



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΘΕΜΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

*Οι αφηγηματικές τεχνικές στο πεζογραφικό έργο του Μάνου Κοντολέων: Γεύση
πικραμύδαλου, Μάσκα στο φεγγάρι, Αμαρτωλή πόλη*

Ονοματεπώνυμο Φοιτήτριας: Καλαϊτζίδου Σταυρούλα

A.M.: 215507

Μέλη Τριμελούς Επιτροπής:

Επιβλέπουσα: Βίκυ Πάτσιου, Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. / Ε.Κ.Π.Α.

Μέλος: Χαράλαμπος Μπαμπούνης, Καθηγητής Π.Τ.Δ.Ε. / Ε.Κ.Π.Α.

Μέλος: Μαρία Δημάκη - Ζώρα, Επίκουρη Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε/ Ε.Κ.Π.Α

ΑΘΗΝΑ 2019

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Όσοι έχουν επιτύχει την συγγραφή μίας διπλωματικής εργασίας στον χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών, γνωρίζουν ότι πρόκειται για ένα κοπιαστικό και επίπονο εγχείρημα. Η παρούσα εργασία ολοκληρώθηκε με τη βοήθεια και τη συνδρομή ανθρώπων πολύ σημαντικών κατά τη διαδικασία αυτή. Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Πάτσιου, καθηγήτρια και πρόεδρο του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης και υπεύθυνη του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Λογοτεχνία», καθώς υπήρξε επιβλέπουσα κατά την εκπόνηση της εργασίας αυτής. Τόσο η καθοδήγησή της όσο και οι γνώσεις που αποκόμισα από τα μαθήματά της είχαν ουσιαστική συμβολή στη γέννηση της ιδέας της εργασίας, αλλά και στην υλοποίησή της. Ευχαριστώ επίσης την οικογένειά μου και την οικογένεια Γ. Παπαδημητρίου, για την ποικιλότροπη βοήθειά τους, όπως επίσης και όλους εκείνους τους ανθρώπους που, με τον τρόπο του ο καθένας, έκαναν την πορεία μου πιο εύκολη.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών ενός λογοτεχνικού κειμένου έχει τη βάση της στην Αφηγηματολογία. Πρόκειται για έναν κλάδο της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, που αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία κατά την περίοδο 1965-1975 και, με επιρροή από τον Ρωσικό Φορμαλισμό, υιοθετεί μια κειμενοκεντρική προσέγγιση για τη νοηματοδότηση του κειμένου. Η παρούσα εργασία επιχειρεί, στο πρώτο μέρος της, να κάνει μια ιστορική αναδρομή στις θεωρίες που θεμελίωσαν την Αφηγηματολογία και να παρουσιάσει τις βασικότερες αφηγηματικές τυπολογίες. Στο δεύτερο μέρος γίνεται ερευνητική εφαρμογή των τυπολογιών αυτών, και κυρίως της θεωρίας του G. Genette, σε τρία μυθιστορήματα του συγγραφέα Μάνου Κοντολέων, τα οποία αναλύονται με βάση τις αφηγηματικές τους τεχνικές.

SUMMARY

The analysis of narrative techniques in a literary text is based on Narratology. Narratology is a branch of Theory of Literature, developed mainly in France during 1965-1975 and, affected by Russian Formalism, adopts a text-centered way of text understanding. In its first part, this thesis attempts to make a historical recursion to the theories Narratology is based on and to present the most well-known narrative typologies. In the second part, these typologies, and mainly the theory of G. Genette, will be applied to three novels, written by Manos Kontoleon. These novels will be analyzed by their narrative techniques.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Αφηγηματικές τεχνικές, αφηγηματολογία, αφηγηματική ανάλυση κειμένου, είδη αφηγητή, είδη εστίασης

KEY WORDS

Narrative techniques, narratology, narrative text analysis, types of narrator, types of point of view

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	σ. 1
Κεφάλαιο 1: Η θεωρητική θεμελίωση της Αφηγηματολογίας	
1.1: Οι Ρώσοι Φορμαλιστές	σ. 5
1.2: Ο Γαλλικός Δομισμός	σ. 10
1.3: Αφηγηματολογία	σ. 15
Κεφάλαιο 2: Η Θεωρία του αφηγηματικού λόγου του G. Genette	
2.1: Ο Χρόνος	σ. 23
2.2: Η Έγκλιση	σ. 30
2.3: Η Φωνή	σ. 38
Κεφάλαιο 3. Σύγκριση της τυπολογίας του G. Genette με τις απόψεις των F. Stanzel και M. Bal.	
3.1: Τα είδη του αφηγητή σύμφωνα με τον F. Stanzel	σ. 46
3.2: Απόψεις της M. Bal για τον αφηγηματικό λόγο	σ. 53
Κεφάλαιο 4. Η θεωρία της Dorrit Cohn για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία	
4.1: Η παρουσίαση της συνείδησης σε έργα με τριτοπρόσωπο περικείμενο	σ. 61
4.2: Η παρουσίαση της συνείδησης σε έργα με πρωτοπρόσωπο περικείμενο	σ. 67
Κεφάλαιο 5. Οι αφηγηματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων <i>Γεύση πικραμύγδαλου</i>	
5.1: Γενικά για το έργο	σ. 73
5.2: Ο Χρόνος	σ. 74
5.3: Η Έγκλιση	σ. 81
5.4: Η Φωνή	σ. 88

Κεφάλαιο 6. Οι αφηγηματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα του Μάνου
Κοντολέων *Μάσκα στο φεγγάρι*

6.1: Γενικά για το έργο	σ. 95
6.2: Ο Χρόνος	σ. 97
6.3: Η Έγκλιση	σ. 102
6.4: Η Φωνή	σ. 110

Κεφάλαιο 7. Οι αφηγηματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα του Μάνου
Κοντολέων *Αματωλή πόλη*

7.1: Γενικά για το έργο	σ. 116
7.2: Ο Χρόνος	σ. 117
7.3: Η Έγκλιση	σ. 124
7.4: Η Φωνή	σ. 132

Συμπεράσματα	σ. 138
--------------	--------

Βιβλιογραφία	σ. 141
--------------	--------

Εισαγωγή

Ο Μάνος Κοντολέων γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε Φυσική στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Είναι ένας καταξιωμένος σύγχρονος συγγραφέας, με παρουσία περίπου σαράντα ετών στον χώρο της λογοτεχνίας. Έχει ασχοληθεί με όλα τα είδη του πεζού λόγου: μυθιστόρημα, νουβέλα, διήγημα, παραμύθι, θέατρο και δοκίμιο, ενώ παράλληλα ασχολείται και με την κριτική της λογοτεχνίας. Έχει σημαντική παρουσία τόσο στον χώρο της λογοτεχνίας για ενήλικες αναγνώστες, όσο και στη λογοτεχνία που αφορά τα παιδιά και τους νέους. Η πρώτη του επίσημη εμφάνιση στα ελληνικά γράμματα γίνεται το 1969, όταν δημοσιεύτηκε διήγημά του σε ανθολογία νέων συγγραφέων από τις εκδόσεις Κάλβος, ενώ το πρώτο του βιβλίο δημοσιεύτηκε δέκα χρόνια μετά. Βιβλία του έχουν κατά καιρούς βραβευτεί από την Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών (*Ο Εέ από τ'άστρα, Ο Φωκίων ήταν ελάφι*) και από τον Κύκλο του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου (*Οι δυο τους κι άλλοι δύο, Μια ιστορία του Φιοντόρ, Γάντι σε ξύλινο χέρι*). Υπήρξε υποψήφιος για τα διεθνή βραβεία Άντερσεν και Άστριντ Λίντγκεν. Για είκοσι χρόνια υπήρξε σύμβουλος στις εκδόσεις Πατάκη για θέματα παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, ελληνικής και ξένης. Τότε ήταν που εισήγαγε στην Ελλάδα το είδος της cross over λογοτεχνίας, της λογοτεχνίας δηλαδή που απευθύνεται στο αναγνωστικό κοινό όλων των ηλικιών. Από τα δικά του έργα, στη συγκεκριμένη κατηγορία εντάσσονται μεταξύ άλλων τα: *Γεύση πικραμύγδαλου* (Πατάκης, 1995), *Μάσκα στο φεγγάρι* (Πατάκης, 1997), το οποίο βραβεύτηκε την ίδια χρονιά με το Κρατικό βραβείο Λογοτεχνίας, *Ροκ ρεφρέν* (Πατάκης, 1999) και *Αμαρτωλή πόλη* (Πατάκης, 2016).¹ Πρόκειται για έναν πολυγραφότατο συγγραφέα, ενώ και ο ίδιος δηλώνει σε συνέντευξή του «Για μένα γράφω σημαίνει ζω και ζω σημαίνει γράφω».²

Λόγω του πλούσιου και πολυσχιδούς του έργου και της αναγνώρισης που λαμβάνει από κριτικούς και αναγνωστικό κοινό εντός και εκτός των ελληνικών συνόρων, ο Μάνος Κοντολέων επιλέχθηκε για την συγκεκριμένη εργασία. Τα έργα που θα αποτελέσουν αντικείμενο μελέτης είναι τρία μυθιστορήματα ενηλικίωσης (σύμφωνα με δική του κατηγοριοποίηση) και ειδικότερα τα: *Γεύση πικραμύγδαλου*, *Μάσκα στο φεγγάρι* και *Αμαρτωλή πόλη*. Τα μυθιστορήματα αυτά θα αναλυθούν από

¹ Μ. Κοντολέων, «Εγώ: Βιογραφία». Ανακτήθηκε 29/09/2018, από <https://www.kontoleon.gr/16-gr>.

² Χ. Μαλισσόβα, «Μάνος Κοντολέων: Συνέντευξη στη Χαριτίμη Μαλισσόβα», *Διάστιχο*. Δημοσιεύτηκε 25/11/2016. Ανακτήθηκε 29/09/2018, από <https://diastixo.gr/sinentefxeis/ellines/6055-manos-kontolewn>.

τη σκοπιά της αφηγηματολογίας, δηλαδή θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, τα είδη του αφηγητή, τους αφηγηματικούς τρόπους, τα είδη της εστίασης, τον χρόνο και τον ρυθμό της αφήγησης, που διαμορφώνουν τη δομή και τη μορφή του κειμένου. Η μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών του λογοτεχνικού έργου έχει ιδιαίτερη βαρύτητα λόγω της σημασιοδοτικής λειτουργίας των τεχνικών αυτών. Ασφαλώς οι τρόποι και οι τεχνικές της αφήγησης δεν αποτελούν τον κατεξοχήν τόπο παραγωγής νοήματος, καθώς στη διαδικασία αυτή τον πρωταρχικό ρόλο κατέχει το πλέγμα των σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσα σε αφηγηματικές λειτουργίες και ακολουθίες λειτουργιών. Ωστόσο οι αφηγηματικοί τρόποι δεν είναι σημασιακά ουδέτεροι, ούτε αποτελούν απλά διακοσμητικά στοιχεία, αλλά επιτελούν μια δευτερογενή σημασιοδοτική λειτουργία, καθώς επιφέρουν μετατροπές στις κατηγορίες έκφρασης και σκέψης, άρα και στους σημασιακούς κώδικες.³ Η ανάλυση λοιπόν των αφηγηματικών τεχνικών του λογοτεχνικού έργου αποκαλύπτει τον τρόπο και τον λόγο για τον οποίο λέγεται κάτι, αλλά και ένα συμπληρωματικό περιεχόμενο, παράπλευρο προς αυτό της «ιστορίας» του κειμένου.⁴ Όπως αναφέρει ο G. Genette, στο Επιμύθιο του έργου του *Σχήματα III*, αναφερόμενος στη μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών, «αυτό το είδος σάρωσης μάς επιτρέπει να ανακαλύψουμε πτυχές που συχνά αγνοούσε ο ίδιος ο συγγραφέας ή να τονίσουμε με πιο σαφή τρόπο ήδη γνωστά χαρακτηριστικά, όπως οι αναχρονίες ή οι πολλαπλές εστιάσεις. Ο κώδικας, που έχει δεχτεί τόσες επικρίσεις, δεν είναι ένα μέσο κάθειρξης, ευνουχιστικού κλαδέματος ή συμμόρφωσης: Είναι μια διαδικασία ανακάλυψης και μέσο περιγραφής».⁵ Ο ίδιος ο Μ. Κοντολέων δηλώνει πως οι σπουδές του στις Φυσικές επιστήμες συνέβαλαν στο να κατανοήσει τη σημασία της δομής σε μια κατασκευή. Και καθώς το κάθε λογοτεχνικό κείμενο είναι μια κατασκευή, πρέπει να υπόκειται σε κάποιους νόμους. Για τον Μάνο Κοντολέων η διαδικασία της συγγραφικής έκφρασης είναι μια προσωπική υπόθεση, που όμως μπορεί να πάρει διάφορες μορφές ενσάρκωσης, ακόμα κι αν ο συγγραφέας επιλέγει τις μορφές αυτές μη συνειδητά. Το λογοτεχνικό κείμενο είναι ένα έργο τέχνης και ως τέτοιο στηρίζεται σε κάποιους νόμους ανάπτυξης ή στην προσπάθεια ανατροπής αυτών των νόμων. Οι νόμοι σύλληψης και έκφρασης είναι για τον συγγραφέα η

³ Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, 2003, σ. 173-174.

⁴ Δ. Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης: Δοκίμια αφηγηματολογίας για την ελληνική και ξένη πεζογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 1997, σ. 66.

⁵ G. Genette, *Σχήματα III*, Αθήνα: Πατάκης, 2017, σ. 343.

