το βλέμμα των μελετητών αρχίζει να στρέφεται περισσότερο στους αναγνώστες και στην πρόσληψη των λογοτεχνικών κειμένων, για να στραφεί προς το τέλος του 20ού αιώνα προς τις διακειμενικές σχέσεις τις οποίες διατηρεί το λογοτεχνικό κείμενο. Σήμερα, που «*η λογοτεχνία ως έννοια με περιεχόμενο ανθρωπιστικό εμπλέκεται και συμβαδίζει με την τάση της παγκοσμιοποιημένης μαζικής δημοκρατίας και της παγκόσμιας πολιτισμικής αντίληψης*» (Φρέρης, 2012, σ. 56), το συγκείμενο είναι συχνότερα κοινό, αλλά ταυτόχρονα και πιο πολύπλοκο, απαιτούνται και νέα θεωρητικά εργαλεία –από τις θεωρίες των μέσων για παράδειγμα– που να επιτρέπουν τη χαρτογράφηση του συγκεκριμένου (βλ. κεφ. 12).

1.3. Σκοπός της Συγκριτολογίας

Η δουλειά του συγκριτολόγου είναι, αφού εντοπίσει το *tertium comparationis*, να αναλύσει τα κείμενα αναδεικνύοντας τις τυχόν αναλογίες ή τις σχέσεις ομολογίας μεταξύ τους. Μπορεί, ωστόσο, να εστιάσει και στις διαφορές μεταξύ κειμένων που ανήκουν π.χ. στο ίδιο είδος και θεωρούνται εξαρχής ομόλογα. Στόχος της μελέτης του είναι να εξηγήσει κατά το δυνατόν τις διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, καταλήγοντας, έτσι, σε νέες ερμηνείες των κειμένων. Άλλωστε, στη διαφορά έγκειται και η σημασία ενός κειμένου. Αλλά και με τη σύγκριση μεταξύ π.χ. λογοτεχνίας και παραστατικών τεχνών ή λογοτεχνίας και επιστήμης, η ερμηνευτική εργασία είναι παρόμοια, υπό την έννοια ότι και εδώ πρέπει να υπάρχει ένας κοινός τόπος και ο στόχος είναι να δοθούν νέες διαστάσεις και νέες σημασίες στα έργα, άρα και στην πολιτισμική τους δυναμική.

Τα ερωτήματα που τίθενται εδώ είναι τι προσδοκά να επιτύχει η Συγκριτολογία με τις ερμηνευτικές της προσπάθειες, και αν οι συγκρίσεις, εκτός από την καλύτερη κατανόηση των έργων, αποσκοπούν και σε κάτι άλλο: ως ένα ιδιαίτερο μοντέλο συλλογικής μνήμης, η λογοτεχνία είναι μια δεξαμενή πληροφοριών σχετικών με τον άνθρωπο και τον πολιτισμό. Από αυτή την άποψη η Συγκριτολογία είναι σε θέση, μελετώντας την λογοτεχνία από μια διεθνή οπτική και μάλιστα και στη σχέση της με άλλες πολιτισμικές εκφάνσεις, τις καλές τέχνες, την φιλοσοφία και την επιστήμη, να καταγράψει το πολιτισμικό γίγνεσθαι, να αναδείξει τις αξίες και τις ιεραρχίες μιας εποχής και να εντοπίσει ή και να αμφισβητήσει αυτονόητα στερεότυπα.

Ιδιαίτερα στη σημερινή εποχή, την εποχή της παγκοσμιοποίησης, ο ρόλος της Συγκριτολογίας είναι πολύ σημαντικός: «*επισημαίνει, αποδεσμεύει και τεκμηριώνει τη δύναμη του έργου που πηγάζει από τη διαφορά. Περισσότερο από συγκριτικό το διάβημά της είναι συνδετικό: κατάργηση των αποκλεισμών, τόνωση των δεσμών ανάμεσα στα έργα και τις λογοτεχνίες τους*» (Σιαφλέκης, 2003, σ. 16). Μελετώντας, άλλωστε, δεδομένα σε παγκόσμια κλίμακα είναι σε θέση, αναπτύσσοντας νέους όρους κατανόησης, να συμβάλλει στη δημιουργία μιας συν-αντίληψης ανάμεσα σε λαούς και έθνη.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Abrams, M.H. (2005). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά. Αθήνα: Πατάκης.
- Αγγελάτος, Δ. (2004). Σύγκριση και Διακαλλιτεχνικές Προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία. *Σύγκριση*, 15, 45–54.
- Αποστολίδου, Β. (2014). Παραλογοτεχνία και Λογοτεχνικό Σύστημα. *Δέντρο*, 195-196, 15-18.
- Basnett, S. (1998). *Συγκριτική Γραμματολογία: Κριτική Εισαγωγή*. Μτφρ. Α. Αναστασιάδου, Ε. Γεωργοστάθη, Α. Λούδη, Μ. Μαγείρου, Ε. Πάσχου, Μ. Σπανάκη. Αθήνα: Πατάκης.
- Βελουδής, Γ. (1989). Συγκριτική Γραμματολογία. *Σύγκριση*, 1, 11–15.
- Bloom, H. (2007). *Ο Δυτικός Κανόνας: Τα Βιβλία και τα Σχολεία των Εποχών*. Μτφρ. Κ. Ταβαρτζόγλου. Αθήνα: Gutenberg.
- Κουζέλη Α. (2011, 25 Σεπτεμβρίου). Χάρολντ Μπλουμ: Απελπιστική η Παρακμή του Αναγνωστικού Κοινού. *Το Βήμα*, <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=421556> (27.09.2015)
- Πολίτου Μαρμαρινού, Ε. (1989). Συγκριτική Ποιητική. *Σύγκριση*, 1, 25–28.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1989). Επίδραση και Διακειμενικότητα στη Συγκριτική Έρευνα της Λογοτεχνίας. *Σύγκριση*, 1, 15–20.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (2003). Από το Εθνικό στο Παγκόσμιο: Μυθοπλασία και Λογοτεχνική Θεωρία. *Σύγκριση*, 14, 5–20.
- Στουρμ-Τριγωνάκη, Ε. (2012). Η Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία – προς τι μια νέα κατηγορία. *Δια-Κείμενα*, 14, 13–19.
- Ταμπάκη, Α. (1999). Η Συγκριτική Φιλολογία στην Ελλάδα: ένας Σημερινός Απολογισμός. *Σύγκριση*, 10, 18–35.
- Φρέρης, Γ. (2012). Η λογοτεχνία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. *Δια-Κείμενα*, 14, 55–63.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Birus, H. (1995). Goethes Idee der Weltliteratur Eine historische Vergegenwärtigung. Στο M. Schmeling (Επιμ.), *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven* (σσ. 5–28). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Goethe, J.W. (1970). *Die Schriften zur Naturwissenschaft: Aufsätze, Fragmente, Studien zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*. Band XI. Επιμ. D. Kuhn & W. von Engelhardt. Βαϊμάρη: Hermann Böhlaus Nachfolger.
- Etiemble, R. (1966). Faut-il réviser la notion de Weltliteratur? Στο F. Jost (Επιμ.), *Actes du IVe congrès de l'Association internationale de littérature comparée, Fribourg, 31 août - 5 septembre, 1964: Proceedings of the IVth congress of the International Comparative Literature Association* (σσ. 5–16). Χάγη: Mouton.
- van Tieghem, P. (1931). *La littérature comparée*. Collection Armand Colin. Section de langues et littératures 144. Παρίσι: A. Colin.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- Weltliteratur
- λογοτεχνικός κανόνας
- παραλογοτεχνία
- ποιητική
- tertium comparationis
- διακείμενο
- συγκείμενο
- διαμεσικότητα
- συγκριτική ποιητική

Ασκήσεις

1. Περιγράψτε εν συντομία το αντικείμενο της Συγκριτολογίας.
2. Εξηγήστε τους όρους *διακείμενο* και *συγκείμενο*.
3. Σχολιάστε την άποψη του Κ.Θ. Δημαρά σε μια συνέντευξη που έδωσε στα *Σύγχρονα Θέματα* τον Δεκέμβριο του 1988 (τχχ. 35-36-37): *Πάντοτε διεκήρυξα και εξακολουθώ να πιστεύω ότι δεν υπάρχει άλλη φιλολογία από τη συγκριτική. Και με τον ίδιο τρόπο, θα έλεγα ότι αν μιλούμε για έναν από τους λαούς τους ευρωπαϊκούς, δεν υπάρχει άλλη ιστορία από την συγκριτική. Είναι αδύνατο να απομονώσεις ένα τέτοιο φαινόμενο πολιτισμικό σε μια περιοχή, και να μην συνεχώς συσχετίσεις με τις ξένες παιδείες.* (σ. 29)

Προτάσεις ανάγνωσης

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Κουτριάνου, Ε. (Επιμ.). (2005). *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2009). *Συγκριτική Φιλολογία: Από τη Θεωρία στην Πράξη*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1998). *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Ταμπάκη, Α. (2008). *Ζητήματα Συγκριτικής Γραμματολογίας και Ιστορίας των Ιδεών: Εννέα μελέτες*. Αθήνα: Ergo.
- Bassnett, S. (2000). *Συγκριτική Γραμματολογία: Κριτική Εισαγωγή*. Μτφρ. Α. Αναστασιάδου κ.ά. Αθήνα: Πατάκης.
- Brunel, P., Pichois, C. & Rousseau, A-M. (Επιμ.). (1998). *Τι είναι η Συγκριτική Γραμματολογία*. Μτφρ. Δημήτρης Αγγελάτος. Αθήνα: Πατάκης.
- Guyard, M-F. (1990). *Η Συγκριτική Γραμματολογία*. Μτφρ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης. Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Behdad, A. & Thomas, D. R. D. (Επιμ.). (2011). *A companion to comparative literature*. Chichester. West Sussex, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Boitani, P. & Di Rocco, E. (2013). *Guida allo studio delle letterature comparate*. Ρώμη: Laterza.
- Gil-Albarellos, S. (2006). *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Souiller, D. & Troubetzkoy, W. (1997). *Littérature comparée*. Παρίσι: Presses Universitaires de France.
- Zemanek, E. & May, M. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Βερολίνο: Akademie Verlag Berlin.

Κεφάλαιο 2

ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ: Η ΜΑΚΡΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ

Σύνοψη

Παρότι η Συγκριτική Φιλολογία συγκροτείται ως αυτόνομος επιστημονικός κλάδος γύρω στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, εντούτοις οι απαρχές της εντοπίζονται ήδη στην αρχαιότητα, καθώς η «σύγκριση» αποτέλεσε από πολύ νωρίς προσφιλή πρακτική και μέθοδο πρόσληψης, προσέγγισης και παραγωγής έργων τέχνης. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζουμε την προϊστορία και την ιστορία του κλάδου, εστιάζουμε στην ανάπτυξη της σχετικής ορολογίας και στη συγκρότηση του θεωρητικού πλαισίου της Συγκριτικής Φιλολογίας ως αυτόνομου επιστημονικού κλάδου. Παράλληλα, η ιστορική αναδρομή θα αποτελέσει αφορμή για να αποσαφηνίσουμε θεμελιώδεις συγκριτολογικούς όρους, όπως αυτοί έχουν καταγραφεί τόσο σε πρόδρομες θεωρίες (π.χ. των Dilthey, Grimm, Schlegel) όσο και σε έργα σύγχρονων θεωρητικών, όπως των Wellek, Schmeling, Zima κ.ά.

2.1. Η Γενεαλογία της συγκριτικής προσέγγισης

Η ιστορική προσέγγιση της Συγκριτικής Φιλολογίας μπορεί να αποδειχτεί εξαιρετικά σύνθετη διαδικασία, καθώς ο θεωρητικός καλείται να διαχωρίσει ανάμεσα στην ιστορία της συγκριτικής μεθοδολογικής προσέγγισης και στην ιστορία της Συγκριτολογίας ως αυτόνομου επιστημονικού κλάδου. Έτσι, παρότι η Συγκριτολογία συγκροτείται ως αυτόνομη επιστήμη μόλις στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, η σύγκριση ως μέθοδος έχει μακρά ιστορία, καθώς από πολύ νωρίς αποτέλεσε προσφιλή πρακτική πρόσληψης και παραγωγής έργων τέχνης.

2.1.1. Προϊστορία: Πρώτες μορφές συγκριτικής προσέγγισης στη λογοτεχνία και τις τέχνες

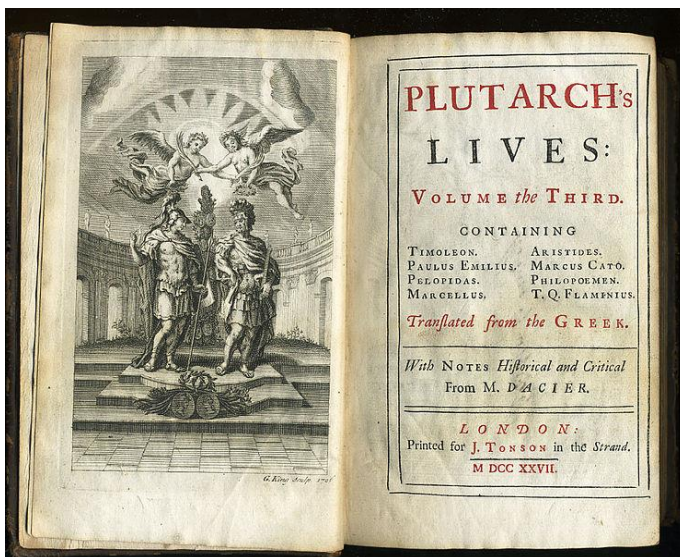
Ήδη στην κλασική και ρωμαϊκή αρχαιότητα, η λογοτεχνία προσεγγίζεται ερμηνευτικά ή παράγεται μόνον ως αποτέλεσμα σύγκρισης, εφόσον κάποια έργα λειτουργούν κανονιστικά, δηλαδή ως πρότυπο για τη συγγραφή νέων κειμένων, με αποτέλεσμα όλη η μετέπειτα λογοτεχνική παραγωγή, αλλά και η θεωρητική συζήτηση περί λογοτεχνίας, να καθορίζεται από αυτά και τους συγγραφείς τους. Έτσι, τα *Ομηρικά Έπη* αποτελούν μέτρο σύγκρισης και δημιουργούν μια λογοτεχνική παράδοση, η οποία ξεπερνά τα όρια της κλασικής αρχαιότητας και φτάνει, μέσα από διάφορες μεταμορφώσεις, μέχρι τις μέρες μας. Δεν είναι μόνον ο Βιργίλιος με την *Αινειάδα* του που επηρεάζεται άμεσα από τον Όμηρο ως προς τη θεματική, τη δομή ή το ύφος, αλλά και ο Calderón, ο Dante, ο James Joyce, ο Νίκος Καζαντζάκης και πολλοί άλλοι, οι οποίοι μεταφέρουν ή μεταπλάθουν τον χαρακτήρα και τις περιπέτειες του Οδυσσέα στο έργο τους.

Το ίδιο υποδειγματικά λειτουργεί και η ηθικοδιδασκτική επική ποίηση του Ησίοδου, είτε έχει φιλοσοφικό (*Έργα και Ημέραι*) είτε μυθολογικό περιεχόμενο (*Θεογονία*), – κυρίως κατά την ελληνιστική περίοδο, αλλά και κατά την μετακλασική και ρωμαϊκή αρχαιότητα. Ο Πλάτωνας, στο πρώιμο και μέσο φιλοσοφικό έργο του, αντιπαρατίθεται, μεταξύ άλλων, και προς τον διδακτικό και γνωμολογικό χαρακτήρα των ησιόδειων επών, τα οποία εξετάζει κατ' αντιπαραβολή με το έργο των σοφιστών, ενώ ειδικά στον πλατωνικό διάλογο *Πολιτεία* είναι σαφής η επιρροή του μύθου των ανθρώπινων γενών, όπως αυτός αναπτύσσεται από τον Ησίοδο στο *Έργα και Ημέραι*.

Συγκριτικά προσεγγίζεται, όμως, και η δραματική παραγωγή κατά την αρχαιότητα, αφού τραγωδοί και κωμωδοί αναμετρώνται μπροστά σε κριτές και κοινό σε ετήσιους δραματικούς αγώνες, συχνά με έργα κοινής θεματικής. Τον συγκριτικό και ανταγωνιστικό χαρακτήρα των αγώνων αυτών παρουσιάζει ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους*. Η υπόθεση της αριστοφανικής κωμωδίας περιστρέφεται γύρω από έναν

ποιητικό διαγωνισμό που οργανώνει στον κάτω κόσμο ο Διόνυσος μεταξύ του Αισχύλου και του Ευριπίδη. Η φιλονικία εξελίσσεται αναδεικνύοντας το γεγονός ότι οι τραγικοί πραγματεύονται το ίδιο θέμα, ο καθένας από την ιδιαίτερη δική του οπτική και με τον δικό του τρόπο, με σκοπό όχι πλέον την ανάδειξη του καλύτερου έργου, αλλά την ανάδειξη του καλύτερου συγγραφέα. Αντίστοιχη διάσταση είχαν και οι ρητορικοί αγώνες του 5ου π.Χ. αιώνα. Τη συγκριτική αξιολόγηση των αττικών ρητόρων μαρτυρά ο *Κανόνας των δέκα αττικών ρητόρων*, που καταρτίστηκε από αλεξανδρινούς φιλολόγους και διασώθηκε από τον Καικίλιο (πρώτο ήμισυ του 1ου μ.Χ. αιώνα). Στον κατάλογο αυτόν συνοψίζονται οι αρχές της υποδειγματικής ρητορικής τέχνης και υποδεικνύεται ως δεινότερος των ρητόρων ο Δημοσθένης. Η σύγκριση, ως μέσο αξιολόγησης των υφολογικών επιλογών και της επιχειρηματολογίας των ρητόρων, αποκτά στο κείμενο αυτό κανονιστική διάσταση (Nebriq, 2012 a, σσ. 23 κ.ε., Nivelle, 1981, σσ. 175 κ.ε., Zymner/Hölter, 2013, σσ. 9 κ.ε.).

Αλλά και η ρωμαϊκή αρχαιότητα, η λογοτεχνική παραγωγή της οποίας συχνά χαρακτηρίστηκε ως *μίμηση, μετάφραση, μεταγραφή* ή –στην καλύτερη περίπτωση– ως *δημιουργική πρόσληψη* της ελληνικής, αξιοποιεί την *comparatio*. Έτσι προκύπτουν κείμενα όπως ο διάλογος *De natura deorum* (*Περί της φύσεως των θεών*, 45 π.Χ.), στον οποίο ο Ρωμαίος φιλόσοφος και ρήτορας Μάρκος Τύλλιος Κικέρωνας (Marcus Tullius Cicero) αντιπαραβάλλει έλληνες και λατίνους φιλοσόφους, ή όπως η περίφημη *Ars Poetica* (*Ποιητική Τέχνη*, 10-8 π.Χ.) του ποιητή Οράτιου (Quintus Horatius Flaccus), ο οποίος στο συγκεκριμένο έργο προβαίνει σε ποιητολογικές κατηγοριοποιήσεις και συνιστά με έμφαση την ανάγνωση των ελληνικών προτύπων, κυρίως του Ομήρου (Zemanek/Nebriq 2012, σ. 25). Ως κορυφαίο δείγμα συγκριτικής οπτικής στον αρχαίο κόσμο θεωρείται το έργο *Βίοι Παράλληλοι* (105-115 μ.Χ.) του Πλουτάρχου, που αποτελεί μια σειρά βιογραφιών σημαντικών Ελλήνων και Ρωμαίων, διευθετημένων ανά ζεύγη (π.χ. Αλέξανδρος – Ιούλιος Καίσαρ, Δημοσθένης – Κικέρων κ.ά.). Την ανάλυση του βίου των προσωπικοτήτων που συνθέτουν το κάθε ζεύγος ακολουθεί μια τελική σύγκριση, η οποία δίνει έμφαση κυρίως στην ψυχολογική διάσταση των χαρακτήρων και στην ηθική αποτίμηση των πράξεών τους και λιγότερο στην ακριβή ανασύνθεση των ιστορικών γεγονότων. Ο Πλούταρχος επεδίωκε με αυτόν τον τρόπο να αναδείξει τις κοινές ηθικές αξίες, να φωτίσει τις αξίες λόγου συμπεριφορές που μπορούσαν να αποτελέσουν πρότυπο προς μίμηση, και να στηλιτεύσει τις ηθικά κατακριτέες πράξεις τις οποίες ερμήνευε ως συμπτώματα παρακμής.



Εικόνα 2.1 Το εξώφυλλο του 3ου τόμου του έργου «Βίοι Παράλληλοι» του Πλουτάρχου σε αγγλική μετάφραση σε έκδοση του 1727. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Parallel Lives» της αγγλικής έκδοσης της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Parallel_Lives, ©URL φωτογραφίας: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plutarchs_Lives_Vol_the_Third_1727.jpg).

Η επίδραση που άσκησε το έργο του Πλουτάρχου, όπως απέδειξαν μετέπειτα συγκριτικές προσεγγίσεις, ήταν τεράστια. Από το έργο του άντλησαν μεταξύ άλλων ο Έρασμος, ο Montaigne, ο Σαίξπηρ, ο Ρουσσώ, ο Γκαίτε, ο Μπετόβεν, οι Αμερικανοί υπερβατιστές, αλλά και ο Καβάφης.

Η θεματολογία της κλασικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας, το μυθολογικό υλικό (θεογονίες και κοσμογονίες), τα προσφιλή αφηγηματικά σύνολα (π.χ. ο κύκλος των τρωικών πολέμων ή της αργοναυτικής

εκστρατείας), οι μείζονες χαρακτήρες (Ηρακλής, Μήδεια, Θησέας, Αντιγόνη, Ηλέκτρα κ.ά.), σημασιολογικά φορτισμένα μοτίβα και επιμέρους θεματικές (π.χ. η φιλοξενία και περίθαλψη του ξένου, η θυσία για έναν υψηλό σκοπό, η αναγνώριση του ξενιτεμένου, ο γάμος με μια ξένη, ο παιδευτικός χαρακτήρας της επιλογής, ο νόστος κ.ά.), αλλά και τα φιλοσοφικά θέματα της αρχαιότητας (π.χ. ζητήματα ηθικής, λογικής, γνωσιολογίας κ.ά.) ανακυκλώνονται και επανέρχονται, άλλοτε αποδυναμωμένα και άλλοτε ενισχυμένα, σε έργα της λογοτεχνίας αλλά και των αναπαραστατικών τεχνών των κατοπινών αιώνων, επιβεβαιώνοντας ότι η σύγκριση αποτελεί βασική λειτουργία της λογοτεχνίας από τις απαρχές της καταγεγραμμένης ιστορίας της.

2.1.2. Το πέρασμα στη νεωτερικότητα

Εφόσον η λογοτεχνία, ως δημιουργία, υπέδειξε τον δρόμο της συγκριτικής προσέγγισης, η ερμηνεία της λογοτεχνίας και η θεωρία της δεν μπορούσαν παρά να ακολουθήσουν. Τα έργα που παρήχθησαν πάνω στη βάση κάποιων κανονιστικών έργων χαρακτηρίστηκαν σε διάφορες θεωρητικές συζητήσεις με όρους συγκριτολογικούς: είτε ως «συνέχεια» των πρώτων, είτε ως μέρος μιας παράδοσης, είτε ως επιγονικά, είτε ως ανανεωτικά, ή, τέλος, ως έργα που ενισχύουν ή ανατρέπουν μια θεματική.

Η συγκριτική θεώρηση κατά την αρχαιότητα στοχεύει στην αξιολόγηση, στο πλαίσιο συγκεκριμένων κοινωνικών πρακτικών. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η συγκριτική προσέγγιση στον Μεσαίωνα, που περιορίζεται πρωτίστως στη θεολογική οπτική και στη σύγκριση χριστιανικών και προχριστιανικών κειμένων. Στους αιώνες που ακολούθησαν η συγκριτική δραστηριότητα καλλιεργήθηκε περαιτέρω, όχι μόνον στη λογοτεχνική πράξη, αλλά και στη θεωρητική σκέψη, διευρύνοντας έτσι τα όριά της. Εντοπίζονται κείμενα, στα οποία είναι πρόδηλος ο διάλογος μεταξύ λογοτεχνικών, φιλοσοφικών και άλλων έργων. Ωστόσο, ακόμα δεν έχει συστηματοποιηθεί και θεωρητικοποιηθεί η συγκριτική μεθοδολογία. Μέχρι περίπου την Αναγέννηση, που αποτελεί την κατεξοχήν εποχή της επανανακάλυψης της κλασικής αρχαιότητας, η σύγκριση εμφανίζεται είτε ως προσπάθεια προσέγγισης του παρελθόντος είτε ως προσπάθεια εντοπισμού των επιρροών της αρχαίας γραμματείας στη σύγχρονη εποχή (με έντονα εκείνα τα χαρακτηριστικά τα οποία αργότερα αποδόθηκαν στην έρευνα πρόσληψης, βλ. κεφ. 4) (Zymner/Hölter, 2013, σσ. 11 κ.ε.).

Ωστόσο, κατά τον 18ο αιώνα, με την επικράτηση του Διαφωτισμού, αρχίζει να διαφαίνεται στην κεντρική Ευρώπη το έντονο και συστηματικό ενδιαφέρον της διανόησης για τη συγκριτική οπτική, και σε θεωρητικό επίπεδο πλέον. Η εφαρμογή της λογικής, της **επαγωγικής** (συλλογιστική που οδηγεί από το επιμέρους στο γενικό) και της **απαγωγικής σκέψης** (συλλογιστική που οδηγεί από τη γενική θέση στο επιμέρους ή την υποπερίπτωση) στην αναζήτηση της αλήθειας οδηγούν αναπόφευκτα, όπως φαίνεται, στη συγκριτική μεθοδολογία. Η περίφημη *Διαμάχη των Αρχαίων με τους Μοντέρνους* (*Querelle des Anciens et des Modernes*) στα τέλη του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα συνέβαλε στην ενίσχυση της εν λόγω τάσης. Μπορεί να επικεντρώθηκε σε θέματα αισθητικής, αλλά ήταν «*απόρροια της φθίνουσας πια αυθεντίας της παράδοσης σε ζητήματα γνώσης, και κατ' επέκταση [...] σε ζητήματα γούστου*» (Calinescu, 2011, σ. 55). Η *Διαμάχη* συνδέθηκε άμεσα με τις επιστημονικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις του Διαφωτισμού και άρχισε όταν ορισμένοι «μοντέρνοι» γάλλοι συγγραφείς, με επικεφαλής τον Charles Perrault, θεώρησαν σκόπιμο να αμφισβητήσουν την αξία και τη σημασία των αρχαίων για τις καλές τέχνες και τη λογοτεχνία. Για τους *μοντέρνους* ο ορθολογισμός, η επιστημονική σκέψη, το εκλεπτυσμένο γούστο αποτελούσαν στοιχεία προόδου και αυτά ακριβώς προσπάθησαν να εφαρμόσουν και στους τομείς της λογοτεχνίας και των τεχνών, εκπροσωπώντας την αντίληψη περί της υπεροχής των *μοντέρνων* έναντι των «ανεπαρκών» *αρχαίων* (Jauss, 1964, σσ. 15 κ.ε.). Η επιχειρηματολογία τους δομήθηκε αναπόφευκτα γύρω από τη συγκριτική θεώρηση της αισθητικής διάστασης των λογοτεχνικών κειμένων, αλλά και της αξίας των επιτευγμάτων του πνεύματος των δύο εποχών.

Στα χρόνια που ακολουθούν δεν εντατικοποιείται μόνον η χρήση της σύγκρισης ως μεθοδολογικού εργαλείου της θεωρητικής σκέψης, αλλά ενισχύεται σταδιακά και η συνείδηση της εθνικής ταυτότητας των συγγραφέων, ως απόρροια των ιστοριοπολιτικών εξελίξεων της εποχής. Η εξέλιξη αυτή αντικατοπτρίζεται και στον θεωρητικό λόγο, καθώς οι συγγραφείς ενδιαφέρονται πλέον για εκείνες τις χαρακτηριστικές διαφορές μεταξύ των εθνών και των πολιτισμών που μπορούν να αποβούν γόνιμες στον διάλογο μεταξύ των λαών. Πρώτος ο Βολταίρος το 1733, στο πρώτο κεφάλαιο της μελέτης του *Essai sur la poésie épique* (*Δοκίμιο περί της επικής ποιήσεως*), θεματοποιεί τις εθνικές διαφορές στο λογοτεχνικό γούστο, χωρίς όμως να τις εξετάζει ως απόκλιση από κάποια νόρμα ή κάποιο μέτρο, το οποίο θα μπορούσε να είναι π.χ. η γαλλική λογοτεχνία (Nebrieg, 2012 a, σ. 30).

Λίγο αργότερα, το 1741, με αφορμή τη σαιξπηρομανία που είχαν προκαλέσει στη Γερμανία ο Γκαίτε και ο Herder, ο Johann Elias Schlegel εκδίδει τη μελέτη του *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs* (Σύγκριση του Σαίξπηρ με τον Αντρέας Γκρίφιους). Παρότι διαπρεπής φιλόλογος, ο Schlegel δεν έχει εντούτοις μια σαφή θεωρητική βάση για τη σύγκρισή του. Εξετάζει τον *Ιούλιο Καίσαρα* του Σαίξπηρ και τον *Leo Armenius* του Gryphius και αναλύει τη δομή, τους χαρακτήρες, τα αισθητικά μέσα και τη δραματουργική ένταση, χωρίς να καταλήγει σε γενικά συμπεράσματα για τη σχέση των δύο έργων. Στη μελέτη γίνεται σαφής η κλασικιστική οπτική του συγγραφέα, ο οποίος, προβάλλοντας στην ανάλυσή του σύγχρονες του αισθητικές και λογοτεχνικές προτιμήσεις, δεν διστάζει να καταλογίσει λάθη τόσο στον Σαίξπηρ όσο και στον Gryphius, αναφορικά με τη συγκρότηση της «τραγικότητας» των δραμάτων τους και την επίδρασή της στο κοινό (ό.π., σ. 30).

Οι Johann Gottfried Herder, Gotthold Ephraim Lessing και August Wilhelm Schlegel (ανεψιός του Johann Elias) είναι όμως οι διανοητές που έδωσαν μια νέα συγκριτολογική κατεύθυνση στην κριτική της λογοτεχνίας από το δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνα και εξής. Ο Herder, εμφανώς επηρεασμένος από τον Βολταίρο, επιδιώκει στη μελέτη του *Homer und Ossian* (*Όμηρος και Όσσιαν*, 1795) να αναδείξει την ιδιαιτερότητα της γραφής τού κάθε συγγραφέα. Ο Lessing με την πραγματεία του *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (*Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, 1766) προσφέρει την πρώτη σημαντική συγκριτική θεώρηση, η οποία ξεπερνά τα όρια της τέχνης του λόγου και επεκτείνεται και σε άλλες μορφές τέχνης. Ο Lessing συγκρίνει το *Σύμπλεγμα του Λαοκόοντος*, το οποίο φιλοξενείται σήμερα στο Μουσείο του Βατικανού, με τους σχετικούς στίχους από το έπος του Βιργιλίου, και προσπαθεί μέσα από τη συγκριτική προσέγγιση να τεκμηριώσει την αυτονομία της ποίησης ως τέχνης και να αναδείξει τους οικείους νόμους της, αντιπαραβάλλοντάς την με τις αναπαραστατικές τέχνες (με τον όρο αυτό συνοψίζει τη γλυπτική και τη ζωγραφική). Εστιάζει στο γεγονός, ότι ποίηση και γλυπτική κάνουν χρήση διαφορετικών μέσων και, ακριβώς γι' αυτό, απορρίπτει τη μέχρι τότε ευρέως αποδεκτή αναλογία μεταξύ των τεχνών. Ο Lessing στο κείμενο αυτό δεν συγκρίνει μόνον τις εικαστικές τέχνες με την τέχνη του λόγου, δεν εξετάζει μόνον τα εκφραστικά τους μέσα και τους «ύψιστους νόμους» τους, αλλά ενσωματώνει κριτικά στο έργο του τις αισθητικές θεωρίες άλλων μειζόνων διανοητών της εποχής του (όπως ο Winkelmann ή ο Mendelssohn).



Εικόνα 2.2 Το «Σύμπλεγμα του Λαοκόοντος», όπως το είδε ο Lessing (χωρίς τις μετέπειτα προσθήκες) – Μουσείο Βατικανού (Φωτογραφία από το λήμμα «Laokoon (Lessing)» της γερμανικής έκδοσης της Wikipedia. URL λήμματος: [https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon_\(Lessing\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon_(Lessing)), @URL φωτογραφίας: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laokoon.jpg>).

Λίγα χρόνια μετά, ο August Wilhelm Schlegel προσφέρει μια εξίσου σύνθετη προσέγγιση με το *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (Σύγκριση μεταξύ της «Φαίδρας» του Ρακίνα και αυτής του Ευριπίδη, 1807). Στη μελέτη αυτή, ο Schlegel δεν περιορίζεται μόνον στη συγκριτική εξέταση των δύο έργων, των συγγραφέων και της εποχής τους μέσα από κοινωνικο-ιστορικά κριτήρια, αλλά επιχειρεί να θεωρητικοποιήσει την ίδια τη σύγκριση. Της προσδίδει ουσιαστικά αυταξία, εφόσον θεωρεί ότι το έργο του

Ρακίνα προκύπτει, υπό μία έννοια, μέσω αυτής, δηλαδή μέσω της καλλιτεχνικής αναμέτρησης του γάλλου κλασικού με το ευριπίδειο πρωτότυπο (Nebrieg, 2012 α, σσ. 31 κ.ε., Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 74). Η αξία της συγκεκριμένης μελέτης εντοπίζεται σε μια ακόμη ερμηνευτική της παράμετρο. Ο Schlegel στην ανάλυσή του «διατυπώνει γενικές σκέψεις για την τραγωδία και επιχειρηματολογεί με αναφορές αφενός στους Έλληνες και Ρωμαίους συγγραφείς και αφετέρου στον Shakespeare και στους σύγχρονους του συγγραφείς. Συνεπώς το κείμενο αυτό αποτελεί ένα πολύ πρώιμο δείγμα για τη σύνδεση Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας – ασφαλώς ακόμα: *ante litteram*» (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 74). Η συγκριτολογική δραστηριότητα του Schlegel δεν εξαντλείται σ' αυτό το κείμενο. Οι περίφημες *Διαλέξεις περί των γραμμάτων και των τεχνών* (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, 1801-4) αλλά και οι *Διαλέξεις περί δραματικής τέχνης και λογοτεχνίας* (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1809-11) στις οποίες αντιπαραβάλλει έργα της κλασικής και της ρωμαϊκής αρχαιότητας με σύγχρονα ιταλικά, αγγλικά, γαλλικά, ισπανικά και φυσικά γερμανικά, θεωρείται ότι θέτουν τα θεμέλια της σύγχρονης συγκριτολογίας (ό.π.).

Η στενή φιλία του Schlegel με τη Madame de Staël δρομολογεί τον συγκριτολογικό διάλογο σε διεθνικό επίπεδο. Το τρίτομο έργο της Germaine de Staël *De l'Allemagne* (*Περί της Γερμανίας*, 1810) απαντά στον στοχασμό του Schlegel και παρουσιάζει μια σύνθετη πολιτισμική σύγκριση μεταξύ Γερμανίας και Γαλλίας, εν μέρει από την οπτική της γαλλικής λογοτεχνίας. Οι παραπάνω μελέτες αποτελούν θεμελιώδη κείμενα πάνω στα οποία δομήθηκε μετέπειτα η θεωρία της συγκριτολογίας και οι συγγραφείς τους θεωρούνται σήμερα συγκριτολόγοι *avant la lettre*.

2.1.3. Η γένεση μιας σύγχρονης επιστήμης

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρότι πολλοί κορυφαίοι ευρωπαίοι διανοητές χρησιμοποίησαν τη σύγκριση ως μεθοδολογικό εργαλείο στις μελέτες τους –ιδίως κατά την περίοδο της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού–, η Συγκριτολογία ως επιστήμη γεννιέται στη Γαλλία το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Δεν υπάρχει, ωστόσο, ένα και μοναδικό γενέθλιο γεγονός, αλλά μια αλληλουχία καταστάσεων και γεγονότων που οδήγησε στην αυτονόμηση και την καθιέρωσή της. Σημαντικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση έπαιξαν οι ιστορικο-πολιτικές εξελίξεις στον ευρύτερο ευρωπαϊκό χώρο και η σταδιακή αποκρυστάλλωση των κρατών-εθνών από τις αρχές του 19ου αιώνα και εξής, γεγονός που συνέβαλε στην εδραίωση και περαιτέρω εξέλιξη των εθνικών φιλολογιών. Η άνθιση των εθνικών φιλολογιών προήγαγε αναπόφευκτα τη μεταξύ τους σύγκριση. Έτσι, το 1830 εγκαινιάζεται στη Σορβόνη η *Εδρά Ξένων Φιλολογιών*. Την καταλαμβάνει ο διακεκριμένος ιστορικός της λογοτεχνίας Charles-Claude Fauriel, ο οποίος ανήκει στον κύκλο της Madame de Staël, είναι εξαιρετικός γνώστης του ευρωπαϊκού Μεσαίωνα και ένθερμος υποστηρικτής της συγκριτικής προσέγγισης, όπως προκύπτει από μελέτες του, στις οποίες εστιάζει στην προβληκτική ποίηση και την ελληνική και ιταλική ιστορία και λογοτεχνία. Ο Fauriel έγινε, μάλιστα, γνωστός στη χώρα μας με τη δίτομη συλλογή του με τίτλο *Chants populaires de la Grèce moderne* (*Δημοτικά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας*, 1824/5), η οποία περιλαμβάνει προλογικά σημειώματα με σημαντικές γλωσσικές, λαογραφικές και πολιτισμικές πληροφορίες για την Ελλάδα – διατυπωμένα υπό μια ευρεία συγκριτολογική οπτική. Με τη συλλογή αυτή ο Fauriel κάνει γνωστό τον αγώνα για την ελληνική ανεξαρτησία και πέρα από τους φιλελληνικούς κύκλους.

Το 1830, ο μαθητής του Fauriel και του Schlegel, Jean-Jacques Ampère (γιος του γνωστού φυσικού André Marie Ampère) είναι ο πρώτος που σε μια σειρά διαλέξεων, με χαρακτηριστικότερη αυτή με τον τίτλο *Συγκριτική ιστορία των λογοτεχνιών* (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 76), χρησιμοποιεί συστηματικά τον όρο «συγκριτικός». Το 1833, ως καθηγητής πια στο Collège de France, εκδίδει το έργο του *De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au Moyen Âge* (*Περί της Γαλλικής Λογοτεχνίας στις σχέσεις της με ξένες λογοτεχνίες στον Μεσαίωνα*). Λίγα χρόνια πριν, ο Abel-François Villemain είχε προσφέρει στη Σορβόνη ένα μάθημα με τον μακροσκελέστατο αλλά ενδεικτικό του συγκριτολογικού περιεχομένου του τίτλο *Examen de l'influence exercée par les écrivains français du XVIIIe siècle sur les littératures étrangères et l'esprit européen* (*Εξέταση της επιρροής που άσκησαν οι Γάλλοι συγγραφείς του 18ου αιώνα στις ξένες λογοτεχνίες και το ευρωπαϊκό πνεύμα*, 1828) (Jeune, 1968, σ. 36). Την ίδια περίοδο περίπου, ο Philarète Chasles, ο οποίος αργότερα επρόκειτο να διδάξει συγκριτική φιλολογία στο Collège de France, δίνει μια διάλεξη στο Athénée με τίτλο *Η ξένη συγκριτική φιλολογία* (*La littérature étrangère comparée*). (Βλ. σχετικά και Bauer, 1990, σσ. 20 κ.ε., Corbineau-Hoffmann, 2004, σσ. 77 κ.ε.)

Είναι περίπου η εποχή που οι Αδερφοί Grimm συγγράφουν το περίφημο *Γερμανικό Λεξικό* (*Deutsches Wörterbuch*) και δίνουν στην έννοια της σύγκρισης έναν ορισμό που πρόκειται να καθορίσει τις μετέπειτα εξελίξεις. Την ορίζουν ως «αντιπαραβολή δύο [...] πραγμάτων [...] με σκοπό την κριτική ανάδειξη ομοιοτήτων και ανομοιοτήτων» (Grimm, τόμος 25, λήμμα 458, βλ. και λήμμα 448). Λίγα χρόνια αργότερα, ο Wilhelm Dilthey, στο βιβλίο του *Συμβολή στη μελέτη της ατομικότητας* (*Beiträge zum Studium der Individualität*, 1895/96), συνδέει ευθέως τη συγκριτική μεθοδολογία με τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Ο Dilthey αναφέρει τον μέχρι τότε σαφή διαχωρισμό του τρόπου έρευνας μεταξύ των θετικών και των ανθρωπιστικών επιστημών και εκφράζει μια νέα άποψη. Σύμφωνα με την τότε τρέχουσα αντίληψη (της νεοκαντιανής σχολής, π.χ. των Windelband και Rickert) οι θετικές επιστήμες χρησιμοποιούσαν αποκλειστικά τη νομοθετική μέθοδο με σκοπό τη γενίκευση, συναγωγή και διατύπωση νόμων, ενώ οι επιστήμες του πνεύματος χρησιμοποιούσαν την *ιδιογραφική* μέθοδο με σκοπό την αποτύπωση των ιδιαιτεροτήτων (της ατομικότητας) του υπό εξέταση αντικείμενου, δηλαδή την περιγραφή των ατομικών, των ιδιότυπων, των «ουσιωδών» χαρακτηριστικών του. Ο Dilthey διατύπωσε για πρώτη φορά την άποψη ότι «η ιδιαίτερη φύση κάθε συστηματικής ανθρωπιστικής επιστήμης» εντοπίζεται ακριβώς στη «σύνδεση του γενικού με το ατομικό», δηλαδή στην συγκριτική θεώρηση (Dilthey, 1957, σ. 256, σύμφωνα με τον Schmeling, 1981, σ. 7).

Με τη σταδιακή εισαγωγή της συγκριτικής οπτικής στον ακαδημαϊκό χώρο (με τις πρώτες διαλέξεις και παραδόσεις) αρχίζει να διαμορφώνεται ένα θεωρητικό πλαίσιο, το οποίο θα καθορίσει την μετέπειτα εξέλιξη της φιλολογίας, και δη της συγκριτικής, και θα δρομολογήσει την αναγωγή της σε αυτόνομο επιστημονικό πεδίο.

2.2. Θεσμοποίηση: Συγκριτολογία και θεσμοί

2.2.1. Η τοπογραφία της Συγκριτολογίας

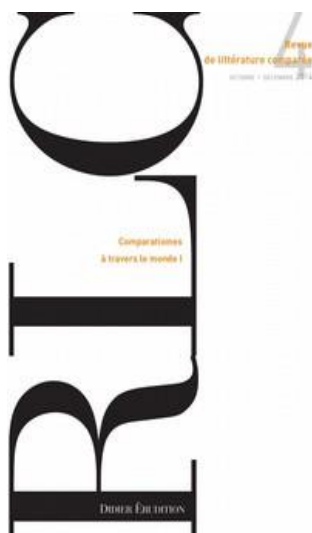
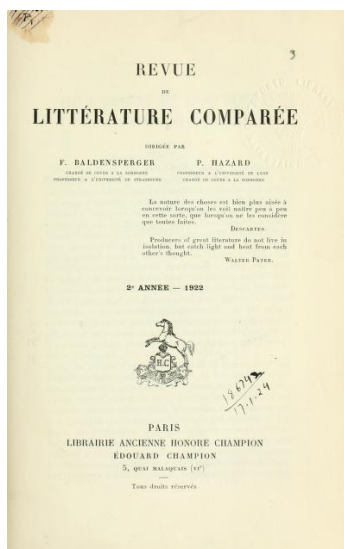
Ο Alexander Nebrig εξηγεί ότι «οι επιστημονικοί κλάδοι γεννιούνται όταν η γνώση σε ένα πεδίο αυξάνεται και αρχίζει να συζητείται», ειδικότερα δε όταν στη συζήτηση αυτή προκύπτουν αντιθέσεις και διαφωνίες, ενώ μια «επιστήμη θεσμοποιείται όταν αρχίζει να διδάσκεται και να θεραπεύεται σε ερευνητικά και πανεπιστημιακά ιδρύματα» (Nebrig, 2012 b, σ. 38) και όταν δημιουργούνται οι αντίστοιχοι θεσμοί (π.χ. επιστημονικές εταιρείες) που προάγουν τη μελέτη της. Με βάση τον παραπάνω ορισμό, η Συγκριτολογία έχει συγκροτηθεί ως επιστήμη από τις αρχές του 19ου αιώνα, εφόσον –όπως είδαμε στα προηγούμενα κεφάλαια– η διαπίστωση ότι η σύγκριση αποτελεί προσφιλή μέθοδο παραγωγής και προσέγγισης της λογοτεχνίας προκάλεσε τον θεωρητικό διάλογο σχετικά με αυτήν ή τα κείμενα που παρήχθησαν μέσω αυτής. Ωστόσο, η Συγκριτολογία θα αργήσει να εισαχθεί ως «γνωστικό αντικείμενο» στον ακαδημαϊκό χώρο.

Ο όρος Συγκριτική Φιλολογία χρησιμοποιείται ευρέως από το 1810, όταν εκδίδεται μια σειρά μελετών με αντίστοιχο περιεχόμενο, όπως π.χ. *Cours de littérature comparée – Leçons françaises de littérature et de morale* (Σεμινάριο Συγκριτικής Φιλολογίας – Γαλλικά μαθήματα λογοτεχνίας και ηθικής, 1816) των François Noël και Guislain de La Place, την επιτυχία των οποίων αποδεικνύουν οι 52 αλληπάλληλες επανεκδόσεις τους. Αντίστοιχες δημοσιεύσεις βρίσκουμε και σε άλλες χώρες. Μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα η Συγκριτολογία υφίσταται, όμως, περισσότερο «στα χαρτιά», δηλαδή σε δημοσιεύσεις, παρά σε επίπεδο θεσμών. Η διδασκαλία και η έρευνα σε ακαδημαϊκά, πανεπιστημιακά και εξωπανεπιστημιακά ιδρύματα δεν έχουν ακόμα καθιερωθεί.

Παρά τη δυναμική ώθηση που έδωσαν στο επιστημονικό αντικείμενο της Συγκριτολογίας οι διαλέξεις και τα μαθήματα των Ampère, Villemain, Chasles, αλλά και οι πολυάριθμες συγκριτολογικές δημοσιεύσεις, οι προσπάθειες εδραίωσης του κλάδου σε πανεπιστημιακό επίπεδο και οι πρώτες προσπάθειες ίδρυσης πανεπιστημιακών εδρών δεν έχουν αποτέλεσμα. Παρά την έντονη συγκριτολογική δραστηριότητα στη Γαλλία, οι πρώτες έδρες ιδρύονται παράδοξως στην Ιταλία (Νάπολη και Τορίνο) και στην Ελβετία (Γενεύη και Ζυρίχη). Όλες όμως θα καταργηθούν λίγα χρόνια αργότερα. Σημαντικά ερείσματα απέκτησε η επιστήμη και στην Ουγγαρία. Στο Πανεπιστήμιο του Kolozsvár, μάλιστα, (που σήμερα βρίσκεται στη Ρουμανία), το 1877 εκδόθηκε από τον Hugó Meltzl de Lomnitz το πρώτο περιοδικό συγκριτολογικού περιεχομένου, το *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, το οποίο ανέστειλε την έκδοσή του λίγο πριν από την καμπή του αιώνα.

Η πρώτη έδρα «Συγκριτικής Φιλολογίας» που θα δημιουργήσει παράδοση ιδρύεται στη Γαλλία, στο Πανεπιστήμιο της Λυών, μόλις το 1896. Τη θέση καταλαμβάνει ο Joseph Texte, ο οποίος θεωρεί τον

κοσμοπολιτισμό και τον διεθνισμό ως τις σημαντικότερες προϋποθέσεις για τη διερεύνηση της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας (Grabovszki, 2011, σ. 202). Μετά τον θάνατό του, τη θέση του αναλαμβάνει ο Fernand Baldensperger, συγγραφέας της περιφημης μελέτης *Ο Γκαίτε στη Γαλλία (Goethe en France)*, ο οποίος το 1910 μετακαλείται στη Σορβόνη, όπου ιδρύεται αντίστοιχη έδρα «Συγκριτικής Φιλολογίας». Έκτοτε, η εξέλιξη του κλάδου είναι εντυπωσιακή. Στο *Ινστιτούτο Σύγχρονων Φιλολογιών και Συγκριτικής Φιλολογίας (Institute des Littérature Modernes et Comparées)* της Σορβόνης θα ερευνήσουν και θα διδάξουν δύο ακόμα σημαντικοί για την ιστορία του κλάδου επιστήμονες, οι μαθητές του Baldensperger, Paul Hazard και Paul van Tieghem. Ο πρώτος θα διαδεχτεί τον Baldensperger στην έδρα, ενώ ο δεύτερος θα δημοσιεύσει το 1931 το εγχειρίδιό του *Η Συγκριτική Φιλολογία (La littérature comparée)*. Ο Baldensperger με τον Hazard θα εγκαινιάσουν, μάλιστα, το 1921 το έγκριτο περιοδικό *Revue de littérature comparée*, το οποίο συνεχίζει μέχρι και σήμερα τη συνεπή του πορεία, δίνοντας έμφαση κυρίως στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Οι Texte, Baldensperger, Hazard και van Tieghem μαζί με τον Louis-Paul Betz, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε κυρίως στον γαλλόφωνο ελβετικό χώρο και δημοσίευσε την πρώτη βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο αντικείμενο, εκπροσωπούν τη λεγόμενη *Γαλλική Σχολή* της Συγκριτολογίας. Κινούνται θετικιστικά και εκπονούν μελέτες στο πλαίσιο της «επιδρασιολογίας» ή της «έρευνας πρόσληψης» (μελετούν δηλαδή την επίδραση και την επιρροή κάποιων συγγραφέων πάνω σε κάποιους άλλους μεταγενέστερους ή την υποδοχή ενός συγγραφέα σε διαφορετικά εθνικά περιβάλλοντα. Βλ. κεφ. 3 και 4).



Εικόνα 2.3 Το εξώφυλλο του δεύτερου τεύχους της «*Revue de littérature comparée*» το 1922 (επάνω) και η σύγχρονη εκδοχή του (κάτω). (Πηγή για την 1^η φωτογραφία: Ηλεκτρονικό αρχείο του Πανεπιστημίου του Τορόντο, URL: <https://archive.org/details/revuedelittat02pariuoft>, (με την ένδειξη «not in copyright») – Πηγή για τη 2^η φωτογραφία: Thumbnail από το site των εκδόσεων URL: <http://www.klincksieck.com/livre/?GCOI=22520100591270>).

Στα τέλη του 19ου αιώνα η λογοτεχνική σύγκριση κάνει δειλά την εμφάνισή της και στη Μεγάλη Βρετανία. «Την ίδια εποχή Άγγλοι λογοτέχνες και κριτικοί συνειδητοποιούν τη δυνατότητα συγκριτικής μελέτης της λογοτεχνίας. Ο Matthew Arnold [...] μάλιστα χρησιμοποιεί τους σκοπούς και τη μέθοδο της Σ. Φ., για να βγάλει την αγγλική λογοτεχνία από την απομόνωση και τον εγωκεντρισμό της, ενώ το 1886 ο καθηγητής M. Rosnett εκδίδει το έργο του Συγκριτική Φιλολογία (*Comparative Literature*), το οποίο αποτελεί ιστορική μελέτη για την εμφάνιση και ανάπτυξη των λογοτεχνιών σ' ολόκληρο τον κόσμο. Με μέθοδο που χαρακτηρίζεται από τον θετικισμό της εποχής προσπαθεί να εντοπίσει τους γενετικούς νόμους των λογοτεχνικών ειδών, έτσι όπως διαμορφώνονται από τις κοινωνικές δομές» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 14).

Η ακαδημαϊκή καθιέρωση της Συγκριτολογίας στον γερμανόφωνο χώρο θα καθυστερήσει σημαντικά. Παρότι από τις αρχές του 20ού αιώνα προσφέρονται σε διάφορα πανεπιστήμια (στο πλαίσιο των σπουδών της Γερμανικής Φιλολογίας) μεμονωμένα μαθήματα με συγκριτολογικό περιεχόμενο, συστηματικές παραδόσεις Συγκριτολογίας προσφέρθηκαν από τον André Jolles στη Λειψία (από το 1923 κ.έ.) και τον Kurt Wais στο Tübingen (από το 1934 κ.έ.), οι οποίοι έλαβαν ειδική άδεια για τη διδασκαλία του συγκεκριμένου μαθήματος. Το πρώτο Ινστιτούτο (κάτι αντίστοιχο με τον οικείο θεσμό του Τμήματος) Συγκριτικής Φιλολογίας θα ιδρυθεί μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, το 1946, στο Mainz. Τη θέση αυτή καταλαμβάνει ο Friedrich Hirth. Ο Ernst Grabovszki εκτιμά μάλιστα ότι στην εξέλιξη αυτή σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι γαλλικές κατοχικές δυνάμεις (2011, σ. 210). Περίπου την ίδια εποχή (1949) αρχίζει να διδάσκεται η «Συγκριτολογία» στο Πανεπιστήμιο του Saarbrücken στο σημερινό κρατίδιο του Saarland, το οποίο όμως τότε τελούσε υπό γαλλική κατοχή. Από το 1951, στο συγκεκριμένο πανεπιστήμιο δημιουργήθηκε αυτόνομος κύκλος σπουδών με αντίστοιχη έδρα. Οι σπουδές ήταν δίγλωσσες (γαλλικά/γερμανικά) και οδηγούσαν στην απόκτηση πτυχίου Συγκριτικής Φιλολογίας (*Vergleichende Literaturwissenschaft/littérature comparée*). Το 1965 ιδρύεται αντίστοιχο Τμήμα στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου με πρώτο κάτοχο έδρας τον διακεκριμένο συγκριτολόγο Peter Szondi. Μετά τον θάνατό του το Τμήμα μετονομάζεται σε Peter Szondi-Institut. Αυτόνομα Τμήματα με σημαντική προσφορά στην έρευνα και τη διδασκαλία λειτουργούν σήμερα στο Μόναχο, το Μπόχουμ, το Φράιμπουργκ, το Wuppertal και τη Φρανκφούρτη. Στον ευρύτερο γερμανόφωνο χώρο ξεχωρίζουν τα Τμήματα στα Πανεπιστήμια του Ίνσμπρουκ και της Βιέννης (Αυστρία) αλλά και της Ζυρίχης (Ελβετία).

Στην τσαρική Ρωσία, η Συγκριτολογία δεν εδραιώνεται, ενώ μετέπειτα, στην ΕΣΣΔ, απορρίπτεται ως «δυτική και αστική επιστήμη», κυρίως λόγω του φόβου ότι η σύγκριση με λογοτεχνίες άλλων εθνών θα αλλοίωνε τον χαρακτήρα της σοβιετικής κουλτούρας (Nebrieg, 2012 b, σ. 45). Ωστόσο, ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Viktor M. Žirmunskij παρακάμπτει τις δυσκολίες και εκδίδει τη μελέτη του *Συγκριτική έρευνα επών* (μια μελέτη που αντιπαραβάλλει τα νοτιοσλαβικά με τα δυτικοευρωπαϊκά έπη), υιοθετώντας μια ιστορική-τυπολογική (βλ. κεφ. 3) μεθοδολογία και προσφέροντας σημαντικά ερείσματα στην τότε νέα ακόμη επιστήμη της κοινωνιολογίας.

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, η Συγκριτική Φιλολογία απέκτησε πολύ νωρίς θέση στα πανεπιστήμια. Τα πρωτεία κατέχει το Πανεπιστήμιο του Harvard, όπου ήδη πριν από το γύρισμα του αιώνα (το 1890) εγκαινιάζεται έδρα «Συγκριτικής Φιλολογίας», ενώ το 1904 ιδρύεται αυτόνομο τμήμα. Ακολουθεί το Πανεπιστήμιο Columbia στη Νέα Υόρκη το 1899, το Dartmouth στο New Hampshire το 1908, και αργότερα πολλά άλλα. Ωστόσο, η λεγόμενη *Αμερικανική Σχολή* ασκεί τη Συγκριτολογία κάπως διαφορετικά απ'ό,τι οι ευρωπαϊκές σχολές. Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού η Συγκριτολογία διδάσκεται ως βασικό μάθημα, με σκοπό να ενισχύσει τις γενικές γνώσεις των φοιτητών πριν από την ειδίκευσή τους. Επειδή στις Ηνωμένες Πολιτείες –σύμφωνα με τον Grabovszki– δεν έχει προηγηθεί αντίστοιχη ιστορική εξέλιξη όπως στην Ευρώπη η Συγκριτολογία ξεκινάει ως *Weltliteratur*, με τη σημασία που προσέδωσε στον όρο ο Γκαίτε, και σήμερα, στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, γίνεται αντιληπτή ως *global literature* (2011, σ. 206). Στο πλαίσιο του σχετικού προγράμματος σπουδών προσφέρονται μαθήματα όπως *Γενική Λογοτεχνία* (*General Literature*), *Παγκόσμια Λογοτεχνία* (*World Literature*), *Σημαντικά Βιβλία/Έργα της Λογοτεχνίας* (*Great Books*) – και σ' αυτές τις θεματικές προσανατολίζεται και η έρευνα. (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 82). Η Αμερικανική Σχολή δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη δι-επιστημονικότητα και στη δια-καλλιτεχνικότητα, δηλαδή στην επαφή της λογοτεχνίας με τη φιλοσοφία, την ιστορία, την ιστορία των ιδεών ή και άλλες επιστήμες όπως η νομική, η ιατρική κτλ. αλλά και τις υπόλοιπες μορφές τέχνης (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 10. Βλ. και ενδεικτικά [Tötösy de Zepetnek](#), 1999 και Saussy, 2004). Τέλος, εξαιρετικά έντονη συγκριτολογική δραστηριότητα παρουσιάζουν την τελευταία τριακονταετία η Ιαπωνία, η Κίνα και η Κορέα (Βλ. Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σσ. 18 κ.έ.). Τα τελευταία χρόνια μάλιστα έχουν πολλαπλασιαστεί οι έδρες και τα τμήματα Συγκριτικής Φιλολογίας ανά τον κόσμο και έχουν διευρυνθεί τα πεδία εφαρμογών της (όπως

θα δούμε και στα επόμενα κεφάλαια) – εξέλιξη που αφενός τεκμηριώνει το παγκόσμιο ενδιαφέρον για τον κλάδο και αφετέρου αποδεικνύει ότι ο συγκριτισμός δεν έχει αυστηρά φιλολογικό χαρακτήρα, άλλα επεκτείνεται και σε άλλους τομείς του επιστητού.

Το 1954 ιδρύεται η Διεθνής Εταιρεία Συγκριτικής Γραμματολογίας (ICLA/AICL), στην οποία υπάγονται όλες οι εθνικές εταιρείες Συγκριτικής Γραμματολογίας. Τόσο η διεθνής όσο και οι εθνικές εταιρείες οργανώνουν σε τακτά χρονικά διαστήματα συνέδρια και εκδίδουν επιστημονικά περιοδικά με σκοπό την προαγωγή της επιστήμης και την εδραίωσή της ως αυτόνομου επιστημονικού κλάδου.

2.2.2. Η Συγκριτολογία στην Ελλάδα

Κάθε ιστορική ανασκόπηση, παρότι περιλαμβάνει αναπόφευκτα απαρίθμηση ονομάτων και χρονολογιών, είναι ενδεικτική για την εξέλιξη της υπό εξέταση επιστήμης και αναδεικνύει τις θεωρητικές της καταβολές. Από την παραπάνω ανασκόπηση δεν θα μπορούσε να λείπει η αναφορά στην Ελλάδα. Στη χώρα μας η Συγκριτική Φιλολογία εισάγεται για διάφορους –ιστορικοπολιτικούς κυρίως– λόγους σχετικά αργά. Γίνεται γνωστή σταδιακά (από το 1950 και εξής), μέσα από τα δημοσιεύματα του διαπρεπούς έλληνα φιλόλογου Κ. Θ. Δημαρά, ο οποίος δίδαξε στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης στην Έδρα Νεοελληνικής Γλώσσας και Λογοτεχνίας (Βλ. Ταμπάκη, 1995, σσ. 111 κ.έ.). «*Θρεμμένος με τη γαλλική γλώσσα και λογοτεχνία ο Δημαράς μετέφερε τις απόψεις των Γάλλων συγκριτολόγων και με πολλήν οξυδέρκεια διέβλεψε ότι ολόκληρη η νεοελληνική λογοτεχνία, μόνιμα στραμμένη στην Ευρώπη, από όπου δέχεται κάθε είδους επιδράσεις, αποτελεί γόνιμο πεδίο έρευνας για τον συγκριτικό φιλόλογο*» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 22).

«*Πάντοτε διεκήρυξα και εξακολουθώ να πιστεύω ότι δεν υπάρχει άλλη φιλολογία από τη συγκριτική*», θα πει ο ίδιος σε συνέντευξη που παραχώρησε το 1988 στο περιοδικό *Σύγχρονα Θέματα*, επιβεβαιώνοντας την «*αμετάκλητη πίστη του [...] στη μεθοδολογία που προσφέρει η συγκριτική επιστήμη*» (Ταμπάκη, 1995, σ. 110). Ωστόσο, η συγκριτολογία αρχικά δεν βρίσκει ευρεία αποδοχή και αναγνώριση στην Ελλάδα και γι' αυτό – σύμφωνα με την Ε. Πολίτου Μαρμαρινού– η αντιπροσώπευσή της σε πανεπιστημιακά ιδρύματα και ερευνητικά κέντρα ήταν ισχνή ή και ανύπαρκτη (1981, σ. 22). Το 1964 ιδρύεται στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης *Έδρα Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας της Νεωτέρας Ευρώπης*, που, λόγω της δύσκολης και ταραχώδους κοινωνικό-πολιτικής κατάστασης που επικρατούσε εκείνη την εποχή στην Ελλάδα, πληρώνεται μετά το τέλος της επταετίας, μόλις το 1975. Έκτοτε, το ενδιαφέρον για τη συγκριτική φιλολογία αυξήθηκε με γρήγορους ρυθμούς. Σ' αυτό συνέβαλε και η *διδασκαλία ξένων λογοτεχνιών στη χώρα μας όπως και της νεοελληνικής έξω από την Ελλάδα*, όπως αναφέρεται στο [Χρονικό της Ίδρυσης της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας](#) (σ. 65). Η εταιρεία ιδρύεται το 1988 και ως σκοπό έχει την *ενίσχυση και οργάνωση της έρευνας και της διδασκαλίας της Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας στην Ελλάδα*, όπως ορίζεται στο πρώτο άρθρο του ιδρυτικού [καταστατικού](#) της. Το καταστατικό υπέγραψαν μερικοί από τους σημαντικότερους έλληνες συγκριτολόγους, οι οποίοι προέρχονταν τόσο από την Ελληνική όσο και από Ξένες Φιλολογίες, όπως ο Εμμανουήλ Κριαράς, ο Γιώργος Βελουδής, ο Κώστας Στεργιόπουλος, η Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης, ο Νάσος Βαγενάς, ο Γιώργος Φρέρης, ο Μιχάλης Μερακλής, ο Walter Puchner, ο Θεόδωρος Γραμματάς κ.ά. Επίσημο όργανο της εταιρείας αποτελεί το περιοδικό *Σύγκριση*, που εκδίδεται μία φορά ετησίως, και συγκεντρώνει στους πρώτους τόμους του άρθρα που καταγράφουν την ιστορία του κλάδου στην Ελλάδα. Η διδασκαλία της Συγκριτολογίας στα ελληνικά πανεπιστημιακά ιδρύματα αναπτύχθηκε με σταθερούς ρυθμούς μετά τη δεκαετία του 1970. Σήμερα, εξειδικευμένοι επιστήμονες προσφέρουν μαθήματα συγκριτολογικού περιεχομένου σχεδόν σε όλα τα ελληνικά πανεπιστημιακά ιδρύματα, τόσο σε τμήματα ή προγράμματα σπουδών φιλολογίας (της ελληνικής αλλά και των ξένων φιλολογιών), όσο και στο πλαίσιο της θεατρολογίας, της μουσικολογίας, των παιδαγωγικών ή του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Αξίζει να αναφερθεί ότι πλέον στην Ελλάδα προσφέρεται ειδικευση στον τομέα της Συγκριτολογίας και σε μεταπτυχιακό επίπεδο (π.χ. στο Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ), ενώ στον ερευνητικό τομέα σημαντικό έργο προσφέρει το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ μέχρι πρόσφατα υπό την διεύθυνση του Γ. Φρέρη.

2. 3. Γενική + Συγκριτική Φιλολογία = Συγκριτολογία *tout court*

2.3.1. Γενική και συγκριτική Φιλολογία

Στη διάρκεια της εξέλιξης της Συγκριτολογίας ως αυτόνομου επιστημονικού κλάδου καθιερώθηκε –και χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα, ειδικά στην ονομασία τμημάτων, ινστιτούτων, επιστημονικών εταιρειών και προγραμμάτων σπουδών– η χρήση του όρου *Γενική και Συγκριτική Φιλολογία*. Τη διάκριση της φιλολογίας σε *Γενική (Littérature Générale)* και *Συγκριτική (Littérature Comparée)* εισηγήθηκε ο πρωτοπόρος της γαλλικής συγκριτολογικής σχολής Paul Van Tieghem, στην προσπάθειά του να προσδιορίσει το αντικείμενο της νέας επιστήμης. Με τον πρώτο όρο εννοεί «*τη συγκριτική μελέτη κινήματων και λογοτεχνικών ρευμάτων που απαντούν σε περισσότερες λογοτεχνίες, ενώ με τον δεύτερο τη συγκριτική μελέτη δύο εθνικών λογοτεχνιών*» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 9, βλ. και Van Tieghem, 1921). Η εξέταση της εξέλιξης του σονέτου στην Ευρώπη από τον Πετράρχη ως σήμερα –εξηγεί ο Prawer– αποτελεί αντικείμενο της γενικής φιλολογίας· το ίδιο και η ενασχόληση με ποιητολογικά ζητήματα, ζητήματα θεωρίας της λογοτεχνίας ή και της κριτικής (σε διεθνές επίπεδο). Αν όμως στο πλαίσιο αυτής της θεώρησης συγκρίνουμε ένα σονέτο του Πετράρχη με ένα σονέτο του Σαίξπηρ, τότε βρισκόμαστε στο πεδίο της συγκριτικής φιλολογίας (1973, σ. 3).

Η Eni Zemanek συγκεκριμενοποιεί τους όρους ακόμη περισσότερο, εξηγώντας ότι η γενική φιλολογία ασχολείται

- με τις θεωρητικές και μεθοδολογικές βάσεις της επιστήμης της λογοτεχνίας,
- με προβλήματα της θεωρίας της λογοτεχνίας,
- με θεωρητικά ζητήματα της λογοτεχνικής παραγωγής και της λογοτεχνικής πρόσληψης – πέρα από τις ιδιαιτερότητες των μεμονωμένων εθνικών λογοτεχνιών,

ενώ η συγκριτική φιλολογία:

- συγκρίνει διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες, λογοτεχνικές εποχές και ρεύματα, όπως και μεμονωμένα έργα με τις μεταφράσεις τους,
- εξετάζει τη σταθερότητα ή τις μεταβολές του λογοτεχνικού υλικού, των θεμάτων και των μοτίβων,
- εξετάζει τη διάδραση ανάμεσα στους διάφορους πολιτισμούς, δηλαδή ερευνά διαπολιτισμικά ερωτήματα ή επικεντρώνεται σε υποκοιλιότητες στο πλαίσιο ενός πολιτισμού, και
- συγκρίνει τη λογοτεχνία με άλλες τέχνες και άλλα μέσα, όπως και την επιστήμη της λογοτεχνίας με άλλες επιστήμες (Zemanek, 2012, σ. 13).

Η σύνθεση γενικής και συγκριτικής φιλολογίας μπορεί να περιγραφεί με τον σχετικά νεόκοπο όρο «Συγκριτολογία», ο οποίος σύμφωνα με τους Zemanek και Nebrig περικλείει και τους δύο πυλώνες του κλάδου και αναδεικνύει την διεπιστημονική του διάσταση – σε αντίθεση με τον παλαιότερο όρο *Γενική και Συγκριτική Φιλολογία*, ο οποίος προτάσσει τον «λογοτεχνοκεντρικό» χαρακτήρα του (2012, σ. 12). Πολλοί σύγχρονοι συγκριτολόγοι εκφράζουν τη συνθετότητα του αντικειμένου και του πεδίου δράσης της συγκεκριμένης επιστήμης με τον όρο *Συγκριτολογία tout court* (Zima, 2000, σ. 15). Πιο σχηματικά θα μπορούσαμε λοιπόν να συνοψίσουμε τους παραπάνω όρους στον τύπο: Γενική + Συγκριτική Φιλολογία = Συγκριτολογία *tout court* (βλ. και Zymner/Hölter, 2013, κεφ. E.4).

2.3.2. Ζητήματα οριοθέτησης της Συγκριτολογίας

Οι δυσκολίες ορισμού του πεδίου δράσης της Συγκριτολογίας συνδέονται με ένα ακόμη ζήτημα που προκάλεσε εξ αρχής έντονες συζητήσεις στους θεωρητικούς του κλάδου: με την αμφιλεγόμενη και δύσκολα προσδιορίσιμη σχέση μεταξύ εθνικών φιλολογιών και συγκριτολογίας, την οποία θίξαμε και στο πρώτο κεφάλαιο. Όπως υποστηρίζει και η Corbineau-Hoffmann, η συγκριτολογία αρχίζει εκεί που οι εθνικές φιλολογίες φτάνουν στα όριά τους (2004, σ. 12). Από την άλλη πλευρά οι εθνικές φιλολογίες προσφέρουν ουσιαστικές βάσεις για κάθε σύγκριση. Έτσι, ο συγκριτολόγος που εξετάζει π.χ. την επίδραση του Γκαίτε στη γαλλική λογοτεχνία θα έχει σημαντικές ελλείψεις ή και λάθη στην μελέτη του αν δεν λάβει υπόψη του εργασίες που εκπονήθηκαν στο πλαίσιο της Γερμανικής Φιλολογίας, οι οποίες αναδεικνύουν τη σημασία του Γκαίτε για την εξέλιξη της γερμανικής λογοτεχνίας. Αντίστοιχα, αν ένας φιλόλογος που εργάζεται και ερευνά

στο πλαίσιο μιας εθνικής λογοτεχνίας παραβλέψει ή αγνοήσει τη θέση του Γκαίτε στα διεθνή λογοτεχνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα ή την επίδρασή του στην παγκόσμια ιστορία των ιδεών, θα χαρακτηρίζεται από κοντόφθαλμη οπτική (Βλ. και Schmeling, 1981, σ. 5). Το παραπάνω παράδειγμα είναι απλώς ενδεικτικό για την αλληλεξάρτηση και την παραπληρωματικότητα Συγκριτολογίας και εθνικών λογοτεχνιών. Ο Ernst Robert Curtius προλογίζοντας το κεφαλαιώδες έργο του *Η ευρωπαϊκή λογοτεχνία και ο λατινικός μεσαίωνας* (*Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1947), στο οποίο εισηγείται για πρώτη φορά την έννοια του «λογοτεχνικού (κοινού) τόπου», σημειώνει επιβεβαιώνοντας ουσιαστικά τα παραπάνω: «Δεν ελλείπουν αξιόλογα έργα για τις εθνικές λογοτεχνίες της Γαλλίας, της Αγγλίας, της Γερμανίας, της Ιταλίας, Ισπανίας. Το βιβλίο μου δεν φιλοδοξεί να τα ανταγωνιστεί, αλλά να προσφέρει αυτό, που εκείνα δεν προσφέρουν» (Curtius, 1993, σ. 9, σύμφωνα με τους Zymner/Hölter, 2013, σ.14).

Στενά συνδεδεμένο με το θέμα της αλληλεξάρτησης συγκριτολογίας και εθνικών λογοτεχνιών είναι και το ζήτημα του αντικειμένου ή του πεδίου έρευνας της Συγκριτολογίας. Πώς απαντά η συγκριτολογία στο ερώτημα «τι αποτελεί υλικό της»; Ο Manfred Schmeling αναρωτιέται:

- Όταν συγκρίνουμε έναν πρώην ανατολικογερμανό συγγραφέα, όπως ο Ulrich Plenzdorf, με έναν σύγχρονό του δυτικογερμανό συγγραφέα ή ακόμα και με τον Γκαίτε, κινούμαστε ακόμη στο πλαίσιο της συγκριτολογίας;
- Όταν συγκρίνουμε δύο έργα, ένα της αγγλικής και ένα της αμερικανικής λογοτεχνίας ή ένα της γερμανικής και ένα της αυστριακής μιλάμε για δύο διαφορετικές λογοτεχνίες ή μπορούμε να τα συνοψίσουμε ως γερμανόφωνη και αγγλόφωνη λογοτεχνία αντίστοιχα;
- Πώς προσδιορίζονται τα όρια ανάμεσα στις λογοτεχνίες; Με γλωσσικά ή πολιτικά κριτήρια;

Ο Schmeling είναι ελαστικός ως προς το τι μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο σύγκρισης. Ενώ κάποιοι (κυρίως παλαιότεροι) συγκριτολόγοι (όπως ο Remak) θεωρούν την υπέρβαση των εθνικών ορίων ως *conditio sine qua non*, ως ελάχιστη προϋπόθεση για τη συγκριτική δραστηριότητα, κάποιους άλλους – όπως τον Wellek – δεν τους απασχολεί καθόλου το ζήτημα αυτό, επειδή στη θεώρησή τους είναι σημαντικότερη η διάσταση της λογοτεχνικότητας των έργων. Ο Wellek, παραδείγματος χάριν, επηρεασμένος από τη θεωρητική παράδοση του *New Criticism*, αντιλαμβάνεται τη λογοτεχνία οντολογικά, ως μια μοναδική, ξεχωριστή έκφανση της ανθρώπινης ύπαρξης, σαφώς διακριτή από τις υπόλοιπες. Τον ενδιαφέρουν λιγότερο ζητήματα δια-λογοτεχνικών σχέσεων και περισσότερο ζητήματα της λογοτεχνικότητας καθαυτήν (Schmeling, 1981, σ. 4). Υπ' αυτήν την έννοια, τα υπό σύγκριση έργα μπορούν να ανήκουν ακόμα και στην ίδια εθνική λογοτεχνία.

Ο προβληματισμός γίνεται πιο σύνθετος όταν η συγκριτολογία επεκτείνει τη δραστηριότητά της σε άλλες τέχνες, δηλαδή σε άλλα μέσα, σε άλλους επιστημονικούς τομείς (και αυτό, γιατί συχνά καθίσταται δύσκολος ο διαχωρισμός μεταξύ *αντικειμένου* και *μεθόδου*), ή όταν ασχολείται με εικόνες του οικείου και του ξένου (π.χ. στο πλαίσιο της έρευνας της στερεοτυπολογίας), όπως θα δούμε αναλυτικά στα κεφάλαια 8, 9 και 10.

2.3.3. Βασικές Αρχές. Στόχοι. Προϋποθέσεις

Από όλα τα παραπάνω γίνεται σαφές ότι η σύγχρονη συγκριτολογία έχει διευρύνει το αντικείμενο και το πεδίο ερευνών της. Η εξέλιξη αυτή συμβαδίζει – σύμφωνα με την Corbinea-Hoffmann – με τις σύγχρονες τάσεις στη θεωρία και την κριτική της λογοτεχνίας και με μια διευρυμένη αντίληψη για το κείμενο, που έχει τις καταβολές της στη θεωρία του Foucault για τον λόγο (*discours*), σύμφωνα με την οποία η λογοτεχνία πρέπει να εννοηθεί ως *πολυ-σύστημα*, και το μεμονωμένο λογοτεχνικό κείμενο ως μέρος πολλών διαφορετικών συστημάτων. Κάποια από αυτά τα συστήματα, στα οποία ανήκει το κάθε κείμενο, έχουν γενική ισχύ και μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης σε κάθε φιλολογική έρευνα, κάποια άλλα, ωστόσο, αφορούν μόνον τη συγκριτολογία.

Στην πρώτη κατηγορία η Corbinea-Hoffmann συγκαταλέγει τα ακόλουθα: Το σύνολο του έργου ενός συγγραφέα, τη βιογραφία του, το σύστημα της γλώσσας και το σύστημα της οικείας εθνικής λογοτεχνίας. Στη δεύτερη κατηγορία, που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον συγκριτολόγο, κατατάσσει το σύστημα των ειδών, το σύστημα της ιστορίας του λογοτεχνικού υλικού, των λογοτεχνικών θεμάτων και μοτίβων, το σύστημα της λογοτεχνικής εποχής, το σύστημα των ξένων λογοτεχνιών, στο οποίο εντάσσονται τα υπό εξέταση κείμενα είτε μέσω επιρροών είτε μέσω μετάφρασης, το σύστημα άλλων τεχνών

ή μέσω των, το σύστημα των συλλογικών εθνικών αντιλήψεων και το σύστημα των επιστημών (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 36).

Μέσα από το σύνθετο αυτό θεωρητικό πλέγμα, που ενώνει συγχρονία και διαχρονία, η Συγκριτολογία έχει τη δυνατότητα να εξελίσσεται και να μεταβάλλεται, αλλά και να αναθεωρεί βασικούς της όρους και πρακτικές, ανάλογα με τις ανάγκες της. Ο Wellek, παραδείγματος χάρη, προτείνει το 1958 έναν δραστικό για την εποχή επαναπροσδιορισμό του αντικειμένου και της μεθόδου της Συγκριτολογίας: απορρίπτει τον διαχωρισμό μεταξύ γενικής και συγκριτικής φιλολογίας ως τεχνητή διάκριση· αναγνωρίζει το δικαίωμα κάθε συγκριτολόγου να ασχολείται με οποιαδήποτε υπόθεση εργασίας επιθυμεί, ακόμα κι αν η μελέτη του περιορίζεται σε έργα μίας και μόνης λογοτεχνίας ή ακόμα κι αν επεκτείνεται σε θέματα ιστορίας, φιλοσοφίας ή άλλων πεδίων· και εκφράζει την πεποίθηση ότι το έργο τέχνης πρέπει να εξετάζεται ως πολυδιάστατη ολότητα, ως ένα σύστημα σημείων του οποίου τα νοήματα πρέπει να αποκαλυφθούν. Τονίζει επίσης ότι για να μπορέσει να ανταποκριθεί η λογοτεχνία στον αντικειμενικό της σκοπό, δεν πρέπει να εννοείται ως αντικείμενο πολιτισμικών ανταλλαγών και πολιτικού εμπορίου με σκοπό την «κυριαρχία» μιας εθνικής λογοτεχνίας πάνω σε άλλες (Wellek, 1958, σσ. 150 κ.ε.). Παρά τις δομιστικές καταβολές του, ο Wellek προκρίνει την αισθητική διάσταση των κειμένων, τη λογοτεχνικότητά τους (literariness) ως κύριο αντικείμενο της συγκριτικής θεώρησης.

Η συγκριτολογία είναι συνεπώς μια ευέλικτη και συνεχώς αναδιαμορφούμενη επιστήμη, που θέτει ως στόχους της την υπέρβαση των εθνικών ορίων, τη διατύπωση γενικών θεωριών για τη λογοτεχνία (ενίοτε μέσα από τη μελέτη μεμονωμένων φαινομένων) και την απόκτηση μιας υπερεθνικής οπτικής, που επιτρέπει τη συστηματοποίηση και ιστοριογράφηση της λογοτεχνίας ως όλου. Η κατανόηση της λογοτεχνίας ως συστήματος που βρίσκεται σε διαρκή και ανοιχτό διαγλωσσικό, διαπολιτισμικό, διαμεσικό, διαθεωρητικό και διεπιστημονικό διάλογο με ένα διαρκώς ανανεούμενο σώμα κειμένων αποτελεί τη βάση κάθε συγκριτολογικής προσέγγισης (Zemanek, 2012, σ. 13). Έτσι, ο συγκριτολόγος μπορεί να γνωρίζει έναν περιορισμένο αριθμό ξένων γλωσσών και να έχει μελετήσει σε βάθος κάποιες μόνον ξένες λογοτεχνίες, αλλά οφείλει να έχει ανοιχτό μυαλό: πρέπει να είναι έτοιμος να επεκτείνει τους ορίζοντές του, να κινηθεί με άνεση σε νέα πεδία, να κατανοήσει ξένους πολιτισμούς, έχοντας πάντα συναίσθηση των γνώσεων και των δυνατοτήτων του. Στόχος του είναι να μπορέσει να προσεγγίσει τα υπό εξέταση έργα με αντικειμενικότητα και κριτική σκέψη, προκειμένου να αναδείξει τις μεταξύ τους σχέσεις, να εντοπίσει νέους προβληματισμούς και να προσφέρει νέες υποθέσεις εργασίας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1981). *Η Συγκριτική Φιλολογία. Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα.

Ταμπάκη, Α. (1995). Η συγκριτική μέθοδος στο έργο του Κ. Θ. Δημαρά. *Σύγκριση*, 6, 110-117.

[Χρονικό της Ίδρυσης της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας](#) (1989). *Σύγκριση*, 1, 65-66.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Calinescu, M. (2011). *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας*. Αθήνα: ΑΣΚΤ.

Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Erich Schmidt.

Curtius, E. R. (1993). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke.

- Dilthey, W. (1957). Beiträge zum Studium der Individualität (Über vergleichende Psychologie, 1895/96). Στο Dilthey W. *Gesammelte Schriften*, τόμος V: *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens I: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften* (σσ. 241-316). Stuttgart/Göttingen: Teubner.
- Dyserinck, H. (1991). *Komparatistik. Eine Einführung*. Βόννη: Bouvier.
- Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη, Κολωνία. & Βαϊμάρη: Böhlau.
- Grimm, J. & W. (1854-61). *DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Λειψία: Hirzel. (Quellenverzeichnis Λειψία 1971). Και σε ηλεκτρονική μορφή: ανακτήθηκε στις 03. Απριλίου 2015 από τον ιστότοπο http://woerterbuchnetz.de/DWB/call_wbgui_py_from_form?sigle=DWB&mode=Volltextsuche&hitlist=&patternlist=&lemid=GV01518#XGV01518.
- Jauß, H.P. (1964). Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“. Στο Ch. Perrault: *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste; 2) (σσ. 8-64). Μόναχο: Eidos-Verlag.
- Jeune, S. (1968). *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Παρίσι: Minard.
- Kaiser, G. (1980). *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft (εδώ κεφ. 4.1).
- Lloyd, R. (2011). *Baudelaire et Hoffmann – Affinités et Influences*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Lugarić D. (2008). Jeans Style. Aleksandar Flaker and Popular Culture. Στο E. Kulcsár Szabó & D. Oraić Tolić (Επιμ.), *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften* (σσ. 93-102). Wien: Braumüller (Wiener Arbeiten zur Literatur 24).
- Nebbrig, A. (2012 a). Die Tradition des literarischen Vergleichens. Στο E. Zemanek & A. Nebbrig (Επιμ.), *Komparatistik* (σσ. 21-34). Βερολίνο: Akademie Verlag Berlin.
- Nebbrig, A. (2012 b). Vergleichen als Wissenschaft: Zur Fachgeschichte. Στο E. Zemanek & A. Nebbrig (Επιμ.), *Komparatistik* (σσ. 35-49). Βερολίνο: Akademie Verlag Berlin.
- Nivelle, A. (1981). Wozu vergleichende Literaturwissenschaft?. Στο M. Schmeling (Επιμ.), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis* (σσ. 175-186). Wiesbaden: Athenaion (Athenaion-Literaturwissenschaft 16).
- Prawer, S. (1973). *Comparative Literary Studies: An Introduction*. Λονδίνο: Duckwork.
- Saussy, H. (Επιμ.). (2004). *Comparative Literature in an Age of Globalization: The 2004 ACLA Report on the State of the Discipline*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Schmeling, M. (Επιμ.). (1981). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaion (Athenaion-Literaturwissenschaft 16).
- [Tötösy de Zepetnek, S.](#) (1999). From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 1.3. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1041> (Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 07.04.2015).
- van Tieghem, P. (1921). La synthèse en histoire littéraire. *Littérature comparée et Littérature générale*. *Revue de Synthèse Historique*, 31, 1-27.
- Wellek, R. (1958). The Crisis of Comparative Literature. Στο Werner P. Friederich (Επιμ.), *Proceedings of the 2d Congress of the International Comparative Literature Association, Chapel Hill, North Carolina, September 8-12, 1958, Vol. 1: Comparative Literature* (σσ. 149-159). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Zemanek, E. (2012). Was ist Komparatistik? Στο E. Zemanek & A. Nebbrig (Επιμ.), *Komparatistik* (σσ. 7-20). Βερολίνο: Akademie Verlag.

- Zima, P. V. (2000). Vergleich als Konstruktion. Genetische und typologische Aspekte des Vergleichs und die soziale Bedingtheit der Theorie. Στο του ίδιου (Επιμ.), *Vergleichende Wissenschaften* (σσ. 15–28). Tübingen: Narr.
- Žmegač, V. (1973). Probleme der Literatursoziologie. Στο V. Žmegač & Z. Škreb (Επιμ.), *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie* (σσ. 253-282). Φρανκφούρτη/Μ.: Fischer-Athenäum.
- Zymner, R. & Hölter, A. (2013). Einleitung: Konturen der Komparatistik/Ausrichtungen der literaturwissenschaftlichen Komparatistik. Στο R. Zymner & A. Hölter (Επιμ.), *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis* (σσ. 1-5). Στουτγάρδη/Βαϊμάρη: Metzler.
- Bauer, R. (1990). Origines et métamorphoses de la littérature comparée. Στο R. Bauer & D. Fokkema (Επιμ.), *Space and Boundaries. Espace et frontières. Actes du 12ième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (1988)* (σσ. 21-27). 1ος τόμος. Μόναχο: Iudicium.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- θεσμοποίηση
- γενική φιλολογία
- συγκριτική φιλολογία
- συγκριτολογία tout court
- νομοθετική μέθοδος
- ιδιογραφική μέθοδος

Ασκήσεις

- Αποδώστε με δικά σας λόγια τη διαφορά μεταξύ γενικής και συγκριτικής λογοτεχνίας. Τι σημαίνει ο όρος *συγκριτολογία tout court*;
- Προσπαθήστε να εντοπίσετε τις διαφορές της αμερικανικής από τη γαλλική σχολή της συγκριτολογίας, κυρίως ως προς τον τρόπο εργασίας τους.
- Πώς θα απαντούσατε στο ερώτημα: Όταν συγκρίνουμε ένα ελληνικό με ένα κυπριακό έργο, κινούμαστε ακόμα στο πεδίο της συγκριτικής φιλολογίας; Τεκμηριώστε την απάντησή σας.

Προτάσεις ανάγνωσης

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Βελουδής, Γ. (1989). Συγκριτική Γραμματολογία. Εισαγωγή. *Σύγκριση, 1*, 11-14.
- Κουτριάνου, Ε. (Επιμ.). (2005). *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λέσσιγγ, Γκ. Ε. (1902). *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*. Μτφρ. Α. Προβελέγγιος. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο Κ. Μπεκ.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2009). *Συγκριτική φιλολογία: Από τη θεωρία στην πράξη*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1998). *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Ξενογλώσση βιβλιογραφία

Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Οξφόρδη: Blackwell.

Brunel, P. & Chevrel, Y. (1989). *Precis de littérature comparée*. Παρίσι: PUF.

Calinescu, M. (2011). *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας*. Αθήνα: ΑΣΚΤ.

Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Schmidt.

Culler, J. (1979). Comparative Literature and Literary Theory. *Michigan Germanic Studies*, 5, 170-84.

Đurišin, D. (1968). Die Wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. Στο G. Ziegengeist (Επιμ.), *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung* (σσ. 47-58). Βερολίνο: Akademie Verlag.

Đurišin, D. (1976). *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Βερολίνο: Akademie.

Hölter, A. (Επιμ.). (2011). *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Χαϊδελεβέργη: Synchron (Hermeia 12).

Quintus Horatius Flaccus. (1984). *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch / Deutsch, μετάφραση και επίλογος Eckart Schäfer. Στουτγάρδη: RUB 9421. (Βλ. κυρίως κεφ. V)

Pichois, C. & Rousseau, A-M. (Επιμ.). (1976). *La Littérature comparée*, Παρίσι: Armand Colin (και σε νεότερη επεξεργασμένη έκδοση με τον Pierre Brunel. 1983 *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Παρίσι: Armand Colin).

Schmeling, M. (Επιμ.). (1981). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaion (Athenaion-Literaturwissenschaft 16).

Jauß, H.P. (1964). Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“. Στο Ch. Perrault. *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste; 2) (σσ. 8-64). Μόναχο: Eidos-Verlag.

Kaiser, G. (1980). *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft. (Βλ. κυρίως κεφ. 4.1).

Wellek, R. (1965). Comparative Literature Today. *Comparative Literature*, 17, 325-337.

Zemanek, E. & Nebrig, A. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag Berlin.

Zima, P. V. (1992). *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Σε συνεργασία με τον Johann Strutz. Tübingen: Francke. (UTB für Wissenschaft 1705).

Zymner, R. & Hölter, A. (Επιμ.) (2013). *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Στουτγάρδη/Βαϊμάρη: Metzler.

Zemanek, E. & Nebrig, A. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Βερολίνο: Akademie Verlag.

Κεφάλαιο 3

ΤΥΠΟΙ ΣΥΓΚΡΙΣΗΣ

Σύνοψη

Το κεφάλαιο αυτό έχει ως στόχο να εξοικειώσει τον αναγνώστη με τα παραδοσιακά είδη της σύγκρισης: τη γενετική σύγκριση, που βασίζεται σε άμεσες ή έμμεσες επαφές και επιρροές, και την τυπολογική σύγκριση, η οποία εξετάζει τις ομοιότητες ή/και τις διαφορές που προκύπτουν πάνω στη βάση αναλογιών κατά τη γένεση των έργων. Πέραν τούτου, θα παρουσιάσουμε τους πέντε τύπους της σύγκρισης, που σύμφωνα με τον Manfred Schmeling, έναν από τους σημαντικούς θεωρητικούς του κλάδου, αποτελούν βασικό μεθοδολογικό εργαλείο σε κάθε συγκριτολογική προσέγγιση. Οι τύποι της σύγκρισης συνοδεύονται από ενδεικτικά παραδείγματα προκειμένου να καταστούν σαφείς και διακριτοί, έτσι ώστε οι φοιτητές να μπορέσουν να εμβαθύνουν στις θεωρητικές έννοιες, με απώτερο στόχο την μετέπειτα αυτόνομη εφαρμογή τους στη συγκριτική πράξη.

3.1. Η σύγκριση ως μεθοδολογικό εργαλείο

Η σύγκριση ως μέθοδος ερμηνείας χρησιμοποιείται από την πλειονότητα των σύγχρονων επιστημών, π.χ. την Ιστορία, τη Νομική, την Ιατρική, τα Παιδαγωγικά, τις Πολιτικές Επιστήμες κ.ά., και όχι αποκλειστικά από τη συγκριτική φιλολογία. Στη συγκριτική φιλολογία, ωστόσο, η σύγκριση αποτελεί το βασικό εργαλείο στη μεθοδολογική σκευή του συγκριτολόγου, χωρίς βέβαια να είναι το μόνο, καθώς η συγκεκριμένη επιστήμη, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, είναι πολυσύνθετη και πολυσυλλεκτική σε επίπεδο θεωρίας και πράξης.

Παρότι κατά τη διάρκεια της σύντομης ιστορίας της Συγκριτολογίας αποκρυσταλλώθηκαν διαφορετικά είδη σύγκρισης, σε συνάρτηση πάντα με το θέμα και την εκάστοτε στοχοθεσία, όλοι οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας συμφωνούν κατ' αρχήν στην αδρή κατηγοριοποίηση των τύπων της σύγκρισης που πρότεινε ο Peter V. Zima στη δική του εισαγωγή στη *Συγκριτολογία*. Ο Zima, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ήταν ο πρώτος που διαχώρισε τη γενετική από την τυπολογική ή αντιθετική σύγκριση, με κυριότερο αξιολογικό κριτήριο την *επαφή* ή την *αναλογία* μεταξύ των μερών της σύγκρισης (1992, σσ. 94-165).

3.2. Τύποι σύγκρισης

3.2.1. Γενετική και τυπολογική σύγκριση

Σύμφωνα με τον Peter V. Zima υπάρχουν τουλάχιστον δύο βασικοί τύποι σύγκρισης μεταξύ δύο ή περισσότερων έργων: Ο πρώτος είναι η *γενετική σύγκριση*, η οποία έχει ως αντικείμενο τις ομοιότητες ή/και τις διαφορές που προκύπτουν μέσω διεπαφών, δηλαδή άμεσων ή έμμεσων επιρροών ανάμεσα στα υπό εξέταση έργα. Ο δεύτερος τύπος που εντοπίζει ο Zima είναι η *τυπολογική σύγκριση*, η οποία εξετάζει τις συγκλίσεις ή/και τις αποκλίσεις που προκύπτουν πάνω στη βάση ανάλογων συνθηκών κατά τη γένεση ή την πρόσληψη δύο ή περισσότερων έργων (1992, σ. 94). Οι δύο αυτοί τύποι αντιστοιχούν σε ό,τι ο Gerhard Kaiser, ένας από τους πρώτους θεωρητικούς της συγκριτολογίας, ονόμαζε «μελέτη επαφών» (Kontaktstudie) και «μελέτη αναλογιών» (Analogiestudie) (βλ. 1980, κεφ. 4.1. και επεξηγηματικά Corbineau-Hoffmann 2004, σσ. 80-83).

Το πρώτο είδος σύγκρισης εφαρμόζεται όταν υπάρχουν διαπιστωμένες «γενετικές επαφές ή επιρροές» ή μία «αιτιώδης σχέση» (Schmeling, 1981, σ. 12) μεταξύ των συγκρινόμενων έργων: όταν πχ. ένας συγγραφέας γνωρίζει και εμπνέεται ή επηρεάζεται από το έργο ενός άλλου· όταν δύο συγγραφείς συνδιαλέγονται σε θεωρητικό επίπεδο ακόμα και όταν ένας συγγραφέας επηρεάζεται εμμέσως από κάποιον άλλον με τη διαμεσολάβηση του έργου ενός τρίτου συγγραφέα. Στοιχεία για τις αιτιώδεις συνάψεις μπορούν να εντοπιστούν από τον συγκριτολόγο σε ημερολογιακές καταγραφές, σε επιστολές, σε θεωρητικά κείμενα, ή σε βιογραφίες των συγγραφέων, ακόμη και μέσα στο ίδιο το λογοτεχνικό έργο. Στην περίπτωση αυτή μιλάμε για ρητές πηγές.

Υπάρχουν ωστόσο και οι άρρητες πηγές, περιπτώσεις δηλαδή που οι συγγραφείς δεν αναφέρονται καθόλου στις πηγές τους, παρόλο που το έργο τους παρουσιάζει ομοιότητες με κάποιο άλλο. Ο συγκριτολόγος μέσω της γενετικής σύγκρισης μπορεί να συστηματοποιήσει τις ομοιότητες και να αναδείξει τις επιρροές.

Αυτός ο τύπος σύγκρισης διερευνά πρωτίστως ιστορικά δεδομένα και τεκμήρια συγγραφής (όπως π.χ. βιογραφικά στοιχεία, το σύνολο των αναγνωσμάτων, δηλαδή τον «λογοτεχνικό κανόνα») (Schmeling, 1981, σ. 12) ενός συγγραφέα, χειρόγραφα, κατάλοιπα κτλ.), εκκινεί δηλαδή από την «έρευνα πρόσληψης» (Schmitt, 2001, σ. 65), εντοπίζει τα κοινά στοιχεία στην οπτική των υπό εξέταση συγγραφέων και ανιχνεύει τις ομοιότητες που παρουσιάζονται στα έργα τους, ομοιότητες που μπορεί να εστιάζονται στη θεματική, στο ύφος, στους χαρακτήρες ή απλώς να υπάρχουν ως διακειμενικές αναφορές (βλ. κεφ. 1.2.4.).

Μια μελέτη που αναδεικνύει τις επιρροές της φιλοσοφίας του Νίτσε στο έργο νέων συγγραφέων κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα γενετικής σύγκρισης. Τα γραπτά του γερμανού φιλοσόφου συνθέτουν ένα θεωρητικό πλέγμα που υπονόμωσε το φιλοσοφικό σύστημα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, έθεσε υπό αμφισβήτηση τα θεμέλια της παραδοσιακής ηθικής και επηρέασε όλους τους τομείς της πνευματικής παραγωγής. Πολλοί νέοι –τότε– συγγραφείς γοητεύτηκαν από τη φιλοσοφία του Νίτσε και ενσωμάτωσαν πολλές από τις ιδέες του στο έργο τους. Έτσι, συγγραφείς όπως ο André Gide, ο Thomas Mann, ο Νίκος Καζαντζάκης ή ο Hermann Hesse δέχτηκαν, για πολλά από τα πρωτόλεια αφηγηματικά τους έργα, σφοδρή κριτική για την αντισυμβατική τους στάση απέναντι στην κοινωνία και τη θρησκεία και για τις τολμηρές φιλοσοφικές αναζητήσεις τους. Κάθε ένας από αυτούς τους συγγραφείς αξιοποιεί διαφορετικά στοιχεία της φιλοσοφίας του Νίτσε στο έργο του: ο André Gide γοητεύεται κυρίως από τον νιτσεικό αμοραλισμό, γεγονός που εκφράζεται εντονότερα στο μυθιστόρημα του *Ο Ανηθικολόγος* (1902), μέσα από τον αισθητισμό, τη μεγαλομανία, την εγωπάθεια αλλά και την ηθική αμφιταλάντευση του ήρωά του ανάμεσα σε συμβατικά νόμιμες και παραβατικές συμπεριφορές.

Μέσα από τη φιλοσοφία του Νίτσε, ο Thomas Mann ερμηνεύει τη ζωή πρωτίστως ως «αισθητικό φαινόμενο», που έχει τον χαρακτήρα παραίσθησης, ενώ ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Hermann Hesse επεξεργάζονται κατά κύριο λόγο στο έργο τους την ιδέα του «ευρωπαϊκού μηδενισμού» – γι' αυτό και πολλοί από τους πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων τους μπορούν να αναγνωσθούν ως μεταμορφώσεις του «υπερανθρώπου». Μια ενδελεχής γενετική σύγκριση θα αναδείκνυε τα παραπάνω ως άμεσες επιρροές από το νιτσεικό έργο, εκκινώντας κατ' αρχήν από την «γνωριμία» του κάθε συγγραφέα με το έργο του γερμανού διανοητή, και δίνοντας έμφαση στον ιδιαίτερο τρόπο της δημιουργικής πρόσληψης της φιλοσοφίας του από τον κάθε συγγραφέα (βλ. και Zima, 1992, σ. 131).

Η **τυπολογική σύγκριση**, αντιθέτως, εστιάζει σε συγκλίσεις και ομοιότητες μεταξύ έργων, οι οποίες δεν προέρχονται από άμεση ή έμμεση επαφή. Οι ομοιότητες, στην περίπτωση αυτή, προκύπτουν επειδή τα υπό εξέταση έργα δημιουργούνται σε ίδιες ή αντίστοιχες ιστορικο-κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και άλλες συνθήκες, (βλ. και Đurišić, 1968, σσ. 49 κ.ε.) ή επειδή ανήκουν στο ίδιο συγκείμενο (βλ. κεφ. 1.2.4.) π.χ. επειδή αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο του ίδιου καλλιτεχνικού ρεύματος.

Έτσι, το σύνολο των μυθιστορημάτων του **μοντερνισμού** παρουσιάζει όμοια χαρακτηριστικά, χωρίς οι συγγραφείς να γνωρίζουν ή να επηρεάζονται απαραίτητως ο ένας από το έργο του άλλου. Οι λόγοι που στο έργο τους απαντώνται εντονότερα απ' ό,τι σε άλλες εποχές χαρακτηριστικά όπως η υποκειμενική σκοπιά στην πρόσληψη του κόσμου, η οποία αναπτύσσεται σε βάρος της «αντικειμενικής» πραγματικότητας που κυριαρχούσε στη λογοτεχνία τον 19ο αιώνα και ιδιαιτέρως προς το τέλος του (κατά τον Ρεαλισμό και τον Νατουραλισμό), αλλά και η διάσταση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου, μια ιδιότυπη αντίληψη για τη ροή του χρόνου και η τάση για διερεύνηση και εμβάθυνση στην ατομική συνείδηση, πρέπει να αναχθούν, μεταξύ άλλων, στη γένεση της φρουδικής ψυχανάλυσης στις αρχές του 20ού αιώνα και στη δημοσίευση της ρηξικέλευθης *Ερμηνείας των ονείρων* (1900), στην ανάπτυξη της κβαντικής θεωρίας από τον Max Plank, στην επαναστατική θεωρία της σχετικότητας του Albert Einstein, αλλά και στο γενικευμένο αίσθημα αβεβαιότητας που προκύπτει από την μετέωρη και ασαφή θέση του υποκειμένου μέσα στο ραγδαία αναπτυσσόμενο μητροπολιτικό άστυ, όπως έχει ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα ως αποτέλεσμα της βιομηχανικής επανάστασης.

Οι εξελίξεις αυτές δεν αφήνουν ανεπηρέαστη τη λογοτεχνική παραγωγή, όπως αποδεικνύουν τα μυθιστορηματικά προπύργια του μοντερνισμού: ο *Οδυσσεάς* (1922) του James Joyce, το *Manhattan Transfer* (1925) του John Dos Passos, *Οι κιβδηλοποιοί* (1925) του André Gide, *Η δίκη* (1925) του Franz Kafka, το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* (1871-1922) του Marcel Proust, *Ο Άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* (1930, 1933, 1943) του Robert Musil, το *Γιοι και Εραστές* (1913) του D. H. Lawrence, *Η κυρία Ντάλλογουεη* (1925) της Virginia Woolf και πολλά άλλα. Η υπαρξιακή αγωνία του γράφοντος υποκειμένου όπως εκφράζεται στο νέο

και διαρκώς αναδιαμορφούμενο, μέσα από μια σειρά πολιτικές, ιστορικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές μετατοπίσεις και αλλαγές, αστικό περιβάλλον αποτυπώνεται στον μοντερνιστικό πεζογραφικό λόγο με την εισαγωγή καινοτόμων –για την εποχή– αφηγηματικών (και άλλων) τεχνικών, όπως η αυτοαναφορικότητα, η αποσπασματική ή πολλαπλή αφηγηματική προοπτική ή αφηγηματική **πολυπρισματικότητα** (poly-perspectivism), η ελεύθερη εκφορά του λόγου μέσα από τη ροή της συνείδησης (stream of consciousness) ή ο εσωτερικός μονόλογος, τεχνικές που συντελούν στη φαινομενική “εξάλειψη” του αφηγητή και εντέλει στην ανάδειξη της υποκειμενικής σκοπιάς. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά έχουν εντοπιστεί και αναδειχτεί μέσα από μία σειρά τυπολογικών συγκρίσεων.

3.2.2. Η συγκριτική τυπολογία σύμφωνα με τον Manfred Schmeling

Ο **Manfred Schmeling** διατύπωσε το 1981 στη δική του *Εισαγωγή στη Συγκριτική Γραμματολογία* πέντε τύπους συγκριτικής προσέγγισης (σσ. 11-18), οι οποίοι συνέβαλαν στην περαιτέρω διαφοροποίηση και αποσαφήνιση των δύο βασικών τύπων σύγκρισης (του γενετικού και του τυπολογικού) και αποτέλεσαν μεθοδολογικό σημείο αναφοράς για τους μετέπειτα συγκριτολόγους. Ο Schmeling τονίζει ότι κάθε συγκριτική δραστηριότητα προϋποθέτει την ύπαρξη μιας «ανάλογης συγκριτικής βάσης», δηλαδή μια προφανή αναλογία μεταξύ του αντικειμένου της σύγκρισης και του τρόπου ή της μεθόδου προσέγγισής του (1981, σ. 11). Ωστόσο, με τους πέντε τύπους σύγκρισης που εισάγει, ανοίγει τη συγκριτική διαδικασία και ως προς άλλα ζητήματα της κριτικής σκέψης.

3.2.3. Μονο-αιτιακή σύγκριση

Ο πρώτος και πιο απλός τύπος σύγκρισης ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα έργα είναι ο **μονο-αιτιακός** (monokausaler Vergleichstyp). Η σύγκριση βασίζεται σε μια απλή αιτιακή σχέση άμεσης επιρροής. Στην περίπτωση αυτή, ο συγκριτολόγος, θέτει έναν εκούσιο περιορισμό στη φιλολογική του έρευνα και κινείται αμιγώς θετικιστικά στο πλαίσιο της ιστορίας της λογοτεχνίας, διερευνώντας κυρίως ιστορικές αλλά και βιογραφικές λεπτομέρειες, αφήνοντας εκτός μελέτης άλλες θεωρητικές διαστάσεις της σύγκρισης, ενώ δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην εξέταση των πηγών και του υλικού σύνθεσης των κειμένων. Έτσι εντοπίζει κάποιες πρώτες σχέσεις μεταξύ των υπό εξέταση έργων. Με αυτόν τον τρόπο σύγκρισης, ο οποίος περιορίζεται ουσιαστικά στην έρευνα επιρροών, εργάστηκε κυρίως η πρώιμη γαλλική σχολή (βλ. κεφ. 2), που αντιλαμβανόταν τη συγκριτική φιλολογία ως μελέτη σχέσεων και επαφών ανάμεσα σε δύο (ή περισσότερες) εθνικές λογοτεχνίες. Επρόκειτο για επαφές μεταξύ συγγραφέων, έργων ή ειδών (βλ. κεφ 6), και οι αναλύσεις περιοριζόνταν συνήθως στη μελέτη *επιρροών* και *πηγών* ή στη διαπίστωση της *εξαγωγής*, δηλαδή της μεταφοράς θεμάτων και ιδεών από τη μία λογοτεχνία στην άλλη.



Εικόνα 3.1 Ο Charles Baudelaire τον ο οποίο η R. Lloyd συνέκρινε με τον Hoffmann στην μελέτη της «Baudelaire et Hoffmann». Ο συγγραφέας όπως τον είδε ο Étienne Carjat γύρω στα 1862. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Charles Baudelaire» της αγγλικής έκδοσης της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire ©URL φωτογραφίας: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Étienne_Carjat,_Portrait_of_Charles_Baudelaire,_circa_1862.jpg).

Η πραγματεία του David Masson με τίτλο *Shakespeare and Goethe* (Σαίξπηρ και Γκαίτε) του 1858 ή το κλασικό πλέον στο είδος του βιβλίο της Rosemary Lloyd *Baudelaire et Hoffmann – Affinités et Influences* (Μπωντλαίρ και Χόφμαν – Ομοιότητες και επιρροές) του 1979 αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα μελετών που εμπίπτουν σ' αυτόν τον τύπο σύγκρισης. Η Lloyd προσπαθεί να εξηγήσει τη γοητεία που ασκεί στον Baudelaire η αίσθηση του χιούμορ και η λεπτή ειρωνεία του Hoffmann, καθώς και ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο αναπαριστά το φανταστικό. Για τον λόγο αυτό εξετάζει μέσα από βιογραφικά στοιχεία και τεκμήρια γραφής την αντίληψη των δύο συγγραφέων για την τέχνη, αλλά και την γενικότερη κοσμοθεώρησή τους, αιτιολογώντας ιδιосυγκρασιακά την εκλεκτική τους συγγένεια.

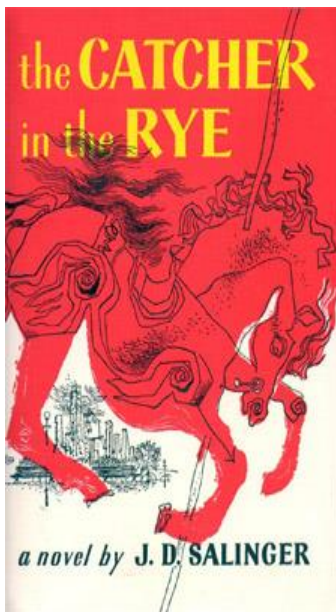
3.2.4. Η αιτιακή σχέση των συγκρινόμενων έργων και η εξωλογοτεχνική παράμετρος της ιστορίας

Ο δεύτερος τύπος σύγκρισης που προτείνει ο Manfred Schmeling διαφοροποιεί περαιτέρω τον πρώτο, αφού προβλέπει μια *αιτιακή σχέση* μεταξύ των συγκρινόμενων μερών, στην οποία προστίθεται και μια *εξωλογοτεχνική παράμετρος*, αυτή της ιστορίας (1981, σ. 12). Έτσι, ο Schmeling ουσιαστικά διακρίνει μεταξύ της απλής *έρευνας επιρροών* (τον πρώτο τύπο της σύγκρισης) και της συνθετότερης *έρευνας πρόσληψης* (τον δεύτερο τύπο της σύγκρισης). Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ των δύο τύπων σύγκρισης, είναι ότι κατά την *έρευνα πρόσληψης* στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται η ιστορική διάσταση της πορείας συγγραφής του νεότερου έργου, δηλαδή η μελέτη των διαφόρων σταδίων της παραγωγής του. Μείζονος σημασίας για την σύγκριση είναι το ίδιο το προσλαμβάνον υποκείμενο, ο συγγραφέας δηλαδή που επεξεργάζεται έργα προηγούμενων εποχών, και η οπτική γωνία της πρόσληψης.

Την προσοχή του συγκριτολόγου μονοπωλούν οι ιστορικά τεκμηριωμένες φάσεις της επεξεργασίας του κειμένου. Αυτές οι φάσεις μπορεί να αφορούν –πέρα από τον χρόνο της συγγραφής– και άλλα στοιχεία, όπως την ψυχική κατάσταση του συγγραφέα, διάφορες κοινωνικές εξελίξεις ή εξελίξεις στον τομέα της ιστορίας του πνεύματος που επηρέασαν ή και καθόρισαν τη διαδικασία παραγωγής του κειμένου. Αυτός ο τύπος σύγκρισης αξιοποιεί και αναδεικνύει την *παραγωγική πρόσληψη*, δηλαδή τη «λογοτεχνική αντίδραση σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό πρότυπο ή την πρωτότυπη επεξεργασία ενός μοτίβου με μακρά λογοτεχνική παράδοση» (1981, σ. 13), ενώ μέσα από τη σύνθετη σχέση των δύο αξόνων του συστήματος της λογοτεχνίας, τη *συγχρονία* και τη *διαχρονία*, χαρτογραφείται εναργέστερα η ταυτότητα του έργου που αποτελεί προϊόν της παραγωγικής πρόσληψης.

Με τον όρο *συγχρονία* εννοούμε το σύνολο των σημείων ενός συστήματος (όπως είναι η λογοτεχνία) στο παρόν (ή σε μία δεδομένη στιγμή), ενώ ο όρος *διαχρονία* αντιπροσωπεύει την ιστορική εξέλιξη ενός δεδομένου συστήματος. Ο άξονας της διαχρονίας αναδεικνύει τη διαφορετικότητα, τα αποκλίνοντα στοιχεία αλλά και τις καινοτομίες του νέου έργου σε σχέση με το παλαιότερο, ενώ στον άξονα της συγχρονίας αποκαλύπτονται κυρίως ομοιότητες και συγκλίσεις, καθώς το διάστημα που μεσολαβεί μεταξύ της δημοσίευσης ενός έργου, της πρόσληψής του και της παραγωγής ενός νέου έργου πάνω στη βάση του πρώτου, είναι εξαιρετικά σύντομο.

Ως παράδειγμα παραγωγικής πρόσληψης, ενδεικτικής γι' αυτόν τον δεύτερο τύπο σύγκρισης, ο Schmeling χρησιμοποιεί το έργο *Τα νέα πάθη του νεαρού Β.* (1973), του ανατολικογερμανού συγγραφέα Ulrich Plenzdorf. Ο Plenzdorf ανασυνθέτει για το βιβλίο του –όπως άλλωστε μαρτυρά και ο τίτλος– τη γενική προβληματική τού μυθιστορήματος του Γκαίτε *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* (βλ. κεφ. 6.3.2. για περαιτέρω ανάλυση του έργου), τη συνδυάζει όμως με υφολογικά και γλωσσικά χαρακτηριστικά τα οποία δανείζεται από ένα τρίτο (σχεδόν σύγχρονό του) έργο. Τα βασικά δομικά συστατικά του έργου του Plenzdorf είναι ο απελπισμένος έρωτας του Έντγκαρ για μια κοπέλα που δεν μπορεί –αλλά και δεν της επιτρέπεται κοινωνικά– να ανταποδώσει το συναίσθημα αυτό, η σύγκρουση με τον κοινωνικό του περίγυρο και τις περιοριστικές του απαγορεύσεις, η προσπάθεια για αυτοπαραγμάτωση μέσα από την τέχνη, η αποτυχία και εντέλει ο θάνατος. Τα στοιχεία αυτά εκφράζονται με ένα ιδιότυπο γλωσσικό και υφολογικό μείγμα, καθώς στο κείμενο του Plenzdorf επανέρχεται, αποσπασματικά τουλάχιστον, η γλώσσα του 18ου αιώνα, αφού παρατίθενται αυτούσια αποσπάσματα από το κείμενο του Γκαίτε, ενώ κυριαρχεί η σύγχρονη, πολύ νεανική και εν μέρει τεχνητή γλώσσα της *jeans prose* (Flaker, 1975. Βλ. και Lugarić, 2008).



Εικόνα 3.2 Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης (1951) του μυθιστορήματος του J. D. Salinger. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «The Catcher in the Rye» της αγγλικής έκδοσης της Wikipedia.

URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Catcher_in_the_Rye,

URL φωτογραφίας: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rye_catcher.jpg.

Πρότυπο για την τελευταία αποτέλεσε το κλασικό πλέον για τη θεματική και το ύφος του μυθιστόρημα *Ο φύλακας στη σίκαλη* (*The Catcher in the Rye*, 1951) του J. D. Salinger. Ο πρωταγωνιστής του, Holden Caulfield, ανάγεται σε εμβληματική μορφή ενός επαναστατημένου εφήβου, ο οποίος αντιπαλεύει την αποξένωση και την ανοικειότητα, την απώλεια και την ψυχική αστάθεια, προβάλλοντας ταυτόχρονα –στην προσπάθειά του να κατακτήσει την ταυτότητα του– και την ανάγκη του για αναγνώριση και συναισθηματική αποδοχή. Έτσι, η ιστορική συγκριτική προσέγγιση του κειμένου του Plenzdorf αναδεικνύει στη διαχρονία (παρά την κοινή θεματική) τις διαφορές με το έργο του Γκαίτε, και στη συγχρονία τις συγκλίσεις με το μυθιστόρημα του Salinger, ενώ η ερμηνευτική απόσταση μεταξύ παραγωγής, πρόσληψης και νέας παραγωγής ανάγεται σε σημαντικό παράγοντα της ανάλυσης. Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί, ότι η αυστηρή ιστορική προσέγγιση δημιουργεί κάποια κενά στη συγκριτική οπτική, καθώς αφήνει εκτός ερμηνείας λογοτεχνικά ή επιμέρους αισθητικά φαινόμενα, αλλά και ευρύτερα θεωρητικά ζητήματα.

3.2.5. Συν-κειμενικές αναλογίες

Ο τρίτος τύπος σύγκρισης στηρίζεται σε *συν-κειμενικές αναλογίες* (Kontextanalogien). Στην περίπτωση αυτή, θεωρούμε ως *συν-κείμενο* το γενικότερο κοινό πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται τα υπό εξέταση κείμενα. Ο συγκριτολόγος εστιάζει την προσοχή του πρωτίστως σε εξωλογοτεχνικές συνκειμενικές αναλογίες, κυρίως πολιτικού, κοινωνιολογικού, ιστορικοπολιτισμικού ενδιαφέροντος. Ωστόσο, ο Dionýz Ďurišín προειδοποιεί, ότι όταν δουλεύει κανείς μ' αυτόν τον τύπο σύγκρισης διατρέχει τον κίνδυνο να παραβλέψει ποιητολογικά, αισθητικά ή ψυχολογικά δεδομένα, λογοτεχνικά φαινόμενα, αλλά και στοιχεία της ιστορίας του πνεύματος που καθορίζουν τα υπό εξέταση κείμενα, με αποτέλεσμα η σύγκριση να χάσει τη φιλολογική της διάσταση ή την υποκειμενικότητά της και ενδεχομένως να χρωματιστεί ιδεολογικά. Ο θεωρητικός πρέπει να είναι ιδιαίτερα προσεκτικός, καθώς «*η κοινωνική διάσταση των διαλογοτεχνικών σχέσεων [...] δεν είναι άμεσα συνδεδεμένη με το οικονομικό και κοινωνικό σύστημα, αντιθέτως πρέπει να συνυπολογίζονται όλες εκείνες οι παράμετροι που καθορίζουν τη λογοτεχνική συνείδηση, τις συμβάσεις, και τη λογοτεχνική παράδοση*» (Ďurišín, 1976, σ. 94). Αυτός ο τύπος σύγκρισης μπορεί να χρησιμοποιηθεί μόνον όταν υπάρχει «*προφάνεια σχέσεων*» (Žmegač, 1973, σσ. 263 κ.ε.) ανάμεσα στην υπό εξέταση λογοτεχνική παραγωγή και τις κοινωνικές συνθήκες που «γέννησαν» τα κείμενα, όταν δηλαδή η θεματική των κειμένων προκύπτει ή προκαλείται από συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες που δικαιολογούν την ανάπτυξη κοινού ή

παρόμοιου προβληματισμού σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα – ενός προβληματισμού, ο οποίος εντέλει εκφράζεται λογοτεχνικά.