απαραίτητη βάση ώστε να μπορέσει το λογοτεχνικό έργο να προσελκύσει, να εκπαιδεύσει και να ψυχαγωγήσει.⁶

Η επιστήμη της αφηγηματολογίας και η μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών στα λογοτεχνικά κείμενα έχουν τις θεωρητικές τους καταβολές στις σχολές του ρωσικού φορμαλισμού, του δομισμού και της σημειωτικής. Για τον λόγο αυτό, στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας θα επιχειρήσουμε μια σύντομη αναδρομή σε αυτές τις σχολές της Θεωρίας της Λογοτεχνίας. Αξίζει βέβαια να σημειωθεί ότι με τη συμβολή του ρωσικού φορμαλισμού και της σημειωτικής έγινε εμφανής η ενότητα και ο αμοιβαίος προσδιορισμός ανάμεσα στη φόρμα και το περιεχόμενο, ωστόσο σε πρακτικό επίπεδο ανάλυσης του κειμένου η διχοτομία αυτή δεν έχει καταργηθεί ακόμα. Δεν υπάρχει δηλαδή μέχρι στιγμής μια μέθοδος που να εξετάζει συσχετικά τα δύο επίπεδα και να μελετά τη συνάρθρωσή τους.⁷

Στη συνέχεια θα αναλυθούν οι πιο σημαντικές τυπολογίες για τη μελέτη των αφηγηματικών τεχνικών και συγκεκριμένα αυτές των Gérard Genette, Franz Stanzel, και Dorrit Cohn. Είναι αλήθεια ότι η αφηγηματολογία προσφέρει ένα ευρύ πεδίο μελέτης, με διαφορές στην ορολογία των μελετητών και στις μεταφραστικές προσεγγίσεις, στοιχείο που δημιουργεί μια ακόμα δυσκολία. Προφανώς σε μια εργασία περιορισμένου χώρου και όγκου, όπως είναι η παρούσα, δε θα μπορούσαν να αναλυθούν διεξοδικά όλες οι υπάρχουσες θεωρίες, ούτε φυσικά να εφαρμοστούν όλες ταυτοχρόνως στα εν λόγω λογοτεχνικά έργα. Για λόγους οικονομίας χώρου και για να οριοθετήσουμε το πεδίο του ενδιαφέροντός μας θα εστιάσουμε λοιπόν στις θεωρίες που αναφέρονται εξ ολοκλήρου σε αφηγηματικές τεχνικές. Επομένως θα αναφερθούμε καταρχάς αναλυτικά στη θεωρία του Gérard Genette, καθώς αυτή θεωρείται η πιο ολοκληρωμένη και συγκροτημένη, ενώ επίσης υποστηρίζεται ότι « η πληρότητα της τυπολογίας αυτής παρέχει ένα χρήσιμο αναλυτικό εργαλείο για την ανίχνευση ενός μεγάλου φάσματος τεχνημάτων, που δεν είναι εύκολα περιγράψιμα. [...] Η τυπολογία του Genette παραμένει αναντικατάστατη, αρκεί να την αντιμετωπίζει κανείς με δημιουργική ανεξαρτησία και συνδυαστική ικανότητα».⁸ Επίσης θα γίνει αναφορά στις «αφηγηματικές καταστάσεις» και τα είδη του αφηγητή της θεωρίας του F. Stanzel, καθώς πρόκειται για μια θεωρία που προηγήθηκε αυτής του Genette και έρχεται σε αντίθεση με αυτήν, έχοντας αφήσει το δικό της στίγμα,

⁶ Μ. Κοντολέων, *Απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκη, 1988, σ. 9-24.

⁷ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 173-174.

⁸ Ο.π., σ. 147.

όπως επίσης και στο τυπολογικό σχήμα της D. Cohn για τους αφηγηματικούς τρόπους απόδοσης της συνείδησης στη μυθοπλασία, καθώς δεν υπάρχει άλλη πλήρης εργασία σχετικά με τον τομέα αυτό. Δε θα γίνει διεξοδική ανάλυση των θεωρητικών σχημάτων μελετητών όπως οι Seymour Chatman, Maria Nikolajeva, Shlomith Rimmon-Kenan και Mieke Bal, παρόλο που ψήγματα των απόψεών τους μπορεί να εντοπίσει κανείς στην παρούσα εργασία, καθώς τα έργα τους δεν ασχολούνται αμιγώς με τις αφηγηματικές τεχνικές, αλλά στρέφονται προς τη μελέτη των λογοτεχνικών χαρακτήρων και των στοιχείων της πλοκής. Παρόλα αυτά θεωρήσαμε σκόπιμο να αναφερθούμε επιγραμματικά σε κάποιες από τις απόψεις της Mieke Bal, κυρίως σε αυτές που αφορούν στα είδη της εστίασης, καθώς το έργο της στο πεδίο αυτό θεωρείται μια κλασική κριτική και διεύρυνση στο σχήμα του Genette.

Στο δεύτερο και ερευνητικό μέρος της εργασίας θα ασχοληθούμε με τα συγκεκριμένα λογοτεχνικά έργα και θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις τεχνικές που έχουν χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία τους. Καθώς το τυπολογικό μοντέλο του Gérard Genette θεωρείται το πιο πλήρες και σφαιρικό και τυγχάνει ευρείας αποδοχής, θα αποτελέσει τον κύριο άξονα ανάλυσης των μυθιστορημάτων του Μάνου Κοντολέων. Όμως και οι άλλες θεωρίες θα εφαρμοστούν κατά περίπτωση, είτε συμπληρωματικά είτε σε αντιδιαστολή με αυτήν του Genette.

Κεφάλαιο 1. Η θεωρητική θεμελίωση της Αφηγηματολογίας

1.1 Οι Ρώσοι Φορμαλιστές

Τα θεμέλια της σύγχρονης Αφηγηματολογίας ως αυτόνομου επιστημονικού κλάδου τέθηκαν από τους Ρώσους Φορμαλιστές την περίοδο από το 1915 μέχρι το 1930. Πρόκειται για μια ομάδα κριτικών και θεωρητικών της λογοτεχνίας που έστρεψαν την προσοχή τους στην υλική πραγματικότητα του λογοτεχνικού κειμένου. «Τα κείμενα των Φορμαλιστών πραγματεύονται ένα ζήτημα για το οποίο δεν έμοιαζε να νοιάζεται κανείς και που μου είχε ωστόσο φανεί πάντα βασικό, εκείνο που ονόμαζαν με μια συγκαταβατική κάπως έκφραση *λογοτεχνική τεχνική*», αναφέρει ο Tzvetan Todorov.⁹ Αντικείμενο μελέτης του Φορμαλισμού αποτελεί το ίδιο το έργο και όχι η διαδικασία παραγωγής ή πρόσληψής του.¹⁰ Ο Φορμαλισμός ανήκει στη μεγάλη κατηγορία των «περιγραφικών θεωριών», οι οποίες έχουν ως βασική αρχή την κατανόηση της λογοτεχνικής λειτουργίας, τη διάκριση της ανάλυσης από την αξιολόγηση και της επιστήμης από την κριτική.¹¹ Το κίνημα αυτό ξεκίνησε από δύο ομάδες νέων ερευνητών, τον Γλωσσολογικό Κύκλο της Μόσχας και την Εταιρεία για τη Μελέτη της Ποιητικής Γλώσσας.¹² Οι Φορμαλιστές, στους οποίους περιλαμβάνονται οι Victor Shklovsky, Roman Jakobson, Boris Eichenbaum και Boris Tomashevsky, θεωρούν ότι η λογοτεχνία αποτελεί μια ιδιαίτερη οργάνωση της γλώσσας, μια «οργανωμένη βία που ασκείται κατά της συμβατικής γλώσσας», σύμφωνα με τον Ρώσο κριτικό Roman Jakobson, και ότι το λογοτεχνικό έργο δεν είναι φορέας ιδεών ή αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά ένα υλικό δεδομένο φτιαγμένο από λέξεις, που δεν πρέπει να θεωρείται έκφραση του πνεύματος του συγγραφέα. Ο ίδιος ο Jakobson δηλώνει πως «στη συγκινησιακή και ποιητική γλώσσα, οι λεκτικές παραστάσεις, φωνητικές και σημασιολογικές, συγκεντρώνουν πάνω τους μεγαλύτερη προσοχή, ο δεσμός ανάμεσα στην ηχητική πλευρά και στη σημασία γίνεται στενότερος, οικειότερος, και κατά συνέπεια η γλώσσα γίνεται περισσότερο επαναστατική, αφού οι συνηθισμένοι συνδυασμοί συνάφειας υποχωρούν

⁹ Tzvetan Todorov, *Κριτική της Κριτικής: Ένα μυθιστόρημα μαθητείας*, μετάφραση: Γ. Κιουρτσάκης, Αθήνα: ΠΟΛΙΣ, 1994, σ. 31.

¹⁰ Ο.π., σ. 51.

¹¹ Α.Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία: Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα: Συμμετρία, 1997, σ. 13.

¹² Ερ. Καψωμένος, *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, 2003, σ. 19.

στο βάθος της εικόνας».¹³ Ο φορμαλισμός λοιπόν προέκυψε ως εφαρμογή της γλωσσολογίας στη μελέτη της λογοτεχνίας και έχει ως αντικείμενο μελέτης όχι το περιεχόμενο του λογοτεχνικού έργου, αλλά τη μορφή του. Το περιεχόμενο θεωρείται μία αφορμή για ένα είδος μορφικής άσκησης. Το λογοτεχνικό έργο αποτελεί ένα σύνολο τεχνασμάτων όπως ο ρυθμός, η σύνταξη, το μέτρο, η ομοιοκαταληξία, οι αφηγηματικές τεχνικές, κοινή παράμετρος των οποίων είναι η μη-συμβατική ή ανοικειωτική χρήση της γλώσσας. Η λογοτεχνική μορφή λειτουργεί ως ζωντανό μέσο επικοινωνίας που μεταδίδει ένα αισθητικό αποτέλεσμα. Υπό αυτή την έννοια είναι ένα κοινωνικό εργαλείο, αφού καλύπτει ειδικές επικοινωνιακές ανάγκες.¹⁴

Οι φορμαλιστές ασχολήθηκαν σε μεγάλο βαθμό με τον ορισμό της «λογοτεχνικότητας» και των χαρακτηριστικών της λογοτεχνικής γλώσσας. Ο όρος «λογοτεχνικότητα» περιλαμβάνει το σύνολο των ιδιοτήτων που καθιστούν ένα κείμενο λογοτεχνικό, δηλαδή την ειδοποιό διαφορά που ξεχωρίζει τη λογοτεχνία από την καθημερινή γλώσσα.¹⁵ Η λογοτεχνική γλώσσα έρχεται σε αντίθεση προς τη συμβατική γλώσσα, καθώς αποκλίνει συστηματικά από την καθημερινή ομιλία. Ο λογοτεχνικός λόγος δηλαδή παραποιεί εσκεμμένα, αποξενώνει και καθιστά ανοικεία την καθημερινή γλώσσα, με αποτέλεσμα να γίνεται παράξενος και ανοικείος και ο καθημερινός κόσμος. Μέσω των διάφορων μορφικών επινοήσεων, η λογοτεχνική γλώσσα ανατρέπει την καθημερινή αίσθηση της πραγματικότητας, αποκαλύπτει καινούργιες όψεις των πραγμάτων και δημιουργεί νέες σχέσεις σημαίνοντος-σημαιομένου.¹⁶ Η πρακτική, καθημερινή γλώσσα βρίσκει τη δικαίωσή της έξω από τον εαυτό της, στη μετάδοση της σκέψης ή στη διανθρώπινη επικοινωνία. Είναι μέσο, όχι σκοπός, είναι συνεπώς ετεροτελική. Αντιθέτως η ποιητική γλώσσα βρίσκει τη δικαίωσή της, άρα και την αξία της, στον εαυτό της. Είναι αυτή η ίδια ο σκοπός της και όχι πια ένα μέσο, έχει δηλαδή αυτόνομο και αυτοτελικό χαρακτήρα.¹⁷ Άρα η λογοτεχνία είναι ο μη πρακτικός λόγος, που δεν έχει δηλαδή κάποιον άμεσο, πρακτικό σκοπό, αλλά μιλά για τον εαυτό του. Σύμφωνα με τον Tzvetan Todorov, η λογοτεχνία γεννήθηκε ως αντίθεση προς τη χρηστική γλώσσα, η οποία «βρίσκει τον δικαιολογητικό της λόγο έξω από τον εαυτό της». Αντίθετα η λογοτεχνία είναι λόγος που αρκείται στον εαυτό του. Συνεπώς οι σχέσεις ανάμεσα στα έργα και σ' εκείνο

¹³ Todorov, *Κριτική της Κριτικής...*, σ. 39.

¹⁴ Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 20.

¹⁵ Ο.π., σ. 19.

¹⁶ Ο.π., σ. 22.

¹⁷ Todorov, *Κριτική της Κριτικής...*, σ. 33.