Μυθιστορήματα όπως το *Δύσκολοι Καιροί* (1854) του Charles Dickens, το *Παρίσι* (1897) από την τριλογία «Τρεις Πόλεις» του Emile Zola, το *Manhattan Transfer* (1925) του John Dos Passos ή το *Βερολίνο Αλεξάντερπλατς* (1929) του Alfred Döblin δημιουργούνται σε διαφορετικά εθνικά περιβάλλοντα και σε διαφορετικές εποχές. Σε όλα τα παραπάνω μυθιστορήματα, κεντρικός πυρήνας γύρω από τον οποίο εξελίσσεται η δράση είναι το περιβάλλον μιας βιομηχανικής μεγαλούπολης ή μιας ραγδαία αναπτυσσόμενης μητρόπολης. Ωστόσο, και τα τέσσερα προκύπτουν χωρίς να υπάρχει καμία γενετική επιρροή μεταξύ τους. Οι συγγραφείς αντλούν το υλικό τους από τις ρεαλιστικές αστικές συνθήκες της εκάστοτε εποχής. Έτσι, απεικονίζουν την πάλη των κοινωνικών τάξεων με έμφαση σε χαρακτήρες προερχόμενους από την εργατική τάξη και φόντο την αστική **εκβιομηχάνιση** από τα μέσα του 19ου αιώνα και εξής ή θεματοποιούν τις οικονομικές και κοινωνικές πιέσεις που συνθλίβουν το υποκείμενο και σκιαγραφούν χαρακτήρες που πάσχουν εσωτερικά και παλινδρομούν ψυχικά βιώνοντας τραυματικά τη ζωή στο άστυ.

Στην αφήγηση προβάλλεται συχνά –ως αντίθεση– η εικόνα της αγροτικής επαρχιακής ζωής και η ασχήμια (αρχιτεκτονική, πολεοδομική, ανθρωπογεωγραφική κ.ά.) του αστικού μεγαθηρίου. Τα υποκείμενα αποξενώνονται, μελαγχολούν και εντέλει νοσούν ψυχικά, ενώ συχνά οδηγούνται στον θάνατο. Η συγκριτική θεώρηση, εκκινώντας από την αυταπόδεικτη «*προφάνεια σχέσης*» μεταξύ της δεδομένης κοινωνικοοικονομικής εξέλιξης και της θεματικής των μυθιστορημάτων, εντοπίζει και αναδεικνύει αυτές τις επιμέρους ομοιότητες. Ωστόσο, και ο τρίτος τύπος σύγκρισης, αφήνει την εξέταση αισθητικών και λογοτεχνικών φαινομένων ή τεχνικών παρουσίασης (π.χ. την πολυπρισματικότητα ή την **τεχνική montage/collage**, που **συχνά εφαρμόζονται στην αφήγηση**) εκτός ερμηνείας. Μια συνδυαστική προσέγγιση δύο ή περισσότερων τύπων θα μας προσέφερε μια πιο ολοκληρωμένη ερμηνευτική προσέγγιση, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

3.2.6. Ανιστορικός τύπος σύγκρισης

Ο τέταρτος τύπος σύγκρισης (ahistorischer Vergleichstyp) διαφοροποιείται από όλους τους προηγούμενους, καθώς ο συγκριτολόγος δεν λαμβάνει υπόψη του το ιστορικό υπόβαθρο των υπό εξέταση έργων, αλλά περιορίζεται στην εξέταση μορφικών και δομικών στοιχείων, καθώς και στοιχείων περιεχομένου. Σύμφωνα με τον Schmeling, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του συγκριτολόγου βρίσκονται όλα αυτά τα στοιχεία που μένουν εκτός φιλολογικής ανάλυσης όταν δουλεύει κανείς με κάποιον από τους προηγούμενους τύπους σύγκρισης: συνεπώς, τώρα διερευνώνται ζητήματα γλωσσολογικά (φωνητικά, φωνολογικά, γραμματικά), δομικά, ζητήματα σημειωτικής και σημασιολογίας, αισθητικής της μορφής, αλλά και ζητήματα ψυχαναλυτικά (1981, σ. 16). Με αυτόν τον τρόπο προσέγγισης η συγκριτολογία ξεφεύγει από το πλαίσιο της ιστορίας της λογοτεχνίας και δίνει σημαντικά εμπειρικά αποτελέσματα.

Η γλωσσολογική προσέγγιση είναι ιδιαίτερα χρήσιμη όταν π.χ. ο συγκριτολόγος εξετάζει διαφορετικές μεταφράσεις του ίδιου έργου σε περισσότερες γλώσσες (βλ. κεφ. 11). Η σημειωτική ενισχύει την ταυτοποίηση δομών όταν τα υπό εξέταση έργα χρησιμοποιούν διαφορετικά εκφραστικά ή καλλιτεχνικά μέσα. Ο Schmeling χαρακτηρίζει αυτόν τον τύπο σύγκρισης «νεο-θετικιστικό» και θεωρεί ότι συμβάλλει σημαντικά στην αναγνώριση των βαθμιαίων διαφορών και των προοδευτικών μεταβολών κατά τη συγκρότηση των κειμένων, κυρίως όμως στη «συστηματοποίηση της συγκριτικής αναλυτικής διαδικασίας» (1981, σ. 16). Ωστόσο, αναγνωρίζει την περιορισμένη οπτική αυτής της προσέγγισης και αντιπροτείνει μια συνδυαστική συγκριτική θεώρηση, δηλαδή μια θεώρηση που να συνδέει αυτόν τον τύπο σύγκρισης με έναν από τους τύπους που δίνουν έμφαση στην ιστορικότητα των υπό εξέταση έργων. Έτσι, παράγεται ένα δυναμικό μοντέλο ανάλυσης, το οποίο συνδυάζει διαλεκτικά την παράδοση με πιο νεωτερικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις, εξασφαλίζοντας στον συγκριτολόγο μια πιο σφαιρική ερμηνεία.

3.2.7. Συγκριτική κριτική της λογοτεχνίας

Η ανάγκη για ολιστικές μεθόδους προσέγγισης των υπό εξέταση κειμένων και για δυναμικά μοντέλα ερμηνείας οδήγησε στη διαμόρφωση του πέμπτου τύπου σύγκρισης, της *συγκριτικής κριτικής της λογοτεχνίας* (Vergleichende Literaturkritik). Ουσιαστικά, αυτός ο τύπος σύγκρισης θα περιγραφόταν ορθότερα αν χρησιμοποιούσαμε τον συνθετότερο όρο «συγκριτική θεωρία και κριτική της λογοτεχνίας», καθώς η θεωρία της λογοτεχνίας αποτελεί βασική διάσταση αυτής της συγκριτικής προσέγγισης, η οποία παρουσιάζει πολλές

ομοιότητες με αυτό που στην αγγλοσαξονική φιλολογική παράδοση αποκαλείται *comparative criticism*. Ο Ernst Grabovszki, μάλιστα, υπογραμμίζει την ουσιαστική διαφορά μεταξύ των όρων «κριτική» και «literary criticism», εξηγώντας ότι ο δεύτερος δεν αναφέρεται στη *λογοτεχνική κριτική* όπως έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε την κριτική παρουσίαση νέων έργων π.χ. σε επιφυλλίδες ή βιβλιοκρισίες, σε εφημερίδες, περιοδικά και λοιπά μέσα. Με τον όρο «criticism» εννοούμε κυρίως τη *θεωρία της λογοτεχνίας*, η οποία διευρύνει το πεδίο εφαρμογών αυτού του τύπου σύγκρισης (Grabovszki, 2011, σ. 96). Αντικείμενο μελέτης του δεν αποτελούν κυρίως ή μόνον τα υπό εξέταση έργα τέχνης, αλλά πολύ περισσότερο η κριτική/θεωρητική προσέγγισή τους, δηλαδή η περιγραφή, η ερμηνεία και η αξιολόγησή τους. Με τον τρόπο αυτόν το επίκεντρο της σύγκρισης μετατοπίζεται από τα πρωτογενή έργα στις εκάστοτε θεωρίες λογοτεχνίας που επιλέγονται για την ερμηνεία τους. Έτσι, «η συγκριτική κριτική της λογοτεχνίας διασταυρώνεται με τη συγκριτική ιστορία της λογοτεχνίας, στον βαθμό που και η κριτική και η θεωρία συμβάλλουν στην κατανόηση, την επεξήγηση και την αξιολόγηση των έργων τέχνης του λόγου» (Strelka, 1970, σ. 5).

Στο πλαίσιο αυτού του τύπου σύγκρισης μελετώνται κείμενα που έχουν γραφτεί για τα υπό εξέταση πρωτογενή (λογοτεχνικά) έργα, και πάνω στη βάση αυτών των κειμένων παράγονται νέα, που προάγουν περαιτέρω τη συγκριτική τους θεώρηση. Συνεπώς, οι μελέτες που εκπονούνται στο πλαίσιο της *συγκριτικής κριτικής της λογοτεχνίας*, πρέπει να χαρακτηριστούν, σύμφωνα με τον Schmeling, ως *μετα-κριτική* (δηλαδή ως κείμενα, ως επεξηγηματικός λόγος – αυτό εκφράζει το πρόθεμα «μετά-» για την κριτική, για τα θεωρητικά κείμενα που μελετήθηκαν εν όψει της σύγκρισης).

Αυτός ο τελευταίος τύπος αντικατοπτρίζει την εξέλιξη της συγκριτικής τυπολογίας και αναδεικνύει τη σύνθετη διάσταση των σύγχρονων προσεγγίσεων. Οι περισσότερες συγκριτολογικές μελέτες της «παλαιάς σχολής» (βλ. κεφ 2.) περιοριζόνταν στην απλή περιγραφή των σχέσεων μεταξύ των συγκρινόμενων έργων. Οι συγκριτολόγοι «παλαιάς κοπής», δηλαδή, δεν επιχειρούσαν την κατηγοριοποίηση ή τη συγκρότηση μιας τυπολογίας των διαπιστωμένων σχέσεων, ενώ συχνά δεν αναζητούσαν καν τους λόγους ή τις περιεκτικότητες προϋποθέσεις αυτών των σχέσεων. Αντιθέτως, η *συγκριτική κριτική της λογοτεχνίας* επιμένει –πέρα από την περιγραφή των σχέσεων των υπό εξέταση έργων– στη διεξοδική ανάλυση, αιτιολόγηση και κατηγοριοποίησή τους μέσα από σύνθετα θεωρητικά εργαλεία, εξειδικευμένη μεθοδολογία και διαφοροποιημένη ορολογία.

Αποτελεί, δε, τον πιο ολοκληρωμένο τύπο σύγκρισης και προϋποθέτει έναν δραστήριο και ακούραστο μελετητή, επειδή, δυνητικά τουλάχιστον, το corpus (το σώμα) των κειμένων που πρέπει να μελετηθεί, περιλαμβάνει οτιδήποτε έχει γραφτεί για τα υπό εξέταση έργα, σε επίπεδο περιγραφής, ανάλυσης και ερμηνείας, όχι μόνον στο πλαίσιο μιας εθνικής λογοτεχνίας αλλά και διεθνώς. Στο κειμενικό αυτό corpus πρέπει μάλιστα να περιληφθούν κατά το δυνατόν και οι μεταφράσεις των υπό εξέταση έργων σε άλλες γλώσσες, καθώς (όπως θα δούμε και στο κεφάλαιο 11) κάθε μετάφραση δεν είναι μόνον απόδοση ενός έργου σε μία άλλη γλώσσα, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και ερμηνεία, εφόσον ο μεταφραστής καλείται συχνά να πάρει ερμηνευτικές αποφάσεις για πολλά ζητήματα, όπως π.χ. να επιλέξει μία από τις πιθανές σημασίες μιας αμφίσημης ή πολύσημης λέξης ή ενός δύσκολου ή εννοιολογικά ασαφούς σημείου.

Μέσω της *συγκριτικής κριτικής της λογοτεχνίας* καθίσταται σαφέστερη η θέση των συγκρινόμενων έργων στο πλαίσιο του «όλου της γενικής αλήθειας [...] για την λογοτεχνία» (Dilthey, 1957, σ. 258) αλλά και η θέση του εκάστοτε μελετητή, εφόσον αυτός «αντιπαραβάλλει όλες τις μεθόδους και έτσι μπορεί να ελέγξει τη σχετικότητα των κριτικών μέσων που συνδέουν το λογοτεχνικό αντικείμενο με μια ορισμένη αξιολογική κρίση» (1981, σ. 17). Ο Schmeling συνοψίζει την αξία του συγκεκριμένου τύπου σύγκρισης ως εξής: «φωτίζει τη σχετικότητα των μεμονωμένων θέσεων και ενδιαφερόντων, ενώ αναδεικνύει τη σχέση τους με τις γενικότερες εξελίξεις. Έτσι η συγκριτική κριτική της λογοτεχνίας αποτελεί μέρος αυτού που ο Dilthey με έμφαση χαρακτήρισε ως *διαλεκτική δομή της συγκριτικής κατανόησης, η οποία συνδυάζει ατομικά με γενικά, εθνικά με υπερεθνικά κριτήρια*» (1981, σ. 17).

Οι παραπάνω τύποι σύγκρισης ουσιαστικά διευρύνουν τις δύο βασικές κατευθύνσεις της συγκριτικής μεθοδολογίας, τη γενετική και την τυπολογική, και μπορούν να εφαρμοστούν μεμονωμένα ή –ιδανικά– συνδυαστικά, ανάλογα με το θέμα και τη στοχοθεσία του συγκριτολόγου. Ωστόσο, η συγκριτολογία δεν περιορίζεται και δεν εξαντλείται σ' αυτούς, ιδίως όταν το πεδίο της έρευνάς της ξεπερνά την τέχνη του λόγου και επεκτείνεται σε άλλες τέχνες (οι οποίες χρησιμοποιούν διαφορετικά εκφραστικά μέσα) ή και σε άλλες επιστήμες, όπως θα δούμε αναλυτικά σε επόμενα κεφάλαια.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Schmidt.
- Dilthey, W. (1957). Beiträge zum Studium der Individualität (1895/96). Στο W. Dilthey, *Gesammelte Schriften: Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Τόμος 5 (σσ. 241-316). Στουτγάρδη: Teubner.
- Đurišin, D. (1968). Die Wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. Στο G. Ziegenggeist (Επιμ.), *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung* (σσ. 47-58). Βερολίνο: Akademie Verlag.
- Đurišin, D. (1976). *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Βερολίνο: Akademie.
- Flaker, A. (1975). *Modelle der Jeans Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext*. Kronberg/ Ts.: Scriptor Verlag.
- Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη/Κολωνία/Βαϊμάρη: Böhlau.
- Kaiser, G. (1980). *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft. (εδώ κεφ. 4.1)
- Lloyd, R. (2011). *Baudelaire et Hoffmann – Affinités et Influences*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Lugarić, D. (2008). Jeans Style. Aleksandar Flaker and Popular Culture. Στο E. Kulcsár Szabó & D. Oraić Tolić (Επιμ.), *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften* (σσ. 93-102). Βιέννη: Braumüller (Wiener Arbeiten zur Literatur 24).
- Schmeling, M. (Επιμ.). (1981). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaion (Athenaion-Literaturwissenschaft 16).
- Schmitt, A. (2001). *Der kunstübergreifende Vergleich. Kunsttheoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky*. Epistemata – Würzburg: Würzburger wissenschaftliche Schriften. (Σειρά Philosophie 298).
- Strelka, J. (1970). *Vergleichende Literaturkritik, Drei Essays zur Methodologie der Literaturwissenschaft*. Βέρνη: Francke Verlag.
- Zima, P. V. (1992). *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Σε συνεργασία με τον Johann Strutz. Tübingen: Francke. (UTB für Wissenschaft 1705).
- Žmegač, V. (1973). Probleme der Literatursoziologie. Στο V. Žmegač & Z. Škreb (Επιμ.), *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie* (σσ. 253-282). Φρανκφούρτη/Μ.: Fischer-Athenäum.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- γενετική σύγκριση
- τυπολογική σύγκριση
- μονο-αιτιακή σχέση
- συγχρονία - διαχρονία
- παραγωγική πρόσληψη
- συν-κειμενικές αναλογίες
- ανιστορικός τύπος σύγκρισης
- συγκριτική κριτική της λογοτεχνίας
- μετα-κριτική

Ασκήσεις

- Περιγράψτε τη γενετική και την τυπολογική σύγκριση και αναφερθείτε στη βασική διαφορά τους.
- Προσπαθήστε να εντοπίσετε τα πλεονεκτήματα και πιθανά μειονεκτήματα των πέντε τύπων σύγκρισης που προτείνει ο M. Schmeling.
- Σε άρθρο της με τίτλο «Ο Κ. Θ. Δημαράς θεμελιωτής της Συγκριτικής Φιλολογίας στην Ελλάδα» η Ελένη Πολίτου Μαρμαρινού σημειώνει για τις μελέτες του: «Μια δεύτερη, πλούσια κατηγορία συγκροτούν οι πολύπλευρες συνθετικές αλλά και ειδικές εργασίες του Δημαρά για τα μεγάλα λογοτεχνικά ρεύματα στην Ελλάδα, τις συνθήκες και τις προϋποθέσεις που ερμηνεύουν την εμφάνιση και το χαρακτήρα τους, τις συγκλίσεις, τις αποκλίσεις και τις ιδιαιτερότητές τους σε σχέση με τα αντίστοιχα ρεύματα της Ευρώπης» (Περιοδικό *Σύγκριση*, Τεύχος 4, Ιούνιος 1992, σ. 2-5, εδώ σ. 2). Με ποιον τύπο σύγκρισης θεωρείτε ότι μπορούν να ανιχνευτούν τα παραπάνω στοιχεία; Μπορείτε να τεκμηριώσετε την άποψή σας;

Προτάσεις ανάγνωσης

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Βελουδής, Γ. (1989). Συγκριτική Γραμματολογία. Εισαγωγή. *Σύγκριση*, 1, 11-14.

Κουτριάνου, Ε. (Επιμ.). (2005). *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Πολίτου - Μαρμαρινού, Ε. (2009). *Συγκριτική φιλολογία: Από τη θεωρία στην πράξη*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1998). *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Οξφόρδη: Blackwell.

Brunel, P. & Chevrel, Y. (1989). *Precis de littérature comparée*. Παρίσι: PUF.

Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Schmidt.

Culler, J. (1979). Comparative Literature and Literary Theory. *Michigan Germanic Studies*, 5, 170-84.

Hölter, A. (Επιμ.). (2011). *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Χαϊδελβέργη: Synchron (Hermeia 12).

Pichois, C. & Rousseau, A-M. (Επιμ.). (1976). *La Littérature comparée*, Παρίσι: Armand Colin (και σε νεότερη επεξεργασμένη έκδοση με τον Pierre Brunel. 1983. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Παρίσι: Armand Colin).

Schmeling, M. (Επιμ.). (1981). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaion (Athenaion-Literaturwissenschaft 16).

Strelka, J. (1970). *Vergleichende Literaturkritik. Drei Essays zur Methodologie der Literaturwissenschaft*. Βέρνη: Francke Verlag.

Zemanek, E. & Nebrig, A. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Βερολίνο: Akademie Verlag.

Zima, P. V. (1992). *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Σε συνεργασία με τον Johann Strutz. Tübingen: Francke. (UTB für Wissenschaft 1705).

Κεφάλαιο 4

ΕΠΙΔΡΑΣΗ - ΠΡΟΣΛΗΨΗ - ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό αποσαφηνίζουμε τους κομβικούς για το αντικείμενο της Συγκριτικής Γραμματολογίας όρους της 'επίδρασης', της 'πρόσληψης' και της 'διακειμενικότητας'. Η διερεύνηση των 'επιδράσεων' ανάμεσα σε εθνικές λογοτεχνίες αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία του κλάδου. Η Συγκριτολογία, ωστόσο, επαναπροσδιορίζει διαρκώς το περιεχόμενο του όρου, προκειμένου να καλύψει όλο το φάσμα των φαινομένων της λογοτεχνικής και ευρύτερα πολιτισμικής επικοινωνίας, ενώ παράλληλα αξιοποιεί για τους δικούς της σκοπούς ουσιώδη στοιχεία της θεωρίας της λογοτεχνίας. Έτσι, βασιζόμενη στη 'θεωρία της πρόσληψης' (Hans - Robert Jauss, Wolfgang Iser), αλλά και στη 'θεωρία της διακειμενικότητας' (Kristeva, Genette), δημιούργησε μια δυναμική θεώρηση για τις συγκρίσεις, η οποία αναδεικνύει τη διαλογική σχέση και τη στενή συνύφανση που υφίσταται μεταξύ των κειμένων της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ως παράδειγμα για τις σχέσεις επίδρασης θα αναφερθούμε στην επίδραση που δέχτηκε ο Σολωμός από τα γερμανικά γράμματα, για την παραγωγική πρόσληψη θα εξετάσουμε το έργο 'Ηλέκτρα' του Hugo von Hofmannsthal σε σχέση με τον Σοφοκλή, ενώ φαινόμενα διακειμενικότητας θα αναζητήσουμε στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη.

4.1. Επιδράσεις

Ο όρος *επίδραση* (ή *επιδράσεις*) αποτελεί μια βασική κατηγορία της συγκριτικής γραμματολογίας, που επισημαίνει, ταυτόχρονα, και «το παλαιότερο πεδίο άσκησης των συγκριτικών γραμματολογικών σπουδών» (Βελουδής, 1989α, σ. 25). Ο όρος, παρατηρεί ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (1989, σ. 15), «είναι σχεδόν σύμφυτος με τη γένεση και εξέλιξη, για ένα μεγάλο διάστημα, του κλάδου της συγκριτικής γραμματολογίας». Ήδη το 1906 ο Paul Van Tieghem, στη μελέτη του *Η έννοια της συγκριτικής γραμματολογίας (La notion de littérature comparée)*, θεωρεί τη μελέτη των επιδράσεων ως βάση και προϋπόθεση για μια θεώρηση της λογοτεχνίας πέρα από τα εθνικά πλαίσια.

Οι Brunel, Pichois και Rousseau (1998, σ. 94) ορίζουν την *επίδραση* ως τον «λεπτό και μυστηριώδη μηχανισμό μέσω του οποίου ένα έργο συμβάλλει στην κυοφορία κάποιου άλλου». Οι επιδράσεις σ' έναν συγγραφέα, οι οποίες συμβαίνουν συχνά ασυνείδητα, μπορεί να προέρχονται από συγκεκριμένα έργα ή συγγραφείς, αλλά και από μια ολόκληρη λογοτεχνική εποχή ή ένα λογοτεχνικό είδος, μπορεί όμως να προέρχονται και από εξωλογοτεχνικές μορφές τέχνης (μουσική, ζωγραφική κλπ.) ή από τις επιστήμες. Τα τελευταία αυτά φαινόμενα εξετάζουμε στο κεφάλαιο 8 και στο κεφάλαιο 10 αντίστοιχα.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τον όρο *επίδραση*, είναι σκόπιμο να τον διαχωρίσουμε από άλλους παρεμφερείς. Αντίθετα π.χ. από τη *μίμηση*, κατά την οποία «ο συγγραφέας-δέκτης υιοθετεί πιστά την κειμενική οργάνωση ή/και την επικοινωνιακή απόβλεψη προγενέστερου λογοτεχνικού κειμένου» (Αγγελάτος, 2011, σ. 280), η *επίδραση* συναντάται σε έργα με έντονο προσωπικό χαρακτήρα, έργα δηλαδή τα οποία «παρά τη διαπιστούμενη ή και αποδεικνύομενη ξένη επίδραση παραμένουν αντιπροσωπευτικά των συγγραφέων τους» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 40). Η *επίδραση*, ακόμη κι αν περιέχει συγκεκριμένα δάνεια περιεχομένου ή μορφής, πηγές κλπ. τα υπερβαίνει (στο ίδιο, σ. 40), πρόκειται δηλαδή «για μια δημιουργική επεξεργασία του ξένου» (Zima, 2011, σ. 145). Οι λογοτεχνικές επιδράσεις πρέπει επίσης να διακριθούν από λογοτεχνικά παράλληλα φαινόμενα, όπως οι *λογοτεχνικές ομοιότητες* (similitudes), οι *συμπτώσεις* (coincidences) ή οι *αναλογίες* (Analogien). Αναλογία, σύμπτωση και ομοιότητα είναι όροι με τους οποίους εννοούμε μη ιστορικά διαπιστωμένες σχέσεις μεταξύ κειμένων διαφορετικών εθνικών λογοτεχνιών. Πρόκειται για συγκλίσεις που μπορεί να οφείλονται σε κοινή λογοτεχνική παράδοση, σε κοινό καλλιτεχνικό και πνευματικό ορίζοντα ή και σε σύμπτωση. Στις ποιητικές συνθέσεις π.χ. *Μπαλάντα του γερο-ναυτικού* (1798) του S. T. Coleridge και *Κρητικός* (1834) του Δ. Σολωμού εντοπίζονται ομοιότητες (ναυάγιο, περιπλάνηση, κίνδυνος, μεταφυσικές παρουσίες), παρόλο που ο ένας ποιητής δεν γνώριζε το έργο του άλλου. Οι διαπιστούμενες ομοιότητες σ' αυτή την περίπτωση ανάγονται σε κοινές ρομαντικές καταβολές των δύο ποιητών (Αγγελάτος, 2011, σ. 282).

Οι επιδράσεις πρέπει επίσης να διαχωριστούν και από τους λεγόμενους *κοινούς τόπους*, οι οποίοι, ως γενικά στοιχεία του περιεχομένου (π.χ. θέμα, μύθος) και συμβατικά στοιχεία της μορφής (π.χ. σονέτο), συναντώνται σε ομοειδή λογοτεχνικά κείμενα (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 42), χωρίς αυτό να αποτελεί μαρτυρία επίδρασης.

Οι *επιδρασιολογικές μελέτες* συνδέονται συχνά, χωρίς να ταυτίζονται, με την έρευνα *πηγών*, τον εντοπισμό δηλαδή και τη διερεύνηση των έργων από τα οποία εμπνεύστηκε ο συγγραφέας ή άντλησε το υλικό του. Τέτοιου είδους μελέτες εντοπισμού πηγών και διαπίστωσης επιδράσεων κυριάρχησαν για πολλές δεκαετίες στους κόλπους του κλάδου της Συγκριτολογίας. Ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος σφραγίζεται από τις ιδέες του **θετικισμού**, οι θεωρίες και οι ιδεολογίες των επιδράσεων φθάνουν στο απόγειό τους. Οι επιδρασιολογικές μελέτες εστίαζαν στην παρουσίαση μιας γενετικής - αιτιοκρατικής σχέσης του τύπου 'αίτιο - αποτέλεσμα' μεταξύ των κειμένων, τάση που διατηρήθηκε ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο περίπου. Παρόλο που σ' αυτές τις παλαιότερες συγκριτολογικές μελέτες παρατηρούμε μια ξεκάθαρα υπερεθνική θεώρηση της λογοτεχνίας –π.χ. Theodor Süple, *Η λογοτεχνική επίδραση του Goethe στη Γαλλία* (Goethes literarischer Einfluss auf Frankreich, 1887) – αυτή διέπεται συχνά από ιδεολογήματα, ότι η επίδραση αποτελεί έκφραση πολιτιστικής κυριαρχίας και δύναμης. Η παλαιότερη Συγκριτολογία επισήμαινε το κύρος και το μεγαλείο της επιδρώσας λογοτεχνίας, αναγνωρίζοντας μικρό δημιουργικό ρόλο στην προσλαμβάνουσα εθνική λογοτεχνία. Το αδιέξοδο έγινε εμφανές στη δεκαετία του 1960, οπότε διαπιστώθηκε η ονομαζόμενη κρίση της Συγκριτολογίας (Wellek, 1963 και Étiemble, 1963), η οποία συνοδεύτηκε από έντονη κριτική και διάθεση αναθεώρησης. Παράλληλα, συμβαίνει μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την έρευνα πηγών και επιδράσεων προς τη διερεύνηση της αισθητικής επικοινωνίας μεταξύ των εθνικών λογοτεχνιών. Ο όρος επιδράσεις βρέθηκε έτσι «σε κάμψη ή μάλλον σε αδυναμία να καλύψει με την εμβέλεια του το φαινόμενο της λογοτεχνικής επικοινωνίας και να προσδιορίσει με ακρίβεια ορισμένα στάδια της λειτουργίας της» (Σιαφλέκης, 1989, σ. 15). Η Συγκριτολογία ανανεώνει τον θεωρητικό της εξοπλισμό, επαναπροσδιορίζει κάποιους παραδοσιακούς όρους και αφομοιώνει στοιχεία της *θεωρίας της πρόσληψης* και της *θεωρίας της διακειμενικότητας* που εξετάζουμε αμέσως πιο κάτω.

4.2. Η θεωρία της πρόσληψης. Οι προσλήψεις στη Συγκριτολογία

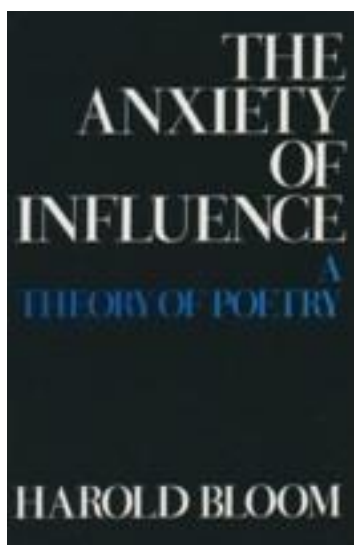
Η θεωρία της πρόσληψης (Rezeption), η οποία διατυπώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στη Γερμανία από τον [Hans - Robert Jauß](#) (1921–1997), ρίχνει φως και σε έναν τρίτο παράγοντα, πέρα από τον συγγραφέα και το έργο: στον αναγνώστη. Έργο, συγγραφέας και αναγνωστικό κοινό θεωρούνται σε μια δυναμική, διαλογική σχέση, ενώ η ιστορία της λογοτεχνίας νοείται ως μια συνεχής επικοινωνία, ως η διαλεκτική μεταξύ παραγωγής και πρόσληψης (Jauß, 1970, σσ. 172 κ.ε.). Το σύνολο των προϋποθέσεων κάτω από τις οποίες ο αναγνώστης προσλαμβάνει ένα έργο, αποτελούν τον *ορίζοντα προσδοκίας* (Erwartungshorizont). Εδώ διακρίνουμε ανάμεσα στον ενδολογοτεχνικό ορίζοντα, π.χ. προηγούμενες γνώσεις των αναγνωστών για τα λογοτεχνικά είδη, τη λογοτεχνική γλώσσα, τη μορφή και τη θεματική άλλων λογοτεχνικών έργων, και τον εξωλογοτεχνικό ορίζοντα, ο οποίος ορίζεται από τις προσδοκίες που σχετίζονται με τον προσωπικό κόσμο των αναγνωστών. Η ανακατασκευή αυτών των δύο οριζόντων δίνει απάντηση στο ερώτημα γιατί ένα έργο προσελήφθη μια χρονική στιγμή με έναν συγκεκριμένο τρόπο, ενώ μια άλλη διαφορετικά. Πρωτοποριακά έργα προσκρούουν συχνά στον ορίζοντα προσδοκίας των αναγνωστών, οι οποίοι, λόγω *αισθητικής απόστασης* από τα συγκεκριμένα έργα, δεν τα κατανοούν. Ο Jauß (1970, σσ. 181 κ.ε.) αναφέρεται στο παράδειγμα της τύχης των μυθιστορημάτων *Μαντάμ Μποβαρύ* του Flaubert και *Fanny* του Feydeau, που εκδόθηκαν την ίδια περίπου εποχή. Το πρώτο έργο σχεδόν αγνοήθηκε, ενώ το δεύτερο έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής. Σήμερα τα πράγματα έχουν αντιστραφεί. Ελάχιστοι ασχολούνται με το μυθιστόρημα του Feydeau, ενώ η *Μαντάμ Μποβαρύ* απασχολεί σε διεθνές επίπεδο αναγνωστικό κοινό και φιλολογική κριτική. Τέτοια παραδείγματα «μας ωθούν να παραδεχτούμε τη σχετικότητα των αισθητικών κρίσεων και να δούμε τη λογοτεχνική ιστορία ως τη μελέτη των συνεχών ερμηνευτικών αναθεωρήσεων και ανακατατάξεων του λογοτεχνικού κανόνα» ([Τζιόβας](#), 2003).

Η θεωρία της πρόσληψης διακρίνει ανάμεσα στην *παθητική*, την *αναπαραγωγική* και την *παραγωγική* πρόσληψη. Η *παθητική πρόσληψη* αφορά το ευρύ αναγνωστικό κοινό, «τη *σιωπηλή πλειοψηφία*» (Ehrismann, 1974, σ. 125). Εννοούμε τον αναγνώστη λογοτεχνίας, τον θεατρόφιλο, τον κινηματογραφόφιλο (αναφορικά με την κινηματογραφημένη λογοτεχνία), τον φοιτητή, τον αναγνώστη εφημερίδας κλπ., οι οποίοι διαβάζουν, αλλά δεν δημοσιοποιούν την εμπειρία της πρόσληψής τους. Ποσοτικά μιλώντας, η παθητική πρόσληψη μπορεί να μετρηθεί μέσα από καταλόγους ευπώλητων βιβλίων (bestsellers), αριθμό εκδόσεων ενός βιβλίου,

αριθμό παραστάσεων, μεταφράσεων σε ξένες γλώσσες κλπ. Με τον όρο *αναπαραγωγική πρόσληψη* εννοούμε κάθε ενέργεια διαμεσολάβησης μεταξύ του αρχικού έργου και του αναγνωστικού κοινού, ενέργειες οι οποίες συνίστανται κατά κύριο λόγο στη συγγραφή και τη δημοσίευση ενός νέου κειμένου που αναφέρεται στο αρχικό, π.χ. κριτική, σχόλιο, ερμηνευτικό δοκίμιο κλπ. Η *παραγωγική πρόσληψη*, τέλος, αφορά τους λογοτέχνες και ποιητές, οι οποίοι με ερέθισμα ένα άλλο λογοτεχνικό, φιλοσοφικό, ψυχολογικό ή καλλιτεχνικό έργο δημιουργούν ένα δικό τους καινούριο. Αυτή η τελευταία μορφή πρόσληψης ενδιαφέρει κατά κύριο λόγο τη Συγκριτολογία. Η παραγωγική πρόσληψη νοείται από τον Hans - Robert Jauss ως *λογοτεχνική επικοινωνία* (1979), υπό την έννοια ότι το καινούριο έργο αποτελεί ένα είδος *απάντησης* στα ανοιχτά ερωτήματα που άφησε το προγενέστερο έργο, ενώ συγχρόνως δημιουργεί το ίδιο καινούρια. Για τον Jauss, επομένως, καθήκον του συγκριτολόγου είναι να αποκαλύψει το παιχνίδι «*μεταξύ ερώτησης και απάντησης*» (1976, σ. 204). Μ' αυτό το μοντέλο σύγκρισης, η Συγκριτολογία ελευθερώνεται από το μονοσήμαντο θετικιστικό μοντέλο 'αίτιο - αποτέλεσμα', ενώ η σχέση 'πομπού - δέκτη' νοείται δυναμικά ως επικοινωνία. Ο στόχος πλέον είναι «*να φανερωθούν οι διαλογικές σχέσεις οι οποίες κάτω από το θετικιστικό ιδεώδες είχαν παγιωθεί σε δεδομένα*» (Jauss, 1980, σ. 423).

Η αλλαγή αυτή συνδέεται με την αλλαγή της οπτικής, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την ακτινοβολία του πομπού στην επιλεκτική δραστηριότητα του δέκτη, στον οποίο αποδίδεται δημιουργικός ρόλος. Ο όρος *παραγωγική πρόσληψη* δεν περιγράφει μόνο τη στιγμή της πρόσληψης, αλλά και τη διαδικασία κριτικής του πρωτοτύπου και απόκλισης από αυτό. Ο Jauss (1982) μιλάει για μια δημιουργική αντιπαράθεση, για ένα διάλογο του συγγραφέα με προηγούμενα έργα, ακριβώς όπως τον διεξήγαγε ο γερμανός συγγραφέας Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε με το γαλλικό μυθιστόρημα *Η Νέα Ελοίζα* (*Nouvelle Héloïse*, 1761) του Ζαν Ζακ Ρουσσώ. Ο διάλογος αυτός οδήγησε στη συγγραφή του δικού του μυθιστορήματος *Βέρθερος* (1774), δηλαδή σε ένα έργο συγγενές προς την *Ελοίζα*, αλλά με απολύτως ανανεωτική, παραγωγική πνοή. Ο Ρουσσώ με τη σειρά του είχε προηγουμένως, με επίσης παραγωγικό τρόπο, προσλάβει το επιστολικό μυθιστόρημα του Samuel Richardson (βλ. κεφάλαιο 6).

Η διάκριση μεταξύ *επίδρασης* και *πρόσληψης* είναι συχνά λεπτή και ασαφής και πολύ συχνά οι όροι χρησιμοποιούνται ο ένας στη θέση του άλλου. Θα μπορούσαμε, ωστόσο, να υπογραμμίσουμε ότι η *πρόσληψη* είναι μια ενεργητική, στοχευμένη και συνειδητή αντιπαράθεση με ένα προγενέστερο έργο, ενώ οι *επίδρασεις* μπορεί να συμβαίνουν μη συνειδητά και ανεξάρτητα από τη βούληση του συγγραφέα (Grabovzski, 2011, σ. 111). Θα μπορούσαμε, έτσι, να πούμε ότι η επίδραση είναι μια γενικότερη και ευρύτερη έννοια από αυτή της πρόσληψης. Σ' αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε μια ενδιαφέρουσα θεωρία για τις επίδρασεις, που διατυπώθηκε από τον αμερικανό θεωρητικό της λογοτεχνίας [Harold Bloom](#) (1930-).



Εικόνα 4.1 Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης της μελέτης του Harold Bloom. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «*The anxiety of Influence*» της αγγλικής έκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος https://en.wikipedia.org/wiki/The_Anxiety_of_Influence, ©URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3a/The_Anxiety_of_Influence.jpg).

Στο έργο του *Η αγωνία της επίδρασης. Μια Θεωρία για την Ποίηση* (The anxiety of influence: A Theory of Poetry, 1973), ο Bloom αντιλαμβάνεται τις σχέσεις μεταξύ των συγγραφέων σαν ένα είδος οικογενειακού μυθιστορήματος με την έννοια της φροϋδικής θεωρίας: η σχέση του νέου συγγραφέα προς τον ποιητικό του πατέρα είναι ανταγωνιστική και περιγράψιμη βάσει του οιδιπόδειου θεωρήματος. Ο σύγχρονος ποιητής υποφέρει από αγωνία, επειδή ήρθε στην ιστορία αργά. Με τους μεγάλους προδρόμους του συνδέεται με σχέσεις οφειλής και εξάρτησης, τις οποίες επιχειρεί να αποτινάξει. Κάθε ποίημα, καταλήγει ο Bloom, «είναι παρερμηνεία ενός πατρικού ποιήματος, η ποίηση είναι η αγωνία της επίδρασης, είναι παρατύπωση, είναι μια πειθαρχημένη διαστροφή» (1989, σ. 137). Έτσι, η ιστορία της λογοτεχνίας νοείται ως θέατρο μιας συνεχούς διαπάλης για την κυριαρχία. Η αγωνία των νεότερων να μην δημιουργήσουν έργα με έντονη παρουσία των λογοτεχνικών τους πατέρων καθίσταται συχνά κινητήρια δύναμη για πρωτοτυπία.

Ευρύτερος και δυναμικότερος από τους όρους *επίδραση* και *πρόσληψη* είναι ο όρος *μεταφορά πολιτισμού* (Kulturtransfer), που όρισαν οι [Michel Espagne](#) και [Michael Werner](#) στη δεκαετία του 1980. Οι δύο ερευνητές, εκκινώντας από τη μελέτη των γαλλογερμανικών πολιτισμικών σχέσεων, φέρνουν στο προσκήνιο τη δυναμική που αναπτύσσεται στο πλαίσιο των διεθνών και διευρυμένων ανταλλαγών. Οι συγγραφείς στη σύγχρονη εποχή δεν επηρεάζονται μόνο από τα αναγνώσματά τους, αλλά λαμβάνουν ερεθίσματα και από ποικίλες άλλες δραστηριότητες, εφόσον ταξιδεύουν, επισκέπτονται εκθέσεις και μουσεία, χρησιμοποιούν το διαδίκτυο κλπ. Οι αμφίδρομες λογοτεχνικές σχέσεις είναι εντέλει αποτέλεσμα όχι μόνο της ανάγνωσης, αλλά πολλών παραγόντων (προσωπικών, γεωγραφικών, ιστορικών). Σε μια διαδικασία σύγκρισης, επομένως, λαμβάνονται υπόψη όλες οι παράμετροι πολιτισμικής ανταλλαγής: η λογοτεχνία παραμένει μία απ' αυτές και εξετάζεται σε σχέση με όλες τις άλλες.

4.3. Διακειμενικότητα

Ο όρος *διακειμενικότητα* προέρχεται από τη θεωρία της λογοτεχνίας και σημαίνει, στην πιο απλή του μορφή, ότι τα λογοτεχνικά κείμενα βρίσκονται σε σχέση συνάφειας μεταξύ τους, εξαρτώνται το ένα από το άλλο, είναι συνυφασμένα. Τον χρησιμοποίησε πρώτη φορά η βουλγάρα θεωρητικός Τζούλια Κρίστεβα ([Julia Kristeva](#), 1941–) στο πρώτο κείμενό της *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967), και στη συνέχεια στα έργα της *Σημειωτική* (1969) και *Επανάσταση του ποιητικού λόγου* (1974).

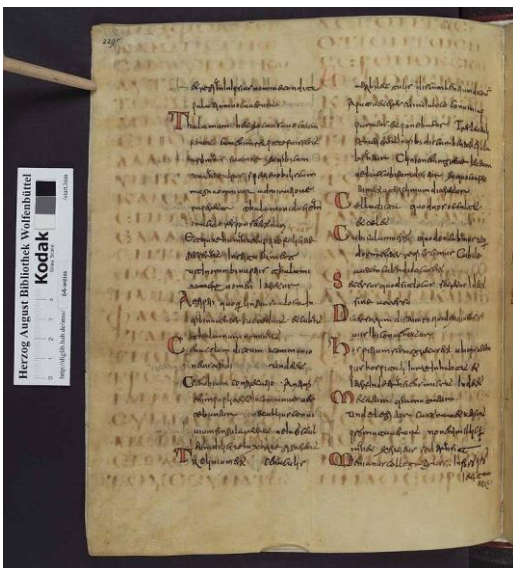


Εικόνα 4.2 Mikhail Bakhtin (1895- 1979). Στη δική του θεωρία της διαλογικότητας βασίστηκε η Κρίστεβα για την ανάπτυξη της θεωρίας της διακειμενικότητας. (Πηγή: Αγγλική εκδοχή της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin, @URLφωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/50/Mikhail_bakhtin.jpg/220px-Mikhail_bakhtin.jpg).

Η Κρίστεβα υποστηρίζει ότι «κάθε κείμενο συγκροτείται σαν ένα μωσαϊκό παραθεμάτων, κάθε κείμενο είναι απορρόφηση και μετασηματισμός ενός άλλου κειμένου [...] και η ποιητική γλώσσα διαβάζεται, τουλάχιστον, ως διπλή» (1969, σ. 85). Οι συγγραφείς για να γράψουν χρησιμοποιούν παραδεγεγμένους τρόπους γραφής, μιμούνται άλλους συγγραφείς, εκμεταλλεύονται την παρακαταθήκη των

λογοτεχνικών ειδών (ποίηση, δράμα, διήγημα κλπ.), αναφέρονται σε άλλα έργα ή παραθέτουν αποσπάσματα από άλλα έργα. Τα κείμενα, λοιπόν, συναντιούνται και διασταυρώνονται με άλλα κείμενα, και αν θέλαμε να δώσουμε μια εικόνα-ορισμό για την παγκόσμια λογοτεχνία, η εικόνα αυτή θα ήταν ένα ιστός με πυκνό υφάδι. Τα σημεία τομής μεταξύ των κειμένων ονομάστηκαν από την Κρίστεβα διακειμένα. Τα διακειμένα μπορεί να είναι εικόνες, δομικά μοτίβα, φράσεις, μεγαλύτερα αποσπάσματα, ακόμη και λέξεις με ειδικό σημασιολογικό βάρος, που ενσωματώνονται στο νέο κείμενο. Στο καινούριο σημασιολογικό τους περιβάλλον «αναφορτίζονται και αποτελούν στοιχεία μιας ρητορικής του νέου κειμένου, το οποίο διατηρεί την προσωπική στρατηγική και ιδεολογία του» (Σιαφλέκης, 1989, σ. 18). Βάση για την ανάπτυξη της θεωρίας της διακειμενικότητας αποτελεί η θεωρία της *διαλογικότητας*, που είχε διατυπωθεί στους κόλπους του ρωσικού φουρμαλισμού από τον Μιχαήλ Μπαχτίν (Mikhail Bakhtin, 1895–1975). Για τον Μπαχτίν, μονολογικότητα και διαλογικότητα είναι βασικές αρχές της κοινωνίας, της γλώσσας και της λογοτεχνίας. Η μονολογική επικοινωνιακή δομή χαρακτηρίζει τις αυταρχικές κοινωνίες, αλλά και τα κείμενα στα οποία υπάρχει μία κυρίαρχη φωνή, που χειραγωγεί τις υπόλοιπες. Κορυφαίο παράδειγμα, αντίθετα, πολυφωνικής γραφής αποτελεί για τον Μπαχτίν το λογοτεχνικό έργο του Ντοστογιέφσκι, όπου εμφανίζονται διαφορετικές και αυτόνομες ιδεολογικές φωνές, οι οποίες αλληλεπιδρούν διαλογικά μεταξύ τους, χωρίς να χειραγωγούνται από τον συγγραφέα (2000). Ο Μπαχτίν θεωρεί τη γλώσσα ως ζωντανή αλληλενέργεια εκφωνημάτων (1980, σ. 129). Οι λέξεις που χρησιμοποιούμε, φέρουν το ίχνος των άλλων ομιλητών και των δικών τους προθέσεων. Παρόμοια και τα κείμενα ζουν μέσα από την αλληλενέργειά τους με άλλα κείμενα. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο ρώσος θεωρητικός: «Το κείμενο ζει μόνο μέσα από την επαφή του με ένα άλλο κείμενο (με συμφραζόμενα). Μόνο στο σημείο αυτής της επαφής μεταξύ των κειμένων αστράφτει ένα φως που φωτίζει ταυτόχρονα το ύστερο και το πρωτότερο, εγγράφοντας ένα δεδομένο κείμενο σε διάλογο» (Bachtin, 1997, σ. 248).

Πιο συγκεκριμένος από την Κρίστεβα στον ορισμό της διακειμενικότητας θα γίνει ο γάλλος θεωρητικός Gérard Genette (1930–) στο έργο του *Παλίμψηστα* (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982). Ο τίτλος του βιβλίου του εξεικονίζει την έννοια της διακειμενικότητας. Ένα παλίμψηστο είναι ένα χειρόγραφο, συνήθως ένας πάπυρος ή μια περγαμηνή, που επικαλύφθηκε με άλλο κείμενο ή εικόνα σε μεταγενέστερη εποχή. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι να υπάρχουν σ' αυτά τα χειρόγραφα περισσότερα στρώματα κειμένων, γιατί ποτέ δεν ήταν δυνατόν να σβηστούν πλήρως τα παλαιότερα κείμενα. Με τη βοήθεια χημικών μέσων η σύγχρονη τεχνολογία αποκαλύπτει τα προγενέστερα στρώματα των παλαιών παλίμψηστων. Η τεχνική των παλίμψηστων καθίσταται στο έργο του Genette μεταφορά για την παραγωγή κειμένων που συμβαίνει επί τη βάσει παλαιότερων. Ο Genette διέκρινε πέντε τύπους διακειμενικών σχέσεων:



Εικόνα 4.3 Παλίμψηστο της Καινής Διαθήκης *Guelferbytanus A*. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Palimpsest» της αγγλικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: <https://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>, URL εικόνας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/Codex_Guelferbytanus_B_00474.jpg/800px-Codex_Guelferbytanus_B_00474.jpg).

- **διακειμενικότητα:** Η διακειμενικότητα είναι η πραγματική παρουσία ενός κειμένου μέσα σ' ένα άλλο κείμενο με τη μορφή είτε του παραδοσιακού *παραθέματος* είτε του *υπαινιγμού*, ή, τέλος, της *λογοκλοπής* (plagiarism), υπό την έννοια του μη δηλωμένου δανείου.
- **παρακειμενικότητα:** Η παρακειμενικότητα είναι η σχέση του κυρίως κειμένου με ό,τι βρίσκεται γύρω από αυτό. Διακρίνουμε ανάμεσα στο *περικείμενο* και το *επικείμενο*. Στην πρώτη περίπτωση εννοούμε τα στοιχεία που βρίσκονται σε άμεση σχέση με το κυρίως κείμενο, π.χ. τίτλους, επικεφαλίδες, επιμύθια, αφιερώσεις, αναγνωρίσεις, υποσημειώσεις, εικονογράφηση, εξώφυλλα, οπισθόφυλλα, μότο, πρόλογους κλπ. Στη δεύτερη περίπτωση εννοούμε τα σχετιζόμενα κείμενα, που βρίσκονται έξω από ένα βιβλίο, π.χ. προσχέδια ή σημειώσεις του συγγραφέα, ημερολογιακές καταγραφές αναφορικά με το συγκεκριμένο έργο, μια συνέντευξη του συγγραφέα κλπ. Όλα τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν διαύλους επαφής του κειμένου με τον αναγνώστη.
- **αρχικειμενικότητα:** Ο όρος εκφράζει ότι κάθε κείμενο εντάσσεται σε ευρύτερες κατηγορίες, π.χ. ένα κείμενο σε στίχους ανήκει στην κατηγορία *ποίησης*, ένα κείμενο με οδηγίες για τη λειτουργία μιας συσκευής ανήκει στα *χρηστικά κείμενα* κλπ. Ο όρος παραπέμπει δηλαδή στον χαρακτηρισμό και στην ένταξη ενός κειμένου σ' ένα κειμενικό είδος (ποίηση, πεζογραφία, θέατρο), κι αυτό μπορεί να συμβαίνει είτε με αυτοχαρακτηρισμό από το ίδιο το κείμενο είτε από τους αναγνώστες.
- **μετακειμενικότητα:** Με τον όρο αυτό ο Genette εννοεί τον ρητό ή υπονοούμενο κριτικό σχολιασμό που επιχειρείται στο πλαίσιο ενός κειμένου για ένα άλλο κείμενο. Ως παράδειγμα αναφέρει τον Hegel, ο οποίος στο έργο του *Φαινομενολογία του Πνεύματος* (Phänomenologie des Geistes) αναφέρεται σιωπηρά στο έργο *Ο ανιψιός του Ραμό* (Neveu de Rameau) του Denis Diderot.
- **υπερκειμενικότητα:** Ο όρος περιγράφει τη διαδικασία κατά την οποία ένα κείμενο προκύπτει από ένα άλλο προγενέστερο. Το προγενέστερο κείμενο ο Genette το ονομάζει *υποκείμενο* και το νέο *υπερκείμενο*. Ως παράδειγμα αναφέρει ο Genette την *Αινειάδα* του Βιργιλίου και τον *Οδυσσέα* του James Joyce, τα οποία χαρακτηρίζει ως *υπερκείμενα* που προκύπτουν μέσω μετασχηματισμών από το *υποκείμενο* της ομηρικής *Οδύσσειας*.

Στην πράξη, βέβαια, αποδεικνύεται ότι οι παραπάνω κατηγορίες συχνά διαπλέκονται μεταξύ τους.

Είναι προφανές ότι η τεχνική των παλίμψηστων ως μεταφορά για την παραγωγή λογοτεχνίας θέτει εν αμφιβόλω τη θεώρηση του συγγραφέα ως μοναδικού, απόλυτου και αυθεντικού δημιουργού. Στην Κρίστεβα, η έννοια του συγγραφέα υποχωρεί, ο ρόλος του συρρικνώνεται σε λειτουργία και στη θέση του αναδεικνύεται το κείμενο. Ο Ρολάν Μπαρτ ([Roland Barthes](#), 1915–1980) στο δοκίμιό του *Ο θάνατος του συγγραφέα* (*La mort de l' auteur*, 1969), θα οδηγήσει ακόμη παραπέρα αυτή την άποψη. Ο γάλλος θεωρητικός μιλά εδώ για την *απάλειψη* του συγγραφέα ως υποκειμένου και προβάλλει στη θέση του το κείμενο, ως τόπο διασταυρούμενων παραθεμάτων και γραφών σε συνεχή αλληλενέργεια. Αυτές οι θεωρήσεις αναδεικνύουν εκ νέου τον ρόλο του αναγνώστη, εφόσον η διακειμενικότητα σχετίζεται μεν, κατά πρώτο λόγο, με τη δημιουργία των κειμένων, αλλά άμεσα και με τη διαδικασία της ανάγνωσης, είναι το «*άνοιγμα*» των κειμένων στον αναγνώστη *κάθε εποχής και χώρας*» (Σιαφλέκης, 1988, σ. 31). Ο αναγνώστης λογοτεχνίας, ανάλογα με τις προηγούμενες γνώσεις και την εμπειρία του, καλείται να αναγνωρίσει και να συσχετίσει αυτό που δηλώνεται μέσω των διακειμένων. Σ' αυτόν επαφίεται εντέλει η σημασιοδότηση του κειμένου.

Η Συγκριτολογία εκκινεί από τη θέση ότι οι διακειμενικές σχέσεις υπάρχουν πέρα από τα όρια των εθνικών γλωσσών και πολιτισμών. Έτσι περιγράφεται μια διεθνής δυναμική, η μελέτη της οποίας αποτελεί αντικείμενο του κλάδου. Η διακειμενικότητα, παρατηρεί ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (1989, σ. 19), «*εφαρμοσμένη στη συγκριτική γραμματολογία, εμπλουτίζει μεθοδολογικά τον κλάδο κάνοντάς τον περισσότερο ακριβή και άρα επιστημονικό. Αποφεύγεται ο ιστορισμός γύρω από το έργο το ίδιο και η προσέγγισή μας πλέον αφορά την οργανική λειτουργία του κειμένου και την άμεσα προσδιορίσιμη σχέση του με το λογοτεχνικό παρελθόν*».

4.5. Παραδείγματα συγκριτολογικών προσεγγίσεων για επίδραση, πρόσληψη και διακειμενικότητα

4.5.1. Ο Διονύσιος Σολωμός και τα γερμανικά γράμματα

Ως ένα παράδειγμα διερεύνησης πηγών και επιδράσεων αναφέρουμε τη διεξοδική μελέτη του Γιώργου Βελουδή *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική: οι γερμανικές πηγές* (1989β). Ο Βελουδής καταπιάνεται με το ζήτημα των γερμανικών επιδράσεων στο έργο του ώριμου Σολωμού, ζήτημα που είχε κατά καιρούς απασχολήσει και την παλαιότερη φιλολογική έρευνα. Σε τρεις κυρίως γερμανούς ποιητές οφείλει ο Διονύσιος Σολωμός (1798–1857), καταλήγει ο μελετητής, τα καθαρά λογοτεχνικά του δάνεια, στον Γκαίτε, τον Σίλλερ και τον Νοβάλις, αλλά και σε γερμανούς φιλοσόφους, κατά κύριο λόγο στους Χέγκελ, Φίχτε και Σέλλινγκ. Πριν αποφανθεί ο μελετητής ότι πρόκειται για επιδράσεις διερευνά αν πράγματι ο Σολωμός είχε έρθει σε επαφή με τα γερμανικά γράμματα και με ποιο τρόπο. Στα δύο πρώτα κεφάλαια της μελέτης, που τιτλοφορούνται «Τεκμήρια» και «Πηγές», ο Βελουδής παρουσιάζει τα αποτελέσματα της έρευνάς του, η οποία συστηματοποιεί και συμπληρώνει τα έως τότε δεδομένα. Ο Σολωμός είχε έρθει σε επαφή με τα γερμανικά γράμματα μέσω των μεταφράσεων του Νικόλαου Λούντζη (1798–1885), προσωπικού φίλου του ποιητή με μακροχρόνιες σπουδές στη Γερμανία, βαθύ γνώστη και θαυμαστή της γερμανικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας. Ο Λούντζης μεταφράζει για τον Σολωμό ακέραια ή αποσπασματικά πολλά έργα του γερμανικού κλασικισμού και ρομαντισμού. Σώζονται σήμερα 25 χειρόγραφα –αποτελούν το 1/3 της συνολικής μεταφραστικής δουλειάς που εκπόνησε ο Λούντζης, τα υπόλοιπα θεωρούνται χαμένα– τα ευρισκόμενα φυλάσσονται στο *Μουσείο Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων*, πλην ενός που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Το εγχείρημα του Λούντζη, που τοποθετείται στην εικοσαετία από το 1834 έως το 1854, προέκυψε ως συνέπεια της επιθυμίας του ποιητή να αναγνώσει τον στοχασμό και την ποιητική των σύγχρονών του Γερμανών. Οι μεταφράσεις έγιναν από το γερμανικό πρωτότυπο στα ιταλικά, τη γλώσσα της παιδείας και των δύο. Οι γερμανοί συγγραφείς Γκαίτε, Σίλλερ και Νοβάλις κατέχουν τις τρεις πρώτες θέσεις στις μεταφράσεις του Λούντζη για τον Σολωμό. Στα τεκμήρια ανήκουν –εκτός από το παραπάνω υλικό, που ο Βελουδής το κατατάσσει σε κατηγορίες, καταγράφοντας τους τίτλους των μεταφρασμένων έργων ή αποσπασμάτων– και στοιχεία της αλληλογραφίας μεταξύ των δύο ανδρών, στα οποία φαίνεται καθαρά ότι ο Σολωμός ζητεί από τον Λούντζη να του εκπονήσει ορισμένες μεταφράσεις, παρακαλώντας τον μάλιστα να είναι «πιστός και κατά λέξη» (Βελουδής, 1989β, σ. 38). Στα τεκμήρια της αλληλογραφίας ανήκουν και επιστολές του Σολωμού (ή φίλων για χάρη του Σολωμού) προς ιταλικούς και σπανιότερα γαλλικούς εκδοτικούς οίκους, στις οποίες ο ποιητής παραγγέλλει γερμανικά έργα σε ιταλικές μεταφράσεις (στο ίδιο, σσ. 35 κ.ε.). Στα τεκμήρια ανήκουν, επίσης, τα *αυτόγραφα*, οι προσωπικές σημειώσεις δηλαδή του ποιητή ή υπογραμμίσεις του στις γερμανικές μεταφράσεις του Λούντζη, καθώς, τέλος, και τα πενιχρά υπολείμματα της προσωπικής του βιβλιοθήκης, στην οποία βρέθηκαν, εκτός άλλων, και γερμανικοί τόμοι (Βελουδής, 1989β, σσ. 40 κ.ε.).

Όλα τα παραπάνω συγκροτούν αδιαμφισβήτητα τεκμήρια της επαφής του Σολωμού με τα γερμανικά γράμματα. Η μελέτη διερευνά επίσης το ζήτημα των προϋποθέσεων για την επαφή ενός έλληνα ποιητή του 19^{ου} αιώνα, σαν τον Σολωμό, με τη γερμανική λογοτεχνία. Γεννημένος το 1798 στη Ζάκυνθο, ένα νησί που βρισκόταν σχεδόν πάντα κάτω από ξένη εξουσία (διαδοχικά: ενετική, γαλλική και αγγλική), ο Σολωμός πραγματοποίησε δεκαετίες σπουδές στην Ιταλία (1808–1818), πράγμα που αποτελούσε τον κανόνα για τους νέους της κοινωνικής του τάξης, και επέστρεψε μετά πάλι στα Επτάνησα (Ζάκυνθος, Κέρκυρα). Έτσι, τόσο το οικογενειακό περιβάλλον, όσο και η περιρρέουσα επτανησιακή ατμόσφαιρα, στην πνευματική ζωή της οποίας η παρουσία των Γερμανών κλασικών ήταν έντονη, αποτελεί μια πρώτη προϋπόθεση. Η παραμονή στη Ιταλία τη συγκεκριμένη δεκαετία είναι επίσης καθοριστική, εφόσον τότε στα ιταλικά γράμματα συμβαίνει – και αυτό είναι έγκαιρα διαπιστωμένο και μελετημένο– μια έντονη πρόσληψη των ιδεών του γερμανικού Ρομαντισμού, η οποία συμβάλλει στη διαμόρφωση του ιταλικού. Η επανάσταση που ξέσπασε στην ηπειρωτική Ελλάδα (1821) έφερε, τέλος, τον Σολωμό σε επαφή με τα φιλελεύθερα ιδεώδη της γαλλικής επανάστασης, ενώ η Βαυαροκρατία του νεόκοπου ελληνικού κράτους, και προπαντός το πνευματικό περιβάλλον της κερκυραϊκής καταφυγής του (1828–1857), έθρεψαν μέσα του τον σπόρο της ώριμης στροφής του στη γερμανική φιλοσοφία. Ακριβώς σ’ αυτή την περίοδο εντοπίζονται οι θεωρητικές, φιλοσοφικές και λογοτεχνικές επιδράσεις του Σολωμού από γερμανικά αναγνώσματα. Ο Σολωμός γίνεται ένας ευρωπαϊός καλλιτέχνης που γράφει ελληνικά (Βελουδής, 1983, σ. 30).

Στο επόμενο και σπουδαιότερο για την έρευνα κεφάλαιο με τίτλο *Πηγές* (σσ. 59-217) ο Βελουδής καταγράφει, τεκμηριώνει και αξιολογεί όλα τα ίχνη που άφησαν οι γερμανικές επιδράσεις στο έργο του έλληνα ποιητή, υποδεικνύοντας συγκεκριμένα σημεία ως ενδεχόμενα δάνεια. Αναφέρουμε εδώ ως ένα τέτοιο παράδειγμα, τη σχέση του σολωμικού αποσπασματικού ποιήματος *Ο Πόρφυρας* (1847) προς τη μακροσκελή μπαλάντα *Ο Βουτηχτής* (*Der Taucher*, 1797) του Φρήντριχ Σίλλερ (*Friedrich Schiller*, 1759–1805), σχέση που ο Βελουδής κατατάσσει στα πειστικότερα αποδεικτικά στοιχεία δημιουργικής πρόσβασης του Σολωμού στις γερμανικές πηγές (1989β, σ. 262). Ο μελετητής εντοπίζει 9 ποιητικές εκφραστικές μονάδες που οφείλει ο Σολωμός στο γερμανικό πρότυπο. Παραθέτουμε εδώ τις χαρακτηριστικότερες:

1. *Η Κόλαση πάντ' άγρυπνη σου στήθηκε τριγύρου· / grundlos, als gings in den Höllenraum* (= απόθμενο σαν να πήγαινε στην κόλαση)
2. *Γελάς και συ στα λούλουδα χάσμα του βράχου μαύρο/ Und Schwarz aus dem weissen Schaum/ Klafft hinunter ein gähnender Spalt!* (= και μαύρο μες' απ' τον άσπρο αφρό/ χάσκει κάτω ένα χάσμα)
3. *ο τίγρης του πελάγου/ des Meeres Hyäne*
4. *καλός, υπέροχος, γενναίος / der Brave, den herrlichen Jüngling*
5. *κατά τον κάτασπρο λαιμό που λάμπει ωσάν τον κύκνο, - Da hebet sichs schwanenweiss* (= τότε υψώνεται άσπρος σαν τον κύκνο)

Ο Σολωμός άρχισε να γράφει τον *Πόρφυρα* αμέσως μετά την 31 Ιουλίου 1847, με αφορμή το κατασπάραγμα ενός άγγλου στρατιώτη από έναν καρχαρία στην Κέρκυρα την παραπάνω ημερομηνία. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα δύο ποιήματα, *Ο Πόρφυρας* και *Ο Βουτηχτής*, έχουν παρόμοιο περιεχόμενο. Στην μπαλάντα του Σίλλερ, κεντρική φιγούρα είναι ένας ευγενής νέος και δεινός κολυμβητής, ο οποίος βουτάει στα άγρια βάθη της θάλασσας παρακινούμενος από τον έρωτά του για τη βασιλοπούλα. Αντιμετωπίζει αγριότατους κινδύνους, κατορθώνει, ωστόσο, να βγει σώος στη στεριά. Δεν θα έχει όμως την ίδια ευνοϊκή τύχη, όταν, αφηφώντας κάθε κίνδυνο, θα επαναλάβει το εγχείρημα για δεύτερη φορά. Βρίσκει τον θάνατο στα βάθη της θάλασσας. Τα δύο ποιήματα έχουν εντελώς διαφορετική μετρική δομή και μορφική οργάνωση, αλλά και εντελώς διαφορετική νοηματική και ιδεολογική στόχευση. Αναφέρει σχετικά Βελουδής (1989β, σ. 262): «*Η μπαλάντα του Σίλλερ εκφράζει την αυτοκαταστροφή του επηρμένου ατόμου, που του επιβάλλει η ύβρις του απέναντι στις απαραβίαστες δυνάμεις της φύσης. Στον Πόρφυρα του Σολωμού αισθητοποιείται ο αγώνας του Καλού και του Κακού, αγώνας που οδηγεί στην αυτογνωσία του νέου, στην ηθική νίκη του Καλού, παρά την ήττα του από το σύμβολο του Κακού, εκπρόσωπο της υλικής βίας*». Μιλάμε λοιπόν για μια δημιουργική μετάπλαση λογοτεχνικών δανείων εκ μέρους του Σολωμού. Ο Βελουδής καταλήγει, αναφερόμενος γενικότερα σε όλες τις περιπτώσεις που εξέτασε, ότι η λειτουργία των λογοτεχνικών δανείων του Σολωμού από τα γερμανικά γράμματα «*δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να οριστεί ως λειτουργία γενετική-αιτιολογική ως προς τη δική του ποιητική δημιουργία*» (1989β, σ. 264). Τονίζει ότι πρόκειται για καθαρή επίδραση με την κύρια σημασία του όρου: «*τη μη ενσυνείδητη χρήση και δημιουργική μετάπλαση του ξένου προτύπου στο νέο χρήστη του – στην αντίθετη περίπτωση θα έπρεπε να μιλάμε για μίμηση*» (στο ίδιο, σ. 263).

Στο τελευταίο μέρος της η μελέτη ασχολείται με το ερώτημα της αποτίμησης του ρόλου των γερμανικών επιδράσεων στο συνολικό έργο και την ποιητική του Σολωμού. Οι γερμανικές επιδράσεις στον επτανήσιο ποιητή καθίστανται κλειδί για την κατανόηση του ώριμου έργου του της κερκυραϊκής περιόδου και για τη συγκρότηση της ποιητικής του. Η συστηματική μελέτη επιτρέπει στον Βελουδή να επαναπροσδιορίσει τον ρομαντικό χαρακτήρα της σολωμικής δημιουργίας κατά την κερκυραϊκή του περίοδο. Εντοπίζει ομοιότητες με τον ευρωπαϊκό και ιδιαίτερα με τον γερμανικό ρομαντισμό ως προς τα θέματα και τα μοτίβα, αλλά και ως προς τη γενικότερη αισθητική θεώρηση, π.χ. αποσπασματικότητα της μορφής, σχέση φύσης και τέχνης κλπ. (1989β, σσ. 285- 400). Σε αντίθεση, λοιπόν, με τα έργα της ζακυνθινής, το έργο της ώριμης κερκυραϊκής περιόδου του Σολωμού, που τον αναδεικνύει σ' έναν εξέχοντα εκπρόσωπο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, είναι πλημμυρισμένο από γερμανικές επιδράσεις, τις οποίες ο Βελουδής αντιλαμβάνεται ως μια γόνιμη επικοινωνία του ποιητή με τα γερμανικά γράμματα. (Βελουδής, 1989β, σ. 19). Τα βήματα που περιγράψαμε πιο πάνω, εντοπισμός κοινών στοιχείων, έρευνα τεκμηρίων και πηγών, καταγραφή και αξιολόγηση των δανείων και τελική αποτίμηση των επιδράσεων, αποτελούν φάσεις που πρέπει να περιλαμβάνει κάθε επιδρασιολογική μελέτη.

4.5.2. Ούγκο φον Χόφμανσταλ και Σοφοκλής

Αντίθετα με την περίπτωση της *επίδρασης*, την οποία ορίσαμε ως τη μη ενσυνείδητη χρήση και δημιουργική μετάπλαση του ξένου προτύπου από το νέο χρήστη του, η *παραγωγική πρόσληψη* αποτελεί μια συνειδητή και στοχευμένη αντιπαράθεση ενός λογοτέχνη με ένα προγενέστερο κείμενο. Ως ένα τέτοιο παράδειγμα θα δούμε το μονόπρακτο δράμα *Ηλέκτρα* (1903) του αυστριακού ποιητή Ούγκο φον Χόφμανσταλ ([Hugo von Hofmannsthal](#), 1874–1928) σε σχέση με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Σε μια προσωπική σημείωσή του ο ποιητής αναφέρει ότι διάβασε την *Ηλέκτρα*, μάλλον τυχαία, για να βοηθηθεί και να εμπνευστεί για ένα άλλο έργο που έγραφε τότε με τίτλο *Πομπίλια*:

Η πρώτη εμπνευση για τη συγγραφή της ‘Ηλέκτρας’ προέκυψε τον Σεπτέμβριο του 1901. Διάβαζα τότε τον ‘Ριχάρδο τον Τρίτο’ [του Σαίξπηρ] και την ‘Ηλέκτρα’ του Σοφοκλή. Αμέσως μεταμορφώθηκε αυτή η φιγούρα σε μια άλλη. Την ίδια στιγμή φαντάστηκα ήδη και το τέλος: αυτή η ηρωίδα δεν θα μπορούσε να ζήσει άλλο [μετά την ολοκλήρωση της εκδίκησης], ακριβώς όπως η αρσενική μέλισσα που, αφού γονιμοποιήσει τη βασίλισσα, πεθαίνει. Μού πέρασε αμέσως από το νου η συγγένεια και η διαφορά από τον Αμλετ. Ως ύφος φανταζόμουν να κάνω κάτι εντελώς διαφορετικό από την ‘Ιφιγένεια’ του Γκαίτε, κάτι για το οποίο δεν θα ταίριαζε ο χαρακτηρισμός ‘διαβολομένα ανθρωπιστικό’. (Hofmannsthal, 1980, σ. 452)



Εικόνα 4.4 Ο συγγραφέας Hugo von Hofmannsthal. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα „Hugo von Hofmannsthal“ της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia). URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Hofmannsthal, @URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c1/Nicola_Perscheid_-_Hugo_von_Hofmannsthal_1910.jpg/220px-Nicola_Perscheid_-_Hugo_von_Hofmannsthal_1910.jpg.

Ο Χόφμανσταλ θα υλοποιήσει πράγματι αυτό το σχέδιο με τη συγγραφή μιας καινούριας *Ηλέκτρας* δύο χρόνια αργότερα. Η παραπάνω μαρτυρία του συγγραφέα είναι χαρακτηριστική για τον τρόπο που οι συγγραφείς διαλέγονται με άλλους συγγραφείς και κείμενα. Παρατηρούμε πρώτα από όλα ότι και ο ίδιος ο συγγραφέας είναι αναγνώστης λογοτεχνίας. Η ανάγνωσή του, ωστόσο, στην περίπτωση που περιγράφουμε δεν παραμένει *παθητική* (όπως στην περίπτωση του αναγνωστικού ή θεατρικού κοινού) ούτε γίνεται *αναπαραγωγική*, οδηγώντας στη συγγραφή κάποιου σχολιασμού για το έργο που διάβασε, αλλά καθίσταται *πραγματική παραγωγική πρόσληψη*, οδηγεί δηλαδή στη δημιουργία ενός νέου έργου. Αυτή η δημιουργία αποτελεί μια διαλογική σχέση με το προγενέστερο κείμενο, που καθορίζεται από όρους αποδοχής και άρνησης. Ήδη στη σύλληψη της ιδέας για ένα δικό του έργο, ο Χόφμανσταλ μιλάει για μια *άλλη* *Ηλέκτρα* από αυτή του Σοφοκλή, με διαφορετικά χαρακτηριστικά και διαφορετικό τέλος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ωστόσο, και η παράλληλη αντιπαράθεσή του με τον Γκαίτε ([Johann Wolfgang von Goethe](#), 1749–1832), εκπρόσωπο του γερμανικού κλασικισμού και ανυπέρβλητο λογοτεχνικό πρότυπο του Χόφμανσταλ (Scheffer/Rinkenberger, 2005). Σ’ αυτή την περίπτωση θα μπορούσε κανείς να εφαρμόσει τη θεωρία του Harold Bloom, στην οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω, για τις σχέσεις των νεότερων συγγραφέων προς τους προγενέστερους ως σχέσεις που καθορίζονται από το άγχος της επίδρασης. Ο Γκαίτε είχε στραφεί προς την ελληνική, κλασική αρχαιότητα, προκειμένου να αναδείξει τα αισθητικά (κάλλος, αρμονία) και ηθικά (ανθρωπισμός) ιδεώδη του γερμανικού κλασικισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τα παραπάνω αποτελεί η εμπνευσμένη από τον Ευριπίδη τραγωδία του *Η Ιφιγένεια στη χώρα των Ταύρων* (*Iphigenie auf Tauris*, 1786), έργο στο οποίο αναφέρεται στη σημείωσή του ο Χόφμανσταλ. Η ηρωίδα του Γκαίτε ενσαρκώνει όλες

τις αρετές του ανθρωπισμού: ευγένεια, καλοσύνη, ειλικρίνεια, αγάπη, αρμονία μεταξύ αισθήματος και λογικής. Χάρη σ' αυτές οδηγείται η τραγωδία σε αίσια λύση. Ο Χόφμανσταλ φαντάζεται λοιπόν εξ αρχής *ως ύφος κάτι εντελώς διαφορετικό από αυτό του Γκαίτε*, σε επιστολή του μάλιστα αναφέρει ότι σχεδίαζε «*με ηδονή σχεδόν την ατμόσφαιρα της 'Ηλέκτρας' ως αντιθετική προς την ανθρωπιστική ατμόσφαιρα της 'Ιφιγένειας'*» (Αντωνοπούλου, 1992, σ. 60). Η αναφορά αυτή αποκαλύπτει πράγματι τον ισχυρισμό δημιουργικής ταυτότητας του νεότερου συγγραφέα έναντι του προγενέστερου και την προσπάθειά του για πρωτοτυπία.

Ο Χόφμανσταλ προσλαμβάνει την αρχαιότητα διαφορετικά απ' ό,τι ο Γκαίτε. Την αποσυνδέει από τις αξίες του ανθρωπισμού και την αξιοποιεί προκειμένου να εκφράσει το αίσθημα και την αισθητική της δικής του εποχής, του μοντερνισμού των αρχών του αιώνα. Ο νεότερος συγγραφέας, με στόχο να ανακαλύψει μέσα από τις τραγικές φιγούρες το βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης και τις ακραίες σκοτεινές πλευρές της, οδηγεί θεματικές όψεις της σοφοκλείας τραγωδίας στα άκρα, με αποτέλεσμα στο έργο του να κυριαρχεί το πάθος, η εμμονή, η αγριότητα, η εκδίκηση και ο θάνατος. Σημαντικό ρόλο για τη διαμόρφωση μιας τέτοιας θεώρησης έπαιξαν σπουδαίοι διανοητές του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα, όπως οι Νίτσε ([Friedrich Nietzsche](#), 1844–1900), Μπαχόφεν ([Johann Jakob Bachofen](#), 1815–1887) και Ρόντε ([Erwin Rohde](#), 1845–1898), το έργο των οποίων γνώριζε πολύ καλά ο Χόφμανσταλ. Οι τρεις αυτοί διανοητές στρέφουν το ενδιαφέρον τους από τη λαμπερή κλασική αρχαιότητα του 5^{ου} αιώνα στη διερεύνηση των απαρχών. Ο Νίτσε αναζητεί τις διονυσιακές αρχές της τραγωδίας, ο Μπαχόφεν με υλικό τους μύθους και τα σύμβολα ανασυνθέτει την πρώτη πολιτισμική βαθμίδα της ανθρωπότητας και ο Ρόντε την αρχαϊκή θρησκευτικότητα. Παράλληλα, ωστόσο, έρχονται στο φως και στοιχεία για το υπόβαθρο της ανθρώπινης ύπαρξης, παρόντα όμως και καθοριστικά ως κρυφές δυνάμεις στο εσωτερικό του σύγχρονου ανθρώπου. Αυτός ο τρόπος πρόσληψης της αρχαιότητας γίνεται η γέφυρα σύνδεσης του αρχαίου κόσμου με τους σύγχρονους προβληματισμούς, και είναι ακριβώς αυτός που καθιστά την αρχαιότητα ελκυστική για τον Ούγκο φον Χόφμανσταλ (Αντωνοπούλου, 1992, σσ. 22-42).

Ο αυστριακός συγγραφέας παραλαμβάνει αρκετά στοιχεία από την αρχαία τραγωδία (π.χ. τον σκελετό της δράσης, τα πρόσωπα), *απαντά* όμως σε κάποια άλλα με αφαιρέσεις, προσθήκες και διαφορετικές νοηματοδοτήσεις. Από την πολυεπίπεδη σοφοκλεία τραγωδία, στην οποία ο κεντρικός στόχος (τιμωρία του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα) προσλαμβάνει πολιτικές, ηθικές, θρησκευτικές και ψυχολογικές διαστάσεις, προκύπτει ένα σύγχρονο μονόπρακτο, το οποίο εστιάζει στη στάση και την ψυχολογία της ηρωίδας, προκειμένου να φωτιστούν προβληματισμοί για τη συγκρότηση του *εγώ* και την κατάκτηση της ταυτότητας. Η σύγχρονη Ηλέκτρα, σχεδιασμένη και με αναφορές στις πρώιμες μελέτες του [Σίγκμουντ Φρόυντ](#) ([Sigmund Freud](#), 1856–1939) (*Μελέτες για την υστερία*, 1895 και *Ερμηνεία των ονείρων*, 1900) εμφανίζεται ως μια ηρωίδα με αρρωστημένη προσκόλληση στον πατέρα, η οποία την οδηγεί σε όλο και μεγαλύτερη αγριότητα εκδικητικών οραμάτων, που όμως η ίδια δεν μπορεί να τα κάνει πράξη – εδώ εντοπίζεται και η συγγενεία της με τον Άμλετ, για την οποία κάνει λόγο ο Χόφμανσταλ στη σημείωση που παραθέσαμε πιο πάνω. Η χοφμανσταλική Ηλέκτρα, εκκινώντας από ένα θετικό κίνητρο, την πίστη στον νεκρό πατέρα, απολυτοποιεί τη στάση της, και απομονώνεται από τον κόσμο, την πραγματικότητα και τους ανθρώπους. Στην προσπάθειά της να παραμείνει ο εαυτός της, μέσα από το δρόμο της απόλυτης αφοσίωσης και επιμονής, χάνει την ταυτότητά της και τελικά την ίδια της την ύπαρξη. Αυτή είναι εντέλει και η τραγωδία της σύγχρονης ηρωίδας. Η συγκριτική αντιπαράθεση των δύο έργων δείχνει ότι τα παραπάνω στοιχεία υπάρχουν εν σπέρματι στον Σοφοκλή, ο Χόφμανσταλ απομονώνει και αξιοποιεί τα στοιχεία που χρειάζεται για να εκφράσει τη δική του προβληματική (Αντωνοπούλου, 1992, σσ. 71-127). Η σοφοκλεία τραγωδία προσφέρει στην οπτική του Χόφμανσταλ ένα πλέγμα σημαντικών μοτίβων και θεμάτων ή 'ανοικτών ερωτημάτων', στα οποία ο σύγχρονος συγγραφέας απαντά με την παραγωγή του καινούργιου έργου.

Διαφορετικό είναι, τέλος, το νέο έργο συγκρινόμενο με τον Σοφοκλή (αλλά και με τον Γκαίτε) και από άποψη δομής και δραματικού ύφους. Η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ είναι ένα χαρακτηριστικό μονόπρακτο δράμα του μοντερνισμού: ο χορός –εκφραστής της αντικειμενικής θεώρησης και του μέτρου στην αρχαία τραγωδία– απουσιάζει, η δράση απλοποιείται, ο διάλογος ως μέσο επικοινωνίας σχεδόν αναιρείται, ενώ κυρίαρχο ρόλο παίζουν τα εξωγλωσσικά μέσα έκφρασης (σκηνικά, κίνηση, φωτισμός, κλπ.), τα οποία περιλαμβάνονται στις αναλυτικές σκηνικές οδηγίες του σύγχρονου έργου.

4.5.3 Το *Ελεγείο του Grüningen* (Ελύτης) και οι διακειμενικές του σχέσεις με την ποίηση του Νοβάλις

Ως παράδειγμα διακειμενικότητας θα αναλύσουμε το ποίημα του [Οδυσσέα Ελύτη](#) (1911–1996) *Ελεγείο του Grüningen*, από τη συλλογή *Τα Ελεγεία της Οζώπετρας* (1991). Πρόκειται για ένα αφιερωματικό ποίημα, με προμετωπίδα *Μνήμη Friedrich von Hardenberg*. Το παραθέτουμε ολόκληρο με υπογραμμισμένα τα διακειμενικά σημεία:

ΕΛΕΓΕΙΟ ΤΟΥ GRÜNINGEN

Μνήμη Friedrich von Hardenberg

*Δάση της Ρηνανίας πριν καιρό πολύ σταματημένα μέσα μου
Και ξανά τώρα σαν από κέρας κυνηγετικό ερχόμενα
Οικόσημα και δέντρα γενεαλογικά που δωδεκαετής άθελά μου
ανακάλυπτα*

Es war der erste einzige Traum Söfchen μου σένα εννοώ

*Σαν να σε βλέπω ακόμη να περιδιαβάζεις κάτω απ' τις δεντροστοιχίες
Ή και καμιά φορά στο φως με προσοχή να υψώνεις
Θραύσμα γαλαζωπό από πέτρωμα που φαίνονται οι ραβδώσεις του
οπότεν
Όλες ιριδωμένες οι ώρες του έτους αρχινούν με βόμβο
Να στροβιλίζονται γύρω απ' το κεφάλι σου (Τα μάτια μου
Ασταμάτητα προσηλωμένα στο φωτεινό σημείο του κέντρου)
Έτσι που πάλι σήμερα να γίνεται και να 'ναι
Δεκαεννιά Μαρτίου του χίλια επτακόσια ενενήντα επτά*

*Τόλμημα πρώτο αυτό. Και δεύτερο: να σ' αποκαθλώσω από τους
αριθμούς της νύχτας
9: έφιππος φτάνει εκείνος που θα κοιμίσει τον άγγελο στο
στήθος σου
10: με χωνάκια λιλιά μυριάδες το αναρριχητικό κατακαλύπτει
πόρτες και παράθυρα
11: βαρύς, πεσμένος ο ουρανός πιο κάτω κι απ' τις καπνοδόχους
12: γέρνει από το 'να μέρος το κρεβάτι σου
13: κάνει κύμα τρίτο η ειμαρμένη
14: και χωρίς εσένα, υποχθόνια η άνοιξη προωθεί τα καρποφόρα της
15: πως κυνηγιούνται τα νερά κάτω από τα χορτάρια!
16: άκου, άκου ομορφιά! Δες, δες ακόμα κάτι!
17: **μέσ' από της ψυχής σου τη σχισματιά ωραιότερος δείχνει τώρα
ο τάφος**
18: όπου να 'ναι φτάνει ο πιο μαύρος δυνατός αέρας των μαλλιών
της Ίσιδας
19: **τόσο μεγάλος ο ουρανός και τόσο η γης μικρή για δύο ανθρώπους
μόνον**
*Μικρά χρυσά πετούμενα μωράκια της αναπνοής σου ακόμη
Πάνε κι έρχονται πάνω στην πέτρα και τις νύχτες παίζουνε φεγγάρι
Αλλ' εκείνος που σαν γλύπτης ήχων μουσική από μακρινούς
αστερισμούς συνθέτει
Νύχτα-μέρα εργάζεται. Και τι ντο φαιά τι σολ ιώδη ανεβαίνουν
Στον αέρα. Που κι οι βράχοι πιο ιερείς τέτοιο κλάμα το ευλαβούνται**

Και τα δέντρα πιο πουλιά συλλαβές ομορφιάς ανερμήνευτης
Ομολογούνε. **Ότι ο έρωτας δεν είναι αυτό που ξέρουμε μήτε αυτό
που οι μάγοι διατείνονται**
Αλλά ζωή δεύτερη απτραυμάτιστη στον αιώνα

Έαρ έλα. Συνένοχος αφού είσαι. Κοίτα:
Τι βαθύ πράσινο τώρα τους ώμους της καλύπτει
Και πως εκείνος την κοιτάζει! Πως, ύστερα που επάλεψε να βγει
Μέσ' από τους ανθώνες ένα θάμβος μωβ **τους αναρπάξει λίγο
ψηλότερα απ' το έδαφος**

Καταμεσής Μαΐου αυτά θελήσανε οι θεοί
Κι άλλα που αγνοώ. Αλλ' αν ατυχής υπήρξε η φορά των πραγμάτων
Έκτοτε, μέγιστον ήταν το μάθημα. Επειδή
Αφότου δωδεκαετής μόλις σας εγνώρισα για μένα γίνατε

Δάση της Ρηνανίας ποταμοί των κοιλάδων άμαζες ιππείς αυλές
με κρήνες κι αετώματα

Η καθημερινή πρώτη σελίδα του μετα-θανάτου. (13 κ.ε).

Ο τίτλος και η αφιέρωση στο ποίημα που εξετάζουμε αποτελούν *παρακειμενικά* στοιχεία, τα οποία, κατά τον Genette, ανήκουν στις διακειμενικές σχέσεις και λειτουργούν ως διάυλοι επικοινωνίας μεταξύ κειμένου και αναγνώστη. Η γερμανική λέξη στον τίτλο, κυρίως όμως η αφιέρωση του ποιήματος στον γερμανό ρομαντικό ποιητή Friedrich von Hardenberg, που είναι περισσότερο γνωστός με το όνομα Νοβάλις ([Novalis](#), 1772–1801), αποτελούν μια ξεκάθαρη παραπομπή, ένα νεύμα στον αναγνώστη να διαβάσει το ποίημα, ενεργοποιώντας τις γνώσεις του για τον Νοβάλις, ώστε να μπορέσει να κάνει τους απαραίτητους συσχετισμούς. Θα επιχειρήσουμε στην ανάλυσή μας να δείξουμε την ύφανση του ποιήματος, επισημαίνοντας τις διακειμενικές του συνδέσεις. Θα προσπαθήσουμε να δούμε το κείμενο σαν παλίμψηστο, ζύνοντας την επιφάνειά του, για να φανεί η βάση μιας άλλης ποιητικής, το *διπλό ποίημα* (Κρίστεβα).



Εικόνα 4.5 Novalis (Friedrich von Hardenberg). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα Novalis της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: <https://de.wikipedia.org/wiki/Novalis>,
©URL φωτογραφίας: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/96/Novalis2.jpg/800px-Novalis2.jpg>).

Μετά την παρουσίαση ενός ξεκάθαρα βόρειου τοπίου (*δάση της Ρηνανίας, κυνηγετικό κέρασ, δέντρα, οικόσημα*) παρατηρούμε ότι το ποίημα συνεχίζεται με έναν γερμανόφωνο στίχο: ***Es war der erste einzige Traum***. Ο στίχος προέρχεται από τον ποιητικό κύκλο *Ύμνοι στη Νύχτα* (*Hymnen an die Nacht*, 1800), κορυφαίο έργο του Νοβάλις με διεθνή απήχηση. Ο στίχος αυτός είναι ένα *διακειμενο*, αποτελεί το σημείο τομής ανάμεσα στο ποίημα του Ελύτη και τον *τρίτο ύμνο* της παραπάνω συλλογής του γερμανού ρομαντικού. Πρόκειται για ένα *παράθεμα*, την πιο ξεκάθαρη μορφή διακειμενικότητας, το οποίο τίθεται αυτούσια στη γλώσσα του πρωτοτύπου, τη γερμανική. Η κατά λέξη μετάφραση θα ήταν *Αυτό ήταν το ένα και μοναδικό όνειρο*. Ο αμέσως επόμενος στίχος, *Söfchen μου σένα εννοώ*, περιέχει ένα όνομα, γραμμένο επίσης στα γερμανικά, *Söfchen*, το οποίο είναι υποκοριστικό του ονόματος Sophie (Σοφία). Ο στίχος παραπέμπει στη βιογραφία του γερμανού ποιητή και στον έρωτά του για την πολύ νεαρή Sophie von Kühn (1782–1797), η οποία πεθαίνει στα 15 της χρόνια. Το γεγονός θα σφραγίσει τη ζωή, τη γενικότερη θεώρηση και το έργο του Νοβάλις. Ο ποιητής είχε γνωρίσει τη Σοφία στο Grüningen της Θουριγγίας. Κατανοούμε τώρα ότι ο τίτλος του ποιήματος, *Ελεγείο του Grüningen*, αναφέρεται στον τόπο συνάντησης του ποιητή με την αγαπημένη. Ο τίτλος αυτός παραπέμπει στον τίτλο της συνολικής συλλογής *Ελεγεία της Οζώπετρας*, που έχει κι αυτός την ίδια δομή ‘Ελεγεία + τοπικός προσδιορισμός’ (*Οζώπετρα*, ένα ακρωτήρι στην Αστυπάλεια), ο οποίος με τη σειρά του –τα διακειμενα δεν έχουν τέλος– παραπέμπει στις *Ελεγείες του Ντουίνο* (το Ντουίνο, ένας βράχος, ακρωτήρι στην Αδριατική) του Ράινερ Μαρία Ρίλκε ([Rainer Maria Rilke](#), 1875–1926), έργο με το οποίο επίσης συνυφαίνεται η συλλογή του Ελύτη (Antonopoulou, 2001, σσ. 305 κ.ε.).

Η φιγούρα της Σοφίας εισάγεται στην αρχή του ποιήματος να *περιδιαβάξει κάτω απ’ τις δεντροστοιχίες*, ή να υψώνει *θραύσμα γαλαζωπό από πέτρωμα*. Ο τελευταίος αυτός στίχος παραπέμπει στην παράλληλη ενασχόληση του Νοβάλις με τη γεωλογία, αλλά ενώνεται διακειμενικά και με στίχο της συλλογής *Μαρία Νεφέλη* (1978) του Ελύτη. Η Μαρία Νεφέλη λέει:

αλήθεια

*δεν έχω διαφορά μεγάλη από τη Sophie von Kühn·
μ’ αρέσουνε κι εμένα τα πετρώματα*

οι καρδιές μπερδεύουν τα λουλούδια (σ. 67)

Το πρώτο αυτό μέρος του Ελεγείου τελειώνει με μια ημερομηνία: *Έτσι που πάλι σήμερα να γίνεται και να ‘ναι / Δεκαεννιά Μαρτίου του χίλια επτακόσια ενενήντα επτά*. Η ημερομηνία παραπέμπει στην ημερομηνία θανάτου της Σοφίας. Αλλά και οι άλλοι αριθμοί-ημερομηνίες στους στίχους που ακολουθούν, παρουσιάζουν μέρα με τη μέρα την πορεία της Σοφίας προς τον θάνατο, από τις εννέα έως τις δεκαεννέα Μαρτίου (Δήμου, 1992, σσ. 130 κ.ε.).

Έχει σημασία να θέσουμε το ερώτημα για τον ρόλο του παραθετικού διακειμένου, *Es war der erste einzige Traum*, στο προηγούμενο κειμενικό του περιβάλλον, ώστε να κατανοήσουμε τη λειτουργία και την ενδεχόμενη ανασηματοδότησή του στο καινούριο. Στη φιλολογική έρευνα για τον Νοβάλις ο *Τρίτος ύμνος στη νύχτα*, από τον οποίο προέρχεται το παράθεμα, ονομάστηκε *πρωταρχικός ύμνος* (Urhymne), γιατί γράφτηκε πριν από τους υπόλοιπους πέντε και αποτέλεσε τη βάση του κύκλου. Στον ύμνο αυτό ο ποιητής παρουσιάζει ένα δυνατό βίωμα που έζησε κατά την επίσκεψή του στον τάφο της αγαπημένης του, δυο μήνες μετά τον θάνατό της, στις 13 Μαΐου 1797, σύμφωνα με προσωπική καταχώρηση στο ημερολόγιό του. Ακριβώς σ’ αυτή την ημερομηνία και σ’ αυτό το βίωμα αναφέρεται ο στίχος του ποιήματος του Ελύτη ***Καταμεσής Μαΐου αυτά θελήσανε οι θεοί***. Παραθέτουμε τον τρίτο ύμνο σε μετάφραση Κ. Κουτσουρέλη με υπογραμμισμένα τα διακειμενικά σημεία:

*Και ήταν τότε που έχνυα δάκρυα πικρά, που στον πόνο συντριμμένη η ελπίδα μου σπάρραζε, και μόνος στεκόμουνα εμπρός στον έρημο τύμβο, που έκρυβε σε τόπο στενό, σκοτεινό τη χαμένη μορφή της ζωής μου - μόνος, όπως άλλος ποτέ δεν εστάθηκε, απ’ ανείπωτο φόβο σπρωγμένος- αδύναμος, μόνο σκέψη πανάθλια πια. – Κι όπως τότε βοήθεια ζητούσα ολόγυρα, δίχως πίσω ή εμπρός να μπορώ να στραφώ, και στη φευγαλέα ζωή που τρεμόσβηνε μ’ απέραντο πόθο κρεμόμουν: - εκεί από τα κυανά βύθη του ορίζοντα, από το ύψος ευδαιμονίας μου σαν την καταγίδα πρόβαλε το λυκόφως λυκαυγούς – να συντρίψει μεμιάς τους κρίκους της γέννησης - τα δεσμά του φωτός. Πήρε να σβήσει η επίγεια λαμπρότητα και μαζί της το πένθος μου- σ’ έναν νέο, ανεξιχνίαστο κόσμο κύλησε η μελαγχολία αργά - εσύ της Νύχτας ενθουσιασμέ, ύπνε ελαφρέ τ’ ουρανού, ήρθες πάνω από μένα -**αργά μετωρίστηκε ο τόπος**: πάνω του πλανήθηκε ελεύθερος ο, νεογέννητος νους μου. Σ’ ένα σύννεφο σκόνης σωριάστηκες **ο τύμβος – μέσ’ απ’ τον κουρνιαχτό αντίκρισα της Αγαπημένης τη δοξασμένη μορφή. Η αιωνιότητα αναπανόταν στα μάτια***

της – πήρε τα χέρια της στα δικά μου, και τα δάκρυα γίναν δεσμός σπινθηροβόλος και άρρηκτος. Σαν θύελλα χρόνια χιλιάδες περάσαν και σβήσαν στα βάθη. Στην αγκαλιά της έκλαμα της νέας ζωής τα ευφρόσυνα δάκρυα. - **Ήταν εκείνο το πρώτο, το μόνο μου όνειρο - κι είναι από τότε που τρέφω εντός μου πίστη παντοτινή κι ακατάλυτη στις Νύχτας τον πλατύ ουρανό και το φως του, Εκείνη.** (Νοβάλις, 2011, σ. 39)

Στον τάφο της αγαπημένης –αυτό είναι το περιεχόμενο του τρίτου ύμνου– και σε κατάσταση απόλυτης μοναξιάς και εσωτερικής ερήμωσης το ποιητικό εγώ αισθάνεται ξαφνικά ζωντανή την παρουσία της νεκρής. Χώρος και χρόνος αναιρούνται, η αιωνιότητα γίνεται βίωμα παρόντος: *αργά μετεωρίστηκε ο τόπος [...] Σαν θύελλα χρόνια χιλιάδες περάσαν και σβήσαν στα βάθη.* Η αγαπημένη είναι εκεί: *Σ' ένα σύννεφο σκόνης σωριάστηκε ο τύμβος – μέσ' απ' τον κουρνιαχτό αντίκρισα της Αγαπημένης τη δοξασμένη μορφή. Η αιωνιότητα αναπαυόταν στα μάτια της – πήρε τα χέρια της στα δικά μου, και τα δάκρυα γίναν δεσμός σπινθηροβόλος και άρρηκτος.* Αυτό το μοναδικό βίωμα χαρίζει στον ποιητή την πεποίθηση ότι είναι μέτοχος δύο κόσμων, ενός πεπερασμένου κι ενός αιώνιου. Ο έρωτας είναι μέρος του αιώνιου, και δεν τελειώνει με τον γήινο θάνατο, ενώ κι ο ίδιος ο θάνατος δεν είναι παρά η πύλη που οδηγεί στο άπειρο. Ο άνθρωπος τέλος μπορεί να γευτεί το αιώνιο στη διάρκεια της γήινης ύπαρξής του μέσα από την εσωτερικότητά του, που είναι ελεύθερη από γήινους φραγμούς. Ακριβώς σ' αυτή την πεποίθηση αναφέρεται το διακειμένο, *Es war der erste einzige Traum* (*Ήταν εκείνο το πρώτο, το μόνο μου όνειρο*). Και καταλήγει ο γερμανός ποιητής: *κι είναι από τότε που τρέφω εντός μου πίστη παντοτινή κι ακατάλυτη στις Νύχτας τον πλατύ ουρανό και το φως του, Εκείνη.*

Το περιεχόμενο αυτό μεταπλάθεται στο ποίημα του Ελύτη με διακειμενικό υπαινιγμό στον νοβαλικό ύμνο ως εξής: **Έκτοτε, μέγιστον ήταν το μάθημα.** Ο έλληνας ποιητής συνοψίζει αυτό το μάθημα, επίσης με υπαινικτικές αναφορές στον Νοβάλις, στους στίχους: *Οτι ο έρωτας δεν είναι αυτό που ξέρουμε μήτε αυτό/ που οι μάγοι διατείνονται/Αλλά ζωή δεύτερη ατραυμάτιστη στον αιώνα.* Ο στίχος αυτός είναι η πεμπτοουσία της νοβαλικής θεώρησης για τον έρωτα, που εκφράζεται όμως στο ποίημα του Ελύτη –εκτός από τη διακειμενική σύνδεση με τον Νοβάλις– με επίσης «*διακειμενική παραπομπή στο εκκλησιαστικό 'αλλά ζωή ατελεύτητος'*» (Μπαμπινιώτης, 2000). Το θρησκευτικό κλίμα είχαν προετοιμάσει στο ποίημα του Ελύτη λέξεις όπως *ιερείς, ευλαβούνται, ομολογούν.* Η πίστη στην αθανασία και την αιωνιότητα του έρωτα ενδυναμώνεται στο ποίημα του Ελύτη μέσα από τις διακειμενικές σχέσεις, και ακούγεται σαν ομολογία πίστεως. Αυτό μας παραπέμπει πάλι στον Νοβάλις και στην έντονη και τολμηρή θρησκευτικότητά του. Στους τελευταίους ύμνους ο γερμανός ρομαντικός δημιουργεί μια αναλογία μεταξύ της *αγαπημένης* και του *Χριστού*. Ο Ιησούς παίζει για την ανθρωπότητα τον ρόλο που σε προσωπικό επίπεδο έπαιξε για τον ποιητή η αγαπημένη: μεσολαβητής ανάμεσα στους δύο κόσμους, ευαγγελιστής της αιωνιότητας. Γράφει σε μια σημείωσή του ο Νοβάλις: «*Για την Söfchen έχω θρησκεία, όχι έρωτα, γιατί ο απόλυτος έρωτας [...] που βασίζεται στην πίστη είναι θρησκεία*» (1969 II, σ. 395). Με την ευκαιρία να πούμε ότι το όνομα *Söfchen*, όπως το αναφέρει ο Ελύτης στο ποίημά του, δεν υπάρχει στους ύμνους, αλλά στα ημερολόγια και στις σημειώσεις του Νοβάλις, όπως στην παραπάνω. Ως διακειμενικούς υπαινιγμούς πρέπει να θεωρήσουμε, τέλος, τον ελυτικό στίχο *ένα θάμβος μωβ τους αναρπάξει λίγο/ ψηλότερα απ' το έδαφος*, που παραπέμπει στον νοβαλικό *αργά μετεωρίστηκε ο τόπος* (καλύτερα φαίνεται η διασύνδεση στην παλαιότερη μετάφραση των ύμνων από τον Γ. Ν. Πολίτη: *ο τόπος ανασηκώθηκε αγάλι – γάλι*, Novalis, 1986, σ. 16), αλλά και τους στίχους *Μέσ' από της ψυχής σου τη σχισματιά ωραιότερος δείχνει τώρα/ ο τάφος, καθώς και στον τόσο μεγάλος ο ουρανός και τόσο η γης μικρή για δύο ανθρώπους.*

Με το ποίημα αυτό ο Ελύτης αποτίνει φόρο τιμής στον Νοβάλις, έναν ποιητή που είχε ξεχωρίσει αρκετά νωρίς (Αντωνοπούλου, 1993, σσ. 479 κ.ε.), και ο οποίος φαίνεται πως έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ώριμης θεώρησής του αναφορικά με τα θέματα *θάνατος* και *αιωνιότητα*. Τα θέματα αυτά γίνονται κεντρικά στις τελευταίες συλλογές του Ελύτη, με τρόπο που απηχεί έντονα τις θέσεις του γερμανικού ρομαντισμού (Ιακώβ, 1993). Στην πορεία του Ελύτη, από το φως των πρώτων συλλογών του, με την κυρίαρχη *ηλιακή μεταφυσική* που ακύρωνε τον θάνατο, στην αποδοχή του θανάτου ως *αιώνιου κήπου* στο ώριμο έργο του, η συμβολή της ρομαντικής θεώρησης υπήρξε καθοριστική (Δήμου, 1992, σσ. 127 κ.ε.). Μέσω των διακειμενικών συνδέσεων (παρακειμένο, παράθεμα, υπαινιγμός) ο Ελύτης δεν αποδέχεται απλώς τις θέσεις του Νοβάλις, αλλά τις υμνεί συνθέτοντας «*ένα δοξαστικό του έρωτα*» (Μπαμπινιώτης, 2000), ως μέσο υπέρβασης του θανάτου και εγγυητή της αιωνιότητας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αγγελάτος, Δ. (2011). *Η αλφαβήτα του νεοελληνιστή*. Αθήνα: Πατάκης.
- Αντωνοπούλου, Α. (1992). *Η «Ηλέκτρα» του Hugo von Hofmannsthal ως παραγωγική πρόσληψη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή*. Διδακτορική διατριβή, Αθήνα. Διαθέσιμη από τη βάση δεδομένων του Εθνικού Κέντρου υ Τεκμηρίωσης DOI: [10.12681/eadd/3339](https://doi.org/10.12681/eadd/3339)
- Αντωνοπούλου, Α. (1993). Ελύτης και Νοβάλις. Στο W. Benning (Επιμ.), *Τιμητικός τόμος για τον Klaus Betzen* (σσ. 479-498). Αθήνα: Παρουσία.
- Βελουδής, Γ. (1983). Σολωμός και Schiller. Στο του ιδίου, *Αναφορές. Έξη νεοελληνικές μελέτες* (σσ. 30-43). Αθήνα: Φιλιππούτης.
- Βελουδής, Γ. (1989α). Πρόσληψη και Επίδραση. *Σύγκριση, 1*, 25-28.
- Βελουδής, Γ. (1989β). *Διονύσιος Σολωμός: Ρομαντική ποίηση και ποιητική: Οι γερμανικές πηγές*. Αθήνα: Γνώση.
- Bloom, H. (1989). *Η αγωνία της επίδρασης. Μια Θεωρία για την Ποίηση*. Μτφρ. Δ. Δημητρούλης. Αθήνα: Άγρα.
- Brunel, P., Pichois, C. & Rousseau, A.-M. (1998). *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία; Πρόλογος-μετάφραση - σημειώσεις Δ. Αγγελάτος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Δήμου, Ν. (1992). Από το φως στο σκοτάδι – και πάλι στο φως. Στο του ιδίου, *Δοκίμια Ι. Οδυσσέας Ελύτης* (σσ. 125 – 141). Αθήνα: Νεφέλη.
- Ελύτης, Ο. (1978). *Μαρία Νεφέλη*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. (1991). *Τα Ελεγεία της Οξώπετρας*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Guyard, M. - F. (1988). *Η συγκριτική γραμματολογία*. Μτφρ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Ιακώβ, Δ. (1993). Οδυσσέα Ελύτη: Τα Ελεγεία της Οξώπετρας. Δοκιμαστική ανάγνωση δύο ποιημάτων. *Εντευκτήριο, 23/24* (Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη), 87-97.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2000). Ο ποιητής της γλώσσας. *Το Βήμα*, [online] 14 Σεπτεμβρίου. Διαθέσιμο από: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=122258> [ανακτήθηκε στις 5 Ιουλίου 2015].
- Μπαρτ, Ρ. (1988). Ο θάνατος του συγγραφέα. Στο Λ. Ρινόπουλος (Επιμ.), *Εικόνα - Μουσική – Κείμενο* (σσ. 137- 143). Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). Ποιητικός και μυθιστορηματικός λόγος (1934-35). Στο του ιδίου, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (σσ. 107-306). Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαχτίν, Μ. (1997). Προς μια μεθοδολογία των ανθρωπιστικών σπουδών. Στο Δ. Αγγελάτος, *Η 'φωνή' της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη* (σσ. 241 - 265). Μτφρ. Μ. Γνήσιου και Δ. Αγγελάτος. Λιβάνης: Αθήνα.
- Μπαχτίν, Μ. (2000). *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*. Μτφρ. Α. Δ. Ιωαννίδου. Αθήνα: Πόλις.
- Novalis. (1986). *Ύμνοι στη νύχτα και άλλα ποιήματα*. Μτφρ. Ν. Γ. Πολίτης. Αθήνα: Διάττων.
- Νοβάλις. (2011). *Ύμνοι στη νύχτα*. Μτφρ. Κ. Κουτσουρέλης. Αθήνα: Περισπωμένη.
- Τζιόβας, Δ. (2003). Λογοτεχνία και πρόσληψη. *Το Βήμα*, [online] 18 Μαΐου. Διαθέσιμο από: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=151294> [ανακτήθηκε στις 2 Ιουλίου 2015].
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1981). *Η συγκριτική φιλολογία: Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1989). Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας. *Σύγκριση, 1*, 15-20.

Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1988). *Συγκρητισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Antonopoulou, A. (2001). Odysseas Elytis. Στο Ε. Petropoulou (Επιμ.), *Geschichte der neugriechischen Literatur* (σσ. 291-314). Φρανκφούρτη/ Μάιν: Suhrkamp.
- Bachtin, M. M. (1979). *Die Ästhetik des Wortes*. Στο R. Grübel & S. Reese (Επιμ.), Φρανκφούρτη/ Μάιν: Suhrkamp.
- Ehrismann, O. (1974). Thesen zur Rezeptionsgeschichtsschreibung. Στο W. Müller-Seidel (Επιμ.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft* (σσ. 123-131). Μόναχο: Fink.
- Étiemble, R. (1963). *Comparaison n' est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Παρίσι: Gallimard.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Παρίσι: Éditions du Seuil.
- Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη, Κολωνία & Βαϊμάρη: Böhlau.
- Hofmannsthal, H. v. (1980). Reden und Aufsätze III (1925–1929). Aufzeichnungen. Στο H. v Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* (10 τόμοι). Schoeller, B. & R. Hirsch (Επιμ.). Φρανκφούρτη/Μάιν: Fischer.
- Kristeva, J. (1969). *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*. Παρίσι: Seuil.
- Novalis. (1960). *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. P. Kluckhohn & R. Samuel (Επιμ.) σε συνεργασία με τους Mähl, H.-J. & G. Schulz. Στουτγάρδη: Kohlhammer.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Παρίσι: Seuil.
- Süple, T. (1887). Goethes literarischer Einfluss auf Frankreich. *Goethe-Jahrbuch*, 8, 203-222.
- Jauß, H. – R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Φρανκφούρτη/Μάιν: Suhrkamp.
- Jauß, H. – R. (1973). Racines und Goethes Iphigenie Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. *Neue Hefte für Philosophie*, 4, 1-45.
- Jauß, H. – R. (1976). Goethes und Valerys Faust. Zur Hermeneutik von Frage und Antwort. *Comparative Literature*, 28, 201-232.
- Jauß, H. – R. (1979). Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation. Στο H. Sund & M. Timmermann (Επιμ.), *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz* (σσ. 387-397). Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Jauß, H. – R. (1980). Schlussbericht. Στο Z. Konstantinović (Επιμ.), *Literary Communication And Reception*. (σσ. 423-425). Innsbruck: Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften.
- Jauß, H. – R. (1982). Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus. Στο H.–R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (σσ. 585 – 653). Φρανκφούρτη/Μάιν: Suhrkamp.
- Scheffer, K. & Rinckenberger, N. (2005). *Goethe und Hofmannsthal. Facetten analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe*. Marburg: Tectum.
- Tieghem P. V. (1906). La notion de littérature comparée. *La Revue du Mois*, 1, 268-291.
- Wellek, R. (1963). The Crisis of Comparative Literature. Στο R. Wellek, *Concepts of Criticism* (σσ. 282-295). New Haven: Yale University Press.
- Zima, P., V. (2011). *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel: Francke.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- επίδραση
- πρόσληψη
- παραγωγική πρόσληψη
- μεταφορά πολιτισμού
- διακειμενικότητα
- διακείμενο

Ασκήσεις

- Αποδώστε τη διαφορά μεταξύ *επίδρασης* και *πρόσληψης*.
- Ποια είναι τα είδη της πρόσληψης;
- Τι είναι το *διακείμενο*;
- Σε ποια θεωρία βασίστηκε η Κρίστεβα για τη διατύπωση της θεωρίας της *διακειμενικότητας*;
- Με ποιους τύπους αποδίδει τις σχέσεις *διακειμενικότητας* ο Gérard Genette;
- Πως νοείται το παλίμψηστο ως μεταφορά για την παραγωγή κειμένων;

Προτάσεις ανάγνωσης

- Bloom, H. (1989). *Η αγωνία της επίδρασης. Μια Θεωρία για την Ποίηση*. Μτφρ. Δ. Δημηρούλης. Αθήνα: Άγρα.
- Jauß, H. – R. (1995). *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Μτφρ. Μ. Πεγλιβάνος. Αθήνα: Εστία.
- Ελύτης, Ο. (1978). *Μαρία Νεφέλη*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. (1991). *Τα Ελεγεία της Οζώπετρας*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (σσ. 107-306). Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαχτίν Μ. (2000). *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*. Μτφρ. Α. Ιωαννίδου. Επιμ. Β. Χατζηβασιλείου. Αθήνα: Πόλις.
- Νοβάλις. (2011). *Υμνοι στη νύχτα*. Μτφρ. Κ. Κουτσουρέλης. Αθήνα: Περισπωμένη.
- Τσατσούλης, Δ. (Επιμ.). (2008). *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Κεφάλαιο 5

ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό αποσαφηνίζουμε τους όρους 'λογοτεχνικό υλικό', 'λογοτεχνικό θέμα' και 'λογοτεχνικό μοτίβο'. Πρόκειται και στις τρεις περιπτώσεις για θεμελιώδη δομικά στοιχεία του περιεχομένου των λογοτεχνικών έργων. Πολλά από τα θέματα και τα μοτίβα επαναλαμβάνονται σταθερά στην παγκόσμια λογοτεχνία., προσλαμβάνοντας κάθε φορά νέες σηματοδοτήσεις. Ο κλάδος της Συγκριτολογίας που ασχολείται με τη συγκριτική διερεύνηση θεμάτων, μύθων και μοτίβων ονομάζεται θεματολογία. Ως παράδειγμα για τα παραπάνω θα χρησιμεύσει ο μύθος του Ορφέα. Θα παρακολουθήσουμε τις θεματολογικές μεταμορφώσεις του μυθολογικού υλικού σε διαφορετικά λογοτεχνικά έργα της νεότερης λογοτεχνίας.

5.1. Εισαγωγικά

Η διερεύνηση θεμάτων, μύθων και μοτίβων, των δομικών στοιχείων δηλαδή του περιεχομένου των λογοτεχνικών έργων αποτελεί προσφιλή πρακτική της Συγκριτικής Γραμματολογίας (Beller, 1992, σ. 30), συγκροτεί δε, συνάμα, ένα παραδοσιακό πεδίο του κλάδου (Zymner & Höltner, 2013, σ. 124). Αυτό είναι λογικό, εφόσον συστηματικές σχέσεις μεταξύ των λογοτεχνικών έργων προκύπτουν, πολύ συχνά μέσω κοινής ή ανάλογης θεματικής. Εξετάζοντας την παγκόσμια λογοτεχνία, παρατηρεί πράγματι κανείς ότι συγκεκριμένα μοτίβα, μύθοι και θέματα εμφανίζονται και επαναλαμβάνονται σταθερά σε διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες και σε διαφορετικές λογοτεχνικές εποχές. Συχνά κάποια από αυτά είναι στενά συνδεδεμένα με το λογοτεχνικό γένος, π.χ. ο μύθος της Αντιγόνης και το ζήτημα του ηθικού καθήκοντος συνδέεται στη λογοτεχνική παράδοση περισσότερο με το δράμα, ενώ άλλα θέματα, λ.χ. η ιδεώδης και απρόσιτη αγαπημένη, συνδέονται συνήθως με την ποίηση.

Ο κλάδος της Συγκριτολογίας που εστιάζει στη διερεύνηση του τρόπου εμφάνισης και λειτουργίας μύθων, μοτίβων και θεμάτων σε επίπεδο διεθνών λογοτεχνικών σχέσεων τόσο συγχρονικών όσο και διαχρονικών ονομάζεται *θεματολογία* ή *θεματική κριτική*. Το ενδιαφέρον της στρέφεται στις διαδικασίες μεταφοράς και πρόσληψης μύθων, θεμάτων και μοτίβων από τη μια εθνική λογοτεχνία σε μια άλλη, στη συγκριτική διερεύνηση των νέων σημασιοδοτήσεων και παραλλαγών που προκύπτουν, στη διερεύνηση της λειτουργίας των μοτίβων και θεμάτων στα λογοτεχνικά κείμενα και του συσχετισμού της λειτουργίας αυτής με ποιητολογικά και αισθητικά ερωτήματα.

Η θεματολογία βρίσκεται σε στενή συνάφεια και με άλλους κλάδους της Συγκριτολογίας, όπως τη μελέτη της *πρόσληψης* και της *επίδρασης*, εφόσον συχνά οι συγγραφείς επηρεάζονται και προσλαμβάνουν το υλικό τους από τη λογοτεχνική παράδοση, αλλά και με τις διακαλλιτεχνικές μελέτες, εφόσον τα θέματα ανάμεσα σε έργα διαφορετικών τεχνών συμβαίνει συχνά να είναι κοινά. Επικαλύψεις δημιουργούνται επίσης με τη *στερεοτυπολογία*, μιας και η εικόνα του εαυτού ή του άλλου μπορεί να αποτελεί *θέμα* σε μια σειρά λογοτεχνικών έργων. Οι θεματολογικές έρευνες συνδυάζονται επίσης με τη μελέτη των *λογοτεχνικών εποχών*. Κάποιες εποχές μπορεί να παρουσιάζουν προτιμήσεις προς κάποια θέματα, π.χ. ο θάνατος κατέχει κεντρική θέση στη λογοτεχνία του Ρομαντισμού ή στη λογοτεχνία του τέλους του 19^{ου} αιώνα (*fin de siècle*). Η θεματολογία συνδέεται επίσης με τη *διεπιστημονικότητα* (βλ. κεφ. 10). Το θέμα του θανάτου π.χ., που αναφέραμε πιο πριν, μπορεί να εξεταστεί, όχι μόνο από λογοτεχνική σκοπιά, αλλά συγκριτικά και από τη σκοπιά άλλων επιστημών, της νομικής, της ιατρικής, της θεολογίας ή της ηθικής φιλοσοφίας (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 139). Η θεματολογία κατέχει, επομένως, κομβική θέση στη Συγκριτολογία, αλλά και στο συσχετισμό της Συγκριτολογίας με τις ευρύτερες πολιτισμικές σπουδές. Παρ' όλα αυτά, οι ορισμοί των κεντρικών εννοιών της θεματολογίας, *μοτίβο*, *υλικό* και *θέμα* δεν είναι ενιαίοι, και τα όρια ανάμεσά τους δεν είναι απολύτως σαφή, με αποτέλεσμα ο γάλλος συγκριτολόγος και ειδικός για ζητήματα θεματολογίας [Raymond Trousson](#) να μιλάει αναφορικά με το γεγονός για *βαβυλώνια σύγχυση* (1980, σ. 2).