που ονομάζουν ή εκφράζουν ή διδάσκουν, δηλαδή ανάμεσα στα έργα και σε όλα όσα βρίσκονται έξω από αυτά, υποβαθμίζονται. Πιο σημαντική θεωρείται η δομή του ίδιου του έργου, η εσωτερική διαπλοκή των επεισοδίων του, των θεμάτων του, των εικόνων του.¹⁸ Για τους Φορμαλιστές η λογοτεχνική δομή δεν προκύπτει από την ένωση δύο διακριτών στοιχείων, της μορφής και του περιεχομένου, αλλά από την ειδική χρήση της γλώσσας που μετασχηματίζει σε τέχνη ένα αισθητικά ουδέτερο γλωσσικό υλικό.¹⁹

Σημαντική είναι επίσης η συμβολή των φορμαλιστικών μελετών στην αποσαφήνιση της διαφοράς μεταξύ των όρων «ιστορία» και «πλοκή». Ενώ η ιστορία αποτελεί τον «μύθο», το πρωτογενές θεματικό υλικό που μπορεί να αξιοποιηθεί σε διάφορους τύπους γραφής, η πλοκή προκύπτει από τον ιδιαίτερο τρόπο που το υλικό αυτό διαπλάθεται από τον συγγραφέα. Όλες οι επινοήσεις, επανάληψη, κλιμάκωση, επιβράδυνση, παραλληλισμός και άλλες, και ο ιδιαίτερος τρόπος σύνθεσής τους από τον συγγραφέα δημιουργούν την πλοκή του έργου και μέσα από αυτήν γίνεται φανερή η καλλιτεχνική βούληση και η δημιουργικότητα του συγγραφέα. Όπως τονίζει ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος, η ιστορία είναι «μια αφήγηση γεγονότων οργανωμένων σύμφωνα με τη χρονική τους σειρά». Η ιστορία μεταπλάθεται σε πλοκή μέσω της λογικής της σύστασης, δηλαδή της δράσης των χαρακτήρων της, της συνθετικής και αναλυτικής διαμόρφωσής της, δηλαδή της διαστρωμάτωσης σε διαφορετικές γραμμές δράσης, και της διαλεκτικής της ποιότητας, δηλαδή του τρόπου που διαπλέκονται οι αντιτιθέμενες δυνάμεις της αφήγησης. Αποτέλεσμα αυτών των θεμελιωδών συστατικών στοιχείων της πλοκής είναι ότι η έμφαση που δίνεται δεν είναι χρονική, αλλά αιτιακή. Η πλοκή παρουσιάζει δηλαδή τα γεγονότα ως σύστημα αιτίων και αποτελεσμάτων. Η περιγραφή αυτή της σχέσης ιστορίας και πλοκής καλύπτει ένα μεγάλο εύρος μυθιστορημάτων, ιδίως εκείνα όπου τα επεισόδια συνδέονται μεταξύ τους αιτιακά, με ρητό ή λανθάνοντα τρόπο, όμως δεν μπορεί να περιγράψει επαρκώς μοντέρνα και μεταμοντέρνα έργα, όπως αυτά των J. Joyce και V. Woolf.²⁰ Ακόμα και οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες θεωρούνται από τους Φορμαλιστές συμβατικές οντότητες που υπηρετούν τις ανάγκες της πλοκής. Οι χαρακτήρες δηλαδή πλάθονται για να αιτιολογήσουν την εξέλιξη του μύθου και όχι

¹⁸ Ο.π., σ. 23.

¹⁹ Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 21.

²⁰ Β. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου: τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα: Πατάκης, 2014, σ. 22-24.

για να προσδώσουν αληθοφάνεια στο έργο.²¹ Ειδικότερα, οι Ρώσοι φορμαλιστές μελετούν τι πράττουν οι χαρακτήρες και όχι τι είναι. Τους αντιμετωπίζουν δηλαδή ως φορείς δράσης και όχι ως πρόσωπα. Θεωρείται ότι οι χαρακτήρες μπορούν να παίξουν τον ρόλο μοτίβων και να αποτελέσουν συστατικούς παράγοντες μιας ιστορίας, ενώ οι σχέσεις και οι διάλογοί τους εισάγουν νέο υλικό και αποτελούν μέσο προώθησης της πλοκής.²² Ο Boris Tomasevski έχει υποστηρίξει ότι ο ήρωας και τα χαρακτηριστικά του δεν είναι απαραίτητα στοιχεία του μύθου και ότι οι χαρακτήρες είναι παράγοντες της πλοκής, καθώς γεγονότα και πράξεις υπάρχουν σε όλες τις αφηγήσεις. Ο ήρωας προκύπτει από τη μετατροπή του υλικού σε πλοκή και αντιπροσωπεύει ένα μέσο σύνδεσης των κινητηρίων θεμάτων και των θεματικών στοιχείων, αποτελώντας μια προσωποποιημένη αιτιολόγηση του μεταξύ τους δεσμού. Είναι δηλαδή μια επινόηση που συντελεί στην ένωση των μοτίβων, τα οποία υποστηρίζει και ταξινομεί.²³

Καθώς δεν αναφέρονται καθόλου σε εξωλογοτεχνικούς παράγοντες αλλά μόνο σε γλωσσικούς σχηματισμούς, οι Φορμαλιστές καταλήγουν να αποδώσουν μια αυτόνομη λειτουργία στο λογοτεχνικό κείμενο. Εν τέλει αποδίδεται νέο περιεχόμενο συνολικά στην έννοια της Ποιητικής, η οποία ορίζεται ως «ο επιστημονικός κλάδος που αναζητά τους γενικούς νόμους που επιτρέπουν την εξέταση του συνόλου των λογοτεχνικών έργων».²⁴ Σύμφωνα με τον R. Jakobson, οι σημαντικότερες κατακτήσεις αυτού του θεωρητικού κινήματος είναι «η συσχέτιση αναφορικής και ποιητικής λειτουργίας, οι διαπιστώσεις για τη μεταβλητότητα της ιεραρχίας των αξιών, η θεωρία για την αλληλεξάρτηση συγχρονικότητας και διαχρονικότητας», όπως επίσης και η διατύπωση συγκροτημένης θεωρίας για την αφηγηματική πεζογραφία και η ένταξη του φαινομένου της λογοτεχνίας σε μια συνολική θεωρία του πολιτισμού.²⁵

Η παράδοση του ρωσικού Φορμαλισμού συνεχίστηκε κατά την περίοδο 1926 έως 1948 από τον «Γλωσσολογικό κύκλο της Πράγας», που είναι γνωστός και ως «τσέχικος δομισμός», του οποίου σημαντικοί εκπρόσωποι είναι οι Roman Jakobson,

²¹ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 24.

²² D. Fokkema, El. Ibsch, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Δομισμός, Μαρξισμός, Αισθητική της πρόσληψης, Σημειωτική*, μετάφραση: Γ. Παρίσης, επιμέλεια: Ερ. Καψωμένος, Αθήνα: Πατάκης, 1997, σ. 48-50.

²³ B. Tomasevski, «Θεματική», στον τόμο *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα Ρώσων φορμαλιστών*, μετάφραση Η.Π. Νικολούδης, επιμέλεια Tzv. Todorov, Αθήνα: Οδυσσέας, 1995, σ. 310-315.

²⁴ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 25.

²⁵ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 26.

Jan Mukarovsky και Felix Vodicka. Σύμφωνα με αυτό το θεωρητικό κίνημα, το λογοτεχνικό έργο είναι ένα σύστημα σημείων με ενεργητική και δυναμική δομή, καθώς όλα του τα στοιχεία συνεργάζονται για να δημιουργήσουν το όλο, αλλά ταυτόχρονα οι λειτουργίες των μορφών και οι μεταξύ τους σχέσεις υπόκεινται σε συνεχείς αλλαγές. Το λογοτεχνικό έργο είναι ένα αισθητικό αντικείμενο, δηλαδή εκτός από τις πρακτικές λειτουργίες της αναπαράστασης, της έκφρασης και της εκφώνησης που επιτελεί, έχει και αισθητική λειτουργία, η οποία είναι η πιο ισχυρή.²⁶ Η σχολή γλωσσολογίας της Πράγας αποτελεί τη μετάβαση από τον Φορμαλισμό στον σύγχρονο δομισμό. Αυτοί οι θεωρητικοί έχουν επεξεργαστεί τις ιδέες του Φορμαλισμού και τις συστηματοποίησαν με βάση τη γλωσσολογική θεωρία του Saussure. Βασική αρχή της σκέψης τους είναι η δομική ενότητα του έργου: Τα στοιχεία του δηλαδή αποτελούν λειτουργίες ενός δυναμικού συνόλου, με ένα επίπεδο του κειμένου να ενέχει κυρίαρχο ρόλο και τα υπόλοιπα να έλκονται από αυτό. Σύμφωνα με τον Terry Eagleton, το έργο του Roman Jakobson αποτέλεσε τον κυριότερο συνδετικό κρίκο μεταξύ του Φορμαλισμού και του Δομισμού.²⁷ Ειδικότερα, ο Roman Jakobson θεώρησε ότι με την ποιητική λειτουργία της γλώσσας διαταράσσεται η συνηθισμένη σχέση μεταξύ σημείου και αντικειμένου αναφοράς, με αποτέλεσμα το σημείο να αποκτά αυτονομία. Η επικοινωνία αποτελείται από έξι στοιχεία, τον πομπό, τον δέκτη, το μήνυμα, τον κοινό κώδικα, το φυσικό μέσο επικοινωνίας και το ρηματικό πλαίσιο αναφοράς, με την ποιητική λειτουργία της γλώσσας να κυριαρχεί όταν στο προσκήνιο βρίσκεται το μήνυμα καθαυτό, δηλαδή οι ίδιες οι λέξεις.²⁸ Εν τέλει, το λογοτέχνημα θεωρείται ένα κλειστό σύστημα, όμως είναι οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες και η απόκλιση από τον γλωσσικό κανόνα που καθορίζουν ποιο κείμενο μπορεί να θεωρηθεί λογοτέχνημα.²⁹

Ο ρωσικός Φορμαλισμός επηρέασε και το κίνημα της Νέας Κριτικής, που αναπτύχθηκε στις Η.Π.Α την περίοδο από το 1930 έως το 1950, την ίδια περίοδο με τσέχικο δομισμό.³⁰ Οι εκπρόσωποι του κινήματος J.C. Ransom, C. Brooks, A. Tate, W. K. Wimsatt και R.P. Blackmur, με αφορμή τα κείμενα του άγγλου κριτικού I.A. Richards, αρνήθηκαν, όπως και οι Φορμαλιστές, κάθε εξωτερική επέμβαση στη

²⁶ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 29.

²⁷ T. Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, μετάφραση και πρόλογος Δ. Τζιόβας, Αθήνα: Οδυσσεύς, 1996, σ. 153-156.

²⁸ Ο.π., σ. 154.

²⁹ Ο.π., σ. 156.

³⁰ X. Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες: Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969-1995)*, Αθήνα: Πατάκης, 2008, σ. 71.

μελέτη του λογοτεχνικού κειμένου. Αντιθέτως υποστηρίζουν την επιστροφή στο κείμενο, το οποίο πρέπει να μελετάται ως μοναδικό και ανεξάρτητο γεγονός. Αναπτύσσεται έτσι μια μέθοδος μικροσκοπικής ανάγνωσης, στόχος της οποίας είναι να αποδείξει ότι κάθε κείμενο αποτελεί μια μοναδική μορφή γνώσης. Η Νέα Κριτική, όπως και ο ρωσικός Φορμαλισμός του Μεσοπολέμου, είναι κινήματα που ακολουθούν το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», και την ανάλυση του λογοτεχνικού έργου με αυστηρά ενδοκειμενικά κριτήρια, κάτι που θεωρείται από ορισμένους μελετητές αδιέξοδο, αφού πάντα χρειάζεται η προσφυγή σε γλωσσικές, δομικές, εννοιολογικές και κοινωνικοϊστορικές πραγματικότητες που βρίσκονται έξω από το αναλυόμενο κείμενο.³¹ Αυτό που διαφοροποιεί ουσιαστικά τους Νέους Κριτικούς από τους Φορμαλιστές είναι η αντιμετώπιση του λογοτεχνικού έργου ως τετελεσμένου γεγονότος, ως μνημείου, και η τάση για αξιολόγηση, που αντιτίθεται στις βασικές αρχές του Φορμαλισμού, ο οποίος στηρίζεται όχι στην αξιολόγηση, αλλά στην περιγραφή. Για τους Φορμαλιστές το λογοτεχνικό έργο δεν μπορεί να έχει μνημειακό χαρακτήρα, καθώς η λογοτεχνικότητα είναι μια έννοια μεταβλητή.³² Όπως αναφέρει ο Terry Eagleton, η Νέα Κριτική συνέβαλε στην «αντικειμενοποίηση» του λογοτεχνικού έργου. Το λογοτεχνικό έργο δηλαδή αντιμετωπίζεται σαν ένα αντικείμενο κλεισμένο στον εαυτό του, εσωστρεφές και αποσυνδεδεμένο τόσο από τον συγγραφέα όσο και από τον αναγνώστη. Με λίγα λόγια, το ποίημα μετατρέπεται σε φετίχ.³³ Παρόλα αυτά, οι Νέοι Κριτικοί έχουν σημαντική συμβολή στον χώρο της αφηγηματολογίας, που ενδιαφέρει την παρούσα εργασία, καθώς μελέτησαν συστηματικά ζητήματα όπως η οπτική γωνία, ο τύπος του αφηγητή και το είδος του εκφερόμενου λόγου.³⁴

1.2 Ο Γαλλικός Δομισμός

Ο Δομισμός που αναπτύχθηκε στη Γαλλία την περίοδο του 1960 έχει ως αντικείμενο έρευνας τον πολιτισμό, ο οποίος θεωρείται ένα σύνολο σημείων. Είναι μια επιστημονική μέθοδος ανάλυσης όλων των φαινομένων της ζωής και του κόσμου. Ως φιλοσοφία δεν ερμηνεύει απλώς τα φαινόμενα, την επιστήμη και την τέχνη, αλλά τη δυνατότητα της ελευθερίας του αναγνώστη να υπερερμηνεύει ή να παρερμηνεύει τον κόσμο. Ως προς τη σχέση του με τη Λογοτεχνία, ο δομισμός αναζητεί τις βασικές

³¹ Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία: Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πατάκης, 82009, σ. 75.

³² Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, σ. 32-34.

³³ Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της λογοτεχνίας*, σ. 84-86.

³⁴ Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, σ. 34.