Η διάκριση, που επιχειρούμε εδώ, μεταξύ *μοτίβου*, *υλικού* και *θέματος* βασίζεται κατά κύριο λόγο στη γερμανική συγκριτολογική παράδοση. Η γαλλική και η αγγλοσαξονική χρησιμοποιούν μόνο τους όρους *μοτίβο* και *θέμα* (*thème* ή *theme* και *motif* αντίστοιχα), χωρίς τη διάκριση μεταξύ *υλικού*, *μοτίβου* και *θέματος*.

5.2. Το μοτίβο

Η [Elisabeth Frenzel](#) ορίζει το μοτίβο ως μια μικρότερη δομική ενότητα υλικού, η οποία σε καμία περίπτωση δεν συγκροτεί από μόνη της πλοκή, εμπεριέχει, ωστόσο, στοιχεία που αποτελούν προϋπόθεση για τη δημιουργία πλοκής (Frenzel, 1978, σ. 29). Το μοτίβο, λοιπόν, συμμετέχει ως η πιο μικρή μονάδα στην οργάνωσή της δράσης, αλλά δεν είναι το ίδιο δράση, δεν ταυτίζεται μαζί της. Συνάμα είναι φορέας σημασίας. Το μοτίβο είναι σαφώς μικρότερη μονάδα από το θέμα, είναι θα λέγαμε κάτι σαν «υπο-θέμα», και έχει, έτσι, μικρότερη σημασία για το κείμενο ως όλο. Σε σχέση με το υλικό, το μοτίβο είναι κάτι πιο γενικό, χαρακτηρίζεται από υψηλό βαθμό αφαίρεσης και αποκρυσταλλώνεται διαφορετικά σε διαφορετικά κειμενικά περιβάλλοντα. Το μοτίβο της διαμάχης μεταξύ των αδελφών π.χ. συγκεκριμενοποιείται διαφορετικά στην ιστορία του Κάιν και του Αβελ (Γένεσις, 4.1-16), διαφορετικά στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και διαφορετικά στους *Ληστές* του Schiller.

Το μοτίβο συνδέεται με μια κατάσταση, μπορεί όμως συνάμα να διαθέτει εσωτερική ένταση, και να λειτουργεί, έτσι, ως έναυσμα της δράσης (Frenzel, 1988, σσ. VI κ.ε.), όπως συμβαίνει στο μοτίβο που αναφέραμε πιο πριν (*διαμάχη μεταξύ των αδελφών*). Ο δυναμικός χαρακτήρας του μοτίβου φαίνεται και από την ετυμολογία της λέξης, στα λατινικά *motivum* σημαίνει κίνητρο, αιτία. Το μοτίβο, λοιπόν, λειτουργεί και ως κινητήρια δύναμη που πυροδοτεί την έναρξη της δράσης και εκδιπλώνει την πλοκή. Συχνά συνδέεται, γι' αυτόν τον λόγο, με την έννοια του βιώματος (Erlebnis), το οποίο ο [Wilhelm Dilthey](#) (¹⁶1985, σσ. 137 κ.ε.) είχε αναδείξει σε αφετηρία της ποιητικής δημιουργίας. Το μοτίβο διαρθρώνει το κείμενο σε μια καθορισμένη στιγμή ή γενικότερα, μπορεί να αποτελεί την οργανωτική του βάση. Η μήνις, ο θυμός δηλαδή, του Αχιλλέα είναι το μοτίβο που οργανώνει το υλικό της *Ιλιάδας*. Αντίθετα, οι περιπέτειες του Οδυσσέα χαρακτηρίζονται και σφραγίζονται από το μοτίβο της επιστροφής. Τα μοτίβα συχνά εμφανίζονται στα λογοτεχνικά έργα σε συνδυασμό με άλλα (αλυσίδα μοτίβων).

Ανάλογα με την κειμενική τους λειτουργία τα μοτίβα διακρίνονται σε κύρια, τα οποία είναι συνήθως επαναλαμβανόμενα ή καθοδηγητικά (Leitmotiv) και επιτελούν ένα σημαντικό ρόλο μέσα στο κείμενο και σε δευτερεύοντα, τα οποία έχουν περιορισμένη υποστηρικτική σημασία. Τα μοτίβα μπορούν να κατηγοριοποιηθούν επίσης ανάλογα με το περιεχόμενό τους, σε π.χ. τύπους ανθρώπων (ο φιλάργυρος, ο εγωιστής κ. ά.), ή σε μοτίβα καταστάσεων (διαμάχη μεταξύ αδελφών, ναυάγιο, ο άνδρας ανάμεσα σε δύο γυναίκες κλπ.) (Dgux, 2000, σ. 639). Ενδιαφέρον έχει και ο διαχωρισμός με κριτήρια λογοτεχνικών ειδών, π.χ. επικά, δραματικά ή λυρικά μοτίβα. Ως δομικά μέρη του υλικού και φορείς σημασίας, τα μοτίβα συνδέονται τόσο με τα θεματικά πεδία του έργου όσο και με αφηγηματικές τεχνικές (π.χ. με την τεχνική της επανάληψης).

Για μοτίβα κάνουν λόγο και άλλες επιστήμες ή τέχνες, π.χ. η ψυχολογία, στο πλαίσιο της οποίας το μοτίβο ορίζεται ως το κίνητρο που οδηγεί στην πραγμάτωση ενός στόχου. Στη μουσική υπάρχουν επίσης μοτίβα και νοούνται ως τα μικρότερα αυτόνομα στοιχεία από τα οποία αναπτύσσεται μια μελωδία ή ένα μουσικό θέμα.

Σημαντικός, τέλος, και σχετικός με τον όρο μοτίβο, είναι ο λογοτεχνικός τόπος. Ως λογοτεχνικοί τόποι ορίζονται από τον [Ernst Robert Curtius](#) στο μνημειώδες έργο του *Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία και Λατινικός μεσαίωνας (Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter)* τα σταθερά νοητικά ή εκφραστικά σχήματα (Clichés), τα οποία απατώνται στην πνευματική ιστορία της Ευρώπης από τη ρωμαϊκή ως τη σύγχρονη εποχή (⁶1967, σ. 77). Στηριζόμενος ο Curtius και στον C. G. Jung, ορίζει περαιτέρω τους ποιητικούς τόπους ως αρχέτυπα, ως άχρονα δηλαδή θέματα, που αφορούν τις πρωταρχικές πτυχές της ύπαρξης, τα οποία ο ερευνητής βλέπει να επαναλαμβάνονται σε όλη τη λογοτεχνία της Δύσης όλων των εποχών (στο ίδιο, σ. 92).



Εικόνα 5.1 Wilhelm Dilthey (1833-1911). (Πηγή: Γερμανική εκδοχή της wikipedia, URL λήματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Dilthey ©URL φωτογραφίας: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Dilthey1-4.jpg>).

5.3. Υλικό (Stoff)

Με τον όρο *Stoff*, που προέρχεται από τη γερμανική λογοτεχνική παράδοση αλλά τείνει να γίνει διεθνής, εννοούμε το πρωτογενές υλικό, το οποίο ο συγγραφέας επεξεργάζεται λογοτεχνικά. Το υλικό αυτό μπορεί να βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα ή να αποτελεί περιεχόμενο θρύλων, μύθων ή παραδόσεων, να είναι δηλαδή προδιατυπωμένο σε κάποια μορφή παράδοσης.

Σε αντίθεση με το *μοτίβο*, το υλικό αποτελεί τον σκελετό της δράσης ενός λογοτεχνικού έργου και ταυτίζεται εν πολλοίς μαζί της (Schulz, 2003, σ. 521). Επίσης, σε αντίθεση με το μοτίβο, το οποίο εκτός από μορφοποιητικό στοιχείο του περιεχομένου, αποτελεί συχνά και στοιχείο της δομής και της ποιητικής των κειμένων, το υλικό σχετίζεται αποκλειστικά με το επίπεδο του περιεχομένου (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 140). Συνήθως ορίζουμε ως υλικό μια ολοκληρωμένη ιστορία, μικρότερη ή μεγαλύτερη, που υπάρχει πριν και έξω από το συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο στο οποίο την εντοπίζουμε (Frenzel, 1992, σ. V). Συχνά βασίζεται σε ιστορικά, θρησκευτικά, βιβλικά ή μυθολογικά πρόσωπα ή καταστάσεις (π.χ. Φάουστ, Ζαν ντ' Αρκ, Νάρκισσος, Σαλώμη), αλλά μπορεί να είναι και η ιστορία ενός προσωπικού βιώματος του συγγραφέα ή ενός ξεχωριστού γεγονότος της καθημερινότητας, μπορεί ακόμη να είναι και μια επινοημένη ιστορία. Αντίθετα, το μοτίβο είναι μια αφηγηματική μονάδα αυτής της ιστορίας που δεν επιδέχεται περαιτέρω ανάλυση, γι' αυτό και σε πολλές περιπτώσεις σημαίνεται με μία μόνο λέξη. Η πρόσληψη ενός υλικού χαρακτηρίζεται από συνέχεια και παραλλαγές, οι οποίες με τη σειρά τους δημιουργούν νέες προσλήψεις κλπ. Το υλικό Φάουστ π.χ., που αποτέλεσε τη βάση για τη γνωστή τραγωδία του Γκαίτε, δεν είναι επινοημένο, αλλά ανάγεται στην ιστορία ενός υπαρκτού προσώπου, του Johann Fausten. Το πρώτο λογοτεχνικό έργο με περιεχόμενο τη ζωή του εν λόγω προσώπου κυκλοφόρησε το 1587 ως λαϊκή αφήγηση (φυλλάδα) με τίτλο *Historia von D. Johann Fausten*. Οι βασικές πτυχές, που θα αποτελέσουν τη βάση για επόμενες λογοτεχνικές επεξεργασίες (σπουδές Ιατρικής και Φιλοσοφίας του ήρωα, ενασχόληση με τη μαγεία και συμβόλαιο με τον διάβολο), υπάρχουν ήδη εδώ. Ο άγγλος συγγραφέας Christopher Marlowe (1564–1593) δημιούργησε μια θεατρική εκδοχή της αφήγησης με τίτλο *The Tragical History of Doctor Faustus* (1589), απαλλάσσοντας τον Φάουστ από τα αρνητικά χαρακτηριστικά που είχε στην *Historia* και παρουσιάζοντάς τον θετικά σαν έναν αναγεννησιακό ήρωα με ανήσυχο πνεύμα. Το δράμα του Marlowe ενέπνευσε κατά κύριο λόγο τον Γκαίτε για τη συγγραφή της τραγωδίας του Φάουστ σε δύο μέρη (1808 και 1832). Με βάση το υλικό Φάουστ, ο Γκαίτε δραματοποιεί στη φιγούρα του ομώνυμου ήρωα την αέναη αναζήτηση του ανθρώπου για επίγνωση. Οι λογοτεχνικές επεξεργασίες, που ακολούθησαν στη διεθνή λογοτεχνία, είναι πάρα πολλές. Πολλές είναι και οι συγκριτολογικές μελέτες που τις διερευνούν, αναφέρουμε χαρακτηριστικά εδώ την εξάτομη έρευνα του Charles Dédéyan με τίτλο *Το θέμα του Φάουστ στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία (Le Thème de Faust dans la littérature européenne, 1967)*.



Tafel des Buches, Frankfurt 1587.

Εικόνα 5.2 Το εξώφυλλο της λαϊκής αφήγησης για την ιστορία του Φάουστ «*Historia von D. Johann Fausten*», 1587. (Πηγή: το λήμμα της γερμανικής Wikipedia με τίτλο «*Fauststoff*», URL λήμματος: <https://de.wikipedia.org/wiki/Fauststoff>, © URL εικόνας: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/VolksbuchFaust-portada.jpg/220px-VolksbuchFaust-portada.jpg>).

Το γεγονός ότι ένα υλικό λογοτεχνικοποιείται από πολλούς και διαφορετικούς συγγραφείς διαφορετικών εποχών και εθνικών λογοτεχνιών αποδεικνύει ότι υπάρχει στον πυρήνα του κάτι το αμετάβλητο. Ωστόσο, υπάρχουν συνάμα σ' αυτό και παράγοντες που είναι μεταβλητοί. Στον αμετάβλητο πυρήνα έγκειται η πνευματική ουσία του υλικού, ενώ οι μεταβλητοί παράγοντες, από την άλλη, είναι αυτοί που αποτελούν τις προϋποθέσεις για τις διαφορετικές ποιητικές του μεταμορφώσεις (Frenzel, 1984, σ. 213). Σε κάθε υλικό ανήκουν συγκεκριμένα θέματα και μοτίβα, που συνδέονται άμεσα με αυτό, τα οποία, όμως, παραλλάσσονται από έργο σε έργο, σε διαφορετικές προσλήψεις και μεταμορφώσεις.

5.4. Θέμα

Η λέξη θέμα είναι γνωστή σε όλους μας από την καθημερινή χρήση του λόγου και δεν αφορά μόνο τη λογοτεχνία, εφόσον θέμα έχουν όλα τα κείμενα κάθε είδους. Το θέμα συνδέεται με τον ορισμό του κειμένου: Κάθε κείμενο λέει *κάτι* κι αυτό είναι το *θέμα* του (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 136). Παρόλο λοιπόν που όλοι καταλαβαίνουμε τι είναι θέμα είναι δύσκολο να το ορίσουμε στο πεδίο της λογοτεχνίας. Ποιο είναι το θέμα π.χ. του μυθιστορήματος *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Προυστ ή *Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* του Μούζιλ; Φυσικά και τα λογοτεχνικά κείμενα μιλάνε για *κάτι*, ωστόσο αυτό είναι συνθετότερο από ό,τι στην περίπτωση πρακτικών, χρηστικών κειμένων, ή μιας επιστημονικής μελέτης ή του άρθρου μιας εφημερίδας. Χρειάζεται επομένως κειμενική ανάλυση για να καταλήξει κανείς στο να αναγνωρίσει το θέμα ενός λογοτεχνικού έργου στην οποία εμπλέκονται και στοιχεία της ποιητικής του οργάνωσης (Corbineau-Hoffmann, 2004, σσ. 137 κ.ε.).

Οι κατηγορίες *υλικό* και *μοτίβο*, όπως δείξαμε πιο πάνω, διακρίνονται με σχετική σαφήνεια μεταξύ τους, ωστόσο ο διαχωρισμός τους από το *θέμα* δεν είναι πάντα εύκολος. Μπορούμε να πούμε ότι το *θέμα* σε σχέση με το *υλικό* είναι ένας πιο αφηρημένος προβληματισμός και αφορά τη βασική ιδέα ενός κειμένου (Zemanek & Nebrig, 2012, σ. 94), είναι η *αφηρημένη κεντρική του ιδέα* (Zymner & Hölter, 2013, σ. 126), ενώ το υλικό είναι απτό και χειροπιαστό και σχετίζεται άμεσα με το περιεχόμενο των έργων. Η νουβέλα π.χ. του Joseph Conrad *Η καρδιά του σκότους* (*Heart of Darkness*, 1899) φαίνεται να έχει ως περιεχόμενο το ταξίδι στην αφρικανική άγρια φύση, ωστόσο το θέμα του είναι ένα ταξίδι στα βάθη του εαυτού και η αμφισβήτηση του πολιτισμένου ανθρώπου.

Ως προς το μοτίβο, το θέμα διαφοροποιείται, επειδή δεν διαθέτει το στοιχείο του κινήτρου για την πρόκληση της δράσης. Εντάσσεται έτσι σε ένα γενικό πλαίσιο ερμηνείας και προσέγγισης των έργων, ενώ το μοτίβο συνδέεται συχνά με την οργάνωση συγκεκριμένων δράσεων (Schulz, 2003, σσ. 635, 638). Ωστόσο και τα δύο –θέματα και μοτίβα– δεν αποτελούν μεμονωμένα φαινόμενα σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, αλλά παρουσιάζουν δυνατότητες σύνδεσης με άλλα θέματα ή μοτίβα.

5.5. Ιστορία των θεμάτων και μοτίβων. Η ιστορική διαχρονική προσέγγιση.

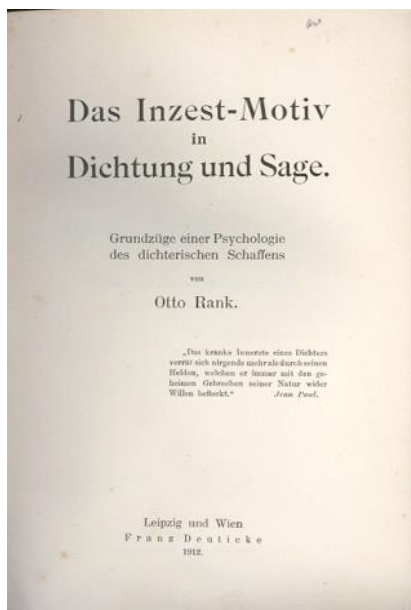
Οι μελέτες που ασχολούνται με την ιστορία των λογοτεχνικών μύθων, θεμάτων και μοτίβων διερευνούν την απαρχή και τη δημιουργία τους, τις παραλλαγές και τις διαφοροποιήσεις τους σε διαχρονικό επίπεδο. Η απαρχή ενός υλικού μπορεί να διαπιστωθεί εύκολα (π.χ. προκειμένου για αρχαίους μύθους ενδέχεται να είναι ο Όμηρος, οι αρχαίοι τραγικοί ή εν γένει η αρχαία ελληνική και λατινική γραμματεία, ή η Βίβλος, αν πρόκειται για βιβλικές μορφές, όπως η Ιουδήθ ή η Εσθήρ). Κάθε καινούρια πρόσληψη και επεξεργασία ενός παραδοσιακού υλικού βρίσκεται –όπως δείξαμε στο κεφάλαιο 4– σε διαλογική σχέση με τις προηγούμενες αποκρυσταλλώσεις. Έτσι συστηματικές συγκριτολογικές έρευνες μπορούν να καταλήξουν σε διαφωτιστικά συμπεράσματα για τη διάδοση λογοτεχνικών υλικών, μοτίβων ή θεμάτων σε διεθνές και σε διαχρονικό επίπεδο, καθώς και για τη σύνδεση παραδοσιακών υλικών με συγκεκριμένα λογοτεχνικά γένη ή με συγκεκριμένες ποιητικές.

Μια ιστορία λοιπόν των θεμάτων, υλικών και μοτίβων στη λογοτεχνία είναι η ίδια μια ιστορία λογοτεχνίας, μια ιστορία του πνεύματος. Η παλαιότερη έρευνα της ιστορίας μοτίβων και θεμάτων έχει τις ρίζες της στην εποχή του Ρομαντισμού και συγκεκριμένα στην έρευνα και τη συλλογή παραμυθιών από τους αδελφούς Jacob και Wilhelm Grimm. Οι αδελφοί Grimm συνέλεξαν και διερεύνησαν παραμύθια από τη γερμανική, σλαβική, και σκανδιναβική παράδοση. Η έρευνά τους εκκινούσε από την παρατήρηση ότι σε συγκεκριμένους πολιτισμικούς κύκλους επαναλαμβάνονται αφηγήσεις που περιλαμβάνουν αρχέγονα μοτίβα, τα οποία θα μπορούσαν να συστηματοποιηθούν. Ο Theodor Benfey συνέχισε την έρευνα, ερμηνεύοντας τη διάδοση παραμυθιών, μύθων και θρύλων ως μια διαδικασία οικειοποίησης πολιτισμικών στοιχείων ενός λαού από έναν άλλο, με όρους γεωγραφικούς και ιστορικούς. Ο Johann Gottfried Herder στράφηκε την ίδια περίπου εποχή στη συλλογή τραγουδιών από όλη την Ευρώπη, η οποία εκδόθηκε με τίτλο *Οι φωνές των λαών μέσα από τα τραγούδια (Stimmen der Völker in Liedern, 1807)*, ανοίγοντας έτσι έναν ακόμη δρόμο στη συγκριτολογική διερεύνηση των μοτίβων. Η θετικιστική θεώρηση του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα (π.χ. Wilhelm Scherer) καταγράφει και καταλογογραφεί στοιχεία του περιεχομένου (θέματα και μοτίβα), με στόχο να εντοπιστούν σχέσεις εξάρτησης και επίδρασης μεταξύ των κειμένων. Όσο προχωρά ο 20ός αιώνας, η ιστορική διάσταση υποχωρεί έναντι μιας αισθητικής οπτικής (Croce, Walzel, Gundolf, Unger, Baldensperger, Hazard), η οποία συσχετίζει την θεματολογική έρευνα με ζητήματα αφηγηματολογίας και λογοτεχνικών ειδών. Η τάση αυτή κορυφώνεται στις δεκαετίες 1950-1970 στο πλαίσιο του αμερικανικού *New Criticism* (Wellek, Warren). Στη γαλλόφωνη θεματολογία ο [Raymond Trousson](#) συγκεντρώνει και ορίζει θέματα που παρουσιάζουν κανονικότητα στη διεθνή λογοτεχνία, λαμβάνοντας υπόψη του τις ιστορικοπολιτικές αλλαγές και επεκτείνοντας την έρευνα και σε παραδείγματα από τις άλλες τέχνες. Παρόμοιες τάσεις καλλιεργούνται στην αμερικανική συγκριτολογία της δεκαετίας του 1970 (Ziolkowski, Levin). Στη γερμανική συγκριτολογία κυριάρχησαν οι συστηματικές λεξικογραφικές μελέτες της Elisabeth Frenzel (1974, 1984, 1988), αλλά και των Horst και Ingrid Daemmrich, στις οποίες καταγράφεται η τυπολογική και ιστορική εξέλιξη θεμάτων και μοτίβων στην παγκόσμια λογοτεχνία. Μετά από μια μερική υποχώρηση του ενδιαφέροντος για ζητήματα θεματολογίας στις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, το ενδιαφέρον σήμερα αναζωπυρώνεται και πάλι. Θεματολογικές μελέτες εκπονούνται με αφετηρία τις θεωρίες της *πρόσληψης*, της *διακειμενικότητας* και των *διακαλλιτεχνικών συγκρίσεων*, αλλά και των ευρύτερων πολιτισμικών σπουδών, εφόσον τα θέματα και τα μοτίβα μπορούν να νοηθούν ως έκφραση πολιτισμικής σκέψης, και με αυτόν τον τρόπο παράγοντες στη διαμόρφωση του πολιτισμού (Zymner & Hölter, 2013, σ. 126).

5.6. Παραδείγματα θεματολογικών μελετών

Πριν περάσουμε στην ανάλυση του παραδείγματός μας, παρουσιάζουμε εν συντομία τρεις χαρακτηριστικές θεματολογικές μελέτες.

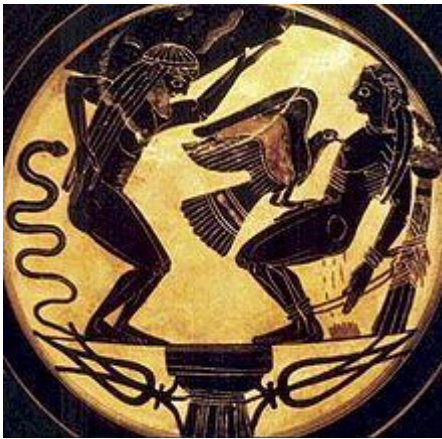
5.6.1. Otto Rank, Το μοτίβο της αιμομιξίας στη λογοτεχνία και τον μύθο. Χαρακτηριστικά μιας ψυχολογίας της ποιητικής δημιουργίας (*Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, 1906).



Εικόνα 5.3 Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης (1906) της μελέτης του Otto Rank. (Πηγή: https://archive.org/details/Rank_1926_Inzest_Motiv_2te_k, © URL φωτογραφίας: <https://de.wikipedia.org/static/favicon/wikipedia>).

Η μελέτη του [Otto Rank](#) (1884–1939) είναι μία από τις πρώιμες μελέτες σχετικά με ένα λογοτεχνικό μοτίβο και αποτελεί παράλληλα ένα πρώιμο δείγμα ψυχαναλυτικής προσέγγισης της λογοτεχνίας. Ο Rank –μαθητής του Φρόιντ, στον οποίο αφιερώνει και τη μελέτη του– εξετάζει το μοτίβο της αιμομιξίας στη διαχρονική του διάσταση, σε δραματικά, κατά κύριο λόγο, λογοτεχνικά κείμενα. Ξεκινώντας από τον *Οιδίποδα* του Σοφοκλή, αναλύει έργα των Σαίξπηρ, Calderón, Βολτέρου, Ρακίνα, Schiller, Μπάιρον, Βάγκνερ και Ίψεν. Διαπιστώνει μια σταθερή παρουσία του συγκεκριμένου μοτίβου σε υπερεθνικό, αλλά και σε υπερχρονικό επίπεδο, την οποία ερμηνεύει ως απόδειξη για την κοινή οργάνωση της ψυχικής δομής των ποιητών. Ο Otto Rank ενδιαφέρεται να ερμηνεύσει τα έργα «εκ των έσω, ως καθαρά ατομικά, προσωπικά επιτεύγματα μιας συγγραφικής προσωπικότητας» (Rank, 1912, σ. 1), γι’ αυτό συνδέει την εκάστοτε εμφάνιση του μοτίβου στα λογοτεχνικά έργα με την προσωπική βιογραφία των συγγραφέων. Απώτερος στόχος του είναι να εξετάσει - ακολουθώντας τις αρχές της φροϋδικής θεωρίας- την ψυχολογία του καλλιτέχνη. Κατά τον Rank, ο καλλιτέχνης εκπληρώνει (συχνά με καλυμμένο τρόπο) με τη συγγραφή των έργων του κρυφές επιθυμίες, καθοδηγούμενος από απωθημένα, που κυριαρχούν στο ασυνείδητο. Εξετάζοντας ο Rank τα έργα στη διαχρονική - ιστορική τους διάσταση, δείχνει ότι, παρά τον κοινό πυρήνα του μοτίβου σε όλα τα έργα, παρατηρείται μια σαφής εξέλιξη. Όσο προχωρά ο πολιτισμός, τόσο πιο συγκαλυμμένα παρουσιάζεται λογοτεχνικά το συγκεκριμένο μοτίβο, παρατηρεί ο συγγραφέας, μιας και ο άνθρωπος οδηγείται σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό τιθάσευσης των ασυνείδητων ορμών του. Και αυτό φαίνεται και στην εξέλιξη της λογοτεχνίας. Ενώ στον σοφοκλείο *Οιδίποδα*, η κρυφή παιδική επιθυμία πραγματοποιείται (στο ίδιο, σ. 43), στον *Άμλετ* παραμένει απωθημένη και ο αναγνώστης/θεατής μαθαίνει γι’ αυτή μόνο μέσω των αντιδράσεων, των αναστολών και της γενικότερης συμπεριφοράς του ήρωα. Έτσι η μελέτη του Rank συνδυάζει σε πρώιμο επίπεδο την έρευνα λογοτεχνικών μοτίβων, τη διεπιστημονικότητα και τη διαχρονική πολιτισμική διάσταση.

5.6.2. Raymond Trousson, Το θέμα του Προμηθέα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία (*Le thème de Prométhée dans la littérature européenne, 1964*)



Εικόνα 5.4 Ο Προμηθέας με τον αετό και τον Άτλαντα. Λακωνική παράσταση σε δοχείο, γύρω στα 530 π. Χ. (Πηγή: γερμανική εκδοχή της Wikipedia. URL λήμματος: <https://de.wikipedia.org/wiki/Prometheus>, ©URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/c/ce/Prometheus%2C_Atlas_und_Ethon.jpg).

Με αυτή την έρευνα ο Trousson συνδέει τη θεματολογία με την ευρύτερη ιστορία των ιδεών. Στη μελέτη του εστιάζει σε σπουδαία έργα της παγκόσμιας λογοτεχνίας με θέμα τον Προμηθέα, από τον Αισχύλο και τον Λουκιανό ως τον Calderón, τον Γκαίτε, τον Shelley και τον Gide. Ωστόσο, δεν περιορίζεται σ' αυτά, αλλά επεκτείνει την έρευνά του και σε λιγότερο διαδεδομένα λογοτεχνικά έργα, ενώ λαμβάνει υπόψη του και φιλοσοφικά ή ιστορικά δοκίμια, μυθογραφικά εγχειρίδια, σχόλια λογίων κλπ. Με αυτόν τον τρόπο καθιστά ορατό όλο το πλέγμα της προμηθεϊκής παράδοσης από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Από την έρευνα προκύπτει ότι ο ήρωας Προμηθέας εμφανίζεται ως εκπρόσωπος πνευματικών τάσεων διαφορετικών εποχών. Στην αισθητική θεωρία της Αναγέννησης π.χ., αλλά και στη θεώρηση των φυσικών επιστημών της ίδιας εποχής (Bacon, Calderon, Shaftesbury), ο Προμηθέας εμφανίζεται ως αλληγορική πρωτοτυπική μορφή του δημιουργού. Αργότερα, στον Ρομαντισμό, παρουσιάζεται ως φιλοσοφικός επαναστάτης (Γκαίτε, Shelley), ενώ στη σύγχρονη θεώρηση εμφανίζεται στον ρόλο του μεταφυσικού πεσιμιστή (Gide, Camus) (Beller, 1981, σ. 77). Ο Trousson παρακολουθεί διαχρονικά την εξέλιξη του υλικού που αφορά ένα μυθικό πρόσωπο, ενσάρκωτή της προόδου της ανθρωπότητας, και τη συνδέει με την εξέλιξη της ιστορίας των ιδεών. Ποιοτικές αλλαγές στη δομή και το περιεχόμενο του υλικού συμβαίνουν συχνά, παρατηρεί η E. Frenzel και χαρακτηρίζει το φαινόμενο *εξέλιξη υλικού* (1980, σσ. 77 κ. ε.).

5.6.3. George Steiner, Αντιγόνες (*Antigones, 1984*)

Πρόκειται για ένα παράδειγμα έρευνας στην οποία διαπλέκονται η θεματολογία με την έρευνα πρόσληψης. Σε αυτή τη σημαντική μελέτη, ο [George Steiner](#) ασχολείται με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και την πρόσληψή της από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Πρόκειται για μια πλούσια σε υλικό και λεπτομερειακή μελέτη που διερευνά την εξέλιξη ενός μυθολογικού υλικού. Αποτελεί επομένως μια συμβολή στη μελέτη της ιστορίας των μύθων, των θεμάτων και των μοτίβων και συνάμα μια μελέτη πρόσληψης, εφόσον ασχολείται με τη διαδικασία της πρόσληψής τους. Για τη σύνδεση των δύο αυτών αξόνων μιλάει ο συγγραφέας στην εισαγωγή της μελέτης του. Στόχος του, αναφέρει, δεν ήταν μια συστηματική χρονολογική παρουσίαση της Αντιγόνης στις δυτικές λογοτεχνίες. Εξαρχής επεδίωκε να τοποθετήσει «το θέμα στο γενικότερο πλαίσιο μιας ποιητικής της ανάγνωσης, μιας μελέτης των αλληλεπιδράσεων ανάμεσα σε ένα μείζον κείμενο και στις ερμηνείες του μέσα το χρόνο» (Steiner, 2001, σ. 13). Στα δύο πρώτα κεφάλαια ο Steiner ασχολείται με τις μεταμορφώσεις του σοφοκλείου έργου στη συνεχόμενη διαδικασία της πρόσληψής του και στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο ασχολείται με το ερώτημα πώς εμείς σήμερα, ως σύγχρονοι αναγνώστες, μπορούμε να αναγνώσουμε την Αντιγόνη υπό το βάρος της κληρονομιάς των διαφορετικών ερμηνειών.

κατά τη διαδρομή της επιστροφής τους εκείνος μπροστά και να μην κοιτάξει πίσω ούτε μία φορά μέχρι να φτάσουν στον πάνω κόσμο. Ο Ορφέας, όμως, από ανυπομονησία και αγωνία αθέτησε τον όρο, έτσι η Ευρυδίκη εξαφανίστηκε πάλι και για πάντα στον κόσμο των σκιών και του θανάτου. Μια τελευταία σημαντική πτυχή του μύθου είναι ο τρόπος του θανάτου του Ορφέα. Συντριμμένος από τον θάνατο της Ευρυδίκης, σταματά τη μουσική και σιωπά. Ο Διόνυσος, θεωρώντας τον αρνητή των μυστηρίων του, διατάζει τις Βάκχες να τον κομματιάσουν και να σκορπίσουν τα μέλη του (Στεργιόπουλος, 2000, σσ. 7 κ.ε.).

Οι τρεις αυτές συνιστώσες του μύθου του Ορφέα (ο απόλυτος μουσικός, ο ερωτευμένος σύζυγος, που τολμά την κάθοδο στον Άδη, και ο τρόπος θανάτου του) τροφοδοτούν τη δημιουργία διαφορετικών λογοτεχνικών εκδοχών στην παγκόσμια λογοτεχνία από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας (Σιαφλέκης, 2000, σ. 76). Η καθεμιά από αυτές διαθέτει υψηλό βαθμό αυτονομίας, έτσι σπάνια εμφανίζονται και οι τρεις σε ένα έργο, συνήθως οι συγγραφείς καταπιάνονται με μία από αυτές, αναπόφευκτα, ωστόσο, συν-υπονοούνται και οι άλλες δύο. Από τις τρεις διακειμενικές συνιστώσες, ο έρωτας του ζεύγους Ορφέα – Ευρυδίκης και η τραγική του κατάληξη είναι αυτή που έχει θεματοποιηθεί περισσότερο στη λογοτεχνία, αλλά και στις άλλες τέχνες. Η μυθική αφήγηση αποτελεί, σύμφωνα με τους ορισμούς που δώσαμε στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου, *το υλικό*, το οποίο πλάθεται και αναδημιουργείται διαφορετικά στις διαφορετικές καλλιτεχνικές εκδοχές. Αυτό σημαίνει ότι στη μυθική αφήγηση υπάρχουν διαχρονικά *αμετάβλητα πυρηνικά* στοιχεία (Frenzel, 1984, σ. 213), δηλαδή *σταθερές* (Σιαφλέκης, 2000, σ. 78), αλλά συνάμα, στη μυθική αφήγηση υπάρχουν και στοιχεία μεταβλητά, που επιδέχονται δημιουργική έως ανατρεπτική επεξεργασία. Αυτή ακριβώς η ένταση ανάμεσα στις σταθερές και στις μεταβλητές της μυθικής αφήγησης εξασφαλίζει τη συνέχεια των δημιουργικών προσλήψεων και των λογοτεχνικών παραλλαγών της. Στο *υλικό* υπάρχουν μικρότερες μονάδες, τα *μοτίβα*, τα οποία στις διαφορετικές παραλλαγές άλλοτε αναδεικνύονται, άλλοτε αποσιωπώνται, ενώ άλλοτε αναφορτίζονται σημασιολογικά και λειτουργικά. Σε αυτά ανήκουν το μοτίβο της αδημονίας, του βλέμματος, της περιπλάνησης στον Άδη, της λύρας του Ορφέα, της περιγραφής του κάτω κόσμου κ. ά.

5.7.2. Από το θέμα του έρωτα στο θέμα του θανάτου.

Διαφορετικό είναι σε κάθε νέα παραλλαγή το θέμα, το οποίο ορίσαμε πιο πάνω ως την αφηρημένη κεντρική ιδέα κάθε λογοτεχνικού έργου. Το θέμα ποικίλλει λοιπόν από εκδοχή σε εκδοχή. Μπορεί να είναι ο θρίαμβος του έρωτα, όπως συμβαίνει π.χ. στις οπερετικές εκδοχές του μύθου κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα. Έτσι στην όπερα *Ορφέας και Ευρυδίκη* (1762) του Κρίστοφ Βίλιμπαλντ Γκλουκ ([Christoph Willibald Gluck](#), 1714–1787), σε ιταλικό λιμπρέτο του Ranieri de' Calzabigi, ο έρωτας του Ορφέα παρουσιάζεται τόσο βαθύς και αληθινός και το πένθος του για τον χαμό της αγαπημένης τόσο σπαρακτικό, που ο Έρωτας λυγίζει και παρεμβαίνει δίνοντας αίσιο τέλος στην υπόθεση. Σε ευτυχισμένο τέλος για τους δύο εραστές κατέληγε και η όπερα του Μοντεβέρντι (Claudio Giovanni Antonio [Monteverdi](#), 1567–1643) *Ορφέας* (1607). Εδώ ο Απόλλων εμφανίζεται ως από μηχανής θεός και οδηγεί τον Ορφέα στον Παράδεισο, όπου θα ενωθεί για πάντα με την Ευρυδίκη.

Άλλες προσλήψεις, ιδιαίτερα στον 20^ο αιώνα, δεν έχουν ως θέμα τους τον έρωτα, αλλά τον θάνατο. Έτσι ο Ρίλκε ([Rainer Maria Rilke](#)) στο ποίημά του *Ορφέας. Ευρυδίκη. Ερμής* (1903) χρησιμοποιεί τον μύθο ως όχημα για να εκφράσει την προβληματική του θανάτου, παραμερίζοντας πλήρως παραδοσιακά μοτίβα όπως ο έρωτας, η συζυγική πίστη, ή η λαχτάρα της Ευρυδίκης να επιστρέψει στη ζωή (Αντωνοπούλου, 2003, σσ. 20 κ.ε.). Το *είναι εν θανάτω* της Ευρυδίκης εμφανίζεται εδώ ως ένα απολύτως διαφορετικό *είναι*, το οποίο δεν περιέχει καμιά λαχτάρα για επιστροφή. Το ποίημα ξεκινά με την περιγραφή του Άδη ως «*ορυχείο ψυχών*», ως ένα γκρίζο τοπίο θανάτου, από όπου ξεπηδάει το αίμα «*που φτάνει ως τους ζωντανούς*». Σ' αυτό το περιβάλλον εμφανίζονται οι τρεις φιγούρες του τίτλου καθ' οδόν προς τη ζωή. Ο Ορφέας, ως ζωντανός, βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το περιβάλλον του θανάτου, δείχνει ξένος, απομονωμένος και διχασμένος. Ακολουθεί ο ψυχοπομπός Ερμής, κρατώντας από το αριστερό του χέρι: *εκείνη*. Η Ευρυδίκη δεν κατονομάζεται στο ποίημα, παραμένει ως το τέλος σε μια απρόσωπη ανωνυμία. Σ' *εκείνη* συγκεντρώνεται πλέον όλο το ενδιαφέρον του ποιήματος. Η ριλκική Ευρυδίκη ακολουθεί ήρεμα και χωρίς ίχνος «*αδημονίας*», «*πλήρης από τον μεγάλο της θάνατο*». Ο θάνατος εμφανίζεται ως μια άλλη μορφή ύπαρξης, ως επιστροφή στις απαρχές. Η διάλυση της ατομικότητας αποδίδεται με τους στίχους: «*είχε διαλυθεί, είχε δοθεί σαν βροχή*», αλλά δεν είχε ωστόσο αφανιστεί, γιατί «*είχε μοιραστεί σαν πολλαπλό απόθεμα, είχε γίνει ρίζα*». Ο θάνατος την έχει κατακλύσει ως πλήρωση, γι' αυτό όταν ακούει από τον Ερμή ότι «*εκείνος στράφηκε και είδε*», αντιδρά χωρίς πόνο και θλίψη, ρωτώντας αδιάφορα: «*Ποιος λοιπόν;*». Οι αρχαίοι, αλλά και οι σύγχρονοι ποιητές,

αποδίδουν τη στιγμή που στρέφεται ο Ορφέας ως στιγμή τελεσίδικου χωρισμού και συνακόλουθα ως στιγμή άφατου πόνου. Το ποίημα του Rilke αντίθετα κορυφώνεται σ' αυτό το *ποιος* της Ευρυδίκης. Η τελευταία στροφή μάς δείχνει την τελική αντίδραση των τριών μορφών. Ο Ορφέας στέκεται στην έξοδο του Άδη, έτοιμος να επιστρέψει στη ζωή, ο Ερμής ως Θεός κινείται ελεύθερα και στα δυο βασίλεια έχοντας κατανόηση και για τους δύο, ενώ η Ευρυδίκη ήρεμη και χωρίς αγωνία ακολουθεί τον δρόμο προς τα πίσω. Ιδού κάποια αποσπάσματα από το ποίημα:

*Εκείνη όμως πήγαινε κρατώντας του Θεού το χέρι,
το βήμα εμποδισμένο απ' τα μακριά τα σάβανα,
αβέβαια, γαλήνια και χωρίς αδημονία.
Προσηλωμένη μέσα της καθώς μια κυοφορούσα,
και δε συλλογιζότανε τον άντρα, που προβάδιζε,
κι ούτε το δρόμο, που πάνω στη ζωή οδηγούσε.
Προσηλωμένη μέσα της. Και το νέκιο είναι της
σαν πλησμονή την επληρούσε.
Όπως ένας καρπός πλήρης από γλυκύτητα και σκότος,
έτσι ήταν γεμάτη απ' το μεγάλο θάνατό της,
που ήταν όμως τόσο νέος, ώστε τίποτα δεν καταλάβαινε.*

[...]

*Αυτή ήταν λυμένη πια σα μακριά μαλλιά,
παραδομένη ήταν σα βροχή πεσμένη
και μοιρασμένη σαν πολλαπλό απόθεμα.*

Αυτή ήταν ήδη ρίζα.

*Κι ως ξάφνου αναπάντεχα
την εσταμάτησε ο θεός και με πόνο αναφωνώντας
είπε: Στράφηκε πίσω-,
εκείνη τίποτα δεν εννόησε και ρώτησε σιγανά : Ποιός;*

*Μακριά όμως, σκοτεινός μπροστά στη φωτεινή την έξοδο,
έστεκε κάποιος με όψη
αγνώριστη. Έστεκε και κοιτούσε,
πως πάνω στη λωρίδα ενός μονοπατιού
με βλέμμα θλιμμένο των μαντάτων ο Θεός
βουβά στρεφόταν, ν' ακολουθήσει τη μορφή
που ήδη ξανάπαιρνε τον ίδιο δρόμο πίσω,
το βήμα εμποδισμένο απ' τα μακριά τα σάβανα,
αβέβαια, γαλήνια και χωρίς αδημονία.*

(Μετάφραση: Μ. Ευσταθίου & Α. Καντιάνη, στο Αντωνοπούλου, 2003, σ. 24)

Άμεσα συγκρίσιμη με την εκδοχή του Ρίλκε, είναι αυτή της ελληνίδας ποιήτριας [Ζωής Καρέλλη](#), η οποία εντάσσεται στην «υπαρξιστική ομάδα» της μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς. Η Καρέλλη καταπιάνεται στο ποιητικό της έργο με τον μύθο, μετατοπίζοντας κι αυτή το κέντρο βάρους από τον Ορφέα στην Ευρυδίκη κι από τον έρωτα στον θάνατο. Χαρακτηριστικοί είναι και οι τίτλοι των σχετικών ποιημάτων της. Δύο από αυτά φέρουν τον τίτλο *Ευρυδίκη* (1949) και ένα τρίτο τον τίτλο *Ευρυδίκης ψίθυροι* (1951). Κανένα δεν αναφέρεται στην περιπλάνηση του Ορφέα στον Άδη, αντίθετα η ποιητική αφήγηση επικεντρώνεται στη ματαιότητα της απόπειρας του Ορφέα να γλυτώσει την αγαπημένη του από το θάνατο ([Φρένης](#), 2000, σ. 113). Η Ευρυδίκη στην εκδοχή της Καρέλλη εμφανίζεται συμφιλιωμένη με τον θάνατο, εξομολογείται ότι δεν την τρομάζει πια, γιατί συνέλαβε την απεραντοσύνη του σε σχέση με τη σύντομη διάρκεια της γήινης ύπαρξης. Και προτρέπει τον Ορφέα να μην επιχειρήσει καν την κάθοδο στον Άδη, γιατί θα αποτύχει ([Φρένης](#), 2000, σ. 114). Παραθέτουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα:

Ευρυδίκη

Ένα μέρος της ύπαρξης είν' η ζωή
κι' εκείνος που θα γνωρίσει του θανάτου την έννοια
υπάρχει για πάντα.

Είναι η δυνατή γνώση που απόχτησα,
πώς θα την λησμονήσω;

[...]

Μου φέρνει η φωνή σου, γλυκύτατη,
αναμνήσεις καλές και πολύτιμες,
σιγά σχεδόν η φριχτή σιωπή,
διαλύεται, του Αδη
απ' το εξαίσιο που φέρνεις
μήνυμα ερωτικό, τραγούδι της ζωής.
Ομως είναι απέραντος του θανάτου ο χώρος,
δεν μπορείς να με βρεις, όπως θέλεις,
θα χαθείς, συ που ζεις
την ωραία, εφήμερη ζωή.

[...]

Τι ζητάς να με κλείσεις σ' αγκαλιά,
δε χωρώ. Ξέρω πως θα σε χάσω
κι ας προβαίνω κοντά σου.
Δεν κρατώ την έκσταση της στιγμής.
Για μένα ζητώ την αγάπη σου,
πέρ' απ' την υλική παρουσία,
στην αόριστη, απίθανη σημασία του αιώνιου.

(Ζωή Καρέλλι, ²1990, σσ. 236 κ.ε.)



Εικόνα 5.6 Rainer Maria Rilke. (Πηγή: λήμμα της γερμανικής Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Rainer_Maria_Rilke, URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/79/Rainer_Maria_Rilke%2C_1900.jpg/170px-Rainer_Maria_Rilke%2C_1900.jpg).

5.7.3. Μια φεμινιστική ανα-αφήγηση του μύθου σε κείμενα τριών γυναικών συγγραφέων του 20ού αιώνα: Elfriede Jelinek, Hilda Doolittle και Margaret Atwood

Θα επικεντρωθούμε τώρα στην παρουσίαση μιας νέας πραγμάτευσης του μύθου, που μεταφέρει το κέντρο βάρους στις σύγχρονες διαπροσωπικές σχέσεις και στη μάχη των δύο φύλων. Εντοπίζεται σε τρεις γυναίκες συγγραφείς του 20ού αιώνα, την [Elfriede Jelinek](#) (1946–), την [Hilda Doolittle](#) (1886–1961) και την [Margaret Atwood](#) (1939–), οι οποίες χρησιμοποιούν τον μύθο για να εκφράσουν την κριτική τους για τη θέση της γυναίκας στην ανδροκρατική κοινωνία. Τοποθετούν και οι τρεις την Ευρυδίκη στο επίκεντρο της θεώρησής τους και τολμούν ανατρεπτικές ανα-αφηγήσεις. Η αυστριακή Elfriede Jelinek, μεταφέρει με την κωμωδία της *Σκιά (Η Ευρυδίκη λέει)* (2012) [*Schatten (Euridyke sagt)*], τη δράση στο παρόν. Στη δική της φεμινιστική επεξεργασία του μυθολογικού υλικού, ο Ορφέας εμφανίζεται σαν ένας εγωιστής και νάρκισσος, εκπρόσωπος μιας πατριαρχικής αντίληψης, που θεωρεί την Ευρυδίκη κτήμα και αντικείμενό του. Διαφορετικά από ό,τι στον μύθο, η Ευρυδίκη μετά τον θάνατό της και την κάθοδό της στο βασίλειο των σκιών, δεν νοσταλγεί τον Ορφέα, είναι αντίθετα ικανοποιημένη που δεν χρειάζεται πια να είναι η σκιά του, αλλά είναι επιτέλους ο εαυτός της.



Εικόνα 5.7 "Ορφέας και Ευρυδίκη", λεπτομέρεια από πίνακα του Jean-Baptiste-Camille Corot, 1861. (Πηγή: Ελληνική Wikipedia. URL λήψιατος:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CF%85%CF%81%CF%85%CE%B4%CE%AF%CE%BA%CE%B7_%28%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1%29

URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Jean-Baptiste-Camille_Corot_-_Orph%C3%A9e_%28modification%29.jpg).

Η αναζήτηση ταυτότητας γίνεται κεντρικό θέμα στην Jelinek, η οποία δίνει χώρο και φωνή στην ηρωίδα της να εκφραστεί, μέσα από ένα μάλλον οργισμένο μονόλογο, που μοιάζει με καταβύθιση στον εαυτό. Η Jelinek πειραματίζεται: Πώς θα μπορούσε να ήταν μια γυναικεία αφήγηση του μύθου, μια φεμινιστική αναδιατύπωση;

Με τον μύθο, όπως έχει καταγραφεί στις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου -κείμενο αναφοράς για την Jelinek- το σύγχρονο έργο έχει ελάχιστη σχέση. Όπως σ' ένα παλιμψηστο, φαίνεται πως κάποιες βασικές πτυχές υπάρχουν κι εδώ, π.χ. το δάγκωμα του φιδιού, ο θάνατος της Ευρυδίκης, η κάθοδος του Ορφέα στον Άδη, η προσπάθειά του να την επαναφέρει στη γη και η αποτυχία αυτής της προσπάθειας. Όμως πέραν τούτων των κοινών στοιχείων διαπιστώνουμε μόνο διαφορές. Ο Ορφέας παρουσιάζεται στον Οβίδιο ως ο ύψιστος τραγουδιστής, διαθέτοντας μια ανυπέρβλητη δύναμη φωνής, ενώ η Ευρυδίκη παραμένει σιωπηλή. Ακόμη και την τελευταία στιγμή, που χάνει για πάντα την ευκαιρία της επιστροφής στη ζωή, από τα χείλη της

δεν ακούγεται το παραμικρό παράπονο εναντίον του συζύγου της. Αντίθετα στην Jelinek, η Ευρυδίκη είναι μόνο φωνή, παρουσιάζεται ισότιμα με τον Ορφέα, ως δημιουργική αφηγήτρια της ιστορίας της. Στο σύγχρονο έργο αίρεται η διχοτομική αντίθεση «υποκείμενο/ άνδρας – αντικείμενο/ γυναίκα». Απελευθερωμένη από την παθητικότητα και από τη θέση του αντικειμένου, η Ευρυδίκη δεν επιθυμεί πια την επιστροφή. Το σχέδιο του Ορφέα ναυαγεί, όχι λόγω της υπερβολικής αγάπης του και της ανυπομονησίας του, αλλά γιατί η Ευρυδίκη αρνείται να τον ακολουθήσει και παραμένει, από δική της επιλογή, στο βασίλειο των σκιών. Η επίγνωση της Ευρυδίκης ξεκινά ήδη με το θανατηφόρο δάγκωμα του φιδιού, το έργο αρχίζει με την κραυγή της και τελειώνει με την τελεσίδικη εγκατάστασή της στον κόσμο των σκιών με τα λόγια: «*Το πιο σπουδαίο είναι να μην έχεις αγαπηθεί και να μην έχεις αγαπήσει. Σκιά στη σκιά. Δεν υπάρχουν πια, είμαι*».

Η Jelinek, ωστόσο, δεν είναι η πρώτη που αποπειράται μια φεμινιστική ανα- αφήγηση του μύθου. Το κείμενό της βρίσκεται σε συνάφεια με τα ποιητικά κείμενα δύο σπουδαίων γυναικών δημιουργών: της Αμερικανίδας ποιήτριας Hilda Doolittle και της Καναδής συγγραφέως Margaret Atwood.

Στο ποίημα της Hilda Doolittle *Ευρυδίκη* (1917), η Ευρυδίκη εμφανίζεται οργισμένη και ο Ορφέας παρουσιάζεται σκληρός και αλαζόνας. Η Ευρυδίκη χαρακτηρίζει την κοινή τους ζωή σαν μια ύπαρξη «*με δεσμά*» και έτσι δεν βιώνει τον θάνατό της ως απώλεια:

[...]

*Λοιπόν απ' την αλαζονεία σου,
Απ' τη σκληρότητά σου
Έχασα τη γη [...]
Όμως για την αλαζονεία όλη αυτή
και για το βλέμμα σου,
σου λέω τούτο:*

*Μια τέτοια απώλεια απώλεια δεν είναι,
αυτός ο τρόμος, το μαρτύριο αυτό, αυτά τα δεσμά,
αυτοί οι λάκκοι μαύρου,
αυτός ο τρόμος, ναι,
απώλεια δεν είναι·*

[...]

(μετάφραση: Μαρία Λαϊνά, στο Βαροπούλου, 1993, σ. 53)

Η Ευρυδίκη της Doolittle, όπως και της Jelinek, παραιτείται από την επιστροφή στη ζωή και κατακρίνει τον Ορφέα για την απώλεια της ζωής της όσο ήταν ακόμη ζωντανή:

*Η κόλαση δεν είναι χειρότερη από τη γη σου
πάνω από το χόμα,
η κόλαση χειρότερη δεν είναι,
όχι, ούτε και τα λουλούδια σου
ούτε κι οι φλέβες σου από φως
ούτε κι η παρουσία σου,
απώλεια·*

Το ίδιο συμβαίνει και στην ποίηση της Margaret Atwood. Η Καναδή συγγραφέας δημιουργεί μια σειρά ποιημάτων με θέμα τον μύθο του Ορφέα κατά τη δεκαετία του 1970, στην ακμή, δηλαδή, του γυναικείου κινήματος. Ευαισθητοποιημένη για ζητήματα ισότητας, η Atwood δίνει φωνή και λόγο στην Ευρυδίκη. Ούτε στη δική της εκδοχή, στο ποίημα με τίτλο *Orpheus I*, η ηρωίδα επιθυμεί να επιστρέψει στη γη, στο πλευρό του συζύγου της, διότι δεν το θεωρεί αυτό απελευθέρωση, αλλά επανάληψη της υποταγής: *Είχες και το παλιό λουρί / μαζί σου, αγάπη το ονόμαζες αυτό (You had your old leash/ with you, love you might call it)* (Atwood, 1986, σ. 108).

Κοινό χαρακτηριστικό και στις τρεις συγγραφείς είναι ότι η Ευρυδίκη παρουσιάζεται σε μια διαδικασία συνειδητοποίησης. Η σιωπηλή Ευρυδίκη της παράδοσης ερμηνεύεται στα σύγχρονα έργα κριτικά, στο πλαίσιο της περιθωριοποίησης της γυναίκας. Η Ευρυδίκη της Atwood π.χ. συνειδητοποιεί ότι στο πλευρό του Ορφέα ήταν «*συνθητισμένη στη σιωπή*» (*By then I was used to silence*). Κοινό και στις τρεις ποιήτριες

είναι το μοτίβο του καθρέφτη, υπό την έννοια ότι και στα τρία κείμενα η Ευρυδίκη εμφανίζεται χωρίς δική της ταυτότητα, να λειτουργεί ως καθρέφτης για την επιβεβαίωση του ανδρικού υποκειμένου. Και στις τρεις περιπτώσεις συνειδητοποιεί ότι κατείχε τον σιωπηλό ρόλο της μούσας του καλλιτέχνη Ορφέα, λειτουργώντας συνάμα σαν καθρέφτης επιβεβαίωσης της καλλιτεχνικής του υπεροχής. Διαβάζουμε στο ποίημα της Hilda Doolittle:

*Τι ήταν που είδες στο πρόσωπό μου;
Τη λάμψη απ' το δικό σου πρόσωπο,
Τη φλόγα της δικής σου παρουσίας;*



Εικόνα 5.8 Η αμερικανίδα ποιήτρια Hilda Doolittle. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Hilda Doolittle» της αγγλικής Wikipedia. URL λήμματος: <https://en.wikipedia.org/wiki/H.D.>, URL φωτογραφίας: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3c/Hdpoet.jpg>).

Ο Ορφέας βλέπει στο πρόσωπο της Ευρυδίκης τη λάμψη της επιρροής της τέχνης του, την προσωπική και καλλιτεχνική επιβεβαίωσή του. Με τον θάνατό της χάνει τη μούσα του, αλλά και την πρώτη προσλαμβάνουσα και θαυμάστρια του έργου του. Αυτή η διάσταση τονίζεται ιδιαίτερα και στην Jelinek. Ο Ορφέας θρηνεί γιατί στην πραγματικότητα χάνει τον εαυτό του. Λέει χαρακτηριστικά η δική της Ευρυδίκη: «Θέλει να με κρατήσει, δεν θέλει να με δώσει, ακόμη και σαν σκιά με θέλει κοντά του, [...] μόνος του δεν μπορεί να εκτιμήσει ούτε τον εαυτό του» (Jelinek, 2012, σ. 8). Ακριβώς με αυτή τη διάσταση, της γυναίκας στην υπηρεσία του άνδρα, χωρίς δυνατότητα δημιουργίας ίδιας ταυτότητας, κλείνει και το ποίημα της Atwood:

*Δεν μπορούσες ποτέ να πιστέψεις
ότι ήμουν κάτι παραπάνω από την ηχώ σου.*

(You could not believe/ I was more than your echo).

Είδαμε πώς ένα μυθολογικό υλικό, στην περίπτωση που εξετάσαμε επρόκειτο για τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, αναπλάθεται στις διαφορετικές προσλήψεις του ανά τους αιώνες, δημιουργώντας νέες εκδοχές, με την κάθε μία απ' αυτές να διαθέτει διαφορετικό θεματικό κέντρο βάρους. Σε όλες, ωστόσο, τα πυρηνικά στοιχεία του πρωτογενούς υλικού, οι σταθερές, παραμένουν, όπως δείξαμε, ενώ οι μεταβλητές μεταπλάθονται δημιουργώντας νέες σημασιοδοτήσεις.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αντωνοπούλου, Α. (2003). Η ελληνική αρχαιότητα στη συλλογή *Νέα Ποιήματα* του Rainer Maria Rilke. *Μανδραγόρας*, 30, 19-24.
- Βαροπούλου, Ε. (Επιμ.). (1997). *Ορφείας και Ευρυδίκη στην ποίηση του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Καρέλλη Ζωή (²1990). *Τα ποιήματα. Τόμος πρώτος (1940 -1955)*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των Φίλων.
- Κόνραντ, Τ. (1999). *Η καρδιά του σκότους*. Μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, Αθήνα: Πατάκης.
- Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, Ι. (1989). Η θεματική και οι διαστάσεις της. *Σύγκριση*, 1, 21-24.
<http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi1/1.konstantoulaki-chantzou.pdf>
- Παπαγγελής, Θ. Δ. (2000). *Σώματα που άλλαξαν τη θωριά τους. Διαδρομές στις «Μεταμορφώσεις» του Οβίδιου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (2000). Ο μύθος του Ορφέα: Από τις μεταμορφώσεις της μυθικής αφήγησης στη ρητορική των λογοτεχνικών γενών. *Σύγκριση*, 11, 76-83.
<http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi1/11.siaflekis.pdf>
- Σπυροπούλου, Χ. (1988). Ο αρχαιοελληνικός κόσμος στην ποίηση της Ζωής Καρέλλη. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΑΣΕ.
- Steiner, G. (2001). *Αντιγόνες*. Αθήνα: Καλέντης.
- Στεργιόπουλος, Κ. (2000). Ο Μύθος του Ορφέα στη λογοτεχνία και τις άλλες τέχνες. *Σύγκριση*, 11, 7-9.
<http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi1/11.stergioroulos.p>
- Φρέρης, Γ. (2000). Ανιχνεύσεις του μύθου του Ορφέα στην πρώτη ελληνική μεταπολεμική γενιά. *Σύγκριση*, 11, 108-121. <http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi1/11.freris.pdf>

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Atwood, M. (1987). *Selected Poems II: Poems Selected and New, 1976-1986*. Toronto, Ontario: Oxford University Press.
- Beller, M. (1981). Thematologie. Στο M. Schmeling (Επιμ.), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis* (σσ. 73-97). Wiesbaden: Athenaion.
- Beller, M. (1992). Stoff, Motiv, Thema. Στο H. Brackert & J. Stückrath (Επιμ.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs* (σσ. 30-37). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bisanz, A. J. (1973). Zwischen Stoffgeschichte und Thematologie. Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, 148-166.
- Braund, Susanna, (2012). 'We're here too, the ones without names.' A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar. *Classical Receptions Journal*, 4 (2), 190-208.
- Corbineau-Hoffmann, A. (²2004): *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Erich Schmidt.
- Curtius, E. R. (¹967). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Βέρνη: Francke.
- Dédéyan Charles (1954-1967). *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, 6 τόμοι, Παρίσι: Lettres Modernes.

- Dilthey W. (¹⁶1985). *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht..
- Drux, R. (2000). Motiv. Στο K. Weimar κ.ά. (Επιμ.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Τόμος II* (σσ. 638 - 642). Βερολίνο/Νέα Υόρκη: de Gruyter.
- Frenzel, E. (1984). Stoff- und Motivgeschichte. Στο K. Kanzog & A. Masser (Επιμ.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Τομ. 4 (σσ. 213-228). Βερολίνο, Νέα Υόρκη: de Gruyter.
- Frenzel, E. (³1988). *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Στουτγάρδη: Kröner.
- Frenzel, E. (⁸1992). *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Στουτγάρδη: Kröner.
- Frenzel, E. (1974). *Stoff- und Motivgeschichte*. Βερολίνο: Schmidt.
- Frenzel, Elisabeth (⁴1978). *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Στουτγάρδη: Metzler.
- Frenzel, E. (1980). *Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Jelinek, E. (2012). *Schatten (Eurydike sagt). Theater heute, 10*, (Beilage), 3-16.
- Kaiser, G. (1980). *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Jirku, Brigitte E. (2013). „Ich bin“ – Schatten und Schattenreich als Unorte. Zu Elfriede Jelineks Schatten (Eurydike sagt). Στο: P. Janke (Επιμ.), *Jelinek[Jahr]Buch*, 58-72
- Levin, H. (1968). “Thematics and Criticism.” Στο P. Demetz et al (Επιμ.), *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History* (σσ. 125-145). New Haven & London: Yale University Press.
- Rank, O. (1912). *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*. Λειψία/Βιέννη: Franz Deuticke.
- Schulz, A. (2003). Stoff. Στο K. Weimar κ.ά. (Επιμ.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Τόμος III* (σσ. 521-522). Βερολίνο/Νέα Υόρκη: de Gruyter.
- Schulz, A. (2003). Thema. Στο K. Weimar κ.ά. (Επιμ.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Τόμος III* (σσ. 634 κ.ε.). Βερολίνο/Νέα Υόρκη: de Gruyter.
- Trousseau, R. (1980). Les Etudes de Thèmes. Questions De Méthode. Στο R. Trousseau & A. J. Bisanz (Επιμ.), *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag*, τομ. 1 (σσ. 1-10). Στουτγάρδη: Kröner.
- Trousseau, R. (1964). *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève, Droz.
- Zemanek, E. & Nebrig, A. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag Berlin.
- Ziolkowski, T. (1983). *Varieties of Literary Thematics*. (σσ. 201-227). Princeton: Princeton University Press.
- Zymner, R. & A. Hölter. (2013). *Handbuch Komparatistik: Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Στουτγάρδη: Metzler.

Ασκήσεις

- Δώστε ορισμό για τους όρους *θέμα*, *μοτίβο* και *υλικό*.
- Με τι ασχολείται η συγκριτική θεματολογία;
- Εξηγήστε τη σχέση μεταξύ μοτίβου και υλικού.
- Εξηγήστε τη σχέση μεταξύ θέματος και υλικού
- Με ποιους άλλους κλάδους της Συγκριτολογίας βρίσκεται η θεματολογία σε συνάφεια;

Προτάσεις ανάγνωσης

- Bricout, B. (2007). *Το βλέμμα του Ορφέα. Οι λογοτεχνικοί μύθοι της Δύσης*. Μτφρ. Α. Κομνηνέλλη. Αθήνα: Σοκόλης.
- Highet, G. (1988). *Η κλασική παράδοση: ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της Δύσης*. Μτφρ. Τζ. Μαστοράκη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Hölter, A. (1995). *Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert*. Στουτγάρδη & Βαϊμάρη: Metzler.
- Matt, P. von. (1989). *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. Μόναχο: Hanser.
- Πολίτου – Μαρμαρινού, Ε. & Ντενίση Σ. (Επιμ.). (2009). *Το Διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σιαφλέκης, Ζ.Ι. (1998). *Η εύθραυστη αλήθεια. Εισαγωγή στη θεωρία του λογοτεχνικού μύθου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. & Σταυροπούλου, Ε. Λ. (Επιμ.). (2012). *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός Τόμος για την Ελένη Πολίτου - Μαρμαρινού*. Αθήνα: Gutenberg.

Κεφάλαιο 6

ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΕΙΔΗ

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσουμε αρχικά τους ορισμούς της Γενικής Γραμματολογίας για τα λογοτεχνικά είδη και στη συνέχεια θα εστιάσουμε στη συγκριτολογική θεώρηση και αξιολόγησή τους. Έτσι, θα δούμε πώς οι συγκρίσεις με βάση τα λογοτεχνικά είδη αναδεικνύουν τις ιδιαιτερότητες αλλά και τις σχέσεις των εθνικών λογοτεχνιών μεταξύ τους. Αυτές οι θεωρητικές προσεγγίσεις θα καταστούν σαφείς με μια σειρά από παραδείγματα συγκριτολογικής πράξης. Συγκεκριμένα, θα χρησιμοποιηθεί το παράδειγμα του επιστολικού μυθιστορήματος (Ρουσσώ, Γκαίτε, Φώσκολο, Σούτσος). Στόχος του κεφαλαίου είναι να αποκτήσουν οι φοιτητές μια διεθνή οπτική για τη λογοτεχνία και να γνωρίσουν ένα βασικό θεωρητικό εργαλείο της συγκριτολογικής αλλά και ευρύτερα της φιλολογικής πράξης: το λογοτεχνικό είδος.

6.1. Λογοτεχνικό είδος

Ο ανθρώπινος λόγος γενικότερα και ο έντεχνος λόγος ειδικότερα, δηλαδή η παραγωγή είτε προφορικών είτε γραπτών λογοτεχνικών κειμένων, χαρακτηρίζεται από την ποικιλία των εκφάνσεών του. Για να μελετηθεί καλύτερα αυτό το πολύμορφο πεδίο, πολύ σύντομα θεωρήθηκε απαραίτητο να ταξινομηθεί. Έτσι, η πρώτη προσπάθεια μεθοδικής ταξινόμησης της παραγωγής ποιητικού λόγου έγινε ήδη τον 4^ο αιώνα π.Χ. από τον Αριστοτέλη. Στο *Περί ποιητικής* (335-323 π.Χ.) ο Αριστοτέλης, που εκκινεί από την άποψη ότι η τέχνη γενικότερα είναι μίμηση, δηλαδή αναπαράσταση, διαχωρίζει π.χ. το έπος από την τραγωδία ως προς τα μέσα που χρησιμοποιούν. Παρατηρώντας τις ομοιότητες και τις διαφορές ανάμεσα σε λογοτεχνικά έργα, τα ταξινομεί ανάλογα με τα χαρακτηριστικά τους, τα κατατάσσει δηλαδή σε διαφορετικές κατηγορίες. Αυτές τις κατηγορίες, όπως το έπος και την τραγωδία, τις ονομάζουμε και σήμερα λογοτεχνικά είδη.

Για ταξινομητικούς λόγους θεωρούμε ότι τα λογοτεχνικά είδη ανήκουν σε **λογοτεχνικά γένη**, δηλαδή σε ακόμη μεγαλύτερες κατηγορίες του έντεχνου λόγου. Τα λογοτεχνικά γένη είναι τρία: **ο λυρικός, ο δραματικός και ο αφηγηματικός λόγος**. Ο όρος **υποείδος** από την άλλη, χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει μεγαλύτερες ή μικρότερες υποκατηγορίες των ειδών. Έτσι, αν η τραγωδία και το μυθιστόρημα είναι λογοτεχνικά είδη που ανήκουν αντίστοιχα στα λογοτεχνικά γένη της δραματικής και της αφηγηματικής ποίησης, το αισθηματικό μυθιστόρημα είναι υποείδος του μυθιστορήματος.

Την πρώτη ταξινόμηση, που έκανε ο Αριστοτέλης, ακολούθησαν και πολλές άλλες, ενώ οι προσπάθειες ταξινόμησης συνεχίζονται. Ο λόγος για τον οποίον καμία ταξινόμηση, καμία κατηγοριοποίηση δεν είναι επαρκής δεν είναι μόνο γιατί η λογοτεχνία εξελίσσεται και νέα είδη δημιουργούνται –είναι λογικό και επόμενο ότι ο Αριστοτέλης δεν κάνει καμία αναφορά στο μυθιστόρημα, ένα είδος που δεν υπάρχει την εποχή που γράφει την *Ποιητική* του– αλλά και γιατί η λογοτεχνία μοιάζει να αντιστέκεται στην κατηγοριοποίησή της. Στη διάρκεια του χρόνου όχι μόνον εμφανίζονται νέα είδη, αλλά και παλαιά μεταβάλλονται, συμφύονται με νεότερα, καθιστώντας παλαιότερες κατηγοριοποιήσεις κειμένων προβληματικές. Και αυτό οφείλεται στην **ιστορικότητα των λογοτεχνικών ειδών**. Με τον όρο ιστορικότητα εννοούμε ότι η λογοτεχνία, όπως ακριβώς και η ταξινόμηση της, είναι προϊόντα μιας ιστορικής εξέλιξης, είναι δηλαδή επακόλουθα πολιτισμικών μεταλλάξεων, εξελίξεων και μεταβολών, μεταξύ άλλων κοινωνικών, θρησκευτικών, φιλοσοφικών και επιστημονικών αλλαγών.

Πώς φτάνουμε όμως να κατατάξουμε ένα κείμενο σε ένα γένος ή ένα είδος; Τα κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία αποφασίζουμε ότι ένα κείμενο ανήκει σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος είναι ποικίλα. Μπορεί να αφορούν δομικά, θεματικά ή μορφολογικά χαρακτηριστικά, επικοινωνιακές τεχνικές ή και αισθητικές ιδιότητες. Για παράδειγμα, ένα λογοτεχνικό είδος μπορεί να απαιτεί τα λογοτεχνικά κείμενα που ανήκουν σ' αυτό να έχουν διαλογική μορφή –μια τέτοια περίπτωση είναι το δράμα– ή να απαιτεί να έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό τη διαλογική μορφή και την αίσια κατάληξη της ιστορίας που διηγούνται. Σ' αυτή την κατηγορία εμπίπτει π.χ. η **κωμωδία**. Μπορεί επίσης να σημαίνει ότι τα κείμενα έχουν την ίδια θεματική, όπως το αισθηματικό μυθιστόρημα, ή την ίδια μορφολογία, όπως το **σονέτο**. Μολονότι τα κριτήρια τα οποία πρέπει να πληροί ένα λογοτεχνικό έργο για να θεωρηθεί ότι ανήκει σε ένα λογοτεχνικό είδος είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, πάντα υπάρχει τουλάχιστον ένας μικρός αριθμός κοινών χαρακτηριστικών που θεμελιώνει ένα

λογοτεχνικό είδος και επιτρέπει στους μελετητές να «καταχωρήσουν» ένα λογοτεχνικό κείμενο σ' αυτό. Υπάρχουν ωστόσο κριτήρια που είναι λίγο ως πολύ προαιρετικά και αποτελούν τις μεταβλητές της εν λόγω κατηγορίας. Ήδη αυτό το λίγο ή πολύ καταδεικνύει την ελαστικότητα των κριτηρίων αλλά και τη δυσκολία κατάταξης των λογοτεχνικών κειμένων σε λογοτεχνικά είδη.

Πώς όμως καταλήγει η θεωρία και η κριτική της λογοτεχνίας σ' αυτά τα κριτήρια; Η απάντηση είναι: παρατηρώντας επαναλαμβανόμενα μορφολογικά, θεματικά ή άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία σε διαφορετικά λογοτεχνικά έργα. Και αυτή η επανάληψη, η επανεμφάνιση δηλαδή συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, συνιστά έναν δείκτη που στη διάρκεια του χρόνου μπορεί να καταστεί κριτήριο για τη «θεσμοθέτηση» ενός νέου λογοτεχνικού είδους. Αναφέρουμε ως ενδεικτικό παράδειγμα το [ιταλικό ή πετραρχικό σονέτο](#). Για το σονέτο – αν και η καταγωγή του δεν είναι βέβαιη – γνωρίζουμε ότι έφτασε στην ακμή του και καθιερώθηκε ως λογοτεχνικό είδος με τον Πετράρχη. Μετά από αυτόν, πολλοί έγραψαν σονέτα, μιμήθηκαν δηλαδή τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των ποιημάτων του. Το σονέτο είναι πλέον ένα καθιερωμένο λογοτεχνικό είδος που το αναγνωρίζουμε από τη «διάρεσή» του σε δύο βασικά μέρη: «σε μια οκτάβα (*octave*) (δηλαδή ένα οκτάστιχο) με ομοιοκαταληξία αββααββα, και ακολούθως ένα σεστέτο (*sestet*) (δηλαδή ένα εξάστιχο) με ομοιοκαταληξία γδγγδγ» (M.H. Abrams, 2005, σ. 437).

Από την άλλη, η συστηματική εμφάνιση συγκεκριμένων διαφοροποιητικών στοιχείων σ' ένα ήδη γνωστό λογοτεχνικό είδος μπορεί επίσης να οδηγήσει στην ανάγκη καθιέρωσης ενός νέου όρου, δηλαδή ενός νέου λογοτεχνικού είδους. Ενώ το μυθιστόρημα ως είδος υπήρχε και πριν από τον 19^ο αιώνα, σήμερα γνωρίζουμε ότι το «ιστορικό μυθιστόρημα γεννήθηκε κατά κοινή πλέον ομολογία το 1814 με το *Waverley* του Walter Scott» (Nτενίση, 1994, σ. 134). Η διαφορά του ιστορικού μυθιστορήματος σε σχέση με τα υπόλοιπα υποείδη του μυθιστορήματος είναι ότι

το ιστορικό μυθιστόρημα δεν περιορίζεται απλώς στο να αντλεί από την ιστορία το σκηνικό, πρόσωπα και γεγονότα, αλλά μεταχειρίζεται με τέτοιο τρόπο τα ιστορικά γεγονότα και ζητήματα, ώστε να έχουν ζωτική σημασία για τους κεντρικούς χαρακτήρες και την αφήγηση. Ορισμένα από τα σπουδαιότερα ιστορικά μυθιστορήματα χρησιμοποιούν επίσης τους πρωταγωνιστές και τη δράση τους για να αποκαλύψουν τις υπόγειες δυνάμεις που, κατά την άποψη του συγγραφέα, κινούν την ιστορική διαδικασία (M.H. Abrams, 2005, σ. 292).

Και οι διαφορές του ιστορικού μυθιστορήματος σε σχέση με όλα τα άλλα [είδη μυθιστορημάτων](#) που προηγήθηκαν, όπως το «πικαρέσκο» ή «ψυχολογικό μυθιστόρημα» είναι αυτές που καθιστούν αναγκαία τη δημιουργία ενός νέου όρου.

Τι είναι αυτό όμως που καθιστά τα λογοτεχνικά γένη ιδιαίτερα ενδιαφέροντα για τη Συγκριτολογία; Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, για να συγκρίνουμε δύο ή παραπάνω κείμενα μεταξύ τους πρέπει να εντοπίσουμε έναν κοινό τόπο μεταξύ ετερόκλητων εκ πρώτης όψεως κειμένων. Αυτός ο κοινός τόπος ή *tertium comparationis*, που επιτρέπει τη σύγκριση μεταξύ έργων, μπορεί να είναι η θεματική (πχ. το αντικείμενο ή οι ήρωες ή ένας μόνο ήρωας, η πλοκή ή ένα μόνο μικρό τμήμα της πλοκής κτλ.), αλλά μπορεί να είναι το ύφος ή η δομή, το μέτρο ή η στιχουργική, η μορφολογία αλλά και το λογοτεχνικό γένος ή είδος στο οποίο ανήκει ένα κείμενο. Το γεγονός ότι το κοινό λογοτεχνικό είδος στο οποίο ανήκουν τα προς εξέταση κείμενα εγγυάται ένα μίνιμουμ έστω κοινών χαρακτηριστικών διευκολύνει τη δουλειά του συγκριτολόγου, αποστολή του οποίου είναι να συγκρίνει κείμενα μεταξύ τους, προϋποθέτοντας ή και αναζητώντας έναν κοινό τόπο.

Από την άλλη, το γεγονός ότι τα λογοτεχνικά είδη σπάνια μένουν εντός των ορίων της γλωσσικής κοινότητας μέσα στην οποία πρωτοεμφανίζονται, αλλά «μεταφέρονται» από τη μία εθνική λογοτεχνία στην άλλη, τα καθιστά προνομιακό πεδίο μελέτης για τη Συγκριτολογία. Έχοντας ένα δι-εθνικό επιστημονικό πεδίο που αποτελείται από λογοτεχνίες διαφορετικών γλωσσικών κοινοτήτων, η Συγκριτολογία είναι σε θέση να μελετήσει αυτή τη μεταφορά των λογοτεχνικών ειδών από τη μία χώρα στην άλλη, να παρατηρήσει τις όποιες μεταλλάξεις ενός είδους ως αποτέλεσμα της μετακίνησής του. Με άλλα λόγια, είναι σε θέση να περιγράψει την εξέλιξή του μέσα στον χώρο και στον χρόνο.

Το ότι τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά όσο φαίνονται δεν οφείλεται μόνο στη δυσκολία κατάταξης, κατηγοριοποίησης ενός κειμένου, ούτε στο γεγονός ότι τα όρια ενός λογοτεχνικού είδους είναι συχνά διαφιλονικούμενα, αλλά και στο ότι τα λογοτεχνικά γένη και η λογοτεχνία είναι άμεσα συνυφασμένα μεταξύ τους: αλληλοτροφοδοτούνται, δημιουργώντας το καθένα από αυτά το πλαίσιο ύπαρξης και διατήρησης του άλλου. Σύμφωνα με τον Todorov (1987, σ. 35) «μέσω της θεσμοποίησής τους τα [λογοτεχνικά] γένη επικοινωνούν με την κοινωνία όπου κυκλοφορούν». Και με αυτόν τον τρόπο δημιουργούν τις συνθήκες

πρόσληψης αλλά και δημιουργίας νέων λογοτεχνικών έργων, που θα τροφοδοτήσουν με τη σειρά τους νέες θεωρητικές αναζητήσεις αναφορικά με τα λογοτεχνικά είδη. Αυτή ακριβώς τη ρευστότητα και τη σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ λογοτεχνικών ειδών και λογοτεχνίας οφείλει να λάβει υπόψη της η Συγκριτολογία, ενώ συνάμα πρέπει να εντοπίσει τις ανεπαίσθητες μετατοπίσεις από έργο σε έργο, από εθνική λογοτεχνία σε εθνική λογοτεχνία, που συνιστούν τη μοναδικότητα του εκάστοτε λογοτεχνικού κειμένου, τις αντιστάσεις δηλαδή της λογοτεχνίας στις κατηγοριοποιήσεις και στην ταξινόμηση γενικότερα.

Με το παράδειγμα του επιστολικού μυθιστορήματος που ακολουθεί, θα επιχειρήσουμε να σκιαγραφήσουμε συνοπτικά την ιστορία ενός λογοτεχνικού είδους, καταδεικνύοντας παράλληλα τη σημασία της συγκριτολογικής οπτικής πάνω σε λογοτεχνικά κείμενα που ανήκουν σε ένα λογοτεχνικό είδος.

6.2. Το επιστολικό μυθιστόρημα ως λογοτεχνικό είδος

Το λογοτεχνικό είδος που ονομάζουμε μυθιστόρημα περιλαμβάνει μια μεγάλη ποικιλία από κείμενα ανόμοια εκ πρώτης όψεως μεταξύ τους. Το κοινό τους στοιχείο έγκειται στο γεγονός ότι είναι πιο εκτεταμένα από το διήγημα ή τη νουβέλα και είναι γραμμένα σε πεζό λόγο (Abrams, 2005, σ. 286). Οι πρώτες ιστορικά εκτενείς μυθιστορίες γράφτηκαν στους ελληνιστικούς χρόνους, όμως το είδος άνθισε από τον 16^ο αιώνα και μετά, πρόκειται δηλαδή για ένα λογοτεχνικό είδος που είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη νεωτερικότητα. Το γεγονός ότι στην ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα το μυθιστόρημα ως είδος ήταν άγνωστο είχε ως συνέπεια ότι οι νεοαριστοτελικές ποιητικές που βασιζόνταν σε αυθεντίες όπως ο Αριστοτέλης, ο Οράτιος κ.ά. δεν περιλάμβαναν στα λογοτεχνικά είδη το νέο είδος, το οποίο εθεωρείτο λογοτεχνικό πάρεργο και δεν έχαιρε ιδιαίτερης εκτιμήσεως στους κύκλους των λογίων. Οι πρώτες ποιητικές, οι πρώτοι δηλαδή θεωρητικοί στοχασμοί για το μυθιστόρημα, που αρχίζει να αναγνωρίζεται σταδιακά ως άξιο λόγου λογοτεχνικό είδος, γράφονται τον 18^ο αιώνα, τον ίδιο αιώνα δηλαδή που το μυθιστόρημα γενικά χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη ευρύτητα και ποικιλία και ιδιαίτερα το επιστολικό μυθιστόρημα, με το οποίο θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, γνωρίζει πανευρωπαϊκά πρωτοφανή επιτυχία.

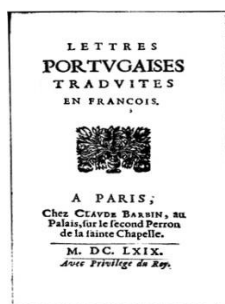
Επιστολικό μυθιστόρημα ονομάζουμε εκείνο το είδος μυθιστορήματος όπου «η αφήγηση μεταφέρεται στον αναγνώστη αποκλειστικά μέσω επιστολών» (Abrams, 2005, σ. 289). Επιστολές ως μέρος της αφήγησης συναντάμε ήδη σε αισθηματικά-ερωτικά μυθιστορήματα της ελληνιστικής εποχής, αλλά ένα μυθιστόρημα που αποτελείται μόνο από επιστολές, είναι κάτι νέο και πρωτοεμφανίζεται στα μέσα του 17^{ου} αιώνα (Sauder, 1997, σ. 255). Ως είδος χαρακτηρίζεται από έντονη διακειμενικότητα (βλ. κεφ. 7) και από αυτή την άποψη έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη Συγκριτολογία, εφόσον ο μελετητής μπορεί να παρακολουθήσει όχι μόνο τις διαδρομές του από τη μία εθνική λογοτεχνία στην άλλη, αλλά και την επίδραση που άσκησε το ένα επιστολικό μυθιστόρημα στο άλλο, τις μεταλλάξεις που υπέστη μέσα στο χρόνο, μετακινούμενο παράλληλα ως αφηγηματική μορφή από χώρα σε χώρα.

Όπως σημειώνει ο [Βελουδής \(1996, σ. 14\)](#):

Το επιστολικό μυθιστόρημα ανήκει στα λίγα εκείνα υποείδη [του μυθιστορήματος] που σ' αντίθεση με τους πολύ περισσότερους εκείνους λογοτεχνικούς συγγενείς του, που ορίζονται με κριτήριο το «θέμα» ή το «περιεχόμενό» τους (ιπποτικό, ερωτικό, περιπετειώδες, ιστορικό, γοτθικό, αστυνομικό μυθιστόρημα), ορίζονται με κριτήρια αποκλειστικά μορφολογικά: αποτελείται από έναν αριθμό —πλασματικών— επιστολών. Ο αριθμός όμως αυτός μπορεί να διαφέρει σε ύψιστο βαθμό από έργο σ' έργο, καθορίζοντας, όπως και στα «κανονικά» μυθιστορήματα, τον όγκο του και συνακόλουθα, κατά κανόνα, και την πολυπλοκότητά του.

Το πρώτο έργο επιστολικού μυθιστορήματος είναι οι *Ερωτικές επιστολές πορτογαλίδας μοναχής (Lettres portugaises)* και εκδόθηκε τον Ιανουάριο του 1669 στο Παρίσι. Αποτελείται από πέντε μόνο επιστολές που δεν αποκάλυπταν ούτε το όνομα του αποστολέα τους ούτε το όνομα του παραλήπτη τους. Ένας σύντομος πρόλογος ενημέρωνε τον αναγνώστη ότι οι επιστολές μεταφράστηκαν από τα πορτογαλικά και ότι παραλήπτης ήταν ένας Γάλλος ευγενής που είχε υπηρετήσει το πορτογαλικό στέμμα. Από τις επιστολές προκύπτει ότι αποστολέας είναι μια ερωτευμένη γυναίκα, εγκαταλειμμένη από τον εραστή της, καλόγρια σ' ένα μοναστήρι. Οι επιστολές είναι γραμμένες σε εξομολογητικό και αναστοχαστικό τόνο και περιγράφουν σε αδρές γραμμές την ερωτική ιστορία που έχει προηγηθεί, ενώ αποτυπώνουν τα συναισθήματα που βιώνει η ερωτευμένη γυναίκα λόγω της εγκατάλειψης και του φόβου ότι ο εραστής, ο οποίος δεν απαντάει στις επιστολές, την έχει λησμονήσει. Το περιεχόμενο δεν ξεπερνάει τα κοινωνικά εσκαμμένα, με άλλα λόγια δεν

ήταν αυτό καθαυτό σκανδαλώδες. Σε κάθε περίπτωση όμως ήταν ξένο προς την τυπική επιστολική κουλτούρα της εποχής, που ήθελε τις επιστολές να διαπνέονται από αβρότητα, να είναι πνευματώδεις και να καταδεικνύουν την ουμανιστική παιδεία του επιστολογράφου, να είναι δηλαδή διάσπαρτες με διάσημες ρήσεις και αποφθέγματα.



Εικόνα 6.1 Εσώφυλλο της πρώτης έκδοσης των *Lettres portugaises*, 1669.

(Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «*Lettres portugaises*» της γαλλικής έκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Lettres_portugaises, ©URL φωτογραφίας:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Lettres_portugaises#/media/File:Lettresportugaises1.jpg).

Αντιθέτως, οι επιστολές δίνουν την εντύπωση ότι είναι αυθεντική εξομολόγηση μιας ερωτευμένης γυναίκας, κάτι που οδήγησε σύντομα στην αναζήτηση της επιστολογράφου αλλά και του παραλήπτη των επιστολών. Ακόμη και σήμερα παραμένει διαφιλονικούμενο εάν πρόκειται για αυθεντικές επιστολές της μοναχής Mariana Alcoforado (1640–1723) ή εάν ο συγγραφέας τους είναι ο Gabriel de Guilleragues. Διαφιλονικούμενο είναι επίσης εάν είχαν γραφτεί στα πορτογαλικά και μεταφράστηκαν στα γαλλικά ή, ακόμη, εάν είναι έργο ενός ανώνυμου γάλλου συγγραφέα. Σε κάθε περίπτωση, η «αυθεντικότητα» των επιστολών, η εντύπωση δηλαδή ότι με το βιβλίο δημοσιοποιήθηκαν ιδιωτικές επιστολές, έχει τη σημασία του για την μεγάλη επιτυχία που γνώρισε (Goldstein, 1997, σ. 571).

Οι αλληπάλληλες εκδόσεις υπό τον τίτλο *Lettres d'une religieuse portugaise* (*Επιστολές μιας πορτογαλίδας μοναχής*), εμπλουτισμένες εν μέρει είτε με «νέες» επιστολές της μοναχής είτε και με «απαντήσεις» του εραστή της, οι μεταφράσεις του έργου, όπως και οι απομιμήσεις που άρχισαν να κυκλοφορούν σύντομα, αποδεικνύουν την ενθουσιώδη υποδοχή του βιβλίου από τους αναγνώστες τόσο του 17^{ου} όσο και του 18^{ου} αιώνα. Το επιστολικό μυθιστόρημα θα μείνει σε γενικές γραμμές πιστό στην ερωτική θεματολογία που χαρακτηρίζει το πρώτο δείγμα του. Όπως θα δούμε, όμως, με την πάροδο του χρόνου εμπλουτίζει το θεματικό του πεδίο προς διαφορετικές κατευθύνσεις.

Έτσι, αν και οι *Πορτογαλικές Επιστολές* θεωρούνται η απαρχή του επιστολικού μυθιστορήματος, εκείνο που συνέβαλε καθοριστικά στην άνθισή του είναι η ανάπτυξη της επιστολογραφίας ως τυπικού μέσου επικοινωνίας των αστών. Σημαντική προϋπόθεση ήταν η προσφορά τακτικών ταχυδρομικών υπηρεσιών που από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και κατά την διάρκεια του 18^{ου} αιώνα αρχίζει να εξυπηρετεί όλους όσοι γνώριζαν γραφή και ανάγνωση. Πριν από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα τα συνηθισμένα είδη επιστολών ήταν είτε επίσημες επιστολές δημοσίων λειτουργών και εμπόρων είτε η αλληλογραφία μεταξύ λογίων ή ευγενών (Ortner-Buchberger, 2003, σσ. 55-56).

Από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα όμως και μετά αρχίζουν και οι ιδιώτες αστοί να αλληλογραφούν για θέματα που τους απασχολούν. Αυτές οι ιδιωτικές επιστολές επιτρέπουν στο υποκείμενο, σε μια μοναχική στιγμή ενδοσκόπησης και αυτοανάλυσης, να εκφραστεί, να «μιλήσει» για το εγώ του, να καλλιεργήσει την έκφραση εμπειριών, συναισθημάτων, συγκινήσεων και στοχασμών, επικοινωνώντας ταυτόχρονα με ένα άλλο υποκείμενο. Με αυτόν τον τρόπο, μέσω δηλαδή μιας φαντασιακής κοινωνικότητας που εκμηδενίζει συμβολικά τις αποστάσεις, αντισταθμίζεται η μοναχικότητα της στιγμής, όπου το απομονωμένο υποκείμενο συγγράφει επιστολές. Αυτή η ανάπτυξη της επιστολογραφίας κατά τον 18^ο αιώνα, που είναι στενά συνδεδεμένη με μια νέου είδους ατομικότητα και αισθαντικότητα, έχει ιδιαίτερη σημασία γιατί –μεταξύ άλλων– είναι αυτή που δίνει ώθηση στο επιστολικό μυθιστόρημα. Τη μεγάλη κοινωνική σημασία της επιστολικής επικοινωνίας καταδεικνύει το γεγονός ότι πολλαπλασιάζονται οι δημοσιεύσεις πρακτικών οδηγιών που σκοπό έχουν να διδάξουν τους αναγνώστες τους πώς να γράφουν καλές επιστολές (Furger, 2010, σσ. 61-62).

Τη στενή σχέση της ιδιωτικής αλληλογραφίας με το επιστολικό μυθιστόρημα αποδεικνύει ο Samuel Richardson (1689-1761), ο συγγραφέας που θεωρείται ότι κατά κύριο λόγο κατέστησε το λογοτεχνικό αυτό είδος πολύ δημοφιλές. Έγραψε το πρώτο του επιστολικό μυθιστόρημα *Pamela or Virtue rewarded* (*Πάμελα ή η επιβράβευση της αρετής*, 1741) μαζί με έναν πρακτικό οδηγό συγγραφής επιστολών, τον οποίο συνέταξε με τη βοήθεια κυρίως γυναικών που τον θαύμαζαν και με τις οποίες αλληλογραφούσε. Τη σημασία του έργου *Πάμελα* και κυρίως του δεύτερου μυθιστορήματός του, με τον τίτλο *Clarissa, or, The History of a Young Lady* (*Κλαρίσσα ή η ιστορία μια νεαρής κυρίας*), του 1748, που είχε ακόμα μεγαλύτερη επιτυχία από το πρώτο, αποδεικνύει το γεγονός ότι μέχρι το 1840, δηλαδή μέσα σε λιγότερο από 100 χρόνια, γράφτηκαν πάνω από 800 επιστολικά μυθιστορήματα (Sauder, 1997, σ. 256).



Εικόνα 6.2 *Pamela or Virtue rewarded*, εικονογράφηση από μια παράνομη ανατύπωση του μυθιστορήματος, 1741 - Houghton Library at Harvard University Cambridge, Massachusetts (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «*Pamela; or, Virtue Rewarded*» της αγγλόφωνης εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Pamela;_or,_Virtue_Rewarded, ©URL φωτογραφίας: https://en.wikipedia.org/wiki/Pamela;_or,_Virtue_Rewarded#/media/File:Houghton_EC7_R3961P_1741g_-_Pamela,_xxxii.jpg).

Και τα δύο μυθιστορήματα έχουν ως κεντρική ηρωίδα μια νεαρή γυναίκα αστικής καταγωγής που αντιστέκεται στην ερωτική επιθυμία ενός αριστοκράτη. Κι αν στην *Πάμελα* τα περισσότερα γράμματα είναι της ηρωίδας και ο πλασματικός κόσμος που παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα επιβεβαιώνει απολύτως την ηθικολογική οπτική αλλά και την αξία της αγνότητας, της αρετής που εκπροσωπεί η ηρωίδα, στην *Κλαρίσσα* τα πράγματα είναι πιο σύνθετα. Και αυτό γιατί η *Κλαρίσσα* είναι πολυφωνική, έχουμε δηλαδή περισσότερους του ενός επιστολογράφους, άρα και περισσότερες οπτικές γωνίες, και συνεπώς διαφορετικές όψεις των συμβάντων, οι οποίες με τη σειρά τους επιτρέπουν διαφορετικές ερμηνείες (Duyfhuizen, 1985, σ. 2).

Όπως σημειώνει και ο [Βελουδής \(1996, σ. 14-15\)](#)

σημαντικότερη από το συνολικό αριθμό των επιστολών, που συναπαρτίζουν το επιστολικό μυθιστόρημα, είναι η κατανομή των επιστολών ανάμεσα στα πρόσωπα-επιστολογράφους, επειδή σηματοδοτεί τη θέση και το ρόλο τους στην πράξη του έργου. [...] Κοινή σ' όλες τις προτάσεις για μια τυπολογία του επιστολικού μυθιστορήματος είναι η στοιχειώδης διάκριση ανάμεσα σ' ένα «μονολογικό» ή «μονοφωνικό» κ' ένα «πολυλογικό» ή «πολυφωνικό» επιστολικό μυθιστόρημα: [...]. Το κριτήριο για την τυπολογία αυτή είναι ο αριθμός των προσώπων, των οποίων η αλληλογραφία συναποτελεί το επιστολικό μυθιστόρημα.

Το **πολυφωνικό ή πολυλογικό επιστολικό μυθιστόρημα** που αποτελείται από την αλληλογραφία περισσότερων του ενός προσώπων παρουσιάζει καλειδοσκοπικά τον κόσμο στον οποίο κινούνται οι ήρωες και απαιτεί από τον αναγνώστη να ερμηνεύσει τα συμβάντα που αφηγούνται οι διαφορετικοί αφηγητές μέσω των επιστολών τους. Το πολυφωνικό επιστολικό μυθιστόρημα θεωρείται προάγγελος του μοντέρνου μυθιστορήματος και είναι και το ίδιο [μοντέρνο](#), όπως σημειώνει ο [Μουλλάς \(1992, σσ. 245\)](#)

στο μέτρο που θεσμοθετεί την πολλαπλότητα των αφηγητών, προσεγγίζει ορισμένες τεχνικές του αιώνα μας (λχ. το προσωπικό ημερολόγιο, ακόμα και τον εσωτερικό μονόλογο), συνδέει τη δράση με την

αφήγηση και επιβάλλει ένα κινητικό σύστημα επικοινωνίας, όπως το πρόσεξε κιόλας ο Michel Butor: «στο επιστολικό μυθιστόρημα κάθε σημαντικό πρόσωπο γινόταν με τη σειρά του εγώ, εσείς, αυτός.»

Αυτή η εναλλαγή οπτικής, το γεγονός π.χ. ότι εκείνος που στο ένα γράμμα είναι το εγώ μετατρέπεται στο άλλο σε αυτός, που μοιάζει εκ πρώτης όψεως να μην καθοδηγεί τον αναγνώστη, αντιθέτως να του δίνει την ψευδαίσθηση ότι είναι παντογνώστης, ότι γνωρίζει δηλαδή πολύ περισσότερα από ό,τι οι ήρωες, είναι μια [αφηγηματική τεχνική](#) που καθιστά το πολυφωνικό επιστολικό μυθιστόρημα τόσο μοντέρνο, όσο και εξόχως χαρακτηριστικό του [Διαφωτισμού](#). Όμως και **το μονοφωνικό ή μονολογικό επιστολικό μυθιστόρημα**, το επιστολικό μυθιστόρημα δηλαδή που αποτελείται κατά κύριο λόγο από τις επιστολές ενός και μόνου προσώπου, εξαιρετικό δείγμα του οποίου θεωρούνται *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* του Γκαίτε, είναι απότοκο του Διαφωτισμού.

Σε τι συνίσταται όμως ο νεωτερικός χαρακτήρας του επιστολικού μυθιστορήματος και ταυτόχρονα ο χαρακτηρισμός του ως προϊόν του Διαφωτισμού, αν όχι απλώς στην πολλαπλότητα των αφηγητών; Η απάντηση είναι ότι το επιστολικό μυθιστόρημα ως είδος αφενός επιτυγχάνει να αποτυπώσει το υποκείμενο σε στιγμές μοναχικής ενδοσκόπησης και ταυτόχρονα και την σχέση του με τον κόσμο· αφετέρου, αποκλείει την ύπαρξη ενός [παντογνώστη αφηγητή](#), δηλαδή ενός αφηγητή-Θεού, πανταχού παρόντα και ουδαμού ορατού, που γνωρίζει το παρελθόν και το μέλλον των ηρώων. Πρόκειται για έναν αφηγητή μάλλον συνηθισμένο μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, που ενίοτε συναντάμε και σήμερα σε ορισμένα μυθιστορήματα. Σε αντίθεση με άλλα μυθιστορηματικά είδη, που μπορούν αν θέλουν, χωρίς ωστόσο βέβαια να είναι υποχρεωμένα, να διαθέτουν έναν παντογνώστη αφηγητή, το επιστολικό μυθιστόρημα επιβάλλει έναν ή περισσότερους ανθρώπους ως αφηγητές, δηλαδή ένα υποκειμενικό και άρα περιορισμένο βλέμμα μέσα στο πλαίσιο του πλασματικού κόσμου του μυθιστορήματος.

Αυτή η μετατόπιση της αφηγηματικής θέσης από μια θέση πάνω από τον πλασματικό κόσμο, όπως εμφανίζεται συχνά στις απαρχές του μυθιστορήματος, σε μια θέση μέσα στον πλασματικό κόσμο αντανακλά την ανθρωποκεντρική οπτική του Διαφωτισμού. Αν δηλαδή ο παντογνώστης αφηγητής λαμβάνει την θέση του Θεού και ο αναγνώστης τον ρόλο του καθοδηγούμενου, ο άνθρωπος/αφηγητής στο επιστολικό μυθιστόρημα βρίσκεται ανάμεσα σε ανθρώπους/αφηγητές, ενώ παράλληλα ο αναγνώστης που απολαμβάνει μια προνομιακή και ταυτόχρονα περιορισμένη θέα του πλασματικού κόσμου είναι αναγκασμένος να ερμηνεύσει αυτόνομα τα τεκταινόμενα (χωρίς δηλαδή τη φανερή καθοδήγηση ενός αφηγητή).

Η απότομη και ιδιαίτερα έντονη ανάπτυξη του είδους τον 18ο αιώνα οφείλεται όμως επίσης και στο ότι η παρουσίαση ενός μυθιστορήματος με τη μορφή επιστολών ανάμεσα σε συγκεκριμένα πρόσωπα δίνει στον συγγραφέα τη δυνατότητα να παρουσιάσει το έργο του ως αληθινή μαρτυρία. Για τον σκοπό αυτόν χρησιμοποιείται το τέχνασμα της εύρεσης επιστολών από έναν πλασματικό εκδότη, ενώ πρόλογοι και επίλογοι στόχο έχουν να πλαισιώσουν αυτό το εγχείρημα. Βρισκόμαστε σε μια εποχή στην οποία η μυθοπλαστική πεζογραφία θεωρούνταν ακόμη κατώτερο λογοτεχνικό είδος και αντιμετωπιζόταν με σχετική δυσπιστία από τους αναγνώστες που απαιτούσαν αληθοφάνεια. ([Παρίσης](#), 2007, σ. 669)

Ο **πλασματικός εκδότης**, βασικό συστατικό και κύρια αφηγηματική τεχνική του επιστολικού μυθιστορήματος, «γεννήθηκε» ουσιαστικά μαζί με το επιστολικό μυθιστόρημα. Είναι εκείνος που δεν εγγυάται μόνο την «αλήθεια» της ιστορίας, αλλά πολλές φορές αναλαμβάνει και να διηγηθεί το τέλος της ιστορίας μετά τον θάνατο των πρωταγωνιστών.

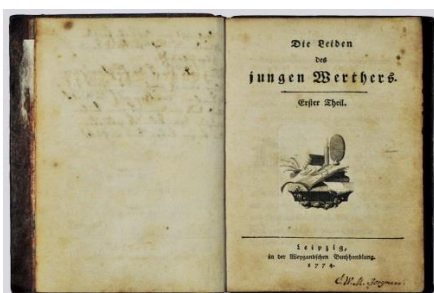
Σε κάθε περίπτωση, «η χρήση της επιστολής ως βασικής αφηγηματικής μονάδας προσφέρει και μια σειρά από άλλα πλεονεκτήματα, τα οποία οι συγγραφείς της εποχής δεν αργούν να ανακαλύψουν και να εκμεταλλευτούν» ([Παρίσης](#), 2007, σ. 669). Ένα από αυτά τα πλεονεκτήματα, εκτός από τις πολλαπλές αφηγηματικές οπτικές γωνίες, στις οποίες αναφερθήκαμε παραπάνω, είναι η αμεσότητα που εγγυάται η επιστολική μορφή, μια και δίνει την εντύπωση της πραγματικής μαρτυρίας, ενώ παράλληλα δικαιολογεί τη χρονική ασυνέχεια ή και τις ελλειπείς πληροφορίες, δηλαδή τα κενά στην αφήγηση, τα οποία πρέπει να συμπληρώσει ο αναγνώστης, συμμετέχοντας έτσι ενεργά στην ιστορία (Sauder, 1997, σ. 255).

Όπως σημειώνει και ο [Μουλλάς](#) (1992, σσ. 245-246)

Τα πλεονεκτήματα του αφηγηματικού αυτού τρόπου είναι φανερά. Ο Montesquieu τα έχει επισημάνει ήδη από το 1754: «Μιλούν τα ίδια τα πρόσωπα για την παρούσα κατάστασή τους». Τα ίδια τα πρόσωπα: δηλαδή περνώντας από την πράξη στον λόγο, δράστες και μάρτυρες συνάμα, ήρωες που γίνονται αφηγητές και αφηγητές που γίνονται ήρωες, χωρίς παρεμβολές ξένων φωνών. Για την παρούσα

κατάστασή τους: δηλαδή για ό,τι προσλαμβάνουν σταδιακά ως άμεση εμπειρία στο παρόν, χωρίς να πριμοδοτούν τη μνήμη τους και χωρίς να γνωρίζουν το μέλλον. Να γιατί το επιστολικό μυθιστόρημα είναι κατά βάθος ένα μυθιστόρημα γραμμένο στον ενεστώτα, κυριαρχημένο από το παρόν, από τη σχετικότητα της γνώσης και την ανθρώπινη παρουσία. Ένα είδος αζεχώριστο από τον διάλογο και από την ύπαρξη του Άλλου. Μια συλλογικότητα που επιμερίζεται σε ατομικότητες: σε διαφορετικούς αφηγητές και σε διαφορετικές οπτικές γωνίες.

Στη συνέχεια θα προσεγγίσουμε από συγκριτολογική σκοπιά τέσσερα επιστολικά μυθιστορήματα που ανήκουν σε διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες. Συγκεκριμένα, θα αναλύσουμε το *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes* (Ζυλί ή η νέα Ελοίζα. Επιστολές δύο εραστών, κατοίκων μιας μικρής πόλης στους πρόποδες των Άλπεων) του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ (1712 -1778). Ο Ρουσσώ που ήταν σημαντικός φιλόσοφος του Διαφωτισμού και λογοτέχνης, γεννήθηκε στη Γενεύη, που την εποχή εκείνη ήταν ένα ανεξάρτητο κρατίδιο, έζησε ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στη Γαλλία και έγραψε όλα του τα έργα στα γαλλικά. Κατόπιν, και ακολουθώντας χρονολογική σειρά, θα εξετάσουμε το επιστολικό μυθιστόρημα *Die Leiden des jungen Werthers* (Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου) του μεγάλου γερμανού ποιητή Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).



Εικόνα 6.3 *Die Leiden des jungen Werthers*, το εσόφυλλο της πρώτης έκδοσης, 1774. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «*Die Leiden des jungen Werthers*» της γερμανικής έκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Leiden_des_jungen_Werthers. @URL φωτογραφίας: Wikipedia H.P. Haack https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Leiden_des_jungen_Werthers#/media/File:Goethe_1774.JPG).

Θα συνεχίσουμε με το έργο του Ugo Foscolo (1778 – 1827) *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Οι τελευταίες επιστολές του Τζιακόπο Όρτις). Ο Φώσκολο γεννήθηκε στη Ζάκυνθο από Ελληνίδα μητέρα. Ο πατέρας του ήταν από τη Βενετία και ο ίδιος ο Φώσκολο έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ενήλικης ζωής του στην Ιταλία και έγραψε τα έργα του στα ιταλικά. Και θα κλείσουμε την παραδειγματική συγκριτολογική ανάλυση κειμένων στη βάση του λογοτεχνικού είδους στο οποίο ανήκουν με τον Παναγιώτη Σούτσο (1806-1868), το επιστολικό μυθιστόρημα του οποίου έχει τον τίτλο *Λεάνδρος*. Ο Σούτσος γεννήθηκε στη Κωνσταντινούπολη, αλλά έδρασε και έγραψε τα έργα του στο νεαρό τότε ελληνικό κράτος σε αρχαίζουσα γλώσσα, όπως ακριβώς έκαναν και άλλοι λόγιοι της εποχής του. Και τα τέσσερα μυθιστορήματα που θα μελετήσουμε στη συνέχεια πληρούν όλα τα κριτήρια του «επιστολικού μυθιστορήματος», αλλά, όπως θα δούμε, το γεγονός ότι ανήκουν όλα στο ίδιο είδος δεν σημαίνει ότι δεν διαφέρουν μεταξύ τους.

6.3. Ρουσσώ, Γκαίτε, Φώσκολο, Σούτσος

6.3.1. Ρουσσώ: Ζυλί ή η νέα Ελοίζα

Το επιστολικό μυθιστόρημα, που θεωρείται, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ότι γίνεται ιδιαίτερα δημοφιλές είδος με την *Πάμελα* και την *Κλαρίσσα* του Richardson, ουδόλως αρχικά ενδιαφέρεται για τη φύση. Στην *Πάμελα* δεν υπάρχει ούτε ένα δέντρακι και από αυτή την άποψη ο Ρουσσώ είναι εκείνος που πρώτος συνδέει τόσο στενά τη φύση με τον έρωτα και το υποκειμένο στο επιστολικό μυθιστόρημα. Στο μυθιστόρημά του *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes* (Ζυλί ή η νέα Ελοίζα. Επιστολές δύο εραστών, κατοίκων μια μικρής πόλης στους πρόποδες των Άλπεων) που εκδόθηκε το 1761, η νεαρή Ζυλί, αριστοκρατικής καταγωγής, ερωτεύεται το δάσκαλο της, τον αστό Σαιν-Πρε, ενδίδει σε αυτό τον έρωτα, αλλά παντρεύεται τον αριστοκράτη Βολμάρ. Ο Σαιν-Πρε που

βρίσκεται στα πρόθυρα της αυτοκτονίας, παρακινημένος από τον Άγγλο φίλο του Έντουαρντ κάνει τον γύρο του κόσμου και επιστρέφοντας μετά από πρόσκληση του Βολμάρ επισκέπτεται την αγαπημένη του, η οποία είναι πλέον σύζυγος και μητέρα. Ο σκοπός του Βολμάρ είναι να θεραπεύσει ολοκληρωτικά τον Σαιν-Πρε από το πάθος του έρωτα φέρνοντάς τον αντιμέτωπο με την πραγματικότητα.



Εικόνα 6.4 Το πρώτο φιλί μεταξύ Julie και Saint-Preux, Nicolas Monsiau, 1761. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Julie ou la Nouvelle Héloïse» της γαλλόφωνης εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Julie_ou_la_Nouvelle_H%C3%A9lo%C3%AFse, ©URL φωτογραφίας:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Julie_ou_la_Nouvelle_H%C3%A9lo%C3%AFse#/media/File:The-First-Kiss-of-Love-La-Nouvelle-Heloise.jpeg).

Αν όμως το πρώτο μισό του αποτελούμενου από έξι μέρη επιστολικού μυθιστορήματος στηρίζεται στην παθιασμένη αλληλογραφία μεταξύ των δύο εραστών, όπου η φύση παίζει καταφανώς ένα σημαντικό ρόλο, μιας και διεγείρει την έκφραση συναισθημάτων, στο δεύτερο μέρος, όπου ο αριθμός των επιστολογράφων αυξάνεται και η αλληλογραφία μεταξύ Ζυλί και Σαιν-Πρε σχεδόν σταματά, η φύση αναλαμβάνει να δείξει το δρόμο προς [μια νέα πολιτική τάξη πραγμάτων](#), όπως την ονειρεύτηκε ο Ρουσσώ, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείπει πλήρως το αίτημα του ανθρώπου για προσωπική πραγμάτωση.

Βρισκόμαστε στο δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος: ο Σαιν-Πρε είναι ήδη στο Clarens, έχει μόλις επιστρέψει από τον περίπλου της γης και σε ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο γράμμα έχει ήδη περιγράψει το μέρος ως μια ουτοπία. Μια απομονωμένη, αυτάρκης και ευτυχής κοινότητα ολιγαρχών και ενάρετων ανθρώπων, για τους οποίους η δουλειά είναι απόλαυση, δουλεύουν για να απολαμβάνουν τους καρπούς της δουλειάς τους, καταναλώνουν ό,τι παράγουν χωρίς να ζητούν παραπάνω από όσα έχουν και ζουν αρμονικά μεταξύ τους, σαν μια μεγάλη οικογένεια, σε καθεστώς ελευθερίας και σχετικής ισότητας. Στο αμέσως επόμενο γράμμα προς τον Έντουαρντ επισκέπτεται μαζί με τους οικοδεσπότες έναν κήπο που ενώ είναι κοντά στο σπίτι δεν φαίνεται, γιατί είναι κρυμμένος πίσω από πυκνούς θάμνους.

Νόμιζα, γράφει στον φίλο του, ότι είχα μπροστά μου το πιο άγριο και μοναχικό μέρος της φύσης και μου φάνηκε πως ήμουν ο πρώτος θνητός, που έφτασε ποτέ σε αυτή την ερημιά. Έκπληκτος, συγκινημένος, γοητευμένος από την τόσο απροσδόκητη εικόνα, έμεινα ένα λεπτό ασάλευτος και φώναζα από ακούσιο ενθουσιασμό: Ο Tinian! Ο Jouan Fernandez! Η άκρη της γης, Ζυλί, βρίσκεται μπροστά στην πόρτα σας! (Ρουσσώ, 2014, XI επιστολή) –

Tinian και Jouan Fernandez είναι δύο ακατοίκητα νησάκια στο νότιο Ειρηνικό, που έγιναν διάσημα από την περιγραφή του ναυάρχου Anson, όπως εξηγεί ο ίδιος ο συγγραφέας σε υποσημείωσή του.

Ο Σαιν-Πρε, δηλαδή, αντικρίζει αυτό που είδε στην άκρη της γης, εκεί ακριβώς από όπου είχε ξεκινήσει αυτό το ταξίδι. Ο κήπος περιλαμβάνει έτσι όχι μόνο το ταξίδι σε εξωτικά μέρη, αλλά και εκείνους τους τόπους τους οποίους δεν βλέπει κανείς παρά μόνο όταν απομακρυνθεί εντελώς από τον πολιτισμό, μιας και μοιάζει με άγρια φύση, μια φύση δηλαδή αμόλυντη από το ανθρώπινο χέρι, μια φύση έτσι όπως θα ήταν αν δεν υπήρχε ο άνθρωπος. Δεν βλέπω, λέει ο Σαιν-Πρε στην Ζυλί, πουθενά ενδείξεις ανθρώπινης παρέμβασης. Κλείσατε την πόρτα, το νερό κάπως, δεν ξέρω πως, κύλησε προς τα μέσα και η φύση μόνη της έκανε τα υπόλοιπα (Ρουσσώ, 2014, XI. επιστολή). Αυτό όμως δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση. Η Ζυλί του εξηγεί: σίγουρα η φύση τα έκανε όλα, αλλά κάτω από την δική μου επίβλεψη, τίποτα δεν υπάρχει εδώ που να μην το τοποθέτησα εγώ. (Ρουσσώ, 2014, XI. επιστολή)

Τα ίχνη της ανθρώπινης εργασίας, όμως, σβήστηκαν προσεκτικά, ώστε να λάβει χώρα η τέλεια ψευδαίσθηση μιας φύσης που δίνει την δυνατότητα στον πολιτισμό –και στον ουτοπικό πολιτισμό του Clarens– να διατηρήσει ως μινιατούρα εκείνη τη φύση που έπρεπε να υποτάξει και να ελέγξει για να δημιουργηθεί και να

διατηρηθεί. Γιατί αυτή η καλλιεργημένη φύση είναι, όπως σημειώνει ο Starobinski, ένα έργο τέχνης έλλογων όντων που έχουν υποτάξει το σώμα στην ηθική και είναι ένα τόσο τέλει έργο τέχνης που ξαναγίνεται φύση (Starobinski, 1976, σ. 137). Και αυτή η φύση, έγκλειστη στον κρυφό κήπο, δεν αντανακλά μόνο την επιθυμία επιστροφής στις απαρχές του πολιτισμού, σε έναν τόπο όπου το προπατορικό αμάρτημα δεν έχει ακόμα λάβει χώρα, όπου καμία απαγορευμένη επιθυμία δεν έχει ακόμα γεννηθεί, αλλά αντανακλά και τη βία –όπως παραδέχεται και η Ζυλί– που απαιτείται για να κατασκευαστεί ένα αντίγραφο ενός ερημικού παραδείσου, την βία που επιβάλλει στη φύση ο άνθρωπος, ο πολιτισμός.

Από αυτή την άποψη, ο κήπος εμπεριέχει τον δημιουργό του, παρόλο που σκηνοθετεί την απουσία του. Όμως δεν είναι μόνο ο δημιουργός του κήπου παρών μέσα στην κατασκευασμένη φύση, είναι και ο πολιτισμός με τις ηθικές του επιταγές. Όταν ο Σαιν-Πρε, κρατώντας το κλειδί της Ζυλί, θα ξαναπάει μόνος του για ονειροπόληση στα Ηλύσια πεδία, όπως ονομάζεται ο κήπος, θα επιβάλει στον εαυτό του εγκράτεια αποφασίζοντας ψυχή τε και σώματι να είναι ενάρητος. Η καρδιά του θα ησυχάσει και το πάθος του θα μετριαστεί, αλλά όχι για πολύ. Λίγο καιρό αργότερα και ενώ ο Βολμάρ λείπει, ο Σαιν-Πρε μαζί με την Ζυλί θα πάνε για βαρκάδα στην λίμνη της Γενεύης και ξαφνικά θα σηκωθεί αέρας και κύμα. Αυτά τα φουσκωμένα νερά μιας λίμνης στο πλαίσιο της ερωτικής φόρτισης δεν προοικονομούν μόνο το θάνατο της Ζυλί, αλλά υποδηλώνουν και την μη ελεγχόμενη δύναμη της φύσης. Αφού εν τέλει καταφέρνουν να φτάσουν στην ακτή και επιστρέφοντας πλέον με τα πόδια, βρίσκονται στο πάρκο που είναι πίσω από το σπίτι της Ζυλί και στο οποίο η ίδια δεν έχει πάει από τότε που παντρεύτηκε.