αρχές και την τεχνική της «ποίησης του κειμένου». Το ενδιαφέρον στρέφεται στη διάλυση και ανασύνθεση του κειμένου.³⁵ Ο δομισμός αποτελεί μια προσπάθεια να μεταφερθεί η επιστημονική μέθοδος και πειθαρχία στη λογοτεχνική μελέτη. Η λογοτεχνία προσεγγίζεται εσωτερικά, κάτι που φανερώνει την επιρροή του Φορμαλισμού. Ο Δομισμός χρησιμοποιεί ως βασικό εργαλείο τη δομική γλωσσολογία του Ferdinand De Saussure, ούτως ώστε να μελετήσει τους κώδικες που κατασκευάζουν το κείμενο και δομούν τις σημασίες του.³⁶ Όπως δηλώνει και ο ίδιος ο όρος, πρωταρχική σημασία έχουν οι δομές και οι γενικοί νόμοι με τους οποίους αυτές λειτουργούν. Όμως οι μονάδες του συστήματος (ή της δομής) αποκτούν νόημα μόνο αν εξεταστούν η μία σε σχέση με την άλλη. Μπορεί δηλαδή το λογοτεχνικό έργο ή ποίημα να περιέχει διάφορες εικόνες, όμως μπορούμε να κατανοήσουμε το νόημά τους μόνο συσχετιστικά, καθώς η μία εξηγεί και καθορίζει την άλλη.³⁷ Οι σχέσεις ανάμεσα στις μονάδες μπορεί να είναι σχέσεις παραλληλίας, αντίθεσης, αντιστροφής, ισοδυναμίας, όμως από τη στιγμή που η δομή των σχέσεων παραμένει σταθερή, τα μεμονωμένα στοιχεία μπορούν να αντικαθίστανται. Δεν έχει σημασία ποιες μονάδες επιλέγονται από τον δημιουργό του λογοτεχνικού έργου, αρκεί η δομή των σχέσεων να διατηρείται. Όπως δηλώνει ο Roman Jakobson, ο δομισμός ενδιαφέρεται για τις «έννοιες σχέσης» και όχι για τις «έννοιες ύλης», δηλαδή για τη «γραμματική» και όχι τη «λεξιλογική» άποψη της γλώσσας.³⁸ Αυτή η βασική αρχή αποδεικνύει την αφοσίωση στη μορφή του έργου και όχι στο περιεχόμενο και την επιρροή του Φορμαλισμού.³⁹

Υπάρχουν διάφορες στρουκτουραλιστικές μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης του κειμένου και είναι δύσκολο να ομαδοποιηθούν, λόγω των παραλλαγών ανάμεσα στις διάφορες «εθνικές σχολές», τις αποκλίσεις ανάμεσα στους εκπροσώπους του και την αφομοίωσή του από τη νεότερη σημειολογία. Παρά τις διαφορές ωστόσο, υπάρχουν δύο κοινά θεωρητικά σημεία σε κάθε στρουκτουραλιστική προσέγγιση: η έννοια της δομής και η αντίληψη ότι το κείμενο είναι ένα κλειστό, αυτόαρκες και αυτορρυθμιζόμενο σύστημα.⁴⁰ Σύμφωνα με τον δομισμό, κατά την ανάλυση της αφήγησης πρέπει να διαχωρίζεται η ιστορία (*histoire*), δηλαδή η στοιχειώδης αφηγηματική δομή που προϋπάρχει του κειμένου, από τον λόγο (*discours*), δηλαδή

³⁵ Α. Σοφουλάκης, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα: Συμυρνωτάκης, 1997, σ. 83-84.

³⁶ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 74.

³⁷ Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της λογοτεχνίας*, σ. 149.

³⁸ Βελουδής, *Γραμματολογία...*, σ. 252.

³⁹ Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της λογοτεχνίας*, σ. 150-151.

⁴⁰ Βελουδής, *Γραμματολογία...*, σ. 251-252.

την ενδοκειμενική διάταξη του αφηγήματος. Στην ορολογία αυτή αντιστοιχούν κατά ζεύγη οι όροι *fabula* (μύθος) και *sjuzet* (θέμα) του ρωσικού φορμαλισμού, όπως επίσης και *story* και *narration* της αγγλοσαξονικής θεωρίας της αφήγησης. Στοιχειώδης μονάδα ανάλυσης θεωρείται η «ακολουθία», δηλαδή ένας πυρήνας πράξης που αποτελείται από την αρχική κατάσταση, τη δράση και το αποτέλεσμα. Τα πρόσωπα της αφήγησης εξετάζονται μέσω των πράξεών τους.⁴¹

Με τον δομισμό η λογοτεχνία απομυθοποιείται, καθώς γίνεται σαφές ότι το λογοτεχνικό έργο είναι ένα κατασκευάσμα, άρα μπορούμε να αναλύσουμε και να ταξινομήσουμε τους μηχανισμούς του, όπως συμβαίνει με τα αντικείμενα όλων των επιστημών. Το νόημα του λογοτεχνικού έργου κατασκευάζεται, καθώς αποτελεί προϊόν ορισμένων κοινών συστημάτων σημασιοδότησης. Είναι αποτέλεσμα της γλώσσας που έχουμε στη διάθεσή μας, άρα, σύμφωνα με τον δομισμό, το είδος του νοήματος που αρθρώνουμε εξαρτάται από το είδος της γραφής ή της ομιλίας στην οποία συμμετέχουμε.⁴² Όπως υποστηρίζει ο Γ. Βελουδής, παρά τις φιλοσοφικές και ιδεολογικές περιπλοκές του, ο δομισμός- ή στρουκτουραλισμός- μέσω της συμβολής του στην κατανόηση των ποιητικών κυρίως έργων, έδωσε σημαντική ώθηση στην ερμηνευτική του λογοτεχνικού έργου.⁴³

Από την άλλη πλευρά, η κριτική που ασκήθηκε στον δομισμό τού προσάπτει ότι πρόκειται για μια επιστημονική ελίτ που αντιμετωπίζει τη λογοτεχνική παραγωγή ως σύστημα κανόνων και δεν εξετάζει καθόλου τις υλικές συνθήκες δημιουργίας της. Το λογοτεχνικό έργο μελετάται ενδελεχώς μεν αλλά μόνο ως προϊόν, χωρίς να δίνεται καμιά σημασία στη λογοτεχνία ως κοινωνική πρακτική και στον ρόλο που παίζει στις κοινωνικές σχέσεις.⁴⁴ Επίσης ο δομισμός θεωρείται ότι έχει το μειονέκτημα να εφαρμόζεται καλύτερα σε απλούστερες αφηγήσεις όπου το βάρος πέφτει στην πλοκή και όχι σε σύνθετα έργα με πολύπλοκους χαρακτήρες, γιατί οι λειτουργίες των πράξεών τους παραμένουν η κυριότερη πηγή πληροφοριών για αυτούς. Τονίζεται επίσης η γενικότερη κριτική που έχουν δεχτεί ο Φορμαλισμός και ο Δομισμός σχετικά με το ότι η λογοτεχνική ανάλυση δεν πρέπει να περιορίζεται στην ένταξη

⁴¹ Βελουδής, *Γραμματολογία...*, σ. 258-259.

⁴² Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 166-167.

⁴³ Βελουδής, *Γραμματολογία...*, σ. 66.

⁴⁴ Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 172-173.

μονάδων σε κατηγορίες και με τον βαθμό κατά τον οποίο η ανάπτυξη λεπτομερών συστημάτων συνεισφέρει στην κατανόηση της λογοτεχνίας ως τέχνης.⁴⁵

Η σημαντικότερη κριτική απέναντι στη γλωσσολογική θεωρία του Saussure όπως επίσης και απέναντι στον ρωσικό Φορμαλισμό προέρχεται από τον Ρώσο φιλόσοφο και θεωρητικό της λογοτεχνίας Mikhail Bakhtin, ο οποίος εμφανίστηκε στη ρωσική πνευματική ζωή όταν οι Φορμαλιστές βρίσκονταν στο προσκήνιο. Με το έργο του προχώρησε περισσότερο τις θέσεις των Φορμαλιστών, όσον αφορά στη λειτουργία της γλώσσας. Διαφώνησε με τις «μονολογικές» προσεγγίσεις τους στο μυθιστόρημα και εισήγαγε τους όρους «πολυφωνία» και «διαλογικότητα», δίνοντας έμφαση στη συνθετότητα του λόγου.⁴⁶ Ο Bakhtin έστρεψε την προσοχή του από το αφηρημένο σύστημα της γλώσσας στα συγκεκριμένα εκφωνήματα των ατόμων σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια αναφοράς. Για τον Bakhtin η γλώσσα έχει διαλογικό χαρακτήρα, δηλαδή είναι πάντα προσανατολισμένη προς κάποιον άλλο ομιλητή. Οι λέξεις δεν έχουν ένα συγκεκριμένο νόημα αλλά το νόημά τους μεταβάλλεται ανάλογα με το πρακτικό πλαίσιο που δημιουργούν τα υποκείμενα που συνδιαλέγονται. Η γλώσσα λοιπόν δεν πρέπει να θεωρείται έκφραση, αντανάκλαση ή αφηρημένο σύστημα, αλλά ένα υλικό μέσο που δημιουργεί νοήματα μέσω της κοινωνικής σύγκρουσης και του διαλόγου.⁴⁷

Ο Bakhtin έχει ασκήσει κριτική και στον Φορμαλισμό, υποστηρίζοντας ότι οι Φορμαλιστές δεν στοχάζονται επαρκώς τα θεωρητικά και φιλοσοφικά θεμέλια της ίδιας τους της θεωρίας. Η φορμαλιστική θεωρία είναι μια αισθητική του υλικού, γιατί ανάγει τα προβλήματα της ποιητικής δημιουργίας σε ζητήματα γλώσσας, με αποτέλεσμα να παραμελούνται άλλα συστατικά της δημιουργικής πράξης, όπως είναι το περιεχόμενο και η σχέση με τον κόσμο.⁴⁸ « Περιορίζοντας κάθε ιδεολογικό, ηθικό ή γνωστικό περιεχόμενο του έργου τέχνης στο επίπεδο ενός ουδέτερου στοιχείου, οι Φορμαλιστές καταλήγουν στην υιοθέτηση της διχοτομίας ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο», υποστηρίζει ο Bakhtin. «Γενικότερα, περιορίζοντας τη λογοτεχνία σε μια καθαρή λειτουργία χωρίς ουσία, της αφαιρείται η σημασία και η θέση της στο

⁴⁵ Μ. Τσούτσουβα, *Θεωρητικές και Διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων: Οι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Μάνου Κοντολέων για παιδιά και εφήβους*, Αθήνα: Αιώρα, 2016, σ.38.

⁴⁶ Λ. Χριστοδουλίδου, «Λειτουργία των αφηγηματικών δομών στη *Νινέτ* της Ζωρζ Σαρή», στον τόμο *Πρόσωπα και Προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, επιμέλεια Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 305.

⁴⁷ Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 179-180.

⁴⁸ Todorov, *Κριτική της Κριτικής...*, σ. 118.

σύνολο του ανθρώπινου πολιτισμού». ⁴⁹ Σε αντίθεση προς τον φορμαλιστικό διαχωρισμό μορφής και περιεχομένου, ο Bakhtin θεωρεί αυτά τα δύο στοιχεία αξεδιάλυτα συνδεδεμένα. Η καλλιτεχνική μορφή δεν πρέπει να εννοείται μόνο ως τεχνική, αλλά να μελετάται σε αισθητικό επίπεδο, που περιλαμβάνει τόσο την τεχνική όσο και την αρχιτεκτονική δομή του περιεχομένου. Ο προβληματισμός που τίθεται αφορά στον τρόπο με τον οποίο η συγκεκριμένη οργάνωση του υλικού οδηγεί σε συγκεκριμένο περιεχόμενο.

Για να απαντήσουμε σε αυτό τον προβληματισμό πρέπει να θεωρήσουμε και τον συγγραφέα-δημιουργό ως συστατικό στοιχείο της καλλιτεχνικής μορφής. Αυτό σημαίνει πως για να συλλάβουμε την αισθητική μορφή του έργου δεν αρκεί απλώς να το βλέπουμε ή να το ακούμε, αλλά πρέπει να έχουμε αξιολογική σχέση μαζί του, δηλαδή να προσπαθήσουμε να υπεισέλθουμε σ' αυτό ως δημιουργοί. Έτσι, η μορφή είναι η έκφραση της αξιολογικής σχέσης του συγγραφέα-δημιουργού και του «θεώμενου» - συνδημιουργού της μορφής προς το περιεχόμενο. ⁵⁰ Υπάρχει δηλαδή δημιουργική σχέση ανάμεσα στον συγγραφέα και το περιεχόμενο, η οποία πραγματώνεται μέσα από τις λέξεις που συνθέτουν τη μορφή. Η Ποιητική, σύμφωνα με τον Bakhtin, πρέπει να καθορίζεται με συστηματικό τρόπο και να αποτελεί αισθητική της λογοτεχνίας, όχι να θεωρείται τμήμα της γλωσσολογίας, όπως διαπιστώνεται στους περισσότερους Φορμαλιστές. Η γλωσσολογία είναι απαραίτητη ως βοηθητική επιστήμη, γιατί κάθε ιδιαίτερη αισθητική πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τη φύση του υλικού, στην προκειμένη περίπτωση το λεκτικό υλικό. Όμως στη θεωρία του Φορμαλισμού η γλωσσολογία λανθασμένα κατέχει μια δεσπόζουσα θέση, εκείνη που έπρεπε να πάρει η γενική αισθητική. ⁵¹ Το κύριο έργο της αισθητικής συνίσταται στη μελέτη του αισθητικού αντικειμένου στην ολότητά του, δηλαδή στη μελέτη των ιδιαίτερων και αμοιβαίων σχέσεων ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο. ⁵²

⁴⁹ Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μετάφραση Γ. Σπανός, Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ, 1980, σ. 12.

⁵⁰ Ο.π., σ. 90.

⁵¹ Ο.π., σ. 34.

⁵² Ο.π., σ. 104.

1.3 Αφηγηματολογία

Ως αυτόνομος κλάδος της Θεωρίας της Λογοτεχνίας, η Αφηγηματολογία⁵³ αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία κατά την περίοδο 1965 έως 1975, με σημαντικότερους εκπροσώπους της τον Λιθουανό A.J.Greimas, τον Βούλγαρο Tzvetan Todorov και τους Γάλλους κριτικούς Gérard Genette, Claude Bremond και Roland Barthes.⁵⁴ Σύμφωνα με τον Michel Mathieu-Colas, η «αφηγηματολογία» είναι ένας καινούργιος όρος για τη θεωρία της διήγησης, του οποίου η πατρότητα ανήκει στον Tz. Todorov. Η αφηγηματολογία αφορά σε ιστορίες που αποτελούν αντικείμενο διήγησης, αναπόσπαστα δεμένες με τη μεταφορά τους στον λόγο.⁵⁵ Η Φαρίνου-Μαλαματάρη υποστηρίζει πως η Αφηγηματολογία είναι η θεωρία που εξετάζει τη φύση, τη μορφή και τη λειτουργία μιας αφήγησης, ανεξάρτητα από το μέσο της αναπαράστασης. Για τον P. Ricoeur η αφήγηση χαρακτηρίζεται από το αντικείμενό της, ενώ για τον G. Genette από τη μορφή της. Η θεωρία της αφήγησης ασχολείται αρχικά με την ιστορία και την παρουσίασή της. Αυτή η διμερής διάκριση έχει εμπλουτιστεί σε κάποιες περιπτώσεις, όπως είναι για παράδειγμα η θεωρία του Genette, με μια τρίτη παράμετρο που είναι η αφηγηματική διαδικασία. Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη η Αφηγηματολογία άκμασε κυρίως την εικοσαετία από το 1960 μέχρι το 1980, ταυτόχρονα με τον στρουκτουραλισμό. Γι' αυτό άλλωστε ο όρος «αφηγηματολογία» υποδηλώνει τη στρουκτουραλιστικής έμπνευσης θεωρία της αφήγησης. Η θεωρία της αφήγησης ωστόσο ξεκινάει από πολύ παλιότερα. Οι απαρχές τοποθετούνται στην πλατωνική Πολιτεία και τη διάκριση μεταξύ μίμησης και διήγησης και την αριστοτελική Ποιητική. Ο χώρος ανάπτυξής της τοποθετείται στην Ελλάδα, τις αγγλοσαξονικές χώρες, κυρίως στην εποχή της Νέας Κριτικής, τη Ρωσία και την Τσεχοσλοβακία την εποχή του Φορμαλισμού και του Δομισμού της Σχολής της Πράγας, τη Γερμανία και τη Γαλλία.⁵⁶

Η ανάπτυξη της αφηγηματολογίας βασίστηκε σε μια σειρά μελετών που είχαν στόχο να διευκρινίσουν την ιδιομορφία του αφηγηματικού απέναντι σε άλλους τύπους λόγου και να οριοθετήσουν το πεδίο μελέτης της αφηγηματολογίας σε σχέση

⁵³ Καρωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 81. Όπως αναφέρει ο Ερ. Καρωμένος, ο όρος «αφηγηματολογία» προτάθηκε το 1969 από τον Tzvetan Todorov, ενώ και ο Gérard Genette τον έχει χρησιμοποιήσει, πιο περιορισμένα όμως, αναφερόμενος στη θεωρία των αφηγηματικών τρόπων.

⁵⁴ Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 161.

⁵⁵ G. Genette, L.Marin, M.Mathieu-Colas, *Ta όρια της διήγησης*, μετάφραση Έ. Θεοδοροπούλου, Αθήνα: Καρδαμίτσας, 2010, σ. 46.

⁵⁶ Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία*, τεύχος 1735, Ιούνιος 2001, σ. 973-974.

με την ποιητική, τη ρητορική και την υφολογία. Οι προβληματισμοί αυτοί αναπτύχθηκαν αρχικά στα πλαίσια δύο ξεχωριστών παραδόσεων, οι οποίες στη συνέχεια παρουσίασαν σύγκλιση και αμοιβαία επίδραση. Πρόκειται για τη σημειολογική παράδοση αφενός, που ξεκινά από τον ρωσικό φορμαλισμό και προεκτείνεται με τον δομισμό και τη σημειωτική της δεκαετίας του '60, στηριγμένη στη θεωρία του Ferdinand De Saussure, και την κοινωνιολογική παράδοση αφετέρου, που θεμελιώθηκε από τις εργασίες των Lukacs, Goldmann και των λεγόμενων αλτουσεριανών P. Macherey, T. Eagleton, T. Bennett.⁵⁷

Οι μελέτες που προέρχονται από τη σημειολογική παράδοση διακρίνουν στο αφηγηματικό κείμενο δύο επίπεδα, ένα εσωτερικό, δομικό επίπεδο, που ορίζεται από τις δομές βάθους, και ένα υφολογικό επίπεδο, που ορίζεται από τις δομές επιφάνειας ή εκδήλωσης.⁵⁸ Έχοντας ως πρότυπο τη δομική γλωσσολογία, η Αφηγηματολογία επιχειρεί να συγκροτήσει μια Ποιητική, δηλαδή μια γενική θεωρία κατασκευής του κειμένου, που μελετά το σύστημα εκφοράς, δηλαδή τις αφηγηματικές τυπολογίες αφενός και τα εκφερόμενα, δηλαδή τις αφηγηματικές γραμματικές αφετέρου. Το πεδίο μελέτης της δηλαδή αποτελείται από δύο κλάδους: Ο πρώτος, με αντικείμενο την πράξη της διήγησης, διατηρεί το όνομα της αφηγηματολογίας, κινείται στο επίπεδο του σημαίνοντος και μελετά, σε υφολογικό επίπεδο, τα προβλήματα σύνθεσης και τις τεχνικές που χρησιμοποιεί η αφηγηματική πράξη για να εκδιπλώσει την ιστορία. Ο στόχος είναι δηλαδή η δημιουργία μιας τυπολογίας των αφηγηματικών τρόπων και η μελέτη των συνδυασμών τους στα επιμέρους λογοτεχνικά έργα. Ακολουθώντας αυτή την κατεύθυνση, ο G. Genette έχει ορίσει την αφηγηματολογία ως μελέτη των μορφών που προσιδιάζουν στη λογοτεχνική διήγηση.⁵⁹ Επειδή στηρίζεται στη γλωσσολογία, η συγκρότηση της τυπολογίας γίνεται με βάση τις κατηγορίες του ρήματος χρόνο, έγκλιση και φωνή. Ασχολείται με τα ζητήματα των χρονικών σχέσεων που δημιουργούνται μέσα στην αφήγηση, της οπτικής γωνίας, της μορφής λόγου που χρησιμοποιείται για την εξιστόρηση των γεγονότων, του είδους του αφηγητή, με σκοπό να συσχετίσει το μορφικό σύστημα του έργου με το νόημά του. Σε αυτή την κατεύθυνση εντάσσονται οι εργασίες των G. Genette, H. Weinrich και J. Lotman.⁶⁰ Οι πρώτες αυτού του τύπου αναλύσεις προέρχονται από τους Ρώσους Φορμαλιστές, όπως είναι για παράδειγμα το έργο του Boris Eichenbaum

⁵⁷ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 11-12.

⁵⁸ Ο.π., σ. 12.

⁵⁹ Genette, Marin, Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης*, σ. 57.

⁶⁰ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 13.

«Πώς είναι φτιαγμένο το *Παλτό* του Γκόγκολ». ⁶¹ Η Φαρίνου- Μαλαματάρη αναφέρει πως αυτή η προσέγγιση ονομάζεται αλλιώς και «Λόγος της Μυθοπλασίας (Discourse of Fiction)» και στοχεύει στο να περιγράψει πώς οι τεχνικές της αφηγηματικής παρουσίασης μετατρέπουν μια ιστορία με τη δική της χρονική και αιτιολογική σειρά, σε λογοτεχνικό κείμενο. ⁶² Στο πεδίο αυτό το έργο του G. Genette κατέχει σημαντική θέση, μέσω του οποίου ο Γάλλος κριτικός αποφεύγει να υποβιβάσει την ιδιαιτερότητα του κάθε κειμένου σε ένα άθροισμα κανόνων και σχημάτων, κάτι για το οποίο κατηγορήθηκαν οι στρουκτουραλιστές, αλλά περιγράφει τις τεχνικές που είναι κοινές σε όλα τα έργα, ο συνδυασμός των οποίων δημιουργεί την ιδιαιτερότητα κάθε έργου. Με τον τρόπο αυτό η Ποιητική δεν αντιμετωπίζεται ως ένα κλειστό σύστημα, αλλά ως ανοικτό που στοχεύει στην εξερεύνηση «των ποικίλων δυνατοτήτων του λόγου σε σχέση με τις οποίες έργα που έχουν γραφτεί και φόρμες που έχουν χρησιμεύσει ως παραδείγματα παρουσιάζονται απλώς και μόνο ως περιπτώσεις πέρα από τις οποίες διαγράφονται και άλλοι συνδυασμοί, που μπορεί κανείς να τους προβλέψει ή να τους συμπεράνει». ⁶³

Η δεύτερη κατεύθυνση είναι η σημειωτική ⁶⁴, η οποία μελετά το αφηγηματικό περιεχόμενο καθαυτό, δηλαδή κινείται στο επίπεδο των σημειωμένων. Πρόκειται για μια θεωρία βασισμένη στις απόψεις του Saussure για το γλωσσικό σημείο, που εξετάζει τα σημεία, γλωσσικά και μη, και τα σημειακά συστήματα. ⁶⁵ Σύμφωνα με κάποιες θεωρίες λογοτεχνίας, η ιστορία της σημειωτικής μπορεί να εξεταστεί σε δύο φάσεις. Η πρώτη αρχίζει με την πρωτοπορία των Ρώσων Φορμαλιστών και φτάνει ως τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο και η δεύτερη ξεκινά τη δεκαετία του 1960 και φτάνει μέχρι σήμερα. ⁶⁶ Για τον Terry Eagleton η σημειωτική είναι ένα πεδίο μελέτης εν πολλοίς ταυτόσημο με τον δομισμό, που στηρίζεται στο έργο του Αμερικανού C.S. Pierce, ο οποίος διέκρινε τρία είδη σημείων, το εικονικό, το ευρητηριακό και το συμβολικό. Στη σημειωτική περιλαμβάνονται και άλλες διακρίσεις, όπως αυτή ανάμεσα στη δήλωση και τη συνδήλωση, τους κώδικες και τα μηνύματα, τον παραδειγματικό άξονα από τον συνταγματικό. ⁶⁷ Σε αυτό το σημείο συμφωνεί και ο Γ. Βελουδής, ο οποίος αναφέρει ότι η προέλευση από τη γλωσσολογική θεωρία του Saussure μετέτρεψε

⁶¹ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 35-37.

⁶² Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 22.

⁶³ Ο.π., σ. 23.

⁶⁴ Ο όρος χρησιμοποιείται σύμφωνα με τη Τζούμα στο *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, 37.

⁶⁵ Σοφουλάκης, *Εισαγωγή στη Θεωρία της λογοτεχνίας...*, σ. 91-92.

⁶⁶ Ο.π., σ. 100.

⁶⁷ Eagleton, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 157.

εξαρχής τη σημειωτική σε μια παραλλαγή της στρουκτουραλιστικής θεωρίας, με την επίφαση μιας σημειολογικής ορολογίας.⁶⁸

Στόχος της σημειωτικής είναι να καταρτίσει μια γραμματική βάθους.⁶⁹ Οι γραμματικές βάθους μελετούν τον τρόπο με τον οποίο οργανώνεται σε μίαν αφήγηση το πλέγμα λειτουργιών, σχέσεων και ρόλων, με πυρήνα μια πράξη. Η γραμματική βάθους δηλαδή στοχεύει στο να εντοπίσει τη βασική νοηματική δομή που βρίσκεται κάτω από κάθε λογοτεχνικό περιεχόμενο. Σε αυτή την κατεύθυνση πρωταρχική θέση κατέχει η εργασία του Vladimir Propp σχετικά με τις λειτουργίες των ρωσικών μαγικών παραμυθιών, όπως επίσης και το έργο του Claude Levi-Strauss σχετικά με τον μύθο. Σύμφωνα με τον Γάλλο δομιστή ανθρωπολόγο, παρόλο που οι μύθοι είναι φαινομενικά ανόμοιοι, στη βάση τους είναι παραλλαγές ενός συγκεκριμένου αριθμού θεμάτων. Δηλαδή πίσω από την ανομοιογένεια των μύθων βρίσκονται ορισμένες δομές, σταθερές και καθολικές, στις οποίες ο κάθε μύθος μπορεί να αναχθεί.⁷⁰ Ο στόχος δηλαδή είναι να καταδειχθούν τα δομικά χαρακτηριστικά που είναι κοινά σε παρεμφερείς ιστορίες.⁷¹ Σε αυτό τον κλάδο της αφηγηματολογίας εντάσσονται οι εργασίες των A.J. Greimas, Tzv. Todorov και Cl. Bremond.⁷² Ο Tzv. Todorov έχει ορίσει την αφηγηματολογία ως γραμματική της πλοκής, ενώ ο A.J. Greimas αναφέρει πως η αφηγηματολογία τοποθετείται σε σημειωτικό επίπεδο λογικά προγενέστερο του γλωσσικού.⁷³ Η προσέγγιση αυτή ονομάζεται αλλιώς και «Αφηγηματική Γραμματική (Narrative Grammar)» και στοχεύει στο να ανιχνεύσει ένα σύστημα το οποίο μέσω τροποποιήσεων και μετασχηματισμών επιτρέπει τη δημιουργία άπειρων αφηγηματικών κειμένων και την κατανόησή τους. Οι εργασίες που εντάσσονται στην κατηγορία αυτή συνδέουν τις δομές της αφήγησης με τις δομές της λογικής και της γραμματικής και θέλουν κατ' αρχήν να υποδείξουν τη διαμόρφωση της ανθρώπινης διάνοιας.⁷⁴

Ειδικότερα ο Tzv. Todorov στο πλαίσιο της εξέτασης της αφηγηματικής δομής σε αντιστοιχία με τη γραμματική δομή της πρότασης προτείνει τρεις

⁶⁸ Βελουδής, *Γραμματολογία...*, σ. 265-266 .