Αφού φτάσαμε σε εκείνο το ξέφωτο και στάθηκα και το θαύμασα για λίγο, είπα στη Ζυλί κοιτάζοντάς τη με μάτια υγρά: «Πώς είναι δυνατόν; Πώς γίνεται η καρδιά σας να μένει αδιάφορη και να μη νιώθετε μια μυστική συγκίνηση στη θέα ενός τόπου που πλημμυρίζει από την παρουσία σας;» Τότε, χωρίς να περιμένω την απάντησή της, την οδήγησα προς τα βράχια και της έδειξα το χαραγμένο σε χίλια σημεία μονόγραμμά της και πολλούς στίχους του Πετράρχη και του Τάσσο σχετικούς με την κατάσταση στην οποία βρισκόμουν όταν τους χάραξα. Ξαναβλέποντάς τους μετά από τόσο καιρό, ένιωσα πόσο η παρουσία των αντικειμένων μπορεί με δύναμη να ξαναζωντανέψει τα βίαια συναισθήματα που μας είχαν συγκλονίσει. Της είπα με κάποια ορμή: «Ω Ζυλί, αιώνια γοητεία της καρδιάς μου! Ιδού τα μέρη όπου αναστέναζε κάποτε για σένα ο πιο πιστός εραστής του κόσμου. Ιδού ο τόπος όπου η αγαπημένη μορφή σου δημιουργούσε την ευτυχία της και προετοιμάζε εκείνη που επιτέλους δέχτηκε από εσένα. Δεν φαίνονταν τότε ούτε αυτά τα φρούτα ούτε αυτές οι σκιές. Βλάστηση και άνθη δεν κάλυπταν καθόλου αυτήν τη γη, ούτε το νερό που κυλά σ' αυτά τα ρυάκια σχημάτιζε αυτά τα χωρίσματα. Αυτά τα πουλιά δεν έκαναν να ακούγονται τα τερετίσματά τους, το αδηγάγο γεράκι, ο ολέθριος κόρακας και ο τρομερός αλπικός αητός έκαναν αυτές τις σπηλιές να αντηχούν μόνο με τα κρωξίματα τους. Πελώριοι πάγοι κρέμονταν σε όλους τους βράχους. Γιρλάντες χιονιού αποτελούσαν το μοναδικό στολίδι αυτών των δέντρων. Όλα εδώ ανέπνεαν τη δριμύτητα του χειμώνα και τη φρίκη της παγωνιάς. Μόνο η φλόγα της καρδιάς μου μ' έκανε να αντέχω αυτό το μέρος και περνούσα μέρες ολόκληρες μόνο με τη σκέψη σου. Ιδού η πέτρα όπου καθόμουν για να κοιτάζω από μακριά την ευτυχισμένη κατοικία σου. Πάνω της έγραψα το γράμμα που άγγιξε την καρδιά σου. Αυτές οι κοφτερές πέτρες μού χρησίμευσαν ως γλυφίδα για να χαράξω το μονόγραμμά σου. Εδώ διέσχισα τον παγωμένο χειμάρρο για να πιάσω ένα γράμμα σου που το παρέσυρε ένας ανεμοστρόβιλος. Εκεί πήγα να ξαναδιαβάσω και να φιλήσω χίλιες φορές το τελευταίο σου γράμμα. Εδώ είναι το χείλος απ' όπου μέτρησα με βλέμμα άπληστο και σκοτεινό τα βάθη αυτής της αβύσσου. Κι εδώ, πριν από τη θλιβερή αναχώρησή μου, εδώ ήρθα να σε κλάψω ετοιμοθάνατη και να ορκιστώ πως δεν θα ζήσω μετά από εσένα. Γυναίκα που αγαπήθηκες με υπερβολική σταθερότητα, ω, για εσένα εγώ γεννήθηκα! Τώρα γιατί πρέπει να είμαι πάλι μαζί σου στα ίδια μέρη και να αναπολώ τον καιρό που περνούσα εδώ θρηνώντας την απουσία σου?». Ετοιμαζόμουν να συνεχίσω, όμως η Ζυλί που με είδε να πλησιάζω στο χείλος του γκρεμού τρόμαξε και με άρπαξε από το χέρι, το έσφιξε χωρίς να πει λέξη, κοιτάζοντάς με τρυφερά και συγκρατώντας με δυσκολία έναν αναστεναγμό. Έπειτα, ξαφνικά έστρεψε αλλού το βλέμμα και τραβώντας με από το μπράτσο είπε με συγκινημένη φωνή: «Πάμε, φίλε μου, ο αέρας αυτού του τόπου δε μου κάνει καλό». Έφυγα μαζί της, χωρίς όμως να της απαντήσω, και άφησα για πάντα εκείνο το θλιβερό καταφύγιο σαν να είχα αφήσει την ίδια τη Ζυλί. (Ρουσσώ, 2014, XVII. επιστολή)

Το μέρος όμως που εκείνη και ο Σαιν-Πρε έζησαν ερωτικές στιγμές, εκεί που συναντιόντουσαν, εκεί που είχαν σκαλίσει τα αρχικά τους σε ένα βράχο, συνιστά πλέον ένα χώρο προφανώς απαγορευμένο. Το πάρκο αυτό που έχει εντελώς διαφορετικά σημαινόμενα από τα Ηλύσια πεδία και τον περικλειστο κήπο, είναι

συνδεδεμένο με το σώμα και την επιθυμία. Δεν είναι τυχαίο ότι πιο σημαντικό και από το ίδιο το τοπίο μοιάζει να είναι η θέα που έχει και, όπως σημειώνεται και στο ίδιο το κείμενο, αισθαντικοί εραστές θα την έβρισκαν εξάισια (Ρουσσώ, 2014, XVII).

Από τη μια πλευρά οι βουνοκορφές των Άλπεων και από την άλλη σκοτεινά δάση, απότομα βράχια, γκρεμοί και εκεί σε αυτό το μέρος ο Σαιν-Πρε θα αφήσει τον εαυτό του ελεύθερο να εκφράσει ξανά τον έρωτά του στην Ζυλί. Εκείνη θα ταραχτεί και εκείνος μέσα στην απελπισία του θα ευχηθεί μέσα του εκείνη να πέθαινε. Η ευχή του θα πραγματοποιηθεί: η Ζυλί βουτώντας στα κρύα νερά της λίμνης για να σώσει το παιδί της αρρωσταίνει βαριά, πριν πεθάνει όμως του υπόσχεται ότι θα ξαναβρεθούν στην άλλη ζωή.

Από αυτή την άποψη το μυθιστόρημα καίτοι στο δεύτερο μισό του μοιάζει να προκρίνει ένα ουτοπικό πολιτικό όραμα που αφορά κοινότητες, όπως διαφαίνεται και στην περιγραφή του Clagens ως τόπου ισότητας και αδελφότητας έναντι του έρωτα που αφορά άτομα, εντέλει γέρνει προς την πλευρά του υποκειμένου, καθιστώντας το προνομιακό αντικείμενο της επιστολικής αφήγησης.

6.3.2. Γκαίτε: Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου

Ο Γκαίτε από την άλλη, που εξαρχής θα τοποθετήσει το υποκείμενο στο κέντρο του αφηγηματικού ενδιαφέροντος, θα επιλέξει στο *Die Leiden des jungen Werthers* (Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου) που γράφει το 1774 σε ηλικία μόλις 25 ετών, την μονοφωνική μορφή, δίνοντας παράλληλα στη φύση έναν εξέχοντα ρόλο και συνεχίζοντας με αυτόν τον τρόπο την παράδοση του Ρουσσώ. Το επιστολικό του μυθιστόρημα, που ξεκινά με ένα σύντομο σημείωμα του πλασματικού εκδότη, διατρέχει το διάστημα από τις 4 Μαΐου 1771 έως τις 24 Δεκεμβρίου 1772 και τελειώνει με την αυτοκτονία και την ταφή του ήρωα, όπως την παρουσιάζει ο πλασματικός εκδότης στον αναγνώστη. Και εδώ, όπως και στην *Νέα Ελοίζα*, τα γράμματα είναι υποτίθεται αυθεντικά και απευθύνονται τα περισσότερα στο φίλο του Βίλχελμ και κάποια ελάχιστα στην αγαπημένη του Λόττε. Παράλληλα, ο μονολογικός χαρακτήρας του έργου είναι σχεδόν απόλυτος, μια και τις απαντήσεις του φίλου, στον οποίο απευθύνονται οι περισσότερες επιστολές, μπορούμε να τις φανταστούμε μόνο από τις απαντήσεις του Βέρθερου.

Το μυθιστόρημα γνώρισε γρήγορα πολλές εκδόσεις, μεταφράστηκε σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες και έγινε ένας μοντέρνος ευρωπαϊκός μύθος. Ο Βέρθερος έγινε μόδα που ήθελε τους νέους ντυμένους με γαλάζιο σακάκι και κίτρινο γιλέκο, προκάλεσε αυτοκτονίες αναγνωστών, αναγκάζοντας τον Γκαίτε να βάλει ως προμετωπίδα στη δεύτερη έκδοση τη φράση «Έσω άντρας και μην με ακολουθήσεις», μια συμβουλή υποτίθεται του Βέρθερου προς τους αναγνώστες. Με λίγα λόγια, ο Βέρθερος έγινε μια mania που ονομάστηκε «βερθερικός πυρετός». Οι νέοι έγραφαν επιστολές μιμούμενοι το ύφος των βερθερικών επιστολών, δημιουργήθηκαν καθημερινά αντικείμενα, πιάτα, βάζα κτλ. με βινιέτες του Βέρθερου, όπερες και οπερέτες με την θεματική του, ακόμα κι ένα άρωμα κυκλοφόρησε με το όνομα του Βέρθερου «Eau de Werther». Για τους λόγους που προκάλεσαν αυτή τη mania τότε, αλλά και για τη διαχρονική επιτυχία του Βέρθερου ως τις μέρες μας, υπάρχουν διαφορετικές απόψεις. Σίγουρο είναι ότι η κατακλυσμαία, απόλυτη δύναμη του έρωτα και του πάθους όπως παρουσιάζεται μέσα από τις επιστολές ήταν καταλυτική για την υποδοχή του μυθιστορήματος. Αλλά, όπως θα δούμε, αυτός δεν ήταν ο μοναδικός λόγος.



Εικόνα 6.5 Πόστερ για την πρώτη παράσταση της όπερας *Werther* J. Massenet στο Παρίσι, που πρωτοανέβηκε το 1892 στην Βιέννη. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Wether» της αγγλόφωνης εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος <https://en.wikipedia.org/wiki/Werther>, ©URL φωτογραφίας: <https://en.wikipedia.org/wiki/Werther#/media/File:Grasset-Werther.jpg>).

Το κύριο μέρος του μυθιστορήματος, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, αποτελείται από γράμματα του Βέρθερου στον φίλο του Βίλχελμ. Για την ακρίβεια, πρόκειται για αποσπάσματα από γράμματα, στα οποία λείπει η προσφώνηση, η αρχή ή συχνά και το τέλος, και τα οποία δίνουν εντύπωση σύντομων και διάσπαρτων –μια και τα χρονικά διαστήματα ανάμεσα στα γράμματα ποικίλλουν– ημερολογιακών καταγραφών, που χαρακτηρίζονται από έναν εξομολογητικό και ταυτόχρονα συναισθηματικά φορτισμένο τόνο. Η ιστορία είναι σχετικά απλή: Ο νεαρός Βέρθερος γνωρίζει και ερωτεύεται παθιασμένα μια αρραβωνιασμένη (και αργότερα παντρεμένη) κοπέλα, την Λόττε. Ο ανεκπλήρωτος αυτός έρωτας τον οδηγεί στην αυτοκτονία με την οποία τελειώνει και το μυθιστόρημα.

Αυτό όμως που πραγματικά τον οδηγεί στην αυτοκτονία, παρόλο που εκ πρώτης όψεως μοιάζει να είναι ο απελπισμένος έρωτάς του για μια γυναίκα που δεν μπορεί να έχει, είναι κυρίως η αδυναμία του να προσαρμοστεί σε μια κοινωνία, η οποία δεν του αφήνει περιθώρια να υπάρξει έξω από τους αυστηρούς και άρα καταπιεστικούς κώδικές της. Ήδη από τις πρώτες επιστολές διαφαίνεται ότι ο εσωστρεφής και μοναχικός Βέρθερος ασχολείται κατά κύριο λόγο με τον εαυτό του. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας του έργου, μαζί με τις συναισθηματικές διακυμάνσεις των επιστολών (από ενθουσιώδεις αλλά σαφείς διατυπώσεις, έως επιφωνήματα και έναν άκρως ενδοσκοπικό αλλά και συναισθηματικό, σχεδόν παραληρηματικό λόγο), προσδίδουν στο κείμενο έναν αυθεντικό, εξομολογητικό τόνο, που λόγω της μονολογικής μορφής οδηγεί τον αναγνώστη να ταυτιστεί με τον πρωταγωνιστή, μια και η μόνη οπτική που του δίνεται είναι η οπτική του ήρωα. Η φύση, που είναι όπως αναφέρθηκε και παραπάνω και εδώ κυρίαρχη, παίζει έναν λίγο διαφορετικό ρόλο από ό,τι στον Ρουσσώ (τα γνωστά, περί ονομάτων), εφόσον από πηγή διέγερσης συναισθημάτων γίνεται καθρέφτης του υποκειμένου, παραμένοντας ωστόσο ταυτόχρονα ένα εργαλείο κοινωνικής κριτικής. Το παράδειγμα που ακολουθεί είναι ενδεικτικό. Πρόκειται για την επιστολή του Βέρθερου της 26ης Μαΐου:

Περίπου μια ώρα απόσταση από την πόλη βρίσκεται ένα μέρος που λέγεται Βάλχαιμ. Η θέση του πάνω σε έναν λόφο είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, και όταν ακολουθήσει κανείς ψηλά το μονοπάτι που βγαίνει απ' το χωριό βρίσκεται ξαφνικά ν' αγκαλιάζει με το βλέμμα του ολόκληρη την κοιλάδα. [...] Μέρος τόσο οικείο και τόσο αναπαυτικό δεν έχω ξαναβρεί· εδώ λοιπόν λέω και μου φέρνουν το τραπέζι μου και την καρέκλα μου από το πανδοχείο και κάθομαι, πίνω τον καφέ μου και διαβάζω τον Όμηρό μου. Την πρώτη φορά που, από σύμπτωση, ένα όμορφο απόγευμα βρέθηκα κάτω απ' τις φλαμουριές, βρήκα το μέρος έρημο. Όλοι ήταν στα χωράφια. Μόνο ένα αγοράκι περίπου τεσσάρων ετών καθόταν στο χώμα και κρατούσε ένα άλλο, περίπου έξι μηνών, ανάμεσα στα πόδια του ενώ ταυτόχρονα το έσφιγγε με τα δυο του χέρια πάνω στο στήθος του χρησιμεύοντάς του τρόπον τινά για πολυθρόνα και, αν εξαιρέσει κανείς τη ζωηράδα με την οποία κοίταζαν τα μαύρα μάτια του τριγύρω, κατά τα άλλα καθόταν φρόνιμα. Το θέαμα με έθελξε. Κάθισα πάνω σ' ένα άροτρο, που βρισκόταν απέναντι, και ζωγράφισα τη σκηνή με μεγάλη απόλαυση. Πρόσθετα τον διπλανό φράχτη, την πόρτα ενός αχυρώνα και μερικές σπασμένες ρόδες, όλα όπως βρίσκονταν το ένα πίσω από τ' άλλο, και ύστερα από μια ώρα ανακάλυψα πως είχα φτιάξει ένα αρμονικό, πολύ ενδιαφέρον σκίτσο χωρίς να προσθέσω τίποτε δικό μου. Αυτό με ενίσχυσε στην απόφασή μου να κρατηθώ στο εξής αποκλειστικά στη φύση. Μόνο αυτή έχει άπειρο πλούτο και μόνο αυτή φτιάχνει τον μεγάλο καλλιτέχνη. Πολλά μπορεί να πει κανείς για να υποστηρίξει τους κανόνες, ό,τι περίπου μπορεί να πει και προς έπαινον της αστικής κοινωνίας. Ένας άνθρωπος που συμμορφώνεται με τους κανόνες, δεν πρόκειται να φτιάξει ποτέ τίποτε το ανόητο ή το κακό, όπως ακριβώς κάποιος που καθοδηγείται από τους κοινωνικούς νόμους και τα πρότυπα της κοσμιότητας δεν πρόκειται ποτέ να γίνει ανυπόφορος γείτονας ή διαπρεπής κακοποιός. Από την άλλη πλευρά, ό,τι κι αν λένε, όλοι οι κανόνες καταστρέφουν το αληθινό αίσθημα της φύσης και την αληθινή της έκφραση! Θα μου πεις: "Μα αυτό είναι πολύ σκληρό! Ο κανόνας απλώς περιορίζει, κλαδεύει τα φουντωμένα κλήματα" κλπ. -Φίλε μου καλέ, μου επιτρέπεις μια παρομοίωση; Συμβαίνει κι εδώ όπως και στον έρωτα. Ένας νέος είναι δοσμένος με όλη του την καρδιά σ' ένα κορίτσι, περνάει όλες τις ώρες της ημέρας κοντά της, ζοδεύει όλες του τις δυνάμεις, όλη του την περιουσία για να της δείξει την κάθε στιγμή ότι της ανήκει ολοκληρωτικά. Έρχεται τότε ένας καλός αστός, ένας άνθρωπος με κάποιο δημόσιο αξίωμα και του λέει: "Νέε μου! Το ν' αγαπάς είναι ανθρώπινο, μόνο που πρέπει και ν' αγαπάς ανθρώπινα. Μοίρασε το χρόνο σου, αφιέρωσε ένα μέρος στη δουλειά σου και το χρόνο της ανάπαυσής σου αφιέρωσε τον στο κορίτσι σου. Λογάριασε την περιουσία σου και αφού έχεις καλύψει τις ανάγκες σου, δεν σου απαγορεύω με ό,τι περισσέψει να της αγοράσεις ένα δώρο, αλλά όχι πολύ συχνά, λόγου χάρη στη γιορτή της ή στα γενέθλιά της". Αν ο ερωτευμένος μας τον ακούσει, τότε θα 'χουμε να κάνουμε μ' έναν χρήσιμο νεαρό άνθρωπο, τον οποίο θα σύστηνα ανεπιφύλακτα στον οποιονδήποτε ηγεμόνα να τον διορίσει σύμβουλό του. Μόνο που ο έρωτάς του θα 'χει ξοφλήσει και, αν είναι καλλιτέχνης, και η τέχνη του. Ω φίλοι μου! Γιατί ο χειμάρρος της μεγαλοφυΐας ξεχειλίζει τόσο

σπάνια; Γιατί τόσο σπάνια υψώνονται τα βουερά του κύματα για να ταράζουν τις σαστισμένες σας ψυχές; -Καλοί μου φίλοι, γιατί εκεί πέρα και στις δύο όχθες κατοικούν άνθρωποι φιλήσυχοι που τα σπιτάκια τους και τα παρτέρια τους με τις τουλίπες κι οι λαχανόκηποι τους θα πλημμύριζαν, αν αυτοί με φράγματα και με κανάλια δεν απέτρεπαν έγκαιρα τον κίνδυνο που τους απειλούσε. (Γκαίτε, 1994, σσ. 76-79).

Όπως διαφαίνεται και στο παραπάνω απόσπασμα, φύση και καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα συνδέονται στενά στο κείμενο. Απέναντι σ' αυτή τη φύση που προκαλεί δέος στέκεται ένα υπερευαίσθητο και ενθουσιώδες υποκείμενο, ο νεαρός Βέρθερος, που την ατενίζει εκστατικός, θεωρώντας πως είναι ο καθρέφτης κάθε ψυχικής του διάθεσης, ένα υποκείμενο, το οποίο κατακλύζεται από συναισθήματα, που δεν μπορεί και, κυρίως, δεν θέλει να ελέγξει. Ωστόσο, αυτή η κυριαρχία του συναισθήματος δεν αποκλείει τον φιλοσοφικό αναστοχασμό, ο οποίος υποβάλλεται από την καταιγιστική παρουσία της φύσης. Η ταύτιση της φύσης με την καλλιτεχνική ιδιοφυΐα, η οποία δεν χρειάζεται κανόνες, αλλά δημιουργεί διαισθητικά με οδηγό το πάθος, είναι ένα από τα βασικά μοτίβα του μυθιστορήματος και είναι αυτό που το καθιστά, κατά κάποιο τρόπο, ένα είδος καλλιτεχνικού μανιφέστου. Ωστόσο ο Βέρθερος δεν είναι μόνο ένας άνθρωπος που «καταπιέζεται» από τους κανόνες που διέπουν την τέχνη.

Οι κανόνες άλλωστε, όπως παρουσιάζονται μέσα στο κείμενο, δεν είναι παρά προϊόν της αστικής, «φιλήσυχης» κοινωνίας και, πάντως, δεν αφορούν μόνο την τέχνη:

Πολλά μπορεί να πει κανείς για να υποστηρίξει τους κανόνες, ό,τι περίπου μπορεί να πει και προς έπαινον της αστικής κοινωνίας. Ένας άνθρωπος που συμμορφώνεται με τους κανόνες, δεν πρόκειται να φτιάξει ποτέ τίποτε το ανόητο ή το κακό, όπως ακριβώς κάποιος που καθοδηγείται από τους κοινωνικούς νόμους και τα πρότυπα της κοσμιότητας δεν πρόκειται ποτέ να γίνει ανυπόφορος γείτονας ή διαπρεπής κακοποιός. Από την άλλη πλευρά, ό,τι κι αν λένε, όλοι οι κανόνες καταστρέφουν το αληθινό αίσθημα της φύσης και την αληθινή της έκφραση! (Γκαίτε, 1994, σ. 78)

Και σε αυτό το σημείο καθίσταται προφανές ότι ο Γκαίτε συνεχίζει τη σκέψη του Ρουσσώ που θεωρεί ότι ο πολιτισμός διαφθείρει τον άνθρωπο, αντιμετωπίζοντας φύση και κοινωνία ως ένα αντιφατικό και ιεραρχικά δομημένο δίπολο, όπου ο πόλος της φύσης είναι σαφώς ιεραρχικά ανώτερος καθότι αληθινός.



Εικόνα 6.6 «Λόττε» εικονογράφηση του Daniel Nikolaus Chodowieck (1775). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Die Leiden des jungen Werthers» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Leiden_des_jungen_Werthers, @URL φωτογραφίας: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Leiden_des_jungen_Werthers#/media/File:LotteAusDieLeidenDesJungenWerthersZeichnungChodowiecki.jpg).

Το ότι αυτή η συνθήκη είναι εντέλει προβληματική, αυτό δεν διαφαίνεται μόνο από το τραγικό τέλος του ήρωα, αλλά ήδη στην επιστολή της 10^{ης} Μαΐου, πριν ακόμα γνωρίσει την Λόττε, όπου παρουσιάζεται η πολύπλοκη και αμφιθυμική σχέση του Βέρθερου με τη φύση.

Μια θαυμαστή ευφροσύνη έχει καταλάβει την ψυχή μου, όμοια με τα γλυκά ανοιξιότικα πρωινά, που απολαμβάνω με όλη μου την καρδιά. Είμαι μόνος και χαίρομαι τη ζωή μου σε αυτό τον τόπο, που είναι φτιαγμένος για ψυχές σαν την δική μου. Είμαι τόσο ευτυχισμένος καλέ μου, τόσο ολοκληρωτικά βυθισμένος σε αυτό το αίσθημα της ειρηνικής ύπαρξης, ώστε η τέχνη μου πάσχει. Δεν μπορώ τώρα να σχεδιάσω καθόλου, δεν μπορώ να τραβήξω ούτε γραμμή, και ωστόσο ποτέ δεν υπήρξα μεγαλύτερος ζωγράφος από ότι αυτές τις στιγμές. Όταν οι ατμοί της όμορφης κοιλάδας υψώνονται γύρω μου, όταν ο ήλιος από ψηλά αναπαύει το φως του στα αδιαπέραστα σκοτάδια του δάσους μου και μόνο κάποιες ακτίνες γλιστρούν στα εσώτερα του ιερού, ενώ εγώ είμαι ξαπλωμένος στα ψηλά χορτάρια πλάι στο ρυάκι που κυλάει και, καθώς βρίσκομαι κοντά στη γη, παρατηρώ με περιέργεια τα χίλια μύρια χορταράκια, όταν νιώθω πιο κοντά στη καρδιά μου αυτόν τον μικρό κόσμο να μυρμηγκιάζει, αυτές τις αναρίθμητες ανεξιχνίαστες μορφές, μα κάθε λογής σκουληκάκια και κουνουπάκια, και νιώθω την παρουσία του Παντοδύναμου, που μας έπλασε κατ εικόνα, την πνοή του Πανάγαθου, που μας συντηρεί και μας κάνει να αιωρούμαστε σε αιώνια ευδαιμονία... *αχ φίλε μου όταν τα μάτια μου κλείνουν και ο κόσμος γύρω μου και ο ουρανός αναπαύονται μέσα στη ψυχή μου όπως η μορφή μιας αγαπημένης, τότε με πιάνει μια νοσταλγία και σκέφτομαι: Αχ να μπορούσες να εκφράσεις αυτό, να μπορούσες να το εμφυσησεις στο χαρτί, αυτό που με τόση πληρότητα, με τόση θερμή ζει μέσα σου, έτσι που να γίνει ο καθρέφτης της ψυχής σου, όπως η ψυχή σου είναι ο καθρέφτης της απεραντοσύνης του Θεού! –Φίλε μου – Όμως οι σκέψεις αυτές με αφανίζουν, υποκύπτω στη δύναμη του μεγαλείου αυτών των οραμάτων.* (Γκαίτε, 1994, σσ. 67-68)

Η περιγραφή της ενθουσιώδους ενατένισης της φύσης συνδέεται εδώ με την ευδαιμονία, την πληρότητα που προσφέρει η φύση ως ο ύψιστος καλλιτέχνης. Από την άλλη όμως, έχουμε την καταγραφή της απελπισίας του Βέρθερου για το άφατο, της αδυναμίας του να δημιουργήσει, που τον οδηγούν στο τέλος της επιστολής στην σκέψη του αφανισμού: μια σκέψη, που όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, κάνει πριν καν γνωρίσει τη Λόττε! Η απόλυτη ατομικότητα του Βέρθερου είναι από αυτή την άποψη θνησιγενής εξαρχής. Η Λόττε μοιάζει να είναι η αφορμή για να μεταφραστεί αυτή η πεισιθάνατη διάθεση σε μια πράξη αυτοχειρίας. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι στο μυθιστόρημα ο έρωτας δεν εξιδανικεύεται. Το αντίθετο συμβαίνει. Ο έρωτας είναι ουσιαστικά η μηχανή που κινεί το κείμενο και τον ήρωα· η κατεύθυνση όμως είναι εκ των προτέρων δοσμένη. Και αυτή είναι η αδυναμία του Βέρθερου να πράξει αλλιώς, να αισθανθεί αλλιώς.

Όπως σημειώνει και ο Barthes (1994, σ. 330) στον *Βέρθερο* αντιπαρατίθενται δύο οικονομίες:

Από την μια είναι ο νεαρός ερωτευμένος που κατασπαταλά αλόγιστα τον χρόνο του τις ικανότητες του την περιουσία του και από άλλη ο φιλισταίος (υπάλληλος) που τον συμβουλεύει: Μοιράζετε τον χρόνο σας... λογαριάστε την περιουσία σας κτλ. (εννοεί τον φίλο του, τον Βίλχελμ). Από την μία είναι ο ερωτευμένος Βέρθερος που ξοδεύει καθημερινά τον έρωτα του χωρίς επιφυλάξεις και χωρίς έγνοια ανταμοιβής από την άλλη ο σύζυγος Άλμπερτ που φειδωλεύεται το βίος του, την ευτυχία του. Από την μία είναι η αστική οικονομία του κορεσμού, από την άλλη μια διεστραμμένη οικονομία του σκορπίσματος, της διασπάθισης, της παραφοράς.

6.3.3. Φώσκολο: Οι τελευταίες επιστολές του Τζιακόπο Όρτις

Παράφορος είναι και ο ήρωας του Ugo Foscolo, στο επιστολικό του μυθιστόρημα με τίτλο *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Οι τελευταίες επιστολές του Τζιακόπο Όρτις) που εκδόθηκε πρώτη φορά το 1802 και σε οριστική μορφή το 1817, μόνο που, όπως θα δούμε, η παραφορά του είναι λίγο διαφορετική από αυτή του Βέρθερου. Ο Φώσκολο επηρεάστηκε τόσο από τον Γκαίτε, στον οποίον έστειλε τον Ιανουάριο του 1802 ένα αντίτυπο του βιβλίου, όσο και από τον Ρουσσώ, από όπου δανείστηκε και το μικρό όνομα του ηρώα του, και που δεν είναι παρά η ιταλική εκδοχή του Jacques. Ο Φώσκολο εμπνεύστηκε την ιστορία από ένα πραγματικό γεγονός, την αυτοκτονία του φοιτητή Gerolamo Ortis από την Πάδοβα, και επιχείρησε να αποτυπώσει την «πραγματικότητα» της εποχής, αφήνοντας να εισρεύσουν ιστορικά συμβάντα στην αφήγηση. Αυτό είναι κάτι που δεν έχουμε συναντήσει στα επιστολικά μυθιστορήματα που συζητήσαμε έως τώρα. Παρόλο που και εδώ, σ' αυτό το επίσης μονοφωνικό κατά κύριο λόγο επιστολικό μυθιστόρημα, η σχέση υποκειμένου και φύσης είναι μια σχέση ιδιότυπης αλληλεξάρτησης –η φύση καθρεφτίζει εμφανώς την εκάστοτε συναισθηματική κατάσταση του ήρωα– υπάρχει ένα νέο στοιχείο και αυτό είναι η σύνδεση της φύσης με την ιστορία και τη δημιουργία εθνικής συνείδησης.



Εικόνα 6.7 *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 7^η έκδοση, Λονδίνο 1850. (Πηγή: Φωτογραφία από το ilbibliomane.wordpress.com «*Ultime lettere di Jacopo Ortis*» URL: <https://ilbibliomane.wordpress.com/2015/09/21/riflessioni-di-una-studentessa-circa-le-ultime-lettere-di-jacopo-ortis-di-viviana-minori/>, @URL φωτογραφίας: <https://ilbibliomane.files.wordpress.com/2015/09/ortis-cover.jpg>).

Μετά την υπογραφή της συμφωνίας του Καμποφόρμιο το 1797, σύμφωνα με την οποία η Βενετία και η Δαλματία προσαρτήθηκαν στην Αυστροουγγρική Αυτοκρατορία, ο νεαρός πατριώτης Τζιακόπο Όρτις εγκαταλείπει την πατρίδα του τη Βενετία και αυτοεξορίζεται κάπου στην ύπαιθρο κοντά στην Πάδοβα. Από εκεί γράφει και το πρώτο του γράμμα με ημερομηνία 11 Οκτωβρίου του 1797 που θα το εκδώσει αργότερα ο πλασματικός εκδότης. Ήδη όμως η πρώτη φράση αυτής της επιστολής λειτουργεί προγραμματικά για την συνέχεια της αφήγησης: «*Η θυσία της πατρίδας μας ολοκληρώθηκε, όλα χάθηκαν, και η ζωή ακόμα κι αν μας παραχωρηθεί, θα ναι μονάχα για να κλαίμε τις συμφορές και την ατίμωση μας*». (Φώσκολο, 1998, σ. 17) Ο ήρωας βασανίζεται από την απώλεια της ελευθερίας της πατρίδας του, όσο και του ξεριζωμού του από τη γενέθλια γη. Εκεί στην εξορία θα συναντήσει την κόρη ενός επίσης εξόριστου βενετσιάνου αριστοκράτη, την Τερέζα, την οποία ο πατέρας της την προορίζει για έναν πλούσιο ευγενή, ένα γάμο με τον οποίο η Τερέζα είναι σύμφωνη. Ήδη άλλωστε με το πρώτο και τελευταίο φιλί που ανταλλάσσουν η Τερέζα του ξεκαθαρίζει ότι δεν μπορεί να γίνει δική του (14 Μαΐου 1798).

Κοίταζα τον ουρανό με μάτια γεμάτα ευγνωμοσύνη και μου φαινόταν ότι εκείνος ανοιγόταν για να μας δεχτεί! Θεέ μου, γιατί δεν ερχόταν ο θάνατος; Τον κάλεσα. Ναι φίλησα την Τερέζα, τα λουλούδια και τα φυτά εκείνη τη στιγμή ανέδιδαν ένα γλυκό άρωμα, οι αύρες ήταν πλημμυρισμένες αρμονία, από μακριά κελάρυζαν τα ρυάκια, και όλα τα πράγματα ομόρφαιναν στη λάμψη της σελήνης, που ήταν γεμάτη από το άπειρο φως του Θείου. Στοιχεία και πλάσματα αγαλλιούσαν στη χαρά δυο καρδιών μεθυσμένων από έρωτα φίλησα και ξαναφίλησα αυτό το χέρι ... αχ! Ξαφνικά τραβήχτηκε από την αγκαλιά μου, έντρομη σχεδόν... την πλησίασα τρέμοντας «Ποτέ δεν θα μπορέσω να γίνω δική σας» και πρόφερε αυτά τα λόγια από τα βάθη της καρδιάς της [...]. (Φώσκολο, 1998, σσ. 86-87).

Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν είναι αρκετό για να πτοήσει τον ερωτευμένο νέο. Έτσι, στις 15 Μαΐου, μια μέρα μετά, γράφει:

Μετά από εκείνο το φιλί νιώθω θεός. Οι ιδέες μου είναι υψηλότερες και πιο αίσιες, η όψη μου πιο εύθυμη, η καρδιά μου πιο σπλαχνική. Μου φαίνεται ότι τα πάντα ομορφαίνουν στο βλέμμα μου, ο θρήνος των πουλιών και ο ψίθυρος του ζέφυρου μέσ στις φυλλωσιές είναι σήμερα γλυκύτεροι παρά ποτέ τα φυτά θεριεύουν και τα λουλούδια χρωματίζονται κάτω από τα πόδια μου.[...]. (Φώσκολο, 1998, σ. 88)

Η επιθυμία για θάνατο τη στιγμή της μεγάλης έκστασης είναι κοινή για όλους τους ήρωες στους οποίους αναφερθήκαμε έως τώρα. Η επιστολή του Σαιντ-Πρε μετά την μοναδική νύχτα που περνάει με την Ζυλί, ξεκινά με την αναφώνηση *Ας πεθάνουμε γλυκιά μου αγάπη, ας πεθάνουμε*. Αλλά και η λειτουργία της φύσης στα κείμενα είναι παρόμοια. Απλά στον Φώσκολο είναι ίσως πολύ πιο προφανές, από ό,τι στον Ρουσσώ ή στον Γκαίτε, ότι η φύση λειτουργεί ως καθρέφτης της υποκειμενικής διάθεσης του ήρωα. Άλλωστε, το «νιώθω θεός» είναι κάτι που αισθάνεται ο Βέρθερος, απλά δεν θα τολμούσε ποτέ να ξεστομίσει. Και όπως οι ήρωες του Ρουσσώ και του Γκαίτε, έτσι και ο ήρωας του Φώσκολο βρίσκεται αντιμέτωπος με κοινωνικά εμπόδια που δεν γίνεται να υπερνικηθούν. Όπως όμως αναφέρθηκε παραπάνω, ο ήρωας βασανίζεται εξαρχής από τον νόστο για την πατρίδα και τον πόνο για την υποδούλωση της. Ο νόστος

αυτός που συνδέεται με την επιθυμία για εθνική απελευθέρωση διαπλέκεται με τον πόνο που προκαλεί ο έρωτας.

Και είναι ο έρωτας που ο πατέρας της Τερέζας απαγορεύει η αιτία για να αρχίσει ο ήρωας να περιπλανιέται στην βόρεια Ιταλία, να επισκέπτεται μέρη και πόλεις με μεγάλη ιστορία, να αναπολεί το περασμένο μεγαλείο της χώρας του, νοσταλγώντας τόσο την πατρίδα του όσο και την αγαπημένη του. Αυτή η περιπλάνηση είναι χαρακτηριστική τεχνική της επιστολικής μυθιστορίας. Όπως σημειώνει η Ουρανία Πολυκανδριώτη

Η μετακίνηση δικαιολογεί ... την αποστολή επιστολών και διευκολύνει τη μονολογική εκφορά σε πρώτο πρόσωπο, καθώς και την περιγραφή της προσωπικής εμπειρίας. Έτσι, η μετακίνηση σε μυθοπλαστικό περιβάλλον αποκτά και μια λειτουργία δομική, επιτρέπει τη συγκρότηση της πλοκής, στηρίζει την εσωτερική οργάνωση του κειμένου και διευκολύνει τη διάκριση σε επεισόδια. (Πολυκανδριώτη, 2003, σ. 12)

Σε όλη αυτή την περιπλάνηση δεν είναι μόνο το δράμα του ερωτευμένου και το δράμα του ξεριζωμένου που διαπλέκονται, είναι και η επιθυμία απελευθέρωσης από τα κοινωνικά δεσμά που του απαγορεύουν την ένωση με την αγαπημένη, όπως και η επιθυμία απελευθέρωσης της πατρίδας από τον ξένο ζυγό. Η δε στενή διασύνδεσή τους δικαιολογεί τον ολοένα και πιο απελπισμένο τόνο των επιστολών. Ο Τζιακόπο Όρτις μοιάζει ωστόσο να ελπίζει μέχρι τέλους ότι η Τερέζα θα βρει το θάρρος να πει όχι στον συμβατικό γάμο που έχει σχεδιάσει για εκείνη ο πατέρας της, όπως και το ότι οι συμπατριώτες του, συναισθανόμενοι την μακραίωνη ιταλική παράδοση και το μεγαλείο της ιταλικής τέχνης, θα νιώσουν την ανάγκη να επαναστατήσουν.

Όταν φτάνει η είδηση ότι η Τερέζα παντρεύτηκε τελικά εκείνον που επιθυμούσε ο πατέρας της, δεν του μένει άλλος δρόμος προς την ποθητή ελευθερία από την αυτοκτονία. Το ότι είναι η αίσθηση της ανελευθερίας, η αδυναμία εκπλήρωσης της επιθυμίας για ελευθερία που τον σπρώχνει στον θάνατο φαίνεται καθαρά στο τελευταίο γράμμα, αλλά και σ' αυτό που γράφει λίγο πριν πεθάνει, συμπληρώνοντας ένα στίχο που είχε γράψει η Τερέζα. «*Η ελευθερία που ζητάς είναι ακριβή*» είχε γράψει η Τερέζα και ο Όρτις συμπλήρωσε: «*Το ξέρει όποιος γι' αυτήν και τη ζωή του αρνείται*» (Φώσκολο, 1998, σ. 186). Και αυτό ουσιαστικά κάνει: αρνείται τη ζωή του και το κάνει σε μεγάλη συναισθηματική φόρτιση, αλλά όχι εν βρασμό ψυχής. Άλλωστε πριν το κάνει επισκέπτεται για τελευταία φορά τη Βενετία και τη μητέρα του και επιστρέφει εκεί που γνώρισε την Τερέζα για να την αποχαιρετήσει μια τελευταία φορά πριν πεθάνει. Έτσι, η αυτοκαταστροφική πράξη σκηνοθετείται ως μια πράξη ελευθερίας, μια πράξη απελευθέρωσης από όλα τα τραύματα, από όλες τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες.

Στον Φώσκολο, άλλωστε, το υποκείμενο υποφέρει όχι μόνο από τους αστικούς κοινωνικούς κανόνες, αλλά και λόγω του ότι είναι πατριώτης και ταυτόχρονα άπατρις, ξεριζωμένος από γη και ουρανό· και αυτό είναι κάτι νέο στο επιστολικό μυθιστόρημα. Όπως σημειώνει και ο Curran (2009, σ. 639) «*δεν υπάρχει τόπος για τον Όρτις έξω από την Ιταλία, όπως δεν υπάρχει και τόπος γι αυτόν μέσα στα σύνορα της. Η Ιταλία είναι μια ιδέα που δυστυχώς δεν έχει την μορφή κράτους, είναι δηλαδή, όπως ακριβώς ο Τζιακόπο, ένα αυτοαναιρούμενο παράδοξο*». Από αυτή την άποψη, το τελευταίο του γράμμα προς την Τερέζα είναι ενδεικτικό της προβληματικής που διαπνέει το κείμενο και που συνδέει την πατρίδα με την αγαπημένη, τα εγκόσμια με το επέκεινα, το υποκείμενο με την κοινωνία.

Νομίζεις ότι φεύγω. Εγώ; Πως να σε αφήσω σε νέες μάχες με τον εαυτό σου και σε νέα απελπισία; Και, ενώ με αγαπάς και σε αγαπώ και νιώθω ότι θα σε αγαπώ αιώνια μπορώ να φύγω μακριά σου με την ελπίδα ότι το πάθος μας θα σβήσει πίσω από τη ζωή μας; Όχι, μόνο ο θάνατος, ο θάνατος. Σκάβω εδώ και καιρό τον τάφο μου [...]. Εσύ η ίδια με απέφευγες, μας χωρίζανε τα δάκρυα και δεν καταλάβαινες ότι μες την τρομερή ηρεμία μου ήθελα να πάρω τον ύστατο αποχαιρετισμό, ότι σου ζητούσα το αιώνιο αντίο; Κι αν ο Πατέρας μου ζητήσει να του αποδώσω λογαριασμό, θα του δείξω τα χέρια μου που δεν τα λεκιάζει αίμα, που δεν τα λεκιάζει έγκλημα. Θα Του πω: Δεν έκλεψα το ψωμί του ορφανού ή της χήρας, δεν κατεδίωξα τον δυστυχή, δεν πρόδωσα, δεν εγκατέλειψα τον φίλο, δεν τάραξα την ευτυχία των ερωτευμένων, ούτε σπίλωσα την αγνότητα [...]. Μοιράστηκα το ψωμί μου με τον φτωχό, έσμιξα τα δάκρυα μου με τα δάκρυα του πονεμένου, έκλαψα πάντα για τα δεινά της ανθρωπότητας. Αν μου παραχωρούσες μια πατρίδα θα έδινα όλο μου το πνεύμα και το αίμα για χάρη της, κι όμως η αδύναμη φωνή μου φώναζε με θάρρος την αλήθεια. [...] Αγάπησα! Εσύ ο ίδιος εμφάνισες ενώπιόν μου την ευτυχία, εσύ την καλλώπισες με τις αχτίδες του απροσμέτρητου φωτός Σου... Αντίο, λοιπόν, αντίο στο

σύμπαν! ... Θα σε δω, θα σε δω για τελευταία φορά, θα σου αφήσω το τελευταίο αντίο και θα πάρω από εσένα τα δάκρυα σου, μοναδικό καρπό μιας τόσο μεγάλης αγάπης! (Φώσκολο, 1998, σσ. 189-190)

6.3.4. Σούτσος: Λέανδρος

Από τον Φώσκολο θα επηρεαστεί και ο Παναγιώτης Σούτσος, που το 1834 εκδίδει στο Ναύπλιο το επιστολικό του μυθιστόρημα με ήρωα έναν νεαρό άντρα, τον Λέανδρο, ο οποίος συναντά μετά από χρόνια την παλιά αγαπημένη του, Κοραλία. Το σύντομο σχετικά μυθιστόρημα είναι, αν όχι το πρώτο, σίγουρα ένα από τα πρώτα μυθιστορήματα που εκδόθηκαν στην ελεύθερη Ελλάδα. Αποτελείται από 77 επιστολές, καθώς και κάποια εμβόλιμα κείμενα, τα οποία επιγράφονται «Αποσπάσματα των συλλογισμών» ή, αλλιώς, «Αποσπάσματα των στοχασμών» του Λέανδρου. Τις επιστολές ανταλλάσσουν ο Λέανδρος, ο ήρωας του μυθιστορήματος, ο Χαρίλαος, ο φίλος του, η Κοραλία, η αγαπημένη του και η Ευφροσύνη, φίλη της Κοραλίας. Τον κύριο κορμό του κειμένου, το οποίο μόνο εκ πρώτης όψεως είναι πολυφωνικό, αποτελούν οι 54 συνολικά επιστολές του Λέανδρου μαζί με τις 11 ημερολογιακές καταγραφές, υποτιθέμενα αποσπάσματα των οποίων παρουσιάζονται μέσα στο κείμενο.

Όπως κατέδειξαν μελετητές του επιστολικού μυθιστορήματος του Σούτσου, ο Λέανδρος έχει κυρίως δάνεια από *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου* του Γκαίτε. «Βέρθερο με φουστανέλα» ονομάζει ο Παναγιώτης Μουλλάς τον Λέανδρο (Μουλλάς, 1992, σ. 224). Αλλά και ο Γιώργος Βελουδής (1996, σ. 46) τονίζει ότι το επιστολικό μυθιστόρημα του Γκαίτε είναι το άμεσο πρότυπο του Παναγιώτη Σούτσου. Όμως δεν είναι ο Βέρθερος το μόνο κείμενο με το οποίο συνομιλεί ο Λέανδρος: δάνεια έχει και από την *Νέα Ελοΐζα* του Ρουσσώ, αλλά και από άλλους συγγραφείς. Ως είδος ωστόσο το επιστολικό μυθιστόρημα την εποχή που γράφεται ο Λέανδρος είναι μάλλον άγνωστο στην Ελλάδα. Το εγχείρημα δηλαδή έκδοσης ενός επιστολικού μυθιστορήματος είναι αναμφίβολα πρωτοπόρο για την εποχή.

Όπως σημειώνει ο Παναγιώτης Μουλλάς (1992, σ. 225), ο Λέανδρος του Παναγιώτη Σούτσου πριμοδοτεί το ερωτικό αδιέξοδο, πίσω από το οποίο κρύβεται ωστόσο ένα ατομικό αδιέξοδο, το οποίο με την σειρά του συνοδεύεται ή και αιτιολογείται από μια πατριωτική έξαρση χωρίς «πρακτικό» αντίκρισμα. Γι' αυτόν τον λόγο στην έλλειψη ουσιαστικής δράσης, άρα και πλοκής, αντιστοιχούν οι ενθουσιώδεις μονόλογοι του ήρωα που αφορούν το ένδοξο παρελθόν και οι μελαγχολικές ή και πικρόχολες διαπιστώσεις για το θλιβερό και μίζερο παρόν. Αν δηλαδή ο Τζιακόπο Όρτις είναι άπατρις και ονειρεύεται μια επανάσταση που θα απελευθερώσει την πατρίδα του, ο Λέανδρος, ο ήρωας του Σούτσου, έχει δει την βαθιά επιθυμία του Τζιακόπο να πραγματοποιείται: ζει στο νέο ελληνικό κράτος μετά την επανάσταση του 1821.

Η υπόθεση του κειμένου παρουσιάζεται με λεπτομέρειες ήδη στον πρόλογο, τον οποίο υπογράφει επωνύμως ο ίδιος ο συγγραφέας. «*Ο Λέανδρος εκ Ναυπλίου μεταβαίνων εις τὰς Ἀθήνας [...] ἀπαντᾷ τὴν Κοραλίαν [...] νυμφευμένη καὶ μητέρα βρέφους. Αἱ πρῶται ἐρωτικαὶ ἐντυπώσεις ἀναγεννῶνται ἰσχυροτέραι καὶ εἰς ἀμφοτέρα τὰ μέρη*» (Σούτσος, 1996, σ. 75). Η Κοραλία, προκειμένου να διαφυλάξει την αρετή της, αναγκάζει τον Λέανδρο να αναχωρήσει. Ο Λέανδρος επιστρέφει αρχικά στο Ναύπλιο και κατόπιν, μετά από παραινέσεις του φίλου του Χαρίλαου, περιηγείται στην Ελλάδα πριν γυρίσει εκ νέου στην Αθήνα, όπου θα βρει την Κοραλία βαριά άρρωστη. «*Ἡ μυθιστορία τότε λαμβάνει τὸν τραγικὸν τῆς χαρακτῆρα καὶ χρώματα ἐπικῆδεια ἢ μέχρι τούδε ποικίλη τῆς εἰκῶν. Ἡ Κοραλία ἀποθνήσκει καὶ ὁ Λέανδρος αυτοκτονεῖται.*» (Σούτσος, 1996, σ. 76)



Εικόνα 6.8 Πορτρέτο του Παναγιώτη Σούτσου. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Παναγιώτης Σούτσος» της ελληνικής εκδοχής της Wikipedia. ©URL φωτογραφίας:

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A3%CE%BF%CF%8D%CF%84%CF%83%CE%BF%CF%82#/media/File:Panagiotis_Soutsos.JPG

Δεν είναι μόνο η πλοκή που προτάσσεται, που διαφοροποιεί σημαντικά τον *Λεάνδρου* από τα υπόλοιπα μυθιστορήματα που μελετήσαμε έως τώρα, αλλά και το ότι ήδη στον πρόλογο διαλύεται η αυταπάτη του αναγνώστη ότι πρόκειται περί αυθεντικών επιστολών, μια και τον λόγο δεν παίρνει πρώτος ενός πλασματικός εκδότης, όπως σε όλα τα επιστολικά μυθιστορήματα τα οποία μελετήσαμε παραπάνω, αλλά ο ίδιος ο συγγραφέας. Ο αναγνώστης του *Λεάνδρου* γνωρίζει δηλαδή εξ αρχής ότι έχει να κάνει με μυθοπλαστικό λόγο, μια και στον πρόλογο δεν αναφέρεται, όπως γίνεται συνήθως στα επιστολικά μυθιστορήματα, ότι ο εκδότης εκδίδει τις επιστολές μετά τον θάνατο των ηρώων, αλλά αναπτύσσονται οι λόγοι που οδήγησαν τον ίδιο τον συγγραφέα να γράψει το έργο. Έτσι, ο υπογράφων τον πρόλογο του κειμένου, Παναγιώτης Σούτσος, δηλώνει αφενός τις πηγές της έμπνευσής του, αφετέρου δε υπογραμμίζει τον επιδιωκόμενο στόχο του επιστολικού του μυθιστορήματος, που είναι διττός. Από την μία είναι η ανάπτυξη της μυθιστορηματικής λογοτεχνικής παραγωγής στη νέα Ελλάδα, η οποία οφείλει να μιμηθεί τους φωτισμένους λαούς της Ευρώπης:

Οί μεγαλύτεροι συγγραφείς, ποιητάι και φιλόσοφοι συνέγραψαν μυθιστορικά πονήματα. Ὁ Ρουσσῶς εἰς τὴν Γαλλίαν, ὁ Βαλτερσκῶτος εἰς τὴν Ἀγγλίαν, ὁ Γκέτης εἰς τὴν Γερμανίαν, ὁ Φόσκολος εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ ὁ Κουπέρης εἰς τὴν ἐλευθέραν Ἀμερικὴν [...] Εἰς τὴν ἀναγεννωμένην Ἑλλάδα τολμῶμεν ἡμεῖς πρῶτοι νὰ δώσομεν εἰς τὸ κοινὸν τὸν Λεάνδρον. Εὐτυχεῖς, ἂν εἰς τὴν ὁδὸν τὴν ὁποίαν ἐνεχαράζαμεν, ἰδῶμεν μετ' ὀλίγον ἄλλους δοκιμωτέρους συγγραφεῖς μυθιστοριῶν. «Ὁ νεολαία τῆς Ἑλλάδος, διὰ σὲ γράφω. [...] Μέχρι τίνος ἡ Ἑλλὰς θέλει μένει ὀπίσω τῶν πεφωτισμένων ἐθνῶν; (Σούτσος, 1996, σσ. 75-77)

Ο *Λεάνδρος* δηλαδή δεν είναι απλά ένα επιστολικό μυθιστόρημα, άλλα και ένα маниφέστο υπέρ ενός λογοτεχνικού είδους, ενός είδους, που αφορά, όπως είδαμε και παραπάνω, το υποκείμενο σε σχέση με την κοινωνία και το έθνος (τουλάχιστον στο Φώσκολο). Ακόμα και μόνο από αυτή την άποψη, ο *Λεάνδρος* είναι και ένα πολιτικό κείμενο. Έτσι, ο άλλος στόχος του συγγραφέα, που είναι συνδεδεμένος με τον πρώτο, είναι η κατασκευή μιας νέας εθνικής ταυτότητας υπό αντιφατικούς όρους, που δέχεται αφενός την φωτισμένη μοναρχία και πιστεύει στην πρόοδο, αφετέρου δε καλλιεργεί μια ενθουσιώδη αλλά και πεισιθάνατη διάθεση, η οποία, εμμένοντας στο παρελθόν, καταλήγει σε απομονωτισμό και σε αδυναμία δράσης.

Έτσι, ο *Λεάνδρος* είναι άνθρωπος της προόδου και συνεπώς, σύμφωνα με το κείμενο, οθωνιστής: «*Εἰς τὸν Βασιλέα τῆς Ἑλλάδος βλέπει τὴν ἀνεξαρτησίαν τῆς Ἑλλάδος ἐξεικονιζόμενῃ, εἰς αὐτὸν βλέπει τὴν συγκέντρωση τῶν ἐθνικῶν δυνάμεων ἐνεργουμένην, τὴν εὐνομίαν διαδεχόμενῃ τὴν ἀναρχίαν, καὶ τὴν πρόοδο τοῦ ἔθνους καθ' ἡμέρα πραγματοποιούμενῃ*» (Σούτσος, 1996, σ. 77). Η πρόοδος, όμως, η οποία υποτίθεται ότι πραγματοποιείται διά του *Βασιλέα τῆς Ἑλλάδος*, έτσι όπως την επιθυμεί ο *Λεάνδρος* προϋποθέτει μια αποστροφή από την κοινωνία και μια επιστροφή στην φύση, δηλαδή μια ανάσχεση ή και ακύρωση της προόδου. Άλλωστε, ως τυπικό δείγμα επιστολικού ήρωα ο *Λεάνδρος*

εἰς τὴν κοινωνίαν αἰσθάνεται τὴν συνήθη ἐκείνην ἀηδίαν, τὴν ὁποίαν ἐμπνέουν αἱ ἀπαιτήσεις τῆς, αἱ προλήψεις τῆς καὶ οἱ τύποι τῆς. [...] Ἡ ὑπαρξὶς τοῦ Θεοῦ, ἡ ἀθανασία τῆς ψυχῆς, ἡ ἀγάπη πρὸς τὸν ἀγροτικὸν βίον, ὁ ἔρωσ τῆς ἐλευθερίας, ἰδοὺ αἱ ἰδέαι καὶ τὰ αἰσθήματα τοῦ Λεάνδρου, αἱ ἀνατολαὶ τοῦ ἡλίου καὶ τῆς σελήνης, ἡ γαλήνη τοῦ ἕαρος, τὰ ὑψηλὰ ὄρη, αἱ τρικυμῖαι, ἰδοὺ μέσῳ ποίων εἰκόνων τίθεται ἡ σκηνὴ τοῦ Λεάνδρου. (Σούτσος, 1996, σ. 77)

Η πίστη στην ύπαρξη του Θεού, στην αθανασία της ψυχής, η αγάπη προς την αγροτική ζωή και τη φύση, ο έρωτας για την ελευθερία, η ροπή προς έναν άκρατο συναισθηματισμό, αλλά και μια διαρκής θλίψη που τον οδηγεί εντέλει στην αυτοκτονία, είναι ιδέες που βρίσκουμε σε όλα τα επιστολικά μυθιστορήματα που εξετάσαμε τουλάχιστον εδώ. Στην περίπτωση όμως του *Λεάνδρου* πρέπει να βάλουμε δίπλα τους και την πίστη στον βασιλιά και την πρόοδο, ιδέα που είναι απότοκο του Διαφωτισμού και της αισιοδοξίας του.

Για το που έγκειται αυτή η θλίψη ο Βελουδής δίνει την εξής εξήγηση: «είναι», γράφει,

καλλιτεχνικά, αισθητικά τεκμήρια ενός πρώιμου spleen, κοινωνικοψυχολογικού συνδρόμου του στενού οθωνικού, μοναρχικού περιβάλλοντος οι ενδείξεις ενός τέτοιου καθαρά κοινωνικά προκεκλημένου spleen στο ίδιο το κείμενο του μυθιστορήματος [...] είναι τόσο πυκνές, ώστε δίκαια μπορούμε να πούμε ότι το αίτιο της αυτοκτονίας του Λεάνδρου [...] δεν ήταν η αγαπημένη του Κοραλία αλλά η μισητή του Μοναρχία.» (Βελουδής, 1992, σ. 120)

Αντίστοιχα, ο Νάσος Βαγενάς διαπιστώνει ότι ο *Λεάνδρος* έχει συγκεκριμένο πολιτικό όραμα, που καταδεικνύεται μέσω της ισχυρής αντιεξουσιαστικής του διάθεσης, μέσω των αρνητικών σχολίων εναντίον

των συγχρόνων του πολιτικών, μέσω της πεποίθησής του ότι ζει σε έναν αιώνα «έγγυον μεγάλων μελλόντων» και μέσω της περιπλάνησης της φαντασίας του στην μέλλουσα κοινωνία φιλοσόφων, ποιητών, ρητόρων, αρχιτεκτόνων ζωγράφων και λιθοξόων». Και ο Βαγενάς καταλήγει ότι «ο Λεάνδρος είναι ένας ουτοπικός σοσιαλιστής που λυγίζει τελικά κάτω από το βάρος της ρομαντικής μελαγχολίας» (Βαγενάς, 1997, σ. 49).

Είναι πράγματι έτσι; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό δεν μπορεί να είναι μονοσήμαντη. Ο Λεάνδρος σκιαγραφείται ως ένας ανικανοποίητος άνθρωπος που έχει πράγματι ορισμένες πρωτοσοσιαλιστικές ιδέες και που ελπίζει σε ένα καλύτερο μέλλον, χωρίς όμως να εργάζεται προς αυτή την κατεύθυνση, μια και το βλέμμα του είναι διαρκώς στραμμένο στο παρελθόν και εντός του. Ο Λεάνδρος θα ήθελε να είναι επαναστάτης, όμως δεν επαναστατεί παρά μόνο στα λόγια. Πιστεύει στην πρόοδο, αλλά την θέλει μόνο κατ' επίφαση, όταν ονειρεύεται για το μέλλον μια αρχαία αγορά με ποιητές, ρήτορες και λιθοξόους. Και μοιάζει πράγματι πιο ερωτευμένος με μια φανταστική Ελλάδα από ό,τι με την Κοραλία, αλλά δεν αυτοκτονεί για την μισητή του μοναρχία, αλλά, μάλλον γιατί το κείμενο μένει πιστό στα πρότυπά του. Τοποθετώντας δηλαδή το κείμενό του ο Παναγιώτης Σούτσος στη γενεαλογία των επιστολικών μυθιστορημάτων, είναι σχεδόν αναγκασμένος να ακολουθήσει τους αφηγηματικούς τους κανόνες και να αποτυπώσει ως αδιέξοδο την αγεφύρωτη διάσταση μεταξύ ατομικού και συλλογικού, προκρίνοντας αναμφίβολα το ατομικό έναντι του συλλογικού.

Ο Βέρθερος αηδιάζει μπροστά στην ψευτιά των αριστοκρατών και των αυλικών τους, όντας όμως ανίκανος να στραφεί εναντίον τους, και με αφορμή έναν κοινωνικά αδύνατο έρωτα, αυτοκτονεί, ο Όρτις επιθυμεί μια επανάσταση, αλλά με όχημα επίσης έναν κοινωνικά αδύνατο έρωτα αυτοκτονεί. Ο Λεάνδρος ερωτεύεται επίσης μέχρι θανάτου και, αδυνατώντας να εκπληρώσει το όραμα που έχει τόσο για τον έρωτα όσο για την πατρίδα του, στρέφεται εναντίον του εαυτού του. Διατυπώνοντας μια έντονη αντικαποδιστριακή κριτική πιστεύει στον βασιλιά, όπως ο Σούτσος πίστεψε πρώτα στον Καποδίστρια, μετά στο Όθωνα και κατόπιν στον Γεώργιο τον Α', χωρίς ωστόσο αυτή η πίστη του να τον σώσει. Και να μην πρόκειται για μια πίστη με προϋποθέσεις, δηλαδή υπάρχει όντως πίσω της ένα όραμα, αλλά αυτό το όραμα που προτάσσεται, είναι μάλλον το όραμα μιας μεγάλης Ελλάδας παρά το όραμα μιας κοινότητας μεταξύ ίσων.

Ο Λεάνδρος άλλωστε είναι συνεχώς μόνος, επιθυμεί τη μοναξιά, αισθάνεται ότι δεν ανήκει πουθενά. Το κείμενο μοιάζει επίσης όχι μόνο να εκκινεί από τη φιλοδοξία του συγγραφέα, κάτι που άλλωστε κάθε κείμενο κάνει, να ενταχθεί σε μια ποιητική γενεαλογία, αλλά και να στηρίζεται σε ένα προσωπικό –εντελώς πραγματιστικό– όραμα του Παναγιώτη Σούτσου. Γι' αυτό και ο Λεάνδρος ως κείμενο κολακεύει την εξουσία, κάτι που βέβαια του προσάπτουν οι σύγχρονοί του κριτικοί.

Στην επιστολή, για παράδειγμα, της 16ης Ιανουαρίου και ενώ ο Λεάνδρος περιηγείται στην Ελλάδα συναντά έναν τυφλό λόγο μαζί με τα παιδιά του μπροστά σε μια καλύβα, ο οποίος του εξομολογείται ότι μία από τις αιτίες μεγάλης του λύπης είναι, ότι δεν μπορεί κυριολεκτικά να δει τον βασιλιά:

Αὐτὸς εἶναι (μὲ εἶπεν ὁ τυφλὸς λόγιος) ἡ εὐχαρὶς εἰκὼν τῆς ἀνεξαρτησίας ἡμῶν, ὁ θρόνος του, φανὸς ἀναμμένος κατὰ τὴν Μεσόγειο, πρὸς ὃν ἀποβλέπουσιν αἱ ὑπὸ τὸν Ὅθωνῶν Ἑλληνικαὶ Ἐπαρχίαι, ἡ τάσις τῆς χειρὸς του δύναται νὰ κίνησῃ ὄλην τὴν ἀπὸ Βοσπόρου μέχρι Κρήτης Ἑλληνικὴν φυλὴν καὶ τὸ νεῦμα του σύνθημα τῆς γενικῆς ἀναστατώσεως (Σούτσος, 1996, σ. 111).

Η μεταφορική σημασία του τυφλού λόγιου, του Όθωνα ως φανού και του βλέποντος Λεάνδρου δεν υποδηλώνουν μόνο τον μεγαλοϊδεατισμό που διαπνέει το κείμενο, αλλά και την αδυναμία του Όθωνα, ο οποίος στο απόσπασμα σχεδόν θεοποιείται, να δώσει φως στον τυφλό ή με άλλα λόγια να σώσει τον Λεάνδρο από την αυτοκτονία που του επιβάλλουν τα πρότυπα του.

Στον Λεάνδρο δηλαδή δεν δίνεται ούτε χώρος ούτε χρόνος για να δημιουργήσει, για να υπάρξει. Έχει βγει από τον Βέρθερο και τη Νέα Ελοΐζα, και κυρίως τον Τζιακόμπο Όρτις και περιπλανιέται στη φύση της Ελλάδας, μια περιπλάνηση, από την οποία προσδοκά να βρει, αυτό που αναζητούσε και ο Σαιν-Πρε και ο Βέρθερος και ο Όρτις, τη σωτηρία της ψυχής, τη λήθη· αλλά επειδή συνεχίζει κατά κύριο λόγο την παράδοση του Όρτις αναζητά επίσης τη μνήμη του έθνους, τη διάσωση ενός παρελθόντος πάνω στο οποίο θα μπορούσε να στηριχθεί το μέλλον. Το ότι το επιστολικό μυθιστόρημα ήδη από τον 19^ο αιώνα, παρά τις μεμονωμένες αναβιώσεις του, παύει να έχει την ίδια επιτυχία και ως αφηγηματική τεχνική, σταδιακά εγκαταλείπεται, σημαίνει ότι το μέλλον είναι αλλού. Ο έρωτας συνεχίζει μεν να λειτουργεί ως μέσο αφύπνισης και κινητήρια δύναμη του υποκειμένου, αλλά ο επιστολικός λόγος δεν είναι πια ο φορέας του. Άλλα αφηγηματικά είδη εμφανίζονται που εκφράζουν τη νέα εποχή, όπως π.χ. τα λεγόμενα μυθιστορήματα γάμου, που εξιστορούν τον έρωτα μιας γυναίκας παντρεμένης, που ζει σε ένα συμβατικό γάμο, για έναν άντρα νεότερο από τον σύζυγο της, προετοιμάζοντας έτσι το έδαφος για την κοινωνική αποδοχή των γάμων από έρωτα, αλλά των

διαζυγίων... Από αυτή την άποψη το επιστολικό μυθιστόρημα είναι ένα εξαιρετικό δείγμα της ιστορικότητας των λογοτεχνικών ειδών.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Abrams, M.H. (2005). *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*. Μτφρ. Γ. Δεληβοριά & Σ. Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης.
- Βαγενάς, Ν. (1997). Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσων. Στο Ν. Βαγενάς, *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την Πεζογραφία της Περιόδου 1830-1880* (σσ. 42-58). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Βελουδής, Γ. (1996). Εισαγωγή. Στο Γ. Βελουδής (Επιμ.), *Παναγιώτης Σούτσος, Ο Λέανδρος*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Βελουδής, Γ. (1992). Ο επανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός. Στο Γ. Βελουδής, *Μονά – Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα* (σσ. 97-123). Αθήνα: Γνώση.
- Barthes, R. (1994). «Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου». Στο Γ. Β. Γκαίτε, *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*, Μτφρ. Στέλλα Νικολούδη, (σσ. 322-344). Αθήνα: Άγρα.
- Γκαίτε, Γ. Β. (1994). *Τα Πάθη του νεαρού Βέρθερου*. Μτφρ. Σ. Νικολούδη. Αθήνα: Άγρα.
- Μουλλάς, Π. (1992). *Ο Λόγος της Απουσίας. Δοκίμιο για την Επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα Γράμματα του Φώτου Πολίτη (1908-1919)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Ντενίση, Σ. (1994). *Το ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott 1830-1880*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παρίσης, Γ.Ν. (2007). *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*. Αθήνα: Πατάκης.
- Πολυκανδριώτη, Ο. (2003). Αυτοβιογραφικός λόγος και περιπλάνηση στις απαρχές του νεοελληνικού μυθιστορήματος. *Ερανιστής*, 24, 169-187.
- Σούτσος, Π. (1996). *Ο Λέανδρος*. Επιμ. Γ. Βελουδής, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Φώσκολος, Ο. (1998). *Οι τελευταίες Επιστολές του Τζιακόπο Όρτις*. Μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα: Ιδεόγραμμα.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Curran, S. (2009). Romanticism Displaced and Placeless. *European Romantic Review*, 20 (5), 637-650.
- Duyfhuizen, B. (1985). Epistolary Narratives of Transmission and Transgression. *Comparative Literature*, 37 (1), 1-26.
- Goldstein, C. (1997). Love Letters: Discourses of Gender and Writing in the Criticism of the Lettres Portugaises. *Romantic Review*, 88 (4), 571-590.
- Furger, C. (2010). *Briefsteller: Das Medium Brief im 17. und frühen 18. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Ortner-Buchberger, C. (2003). *Briefe Schreiben im 16. Jahrhundert. Formen und Funktionen des Epistolaren Diskurses in den Italienischen Libri Di Lettere*. Μόναχο: Fink.
- Rousseau, J-J. (1780-1789). *Julie ou la nouvelle Eloise*, tome II in Collection complète des oeuvres, Γενέβη, τ. 3, 4^η έκδ., <http://www.Pousséonline.ch/Text/volume-3-Zulí-ou-la-nouvelle-eloise-tome-ii.php> (11.03.2014)

- Sauder, G. (1997). Briefroman. Στο K. Weimar, H. Fricke & J-D. Müller (Επιμ.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Vol 1 (σσ. 255-257). Βερολίνο: De Gruyter.
- Starobinski, J. (1976). *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle. Suivi de sept Essais sur Rousseau*. Παρίσι: Gallimard.
- Todorov, T. (1987). L'origine des genres. Στο T. Todorov, *La Notion de Littérature* (σσ. 27-46). Παρίσι: Éditions du Seuil.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- λογοτεχνικό γένος
- λογοτεχνικό είδος
- λογοτεχνικό υποείδος
- λυρικός, δραματικός και αφηγηματικός λόγος
- ιστορικότητα των λογοτεχνικών κειμένων
- επιστολικό μυθιστόρημα
- μονοφωνικό ή μονολογικό επιστολικό μυθιστόρημα
- πολυφωνικό ή πολυλογικό επιστολικό μυθιστόρημα
- πλασματικός εκδότης

Ασκήσεις

- Περιγράψτε εν συντομία γιατί είναι απαραίτητη η ταξινόμηση των λογοτεχνικών εκφάνσεων σε λογοτεχνικά είδη και ποια είναι η χρησιμότητά της για τη Συγκριτολογία.
- Εξηγήστε τι εννοούμε όταν μιλάμε για ιστορικότητα των λογοτεχνικών γενών.
- Σχολιάστε την άποψη του Tzvetan Todorov, όπως την διατυπώνει στο δοκίμιο του *Η καταγωγή των ειδών*:

Από πού κατάγονται τα γένη; Ε, λοιπόν, πολύ απλά από άλλα γένη. Ένα νέο είδος αποτελεί πάντα μεταμόρφωση ενός ή περισσότερων παλαιότερων ειδών: μεταμόρφωση που γίνεται με αντιστροφή, με μετατόπιση, με συνδυασμό. Ένα σημερινό κείμενο [...] οφείλει τόσο στην «ποίηση» όσο και στο «μυθιστόρημα» του 19ου αιώνα, όπως και η «δακρύβρεχτη κωμωδία» συνδυάζει στοιχεία της κωμωδίας και της τραγωδίας του προηγούμενου αιώνα. Δεν υπήρξε ποτέ λογοτεχνία χωρίς γένη, είναι ένα σύστημα σε συνεχή μεταμόρφωση και το ζήτημα της καταγωγής δεν μπορεί να παραβλέψει ιστορικά το πεδίο των γενών αυτών καθ'αυτών: χρονικά, δεν υπάρχει ένα «πρότερον» των γενών. (30-31)
«L'origine des genres». *La notion de littérature*, Paris: Éditions du Seuil, 1987: σσ. 27-46.

Προτάσεις ανάγνωσης

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Γκαίτε. (1996). *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*. Μτφρ. Σ Νικολούδη. Αθήνα: Άγρα.
- Guilleragues. (2010). *Ερωτικές επιστολές Πορτογαλίδας Μοναχής*. Μτφρ. Β. Χατζάκη. Αθήνα: Άγρα.
- Καρακάση, Κ. (2014). Τα πάθη του νεαρού Λέανδρου. Στο Μ. Μικέ, Λ. Τσιριμώκου, Ι. Ναούμ & Κ. Τικτοπούλου (Επιμ.), *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό έως σήμερα* (σσ. 177-188). Αθήνα: Σοκόλης-Κουλεδάκης 2014.
- Μουλλάς, Π. (1992). *Ο Λόγος της Απουσίας. Δοκίμιο για την Επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα Γράμματα του Φώτου Πολίτη (1908-1919)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας.
- Σούτσος, Π. (1996). *Ο Λέανδρος*. Επιμ. Γ. Βελουδής, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Σούτσος, Π. (1996). *Ο Λέανδρος*. Επιμ. Αλεξάνδρα Σαμουήλ. Αθήνα: Νεφέλη.
- Φώσκολος, Ο. (1998). *Οι τελευταίες επιστολές του Τζιακόπο Όρτις*. Μτφρ. Έ. Καλλιφατίδη, Αθήνα: Ιδεόγραμμα.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Calas, F. (2007). *Le Roman Épistolaire*. Παρίσι: Armand Colin.
- Stiening, G., & Vellusig, R. (2012). *Poetik des Briefromans: Wissens- und Mediengeschichtliche Studien. Frühe Neuzeit*: τ.176, Βερολίνο & Βοστώνη: De Gruyter.
- Roxburgh, N. (2012). Rethinking Gender and Virtue through Richardson's Domestic Accounting. *Eighteenth-Century Fiction*, 24 (3), 403-29.
- Vellusig, R. H. (2000). *Schriftliche Gespräche: Briefkultur Im 18. Jahrhundert*. Βιέννη: Böhlau.

Κεφάλαιο 7

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΠΟΧΕΣ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΓΕΝΙΕΣ ΩΣ ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ

Σύνοψη

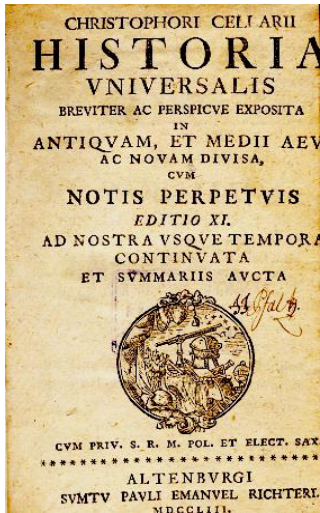
Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιάσουμε αρχικά τους ορισμούς της Γενικής Γραμματολογίας για τις λογοτεχνικές εποχές, τα λογοτεχνικά ρεύματα και τις γενιές. Στη συνέχεια, θα εστιάσουμε στη συγκριτολογική θεώρηση και αξιοποίησή τους. Θα εξετάσουμε πώς οι συγκρίσεις με βάση τις λογοτεχνικές εποχές, τα ρεύματα ή τις γενιές αναδεικνύουν τις ιδιαιτερότητες αλλά και τις σχέσεις των εθνικών λογοτεχνιών μεταξύ τους. Αυτές οι θεωρητικές προσεγγίσεις θα αποσαφηνιστούν με μια σειρά από παραδείγματα συγκριτολογικής πράξης. Συγκεκριμένα θα χρησιμοποιηθεί το παράδειγμα του ρομαντισμού, ενός δηλαδή ενός ευρύτερα πολιτισμικού φαινομένου φαινομένου. Στόχος του κεφαλαίου είναι να αποκτήσουν οι φοιτητές μια διεθνή οπτική για τη λογοτεχνία και να γνωρίσουν ένα βασικό θεωρητικό εργαλείο της συγκριτολογικής αλλά και ευρύτερα της φιλολογικής πράξης, που αποτελεί μείζονα τρόπο κατάταξης λογοτεχνικών κειμένων.

7.1. Λογοτεχνικές Εποχές, Λογοτεχνικά Ρεύματα και Λογοτεχνικές Γενιές/Σχολές

Η ιστοριογραφία συνηθίζει να διακρίνει τον ιστορικό χρόνο σε περιόδους, οι οποίες διαφέρουν μεταξύ τους ως προς συγκεκριμένες παραμέτρους. Το ίδιο ισχύει και για την ιστοριογραφία της λογοτεχνίας. Η επιθυμία για ταξινόμηση του λογοτεχνικού φαινομένου δεν εκφράστηκε μόνο μέσω των λογοτεχνικών γενών και ειδών, στα οποία αναφερθήκαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά και μέσω της κατάταξης της λογοτεχνίας σε περιόδους. Αν τα λογοτεχνικά γένη και είδη οργανώνονται στη βάση ενδοκειμενικών χαρακτηριστικών, οι λογοτεχνικές εποχές, τα λογοτεχνικά ρεύματα και οι λογοτεχνικές γενιές, όροι που χρησιμοποιούνται για την χρονολογική κατάταξη του λογοτεχνικού φαινομένου και θα αποσαφηνιστούν στη συνέχεια, έχουν ως βάση τη χρονική περίοδο στην οποία έδρασαν και έγραψαν οι συγγραφείς. Οι όροι που χρησιμοποιούνται για να αποτυπωθεί χρονολογικά η εξέλιξη της λογοτεχνίας σπάνια είναι όροι πρωτότυποι, με την έννοια ότι δεν είναι όροι που απαντώνται μόνο στις λογοτεχνικές σπουδές, αλλά είναι συχνά δάνειοι όροι από άλλες επιστήμες, όπως πχ. από την ιστορία της τέχνης. Αλλά και οι όροι όμως που περιγράφουν λογοτεχνικές εποχές πολλές φορές συμπίπτουν με όρους που χρησιμοποιεί και η γενική ιστορία. Με αυτό τον τρόπο συνδέεται το λογοτεχνικό γίγνεσθαι με τα ιστορικά τεκταινόμενα.

Έτσι ο όρος *Μεσαίωνας*, που χαρακτηρίζει το χρονικό διάστημα ανάμεσα στην κατάρρευση του δυτικού τμήματος της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας γύρω στο 500 μ.Χ. έως την ανάδυση της νεωτερικής Ευρώπης κατά τον 14^ο αιώνα μ.Χ., είναι ένας όρος που χρησιμοποιείται από κοινού λόγου χάρη τόσο με τη γενική ιστορία, όσο και με την ιστορία της τέχνης ή την αρχαιολογία (Boockmann, 2007, σ. 14). Είναι ενδιαφέρον ωστόσο να δούμε πως καθιερώνονται οι διάφοροι όροι, γιατί αυτό δείχνει την προβληματική που διέπει την κατάταξη του λογοτεχνικού φαινομένου σε χρονικές περιόδους. Ο *Μεσαίωνας*, για παράδειγμα, είναι ένα όρος που απαντά για πρώτη φορά σε λογοτεχνικά κείμενα του 15^{ου} αιώνα. Οι συγγραφείς της Αναγέννησης -πρόκειται για την εποχή που ακολουθεί αμέσως μετά- χρησιμοποιούν τον όρο υποτιμητικά, για να παρουσιάσουν το χρονικό διάστημα που τους χωρίζει από την κλασική αρχαιότητα, της οποίας αισθανόνταν άξιοι συνεχιστές, ως μια ζοφερή περίοδο μεταξύ δύο εποχών υψηλού πολιτισμού. Ο όρος «σκοτεινοί αιώνες», ως συνώνυμο του Μεσαίωνα, προτείνεται άλλωστε στην Αναγέννηση.

Ο πρώτος ιστορικός που χρησιμοποίησε τον όρο και εισήγαγε τη διαίρεση της ιστορίας σε τρεις περιόδους, την Αρχαιότητα, τον Μεσαίωνα και τη Νεωτερικότητα, ήταν ο [Christophorus Cellarius](#) (1638-1707), ο οποίος καθιέρωσε το τριπλό αυτό σχήμα στο έργο του *Historia Universalis* (*Παγκόσμια Ιστορία*, 1702). Ο Μεσαίωνας ως λογοτεχνική εποχή θα γίνει αντικείμενο επιστημονικού ενδιαφέροντος μόλις στις αρχές του 19^{ου} αιώνα – στο πλαίσιο του ρομαντισμού, στον οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια του κεφαλαίου. Και από αυτή την άποψη η υποτιμητική αντιμετώπιση του μεσαίωνα ως μιας «σκοτεινής εποχής» αποδείχτηκε ένας από τους πιο ισχυρούς μύθους που δημιούργησε η Αναγέννηση, στην προσπάθειά της να αναδείξει τη διαφορά της σε σχέση με το παρελθόν (Stierle, 2003, σ. 741).



Εικόνα 7.1 Εξώφυλλο της 11ης εκδ. της *Historia universalis* του Cellarius (1753). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Christoph Cellarius» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος https://de.wikipedia.org/wiki/Christoph_Cellarius, @URL φωτογραφίας: https://de.wikipedia.org/wiki/Christoph_Cellarius#/media/File:Title_page_of_Historia_universalis_breviter_ac_perspicue_exposita_by_Christoph_Cellarius.jpg).

Όπως διαφαίνεται και από το παράδειγμα του Μεσαίωνα, ενός όρου που χρησιμοποιούμε ως σήμερα, η οριοθέτηση των λογοτεχνικών εποχών δεν είναι πάντα ένα προϊόν επιστημονικής αντιμετώπισης της ιστορίας της λογοτεχνίας, μια και συχνά εξαρτάται από το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο καθιερώθηκε ο κάθε όρος και ο οποίος έκτοτε συνεχίζει να χρησιμοποιείται συμβατικά. Υπάρχουν και χρονικές περιόδους, όπως ο γαλλικός και ο γερμανικός κλασικισμός, που οριοθετήθηκαν από τους μεταγενέστερους, όπως και ο Μεσαίωνας, οι χαρακτηρίζοντάς τις κλασικές, θέλησαν να υπογραμμίσουν την εξέχουσα σημασία των εποχών αυτών. Έτσι, ο γαλλικός κλασικισμός θεωρείται σύμφωνα με τις ιστορίες της λογοτεχνίας ότι εκτείνεται από το 1660 μέχρι το 1715, ένα χρονικό διάστημα που συμπίπτει δηλαδή με τη βασιλεία του Λουδοβίκου του ΙΔ', ενώ ο γερμανικός κλασικισμός ξεκινά το 1786 με το ταξίδι του Γκαίτε στην Ιταλία και για κάποιους τελειώνει με τον θάνατο του Σίλλερ το 1805 ενώ για κάποιους άλλους τελειώνει το 1832 με τον θάνατο του Γκαίτε.

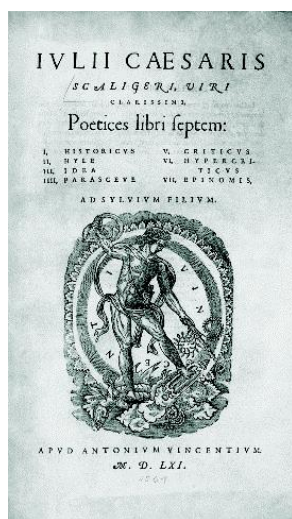
Από τα δύο τελευταία σύντομα παραδείγματα προκύπτει τόσο η ετερογένεια της χρονικής διάρκειας, όσο και η ετερογένεια των κριτηρίων στη βάση των οποίων καθορίζονται τα χρονικά όρια της κάθε λογοτεχνικής εποχής. Διαφαίνεται επίσης και η συμβατική χρονολόγηση των διαφόρων εποχών. Έτσι π.χ. ο γαλλικός κλασικισμός δεν «πέθανε» μαζί με τον Λουδοβίκο τον ΙΔ', ο θάνατος του θεωρήθηκε απλά ως ένα σημαντικό χρονικό όριο και αυτό γιατί κατόπιν κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα η γαλλική λογοτεχνία ακολούθησε διαφορετικούς δρόμους, εκφράστηκε δηλαδή με διαφορετικούς τρόπους. Το ότι τα χρονικά όρια μιας λογοτεχνικής εποχής είναι διαφιλονικούμενα καταδεικνύει το παράδειγμα του γερμανικού κλασικισμού. Το ίδιο ισχύει όταν πρόκειται για την κατάταξη ενός λογοτέχνη σε ένα ρεύμα ή ακόμα και σε μια γενιά. Ωστόσο η ταξινόμηση σε εποχές, αν και προϊόν συμβάσεων, δεν είναι αυθαίρετη. Στηρίζεται σε ομοιότητες μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών, όπως και σε μεταλλάξεις του λογοτεχνικού φαινομένου κατά τη διάρκεια του χρόνου (Klausnitzer, 2012, σ. 322).

Σε κάθε περίπτωση οι λογοτεχνικές εποχές, τα λογοτεχνικά ρεύματα, όπως και οι λογοτεχνικές γενιές είναι όροι που σχετίζονται με τη χρονολογική ταξινόμηση των λογοτεχνικών εκφάνσεων, άρα με την ιστορικότητα της λογοτεχνίας, και αποτελούν για αυτόν τον λόγο αντικείμενο της ιστορίας της λογοτεχνίας. Όμως και οι ιστοριογραφικοί μέθοδοι της λογοτεχνίας υπόκεινται σε ιστορικές αλλαγές και από αυτή την άποψη και η ιστορία της λογοτεχνίας έχει τη δική της ιστορία.

Οι απαρχές της ιστορίας της λογοτεχνίας βρίσκονται στην κλασική αρχαιότητα. Ο Αριστοτέλης είναι ο πρώτος ο οποίος επιχειρεί στο 4^ο κεφάλαιο της *Ποιητικής* του να καταγράψει την ιστορία και την εξέλιξη ενός λογοτεχνικού είδους, συγκεκριμένα της τραγωδίας, από την προομηρική εποχή έως την τελειοποίησή της. Ο Αριστοτέλης εισάγει την έννοια της *ενδελέχειας* στην ιστορία της λογοτεχνίας που στηρίζεται στην ιδέα ότι τα λογοτεχνικά είδη εξελίσσονται στη διάρκεια του χρόνου με σκοπό την

τελειοποίησή τους. Η μελέτη της λογοτεχνίας κωδικοποιείται, ωστόσο, για πρώτη φορά ως ιστορικό φαινόμενο στους ελληνιστικούς χρόνους. Οι *Πίνακες* του Καλλίμαχου (3^{ος} αιώνας π.Χ.) θεωρούνται η πρώτη συστηματική καταγραφή της μέχρι τότε λογοτεχνικής παραγωγής. Πρόκειται για καταλόγους, οι οποίοι περιέχουν ονόματα συγγραφέων μαζί με σύντομα βιογραφικά στοιχεία, που συνοδεύονται από αναφορές στα έργα τους. Η παράδοση του Καλλίμαχου συνεχίζεται τόσο στους ρωμαϊκούς χρόνους, όσο και στο Μεσαίωνα (Βελουδής, 2006, σσ. 360-361).

Επηρεασμένος από τον Σουητώνιο (75-150 μ.Χ.) και το έργο του *De viris illustribus*, που περιέχει βιογραφίες συγγραφέων και λογίων, ο Άγιος Ιερώνυμος θα συμπεριλάβει «στο έργο του με τον ίδιο ακριβώς τίτλο *De viris illustribus* τους πρώτους χριστιανούς συγγραφείς διακρίνοντας για πρώτη φορά ανάμεσα στα συγγράμματα της ειδωλολατρικής και της χριστιανικής εποχής» (Βελουδής, 2006, σ. 360). Τέτοιου είδους κατάλογοι που περιείχαν βιογραφικά στοιχεία των συγγραφέων και σύντομες αναφορές στα έργα τους παρουσιασμένα σε χρονολογική σειρά συνεχίζουν να συντάσσονται μέχρι το τέλος του 17^{ου} αιώνα, ενώ περιλαμβάνουν σταδιακά και νεότερους συγγραφείς. Η απλή χρονολογική παράθεση ονομάτων, βιογραφικών και έργων χωρίς αναφορά στα συγκεκριμένα είναι το κύριο χαρακτηριστικό όλων αυτών των καταλόγων.



Εικόνα 7.2 Εξώφυλλο του *Poetices libri septem*, Λυών 1561. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Julius Caesar Scaliger» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Julius_Caesar_Scaliger, ©URL φωτογραφίας: https://de.wikipedia.org/wiki/Julius_Caesar_Scaliger#/media/File:J_C_Scaliger_Poetices_libri_septem_1561.jpg).

Οι πρώτες απόπειρες μιας περιοδολόγησης της λογοτεχνικής παραγωγής από μια ιστορική οπτική, που όμως δεν καταφεύγει στην απλή παράθεση ονομάτων και εργοβιογραφικών πληροφοριών, λαμβάνουν χώρα στην Αναγέννηση. Έτσι π.χ. ένας από τους πιο σημαντικούς κριτικούς της εποχής ο Julius Caesar Scaliger (1484-1558) επιχειρεί στο έργο του *Poetices libri septem* (*Ποιητική σε επτά βιβλία*, 1561) την κατάταξη της λογοτεχνίας σε εποχές. Ο Scaliger, που επηρεάζεται από το μοντέλο των τριών φάσεων που είχε διατυπώσει ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς (1^{ος} αιώνας π.Χ.) που προέβλεπε μια κυκλική εξέλιξη της λογοτεχνίας (άνθιση, παρακμή, αναγέννηση), χωρίζει τον ιστορικό χρόνο σε πέντε συνολικά λογοτεχνικές εποχές. Από αυτές οι τέσσερις (γέννηση, άνθιση, παρακμή, γήρανση) ανήκουν στο παρελθόν, ενώ η πέμπτη εποχή (αναγέννηση), στην οποία ζει και ο ίδιος, ξεκινά με τον Πετράρχη (Meier, 2002, σ. 176). Δημιουργείται σύγχυση ανάμεσα στον Διονύσιο και τον Scaliger.

Η μεγάλη αλλαγή στην αντιμετώπιση της ιστορίας της λογοτεχνίας, που άφησε πίσω της τόσο τις οργανικές μεταφορές, άνθιση, παρακμή κτλ., όσο και τη χρονολογική καταλογογράφηση του λογοτεχνικού φαινομένου, έχει την αφετηρία της στα μέσα του 18^{ου} αιώνα και συνδέεται με την εμφάνιση μια νέας αντίληψης περί ιστοριογραφίας γενικότερα, την οποία πρώτος εφάρμοσε στην ιστορία της λογοτεχνίας ο Johann Gottfried von Herder (1744-1803) (Rosenberg, 2004, σ. 274). Η αντίληψη αυτή αφενός υπογράμμιζε την σχετικότητα και την εξάρτηση των εκάστοτε πολιτισμικών φαινομένων από το ιστορικό τους πλαίσιο και αφετέρου απαιτούσε όχι μόνο την αρχειοθέτηση ιστορικών γνώσεων, αλλά και την κριτική ερμηνεία τους.

Κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα και υπό την επίδραση του θετικισμού, η ιστορία της λογοτεχνίας καθίσταται κύριο αντικείμενο των εθνικών φιλολογιών. Το επιστημονικό ενδιαφέρον για την ιστορία της λογοτεχνίας, όμως, αρχίζει στις αρχές του 20^{ου} αιώνα να ελαττώνεται/μειώνεται, υπέρ προς όφελος μιας πιο θεωρητικής αντιμετώπισης της λογοτεχνίας, κάτι που όπως θα δούμε στη συνέχεια καθιστά την ιστοριογράφηση της λογοτεχνίας πεδίο νέων προβληματισμών.

Σε κάθε περίπτωση η περιοδολόγηση των διαφόρων εθνικών λογοτεχνιών, η κατηγοριοποίησή τους δηλαδή σε εποχές, μοιάζει σήμερα να έχει ολοκληρωθεί. Επικρατεί δηλαδή μια καταρχήν συμφωνία σε σχέση με τη χρονολογική κατάταξη του λογοτεχνικού φαινομένου. Επιπλέον είναι σε όλους σαφές ότι κάθε καθορισμός μιας λογοτεχνικής εποχής είναι μια ανθρώπινη κατασκευή λίγο ή πολύ αυθαίρετη που χρησιμοποιείται συμβατικά. Είναι επίσης δεδομένο ότι η χρονολογική χαρτογράφηση της λογοτεχνίας – αυτό δεν έχει αμφισβητηθεί από κανέναν – είναι ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο για την ερμηνεία της λογοτεχνίας. Παρόλ' αυτά, όμως, η συζήτηση για την ταξινόμηση της λογοτεχνίας σε εποχές συνεχίζεται.

Ας δούμε ένα παράδειγμα της συζήτησης αυτής, που αφορά τη σχέση μεταξύ δύο εποχών, του μπαρόκ και του κλασικισμού. Ο Heinrich Wölfflin (1864-1945) κατέδειξε πρώτος ότι τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής της εποχής μεταξύ 1650 και 1750 είναι δυνατόν να αποδοθούν και σε κάποιες μορφές της λογοτεχνίας της ίδιας εποχής, καθιερώνοντας έτσι τον όρο *Μπαρόκ* στη λογοτεχνική κριτική, έναν όρο που αρχικά αφορούσε μόνο τις καλές τέχνες. Αποτέλεσμα αυτής της εισαγωγής μιας νέας «εποχής» είναι ότι έκτοτε το θέμα της σχέσης μεταξύ κλασικισμού και μπαρόκ δεν έχει σταματήσει να συζητείται. Από τον Robert Curtius και τον Hugo Friedrich μέχρι τον Ulrich Schulz-Buschhaus, η σχέση αυτή έχει ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως και η συζήτηση συνεχίζεται. Έτσι, όπως σημειώνει ο Joachim Küpper, οι όποιες διαφορές μεταξύ μπαρόκ και κλασικισμού, δεν πρέπει να επισκιάσουν το γεγονός ότι αυτή η εποχή «είναι ταυτόχρονα επανάκτηση (του μεσαιωνικού) και αντιμετώπιση (της Αναγέννησης), μια εποχή ανανέωσης (*renovatio*)» (Küpper, 1990, σ. 25). Από αυτή την άποψη, τόσο το μπαρόκ όσο και ο κλασικισμός επεξεργάζονται σε διαφορετικές πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες τη νέα εικόνα του ανθρώπου και του κόσμου, όπως διαμορφώθηκε στην Αναγέννηση, και επομένως έχουν κοινή βάση.

Το ερώτημα βέβαια που τίθεται είναι γιατί χρειαζόμαστε αυτή την κατάταξη των λογοτεχνικών εκφάνσεων σε διαφορετικές εποχές, ειδικά αν πρόκειται για εποχές που καλύπτουν περίπου την ίδια χρονική περίοδο και έχουν μάλιστα όπως το μπαρόκ και ο κλασικισμός, λόγου χάρη, κοινή αφετηρία. Η απάντηση έγκειται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προσδίδει η επιστήμη στον κάθε όρο και στην ανάγκη της να ταξινομήσει τη λογοτεχνική παραγωγή χρονολογικά, όντας ταυτόχρονα σε θέση να καταγράψει σημαντικές διαφοροποιήσεις εντός του ίδιου χρονικού πλαισίου.

Το ότι καμία ταξινόμηση, πάντως, δεν μπορεί να είναι απολύτως ικανοποιητική το δείχνει το παράδειγμα του Σαίξπηρ, ο οποίος σίγουρα δεν ανήκει στον κλασικισμό, αλλά δεν είναι και καθόλου βέβαιο, αντιθέτως είναι εντόνως αμφισβητούμενο το κατά πόσο ανήκει στο μπαρόκ. Για τον Σαίξπηρ και για τους συγχρόνους του Thomas Kyd, Christopher Marlowe, John Lully και Robert Greene «θεσμοθετήθηκε» μια εποχή, που είναι μια καθαρά/αποκλειστικά «αγγλική» εποχή, η Ελισαβετιανή Εποχή, και αυτό γιατί στη διάρκεια της βασιλείας της Ελισάβετ Α΄ της Αγγλίας έζησε και έδρασε ο Σαίξπηρ.

Πάντως, σε σύγκριση με τις συζητήσεις που περιστρέφονται γύρω από τις σχέσεις μεταξύ διαφορετικών εποχών, οι συζητήσεις που επικεντρώνονται στο ίδιο το αντικείμενο της ιστοριογράφησης της λογοτεχνίας και εκκινούν από διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με το λογοτεχνικό φαινόμενο έχουν σαφώς περισσότερες προεκτάσεις. Έτσι, αν θεωρήσει κανείς τη λογοτεχνία ως ένα αυτόνομο αισθητικό σύστημα πρέπει να επικεντρωθεί στους υφολογικούς, δομικούς και ειδολογικούς κοινούς τόπους μεταξύ λογοτεχνικών κειμένων για να καθορίσει τα χρονικά όρια μιας εποχής. Αν πάλι κάποιος θεωρήσει τη λογοτεχνία ως ένα πολιτιστικό φαινόμενο άμεσα συνυφασμένο με το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι ή ως ένα μοντέλο επικοινωνίας εξαρτώμενο από το κοινό και τις προσδοκίες του· ή ακόμα εάν αντιμετωπίσει τη λογοτεχνία ως ένα σύνολο «κλασικών» κειμένων, δηλαδή κειμένων που ανήκουν στον εκάστοτε κανόνα, είναι υποχρεωμένος να θέσει διαφορετικά κριτήρια για την περιοδολόγηση του λογοτεχνικού φαινομένου (Rosenberg, 2004, σσ. 271-272). Συνέπεια αυτών των θεωρητικών διαφοροποιήσεων δεν είναι μόνο συζητήσεις σχετικά με τα χρονικά όρια μιας εποχής, αλλά και συζητήσεις που αφορούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε εποχής και με αφορμή τις λογοτεχνικές εποχές πραγματεύονται επί της ουσίας το ίδιο το λογοτεχνικό φαινόμενο.

Λιγότερες αλλά όχι αμελητέες συζητήσεις έχουν δημιουργήσει τα λογοτεχνικά ρεύματα. Τα λογοτεχνικά ρεύματα εντάσσονται πάντα σε λογοτεχνικές εποχές και δηλώνουν μια λογοτεχνική τάση, κυρίαρχη ή όχι, η οποία διαφοροποιείται από άλλα ρεύματα της ίδιας εποχής. Ο εξπρεσιονισμός πχ. είναι ένα ρεύμα που συνυπάρχει με τον [συμβολισμό](#) και τον [βατουραλισμό](#). Δεν πρόκειται για οργανωμένες ομάδες

λογοτεχνών, γιατί σε αυτή την περίπτωση μιλάμε για σχολές ή για κινήματα, δηλαδή για μια περισσότερο ή λιγότερο στενά συνεργαζόμενη ομάδα λογοτεχνών, οι οποίοι λίγο ως πολύ έχουν κοινό αισθητικό πρόγραμμα. Ένα παράδειγμα τέτοιου είδους κινήματος είναι οι [υπερρεαλιστές](#). Όπως, ίσως, διαφαίνεται και από τα παραδείγματα τόσο τα ρεύματα όσο και τα κινήματα είναι λογοτεχνικές τάσεις, που είτε τους δίδονται χαρακτηριστικά ονόματα από συγχρόνους τους ή μεταγενέστερους ή παίρνουν το όνομά τους από παράλληλες τάσεις σε άλλες τέχνες, όπως πχ. ο εξπρεσιονισμός. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις επιλέγουν οι ίδιοι οι συγγραφείς να αυτοαποκαλούνται με κάποιο συγκεκριμένο χαρακτηρισμό για λόγους που σχετίζονται με το αισθητικό τους πρόγραμμα τους πχ. υπερρεαλιστές ή ντανταϊστές.



Εικόνα 7.3 Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του περιοδικού *La Révolution surréaliste* (Η Υπερρεαλιστική Επανάσταση), το Δεκέμβριο του 1924. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «*La Révolution surréaliste*» της αγγλικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/La_R%C3%A9volution_surr%C3%A9aliste, @URL https://en.wikipedia.org/wiki/La_R%C3%A9volution_surr%C3%A9aliste#/media/File:La_Revolution_Surrealiste_cover.jpg).

Σε αυτό τον κατακερματισμό των εποχών σε ρεύματα και σχολές/κινήματα προστέθηκε γύρω στο 1880 και ο όρος γενιά, ο οποίος, όπως σημειώνει ο Βελουδής, χρησιμοποιήθηκε σε δύο εννοιολογικές παραλλαγές α) Υπό την επίδραση του του θετικισμού και του βιολογισμού του 19ου αιώνα η λογοτεχνική γενιά ταυτίστηκε με τη μέση «γόνιμη» ηλικία (το μισό του 70, γύρω στα 35 χρόνια) του ανθρώπου συγγραφέα β) Υπό την επίδραση της «πνευματοκεντρικής» θεωρίας της ιστορίας γενιά θεωρήθηκε ως η κοινωνική ομάδα σχετικά συνομηλίκων ατόμων που συνδέονταν μεταξύ τους με κοινή μόρφωση, ιδεολογικά ιδεολογία μήπως;, ιστορικές εμπειρίες και βιώματα (2006, σ. 375). Η δεύτερη έννοια που είχε και στη διάρκεια του 20ού αιώνα ευρύτερη αποδοχή απαντάται και σήμερα σε διάφορες εθνικές ιστορίες της λογοτεχνίας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η γενιά του '30 στην Ελλάδα.

Σήμερα, μιλώντας για εποχές όσο πιο γενικά γίνεται, μπορούμε να πούμε ότι, τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο, θεωρούμε πως η ιστορία της λογοτεχνίας ξεκινά στην Αρχαιότητα και ακολουθούν ο Μεσαίωνας, η Αναγέννηση (Ουμανισμός, Μπαρόκ, Κλασικισμός, Ελισαβετιανή Εποχή), ο Διαφωτισμός, ο 19ος αιώνας (Ρομαντισμός/Ρεαλισμός), ο Μοντερνισμός και ο Μεταμοντερνισμός, ανάλογα δε με την οπτική του κάθε ερευνητή Νεωτερικότητα είναι η εποχή από την Αναγέννηση έως σήμερα, ή από τον Μοντερνισμό και μετά. Ένα ερώτημα που συζητιόταν έως πρόσφατα είναι αν ζούμε σήμερα στην εποχή της Μετανεωτερικότητας ή όχι και τι σημαίνει Μετανεωτερικότητα. Ο κύριος λόγος γιατί οι συζητήσεις που διεξάγονται για τις εποχές είναι πιο πολύπλοκες από ό,τι οι συζητήσεις για τα λογοτεχνικά είδη είναι επειδή η ιστορία γενικά και η ιστορία της λογοτεχνίας ειδικότερα, που είναι άλλωστε στενά συνδεδεμένη με την κοινωνικοπολιτική ιστορία, όπως και με την πολιτισμική ιστορία, είναι εκτός από πεδίο θεωρητικών αντιπαραθέσεων και ιδεολογικά φορτισμένη. Να υπενθυμίσουμε εδώ ότι οι πρώτες «σύγχρονες» απόπειρες ιστοριογράφησης του λογοτεχνικού φαινομένου συμπίπτουν με τη γέννηση των εθνικών φιλολογιών και αποτελούσαν, στις απαρχές τουλάχιστον, το βασικό τους επιστημονικό αντικείμενο.

Μία ωστόσο από τις αποστολές του συγκριτολόγου που ενδιαφέρεται όχι για μία εθνική ιστορία της λογοτεχνίας αλλά για περισσότερες, για τη λογοτεχνία ως πανανθρώπινο φαινόμενο πέρα από τα σύνορα μιας γλωσσικής ή εθνικής κοινότητας, είναι να επιχειρήσει να μελετήσει την ιστορία της λογοτεχνίας έξω και πέρα από τα εκάστοτε εθνικά σύνορα. Η κατάταξη της λογοτεχνίας σε εποχές, ρεύματα και γενιές, όσο κι αν διαφέρουν από χώρα σε χώρα, αποτελεί σε κάθε περίπτωση ένα χρήσιμο εργαλείο για τον συγκριτολόγο, μιας

και προσφέρει χρονολογικά ταξινομημένο το λογοτεχνικό φαινόμενο στη βάση λίγο ως πολύ κοινών χαρακτηριστικών. Αποτελεί όμως επίσης μια πρόκληση, διότι η συγκριτολογία θα πρέπει να αφηγηθεί, έστω και αποσπασματικά, πέρα από τα εθνικά χρονολόγια, τις εθνικές περιοδολογήσεις, τις εθνικές ταξινομήσεις μια υπερεθνική συγκριτολογική ιστορία της λογοτεχνίας – και αυτό δεν είναι καθόλου εύκολο. Η δυσκολία δεν έγκειται μόνο στο ότι αντικειμενικά δεν «υπάρχουν» σε όλες τις εθνικές λογοτεχνίες οι ίδιες εποχές (στην Ελλάδα π.χ. δεν υπήρξε εποχή που να μπορεί να χαρακτηριστεί ως μπαρόκ, όπως δεν εμφανίστηκε και μια ομάδα που να είχε κοινά χαρακτηριστικά με τους ντανταϊστές), αλλά και στο ότι κάθε εθνική λογοτεχνία γράφει τη δική ιστορία της λογοτεχνίας, η οποία σπάνια «συμπίπτει» με άλλες εθνοκεντρικές ιστορίες.

Το παράδειγμα που ακολουθεί, του Ρομαντισμού, καταδεικνύει τις δυσκολίες ενός τέτοιου εγχειρήματος. Ο Ρομαντισμός είναι ένα πανευρωπαϊκό πολιτισμικό φαινόμενο, που εμφανίζεται στο τέλος του 18ου αιώνα και εξελίσσεται στο μεγαλύτερο του μέρος στη διάρκεια του 19ου αιώνα – μια εποχή η οποία χαρακτηρίζεται από την ανάπτυξη δικτύων επικοινωνίας, δηλαδή δικτύων μεταφοράς ιδεών και πολιτισμικών αγαθών, μια ιδανική δηλαδή περίοδος για να δημιουργηθεί ένα επαρκές πλαίσιο για κοινές λογοτεχνικές εκφάνσεις σε διαφορετικές χώρες. Πράγματι, αυτό συμβαίνει, παρότι ο ρομαντισμός δεν κυριαρχεί ταυτόχρονα σε όλες τις χώρες, αλλά εμφανίζεται με διαφορά φάσης από χώρα σε χώρα: όπως μαρτυρούν και οι χρονολογίες έκδοσης ρομαντικών έργων, η εμφάνισή τους είναι μαζική αν και όχι ταυτόχρονη, με τη Αγγλία και τη Γερμανία να αποτελούν πηγή έμπνευσης για την εν συνεχεία ανάπτυξη του Ρομαντισμού στην Ιταλία, στην Ισπανία και τελευταία στη Γαλλία (Travers, 2005, σ. 56). Όπως όμως θα δούμε στη συνέχεια ακόμα και το περίγραμμα μιας εποχής που είναι «κοινή» για διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες δεν είναι πολύ εύκολο να αποτυπωθεί.

7.2. Ρομαντισμός

Η προσπάθεια να καθορίσει κανείς τον Ρομαντισμό, αποτελεί επικίνδυνη περιπέτεια· πολλοί έχουν κιόλας πέσει θύματά της». Η καίρια αυτή προειδοποίηση διατυπώθηκε από τον E.B. Burgum σ' ένα άρθρο του πάνω στον Ρομαντισμό, στο περιοδικό Kenyon Review (1941), δεν εμπόδισε όμως τους κριτικούς να εξακολουθούν να ψάχνουν ασταμάτητα για την κατάλληλη ερμηνεία του όρου Ρομαντισμός. Άπειροι είναι, κατά συνέπεια, οι ορισμοί - σχεδόν τόσο όσο κι εκείνοι που ασχολήθηκαν με το θέμα τούτο. Έτσι, η δυσκολία που παρουσιάζει η προσέγγιση του Ρομαντισμού δεν είναι μονάχα να βρεθεί ένας ορισμός, αλλά να μπορέσει κανείς να προσανατολιστεί μέσα στον κυκεώνα των ορισμών που έχουν ως τώρα προταθεί.

Αυτά σημειώνει στον πρόλογο του βιβλίου της που έχει τον τίτλο *Ρομαντισμός* η [Lilian R. Furst](#), για να επιδοθεί στη συνέχεια κι εκείνη με τη σειρά της στην προσπάθεια να ορίσει το ρομαντικό φαινόμενο.

Ο λόγος για τον οποίον έχουν προταθεί τόσοι ορισμοί είναι ότι ο όρος Ρομαντισμός είναι ένας όρος ιδιαιτέρως ασαφής. Οι λόγοι αυτής της ασάφειας πρέπει να αναζητηθούν τόσο στις ποικίλες μεταβολές της σημασίας του, ως αισθητικής κατηγορίας, από τον 17^ο αιώνα και εξής, οπότε άρχισε να χρησιμοποιείται συστηματικά ο όρος, πρώτα στην Αγγλία και κατόπιν στην υπόλοιπη Ευρώπη· αλλά και στις διαφορετικές ιδεολογικές και πολιτικές σημασιοδοτήσεις που δέχτηκε στο πλαίσιο των εθνικών λογοτεχνιών στις οποίες αναπτύχθηκαν με διαφορά φάσης ρομαντικές σχολές.

Όπως αναφέρει ο Βελουδής (1992, σ. 98):

Ο ιστορικός χώρος του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού ορίζεται ουσιαστικά από τη ναπολεόντεια παρεκτροπή και την ήττα της Γαλλικής Επανάστασης, απόρροια της οποίας υπήρξε η παλινόρθωση των μοναρχικών και αυταρχικών καθεστώτων και η εμπέδωση της, αγγλικής κυρίως, αποικιοκρατίας. Ταυτόχρονα, η ίδια αυτή εποχή είναι η εποχή της αστικοφιλελεύθερης αντίστασης κι εξέγερσης εναντίον των ίδιων αυτών καθεστώτων (1830, 1848), της εμφάνισης του εργατικού κινήματος και των πρώτων θεωρητικών του και, προπαντός, των εθνικοαπελευθερωτικών κινήματων σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Η πολυμορφία, η διαφοροποίηση και μάλιστα η αντιφατικότητα του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού φαίνεται δοσμένη, παρά την υπερεθνική του ενότητα, ήδη από το σχηματικότατο αυτό καθορισμό της ιστορικής του "στιγμής": της ευρωπαϊκής κρίσης, που γεννιέται από τη σύγκρουση των αστικών δυνάμεων με την ακόμα ακατάβλητη φεουδαρχία, με τη συμπαραστάση μιας ακόμα ανίσχυρης εργατικής τάξης. Το ρομαντικό κίνημα δεν είναι παρά η καλλιτεχνική και ιδεολογική έκφραση κι έκφραση αυτής της σύγκρουσης σ' όλη της την αντιφατικότητα. Απογοήτευση μπροστά στο ναυάγιο της Επανάστασης, φυγή κι εσωτερίκευση μπροστά στην πολιτική καταπίεση της Παλινόρθωσης, που φτάνει, σε μερικές περιπτώσεις, ως την απολογία της,

ιδίως στις κυρίαρχες χώρες (Γερμανία, Αγγλία, Γαλλία), αστικοφιλελεύθερες διεκδικήσεις απέναντι στα ίδια αυτά καθεστώτα κι εκδηλώσεις αλληλεγγύης με τ' απελευθερωτικά κινήματα των εξαρτημένων λαών της Ευρώπης και, τέλος, πατριωτικές-αλυστρωτικές διεκδικήσεις στις "νέες", εξαρτημένες και χειραφετούμενες χώρες [...].

Αυτή ακριβώς η πολυμορφία του Ρομαντισμού ήταν που οδήγησε τον Arthur O. Lovejoy να τονίσει, το 1924 ήδη, την αναγκαιότητα της αποδοχής μιας *prima facie* πολλαπλότητας των Ρομαντισμών. (Lovejoy, 1924, σσ. 235-236). Αυτή η πολλαπλότητα δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι δεν υπάρχουν και σημαίνουσες ομοιότητες μεταξύ των διαφορετικών εθνικών Ρομαντισμών, στις οποίες θα αναφερθούμε στη συνέχεια, αφού πρώτα αναφερθούμε συνοπτικά στην ιστορία του όρου και στις διαφορετικές «εθνικές» εκδοχές του ρομαντικού κινήματος.



Εικόνα 7.4 William Turner: Llanberis (Ουαλία), 1800. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «William Turner» της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/William_Turner, ©URL φωτογραφίας: https://de.wikipedia.org/wiki/William_Turner#/media/File:Turner-Llanberis-1800.jpg).

Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα ο όρος «ρομαντικός» δηλώνει κυρίως τον τρόπο που η τέχνη, και αρχικά μόνο η λογοτεχνία, αποτυπώνει τη φύση. Από τον χαρακτηρισμό των ιπποτικών μυθιστοριών του ύστερου Μεσαίωνα, που γνωρίζουν στην εποχή της τυπογραφίας την ιδιαίτερη προτίμηση του αναγνωστικού κοινού, ως ρομαντικών, ο ρομαντισμός ενώ δεν παύει να σημαίνει τον τρόπο αλλά και το είδος των φυσικών τοπίων, ψηλά βουνά, απότομα βράχια, ερημιές κτλ., που επιλέγει ο λογοτέχνης και αργότερα ο ζωγράφος να αναπαραστήσει, αποκτά κατόπιν μια ιστορική διάσταση χαρακτηρίζοντας λογοτεχνικές εποχές και διαφορετικά λογοτεχνικά ύφη. Καθίσταται επίσης αντικείμενο της φιλοσοφίας, της αισθητικής και της πολιτικής θεωρίας, μια και συνδέεται ποικιλοτρόπως με πολιτικά ζητήματα, ενώ φτάνει στο τέλος του 19^{ου} αιώνα να δηλώνει μια ολόκληρη κοσμοθεωρία. Ο ρομαντισμός μεταλλάσσεται έτσι σταδιακά σε μια αντίληψη του κόσμου, η οποία δεν αφορά αποκλειστικά στην τέχνη αλλά καθορίζει και τη στάση ζωής και τη σκέψη των ρομαντικών (Müller, 2003, σ. 315).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο ευρωπαϊκός Ρομαντισμός χαρακτηρίζεται από πολυμορφία, ενώ δεν εκδηλώνεται ταυτόχρονα σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες. Έτσι στην Αγγλία, όπου ο Ρομαντισμός ως λογοτεχνικό φαινόμενο εκδηλώθηκε σχετικά νωρίς, ο όρος ρομαντισμός αρχικά περιγράφει την ποίηση του Μεσαίωνα, επιδιώκοντας να την διαχωρίσει υφολογικά από την αρχαία γραμματεία, κι αργότερα σημαίνει τη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα. Οι λογοτέχνες της εποχής εντούτοις δεν αυτοπροσδιορίζονται μετ' επιτάσεως ως ρομαντικοί, μιας και δεν έχουν να αντιπαλέψουν έναν κλασικισμό στην Αγγλία. Όπως σημειώνει και η Furst (1974, σ. 9)

οι άγγλοι ρομαντικοί δεν αναγκάστηκαν ποτέ -πράγμα πολύ σημαντικό- να ενώσουν τις δυνάμεις τους για μια ομαδική εξόρμηση, όπως είναι ο γαλλικός αγώνας ενάντια στον νέο-κλασικισμό ή η γερμανική φιλόδοξη προσπάθεια να αναπτύξει μια μεγαλόπνοη εθνική λογοτεχνία. Αντίθετα μάλιστα, ο αγγλικός ρομαντισμός εξελίχθηκε σταδιακά και ειρηνικά, με αφετηρία τις καινούριες ιδέες που είχαν σιγά-σιγά διεισδύσει στη χώρα τους γύρω στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα.

Αυτό δεν συμβαίνει στη Γαλλία, όπου ο ρομαντισμός αντιμετωπίζεται ως το αντίπαλο δέος του κλασικισμού και αποκτά μετά τον Ναπολέοντα και την προτίμηση που έδειξε στον κλασικισμό μια ιδεολογική χροιά που συνδέει τον ρομαντισμό με συντηρητικές ή και απολίτικες στάσεις, αλλά και με τον φιλελευθερισμό, όπως και τον πρώιμο ή ουτοπικό σοσιαλισμό των οπαδών του [Σαιν Σιμόν](#) (Henri de Saint-Simon). Επομένως,

για ένα ορισμένο διάστημα (όπως λόγω χάρη γύρω στα 1822) υπήρχαν μοναρχικοί ρομαντικοί και φιλελεύθεροι ρομαντικοί -καθώς και κλασικοί μοναρχικοί και κλασικοί φιλελεύθεροι! Στα λογοτεχνικά σαλόνια οι παρατάξεις άλλαζαν τόσο συχνά όσο και τα περιοδικά που κυκλοφορούσαν (Le Conservateur litteraire, Mercure du XIXieme siecle, Debats, Muse francaise, Le Globe). (Furst, 1974, σ. 68)

Και γι αυτό το λόγο άργησε ο Ρομαντισμός να κυριαρχήσει στη Γαλλία, παρόλο που εκεί έζησε και έδρασε ο Ρουσσώ (Jean-Jacques Rousseau), ο οποίος έδωσε πολύ νωρίς ένα σημαντικό πρωτορομαντικό δείγμα γραφής που επηρέασε ολόκληρη την Ευρώπη. Έτσι μόλις στα 1827 και όταν πια τα αντιμαχόμενα στρατόπεδα συμφιλιώθηκαν μεταξύ τους, ο Ρομαντισμός επικράτησε ως κυρίαρχη ποιητική τάση.

Στη Γερμανία έχουμε σχετικά νωρίς ένα πρωτορομαντικό κίνημα που ονομάζεται *Θύελλα και Ορμή* (1770 -1785). Εμπνευστής του είναι ο Χέρντερ (Johann Gottfried Herder) που ζητά η ποίηση να είναι φυσική και αυθόρμητη, ενώ στις τάξεις του ανήκουν, μεταξύ άλλων, οι νεαροί τότε Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe) και Σίλλερ (Friedrich Schiller). Ακολουθεί ο Γερμανικός Κλασικισμός ή Κλασικισμός της Βαϊμάρης (1786-1832), μια λογοτεχνική κίνηση που οφείλει την ύπαρξή της στη φιλία και τη συνεργασία του Γκαίτε με τον Σίλλερ. Ήδη όμως το 1795 εμφανίζονται στη λογοτεχνική σκηνή της Γερμανίας οι ρομαντικοί που και κυριαρχούν μέχρι το 1848. Στη Γερμανία, όμως, όπου το ρομαντικό αποκτά σχετικά σύντομα μια πολιτική διάσταση, ο ρομαντισμός συνδέεται αρχικά στους Ναπολεόντειους πολέμους με μια ρητορική που διαπνέεται από το ιδανικό της ελευθερίας συνεχίζοντας έτσι την παράδοση του κινήματος *Θύελλα και Ορμή*. Στους κόλπους όμως υπάρχουν και συντηρητικοί στοχαστές όπως πχ. ο Adam Müller, που ήταν φανατικός πολέμιος των ιδεών της γαλλικής επανάστασης (Beutin, 2001, σσ. 202-203).

Αυτή είναι η εικόνα που έχουν οι Γερμανοί για την εξέλιξη της ποιητικής θεωρίας και πράξης στη χώρα και τη γλώσσα τους από τα τέλη του 18^{ου} έως τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, μια εικόνα η οποία δεν συνάδει, όμως, με την εικόνα που έχουν οι εκτός Γερμανίας για τη γερμανική λογοτεχνία. Στην Ελλάδα, όπως και στη Γαλλία με την οποία η ελληνική λογοτεχνική σκηνή διατηρούσε ισχυρούς δεσμούς, ο Γκαίτε και ο Σίλλερ θεωρούνται ρομαντικοί, ενώ στην πραγματικότητα ξεκίνησαν και οι δύο με το *Θύελλα και Ορμή* για να δημιουργήσουν κατόπιν τον Γερμανικό Κλασικισμό – ενώ ο ηλικιωμένος Γκαίτε, μεγάλος θαυμαστής του λόρδου Βύρωνα, δίνει επίσης εξαιρετικά δείγματα ρομαντικής ποίησης, πχ. στο δεύτερο μέρος του *Φάουστ*.

Στη νεοελληνική γραμματεία, ο όρος «ρομαντισμός» πρωτοεμφανίζεται στην αρνητική κριτική στον όρο που ασκεί ο Κοραΐς το 1829 (Προλεγόμενα στον β' τόμο των *Ατάκτων*), λαμβάνοντας πιθανώς θέση στη διαμάχη που είχε ξεσπάσει στην Γαλλία το 1827 γύρω από τον πρόλογο του Βίκτωρα Ουγκώ στο θεατρικό έργο *Κρόμγουελ*. Αντίθετα, το 1837 ο Αλέξανδρος Ραγκαβής τοποθετείται θετικά απέναντι στον ρομαντισμό, συνδέοντας τον εαυτό του με τους ρομαντικούς ποιητές (Βελουδής, 1992, σ. 102). Κρίνοντας όμως μόνο και μόνο από τη στάση του Κοραΐ και του Ραγκαβή απέναντι στη γλώσσα – ο μεν Κοραΐς ήταν υπέρ της μέσης οδού και άρα φιλικά διακείμενος έναντι της δημοτικής, ο δε Ραγκαβής ήταν αναφανδόν υπέρ της καθαρεύουσας – διαφαίνεται ότι ο όρος «ρομαντισμός» στην Ελλάδα συνδέθηκε με το γλωσσικό ζήτημα και γι' αυτό το τέλος του Ρομαντισμού στην Ελλάδα σημαίνει αρχικά και τη συνολική καταδίκη του, όπως αυτή που διατύπωσε το 1877 ο Ροΐδης στην περίφημη διαμάχη του με τον Άγγελο Βλάχο. Αλλά και μέχρι πρόσφατα αντιμετωπιζόταν ως γλωσσικά και ιδεολογικά συντηρητική λογοτεχνία, ως μια πολιτικά αντιδραστική λογοτεχνία δευτέρας κατηγορίας, με μικρές φωτεινές εξαιρέσεις. Μόλις τη δεκαετία του 1980 αυτό αρχίζει να αλλάζει. Νέες μελέτες, ανθολογίες και άρθρα για την πεζογραφία και την ποίηση της εποχής γράφονται με σκοπό μια συνολική επανεκτίμηση του νεοελληνικού ρομαντισμού επιμένω της Αθηναϊκής σχολής, στη σχέση της με την Επτανησιακή ενδεχομένως.

Το ρομαντικό φαινόμενο όμως δεν είναι μόνο πολύμορφο, είναι και αντιφατικό. Έτσι, όπως αναφέρει ο [Βελουδής](#) (1992, σ. 257):

Ο Hugo λ.χ. ήταν στα νιάτα του μοναρχικός, για να εξελιχθεί, στην ωριμότητά του, σε ρεπουμπλικάνο και ριζοσπάστη δημοκρατικό. Παρόμοια, αν και μετριοπαθέστερη, εξέλιξη είχε και ο Lamartine -κάτω από την επίδραση της Ιουλιανής Επανάστασης (1830). Αντίθετα, ο Wordsworth, που δεν έκρυβε στα νιάτα του τη συμπάθειά του για τη Γαλλική Επανάσταση και μάλιστα για τους Girondistes, πέρασε, στην ωριμότητά

του στη συντήρηση. Παρόμοια, μερικοί από τους εκπροσώπους της πρώτης γενιάς του γερμανικού Ρομαντισμού, όπως λ.χ. ο Tieck, είχαν χαιρετίσει στα νιάτα τους (1792) τη Γαλλική Επανάσταση, για να δεχτούν και να υπηρετήσουν πολύ σύντομα, το αργότερο από τα 1815 και ύστερα, την καταπίεση της Παλινόρθωσης. Η προσχώρηση, τέλος, πολλών γερμανών ρομαντικών στην αντίδραση καταφαιίνεται και από τον όψιμο προσηλυτισμό τους ή την όψιμη επιστροφή τους στον καθολικισμό, που είχαν εγκαταλείψει στα νιάτα τους (Friedrich και Dorothea Schlegel, Zacharias Werner, Gorres, Brentano).

Όπως δείχνουν τα παραπάνω παραδείγματα, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο Ρομαντισμός ταυτίζεται με τον πολιτικό ριζοσπαστισμό, αλλά ούτε και το αντίθετο. Ο Ρομαντισμός είναι και τα δύο, και ρήξη και συμπόρευση με το εκάστοτε πολιτικό κατεστημένο και εκεί έγκειται η εγγενής αντίφασή του. Οι δύο εκφάνσεις του λειτουργούν άλλωστε παράλληλα. Από τα παραπάνω είναι επίσης προφανές ότι μπορούμε να μιλήσουμε και για εθνικούς ρομαντισμούς και μάλιστα ρομαντισμούς που αγνοούν εν μέρει, παρόλο που επιγράφονται ως ρομαντισμοί, τι συνέβη πράγματι στην αντίπερα όχθη, εκτός δηλαδή των εκάστοτε εθνικών συνόρων. Όμως ποια είναι τα κοινά στοιχεία, το κοινό αισθητικό πρόγραμμα μεταξύ των διαφορετικών εθνικών ρομαντισμών που μας επιτρέπουν να μιλάμε για πανευρωπαϊκό φαινόμενο και εποχή κοινή για πολλές διαφορετικές χώρες;

Συνοπτικά μπορούμε να πούμε ότι τα κύρια χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού είναι:

ο άκρατος ιδεαλισμός και η εξιδανίκευση της τέχνης και του καλλιτέχνη, το δόγμα «L' art pour l' art», ο αντικλασικισμός και η άρνηση του κανόνα και των κανόνων, η καταφυγή στη θρησκεία, στο παρελθόν, στη φύση και στο «λαό», η αλλοτρίωση του καλλιτέχνη και η λατρεία του εγώ, του αισθήματος, ο αντιλογιοτατισμός και ο υποκειμενισμός, η νοσταλγία, η απαισιοδοξία και ο σπληνισμός (θλίψη), ο ψυχολογισμός και το ενδιαφέρον για τα παραψυχολογικά φαινόμενα, ο μυστικισμός και η μεταφυσική, τ' όνειρο και τ' ονειροπόλημα, ο διχασμός, η αέναη κίνηση και η άσκοπη περιπλάνηση, η ανησυχία και η ανικανοποίηση, η αναζήτηση του φανταστικού και του αλλόκοτου, η χρήση της υποβολής και του συμβόλου και, μαζί μ' όλ' αυτά, το πάθος, η ειρωνεία και η σάτιρα, η σύζευξη της ποίησης με τη μουσική, της λογοτεχνίας με την τέχνη και τη φιλοσοφία. Ταυτόχρονα, η εποχή του ευρωπαϊκού Ρομαντισμού σημαίνει: στροφή στη λογοτεχνική περιουσία του «λαού» (παραμύθια, παραδόσεις, δημοτικά τραγούδια, λαϊκά βιβλία), και αξιοποίησή της για την προσωπική καλλιτεχνική δημιουργία, ανάπτυξη των λαογραφικών σπουδών, στροφή στη μεσαιωνική και νεότερη εθνική ιστορία και ανάπτυξη των εθνικών ιστορικών και γραμματολογικών σπουδών, νέα ώθηση στις επιστήμες του ανθρώπου, ιδιαίτερα την ψυχολογία και την ψυχοφυσιολογία, τη φιλοσοφία και την αισθητική, την έρευνα και την ερμηνεία των μύθων. (Βελουδής, 1992, σσ. 99-100).

Κοινό χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι, σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες όπου άνθισε ο ρομαντισμός, ο όρος είναι φορτισμένος πολιτικά, ενώ επίσης ευνόησε— και αυτό είναι ιδιαίτερος σημαντικό να τονιστεί —τη γέννηση της έννοιας του έθνους, των αλυτρωτικών, απελευθερωτικών αγώνων, αλλά και του εθνικισμού και των πολέμων μεταξύ εθνών. Στην Ιταλία, για παράδειγμα, ο Ρομαντισμός συνδέεται με την άνοδο ενός πρώιμου εθνικισμού, κάτι που θα αργότερα θα επεκταθεί σε ολόκληρη σχεδόν την Ευρώπη· ενώ δεν είναι τυχαίο ότι η έννοια του εθνικού ποιητή είναι προϊόν του ρομαντισμού. Οι εθνικές φιλολογίες είναι, όμως, επίσης απότοκο του ρομαντισμού και από αυτή την άποψη είναι κατανοητό το γιατί κάθε έθνος έχει δική του «ρομαντική» ιστορία. Ο ρομαντισμός, το πρώτο πραγματικά πανευρωπαϊκό λογοτεχνικό φαινόμενο, είναι ταυτόχρονα το ορόσημο της μετατροπής της ευρωπαϊκής ταυτότητας σε ένα σύνολο αντιμαχόμενων εθνικών ταυτοτήτων.

Ο ρομαντισμός είναι επίσης, και αυτό παρά τις ποικίλες εκφάνσεις, απότοκο του Διαφωτισμού και του ενδιαφέροντός του για τον άνθρωπο στην ολότητα του, άρα και για την αισθαντική του φύση, και γεννιέται ως αντίδραση στον ορθολογισμό, που είναι η κυρίαρχη τάση της εποχής των Φώτων. Προτάσσοντας τη σημασία του συναίσθηματος ως κινητήριας δύναμης του ποιητικού υποκειμένου, της φαντασίας ως βάσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, επιχειρεί να συνδέσει την τέχνη με το υπερβατικό υπερασπιζόμενος την σημασία της σε μια εποχή που το μηχανιστικό μοντέλο του κόσμου επικρατεί, ή όπως το διατυπώνει ο [Πέρσυ Σέλλεϋ](#), (Percy Shelley, 1996, σ. 88) στο δοκίμιο του *Υπεράσπιση της ποίησης*:

Κατά την άποψη των ορθολογιστών οι ποιητές θα έπρεπε ήδη να είχαν παραχωρήσει τα πρωτεία σ' αυτούς και τους μηχανοκράτες. Δεδομένου ότι η φαντασία είναι μεν μια ευχάριστη λειτουργία, η πλέον όμως χρήσιμη θεωρείται η λογική. [...] Χρεωστούμε ευγνωμοσύνη στους Λοκ, Χιουμ, Γίββωνα,

Βολταίρο, Ρουσό και στους μαθητές τους, για τις προσπάθειες που έκαναν υπέρ του αγώνα της καταπιεσμένης και εξαπατημένης ανθρωπότητας. [...] Αλλά μήτε που μπορούμε να φανταστούμε ποια θα ήταν η ηθική κατάσταση, εάν δεν είχαν ποτέ υπάρξει ο Δάντης, ο Πετράρχης, ο Βοκκάκιος, ο Τσόσερ, ο Σαίξπηρ, ο Καλντερόν, ο Λόρδος Βάκων ή ο Μίλτων. [...] Μόνο μια τέτοια έξαψη πνευματικού ενδιαφέροντος στάθηκε ικανή να οδηγήσει στην καθίδρυση των πρακτικών επιστημών, στην εφαρμογή της αναλυτικής σκέψης μέσα στα πλαίσια της κοινωνίας, που στις ημέρες μας τη βλέπουμε να καταλαμβάνει τα πρωτεία, εις βάρος της ίδιας της δημιουργικής φαντασίας. [...] Οι ποιητές είναι ιεροφάντες μιας ακατανόητης έμπνευσης, καθρέφτες μιας γιγαντιαίας σκιάς που το μέλλον ρίχνει πάνω στο παρόν. Είναι οι ίδιες τους οι λέξεις, ικανές να εκφράζουν ακόμη κι εκείνο που βρίσκεται πέραν απ' ό,τι ο νους συλλαμβάνει· οι σάλπιγγες είναι που ηχούν στη μάχη αγνοώντας τη δύναμη που εμπνέουν. Η επιρροή η αόρατη που χωρίς να κινείται τα πάντα κινεί. Οι ποιητές είναι οι ανεπίσημοι νομοθέτες του κόσμου.

Η ιερότητα της ποίησης συνδέεται με την απόδοση στο ποιητικό υποκείμενο μιας σχεδόν υπερφυσικής αίγλης, ενός μυστικιστικού κύρους και το καθιστά ταυτόχρονα επίκεντρο της ποιητικής πράξης. Ο ποιητής αντιμετωπίζεται πλέον ως ένα ιδιοφυές, ευαίσθητο, ενορατικό υποκείμενο, ένα σπάνιο πνεύμα που ακολουθεί τους δικούς του κανόνες και στην τέχνη, ενίοτε δε και στη ζωή. Αυτό του έδινε και το δικαίωμα να αντιμετωπίζει «τον εμπειρικό κόσμο απλώς ως την αφηρησία για μια επαναστατική διαδικασία δημιουργικού μετασχηματισμού. Ο όρος που αποκτούσε ολοένα και ευρύτερη χρήση σε αυτή την μετασχηματιστική διαδικασία ήταν η φαντασία. Επρόκειτο γι μια διανοητική ικανότητα που για πολλούς καταλάμβανε μια νοητή περιοχή μεταξύ αισθητικού και μυστηριακού» (Travers, 2005, σ. 60), ή όπως το διατυπώνει η Furst: «Περιγράφω αυτό που φαντάζομαι»- [είναι] το "πιστεύω" της πραγματικής ρομαντικής τέχνης, αφού έχει [ως] σκοπό να αναπαραστήσει τον κόσμο έτσι ώστε το απέραντο μέσα στο περιορισμένο, το ιδανικό μέσα στο πραγματικό, να αποκαλύπτονται με όλη τους την ομορφιά» (Furst, 1974, σ. 57). Γι αυτό τον λόγο ο ρομαντισμός συγκρούεται με τον κλασικισμό, σε όσες χώρες ο κλασικισμός είναι κραταίος, όπως στη Γαλλία.

Ο κλασικισμός εκπροσωπεί μια ποιητική που βασίζεται από τη μία στη μίμηση προτύπων και από την άλλη στη μίμηση του αληθοφανούς και του πρέποντος· εκπορεύεται από τον ορθό λόγο, πιστεύει σε αιώνιους κανόνες που διέπουν την τέχνη και επομένως προβλέπει ρυθμιστικές ποιητικές που επιβάλουν συγκεκριμένες φόρμες και τρόπους έκφρασης. Ο ρομαντισμός, αντιθέτως, υποστηρίζει τη δημιουργική δύναμη της ιδιοφυίας που δεν έχει ανάγκη από κανόνες, την ελευθερία του καλλιτέχνη, την ανάγκη του να δώσει σχήμα και μορφή και σε αυτό που προβάλλει η φαντασία ακόμα κι αν αντιστέκεται στη λογική, να εκφράσει το πάθος για το απόλυτο, το υπερβολικό, το ιδανικό, το υπερβατικό.

Και αυτή η διάρρηξη του κλασικού συστήματος που επήλθε μέσω του Ρομαντισμού δεν είχε σημαντικές συνέπειες μόνο για την τέχνη.

Ο νεο-κλασικισμός στάθηκε όχι μονάχα η κυρίαρχη τάση μιας ολόκληρης εποχής και αντανάκλασε τον σεβασμό των αρχαίων, αλλά είχε ακόμη προσφέρει μια σταθερή και συνεπή κοσμοθεωρία [...], που προερχόταν από τη βεβαιότητα ότι υπήρχε μια ακλόνητη τάξη του Σύμπαντος, και κατά συνέπεια ο νεο-κλασικισμός πρόσφερε στη Λογοτεχνία σίγουρα πλαίσια όπου μπορούσε να στηριχθεί. Όταν εγκαταλείφθηκε το παλιό σύστημα, κλονίστηκε το αίσθημα της ασφάλειας, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη. Κι αυτό αποτέλεσε μια τομή, μιαν αλλαγή που έφερε τόσο εκτεταμένα επακόλουθα, ώστε και σήμερα ακόμη είναι δύσκολο να τα παραγνωρίσουμε. Η ροπή μας προς το σχετικό και τις αντιφατικές αξίες, οι δισταγμοί μας στην κρίση, η απροθυμία μας (ή μήπως η ανικανότητά μας;) να καθορίσουμε σταθερούς κανόνες — όλα αυτά, είναι —σε τελευταία ανάλυση— συνέπειες της αποφασιστικής αλλαγής από τους νεο-κλασικούς ορισμούς και τις αμφισβητήσεις που προκάλεσε ο Διαφωτισμός. Η αντικειμενική τάξη αντικαταστάθηκε —αργά μα σταθερά— από την αρχή της υποκειμενικής κρίσης. (Furst, 1974, σ. 30)

Στο πλαίσιο αυτό του προγραμματικού υποκειμενισμού και συνεπώς της καλλιτεχνικής ελευθερίας που χαρακτηρίζει τον ρομαντισμό, οι ρομαντικοί συγγραφείς δεν αμφισβητούν απλώς όλους τους κανόνες και την «τυποποίηση» του κλασικισμού, αλλά γενικότερα την ποιητική παράδοση. Δεν είναι τυχαίο ότι οι γερμανικοί ρομαντικοί είναι οι πρώτοι στην ιστορία της λογοτεχνίας και της ποιητικής που στρέφονται ενάντια στον διαχωρισμό σε λογοτεχνικά είδη διακηρύσσοντας διά στόματος Friedrich Schlegel:

η ρομαντική ποίηση είναι προοδευτική οικουμενική ποίηση. Προορισμός της δεν είναι μόνο να ενώσει πάλι όλα τα μεμονωμένα είδη ποίησης και να εμπλουτίσει την ποίηση με φιλοσοφία και ρητορική. Θέλει και οφείλει να συγχωνεύσει ποίηση και πρόζα, μεγαλοφυΐα και κριτική, τεχνητό και φυσικό ύφος στη

ποίηση, να δώσει στην ποίηση ζωντάνια και συντροφικότητα, να κάνει τη ζωή και την κοινωνία ποιητική [...].(Περράκης, 2003, σ. 25)

Ακόμη και από αυτό το σύντομο απόσπασμα, η ριζοσπαστικότητα του ρομαντισμού καθίσταται προφανής: η ιδέα μιας προοδευτικής ποίησης, δηλαδή της ποίησης ως μιας αέναης οικουμενικής πορείας, είναι καινοφανής, με δεδομένο ότι ο κλασικισμός εκκινεί από την πίστη, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ότι οι κανόνες της τέχνης και του ωραίου είναι αιώνιοι. Αυτή η ιδέα δεν συνοδεύεται επιπλέον από μια ρηξικέλευστη ποιητική, που εκφράζει την απαίτηση να καταργηθούν τα στεγανά ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη, τα οποία ο κλασικισμός αντιμετώπιζε ως κατηγορίες αναλλοιώτες στο χρόνο, απαίτηση που δεν αφορά προφανώς μόνο την τέχνη αλλά και ολόκληρη την κοινωνία.

Το αποσπασματικό, το απλό, το φυσικό, το αυθόρμητο, το αυθεντικό, το πρωτόγνωρο και το παροδικό, όπως και η αρρώστια, η φθορά και ο θάνατος είναι πλέον στο επίκεντρο της ποιητικής πράξης. Τα τυπικά σκηνικά του ρομαντισμού είναι η νύχτα, τα ερείπια, οι τάφοι, ένας κόσμος σκοτεινός που αντικαθιστά τον ήλιο, το φως, το όραμα ενός ωραία πλασμένου κόσμου που καθοδηγείται από τη λογική. Ο ρομαντισμός στρέφεται, σε αντίθεση με τον κλασικισμό που είναι προσηλωμένος στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, στον Μεσαίωνα, στους λαϊκούς μύθους και θρύλους και αποτυπώνει την εύθραυστη κατασκευή και τους ψυχικούς/εσωτερικούς δαίμονες του υποκειμένου, υποσκιάποντας την πίστη στην ανθρώπινη λογική. Στην αισιοδοξία του Διαφωτισμού αντιτάσσει την μελαγχολία, την πεισιθανάτια διάθεση, ενώ επιστρέφει στη φύση, που μοιάζει στο πλαίσιο της βιομηχανικής επανάστασης να υποτάσσεται σύμφωνα με το πνεύμα του ορθολογισμού στον άνθρωπο, για να αναζητήσει εκεί τον καθρέφτη του υποκειμένου και το σύμβολο μιας υπερβατικής δύναμης, να την συνδέσει με την ποιητική δημιουργία, να της προσδώσει δηλαδή εκ νέου την αύρα που έχει απωλέσει. Η φύση στην απλότητά της γίνεται το «σύμβολο ενός ανώτερου κόσμου και αστείρευτη πηγή γονιμότητας» (Travers, 2005, σ. 87).



Εικόνα 7.5 Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ, Οδοιπόρος επάνω από θάλασσα ομίχλης (1818). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Οδοιπόρος επάνω από τη θάλασσα της ομίχλης» της ελληνικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F%CE%B4%CE%BF%CE%B9%CF%80%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%B5%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89_%CE%B1%CF%80%CF%8C_%CF%84%CE%B7_%CE%B8%CE%AC%CE%BB%CE%B1%CF%83%CF%83%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CF%87%CE%BB%CE%B7%CF%82#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_Wanderer_%C3%BCber_dem_Nebelmeer.jpg](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9F%CE%B4%CE%BF%CE%B9%CF%80%CF%8C%CF%81%CE%BF%CF%82_%CE%B5%CF%80%CE%AC%CE%BD%CF%89_%CE%B1%CF%80%CF%8C_%CF%84%CE%B7_%CE%B8%CE%AC%CE%BB%CE%B1%CF%83%CF%83%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%BF%CE%BC%CE%AF%CF%87%CE%BB%CE%B7%CF%82)).

Με τη φύση στενά συνδεδεμένος είναι και ο έρωτας, ένας έρωτας εξιδανικευμένος και εξαύλωμένος. Ο έρωτας, που συχνά αποκτάει μεταφυσικές διαστάσεις, είναι συνήθως ένας έρωτας ανέφικτος ή το συνηθέστερο του παρελθόντος. Από αυτή την άποψη δεν είναι τόσο ο έρωτας, όσο η αδυναμία πραγμάτωσής του ή και η απώλειά του που αναδεικνύεται ως κεντρικός θεματικός άξονας του ρομαντισμού. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε από μια συγκριτολογική οπτική τρία ποιήματα του ρομαντισμού από διαφορετικές εθνικές λογοτεχνίες. Στόχος μας είναι καταδείξουμε ότι το χρονολογικό πλαίσιο μιας εποχής, όπως και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, είναι επαρκή ως συγκριτολογικό πλαίσιο, παρόλες τις διαφορές που πιθανώς να υπάρχουν ανάμεσα στα κείμενα και οι οποίες αναδεικνύουν με τον καλύτερο τρόπο τη μοναδικότητα του καθενός από αυτά.

7.3. Wordsworth – Λαμαρτίνος – Λεοπάρντι

7.3.1. Wordsworth: Έζησε πλάι στη πηγή

Έγνοια του ρομαντικού ποιητή είναι

να επιλεγούν περιστατικά και καταστάσεις από την κοινή ζωή και να εξιστορηθούν ή να περιγραφούν απ' άκρου εις άκρον, στο μέτρο του δυνατού, στη γλώσσα που χρησιμοποιείται πραγματικά από τους ανθρώπους· να χρωματισθούν, ταυτόχρονα, με ορισμένη φαντασία, διά της οποίας τα συνηθισμένα πράγματα θα φανερώνονται στο νου με ασυνήθιστη όψη· επιπλέον και κυρίως, να αποκτήσουν αυτά τα περιστατικά και οι καταστάσεις ενδιαφέρον διά της ανάδειξης, με ακριβοπιστία και όχι με επιδεικτική διάθεση, των αρχέγονων νόμων της φύσης μας: κυρίως σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο συνδέονται οι ιδέες μας σε κατάσταση δημιουργικής έξαψης. (Wordsworth, 1994, σ. 46)

Αυτά «επιτάσσει» ο ρομαντικός ποιητής William Wordsworth στον πρόλογο – μανιφέστο που συνοδεύει την ποιητική συλλογή των Wordsworth και Samuel Taylor Coleridge (με τίτλο *Λυρικές Μπαλάντες* (*Lyrical Ballads*). Η συλλογή, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1798, εννιά χρόνια μετά την γαλλική επανάσταση, και ξαναδημοσιεύτηκε σε εκτενέστερη και επικαιροποιημένη μορφή το 1800, το 1802 και το 1805, είναι μια απόπειρα των δύο ποιητών να παρουσιάσουν μια πειραματική και καινοτόμο για την εποχή τους ποίηση (Stillinger, 2006, σ. 186). Τις διαφορετικές τους ποιητικές θεωρίες τις παρουσιάζουν στον πρόλογο της συλλογής στην έκδοση του 1800 – και επεξεργασμένες περαιτέρω το 1802, το 1836 και το 1850. Η πρώτη έκδοση του κοινού τους έργου περιέχει δεκαεννέα «απλά» ποιήματα του Wordsworth και τέσσερις δοκιμές της υπερβατικής ποίησης του Coleridge.



Εικόνα 7.6 Benjamin Robert Haydon: Πορτραίτο του William Wordsworth, 1842. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Benjamin Haydon» της αγγλικής Wikipedia. URL λήματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Haydon, @URL φωτογραφίας: https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Haydon#/media/File:Benjamin_Robert_Haydon_002.jpg).

Ο πειραματικός χαρακτήρας της ποίησής τους έγκειται στο ιδίωμα που χρησιμοποιούν, το ταπεινό ιδίωμα των αγροτών, δηλαδή μια απέριτη και γι' αυτό πιο δραστική γλώσσα. Και αυτό επειδή, όπως εξηγεί ο Wordsworth:

σ' αυτήν την κατάσταση τα στοιχειώδη αισθήματα συνυπάρχουν με μεγαλύτερη απλότητα και συνεπώς μπορούμε να τα μελετήσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια και να τα κοινωνήσουμε, με περισσότερη ορμή· επειδή τα ήθη της αγροτικής ζωής γεννώνται από αυτά τα στοιχειώδη αισθήματα και, εξαιτίας του αναγκαίου χαρακτήρα των αγροτικών ασχολιών, είναι ευκολότερα κατανοητά και πιο ανθεκτικά· και, τέλος, επειδή σ' αυτήν την κατάσταση τα ανθρώπινα πάθη ενσωματώνονται στις ωραίες και αμετάβλητες μορφές της φύσης. Υιοθετήθηκε, επίσης, και η γλώσσα αυτών των ανθρώπων (εξαγνισμένη, βεβαίως, από εκείνα που μοιάζουν αληθινά ελαττώματά της, από όλες τις διαρκείς και λογικές αιτίες δυσαρέσκειας ή αποστροφής) (Wordsworth, 1994, σ. 46).

Πρόκειται δηλαδή για μια φυσική, απλή και ταυτόχρονα εξαγνισμένη γλώσσα, που εγγυάται την αμεσότητα της ποιητικής πράξης. Στο κέντρο αυτής της γλώσσας είναι το ποιητικό υποκείμενο. Όπως εξηγεί ο Wordsworth, στο τι είναι ποιητής (ας προσέξουμε, όχι ποιός είναι αλλά τι είναι):

Τι είναι ο Ποιητής; Σε ποιον απευθύνεται; Και ποια γλώσσα προσδοκούμε απ' αυτόν; Είναι ένας άνθρωπος που μιλά σε ανθρώπους: ένας άνθρωπος, είν' αλήθεια, προικισμένος με ζωηρότερη ευαισθησία, περισσότερο ενθουσιασμό και τρυφερότητα, ο οποίος έχει μεγαλύτερη γνώση της ανθρώπινης φύσης και ψυχή με μεγαλύτερη κατανόηση απ' ό,τι υποτίθεται πως υπάρχει στο ανθρώπινο γένος· ένας άνθρωπος ικανοποιημένος με τα πάθη και τις αποφάσεις του· τον οποίο χαροποιεί περισσότερο από τους άλλους ανθρώπους το πνεύμα της ζωής εντός του· που χαίρεται να μελετά ανάλογες αποφάσεις και πάθη σαν κι αυτά που εκδηλώνονται στη ροή του σύμπαντος και συνήθως αισθάνεται την ανάγκη να τα δημιουργήσει ο ίδιος όταν δεν τα συναντά. Σ' αυτές τις ιδιότητες προστίθεται και η προδιάθεση να επηρεάζεται περισσότερο απ' όσο οι άλλοι από πράγματα απόντα, σαν να είναι παρόντα· η ικανότητα να πλάθει εντός του πάθη, που απέχουν πράγματι πολύ απ' το να είναι ίδια με τα πάθη που τα πραγματικά γεγονότα προξενούν, κι ωστόσο -ιδιαίτερα στα σημεία εκείνα του γενικού συναισθήματος τα οποία είναι ευχάριστα και χαροποιά- παρουσιάζουν μεγαλύτερη συγγένεια με τα πάθη που προξενούνται από τα πραγματικά γεγονότα, απ' οτιδήποτε άλλο οι κοινοί άνθρωποι, με τις δικές τους αποκλειστικά νοητικές λειτουργίες, είναι συνηθισμένοι να αισθάνονται: εξ ου και διά της ασκήσεως, ο Ποιητής έχει αποκτήσει μεγαλύτερη ετοιμότητα και δύναμη στο να εκφράζει αυτό που σκέφτεται και αισθάνεται, και ιδιαίτερα εκείνες τις σκέψεις και τα συναισθήματα τα οποία, από δική του επιλογή ή εξαιτίας της δομής του δικού του νου, γεννώνται μέσα του χωρίς άμεσο εξωτερικό ερέθισμα. (Wordsworth, 1994, σσ. 53-54).

Από το απόσπασμα μπορούμε να συγκρατήσουμε δύο στοιχεία: ότι ο ποιητής ενδιαφέρεται και είναι σε θέση να αποτυπώσει *πράγματα απόντα*, δηλαδή πάθη και αισθήματα που μόνο στη μνήμη μπορούν να διατηρηθούν και πράγματα που *γεννώνται μέσα του χωρίς άμεσο εξωτερικό ερέθισμα*, προϊόντα δηλαδή της φαντασίας. Και τα δύο αποτελούν σημαντικά χαρακτηριστικά του ρομαντισμού, τόσο η μνήμη, ως πρώτη ύλη της ποίησης όσο και η φαντασία, ως «μηχανή παραγωγής» ερεθισμάτων. Στο επίκεντρο και των δύο, ως κινητήριος δύναμη της ποιητικής πράξης, βρίσκεται ο ποιητής, πιο ευαίσθητος, πιο ενθουσιώδης, πιο τρυφερός, πιο βαθύς γνώστης της ανθρώπινης κατάστασης από τους υπόλοιπους, δηλαδή πιο ιδιοφυής

Αυτή ακριβώς η πίστη στην ιδιοφυΐα του ποιητή τον τοποθετεί στο κέντρο της ποιητικής πράξης, αλλά προκρίνει επίσης και τη στροφή του προς τον λυρισμό. Η λυρική ποίηση είναι από αυτή την άποψη μια έκφραση αντίστασης στον ορθολογισμό που κυριαρχεί, μιας και είναι ένα λογοτεχνικό είδος που δεν επιτρέπει μόνο την έκφραση συναισθημάτων, αλλά προβλέπει μια εξέχουσα για το (λυρικό) υποκείμενο θέση, όπως θα δούμε στο παράδειγμα που ακολουθεί. Πρόκειται για ένα ποίημα του Wordsworth από τη συλλογή *Λυρικές Μπαλάντες*, εδώ σε μετάφραση του Διονύση Καψάλη:

*Έζησε πλάι στην πηγή
Στ' άβατα μονοπάτια
Λίγη θ' αντίκρυσαν στοργή
Του κοριτσιού τα μάτια*

Όπως ανθίζουν σε γκρεμό

*Γιούλια μισοκρυμμένα!
Σαν άστρο όταν στον ουρανό
Δεν φέγγει άλλο κανένα.*

*Άγνωστη ζούσε και μικρή
Κατέβηκε στον τάφο
Αλίμονο για την νεκρή και
Μένα που το γράφω.*

Το ποίημα θεωρείται ένα εξέχον δείγμα ρομαντικής ποίησης. Διαθέτει πολλά από τα χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού, στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, όπως η λυρική έξαρση, η έκφραση συναισθημάτων, η εκφραστική ελευθερία, ο ελεγειακός τόνος, η θλίψη, η στροφή στη φύση και στους απλούς ανθρώπους, η απεριττή γλώσσα κ.α. Παράλληλα, καταφέρνει να δώσει την εντύπωση ότι είναι προϊόν «μιας άδολης εκφραστικότητας» (Travers, 2005, σ. 53), να δώσει δηλαδή την εντύπωση ότι πρόκειται για μια σχετικά αυθόρμητη και απλή ποιητική κατασκευή, χωρίς όμως αυτό τελικά να ισχύει.

Το ποίημα συγκροτεί ήδη από το πρώτο τετράστιχο ένα σημασιολογικό πεδίο, το οποίο συνεχίζεται σχεδόν μέχρι το τέλος: η κοπέλα, που συνδέεται με τη φύση ήδη στον πρώτο στίχο, *έζησε πλάι στη πηγή, σε άβατα μονοπάτια*, πολύ σπάνια μπορεί κανείς δηλαδή να την συναντήσει· η ίδια αντίκρισε λίγη στοργή, δηλαδή λίγους ανθρώπους που της έδειξαν στοργή· είναι σαν τα *μισοκρυμμένα γιούλια* που δύσκολα μπορεί κανείς να τα διακρίνει, είναι ένα άστρο που δεν βλέπει κανείς παρά πολύ σπάνια, μια και δεν γίνεται στον ουρανό να μην φέγγει κανένα άλλο άστρο. Με δεδομένο επίσης ότι αυτή η *άγνωστη* που μισοέζησε (αφού πέθανε μικρή) είναι αντικείμενο του ποιήματος, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι χάρις στο ποίημα είναι πλέον *μισοάγνωστη* (άλλωστε κάτι μάθαμε για αυτήν, αλλά όχι πολλά), αλλά και *μισοζωντανή*, μια και επιζεί στο ποίημα και μάλιστα μέχρι τις μέρες μας. Το λυρικό υποκείμενο δε που αφηγείται την ιστορία του νεκρού κοριτσιού και το (μισο)βγάζει από την αφάνεια διασώζοντας το εν μέρει από τη λήθη, διασώζεται στο πλαίσιο του ποιήματος και το ίδιο.

Οι δύο τελευταίοι στίχοι, *Αλίμονο για την νεκρή / και Μένα που το γράφω*, που είναι άλλωστε οι μόνοι που δεν συνεχίζουν την παραδειγματική σειρά των προηγούμενων στίχων. Αν οι στίχοι έως το *Αλίμονο* αφορούν το κρυφό, το δύσκολα διακριτό, το στερημένο, το μισό, το μικρό, το άγνωστο καταλήγοντας στο νεκρό, στην απόλυτη απουσία δηλαδή, το *Αλίμονο* δηλώνει την παρουσία του λυρικού υποκειμένου, που στον τελευταίο στίχο καθίσταται τελικά απολύτως «ορατό» και μάλιστα κατά τη στιγμή της ποιητικής πράξης. Από αυτή την άποψη το ποίημα, αν και μοιάζει εκ πρώτης όψεως να αναφέρεται κυρίως στο άγνωστο κορίτσι που έζησε πλάι στην πηγή, είναι ουσιαστικά ένα ποίημα που αναφέρεται στην ποίηση, είναι δηλαδή ένα αυτοαναφορικό ποίημα, όπως άλλωστε και τα περισσότερα ποιήματα του ρομαντισμού.

Η αυτοαναφορικότητα δεν είναι βέβαια αποκλειστικό χαρακτηριστικό του Ρομαντισμού, αλλά ίδιον της λογοτεχνίας γενικά. Αυτό που παρατηρούμε όμως στον Ρομαντισμό και θα το δούμε και στο επόμενο παράδειγμα που θα εξετάσουμε είναι ότι η αυτοαναφορικότητα μοιάζει να υπηρετεί την προβολή, την εξύψωση, την εξιδανίκευση του λυρικού υποκειμένου, την μετατόπισή του δηλαδή σε μια θέση σχεδόν υπερβατική.

7.3.2. Λαμαρτίνος: *Η Αίμνη*

Το 1820 ο Αλφόνς ντε Λαμαρτίν (Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine), γνωστός στην Ελλάδα ως Λαμαρτίνος, δημοσιεύει ανώνυμα μια συλλογή ποιημάτων, με τίτλο *Méditations poétiques (Ποιητικοί στοχασμοί)* η οποία περιλαμβάνει 24 ωδές, ελεγείες και επιστολές. Η συλλογή στις επανεκδόσεις της φτάνει, το 1849, να περιλαμβάνει 41 ποιήματα, συνοδευόμενα από κατά κύριο λόγο από αυτοβιογραφικά σημειώματα. Πρόκειται για το πρώτο του δημοσιευμένο έργο και περιλαμβάνει ποιήματα γραμμένα από το 1815 και εντεύθεν, που πολύ γρήγορα τον καθιέρωσαν ως ένα πρωτοερέα του Ρομαντισμού στη Γαλλία και στην Ευρώπη γενικότερα. Στην Ελλάδα, λόγω χάρη, το ποίημα με τίτλο *Η Αίμνη*, με το οποίο θα ασχοληθούμε στη συνέχεια, έχει μεταφραστεί πολλές φορές. Υπάρχουν μεταξύ άλλων μεταφράσεις του Άγγελου Βλάχου και του Σπυριδώνος Βασιλειάδη στην καθαρεύουσα, όπως και του Γιώργου Σημηριώτη και του Κλέωνα Παράσχου στη δημοτική. Το ποίημα εδώ παρατίθεται σε μετάφραση [Αριστοτέλη Βαλαωρίτη](#), ενός ποιητή, που εκπροσωπεί τον ρομαντισμό των Επτανησίων, έναν ρομαντισμό σε γλώσσα δημοτική.

Η Λίμνη

Πάντα λοιπόν θα τρέχουμε προς άγνωστο ακρογιαλιά,
θα καταποντιζόμαστε στου τάφου τη νυχτιά,
χωρίς ποτέ έν' απάνεμο μέσ' στην ανεμοζάλη,
ούτ' ένα καταφύγιο στη βαρυχειμωνιά!

Κοίταξε, λίμνη, κοίταξε! Δεν έκλεισ' ένας χρόνος
πο 'παιζε με το κύμα σου χαρούμενη, τρελή,
και τώρα, τώρα ο δύστυχος, κάθομαι, λίμνη, μόνος
στην πέτρα εδώ, όπου πάντοτε μας έβλεπες μαζί.

Καθώς και τώρα, εμούγκριζες και τότε αγριεμένη
κι εξέσχιζες τα στήθη σου στου βράχου τα πλευρά,
ανήσυχη παράδερνες στην άκρη, θυμωμένη,
κι εράντιζες τα πόδια της με τον αφρό συχνά.

Θυμάσαι, λίμνη, μόνι μας μια νύχτα εγώ κι εκείνη
ελάμναμε άφωνοι οι φτωχοί στα κρύα σου νερά·
τ' αγέρι δεν ανάσαινε, είχες κι εσύ γαλήνη,
στον ύπνο σου δεν άκουες παρά τα δυο κουπιά.

Μεμιάς τραγούδι ουράνιο, πρωτάκουστο, δροσάτο,
το γέρο τον αντίλαλο τριγύρω μας ζυπνά·
έμειν' ευθύς παράλυτο το κύμα σου το αφράτο
και τέτοια λόγια ακούστηκαν -θυμάσαι; - αρμονικά:

«Δίπλωσε, Χρόνε, δίπλωσε τ' ακούραστα φτερά σου,
ώρες γλυκιές, μην τρέχετε, σταθείτε μια στιγμή,
κι εσύ μη φεύγεις, νύχτα μου, με την αστροφεγγιά σου·
τώρα που ζευγαρώσαμε είν' εύμορφη η ζωή.»

Του κόσμου αυτού τα βάσανα, την ερημιά, τη φτώχεια
θέλουν να φύγουν άμετροι· γι' αυτούς γοργά γοργά,
Χρόνε μου, πέτα κι άφησε στου έρωτα τα βρόχια
τα δυο μας να χορτάσομε τόσο γλυκιά σκλαβιά.

Του κάκου! Οι ώρες φεύγουνε. Κανείς δε με προσμένει...
Κανείς δε μ' ακουρμαίνεται... Η νύχτα είναι σκληρή...
Αχνίζονται τ' άστρα, χάνονται... Κρυφά κρυφά προβαίνει
τ' άσπλαχνο γλυκοχάραμα... Λυπήσου μας, αυγή!...

Του κάκου! Όλα ξεγέλασμα, είν' όνειρα και πλάνη·
ζωή μας είν' η αγάπη μας και μοναχή χαρά.
Ας μη ζητούμε ανύπαρκτο στον κόσμο άλλο λιμάνι·
του Χρόνου η άγρια θάλασσα δεν έχει ακρογιαλιά.

«Χρόνε ζηλιάρη, δύστροπε! Πε μου, γιατί να σβηώνται,
σαν αστραπή να φεύγουνε οι ώρες της χαράς,
καθώς πετούν και φεύγουνε χωρίς να λησμονιούνται
κι οι μαύρες κι οι ολόπικρες στιγμές της συφοράς;

»Απ' τη βαθιά την άβυσσον οπού μας καταπίνει,
απ' την αιωνιότητα οπού μας πλημμυρεί

*τίποτε, Χρόνε, τίποτε στο φως δεν αναδίνει,
δεν ξεφυτρώνει τίποτε... όλα τα τρως εσύ.*

*«Λοιπόν, απ' όσα εχάρηκα δε θ' απομείνει τρίμμα,
δεν θε ν' αφήσω τίποτε σ' αυτήν τη μαύρη γη!
Απ' το γοργό μας πέραςμα δεν είναι τάχα κρίμα
να μη σωθεί ένα πάτημα, ω Χρόνε αδικητή;..»*

*Ω λίμνη, ω βράχοι μου άφωνοι, ω σεις, σπηλιές και δάση,
που βλέπετε τον πόνο μου, μια χάρη σας ζητώ:
εσείς οπού δε σκιάζεσθε κανείς να σας χαλάσει,
ποτέ μη μας ξεχάσετε, στο μνήμ' αν πάω κι εγώ.*

*Κι όταν σε δέρνει ο σίφουνας, κι όταν βαθιά κοιμάσαι,
ω λίμνη μου αφροστέφανη, να μη μας λησμονείς·
εσύ είδες την αγάπη μας και μόνη εσύ θυμάσαι
πώς άναφταν τα στήθη μας, και θα μας συμπονείς.*

*Θέλω τα πεύκα, τα έλατα, οι βράχοι, η ρεματιά σου,
τ' αφρού σου το μουρμούρισμα, τ' αντίλαλου η φωνή,
τα δροσερά σου σύγνεφα, τ' αγέρι, η καταχνιά σου,
η βρύση, ο καλαμιώνας σου, το χόρτο, το πουλί,*

*τ' άστρο τ' ασημομέτωπο, η μυρωδιά που χύνει
το γαλανό το κύμα σου, ω λίμνη μου γλυκιά,
ό,τι στην πλάση έχει αίσθηση, πνοή, νοημοσύνη,
όλα να λένε: «Αγάπησαν, τα μαύρα, φλογερά!»*

Το ποίημα αναπτύσσεται εστιάζοντας στην απώλεια του έρωτα: μόνο τρεις από τις δεκαέξι συνολικά στροφές αναφέρονται στην περασμένη ευτυχία. Το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης, η φθορά και ο θάνατος, τυπικά μοτίβα του Ρομαντισμού, τα οποία συναντήσαμε και στο ποίημα του Wordsworth, είναι οι κύριοι άξονες ποιήματος, ενώ η μεταφυσική σχεδόν σύνδεση μεταξύ φύσης και λυρικού υποκειμένου, επίσης χαρακτηριστικό γνώρισμα του Ρομαντισμού, οργανώνει ουσιαστικά το ποίημα: Η φύση στην ωδή του Λαμαρτίνου δεν λειτουργεί μόνο ως καθρέφτης του εσώτερου εαυτού (*Μεμιάς τραγούδι ουράνιο, πρωτάκουστο, δροσάτο, /το γέρο τον αντίλαλο τριγύρω μας ζυπνά /έμειν' ευθύς παράλυτο το κύμα σου το αφράτο / και τέτοια λόγια ακούστηκαν -θυμάσαι; - αρμονικά*), αλλά μοιράζεται και κοινές αναμνήσεις με το λυρικό υποκείμενο (*Θυμάσαι, λίμνη, μόνοι μας μια νύχτα εγώ κι εκείνη*).

Η φύση όμως στον Λαμαρτίνο δεν υποστασιοποιείται απλώς ως ένας (πλασματικός) μάρτυρας που γνωρίζει το παρελθόν και ως ένας (σιωπηλός) συνομιλητής στον παρόντα χρόνο: οι επικλήσεις και οι ρητορικές ερωτήσεις, που προσδίδουν άλλωστε στο ποίημα μια (ψευτο)διαλογική μορφή, δεν υποκρύπτουν τη μονοφωνική του βάση. Η φύση είναι ταυτόχρονα – και εκεί έγκειται η ιδιαίτερη σημασία της στο πλαίσιο του ποιήματος – εγγυητής της μνήμης και μάλιστα της αιώνιας μνήμης, εγγυητής τους μέλλοντος. Διαφυλάττοντας το προσωρινό και το πεπερασμένο του έρωτα, το πεπερασμένο της ευτυχίας και της ανθρώπινης ύπαρξης σε ένα πλαίσιο αιώνιο, χρονικά απεριόριστο, η φύση λειτουργεί ως εκείνο το συμβολικό σκηνικό που αντιστέκεται στον χρόνο, στη φθορά, στον θάνατο. (*Εσείς, όπου δε σκιάζεσθέ κανείς να σας χαλάσει, / ποτέ μη μας ξεχάσετε, στο μνήμ' αν πάω κι' εγώ*). Η φύση στο Λαμαρτίνο μπορούμε λοιπόν να πούμε κάπως απλοϊκά συμβολίζει το αιώνιο.



Εικόνα 7.7 *Henri de Caisne*, Lamartine, 1839. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Henri de Caisne» της γαλλικής Wikipedia. URL λήμματος: https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Caisne, ©URL φωτογραφίας: https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Caisne#/media/File:Lamartine,_par_Decaisne.jpg).

Την ίδια λειτουργία έχει όμως και το ποίημα: ο έρωτας και η χαρά που αυτός έφερνε, όπως και ο θρήνος για την απώλειά του και η θλίψη για την προσωρινότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, τη φθορά, τον χρόνο και τον θάνατο διαφυλάσσονται μέσα στη συμβολική τάξη του ποιήματος. Από αυτή την άποψη η απάντηση στη ρητορική ερώτηση *Λοιπόν, απ' όσα εχάρηκα δε θ' απομείνει τρίμμα, / δεν θε ν' αφήσω τίποτε σ' αυτήν τη μαύρη γη! / Απ' το γοργό μας πέρασμα δεν είναι τάχα κρίμα / να μη σωθεί ένα πάτημα, ω Χρόνε αδικητή;*.. είναι ότι θα μείνει το ποίημα, που περικλείει και το παρελθόν και το παρόν και το μέλλον· θα μείνει δηλαδή η φωνή του λυρικού υποκειμένου, να αναπολεί και να θρηνεί. Έτσι, ποίηση και φύση, παρόλο που εκ πρώτης όψεως μοιάζουν να είναι οι δύο πυλώνες του άπειρου, του άφθαρτου και του αιώνιου, είναι η φωνή του λυρικού υποκειμένου, που είναι η μόνη άλλωστε που ακούγεται. Εκείνη είναι επίσης που τοποθετεί την αέναη κίνηση του χρόνου σε ένα πλαίσιο πεπερασμένο, ή με τα λόγια του Λαμαρτίνου, επιτρέπει *του Χρόνου την άγρια θάλασσα που δεν έχει ακρογιαλιά να δαμαστεί, να γίνει μια λίμνη, που δεν αντικαθρεφτίζει εν τέλει πάρα μόνο το υποκείμενο.* (Kunz-Westerhoff, 2009, σ. 34).

7.3.3. Λεοπάρντι: Στη Σίλβια

Την ίδια συνθήκη συναντούμε στον Τζιακόμο Λεοπάρντι (Giacomo Leopardi), σε ένα κάπως διαφορετικό πλαίσιο ωστόσο. Ο Λεοπάρντι, που θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους ποιητές της Ιταλίας και εξέχων εκπρόσωπος του Ρομαντισμού, δημοσιεύει το 1831 τη συλλογή *Άσματα* (*Canti*), η οποία περιλαμβάνει 41 ποιήματα, ελεγείες, ύμνους, ειδύλλια κ.ά., γραμμένα μεταξύ 1817 και 1836. Το ποίημα που θα μελετήσουμε στη συνέχεια γράφτηκε το 1828, ανήκει στα λεγόμενα «μεγάλα ειδύλλια» και είναι, σε αντίθεση με άλλα ποιήματα της συλλογής, γραμμένο σε ελεύθερο στίχο. Εδώ παρατίθεται σε μετάφραση του Ευριπίδη Γαραντούδη και της Μαρίας Σπυριδοπούλου.

Στη Σίλβια

*Θυμάσαι ακόμα, Σίλβια,
κείνα τα χρόνια της θνητής ζωής σου,
που η ομορφιά σου έλαμπε
στα γελαστά και ντροπαλά σου μάτια,
κι εσύ, χαρούμενη και σκεφτική,
ανέβαινες της νιότης σου τα σκαλοπάτια;
Οι σιωπηλές οι κάμαρες
Κι οι δρόμοι όλοι τριγύρω
τ' αδιάκοπο τραγούδι σου αντηχούσαν,
όταν σκυφή σε κάποια σου λεπτοδουλειά*

καθόσουν, με κρυφή χαρά
για κείνο τ' αύριο το θαμπό που 'τρεφες μες στο νου σου.
Ήταν Μάης μυροβόλος: κι εσύ συνήθιζες
έτσι τη μέρα να περνάς.
Εγώ κάποιες στιγμές αφήνοντας
τα υγρά απ' τον ιδρώτα μου χαρτιά και τις μελέτες
που κράτησαν τη νιότη μου
και το καλύτερο κομμάτι του εαυτού μου,
ψηλά στους εξώστες του πατρικού μου
τ' αυτιά μου έστρεφα στον ήχο της φωνής σου
και στο γοργό το χέρι σου
που κουρασμένο έτρεχε πάνω στον αργαλειό.
Ατένιζα τον αίθριον ουρανό
Τους χρυσομένους δρόμους και τους κήπους
Τη θάλασσα απ' τη μια μεριά, και το βουνό απ' την άλλη.
Να περιγράψει δεν μπορεί γλώσσα θνητή
Του στήθους μου τους χτύπους.
Τι γαλήνιες σκέψεις,
τι ελπίδες, Σίλβια μου, τι παλμοί!
Πώς μας φαινόταν τότε
των ανθρώπων η μοίρα κι η ζωή!
Την τόση ελπίδα όταν θυμάμαι πια,
κάτι άγουρο κι απαρηγόρητο
με κάνει πάλι να θρηνώ
για την κακή μου τύχη.
Αχ φύση, φύση, γιατί όσα έταζες
κατόπιν δεν τα δίδεις;
Γιατί τα παιδιά σου
εξαπατάς τόσο πολύ;
Εσύ προτού ο χειμώνας ξεράνει το χορτάρι,
απο κρυφήν αρρώστια νικημένη
έσβηνες, ρόδο τρυφερό. Και δεν θεωρούσες
των χρόνων σου το άνθος.
Την καρδιά σου δεν θώπευαν
λόγια γλυκά για τα μαύρα μαλλιά σου,
για το σεμνό και θελκτικό σου βλέμμα.
Ούτε μαζί σου οι φίλες τις γιορτινές τις μέρες
μιλούσαν για τον έρωτα.
Μετά από σένα έσβησε
η ελπίδα μου η γλυκιά: στα χρόνια μου
η μοίρα αρνήθηκε
τη νιότη. Αλίμονο
πώς χάθηκες εσύ
της τρυφερής μου νιότης συντρόφισσα καλή.
Ελπίδα μου που τώρα σε θρηνώ!
Κείνος ο κόσμος είναι αυτός εδώ; Αυτοί
οι έρωτες και οι χαρές, τα έργα και οι πράξεις
που τόσο συλλογιόμασταν μαζί;
Τούτη η μοίρα να 'ναι του γένους των ανθρώπων;
Μόλις η αλήθεια φάνηκε,
εσύ λύγισες, άμοιρη.
Τον παγωμένο θάνατο και το γυμνό τον τάφο
Έδειχνες με το χέρι από μακριά

Το ποίημα αναπτύσσεται μέσω δύο αντιθετικών εικόνων. Ξεκινώντας από το παρελθόν, τη γαλήνη, την ευτυχία, την καθημερινότητα, την άπλετη θέα και καταλήγοντας στον παγωμένο θάνατο και τον γυμνό τάφο και το θλιβερό παρόν, χωρίς καμία αναφορά στο μέλλον, δραματοποιεί τη μετάβαση από την άνοιξη στο χειμώνα, από τη χαρά στη θλίψη και από τη ζωή στον θάνατο, συνδέοντας ταυτόχρονα τη μοίρα της Σίλβιας με τη μοίρα του γένους των ανθρώπων. Η θεματική, τυπική για τον ρομαντισμό, είναι κοινή τόσο με το ποίημα του Wordsworth όσο και με το ποίημα του Λαμαρτίνου. Και εδώ στο επίκεντρο του ποιήματος βρίσκεται μια νεαρή γυναίκα που έχει πεθάνει. Ο τάφος της νεκρής δεν είναι όμως ο μόνος συνδετικός κρίκος των ποιημάτων.

Είναι επίσης η αναστοχαστική θλίψη σε σχέση με την απώλεια, που επιτρέπει στο λυρικό υποκείμενο να αναδυθεί όχι μόνο ως το πρόσωπο που επιβίωσε και είναι σε θέση να «θρηνεί», αλλά και ως το πρόσωπο που έχει τον έλεγχο, μέσω της ποιητικής πράξης, πάνω στον χρόνο. Την ελεγειακή αναπόληση των περασμένων στιγμών, το προσωρινό της ευτυχίας και της νεότητας, το πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης και την αδυσώπητη εξουσία του χρόνου πάνω στον έρωτα, που θεματοποιούνται στη *Λίμνη*, συναντάμε και στη *Σίλβια*. Η φύση όμως διαδραματίζει διαφορετικό ρόλο στον Λεοπάρντι από ό,τι στον Λαμαρτίνο: είναι και εδώ σύμβολο της αιωνιότητας, αλλά μιας αιωνιότητας που είναι αδιάφορη για τη μοίρα του ανθρώπου. Η φύση είναι μεν σε θέση να υπόσχεται την αιωνιότητα, ακριβώς επειδή είναι *αιώνια* – αλλά η υπόσχεση της είναι απατηλή, αφού δεν αφορά τον άνθρωπο, ούτε βέβαια τον έρωτα. Στη *Σίλβια*, δηλαδή, η φύση είναι συνώνυμο της πλάνης, της αθέτησης της υπόσχεσης για αιωνιότητα, και της πτώσης, της παρακμής, της ασθένειας.



Εικόνα 7.8 Ferruccio. Ferrazzi, Giacomo Leopardi, 1820. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Giacomo Leopardi» της ιταλικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος https://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Leopardi. ©URL φωτογραφίας: [https://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Leopardi#/media/File:Leopardi,_Giacomo_\(1798-1837\)_-_ritr._A_Ferrazzi,_Recanati,_casa_Leopardi.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Leopardi#/media/File:Leopardi,_Giacomo_(1798-1837)_-_ritr._A_Ferrazzi,_Recanati,_casa_Leopardi.jpg)).

Και στην προκειμένη περίπτωση όμως, ως θεματοφύλακας της μνήμης λειτουργεί και πάλι το ποίημα. Οι στίχοι που ακολουθούν τη ρητορική ερώτηση *Θυμάσαι ακόμα Σίλβια* ουσιαστικά διατηρούν (έως και δημιουργούν θα έλεγε κανείς) τη μνήμη της νεκρής. Συνδεόμενες με τις αναμνήσεις του λυρικού υποκειμένου διαφυλάττουν αυτό που είναι εκ φύσεως προσωρινό και πεπερασμένο, τον έρωτα, την νιότη, την ζωή. Αν η *αλήθεια*, στην οποία αναφέρεται το ποίημα είναι η μοίρα του κάθε θνητού, το ποίημα αντιστέκεται σ' αυτήν ακριβώς τη μοίρα, διασώζοντας όχι μόνο τη *Σίλβια*, αλλά και το λυρικό υποκείμενο που θρηνεί την απώλεια της, την απώλεια της ελπίδας (Citati, 2010, σ. 346).

Το λυρικό υποκείμενο μοιάζει δηλαδή να υπερβαίνει και στα τρία ποιήματα τον χρόνο, τη φθορά, τον θάνατο, εξυψωμένο σε μια θέση έξω από τον χρόνο, μακριά από τη φθορά, μακριά από τον θάνατο, μια θέση που σχεδόν υπερβαίνει τη γήινη μοίρα και την ανθρώπινη κατάσταση.

7.4. Ρομαντισμός και Μοντερνισμός

Κοινό στοιχείο και των τριών ποιημάτων είναι επίσης η απρόσκοπτη πρόσβαση στη μνήμη. Η μνήμη λειτουργεί ως ή πρώτη ύλη της ποίησης, η οποία με τη σειρά της αποδεικνύεται ως το πλαίσιο διάσωσης του λυρικού υποκειμένου, που είναι σε θέση να διατηρήσει τη μνήμη μέσω της ποιητικής πράξης. Ο μοντερνισμός, που έπεται του ρομαντισμού, θα εναντιωθεί στην πληθωρική, ρομαντική εσωτερικότητα, αλλά θα αναπτύξει επίσης μια ποιητική που τρέφεται από ένα αίσθημα απώλειας. Εκείνο που κινεί τον Μοντερνισμό, όμως, δεν είναι η φθορά του χρόνου, η απώλεια της ανθρώπινης ύπαρξης, η απώλεια του έρωτα, αλλά η απώλεια της μνήμης. Τα παρεπόμενα της λήθης αποτελούν πλέον εφιαλτήριο της ποιητικής πράξης. Η λήθη αποκαλύπτεται αναδεικνύεται έτσι ως όρος και προϋπόθεση της γραφής.

Μπορούμε λοιπόν και από αυτή την άποψη να θεωρήσουμε ότι ο Σαρλ Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire), ο οποίος πρώτος που θα κατονομάσει τη λήθη ως αρχή μιας νέας αισθητικής, σηματοδοτεί τη μετάβαση από τον Ρομαντισμό στον Μοντερνισμό, και άρα και στις απαρχές μιας νέας εποχής. Το μοντέρνο δεν είναι παρά το πρόσκαιρο, το παροδικό, το εφήμερο, ενώ η νεωτερικότητα χρειάζεται τη λήθη για να επινοεί κάθε φορά εκ νέου τον εαυτό της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο καλλιτέχνης για να μπορέσει να ανασυνθέσει τη μνήμη, πρέπει πρώτα να λησμονήσει. Το ποιητικό έργο ιχνηλατεί τα σημάδια της λήθης, την ώρα που ο ποιητής στρέφεται προς το σώμα, το οποίο δεν είναι πια το νεκρό σώμα της αγαπημένης, αλλά ένα σώμα που λειτουργεί ως θεματοφύλακας των αναμνήσεων. Όλα αυτά τα στοιχεία, που διαφοροποιούν τον Μοντερνισμό από τον Ρομαντισμό και είναι πολλά περισσότερα από τη σχέση ποίησης και μνήμης, βρίσκονται στο επίκεντρο μιας μεγάλης συζήτησης, στην οποία συνεισφέρει και το ακόλουθο παράδειγμα.

Το ποίημα που ακολουθεί, από τη συλλογή *Ta Ανθη του Κακού (Les Fleurs du Mal)* του Μπωντλαίρ, η οποία κυκλοφόρησε σε τρεις εκδόσεις μεταξύ 1857-1868 και παρατίθεται εδώ σε μετάφραση Γιώργη Σημηριώτη, είναι ενδεικτικό της απόστασης που χωρίζει τον Ρομαντισμό από τον Μοντερνισμό. Και εδώ το λυρικό υποκείμενο *διασώζει* την «αγαπημένη» του από τη λήθη και μάλιστα καθιστά αυτή την διάσωση αντικείμενο του ποιήματος. Αλλά εδώ η ανάμνηση, όπως σημειώνει και ο Άουερμπαχ, *δεν είναι κατιτί το υψηλό ή κατιτί το άξιο περηφάνειας, μα, τουναντίον κάτι το ευτελές* (Άουερμπαχ, 1984, σ. 31).

*Τους στίχους σου χαρίζω αυτούς κι ανίσως και σιμώνσει
Και το όνομά μου στον καιρών τα μακρινά ακρογιάλια,
Και κάνει να ρεμβάσουνε μια νύχτα τα κεφάλια,
Καράβι που ο τρανός βοριάς γλυκά έχει εκεί ευοδώσει,*

*Σα να' ναι τότε η μνήμη σου από θρύλους καμωμένη,
Τον αναγνώστη ως τύμπανον έτσι να τον κουράσει,
Κι ως από κρίκο αδελφικό και κρύφιο κρεμασμένη
Να μείνει στις περήφανες τις ρίμες μου απάνω*

*Κατάρατη, που απ' τη βαθιάν άβυσσον ως τ' αστέρια
Εγώ μονάχα κράζω σε, απλώνοντας τα χέρια!
-Ω εσύ, που σαν εφήμερο χνάρι που ρίχνουν οι ίσκοι,
Πατάς με πόδι ανάλαφρο και με γαλήνιο μάτι
Τ' ανόητο πλήθος θνητών που δολερή σε βρίσκει,
Ω άγγελε μπρούτζινε, άγαλμα με μάτια από γρανίτη!*

Το ποίημα του Μπωντλαίρ είναι και αυτό εμφανώς αυτοαναφορικό, όπως τα ρομαντικά ποιήματα που αναλύσαμε παραπάνω. Όμως οι *στίχοι που χαρίζονται*, οι *περήφανες ρίμες* δεν έχουν πλέον στόχο την εξιδανίκευση του παρελθόντος. Αντιθέτως η διάσωση της μνήμης σημαίνει την διάσωση ενός τραύματος, την διάσωση μια ταπεινωτικής ανάμνησης.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, σημειώνουμε ότι ο Ρομαντισμός, ο οποίος *προέκυψε από μια διπλή παρόρμηση, την παρόρμηση μιας προγραμματικής υποκειμενικότητας και την παρόρμηση μιας καλλιτεχνικής συνείδησης* (Neumann & Oesterle, 1999, σ. 12) σφράγισε την αντίληψή μας σχετικά με τον καλλιτέχνη (ως κάποιον που βρίσκεται πάνω και πέρα από τα όρια της ανθρώπινης κατάστασης). Επιπροσθέτως, όμως λόγω της αισθητικής του, αλλά και της έντονης ιδεολογικοποίησης και πολιτικοποίησής του σε σύγκριση με άλλες λογοτεχνικές εποχές, άσκησε μια ασυνήθιστα μεγάλη επιρροή στην εποχή που τον διαδέχτηκε, στον μοντερνισμό και δεν σταμάτησε έκτοτε να επιδρά.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Auerbach, E. (1984). *Ο Μπωντλαίρ, τα Άνθη του Κακού και το Ύψος*. Μτφρ. Δημήτρης Αρμάος. Αθήνα: Καρανάση.
- Βαλαωρίτης, Α. (1878). *Η Λίμνη. Εκ των του Λαμαρτίνου*. Αθήνα: Γραφείον της Εστίας.
- Βελουδής, Γ. (2006). *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Βελουδής, Γ. (1992). Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός. Στο Γ. Βελουδής, *Μονά – Ζυγά. Δέκα Νεοελληνικά Μελετήματα* (σσ. 97-123). Αθήνα: Γνώση.
- Furst, L. R. (1974). *Ρομαντισμός*. Μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα : Ερμής.
- Καυάλης, Δ. (1997). *Μπαλάντες και Περιστάσεις*. Αθήνα: Άγρα.
- Leopardi, G. (1999). Στη Σίλβια. Μτφρ. Ε. Γαραντούδης & Μ. Σπυριδοπούλου. *Ποίηση*, 13, 104-107.
- Περράκης, Μ. (2003). (Επιμ., μτφ.). *Το ρομαντικό απόσπασμα. Μια επιλογή κειμένων του πρώιμου ρομαντισμού*. Αθήνα: Futura.
- Σέλλεϋ, Π. (1996). *Υπεράσπιση της ποίησης*. Μτφρ.Ιουλίτα Ηλιοπούλου, Αθήνα: Ύψιλον.
- Travers, M. (2005). *Εισαγωγή στη νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία : Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο*. Μτφρ. Μ. Παπαηλιάδη & Ι. Ναούμ. Αθήνα : Βιβλιόραμα.
- Wordsworth, W. (1994). Πρόλογος στις Λυρικές Μπαλάντες. Μτφρ. Αλίνα Πασχαλίδη, *Ποίηση*, 4, 44-69.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Beutin, W. (2001). *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8^η έκδ. Στουτγάρδη: Metzler.
- Boockmann, H. (2007). *Einführung in die Geschichte des Mittelalters*. 8^η έκδ. Μόναχο: Beck.
- Citati, P. (2010). *Leopardi*. Μιλάνο: Mondadori.
- Klausnitzer, R. (2012). *Literaturwissenschaft: Begriffe - Verfahren - Arbeitstechniken*. 2^η έκδ. Βερολίνο & Βοστόνη: De Gruyter.
- Kunz-Westerhoff, D. (2009). Le liquide miroir: le lac, modèle des écritures de soi dans l'oeuvre de Lamartine. Στο N. Courtinat (Επιμ.), *Lamartine: Autobiographie, mémoires, fiction de soi* (σσ. 33-51). Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise-Pascal.
- Küpper, J. (1990). *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama, mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen: Narr.
- Lovejoy, A. (1924). On the Discrimination of Romanticisms. *PMLA*, 39, 229–253.
- Meier, A. (2002). Literaturgeschichtsschreibung. Στο H-L Arnold & H. Detering (Επιμ.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (σσ. 570–584). Μόναχο: DTV.
- Müller, E. (2003). Romantisch – Romantik. Στο K. Barck (Επιμ.), *Ästhetische Grundbegriffe, Postmoderne – Synästhesie, vol. 5* (σσ. 315–344). Στουτγάρδη: Metzler.
- Neumann, G., Günter, O. & Von Bormann, A. (1999). *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg: Königshausenn & Neumann.

- Rosenberg, R. (2004). Epochen. Στο H. Brackert & J. Stückrath (Επιμ.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, 8^η έκδ. (σσ. 269-280). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Stierle, K. (2003). *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. Μόναχο: Hanser.
- Stillinger, J. (2006). *Romantic complexity: Keats, Coleridge, and Wordsworth*. Urbana: University of Illinois Press.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- ιστορία της λογοτεχνίας
- λογοτεχνική εποχή
- λογοτεχνικό ρεύμα
- λογοτεχνική γενιά

Ασκήσεις

- Περιγράψτε εν συντομία γιατί είναι απαραίτητη η ταξινόμηση των λογοτεχνικών εκφάνσεων σε λογοτεχνικές εποχές, ρεύματα, γενιές και ποια είναι η χρησιμότητά της για τη Συγκριτολογία.
- Εξηγήστε τι εννοούμε όταν μιλάμε για ανθρώπινες «κατασκευές» όταν αναφερόμαστε στις λογοτεχνικές εποχές.
- Σχολιάστε την άποψη του J.C. Polet, όπως την διατυπώνει στο δοκίμιο του *Λογοτεχνική ιστορία και συγκριτική γραμματολογία*:
Όποια κι αν είναι η θέληση που διαθέτει κανείς στο να περιορίσει για τη συνθετική εργασία τη λογοτεχνική ιστορία στις διάφορες ιστορίες των τομέων της κριτικής (ιστορία γενών, ιστορία της ποιητικής κτλ.) ... δεν παύει τελικά να ισχύει ότι η διαχρονική σύνθεση, με ό,τι αυτή οφείλει να περιλαμβάνει για τον προσδιορισμό των αλλαγών και περιοδικών συνοχών και συγκριτολογικών συγκλίσεων, παραμένει τελικά απαραίτητη για τη γνώση της λογοτεχνίας και για τη διδασκαλία της και ότι η επιστημονική επεξεργασία αυτής της σύνθεσης αναδεικνύει όλο το κύρος της λογοτεχνικής ιστορίας και τη σπουδαιότητα της στη συγκρότηση της πολιτισμικής συνείδησης. (276)
«Λογοτεχνική ιστορία και συγκριτική γραμματολογία». *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του Κειμένου*. Maurice Delcroix – Fernand Hallyn (Επιμ.), Αθήνα: Gutenberg, 2000: σσ.268-283.

Προτάσεις ανάγνωσης

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Αϊναλής, Ζ. Δ. & Παπαντωνόπουλος, Μ. (Επιμ.). (2011). *Ρομαντική Αισθητική: Οι Ποιητές των Λιμνών και η Σχολή της Ιένα*. Αθήνα: Κριτική.
- Asor Rosa, A. (2005). *Ιστορία της Ιταλικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Ά. Μπουμπάρα. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

- Baudelaire, C. (2001). *Η Μελαγχολία του Παρισιού: Μικρά Πεζά Ποιήματα*. Μτφρ. Σ. Βαρβαρούσης. Αθήνα: Ερατώ.
- Leopardi, G. (2013). *Η Νύχτα απομένει*. Μτφρ. Λ. Καλλέργη. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Novalis (2011). *Ύμνοι στη Νύχτα*. Μτφρ. Κ. Κουτσορέλης. Αθήνα: Περισπωμένη.
- Πολίτης, Λ. (2009). *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Sutherland, J. (2014). *Μικρή Ιστορία της Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Γ. Λαμπράκος. Αθήνα: Πατάκης.
- Walter T. & Lalou, R. (2008). *Ιστορία της Αγγλικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Β. Ρώτας & Ε. Δημητρίου. Αθήνα: Νίκας/Ελληνική Παιδεία.
- Walter, T. (2009). *Ιστορία της Γερμανικής Λογοτεχνίας*. Μτφρ. Γ. Σερούιος. Αθήνα: Νίκας/Ελληνική Παιδεία.
- Wordsworth, W. (2007). *Δέκα Ποιήματα*. Μτφρ. Κ. Λιννός. Αθήνα: Διώνη.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Assmann, A. (1993). Die Wunde der Zeit: Wordsworth und die romantische Erinnerung. Στο A. Haverkamp, R. Lachmann & R. Herzog (Επιμ.), *Memoria: Vergessen und Erinnern* (σσ. 359–382). Μόναχο: Fink..
- Gidal, E. (1998). Wordsworth's Art of Memory. *Studies in Romanticism*, 37 (3), 445–75.
- Jonard, N. (1996). Leopardi: Romantisme et revolution. *Revue des Etudes Italiennes*, 42 (3-4), 173–87.
- Zimmermann, E.M. (1998). Un Héritage romantique dévoyé: L'Apостrophe dans *Le Lac*, *Tristesse d' Olympio* et *La Chevelure*. *French Forum*, 13 (2), 205–15.

Κεφάλαιο 8

ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ – ΔΙΑΜΕΣΙΚΟΤΗΤΑ

(Comparative Arts Studies)

Σύνοψη

Με τον όρο διακαλλιτεχνικότητα εννοούμε τη σχέση της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες, π.χ. τη ζωγραφική, τη μουσική, ή τον κινηματογράφο. Η διερεύνηση των σχέσεων αυτών αποτελεί σημαντικό κλάδο της σύγχρονης Συγκριτολογίας. Ήδη στην αρχαιότητα είχε επισημανθεί η συγγένεια μεταξύ των διαφορετικών ειδών τέχνης. Ο Σιμωνίδης λ.χ. χαρακτήριζε τη ζωγραφική 'ποίηση σιωπώσα' και την ποίηση 'ζωγραφική λαλούσα', θέση που θα βρούμε και στην 'Ποιητική Τέχνη' του Οράτιου. Στους νεότερους χρόνους το ζήτημα θα εξεταστεί στο βαρύνον κείμενο του G. E. Lessing 'Λαοκόων ή Περί των ορίων μεταξύ ζωγραφικής και ποιήσεως' (1766). Μετά την αναδρομή στους βασικότερους θεωρητικούς σταθμούς θα εστιάσουμε στην παρουσίαση παραδειγμάτων που θα βοηθήσουν στην καλύτερη κατανόηση του θέματος. Η θεματοποίηση της ζωγραφικής στην ποίηση του Ανδρέα Εμπειρικού, η οργάνωση του μυθιστορήματος 'Eroica' του Κοσμά Πολίτη ως μουσική συμφωνία και η μεταφορά στην οθόνη του έργου του Τόμας Μαν 'Θάνατος στη Βενετία' από τον σκηνοθέτη Λουκίνο Βισκόντι είναι κάποια από αυτά.

8.1. Εισαγωγικά

Η συγκριτολογική έρευνα μπορεί να οδηγηθεί και σε συγκρίσεις της λογοτεχνίας με έργα άλλων τεχνών, π.χ. της ζωγραφικής, της μουσικής ή του κινηματογράφου. Κι αυτό είναι αναγκαίο για πολλούς λόγους. Συχνά οι τέχνες θεματοποιούνται σε λογοτεχνικά έργα, ένα κείμενο π.χ. μπορεί να αναφέρεται, να περιγράφει ή να σχολιάζει ένα εικαστικό έργο τέχνης, μεταφέροντάς το σε λογοτεχνικά συμφραζόμενα. Τέτοιου είδους περιγραφές συμβαίνουν συστηματικά από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας, με πιο ξακουστό, ίσως, παράδειγμα την περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα και των παραστάσεων που την κοσμούσαν στην ομηρική *Ιλιάδα*. Σε άλλα λογοτεχνικά έργα, πάλι, μπορεί να συμβαίνει ο ήρωας να είναι ζωγράφος, συνθέτης ή γλύπτης, πρόσωπο πραγματικό ή επινοημένο, όπως π.χ. στο διήγημα *Το άγνωστο αριστούργημα* (1831) του Ονορέ ντε Μπαλζάκ, όπου ο κεντρικός ήρωας είναι ζωγράφος, ή στο μυθιστόρημα *Δόκτωρ Φάουστους* (1947) του Τόμας Μαν, όπου ο ήρωας είναι μουσικός. Και στις δύο περιπτώσεις μεταφέρεται στη λογοτεχνία στοχασμός για την τέχνη της ζωγραφικής ή της μουσικής αντίστοιχα. Άλλο ένα κοινό σημείο μεταξύ των διαφορετικών τεχνών είναι ότι μπορεί να πραγματεύονται ίδια θέματα ή μοτίβα, κάτι που παρακινεί τον συγκριτολόγο για συγκριτική αντιπαραβολή. Ένα ιστορικό θέμα, π.χ. η σφαγή της Χίου, εμπνέει τον γάλλο ζωγράφο Ευγένιο Ντελακρούα να δημιουργήσει έναν πίνακα, αλλά και τους ποιητές Α. Κάλβο και Δ. Σολωμό να γράψουν ποιήματα αντίστοιχου περιεχομένου. Αρχαίοι μύθοι, όπως για παράδειγμα *Ο Ορφέας και η Ευρυδίκη*, παρουσιάζονται στην ποίηση (π.χ. Ράινερ Μ. Ρίλκε, 1904), στη ζωγραφική (π.χ. Πέτερ Πάουλ Ρούμπενς, 1635) και στη μουσική (π.χ. η όπερα του Christoph Willibald Gluck, 1762). Τα θέματα και τα μοτίβα δεν εξελίσσονται, επομένως, μόνο στη λογοτεχνία, αλλά και στις άλλες τέχνες. Η διακαλλιτεχνική σύγκριση επιτρέπει τη συνέχιση παραδοσιακών συγκριτολογικών ενδιαφερόντων, όπως είναι η διερεύνηση της θεματολογίας, σ' ένα διευρυμένο επίπεδο. Οι ομοιότητες μεταξύ των τεχνών μπορούν, επίσης, να αφορούν δομικές αναλογίες, παρόλο που μιλάμε για διαφορετικά σημειολογικά συστήματα. Ένα ποίημα λ.χ. μπορεί να παρουσιάζει δομικές αναλογίες με μουσικές φόρμες, όπως επί παραδείγματι το ποίημα *Η φούγκα του θανάτου* (1947) του Paul Celan, που εμφανίζει αναλογίες στη δομή του με τη φούγκα, ή *Η σονάτα του σελινόφωτος* (1956) του Γιάννη Ρίτσου, που παρουσιάζει δομικές αναλογίες με τη σονάτα. Το μοντερνιστικό μυθιστόρημα έχει παρατηρηθεί ότι υιοθετεί συχνά αφηγηματικές τεχνικές του κινηματογράφου, όπως είναι λ.χ. η τεχνική του μοντάζ. Τέλος, η διακαλλιτεχνική θεώρηση μπορεί σε επίπεδο ιστορίας της λογοτεχνίας να αποβεί πολύ χρήσιμη και διαφωτιστική. Η εξέταση διαφορετικών λογοτεχνικών ρευμάτων σε συσχετισμό με άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα της ίδιας εποχής οδηγεί σε μια πληρέστερη κατανόησή τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο εξπρεσιονισμός, ένα ρεύμα, το οποίο δεν εμφανίζεται μόνο στη λογοτεχνία, αλλά και στη ζωγραφική, στον κινηματογράφο, στο θέατρο και τη μουσική.

Είναι προφανές ότι οι τέχνες αλληλοεμπνέονται, και διαπλέκονται μεταξύ τους, αφήνοντας ίχνη και αποτυπώματα η μία πάνω στην άλλη. Η συνθεώρηση, επομένως, της λογοτεχνίας με άλλες τέχνες είναι απολύτως αναγκαία και ανήκει σήμερα στους ουσιώδεις κλάδους της Συγκριτολογίας με το όνομα *έρευνα διακαλλιτεχνικότητας* (Comparative Arts Studies). Ο όρος *διαμεσικότητα* (intermediality), ο οποίος χρησιμοποιείται συχνά μαζί με τη διακαλλιτεχνικότητα υπογραμμίζει το γεγονός ότι κάθε τέχνη αποτελεί ένα διαφορετικό σημειολογικό σύστημα και σχετίζεται με ένα διαφορετικό μέσον. Διαμεσικότητα μπορεί, ωστόσο, να σημαίνει και την υπέρβαση των ορίων ενός μέσου, την ύπαρξη διαφορετικών μέσων σε ένα έργο, ή τη σύζευξη διαφορετικών μέσων για τη δημιουργία νέων υβριδικών μορφών τέχνης.

8.2. Ιστορία

Η σύγκριση μεταξύ διαφορετικών ειδών τέχνης έχει μακρά ιστορία και ανάγεται ήδη στην αρχαιότητα. Σύμφωνα με τον μύθο, οι θεότητες των τεχνών, οι μούσες, ήταν αδελφές και κόρες της Μνημοσύνης, γεγονός που παραπέμπει στη συγγένεια μεταξύ των τεχνών. Χαρακτηριστικός γι' αυτή τη συνάφεια είναι και ο ορισμός των τεχνών, που αποδίδεται στον ποιητή της αρχαιότητας [Σιμωνίδη τον Κείο](#) (556 π.Χ.-469 π.Χ.), σύμφωνα με τον οποίο η ζωγραφική είναι 'ποίησι σιωπώσα' και η ποίηση 'ζωγραφική λαλούσα'. Παρόμοια θέση θα βρούμε και στην *Ποιητική Τέχνη* του Οράτιου, διατυπωμένη με την περιφημη φράση *Ut pictura poesis*, που σημαίνει *όπως η ζωγραφική, έτσι και η ποίηση*. Η ρωμαϊκή Ρητορική αναφέρεται συχνά στις αναλογίες μεταξύ των τεχνών. Δίδοντας η ίδια ιδιαίτερο βάρος στις λεκτικές περιγραφές (*descriptio*), λόγω της θετικής επιρροής που ασκούσαν στον ακροατή, η ρητορική τέχνη επιχειρούσε να παρουσιάζει με λέξεις παραστατικά το αντικείμενο, όπως οι εικαστικές τέχνες. Σε ιστορικό λεξικό της ρητορικής διαβάζουμε τον εξής ορισμό της *περιγραφής*: είναι «η τέχνη να ζωγραφίζεις με λέξεις, ή η τεχνική να δημιουργείς στον ακροατή ή τον αναγνώστη παραστατικές εικόνες» (Ueding, 1992, σ. 1495). Στο πλαίσιο αυτό είναι κατανοητή και η μεταφορά *colores rhetorici* (χρώματα της ρητορικής), η οποία αναφερόταν στα ρητορικά σχήματα που ενίσχυναν τη ζωντάνια του λόγου.

Από την εποχή της Αναγέννησης ως τον 18^ο αιώνα γινόταν λόγος για τέχνες στον πληθυντικό αριθμό. Θεωρείτο ότι οι τέχνες αποτελούσαν μια ενότητα, συμπληρούμενες και αντιτιθέμενες η μία στην άλλη (Zymner & Hölter, 2013, σ. 115). Στην παράδοση αυτής της θεώρησης (της ενότητας δηλαδή και άρα της συγκρισιμότητας των τεχνών μεταξύ τους) ανήκουν και οι λεγόμενοι *αγώνες* μεταξύ των τεχνών (*Paragone delle Arti*), που ξεκίνησαν στην Ιταλία την εποχή της Αναγέννησης, με στόχο να αναδειχθούν οι ιδιαιτερότητες και να αξιολογηθούν ιεραρχικά οι τέχνες. Οι συγκρίσεις αφορούσαν τη ζωγραφική με τη γλυπτική, αλλά και την αντιπαραβολή αυτών των δύο τεχνών με την ποίηση. Στην ιστορία της Αισθητικής θα βρούμε, επίσης, κατ' επανάληψη θέσεις για τον συσχετισμό των τεχνών. Ο Abbé Jean-Baptiste Du Bos π.χ. – για να περάσουμε στον γαλλικό 18^ο αιώνα– στην πραγματεία του *Κριτικοί στοχασμοί πάνω στην ποίηση και τη ζωγραφική* (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719), θεωρεί ως κοινό σημείο ανάμεσα στις δύο τέχνες το γεγονός ότι ασκούν την ίδια επιρροή στο κοινό, κι αυτό δεν είναι άλλο από τη συγκίνηση. Ο Charles Batteux, εξάλλου, ο οποίος θεωρείται ιδρυτής της γαλλικής φιλοσοφίας της τέχνης, τονίζει την ενότητα των τεχνών στη μελέτη του *Η κοινή αρχή των καλών τεχνών* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746), θεωρώντας ότι όλες οι τέχνες εκκινούν από την ίδια αρχή, τη μίμηση της πραγματικότητας. Παρόμοιες τάσεις θα συναντήσουμε την ίδια εποχή στην Αγγλία. Αναφέρουμε χαρακτηριστικά δύο μελέτες με θέμα τη συνάφεια των τεχνών: του John Dryden με τίτλο *Οι παραλληλίες μεταξύ ποίησης και ζωγραφικής* (*The Parallel of Poetry and Painting*, 1695) και του Hildebrand Jacob με τίτλο *Οι αδελφές τέχνες* (*Of the Sisters Arts*, 1734).

Στη Γερμανία η συζήτηση κορυφώθηκε με το έργο του [G. E. Lessing](#) (1729-1781) [Λαοκόων ή Περί των ορίων μεταξύ ζωγραφικής και ποιήσεως](#) (*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766).



Εικόνα 8.1 Ο Λαοκόων και οι γιοί του (Μουσείο Βατικανού). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Laokoön- Gruppe» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: <https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoön-Gruppe>, URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4a/Laocoon_and_His_Sons_black.jpg/800px-Laocoon_and_His_Sons_black.jpg).

Ο τίτλος παραπέμπει στο γλυπτό Σύμπλεγμα του Λαοκόοντος, που δημιουργήθηκε μάλλον από ρόδιους καλλιτέχνες κατά τον 1^ο π.χ. αιώνα. Με βάση αυτό το έργο γλυπτικής ο Lessing επιχειρεί να διατυπώσει τις θέσεις του για τις διαφορές μεταξύ ποίησης και γλυπτικής. Η πραγματεία αυτή αποτελεί σταθμό στην ιστορία της διακαλλιτεχνικότητας, εφόσον σχετικοποιεί τη συγκρισιμότητα μεταξύ των τεχνών που αναφέρονται στον τίτλο της, λόγω της διαφορετικής τους δομής ως προς τον χρόνο και τον χώρο. Σχηματικά θα λέγαμε ότι η γλυπτική χαρακτηρίζεται από τον Lessing ως *τέχνη του χώρου*, ενώ η ποίηση ως *τέχνη του χρόνου*. Θέτει, έτσι, εν αμφιβόλω το *Ut pictura poesis* των Λατίνων. Στον πρόλογό του, ο Lessing αναφέρεται σε μια ομοιότητα μεταξύ της ποίησης και των εικαστικών τεχνών, κι αυτή είναι ότι και οι δύο τέχνες ασκούν την ίδια επιρροή στους θαυμαστές τους, εφόσον και οι δύο τέχνες «καθιστούν παρόντα τα απόντα πράγματα, και οι δύο παρέχουν την αυταπάτη της πραγματικότητας, και οι δύο εξαπατούν και η εξαπάτηση αυτή αρέσει» (Lessing, 1990, σ. 3). Ωστόσο, διαφορετικός είναι «ο τρόπος μιμήσεως», στην μεν περίπτωση της ζωγραφικής πραγματοποιείται «με μορφές και χρώματα στον χώρο», ενώ στην περίπτωση της ποίησης «με διαρθρωμένους τόνους στον χρόνο» (Lessing, 1990, σ. 114). Κατά συνέπεια, ο Lessing προτείνει στις δύο τέχνες ανάλογα αντικείμενα πραγμάτευσης, σύμφωνα με τις δυνατότητές τους. Στη ζωγραφική και τη γλυπτική τέτοια που «τα μέρη τους να μπορούν να σταθούν το ένα δίπλα στο άλλο» και να προσληφθούν από τον θεατή ταυτόχρονα, π.χ. στατικά σώματα, ενώ στην ποίηση τέτοια που «τα μέρη τους να διαδέχονται το ένα το άλλο», να προσλαμβάνονται δηλαδή διαδοχικά, π.χ. αφήγηση γεγονότων, δυναμικές δράσεις κλπ. (Lessing, 1990, σ. 114). Η ζωγραφική συνδέεται επομένως με τη χωρικότητα, τον δε χρόνο μπορεί μόνο να τον υπαινιχθεί. Το αντίθετο συμβαίνει με την ποίηση, συνδέεται κατά κύριο λόγο με τη χρονικότητα και μπορεί να υπαινιχθεί τον χώρο. Με την κριτική αυτή διαφοροποίηση ο Lessing ήθελε να προστατέψει την τέχνη του λόγου και να θεμελιώσει θεωρητικά την προτεραιότητα της αφήγησης έναντι της περιγραφής.

Οι τέχνες συχνά πειραματίζονται, παρά τα ξεκάθαρα όρια που ορίζει το σημειολογικό τους σύστημα, να ξεπεράσουν αυτά τα όρια. Στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών πρωτοποριών του 20ού αιώνα παρατηρείται μια τέτοια πειραματική και ανατρεπτική διάρρηξη των ορίων, με αποτέλεσμα τη δημιουργία υβριδικών μορφών τέχνης, όπως είναι η *οπτική ποίηση* ή η *ακουστική ποίηση*. Παραθέτουμε ένα χαρακτηριστικό ποίημα του **ντανταϊστή** ποιητή Hugo Ball (1886-1927) με τίτλο *Karawane* (1917). Κέντρο βάρους στο ποίημα δεν αποτελεί η σημασία των λέξεων, αλλά η ακουστική τους διάσταση· εδώ οι λέξεις αποδομούνται, έτσι ώστε στο τέλος παραμένουν κάποιοι φθόγγοι. Συνάμα το ποίημα προσανατολίζεται και στην οπτική εντύπωση, συγκροτείται ως οπτικός συνδυασμός γραμμάτων ή σημείων που τίθενται αυθαίρετα. Αυτή η τάση, που ονομάστηκε *λετρισμός* στο πλαίσιο των πρωτοποριών των αρχών του 20ού αιώνα, αναιρεί τα παραδοσιακά όρια της ποίησης και διεκδικεί μερίδιο από τους ήχους (μουσική) και την εικόνα (ζωγραφική).

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

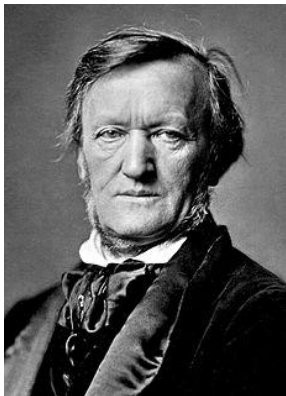
wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

Στην πραγματικότητα η τάση της υπέρβασης των ορίων, ξεκινά με τη λογοτεχνία του Ρομαντισμού, στα πλαίσια του οποίου προτείνεται και πραγματοποιείται η ανάμειξη διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών, μορφών και υφών στο ίδιο έργο. Για την ποιητολογία του Ρομαντισμού, όπως διατυπώθηκε από τον Friedrich Schlegel και τον Novalis, η λογοτεχνία είναι μια *ποίηση εν προόδω*, η οποία συνενώνει όλα τα χωριστά είδη (Schlegel, 1967, σσ. 182 κ.ε.). Στα πεζογραφήματα του Ρομαντισμού (π.χ. των Tieck, Novalis, Eichendorff, Hoffmann, κ.ά.) τα αφηγηματικά μέρη διακόπτονται με παρεμβολές τραγουδιών, παραμυθιών, ποιημάτων, αποσπασμάτων επιστολών και διαλογικών μερών. Αυτή η τάση αποτελεί έκφραση της ρομαντικής θέσης για την άρση των ορίων, την ελευθερία για το ανοιχτό και αέναο της τέχνης και του κόσμου (Pikulik, 1992).



Εικόνα 8. 2 Richard Wagner. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα της αγγλικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner, ©URL φωτογραφίας: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9d/RichardWagner.jpg/250px-RichardWagner.jpg>).

Στο απόγειο και την εκπνοή του Ρομαντισμού εμφανίζεται ο όρος *Gesamtkunstwerk* (συνολικό έργο τέχνης). Ο όρος προέρχεται από τον γερμανό συνθέτη [Richard Wagner](#) (1818–1883), ο οποίος, αναφερόμενος κατά κύριο λόγο στην όπερα, προτείνει και υπερασπίζεται στο έργο του *Τέχνη και Επανάσταση* (*Die Kunst und die Revolution*, 1849) την ισότιμη συνύπαρξη διαφορετικών τεχνών σε ένα έργο. Ο όρος δεν αφορά μόνο

τη δημιουργία του έργου, αλλά και τη σκηνική του πραγμάτωση. Μια παράσταση της όπερας έπρεπε να ήταν αποτέλεσμα κοινής και ισότιμης προσπάθειας όλων των εμπλεκομένων τεχνών: ποίησης, μουσικής, αλλά και ηθοποιίας, σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας, τραγουδιστικής τέχνης κλπ.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι και οι ίδιες οι τέχνες πειραματίζονται στο άνοιγμα των ορίων τους και στην επαφή τους με άλλες τέχνες. Στο πλαίσιο της Συγκριτολογίας το συστηματικό ενδιαφέρον για διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις ξεκινά τη δεκαετία του 1960 και συνεχίζεται αυξανόμενο έως σήμερα. Ωστόσο και στην παλαιότερη Συγκριτολογία υπήρχαν τάσεις θεώρησης της λογοτεχνίας σε σχέση με άλλες τέχνες, ήταν όμως μεμονωμένες. Ήδη το 1812 ο Jean - François Sorby, εκδίδει τη μελέτη του *Poétique des arts, ou cours de peinture et de littérature comparées*, στην οποία επιχειρεί συγκρίσεις ανάμεσα σε λογοτεχνικά έργα και σε τέχνες, όπως η ζωγραφική, η γλυπτική ή η αρχιτεκτονική. Στη Γερμανία, ο Max Koch, εκδότης του επιστημονικού περιοδικού για θέματα σύγκρισης *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, από το 1887 έδωσε βήμα στο περιοδικό του για δημοσίευση διακαλλιτεχνικών συγκρίσεων. Ο Oskar Walzer, θεωρητικός της λογοτεχνίας και πανεπιστημιακός, κατέδειξε στη μελέτη του *Αμφίδρομη ερμηνεία των τεχνών (Wechselseitige Erhellung der Künste, 1917)* δομικές αναλογίες ανάμεσα στις τέχνες, η μελέτη των οποίων θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια βαθύτερη ερμηνεία τους. Ο Walzer επιχειρεί να μεταφέρει τις βασικές έννοιες των εικαστικών τεχνών, όπως τις είχε παρουσιάσει ο ιστορικός της τέχνης Heinrich Wölfflin στο έργο του *Θεμελιώδεις έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915)*, στη θεώρηση της λογοτεχνίας. Το κείμενο αυτό επαναανακαλύπτουν σύγχρονοι συγκριτολόγοι. Ο Ulrich Weisstein π.χ. στο *Εισαγωγή στη Συγκριτική Φιλολογία* του 1968, βρίσκει το νήμα της σύνδεσης με τις θέσεις του Oskar Walzer και ενσωματώνει στο τέλος του βιβλίου του ένα μικρό κεφάλαιο για τη σχέση της λογοτεχνίας με τις άλλες τέχνες. Εκφράζει συνάμα την ελπίδα τα επόμενα εγχειρίδια εισαγωγής στη Συγκριτική Φιλολογία να διαθέτουν ένα πλήρες σχετικό κεφάλαιο. Αυτό είναι πλέον γεγονός. Δεν νοείται σήμερα εγχειρίδιο εισαγωγής στη Συγκριτολογία χωρίς κεφάλαιο για τη διακαλλιτεχνικότητα.

8.3. Τα πεδία της διακαλλιτεχνικότητας.

Ο όρος *διακαλλιτεχνικότητα* καθιερώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1990. Ωστόσο, η έρευνα της διακαλλιτεχνικότητας δεν έχει κάποια δική της ενιαία θεωρία. Συνήθως χρησιμοποιείται ως γενική έννοια, στην οποία εντάσσονται πολλά και ετερογενή φαινόμενα. Η Irina O. Rajewsky διακρίνει τρία βασικά πεδία διακαλλιτεχνικότητας/διαμεσικότητας (2002, σσ. 15 κ.ε.): τις διακαλλιτεχνικές αναφορές, τη μεταφορά από ένα μέσο σε ένα άλλο και τον συνδυασμό των μέσων.

8.3.1. Διακαλλιτεχνικές αναφορές.

Ο όρος βρίσκεται σε αναλογία με τον όρο *διακειμενικότητα* που εξετάσαμε στο κεφάλαιο 4. Εκεί μιλούσαμε για σχέσεις και αλληλοαναφορές μεταξύ των κειμένων, εδώ ενδιαφερόμαστε για τον τρόπο με τον οποίο η λογοτεχνία αναφέρεται σε έργα άλλων τεχνών, εντάσσοντάς τα στα δικά της συμφραζόμενα. Η πιο απλή μορφή σχέσεων αυτού του είδους συγκροτείται σε επίπεδο περιεχομένου και συνίσταται στην απλή αναφορά ή στην ευρύτερη θεματοποίηση έργων άλλων τεχνών σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Πιο σύνθετη σχέση διακαλλιτεχνικής αναφοράς είναι η περίπτωση της αναπαραγωγής ή μίμησης στη λογοτεχνία δομικών στοιχείων ή εκφραστικών τεχνικών άλλων τεχνών. Παρουσιάζουμε αμέσως μετά παραδείγματα και για τις δύο περιπτώσεις.

Ως παράδειγμα διακαλλιτεχνικής αναφοράς εξετάζουμε το ποίημα του [Ανδρέα Εμπειρικού](#) (1901–1975), κύριου εκπρόσωπου και εισηγητή (μαζί με τον Ν. Εγγονόπουλο) του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα, *Δύο άλογα του Giorgio de Chirico* (1942). Ο τίτλος παραπέμπει ξεκάθαρα στη σειρά έργων του Ιταλού μοντερνιστή ζωγράφου [Τζόρτζιο ντε Κίρικο](#) (1888–1978) με θέμα *Άλογα στην ακτή*. Το ποίημα προέρχεται από τη συλλογή *Οκτάνα*, η οποία εκδόθηκε το 1980 μετά τον θάνατο του ποιητή, όπως και πολλά άλλα έργα του. Η *Οκτάνα* περιλαμβάνει 33 πεζά ποιήματα, στα οποία ο Εμπειρικός καλεί τον άνθρωπο να ξεπεράσει τη μικρή και μίζερη καθημερινότητά του, η οποία επιβάλλει διαρκώς όρια και φραγμούς, και να βιώσει ελεύθερα τα συναισθήματα και τον ερωτισμό του. Οκτάνα είναι το όνομα μιας φανταστικής, ουτοπικής και ιδανικής πολιτείας. Διαβάζουμε στο προγραμματικό για τη συλλογή ποίημα μεταξύ άλλων τι θα πει Οκτάνα:

Οκτάνα θα πη παντού και πάντα εν ηδονή ζωή.
Οκτάνα θα πη δικαιοσύνη.
Οκτάνα θα πη αγάπη.
Οκτάνα θα πη παντού και πάντα καλωσύνη. (Εμπειρικός, 1980, σ. 78)

Παραθέτουμε χαρακτηριστικά αποσπάσματα από το πεζό ποίημα *Δύο άλογα του Giorgio de Chirico* :

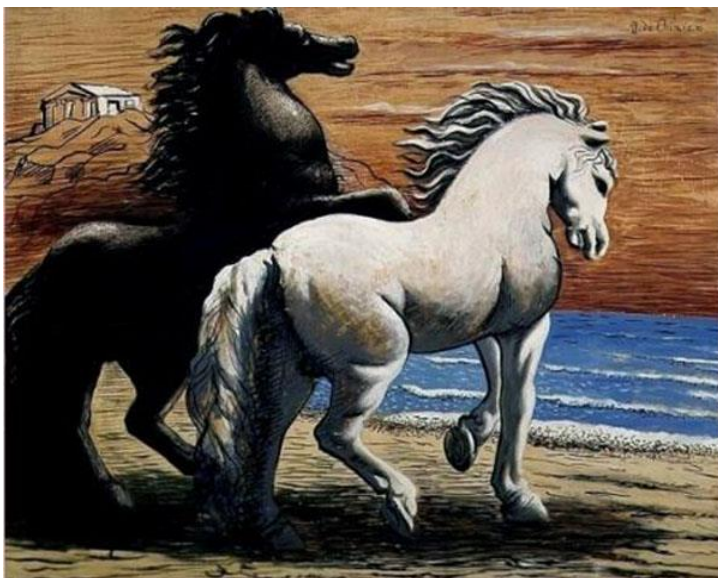
ΔΥΟ ΑΛΟΓΑ ΤΟΥ GIORGIO DE CHIRICO

Δύο άλογα λυρικά, δύο άλογα στυτικά και μέσα στις ψυχές των πλαστικά, δύο άλογα ολοζώντανα και ωστόσο σαν αγαλματένια, δύο άλογα με χαίτες μακριές και με ακόμη πιο μακριές και φουντωτές ουρές - το ένα λευκό (δεξιά) και το άλλο μαύρο (αριστερά) – στέκουν γεμίζοντας το πρώτο πλάνο (το σκούρο με τα τέσσερα πόδια του στυλωμένα στο έδαφος, και το άσπρο, με το ένα μπροστινό του πόδι σηκωμένο στον αέρα) μπροστά σε μια θάλασσα προκλητική και επίμονη, που σχεδόν εγγίζει, σχεδόν γλύφει τις οπλές των. Τα δύο άλογα φαίνονται ξαφνιασμένα και μοιάζουν σαν να είχαν μαρμαρώσει ξαφνικά, πριν σβήση, πριν ανακοπή η κατ' ανάγκην συγκρατημένη τώρα, μα ωστόσο παρούσα πάντοτε, ορμή των. Στο βάθος πίσω από μian έκτασι πεδινή και ίσως τελματώδη υψώνεται ένας λόφος με κτίσματα αρχαϊκά.

[...]

Έτσι που στέκουν τώρα εκεί, μοιάζουν να έχουν σταματήσει εμπρός σε απροσπέλαστο φραγμό, στον φραγμό που βάζει η θάλασσα μπροστά των στο φράγμα που τόσο συχνά θέτει η πραγματικότητα σε πόθους παμμεγίστους, που όσο πιο ανικανοποίητοι μένουν, άλλο τόσο γεννούν, τρέφουν και διατηρούν ανείπωτη νοσταλγία, την νοσταλγία του άπω παρελθόντος ή του απωτάτου μέλλοντος, την νοσταλγία που ένα παρόν σφικτά πολιορκημένο δημιουργεί, την νοσταλγία που βλέπουμε τόσο συχνά στα μάτια μιας ρεμβαζούσης γυναικός, ή μιας ονειροπόλου Κόρης [...]

Θα μείνουν λοιπόν εδώ, στην έρημη ακρογιαλιά, την μέρα και την νύκτα, και όταν θα καίη το λιοπύρι στις ανέφελες αίθριες και όταν θα δέρνουν τις ακτές οι τρικυμίες, όρθια πάντοτε, πάντοτε στητά, πάντοτε σφύζοντα και πλήρη πάθους και ό,τι κι αν λεν γι' αυτά, ό,τι κι αν κάνουν, όρθια πάντοτε και υπερήφανα, οντότητες μαγικές, υπερπραγματικές, αγάλματα ολοζώντανα πόθων ανέσπερων θα μείνουν άλογα, πώλοι, άγγελιοι εις τους αιώνας των αιώνων. (σσ. 83-85)



Εικόνα 8.3 Giorgio de Chirico, *Άλογα στην ακτή* (1926-1927).

(Πηγή: http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSB106/544/3563,14873/extras/activities/index_c/index_c_surrealism.html, © URL φωτογραφίας:

http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSB106/544/3563,14873/extras/activities/index_c/de_chirico_horses_galloping_on_the_seashore.JPG).

Στην αρχή του ποιήματος, ο Εμπειρικός είναι μάλλον περιγραφικός και αποδίδει με γλωσσικά μέσα τον πίνακα. Περιγράφει τα δύο άλογα, τη θέση τους, τα χρώματά τους, αναφέρεται στις χაίτες και τις φουντωτές ουρές τους, αλλά και στην ακτή που γλείφει σχεδόν τις οπλές τους και στον λόφο με τα αρχαϊκά κτίσματα πίσω στο βάθος. Κυρίως, όμως, επιμένει στην περιγραφή της στάσης τους. Φαίνονται σαν απότομα σταματημένα στην ακτή, μπροστά από το όριο της θάλασσας. Από δω και μετά ξεκινά η ποιητική ερμηνεία του πίνακα από τον Εμπειρικό. Το συγκεκριμένο έργο του Ντε Κίρικο φαίνεται πως εμπνέει ή μάλλον πως εξεικονίζει για τον ποιητή Εμπειρικό το μήνυμα που θέλει να εκφράσει στη συλλογή, την αντίθεση δηλαδή μεταξύ επιθυμίας και πραγματικότητας και την υπεροχή τελικά «της ερωτικής επιθυμίας ως κινητήριας δύναμης προόδου και αλλαγής του ατόμου και του κόσμου» (Σιαφλέκης, 1991, σ. 99). Ο απροσπέλαστος φραγμός που βάζει η θάλασσα, επίμονη και πραγματική, μπροστά τους μοιάζει με τους φραγμούς που θέτει η πραγματικότητα στις επιθυμίες και τους πόθους των ανθρώπων. Η μετάβαση σ' έναν άλλο τόπο, πέρα από τη θάλασσα, σε μια υπερπραγματικότητα, θα σηματοδοτούσε την εκπλήρωση της επιθυμίας. Ο συσχετισμός της ευτυχίας με έναν άλλο τόπο και η ταυτόχρονη αναίρεση αυτού του συσχετισμού θεματοποιείται με χαρακτηριστικό τρόπο στο ποίημα της ίδιας συλλογής *Πυρσός λαμπρός του υπερτάτου φαροδείκτου*. Διαβάζουμε εκεί: «Ένα μεγάλο φως μες στην ψυχή μου εχύθη και τέλος εφώναξα αγαλλιών: «Οχι! Οχι! δεν βρίσκεται η χαρά στην άλλη όχθη μόνο! Είναι εδώ, μες στις ψυχές μας» (Εμπειρικός, 1980, σ. 42). Με τον ίδιο τρόπο και στο ποίημα που εξετάζουμε, τα άλογα στην ακτή, παρά το φράγμα της θάλασσας, σηματοδοτούν την προσδοκία, τη νοσταλγία και τον πόθο που καμιά πραγματικότητα δεν μπορεί να υπερνικήσει. Τα άλογα παραμένουν σύμβολα της ακατάλυτης επιθυμίας: *Θα μείνουν λοιπόν εδώ, στην έρημη ακρογιαλιά, [...] όρθια πάντοτε, πάντοτε στητά, πάντοτε σφύζοντα και πλήρη πάθους [...] οντότητες μαγικές, υπερπραγματικές, αγάλματα ολοζώντανα πόθων ανέσπερων*. Τα άλογα εντάσσονται στον «ερωτικό κώδικα του Εμπειρικού» (Βουτουρής, 1997, σ. 178), συμβολίζοντας ταυτόχρονα την αποενοχοποίηση της ερωτικής επιθυμίας: *θα μείνουν άλογα, πάλοι, άγγελοι εις τους αιώνας των αιώνων*.

Αν αυτή η ερμηνεία, που δίνει ο Εμπειρικός στο ποίημά του, ανταποκρίνεται στις προθέσεις του ζωγράφου, δεν το γνωρίζουμε. Μπορεί να πει κανείς με σιγουριά ότι στον πίνακα είναι φανερή η αντίθεση 'άλογα-θάλασσα', η ανακοπή της ορμής τους και η ενόητα του χρόνου που διασφαλίζεται από την παρουσία των αρχαϊκών κτισμάτων. Το ποίημα του Εμπειρικού λειτουργεί, παρατηρεί ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης, «με τη μορφή προέκτασης και επισημασιοδότησης» (σ. 99), υπό την έννοια ότι αυτό που ο πίνακας, ο οποίος είναι ανοικτός σε πολλαπλές ερμηνείες, υπαινίσσεται, το κείμενο το συγκεκριμενοποιεί, στρέφοντας τον αναγνώστη προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία. Είναι σαφές ότι η σχέση μεταξύ πίνακα και ποιήματος μπορεί να εξεταστεί και με τους όρους της *πρόσληψης* που εξετάσαμε στο κεφάλαιο 4, ως διάλογος δηλαδή ανάμεσα στον Εμπειρικό και τον ντε Κίρικο. Ο ποιητής εδώ δεν προσλαμβάνει ένα έργο ενός άλλου ποιητή, αλλά έναν ζωγραφικό πίνακα, γεγονός που τον ενεργοποιεί στη συγγραφή, δηλαδή σε παραγωγική πρόσληψη.

Αναφορικά με τη δεύτερη κατηγορία διακαλλιτεχνικών αναφορών, με τις αναλογίες δηλαδή στη *δομή* ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες, θα επικεντρωθούμε στη σχέση 'λογοτεχνίας – μουσικής' με παράδειγμα το μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη *Eroica* (1938). Ο P. Mackridge, επιμελητής της νεότερης έκδοσης του μυθιστορήματος, επισήμανε ότι η παρουσία της μουσικής είναι καθοριστική στο έργο, κι αυτό για μια σειρά λόγους. Πρώτα απ' όλα, ο τίτλος (*Eroica*) παραπέμπει άμεσα στη μουσική και συγκεκριμένα στην Τρίτη Συμφωνία (*Ηρωική*) του Μπετόβεν. Ο συνθέτης είχε αρχικά αφιερώσει τη συμφωνία αυτή στον Ναπολέοντα Βοναπάρτη, αργότερα, ωστόσο, απογοητευμένος από τη στάση του γάλλου στρατηλάτη διέγραψε την αφιέρωση και εξέδωσε τη συμφωνία (1809) με τον γενικότερο τίτλο: «*Ηρωική Συμφωνία προς τιμήν του θανάτου ενός Ήρωα*». Κοινό θέμα στα δύο έργα είναι ο ηρωισμός. Στο έργο του Πολίτη, βέβαια, δεν υμνείται κάποιος σπουδαίος άνδρας, τιμάται, ωστόσο, η μνήμη τριών αγοριών από την ομάδα του αφηγητή (Mackridge, 1999, σ. 68). Το θέμα του ηρωισμού συνδέεται στο μυθιστόρημα με τα θέματα του έρωτα και του θανάτου. Εκτός από τον τίτλο, το ίδιο το κείμενο «*βρίθει από μουσικές αναφορές*» (Mackridge, 2010, σ. νδ'), ανάμεσα σ' αυτές είναι η *Τραβιάτα* του Βέρντι, ο *Don Giovanni* του Μότσαρτ, η *Carmen* του Μπιζέ, οι *Παλιάτσοι* του Leoncavallo κ.ά. Συνάμα παρατηρούμε ότι οι ήρωες του μυθιστορήματος είναι έφηβοι που ασχολούνται με τη μουσική, παίζουν πιάνο, κιθάρα, βιολί ή τραγουδούν. Πάνω απ' όλα, όμως, αισθάνονται τη μουσική σαν ένα μέσο έκφρασης πέρα από τις λέξεις: «*Τα λόγια δείχνουνε φτωχά [...] σε τόσο πλούσιες στιγμές. Αν ήσουν μουσικός - μόνο η μουσική... - Ω Μόνικα, τη νύχτα εκείνη το βιολί [...]. Τη νύχτα εκείνη, κάποιες δοξαριές έφταναν ως το κόκαλο*» (Πολίτης, 2010, σ. 100). Ωστόσο, η σχέση του έργου με τη μουσική δεν εξαντλείται στις αναφορές, αλλά επεκτείνεται στο *δομικό επίπεδο*: το μυθιστόρημα διαθέτει τη δομή *μιας μουσικής αφήγησης*. Ο Mackridge διακρίνει ανάμεσα στον λυρισμό της αφήγησης και στη μουσική της οργάνωση (2010, σσ. νγ' κ.ε.). Στον λυρισμό ανήκουν η έντονη ρυθμικότητα του λόγου, οι πολλαπλές παρηχήσεις και οι επαναλήψεις, ενώ έχει διαπιστωθεί (Καραντώνης, 1938, σ. 819) ακόμη και η ύπαρξη

15σύλλαβων στο κείμενο, π.χ. «το τίποτα, το πώποτε, το αδειανό εδώ κάτω» (Πολίτης, 2010, σ. 76). Μουσική οργάνωση, από την άλλη, σημαίνει ότι η δομή της αφήγησης παραπέμπει σε *μουσική σύνθεση*, τάση που, κατά τον Mackridge, καταγράφεται στα χαρακτηριστικά του μοντερνιστικού μυθιστορήματος της εποχής 1920-1930 (2010, σ. νε'). Η *μουσική σύνθεση* σ' ένα αφήγημα έχει τρία βασικά χαρακτηριστικά, χωρίς να είναι υποχρεωτικό να απαντώνται και τα τρία στο ίδιο έργο. Το πρώτο είναι η διαίρεση του κειμένου σε μέρη, ανάλογα με τα μέρη ενός μουσικού έργου, π.χ. μιας σονάτας ή μιας συμφωνίας. Κάθε μέρος του αφηγήματος έχει το δικό του τέμπο (π.χ. allegro, andante κλπ.), ενώ στο εσωτερικό του αναπτύσσονται ένα ή δύο θέματα. Είναι δυνατόν μάλιστα το αφήγημα, σε αναλογία με τη μουσική σύνθεση, να εμφανίζει *κυκλικότητα*, δηλαδή ταύτιση της αρχής και του τέλους. Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι το *λάιτ-μοτίβ*, που αποτελεί συνειδητή τεχνοτροπία στις όπερες του Βάγκνερ και από εκεί μεταφέρθηκε στη λογοτεχνία και σημαίνει την επανάληψη κάποιων σύντομων χαρακτηριστικών φράσεων με σκοπό να υπογραμμιστεί αυτό που προσδιορίζουν. Το τρίτο χαρακτηριστικό είναι η *αντίστιξη* (*κοντραπούντο*), που σημαίνει την ταυτόχρονη αντιθετική παρουσίαση κάποιων θεμάτων.

Από τα παραπάνω χαρακτηριστικά, ο Mackridge (2010, σ. νς') εντοπίζει στην *Eroica* την κυκλικότητα, το λάιτ-μοτίβ και την αντίστιξη. Κυκλικότητα προκύπτει στο μυθιστόρημα με την επανάληψη επεισοδίων του πρώτου κεφαλαίου στο τελευταίο, αλλά και με την ανακεφαλαίωση θεμάτων και μοτίβων, που είναι διάσπαρτα στο έργο, στον εσωτερικό μονόλογο του Αλέκου, στην τελευταία σελίδα. Συνάμα, παρατηρεί ο Mackridge, οι επαναλαμβανόμενες προσημάνσεις και αναδρομικές αναφορές δημιουργούν μια οργανική σύνθεση που παραπέμπει σε μουσική συμφωνία του 19^{ου} αιώνα (π.χ. στα έργα του Μπερλιόζ). Η χρήση του *λάιτ-μοτίβ* εντοπίζεται στην παρουσίαση των προσώπων. Η αναφορά σε κάποια από αυτά συνδέεται σχεδόν κάθε φορά με την επανάληψη ενός βασικού χαρακτηριστικού τους. Τέλος, ξεκάθαρο παράδειγμα *αντίστιξης* αποτελεί ο τρόπος που ο Πολίτης διαμορφώνει μια σκηνή χορού με καδρύλιες (σσ. 53 κ.ε). Οι καβαλιέροι αλλάζουν συνεχώς ντάμες, έτσι οι πρωταγωνιστές, Αλέκος και Μόνικα, εμφανίζονται πότε μαζί, πότε χωριστά, αλλάζουν συνεχώς θέμα συζήτησης, ενώ παρεμβάλλονται και φράσεις άλλων προσώπων.



Εικόνα 8.4 Εξώφυλλο της «Ηρωικής» του Μπετόβεν όπου φαίνεται η διαγραφή της αφιέρωσης στον Ναπολέοντα από τον συνθέτη. (Πηγή: γερμανική εκδοχή της Wikipedia. URL λήμματος:

https://de.wikipedia.org/wiki/3._Sinfonie_%28Beethoven%29 ©URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Eroica_Beethoven_title.jpg).

Ο Γ. Καλλίνης (2001, σσ. 253-264), εκκινώντας από τη μουσική *παρακειμενικότητα* του τίτλου, προχωράει περαιτέρω τη διερεύνηση του θέματος. Αντιπαραβάλλει τη δομή της *Eroica* προς την *Ηρωική* συμφωνία του Μπετόβεν και καταδεικνύει ότι η οργάνωση και η ανάπτυξη των βασικών θεμάτων του μυθιστορήματος γίνεται με τρόπο ανάλογο με αυτόν που αναπτύσσονται και διαπλέκονται τα θέματα στην εν λόγω συμφωνία. Η χρήση του τίτλου *Eroica*, παρατηρεί, δεν θα σήμαινε πολλά, αν το μυθιστόρημα δεν

συνοδεύονταν από μια δομή αντίστοιχη της συμφωνίας (σ. 254). Εδώ θα εστιάσουμε στην αντιπαράβολή του πρώτου μέρους της συμφωνίας με το μυθιστόρημα.

Στο πρώτο μέρος της συμφωνίας του Μπετόβεν (*Allegro con brio*) εξυμνείται ο σπουδαίος άνδρας, ο ήρωας. Το μέρος αυτό της συμφωνίας έχει μορφή σονάτας και αποτελείται από τα εξής μέρη: α. *έκθεση*, β. *ανάπτυξη*, γ. *επανάληψη* και δ. *επανεκθεση*. Στην *έκθεση* παρουσιάζονται δύο ομάδες θέματα. Το πρώτο είναι ορμητικό και ονομάζεται αρσενικό, το δεύτερο πιο λυρικό και ονομάζεται θηλυκό. Η *ανάπτυξη* αποτελείται από τέσσερα τμήματα, τα δύο πρώτα συγκροτούν θέση και αντίθεση και έχουν τον χαρακτήρα της αντίστιξης. Η δημιουργούμενη ένταση οδηγείται στα δύο τελευταία μέρη (σύνθεση) σε αποκλιμάκωση. Στην *επανάληψη* του τρίτου μέρους, οι δύο θεματικές ομάδες του πρώτου επαναλαμβάνονται, η μεν πρώτη με διαφοροποιημένο τρόπο, η δε δεύτερη με όμοιο. Με την *επανεκθεση* συμβαίνει μια ανακεφαλαίωση, *κόντα* (coda).