⁶⁹ Δ. Τσατσούλη, *Η περιπέτεια της αφήγησης: Δοκίμια αφηγηματολογίας για την ελληνική και ξένη πεζογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997, σ. 470. Σύμφωνα με τον Δ. Τσατσούλη, η συγκεκριμένη κατεύθυνση της αφηγηματολογίας ονομάζεται «Αφηγηματική Γραμματική».

⁷⁰ Eagleton, *Θεωρία της Λογοτεχνίας*, σ. 161.

⁷¹ W. Martin, «Αφηγηματική δομή: μια σύγκριση μεθόδων», μετάφραση Α. Καστρινάκη, στον τόμο *Θεωρία της Αφήγησης*, επιμέλεια Β. Καλλιπολίτης, Αθήνα: Εξάντας, 1991, σ. 11.

⁷² Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 13.

⁷³ Genette, Marin, Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης*, σ. 57.

⁷⁴ Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 21.

κατηγορίες. Οι χαρακτήρες αντιστοιχούν στα κύρια ονόματα και είναι υποκείμενα των προτάσεων, ενώ αποκτούν γνωρίσματα ανάλογα με τα κατηγορήματα που τους αποδίδονται. Τα κατηγορούμενα αντιστοιχούν στα επίθετα και διακρίνονται σε καταστάσεις, χαρακτηριστικές ιδιότητες και εξωτερικές συνθήκες. Τρίτη κατηγορία είναι οι ενέργειες, που αντιστοιχούν στα ρήματα. Από τον συνδυασμό των τριών κατηγοριών προκύπτει η αφηγηματική μονάδα, η διηγηματική πρόταση και από τον συνδυασμό μιας τέτοιας σειράς η διηγηματική ακολουθία, ενώ ένα σύστημα ακολουθιών δημιουργεί το αφηγηματικό κείμενο.⁷⁵

Όσον αφορά στη μελέτη των μυθιστορηματικών χαρακτήρων, η Αφηγηματολογία επικεντρώνεται στη σύνταξη της ιστορίας και οι χαρακτήρες αντιμετωπίζονται και πάλι ως κειμενικές κατασκευές, χωρίς ψυχολογικές διαστάσεις. Στην κλασική αφηγηματολογία ο χαρακτήρας αντιμετωπίζεται ως αφηγηματική υπόδειξη και ορίζεται με επικοινωνιακούς όρους, καθώς το βάρος δίνεται στα είδη του αφηγητή, στον διαχωρισμό αφηγητή και εστιαστή, στον αποδέκτη της αφήγησης, στον τρόπο μετάδοσης των πληροφοριών, με λίγα λόγια προκρίνεται η επιστημονική διαδικασία και αξιοπιστία.⁷⁶

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε πως η Αφηγηματολογία απαντάει όχι μόνο στο τι αφηγείται κάποιος, αλλά και στο πώς αφηγείται.⁷⁷ Η ανάγνωση του περιεχομένου του αφηγηματικού κειμένου μάς αποκαλύπτει τον πληροφοριακό του χαρακτήρα, δείχνει δηλαδή τι λέει το κείμενο, ενώ από την άλλη πλευρά η ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών αποκαλύπτει όχι μόνο τον τρόπο και τον λόγο για τον οποίο λέγεται αυτό, αλλά και ένα συμπληρωματικό, παράπλευρο περιεχόμενο.⁷⁸ Η Αφηγηματολογία, είτε ως Αφηγηματική Γραμματική είτε ως καθαυτό Αφηγηματολογία, περιγράφει με ταξινομικό και κανονιστικό τρόπο τα γνωρίσματα που συνθέτουν τον λόγο της αφήγησης στην απλούστερη ή συνθετότερη μορφή του, εξετάζοντας την κειμενική άρθρωση σε μικροσκοπικό ή μακροσκοπικό επίπεδο. Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται κάθε φορά για την παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού βρίσκονται σε αντιστοιχία με την ειδολογική ταυτότητα και την υποκειμενική

⁷⁵ Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 101-102.

⁷⁶ Τσούτσουβα, *Θεωρητικές και διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων...*, σ.38.

⁷⁷ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 37.

⁷⁸ Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης...*, σ. 65-66.

ιδεολογική βάση του κειμένου, επομένως παίζουν σημαντικό ρόλο και στη διαμόρφωση του νοήματος.⁷⁹

⁷⁹ Τζ. Καλογήρου, «Το πρίσμα και το κάτοπτρο: Η συγκρότηση της αφήγησης στα παραμύθια της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου *Κάθε μέρα παραμύθι, κάθε βράδυ καληνύχτα*», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, επιμέλεια Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 133.

Κεφάλαιο 2: Η Θεωρία του αφηγηματικού λόγου του Gerard Genette

Ο Γάλλος θεωρητικός Gérard Genette είναι ο δημιουργός μιας ολοκληρωμένης θεωρητικής και μεθοδολογικής πρότασης για την πράξη της αφήγησης και τους τρόπους εκφοράς του αφηγηματικού λόγου. Το έργο του θεωρείται διεθνώς κοινό σημείο αναφοράς για τη μελέτη του αφηγηματικού λόγου,⁸⁰ ενώ έχει χαρακτηριστεί επίσης «η πλέον περιεκτική και αυστηρή ποιητική της μυθοπλασίας».⁸¹ Για να διατυπώσει τη θεωρία του, ο Genette έχει κινηθεί με βάση το σκεπτικό ότι οι μέθοδοι της αφήγησης γίνονται καλύτερα αντιληπτές αν αναδομήσουμε τη χρονική έκθεση των συμβάντων και μετά καθορίσουμε πώς την έχει αλλάξει ο αφηγητής.⁸² Η θεωρία του εμπίπτει σε αυτό το πεδίο μελέτης της Αφηγηματολογίας που ασχολείται με το επίπεδο του σημαίνοντος, δηλαδή με την ανάλυση των αφηγηματικών τεχνικών του κειμένου, και έχει αναπτυχθεί κυρίως στα έργα του *Figures III* που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1972, και *Nouveau discours du récit*, που εκδόθηκε επίσης στο Παρίσι το 1983.⁸³ Η θεωρία αυτή στηρίζεται σε ένα ολόκληρο σύστημα από «έννοιες βάσης», μέσω των οποίων ο Genette έχει εισαγάγει ορισμένα κριτήρια στρατηγικής σημασίας.

Αρχικά ο Genette έχει διακρίνει τους όρους «ιστορία», «αφήγημα» και «διήγηση». Ο όρος «ιστορία» περιλαμβάνει τον μύθο και γενικά τα αφηγηματικά περιεχόμενα, το «αφήγημα» το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο και η «διήγηση» την πράξη του αφηγείσθαι.⁸⁴ Η ιστορία αναφέρεται στο σημαινόμενο, ενώ το αφήγημα στο σημαίνον.⁸⁵ Σύμφωνα με τον Wallace Martin πρόκειται για τους όρους «histoire», «récit» και «narration» που μεταφράζονται ως «ιστορία», «αφήγηση» και «αφηγηματική διαδικασία» αντίστοιχα. Η ιστορία κατασκευάζεται από το προλεκτικό υλικό σε χρονική και αιτιακή τάξη και αντιστοιχεί στον φορμαλιστικό όρο «fabula». Η «αφήγηση» είναι οι γραμμένες λέξεις – κείμενο, αυτό που ο Genette ονομάζει επίσης «narrative discourse». Εδώ ανήκουν όλα τα χαρακτηριστικά που ο συγγραφέας προσθέτει στην ιστορία, οι αλλαγές στη χρονική ακολουθία, στην παρουσίαση της συνειδητότητας των χαρακτήρων. Η αφηγηματική διαδικασία περιλαμβάνει τις σχέσεις ανάμεσα στην αφηγηματική φωνή και το κοινό- αναγνώστη.

⁸⁰ Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 135.

⁸¹ D. Cohn, *Διαφανή πρόσωπα: αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μετάφραση Δ. Μπεχλικούδη, Αθήνα: Παπαζήσης, 2001, σ. 18.

⁸² W. Martin, «Αφηγηματική δομή: μια σύγκριση μεθόδων», σ. 16.

⁸³ Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης...*, σ. 470-471.

⁸⁴ Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 136.

⁸⁵ Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης...*, σ. 471.

Οι όροι «story» και «discourse» έχουν χρησιμοποιηθεί και από τον Seymour Chatman με ελαφρώς διαφορετικό περιεχόμενο, καθώς σε αυτή την περίπτωση ο όρος «story» περιλαμβάνει τα γεγονότα, τους χαρακτήρες αλλά και την διάταξη και οργάνωσή τους, ενώ ο όρος «discourse» αναφέρεται στο μέσο με το οποίο μεταδίδεται το περιεχόμενο. Ο Wallace Martin αναφέρει πως οι όροι αυτοί είναι χρήσιμοι για την αναγνώριση και περιγραφή των τεχνικών της αφήγησης, όμως μπορούν να οδηγήσουν σε μια ισχυρή μέθοδο κατακερματισμού της αφήγησης.⁸⁶ Ο Genette λοιπόν δεν ασχολείται με την ιστορία, δηλαδή τη θεματική όψη της αφήγησης, αλλά με τη φόρμα, τη μορφή του αφηγηματικού λόγου, όπως αυτός εμφανίζεται στις σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ ιστορίας και αφηγηματικού κειμένου, μεταξύ αφηγηματικού κειμένου και αφηγηματικής διαδικασίας και μεταξύ ιστορίας και αφηγηματικής διαδικασίας.⁸⁷

Η θεωρία του Genette έχει συμβάλει ακόμη στη διάκριση μεταξύ συγγραφέα και αφηγητή. Ο Genette υποστηρίζει πως ο συγγραφέας – δημιουργός δεν έρχεται σε επαφή με τον αναγνώστη παρά μόνο μέσω του δημιουργήματός του. Ο συγγραφέας μεταδίδει την ιστορία στον αναγνώστη μέσω του αφηγητή. Ο αφηγητής είναι ένα πλασματικό πρόσωπο, που διαμορφώνεται από τις ανάγκες της αφήγησης. Διαφέρει από τον συγγραφέα του έργου όσο διαφέρει και το φανταστικό από το πραγματικό. Η σχέση του πραγματικού συγγραφέα με το κείμενό του δεν αφορά στην κειμενική ανάλυση, αλλά στο πεδίο των γενετικών ή μεταδομικών θεωριών. Αντίστοιχα η σχέση του πραγματικού αναγνώστη με το λογοτεχνικό έργο ανήκει στο πεδίο μελέτης των αναγνωστικών θεωριών και της κοινωνιολογίας της λογοτεχνίας.⁸⁸ Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Jaap Lintvelt, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας και ο αναγνώστης είναι ιστορικά και βιογραφούμενα πρόσωπα και δεν ανήκουν στο λογοτεχνικό έργο. Ειδικότερα, το λογοτεχνικό αφηγηματικό κείμενο χαρακτηρίζεται από την παρουσία ενός αφηγητή, που αποτελεί την ενδιάμεση βαθμίδα μεταξύ συγγραφέα και μυθιστορηματικής ιστορίας.⁸⁹

Ξεκινώντας από την άποψη ότι η αφήγηση αποτελεί γλωσσική παραγωγή και άρα μπορεί να θεωρηθεί ανάπτυξη μιας ρηματικής μορφής, ο Genette ανέλυσε το αφηγηματικό κείμενο σύμφωνα με τις γραμματικές

⁸⁶ Martin, «Αφηγηματική δομή: Μια σύγκριση μεθόδων», σ. 12-13.

⁸⁷ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», σ. 992.

⁸⁸ Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 136.

⁸⁹ J. Lintvelt, «Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου», μετάφραση Α. Καστρινάκη, στον τόμο *Θεωρία της αφήγησης*, επιμέλεια Β. Καλλιπολίτης, Αθήνα: Εξάντας, 1991, σ. 98-105.

κατηγορίες του ρήματος: χρόνο, έγκλιση και φωνή. Η κατηγορία «χρόνος» αναφέρεται στη μελέτη των χρονικών σχέσεων μεταξύ αφήγησης και ιστορίας, η «έγκλιση» στους τρόπους της αφηγηματικής αναπαράστασης και η «φωνή» στον αφηγητή και τον αποδέκτη του. Οι κατηγορίες χρόνου και έγκλισης αφορούν στις σχέσεις μεταξύ ιστορίας και αφήγησης, ενώ η φωνή αφορά στις σχέσεις μεταξύ αφηγηματικής πράξης και αφήγησης, όπως επίσης και μεταξύ αφηγηματικής πράξης και ιστορίας.⁹⁰

2.1 Ο Χρόνος

Από τα προβλήματα αυτά ο Genette ανέλυσε πιο διεξοδικά τα ζητήματα του χρόνου, εξετάζοντας τις ποικίλες σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης. Ως χρόνος της ιστορίας νοείται η φυσική διαδοχή των γεγονότων που περιγράφονται, ενώ ως χρόνος της αφήγησης η ακολουθία των γλωσσικών σημείων που αναπαριστά αυτά τα γεγονότα. Επομένως ο χρόνος της ιστορίας είναι ιστορικός, ο χρόνος του μύθου, ενώ ο χρόνος της αφήγησης είναι «ψευδοχρόνος», καθώς αποτελεί τον χώρο που καταλαμβάνει το κείμενο πάνω στο χαρτί και τον χρόνο που χρειάζεται ο αναγνώστης για να το διατρέξει.⁹¹ Όλες οι μορφές σχέσεων ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης εξετάζονται από τον Genette σε τρεις άξονες, τη σειρά ή τάξη⁹², τη διάρκεια και τη συχνότητα.