Το μυθιστόρημα του Πολίτη ξεκινά, παρατηρεί ο Καλλίνης, με τον ίδιο ορμητικό, *αρσενικό* τρόπο (σ. 257). Από την αρχή του πρώτου κεφαλαίου εισάγεται με ιδιαίτερη ένταση το κύριο θέμα του ηρωισμού. Παρουσιάζεται η ομάδα των αγοριών-πυροσβεστών, που φορώντας τενεκεδένιες περικεφαλαίες, επιτίθενται με «*τρεχάματα και βουητό*» (Πολίτης, 2010, σ. 2) στο σπίτι του 'εχθρού', του Πιερ. Ακολουθεί το δεύτερο μέρος, το οποίο παρουσιάζει εμφανείς διαφορές από το πρώτο. Οι δύο νεαροί ήρωες, Λοΐζος και Αλέκος, απομακρυσμένοι από τη 'μάχη' και απομονωμένοι στον κήπο της Μόνικας, έρχονται για πρώτη φορά σε επαφή με τη γοητεία του άλλου φύλου, αλλά και με τον κίνδυνο του θανάτου, που έχει κάνει ήδη την εμφάνισή του με τον τραυματισμό ενός αγοριού της ομάδας, του Αντρέα. Η αντιπαράθεση των δύο θεμάτων (ηρωισμού και έρωτα) δημιουργεί ένταση. Ακολουθεί το δεύτερο θέμα, πιο λυρικό, το οποίο δεν έχει άμεση σχέση με την εξέλιξη της δράσης του πρώτου μέρους. Αποτελείται κυρίως από αναμνήσεις του αφηγητή από τη Μόνικα, που παίζει κιθάρα και τραγουδά, και από τον Βενιαμίν, ο οποίος αφηγείται ιστορίες και εκφράζει τα ερωτικά του αισθήματα στο πιάνο. Στις αναμνήσεις αυτές διαπλέκονται ο ερωτισμός με τη μουσική. Έτσι, παρατηρούμε ότι το πρώτο κεφάλαιο αντιστοιχεί στη μουσική *έκθεση* διαθέτοντας διμερή δομή (ορμητικό και λυρικό μέρος). Στο κεφάλαιο II του μυθιστορήματος, που αντιστοιχεί στην *ανάπτυξη*, επανέρχονται τα δύο θέματα του πρώτου μέρους, αισθητά όμως παραλλαγμένα. Το θέμα του ηρωισμού εμφανίζεται στιγματισμένο από το σημάδι του θανάτου, ενώ οι ερωτικές αναμνήσεις της μητέρας στο τέλος του κεφαλαίου συμβάλλουν στον συμβιβασμό των αντιθέτων (ηρωισμού και έρωτα). Με την *επανάληψη* (κεφ. III), τα θέματα του πρώτου μέρους επανέρχονται διαφοροποιημένα. Ο Αλέκος εμφανίζεται πάλι ως πυροσβέστης, μόνο που δεν υφίσταται πλέον το κομβικό σημείο της σύγκρουσης με τον 'εχθρό', έτσι η αμφιέσή του φαντάζει παράταιρη και γελοία. Ο ηρωισμός μπαίνει στην άκρη και ο ήρωας υποκύπτει στο ερωτικό στοιχείο, που συνδέεται και με το θάνατο. Ακολουθεί το δεύτερο λυρικό μέρος το οποίο συνίσταται στη συζήτηση του Αλέκου με τον φίλο του, Γκατετάνο, με θέμα και πάλι τον έρωτα. Με το τέλος του κεφαλαίου (*ανακεφαλαίωση*) ο θάνατος κάνει αισθητή την παρουσία του, αφού οι ήρωες πληροφορούνται τον θάνατο του Αντρέα. Παρόμοιες αντιστοιχίσεις επιχειρεί ο μελετητής και στα υπόλοιπα μέρη της συμφωνίας και του μυθιστορήματος.

8.3.2. Αλλαγή μέσου ή μεταφορά από ένα μέσο σ' ένα άλλο.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα μετάβασης από ένα σημειολογικό σύστημα σε ένα άλλο είναι η μεταφορά λογοτεχνικών έργων στον κινηματογράφο. Σ' αυτή την περίπτωση διακαλλιτεχνικότητας μπορούμε να μιλάμε για ένα έργο της 'τέχνης-πηγή' που μεταφέρεται στην 'τέχνη-στόχο'. Είναι σαφές ότι χαρακτηριστικά του αρχικού έργου δεν είναι δυνατόν να μεταφερθούν αυτούσια στην άλλη τέχνη, θα υποστούν αλλαγές τις οποίες υπαγορεύει η σημειολογική οργάνωση του νέου μέσου. Ωστόσο, η πρώιμη συγκριτολογική έρευνα, εκκινώντας από το κριτήριο της *πιστότητας* ως κριτήριο αξιολόγησης των ταινιών και συγχρόνως από τη θέση ότι η λογοτεχνία είναι ανώτερη τέχνη από τον κινηματογράφο, κατέληγε σε άνισα συμπεράσματα.

Ο πρώτος που έθεσε διαφορετικά τα πράγματα ήταν ο θεωρητικός του κινηματογράφου André Bazin, ο οποίος πρότεινε στη δεκαετία του 1950 ότι η συγκριτολογική έρευνα θα έπρεπε να λαμβάνει υπόψη της «*τις διαφορές στις αισθητικές δομές*» (1975, σ. 56) ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες. Λογοτεχνία και κινηματογράφος αντιμετωπίζονται πλέον ισότιμα ως δύο διαφορετικές τέχνες με διαφορετικούς εκφραστικούς κώδικες, το κριτήριο της *πιστότητας* υποχωρεί και στο προσκήνιο έρχονται ζητήματα που αφορούν ακριβώς τις σχέσεις ανάμεσα στις διαφορετικές τέχνες, τη διαδικασία μεταφοράς, τα σημεία επαφής στην αισθητική τους κλπ.

Με τη νέα αντίληψη για τη σχέση λογοτεχνίας και κινηματογράφου ξεκίνησε από νέα βάση και η μελέτη της μεταφοράς λογοτεχνικών έργων στην οθόνη, από την οποία προέκυψε μια σειρά προτάσεων ορολογίας με αντίστοιχους ορισμούς, λ.χ. *μεταφορά* (transposition), *μετατροπή* (transformation) ή *προσαρμογή*

(adaptation). Ο επικρατέστερος σήμερα όρος για τη μεταφορά ενός αφηγηματικού λογοτεχνικού έργου στο οπτικοακουστικό μέσο του κινηματογράφου, δηλαδή «από ένα σημειολογικό σύστημα σε ένα άλλο», είναι ο τελευταίος (*προσαρμογή*), όρος που λαμβάνει εξ αρχής υπόψη του τις διαφορές των τεχνών και ως εκ τούτου θεωρεί αυτονόητη και δεδομένη την αναγκαιότητα προσαρμογών (Αντωνοπούλου, 2013, σ. 45).

Ως παράδειγμα θα αναφέρουμε τη μεταφορά της νουβέλας *Θάνατος στη Βενετία* (1912) του γερμανού συγγραφέα Τόμας Μαν (Thomas Mann, 1875–1955) στον κινηματογράφο από τον σπουδαίο ιταλό σκηνοθέτη Λουκίνο Βισκόντι (Luchino Visconti, 1906–1976) κάποιες δεκαετίες αργότερα, το 1971. Ο συγκριτολόγος που θα αντιπαραβάλλει την ταινία με τη νουβέλα θα εντοπίσει μια σειρά διαφορών ή αποκλίσεων. Πρέπει, ωστόσο, να έχει κατά νου ότι η νουβέλα ανήκει στις τέχνες του λόγου, ενώ ο κινηματογράφος είναι οπτικοακουστικό μέσο. Παρατηρούμε αρχικά ότι σε επίπεδο απόδοσης του περιεχομένου ο Βισκόντι λειτουργεί σε κάποια σημεία με συμπληρώσεις, ενώ σε άλλα με αφαιρέσεις ή συμπυκνώσεις. Οι τελευταίες κρίνονται πλέον ως πρακτικές αναγκαιότητες, εφόσον η διάρκεια ενός φιλμ είναι πάντα περιορισμένη. Αντιμετωπίζοντας με κινηματογραφικούς όρους τη δράση η ταινία παραλείπει τα δύο πρώτα κεφάλαια της νουβέλας, τα οποία πραγματεύονται κατά κύριο λόγο την προϊστορία του ήρωα, συγγραφέα Γκούσταφ φον Άσενμπαχ, τη ζωή του, δηλαδή, ως το ταξίδι του στη Βενετία. Το φιλμ ξεκινά με την άφιξη του ήρωα στη Βενετία και τελειώνει με τον θάνατό του στην ίδια πόλη. Ωστόσο, το περιεχόμενο των δύο πρώτων κεφαλαίων δεν χάνεται στην ταινία, αλλά ενσωματώνεται συμπυκνωμένα σε επτά *φλας μπακ*, τα οποία αναφέρονται όλα στο παρελθόν του ήρωα. Έτσι μπορεί να αναιρεθεί η χρονική γραμμικότητα της νουβέλας και να εξαλείφονται κάποιες λεπτομέρειες της εισαγωγικής δράσης, το φιλμ κερδίζει, όμως, σε ενιαίο ατμοσφαιρικό ύφος, συνοχή και πυκνότητα. Παρατηρούμε, επίσης, ότι ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται στο έπακρον τις δυνατότητες του μέσου του, τη δύναμη της εικόνας και της μουσικής. Ο ρόλος της γλώσσας, από την άλλη, μοναδικό μέσο έκφρασης στη νουβέλα, εμφανίζεται στην ταινία αποδυναμωμένος. Από τις περίπου δύο ώρες διάρκειας του φιλμ το ένα τέταρτο μόνο καλύπτεται με διαλόγους. Γλώσσα στην ταινία είναι το βλέμμα, η έκφραση του προσώπου των πρωταγωνιστών, οι χειρονομίες, η κίνηση και γενικότερα η γλώσσα του σώματος. Όλα αυτά αντικαθιστούν τη γλωσσικότητα της νουβέλας. Ο Βέλα Βαλάζς, στη μελέτη του για τον κινηματογράφο, αναφερόμενος στις διαφορές των δύο μέσων παρατηρεί ότι στη λογοτεχνία ο ψυχικός κόσμος του ανθρώπου αποδίδεται με τη λέξη, που επιχειρεί να αποδώσει τα αισθήματα και τις ιδέες, τις ψυχολογικές διαμάχες και τις νοητικές διαδρομές, ενώ στον κινηματογράφο «*καθίσταται πάλι ορατός ο άνθρωπος*» μέσα από τη βουβή, αλλά υπέροχη και πλούσια γλώσσα των εκφράσεων, των κινήσεων και των χειρονομιών (1949, σσ. 35 κ.ε.). Ο Βισκόντι αξιοποιεί την οπτικότητα του μέσου. Τα επαναλαμβανόμενα *κοντινά* πλάνα στο πρόσωπο του Άσενμπαχ, που μας δείχνουν πότε το αμυδρό μελαγχολικό μειδίαμα, πότε την έκφραση απόγνωσης που κορυφώνεται σ' ένα τρανταχτό, σαρκαστικό γέλιο, όταν συνειδητοποιεί την κατάντια του, αντικαθιστούν σελίδες περιγραφής του εσωτερικού κόσμου του ήρωα στη νουβέλα. Συνάμα, ο Άσενμπαχ παρουσιάζεται στο φιλμ με εμποδισμένη κίνηση, στοιχείο που δεν υπάρχει στη νουβέλα, το βάδισμά του είναι ένα προβληματικό μαζεμένο βάδισμα, σχεδόν κουτσαίνει. Με αυτό το εξωτερικό χαρακτηριστικό οπτικοποιεί ο σκηνοθέτης την απομόνωση του πρωταγωνιστή και την προβληματική σχέση του με τον κόσμο.

Μία από τις δομικές αντιθέσεις της νουβέλας του Τόμας Μαν είναι αυτή μεταξύ του *διονυσιακού* και του *απολλώνιου* στοιχείου. Ο Άσενμπαχ περιγράφεται στη νουβέλα ως *απολλώνιος καλλιτέχνης*, έχοντας ως αρχή την τιθάσευση των παρορμητικών δυνάμεων, και ζώντας μια πειθαρχημένη ζωή στην υπηρεσία της τέχνης. Η νουβέλα είναι σχεδιασμένη για να δείξει ότι η θέση του Άσενμπαχ δεν ήταν ορθή και παρουσιάζει τη σταδιακή απώλεια της αξιοπρέπειάς του, όταν αυτός έρχεται αντιμέτωπος με τις πιο ισχυρές αλήθειες της ζωής, τις οποίες είχε απωθήσει. Στη νουβέλα εντάσσεται στοχασμός για τα παραπάνω, για την ομορφιά, την τελειότητα και το καθήκον του καλλιτέχνη. Ο στοχασμός αυτός εξελίσσεται στη σκέψη ενός προσώπου, του Άσενμπαχ, με παρεμβολές όμως και κριτικά σχόλια εκ μέρους του αφηγητή, που θέτουν εν αμφιβόλω τις απολλώνιες θέσεις. Στην ταινία, ο ιταλός σκηνοθέτης οπτικοποιεί τις ενστάσεις, εισάγοντας στα *φλας μπακ* μια επιπλέον φιγούρα, τον φίλο και μαθητή του ήρωα, Άλφριντ, ο οποίος εμφανίζεται στις συζητήσεις μαζί του ως το *alter ego* του. Ο Άλφριντ ενσαρκώνει μαχητικά έναν τύπο καλλιτέχνη, θα λέγαμε *διονυσιακό*. Αμφισβητεί λ.χ. με πάθος τη θέση του Άσενμπαχ ότι η ομορφιά είναι αποτέλεσμα πνευματικής προσπάθειας· γι' αυτόν ανήκει ξεκάθαρα στο βασίλειο των αισθήσεων. Με αυτόν τον αντιθετικό προς τον Άσενμπαχ τύπο εξωτερικεύεται και εκφράζεται οπτικά η αντινομική ψυχική ζωή του ήρωα που διασπάται εδώ στα δύο πρόσωπα των ανταγωνιστικών συζητήσεων (Αντωνοπούλου, 2013, σ. 45).

Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Siegfried Kracauer εντόπιζε τη διαφορά ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο στο γεγονός ότι στη λογοτεχνία έχουμε ένα καθαρό «*νοητικό continuum*» το οποίο, όμως,

στον κινηματογράφο πρέπει να μετατραπεί σε «υλικό *continuum*» (1965, σ. 237). Αυτό κάνει και ο Βισκόντι, προσωποποιώντας τις θεωρητικές ενστάσεις της νουβέλας στη φιγούρα του Άλφριντ.



Εικόνα 8.5 Η αφίσα της ταινίας του Βισκόντι *Ο θάνατος στη Βενετία* (1971). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα της αγγλικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Death_in_Venice_%28film%29, @URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/c/c9/Death_in_Venice_Poster.jpg/250px-Death_in_Venice_Poster.jpg).

Ιδιαίτερη έμφαση δίνει ο Βισκόντι στη μουσική. Στην ταινία η μουσική αναλαμβάνει δομικό ρόλο, δεν είναι απλώς συνοδευτική, αλλά δημιουργεί αναφορές, ιδρύει αναλογίες, τονίζει αντιθέσεις και σχολιάζει τη φιλική δράση. Αναλαμβάνει δηλαδή λειτουργίες οι οποίες στη νουβέλα αντιστοιχούν στον αφηγητή (Αντωνοπούλου, 2013, σσ. 50 κ.ε. και Mueller-Salget, 2008). Το πιο χαρακτηριστικό μουσικό κομμάτι που ακούγεται στην ταινία είναι το περίφημο *adagietto* από την Πέμπτη Συμφωνία (1904) του Γκούσταβ Μάλερ. Η μουσική αυτή, που συνοδεύει την εναρκτήρια ενότητα του φιλμ, ακούγεται εν συνόλω έξι φορές σε σημαντικά δομικά σημεία του έργου και κυριαρχεί στην τελική σκηνή του θανάτου του ήρωα στην παραλία. Συνδέεται, έτσι, σίγουρα με τον θάνατο. Έχοντας, ωστόσο, ακουστεί και σε προηγούμενες σκηνές σε συνδυασμό με διαφορετικές εικόνες, δημιουργεί διαφορετικούς συνδυασμούς σημασίας. Οι πολλαπλές όψεις του θανάτου (τέλος της ζωής, αλλά και λύτρωση, αιωνιότητα), που υπαινίσσεται με λεκτικούς τρόπους η νουβέλα, μεταφέρονται στο φιλμ μέσω της μουσικής. Ενισχυτικό ρόλο σ' αυτή την κατεύθυνση παίζει και μια πρόσθετη μουσική επιλογή, η ενσωμάτωση του νανουρίσματος *Ninna Nanna* του Modest Mussorgskij, που ακούγεται λίγο πριν από το τέλος του Άσενμπαχ, παραπέμποντας στον αιώνιο ύπνο, στη διάσταση του θανάτου ως ειρήνη και λύτρωση από τον επίγειο πόνο. Σε άλλα σημεία η μουσική σχολιάζει ειρωνικά τη δράση, όπως π.χ. στη σκηνή που ακούμε τη μπάντα του πολυτελούς ξενοδοχείου να παίζει ζωντανά αποσπάσματα από την οπερέτα *Η εύθυμη χήρα*, όσο προσέρχονται για το δείπνο οι αριστοκράτες θαμνώνες καλοντυμένοι, αλλά ανίδειοι για την επερχόμενη τραγωδία του πολέμου (η νουβέλα, όπως και η ταινία, τοποθετούνται χρονικά λίγο πριν από το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου). Ειρωνικό σχόλιο στη δράση αποτελεί και το ηχηρό, κοροϊδευτικό τραγούδι, που ακούγεται λίγο πριν από το τέλος από μια ομάδα ναπολιτάνων πλανόδιων μουσικών. Στο ρόλο της μουσικής εδώ μπορούμε να αναγνωρίσουμε κατ' αναλογία αφηγηματικές τεχνικές του Μαν: ειρωνεία αλλά και εξαγγελία του ηθικού ξεπεσμού του ήρωα.

Από τα παραδείγματα που αναφέραμε, έγινε σαφές ότι ο Βισκόντι δημιούργησε μια αριστουργηματική μεταφορά της νουβέλας του Τόμας Μαν στην οθόνη, αξιοποιώντας τις εκφραστικές δυνατότητες της τέχνης του, την εικόνα και τη μουσική.

8.3.3. Συνδυασμός μέσων

Διαμεσικότητα όμως σημαίνει και διάρρηξη των ορίων μεταξύ των τεχνών και δημιουργία σύνθετων έργων που προκύπτουν από τη σύνδεση ή τη διάδραση δύο τουλάχιστον παραδοσιακά διακριτών διαφορετικών μέσων (Wolf, 2008, σ. 328). Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η όπερα, τέχνη που συνδυάζει τη μουσική, τον λόγο, τη σκηνοθεσία κλπ. ή το κόμικς που συνδυάζει εικόνα και λόγο. Θα μπορούσε να αντιτείνει κανείς ότι σε μια τέτοια περίπτωση τον αναλυτή της λογοτεχνίας τον ενδιαφέρει μόνο το κείμενο, ανεξάρτητα από το

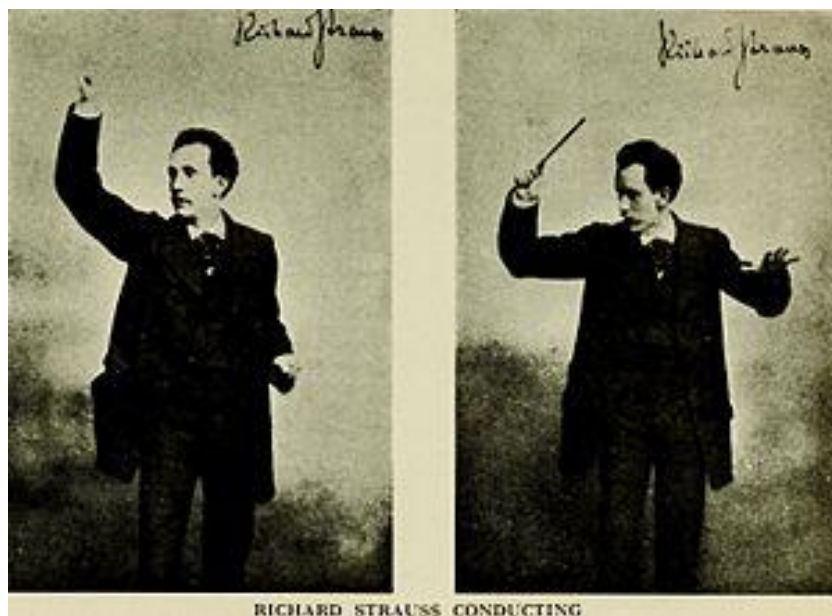
μέσον στο οποίο είναι ενσωματωμένο και από τις σχέσεις που μπορεί να έχει με τα άλλα είδη τέχνης που συνυπάρχουν στο έργο. Ωστόσο, αυτό μόνο εν μέρει είναι σωστό. Γιατί το μέσον και η θέση του κειμένου μέσα σ' αυτό συν-καθορίζουν τη μορφή και το περιεχόμενό του. Ένα κείμενο π.χ. που προορίζεται να δημοσιευτεί στο διαδίκτυο αξιοποιεί τις αισθητικές αλλά και τις γενικότερες πραγματιστικές δυνατότητες του μέσου. Η μορφή των μυθιστορημάτων, που πρωτοδημοσιεύτηκαν σε συνέχειες σε επιφυλλίδες εφημερίδων, καθορίστηκε από το μέσον δημοσίευσης, εφόσον ο χώρος ήταν πάντα περιορισμένος και το κείμενο έπρεπε να υπακούει σε συγκεκριμένα κριτήρια, π.χ. να διακόπτεται σ' ένα κρίσιμο σημείο ώστε να παραμένει ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού για το επόμενο φύλλο. Τα ίδια τα μέσα, άλλωστε, δημιουργούν συνδυασμούς, από τους οποίους μπορεί να προκύψει ένα νέο είδος, π.χ. το θεατρικό έργο για το ραδιόφωνο (Hörspiel), που αναδείχτηκε τον 20ό αιώνα. Σ' αυτές τις περιπτώσεις τα κείμενα δύσκολα υπάρχουν εκτός του μέσου, εφόσον έχουν οργανωθεί και αξιοποιήσει και τις δικές του δυνατότητες έκφρασης.

Αξίζει, επίσης, να αναφέρουμε ότι παίζει ρόλο και η ένταση με την οποία ένα είδος τέχνης διαπλέκεται με ένα άλλο (Rajewsky, 2002, σσ. 15 κ.ε.). Διαφορετικό πράγμα είναι π.χ. η ενσωμάτωση ενός τραγουδιού σε ένα θεατρικό έργο, εδώ μιλάμε για μια απλή περίπτωση διεπαφής, στην οποία η μουσική υποτάσσεται στον λόγο ή η πρόταξη ενός πίνακα σε ένα μυθιστόρημα και διαφορετικό πράγμα είναι η όπερα, η οποία ορίζεται εξ αρχής από τη συνύπαρξη λόγου και μουσικής. Στο είδος της όπερας θα εστιάσουμε στη συνέχεια για να δείξουμε τη διαπλοκή των τεχνών με παράδειγμα τη συνεργασία του ποιητή [Hugo von Hofmannsthal](#) (1874–1929) με τον γερμανό συνθέτη [Ρίχαρντ Στράους](#) (Richard Strauss, 1864–1949).

Η όπερα προκύπτει από τη σύμπραξη διαφορετικών σημειολογικών συστημάτων τα οποία λειτουργούν ανά πάσα στιγμή συγχρονισμένα και προσλαμβάνονται από τον θεατή ταυτόχρονα (Achberger, 1980, σ. 12 και Αντωνοπούλου, 2010, σ. 34). Ποίηση και μουσική εμφανίζονται στην όπερα ως άρρηκτα συνδεδεμένες τέχνες και σε συνεχή αναφορά με το 'οπτικό – εικαστικό' μέρος που αφορά τη σκηνή. Καθεμιά από τις εμπλεκόμενες τέχνες στην όπερα αποτελεί προϋπόθεση για την πραγμάτωση του όλου, το οποίο εξάλλου δομείται από την μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Κάθε συγκριτολογική ενασχόληση με την όπερα ξεκινά από το κείμενο, το λιμπρέτο, εφόσον είναι σαφές ότι δεν υπάρχει όπερα χωρίς λιμπρέτο. Το λιμπρέτο ορίζεται ως ένα σκηνικό κείμενο που προορίζεται για μουσική σύνθεση. Αυτός ο διττός ορισμός του λιμπρέτου, δηλαδή η αδιάσπαστη ενότητά του με τη μουσική αφενός και η εξάρτησή του από τη σκηνή αφετέρου το ξεχωρίζει από κάθε άλλο λογοτεχνικό είδος (Gier, 1998, σσ. 3 κ.ε.). Πριν απ' όλα, πρέπει να πούμε ότι το ίδιο το είδος, η όπερα, υπαγορεύει στο λιμπρέτο εξ αρχής κάποια χαρακτηριστικά. Συντομία, απλότητα, συμπύκνωση, έκφραση έντονων συναισθημάτων, επαναλήψεις, ξεκάθαρες αντιθέσεις και μεγαλοπρεπές φινάλε είναι κάποια από αυτά (Beck, 1997, σσ. 91 κ.ε.), τουλάχιστον αναφορικά με την όπερα από τον 17^ο έως τις αρχές του 20ού αιώνα. Το λιμπρέτο, λοιπόν, υπακούει στις συμβάσεις του είδους. Σημαντικό, όμως, για το θέμα που εξετάζουμε είναι ότι το λιμπρέτο αποκτά την τελική του σημασιοδότηση μέσω της μουσικής (Beck, 1997, σσ. 16 κ.ε. και Holland, 1977, σ. 141). Η μουσική έχει τη δυνατότητα να μεταμορφώνει το κείμενο, μπορεί να αναδεικνύει με τη δύναμή της ό,τι υπονοείται, να υπογραμμίζει τις αντιθέσεις που υπάρχουν στο κείμενο, να ενδυναμώνει σημεία του κειμένου ή αντίθετα να αποσιωπά κάποια άλλα. Η μουσική βάζει στο λιμπρέτο την τελική αισθητική σφραγίδα. Ωστόσο, η σχέση μεταξύ των δύο τεχνών δεν είναι μονομερής, αλλά αμφίδρομη: όσο η μουσική οδηγεί το κείμενο στην τελική του σημασία, άλλο τόσο το κείμενο προδιαγράφει ως ένα σημαντικό βαθμό τη μουσική. Το λιμπρέτο είναι αυτό που υποδεικνύει την εσωτερική δόμηση της όπερας, αυτό ορίζει ποιο είναι το κέντρο βάρους και ποια τα δευτερεύοντα θέματα, αυτό ορίζει τις αντιθέσεις και τις κορυφώσεις, συν-καθορίζει, επομένως, τη σύνθεση. Είναι σαφές ότι έχουμε μια ξεκάθαρη σχέση αλληλενέργειας. Με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο ορίζει αυτή τη σχέση ο Hofmannsthal, ο οποίος είχε ασχοληθεί συστηματικά με τη συγγραφή λιμπρέτων (π.χ. *Η Αριάδνη στη Νάξο, Ο ιππότης με το ρόδο* κ.ά.): «Ποίηση και μουσική στην όπερα», παρατηρεί, «δεν είναι τέχνες που απλώς συνεργάζονται, αλλά τέχνες που εισχωρούν η μία στην άλλη» (Schuh, 1978, σ. 121). Η πυκνή και ογκώδης αλληλογραφία του με τον συνθέτη Ρίχαρντ Στράους αποκαλύπτει πολλά από όσα αναφέραμε πιο πάνω για την αλληλεξάρτηση των τεχνών στην όπερα. Στις επιστολές του φαίνεται πως αποδίδει σημαντικό ρόλο στη δύναμη της μουσικής. Τα λιμπρέτα του τα χαρακτηρίζει ως κείμενα *ξεαρχής ανοιχτά στη μουσική*, ως κείμενα που αφήνουν χώρο στη μουσική για να βάλει αυτή την τελική σφραγίδα (Schuh, 1978, σ. 40). Την ίδια στιγμή, όμως, αναγνωρίζει ότι το λιμπρέτο προκαθορίζει τη μουσική σύνθεση, αποτελεί μια γλωσσική παρτιτούρα, πάνω στην οποία θα αναπτυχθεί η μουσική. Μ' αυτή την άποψη φαίνεται να συμφωνεί και ο συνθέτης, ο οποίος παραδέχεται συχνά στις επιστολές του προς τον ποιητή ότι η σύνθεση πάνω στα λιμπρέτα του προέκυπτε απρόσκοπτα και αβίαστα και τον συγχαίρει για την ποιότητα της τέχνης του. Αναφορικά λ.χ. με την όπερα *Η γυναίκα δίχως σκιά* (1919) γράφει στον Hofmannsthal: «*Το κείμενο είναι λαμπρό, η σύνθεση προκύπτει απίστευτα εύκολα, με προκαλεί συνεχώς [...]. Δημιουργήσατε ένα αριστούργημα*» (Schuh, 1978, σ.

289), ενώ με αφορμή τη σύνθεση της *Αιγύπτιας Ελένης* (1928): «Το κλείσιμο της πρώτης πράξης είναι πολύ όμορφο και σας συγχαίρω για αυτή την ποίηση την τόσο κατάλληλη για τη μουσική. Έχω ήδη συνθέσει το ένα τρίτο. Στο μεγαλύτερο μέρος η σύνθεση προέκυψε από μόνη της» (Schuh, 1978, σ. 501).

Είναι προφανές ότι η όπερα προκύπτει από ένα συνεχές παιχνίδι αλληλεπιδράσεων μεταξύ λόγου και μουσικής. Σ' αυτή την περίπτωση μιλάμε για μια σύντηξη τεχνών, *mixed media* (Rajewsky 2002, σ. 17), οι οποίες στην πραγματοποίηση της παράστασης δέχονται περαιτέρω σημασιοδότηση από μια ακόμη τέχνη, τη δραματουργική σκηνοθεσία.



Εικόνα 8.6 Ο συνθέτης Richard Strauss διευθύνων την ορχήστρα (γύρω στα 1990). ((Πηγή: Η αγγλική εκδοχή της wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss. URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/18/The_orchestra_and_its_instruments_%281917%29_%2814780185164%29.jpg/300px-The_orchestra_and_its_instruments_%281917%29_%2814780185164%29.jpg).

Κλείνοντας να αναφέρουμε ότι σε αυτή την κατηγορία διακαλλιτεχνικότητας ανήκουν σύγχρονες υβριδικές μορφές τέχνης, οι οποίες συνεχίζοντας τις πρωτοπορίες των αρχών του 20ού αιώνα δημιουργούν έργα συνδυαστικά που υπερβαίνουν τα όρια των τεχνών, αλλά συχνά και τα όρια αυτού που παραδοσιακά ονομάζεται τέχνη, με την ενσωμάτωση π.χ. αντικειμένων της καθημερινότητας σε εικαστικές συνθέσεις. Ως ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα σύγχρονης υβριδικής τέχνης αναφέρουμε τα *Μουσικά Γλυπτά* του διεθνούς φήμης έλληνα γλύπτη Τάκις (1925–). Ο [Τάκις](#) καταργεί τα σύνορα ανάμεσα στη γλυπτική και τη μουσική. Ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980 και εξής το ενδιαφέρον του στράφηκε στην οργάνωση εκτενών εγκαταστάσεων και γλυπτών σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους, όπως στο Γεροβουνό Αττικής. Στα *Μουσικά Γλυπτά* του, χρησιμοποίησε ηλεκτρομαγνητική ενέργεια, προκειμένου να παραχθεί ήχος από την κρούση μεταλλικών στοιχείων. Εδώ λοιπόν έχουμε μια εκτεταμένη εγκατάσταση μεταλλικών γλυπτών και ταυτόχρονα παραγωγή ήχου και κίνησης με τη συμμετοχή ηλεκτρομαγνητών.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Αγγελάτος, Δ. (2004). Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία. *Σύγκριση*, 15, 45-54.

- Αντωνοπούλου, Α. (2010). Η όπερα ως τόπος διακαλλιτεχνικότητας. Η συνεργασία των Ούγκο φον Χόφμανσταλ και Ρίχαρντ Στράους. *Σύγκριση*, 21, 34-52.
- Αντωνοπούλου, Α. (2013). *Ο θάνατος στη Βενετία*: Από τον Τόμας Μαν στον Λουκίνο Βισκόντι ή από την τέχνη του λόγου στην τέχνη της εικόνας. Στο Ε. Γαραντούδης, & Δ. Αγγελάτος (Επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας* (σσ. 43-64). Αθήνα: Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας.
- Βουτουρής, Π. (1997). *Η συνοχή του τοπίου. Εισαγωγή στην ποιητική του Ανδρέα Εμπειρίκου*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Εμπειρίκος, Α. (1980). *Οκτάνα*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Καλλίνης, Γ. (2001). *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη: στοιχεία και τεχνικές του μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Καραντώνης, Α. (1938). *Κοσμά Πολίτη 'Eroica'*. *Νέα Γράμματα*, 4, 816-821.
- Mackridge P. (1999). Παραθέματα, Παραωδία, Λογοκλοπή και Διακειμενικότητα στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη. *Περίπλους*, 48, 66-78 (Αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη).
- ___ (2010). Συμβολικές και Ειρωνικές Δομές στην *Eroica*. Εισαγωγή στον τόμο Κ. Πολίτη, *Eroica* (σσ. κς - 4δ'). Αθήνα: Εστία.
- Πολίτης, Κ. (2010). *Eroica*. Αθήνα: Εστία.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1991). Ο ντε Κίρικο και η ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου. *Σύγκριση*, 2-3, 88-104. [<http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi1/1.siaflekis.pdf>]

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Achberger, K. (1980). *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945*. Χαϊδελβέργη: Winter.
- Balázs, B. (1949). *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Βιέννη: Globus.
- Beck, T. (1997). *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*. Würzburg: Ergon - Verlag.
- Corbineau-Hoffmann, A. (2004): *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Erich Schmidt.
- Bazin, A. (1975). *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. (Επιμ.), Η. Bitomsky, Η. Farocki & Ε. Kaemmerling. Κολωνία: Dumont.
- Gier, A. (1998). *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gier, A. (1986). *Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Χαϊδελβέργη: Winter.
- Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη, Κολωνία & Βαϊμάρη: Böhlau.

- Holland D. (1977). Musikalische Bedingungen des Opernlibrettos. Zu Heimo Erbses opera semiseria *Julietta* nach Kleists *Marquise von O...* Στο Κ. Kanzog & Η. – J. Kreutzer (Επιμ.), *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Βερολίνο: Erich Schmidt .
- Kracauer, S. (1965). *Theory of film*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Lessing. G. E. (1990). *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Στουτγάρδη: Reclam.
- Mueller- Salget, K. (2008). Musik statt Literatur. Luchino Viscontis Filmversion von Thomas Manns Erzählung „Tod in Venedig“. Στο S. Neuhaus (Επιμ.), *Literatur im Film. Beispiele einer medialen Beziehung* (σσ. 143-156).Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Pikulik, L. (1992). *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. Μόναχο: Beck.
- Rajewsky, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen/ Basel: Francke.
- Schlegel, F. (1967). *Kritische Ausgabe*. (Επιμ.) E. Behler κ.ά., τομ. II. Μόναχο, Paderborn, Βιέννη: Schöningh-Thomas.
- Schuh, W. (Επιμ.). (1978). *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*. Ζυρίχη: Atlantis.
- Ueding, G. (Επιμ.). (1992). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. τομ. I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Weisstein, U. (1968). *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Στουτγάρδη: Kohlhammer.
- Wolf, W.⁴2008). Intermedialität. Στο A. Nünning (Επιμ.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (σσ. 327-328). Στουτγάρδη: Metzler.
- Zymner, R. & Hölter, A. (2013). *Handbuch Komparatistik: Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Στουτγάρδη: Metzler.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- διακαλλιτεχνικότητα
- διαμεσικότητα
- πολυμεσικότητα
- διακαλλιτεχνική αναφορά
- μεταφορά από το ένα μέσον στο άλλο
- mixed media

Ασκήσεις

- Τι ονομάζουμε διακαλλιτεχνικότητα;
- Ποια είναι τα βασικά πεδία της διακαλλιτεχνικότητας;

- Αναφέρατε κάποιους λόγους για τους οποίους η διακαλλιτεχνική θεώρηση στο πλαίσιο της Συγκριτολογίας είναι αναγκαία.
- Τι ορίζει ως διαφορά μεταξύ ποίησης και εικαστικών τεχνών ο G. E. Lessing στην πραγματεία του *Λαοκόων* (1766);
- Σκεφτείτε λογοτεχνικά έργα που έχετε διαβάσει και στα οποία υπάρχει κάποια μορφή διακαλλιτεχνικότητας από αυτές που περιγράψαμε πιο πάνω. Προσπαθήστε να συσχετίσετε το κείμενο με τη μορφή τέχνης στην οποία αναφέρεται.
- Σκεφτείτε ή ξαναδείτε μια ταινία που έχετε παρακολουθήσει, η οποία να βασιζόταν σε κάποιο λογοτεχνικό έργο. Επιχειρήστε να συγκρίνετε το κείμενο με το φιλμ εστιάζοντας στους τρόπους μετάβασης από το ένα σημειολογικό σύστημα στο άλλο.

Προτάσεις ανάγνωσης

Βασιλάκος, Ν. (2007). *Τζόρτζιο ντε Κίρικο: Ο μέγας μεταφυσικός*. Αθήνα: Ύψιλον.

Γαραντούδης, Ε. & Αγγελάτος, Δ. (Επιμ.). (2013). *Η λογοτεχνία και οι τέχνες της εικόνας*. Αθήνα: Καλλιγράφος και Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας.

Helbig, J. (Επιμ.). (2009). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Βερολίνο: Erich Schmidt.

Μαν, Τ. (1997). *Ο θάνατος στη Βενετία*. Μτφρ. Μαρία Αγγελίδου. Αθήνα: Αναστασιάδη.

Πολίτης, Κ. (2010). *Eroica*. Αθήνα: Εστία.

Ταμπάκη - Ιωνά, Φ. & Γαλάνη, Μ. – Ε. (Επιμ.). (2012). *Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Scher, S. P. (Επιμ.). (1984). *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Βερολίνο: Erich Schmidt.

Schuh, W. (Επιμ.). (1978). *Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel*. Ζυρίχη: Atlantis.

Wagner, R. (1975). *Die Kunst und die Revolution*. Μόναχο: Rogner und Bernhard.

Κεφάλαιο 9

ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΤΗΤΑ

Σύνοψη

Η ενασχόληση με το «ξένο», το «άλλο», το «διαφορετικό» αποτελεί μείζον διακύβευμα της Συγκριτολογίας. Ο όρος διαπολιτισμικότητα (*interculturality*) αναφέρεται στη διάδραση και τις διεπαφές μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών. Εκκινεί από το φαινόμενο της πολυπολιτισμικότητας (*multiculturalism*) και συχνά εξελίσσεται ή περιλαμβάνει και τη διάσταση της διαπολυπολιτισμικότητας (*cross-culturalism* και *trans-culturalism*). Στο κεφάλαιο αυτό θα εμβαθύνουμε στους παραπάνω όρους αλλά και στη σχετική με αυτούς θεωρία της στερεοτυπολογίας και της διαπολιτισμικής ερμηνευτικής, και θα εστιάσουμε σε ζητήματα εθνικών ή/και πολιτισμικών διαφορών, και στους με αυτά άρρηκτα συνδεδεμένους όρους «στερεότυπο», «νοοτροπία», «υβριδικότητα»/«υβριδοποίηση». Θα εξετάσουμε διαφορετικές εκδοχές της ενασχόλησης με το «ξένο», μέσα από παραδείγματα αντιστικτικής προσέγγισης του «οικείου» και του «αλλότριου», της «ταυτότητας» και της «ετερότητας» σε επιλεγμένα λογοτεχνικά κείμενα.

9.1. Συγκριτολογία και Διαπολιτισμικότητα

Η Συγκριτολογία ως επιστήμη είναι από τη γένεσή της στενά συνδεδεμένη με την έννοια της διαπολιτισμικότητας (*interculturality*). Με τον όρο διαπολιτισμικότητα εννοούμε τη θεωρία και πράξη που έχει ως αντικείμενο τη διάδραση και τις διεπαφές σε όλα τα επίπεδα (ιστορικό, πολιτικό, κοινωνικό κ.ά.) διαφορετικών πολιτισμών, οι οποίοι νοούνται ως ίσοι μεταξύ τους. Στο θεωρητικό αυτό πλαίσιο, ο πολιτισμός γίνεται αντιληπτός ως το σύνολο των «ιδεολογικών σχημάτων, των επιτευγμάτων, των αξιών [...] ενός συνόλου, που υλοποιούνται σε συμβολικά συστήματα» (Nünning/Nünning, 2003, σ. 6). Ο Werner Nell, μάλιστα, θεωρεί ότι οι όροι Συγκριτολογία και Διαπολιτισμικότητα επικαλύπτονται και ότι, εν μέρει, αποτελούν «ταυτολογία», εφόσον η ετερογένεια μεταξύ διαφορετικά πολιτισμικά κωδικοποιημένων κειμένων είναι εντέλει αυτό που αποτελεί αντικείμενο μιας συγκριτολογικά προσανατολισμένης επιστήμης της λογοτεχνίας. (Nell, 2005, σ. 141). Η διαπολιτισμικότητα αποτελεί μια εγγενή διάσταση της Συγκριτολογίας, που στην εποχή της παγκοσμιοποίησης δεν αναδεικνύει μόνον τις σχέσεις (τις ομοιότητες ή τις διαφορές) μεταξύ ετερογενών πολιτισμικών συστημάτων, αλλά προάγει κι έναν αναγκαίο πλέον πολιτισμικό αναστοχασμό.

9.2. Συγκριτική Στερεοτυπολογία

Ο κλάδος της Συγκριτολογίας που έχει ως αντικείμενο το ξένο, το άλλο, το ανοίκειο, το αλλότριο, το διαφορετικό, αντιπαραθέτοντάς το προς το *ίδιον*, το *γνωστό*, το *οικείο* ονομάζεται Συγκριτική Στερεοτυπολογία (*comparative imagology*) (Dyserinck, 1981, σ. 131). Αντικείμενο της Στερεοτυπολογίας είναι η μελέτη της λογοτεχνικής «εικόνας του άλλου» και της συγκρότησής της. Μέσω αυτής, η Συγκριτολογία συμβάλλει στη διερεύνηση διαφορετικών πολιτισμικών ταυτοτήτων. Η συγκριτική προσέγγιση στην περίπτωση αυτή δεν προϋποθέτει μόνον την εξοικείωση του μελετητή με τον υπό εξέταση ξένο πολιτισμό, την ξένη γλώσσα ή την ξένη νοοτροπία, αλλά, κυρίως, τη βαθιά γνώση του οικείου πολιτισμού σε όλα τα επίπεδα (π.χ. μείζονες αξίες, ευρέως διαδεδομένες απόψεις, κυρίαρχες αντιλήψεις κ.ά.). Είναι σαφές, ότι η απροκατάληπτη και αντικειμενική προσέγγιση του ξένου πολιτισμού είναι ουσιαστικά ανέφικτη, καθώς τόσο στη λογοτεχνική παρουσίαση όσο και στη θεωρητική προσέγγισή της υπεισέρχεται (συνήθως με λανθάνοντα τρόπο) πληθώρα παραγόντων που καθορίζουν τη θεώρηση του άλλου. Οι σημαντικότεροι από αυτούς συνδέονται με την ύπαρξη κάποιων *cliché* (στερεοτύπων), που αποκρυσταλλώθηκαν σταδιακά, στη διάρκεια μιας μακράς ιστορικής και πολιτισμικής πορείας. Έτσι, στον δημόσιο λόγο συχνά αναφερόμαστε στην περίφημη οργάνωση των Γερμανών, στους πολυλογάδες και λάτρεις της «καλής/γλυκιάς» ζωής (*dolce vita*) Ιταλούς, στους φωνακλάδες, απρόβλεπτους Έλληνες. Είναι, ακόμα, γνωστή η ακρίβεια των Ελβετών, η ψυχρότητα των Σουηδών, η τσιγκουνιά των Σκωτσέζων, ενώ συχνά μιλάμε για βρετανική αβρότητα ή βρετανικό φλέγμα, για γαλλικό σνομπισμό κ.ο.κ. – χωρίς μάλιστα κάποιες φορές να έχουμε προσωπική γνώση ή αντίληψη για τα

στερεότυπα που αναπαράγουμε, χωρίς δηλαδή να έχουμε γνωρίσει ανθρώπους από τις συγκεκριμένες εθνικότητες ή να έχουμε ταξιδέψει στις χώρες για τις οποίες γίνεται λόγος.

Τα στερεότυπα προκύπτουν από τον φόβο κάποιων κοινωνικών ομάδων μπροστά στο «ξένο», το *αλλότριο* και την ανάγκη τους να το κατηγοριοποιήσουν, προκειμένου να το κατανοήσουν, και με τον καιρό εγκαθιδρύονται στον δημόσιο λόγο. Μέσω των στερεοτύπων η «ετερότητα» εντάσσεται σε εξαιρετικά λίγα και απλουστευτικά σχήματα. Τα στερεότυπα απογυμνώνουν τον «Άλλον» (ως υποκείμενο) από τον σύνθετο χαρακτήρα του, απαλείφουν την ιδιαιτερότητα του μεμονωμένου ατόμου, γενικεύουν, απλουστεύουν και ομαδοποιούν, προκειμένου να το εντάξουν σε οικείες κατηγοριοποιήσεις. Συνεπώς, δεν ενισχύουν τη γνώση μας για έναν λαό ή μία ομάδα, καθώς είτε είναι υπερβολικά είτε –όπως συμβαίνει συνήθως– δεν αντικατοπτρίζουν την αλήθεια ή την πραγματικότητα. Είναι ωστόσο ενδεικτικά για τις ιδεολογικές προβολές που κάνει ένας λαός πάνω σε κάποιον άλλον ή μια συγκεκριμένη κοινωνική και πολιτισμική ομάδα πάνω σε κάποια άλλη. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά του άλλου/ξένου πολιτισμού που (υπερ)τονίζει μια συγκεκριμένη οπτική, ποια είναι αυτά που μένουν εκτός ενδιαφέροντος και γιατί; Είναι εκείνα τα στοιχεία του ξένου πολιτισμού, που μας είναι περισσότερο οικεία, αυτά που διαμορφώνουν τη στερεοτυπική προβολή ή, αντιθέτως, εκείνα που μας είναι ξένα και ανοίκεια; Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η λογοτεχνική απόδοσή τους αλλά και η ερμηνεία τους, η οποία, όμως, εξαρτάται άμεσα από τις πολιτισμικές γνώσεις και την ταυτότητα του γράφοντος υποκειμένου. Τα ερωτήματα αυτά αποτελούν μεταξύ άλλων αντικείμενο της Συγκριτικής Στερεοτυπολογίας.

Στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, που η τεχνολογία εκμηδενίζει τις αποστάσεις, η κατανόηση του «ξένου» αποτελεί ακόμη μεγαλύτερη ερμηνευτική πρόκληση, καθώς αναδεικνύονται νέες μορφές του «εξωτικού» και του «ανοίκειου». Ο οικείος πολιτισμικός «ορίζοντας εμπειρίας» αποτελεί το μέτρο, με το οποίο κρίνεται ο ξένος πολιτισμός, καθώς η «ετερότητα» μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνον πάνω στη βάση του «γνωστού και οικείου». Η κατανόηση, η οποία σύμφωνα με τον Wilhelm Dilthey «*διευρύνει τον ορίζοντα της ύπαρξής μας*» (Dilthey, 1957, σ. 275), δεν είναι μονόπλευρη διαδικασία, αλλά προκύπτει μέσα από τη διάδραση με το άλλο. Η σύνθετη σχέση μεταξύ των *εικόνων του ξένου* (Heteroimages) και της πρωταρχικής *εικόνας του εαυτού* (Autoimage) αναδεικνύεται σε κεντρικό αντικείμενο της συγκριτολογίας (βλ. Corbineau, 2004, σσ. 195 κ.ε., Kretzschmar, 2012, σσ. 145-158, ιδίως σ. 155).

Έτσι, η στερεοτυπολογία συμβάλλει στην καλύτερη κατανόηση του ξένου και, ταυτόχρονα, στην βαθύτερη γνώση του οικείου πολιτισμού. Ο συγκριτολόγος επικεντρώνει την έρευνά του στον τρόπο, τις συνθήκες και τα γενεσιουργά αίτια των στερεοτύπων, όπως αυτά εμφανίζονται σε λογοτεχνικά κείμενα. Εξετάζει πώς ο ξένος πολιτισμός εμφανίζεται ως δομικό στοιχείο ενός λογοτεχνικού έργου (ως θέμα ή μοτίβο), ως κειμενικό στοιχείο (μέσα από διακειμενικές αναφορές ή λέξεις και εκφράσεις στην ξένη γλώσσα) ή διερευνά τη γλωσσική του διάσταση (π.χ. στη λογοτεχνική μετάφραση).

9.3. Διαπολιτισμική ερμηνευτική

Το έντονο ενδιαφέρον των φιλολόγων για διαπολιτισμικά ζητήματα και η ραγδαία ανάπτυξη της στερεοτυπολογίας τα τελευταία χρόνια οδήγησε στη μετεξέλιξη της σ' αυτό που η σύγχρονη συγκριτολογία ονομάζει *διαπολιτισμική ερμηνευτική* (intercultural hermeneutics). Στο πλαίσιο αυτό η ερμηνευτική γίνεται αντιληπτή ως *μίξη* (fusion) και *διεύρυνση* (widening) διαφορετικών οριζόντων εμπειρίας. Ενώ στην παραδοσιακή ερμηνευτική προσέγγιση η χρονική διαφορά μεταξύ παραγωγής και πρόσληψης ενός κειμένου αποτελεί ένα εμπόδιο που μπορεί και πρέπει να ξεπεραστεί, στη διαπολιτισμική ερμηνευτική, σύμφωνα με τον Dirk Kretzschmar, αυτό το ίδιο στοιχείο αποτελεί πολύτιμο ερμηνευτικό εργαλείο, καθώς οι σύνθετες πολιτισμικές διαφορές που συνδέονται με τον διαφορετικό χρόνο παραγωγής, πρόσληψης και ερμηνείας των κειμένων προσφέρουν γόνιμο έδαφος για ουσιαστικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις (Kretzschmar, 2012, σ. 155). Η διαπολιτισμική συγκριτική μελέτη λογοτεχνικών κειμένων μπορεί, σύμφωνα με τον Werner Nell, να εστιάζεται στα σημεία όπου στο εκάστοτε αφήγημα διασταυρώνονται πολιτισμικές δομές (Nell, 2005, σσ. 150 κ.ε.). Στο πλαίσιο αυτό εξετάζονται, παραδειγματος χάρι, γλωσσικές υβριδοποιήσεις, όπως τα γλωσσικά ιδιώματα των προσφύγων, των μεταναστών ή των μειονοτήτων σε μια χώρα (π.χ. η γλώσσα των Ρομά στη Ρουμανία, την Ουγγαρία και αλλού, των Gastarbeiter στη Γερμανία κ.ά.), αλλά και η κοινωνική διαστρωμάτωση, η περιγραφή της κουζίνας και των γεύσεων (με τη συνακόλουθη σύνδεση μεμονωμένων στοιχείων με τον εκάστοτε πολιτισμό – βλ. π.χ. *ΠΟΛΙΤΙΚΗ Κουζίνα*), των ηθών και εθίμων κτλ. Έτσι, η λογοτεχνική αφήγηση μας αποκαλύπτει όχι μόνον την ώσμωση των πολιτισμών και το υλικό που συγκροτεί τις κοινωνικές και πολιτισμικές πραγματικότητες, αλλά και τον τρόπο που κατασκευάζονται ιδεολογίες και

πολιτισμικές εικονικές πραγματικότητες (το πολιτισμικό φαντασιακό). Μέσα από το παιχνίδι των ατομικών και των συλλογικών ταυτοτήτων, του οικείου και του ξένου, του πραγματικού και του φανταστικού, αναδεικνύονται ομογενοποιήσεις, πολώσεις, διαφοροποιήσεις, προβολές, γενικεύσεις και υπερβολές που αφορούν στον ξένο πολιτισμό, που –όπως εξηγήσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο– έχουν τις ρίζες τους στο *οικείο* και καθορίζουν και προσδιορίζουν το *άλλο*.

Η διακειμενική ερμηνευτική διανοίγει ένα πλαίσιο μελέτης της ηγεμονικής θέσης ή της κυριαρχίας κάποιων πολιτισμών πάνω σε κάποιους άλλους ή *mutatis mutandis* της περιθωριοποίησης και της εξάρτησης των δευτέρων από τους πρώτους. Ο μύθος της Μήδειας και οι διάφορες λογοτεχνικές μεταμορφώσεις του είναι, σύμφωνα με τον W. Nell, ενδεικτικές για τα παραπάνω και παραπέμπει σε μελέτη του Claudio Magris, ο οποίος ερευνά την ιστορία της παρεξηγημένης «βάρβαρης» πριγκίπισσας και αποδεικνύει την ισχυρή, ουσιαστικά καταλυτική επίδραση του κυρίαρχου ελληνικού πολιτισμού πάνω στη μοίρα της. Η Μήδεια, παρατηρεί ο Magris, που από την οπτική των Ελλήνων είναι πολλαπλώς καταδικαστέα, γνωρίζει, ακόμη και εν μέσω της δολοφονικής μανίας, την πραγματική αξία της αγάπης, των συναισθημάτων, των ηθικών αξιών, όπως της τιμής. Είναι τραγικά «ειρωνική» και «κυνική η διάθεση των θεών» που μετατρέπουν τον άθλιο και φαιδρό Ιάσονα σε κήρυκα του ελληνικού φωτός στο βαρβαρικό έδαφος. Και ολοκληρώνει: «*Κάθε Μήδεια είναι η ιστορία της τραγικής δυσκολίας να επιτευχθεί κατανόηση μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών*» (Magris, 1999, σσ. 90 κ.ε., βλ. και Nell, 2005, σσ. 157 κ.ε.). Στην ιστορία της Μήδειας γίνεται σαφές, ότι οι διαπολιτισμικές επαφές χαρακτηρίζονται από ασυμμετρίες ή ιεραρχίες και ότι η ίδια η έννοια του πολιτισμού εμπεριέχει αξιολογικά στοιχεία.

9.4. Διαπολιτισμικότητα – Πολυπολιτισμικότητα – Διαπολυπολιτισμικότητα

Για να ανταποκριθεί στην εξαιρετικά σύνθετη σχέση των πολιτισμικών συστημάτων που ερευνά, η συγκριτολογία στηρίζεται σε εξειδικευμένη διεπιστημονική ορολογία. Έτσι, διαχωρίζει μεταξύ πολυπολιτισμικότητας, διαπολιτισμικότητας και διαπολυπολιτισμικότητας.

- Ως πολυπολιτισμικότητα (*multiculturalism/multiculturalism*) νοείται η συνύπαρξη πολλών, σαφώς οριοθετημένων, πολιτισμών στο πλαίσιο μιας κοινωνίας, χωρίς, ωστόσο, να υπάρχουν πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ των κλειστών αυτών συστημάτων.
- Ο γενικότερος και ευρέως διαδεδομένος όρος της διαπολιτισμικότητας (*interculturalism/interculturalism*) συμπληρώνει την έννοια της πολυπολιτισμικότητας με τη διάσταση της αμοιβαίας κατανόησης και του διαλόγου. Η έννοια του πολιτισμού και σ' αυτήν την περίπτωση γίνεται αντιληπτή ως «κλειστό» σύστημα με σαφή όρια, το οποίο όμως εμπλουτίζεται μέσω της κατανόησης και του διαλόγου με στοιχεία από άλλα συστήματα.
- Οι μεταξύ τους συγγενείς όροι *trans-culturality* και *cross-culturality* που στα ελληνικά θα μπορούσαν να αποδοθούν (καταχρηστικά) ως διαπολυπολιτισμικότητα δηλώνουν την πολιτισμική πολυ-ποικιλότητα, δηλαδή την αρμονική ώσμωση στοιχείων από πολλούς πολιτισμούς σε ένα ανοιχτό, διαρκώς μεταλλασσόμενο, σύστημα. Στο πλαίσιο αυτής της θεωρίας οι πολιτισμοί δεν γίνονται αντιληπτοί ως κλειστές ολότητες, αλλά ως ετερογενή συστήματα που έχουν την ικανότητα να ανταλλάσσουν μεταξύ τους δεδομένα. Αυτή η διαλειτουργικότητα δεν αποσκοπεί στην ομογενοποίηση των πολιτισμών ή στη δημιουργία ενός ενιαίου παγκόσμιου πολιτισμού στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης. Μέσω αυτής, ο συγκριτολόγος επιδιώκει να κατανοήσει τις διαδικασίες της διαρκούς μεταβολής και του μετασχηματισμού των πολιτισμικών ταυτοτήτων, να μελετήσει τη δυναμική των υπό εξέταση συστημάτων, που καθορίζει την ανοιχτότητα, τη μεταβλητότητα, την ευελιξία και την προσαρμοστικότητά τους (βλ. σχετικά και Welsch, 1999).

Η διαπολιτισμική διάσταση της συγκριτικής φιλολογίας γίνεται σαφής στις διάφορες κατευθύνσεις που έχει λάβει κατά καιρούς η παγκόσμια λογοτεχνία, όπως ο οριενταλισμός ή η αποικιοκρατική θεματολογία. Έτσι, στην ρομαντική λογοτεχνία του 18^{ου} αιώνα βλέπουμε να αναπτύσσεται παράλληλα με τον ευρωκεντρισμό της κυρίαρχης αστικής κυρίως τάξης ένας συνεχώς αυξανόμενος οριενταλισμός. Πρόκειται για έκφραση της λατρείας και του θαυμασμού της «εξωτικής» Ανατολής, που για τους ρομαντικούς αποτελεί τόπο μυστηρίου, φαντασίας και εκπλήρωσης των ονείρων. Σύμφωνα με την θεωρία του Edward W. Said, ως

οριενταλισμό ορίζουμε κάθε «δυτική» οπτική της Ανατολής, που συμβάλλει στη συγκρότηση του περί Ανατολής λόγου (discourse), όπως αυτός ορίζεται, περιλαμβάνοντας πάντα και μια διάσταση πρακτικής κατά τον Foucault (l'ordre du discours). Σύμφωνα με τον Said η «Ανατολή», έτσι όπως περιγράφεται σ' αυτόν τον λόγο (π.χ. στη ρομαντική λογοτεχνία του 18^{ου} αιώνα ή στην ταξιδιωτική λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα) δεν υπήρξε ποτέ. Η «Ανατολή» στη λογοτεχνία είναι τόπος πνευματικής «απόδρασης» από την ασφυκτική αστική πραγματικότητα, τόπος «αισθητικής» ονειρικής απόλαυσης, νοητικών προβολών, ρομαντικών εικόνων και εξιδανίκευσης. Πρόκειται για «προϊόν» της δυτικής –κυρίως της ευρωπαϊκής– φαντασίας, όπως προκύπτει, κατά τον Foucault και άλλι, από πολιτισμικά καθορισμένες δια-λογικές πρακτικές (Said, 1979, σσ. 9 κ.ε.).

9.4.1. Αποικιοκρατικές και μετα-αποικιοκρατικές θεωρίες

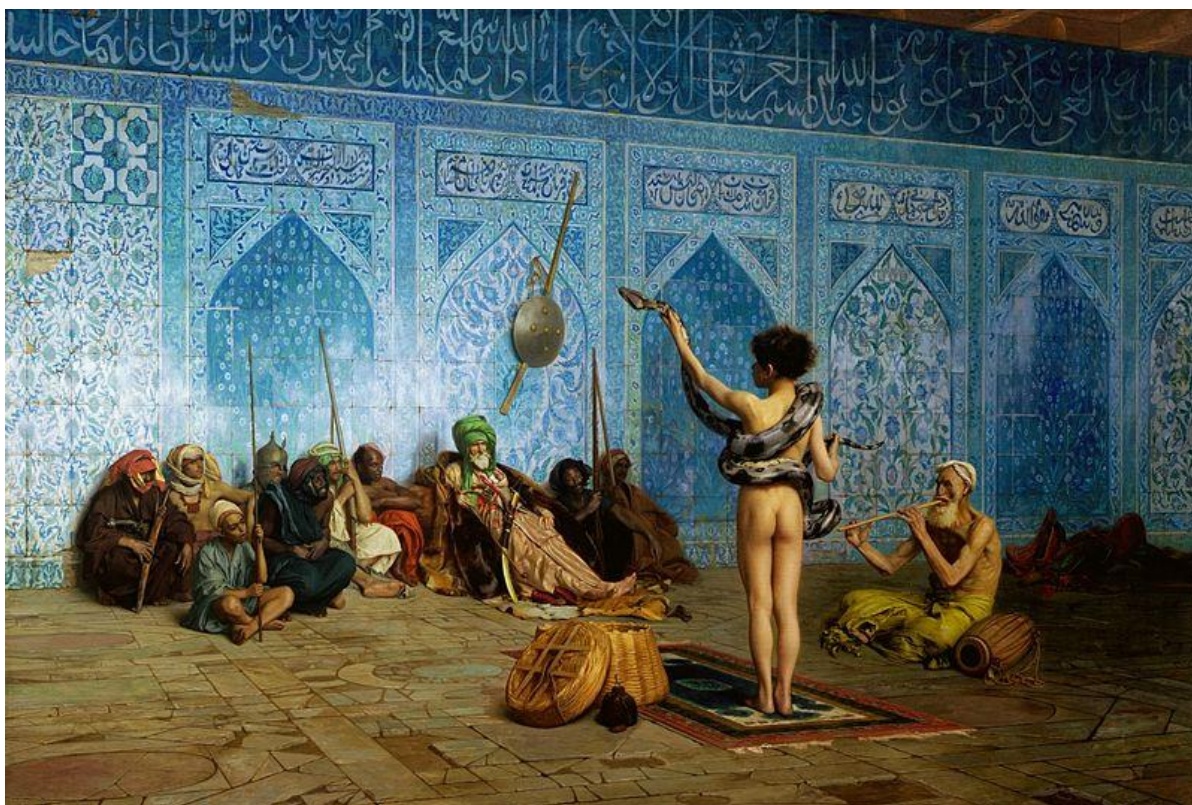
Οι σύγχρονες αποικιοκρατικές και μετα-αποικιοκρατικές θεωρίες, που αναπτύχθηκαν μετά τη δεκαετία του 1960, εκφράζουν τη θεωρητική σκέψη πάνω στη λογοτεχνία που έχει θεματικές αναφορές στην ευρωπαϊκή αποικιοκρατία. Ιδίως η μετα-αποικιοκρατική θεωρία αποτελεί μια συλλογή από θεωρητικές και κριτικές στρατηγικές, οι οποίες χρησιμοποιούνται για να εξεταστεί η κουλτούρα (λογοτεχνία, πολιτική, ιστορία κλπ.) των πρώην αποικιών των ευρωπαϊκών αυτοκρατοριών και η σχέση τους με τον υπόλοιπο κόσμο. Μία από τις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι μετα-αποικιοκρίτες συγγραφείς είναι η προσπάθεια να αναστήσουν την κουλτούρα τους και να πολεμήσουν τις προκαταλήψεις για αυτή. (Μερικοί από αυτούς, μάλιστα, επιλέγουν συνειδητά να επαναφέρουν στο έργο τους τη μητρική τους γλώσσα, ενώ στο παρελθόν έγραφαν σε μία από τις «κυρίαρχες», «κεντρικές» δυτικοευρωπαϊκές γλώσσες.)

Η μετα-αποικιοκρατική θεωρία εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο η δυτική λογοτεχνία, σε συνδυασμό με την αποικιοκρατική κουλτούρα, διαστρεβλώνει τις εμπειρίες και την πραγματικότητα και χαράσσει, «κατασκευάζει» την «κατωτερότητα» των αποικιοκρατούμενων. Ασχολείται επίσης με τη λογοτεχνία στην οποία οι κάτοικοι των χωρών που είχαν αποικηθεί προσπαθούν να συγκροτήσουν ξανά την ταυτότητα τους και να διεκδικήσουν το παρελθόν τους.

Η μετα-αποικιοκρατική θεωρία είναι χτισμένη γύρω από την έννοια του Άλλου [Other]. Ο μετα-αποικιοκρατικός φεμινισμός ασκεί κριτική στις δυτικές μορφές του φεμινισμού, οι οποίες αντιλαμβάνονται τη γυναικεία εμπειρία ως οικουμενική. Οι εκπρόσωποι του μετα-αποικιοκρατικού φεμινισμού υποστηρίζουν ότι οι κουλτούρες που δέχθηκαν την επίδραση της αποικιοκρατίας είναι διαφορετικές. Αναφέρουν ακόμα ότι η καταπίεση που σχετίζεται με την αποικιοκρατική εμπειρία και ιδιαίτερα η φυλετική, ταξική και εθνική καταπίεση έχει περιθωριοποιήσει τη γυναίκα στις κοινωνίες αυτές. Αμφισβητούν την πεποίθηση ότι η καταπίεση του φύλου είναι ο κύριος παράγοντας της πατριαρχίας. Οι φεμινιστές/τριες της μετα-αποικιοκρατικής θεωρίας αντιτίθενται στην απεικόνιση των γυναικών στις μη δυτικές κοινωνίες ως παθητικ[ών] και θυμ[άτων] που δεν μπορούν να αρθρώσουν [λόγο ή να έχουν] φωνή (Φυλο-Παιδεία, e-λεξικό 2009).

9.4.2. Υβριδοποίηση – υβριδική ταυτότητα – τρίτος χώρος

Τον μείζονα ρόλο της γλώσσας και συνεπώς του Λόγου (discourse) στη δημιουργία εικόνων ταυτότητας και ετερότητας αναγνωρίζει (στη συνέχεια της θεωρίας του E. W. Said) και ο Homi K. Bhabha (1994). Μέσω του δημόσιου λόγου και της εκφοράς του (utterance) –και συνεπώς και της λογοτεχνίας– καθορίζεται η θέαση και η πρόσληψη της πραγματικότητας, ενώ κατασκευάζονται και οριοθετούνται εικόνες του «Άλλου» ως αντικειμένου, σημειώνει ο Bhabha, ενός «Άλλου», που, όμως, δεν έχει «φωνή» εντός του Λόγου. Έτσι, ο Λόγος με την τεράστια ισχύ και επιρροή του πάνω στα αντικείμενα που πραγματεύεται, αποκτά παραγωγικό χαρακτήρα, εφόσον δεν αποδίδει απλώς την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά –εν μέρει τουλάχιστον– την κατασκευάζει, μέσα από τη λειτουργία του να αναπαράγει και να μεταφέρει ιδεολογίες. Οι κοινωνικές ομάδες εσωτερικεύουν τις ιδεολογίες αυτές και προσαρμόζονται στις νέες κοινωνικές πραγματικότητες.



Εικόνα 9.1 Λεπτομέρεια από τον πίνακα “Ο γητευτής των φιδιών” (*Le charmeur de serpents*, 1879) του Jean-Léon Gérôme, που αποτέλεσε το εξώφυλλο του περίφημου βιβλίου του Edward Said “*Orientalism*”, από το οποίο επηρεάστηκε ο H. K. Bhabha. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα Edward Said από την αγγλική έκδοση της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Said. © URL φωτογραφίας: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Léon_Gérôme_-_Le_charmeur_de_serpens.jpg.)

Ο Homi K. Bhabha, στο κλασικό πλέον βιβλίο του *The Location of Culture* (1994), εξηγεί πώς αυτές οι δυναμικές πρακτικές πολιτισμικής ιδιοποίησης και προσαρμογής ευνοούν τη διαδικασία της υβριδοποίησης, δηλαδή τη διαδικασία δημιουργίας νέων ταυτοτήτων μέσω της αμφίδρομης επιρροής και της όσμωσης δύο πολιτισμών. Αποτέλεσμα αυτών των διαδικασιών είναι οι *υβριδικές ταυτότητες* (Ο όρος «υβριδικός» είναι –σύμφωνα με τον Wolfgang Müller Funk– εξαιρετικά άκομπος και μαρτυρά μάλλον «έλλειψη ευαισθησίας». Βλ. Müller Funk, 2001, σ. V). Σε περιόδους ιστορικών μετασχηματισμών, οι άλλοτε ομογενείς πολιτισμοί υφίστανται μια διαδικασία επαναπροσδιορισμού. Έτσι, όταν δύο πολιτισμοί έρχονται σε επαφή ο «ασθενέστερος» πολιτισμός απορροφά και ενσωματώνει χαρακτηριστικά του «κυρίαρχου» πολιτισμού. Αυτό συμβαίνει λόγω της «πορώδους υφής» τόσο της γλώσσας όσο και των πολιτισμικών ορίων. Η υβριδική ταυτότητα κινείται πάνω «και πέρα» από τους δύο πολιτισμούς, από τους οποίους προκύπτει (and beyond), και –σύμφωνα με τον Bhabha– οδηγεί στη σχάση του κυρίαρχου πολιτισμού. Έτσι, αμβλύνονται οι πολιτισμικές διαφορές. Στην αποικιοκρατική θεωρία το υβριδικό υποκείμενο (αντικείμενο από την αποικιοκρατική οπτική) μπορεί να γοητεύει ή να προκαλεί δέος και φόβο στο αποικιοκρατικό κατεστημένο, του οποίου την αυθεντία και, κυρίως, την εξουσία θέτει υπό αμφισβήτηση (Bhabha, 1994, σσ. 32 κ.ε. και σσ. 111 κ.ε.).

Η σημαντικότερη όμως πολιτισμική εξέλιξη που προκύπτει από τη διαδικασία της υβριδοποίησης είναι ότι το υβριδικό υποκείμενο διανοίγει έναν *τρίτο χώρο* (third space) στο πεδίο έντασης μεταξύ *ταυτότητας* και *ετερότητας*, ο οποίος λειτουργεί συμβολικά για την εικόνα ενός τόπου στον οποίο συναντώνται ή διασταυρώνονται «χωρίς ιεράρχηση» πολιτισμικές διαφορές (Βλ. και Lüsebrink, 2003, σσ. 322-325).

Για να κάνει πιο εύληπτη την αφηρημένη έννοια του *τρίτου χώρου*, ο Bhabha χρησιμοποιεί σχηματικά τη μεταφορά του κλιμακοστασίου, ως ενδιάμεσου χώρου ή συνεκτικού κρίκου, που ενώνει τους μεταξύ τους αντίθετους πόλους (μέσα/έξω, πάνω/κάτω κτλ.) Σημειώνει χαρακτηριστικά ο Bhabha:

Το κλιμακοστάσιο ως μεταιχμιακός χώρος, μεταξύ των καθορισμών της ταυτότητας, μετατρέπεται σε διαδικασία συμβολικής διάδρασης, σε συνεκτικό ιστό που συγκροτεί τη διαφορά μεταξύ του πάνω και του κάτω, του μαύρου και του άσπρου. Το «πηγαϊνέλα» του κλιμακοστασίου, η παροδική κίνηση και διέλευση που αυτό επιτρέπει, εμποδίζει τις ταυτότητες κι από τις δύο μεριές να εγκλωβιστούν σε πρωτογενείς πολώσεις. Αυτή η διάμεση επικοινωνία μεταξύ σταθερών ταυτοποιήσεων διανοίγει τη δυνατότητα της πολιτισμικής υβριδοποίησης που επεξεργάζεται τη διαφορά χωρίς να περιλαμβάνει μια υποτιθέμενη ή επιβεβλημένη ιεραρχία. (Bhabha, 1994, σ. 4).



Εικόνα 9.2 Σχηματοποιημένη απόδοση της θεωρίας του Η. Κ. Bhabha για την υβριδική ταυτότητα και τον τρίτο χώρο.

Στον χώρο αυτό, ο οποίος δεν πρέπει να νοείται αυστηρά τοπολογικά, οι έννοιες επαναπροσδιορίζονται και τα πολιτισμικά σύμβολα εμπλουτίζονται και λαμβάνουν νέες σημασίες. Σύμφωνα με τον Bhabha, μάλιστα, όλα τα πολιτισμικά συστήματα βρίσκονται διαρκώς σε μια διαδικασία αναδιαμόρφωσης, δηλαδή, υβριδοποίησης.

Μία από τις αντιδράσεις που ο κυρίαρχος πολιτισμός επιβάλλει εμμέσως στον κυριαρχούμενο, προκειμένου αυτός να αποδεχτεί την εικόνα του κυρίαρχου πολιτισμού και να ενσωματώσει τις αξίες του, είναι η μίμηση (mimicry). Η μίμηση, ωστόσο, ποτέ δεν είναι τέλεια, αλλά μονομερής και ατελής, διαφορετικά δεν θα ήταν μίμηση. Ο κυριαρχούμενος «Άλλος» δεν μπορεί ποτέ να μιμηθεί ολοκληρωτικά και επιτυχώς το κυρίαρχο υποκείμενο, διότι έτσι θα μετατρέποταν σ' αυτό. Μετατρέπεται όμως σε ένα υποκείμενο που είναι «σχεδόν όμοιο» με το κυρίαρχο, «αλλά όχι ακριβώς» όμοιο («almost the same, but not quite», Bhabha, 1994, σ. 86). Αυτό το υποκείμενο καταλαμβάνει στην αποικιοκρατική οπτική μια σαφώς υποδεέστερη θέση. Μακροπρόθεσμα, τα υβριδικά υποκείμενα υποσκάπτουν την ιδεολογία και την εικόνα των αποικιοκρατών και μετατρέπονται σε απειλή. Η διάσταση που προκύπτει μεταξύ «πρωτότυπου» και «κατασκευασμένου» υποκειμένου διαφεύγει τον έλεγχο του κυρίαρχου πολιτισμού – προσφέρει έτσι στον κυριαρχούμενο πολιτισμό τη δυνατότητα για δράση (agency). Έτσι ασκείται αντίσταση και αμφισβητείται η ηγεμονική ισχύς του κυρίαρχου πολιτισμού. Είναι σημαντικό, ωστόσο, αυτή η αντίσταση να μην είναι ενεργητική, αλλά παθητική, δηλαδή να μένει στη σφαίρα της θεωρίας, ως ασύνειδη στρατηγική που την προκαλεί ο ίδιος ο «ηγεμονικός Λόγος». Ο Bhabha καταλήγει, ότι η αποικιοκρατία κατακερματίζει και υποσκάπτει εντέλει τον κυρίαρχο πολιτισμό και ανοίγει ένα πεδίο δράσης για τον πολιτισμό των «καταπιεσμένων» (Bhabha, 1994, σ. 111 και σσ. 171 κ.ε.).

Ωστόσο, σ' αυτό το σημείο πρέπει να τονισθεί, ότι οι πολιτισμοί δεν διαφοροποιούνται μεταξύ τους μόνον με βάση εθνικά κριτήρια. Μέσα στο πλαίσιο ενός και μόνον εθνικού πολιτισμού εμφανίζονται συχνά μικρότερα κοινωνικά σύνολα που παρουσιάζουν συμπεριφορές, προτιμήσεις ή τάσεις που διαφέρουν ή αποκλίνουν από τη «θετική» κυρίαρχη (mainstream) τάση. Τα σύνολα αυτά συχνά διαχωρίζονται από το κοινωνικό σώμα και κάποιες φορές περιθωριοποιούνται. Έτσι μέσα στο πλαίσιο του ίδιου εθνικού πολιτισμού μπορούμε να διακρίνουμε διάφορες υποκουλτούρες (subcultures). Φορείς τους είναι μικρότερες ομάδες που μοιράζονται κοινές πεποιθήσεις ή πιστεύω, αισθητικές ή σεξουαλικές προτιμήσεις, κοινό ενδυματολογικό ύφος και αναπτύσσουν ιδιαίτερους κώδικες επικοινωνίας και συμπεριφοράς (π.χ. pop κουλτούρα, gay

κουλτούρα, punk κουλτούρα κτλ.). Η απόκλιση χαρακτηρίζεται συνήθως αρνητικά από τους εκπροσώπους του κυρίαρχου πολιτισμού, οι οποίοι, όμως, μπορεί να υιοθετήσουν επιλεκτικά στοιχεία από τις διάφορες υποκουλτούρες, να τα αναπαράξουν μαζικά ή να τα αναγάγουν σε μόδα (κυρίως για εμπορικούς σκοπούς).

Στο πλαίσιο που αναπτύχθηκε πιο πάνω έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη συγκριτολογία ο κλάδος των ανθρωπιστικών επιστημών που ασχολείται με τη νοοτροπία και την ιστορία της (history of mentality/Mentalitätsgeschichte), δηλαδή με τις αντιλήψεις, τις βεβαιότητες, τις στάσεις, τις ιδέες, τις ιδεολογίες, τις διαθέσεις, τις κυρίαρχες οπτικές, τις πνευματικές τάσεις και τα συναισθήματα ενός συλλογικού υποκειμένου, ενός κοινωνικού συνόλου (ενός λαού) σε μία συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και σε συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα. Σύμφωνα με τον Peter Dinzelsbacher, η ιστορία της νοοτροπίας είναι πολύ σημαντικότερη από την ιστορία των ιδεών, και αυτό γιατί η πρώτη ασχολείται με συλλογικά υποκείμενα, ενώ η δεύτερη μόνον με τις ιδέες και τις θεωρίες μεμονωμένων διανοητών ή κάποιων πνευματικών ελίτ (Dinzelsbacher, 1993, σ. XXV). Η λογοτεχνία δεν αποτελεί μόνον πεδίο αποτύπωσης στερεοτύπων, αλλά ιδανικό μέσο για την έκφραση ιδεών και νοοτροπιών, και συχνά λειτουργεί συνδυαστικά, όπως προκύπτει και από τα ακόλουθα παραδείγματα.

9.5. Νοοτροπία και στερεότυπα ετερότητας στη λογοτεχνία

Στο κεφάλαιο αυτό θα δούμε πώς η διαφορά νοοτροπίας δύο συγγραφέων, του Hermann Hesse και του Νίκου Καζαντζάκη, οδηγεί σε ουσιαστικές αποκλίσεις στη συγκρότηση του κεντρικού χαρακτήρα στα μυθιστορήματά τους *Ντέμιαν* (*Demian*, 1919) και *Ο Καπετάν Μιχάλης* (1953) αντίστοιχα, παρότι και οι δύο συγγραφείς έχουν έναν κοινό στόχο: τη συγκρότηση ενός μοναδικού και εξαιρετικού υποκειμένου. Θα δούμε, ακόμα, διαφορετικά στερεότυπα ετερότητας (εθνικής-κοινωνικής και έμφυλης) στα δύο έργα, και θα εξετάσουμε με ποιον τρόπο συμβάλλουν στην πορεία του εκάστοτε πρωταγωνιστή προς την προσωπική τελείωση.

Στο μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Καπετάν Μιχάλης*, η δράση εκτυλίσσεται στην Κρήτη με φόντο την τουρκοκρατία και τον απελευθερωτικό αγώνα των Ελλήνων το 1889. Το μυθιστόρημα, που έχει σαφείς ιστορικές αναφορές και διανθίζεται με πλήθος αυτοβιογραφικών στοιχείων, βρίθκει στερεοτυπικών εικόνων, οι οποίες είναι απότοκο της νοοτροπίας της εποχής. Την αφήγηση μονοπωλούν, ωστόσο, δύο δίπολα: το πρώτο περιλαμβάνει την εικόνα του κρητικού αγωνιστή, που βρίσκει εμβληματική εκπροσώπηση στον χαρακτήρα του καπετάν Μιχάλη, και την εικόνα του Τούρκου κατακτητή, όπως παρουσιάζεται στον αδελφοποιτό του, τον Νουρήμπεη. Το δεύτερο δίπολο αποτελείται από την εικόνα της γυναίκας της Κρήτης, όπως παρουσιάζεται στον χαρακτήρα της Κατερίνας, γυναίκας του Καπετάν Μιχάλη, και την εξωτική γυναίκα της Ανατολής, που εκπροσωπείται από την Εμινέ-Χανούμ, τη γυναίκα του Νουρήμπεη.

Στο απόσπασμα που ακολουθεί η εικόνα του κάθε άνδρα σκιαγραφείται από την οπτική του αντιπάλου του – με τον τρόπο αυτό ο Καζαντζάκης δίνει φωνή στο «ξένο» εντός του κειμένου. Ο Καπετάν Μιχάλης

[μ]ισούσε, αγαπούσε, σιχαίνονταν τον τουρκαλά ετούτον δίπλα του; Πολλές φορές το αναρωτήθηκε, δεν μπορούσε να βγάλει κρίση. Κι όταν τύχαινε να συναπαντηθούν οι δυο τους στα στενοσόκακα του Μεγάλου Κάστρου ή καβαλάρηδες έξω στα χωράφια, ο καπετάν Μιχάλης έβλεπε το αφράτο πρόσχαρο πρόσωπο του Νουρήμπεη, η καρδιά του αναφρούμαζε και δεν κάτεχε – να τον σκοτώσει, για μπας και ήθελε ν' αγκαλιαστούν σα δυο παλιοί φίλοι που σμίγουν; [...] «Το σκύλο, συλλογίστηκε ο καπετάν Μιχάλης, δε βαστώ πια να τον θωρώ να σεριανάει καβάλα στις ρωμέικες γειτονιές και να πειράζει τις γυναίκες!» (σσ. 30 κ.ε.).

Λίγο αργότερα, όταν ο μπέης προτείνει να «ενώσουν τα αίματά» τους, να γίνουν αδελφοποιτοί βλέπουμε την

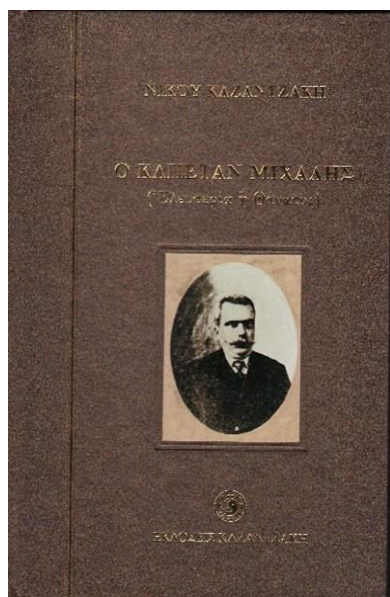
παράξενη ταραχή που είχε κυριέψει [τον καπετάν Μιχάλη] μπορεί και χαρά, να σμίξει με το μοσκαναθρεμμένο ετούτο μεγόπουλο το αίμα του, να μην μπορεί πια να το σκοτώσει. Να ζορκίσει τον πειρασμό, που κάθε που το 'βλεπε, τού 'βαζε το μαχαίρι στη φούχτα. Ένα καμάρι ήταν κι ο άντρας αυτός, κι ας ήταν και Τούρκος, ένα καμάρι ήταν του Μεγάλου Κάστρου, ψεγάδι δεν τού 'βρισκε – ντόμπρος ήταν, χουβαρντάς, όμορφος, καλόκαρδος, άντρας με τα όλα του, ανάθεμά τον! (Καζαντζάκης, 1974, σ. 31).

Στη διάρκεια του μυθιστορήματος, η εικόνα του Τούρκου μπέη (ο οποίος μεγάλωσε μαζί με τον καπετάν Μιχάλη) εμπλουτίζεται μέσω των αφηγήσεων των συγχωριανών και συναγωνιστών του καπετάν Μιχάλη, δίνοντας μια ολοκληρωμένη περιγραφή του «αντιπάλου» από την πλευρά των Κρητών. Όσο θετικά κι αν περιγράφεται ο Νουρής, όμως, η εικόνα του αγέρωχου, μαυροφορεμένου, αγέλαστου καπετάν Μιχάλη, του ανυπόταχτου και γενναίου πολεμιστή, φαντάζει αξεπέραστη. Η μοναδικότητά του χτίζεται γύρω από εξωτερικά (σωματικά) αλλά και εσωτερικά χαρακτηριστικά. Ο καπετάν Μιχάλης δεν περιγράφεται μόνον ως «γνήσιο αρσενικό» αλλά ως αγωνιστής ταγμένος στο ένα κι μόνο χρέος, που υπαγορεύει η παράδοση, το παρελθόν, οι πρόγονοι: την απελευθέρωση της Κρήτης· χρέος, που μετατρέπεται σε δεσμευτική συνθήκη, που κατευθύνει τις σκέψεις και τις πράξεις του:

Δε βαστώ πια τον γκιαούρη, συλλογίστηκε κι ο Νουρήμπεης· κάθε τόσο που μεθάει, βγαίνει από το σπίτι του καβαλάρης και ντροπιάζει την Τουρκιά. Πέρνυσι με άρπαζε από τη μέση, με σήκωσε σαν το ασκί και με πέταξε απάνω από τα κεραμίδια του μαγαζιού του. Μαζώχτηκε ο κόσμος, έβαλαν σκάλα να κατέβω, γίνηκα ρεζίλι. [...] Τι άντρας, συλλογίζονταν, τι περηφάνια, τι λεβεντιά! Δε λέει ποτέ λόγο περίσσιο, δεν καυκιάται, δεν τα βάζει με παρακατιανούς, δεν είναι μπαμπέσης. Δεν προσκυνάει μήτε το Χάρο... Χαρά στον άνθρωπο πού 'χει τέτοιο οχτρό (Καζαντζάκης, 1974, σ. 31).

Η εικόνα του ολοκληρώνεται μέσω της περιγραφής του από την υποταγμένη σ' αυτόν σύζυγο, Κατερίνα, και μέσα από τη ματιά της Εμινέ, που τη νύχτα που τον γνωρίζει, αναπόφευκτα τον συγκρίνει με τον άνδρα της:

Ο καπετάν Μιχάλης έβαλε τα δυο του δάχτυλα μέσα στο ζέχειλο ποτήρι, το διάνοιξε με δύναμη, και το ποτήρι έτριξε, γίνηκε δυο κομμάτια και χύθηκε η ρακή στο τραπέζι. [...] Η Εμινέ έσυρε φωνή. Ανασηκωμένη απάνω στο σοφά, γούρλωνε τα μάτια και κοίταζε τον καπετάν Μιχάλη. Ποτέ της δεν είχε δει τέτοια δύναμη σε χέρια ανθρώπου. Στράφηκε στον άντρα της προκλητικά: Μπορείς εσύ Νουρήμπεη; ρώτησε λαχανιασμένη· μπορείς; μπορείς; Ο Νουρής γλώμιασε· μαζεύτηκε όλη η δύναμή του στη δεξιά του φούχτα, έκαμε ν' απλώσει το χέρι, να βάλει κι αυτός το άλλο ποτήρι μέσα τα δυο του δάχτυλα, να το ανοίξει, μα κρύος ιδρώτας τον έκοψε, δείλιασε (Καζαντζάκης, 1974, σ. 38).



Εικόνα 9.3 Εξώφυλλο της τελευταίας εμπλουτισμένης επανέκδοσης του «Καπετάν Μιχάλη» από τις εκδόσεις Καζαντζάκη – με φωτογραφία του πατέρα του Νίκου Καζαντζάκη, Μιχάλη, που αποτέλεσε πρότυπο για την μυθιστορηματική εκδοχή του ομώνυμου ήρωα. (Πηγή: Thumbnail από τον ιστότοπο των Εκδόσεων Καζαντζάκη, <http://www.kazantzakispublications.org/gr/preview-book.php?bookid=72>).

Οι διαφορές ανάμεσα στους δύο άνδρες και τα εθνικά σύνολα, που αυτοί εκπροσωπούν, είναι προφανείς. Ωστόσο, και οι γυναικείοι χαρακτήρες που παρουσιάζονται στο έργο βασίζονται σε διαφορετικά

εθνικά στερεότυπα. Τα δύο κυρίαρχα πρότυπα θηλυκότητας είναι εκ διαμέτρου αντίθετα. Η Κατερίνα, η γυναίκα του καπετάν Μιχάλη (που φέρει τα χαρακτηριστικά της μητέρας του Καζαντζάκη) «... έπλεκε κάλτσα και το φως της λάμπας έπεφτε λοξά στα καστανά σφιχτοχτενισμένα μαλλιά, στο καμαρωτό φρύδι, στο στέρεο μάγουλο, φώτιζε ως τη μέση το πικραμένο στόμα και το φαρδύ θεληματικό πηγούνι. Είχε μια παράξενη γλύκα η γυναίκα ετούτη – γλύκα και δύναμη και πείσμα. Κορίτσι, ήταν λαμπαδόχυτη, ασίκισσα, αληθινή καπετανοπούλα· γιο δεν είχε αξιωθεί ο κύρης της, ο καπετάν Θρασύβουλος Ρούβας, ετούτη η Κατερίνα είχε πάρει τον αντίρυστον αέρα και τα χαρίσματα του γιου. Μα παντρεύτηκε, έπεσε σε νύχια λιονταριού· τα πρώτα χρόνια πατούσε πόδι, αντιστέκονταν· μα σιγά σιγά, έσκυβε το κεφάλι, καπετάν Μιχάλης ήταν αυτός, ποιος μπορούσε να τον παλέψει; Μαράθηκαν η δύναμή της και το πείσμα, γλύκανε» (Καζαντζάκης, 1974, σ. 41). Στον αντίποδα βρίσκεται η εξωτική Εμινέ:

Στο περβάζι της πόρτας, στα μεσοσκότεινα, μια κοπέλα φεγγαβόλησε, φεγγαροπρόσωπη κι αυτή σαν το Νουρή, κρυφοπαχιά, αφράτη, με μεγάλα λοξά μάτια, με βαμμένα μάγουλα, χείλια, φρύδια, τσίνουρα [...]. Πολλά 'χε ακούσει για την ομορφιά της Κερκέζας ετούτης, για την αγριάδα της, για το τραγούδι της [...]. Πέρα στην πατρίδα της οι γυναίκες, με ξέσκεπο πρόσωπο, δρασκελωτά καβάλα στ' άλογα, πολεμούν πλάι με τους άντρες. Χορταίνουν εκεί πέρα οι άντρες τις γυναίκες και οι γυναίκες του άντρες. Μα την έπιασαν από μικρή, την πούλησε ο κύρης της σ' ένα γέρο πασά στην Πόλη, κι ύστερα ήρθε και την έκλεψε τούτος ο Κρητικός μπέης [ο Νουρής] και δεν πρόφτασε η Εμινέ να ζήσει με άντρες και να χορτάσει το αντρίκιο χνώτο. Κι έπαιζαν τώρα τα ρουθούνια της, σαν πεινασμένου θεριού, κάθε που αντίκριζε άντρα (Καζαντζάκης, 1974, σσ. 35-36).

Όμως, δεν είναι μόνον η εικόνα της Εμινέ μαγευτική, αλλά και το τραγούδι της, που ανοίγει σε όσους το ακούνε τις πύλες της ουτοπίας:

από τον ανάγερτο λαιμό, τινάχτηκε συντριβάνι από το σπλάχνο της, η φωνή της γυναίκας. Κουνήθηκε το σπίτι, βούλιαζε, έτριξαν τα μελίγνια του καπετάν Μιχάλη. Τι πόλεμος ήταν ετούτος, τι γιουρούσι, τι αναγάλιαση στις φούχτες του μέσα, στο λαιμό, στα νεφρά του! [...] Κοίταζε γύρα του· δεν ήταν ετούτη Κρήτη·) δεν ήταν ετούτα τα μούραγια του Μαγαλόκαστρου κι η θάλασσά του και τα σπίτια· δεν ήταν ετούτο τζαμί· είχε μπει καβάλα στο άτι του Νουρή, μέσα στην Αγια-Σοφιά! (Καζαντζάκης, 1974, σ. 37).

Ο Καζαντζάκης ενισχύει την εξωτικότητα της Εμινέ, τοποθετώντας την καταγωγή της στον μακρινό Καύκασο. Η εικόνα της Εμινέ ακολουθεί το στερεότυπο που θέλει τη γυναίκα της Ανατολής με τον διάχυτο ερωτισμό της να κυριαρχεί στους άνδρες και να τους παρασύρει. Ξυπνά απαγορευμένους πόθους – και έχει τη δύναμη να τους κάνει να ξεχάσουν τον στόχο τους. Η Κατερίνα, από την άλλη πλευρά, αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της γυναίκας της Κρήτης, που αποδέχεται σιωπηρά τον κώδικα αξιών της παράδοσης και τον μονοδιάστατο ρόλο που της επιβάλλει, αυτόν της συζύγου και μάνας – της γυναίκας που θα διατηρήσει ανόθευτο το «αίμα» της φυλής και θα αναθρέψει την επόμενη γενιά των φοβερών αγωνιστών, που όπως ο καπετάν Μιχάλης, θα ταυτίσουν την ύπαρξή τους με τη μοίρα της Κρήτης.

Ο Καζαντζάκης βασίζει τις έμφυλες ταυτότητες στο έργο του πάνω στη διαφορά που δημιουργείται από την απόλυτη κυριαρχία του άνδρα-υποκειμένου πάνω στη γυναίκα-αντικείμενο. Σύμφωνα με τον Ανδρέα Πουλακίδα, μάλιστα, «δεν υπάρχει καμία κυρίαρχη ηρωίδα σε κανένα από τα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη, γιατί η παθητικότητα, η αδράνεια, η αδυναμία, η ευγένεια, η θηλότητα θα διάβρωναν το ατίθασο, πείσμον πνεύμα και την υπόσταση ηρώων όπως ο Ζορμπάς, ο Καπετάν Μιχάλης, ο Καπετάν Πολυζίγκης, ο Πατέρας Γιάνναρος, ο Παπά-Φώτης, ο Οδυσσέας ακόμα και ο άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης» (Poulakidas, 1972, σ. 177). Οι γυναικείοι χαρακτήρες του Καζαντζάκη αποτυπώνουν την ελληνική νοοτροπία των αρχών του 20ού αιώνα που εντάσσει σε απλουστευτικά δίπολα, όπως ενεργητικότητα/παθητικότητα, πράξη/σκέψη, λογική/ευαισθησία κ.ο.κ., τη σχέση άνδρα και γυναίκας. Αυτή η αδρή διχοτόμηση αποτελεί κανόνα στην περιγραφή των φύλων, ιδίως όταν στο αφήγημα παρουσιάζονται συλλογικές ταυτότητες (π.χ. των ανδρών και των γυναικών του νησιού). Η Εμινέ είναι ο μόνος γυναικείος χαρακτήρας που αποτελεί εξαίρεση. Δεν εμπίπτει στο ελληνικό γυναικείο πρότυπο της εποχής, αλλά στο (μάλλον φαντασιακό) στερεότυπο της εξωτικής Ανατολίτισσας. Η δράση δεν θα μπορούσε να εξελιχθεί με τον ίδιο τρόπο, αν η Εμινέ καταγόταν από την Κρήτη, αν δεν εκπροσωπούσε το «ξένο», με τη μαγεία και το μυστήριο που το χαρακτηρίζει. Ο Καζαντζάκης στο μυθιστόρημα αυτό επιβεβαιώνει ante litteram απόλυτα τον Bhabha, σύμφωνα με τον οποίο, τα φυλετικά στερεότυπα αποκρυσταλλώνονται σταδιακά μέσα από λανθάνουσες ή καταπιεσμένες επιθυμίες (εδώ ο Bhabha στηρίζεται στον Freud) που συνδέονται με τη σεξουαλική διαφορά, τη φετιχιστική επιθυμία

και τον εξωτισμό (ως τον «τόπο» όπου οι επιθυμίες και οι φαντασίες μπορούν να γίνουν πραγματικότητα) (Bhabha, 1994, σσ. 53 κ.ε.).

Ύπαρξη αντιφατική, η Εμινέ θεωρείται ανώτερη και ταυτόχρονα κατώτερη από τον άνδρα, ανυπότακτη και ταυτόχρονα υποταγμένη σε αυτόν που εκείνη θα επιλέξει και που με τη σειρά της θα υποτάξει στο ερωτικό παιχνίδι. Είναι το απόλυτο θηλυκό, που έχει όμως ανδρικές ιδιότητες (ο Καζαντζάκης στον χαρακτήρα της εξωτικής ξένης σκιαγραφεί τη θεμελιακή διαφορά μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου κατά την Μποβουάρ και την Butler) και «ανήθικη» σκέψη σε σχέση με τα κυρίαρχα ήθη της εποχής – στοιχεία τα οποία εκφράζονται στις ερωτικές επιθυμίες της και τις πρακτικές της, που ο συγγραφέας αποδίδει στην προέλευσή της. Με την συμπεριφορά της αφηγά τα στερεοτυπικά όρια των κοινωνικών ρόλων και υποσκάπτει της έμφυλες ταυτότητες στο περιβάλλον της. Έτσι, καταλαμβάνει τη θέση του υποκειμένου – θέση που στον μυθιστορηματικό κόσμο του Καζαντζάκη ανήκει παραδοσιακά μόνον στον άντρα. Το εγγενές παράδοξο της υπόστασής της είναι αυτό που ασκεί την απίστευτη γοητεία και τη μοιραία επιρροή της σχεδόν σε όλους τους σημαντικούς ανδρικούς χαρακτήρες του έργου. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι στα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη ο πρωταγωνιστής ακολουθεί την «κόκκινη γραμμή», προσπαθώντας να επιτύχει την ολοκλήρωση της υπόστασής του (individuation) μέσω της επίτευξης ενός υψηλού σκοπού, ο χαρακτήρας της Εμινέ, που δεν συμμορφώνεται στους κανόνες που υπαγορεύει το πλέγμα των έμφυλων ταυτοτήτων, μεγεθύνει τη δυσκολία του πρωταγωνιστή να επιτύχει τον σκοπό αυτόν, εφόσον –στο μέτρο που δεν μπορεί ή δεν επιτρέπεται να την κατακτήσει– στο πεδίο της σεξουαλικότητας παραμένει ατελής και αποσπασματικός. Ο καπετάν Μιχάλης αντιλαμβάνεται την Εμινέ ως απειλή για την ύπαρξή του, και, φοβούμενος τον συμβολικό του ενουχισμό, εισέρχεται σε έναν αγώνα μέχρι θανάτου, που καταλήγει στον φόνο της Εμινέ, εφόσον η απειλή πρέπει να εκλείψει (Petropoulou, 2000 και Bien, 1971, σσ. 256-57).

Το στερεότυπο πάνω στο οποίο χτίζεται ο χαρακτήρας της Εμινέ δεν στηρίζεται τόσο στη γνώση για έναν λαό ή ένα εθνοτικό σύνολο (όπως οι [Τσερκέζοι](#) εν προκειμένω) όσο στην έλλειψη γνώσης. Η εικόνα της χαρακτηρίζεται περισσότερο από τις επιθυμίες και τις προβολές που κάνει επάνω της ο συγγραφέας. Έχει μια πολύ συγκεκριμένη αντίληψη για τον ρόλο των γυναικών στη χώρα της, και με τον χαρακτήρα που δημιουργεί μεταβιβάζει μια πολιτισμική εικόνα για τις γυναίκες στον Καύκασο που είναι καθοριστική και μπορεί να λειτουργήσει κανονιστικά, καθώς ο αναγνώστης δεν είναι πάντα σε θέση να γνωρίζει κατά πόσο η εικόνα αυτή ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

Αλλά και οι εκ διαμέτρου αντίθετοι χαρακτήρες του καπετάν Μιχάλη και του Νουρή αντιστοιχούν στα πολιτισμικά στερεότυπα του Ελληνισμού και της «Τουρκιάς» σε συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα. Στην περιγραφή του Τούρκου μπέη βλέπουμε πάλι την «έξωθεν ματιά» πάνω σε έναν λαό. Ο μελετητής καλείται να απαντήσει σε ερωτήματα όπως: Ποιες οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία αυτών των στερεοτυπικών εικόνων; Ποιες οι πραγματικές γνώσεις του συγγραφέα για τις έμφυλες ταυτότητες στον Καύκασο και την Τουρκία; Ποιες οι γνώσεις του για τις κοινωνικές τάξεις στην πάλαι ποτέ τουρκική αυτοκρατορία; Αντιστοιχούν στην ιστορική πραγματικότητα; Αποδίδει το μυθιστόρημα τις αντιλήψεις των Ελλήνων κατά την εποχή της τουρκοκρατίας στην Κρήτη; Απηχεί την προεπαναστατική ατμόσφαιρα; Ποιες οι (πολιτικές, πολιτισμικές, οικονομικές κ.ά.) σχέσεις των δύο λαών την εποχή που περιγράφεται, και σε ποιο βαθμό συμβάλλουν στη ερμηνεία του «ξένου»; Ποια η ισχύουσα αντίληψη για τους Έλληνες στην τουρκική κοινωνία την ίδια ιστορική περίοδο; Πώς επεξεργάζονται την ίδια θεματική άλλοι συγγραφείς; Με ποιον τρόπο διαμορφώνεται η σχέση μεταξύ της εικόνας του *εαυτού* και της εικόνας του *ξένου*; Πώς και πόσο εμπλέκεται ο αφηγητής και αντίστοιχα και ο συγγραφέας στον ξένο πολιτισμό και πώς αρθρώνει λόγο το πολιτισμικά «ξένο» εντός της αφήγησης; (Βλ. και Spivak, 1988).

Ο Hermann Hesse στο μυθιστόρημά του *Demian* παρουσιάζει επίσης ένα εξαιρετικό, μοναδικό υποκείμενο, το οποίο όμως δεν αντιπαραβάλλεται με το εθνικά «ξένο», αλλά με το «διαφορετικό» εντός του οικείου του πολιτισμού. Στο *Demian* παρακολουθούμε την πορεία του πρωταγωνιστή, Έμιλ Σίνκλαιρ, από την παιδική και εφηβική ηλικία προς την ενηλικίωση. Μεγαλωμένος σε μια αυστηρή προτεσταντική οικογένεια διδάσκεται να ξεχωρίζει ανάμεσα στο «καλό» και το «κακό», το «φως» και το «σκοτάδι». Εκείνος όμως, νιώθοντας τη γοητεία της «σκοτεινής» πλευράς, αρνείται να απορρίψει συλλήβδην ό,τι από τους γονείς και τους δασκάλους του χαρακτηρίζεται με αρνητικό πρόσημο. Αμφιβάλλοντας για τον ίδιο του τον εαυτό, αρχίζει μια (ενδοσκοπική κυρίως) αναζήτηση που θα τον οδηγήσει στην αυτογνωσία και την ολοκλήρωση. Στη δύσκολη αυτή πορεία, σε μια μεταβατική ιστορική συγκυρία (το μυθιστόρημα εκτυλίσσεται λίγο πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο), θα τον κατευθύνει και θα τον στηρίξει ο Μαξ Ντέμιαν, ένας μεγαλύτερος σε ηλικία φίλος και συμμαθητής του Έμιλ. Ο Ντέμιαν είναι «διαφορετικός» από τον υπόλοιπο κόσμο, χαρισματικός, μοιάζει να συνενώνει στον χαρακτήρα του πληθώρα (αντιφατικών) στοιχείων, να κινείται πέρα από τα ανθρώπινα, να έχει σχεδόν μεταφυσικές δυνάμεις. Αποτελεί ως «ξεχωριστό», «μοναδικό» υποκείμενο, το

ιδιαίτερο εκείνο σημείο στο οποίο συγκλίνει όλη η ισχύς του σύμπαντος. Μαθαίνει στον Σίνκλαιρ να βλέπει πέρα από τις διχοτομήσεις (πέρα από το καλό και το κακό, το ηθικό και το ανήθικο κ.ο.κ.), του δείχνει ότι η ζωή είναι πιο σύνθετη, πιο βαθιά, τον ωθεί να υπερβεί τα προσωπικά και κοινωνικά όρια, να μάθει να εκτιμά τη διαφορετικότητά του, και τον μπει σε έναν κύκλο ξεχωριστών ανθρώπων, στον «κύκλο των εκλεκτών».



Εικόνα 9.4 Εξώφυλλο της πρώτης γερμανικής έκδοσης του «Ντέμιαν» (1919) από τον εκδοτικό οίκο Fischer (Βερολίνο). (Φωτογραφία από το λήμμα «Demian» της αγγλικής έκδοσης της Wikipedia. URL λήμματος: <https://en.wikipedia.org/wiki/Demian>, URL φωτογραφίας: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Demiancover.jpg>).

Εντύπωση προκαλεί ότι ο τρόπος με τον οποίο δημιουργήθηκε ο «κύκλος των εκλεκτών», που σύμφωνα με την αφήγηση του Ντέμιαν βασίζεται στην ιστορία του Κάιν και του Άβελ (Εσσε, 2006, σ. 32), περιγράφει ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο προκύπτουν τα στερεότυπα της ετερότητας:

[...] αυτή η ιστορία του Κάιν μπορεί να ερμηνευτεί διαφορετικά. [...] Για παράδειγμα, δε γίνεται να 'σαι ικανοποιημένος με τον τρόπο που μας εξηγούν για τον Κάιν και το σημάδι στο μέτωπό του. Δε συμφωνείς; [...] Είναι πολύ απλό. Αυτό που συνέβη και βρίσκεται πίσω απ' όλη την ιστορία ήταν το σημάδι. Έχουμε εδώ έναν άνθρωπο που είχε στο πρόσωπό του κάτι που τρόμαζε τους άλλους. Δεν τολμούσαν ν' απλώσουν χέρι επάνω του. Ο ίδιος και τα παιδιά του επηρέαζαν τους ανθρώπους. Στην πραγματικότητα δεν είχε κάποιο φανερό σημάδι στο μέτωπο, κάτι σαν ταχυδρομική σφραγίδα να πούμε! Τα πράγματα στη ζωή δεν είναι τόσο κακόγουστα. Το πιθανότερο είναι πως είχε κάποιο πολύ λιγότερο αντιληπτό σημάδι, ίσως η ματιά του να πρόδινε μια πιο ζωηρή εξυπνάδα, μια αυτοκυριαρχία που οι άνθρωποι δεν ήταν συνηθισμένοι να βλέπουν. Τούτος ο άνθρωπος είχε δύναμη και προκαλούσε το δέος. Είχε ένα «σημάδι». Μπορείς να δώσεις ό,τι ερμηνεία θέλεις. Ο κόσμος γυρεύει πάντα ό,τι τους καθησυχάζει και τους κάνει να νιώθουν άνετα. Τα παιδιά του Κάιν τα φοβούνται. Είχαν ένα σημάδι. Γι' αυτό το σημάδι δεν ερμηνεύτηκε για κείνο που πραγματικά αντιπροσώπευε μα για το αντίθετο. Λέγανε πως οι άνθρωποι με το σημάδι αυτό ήταν αλλόκοτοι κι έτσι είχαν τα πράγματα στ' αλήθεια. Όσοι έχουν θάρρος και **ξεχωριστή προσωπικότητα** πάντοτε φαίνονται επικίνδυνοι στους άλλους. Η ύπαρξη μιας τέτοιας γενιάς παράξενων και άφοβων ανθρώπων ήταν επικίνδυνη, έτσι λοιπόν τους κόλλησαν ένα παρατσούκλι κι εφεύραν ένα μύθο ώστε να τους εκδικηθούν και να ξεφορτωθούν από πάνω τους κάθε ενοχή για το φόβο που τους ενέπνεαν. Καταλαβαίνεις τώρα; [...] Κοντολογίς πιστεύω πως ο Κάιν ήταν εξάιρετος άνθρωπος και ότι του φόρτωσαν αυτή την ιστορία μόνο και μόνο επειδή τον φοβούνται. Η ιστορία ξεκίνησε σαν φήμη, με τον τρόπο που οι άνθρωποι διαδίδουν και κουτσομπολεύουν κάτι τέτοια, και είναι αληθινή όσο αφορά το γεγονός ότι ο Κάιν και τα παιδιά τους πράγματι είχαν κάποιο σημάδι και διέφεραν από τους άλλους (Εσσε, 2006, σσ. 33-34, έμφαση από τις συγγραφείς).

Στον «κύκλο των εκλεκτών», ο Έμιλ γνωρίζει την Εύα, τη μητέρα του Ντέμιαν και αμέσως την ερωτεύεται. Η γυναίκα με το εμβληματικό όνομα, δεν αντιπροσωπεύει μόνο το «διαφορετικό» (όπως ο γιος

της), αλλά και το έμφυλα «άλλο». Στο σημείο αυτό, εντοπίζεται μια ουσιαστική διαφορά στη συγκρότηση των χαρακτήρων στο έργο των δύο συγγραφέων: ενώ στον νότιο και κοινωνικά «πρωτόγονο» Καζαντζάκη υπάρχουν σαφή όρια μεταξύ θηλυκού και αρσενικού (και κάθε ενδιάμεση υπόσταση είναι κατακριτέα), η συγκρότηση των γυναικείων μορφών στον βόρειο και πιο εκλεπτυσμένο Hesse είναι ανάλογη προς την εσωτερική πολυπλοκότητά τους και συχνά φέρει χαρακτηριστικά και των δύο φύλων. Παρ' όλα αυτά, όμως, και ο Hesse δεν πλέκει ποτέ την αφήγηση γύρω από μία γυναικεία μορφή, αλλά αναγνωρίζει την σημασία της και την χρησιμοποιεί ως «καθρέφτη» στην αναζήτηση του πρωταγωνιστή για ολοκλήρωση. Η Εύα αποτελεί το Άλλο, το ξένο, το ανοίκειο, το οποίο όμως ο Hesse, αντίθετα με τον Καζαντζάκη, δεν το αντιλαμβάνεται ως απειλή για την υπόσταση του υποκειμένου, αλλά ως το χαμένο, το ελλείπον κομμάτι του, αυτό που πρέπει να ανακαλύψει και να κατακτήσει ο πρωταγωνιστής, προκειμένου να επιτύχει την (εσωτερική) τελείωση, την ενότητα της ύπαρξής του. Ο Hesse στα κείμενά του αναφέρεται συχνά στην πορεία προς την αυτο-συνειδησία, όπως την ορίζει ο Έγγελος, στη σχέση «κύριου» και «δούλου» (υποκειμένου και αντικειμένου), όπου και οι δύο κατέχουν μόνον μέρος της ελευθερίας. Στον Ντέμιαν η σχέση αυτή μετατρέπεται σε σχέση δασκάλου/οδηγού (Μαξ/Εύα) και μαθητή (Έμιλ), και παρουσιάζεται ως σχέση θετικής αλληλεξάρτησης. Η Εύα, ως «σύμβολο ολοκληρωτικής ενότητας» και τελειότητας, αποτελεί «αντικείμενο του πόθου» του Έμιλ και αντανάκλαση του πολύπλοκου, σύνθετου εσωτερικού του κόσμου (Εσσε, 2006, σ. 269). Μόνον μέσω της ένωσης με την Εύα, θα μπορέσει ο Έμιλ να κατακτήσει την ολοκλήρωση του εαυτού του (Petrovou, 1997, σσ. 157 κ.ε.).

[...] μου έδειξε μια φωτογραφία της μητέρας του Ντέμιαν [...] η καρδιά μου έπαψε να χτυπά. Ήταν η εικόνα του ονείρου μου. Αυτή ήταν η ψηλή, σχεδόν ανδρική μορφή που έμοιαζε με το γιο της, με τα μητρικά χαρακτηριστικά, χαρακτηριστικά όλο σοβαρότητα και μεγάλο πάθος, ωραία και σαγηνευτική, ωραία και απρόσιτη, δαίμονας και μητέρα, μοίρα και ερωμένη. Αυτή ήταν. [...] Υπήρχε λοιπόν η γυναίκα που είχε τα χαρακτηριστικά της μοίρας μου. (Εσσε, 2006, σ. 137)

Με παρόμοιο τρόπο εξιστορεί ο Έμιλ την πρώτη γνωριμία τους:

Στο άνοιγμα της πόρτας, στεκόταν μια ψηλή γυναίκα με μαύρο φόρεμα. Ήταν εκείνη. Ήμουν ανήμπορος να αρθρώσω λέξη. Το πρόσωπό της όμοιο με του γιου της, ωραίο, δίχως ηλικία. [...] Όλα επάνω της ήταν πιο ώριμα, πιο ζεστά, είχε μια σιγουριά. Όμοια όπως ο Μαξ άλλοτε δεν έδινε την εντύπωση παιδιού, έτσι κι εκείνη δεν έμοιαζε με μητέρα ενός μεγάλου γιου, τόσο νεανικό και γοητευτικό ήταν το πρόσωπό της, τόσο λαμπερά τα μαλλιά της, τόσο νεανικό και απαλό το λευκό δέρμα της, τόσο δροσερά τα χείλη της. Στεκόταν εμπρός μου, πιο μεγάλωπρη απ' όσο την είχα ονειρευτεί, και το πλησίασμά της ήταν για μένα ευλογία, η ματιά της η εκπλήρωση των πόθων μου. [...] έπινα στο άκουσμα της φωνής της κι ανάσαινα με την παρουσία της. Ας γινόταν μάνα για μένα, ερωμένη, θεά, ας βρισκόταν πάντοτε εδώ. Ας γινόταν ο δρόμος μου να άγγιζε τον δικό της (Εσσε, 2006, σσ. 146-148).

Ωστόσο, η επιθυμητή ένωση δεν πραγματοποιείται ποτέ, καθώς η Εύα σ' όλο το μυθιστόρημα διαφεύγει αδιάλειπτα. Η εικόνα της όμως συνεχώς καθοδηγεί τον Έμιλ. Ως σύμβολο απόλυτης θηλυκότητας ενσωματώνει στον χαρακτήρα της τρεις αρχετυπικές μορφές, την μητέρα, την ερωμένη και τη θεά, ενώ ως σύμβολο ενότητας και τελειότητας συγκεντρώνει στο πρόσωπό της ερμαφρόδιτα χαρακτηριστικά (Karalashwili, 1993, σ. 269). Αυτή η σύγκλιση ετερόκλητων (ατομικών, κοινωνικών και έμφυλων) χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων σε ένα γυναικείο πρόσωπο, που είναι κεντρικής σημασίας για το έργο του Hesse, είναι αδύνατη, σχεδόν απαγορευμένη, στα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη. Ο περιορισμός αυτός είναι απότοκο μιας συντηρητικής ιδεολογικής και πολιτισμικής κληρονομιάς, και, εντέλει, διαφορετικής νοοτροπίας. Ο Καζαντζάκης καταδικάζει οποιαδήποτε μορφή νοθευμένης συμπεριφοράς ή υπόστασης (Petrovou, 2000). Απεναντίας, ο Hesse αποφεύγει οποιονδήποτε απλουστευτικό διαχωρισμό, όπως την κατηγοριοποίηση μεταξύ φυσιολογικού και παθολογικού, επιτρεπτού και απαγορευμένου, οικείου και ξένου. Στο έργο του Καζαντζάκη τα όρια της ανδρικής και της γυναικείας υπόστασης, του οικείου και του ξένου είναι δεδομένα, αιώνια και απαράβατα και δεν μπορούν να παραβιαστούν χωρίς να πληγεί σοβαρά η ισχύουσα τάξη πραγμάτων. Τα στερεότυπα του οικείου και του ξένου (ή του έμφυλα άλλο) είναι στο έργο του Καζαντζάκη ετερογενή και μεταξύ τους ασύμβατα, ενώ στο έργο του Hesse είναι ομογενή και παραπληρωματικά. Έτσι, μέσα από τη σχέση με τον Ντέμιαν και την Εύα, ο Έμιλ οδηγείται στην ψυχική και συναισθηματική ωρίμανση, στην αυτογνωσία. Στο τέλος του μυθιστορήματος –κι ενώ μαίνεται ο πόλεμος– ο Έμιλ σίγουρος για τον εαυτό του, ταυτίζεται συμβολικά με τον ετοιμοθάνατο Ντέμιαν και ενσωματώνει τη

«φωτεινή του λάμψη». Το *άλλο*, το *διαφορετικό* δεν είναι αυτό που πρέπει να εκλείψει (όπως στο έργο του Καζαντζάκη), αλλά αυτό που πρέπει να εσωτερικεύσει ο πρωταγωνιστής, προκειμένου να φτάσει στην τελείωση.

Στα έργα που εξετάσαμε, διαπιστώσαμε, ότι ενώ το πρότυπο του *οικείου* βασίζεται στο εξαιρετικό, μοναδικό υποκείμενο, το οποίο ξεχωρίζει από τη «μάζα» που το περιβάλλει, τα στερεότυπα ετερότητας, που καθορίζουν τη δράση υπαγορεύονται από διαφορετικές νοοτροπίες και είναι συνεπώς εντελώς διαφορετικά. Η παραπάνω αδρή ανάλυση σκιαγραφεί ενδεικτικά το πεδίο έρευνας που ανοίγεται στον συγκριτολόγο, στον βαθμό που τα έργα που εξετάζει αποτελούν τεκμήριο για την εικόνα της εποχής και τις κοινωνικές (έμφυλες κ.ά.), πολιτικές, πολιτισμικές και ιστορικές συνθήκες που απεικονίζονται στον μυθιστορηματικό λόγο. Γίνεται έτσι σαφές, ότι η διαπολιτισμική οπτική εμπλουτίζει τη συγκριτική φιλολογία και αποτελεί πολύτιμο εργαλείο για μια πολυδιάστατη και συνεπώς ουσιαστικότερη ερμηνεία της λογοτεχνίας μέσω της βαθύτερης κατανόησης των πολιτισμών.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Έσσε, Ε. (2006). *Ντέμιαν*. Μτφρ. Μ. Κιτσικοπούλου, Αθήνα: Καστανιώτης.

Καζαντζάκης, Ν. (1974). *Ο Καπετάν Μιχάλης*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελ. Καζαντζάκη.

Λήμμα «Αποικιοκρατία, μετα-αποικιοκρατία». (2009). Στο: Ηλεκτρονική Εγκυκλοπαίδεια *Φυλο-παιδεία*. http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php?title=Αποικιοκρατία,_μετα-αποικιοκρατία (Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 26.07.2015).

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge.

Bien, P. (1971). Kazantzakis' Nietzscheanism. *Journal of Modern Literature*, 2, 245-266.

Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Dilthey, W. (1957). Beiträge zum Studium der Individualität (1895/96). Στο W. Dilthey, *Gesammelte Schriften: Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. V (σσ. 241-316). Στουτγάρδη: Teubner.

Dinzelbacher, P. (1993). Zur Theorie und Praxis der Mentalitätsgeschichte. Στο P. Dinzelbacher (Επιμ.), *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen* (σσ. XV-XXXVII). Στουτγάρδη: Kröner (Kröner Taschenausgabe 469).

Dyserinck, H. (1981). *Komparatistik. Eine Einführung*. Βόννη: Bouvier Verlag.

Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη, Κολωνία & Βαϊμάρη: Böhlau.

Karalashwili, R. (1993). *Charakter und Weltbild*. Φρανκφούρτη/Μ.: Suhrkamp.

Kretschmar, D. (2012). Interkulturalität. Στο E. Zemanek & A. Nebrig (Επιμ.), *Komparatistik* (σσ. 145-158). Βερολίνο: Akademie Verlag.

Lüsebrink, H-J. (2003). Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation. Στο A. Nünning & V. Nünning (Επιμ.), *Konzepte der Kulturwissenschaften* (σσ. 307-328). Στουτγάρδη: Metzler.

Magris, C. (1999). *Die Welt en gros und en detail*. Μτφρ. Ragni Maria Gschwend. Μόναχο: Hanser.

- Müller-Funk, W. (2001). Das Unmögliche Dritte. *Süddeutsche Zeitung*, 17./18. Φεβρουαρίου 2001. V.
- Nell, W. (2005). Interkulturelle Lektüren – Interkulturelle Komparatistik. Verstehen und Anerkennen, Grenzerkundungen im Medium der Literatur. Στο B. Kiefer & W. Nell (Επιμ.), *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik* (σσ. 141-176) Wiesbaden: DUV.
- Nünning, V. & Nünning, A. (2003). Kulturwissenschaften. Eine multiperspektivische Einführung in einen interdisziplinären Diskussionszusammenhang. Στο V. Nünning & A. Nünning (Επιμ.), *Konzepte der Kultrwissenschaften* (σσ. 1-18). Στουτγάρδη: Metzler.
- Petropoulou, E. (2000). [Gender and Modernity in the Work of Hesse and Kazantzakis](http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1065). *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2.1. <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1065>>. (Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 26.07.2015)
- Petropoulou, P. (1997). *Die Subjektconstitution im europäischen Roman der Moderne. Zur Gestaltung des Selbst und zur Wahrnehmung des Anderen bei Hermann Hesse und Nikos Kazantzakis*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag (Springer).
- Poulakidas, A. (1972). Kazantzakis' Recurrent Victim: Woman. *Southern Humanities Review*, 6, 177-189.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Νέα Υόρκη: Vintage Books Edition.
- Spivak, G. C. (1994). Can the Subaltern Speak?. Στο P. Williams & L. Chrisman (Επιμ.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* (σσ. 66-111). Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Welsch, W. (1999). Transculturality—The changing forms of cultures today. Στο Bundesminister für Wissenschaft und Verkehr, Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften (Επιμ.), *The contemporary study of culture* (σσ. 217-244). Βιέννη: Turia & Kant.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- στερεότυπο
- στερεοτυπολογία
- διαπολιτισμική ερμηνευτική
- ταυτότητα – ετερότητα
- διαπολιτισμικότητα
- πολυπολιτισμικότητα
- διαπολυπολιτισμικότητα
- υβριδοποίηση – υβριδική ταυτότητα
- τρίτος χώρος
- πολιτισμός – υποκουλτούρα

Ασκήσεις

- Προσπαθήστε να αποδώσετε με δικά σας λόγια τις έννοιες «πολυπολιτισμικότητα», «διαπολιτισμικότητα» και «διαπολυπολιτισμικότητα» και αναφερθείτε στις βασικές διαφορές τους.
- Προσπαθήστε να εντοπίσετε διαφορετικά στερεότυπα και διαφορετικές νοοτροπίες σε λογοτεχνικά κείμενα που γνωρίζετε.
- Μπορείτε να σκεφτείτε θέματα, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο διαπολιτισμικής συγκριτολογικής έρευνας;

Προτάσεις ανάγνωσης

- Ashcroft, B. Griffiths, G. & Tiffin, H. (Επιμ.). (1995). *The Post-Colonial Studies Reader*. Λονδίνο: Routledge.
- Benning, W. & Petropoulou, E. (2010). *Mentalität im Vergleich. Sentimentalität und Sensualismus. Eine komparatistische Analyse von Hermann Hesses Demian und Nikos Kasantzakis' Freiheit oder Tod*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht/unipress.
- Dinzelbacher, P. (Επιμ.). (1993). *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Στουτγάρδη: Kröner (Kröner Taschenausgabe 469).
- Goldberg, D. T. (1994). *Multiculturalism: A Critical Reader*. Οξφόρδη/Κέμπριτζ: Blackwell Publishers.
- Gould, C. (Επιμ.). (1977). *Gender*. New Jersey: Humanities Press.
- Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink
- Kulcsár S, E. & Oraić Tolić, D. (Επιμ.). (2008). *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften*. Βιέννη: Braumüller (Wiener Arbeiten zur Literatur 24).
- Ratansi, A. (2011). *Multiculturalism. A very short introduction*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Νέα Υόρκη: Vintage Books Edition.
- Said, E. W. (1994). *Kultur und Imperialismus*. Φρανκφούρτη/Μ.: Fischer.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Οξφόρδη: Basil Blackwell.
- Williams, P. & Chrisman, L. (Επιμ.). (1994). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Yousefi, H. R. & Braun, I. (2011). *Interkulturalität. Eine interdisziplinäre Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Zemanek, E. & Nebrig, A. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Βερολίνο: Akademie Verlag Berlin.

Κεφάλαιο 10

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ

Σύνοψη

Ο διάλογος της λογοτεχνίας με διάφορες επιστήμες, όπως η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, η ανθρωπολογία, η φιλοσοφία, οι πολιτισμικές σπουδές, αλλά και η ιατρική, οι φυσικές επιστήμες ή το δίκαιο, αποτελεί ένα ακόμη αντικείμενο της Συγκριτικής Φιλολογίας. Η διεπιστημονική συγκριτολογική προσέγγιση εστιάζει σε εξω-λογοτεχνικά φαινόμενα, τα οποία μπορούν να αναγνωσθούν ως ουσιαστικός παράγοντας της διαμόρφωσης της φυσιογνωμίας συγκεκριμένων λογοτεχνικών έργων. Η Συγκριτολογία εξετάζει τους όρους της συγκρότησης τέτοιων κειμένων και αναδεικνύει τις επιρροές, τις αλληλεπιδράσεις ή τις διεπαφές με την εκάστοτε υπό εξέταση επιστήμη. Το κεφάλαιο θα εμπλουτιστεί με παραδείγματα και θα ολοκληρωθεί με μια ενδεικτική ανάλυση, η οποία αναδεικνύει τη σχέση λογοτεχνίας και νομικής επιστήμης, με αφορμή το μυθιστόρημα του Φλωμπέρ Μαντάμ Μποβαρύ.

10.1. Συγκριτολογία και διεπιστημονικότητα

Η διεπιστημονική συγκριτική προσέγγιση εκφράζει μια ακόμη μεθοδολογική και θεματική μετατόπιση που έχει πραγματοποιηθεί τα τελευταία χρόνια στον χώρο της συγκριτολογίας, η οποία διατυπώνει πλέον πιο σύγχρονους και πιο σύνθετους προβληματισμούς. Αυτό συμβαίνει γιατί οι επιδράσεις που δέχεται η λογοτεχνία δεν προέρχονται απαραίτητως μόνον από τον οικείο χώρο της, δηλαδή αποκλειστικά από άλλα λογοτεχνικά έργα. Ένας συγγραφέας, ανάλογα με τα ενδιαφέροντά του, το επάγγελμά του, την ιδιότητά του, τις εμπειρίες και τα βιώματά του, το παρελθόν και την εκπαίδευσή του, μπορεί να επηρεαστεί όχι μόνον από άλλα πεδία του πολιτισμού, αλλά και από άλλα επιστημονικά πεδία. Έτσι, μαζί με τη διακαλλιτεχνική (βλ. κεφ. 8) και τη διαπολιτισμική συγκριτική προσέγγιση (βλ. κεφ. 9), η διεπιστημονικότητα κερδίζει συνεχώς έδαφος τα τελευταία χρόνια. Αντικείμενο της διεπιστημονικής συγκριτικής προσέγγισης αποτελεί η σχέση λογοτεχνίας και επιστημών – όχι μόνον αυτών που παραδοσιακά βρίσκονται πιο κοντά στον χώρο της λογοτεχνίας, όπως η φιλοσοφία, η κοινωνιολογία, η ψυχολογία, η ανθρωπολογία, η θεολογία, η γλωσσολογία και οι πιθανοί συνδυασμοί τους (όπως η κοινωνική ανθρωπολογία κτλ.), αλλά και αυτών που δεν ανήκουν στον στενό κύκλο των επιστημών του πνεύματος/ανθρωπιστικών επιστημών, όπως η ιατρική, η νομική, η οικονομική, η πολιτική επιστήμη, οι φυσικές επιστήμες κ.ά.

Αν, παραδείγματος χάρη, εκκινώντας από το έργο του Arthur Schnitzler *Professor Bernhardt* (Ο καθηγητής Μπερνάρντι, 1912) ο μελετητής θελήσει να διερευνήσει το κεντρικό ερώτημα γύρω από το οποίο δομείται το έργο, δηλαδή «τι μπορεί να θεωρηθεί ένας “καλός”, “ωραίος” ή “αξιοπρεπής” θάνατος;», τότε αναγκαστικά θα πρέπει να κινηθεί διεπιστημονικά και να αναζητήσει τη συνδρομή και άλλων επιστημών, καθώς το θέμα του «ωραίου/καλού θανάτου» συνδέεται με πληθώρα ζητημάτων και δεν εξαντλείται μόνον στη συγκεκριμένη λογοτεχνική παρουσίασή του. Στο συγκεκριμένο έργο, ο καθηγητής Μπερνάρντι, ένας εβραϊός γιατρός και διευθυντής ενός μεγάλου νοσοκομείου στη Βιέννη του 1900, εμποδίζει έναν καθολικό ιερωμένο, τον πατέρα Ρέντερ να εξομολογήσει και να μεταλάβει την νεαρή ασθενή του, Φιλομένα Μπέγερ, η οποία δεν γνωρίζει ότι είναι σοβαρά άρρωστη και πρόκειται να πεθάνει. Η κοπέλα παρουσιάζεται ευτυχισμένη, καθώς νομίζει ότι αναρρώνει επιτυχώς μετά την άμβλωση στην οποία υπεβλήθη. Στην πραγματικότητα, όμως, βρίσκεται σε κατάσταση προχωρημένης σήψης και ο θάνατός της είναι αναπόφευκτος. Ο καθηγητής Μπερνάρντι απαγορεύει στον ιερωμένο να τελέσει τα μυστήρια της Θείας Κοινωνίας και της Εξομολόγησης, προσπαθώντας να προστατέψει τη Φιλομένα από την επιθανάτια αγωνία, θέλοντας –αφού δεν μπορεί να της εξασφαλίσει τη ζωή– να της εξασφαλίσει τουλάχιστον έναν «καλό», δηλαδή ήρεμο και γαλήνιο θάνατο. Οι δύο άντρες λογομαχούν έντονα έξω από το δωμάτιο της νεαρής ασθενούς, την ώρα που εκείνη πεθαίνει τρομοκρατημένη, επειδή συνειδητοποιεί ξαφνικά την τραγική της κατάσταση, τη στιγμή που πληροφορείται από μία νοσοκόμα την άφιξη του ιερέα. Το ζήτημα αποκτά εν συνεχεία πολιτικές και νομικές προεκτάσεις και περιπλέκεται περαιτέρω, όταν η δικαστική διαμάχη που ξεκινά τυροδοτεί πολιτικές ίντριγκες, ψευδορκίες και δωροδοκίες. Ο Μπερνάρντι, παραμένοντας ακέραιος, καταδικάζεται σε φυλάκιση και σε αφαίρεση της ιδιότητας του καθηγητή και του τίτλου του «δόκτορα»,

καθώς και σε στέρηση του δικαιώματος άσκησης του ιατρικού επαγγέλματος. Ο πατέρας Ρέντερ μάλιστα, ο οποίος επισκέπτεται τον Μπερνάρντι στη φυλακή, παραδέχεται ότι ο γιατρός έπραξε «σωστά» και προς όφελος της μελλοθάνατης, ομολογεί όμως, ότι αυτή του την άποψη δεν μπορούσε να την υποστηρίξει δημόσια στο δικαστήριο, γιατί έπρεπε να «προστατέψει» την εκκλησία. Θα περάσει καιρός μέχρι να δικαιωθεί –αν και όχι πλήρως– ο πρωταγωνιστής. Το έργο τελειώνει με μια συζήτηση ανάμεσα στον Μπερνάρντι και έναν στενό του φίλο, στην οποία τίγονται όλα τα ηθικά και φιλοσοφικά ζητήματα που συνδέονται με την πράξη του.

Όπως προκύπτει και από τη σύντομη περιγραφή της πλοκής του έργου, το θέμα του «θανάτου» συνδέεται αναπόφευκτα με μια σειρά από επιμέρους ζητήματα που ξεπερνούν τα «στενά» όρια της λογοτεχνίας. Για να απαντηθεί το κεντρικό ερώτημα, ο συγκριτολόγος θα πρέπει να εστιάσει σε ζητήματα φιλοσοφίας, ηθικής, ιατρικής, πολιτικής, ψυχολογίας (εφόσον στο έργο εμπλέκονται και συνειδησιακά ζητήματα), θεολογίας και πίστης, αλλά και θρησκευιολογίας (εφόσον το έργο ασκεί κριτική στον αντισημιτισμό ως πρακτική του καθολικισμού). Ακόμη, θα πρέπει να εξεταστούν επιμέρους ζητήματα «πολιτικής θεολογίας» και «θεολογικής πολιτικής» (Βάκος, 2012), αφού ο Schnitzler στιγματίζει τον κληρικαλισμό και τις εκκοσμικευμένες πολιτικές πρακτικές της εκκλησίας. Στο κείμενο τίγονται επίσης θέματα κοινωνικά/κοινωνιολογικά, αλλά και ζητήματα πολιτικού, ιατρικού και θρησκευτικού πολιτισμού. Επιπλέον, ο συγκριτολόγος θα πρέπει να κινηθεί και ιστορικά, καθώς οι απαντήσεις που δίνονται από τη σημερινή οπτική σε όλα τα παραπάνω ζητήματα, προφανώς διαφοροποιούνται, σε επίπεδο οπτικής γωνίας, από εκείνες του 1900. Συνεπώς, το έργο αποτελεί μια ευρεία και διεισδυτική ματιά στους τρόπους με τους οποίους ο θάνατος συνδέεται με τις κοινωνικές δομές και υπαγορεύει, εκ των πραγμάτων, στον μελετητή τη διεπιστημονική συγκριτική προσέγγιση.



Εικόνα 10.1 Ο Michael Degen ως Καθηγητής Μπερνάρντι στην παράσταση του ομώνυμου έργου το 1988 στο Wiener Theater σε σκηνοθεσία Otto Schenk. (Πηγή: Thumbnail από το εξώφυλλο του DVD της από την εκδοτική εταιρεία HOANZL κινηματογραφημένης παράστασης, <http://www.hoanzl.at/14-professor-bernhardi-arthur-schnitzler.html>). Η HOANZL κυκλοφόρησε την κινηματογραφημένη παράσταση σε dvd σε συνεργασία με την ORF το 2007. URL φωτογραφίας: http://www.hoanzl.at/media/catalog/product/i/m/image_13511_174_93924.jpg.

10.2. Διεπιστημονική Συγκριτολογία: ένα σύνθετο αντικείμενο

Παρότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να οριοθετηθεί και να προσδιοριστεί με ακρίβεια η έννοια της διεπιστημονικής συγκριτολογίας, μπορεί, ωστόσο, να προσδιοριστεί αδρομερώς μέσα από το πεδίο των εφαρμογών της, το οποίο στο ακόλουθο παράδειγμα διαγράφεται ελαφρώς διαφοροποιημένο και διευρύνεται ακόμη περισσότερο. Είναι γνωστό, ότι ο Ρομαντισμός δεν ήταν ένα ρεύμα που εμφανίστηκε σε μία μόνον χώρα, αλλά εξελίχθηκε σε πανευρωπαϊκό φαινόμενο. Υπ' αυτή την έννοια, δύο ή περισσότερα έργα που

δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο των διαφορετικών εθνικών ρομαντισμών αποτελούν αντικείμενο της «παραδοσιακής» συγκριτολογίας, αν σε μια πρώτη προσέγγιση περιοριστούμε στον εντοπισμό ομοιοτήτων και διαφορών, όπως αυτές προκύπτουν στο πλαίσιο μιας γενετικής ή μιας απλής τυπολογικής ανάγνωσης λόγου χάρι. Αν όμως ο συγκριτολόγος κινηθεί στερεοτυπολογικά και διερευνήσει ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας στα έργα –εφόσον στα έργα υπάρχουν εικόνες διαφορετικών πολιτισμών– τότε βρίσκεται στο πεδίο της στεροτυπολογίας και, συνεπώς, της διαπολιτισμικής συγκριτολογίας. Εάν, ωστόσο, το ενδιαφέρον του στραφεί σε ζητήματα που αποτελούν αντικείμενο και άλλων επιστημών, τότε κινείται στο πεδίο της διεπιστημονικής συγκριτολογίας. Αν, δηλαδή, στα υπό εξέταση ρομαντικά έργα παρουσιάζονται θεματικοί πυρήνες, όπως για παράδειγμα ο νόμος και η ενοχή, η φιλία, η φύση, η υγεία (ψυχική ή σωματική), ο θάνατος κτλ., τότε αυτοί μπορούν και πρέπει να εξεταστούν συνδυαστικά: αφενός θα διερευνηθεί η λογοτεχνική τους διάσταση, αφετέρου θα αναλυθούν και από την οπτική μιας συναφούς προς τον εκάστοτε θεματικό πυρήνα επιστήμης. Έτσι, για την ανάλυση της θεματικής του νόμου και της ενοχής ο συγκριτολόγος θα πρέπει να ανατρέξει μεταξύ άλλων και στη νομική επιστήμη· αντίστοιχα για τον θεματικό πυρήνα της φιλίας στην κοινωνική επιστήμη ή την ψυχολογία· για τη φύση στην οικολογία, για τη σωματική και ψυχική υγεία στην ιατρική και/ή στην ψυχιατρική ή ακόμα και στην ψυχανάλυση κ.ο.κ. Εφόσον οι θεματικοί πυρήνες, στους οποίους αναφερθήκαμε προηγουμένως, παρουσιάζονται στα υπό εξέταση έργα στο πλαίσιο διαφορετικών εθνικών πολιτισμών, τότε ο συγκριτολόγος θα πρέπει να αναφερθεί και σε διαπολιτισμικά και ιστορικά ζητήματα. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί, ότι ο ίδιος ο Ρομαντισμός, δηλαδή το πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται τα υπό εξέταση έργα, αποτελεί ως πολιτισμικό, πολιτικό και κοινωνικό φαινόμενο επίσης αντικείμενο της διεπιστημονικής και της διαπολιτισμικής συγκριτολογίας. Καθίσταται έτσι σαφές, αφενός ότι ο διαπολιτισμός και η διεπιστημονικότητα είναι δυο έννοιες άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους, αφετέρου ότι η διαπολιτισμική συγκριτική προσέγγιση μπορεί να έχει διαφορετικές μορφές, πρακτικές ή εφαρμογές.

Μπορούμε, ωστόσο, να δεχτούμε ότι η διεπιστημονικότητα εφαρμόζεται, προκειμένου να αντιμετωπιστούν τα κενά, οι ελλείψεις, οι περιορισμοί ή η μονομέρεια μιας ερμηνευτικής προσέγγισης -δυσκολίες που προκύπτουν στη λογοτεχνική ανάλυση, όταν το υπό εξέταση θέμα εντοπίζεται σε ένα πεδίο όπου διασταυρώνονται περισσότεροι τομείς του επιστητού. Η διεπιστημονική προσέγγιση επιτρέπει, χωρίς –όμως– να την επιβάλλει, τη συνεργασία επιστημόνων από διαφορετικούς τομείς. Συνηθέστερη πρακτική στο πλαίσιο της Συγκριτολογίας αποτελεί ωστόσο η εφαρμογή θεωριών από διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους από έναν και μόνον μελετητή, ο οποίος ερευνά το πεδίο σύγκλισης αυτών των επιστημών.

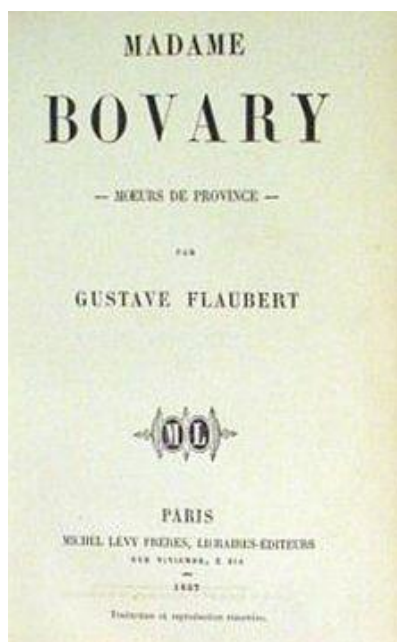
Για να αποφευχθούν πιθανά λάθη, ο συγκριτολόγος, που εργάζεται διεπιστημονικά, πρέπει να έχει ουσιαστικές γνώσεις του επιστημονικού πεδίου, στο οποίο έχει αναφορές (Blaschke/Lukatis, 1976, σσ. 68 κ.ε.). Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να κινείται με άνεση σε θεωρίες, όρους και έννοιες της εκάστοτε «ξένης» προς τη λογοτεχνία επιστήμης, ώστε να μπορεί να εντοπίζει όχι μόνον τα σημεία σύγκλισης με τη θεωρία και την κριτική της λογοτεχνίας, αλλά κυρίως τις αποκλίσεις και τις διαφορές, και να συμβάλει με την ανάλυσή του στη θεωρητική διαμεσολάβηση μεταξύ των επιστημών.

Η σύγκριση αποτελεί και σ' αυτή την περίπτωση το μέσο για την ανάδειξη των διεπαφών μεταξύ των επιστημών: μια σύγκριση που δεν καταλήγει στην κατάρτιση αξιολογικών πινάκων για τις χρησιμοποιούμενες επιστήμες (καλύτερη/χειρότερη, ανώτερη/κατώτερη κτλ.), αλλά που ανοίγει τον δρόμο για τον διάλογο μεταξύ των επιστημών. Έτσι, ενώ –σύμφωνα με την Corbinau-Hoffmann– στη διακαλλιτεχνική προσέγγιση η σύγκριση, δηλαδή η σχέση μεταξύ της λογοτεχνίας και των άλλων τεχνών, φαίνεται πιο αυτονόητη, καθώς το *tertium comparationis* (βλ. κεφάλαιο 1) βασίζεται πρωτίστως σε αισθητικά κριτήρια, στη διεπιστημονική προσέγγιση η σύγκριση φαντάζει πιο δύσκολη, καθώς το *tertium comparationis* πρέπει να αναζητηθεί στον λόγο (*discours*) και στα «δια-λογικά συστήματα» (Foucault, 1966, σσ. 75 κ.ε.). Το γεγονός ότι η λογοτεχνία δεν ακολουθεί κανόνες και συνεπώς δεν μπορεί να ενταχθεί αυστηρά σε κάποιο από αυτά τα συστήματα, δυσκολεύει ακόμη περισσότερο τη σύγκριση. Αυτό συμβαίνει επειδή η λογοτεχνία μπορεί να ενσωματώνει μέσα της στοιχεία από διαφορετικούς (επιστημονικούς και μη) Λόγους, αποτελεί δε, υπό την έννοια του Foucault, ένα «πολυσύστημα» ή –ακόμη καλύτερα– έναν αντί-λόγο/anti-*discours* (βλ. Corbineau-Hoffmann, 2004, σσ. 230 κ.ε.). Η συγκριτική διεπιστημονική προσέγγιση αποτελεί ένα ομολογουμένως δύσκολο εγχείρημα, κυρίως λόγω της διαφορετικής ορολογίας και της χρήσης διαφορετικών μεθοδολογικών εργαλείων από την εκάστοτε επιστήμη.

10.3. Η διεπιστημονική συγκριτολογία μέσα από ένα παράδειγμα: Νόμος, (ηθική) τάξη και λογοτεχνία. Η περίπτωση της *Μαντάμ Μποβαρύ*

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα δούμε τις αλληλεπιδράσεις λογοτεχνίας και νομικής επιστήμης, μέσα από το παράδειγμα της *Μαντάμ Μποβαρύ* (*Madame Bovary*) του Γκυστάβ Φλωμπέρ (Gustave Flaubert). Η *Μαντάμ Μποβαρύ* πρωτοδημοσιεύεται σε συνέχειες, αλλά λογοκριμένη, το 1856 στο περιοδικό *La Revue de Paris*, μετά από πέντε χρόνια κοπιώδους και σκληρής συγγραφικής δουλειάς. Ξεσηκώνει θύελλα αντιδράσεων και προκαλεί ένα άνευ προηγουμένου σκάνδαλο. Το βιβλίο κατηγορήθηκε μεταξύ άλλων και από την περιβόητη Αρχή Λογοκρισίας ως άσεμνο, ανήθικο ανάγνωσμα, που 'εκθειάζει τη μοιχεία', προσβάλλει τα χρηστά ήθη αλλά και το θρησκευτικό αίσθημα. Ο πρωτοεμφανιζόμενος τότε Φλωμπέρ σύρθηκε σε μια δίκη που κράτησε περίπου ένα μήνα. Η ετυμηγορία, όμως, –όπως και η ιστορία– τον δικαίωσαν. Η αριστοτεχνική γραφή του Φλωμπέρ αλλά και η δημοσιότητα που εξασφάλισε στο βιβλίο η πολύκροτη δίκη έκαναν το μυθιστόρημα ανάρπαστο, ένα από τα πρώτα best seller της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ένα χρόνο αργότερα, το 1857, η *Μαντάμ Μποβαρύ* εκδίδεται σε βιβλίο, και σήμερα, περισσότερα από 150 χρόνια μετά την πρώτη δημοσίευσή της, θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα και πιο πολυδιαβασμένα μυθιστορήματα της μοντέρνας λογοτεχνίας.

Η υπόθεση είναι μάλλον απλή. Η όμορφη Έμμα, μια φτωχή επαρχιωτοπούλα που έχει λάβει «καλή μόρφωση», σε μοναστήρι, μεγαλώνει και ζει στον γαλλικό βορρά, στην περιοχή της Νορμανδίας. Ονειρεύεται να ζήσει μια πολυτελή ζωή και να βιώσει έναν σφοδρό έρωτα, σαν αυτούς για τους οποίους διαβάζει στα ρομαντικά μυθιστορήματα. Μετά τον θάνατο της μητέρας της, ο πατέρας της συναινεί στον γάμο της με τον επαρχιακό γιατρό Σαρλ Μποβαρύ. Οι προσδοκίες της από τον γάμο αυτόν πολύ γρήγορα διαψεύδονται, η Έμμα νιώθει εγκλωβισμένη σε μια ανιαρή συμβίωση με έναν άντρα που της είναι απόλυτα αφοσιωμένος, αλλά δεν μπορεί να της προσφέρει όλα όσα ονειρεύεται. Πλήττει αφόρητα στον γάμο της και ασφυκτιά στο μικροαστικό περιβάλλον της επαρχίας. Ακόμα και η μητρότητα δεν μπορεί να γεμίσει το κενό που νιώθει, έτσι αδιαφορεί για την κόρη που αποκτά με τον σύζυγό της και αναζητά διέξοδο σε εξωσυζυγικές σχέσεις, υιοθετώντας έναν τρόπο ζωής πέρα από τις οικονομικές της δυνατότητες, που βυθίζει την ίδια και την οικογένειά της στα χρέη. Η απόρριψή της από τους εραστές της κλονίζει περαιτέρω τον ήδη ευαίσθητο ψυχισμό της, την οδηγεί σε νευρικό κλονισμό και εντέλει στην αυτοκτονία.



Εικόνα 10.2 Η πρώτη σελίδα από την πρώτη έκδοση της *Μαντάμ Μποβαρύ*. Το μυθιστόρημα εκδόθηκε σε βιβλίο το έτος 1857 – λίγο μετά το τέλος της πολύκροτης δίκης. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «*Madame Bovary*» της αγγλικής έκδοσης της Wikipedia. URL λήμματος: https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_Bovary), @URL φωτογραφίας: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_Bovary_1857_\(hi-res\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_Bovary_1857_(hi-res).jpg)).

10.3.1. Για την ιστορία

Η ιστορία της έκδοσης του βιβλίου και η σχέση του με τη νομική επιστήμη, το δίκαιο και τα δικαστήρια αποτελούν –σύμφωνα με τον Κ. Τζήκα– κομμάτι του μύθου της *Μαντάμ Μποβαρύ* (2012). Το μυθιστόρημα μπορεί να μην «ήταν πορνογραφικό», ούτε καν αμιγώς «ερωτικό», υπήρξε όμως πράγματι σκανδαλώδες για τα ήθη της εποχής (ό.π.), καθώς προσέκρουε σε θεμελιώδεις αρχές του αστικού αλλά και του ποινικού κώδικα της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας του Λουδοβίκου Ναπολέοντα. Βρισκόμαστε 60 χρόνια μετά τη Γαλλική Επανάσταση, σε ένα καθεστώς απόλυτης ανελευθερίας και εν μέσω έντονων πολιτικών ζυμώσεων, που σε λίγο καιρό θα οδηγήσουν στα γεγονότα της Παρισινής Κομμούνας και στην Τρίτη Γαλλική Δημοκρατία.

Δεν είναι όμως, σύμφωνα με τον Κ. Τζήκα, τα «λεπτά» ζητήματα που περιγράφονται στο μυθιστόρημα, αυτά που σκανδαλίζουν τους ηθικολόγους της εποχής. Είχαν προηγηθεί, εξάλλου, πολύ πιο ακραία βιβλία, όπως του Μαρκήσιου Ντε Σαντ ή του Λακλό (Τζήκας, 2012). Ωστόσο, η αυστηρή Αρχή Λογοκρισίας της εποχής δεν πρόκειται να κάνει καμία εξαίρεση, ούτε για τον Φλωμπέρ ούτε για τον Μπωντλαίρ. Η δικαστική διαμάχη γύρω από τη *Μαντάμ Μποβαρύ* θα δημιουργήσει, μάλιστα, προηγούμενο για μια σειρά λογοτεχνικών δικών που θα ακολουθήσουν στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα κυρίως, αλλά και λίγο αργότερα (π.χ. για έργα όπως ο *Οδυσσέας* του James Joyce, *Ο εραστής της Λαίδης Τσάτερλυ* του D. H. Lawrence, *Το γαϊτανάκι του έρωτα* του A. Schnitzler ή ο *Τροπικός του Καρκίνου* του Henry Miller) (βλ. και Τζήκας, 2012). Στη *Μαντάμ Μποβαρύ* η αφήγηση εστιάζεται σε θέματα όπως η μοιχεία, η άρνηση της θρησκείας, η απόρριψη της οικογένειας και της μητρότητας, η αυτοχειρία κ.ά., αλλά, αυτό που προσβάλλει περισσότερο τα «χρηστά ήθη» της εποχής και αποτελεί «κίνδυνο» για τους αναγνώστες, είναι ο τρόπος που ο Φλωμπέρ «αντιμετωπίζει τη μοιχαλίδα ηρωίδα» του, με μια ‘αποστασιοποιημένη’ συμπάθεια, «με μια ασάφεια και σίγουρα χωρίς φανερή διάθεση να [την] καταδικάσει», όπως «ήταν η συνήθης ηθικοδιδασκτική πρακτική των συγγραφέων της εποχής» (Τζήκας, 2012).

Ωστόσο, η σχέση του μυθιστορήματος με τη νομική και τη δικανική επιστήμη (και όχι μόνον για θέματα ήθους και ηθικής) είναι πιο σύνθετη απ’ όσο υποδεικνύει η ιστορία έκδοσης του βιβλίου. Ο συγκριτολόγος μπορεί εύκολα να διαπιστώσει την αλληλεπίδραση λογοτεχνίας και νομικής επιστήμης στην περίπτωση της *Μαντάμ Μποβαρύ*: γίνεται σαφές στα ηθικά και νομικά ζητήματα που ανακύπτουν μέσα από την ανάγνωση του έργου (τα οποία δεν θα εξετάσουμε εδώ), στην επιρροή που άσκησε ο νομικός λόγος στο μυθιστόρημα, αλλά αντίστροφα και στην επιρροή που άσκησε το ίδιο το έργο στον νομικό λόγο.

10.3.2. Από το Δίκαιο στη Λογοτεχνία. Νομικό ύφος στον μυθιστορηματικό λόγο

Όλες οι βιογραφίες του Φλωμπέρ αποκαλύπτουν στον συγκριτολόγο την προφανή σχέση του συγγραφέα με τη νομική επιστήμη. Ο Φλωμπέρ σπούδασε Νομικά για χάρη των γονιών του, χωρίς όμως ποτέ να ολοκληρώσει τις σπουδές του. Ο ίδιος βρίσκει το εν λόγω αντικείμενο εξαιρετικά βαρετό. Η αδιαφορία του για τη συγκεκριμένη επιστήμη εξελίσσεται κατά τη διάρκεια των σπουδών του σε αντιπάθεια (Gruber, 2014, σσ. 152 κ.ε.). Παρά ταύτα, πολλοί μελετητές του υποστηρίζουν ότι οι σπουδές του νεαρού συγγραφέα –αν και ημιτελείς– άσκησαν καθοριστική επιρροή στο ύφος και τον τρόπο γραφής του. Σε αντίθεση με τον λίγο μεγαλύτερό του Σταντάλ, ο οποίος –σύμφωνα με τον J. Gruber– παραδέχεται ανοιχτά τη σημασία της νομικής γλώσσας για τη συγγραφική του δραστηριότητα (και αποκαλύπτει ότι όσο διαρκεί η συγγραφή του μυθιστορήματός του *Το μοναστήρι της Πάρμας* (1839) κάθε πρωί διαβάζει δυο-τρεις σελίδες από τον *Αστικό Κώδικα*, δραστηριότητα την οποία θεωρεί ως άσκηση ύφους) (βλ. Bürgel, 2004, σσ. 6 κ.ε., και Gruber, 2014, σ. 153), ο Φλωμπέρ εκφράζεται ανοιχτά ενάντια στην επιστήμη που σπούδασε (Klemperer, 1956, σσ. 243 κ.ε. σύμφωνα με Gruber, 2014, σ. 153). Η αντικειμενική, αποστασιοποιημένη αφήγησή, η επιμονή στην υφολογική αρτιότητα και η εξονυχιστικά προσεγμένη γλώσσα του θεωρούνται εντούτοις απότοκο της γνωριμίας του συγγραφέα με τον νομικό λόγο και τη νομική σκέψη.

Ο V. Klemperer περιγράφει τον Φλωμπέρ ως περίεργο και «σκοτεινό» άνθρωπο, μοναχικό και απομονωμένο, χωρίς κοινωνικές επαφές (1956, σσ. 245 κ.ε.). Είναι όμως ιστορικά επιβεβαιωμένο ότι ενόσω γράφει τα μυθιστορήματά του παρεκκλίνει από τις συνήθειές του, διεξάγει διεξοδική έρευνα, συλλέγει στοιχεία και τεράστιες ποσότητες ντοκουμέντων (χειρογράφων κ.ά.), προκειμένου να τεκμηριώσει με νομική

ακρίβεια τα αφηγήματα και να μπορέσει να αποδώσει τα γεγονότα που περιγράφει όσο πιο πιστά, αντικειμενικά και ρεαλιστικά γίνεται, αν και ο ίδιος αποποιείται την ταμπέλα του «ρεαλιστή» συγγραφέα (Gruber, 2014, σ.153).

Η επιμονή του συγγραφέα για υφολογική και γλωσσική τελειότητα των κειμένων του αποτελεί χαρακτηριστικό της γραφής του. Ο σύγχρονός του Θεόφιλος Γκωτιέ λέγεται ότι σχολίαζε με σκωπτική διάθεση την εμμονή του λεπτολόγου Φλωμπέρ για διαρκή επιμέλεια και επεξεργασία του λόγου του. Έχει μάλιστα, όπως λέγεται, αποφανθεί ότι «η ύπαρξη δύο γενικών σε μία πρόταση στο *Μαντάμ Μποβαρύ* δηλητηρίαζε τη ζωή του Φλωμπέρ με τύψεις συνειδήσεως» (Klempereger, 1956, σ. 249, σύμφωνα με Gruber, 2014, σ. 153). Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Μαρσέλ Προυστ, που θαυμάζει τη «γραμματική καθαρότητα» του φλωμπερικού ύφους (το παραθέτει ο Malcolm Bowie 2004, vii). Την «τελειότητα» του κειμένου του Φλωμπέρ, αναγνωρίζει και ο Henry James (1914, σ. 80), αλλά και ο Milan Kundera, ο οποίος θεωρεί ότι η *Μαντάμ Μποβαρύ* ουσιαστικά απελευθερώνει την πρόζα από το στίγμα της «αισθητικής κατωτερότητας» που την χαρακτήριζε μέχρι τότε και την εξισώνει με την ποίηση (1993, σ. 321).

Η αισθητική, υφολογική και γραμματική αρτιότητα της γραφής του Φλωμπέρ θεωρήθηκε εν μέρει αποτέλεσμα της ακρίβειας που χαρακτηρίζει την εκφορά του νομικού λόγου, τον οποίο διδάχτηκε στα πρώτα φοιτητικά του χρόνια και λειτούργησε παιδευτικά και για την λογοτεχνική του γραφή.



Εικόνα 10.3 *Gustav Flaubert (1821-1880)*. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Normandy» της αγγλικής έκδοσης της Wikipedia. URL λήμματος: <https://en.wikipedia.org/wiki/Normandy>, ©URL φωτογραφίας: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave-Flaubert2.jpg>).

Ωστόσο, οι επιρροές της νομικής επιστήμης στο έργο του Φλωμπέρ δεν εξαντλούνται εδώ. Οι ηθικοί περιορισμοί που επιβάλλει ή υπερασπίζεται ο νόμος μπορούν να ανιχνευτούν και στον βαθμό αυτολογοκρισίας που χαρακτηρίζει το μυθιστόρημα. Η αυτολογοκρισία αυτή, και οι αλλαγές που ενσωματώνει στο έργο του ο Φλωμπέρ στην τελική εκδοχή του μυθιστορήματος, αποτελούν μια προσπάθεια του συγγραφέα να προλάβει ή να παρακάμψει τη θεσμική λογοκρισία που με νομοτελειακή ακρίβεια θα επιβαλλόταν στο έργο του, όπως αποδείχτηκε και με την προδημοσίευσή του στη *Revue de Paris*.

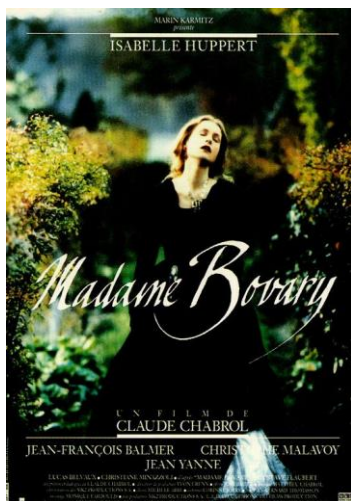
Έτσι, οι εκτενείς ερωτικές σκηνές της πρώτης γραφής, παραδείγματος χάρη, περικόπηκαν και συρρικνώθηκαν στην τελική εκδοχή. Η επανεπεξεργασία του κειμένου στηρίχθηκε σε δύο κυρίως κριτήρια: Ο Φλωμπέρ, με τις τροποποιήσεις που επέφερε προσπάθησε αφενός να μην προσβάλει το κοινό αίσθημα της ευπρέπειας, της σεμνότητας και της αιδούς και την περί των ηθών κοινή αντίληψη, αποφεύγοντας να σκανδαλίσει με τις σκηνές αυτές εκείνους τους αναγνώστες που θα επεδείκνυαν ενδεχομένως μεγαλύτερη ηθική ευαισθησία (οι βασικές αρχές του αστικού κώδικα που περιλάμβανε και την έννοια των «χρηστών ηθών» αποτέλεσαν προφανώς κυρίαρχο άξονα για τις τροποποιήσεις αυτές). Αφετέρου, πρωταρχικό μέλημα του Φλωμπέρ ήταν να διατηρήσει την ξεχωριστή και υψηλή αισθητική διάσταση της γραφής του. Ο συγγραφέας αντικαθιστά τις λεπτομερείς ερωτικές περιγραφές που χαρακτηρίζονται από αμεσότητα και πιστότητα με τη λανθάνουσα «προφάνεια» της υπαινικτικής γραφής και των γλωσσικών «μεταμφιέσεων». Περιγράφοντας, πχ. την επιθυμία της Έμμα να συναντήσει τον εραστή της γράφει: «*Η άλλη μέρα ήταν πάντα*

μια μέρα φρικαλέα, και οι ακόλουθες μέρες ήταν ακόμη πιο ανυπόφορες εξαιτίας της ανυπομονησίας που είχε η Έμμα να ξαναταμώσει την ευτυχία της – βουλιμία δριμύτατη, φλογοσμένη από εικόνες που είχε ζήσει και που, την έβδομη μέρα, ξεσπούσε ξέφραγη κάτω απ’ τα χάρδια του Λεόν» (Φλωμπέρ, 1989, σ. 306).

Σεβόμενος το «ηθικά ορθό» και το «επιτρεπτό», ο Φλωμπέρ δεν αναφέρεται διεξοδικά στις ερωτικές αναπολήσεις της Έμμα, επιλέγει όμως συνειδητά εκείνα τα γλωσσικά στοιχεία που αποδίδουν την επιθυμία της και ταυτόχρονα έχουν ερωτικές και αισθησιακές συνδηλώσεις.

10.3.3. Από τη λογοτεχνία στο Δίκαιο: μυθιστορηματικός λόγος και ποιητολογικός αναστοχασμός ως στρατηγική υπεράσπισης

Η σχέση της *Μαντάμ Μποβαρύ* με το δίκαιο ήταν αμφίδρομη: αφενός ο νομικός λόγος επηρέασε τη συγγραφική διαδικασία· αφετέρου ο μυθιστορηματικός λόγος αποδείχθηκε εξόχως καθοριστικός για την έκβαση της πολύκροτης δίκης, που ξέσπασε με αφορμή το βιβλίο. Ο εισαγγελέας, Pierre-Ernest Pinard, γόνος παλαιάς οικογένειας νομικών και γρήγορα ανερχόμενος στην πολιτική ζωή της χώρας, δομεί το κατηγορητήριο πάνω στην αναλυτική περιγραφή της υπόθεσης του μυθιστορήματος, στην οποία παρεμβάλλει την ανάγνωση τεσσάρων αποσπασμάτων από το έργο: εστιάζει στην ερωτική σχέση της Έμμα με τον Ροντόλφ, στη στροφή της Έμμα στη θρησκεία, στην οποία αναζητά καταφύγιο στο διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο ερωτικές περιπέτειές της, στη μοιχεία με τον Λεόν και, τέλος, στη σκηνή του θανάτου της Έμμα (βλ. Gruber, 2014, σσ. 155 κ.ε). Πάνω σ’ αυτές τις σκηνές στηρίζει την κατηγορία της χυδαιότητας και της απρέπειας: Σύμφωνα με τον Pinard, η *Μαντάμ Μποβαρύ* προσβάλλει τα «χρηστά ήθη» και το θρησκευτικό αίσθημα, και, εφόσον η ηρωίδα μπορεί να νιώσει ευτυχία και ικανοποίηση μόνον εκτός γάμου, το βιβλίο θέτει σε κίνδυνο αυτόν τον ιερό θεσμό και συνακολούθως τα θεμέλια της κοινωνίας. Ο συγγραφέας, σύμφωνα με τον κατηγορο, δεν κάνει τίποτε άλλο στο μυθιστόρημά του από το να παρουσιάζει την «κοινοτοπία/την πλήξη του γάμου» και να εκθειάζει την «ποίηση της μοιχείας». Ο Pinard (ο οποίος έχει κάνει μια ομολογουμένως πολύ προσεκτική ανάγνωση του έργου) κατηγορεί, τέλος, και τον ίδιο τον συγγραφέα ως εκπρόσωπο του αμοραλισμού, καθώς δεν αναγνωρίζει σε κανένα σημείο του μυθιστορήματος την πρόθεση του Φλωμπέρ να συντείσει την Έμμα, δεν εντοπίζει κανέναν χαρακτήρα που να είναι γνήσιος εκπρόσωπος της ηθικής (ο Σαρλ, αδυνατεί να αντιμετωπίσει την Έμμα ή τους εραστές της, και ο ιερέας, ο οποίος τελεί το μυστήριο της Θείας Κοινωνίας και της Εξομολόγησης, χαρακτηρίζεται ως φαιδρός). Ο ίδιος ο αφηγητής/συγγραφέας μάλιστα κρατά σύμφωνα με τον κατηγορο μια εξοργιστική ουδετερότητα και απόσταση από τους χαρακτήρες του, χωρίς πουθενά να παίρνει θέση ή να καταδικάζει την ανηθικότητα της ηρωίδας του. Ο Pinard κλείνει το κατηγορητήριο με μια αξιολογική διατύπωση που προτάσσει την ηθική της τέχνης (ό.π. και Pierrat, 2010, σσ. 119-139 και Stiens, 1992, σσ. 105 κ.ε.).



Εικόνα 10.4 Η Isabelle Huppert ως Μαντάμ Μποβαρύ στο poster της κινηματογραφικής εκδοχής του μυθιστορήματος του 1991, σε σκηνοθεσία του Claude Chabrol. (Πηγή: Thumbnail του poster της ταινίας από το λήμμα «Madame Bovary (1991 film)» της αγγλικής έκδοσης της Wikipedia.

URL λήμματος: [https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_Bovary_\(1991_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Madame_Bovary_(1991_film))),

URL φωτογραφίας: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Madame_Bovary_\(1991_film\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Madame_Bovary_(1991_film).jpg)).

Απέναντι στον Pinard, ως συνήγορος του Φλωμπέρ, θα σταθεί ο ιδιαίτερος γνωστός (και όχι μόνον στους παρισινούς κύκλους) Antoine Sénard, ο οποίος έχει διατελέσει μεταξύ άλλων βουλευτής, Πρόεδρος της Εθνοσυνέλευσης και υπουργός εσωτερικών. Ο Sénard θα μιλήσει περίπου τέσσερις ώρες στην τελική του αγόρευση και ο Φλωμπέρ, διαισθανόμενος την επιτυχή έκβαση της δίκης, θα ζητήσει να στενογραφηθούν (ιδίως εξόδοις) τα πρακτικά της. Ο Sénard θα αρχίσει την υπεράσπιση με μια διεξοδική παρουσίαση του κοινωνικού και οικογενειακού υποβάθρου του συγγραφέα, φροντίζοντας να τονίσει το καλό όνομα της οικογένειας και την ιδιαίτερη εκτίμηση της οποίας έχαιρε ο πατέρας Φλωμπέρ, πασίγνωστος και ευπόληπτος χειρουργός στο νοσοκομείο της Ρουέν (βλ. Gruber, 2014, σσ. 156 κ.ε.). Δεινός αγορητής ο Sénard, θα αντικρούσει στη συνέχεια ένα προς ένα τα επιχειρήματα του κατηγορού, χρησιμοποιώντας την ίδια ακριβώς τακτική (την αναφορά στη λογοτεχνία) αλλά ενισχυμένη περαιτέρω, καθώς δεν περιορίζεται μόνον στον μυθιστορηματικό λόγο του ίδιου του Φλωμπέρ, αλλά ανατρέχει και σε άλλα έργα, καθώς και στις γνώμη άλλων δημιουργών, προκειμένου να ενισχύσει την υπερασπιστική του γραμμή. Έτσι, αναφέρεται στη βαρύνουσα άποψη του Λαμαρτίνου, ο οποίος χαρακτήρισε την *Μαντάμ Μποβαρύ* ως ένα «από τα καλύτερα έργα των τελευταίων 20 ετών», αναγιγνώσκει ερωτικές σκηνές από τις *Περσικές Επιστολές* του Μοντεσκιέ, από το έργο του Ρουσσώ αλλά και από την *Κλαρίσσα* του Richardson, προκειμένου μέσω της σύγκρισης να αποδείξει τη «σχετική αθωότητα» των ερωτικών σκηνών του Φλωμπέρ (ό.π. και Pierrat, 2010, σσ. 46 κ.ε. και σσ. 139 κ.ε., Stiens, 1992, σσ. 105 κ.ε.). Παράλληλα, αναφέρεται σε αμφιλεγόμενους χαρακτήρες ιερωμένων στο έργο των Μπαλζάκ και Ουγκώ, προκειμένου να καταρρίψει τους αρνητικούς χαρακτηρισμούς για τον ιερέα στη *Μαντάμ Μποβαρύ* (Gruber, 2014, σ. 157 και Pierrat, 2010, σσ. 46 κ.ε. και σσ. 139 κ.ε., Stiens, 1992, σσ. 105 κ.ε.).

Ο Sénard θα προσπαθήσει να ανατρέψει το κατηγορητήριο, που δομείται πάνω στην πλασματική, αλλά χαρακτηριστική για την εποχή αντινομία *τέχνη-ηθική*, και να εστιάσει την υπεράσπιση κυρίως σε θέματα τέχνης. Έτσι, η άποψη που εκφράζει ο Φλωμπέρ στις 2 Δεκεμβρίου του 1852 σε επιστολή του προς την Louise Colet πως ο συγγραφέας, ως παντογνώστης αφηγητής, υπάρχει μέσα στο έργο του όπως «ο Θεός μέσα στο σύμπαν: πανταχού παρών και ποτέ ορατός» (Φλωμπέρ, 1983, σ. 108), θα προσφέρει στον Sénard το σημαντικότερο επιχείρημα στην υπερασπιστική του στρατηγική. Μέσω αυτού, ο συνήγορος δικαιολογεί την αντικειμενικότητα και ουδετερότητα του συγγραφέα/αφηγητή, αλλά και την «απόστασή» του από τους χαρακτήρες του έργου του. Ο Sénard καταρρίπτει έτσι την κατηγορία της «κακής προθέσεως» του συγγραφέα, εφόσον σύμφωνα με αυτή την αντίληψη ο συγγραφέας απλώς περιγράφει –και μάλιστα «με χειρουργική ακρίβεια» (Sainte-Beuve, παρατίθεται στο Friedländer, 1957)– καταστάσεις ή παραθέτει τις απόψεις των ηρώων του, αλλά ποτέ δεν παίρνει θέση. Η υπεράσπιση αιτιολόγησε τις «αγνές» προθέσεις του Φλωμπέρ με τον ισχυρισμό ότι ο συγγραφέας προσπάθησε με το έργο του να δείξει τις ολέθριες συνέπειες μιας λανθασμένης εκπαίδευσης, η οποία δεν συνάδει με την κοινωνική τάξη του εκπαιδευόμενου.

Το δικαστήριο αθώωσε τον Φλωμπέρ, αν και δεν απέρριψε συλλήβδην το κατηγορητήριο. Στην απόφαση αυτή συνέβαλαν πολλοί παράγοντες – ένας από αυτούς ενδεχομένως να ήταν και η κοινωνική θέση του κατηγορουμένου, την οποία ο Sénard φρόντισε να προβάλλει δεόντως, ήδη από την αρχή της απολογίας του (βλ. Gruber, 2014, σσ. 157 και 159). Το δικαστήριο, το οποίο αναγνώρισε ότι ο «στόχος» της τέχνης είναι πρωτίστως «ηθικός», δεν καταλόγισε στον Φλωμπέρ «κακή» ή «πονηρή» πρόθεση, αλλά δέχτηκε ότι ο πρωτοεμφανιζόμενος συγγραφέας «βρέθηκε εν αδίκω», γιατί προς στιγμήν «έχασε από τον ορίζοντά του» τους κανόνες, τους οποίους «κάθε συγγραφέας που σέβεται τον εαυτό του δεν επιτρέπεται ποτέ να παραβιάσει» (ό.π. και Pierrat, 2010, σσ. 191 κ.ε., και κυρίως σσ. 209 κ.ε.). Αξίζει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι η υπερασπιστική γραμμή του Sénard ανέδειξε ένα από τα σημεία στα οποία διασταυρώνεται η λογοτεχνία με τη νομική επιστήμη, καθώς ο ποιητολογικός αναστοχασμός του Φλωμπέρ αποτέλεσε τη βάση του νομικού επιχειρήματος, πάνω στο οποίο βασίστηκε η αθωωτική ετυμηγορία.

Η παραπάνω σύντομη ανάλυση –αν και δεν είναι εξαντλητική– θίγει κάποια στοιχεία της σύνθετης σχέσης λογοτεχνίας και επιστήμης (εν προκειμένω της νομικής), όπως προκύπτει από το μυθιστόρημα του Φλωμπέρ *Μαντάμ Μποβαρύ*, και είναι παράλληλα ενδεικτική για τον τρόπο που λειτουργεί η διεπιστημονική συγκριτολογία, η οποία στοχεύει στην ανάδειξη των συχνά μη προφανών αλληλεπιδράσεων και διεπαφών ανάμεσα στη λογοτεχνία και τις επιστήμες.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Βάκος, Γ. (2012, 12 Αυγούστου). Πολιτική Θεολογία και Θεολογική Πολιτική. *Το Βήμα*. <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=470575> (ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης 18.09.2015)
- Τζήκας, Κ. (2012, 30 Μαρτίου). Τα αγαπημένα βιβλία των λογοκριτών. *Athens Voice*. <http://www.athensvoice.gr/article/culture/books/reviews/ta-αγαπημένα-βιβλία-των-λογοκριτών-5> (Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 17.09.2015).
- Φλωμπέρ, Γκ. (1989). *Μαντάμ Μποβαρύ*. Μτφρ. Μπ. Λυκούδης. Αθήνα: Εξάντας.
- Φλωμπέρ, Γκ. (1983). *Αλληλογραφία*. Αθήνα: Νεφέλη.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Blaschke, D. & Lukatis, I. (1976). *Probleme interdisziplinärer Forschung*. Wiesbaden: Steiner.
- Bowie, M. (2004). Introduction to Madame Bovary. Στο G. Flaubert. *Madame Bovary* (σσ. vii-xx). Margaret Mauldon (Μτφρ.). Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Erich Schmidt Verlag.
- Foucault, M. (1966). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Φρανκφούρτη/Μ: Suhrkamp.
- Friedländer, K. (1957, 2 Μαΐου). Geschichte der Madame Bovary. Ein Prozeß zwischen Kunst und Moral vor 100 Jahren. *Die Zeit*. <http://www.zeit.de/1957/18/geschichte-der-madame-bovary> (Ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 18.09.2015).
- Gruber, J. (2014). Gustave Flaubert: *Madame Bauvary* und die guten Sitten. Στο Y. Nilges (Επιμ.), *Dichterjuristen. Studien zur Poesie des Rechts vom 16. bis 21. Jahrhundert* (σσ. 151-161). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- James, H. (1914). *Notes on Novelists*. Νέα Υόρκη: Charles Scribner's Sons.
- Klemperer, V. (1956). *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Τόμος. 1. Βερολίνο: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften (για τον Φλωμπέρ βλ. ιδίως σσ. 243-262).
- Kundera, M. (1993). Author's Note. Στο M. Kundera, *The Joke (Definitive Version)* (σσ. 319-323). Νέα Υόρκη: Harper Perennial.
- Pierrat, E. (2010). *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous! - Napoléon III censure les lettres*. Παρίσι: André Versaille.
- Schnitzler, A. (1912). *Professor Bernhardt. Komödie in fünf Akten*. Βερολίνο: Fischer.
- Stiens, F. R. (1992): *Vom Recht zur Kunst, Lebensbilder berühmter Künstler*. Φρανκφούρτη: R. G. Fischer.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- διεπιστημονικότητα
- διεπιστημονική συγκριτολογία

- η λογοτεχνία ως «πολυ-σύστημα» (Foucault)
- διακαλλιτεχνικότητα vs. διεπιστημονικότητα

Ασκήσεις

- Προσπαθήστε να αποδώσετε με δικά σας λόγια το πεδίο έρευνας και εφαρμογών της «διεπιστημονικής συγκριτολογίας».
- Προσπαθήστε να προσδιορίσετε το περιεχόμενο των εννοιών «διεπιστημονική συγκριτολογία», «comparative arts», «διαπολιτισμική συγκριτική προσέγγιση». Εντοπίζετε επικαλύψεις στο πεδίο εφαρμογών τους;
- Μπορείτε να σκεφτείτε θέματα, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο διεπιστημονικής συγκριτολογικής έρευνας σε λογοτεχνικά έργα που γνωρίζετε;

Προτάσεις ανάγνωσης

Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Erich Schmidt Verlag.

Goldberg, D. T. (1994). *Multiculturalism: A Critical Reader*. Οξφόρδη/Κέμπριτζ: Blackwell Publishers.

Klemperer, V. (1956). *Geschichte der französischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd.1. Βερολίνο: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften (για τον Φλωμπέρ βλ. ιδίως σσ. 243-262).

Kocka, J. (Επιμ.). (1998): *Interdisziplinarität. Praxis - Herausforderung - Ideologie*. Φρανκφούρτη/Μ: Suhrkamp.

Levin, L. & Lind, I. (Επιμ.). (1985). *Inter-disciplinarity Revisited: Re-assessing the Concept in the Light of Institutional Experience*. Στοκχόλμη: Organization for Economic Cooperation and Development, Swedish National Board of Universities and Colleges, Linköping University.

Nünning, V. & Nünning, A. (2003). Kulturwissenschaften. Eine multiperspektivische Einführung in einen interdisziplinären Diskussionszusammenhang. Στο V. Nünning & A. Nünning (Επιμ.), *Konzepte der Kulturwissenschaften* (σσ. 1-18). Στουτγάρδη: Metzler.

Ratansi, A. (2011). *Multiculturalism. A very short introduction*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Zemanek, E. & Nebrig, A. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Βερολίνο: Akademie Verlag Berlin.

Κεφάλαιο 11

ΣΥΓΚΡΙΤΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Σύνοψη

Η σημασία της μετάφρασης ως μέσο διαλόγου μεταξύ διαφορετικών εθνικών λογοτεχνιών και, γενικότερα, ως μέσο μεταβίβασης πολιτισμού είναι τεράστια. Χωρίς τις μεταφράσεις η παγκόσμια λογοτεχνία δεν θα είχε τη μορφή που έχει σήμερα. Γι' αυτό τον λόγο αποτελεί αναπόσπαστο κλάδο της Συγκριτολογίας. Αφού συζητήσουμε εν συντομία στην αρχή του κεφαλαίου τη σχέση συγκριτολογίας και μετάφρασης, θα προχωρήσουμε στην παρουσίαση μιας συνοπτικής ιστορίας της μετάφρασης, εστιάζοντας στις βασικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας. Παράλληλα, θα αποσαφηνίσουμε ορισμένες μεταφραστικές στρατηγικές (πιστότητα, ισοδυναμία, οικειοποιητική/ξενοποιητική μετάφραση). Ιδιαίτερη σημασία θα δοθεί στις θεωρίες που αναπτύχθηκαν στη διάρκεια του Ρομαντισμού, οι οποίες επηρεάζουν έως σήμερα τη θεωρία και την πράξη της μετάφρασης. Θα κλείσουμε με παραδείγματα ανάλυσης μεταφράσεων, μέσω συγκριτικής αντιπαραβολής πρωτοτύπου και μεταφράσματος.

11.1. Εισαγωγικά. Συγκριτολογία και Μετάφραση

Με τη μετάφραση ασχολείται κατά κύριο λόγο η σύγχρονη επιστήμη της *Μεταφρασεολογίας*, αλλά και η γλωσσολογία, οι πολιτισμικές σπουδές, ακόμη και η εθνολογία και η φιλοσοφία: είναι επομένως ένα διεπιστημονικό πεδίο. Η μετάφραση, ιδιαίτερα αυτή που αφορά λογοτεχνικά κείμενα, αποτελεί αδιαμφισβήτητο αντικείμενο και της Συγκριτολογίας, εφόσον τόσο στη θεωρητική όσο και στην πρακτική της διάσταση η μετάφραση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των διεθνών λογοτεχνικών σχέσεων. Για τη Συγκριτολογία η μετάφραση ως διαδικασία αλλά και ως προϊόν συνδέεται με ό,τι σηματοδοτεί τη συνάντηση και τις διεπαφές των πολιτισμών. Ο συγκριτολόγος γνωρίζει πόσο μεγάλη σημασία έχουν οι μεταφράσεις για την πρόσληψη της λογοτεχνίας και για τη διεθνή δυναμική της. Μέσω της μετάφρασης το λογοτεχνικό έργο υπερβαίνει τα σύνορα των γλωσσών και των εθνών, αλλά και τα όρια του χρόνου.

Με τη μετάφραση συνδέονται επομένως βασικά ερωτήματα του κλάδου της Συγκριτολογίας, όπως ζητήματα πρόσληψης, επίδρασης και διακειμενικότητας (βλ. κεφ. 4), διάδοσης μιας εθνικής λογοτεχνίας σε μια άλλη, ζητήματα μεταφοράς πολιτισμού, αλλά και θέματα κειμενικών συγκρίσεων. Ακόμη και για το πεδίο της θεματολογίας (βλ. κεφ. 5), που διερευνά θέματα και μοτίβα, ο συγκριτολόγος γνωρίζει ότι όλα αυτά μεταφέρονται από εθνική σε εθνική λογοτεχνία μέσω μεταφράσεων.

Βέβαια, είναι σαφές ότι η Συγκριτολογία δεν ασχολείται γενικά με τη μετάφραση, αλλά εντελώς συγκεκριμένα και αποκλειστικά με τη λογοτεχνική μετάφραση. Και αυτό έγινε σχετικά αργά. Η Συγκριτολογία «ανοίγεται» στη μελέτη της λογοτεχνικής μετάφρασης μόλις τη δεκαετία του 1970, και από τη δεκαετία του 1980 και μετά η μετάφραση καθίσταται αναπόσπαστο μέρος του κλάδου, ενώ πληθαίνουν συστηματικά οι συγκριτολογικές μελέτες που ασχολούνται με το θέμα, ερευνώντας διάφορες διαστάσεις του. Εξετάζεται π.χ. η μετάφραση ως μια ειδική περίπτωση πρόσληψης (Agend, 2004) ή ερμηνείας της λογοτεχνίας, (Frank, 1987, σ. XV και Steiner, 1975, σ. 15), εφόσον οι μεταφραστές –κι εδώ συμφωνούν όλοι οι θεωρητικοί– είναι κατά πρώτο λόγο αναγνώστες, δηλαδή προσλαμβάνοντα υποκείμενα και η μετάφρασή τους ένα είδος πρόσληψης, μια συγκεκριμενοποίηση (Levy, 1969, σ. 37), η οποία με τη σειρά της καθίσταται βάση για νέες προσλήψεις. Η μετάφραση εξετάζεται ευρύτερα ως μια μορφή διαπολιτισμικότητας (Bassnett & Lefevere, 1998 και May, 2012), ενώ συζητείται επίσης, αν η λογοτεχνική μετάφραση θα μπορούσε να θεωρηθεί ως χωριστό και αυτόνομο λογοτεχνικό είδος. Ένα άλλο πεδίο ασχολείται με τυπολογικά ζητήματα, με τη διάκριση, για παράδειγμα, μεταξύ διαφορετικών τύπων μετάφρασης σε σχέση με τα λογοτεχνικά είδη, με τις ιδιαιτερότητες της θεατρικής μετάφρασης, ή της μετάφρασης της ποίησης.

Σε μια θεωρία της λογοτεχνικής μετάφρασης ανήκει σίγουρα και ο στοχασμός πάνω στην ίδια τη διαδικασία της μετάφρασης. Εκτός από το θεμελιώδες ερώτημα της μεταφρασιμότητας της λογοτεχνίας, τίθενται εδώ προς συζήτηση και τα κριτήρια για τη διαδικασία, όπως, για παράδειγμα, ζητήματα που αφορούν το ερώτημα «πιστή» ή «ελεύθερη» μετάφραση. Τέλος, ένα ακόμη πεδίο, αποτελεί η ιστορία της μετάφρασης και ο συσχετισμός της με την ιστορία της λογοτεχνίας, των ιδεών και των λογοτεχνικών εποχών. Στην εποχή

του Ρομαντισμού π.χ. αναπτύσσονται, όπως θα δούμε, πολλές και δυναμικές θεωρίες για τη μετάφραση κι αυτό συνδέεται με την ιδιαίτερη κοσμοθεώρηση της εποχής. Σε γενικές γραμμές διακρίνουμε τρία ερευνητικά πεδία (Korpen, 1981, σ. 128):

- α. ανάλυση και αξιολόγηση λογοτεχνικών μεταφράσεων,
- β. θεωρία της λογοτεχνικής μετάφρασης,
- γ. ιστορία της λογοτεχνικής μετάφρασης.

11.2. Ιστορία και θεωρία της μετάφρασης

Η θεωρία της μετάφρασης έχει μακράιωνη ιστορία, ξεκινώντας από τους αρχαίους χρόνους. Οι θεωρητικές τοποθετήσεις, ωστόσο, πληθαίνουν ιδιαίτερα κατά τους δύο τελευταίους αιώνες. Εδώ θα παραθέσουμε μια συνοπτική και επιλεκτική ιστορία αυτών των θέσεων.

Η βασική αντίθεση που απασχολεί μεταφραστές και θεωρητικούς μπορεί να συνοψιστεί σχηματικά σε αυτή μεταξύ *πιστής* και *ελεύθερης* μετάφρασης, ή, διαφορετικά, μεταξύ *κατά λέξη* ή *κατά το νόημα* μετάφρασης. Με την εν λόγω αντίθεση είναι στενά συνδεδεμένη και η διάκριση μεταξύ του *επιπέδου έκφρασης* και *επιπέδου περιεχομένου*. Μεταφραστές που δεσμεύονται στη *γλώσσα-πηγή* (στη γλώσσα του πρωτότυπου δηλαδή) τείνουν να εστιάζουν στις ιδιαιτερότητες της έκφρασης του πρωτοτύπου (ομοιοκαταληξίες, παρηχήσεις κτλ.), ενώ αυτοί που προσανατολίζονται στη *γλώσσα-στόχο* (στη γλώσσα της μετάφρασης δηλαδή) και στον αναγνώστη εστιάζουν κατά κύριο λόγο στο επίπεδο του περιεχομένου. Ιστορικά, όπως θα δούμε, υπερτερεί η δεύτερη τάση, ο προσανατολισμός δηλαδή στην κατεύθυνση της γλώσσας στόχου κα μόνο από τον Ρομαντισμό και μετά αλλάζει αυτή η θεώρηση.

Από την αρχαιότητα έως τον 16^ο αιώνα η μετάφραση, εκτός από τον βασικό και αυτονόητο σκοπό της, να μεταφέρει δηλαδή ένα έργο ξένου πολιτισμού σε έναν άλλον, στόχευε και στην εκλέπτυνση των ποιητικών και, εν γένει, εκφραστικών δυνατοτήτων της γλώσσας-στόχου. Αυτό ξεκινά κατά κύριο λόγο στη ρωμαϊκή εποχή. Ο ρωμαϊκός πολιτισμός, έντονα προσανατολισμένος στον αρχαίο ελληνικό, επιχειρεί μέσω των μεταφράσεων που καλλιεργεί συστηματικά (από τα ελληνικά στα λατινικά) να εμπλουτίσει το δικό του γλωσσικό ιδίωμα. Ο Κικέρων (106 π.Χ.– 43 π.Χ.) θεωρούσε τη μετάφραση ως έναν τρόπο υφολογικής και ρητορικής εξάσκησης στη δική του γλώσσα, έναν τρόπο βελτίωσης της γλωσσικής δεινότητας με τη μεταφορά π.χ. ρητορικών σχημάτων. Στο κείμενό του *De optimo genere oratorum*, το οποίο είναι ο πρόλογος στις μεταφράσεις δύο ελλήνων ρητόρων στα λατινικά, ο Κικέρων μιλάει για την προτεραιότητα της λατινικής και για την τήρηση των υφολογικών και αισθητικών κανόνων της κατά τη μετάφραση. Ο μεταφραστής πρέπει να ενσωματώνει το ξένο κείμενο στη δική του γλώσσα. Το ιδεώδες για τον Κικέρωνα θα ήταν ο λόγος π.χ. του έλληνα ρήτορα Αισχίνη να ακούγεται στους ρωμαίους ακροατές όπως ο λόγος ενός ρωμαίου ρήτορα (Albrecht, 1998, σσ. 53 κ.ε). Παρόμοια και ο Πλίνιος ο νεότερος θεωρεί τη μετάφραση κατά κύριο λόγο ως μια άσκηση ύφους στα λατινικά. Επομένως, η μετάφραση στη ρωμαϊκή εποχή θεωρείται ως ένα μέσο για την ενδυνάμωση και την επέκταση των εκφραστικών δυνατοτήτων της ίδιας γλώσσας. Είναι φανερό ότι σε αυτή την περίπτωση προτεραιότητα έχει το επίπεδο έκφρασης της γλώσσας-στόχου.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η μετάφραση όταν το κείμενο αφετηρίας έχει υψηλό κανονιστικό χαρακτήρα, όπως τα ιερά κείμενα, π.χ. η Βίβλος. Ο μεταφραστής της Βίβλου στη λατινική, ο Άγιος [Ιερόνυμος](#) (347 μ.Χ.–420 μ.Χ.) συνεχίζει τη μεταφραστική παράδοση των ρωμαίων ρητόρων, όχι για να λάμψει με τη ρητορική του δεινότητα, αλλά για να γίνει κατανοητός ο λόγος του από το πρωτοχριστιανικό αναγνωστικό κοινό. Η μετάφρασή του της Βίβλου ονομάστηκε [βουλγκάτα](#) (*vulgata editio* = έκδοση «κοινή» ή «για το λαό») ακριβώς επειδή ήταν γραμμένη στην καθομιλούμενη λατινική γλώσσα της εποχής. Δεν αντικαθιστά –έτσι γράφει σε επιστολή– μια λέξη με μια άλλη, αλλά ένα νόημα με ένα άλλο και αναφέρεται στον Κικέρωνα και στους Αποστόλους «*οι οποίοι δεν μετέφραζαν λέξεις αλλά νοήματα*» (Störrig, 1973, σ. 1).

Το ίδιο θα κάνει κάποιους αιώνες αργότερα και ο [Μαρτίνος Λούθηρος](#) (1483–1546) όταν επιχειρεί να μεταφράσει τη Βίβλο στα γερμανικά, εκκινώντας από την πρόθεση το περιεχόμενο της Βίβλου να μπορεί να είναι προσιτό για τον καθένα. Στο κείμενό του *Εγκύκλιος επιστολή περί μετάφρασης* (*Sendbrief vom Dolmetschen*, 1530) πρώτη φορά διατυπώνεται τόσο ξεκάθαρα προβληματισμός για τη μετάφραση, ο οποίος φέρνει στο προσκήνιο την ένταση μεταξύ πρωτοτύπου και μετάφρασης. Ο Λούθηρος ενδιαφέρεται να μείνει πιστός στο πρωτότυπο, αλλά πολύ περισσότερο νοιάζεται να γίνει κατανοητός από τις ευρύτερες μάζες. Βάση για τη μετάφρασή του της Βίβλου καθίσταται η προσαρμογή του μεταφράσματος στις ανάγκες του αναγνωστικού κοινού για το οποίο προοριζόταν, του απλού λαού δηλαδή, θεωρεί επομένως αναγκαίο να πάρει τις απαραίτητες ελευθερίες, όσο αυτές, βέβαια, δεν επηρεάζουν το θεολογικό νόημα. Η έκφραση του

βιβλικού μηνύματος στην καθομιλουμένη σήμαινε για τον Λούθηρο την υιοθέτηση ενός τύπου πιο «ελεύθερης» μετάφρασης, προσανατολισμένης στον αναγνώστη.



Εικόνα 11.7 Λούθηρος (1483–1546). Το πορτρέτο προέρχεται από το εργαστήριο του Lucas Cranach του πρεσβύτερου (1529). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Martin Luther» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther, @URL φωτογραφίας: <https://de.wikipedia.org/static/apple-touch/wikipedia.png>).

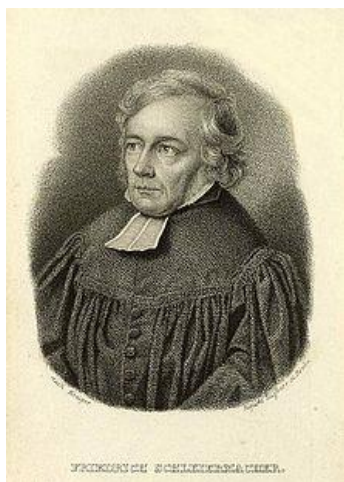
Έντονα προσανατολισμένη στο αναγνωστικό κοινό της γλώσσας-στόχου είναι η μεταφραστική πρακτική της εποχής του γαλλικού κλασικισμού (17^{ος} αιώνας). Οι μεταφράσεις που εκπονούνται, κατά κύριο λόγο έργων της αρχαίας ελληνικής και λατινικής γραμματείας στα γαλλικά, είναι απολύτως προσαρμοσμένες στην αισθητική της εποχής, αποβλέποντας στην τέρψη του αναγνώστη. Οι μεταφράσεις αυτές χαρακτηρίζονται από υψηλή αισθητική, αλλά όχι από πιστότητα, και έχουν περάσει στην ιστορία ως *les belles infidèles*, οι *ωραίες άπιστες* δηλαδή (Albrecht, 1998, σσ. 76-83). Βασικός εκπρόσωπός τους είναι ο Nikolas Perrot d'Ablancourt (1606–1664), μεταφραστής έργων των Ξενοφώντα, Θουκυδίδη, Αρριανού, Λουκιανού, Κικέρωνα, Καίσαρα και Τάκιτου στα γαλλικά. Η μεταφραστική του μέθοδος, παρά τις ενστάσεις εναντίον του ότι παραμορφώνει το νόημα των αρχαίων κειμένων με την εμμονή του στο γούστο των συγχρόνων του, βρήκε μιμητές για πολλές δεκαετίες. Την ίδια εποχή, πιστή στη γλώσσα-στόχο παραμένει και η μεταφράστρια του Ομήρου στα γαλλικά [Mme Dacier](#) (1645–1720), η οποία γράφει χαρακτηριστικά στον πρόλόγό της για τα μεταφραστικά προβλήματα: «*Αναμιγνύοντας λέξεις ωμές, τραχιές και κοινότοπες με λέξεις πιο ήπιες και ευχάριστες, ο Όμηρος καταλήγει σε μια μέση σύνθεση, η οποία είναι αυστηρή και τραχιά, αλλά γεμάτη χάρη και καλολογικά στοιχεία [...]. Αυτή η περίπλοκη σύνθεση είναι όμως άγνωστη στη γλώσσα μας, η οποία δεν δέχεται διόλου αυτές τις αποκλίσεις, δεν ξέρει πώς να μεταχειριστεί μια λέξη ποταπή, ωμή, δυσάρεστη*» (Mounin, 2003, σ. 25). Ωστόσο, αυτή η επιλογή –από κάθε ξένο συγγραφέα να προκύπτει ένας γάλλος– δεν είναι μόνο αισθητική, αλλά και ιδεολογική. Οι *ωραίες άπιστες* έχουν συχνά θεωρηθεί ως μαρτυρίες μιας τάσης για γαλλική πολιτισμική υπεροχή (Stackelberg, 1988, σ. 22).

Στην Αγγλία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα η κυρίαρχη μεταφραστική πρακτική είναι παρόμοια με αυτή που περιγράψαμε για τον γαλλικό κλασικισμό, προσανατολίζεται δηλαδή στον αναγνώστη και στη γλώσσα-στόχο. Χαρακτηριστικός εκπρόσωπος αυτής της τάσης στην Αγγλία είναι ο [John Dryden](#) (1631–1700). Κατά την άποψή του, ο Βιργίλιος λ.χ. θα έπρεπε να μεταφράζεται σε ένα αγγλικό ιδίωμα που να μην προδίδει ούτε την χρονική απόσταση που χωρίζει πρωτότυπο και μετάφρασμα ούτε την καταγωγή του πρωτοτύπου, σαν να είχε γεννηθεί και να έγραφε, δηλαδή, ο Βιργίλιος στην Αγγλία του 17^{ου} αιώνα. Στη Γερμανία, ο Johann Christoph Gottsched (1700–1760), βασικός εκπρόσωπος του γερμανικού Διαφωτισμού και Κλασικισμού, παρόμοια με τον Dryden, πρεσβεύει ότι οι μεταφράσεις πρέπει να είναι πιστές ως προς το νόημα, αλλά να προσανατολίζονται στη γλώσσα-στόχο και να μην ηχούν ξένα στον αναγνώστη.

Η τάση που περιγράψαμε πιο πάνω θα σταματήσει με τον Ρομαντισμό. Με τη μετάφραση του ποιητικού κειμένου *Ο χαμένος παράδεισος* του John Milton από τον Φ. Σατωμπριάν ([François-Auguste-René, vicomte de Chateaubriand](#), 1768–1848) το 1834, έχουμε την πρώτη «πιστή άσχημη» στη γαλλική ιστορία της

μετάφρασης, εφόσον ο Σατωμπριάν δεν στοχεύει στην ευκολία του αναγνώστη, αλλά εμμένει στις ιδιαιτερότητες του αγγλικού πρωτοτύπου (Berman, 2005, σσ. 97-114). Στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα, δημιουργείται μια διαφορετική θέση για τη σχέση πρωτοτύπου και μεταφράσματος, η οποία θα βρει τη θεωρητική της τεκμηρίωση στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού και ιδιαίτερα του γερμανικού Ρομαντισμού.

Οι γερμανοί ρομαντικοί διανοητές Schleiermacher και Humboldt, αλλά και ποιητές, όπως ο Γκαίτε ή ο Novalis, θα τοποθετήσουν τον προβληματισμό για τη μετάφραση σ' ένα καινούριο πλαίσιο, μεταφέροντας τη συζήτηση στον χώρο της φιλοσοφίας. Στην απαρχή αυτής της τάσης βρίσκονται οι θέσεις του Γκότφριντ Χέρντερ ([Johann Gottfried von Herder](#), 1744–1803), ο οποίος στο έργο του *Περί της απαρχής της γλώσσας* (*Über den Ursprung von Sprache*, 1772) αναγνωρίζει και αποτιμά θετικά τη διαφορετικότητα των γλωσσών και των πολιτισμών. Τη μοναδικότητα κάθε γλώσσας δεν τη θεωρεί ως μια μεταβαβυλώνια τιμωρία (Corbineau-Hoffmann, 2004, σ. 193), αλλά, αντίθετα, ως μια ευκαιρία και δυνατότητα για την επέκταση και τον εμπλουτισμό των γλωσσών μέσω της επαφής τους. Έτσι, με τον Χέρντερ τίθεται η βάση για μια ρομαντική φιλοσοφία της μετάφρασης: στόχος δεν είναι η αφομοίωση του ξένου από την οικεία γλώσσα με την απάλειψη των όποιων διαφορετικών στοιχείων, αλλά ένα ουτοπικό άνοιγμα στο ξένο, μια ουτοπική κίνηση προσέγγισης και ανάδειξης του *άλλου*. Την εκδοχή αυτή εδραιώνει ο γερμανός φιλόσοφος και θεολόγος [Friedrich Schleiermacher](#) (1768–1834) στη βαρυσήμαντη για τη μετάφραση θεωρητική του μελέτη *Περί των διαφόρων μεθόδων του μεταφράζειν* (*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, 1813). Ο Σλάιερμαχερ ξεχωρίζει δύο μεθόδους για τη μετάφραση: «Κατά τη δική μου άποψη υπάρχουν μονάχα δύο δρόμοι. Είτε ο μεταφραστής θα αφήσει τον συγγραφέα κατά το δυνατόν στην ησυχία του και θα μετακινήσει τον αναγνώστη προς εκείνον είτε θα αφήσει τον αναγνώστη κατά το δυνατόν στην ησυχία του και θα μετακινήσει τον συγγραφέα προς αυτόν. Τούτοι εδώ οι δρόμοι είναι όμως τόσο διαφορετικοί, ώστε είναι βέβαιο πως ο μεταφραστής μπορεί να ακολουθήσει πιστά μόνον έναν από τους δύο κάθε φορά. Συνεπώς μια πιθανή σύγχυση θα οδηγούσε σε ένα εξαιρετικά αφερέγγυο αποτέλεσμα, ενώ παράλληλα υπάρχει ο φόβος [...] να μην συναντηθούν ποτέ συγγραφέας και αναγνώστης» (Schleiermacher, 2014, σσ. 79 κ.ε.).



Εικόνα 11.8 Friedrich Schleiermacher (1768-1834). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Friedrich Schleiermacher» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Schleiermacher, @URL φωτογραφίας: <https://de.wikipedia.org/static/images/wikimedia-button.png>).

Ο Σλάιερμαχερ ανάμεσα στα δύο είδη της μετάφρασης, της *οικειοποιητικής* –ο μεταφραστής οδηγεί τον συγγραφέα στον αναγνώστη– και της *ξενοποιητικής* –ο μεταφραστής οδηγεί τον αναγνώστη στον συγγραφέα– τάσσεται υπέρ της δεύτερης. Για τον γερμανό φιλόσοφο, η μετάφραση οφείλει να ξενίζει, ώστε να διατηρεί και να αναδεικνύει τα διαφορετικά στοιχεία που συντηρούνται ανάμεσα στις γλώσσες και τους πολιτισμούς. Ο μεταφραστής, λοιπόν, πρέπει να αναγνωρίζει το ξένο, *το άλλο* και να του επιτρέπει να εισέλθει στη μετάφραση, η οποία μεταφέρει έτσι «μια πνοή ξενότητας» (Wuthenow, 1969, σ. 53), οδηγώντας τον αναγνώστη στο πρωτότυπο. Κι αυτό μπορεί να συμβεί μόνο με μέσα που αποκλίνουν από τη γλωσσική νόρμα της γλώσσας-στόχου, εφόσον δεν επιχειρείται η απάλειψη των ξενικών στοιχείων, αλλά ακριβώς η ανάδειξή τους. Ο Ρομαντισμός εισάγει θέσεις που φθάνουν ως τις σύγχρονες θεωρήσεις για τη μετάφραση.

Στο κείμενό του ο Σλάιερμαχερ θεωρεί τη μετάφραση ως έναν ιδιαίτερο τρόπο της ανθρώπινης ικανότητας για γλωσσική δημιουργία. Η μετάφραση είναι η επανάληψη ενός γλωσσικού δημιουργήματος και υπ' αυτήν την έννοια είναι και η ίδια γλωσσικό δημιούργημα που συμβάλλει στον εμπλουτισμό της γλώσσας-στόχου. Ο Σλάιερμαχερ μιλάει για τη δύναμη που αποκτά η οικεία γλώσσα μέσα από την επαφή της με τις άλλες, χρησιμοποιεί μάλιστα την παρομοίωση του εδάφους και της μεταφύτευσης ξένων φυτών: «Όπως ακριβώς το έδαφός μας έγινε περισσότερο πλούσιο και εύφορο και το κλίμα μας πιο χαριτωμένο και εύκρατο μέσω της επανειλημμένης μεταφύτευσης ξένων βλαστών στο δικό του περιβάλλον, έτσι νιώθουμε ότι και η γλώσσα μας [...] θα μπορέσει να ευδοκιμήσει, να εξελιχθεί, διατηρώντας μια πραγματική φρεσκάδα, και να αναπτύξει πλήρως την ισχύ της, μόνο μέσω της πολύπλευρης επαφής με το ξένο στοιχείο» (Schleiermacher, 2014, σσ. 209 κ.ε.). Μιλώντας για τα παραπάνω, ο Σλάιερμαχερ αναφέρεται αποκλειστικά στη μετάφραση των επιστημονικών και καλλιτεχνικών/ποιητικών κειμένων, η οποία είναι ιδιαίτερων αξιώσεων. Η μετάφραση των χρηστικών κειμένων είναι κατά την άποψή του απλούστερη και ο μεταφραστής μπορεί να βρει εύκολα αντιστοιχίες στη γλώσσα-στόχο.

Παρόμοια με τον Σλάιερμαχερ, ο [Wilhelm von Humboldt](#) (1767–1835), στον πρόλογο της μετάφρασής του για τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στα γερμανικά («Einleitung zu Agamemnon», 1816), υπερασπίζεται τη δέσμευση στο πρωτότυπο και τη μεταφορά της ξενότητας «γιατί καμία λέξη μιας γλώσσας δεν είναι απολύτως ίδια με τη λέξη της άλλης γλώσσας» (Humboldt, 1973, σ. 80). Η μετάφραση οφείλει επομένως να εμφανίζει το *ίχνος του ξένου* (Humboldt, 1973, σ. 83).

Παρόμοιες θέσεις για τη μετάφραση διατυπώνει και ο Γκαίτε ([Johann Wolfgang von Goethe](#), 1749–1832), κυρίαρχη μορφή των γερμανικών γραμμάτων, μεταφραστής και ο ίδιος από εννέα γλώσσες. Στον επίλογο του έργου του *Westöstlicher Divan*, 1819 (Goethe, 1967) διακρίνει τρία είδη μεταφράσεων: α) την απλή πεζή μετάφραση, η οποία αποδίδει το περιεχόμενο του πρωτοτύπου χωρίς αξιώσεις στο αισθητικό επίπεδο, β) έναν δεύτερο τύπο, σύμφωνα με τον οποίο μέσω της μετάφρασης δημιουργείται ένα *υποκατάστατο* του πρωτοτύπου, το οποίο αφομοιώνει τις γλωσσικές και αισθητικές ιδιαιτερότητες του ξένου, και γ) τον τύπο της δημιουργικής, ταυτιστικής μετάφρασης, που ο Γκαίτε χαρακτηρίζει ως την ανώτερη μορφή, κατά την οποία ο μεταφραστής επιδιώκει την ταύτιση μεταξύ μεταφράσματος και πρωτοτύπου. Σ' αυτή την περίπτωση ο μεταφραστής είναι στενά προσανατολισμένος στο πρωτότυπο και παραιτείται από τις ιδιαιτερότητες της δικής του γλώσσας. Έτσι δημιουργείται κάτι τρίτο για το οποίο το γούστο του αναγνωστικού κοινού χρειάζεται καλλιέργεια και εκπαίδευση. Σύμφωνα με τον Γκαίτε, οι τρεις τύποι της μετάφρασης αντιστοιχούν σε διαφορετικά στάδια του πολιτισμού, αλλά μπορούν και να συνυπάρχουν. Ως παράδειγμα για την πρώτη περίπτωση αναφέρει τη μετάφραση της Βίβλου από τον Λούθηρο, για τη δεύτερη τις μεταφράσεις αρχαίων κειμένων από τον [Christoph Martin Wieland](#) (1733–1813) και ως παράδειγμα για τον τελευταίο τύπο αναφέρει τις μεταφράσεις του Ομήρου που εκδόθηκαν στα γερμανικά ο [Heinrich Voss](#) (1751–1826) το 1793, οι οποίες αρχικά παραξένησαν, ώσπου να καθιερωθούν ως ανυπέβλητες.

Η αντιορθολογιστική ρομαντική θεώρηση, όπως την περιγράψαμε πιο πάνω, που δίνει προτεραιότητα στο ξένο πρωτότυπο και συνάμα στο επίπεδο έκφρασης, επαναλαμβάνεται σε θεωρήσεις για τη μετάφραση και τη φιλοσοφία της γλώσσας τον 20^ο αιώνα. Στην παράδοση και συνέχιση του Ρομαντισμού θα μπορούσαμε να εντάξουμε τις θέσεις για τη μετάφραση των Μπένγιαμιν και Ντεριντά. Και οι δύο διανοητές αντιτίθενται σε μια θεώρηση της γλώσσας και της μετάφρασης που θέτει σε δεύτερη μοίρα το επίπεδο της έκφρασης και προσανατολίζεται αποκλειστικά στην απόδοση του περιεχομένου.

Στο περίφημο δοκίμιο του *Η αποστολή του μεταφραστή* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923) ο Βάλτερ Μπένγιαμιν ([Walter Benjamin](#), 1892–1940) επιχειρηματολογεί υπέρ μιας μετάφρασης, η οποία, πάνω από όλα, λαμβάνει υπόψη της το επίπεδο έκφρασης. Σε αντίθεση με την ορθολογιστική κλασικιστική αντίληψη, ο Μπένγιαμιν αναγνωρίζει τις φωνητικές και σημασιολογικές μετατοπίσεις που συμβαίνουν κατά τη μετάβαση από ένα σημαίνον σε ένα άλλο. Με παράδειγμα τις λέξεις Brot και Pain (ψωμί στα γερμανικά και γαλλικά, αντίστοιχα) εξηγεί ότι ενώ το εννοούμενο είναι το ίδιο, ο τρόπος του εννοείν, της έκφρασής του δηλαδή (*Art des Meinens*) είναι διαφορετικός (Μπένγιαμιν, 2014, σ. 34). Και ακριβώς σε αυτό οφείλεται ότι οι δύο λέξεις σημαίνουν κάτι διαφορετικό για τους Γερμανούς και τους Γάλλους, ότι εντέλει δεν είναι εναλλάξιμες.



Εικόνα 11.9 *Walter Benjamin (1892–1940).* (Πηγή: από το λήμμα «Walter Benjamin» της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: https://de.wikipedia.org/wiki/Walter_Benjamin @URL φωτογραφίας: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Walter_Benjamin_vers_1928.jpg).

Είναι οι απόψεις του νεορομαντικού Μπένγιαμιν, ο οποίος και σε άλλα θεωρητικά κείμενά του για τη γλώσσα και την τέχνη μιλάει για τη μοναδικότητα και το αναντικατάστατο του γλωσσικού σημείου. Ο Μπένγιαμιν φαντάζεται έναν μεταφραστή που προσπαθεί να απομιμηθεί στη δική του γλώσσα το *πώς*, τον *τρόπο του εννοείν του ξένου κειμένου*. Με τέτοιες θέσεις είναι σαφές ότι ο Μπένγιαμιν –πολύ περισσότερο από ό,τι ο Σλάιερμαχερ ή ο Χούμπολντ– προσανατολίζεται στο ξένο κείμενο. Εμφανίζεται έτσι ως ο αντίποδας της κλασικιστικής θεώρησης του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, η δουλειά του μεταφραστή είναι να απελευθερώσει τη γλώσσα που είναι φυλακισμένη σε ένα έργο, αναδημιουργώντας το: «να απολυτρώσει μέσα στη δική του γλώσσα αυτή την καθαρή γλώσσα που είναι εξορισμένη στην ξένη, να απελευθερώσει με τη λογοτεχνική αναδημιουργία τη γλώσσα που είναι δέσμια μέσα στο έργο» (2014, σ. 53). Η λύτρωση της αληθινής γλώσσας, μέσα από εκείνη του μεταφραστή, γίνεται το επίμονο καθήκον του, χωρίς να επισκιάζει το πρωτότυπο: «*Η αληθινή μετάφραση είναι διάφανη, δεν επικαλύπτει το πρωτότυπο, δεν το σκιάζει, αλλά επιτρέπει στην καθαρή γλώσσα, σαν ενδυναμωμένη από το ίδιο της το μέσο να ακτινοβολεί αντίστοιχα πληρέστερα στο πρωτότυπο*» (Μπένγιαμιν, 2014, σ. 50).

Η αποστολή του μεταφραστή συνίσταται, εν τέλει, στην αναζήτηση, πέρα από τις επιμέρους υπάρχουσες ιστορικές γλώσσες, της *καθαρής γλώσσας* που η κάθε γλώσσα φέρει μέσα της. Η μετάφραση μπορεί να εκφράσει την πιο ενδόμυχη σχέση των γλωσσών μεταξύ τους, εφόσον οι γλώσσες είναι συγγενείς και η συγγενείά τους έγκειται στη σχέση τους με την *καθαρή γλώσσα*. Κάνοντας αυτό, ο μεταφραστής «*σπάει τους σαθρούς φραγμούς της δικής του γλώσσας*». Μεταφραστές σαν τον Λούθηρο, τον Φος, τον Χέλντερλιν, τον Γκεόργκε έχουν επεκτείνει, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, τα σύνορα της γερμανικής γλώσσας (2014, σ. 53). Στο κείμενό του χρησιμοποιεί τη μεταφορά της μετάφρασης ως ζωής μετά θάνατον. Η μετάφραση συμβάλλει στην επιμήκυνση της μακροβιότητας ενός έργου: «*Εξάλλου η μετάφραση είναι μεταγενέστερη του πρωτοτύπου, και δεδομένου ότι τα σημαντικά έργα δεν βρίσκουν ποτέ τους εκλεκτούς μεταφραστές τους κατά την εποχή της δημιουργίας τους, η μετάφραση σηματοδοτεί το στάδιο της συνέχισης της ζωής τους*» (Μπένγιαμιν, 2014, σ. 25). Υπάρχει πράγματι, παρατηρεί η Susan Bassnett, μεγάλη απόσταση «*ανάμεσα στα παρωχημένα παράπονα για τις απώλειες κατά τη μεταφραστική διαδικασία και στη νέα σύλληψη της μετάφρασης ως ζωοδότη του αρχικού κειμένου*» (Bassnett, 2001, σ. 240).

Το δοκίμιο του Μπένγιαμιν *Για την αποστολή του μεταφραστή* ανακαλύφθηκε εκ νέου από θεωρητικούς της μετάφρασης στη δεκαετία του 1980, και έγινε ένα από τα πιο σημαντικά κείμενα της μεταμοντέρνας θεωρίας της μετάφρασης. Ο Ντεριντά (Jacques Derrida, 1930 –2004) στο δοκίμιό του *Σχετικά με τον πύργους της Βαβέλ (Des Tours de Babel, 1985)* εκκινώντας από τον Μπένγιαμιν, παίζει με τις ιδέες του πρωτοτύπου και της μετάφρασης, αμφισβητώντας την πρωταρχικότητα του πρωτοτύπου. Ο Ντεριντά βλέπει τη σημασία της μετάφρασης στο εντελώς *άλλο* του αρχικού κειμένου, στην *έλλειψη* με την οποία εκκινεί κάθε πρωτότυπο. Αυτό αποζητά τη συμπλήρωσή του μέσω της μετάφρασης και γίνεται πρωτότυπο με την επανάληψη. Σύμφωνα με τον Ντεριντά, το αρχικό κείμενο δεν είναι καθόλου πρωτότυπο, είναι η επεξεργασία

μιας ιδέας, ενός νοήματος, είναι κι αυτό το ίδιο με λίγα λόγια μια μετάφραση. Το λογικό επακόλουθο της σκέψης του Ντεριντά θα ήταν η αναίρεση της διχοτόμησης ανάμεσα στο πρωτότυπο και τη μετάφραση, ανάμεσα στο αρχικό και το παραγόμενο κείμενο και, κατά συνέπεια, το τέλος της πρακτικής που υποβαθμίζει τη μετάφραση, δίνοντάς της δευτερεύουσα θέση (Bassnett, 2001, σ. 240).

Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι όλη η θεωρία της μετάφρασης μέσα στη χρονική της εξέλιξη κινείται ανάμεσα στους πόλους ‘πρωτότυπο–μετάφραση’, ‘παραγωγή–πρόσληψη’, ‘επίπεδο έκφρασης–επίπεδο περιεχομένου’, και ότι από τη εποχή του Ρομαντισμού και μετά κυριαρχούν θεωρίες που πριμοδοτούν την ανάδειξη του ξένου, ενώ συνάμα αναδεικνύουν τη σημασία της μετάφρασης, τάση που θα συνεχιστεί και στις νεότερες θεωρήσεις.

11.3. Σύγχρονες θεωρίες για τη μετάφραση

Στη δεκαετία του 1970 εμφανίζεται δυναμικά μια ομάδα μελετητών με επικεφαλής τον ισραηλινό μελετητή [Itamar Evan-Zohar](#), η οποία έχει ως αντικείμενο τη μελέτη και έρευνα των μεταφράσεων και την οργάνωση των μεταφραστικών σπουδών. Ο Evan-Zohar και η ομάδα του, βασιζόμενοι στη συστημική θεώρηση της κουλτούρας, που πρώτα αναπτύχθηκε στο πλαίσιο του [ρωσικού φορμαλισμού](#), διατύπωσαν τη θεωρία των πολυσυστημάτων (1990), η οποία στην πραγματικότητα προκύπτει από τη συγχώνευση των πολιτισμικών σπουδών με τις σπουδές της μετάφρασης. Στο πλαίσιο αυτής της θεωρίας αναγνωρίζεται ότι η μεταφρασμένη λογοτεχνία είναι ένα σύστημα που λειτουργεί στο ευρύτερο πλαίσιο των κοινωνικών, λογοτεχνικών και ιστορικών συστημάτων της κουλτούρας-στόχου (Munday, 2004, σσ. 179-184). Η μετάφραση, επομένως, δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως σχέση μεταξύ δύο γλωσσών, αλλά ως σχέση μεταξύ δύο πολιτισμικών συστημάτων. Στο πλαίσιο της θεωρίας αυτής οργανώθηκε έντονη κριτική κατά του υποβιβασμού της μετάφρασης σε έναν περιθωριακό και δευτερεύοντα ρόλο, και ασκήθηκε δριμεία κριτική στην παραδοσιακή ορολογία, σύμφωνα με την οποία η μετάφραση εξ ορισμού προδίδει, στρεβλώνει, ή υποβιβάζει πτυχές του πρωτοτύπου (Evan-Zohar, 1981). Ο Evan-Zohar καυτηρίασε το γεγονός ότι η αδιαμφισβήτητη συμβολή της μετάφρασης στη διαμόρφωση και την ανάπτυξη των εθνικών πολιτισμών αγνοήθηκε από τους ιστορικούς του πολιτισμού. Η σημασία π.χ. των μεταφράσεων (έργων κατά κύριο λόγο της αρχαίας ελληνικής γραμματείας) την εποχή της Αναγέννησης είναι κεφαλαιώδης, ωστόσο δεν έγινε καμία συστηματική εξέταση του τι μεταφράστηκε, για ποιους λόγους, από ποιον και πως. Ο Evan-Zohar (1990, σ. 47) ξεχωρίζει τρεις περιπτώσεις κατά τις οποίες παρατηρείται υψηλή μεταφραστική δραστηριότητα σε έναν πολιτισμό: α) όταν η λογοτεχνία είναι σε πρώιμο στάδιο ανάπτυξης, β) όταν αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως περιφερειακή ή αδύναμη, και γ) όταν γίνονται σημαντικές μεταλλαγές ή μεσολαβούν κρίσεις ή λογοτεχνικά κενά.

Οι απόψεις του Evan-Zohar αποδείχθηκαν πολύ πρόσφορες και άνοιξαν δρόμους για τη διερεύνηση της μετάφρασης. Το ότι η μετάφραση ήταν επί σειρά αιώνων μια υποτιμημένη δραστηριότητα αποδεικνύουν άλλωστε και οι μεταφορές ή οι παρομοιώσεις που χρησιμοποιούνταν συχνά από τους ίδιους τους μεταφραστές, προκειμένου να αποδώσουν την ουσία και τη διαδικασία της μετάφρασης. Η καταγραφή των μεταφορών αυτών, που συχνά βρίσκονται στους προλόγους που προτάσσουν οι μεταφραστές στις μεταφράσεις τους, έχει γίνει αντικείμενο μελέτης (π.χ. Hermans, 1985) με αποκαλυπτικά αποτελέσματα. Ο μεταφραστής π.χ. του Τάκιτου, Perrot d' Ablancourt, κατά τον 17^ο αιώνα γράφει στον πρόλόγο του ότι ακολούθησε τον Τάκιτο βήμα προς βήμα, σαν δούλος μάλλον παρά σαν σύντροφος. Παρόμοια, ο Dryden στη μετάφρασή του της *Αινειάδας* αναφέρει *είμαστε δούλοι και μοχθούμε στη φυτεία ενός άλλου ανθρώπου, περιποιούμαστε το αμπέλι, μα το κρασί είναι του ιδιοκτήτη* (Bassnett, 2001, σ. 232). Ο μεταφραστής ως δούλος, ως πιστός υπηρέτης του αρχικού κειμένου είναι μια ισχυρή μεταφορά που επιβίωσε μέχρι και τον 19^ο αιώνα (Bassnett, 2001, σ. 232) και παρουσιάζει τη σχέση ‘συγγραφέα–μεταφραστή’, ‘πρωτότυπου–μεταφράσματος’ ως μια ξεκάθαρη σχέση κυριαρχίας.

Στη μεταφορικότητα των παραδοσιακών μεταφραστικών όρων εστιάζει και η φεμινιστική κριτική. Το δοκίμιο της Lori Chamberlain με τίτλο *Φύλο και οι μεταφορές της μετάφρασης (Gender and the Metaphorics of Translation, 1988)*, είναι αντιπροσωπευτικό για τη φεμινιστική προσέγγιση της μετάφρασης. Η συγγραφέας επισημαίνει τη σεξουαλική χροιά της μεταφραστικής ορολογίας, π.χ. τους όρους *προδοσία, ωραίες άπιστες* κλπ., αναγνωρίζοντας σ' αυτούς σεξιστική, πατριαρχική ιδεολογία. Γράφει η Chamberlain αναφορικά με τις ‘ωραίες άπιστες’: «Όπως οι γυναίκες, σύμφωνα με αυτή τη ρήση, έτσι και οι μεταφράσεις πρέπει να είναι είτε όμορφες είτε πιστές. [...] Στη φράση ‘οι ωραίες άπιστες’, η πιστότητα ορίζεται ως άγραφο συμβόλαιο μεταξύ της μετάφρασης (ως γυναίκας) και του πρωτοτύπου (ως συζύγου, πατέρα, συγγραφέα) [...]. Η ‘άπιστη’ σύζυγος/μετάφραση δικάζεται δημοσίως για εγκλήματα που ο σύζυγος/πρωτότυπο είναι κατά το νόμο

ανίκανος να διαπράξει» (Bassnett, 2001, σ. 223). Οι φεμινίστριες θεωρητικοί της μετάφρασης, όπως για παράδειγμα η Sherry Simon (2005) διακρίνουν έναν παραλληλισμό ανάμεσα στη θέση της μετάφρασης, που θεωρείται κατώτερη από το πρωτότυπο, και της γυναίκας που θεωρείται κατώτερη από τον άνδρα. Η διαπίστωση αυτή αποτελεί τον πυρήνα της φεμινιστικής μεταφραστικής θεωρίας. Επιβεβαιώνεται δε και από την κοινωνιολογία της μετάφρασης, η οποία ερμηνεύει το πλήθος των γυναικών μεταφραστριών μέσα από την ακύρωση της συγγραφικής τους φιλοδοξίας, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζει η μεταφραστική δραστηριότητα γυναικών συγγραφέων (Delisle, 2002 και Lerousseau, 2013). Γενικότερα, η φεμινιστική κριτική και μεταφραστική θεωρία στοχεύει στην αναίρεση της διπολικής αντίληψης για τη μετάφραση, σύμφωνα με την οποία το πρωτότυπο κείμενο είναι γένους αρσενικού και κυρίαρχο, ενώ το μετάφρασμα γένους θηλυκού και αδύναμο. Η φεμινιστική προσέγγιση δίνει έμφαση στον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στους δύο πόλους, αποδεικνύοντας ότι η μετάφραση δεν ανήκει ούτε στον έναν ούτε στον άλλον (Simon, 2005, σσ. 2 κ.ε). Συναντά έτσι τον *τρίτο χώρο* του Homi K. Bhabha (βλ. κεφ. 9).

11.4. Μετάφραση και πολιτισμική ανταλλαγή

Είναι κατανοητό ότι η μετάφραση δεν είναι απλώς μεταφορά ενός κειμένου σε μια άλλη γλώσσα. Με τη μετάφραση μεταφέρεται στη γλώσσα-στόχο και κάτι που είναι μέρος μιας άλλης κουλτούρας. Συνήθειες, έθιμα ή θρησκευτικότητα ενός άλλου λαού φθάνουν στη γλώσσα-στόχο, ακριβώς επειδή αποτελούν μέρος του αρχικού κειμένου. Σε τέτοιες περιπτώσεις οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας θεωρούν ότι μια κουλτούρα *αντιπροσωπεύεται* μέσω της μετάφρασης σε μια άλλη (Grabovszki, 2011, σ. 193). Αμετάφραστες λέξεις – επειδή ακριβώς είναι συνδεδεμένες με μια συγκεκριμένη κουλτούρα– περιγραφές άλλων χωρών, ανθρώπων, φύσης και καθημερινότητας είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα για αντιπροσώπηση. Σε τέτοιες περιπτώσεις ανοίγονται και πάλι οι δύο δυνατότητες για τη μετάφραση, που παρουσιάσαμε και πιο πάνω. Στην πρώτη περίπτωση, λέξεις ή στοιχεία του ξένου πολιτισμού προσαρμόζονται στη γλώσσα-στόχο (*επιχώρια μετάφραση*), στη δεύτερη περίπτωση τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της γλώσσας-πηγή παραμένουν στη γλώσσα-στόχο (*ξενική μετάφραση*). Στη δεύτερη περίπτωση κρίνονται συχνά ως μάλλον απαραίτητα τα σχόλια ή οι υποσημειώσεις του μεταφραστή για να διευκολυνθεί η κατανόηση του αναγνώστη. Τα τελευταία χρόνια τείνει να υποχωρεί σημαντικά η *επιχώρια* μετάφραση, σε θεωρητικό επίπεδο, μάλιστα, έχει δεχθεί και εντονότερη κριτική. Ένας από τους σύγχρονους θεωρητικούς της μετάφρασης, ο Lawrence Venuti, περιγράφει την επιχώρια μετάφραση *«ως εθνοκεντρικό περιορισμό του ξένου κειμένου στις πολιτισμικές αξίες της γλώσσας-στόχου»* (1995, σ. 20), και της καταλογίζει πως εξυπηρετεί την ιμπεριαλιστική ιδιοποίηση ξένων πολιτισμών για εγχώριους πολιτισμικούς, οικονομικούς και πολιτικούς σκοπούς. Αντίθετα, υποστηρίζει πως η ξενική μετάφραση μπορεί να αποτελέσει μια μορφή *αντίστασης* (Venuti, 1995, σσ. 305-306) ενάντια στον εθνοκεντισμό, τον ρατσισμό, και τον πολιτισμικό ναρκισσισμό, εφόσον μέσω της μετάφρασης επιτυγχάνεται η προβολή της ξένης ταυτότητας και η προστασία της από την ιδεολογική κυριαρχία της κουλτούρας-στόχου. Σε επόμενη μελέτη του ο Venuti (1998) υπερασπίζεται εκ νέου την ξενική μετάφραση ως μια στρατηγική που αναδεικνύει τα ξένα στοιχεία του πρωτότυπου κειμένου με *«το να παραβιάζει τους πολιτισμικούς κώδικες στη γλώσσα-στόχο με την καλλιέργεια ενός ετερογενούς λόγου»* (Venuti, 1998, σ. 11). Στο πλαίσιο αυτό, σημαντικό για τον Venuti δεν είναι μόνο το «πώς», αλλά και το «τι» επιλέγεται προς μετάφραση. Σημασία έχει η ανάδειξη *περιθωριακών* ή, όπως τις χαρακτηρίζει, *μειονοτικών* λογοτεχνιών (Munday, 2004, σ. 237).

Για να δώσουμε μια ιδέα ξενότροπης μετάφρασης στα ελληνικά, παραθέτουμε ακολούθως δύο παραδείγματα: ένα απόσπασμα από το μυθιστόρημα του περουβιανού συγγραφέα Μάριο Βάργκας Λίτσα, *Ο άνθρωπος που έλεγε ιστορίες*, σε μετάφραση Τατιάνας Ραπακούλια, μέρος του οποίου αναφέρεται σε ιθαγενείς του Αμαζονίου, και ένα απόσπασμα από το αγγλόφωνο μυθιστόρημα *Ο θεός των μικρών πραγμάτων* της Ινδής συγγραφέως Αρουντάτι Ρόι, σε μετάφραση Μαρίας Αγγελίδου.

I. Ο άνθρωπος που έλεγε ιστορίες

Πήγε λοιπόν να συμβουλευτεί το σεριπιγάρι. Εκείνος μίλησε με το σαανκαρίτε και γύρισε: «Ο μόνος τόπος όπου μπορείς να βρεις γυναίκα για το γιο σου είναι εκεί όπου ζούνε οι Τσοντσόιτε», του είπε. «Αλλά πρόσεχε, ξέρεις για ποιο λόγο».

Ο Κατσιβορέρινε πήγε εκεί, ζέροντας πολύ καλά ότι οι Τσοντσόιτε λιμάρουνε τα δόντια τους με τα μαχαίρια και τρώνε ανθρώπινο κρέας. Αμέσως μόλις μπήκε στην περιοχή τους, με το που πέρασε τη λίμνη, ένιωσε σαν να τον κατάπιε η γη. Όλα τα έβλεπε σκοτεινά. Έπεσα σε μια «τσειβριντσί» (1), σκέφτηκε. Ναι, εκεί ήτανε σ' ένα λάκκο κρυμμένο στο χώμα, κουκουλωμένο με κλαδιά και φύλλα και λόγγες για να τσακώσουνε το πεκάρι και τον τάπιρο. Οι Τσοντσόιτε τον βγάλανε από κει πετσοκομμένο και τρομαγμένο. Είχανε μάσκες διαβόλων που αφήνανε να φαίνονται τα πεινασμένα τους λαρύγγια. Ευχαριστημένοι ήτανε, τον μυρίζανε και τον γλείφανε. Από παντού περνούσανε τη μύτη τους και τη γλώσσα τους. Χωρίς πολλά πολλά του βγάλανε τα έντερα, όπως κάνουμε στα ψάρια. Και τα βάλανε να τα ψήσουνε κειδά, πάνω σε καυτές πέτρες. Ενώ οι Τσοντσόιτε, ζαβλακωμένοι, ευχαριστημένοι, τρώγανε τα έντερα του, το μισοάδειο πετσί του Κατσιβορέρινε το έσκασε και πέρασε τη λίμνη. [...] Λίγο αργότερα ο Κατσιβορέρινε έφτασε στο σπίτι του. Κουρασμένος από τόσα ταξίδια, λυπημένος για την αποτυχία του. Η γυναίκα του πρόσφερε ένα τσουκάλι. Το κιτρινωπό υγρό έμοιαζε με μασάτο, αλλά ήτανε τσίτσα (2) από καλαμπόκι. (σφ.121 κ.ε.).

(1). Είδος παγίδας στο έδαφος για μεγάλα ζώα.

(2). Οινοπνευματώδες ποτό από καλαμπόκι

II. Ο Θεός των μικρών πραγμάτων

Ο Μάιος είναι ένας ζεστός, βαρύς μήνας στο Αγίμενεμ. Οι μέρες είναι μεγάλες και υγρές. Το ποτάμι ζαρώνει και μαύρες κουρούνες χώνουν λαίμαργα τα ράμφη τους σε λαμπερά μάνγκο, πάνω στα κλαδιά ακίνητων, θαμνοπράσινων δέντρων. Κόκκινες μπανάνες ωριμάζουν. Οι καρποί των αρτόδεντρων σκάνε. Ξεδιάντροπες πράσινες μύγες ζουζουνίζουν ανόητα στον αέρα που ευωδιάζει φρούτα. Ύστερα χτυπούν σε κάποιο τζάμι και πεθαίνουν απορημένες στον ήλιο. Οι νύχτες είναι ζάστερες αλλά βαριές από τεμπελιά και κρυμμένες προσδοκίες. Στις αρχές Ιουνίου όμως πιάνουν οι νοτιοδυτικοί μουσώνες κι έρχονται τρεις μήνες όλο άνεμο και νερό, με μικρά διαλείμματα αλύπητου, δυνατού ήλιου που ζετρελαμένα παιδιά αρπάζουν για παιχνίδι. Το τοπίο πρασινίζει χωρίς αιδώ, χωρίς μέτρο. Οι φράχτες σβήνουν και χάνονται, καθώς οι ρίζες της ταπιόκας που χωρίζουν τους κήπους και τα περβόλια φουντώνουν κι ανθίζουν. Ακόμα και οι τοίχοι οι χτισμένοι με τούβλα πρασινίζουν. Τα κλαδιά της πιπεριάς τυλίγονται γύρω απ' τους ξύλινους στύλους του ηλεκτρικού, ο λατερίτης σκάει κι από τις σχισμάδες προβάλλουν αγριόχορτα, σκεπάζοντας σιγά σιγά τους πλημμυρισμένους δρόμους. Βάρκες πηγαινοέρχονται στα παζάρια και μικρά ψαράκια εμφανίζονται στις λιμνούλες πάνω από τους πλημμυρισμένους υπονόμους. (σ. 17).

11.5. Ανάλυση μεταφράσεων

Οι αναλύσεις των μεταφράσεων, δηλαδή η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο ένα πρωτότυπο μεταφέρεται στη γλώσσα-στόχο, ανήκουν στο αντικείμενο της Συγκριτολογίας. Για το θέμα αυτό θα χρησιμοποιήσουμε δύο παραδείγματα. Πρώτα θα αναφερθούμε σε μελέτη του Peter Szondi (1929–1971), στην οποία ο γερμανός θεωρητικός της λογοτεχνίας, συγκριτολόγος και μεταφραστής ασχολείται με τη μετάφραση του Σονέτου 105 του Σαίξπηρ από τον ποιητή Πάουλ Τσέλαν (Paul Celan, 1920–1970). Πρόκειται για μια μελέτη του 1971 (Szondi, 1996), η οποία θεωρείται ρηξικέλευθη για τον τρόπο αντιμετώπισης της μετάφρασης. Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με τη μετάφραση ενός γαλλικού ποιήματος από τον Κ. Γ. Καρυωτάκη στα ελληνικά, βασιζόμενοι –μεταξύ άλλων– σε σχετική μελέτη του Νάσου Βαγενά.

Ως τις τελευταίες σχεδόν δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, η σύγκριση ανάμεσα στο πρωτότυπο και τη μετάφραση στόχευε στην αξιολόγηση της μετάφρασης, με βασικό κριτήριο την πιστότητα. Αποκλίσεις από το πρωτότυπο αξιολογούνταν από την οπτική μιας κανονιστικής αντίληψης ως πρόβλημα, σφάλμα, ή έλλειψη. Η μελέτη του Peter Szondi ανήκει σ' αυτές που συνέβαλαν στην υπέρβαση αυτής της αντίληψης και στην υιοθέτηση ενός ουσιαστικού τρόπου στην αντιμετώπιση των μεταφράσεων. Στη συγκριτική κειμενική ανάλυσή του ο Szondi επισημαίνει αρχικά τις λεξιλογικές, συντακτικές και υφολογικές αποκλίσεις που παρουσιάζει η μετάφραση του Τσέλαν σε σχέση με το πρωτότυπο. Ωστόσο, βασιζόμενος σε μεγάλο βαθμό και στις θέσεις του Μπένγιαμιν για τη μετάφραση και την πιστότητα, δεν βλέπει εξ αρχής σ' αυτές τις αποκλίσεις μια αδυναμία του μεταφραστή, αλλά μια συγκεκριμένη πρόθεση (Szondi, 1996, σ. 325), και αυτή ακριβώς την πρόθεση επιχειρεί να την κατανοήσει και να την ερμηνεύσει, πριν διατυπώσει την κρίση του. Η ανάλυση του Szondi καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μετάφραση του Τσέλαν χαρακτηρίζεται –σε σχέση με το πρωτότυπο– από μια διαφορετική χρήση της γλώσσας, η οποία ανάγεται σε μια διαφορετική αντίληψη για

τη γλώσσα, που χαρακτηρίζει τη μοντέρνα ποίηση ήδη από την εποχή του [συμβολισμού](#). Ο Szondi αντιλαμβάνεται τις αποκλίσεις από το πρωτότυπο ως έκφραση αισθητικών αρχών, η επεξεργασία των οποίων οδηγεί στην ανάδειξη μιας *ποιητικής* της μετάφρασης. Στο μέτρο που δεν είναι δυνατόν να παρουσιάσουμε εδώ όλα τα σημεία της μελέτης, θα εστιάσουμε στην ανάλυση των δύο τελευταίων στίχων, τους οποίους άλλωστε ο Szondi θεωρεί χαρακτηριστικούς για τη μετάφραση όλου του σονέτου. Μετά από το αγγλικό πρωτότυπο και τη γερμανική μετάφραση παραθέτουμε και την ελληνική μετάφραση των στίχων από τον Διονύση Καψάλη (Σαίξπηρ, 1998, σ. 31):

*'Fair, kind, and true' have often liv'd alone,
Which three till now never kept seat in one.* (Σαίξπηρ)

*'Schön, gut und treu' so oft getrennt, geschieden
In Einem will ich drei zusammenschmieden.* (Τσέλαν)

*Καλός, ωραίος και πιστός, χώρεσαν σ' ένα,
που μέχρι τώρα κατοικούσαν χωρισμένα.* (Καψάλης)

Οι τρεις αρετές, για τις οποίες γίνεται λόγος εδώ, *Fair, kind, and true* (Καλός, ωραίος και πιστός), συνδέονται με ένα χρονικό σημείο *till now* (μέχρι τώρα), το οποίο σηματοδοτεί την ένωση των τριών αρετών και την άρση της χωριστής τους ύπαρξης.