2.1.1 Τάξη

Η κατηγορία «τάξη» αναφέρεται στη σχέση ανάμεσα στη χρονική διαδοχή των γεγονότων στην ιστορία και στη διάταξή τους στο κείμενο. «Μελέτη της χρονικής τάξης μιας αφήγησης σημαίνει αντιπαράθεση της σειράς με την οποία διατάσσονται τα γεγονότα ή τα χρονικά τμήματα στον αφηγηματικό λόγο και της σειράς διαδοχής των ίδιων αυτών γεγονότων ή χρονικών τμημάτων στην ιστορία».⁹³ Κάθε ασυμφωνία μεταξύ ιστορίας και αφήγησης ονομάζεται «αναχρονία» και προϋποθέτει την ύπαρξη ενός μηδενικού σημείου που αν υπήρχε θα σήμαινε την

⁹⁰ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 43.

⁹¹ Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης...*, σ. 473.

⁹² Ο Κατωμένος χρησιμοποιεί τον όρο του Genette «Ordre» ως «χρονική σειρά», ο Τσατσούλης ως «σειρά ή τάξη», η Τζούμα ως «ακολουθία». Στο έργο του Genette *Σχήματα III*, σε μετάφραση του Μπάμπη Λυκούδη, αναφέρεται ως «τάξη».

⁹³ G. Genette, *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μετάφραση Μπ. Λυκούδης, Αθήνα: Πατάκης, 2017, σ. 95.

απόλυτη χρονική ταύτιση ανάμεσα στην αφήγηση και την ιστορία.⁹⁴ Σύμφωνα με τον Genette, ένας χαρακτηριστικός τύπος αναχρονίας είναι η αρχή *in medias res*, γνωστή ήδη από την Ιλιάδα, που ακολουθείται από μια διευκρινιστική επιστροφή προς τα πίσω.⁹⁵ Στην περίπτωση αυτή η αρχή της ιστορίας δεν είναι κοινή με την αρχή της αφήγησης. Η έναρξη της αφήγησης δηλαδή είναι μεταγενέστερη από τη χρονική αφετηρία της ιστορίας.⁹⁶ Πρόκειται για μια αρχή αποκλειστικά μυθοπλαστική, αφού στην πραγματικότητα ποτέ μια ιστορία δεν μπορεί να αρχίζει από τη μέση και προσφέρει λύση στο πρόβλημα της έκθεσης του παρελθόντος που αγνοεί ο αναγνώστης.⁹⁷ Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης τοποθετείται στο μέσο μιας ακολουθίας και του δημιουργείται η αίσθηση ότι το άγνωστο μέχρι στιγμής παρελθόν συνδέεται άρρηκτα με το παρόν και το μέλλον.⁹⁸ Η Φαρίνου-Μαλαματάρη αναφέρει πως με την αρχή *in medias res* δημιουργείται ένα κενό, το οποίο κλείνει είτε με μια περίληψη στο αφηγηματικό ιδίωμα, είτε με τη φωνή κάποιου ήρωα, είτε με ανάμειξη του λόγου του ήρωα με το αφηγηματικό ιδίωμα. Ως προς τη λειτουργία του, το τέχνασμα αυτό δημιουργεί το κατάλληλο κλίμα ώστε ο αναγνώστης να αφομοιώσει το εκθετικό υλικό. Συνήθως η έκθεση του παρελθόντος έρχεται σύντομα, ώστε να καλύψει τα ερωτήματά μας, αλλά σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί και να καθυστερεί, ώστε να δημιουργηθεί αινιγματική ατμόσφαιρα και μυστήριο.⁹⁹

Ο Genette έχει διατυπώσει δύο όρους που αναφέρονται στις αναχρονίες, την «πρόληψη» και την «ανάληψη». Ως πρόληψη προσδιορίζεται «κάθε αφηγηματικός ελιγμός που συνίσταται στην εκ των προτέρων εξιστόρηση ή αναφορά ενός μεταγενέστερου συμβάντος και ως ανάληψη κάθε εκ των υστέρων ανάκληση ενός συμβάντος προγενέστερου του σημείου στο οποίο βρισκόμαστε».¹⁰⁰ Επομένως η πρόληψη αποτελεί την αφηγηματική τεχνική με την οποία διηγείται κανείς εκ των προτέρων ένα μεταγενέστερο γεγονός και αποτελεί δείγμα της παντογνωσίας του αφηγητή πάνω στην ιστορία που αφηγείται¹⁰¹, ενώ αντίθετα με την ανάληψη αναφέρουμε εκ των υστέρων ένα γεγονός που προηγείται από το χρονικό σημείο της

⁹⁴ Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, σ. 45-46. Επίσης βλ. και Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 142 και Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης...*, σ. 474.

⁹⁵ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 96.

⁹⁶ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 142.

⁹⁷ Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης...*, σ. 474.

⁹⁸ Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 39.

⁹⁹ Ο.π., σ. 39-42.

¹⁰⁰ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 100.

¹⁰¹ Τσατσούλης, *Η περιπέτεια της αφήγησης...*, σ. 474.

αφήγησης στο οποίο βρισκόμαστε.¹⁰² Οι αναλήψεις θεωρείται ότι προσδίδουν βάθος στην αφήγηση, ενώ κάποιες φορές μπορεί να δηλώνονται και με διαφορετική γραμματοσειρά. Οι προλήψεις παρέχουν στοιχεία που διαγράφουν το μέλλον του μυθοπλαστικού προσώπου μαζί με την εξέλιξη ή την έκβαση της ιστορίας.¹⁰³

Μια αναχρονία μπορεί να μεταφέρεται στο παρόν ή στο μέλλον λιγότερο ή περισσότερο μακριά από την τρέχουσα στιγμή, δηλαδή τη στιγμή που η αφήγηση διακόπηκε για να εισαχθεί η αναχρονία. Αυτή η χρονική απόσταση ορίζεται ως «εμβέλεια (portée)»¹⁰⁴ της αφήγησης. Η διάρκεια της ιστορίας που καλύπτεται από την αναχρονία ονομάζεται από τον Genette «εύρος». Όσο μεγαλύτερη δηλαδή είναι η διάρκεια της ιστορίας που καλύπτει η αναχρονία, τόσο μεγαλύτερο το εύρος της.¹⁰⁵

Τόσο οι αναλήψεις όσο και οι προλήψεις διακρίνονται σε επιμέρους κατηγορίες, ανάλογα με την εμβέλεια και το εύρος τους. Ειδικότερα, μια ανάληψη μπορεί να είναι ανάλογα με την εμβέλειά της εξωτερική, εσωτερική, ή μικτή. Εξωτερική ανάληψη ονομάζεται αυτή που αφορά σε ένα γεγονός πολύ προγενέστερο από την αφετηρία της πρωταρχικής αφήγησης, δηλαδή η εμβέλειά της δεν τέμνει πουθενά την πρωταρχική αφήγηση. Αντιθέτως η εσωτερική ανάληψη εισχωρεί κατά ένα μέρος στην πρωταρχική αφήγηση, υπάρχει δηλαδή κάποιο σημείο τομής ανάμεσα στις δύο. Η μικτή ανάληψη θέτει επίσης και το κριτήριο του εύρους, καθώς στην περίπτωση αυτή η εμβέλεια προηγείται αλλά το εύρος έπεται της πρωταρχικής αφήγησης. Η κατηγοριοποίηση αυτή θεωρείται σημαντική γιατί μια εξωτερική ανάληψη ποτέ δεν εμπλέκεται με την πρώτη αφήγηση, απλώς έχει συμπληρωματικό και διαφωτιστικό για τον αναγνώστη ρόλο, ενώ μια εσωτερική ή μικτή ανάληψη εμπεριέχει τον κίνδυνο πλεονασμού.¹⁰⁶

Στο σημείο αυτό ο Genette διακρίνει τις εσωτερικές αναλήψεις ανάλογα με τη σχέση που έχουν με την κύρια γραμμή δράσης σε ετεροδιηγητικές, που έχουν τελειώς διαφορετικό περιεχόμενο από την πρώτη αφήγηση και ο στόχος τους είναι να πληροφορήσουν τον αναγνώστη για το παρελθόν κάποιου νεοεισαχθέντος χαρακτήρα, και σε ομοδιηγητικές, που αφορούν στην ίδια γραμμή δράσης με την πρώτη αφήγηση και διακρίνονται σε συμπληρωματικές και επαναληπτικές. Οι συμπληρωματικές αναλήψεις ονομάζονται αλλιώς και παραπομπές και

¹⁰² Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, σ. 47.

¹⁰³ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 311-313.

¹⁰⁴ Η Τζούμα μεταφράζει τον όρο αυτό ως «Φορά» της αναχρονίας.

¹⁰⁵ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 109.

¹⁰⁶ Ο.π., σ. 110-111.

συμπληρώνουν προηγούμενα κενά της αφήγησης. Τα κενά αυτά είναι είτε απλές ελλείψεις, δηλαδή κενά στη χρονική συνέχεια, είτε παραλείψεις, δηλαδή εσκεμμένες αποσιωπήσεις βασικών στοιχείων. Οι επαναληπτικές αναλήψεις λειτουργούν ως υπενθυμίσεις και συνήθως έχουν σύντομη έκταση, καθώς αποτελούν υπαινιγμούς της αφήγησης για το ίδιο της το παρελθόν.¹⁰⁷

Ως προς το κριτήριο του εύρους, οι αναλήψεις διακρίνονται σε μερικές και πλήρεις. Μια μερική ανάληψη αναφέρεται σε μεμονωμένα περιστατικά του παρελθόντος χωρίς να συναντά την πρώτη αφήγηση, ενώ μια πλήρης ανάληψη προχωρά μέχρι να συναντήσει την πρώτη αφήγηση, χωρίς να διαλύεται η συνοχή ανάμεσα στα δύο τμήματα της ιστορίας.¹⁰⁸ Αυτοί οι διαφορετικοί τύποι ανάληψης επιτελούν και διαφορετικές λειτουργίες: Η μερική ανάληψη απλώς πληροφορεί τον αναγνώστη για ένα συγκεκριμένο γεγονός του παρελθόντος, ενώ η πλήρης συνδέεται συνήθως με την *in medias res* έναρξη της αφήγησης και αποκαθιστά όλα τα προηγούμενα γεγονότα, άρα αποτελεί σημαντικό τμήμα της αφήγησης.¹⁰⁹

Αυτή η κατηγοριοποίηση των αναλήψεων εφαρμόζεται και στην περίπτωση της πρόληψης κατά τον ίδιο τρόπο. Βέβαια η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται πιο σπάνια από την ανάληψη στη δυτική αφηγηματική παράδοση, καθώς δύσκολα ταιριάζει με τη δημιουργία πλοκής και αφηγηματικής αναμονής που είναι ζητούμενη στο μυθιστόρημα, και κυρίως απαντάται σε πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, λόγω του αναδρομικού χαρακτήρα τους. Έτσι, οι προλήψεις διακρίνονται κι αυτές ανάλογα με την εμβέλειά τους σε εξωτερικές και εσωτερικές. Οι εσωτερικές είναι ετεροδιηγητικές όταν αναφέρονται σε ένα πρόσωπο ή κατάσταση που βρίσκεται έξω από την βασική αφήγηση αλλά αποκτά σημασία αναδρομικά, και ομοδιηγητικές όταν έχουν κοινή γραμμή δράσης με τη βασική αφήγηση. Οι εσωτερικές ομοδιηγητικές προλήψεις μπορεί να είναι είτε συμπληρωματικές είτε επαναληπτικές, οι οποίες λειτουργούν ως αναγγελίες ή εναύσματα για κάτι που θα ακολουθήσει. Ανάλογα με το εύρος τους οι προλήψεις διακρίνονται και αυτές σε μερικές και πλήρεις.¹¹⁰ Παρόλη τη συστηματικότητα της προσέγγισης του Genette, υπάρχουν περιπτώσεις στον αφηγηματικό λόγο τόσο διαφορούμενες, που οδηγούν την αφήγηση σε κατάσταση αχρονίας, όπως είναι για παράδειγμα οι αχρονικοί σχολιασμοί του αφηγητή που στερούνται κάθε χρονικής ένδειξης και γι' αυτό εκλαμβάνονται ως γεγονότα χωρίς

¹⁰⁷ Ο.π., σ. 111-116.

¹⁰⁸ Ο.π., σ. 124-125.

¹⁰⁹ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 56.

¹¹⁰ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 129-142.

ημερομηνία και χωρίς ηλικία.¹¹¹

2.1.2 Διάρκεια

Ο δεύτερος άξονας μελέτης του αφηγηματικού χρόνου είναι η διάρκεια. Η μελέτη της διάρκειας σχετίζεται με τον χρόνο της ιστορίας σε σύγκριση με τον χρόνο της αφήγησης, δηλαδή τον υποκειμενικό χρόνο της ανάγνωσης. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Genette, « αυτό που αυθορμήτως ονομάζουμε διάρκεια δεν μπορεί να είναι παρά ο χρόνος που χρειάζεται για να διαβάσουμε το αφήγημα, είναι όμως πασιφανέστατο ότι οι χρόνοι ανάγνωσης ποικίλλουν αναλόγως προς τις επιμέρους περιπτώσεις».¹¹² Λόγω αυτής της δυσκολίας προτείνεται να οριστεί ως διάρκεια η σχέση ανάμεσα στον χρόνο που καταλαμβάνει ένα γεγονός της ιστορίας, μετρημένο σε ώρες, ημέρες, μήνες ή χρόνια, και στο μήκος που καταλαμβάνει το ίδιο γεγονός μέσα στο κείμενο, μετρημένο σε σειρές και σελίδες. Πρέπει δηλαδή να εξεταστούν η ταχύτητα και ο ρυθμός της αφήγησης.¹¹³ Μια ισόχρονη αφήγηση, χωρίς επιταχύνσεις και επιβραδύνσεις, δεν μπορεί να υπάρξει. Αντιθέτως υπάρχουν τέσσερις θεμελιώδεις τεχνικές, οι αφηγηματικές ταχύτητες, που διαμορφώνουν τις ανισοchronίες στην αφήγηση, δηλαδή τη διαφορά ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης. Πρόκειται για την παύση, τη σκηνή, την περίληψη και την έλλειψη.