Ο Τσέλαν χρησιμοποιεί συγκεκριμένα μέσα για να ενισχύσει τη μετάφραση του σαιξπηρικού σονέτου. Το *have often liv'd alone*, το αποδίδει ο Τσέλαν *so oft getrennt, geschieden*. Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για μια κατά λέξη, για μια πιστή μετάφραση, όμως μέσω αυτής τονίζεται ιδιαίτερα το γεγονός ότι οι τρεις αρετές δεν αποτελούσαν ενότητα. Κι αυτό συμβαίνει μέσα από την επανάληψη των δύο μετοχών *ge-trennt, ge-schieden* (χωρισμένα, διασπασμένα) με την κοινή συλλαβική αύξηση *ge-*. Εδώ λοιπόν ο Τσέλαν δεν δουλεύει μόνο σε επίπεδο περιεχομένου, δεν μεταφέρει απλώς το νόημα των λέξεων, αλλά πασχίζει στο επίπεδο της έκφρασης, χρησιμοποιώντας το γλωσσικό υλικό των ρημάτων και τον συνδυασμό των συλλαβών. Το ότι οι τρεις αρετές ήταν χωριστές στη μετάφραση του Τσέλαν, δεν λέγεται απλώς, αλλά «πραγματώνεται γλωσσικά», παρατηρεί ο Szondi (1996, σ. 327).

Ομοίως, η αντίθεση μεταξύ του προτελευταίου στίχου *liv'd alone* και του τελευταίου *kept seat in one* και η αναίρεσή της δεν μεταφέρεται στη γερμανική έκδοχή μόνο με λεξιλογικά μέσα, αλλά πραγματώνεται και μέσω της ομοιότητας, αλλά και της διαφοράς μεταξύ του *schieden* και *schmieden* (Szondi, 1996, 328), η οποία στην πραγματικότητα είναι μόνο το σύμφωνο *m*. Σε αυτούς τους δύο καταληκτικούς στίχους του σονέτου η ομοιοκαταληξία *schieden/ schmieden* (χωρισμένα/σχηματισμένα) αφήνει την ίδια τη γλώσσα, πέραν της σημασίας των λέξεων, να μιλήσει, όχι με το νόημα, αλλά με τον τρόπο του εννοείν.

Αυτό που αναλύσαμε για τους δύο τελευταίους στίχους, διαπερνά όλο το μετάφρασμα και μπορούμε να πούμε ότι συγκροτεί την ποιητική της μετάφρασης του Τσέλαν. Στα μάτια του Szondi, αυτή η πρόθεση για τη γλώσσα καθιστά το μετάφρασμα απολύτως μοντέρνο. Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο Szondi πριμοδοτεί τη μετάφραση του Τσέλαν εις βάρος του Σαίξπηρ, δικαιολογώντας τις αποκλίσεις του. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Αυτό που επιχειρήσε ήταν να επαναπροσδιοριστούν όροι, όπως η περιφημη *πιστότητα*, και να αναδειχθεί η σημασία της πρόθεσης του μεταφραστή πριν από κάθε αξιολόγηση.

Περνάμε τώρα στο δεύτερο παράδειγμα, που αφορά μετάφραση από τα γαλλικά προς τα ελληνικά. Πρόκειται για το ποίημα *Petit mort pour rire* (1875) του γάλλου ποιητή [Τριστάν Κορμπιέρ](#) (Tristan Corbière, 1845-1875), που μετέφρασε ο [Κ. Γ. Καρυωτάκης](#) (1896 - 1928) με τίτλο *Μικρός που πέθανε στ' αστεία*. Ο Νάσος Βαγενάς θεωρεί ότι κάποιες από τις μεταφράσεις του Καρυωτάκη ανήκουν στα καλύτερα ποιήματά του (Βαγενάς, 1989, σ. 28), και σ' αυτές συγκαταλέγει και την εν λόγω μετάφραση. Με αυτή κλείνει η συλλογή του Κ. Γ. Καρυωτάκη *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927), όπου περιλαμβάνονται και μεταφράσεις γάλλων κατά κύριο λόγο ποιητών του 19^{ου} αιώνα, αλλά και κάποιων γερμανών.

Ας δούμε τα ποιήματα, το πρωτότυπο και τη μετάφραση:

Petit mort pour rire

*Va vite, léger peigneur de comètes!
Les herbes au vent seront tes cheveux ;
De ton œil béant jailliront les feux*

Follets, prisonniers dans les pauvres têtes...

*Les fleurs de tombeau qu'on nomme Amourettes
Foissonneront plein ton rire terreux...
Et les myosotis, ces fleurs d'oublies...*

*Ne fais pas le lourd : cercueils de poètes
Pour les croque-morts sont de simples jeux,
Boîtes à violon qui sonnent le creux...
Ils te croiront mort –les bourgeois sont bêtes–
Va vite, léger peigneur de comètes !*

Μικρός που πέθανε στ' αστεία

μετάφραση: Καρυωτάκης

*Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!
Χόρτα στον άνεμο και τα μαλλιά σου.
Φωσφορισμούς θ' αφήνουν τα βαθιά σου
άδεια μάτια, φωλιές των ερπετών.*

*Κρίνοι, μωσσοτίδες, άνθη των
τάφων, θα γίνουνε μειδιάμά σου.
Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!
Δοξάρια σιωπηλά τα κόκαλά σου.*

*Το βαρύ πια μην κάνεις. Των ποιητών
τα φέρετρα παιχνιδάκια, στοχάσου,
είναι κι αθύρματα νεκροθαπτών.
Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!*

Αν αντιπαραβάλλει κανείς πρωτότυπο και μετάφραση, θα εντοπίσει αρκετές αποκλίσεις (Βαγενάς, 1989, σσ. 29 κ.ε.). Ήδη στον πρώτο στίχο παρατηρούμε ότι δεν εμφανίζεται στη μετάφραση το επίθετο *léger* (ελαφρέ), ενώ το *peigneur* (χτενιστής, αυτός που χτενίζει) τροποποιείται σε *κομμωτή*. Στη μετάφραση του ίδιου ποιήματος από τον Λάζαρο Πηνιατόγλου που εκπονήθηκε το 1929, λίγα χρόνια δηλαδή μετά τον Καρυωτάκη, και είναι μια μετάφραση που χαρακτηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από πιστότητα προς το πρωτότυπο, ο πρώτος στίχος αποδίδεται *Φύγε αμέσως, ελαφρέ, που χτενίζεις τους κομήτες*. Έχουμε λοιπόν σχηματικά:

Va vite, léger peigneur de comètes !

Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών! (Καρυωτάκης)

Φύγε αμέσως, ελαφρέ, που χτενίζεις τους κομήτες! (Πηνιατόγλου)

Ο *κομμωτής κομητών*, μια μεταφορά για τον ίδιο τον ποιητή, είναι μια ερμηνεύσιμη μεταφραστική επιλογή του Καρυωτάκη. Αποφεύγει την περίφραση *που χτενίζεις τους κομήτες*, η οποία άλλωστε δεν υπάρχει στο πρωτότυπο, ταυτόχρονα όμως –και κυρίως– δημιουργεί μια δυνατή συνηχηση *κομμωτής κομητών*. Συνηχηση δεν υπάρχει σ' αυτό ακριβώς το σημείο στο πρωτότυπο, ωστόσο οι συνηχίσεις ανήκουν στην ποιητική οργάνωση του γαλλικού ποιήματος, ο μεταφραστής επομένως όχι μόνο μπορεί, αλλά και οφείλει να τις επιδώξει στο μετάφρασμα. Από το *prisonniers dans les pauvres têtes* (φυλακισμένοι στα φτωχά κεφάλια) του τέταρτου στίχου του πρωτοτύπου προκύπτει στη μετάφραση μια δυνατή εικόνα: *φωλιές ερπετών*. Αξίζει να θυμίσουμε κι αυτό τον στίχο σε αντιπαραβολή με τη μετάφραση του Πηνιατόγλου:

Απ' τ' άδειο μάτι σου θ' αναπηδούν σπινθήρες
Φυλακισμένοι στη φτωχή την κεφαλή σου... (Πηνιατόγλου)

Φωσφορισμούς θ' αφήνουν τα βαθιά σου
άδεια μάτια, φωλιές των ερπετών. (Καρυωτάκης)

Ο Κορμπιέρ παρουσιάζει τα φέρετρα των ποιητών σαν *θήκες βιολιών* (στ. 10), στον Καρυωτάκη η μεταφορά αναπλάθεται (στ. 8) και τα κόκαλα των ποιητών γίνονται δοξάρια: *Δοξάρια σιωπηλά τα κόκαλά σου*. Στον δέκατο στίχο της μετάφρασης προστίθεται η προστακτική *στοχάσου*, η οποία δεν υπάρχει στο πρωτότυπο. Τέλος, ο Καρυωτάκης παραλείπει εντελώς τον ενδέκατο στίχο του Κορμπιέρ (*Ils te croiront mort –les bourgeois sont bêtes–: θα σε νομίσουν πεθαμένο – οι αστοί είναι βλάκες*). Αυτές είναι οι βασικότερες αποκλίσεις, υπάρχουν ωστόσο κι άλλες, π.χ. τα *Amourettes*, *αγριολούλουδα*, άνθη των τάφων στον Κορμπιέρ μετατρέπονται σε *κρίνους*, οι *μυσοστίδες*, που στον Κορμπιέρ ανθίζουν σε *βαθιούς σκαμμένους λάκκους*, στον Καρυωτάκη μεταφέρονται *στους τάφους* (στ. 5), ενώ οι *λάκκοι* εξαφανίζονται, το *χθόνιο γέλιο* (*rire terreux*), τέλος, γίνεται *μειδίσμα* (στ. 6).

Κατά τον Βαγενά, η μετάφραση του εν λόγω ποιήματος από τον Καρυωτάκη δεν είναι ελεύθερη μετάφραση, ούτε παράφραση, ούτε απόδοση, ούτε διασκευή, αλλά μια μετάφραση «όπως πρέπει να είναι οι ποιητικές μεταφράσεις» (1989, σ. 31). Οι αποκλίσεις από το αρχικό ποίημα, που εκ πρώτης όψεως θα μπορούσαν να θεωρηθούν απώλειες, δικαιολογούνται ως καίριες μεταφραστικές επιλογές εκ μέρους του Καρυωτάκη, προκειμένου να προκύψει ένα ανάλογο αποτέλεσμα με αυτό του πρωτοτύπου. Η παράλειψη ενός επιθέτου, η προσθήκη ενός άλλου, η ανάπλαση μιας μεταφοράς κρίθηκαν προφανώς από τον μεταφραστή απαραίτητες για τη διατήρηση του ρυθμού του ποιήματος. Κι αυτό γιατί ο ρυθμός ενός ποιήματος είναι μέρος του νοήματός του, το νόημα σ' ένα ποίημα –κι αυτό το γνωρίζει ο ποιητής Καρυωτάκης– δεν ταυτίζεται με το περιεχόμενό του, στο νόημα ενός ποιήματος ανήκουν και η διαφορετική κίνηση των λέξεων, ο ρυθμός και η συγκίνηση. Ο μεταφραστής, επομένως, πρέπει να οργανώσει τη μετάφρασή του με τέτοιο τρόπο, που να δίνει «την αίσθηση ότι η γλώσσα του χορεύει μ' έναν ρυθμό παρόμοιο με τον ρυθμό του πρωτοτύπου» (Βαγενάς, 1989, σ. 21).

Το μέτρο και το επαναλαμβανόμενο σχήμα της ομοιοκαταληξίας, που τηρεί ο Καρυωτάκης, είναι αναπόσπαστα συστατικά του νοήματος του ποιήματος του Κορμπιέρ. Η ανάγκη αναπαραγωγής τους στο μετάφρασμα επέβαλε στον Καρυωτάκη ορισμένες αποκλίσεις. Η απάλειψη κάποιων στοιχείων, ωστόσο, παρατηρούμε ότι εξισορροπείται ευφυσά από την προσθήκη κάποιων άλλων. Οι συνηχήσεις π.χ. *Va vite, croiront mort, feux follets* του πρωτοτύπου, που δεν αποδίδονται στους αντίστοιχους στίχους της μετάφρασης, εξισορροπούνται από ανάλογες ενισχύσεις σε άλλα σημεία, π.χ. *κομμωτής κομητών*, αλλά και αθύρματα νεκροθαπτών, καθώς και η εκτεινόμενη σε όλο το ποίημα συνηχήση του φ: *φύγε – Φωσφορισμούς- τάφον, φύγε – αφήνουν – φωλιές- φέρετρα- φύγε* (Βαγενάς, 1989, σ. 32).

Ο Βαγενάς εκτιμά ότι η μετάφραση αυτή μεταφέρει το ουσιώδες του γαλλικού ποιήματος, εφόσον αναδημιουργεί τα στοιχεία του βάθους (ρυθμός) και της επιφάνειας (διάθεση, τόνος).



Εικόνα 11.10 Κ. Γ. Καρυωτάκης (1896 - 1928). (Πηγή:

https://www.google.gr/images/branding/product/ico/googleg_lodp.ico, © URL φωτογραφίας:
<http://www.thinkover.gr/v1/wp-content/uploads/2015/07/kariotakis.jpg>).

Συμφωνώντας με τα παραπάνω, παραθέτουμε κάποιες ακόμη συμπληρωματικές σκέψεις, που αφορούν τη σχέση και τη συγκριτική θεώρηση μετάφρασης και πρωτοτύπου, προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τις μεταφραστικές επιλογές του Καρυωτάκη. Πρώτα από όλα, η επιλογή προς μετάφραση του συγκεκριμένου ποιήματος του Τριστάν Κορμπιέρ εκ μέρους του έλληνα ποιητή δικαιολογείται για πολλούς λόγους. Ο Κορμπιέρ ανήκει στους γάλλους συμβολιστές, με ποίηση που φέρει έντονα στοιχεία παρακμής, είναι δηλαδή αρκετά συγγενής προς τον Καρυωτάκη, ο οποίος κατατάσσεται, ιδιαίτερα με τις πρώτες συλλογές του (*Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων*, 1919 και *Νηπενθή*, 1921), στους νεοσυμβολιστές ποιητές της εποχής του μεσοπολέμου. Στην τελευταία και ώριμη συλλογή του, *Ελεγεία και Σάτιρες*, η ποίηση του Καρυωτάκη «χωρίς να αποβάλει τη μουσική της υπόσταση», γίνεται «τραγική, ρεαλιστική και εντέλει ανατρεπτική» (Ντουνιά, 2000, σ. 34). Πέρα από την ευρύτερη συγγένεια των δύο ποιητών στο πλαίσιο του συμβολισμού, της παρακμής και των κοινών ρομαντικών τους καταβολών, συγγένεια εντοπίζεται και στη θεματική, εφόσον το θέμα του συγκεκριμένου ποιήματος του Κορμπιέρ είναι ο ποιητής και η περιθωριακή του θέση στην κοινωνία, προβληματισμός που κυριαρχεί έντονα και στο έργο του Καρυωτάκη. Γράφει χαρακτηριστικά ο Βύρων Λεοντάρης: «Κανένας άλλος ποιητής δεν ένωσε τόσο βαθιά και τόσο άμεσα την τραγική αδυναμία και εντέλεια του ποιητή σαν κοινωνικής ύπαρξης και σε κανένα άλλο ποιητικό έργο δεν αναιρούνται τόσο ριζικά και καίρια ιδεολογικές κατασκευές για την «κοινωνική σημασία» της ποίησης και τον κοινωνικό ρόλο του ποιητή» (1977, σ. 262). Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η Αντεια Φραντζή, η οποία παρατηρεί ότι ο Καρυωτάκης «αντιλαμβάνεται πολύ γρήγορα πως η ταύτιση ποίησης και ζωής όχι μόνο δεν πρόκειται να του προσπορίσει κοινωνική δικαίωση αλλά θα αποδώσει 'στη χάρη' την αχαριστία και τον ίδιον θα τον οδηγήσει στην υποχρεωτική αποξένωση» (1998, σ. 134). Ένα τελευταίο σημείο επαφής μεταξύ των δύο ποιητών είναι ότι και οι δύο αποδίδουν με στοιχεία ειρωνείας το θέμα της κοινωνικής περιθωριοποίησης και αποξένωσης των ποιητών, τα οποία στην ποίηση του Καρυωτάκη γίνονται έντονος σαρκασμός και αυτοσαρκασμός. Αρκεί να θυμηθούμε τα ποιήματά του *Όλοι μαζί*, *Μικρή ασυμφωνία σε α μείζον*, *Σταδιοδρομία*, *Δικαίωσις*, όλα από τη συλλογή *Σάτιρες*, ή το *Είμαστε κάτι...* από τα *Ελεγεία*.

Ο Καρυωτάκης καλλιεργεί ορισμένα ποιητικά μέσα για την άμεση έκφραση της πικρίας, της ειρωνείας και του σαρκασμού. Στις *Σάτιρες*, «οι παράφωνοι γλωσσικοί ήχοι συμβάλλουν κυρίως στο να υπογραμμιστεί η πικρία της ειρωνείας, το ξέσκισμα του σαρκασμού, η αναγούλα της αηδίας, η συνειδητοποίηση της αυταπάτης. Εδώ οι γλωσσικές επιλογές γίνονται με κριτήρια τη δραστικότητα του δηλητηρίου, [...] που μπορεί να εμπεριέχουν από μόνοι τους ή, το πιο συχνά, σε συνάρτηση με τα συμφραζόμενά τους, ένας ήχος, ένας τύπος, μια λέξη, μια φράση» (Παπάζογλου, 1988, σ. 134). Για τον ίδιο λόγο, η δημιουργία μιας εξωτερικής αρμονίας, που δίνει η μορφή π.χ. ενός σονέτου, υπονομεύεται συχνά στον Καρυωτάκη από εσωτερικές δυσαρμονίες, όπως διασκελισμοί, εσωτερική ισχυρή στίξη, χασμωδία και παρατονισμοί (Φραντζή, 1998, σ. 133).

Ας επιστρέψουμε στη μετάφραση που εξετάζουμε, λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω. Παρατηρούμε ότι ο ποιητής τροποποιεί την οργάνωση του ποιήματος και μάλιστα στην κατεύθυνση της εξωτερικής αρμονίας: ενώ στο γαλλικό ποίημα έχουμε τρεις στροφές τεσσάρων στίχων η πρώτη, τριών η δεύτερη και πέντε η τρίτη, στο μετάφρασμα η δομή εναρμονίζεται σε τρεις στροφές, όλες τεσσάρων στίχων. Αυτή η εξωτερική αρμονία υπονομεύεται ωστόσο από εσωτερικές δυσαρμονίες, π.χ. διασκελισμούς (*θ' αφήνουν τα βαθιά σου/ άδεια μάτια*), εσωτερική στίξη (*Το βαρύ πια μην κάνεις. Των ποιητών*) και δραστικές συνηχήσεις, οι οποίες εντείνουν την ειρωνεία του αρχικού ποιήματος, ενώ ενισχύουν μαζί με την αναπλασμένη μεταφορικότητα και την εικονοποιία την προοπτική του θανάτου. Η τόσο δυνατή συνηχήση, που δημιουργεί η επιλογή του συνδυασμού των λέξεων *κομμωτή κομητών*, εκφράζει εντονότατο σαρκασμό για τη σημασία του ποιητή. Ο ρόλος του φαίνεται ότι όχι απλώς περιθωριοποιείται στην αστική κοινωνία, αλλά γελοιοποιείται. Στον στίχο αυτό, ο Καρυωτάκης δίνει ιδιαίτερη έμφαση, εφόσον τον επαναλαμβάνει και στο μέσον του ποιήματος, χωρίς να υπάρχει αυτή η επανάληψη στο πρωτότυπο. Η φράση, δηλαδή, *Φύγε τώρα, κομμωτή κομητών!* ακούγεται και στις τρεις στροφές της μετάφρασης, ενώ στο πρωτότυπο μόνο στην πρώτη και την τελευταία. Είναι σαφές ότι η φράση αυτή είναι βαρυσήμαντη και για το πρωτότυπο ([Τοκατλίδου](#), 1978, σ. 46), εφόσον περικλείει το ποίημα, αποτελώντας τον εναρκτικό και καταληκτικό στίχο του, ωστόσο ο Καρυωτάκης εντείνει τη σημασία του. Συνάμα με την τριπλή επανάληψή του ασκείται κριτική στην κοινωνία. Ο χαρακτηρισμός *οι αστοί είναι βλάκες* καθίσταται περιττός και δικαιολογείται έτσι η απάλειψή του από τη μετάφραση. Δυνατό ρόλο επιτελεί και η συνηχήση των *φ* και *θ* (τάφος, φέρετρο, νεκροθαπτών) στην προοπτική του θανάτου, η οποία ενισχύεται περαιτέρω από εικόνες όπως *Δοξάρια σιωπηλά τα κόκαλά σου* (εικόνα που παραπέμπει σε σκελετό), αντί *θήκες βιολιών*. Σ' αυτό το πλαίσιο η τρις επαναλαμβανόμενη προστακτική προς εαυτόν *φύγε τώρα* της μετάφρασης εκλαμβάνεται σοβαρότερα ως προτροπή θανάτου από ό,τι στο πρωτότυπο.

Είναι φανερό ότι ο Καρυωτάκης δεν δεσμεύεται στη μετάφρασή του από την κυριαρχία του πρωτοτύπου, δεν αντιμετωπίζει με δέος το πρωτότυπο, αλλά με τρόπο δημιουργικό, παίρνοντας ελευθερίες, δημιουργώντας ισοδυναμίες προς το πρωτότυπο, αλλά και τηρώντας αποκλίσεις σε άλλα σημεία. Δημιουργεί έτσι αριστοτεχνικές μεταφράσεις, σ' αυτό συμφωνούν σχεδόν όλοι οι μελετητές (Καψάλης, 1998, Λορεντζάτος, 1988): «όχι όμως επειδή είναι πιστές ή ηθικές, αλλά γιατί εκπληρώνουν στους στόχους του ποιητή και της εποχής του» (Δημητρούλια, 2008, σ. 87). Στόχος του Καρυωτάκη, όπως και άλλων ποιητών της γενιάς του, «ήταν η πλήρης εκμετάλλευση του ξένου, η αφαιμάξή του και η μετάγχιση των πλέον ζωντανών ιδιοτήτων του στο έργο τους, αλλά και στην ίδια τη γλώσσα και την ποίηση στο σύνολό της» (Δημητρούλια, 2008, σ. 81).

Με την ανάπτυξη των δύο παραδειγμάτων μετάφρασης (Τσέλαν, Καρυωτάκης) επιχειρήσαμε να δείξουμε ότι κάθε μετάφραση αποτελεί μια μορφή παραγωγικής πρόσληψης του πρωτοτύπου και έκφραση της θεώρησης των μεταφραστών. Η αξιολόγηση της μετάφρασης δεν πρέπει να γίνεται με μοναδικό κριτήριο την πιστότητα, αλλά να λαμβάνει υπόψη την πρόθεση και τη στόχευση του μεταφραστή. Η ανάλυση των μεταφράσεων μπορεί έτσι να γίνει σημαντική για τη σύγχρονη Συγκριτολογία, αναδεικνύοντας πτυχές τόσο του αρχικού κειμένου όσο και του μεταφράσματος.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Βαγενάς, Ν. (1989). *Ποίηση και μετάφραση*. Αθήνα: Στιγμή.
- Bassnett, S. (2001). Από τη συγκριτική γραμματολογία στις μεταφραστικές σπουδές. Στο της ίδιας, *Συγκριτική Γραμματολογία: Κριτική εισαγωγή*. Μτφρ. Α. Αναστασιάδου κ.ά. Πρόλογος, μεταφραστική επιμέλεια και επίμετρο Δ. Τζιόβας (σσ. 219-255). Αθήνα: Πατάκης.
- Berman, A. (2005). *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου*. Μτφρ. Σ. Ι. Μαργέλλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Γούτσος, Δ. (Επιμ./Μτφρ.). (2001). *Ο λόγος της μετάφρασης: Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Δημητρούλια, Τ. (2008). Εισαγωγή. Στο Κ. Γ. Παπαγεωργίου & Τ. Δημητρούλια (Επιμ.), Κ. Γ. Καρυωτάκης. *Πεζά και μεταφράσεις* (σσ. 61-93). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Καρυωτάκης, Κ. Γ. (1977). *Ποιήματα και Πεζά*. Επιμ. Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ερμής.
- Καψάλης, Δ. (1998). Ο Καρυωτάκης και η τέχνη της ποιητικής μετάφρασης. Στο του ίδιου, *Τα μέτρα και τα σταθμά* (σσ. 169-182). Αθήνα: Άγρα.
- Λεοντάρης, Β. (1977). Θέσεις για τον Καρυωτάκη. Στο Γ. Π. Σαββίδης (Επιμ.), Κ. Γ. Καρυωτάκης. *Ποιήματα και Πεζά* (σσ. 257-265). Αθήνα: Ερμής.
- Λορεντζάτος, Ζ. (1988). *Ο Καρυωτάκης*. Αθήνα: Δόμος.
- Μπένγιαμιν, Β. (2014). *Η αποστολή του μεταφραστή και άλλα κείμενα για τη γλώσσα*. Μτφρ. Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: Πατάκης.
- Munday, J. (2004). *Μεταφραστικές σπουδές. Θεωρίες και εφαρμογές*. Μτφρ. Α. Φιλιππάτος. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Mounin, G. (2003). *Οι ωραίες άπιστες*. Μτφρ. Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Μετάφραση-Μεταφρασεολογία ΕΚΠΑ. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ντουνιά, Χ. (2000). Κ. Γ. Καρυωτάκης. *Η ανταχή μιας αδέσποτης τέχνης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπάζογλου, Χ. (1988). *Παρατονισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σαϊξπηρ, Ο. (1998). *25 Σονέτα*. Μετάφραση-Επίμετρο Δ. Καψάλης. Αθήνα: Άγρα.

- Τοκατλίδου, Β. (1978). *Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη, ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του*. Διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμη από τη βάση δεδομένων του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης, DOI: 10.12681/eadd/6781
- Φραντζή, Α. (1998). Η ποιητική στην ποίηση του Κ. Γ. Καρυωτάκη. Στο *Πρακτικά Συμποσίου 'Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός'* (σσ. 131-142). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας - Σχολή Μωραΐτη.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Albrecht, J. (1998). *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Arend, E. (2004). Übersetzung als Gegenstand der neueren Literatur- und Kulturwissenschaft: Rezeptionsforschung und Komparatistik. Στο H. Kittel (Επιμ.), *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (τομ. 1, σσ. 211-218). Βερολίνο/Νέα Υόρκη: de Gruyter.
- Bassnett, S. & Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Λονδίνο: Multilingual Matters.
- Chamberlain, L. (1992). Gender and the Metaphorics of Translation. Στο L. Venuti (Επιμ.), *Rethinking Translation* (σ. 57-74). Λονδίνο: Routledge.
- Corbineau-Hoffmann, A. (2004). *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Schmidt.
- Delisle, J. (2002). *Portraits de traductrices*. Οττάβα: University of Ottawa Press.
- Evan-Zohar, I. (1981). Translation Theory Today. A Call for Transfer Theory. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 2 (4), 1-7.
- Evan-Zohar, I. (1990). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11(1), 45-51.
- Evan-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11 (1), 9-26.
- Frank, A. P. (1987). Einleitung. Στο B. Schulze κ.ά. (Επιμ.), *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte* (σσ. IX – XVII). Βερολίνο: Schmidt (=Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, 18 τόμοι, τομ. I).
- Goethe, J. W. von. (1967). *Westöstlicher Divan*. E. Trunz (Επιμ.). Αμβούργο: Wegner (= Hamburger Ausgabe, τομ. 2, σσ. 7 -270).
- Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη, Κολωνία & Βαϊμάρη: Böhlau.
- Hermans, T. (1985). Images of Translation: Metaphors and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation. Στο: του ίδιου, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (σσ. 103-135). Λονδίνο και Σίδνεϊ: Croom Helm.
- Humboldt, W. von. (1973). Einleitung zu *Agamemnon*. Στο H. J. Störig (Επιμ.), *Das Problem des Übersetzens* (σσ. 71-96). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Koppen, E. (1981). Die literarische Übersetzung. Στο M. Schmeling (Επιμ.), *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis* (σσ. 125-156). Wiesbaden: Athenaion.
- Lerousseau, A. (2013). *Femmes traductrices - Entre altérité et affirmation de soi*. Παρίσι: L'Harmattan.
- Levý, J. (1969). *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Φρανκφούρτη/Μάιν & Βόννη: Athenäum.

- Luther, M. (1963). Sendbrief vom Dolmetschen. Στο Η. J. Störrig (Επιμ.), *Das Problem des Übersetzens* (σσ. 14-32). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- May, M. (2012). Internationalität. Στο E. Zemanek & A. Nebrig (Επιμ.), *Komparatistik* (σσ. 115-130). Βερολίνο: Akademie Verlag.
- Simon, S. (2005). *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Stackelberg, J. von. (1988). Blüte und Niedergang der Belles Infidèles. Στο Η. Kittel (Επιμ.), *Die Literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Erforschung* (σσ. 16-29). Βερολίνο: Schmidt.
- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Οξφόρδη & Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Störrig, H. J. (Επιμ.). (1973). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Szondi, P. (1996). Poetry of Constancy - Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105. Στο του ίδιου *Schriften II* (σσ. 321-344). Φρανκφούρτη/Μάιν: Suhrkamp.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge.
- Wuthenow, R-R. (1969). *Das fremde Kunstwerk. Aspekte der literarischen Übersetzung*. öttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Zima Peter V. (1992). *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen & Basel: Francke.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- Γλώσσα - πηγή
- Γλώσσα - στόχος
- Οικειοποιητική μετάφραση
- Ξενοποιητική μετάφραση
- Ρομαντική θεώρηση της μετάφρασης
- Φεμινιστική κριτική
- Θεωρία πολυσυστημάτων

Ασκήσεις

- Ποια είναι η κρατούσα μεταφραστική άποψη κατά τη ρωμαϊκή εποχή;
- Πότε παρουσιάστηκε ο όρος *ωραίες άπιστες* και τι σημαίνει;
- Ποια είναι τα τρία είδη της μετάφρασης κατά τον Γκαίτε;
- Ποιες είναι μέθοδοι του μεταφράζωιν κατά τον Friedrich Schleiermacher και υπέρ ποίας τάσσεται ο ίδιος;
- Η άποψη του Βάλτερ Μπένγιαμιν για τη μετάφραση χαρακτηρίζεται συχνά νεορομαντική. Σχολιάστε και δικαιολογείστε αυτή την άποψη.
- Από πού εκκινεί η φεμινιστική κριτική για τη μετάφραση;
- Για ποιους λόγους ο Lawrence Venuti υπερασπίζεται την *ξενική* μετάφραση;

Προτάσεις ανάγνωσης

- Berman, A. (2005). *Η μετάφραση και το γράμμα ή το πανδοχείο του απόμακρου*. Μτφρ. Σ. Ι. Μαργέλλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Connolly, D. (1997). *Μεταποίηση. 6 (+1) Μελέτες για τη Μετάφραση της Ποίησης*. Αθήνα: Ύψιλον.
- Γούτσος, Δ. (Επιμ./Μτφρ.). (2001). *Ο λόγος της μετάφρασης: Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Ιβάνοβιτς, Β. (2004). *Μεταφρασεολογικά*. Αθήνα: Διώνη.
- Κεντρωτής, Γ. (1996). *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης*. Αθήνα: Δίαυλος.
- Μπένγιαμιν, Β. (2014). *Η αποστολή του μεταφραστή και άλλα κείμενα για τη γλώσσα*. Μτφρ. Γ. Σαγκριώτης. Αθήνα: Πατάκης.
- Μπατσαλιά, Φ. (2000). (Επιμ.). *Περί μεταφράσεως. Σύγχρονες προσεγγίσεις*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Schulte, R. & Biguenet, J. (Επιμ.). (1992). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Σικάγο: University of Chicago Press.

Κεφάλαιο 12

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗ - ΔΙΑΔΙΚΤΥΟ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό, το οποίο θα λειτουργήσει και ως επίλογος του εγχειριδίου, θα γίνει μια σύντομη σύνοψη όλων των προηγούμενων κεφαλαίων, ενώ παράλληλα θα τεθούν ερωτήματα που αφορούν το μέλλον της λογοτεχνίας –και άρα και της Συγκριτικής Φιλολογίας– στην εποχή της παγκοσμιοποίησης και του διαδικτύου. Οι επιδράσεις του διαδικτύου στη λογοτεχνία και στη μελέτη της θα παρουσιαστούν κριτικά, ενώ θα γίνει ένας απολογισμός των νέων θεωριών που αναπτύσσονται σχετικά με αυτά τα ζητήματα.

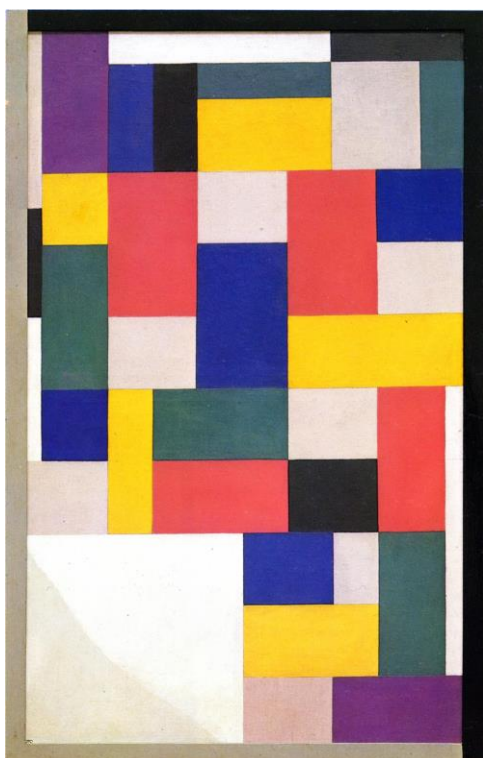
12.1. Η Συγκριτολογία: ένας διαρκώς εξελισσόμενος επιστημονικός κλάδος

Η ζωνρή συζήτηση γύρω από τη συγκριτική φιλολογία, το γνωστικό της αντικείμενο, τις μεθόδους και την θεωρία της ή την έλλειψη της δεν έχει κοπάσει από το 1816 που πρωτοεμφανίζεται ο όρος *littérature comparée*. Οι διαφορετικές μεθοδολογικές και θεωρητικές προσεγγίσεις που παρουσιάστηκαν στο εγχειρίδιο καταδεικνύουν όχι μόνο τη διαρκή εξέλιξη, αλλά και τα ποικίλα πεδία στα οποία εκτείνεται ο κλάδος, όπως επίσης και την προβληματική που αναπτύσσεται σχετικά με το ίδιο το αντικείμενο της Συγκριτολογίας. Έτσι, π.χ. η στενότητα μιας διττής ανάλυσης, η συχνή απουσία ιστορικής ερμηνείας, η έλλειψη μιας ενιαίας θεωρητικής βάσης, καθώς και η κοντόφθαλμα προνομιακή μεταχείριση της υψηλής λογοτεχνίας εις βάρος όλων των άλλων κειμένων ήταν κάποιοι από τους βασικούς λόγους που οδήγησαν τη δεκαετία του 1980 και του 1990 σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του γνωστικού στόχου της συγκριτικής λογοτεχνίας και στη λεγόμενη ‘πολιτισμική στροφή’ (*cultural turn*). Σήμερα παρατηρείται μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς άλλες κατευθύνσεις.

Η σταδιακή μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τις κλασικές συγκριτικές μελέτες οδήγησε σε μια πιο ανοιχτή αντιμετώπιση τόσο της λογοτεχνίας όσο και του πολιτισμού, που αρχίζει σταδιακά να θεωρείται ως ένα περισσότερο ή λιγότερο ιεραρχικά δομημένο πλέγμα κειμένων το οποίο βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τη λογοτεχνία. Υπό αυτή την οπτική τα κείμενα, οι αφηγήσεις και οι εξιστορήσεις, οι εικόνες και τα σύμβολα, οι αλληγορίες και οι μεταφορές προέρχονται από όλες τις τέχνες και όχι απαραίτητα μόνο από τη λογοτεχνία, καθώς και από όλες τις χρονικές περιόδους του πολιτισμού. Και αυτά τα κείμενα είναι εκείνα που παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στη δημιουργία φυλετικών και εθνικών ταυτοτήτων και διαφορών, διατηρούν και διαμορφώνουν την ατομική και συλλογική μνήμη και καθορίζουν τις προσλαμβάνουσές μας.

12.2. Προς μια ποιητική του πολιτισμού

Αυτή η νέα αντίληψη της σχέσης μεταξύ πολιτισμού και λογοτεχνίας που εκκινεί από την «ιστορικότητα των κειμένων και την κειμενικότητα της ιστορίας» (Montrose, 1989) αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τη λογοτεχνία, όχι μόνο γιατί την συνδέει με όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού, οικονομικές, κοινωνικές, επιστημονικές κ.ά., αλλά γιατί κυρίως αναιρεί την οντολογική διαφορά μεταξύ λογοτεχνικού κειμένου και μη λογοτεχνικού κειμένου. Αυτό όμως δεν σημαίνει, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, την αμφισβήτηση του προνομίου της λογοτεχνίας να χρησιμοποιεί τη γλώσσα έξω από συνηθισμένους κώδικες, «αποδελτιώνοντας» την πραγματικότητα με ένα δικό της, ιδιαίτερο τρόπο. Όμως η πραγματικότητα δεν θεωρείται πλέον άδεια από ρητορικά σχήματα, άδεια από σύμβολα και η λογοτεχνία δεν αντιμετωπίζεται ως αυθύπαρκτη οντότητα ωραία, αυτό είναι. Δεν δημιουργεί εκ του μηδενός, αλλά καρπώνεται, χρησιμοποιεί, μεταλλάσσει, υποσκάπτει και εξυψώνει, αποκρύπτει και φανερώνει συνδεδεμένη σε πολύπλοκες σχέσεις και κατά απόλυτο τρόπο με ρητορικά πολιτιστικά μοντέλα, που δρουν ιστορικά σε όλα τα κείμενα, συνθέτοντας εντέλει την κειμενικότητα της ιστορίας. αυτό ναι, αλλά δεν προκύπτει παραπάνω, και κειμενικότητα της ιστορίας υπό την έννοια ότι είναι η ιστορική διάσταση της κειμενικότητας



Εικόνα 12.1 Theo van Doesburg: *Peinture pure* (1920). (Πηγή: Φωτογραφία από την Wikipedia Commons. URL φωτογραφίας: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_010.jpg?uselang=de).

Ως ένα ιδιαίτερο μοντέλο συλλογικής πολιτισμικής μνήμης η λογοτεχνία είναι μια δεξαμενή σημειολογικών κόμβων και διακειμενικών σχέσεων, οι οποίες εκτείνονται σε όλες τις εκφάνσεις του πολιτισμού και τα κείμενά τους. Το κείμενο, όποια κι αν είναι η προέλευσή του, είναι εκείνο που έχει το προνόμιο να αποτυπώνει τις συλλογικές πολιτιστικές δομές και ιεραρχίες, τους πολιτιστικούς κανόνες και τις αξίες μιας χρονικής περιόδου όντας παράλληλα σε διαρκή διάλογο με άλλα κείμενα. Έτσι, η περιγραφή ενός ιστορικού γεγονότος, ενός ποδοσφαιρικού αγώνα, μιας διαφήμισης και ενός πίνακα δίπλα σε ένα ή περισσότερα λογοτεχνικά έργα μπορούν να αποτελέσουν, χωρίς αξιολογικές κρίσεις, το *corpus delicti* για τον κριτικό της λογοτεχνίας. Από αυτή την άποψη η ενασχόληση με τον έντεχνο λόγο δεν μπορεί να είναι αυτοσκοπός, γιατί στόχος είναι η ανάλυση και η ερμηνεία διακειμενικών διαπλοκών στα πλαίσια της ιστορικής τους εξέλιξης, καθώς και ο εντοπισμός, αλλά και η αμφισβήτηση συχνά αυτονόητων και γι' αυτόν τον λόγο παραλειπόμενων νοημάτων, τα οποία αντικατοπτρίζουν ιδεολογικές αξιολογικές κλίμακες. Το σημαίνουν αποτέλεσμα μιας τέτοιας, ουσιαστικά πολιτικής, θεώρησης είναι μια *ποιητική του πολιτισμού*, η οποία προϋποθέτει μια διαρκή διεπιστημονική συνεργασία και προσφέρει στη γενική και συγκριτική φιλολογία νέα πεδία δράσης.

12.3. Το αντικείμενο της Συγκριτολογίας στο τέλος του 20^{ου} αιώνα

Ενδεικτικό μιας ανοιχτής αντιμετώπισης του αντικείμενου της Συγκριτολογίας είναι η αναφορά (report) του Charles Bernheimer για τη «Συγκριτική Γραμματολογία στο γύρισμα του αιώνα» (*Comparative Literature at the Turn of the Century*) στην Αμερικανική Εταιρεία Συγκριτικής Γραμματολογίας (ACLA) το 1993, που δημοσιεύτηκε ένα χρόνο αργότερα στον συλλογικό τόμο με τίτλο *Η συγκριτική γραμματολογία την εποχή της πολυπολιτισμικότητας* (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*). Στην αναφορά αυτή ο Bernheimer (1995, σσ. 41-42) σημειώνει, αναφερόμενος στο πεδίο έρευνας της Συγκριτολογίας, τα εξής:

Ο χώρος της σύγκρισης σήμερα περιλαμβάνει συγκρίσεις μεταξύ καλλιτεχνικών προϊόντων που καταρχάς μελετούνται από διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους, μεταξύ διαφόρων πολιτισμικών κατασκευών αυτών των επιστημονικών κλάδων, μεταξύ δυτικών πολιτισμικών παραδόσεων, τόσο υψηλών, όσο και λαϊκών, και μη-δυτικών πολιτισμών, μεταξύ πολιτισμικών προϊόντων λαών, πριν και μετά την

αποικιοκρατία, μεταξύ πολιτισμικών κατασκευών που αφορούν το φύλο και ορίζονται ως θηλυκές και ως αρσενικές, ή αφορούν την σεξουαλική ταυτότητα και ορίζονται ως ετεροφυλόφιλες (οι κατασκευές) και ως ομοφυλόφιλες, μεταξύ φυλετικών και εθνικών τρόπων σημασιοδότησης, μεταξύ ερμηνευτικών κατασκευών του νοήματος και υλιστικών αναλύσεων του τρόπου παραγωγής και διάχυσης του, και μεταξύ πολλών άλλων. Αυτοί οι τρόποι της συγκριμιοποίησης της λογοτεχνίας στα πλαίσια των διευρυμένων πεδίων του διαλόγου, του πολιτισμού, της ιδεολογίας, της φυλής, και του φύλου είναι τόσο διαφορετικοί από τα παλαιά μοντέλα της λογοτεχνικής μελέτης με βάση τους συγγραφείς, τα έθνη, την περίοδο, και την τεχνολογία που ο όρος λογοτεχνία δεν μπορεί πλέον να περιγράψει επαρκώς το πεδίο αυτό της μελέτης μας.

Η αναφορά του Bernheimer συζητήθηκε έντονα έδωσε αφορμή για θεωρητικές αντιπαραθέσεις και για δημόσιες παρεμβάσεις σχετικά με το παρόν και το μέλλον τα συγκριτικής γραμματολογίας. Άλλωστε, δεν ήταν όλοι σύμφωνοι με αυτή τη θεώρηση. Έτσι, π.χ. ο [Russell A. Berman](#) (1995) δηλώνει σε μια συζήτηση στοργυλής τράπεζας σχεδόν σε πολεμικό τόνο:

Μένει σχεδόν άφωνος κανείς από την απόρριψη της λογοτεχνίας στην αναφορά Bernheimer. Η συγκεκριμένη αναφορά ανακοινώνει με χαρά ότι η Συγκριτολογία είναι ένα γενικό πρόγραμμα της «σύγκρισης», ό,τι κι αν αυτό μπορεί να σημαίνει. Συγκρίνω τα πάντα, σημαίνει δεν καταλαβαίνω τίποτα και αυτό είναι ένα μετά βίας συγχωρητέο ατόπημα. Καθόλου πάθος για τη λογοτεχνία, καθόλου έρωτας για τη φαντασία, καθόλου θέληση για την ποιητική εικονοπλασία: αντ' αυτού, ένα θλιβερό πρόγραμμα σύγκρισης τίνος, και για ποιο λόγο, και γιατί; Η αδυναμία απάντησης σε αυτά τα ερωτήματα δεν αποτελεί έκπληξη από πλευράς μιας πνευματικής κάστας, η οποία φοβάται να κάνει ποιοτικούς διαχωρισμούς από φόβο μήπως κατηγορηθεί για ελιτισμό. Δεν είναι πλέον μόνο ο κανόνας του παρελθόντος που είναι απορριπτός και αφανισμένος, αλλά και η λογοτεχνία γενικότερα, που σβήνει μες την απεριόριστη φλυαρία των συζητήσεων. Αλλά όταν θυσιαστεί η λογοτεχνία, τότε σίγουρα και η συγκριτική λογοτεχνία σύντομα θα πεθάνει «σαν το σκυλί», όπως στη «Δίκη» του Κάφκα. Εάν η λογοτεχνία είναι ασήμαντη, όπως το έθεσε η επιτροπή Bernheimer, τότε δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι υποψήφιοι φοιτητές θα διαφεύγουν σε άλλα τμήματα. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι σαφές: χρειαζόμαστε μια άλλη αναφορά, πριν από το τέλος του αιώνα, δεδομένου ότι η αναφορά Bernheimer είναι απλώς ανεπαρκής. Χρειαζόμαστε μια αναφορά που να υπερασπίζεται τη λογοτεχνία και όχι τη συνθηκολόγησή της.

Κρίνοντας από τις κατευθύνσεις που ακολούθησε η Συγκριτολογία στο 21^ο αιώνα, ο Russell A. Berman είχε μάλλον άδικο. Η Συγκριτολογία χωρίς να «εγκαταλείψει» τη λογοτεχνία αλλά συνδέοντάς την με τις πολιτισμικές σπουδές και ως εκ τούτου και με τις φεμινιστικές, φυλετικές (gender), αποικιακές και μετααποικιακές σπουδές, αλλά και με μη λογοτεχνικά κείμενα, κατέδειξε με την ερευνητική της δράση ότι δεν παραμένει στατική, αλλά αντιθέτως συμμετέχει ενεργά στην ιστορική εξέλιξη του ανθρώπινου πνεύματος.

12.4. Παγκοσμιοποίηση και παγκόσμια λογοτεχνία

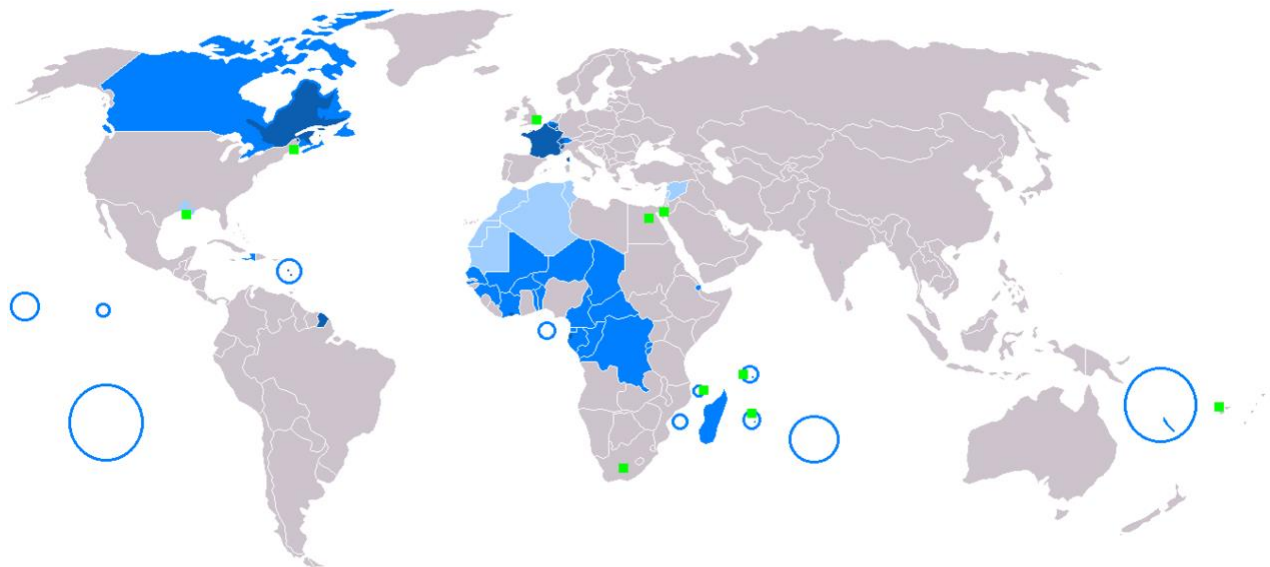
Η «διαστολή» του αντικειμένου της Συγκριτολογίας συμπίπτει με τη στροφή από μια ευρωκεντρική και δυτικοκεντρική αντίληψη σ' ένα πιο ανοιχτό βλέμμα που αγκαλιάζει την παγκόσμια λογοτεχνική παραγωγή, μια λογοτεχνική παραγωγή που στα πλαίσια της λεγόμενης παγκοσμιοποίησης θέτει νέα ερωτήματα στους ερευνητές. Η παγκοσμιοποίηση, ένα πολυσύνθετο φαινόμενο που έγινε αντικείμενο μελέτης και αντιπαραθέσεων τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, και που ως όρος περιγράφει τη ραγδαία ανάπτυξη διαπολιτισμικών επαφών που είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας παγκόσμιας κουλτούρας, οδήγησε στην προσπάθεια να χαρτογραφηθεί και να αναλυθεί η παγκόσμια λογοτεχνία υπό νέους όρους. Και αυτή την προσπάθεια την ανέλαβαν κατά κύριο λόγο οι συγκριτολόγοι που εξ ορισμού τα ερευνητικά τους ενδιαφέροντα δεν περιορίζονται σε μια εθνική λογοτεχνία. Σημαντική σε αυτό το πλαίσιο ήταν η συμβολή της μετααποικιακής κριτικής, όπως και οι συζητήσεις για την ετερότητα, τις υβριδικές ταυτότητες, για τη διασπορά, για νομάδες, για τις λογοτεχνίες της μεθορίου, της εξορίας και της μετανάστευσης που μπήκαν στην ατζέντα των θεωρητικών αναζητήσεων της Συγκριτολογίας.

Σε αυτή την κατεύθυνση άλλωστε κινείται και η λογοτεχνία. Έτσι, π.χ. στις 16 Μαΐου 2007 δημοσιεύτηκε στη γαλλική εφημερίδα *Le Monde* ένα [μανιφέστο](#) που το υπέγραψαν περισσότεροι από

σαράντα συγγραφείς, ζητώντας το τέλος της «γαλλοφωνίας» και τη γέννηση μιας παγκόσμιας λογοτεχνίας στα γαλλικά, υπό τον τίτλο *littérature-monde* (κόσμος της λογοτεχνίας). Και αυτός ο κόσμος της λογοτεχνίας, όπως παρουσιάζεται στο *μανιφέστο*, εκτείνεται πολύ πέρα από τα γαλλικά σύνορα, φτάνει στην Αφρική και στην Καραϊβική, σε πρώην γαλλικές αποικίες, στην περιφέρεια του δυτικού κόσμου. Αυτό που συνδέει αυτούς που το υπογράφουν είναι, ασχέτως καταγωγής, άλλωστε κανένας δεν προέρχεται από τη μητρόπολη, το Παρίσι, η συνείδηση μιας κοινής γλώσσας που όμως δεν συνδέεται πλέον με ένα έθνος ή ένα κράτος ή ένα κέντρο, αλλά με ένα παγκόσμιο γαλλόφωνο δίκτυο που περιλαμβάνει όλους τους ανθρώπους στον πλανήτη που μιλάνε γαλλικά. Και αυτή η συνείδηση του κόσμου ως ένα όλον είναι χαρακτηριστικό της παγκοσμιοποίησης, όπως σημειώνει ο Roland Robertson (1992, σ. 8): «*Η παγκοσμιοποίηση ως έννοια αναφέρεται τόσο στη «συμπίεση» του κόσμου, όσο και στην αυξανόμενη συνειδητοποίηση της παγκοσμιότητας, του κόσμου στο σύνολο του.*»

Ένα άλλο παράδειγμα είναι το μυθιστόρημα του Νοτιοαφρικανού J. M. Coetzee *Diary of a Bad Year* (*Το ημερολόγιο μιας κακής χρονιάς*), το οποίο δημοσιεύτηκε το 2007 στην Ολλανδία και πολύ σύντομα στην Αυστραλία, τη Βρετανία, τον Καναδά, τις Η.Π.Α., τη Γερμανία, την Ιαπωνία και τη Γαλλία. Το βιβλίο μέσα σε δεκατέσσερις μήνες είχε εκδοθεί σε εννέα χώρες και σε έξι γλώσσες. «*Το ημερολόγιο μιας κακής χρονιάς το οποίο δημοσιεύτηκε σχεδόν ταυτόχρονα σε πολλές γλώσσες, αρχικά στα ολλανδικά και όχι στα αγγλικά, δεν ανήκει σε κάποια εθνική, εθνοτική ή γλωσσική παράδοση*» (Walkowitz, 2009, σ. 567).

Και τέτοιου είδους φαινόμενα, που είναι απότοκα της παγκοσμιοποίησης, ενέτειναν και το ενδιαφέρον της Συγκριτολογίας για την παγκόσμια λογοτεχνία. Απόδειξη είναι οι ολοένα περισσότερες μελέτες που ασχολούνται με το αντικείμενο, προτείνοντας θεωρητικά σχήματα και μοντέλα που επιχειρούν να διαχειριστούν το λογοτεχνικό φαινόμενο σε παγκόσμιο επίπεδο.



Εικόνα 12.2 Χάρτης των γαλλόφωνων χωρών (URL φωτογραφίας: https://en.wikipedia.org/wiki/Portal:French_language_and_French-speaking_world#/media/File:New-Map-Francophone_World.PNG).

12.5. Η παγκόσμια λογοτεχνία ως πρόβλημα

Τι μπορούμε να ορίσουμε όμως ως παγκόσμια λογοτεχνία; Πρόκειται για το σύνολο των εθνικών λογοτεχνιών μαζί με όλα τα συγκείμενά τους; Σε αυτή την περίπτωση, όπως το διατυπώνει δραστικά ο Claudio Guillén (1993, σ. 38), μιλάμε για μια «*τρελή ιδέα, που δεν μπορεί να έχει πρακτική εφαρμογή, που δεν αφορά έναν πραγματικό αναγνώστη, αλλά έναν παραπλανημένο αρχειοφύλακα, που πρέπει να είναι επίσης πολυεκατομμυριούχος*». Αν όμως η παγκόσμια λογοτεχνία ως το σύνολο όλων των γραπτών ή προφορικών κειμένων από τις απαρχές του κόσμου έως σήμερα δεν έχει κανένα νόημα για τον ερευνητή, γιατί είναι ένα άπειρο πεδίο που δεν προσφέρει τίποτα στην καλύτερη κατανόηση του λογοτεχνικού φαινομένου, τότε τι

μπορούμε να ορίσουμε ως παγκόσμια λογοτεχνία; Μια απάντηση είναι ότι παγκόσμια λογοτεχνία είναι εκείνα τα λογοτεχνικά έργα που κατάφεραν να ξεπεράσουν τα σύνορα του πολιτισμού στον οποίον χρωστάνε την ύπαρξή τους, είναι δηλαδή έργα που μεταφράστηκαν σε άλλες γλώσσες. Αυτό βέβαια είναι πολύ γενικόλογο με δεδομένο ότι αν και σήμερα μεταφράζονται πάρα πολλά λογοτεχνικά κείμενα, πολύ περισσότερα από ό,τι στο παρελθόν, παράλληλα τα περισσότερα κείμενα παραμένουν στα όρια της γλώσσας, στο πλαίσιο της οποίας δημιουργήθηκαν.

Πώς φτάνει λοιπόν ένα κείμενο να θεωρηθεί ότι ανήκει στην παγκόσμια λογοτεχνία; Όπως σημειώνει ο David Damrosch (2003, σ. 6):

Ένα έργο συγκαταλέγεται στην παγκόσμια λογοτεχνία μέσω μιας διπλής διαδικασίας: πρώτον, με το να διαβάζεται ως λογοτεχνικό έργο· δεύτερον, με το να διαδίδεται σε ένα ευρύτερο κόσμο πέρα από τη γλωσσική και πολιτισμική του προέλευσή. Ένα συγκεκριμένο έργο μπορεί να ενταχθεί στον κόσμο της παγκόσμιας λογοτεχνίας και στη συνέχεια να εξέλθει από αυτόν και πάλι, αν μεταβληθεί ένας από τους δύο χώρους, ο λογοτεχνικός ή ο παγκόσμιος. Κατά τη διάρκεια των αιώνων ένα ασυνήθιστα ασταθές έργο μπορεί να εισέλθει και να εξέλθει από τη σφαίρα της παγκόσμιας λογοτεχνίας σε πολλές διαφορετικές χρονικές στιγμές· και σε οποιαδήποτε δεδομένη στιγμή, ένα έργο μπορεί να λειτουργήσει ως έργο παγκόσμιας λογοτεχνίας μόνο για ορισμένους αναγνώστες και για ορισμένα είδη ανάγνωσης. Οι μεταβολές ενός λογοτεχνικού έργου, εξάλλου, δεν αντανακλούν την εξέλιξη της οποίας εσωτερικής λογικής του ίδιου του έργου, αλλά πραγματώνονται μέσα από μια σύνθετη δυναμική των πολιτισμικών αλλαγών και αμφισβήτησης κάτι λείπει. Ελάχιστα έργα μπορούν να εξασφαλίσουν γρήγορα και μόνιμα μια θέση στα διαχρονικά παγκόσμια αριστουργήματα· η αντιμετώπιση των περισσότερων έργων μεταβάλλεται με την πάροδο του χρόνου, σε σημείο να τους αποδίδεται ή να τους αφαιρείται ο χαρακτηρισμός αριστουργήματα.

Ακόμα όμως κι αν δεχτούμε ότι μόνο τα «αριστουργήματα» που έχουν εξασφαλίσει παγκόσμια αναγνώριση και που μεταφράζονται σε άλλες γλώσσες συγκροτούν την παγκόσμια λογοτεχνία, το πεδίο είναι και πάλι τεράστιο για να έχει πρακτική εφαρμογή ο όρος. Έπειτα, σε πόσες γλώσσες θα πρέπει να έχει μεταφραστεί ένα κείμενο για να θεωρηθεί ότι ανήκει στην παγκόσμια λογοτεχνία; Και κάθε φορά που ένα κείμενο μεταλλάσσεται, δεν μπαίνει σε νέο πλαίσιο; Και πόσοι αναγνώστες θα πρέπει να το έχουν διαβάσει; Αυτές οι ερωτήσεις και άλλες δεν είναι εύκολο να απαντηθούν.

Όπως υπογραμμίζει όμως ο Franco Moretti (2000, σ. 55):

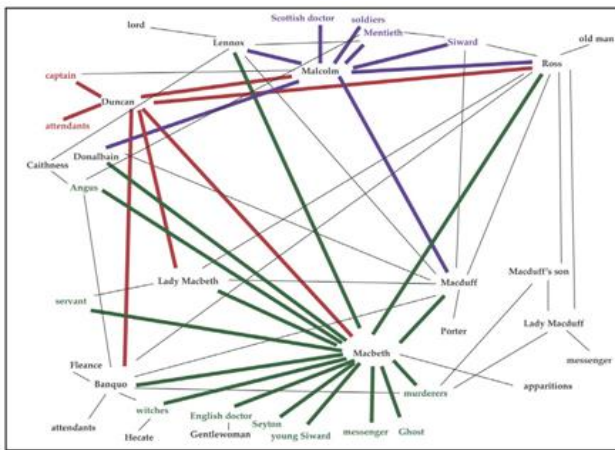
Αυτό είναι και η μεγάλη μας ευκαιρία, επειδή οι κολοσσιαίες διαστάσεις του εγχειρήματος καθιστούν σαφές ότι η παγκόσμια λογοτεχνία δεν μπορεί να είναι απλώς μια ευρύτερη λογοτεχνία· δεν μπορεί να είναι μια επέκταση αυτού που ουσιαστικά ήδη κάνουμε. Πρέπει να είναι κάτι εντελώς διαφορετικό. Οι κατηγορίες πρέπει να είναι διαφορετικές. Ο Max Weber γράφει ότι αυτό που καθορίζει το πεδίο εφαρμογής των διαφόρων επιστημών δεν είναι η πραγματική διασύνδεση των πραγμάτων, αλλά η εννοιολογική διασύνδεση των προβλημάτων. Ένας νέος επιστημονικός κλάδος προκύπτει όταν ένα νέο πρόβλημα απαιτεί μια νέα μέθοδο. Και αυτό είναι το ζητούμενο εδώ: η παγκόσμια λογοτεχνία δεν είναι ένα αντικείμενο, αλλά ένα πρόβλημα, και ένα πρόβλημα που απαιτεί μια νέα κριτική μέθοδο: και κανείς δεν έχει ποτέ βρει μια μέθοδο που να στηρίζεται απλώς στην ανάγνωση ακόμα περισσότερων κειμένων.

12.6. Η εξ αποστάσεως ανάγνωση ή η μη ανάγνωση

Η μέθοδος που προτείνει ο Morreti με τη βοήθεια της οποίας μπορεί να λυθεί το πρόβλημα είναι η *εξ αποστάσεως ανάγνωση* ή *μη ανάγνωση* (distant reading – not reading). Σε αντίθεση με την εκ του σύνεγγυς ανάγνωση, το close reading, δηλαδή τη λέξη προς λέξη ανάγνωση, η εξ αποστάσεως ή μη ανάγνωση, επιτρέπει σύμφωνα με τον Morreti, την εποπτεία της λογοτεχνικής παραγωγής και αφήνει να αναδειχτεί η κοινωνική λειτουργία της λογοτεχνίας. Όπως εξηγεί ο [Martin Mueller](#) (2007) «από τότε που υπάρχουν βιβλία, υπήρχαν πάντα περισσότερα από αυτά που θα μπορούσε κάποιος να διαβάσει. Ο επαγγελματίας ή ο λόγιος χρησιμοποιεί την ανάγνωση με την αυστηρή έννοια της εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης (close reading) μόνο δευτερευόντως, όταν π.χ. θέλει να ερμηνεύσει αποσπάσματα ενός βιβλίου χωρίς να το διαβάσει ολόκληρο. Υπάρχουν παλιές τεχνικές για να γίνει αυτό, κάποιες είναι πιο αξιοσέβαστες από τις άλλες, και περιλαμβάνουν την επιλεκτική ανάγνωση ή τη διαγώνια ανάγνωση, την ανάγνωση της βιβλιογραφίας ή τον

γρήγορο εντοπισμό αυτού, για το οποίο κάποιος μιλάει ή γράφει. Το να ξέρει κανείς πως «να μην διαβάσει» είναι το ίδιο σημαντικό με το να ξέρει πώς να διαβάσει». Πως λειτουργεί όμως η εξ αποστάσεως ή η μη ανάγνωση;

Η εξ αποστάσεως ανάγνωση προϋποθέτει τη χρήση υπολογιστών, στατιστικών εργαλείων και προγραμμάτων, αναπτύσσοντας ποσοτικές μεθόδους για να διαβάσει μεγάλο όγκο κειμένων, αποτυπώνοντας τα αποτελέσματα σε γραφικούς πίνακες, χάρτες και δέντρα. Το πείραμα που έγινε το 2008 από τον Moretti και μια ομάδα ερευνητών είχε ως στόχο στη βάση ενός μεγάλου αριθμού κειμένων να αναγνωρίσει το πρόγραμμα διαφορετικά λογοτεχνικά είδη. Το αποτέλεσμα ήταν επιτυχές βέβαια όπως σημειώνεται εμφατικά στην αναφορά που συνέταξε η ομάδα «το εγχείρημα αυτό δεν προσέφερε νέα γνώση. Ωστόσο το ότι η κριτική ικανότητα του ανθρώπου και η στατιστική ανάλυση θα ήταν σύμφωνες ως προς την ταξινόμηση των λογοτεχνικών ειδών αυτό ήταν το καινοφανές που ανέδειξε το εν λόγω εγχείρημα» (Allison, Heuser, Jockers, Moretti & Witmore, 2011, σ. 5). Τα πειράματα όμως που ακολούθησαν επέτρεψαν όμως μεταξύ άλλων να μελετηθούν 2958 μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα από μακροσκοπική άποψη, η μυθιστορηματική παραγωγή του 20^{ου} αιώνα κ.ά. με εν μέρει εντυπωσιακά αποτελέσματα.



Εικόνα 12.3 Εξ αποστάσεως ανάγνωση: Διαγραμματική παρουσίαση των σχέσεων μεταξύ των ηρώων στο «Μάκμπεθ» του Σαίξπηρ. Απεικόνιση από τον J.M.Kang (Πηγή: Stanford Literary Lab, URL: <https://litlab.stanford.edu/pamphlets>, URL φωτογραφίας: <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf>).

Τα οφέλη από την Ηλεκτρονική ανάλυση κειμένου, τη στατιστική ανάλυση δηλαδή και συνήθως τη λεξικομετρία, ειδικά αν προκύπτουν από εκτεταμένα Ηλεκτρονικά Σώματα Κειμένων. Η ταχύτητα και η ακρίβεια στην εξαγωγή συγκριτικών μεγεθών μεταξύ κειμένων δεν μπορεί να συγκριθεί με τα αποτελέσματα που θα έβγαζε ένας ερευνητής-αναγνώστης μόνος του. Τα ΗΣΚ μπορούν να αναλυθούν παράλληλα ποικιλοτρόπως, με αναφορά σε κοινούς λεκτικούς τρόπους, συχνότητα εμφάνισης συγκεκριμένων λέξεων ή εκφράσεων, κοινά θεματικά ή υφολογικά στοιχεία κτλ. Φυσικά, η επιλογή του σώματος κειμένων όπως και οι ερωτήσεις που τίθενται μπορούν να επηρεάσουν τα αποτελέσματα της έρευνας, ενώ το γεγονός ότι οι έρευνες αυτές στηρίζονται αποκλειστικά σε στατιστικά στοιχεία οδηγεί ορισμένες φορές σε άνευ ουσίας συμπεράσματα.

Ο υπολογιστής όμως μπορεί να επεξεργαστεί και να αποτυπώσει στοιχεία και πληροφορίες με τρόπο που αλλάζουν την εικόνα που έχουμε για το έργο ενός συγγραφέα ή και για μια ολόκληρη εποχή. Όπως πχ. συμβαίνει στην ερευνητική δουλειά που έχει γίνει στο Πανεπιστήμιο του Στάνφορντ και που αφορά την επεξεργασία της αλληλογραφίας σημαντικών διανοητών του Διαφωτισμού που αποδεικνύει πέρα από κάθε αμφιβολία ότι τα δίκτυα επικοινωνίας στην Ευρώπη την εποχή αυτή ήταν πολύ πιο πυκνά απ' ό,τι θεωρούσαμε έως σήμερα, επιτρέποντάς μας ταυτόχρονα να παρακολουθήσουμε την κυκλοφορία των ιδεών την εποχή των Φώτων σε ένα μακροσκοπικό επίπεδο, χωρίς να χρειαστεί να διαβάσουμε π.χ. όλη την αλληλογραφία του Βολταίρου που είναι 18 τόμοι των 400 σελίδων περίπου ο καθένας. Οι δυνατότητες διερεύνησης τεράστιων ΗΣΚ, μαζικών δεδομένων δηλαδή, που υπόσχεται η ψηφιακή ανάλυση κειμένων, η ηλεκτρονική κειμενικότητα, οι αλλαγές στη δημοσίευση και τη διαφύλαξη των έργων, μεταξύ άλλων, οδήγησαν στη δημιουργία ενός νέου επιστημονικού κλάδου που φέρει τον τίτλο *ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες*.

12.7. Ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες και η Συγκριτολογία

Οι πειραματισμοί με την ψηφιακή ανάλυση στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες έχουν πολλαπλασιαστεί τα τελευταία χρόνια, όπως άλλωστε και τα κέντρα έρευνας που είναι αφιερωμένα στις ψηφιακές ανθρωπιστικές σπουδές. Όπως σημειώνεται στο [μανιφέστο](#) («The Digital Humanities Manifesto 2.0», 2009) για τις ψηφιακές ανθρωπιστικές σπουδές που δημοσιεύτηκε το 2009 και θεωρείται ένα από τα πιο ιδρυτικά κείμενα αυτού του επιστημονικού κλάδου:

Οι Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Επιστήμες δεν είναι ένα ενιαίο πεδίο, αλλά μια σειρά από συγκλίνουσες πρακτικές που εξερευνούν ένα σύμπαν στο οποίο: α) το τυπωμένο βιβλίο δεν είναι πλέον το αποκλειστικό ή το κανονιστικό μέσο μέσω του οποίου παράγεται ή και διαδίδεται η γνώση, αντ' αυτού η εκτύπωση υποκαθίσταται από νέες, πολυμεσικές εφαρμογές, και β) τα ψηφιακά εργαλεία, οι τεχνικές και τα μέσα έχουν τροποποιήσει την παραγωγή και τη διάδοση των γνώσεων στις τέχνες, στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες. [...] Όπως συνέβη σε όλες τις επαναστάσεις των μέσων, το πρώτο κύμα της ψηφιακής επανάστασης έστρεψε το βλέμμα προς τα πίσω καθώς κινούνταν προς τα εμπρός. [...] Το πρώτο κύμα των ψηφιακών ανθρωπιστικών εργασιών ήταν ποσοτικό, κινητοποιώντας τις δυνατότητες των βάσεων δεδομένων για αναζήτηση και ανάκτηση, αυτοματοποιώντας το γλωσσολογικό corpus, στοιβάζοντας υπερκάρτες σε συστοιχίες αποφασιστικής σημασίας. Το δεύτερο κύμα έχει χαρακτήρα ποιοτικό, ερμηνευτικό, πειραματικό, παράγει νέες ιδέες και είναι δημιουργικό. Θα αξιοποιεί την ψηφιακή εργαλειοθήκη για να εξυπηρετεί τις βασικές μεθοδολογικές δυνατότητες των Ανθρωπιστικών Επιστημών, δίνοντας προσοχή στην πολυπλοκότητα, στα ειδικά χαρακτηριστικά του μέσου, στο ιστορικό πλαίσιο, στον αναλυτικό βάθος, στην κριτική και στην ερμηνεία.

Σχολιάζοντας το μανιφέστο των ψηφιακών ανθρωπιστικών επιστημών ο Todd Presner, υπογραμμίζει ότι η Συγκριτική Γραμματολογία και λόγω του αντικείμενου της, που είναι η παγκόσμια λογοτεχνία, και λόγω της διεπιστημονικής της φύσης της μπορεί να κερδίσει πολλά συμμετέχοντας στην επανάσταση των ψηφιακών ανθρωπιστικών σπουδών. Ο Presner (2011, σσ. 201-203) αναφέρει τρεις τομείς όπου η συγκριτική γραμματολογία μπορεί να επεκτείνει τα ερευνητικά της πεδία με τη βοήθεια ψηφιακών εργαλείων:

- Η Συγκριτική Γραμματολογία ως μέρος των *Σπουδών Συγκριτικών Μέσων* (Comparative Media Studies) είναι σε θέση να φέρει στο προσκήνιο τις υλικές ιδιότητες των λογοτεχνικών κειμένων, δηλαδή τις τεχνικές διαδικασίες των δομών παραγωγής, αναπαραγωγής και διακίνησης κειμένων, καθώς και τις πρακτικές ανάγνωσης και πλοήγησης που εξαρτώνται από το εκάστοτε μέσο, όπως επίσης και τις ευρύτερες πολιτιστικές και κοινωνικές επιπτώσεις που έχουν αυτές οι τεχνικές στον γραμματισμό και την παραγωγή γνώσης.
- Οι *Σπουδές Συγκριτικών Πληροφοριακών Στοιχείων* (Comparative Data Studies) εκτός από το να διενεργούν εις βάθος και εξ' αποστάσεως αναλύσεις δεδομένων, διευρύνουν ριζικά το αντικείμενο μελέτης της Συγκριτολογίας: Από τη μία πλευρά έχουμε κείμενα που αρχικά θεωρούνταν μεμονωμένα αντικείμενα σε ένα μέσο και που τώρα μέσω της ψηφιοποίησης προσιτά είναι, και κοινόχρηστα σε πολλές μορφές και σε ποικίλες πλατφόρμες. Και από την άλλη πλευρά, κείμενα που είναι ψηφιακής προέλευσης –είτε πρόκειται για blogs, βίντεο, ιστοσελίδες, μουσική, χάρτες, φωτογραφίες είτε για κατασκευασμένα υπερμέσα που συνδυάζουν διαφόρων ειδών μέσα– παρέχουν δεδομένα προς ανάλυση και θέτουν νέα ερευνητικά ερωτήματα.
- Αν και η Συγκριτική Γραμματολογία δεν έχει γενικά ασχοληθεί με τον σχεδιασμό, τη διαδραστικότητα, τις στρατηγικές πλοήγησης, τα θέματα αυτά παίζουν καθοριστικό ρόλο στον τομέα *Συγκριτικών Σπουδών συγγραφικής ιδιότητας και Πλατφόρμας* (Comparative Authorship and Platform Studies). Με δεδομένο ότι η συγγραφική ιδιότητα ήταν πάντα ερευνητικό αντικείμενο της Συγκριτολογίας, οι πλατφόρμες είναι κάτι που προστίθεται σε αυτό. Άλλωστε, όπως υπογραμμίζει ο Presner, πρόκειται για έναν τομέα που δεν πρέπει να παραδοθεί στους τεχνικούς, τους εκδότες, και τους βιβλιοθηκονόμους. Η διάταξη των πληροφοριών και η χρήση πολυμέσων μπορεί κάλλιστα να προστεθεί στα ερευνητικά πεδία της Συγκριτολογίας, μια και σχετίζεται με την παραγωγή νοήματος έξω από ένα στενό εθνικό πλαίσιο. (Presner 2011, σ. 203).

12.8. Η μη μεταφρασιμότητα της λογοτεχνίας

Η χρήση υπολογιστών για την ανάλυση της λογοτεχνίας δεν έμεινε χωρίς αντίλογο. Όπως σημειώνει η Katie Trumpener (2009, σ. 170), ασκώντας κριτική στον Moretti:

Ο Moretti υποστηρίζει την επεξηγηματική δύναμη των «αφηρημένων μοντέλων». Θα επεσήμανα κυρίως τη συνεχή χρησιμότητα των παλιών συγκριτικών μεθόδων, ιδιαίτερα εκείνων που σχετίζονται με την επιστήμη της Συγκριτικής Γραμματολογίας. Τα στατιστικά στοιχεία βέβαια υπογραμμίζουν τις συνέχειες και ασυνέχειες σε ένα συγκεκριμένο σύστημα δεδομένων. Ωστόσο, οι πληροφορίες που μπορούν να προσφέρουν παραμένουν περιορισμένες λόγω των παραμέτρων αναζήτησης. Ο Moretti ενδιαφέρεται π.χ. για την μυθιστορηματική παραγωγή σε μια συγκεκριμένη περίοδο της Ιστορίας της Βρετανικής Λογοτεχνίας και έχει εργαστεί για να αποκτήσει μια συστηματική γνώση γι' αυτήν. Αλλά τα συμπεράσματά του δύσκολα μπορούν να γενικευθούν για άλλα διαστήματα της λογοτεχνικής ιστορίας, ούτε καν σε γειτονικούς και στενά συνδεδεμένους λογοτεχνικά πολιτισμούς.

Δεν είναι όμως μόνο οι φωνές που κατηγορούν την στατιστική ανάλυση της λογοτεχνίας, αυτού που ονομάζεται ποσοτικός formalism, ότι μπορεί μεν να διαπιστώνει υπάρχουσες δομές αλλά αδυνατεί να παραγάγει θεωρητικά μοντέλα, αλλά και εκείνες που στρέφονται κατά της παγκόσμιας λογοτεχνίας, όπως την αντιλαμβάνονται οι οπαδοί της εξ αποστάσεως ανάγνωσης, χρησιμοποιώντας ως κύριο επιχείρημα την μη μεταφρασιμότητα της λογοτεχνίας. Έτσι, στο βιβλίο της *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, που δημοσιεύτηκε το 2013, η Emily Apter προτείνει ξανασκεφτούμε τι σημαίνει Συγκριτολογία, λαμβάνοντας μεν υπόψη μας τα προβλήματα που αναδύονται από τον όγκο του αντικειμένου, αλλά επικεντρωνόμενοι ταυτόχρονα στην μη μεταφρασιμότητα της λογοτεχνίας. Η μη μεταφρασιμότητα της λογοτεχνίας δεν σημαίνει ότι η λογοτεχνία είναι αδύνατον να μεταφραστεί, αλλά ότι πρέπει ο συγκριτολόγος να έχει συνεχώς στο μυαλό του, ότι η λογοτεχνία μεταφερόμενη ξανά και ξανά από τον ένα γλωσσικό κώδικα στον άλλον μετασχηματίζεται. Ένα κείμενο δηλαδή από τη στιγμή που μεταφράζεται πολλές φορές και σε διαφορετικές γλώσσες παράγει πολλαπλές εκδοχές του, που δεν είναι ταυτόσημες μεταξύ τους. Από αυτή την άποψη είναι πιο σωστό να μιλάμε για παγκόσμιες λογοτεχνίες. Ο πληθυντικός αριθμός δηλώνει τις διαφορές μεταξύ παγκόσμιας λογοτεχνίας σε ένα γλωσσικό κώδικα και παγκόσμιας λογοτεχνίας σε έναν άλλο.



Εικόνα 12.4 Morgan Russell: *Κοσμική συγχρωμία*, 1913-1914 (Πηγή: Φωτογραφία από την Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/@URL> φωτογραφίας: https://en.wikipedia.org/wiki/Morgan_Russell#/media/File:Cosmic_Synchrony.jpg).

Σε αντίθεση με την εξ αποστάσεως ανάγνωση (“distant reading,”) η πρόταση της Apter προϋποθέτει ένα αργό και εις βάθος διάβασμα. Η αποδοχή δηλαδή της μη μεταφρασιμότητας της λογοτεχνίας οδηγεί στην ανάγκη να στραφεί κανείς τόσο στο πρωτότυπο όσο και στις πολλαπλές του μεταφράσεις και να προσέξει κάθε λέξη. Και αυτή η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση είναι μια αργή και επίπονη διαδικασία, που ναι μεν

αποκλείει την εποπτεία πάνω στην ή στις παγκόσμιες λογοτεχνίες, αλλά επιτρέπει να αναδυθούν νοήματα που χάθηκαν στην μετάφραση, αλλοιώθηκαν στην μετατόπιση από τον έναν γλωσσικό κώδικα στον άλλον, δίνοντας ταυτόχρονα το περιθώριο για μια προσεκτική μελέτη των μεταφράσεων, που με την σειρά τους δεν είναι παρά «μη εθνικές» εκδοχές ενός κειμένου και άρα έχουν ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο αυτού που ονομάζουμε παγκόσμια λογοτεχνία.

Όπως σημειώνει ο Hangping Xu (2014, σ. 176):

[Η Arter] ενθαρρύνει την εις βάθος μελέτη των φοιτητών ενάντια στην «αγοραία, βουλμική θέληση για ανθολόγηση του κόσμου και ένταξή του στο σχολικό πρόγραμμα» που τους εκπαιδεύει να είναι καταναλωτές και τουρίστες της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Πράγματι, η αργή και βαθιά ανάγνωση ορίζει κατά κύριο λόγο τις ανθρωπιστικές σπουδές. Σε μια στιγμή που ο καπιταλισμός έχει ποδηγητήσει και εμπορευματοποιήσει εκ νέου τη λογοτεχνία η Arter ελπίζει η Παγκόσμια Λογοτεχνία να ανακτήσει τον ουμανιστικό της χαρακτήρα.

12.9. Παγκόσμια λογοτεχνία και αγορά

Σίγουρο είναι ότι αν ο Γκαίτε, ο οποίος εισάγει την έννοια της Weltliteratur, προϋποθέτει μια συμβιωτική σχέση μεταξύ εθνικών λογοτεχνιών, η νέα παγκόσμια λογοτεχνία είναι προϊόν ώσμωσης πολιτισμικών μοντέλων και εθνικών παραδόσεων. Είναι επίσης, όπως το ορίζει η Pascale Casanova στο βιβλίο της *Η παγκόσμια πολιτεία των γραμμάτων*, ένας «παγκόσμιος λογοτεχνικός χώρος», που χαρακτηρίζεται από μια σειρά πρακτικών που αναπτύσσονται στο πλαίσιο ενός συστήματος ισχύος και γνώσης, και στο οποίο συμμετέχουν διάφοροι θεσμοί, όπως εκδοτικοί οίκοι, κριτική, τύπος, βραβεία, κτλ., που ασκούν εξουσία πολιτισμική, πολιτική και οικονομική, συνδιαμορφώνοντας αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί λογοτεχνικό πεδίο, ένα πεδίο που όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ξεπερνά κατά πολύ αυτό που θα ονομάζαμε παγκόσμιο λογοτεχνικό πεδίο.

Σε αυτό το πλαίσιο υπάρχουν συγγραφείς που ανήκουν σε μικρές γλωσσικές κοινότητες και γράφουν σε μια «ξένη» γλώσσα, προκειμένου να μπορέσουν να συμμετάσχουν επί ίσοις όροις σε αυτό το παγκόσμιο σύστημα. Όπως υπογραμμίζει ο Tim Brennan (1997, σ. 203):

Αρκετοί νέοι συγγραφείς προσφέρουν ένα είδος μητροπολιτικής λογοτεχνίας του τρίτου κόσμου, της οποίας οι συμβάσεις έχουν δώσει στα μυθιστορήματά τους την αυχή εντύπωση του «έτοιμου προς κατανάλωση προϊόντος». Όχι τόσο εξαιτίας της έλλειψης αυθεντικότητας στο όραμά τους, όσο εξαιτίας του πλαισίου της πρόσληψής τους, αυτά τα μυθιστορήματα –συνήθως ομαδοποιημένα στον προθάλαμο μιας βιβλιοθήκης– χαρακτηρίζονται αδικώς ως ένα είδος γραφής προς πώληση... Έχοντας τη δικιά τους θέση στο σύνολο των υβριδικών υποκειμένων, συμμετέχουν σε ένα συλλογικό μάθημα... σχετικά με τον παγκόσμιο πλουραλισμό.

Αυτό οφείλεται όχι μόνο στους συγγραφείς ή στους αναγνώστες που καταναλώνουν λογοτεχνία, αλλά και σε ένα σύστημα διακίνησης, αποτίμησης και παραγωγής υπεραξίας, στο οποίο συμμετέχουν πολλά διαφορετικά κέντρα, μια και όπως σημειώνει ο Δημήτρης Καργιώτης (2012, σ. 50): «Η λογοτεχνία σε επίπεδο παγκόσμιο αποτελεί ένα χώρο με πολλά κέντρα και πολλούς πόλους και καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από κριτήρια εξωγενή του λογοτεχνικού κειμένου καθαυτού».

Κι αν η επιρροή εξωγενών παραγόντων, ιδεολογημάτων, θρησκευτικών πεποιθήσεων κτλ. είναι αυτονόητη και ορατή σε όλα τα λογοτεχνικά κείμενα από τις απαρχές του κόσμου, η παγκόσμια λογοτεχνία σήμερα καθορίζεται πολύ περισσότερο από ό,τι ποτέ στο παρελθόν από τους κανόνες της αγοράς, μια αγοράς παγκοσμιοποιημένης που στοχεύει σε όλο και περισσότερους καταναλωτές και στηρίζεται στην ομοιογένεια του γούστου του αναγνωστικού κοινού, που είναι με την σειρά της αποτέλεσμα της παγκοσμιοποίησης και των δικτύων μεταφοράς πολιτισμικών αγαθών. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν υπάρχουν διαφορετικά λογοτεχνικά ιδιώματα και διαφορετικές λογοτεχνικές φωνές. Το αντίθετο συμβαίνει. Το θεωρητικό ενδιαφέρον άλλωστε για λογοτεχνίες που γράφονται π.χ. σε ελάσσονες γλώσσες, για λογοτεχνικά κείμενα που παράγονται σε πρώην αποικίες, λογοτεχνικές φωνές που απέχουν από την κανονικότητα της δυτικής παράδοσης κτλ. αυξάνεται ολοένα, εμπλουτίζοντας με αυτόν τον τρόπο το παγκόσμιο λογοτεχνικό πεδίο. Άλλωστε, πέντε είναι οι βασικοί πυλώνες πάνω στους οποίους, σύμφωνα με τον Wladimir Kryszinski (1995, σ. 151), στηρίζεται σήμερα η λογοτεχνική παραγωγή: το τοπικό, το εθνικό, το περιθωριακό, το θεσμικό και το

παγκόσμιο. Από αυτή την άποψη το αποτέλεσμα, δηλαδή το λογοτεχνικό προϊόν, δεν μπορεί παρά να έχει υβριδικό χαρακτήρα, μια και μεταχειρίζεται διαφορετικές γλώσσες, να μετέχει ταυτόχρονα σε διαφορετικούς κόσμους.

12.10. Παγκόσμιος λογοτεχνικός κανόνας

Σε αυτό το πλαίσιο διεξάγεται και η συζήτηση για τον παγκόσμιο λογοτεχνικό κανόνα. Στην προβληματική σχετικά με τον λογοτεχνικό κανόνα αναφερθήκαμε στο πρώτο κεφάλαιο (βλ. κεφ 1.) Εδώ να αναφέρουμε ότι και ο κανόνας είναι μια ιδέα που επηρεάζει σημαντικά και από πολλές απόψεις το λογοτεχνικό πεδίο. Έτσι, στο πλαίσιο της αγοράς η ιδέα του κανόνα χρησιμοποιείται σχεδόν πληθωριστικά. Γι' αυτό θα βρούμε συχνά εμπορικές προτάσεις που μας προτρέπουν να διαβάσουμε π.χ. τα «100 καλύτερα βιβλία του κόσμου» ή σειρές με έργα συγγραφέων που κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι πήραν όλοι Νόμπελ λογοτεχνίας, ενώ νέες κυκλοφορίες διαφημίζονται ως «συνέχεια» άλλων επιτυχιών (αν σας άρεσε το Χ, πρέπει να διαβάσετε οπωσδήποτε το Ψ). Σε θεωρητικό επίπεδο η συζήτηση για παγκόσμιο λογοτεχνικό κανόνα διεξάγεται φυσικά με άλλους όρους. Εδώ ο στόχος είναι ο περιορισμός και ο επιστημονικός χειρισμός του όγκου της λογοτεχνικής παραγωγής, και ενώ η αξιολογική αποτίμηση λογοτεχνικών έργων μοιάζει να μην υποστηρίζεται πλέον από πολλούς, η πραγματικότητα είναι διαφορετική. Η ανάδειξη ορισμένων κειμένων εις βάρος άλλων είναι ένα γεγονός που δύσκολα αμφισβητείται.

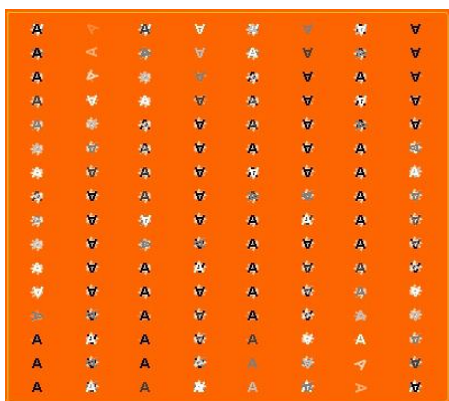
Έτσι, π.χ. ο David Damrosch αναφερόμενος στην παγκόσμια λογοτεχνία διαπιστώνει ότι σήμερα ισχύουν σιωπηρά τρεις κανόνες: ένας υπερκανόνας (*hypercanon*), που περιλαμβάνει μείζονες κλασικούς συγγραφείς, ένας αντικανόνας (*counter-canon*) που περιλαμβάνει επαναστατικές φωνές που προέρχονται κατά κύριο λόγο από ελάσσονες γλώσσες, και ένας σκιάδης κανόνας (*shadow canon*) από συγγραφείς που όλοι γνωρίζουν, αλλά κανείς δεν διαβάζει πλέον.

Αυτή η κανονιστική ιεράρχηση είναι έντονη ακόμη και σε μία και μόνο περίοδο σε μία μεμονωμένη χώρα. Οι ανομοιότητες είναι ακόμη πιο δραματικές όταν πρόκειται για την παγκόσμια λογοτεχνία, με δεδομένες τις έντονες πιέσεις του χρόνου και τους σχετικούς αριθμούς, και ο υπερκανόνας επεκτείνεται τώρα πέραν των κλασικών κειμένων, κατοχυρωμένος εδώ και πολύ καιρό από τους παλαιότερους τομείς σπουδών. Στην παγκόσμια λογοτεχνία, όπως και σε έναν λογοτεχνικό διαγωνισμό τύπου Μις Υφήλιος, ένα ολόκληρο έθνος μπορεί να εκπροσωπείται από έναν και μόνο συγγραφέα: Η Ινδονησία, πέμπτη μεγαλύτερη χώρα του κόσμου και τόπος αρχαίων και σύγχρονων πολιτιστικών παραδόσεων, εκπροσωπείται συνήθως, αν όχι αποκλειστικά, από τον Pramodha Ananta Toer. Ο Jorge Luis Borges και ο Julio Cortazar μοιράζονται την τιμητική διάκριση για τον τίτλο του Μίστερ Argentina. (Darmrosch, 2009, σσ. 511-512)

Στο πλαίσιο αυτό ο Darmrosch (2003, 281) ορίζει την παγκόσμια λογοτεχνία ως μια «ελλειπτική αντανάκλαση των εθνικών λογοτεχνιών», ως μια «γραφή που κερδίζει στη μετάφραση» και επιτρέπει στον αναγνώστη «μια αποστασιοποιημένη εμπλοκή με κόσμους πέρα από το δικό μας χώρο και χρόνο».

12.11. Λογοτεχνία και διαδίκτυο

Και αυτή η εμπλοκή με κόσμους πέρα από το δικό μας χώρο και χρόνο υποστηρίζεται και τρέφεται κατά κύριο λόγο πλέον από το διαδίκτυο. Η παγκόσμια λογοτεχνία περιλαμβάνει δηλαδή και αυτό που ονομάζεται κυβερνολογοτεχνία, ηλεκτρονική, πληροφορική ψηφιακή, δικτυακή, υπερλογοτεχνία ή δυνητική ή υπολογιστική λογοτεχνία. Πρόκειται για μια λογοτεχνία που η παραγωγή και η πρόσληψή της στηρίζεται στους υπολογιστές και λαμβάνει χώρα στον παγκόσμιο ιστό. Όπως σημειώνει η Τιτίκα Δημητρούλια (2003, σσ. 94-95) ο κάθε όρος που επιχειρεί να προσεγγίσει αυτή τη νέου είδους λογοτεχνία αναφέρεται σε διαφορετική πτυχή της τεχνολογίας. Έτσι, αν η ηλεκτρονική ή πληροφορική λογοτεχνία παραπέμπει στον υπολογιστή, η ψηφιακή λογοτεχνία συνδέεται με την ψηφιοποίηση των κειμένων, η υπερλογοτεχνία συνδέεται με το υπερκείμενο και τη ριζωματική δομή κειμενικών δικτύων, ενώ η δυνητική (virtual) περιγράφει τον άυλο και ανοιχτό, δυνάμει χαρακτήρα των κειμένων, μια και αφορά τη διαδραστική ή μηχανική δημιουργία λογοτεχνίας. Η δικτυακή λογοτεχνία ως όρος από την άλλη αναδεικνύει τη σημασία των δικτύων στη δημιουργία, διάδοση και πρόσληψη αυτής της νέας υπολογιστικής λογοτεχνίας.



Εικόνα 12.5 Brian Kim Stefans: «The Dream Life of Letters» (2000). (Πηγή: *The Dreamlife of Letters*. URL: http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters.html, URL φωτογραφίας: http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dreamlife_of_letters/dreamlife_index.html).

Τι χαρακτηρίζει όμως την υπολογιστική λογοτεχνία, σε τι διαφέρει από την παραδοσιακή έντυπη λογοτεχνία, εκτός από τα δίκτυα διάδοσης και πρόσληψης που είναι διαφορετικά στην κάθε περίπτωση; Όπως εξηγεί ο [Xavier Malbreil](#) (2015):

Η υπολογιστική λογοτεχνία είναι μια λογοτεχνία υποστηριζόμενη από τον υπολογιστή, πολυμεσική και διαδραστική. Εμπλέκει τον συγγραφέα σε μια πρακτική συγγραφής πολύ διαφορετική από εκείνη κατά την οποία χειρίζεται μια φυσική γλώσσα, απαιτεί ειδικές τεχνικές γνώσεις, θέτει εκ των προτέρων ως στόχο της την παραγωγή ενός έργου που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με άλλο τρόπο. Η πληροφορική γραφή δεν είναι ποτέ μια υποκατάσταση μέσων, προκειμένου να επιτευχθούν ταυτόσημοι σκοποί με αυτούς της παραδοσιακής λογοτεχνίας. Απαιτεί αντιθέτως την απόκτηση μιας διαφορετικής τεχνολογίας, η οποία συνεπάγεται μια ειδική δημιουργική διαδικασία.

Αυτό σημαίνει όμως ότι η λογοτεχνία αυτή απαιτεί μια άλλη αντιμετώπιση από ό,τι η παραδοσιακή έντυπη λογοτεχνία και επιπλέον θεωρητικά εργαλεία από αυτά που διαθέτει η συγκριτική γραμματολογία.

12.12. Συγκριτολογία και υπολογιστική λογοτεχνία

Κατά πόσο αφορά όμως τη Συγκριτολογία η υπολογιστική λογοτεχνία; Η [Jessica Pressman](#) (2014) στην αναφορά της (report) για την θέση του κλάδου (state of disciplin) στην Αμερικανική Εταιρεία Συγκριτικής Γραμματολογίας (ACLA) το 2014 δηλώνει κατηγορηματικά:

Η ηλεκτρονική λογοτεχνία είναι συγκριτική λογοτεχνία. Γεννήθηκε ψηφιακά, λειτουργεί σε πολλαπλές μηχανικές και ανθρώπινες γλώσσες, και απαιτεί τη μετάφραση από τις γλώσσες αυτές πριν φτάσει ακόμη και στον αναγνώστη.[...] Αυτό που παρουσιάζεται στην οθόνη –το έργο τέχνης και η ποιητική– είναι πολυμεσικό και πολυτροπικό. Συνδυάζοντας κείμενο, εικόνα, ήχο, κίνηση, διαδραστικότητα και το ντιζάιν, αυτά τα έργα θέτουν υπό αμφισβήτηση παραδοσιακές κατηγοριοποιήσεις της λογοτεχνίας, όπως τα λογοτεχνικά γένη και είδη. Για τους λόγους αυτούς περισσότερο από οποιαδήποτε λογοτεχνία η ηλεκτρονική λογοτεχνία απαιτεί από τον αναγνώστη της να διαβάσει και να σκεφτεί συγκριτικά. Η ηλεκτρονική λογοτεχνία απαιτεί οι αναγνώστες όχι μόνο συγκρίνουν γλώσσα και το κείμενο αλλά και μέσα που χρησιμοποιούν και το πλαίσιο που τα υποστηρίζει.

Η υπολογιστική ή ηλεκτρονική λογοτεχνία από αυτή την άποψη υπογραμμίζει τη σημασία του μέσου και του δικτύου και εκθέτει την άρρηκτη διασύνδεση της τεχνολογίας με τη γλώσσα και τον πολιτισμό, καθώς και τις πολιτικές και ιστορικές παραμέτρους αυτής της διασύνδεσης. Ως αποτέλεσμα η ηλεκτρονική λογοτεχνία αποκαλύπτει ότι ποτέ δεν υπάρχει κείμενο χωρίς μέσο και χωρίς διαμεσολάβηση, είτε είναι πάπυρος, είτε είναι ένα e-book. Με δεδομένο ότι η Συγκριτολογία έχει ασχοληθεί εκτεταμένα με την διαμεσικότητα η ηλεκτρονική λογοτεχνία είναι ένα αντικείμενο που ανήκει κατεξοχήν στο πεδίο της επιστημονικής έρευνας.

Γι' αυτόν τον λόγο θα πρέπει όχι μόνο να αναπτυχθεί μια νέα τυπολογία που θα λαμβάνει υπόψη της τις ιδιαιτερότητες της ηλεκτρονικής λογοτεχνίας, αλλά πρέπει επιπλέον να διατυπωθούν θεωρίες μεταξύ άλλων για την αισθητική της νέας λογοτεχνίας, την πολιτική της λειτουργία, τους τρόπους που επενεργεί και προσλαμβάνεται, τους ρόλους του συγγραφέα και του αναγνώστη στο ψηφιακό περιβάλλον. Προσπάθειες άλλωστε σε αυτή την κατεύθυνση γίνονται ήδη, όπως πχ. οι μελέτες που εκπονούνται στο πανεπιστήμιο [Bergen](#) στην Νορβηγία. Όπως υπογραμμίζει η Τιτίκα Δημητρούλια: «*Το υπερκείμενο και το ηλεκτρονικό κείμενο ταιριάζουν σε πολλά κριτικά σχήματα από την εσωτερική κριτική ως την αποδόμηση και την ερμηνευτική. Μεταβάλλουν το ίδιο το πεδίο ανάπτυξης της λογοτεχνίας και της θεωρία, αλλά δεν παράγουν απευθείας θεωρία, θεωρητικές μορφές ικανές να ερμηνεύσουν την ιδιαιτερότητα του ηλεκτρονικού λογοτεχνικού κειμένου*» (Δημητρούλια, 2005, σσ. 43-44). Και αυτό είναι ένα νέο πεδίο ερευνητικής δράσης για τη Συγκριτολογία, ένας κλάδος που όπως και το πολύμορφο, πολύτροπο και πολύγλωσσο αντικείμενο του, εξελίσσεται διαρκώς.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Δημητρούλια, Τ. (2006). Κυβερνοτεχνολογία μια πρόκληση του μέλλοντος. *Σύγκριση*, 17, 94-113.
- Δημητρούλια, Τ.(2005). Λογοτεχνικές σπουδές και νέες τεχνολογίες. *Περιοδικό Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών*, 9, 30-47.
- Καργιώτης, Δ. (2012). Η γλώσσα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. *Διακείμενα*, 14, 45-53.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Allison, S., Heuser, R., Jockers, M., Moretti, F. & Witmore, M. (2011). Quantitative Formalism: an Experiment. *LitLab*, 1, 1-29.
- Berman, R. (1995). On the Bernheimer Report. *A Stanford Humanities Review*, 6 (1). Ανακτήθηκε 10 Ιουλίου, 2015, από <http://web.stanford.edu/group/SHR/6-1/html/roundtable.html>.
- Bernheimer, C. (1995). Introduction: The Anxieties of Comparison. Στο του ίδιου (Επιμ.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (σσ. 1-20). Βαλτιμόρη & Λονδίνο: The John Hopkins University Press.
- Brennan, T. (1997). *At Home in the World: Cosmopolitanism now. Convergences*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Damrosch, D. (2003). *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.
- Damrosch, D. (2009). Frames for World Literature. Στο S. Winko, F. Jannidis, & G. Lauer (Επιμ.), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen* (σσ. 496-515). Βερολίνο: Walter De Gruyter.
- Guillén, C. (1993). *The challenge of comparative literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Krysinski, W. (1995). Récit. de. valeurs. Les nouveaux actants de la Weltliteratur. Στο M. Schmeling (Επιμ.), *Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft: Vol. 1. Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven* (σσ. 141-152). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Malbreil X. (2006). Qu'est-ce que la littérature informatique? Ανακτήθηκε 11 Ιουλίου, 2015, από www.0m.com/Theories/La_litterature_informatique.doc.
- Montrose L. (1989). Professing the Renaissance: The poetics and politics of culture. Στο H. A.Veeser (Επιμ.), *The New Historicism* (σσ. 15-36). Νέα Υόρκη: Routledge.

- Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 54-68.
- Mueller, M. (2007). *Notes Towards a User Manual of Monk*. Ανακτήθηκε 10 Ιουλίου, 2015, από <https://apps.lis.illinois.edu/wiki/display/MONK/Notes+towards+a+user+manual+of+Monk>, 2007.
- Presner, T. (2011). Comparative Literature in the age of digital humanities: On possible futures for a discipline. Στο A. Behdad & D. Thomas (Επιμ.), *A Companion to Comparative Literature* (σσ. 193–207). Chichester: John Wiley & Sons.
- Pressman J. (2014). *Electronic Literature as Comparative Literature. The 2014 - 2015 Report on the State of the Discipline of Comparative Literature*. Ανακτήθηκε 08 Ιουλίου, 2015, από <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/electronic-literature-comparative-literature-0#sthash.SRhaAvSp.SvDuhh0n.dpuf>
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Λονδίνο: Sage.
- The Digital Humanities Manifesto 2.0. Humanities Blast. Engaged Digital Humanities Scholarship. (2009). Ανακτήθηκε 08 Ιουλίου 2015 από http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf
- Trumpener K. (2009). Paratext and genre system: A response to Franco Moretti. *Critical Inquiry*, 36 (1), 159-171.
- Walkowitz. R. L. (2009). Comparison Literature. *New Literary History*, 40, 567–582.
- Xu, H. (2014). Untranslatability as method: slow and deep reading in Weltliteratur: Review of against world literature, by Emily Apter. *Critical Multilingualism Studies*, 2 (1), 174-176.

Παράρτημα

Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- Παγκόσμια λογοτεχνία
- εξ αποστάσεως ανάγνωση/μη ανάγνωση
- εκ του σύνεγγυς ανάγνωση
- Ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες
- Παγκόσμιος λογοτεχνικός κανόνας
- Υπολογιστική λογοτεχνία

Ασκήσεις

- Περιγράψτε τις διαφορές μεταξύ εξ αποστάσεως ανάγνωσης ή μη ανάγνωσης και εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης.
- Εξηγήστε και σχολιάστε το ρόλο των νέων τεχνολογιών στη λογοτεχνική παραγωγή.
- Αναλογιστείτε τη θέση και το ρόλο της Συγκριτικής Γραμματολογίας στο πλαίσιο μιας παγκοσμιοποιημένης λογοτεχνίας και μάλιστα σε μια νέα ψηφιακή πραγματικότητα.

Προτάσεις ανάγνωσης

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Δημητρούλια, Τ. (2005). Λογοτεχνικές σπουδές και νέες τεχνολογίες. *Περιοδικό Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών*, 9, 30-47.
- Δημητρούλια, Τ. (2006). Κυβερνοτεχνολογία μια πρόκληση του μέλλοντος. *Σύγκριση*, 17, 94-113.
- Καργιώτης, Δ. (2012). Η γλώσσα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. *Διακείμενα*, 14, 45-53.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Berry, D. M. (2012). *Understanding Digital Humanities*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Domínguez, C., Saussy, H., & Villanueva, D. (2015). *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Λονδίνο: Routledge.
- Guillén, C. (1993). *The challenge of comparative literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Jay, P. (2014). *The Humanities "Crisis" and the Future of Literary Studies*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan.
- Presner, T. (2011). Comparative Literature in the age of digital humanities: On possible futures for a discipline. Στο A. Behdad & D. Thomas (Επιμ.), *A Companion to Comparative Literature* (σσ. 193–207). Chichester: John Wiley & Sons.
- Sturm-Trigonakis, E. (2007). *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. (2013). *Digital Humanities and the Study of Intermediality in Comparative Cultural Studies*. West Lafayette, Ind: Purdue Scholarly Publ. Services.
- Valatsou, D. (2015). Crowdsourcing digital history online. *HISTOREIN*, 14, 30-42.

Βιβλιογραφία

Ακολουθεί μια επιλογή σημαντικών δημοσιευμάτων σχετικών με την επιστήμη της Συγκριτολογίας. Στόχος αυτής της βιβλιογραφίας είναι να λειτουργήσει ως θεωρητική βάση για τους φοιτητές της Συγκριτολογίας και να αποτελέσει εφαλτήριο για πιο εξειδικευμένες αναζητήσεις.

- Aldridge, A. O. (Επιμ.). (1969). *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana: U of Illinois P.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Οξφόρδη: Blackwell. (Και σε ελληνική μετάφραση: Bassnett, S. (1998). *Συγκριτική Γραμματολογία: Κριτική Εισαγωγή*. Μτφ. Α. Αναστασιάδου, Ε. Γεωργοστάθη, Α. Λούδη, Μ. Μαγείρου, Ε. Πάσχου, Μ. Σπανάκη. Αθήνα: Πατάκης).
- Bauer, R. (1990). Origines et métamorphoses de la littérature comparée. Στο R. Bauer & D. Fokkema (Επιμ.), *Space and Boundaries. Espace et frontières. Actes du 12ième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (1988)* (σσ. 21-27). 1ος τόμος. Μόναχο: Iudicium.
- Bayard, M. (Επιμ.) (2007). *L'Histoire de l'Art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Παρίσι: Somogy.
- Behdad, A. & Thomas D. (Επιμ.). (2011). *A Companion to Comparative Literature*. Λονδίνο: Wiley-Blackwell.
- Behdad, A. & Thomas, D. R. D. (Eds.). (2011). *A companion to comparative literature*. Chichester. West Sussex, Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Block de Behar, L. (Επιμ.) (2000). *Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods / La Littérature Comparée dans le Monde: Questions et Méthodes*. Montevideo: Fundación Fontaina Minelli.
- Bloom, H. (1989). *Η αγωνία της επίδρασης. Μια Θεωρία για την Ποίηση*. Μτφρ. Δ. Δημηρούλης. Αθήνα: Άγρα.
- Boitani, P. & Di Rocco, E. (2013). *Guida allo studio delle letterature comparate*. Ρώμη: Laterza.
- Broich, U. & Pfister, M. (Επιμ.) (1985): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Brunel, P. & Chevrel, Y. (1989). *Precis de littérature comparée*. Παρίσι: PUF.
- Brunel, P., Pichois, C. & Rousseau, A.-M. (1998). *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία; Πρόλογος-μετάφραση - σημειώσεις Δ. Αγγελάτος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Chevrel, Y. (1989). *La Littérature comparée*. 1989. Παρίσι: PU de France.
- Chevrel, Y. (1995). *Comparative Literature Today: Methods and Perspectives*. Kirksville: The Thomas Jefferson UP, 1995.
- Corbineau-Hoffmann, A. (2004): *Einführung in die Komparatistik*. Βερολίνο: Erich Schmidt.
- Culler, J. (1979). Comparative Literature and Literary Theory. *Michigan Germanic Studies*, 5, 170-84.
- Curtius, E. R. (1993). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke.
- Dilthey, W. (1957). Beiträge zum Studium der Individualität (Über vergleichende Psychologie, 1895/96). Στο Dilthey W. *Gesammelte Schriften*. τόμος V: *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens I: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften* (σσ. 241-316). Stuttgart/Göttingen: Teubner.
- Đurišin, D. (1984). *Theory of Literary Comparatistics*. Μετάφραση: Jessie Kocmanová. Bratislava: Slovak Academy of Sciences.
- Đurišin, D. (1976). *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Βερολίνο: Akademie.
- Dyserinck, H. (1981). *Komparatistik. Eine Einführung*. Βόννη: Bouvier Verlag.

- Étiemble, R. (1963). *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Παρίσι: Gallimard.
- Étiemble, R. (1966). Faut-il réviser la notion de Weltliteratur? Στο F. Jost (Επιμ.), *Actes du IVe congrès de l'Association internationale de littérature comparée, Fribourg, 31 août - 5 septembre, 1964: Proceedings of the IVth congress of the International Comparative Literature Association* (σσ. 5–16). Χάγη: Mouton.
- Frenzel, E. (1992). *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Στουτγάρδη: Kröner.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Παρίσι: Éditions du Seuil.
- Gil-Albarellos, S. (2006). *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη/Κολωνία/Βαϊμάρη: Böhlau.
- Guillén, C. (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Μετάφραση: Cola Franzen. Κέμπριτζ: Harvard UP.
- Guyard, M.-F. (1990). *Η συγκριτική γραμματολογία*. Μετάφραση Ζ. Ι. Σιαφλέκης. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Hölter, A. (Επιμ.). (2011). *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Χαϊδελβέργη: Synchron (Hermeia 12).
- Jauß, H. – R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Φρανκφούρτη/Μάιν: Suhrkamp.
- Jauß, H. – R. (1995). *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Μτφρ. Μ. Πεγλιβάνος. Αθήνα: Εστία.
- Jeune, S. (1968). *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Παρίσι: Minard.
- Kaiser, G. (1980). *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Konstantinović, Z. (1988). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke*. Βέρνη: Peter Lang.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Παρίσι: Seuil.
- Levin, H. (1968). Thematics and Criticism. Στο P. Demetz et al (Επιμ.), *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History* (σσ. 125-145. New Haven & London: Yale University Press.
- Nell, W. (2005). Interkulturelle Lektüren – Interkulturelle Komparatistik. Verstehen und Anerkennen, Grenzerkundungen im Medium der Literatur. Στο B. Kiefer & W. Nell (Επιμ.), *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik* (σσ. 141-176). Wiesbaden: DUV.
- Pichois, C. & Rousseau, A-M. (Επιμ.). (1976). *La Littérature comparée*, Παρίσι: Armand Colin (και σε νεότερη επεξεργασμένη έκδοση με τον Pierre Brunel. 1983. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Παρίσι: Armand Colin).
- Prawer, S. (1973). *Comparative Literary Studies: An Introduction*. Λονδίνο: Duckwork.
- Saussy, H. (Επιμ.). (2004). *Comparative Literature in an Age of Globalization: The 2004 ACLA Report on the State of the Discipline*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Saussy, H. & Gillespie G. (Επιμ.). (2014). *Intersections, Interferences, Interdisciplines: Literature with Other Arts*. Bern: Peter Lang.
- Schmeling, M. (Επιμ.). (1995). *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Schmeling, M. (Επιμ.), *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven* (σσ. 5-28). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmeling, M. (Επιμ.). (1981). *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaiion (Athenaiion-Literaturwissenschaft 16).

- Schmeling, M., Schmitz-Emans, M. & Walstra, K. (Επιμ.). (2000). *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*. Würzburg: Königshausen und Neuman.
- Schmitt, A. (2001). *Der kunstübergreifende Vergleich. Kunsttheoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky*. Epistemata – Würzburg: Würzburger wissenschaftliche Schriften. (Σειρά Philosophie 298).
- Souiller, D. & Troubetzkoy, W. (1997). *Littérature comparée*. Παρίσι: Presses Universitaires de France.
- Steiner, G. (1995). *What is Comparative Literature?* Οξφόρδη: Clarendon.
- Steiner, G. (2001). *Αντιγόνες*. Αθήνα: Καλέντης.
- Strelka, J. (1970). *Vergleichende Literaturkritik, Drei Essays zur Methodologie der Literaturwissenschaft*. Βέρνη: Francke Verlag.
- Tötösy de Zepetnek, S. (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Άμστερνταμ: Rodopi.
- [Tötösy de Zepetnek, S. \(1999\). From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 1.3. Ανακτήθηκε 07 Απριλίου 2015 από http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1041.](http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1041)
- Tötösy de Zepetnek, S. (Επιμ.). (2002). *Comparative Central European Culture*. West Lafayette: Purdue.
- Tötösy de Zepetnek, S. (Επιμ.). (2003). *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette: Purdue.
- Tötösy de Zepetnek, S. & Mukherjee, T. (Επιμ.) (2013). *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*. New Delhi: Cambridge UP India.
- Tötösy de Zepetnek, S., Dimić M. V. & Sywenky, I (Επιμ.) (1999). *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisation*. Παρίσι: Honoré Champion.
- van Tieghem P. (1906). La notion de littérature comparée. *La Revue du Mois*, 1, 268- 291.
- van Tieghem, P. (1921). La synthèse en histoire littéraire. *Littérature comparée et Littérature générale. Revue de Synthèse Historique* 31, 1-27.
- van Tieghem, P. (1931). *La littérature comparée*. Collection Armand Colin. Section de langues et littératures 144. Παρίσι: A. Colin.
- Weisstien, U. (1968). *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Στουτγάρδη: Kohlhammer.
- Wellek, R. (1963). The Crisis of Comparative Literature. Στο R. Wellek, *Concepts of Criticism* (σσ. 282-295). New Haven: Yale University Press.
- Wellek, R. (1965). Comparative Literature Today. *Comparative Literature*, 17, 325-337.
- Zemanek, E. & Nebrig, A. (Επιμ.). (2012). *Komparatistik*. Βερολίνο: Akademie Verlag.
- Ziegengeist, G. (Επιμ.) (1968), *Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung*. Βερολίνο: Akademie Verlag.
- Zima, P. V. (1992). *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Σε συνεργασία με τον Johann Strutz. Tübingen: Francke. (UTB für Wissenschaft 1705).
- Zima, P. V. (Επιμ.) (2000). *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*. Tübingen: G. Narr.
- Zima, P.V. (2011). *Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke.
- Ziolkowski. T. (1983). Varieties of Literary Thematics. (σσ. 201-227). Princeton: Princeton University Press.
- Zymner, R. & Hölter, A. (Επιμ.) (2013). *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Στουτγάρδη/Βαϊμάρη: Metzler.

- Αγγελάτος, Δ. (2004). Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη Συγκριτική Φιλολογία. *Σύγκριση*, 15, 45-54.
- Βελουδής, Γ. (1989). Συγκριτική Γραμματολογία. Εισαγωγή. *Σύγκριση*, 1, 11-14.
- Βελουδής, Γ. (2006). *Γραμματολογία. Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κουτριάνου, Ε. (Επιμ.). (2005). *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα: Σύγχρονες τάσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πολίτου Μαρμαρινού, Ε. (1989). Συγκριτική Ποιητική. *Σύγκριση*, 1, 25–28.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1981). *Η συγκριτική φιλολογία: Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (2009). *Συγκριτική Φιλολογία: Από τη Θεωρία στην Πράξη*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πολίτου – Μαρμαρινού Ε. & Ντενίση Σ. (Επιμ.). (2009). *Το Διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*. Αθήνα: Gutenberg.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1989). Επίδραση και Διακειμενικότητα στη Συγκριτική Έρευνα της Λογοτεχνίας. *Σύγκριση*, 1, 15–20.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1998). *Συγκριτισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (2003). Από το Εθνικό στο Παγκόσμιο: Μυθοπλασία και Λογοτεχνική Θεωρία. *Σύγκριση*, 14, 5-20.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. & Σταυροπούλου, Ε. Α. (Επιμ.). (2012) *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός Τόμος για την Ελένη Πολίτου – Μαρμαρινού*. Αθήνα: Gutenberg.
- Στουρμ-Τριγωνάκη, Ε. (2012). Η Νέα Παγκόσμια Λογοτεχνία – προς τι μια νέα κατηγορία; *Δια-Κείμενα*, 14, 13-19.
- Ταμπάκη, Α. (1999). Η Συγκριτική Φιλολογία στην Ελλάδα: ένας Σημερινός Απολογισμός. *Σύγκριση*, 10, 18-35.
- Ταμπάκη, Α. (2008). *Ζητήματα Συγκριτικής Γραμματολογίας και Ιστορίας των Ιδεών: Εννέα μελέτες*. Αθήνα: Ergo.
- Φρέρης, Γ. (2012). Η λογοτεχνία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης. *Δια-Κείμενα*, 14, 55-63.