Στην περίπτωση της παύσης, ο χρόνος της αφήγησης είναι απείρως μεγαλύτερος από τον χρόνο της ιστορίας. Παύση υπάρχει κάθε φορά που σταματά η πορεία της δράσης για να παρεμβληθεί κάποια περιγραφή¹¹⁴ (περιγραφική παύση), ή κάποιο σχόλιο ή στοχασμός του αφηγητή, συνήθως σε χρόνο ενεστώτα (συλλογιστική παρέκβαση). Η σκηνή αποτελεί την αφηγηματική ταχύτητα που συμβατικά πραγματώνει την ισότητα αφήγησης και ιστορίας. Αφορά κυρίως στα διαλογικά μέρη του κειμένου και είναι σημαντική για την ανάπτυξη της δράσης στο έργο, καθώς παρουσιάζει τις πιο σημαντικές στιγμές από τη ζωή των ηρώων, όπως επίσης και τις σχέσεις μεταξύ τους. Με την τεχνική της περίληψης παρουσιάζονται σε μερικές παραγράφους ή σελίδες αρκετές ημέρες, μήνες ή χρόνια της ιστορίας, χωρίς λεπτομέρειες δράσης ή λόγων. Σε αυτή την περίπτωση δηλαδή, ο χρόνος της αφήγησης είναι μικρότερος από τον χρόνο της ιστορίας. Οι περισσότερες αναλήψεις αποτελούν περίληψη, καθώς παρουσιάζουν εν συντομία το ιστορικό κάποιου

¹¹¹ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 63.

¹¹² Genette, *Σχήματα III...*, σ. 151.

¹¹³ Κατωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 145.

¹¹⁴ Ο Genette υποστηρίζει ότι κάθε περιγραφή δεν αποτελεί απαραίτητα παύση. Υπάρχει και η περίπτωση της διηγητικής περιγραφής, όπου η ιστορία συγχωνεύει την περιγραφή. Στην περίπτωση αυτή, η περιγράφεται συγχωνεύεται με τις σκέψεις και τα συναισθήματα του ήρωα.

προσώπου ή γεγονότος και όταν η αναδρομή αυτή γίνεται με επαναληπτικό τρόπο τότε η περίληψη παίρνει τη μορφή θαμιστικής αφήγησης. Κατά κύριο λόγο είναι η εναλλαγή σκηνών και περιλήψεων που διαμορφώνει τον ρυθμό του έργου. Η τεχνική της περίληψης θεωρείται αναπόφευκτη στα μυθιστορήματα μαθητείας (Bildungsroman), όπου ο αφηγημένος χρόνος καλύπτει μακρά χρονικά διαστήματα. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι περίληψη μπορεί να συνιστά μόνο ο λόγος του αφηγητή και όχι των προσώπων.¹¹⁵ Τέλος στην περίπτωση της έλλειψης ο χρόνος της αφήγησης είναι απείρως μικρότερος από τον χρόνο της ιστορίας. Ανάλογα με τη δήλωση ή μη του χρόνου που παραλείπεται, μια έλλειψη μπορεί να είναι καθορισμένη ή μη καθορισμένη. Ανάλογα με τη μορφή που παρουσιάζει στο κείμενο, μια έλλειψη μπορεί να είναι ρητή, δηλαδή συντομοτάτη περίληψη, υπονοούμενη, δηλαδή να συμπεραίνουμε την ύπαρξή της από κάποιο χρονολογικό κενό ή αφηγηματική ασυνέχεια, ή υποθετική, δηλαδή να είναι αδύνατον να εντοπιστεί και να την αποκαλύπτει εκ των υστέρων κάποια ανάληψη.¹¹⁶ Μπορούμε επομένως να συμπεράνουμε ότι από τις τέσσερις αφηγηματικές ταχύτητες η περίληψη και η έλλειψη επιταχύνουν τον αφηγηματικό χρόνο, ενώ η παύση είναι η τεχνική που δημιουργεί επιβράδυνση.¹¹⁷ Γενικά η μελέτη της διάρκειας θεωρείται πιο περίπλοκη από τους άλλους χρονικούς άξονες και παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Κάθε αφηγηματικό μέρος δεν μπορεί να οριστεί με την ίδια ακρίβεια και κάποια μέρη, σαν την περίληψη, συνδέονται όχι μόνο με άλλες όψεις του χρόνου, αλλά και γενικότερα με άλλες όψεις του αφηγηματικού λόγου. Σύμφωνα με την άποψη του Genette, ο αφηγηματικός ρυθμός μπορεί να αναλυθεί μόνο στο επίπεδο των μεγάλων αφηγηματικών ενοτήτων που καθορίζονται, όταν παρουσιάζεται μια ευκρινής χωρική ή χρονική διακοπή.¹¹⁸

2.1.3 Συχνότητα

Η έννοια της συχνότητας είναι ο τρίτος άξονας μελέτης του αφηγηματικού χρόνου. Η συχνότητα μελετά τις σχέσεις επανάληψης ανάμεσα στην αφήγηση και τη διήγηση- ιστορία. Ειδικότερα, μια αφήγηση μπορεί να διηγηθεί μία φορά ό,τι συνέβη μία φορά, ν φορές ό,τι συνέβη ν φορές, ν φορές ό,τι συνέβη μία φορά και μία φορά ό,τι συνέβη ν φορές. Η πρώτη περίπτωση (αφήγηση μία φορά αυτού συνέβη μία φορά) ονομάζεται μοναδική ή ενική αφήγηση και είναι αυτή που συναντάται πιο

¹¹⁵ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 312.

¹¹⁶ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 160-176.

¹¹⁷ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 145.

¹¹⁸ Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 71-73.

συχνά. Η δεύτερη περίπτωση (αφήγηση *n* φορές αυτού που συνέβη *n* φορές) μπορεί επίσης να ενταχθεί στην κατηγορία της μοναδικής αφήγησης, καθώς υπάρχει πλήρης αντιστοιχία ανάμεσα στις επαναλήψεις της ιστορίας και τις επαναλήψεις της αφήγησης.¹¹⁹ Επομένως ο όρος «ενική αφήγηση» δεν αναφέρεται στον αριθμό των περιπτώσεων στη μία ή την άλλη πλευρά, αλλά στην ισότητα μεταξύ τους. Η τρίτη περίπτωση (αφήγηση *n* φορές αυτού που συνέβη μία φορά) ονομάζεται επαναληπτική αφήγηση. Εδώ ανήκουν επίσης οι περιπτώσεις όπου το ίδιο γεγονός εξιστορείται εκ νέου με αλλαγές στο ύφος ή στην οπτική γωνία, σύννηθες φαινόμενο στο επιστολικό μυθιστόρημα του 18^{ου} αιώνα, όπως επίσης και οι επαναληπτικές αναλήψεις και προλήψεις. Η τέταρτη περίπτωση (αφήγηση μία φορά αυτού που συνέβη *n* φορές) ονομάζεται θαμιστική αφήγηση και αποτελεί μια παραδοσιακή τεχνική που χρησιμοποιείται ήδη από το ομηρικό έπος. Πρόκειται για έναν αφαιρετικό και συνθετικό μηχανισμό που με τη χρήση συλληπτικών μορφών σχηματοποιεί το σύνολο των επανεμφανίσεων ενός γεγονότος στην ιστορία. Στο παραδοσιακό μυθιστόρημα η θαμιστική αφήγηση παρείχε το πληροφοριακό πλαίσιο για να ακολουθήσει η μοναδική αφήγηση, ενώ στο σύγχρονο μυθιστόρημα είναι πιο αυτόνομη και τεχνικά τελειοποιημένη.

Υπάρχουν δύο υποκατηγορίες θαμιστικής αφήγησης, η γενικευτική ή εξωτερική και η συνθετική ή εσωτερική. Όταν στη μοναδική αφήγηση παρεμβάλλεται μια θαμιστική αφήγηση που αναφέρεται σε μια διευρυμένη χρονική περίοδο και ξεπερνά τα χρονικά όρια της συγκεκριμένης σκηνής, τότε πρόκειται για μια εξωτερική θαμιστική αφήγηση. Αντιθέτως στην εσωτερική θαμιστική αφήγηση τα γεγονότα που συναποτελούν τη συγκεκριμένη σκηνή κατηγοριοποιούνται, έτσι ώστε η θαμιστική σύλληψη να συμβαίνει μέσα στη διάρκεια της μοναδικής αφήγησης. Σπανιότερα μπορεί μια μοναδική αφήγηση να μετατραπεί αυθαίρετα σε θαμιστική μέσω της χρήσης παρατατικού και αυτό το σχήμα αποτελεί μια ψευδο-θαμιστική αφήγηση.

Κάθε θαμιστική αφήγηση χαρακτηρίζεται από τα γνωρίσματα του καθορισμού, της ειδίκευσης και της έκτασης.¹²⁰ Ο καθορισμός αναφέρεται στα διαχρονικά όρια της ακολουθίας και μπορεί να δηλώνεται ρητά με συγκεκριμένη ημερομηνία ή μοναδικό περιστατικό. Μπορεί όμως να είναι και μη συγκεκριμένος,

¹¹⁹Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 83. Η Φαρίνου-Μαλαματάρη αναφέρει αυτό τον τύπο αφήγησης ως «πολυμοναδική αφήγηση».

¹²⁰ Στη Τζούμα οι όροι μεταφράζονται ως οροθέτηση, προσδιορισμός, έκταση.

όταν ο συγγραφέας χρησιμοποιεί αόριστους χρονικούς προσδιορισμούς. Η ειδίκευση αναφέρεται στον ρυθμό επανάληψης του γεγονότος και μπορεί επίσης να καθορισμένη ή ασαφής. Η έκταση αναφέρεται στη διάρκεια της θαμιστικής μονάδας. Σε κάθε θαμιστική αφήγηση εξετάζονται επίσης η εξωτερική και η εσωτερική διαχρονία, δηλαδή η λογική διαδοχή των γεγονότων της ιστορίας και η χρονική αλληλουχία μέσα στη θαμιστική αφήγηση. Η θαμιστική αφήγηση μπορεί να λειτουργεί επεξηγηματικά ή περιγραφικά και είναι υποταγμένη σε μια μοναδική αφήγηση, ή αντίθετα μπορεί η μοναδική αφήγηση να έχει διαφωτιστική λειτουργία και να είναι υποταγμένη στη θαμιστική αφήγηση.

Γενικότερα μπορούμε να συμπεράνουμε πως όλα τα φαινόμενα που αφορούν στον χρόνο της αφήγησης, παρόλο που κατηγοριοποιούνται πολύ συστηματικά από τον Genette, παρουσιάζουν ισχυρή μεταξύ τους σύνδεση. Η ανάληψη μπορεί να είναι ταυτόχρονα και περίληψη, η περίληψη να πάρει τη μορφή θαμιστικής αφήγησης, ενώ η θαμιστική αφήγηση μπορεί να καταργεί και την ακολουθία των γεγονότων και τη διάρκειά τους. Όσον αφορά στη λειτουργία των σχημάτων αυτών μέσα στο αφηγηματικό κείμενο, για την παρατοποθέτηση των γεγονότων μπορούμε να θεωρήσουμε πως συντελεί στην καθοδήγηση και στον έλεγχο της κατανόησης του αναγνώστη, με το να προκαλεί και να διαψεύδει υποθέσεις και να ανασηματοδοτεί τα γεγονότα. Επιπλέον η αφηγηματική σειρά μπορεί να τονίσει γεγονότα που συνδέονται μεταξύ τους χρονολογικά, αντιθετικά, ή αναλογικά. Η μεγαλύτερη ή μικρότερη διάρκεια λειτουργεί ως δείκτης σημασίας και υπογραμμίζει το θέμα του διηγήματος. Οι διάφορες μορφές επανάληψης μεταξύ των γεγονότων της αφήγησης και της ιστορίας συντελούν στην ακύρωση της δράσης, γεγονός που δίνει έμφαση στο θέμα του διηγήματος και δημιουργεί βάθος στους χαρακτήρες. Γίνεται επομένως φανερό πως οι παραλλαγές της σειράς, της διάρκειας και της συχνότητας δε στοχεύουν στη μιμητική αναπαράσταση της ιστορίας αλλά προβάλλουν πάντα ένα νόημα.¹²¹

2.2 Η Έγκλιση

Η κατηγορία της έγκλισης αναφέρεται στις διαβαθμίσεις που μπορεί να εμφανίζει η αφηγηματική πληροφορία. Οι διαβαθμίσεις αυτές ρυθμίζονται από δύο ουσιώδεις παράγοντες, την απόσταση και την προοπτική. «Η αφήγηση μπορεί να παρέχει στον

¹²¹ Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 96-98.

αναγνώστη περισσότερες ή λιγότερες λεπτομέρειες και με περισσότερο ή λιγότερο άμεσο τρόπο, και να δίνει έτσι την εντύπωση ότι βρίσκεται σε μεγαλύτερη ή μικρότερη απόσταση από αυτό που διηγείται. Μπορεί επίσης να επιλέξει τη ρύθμιση της πληροφορίας που δίνει, ανάλογα με τις ικανότητες κατανόησης του ενός ή του άλλου προσώπου της ιστορίας, του οποίου θα υιοθετήσει την οπτική γωνία, μοιάζοντας έτσι να λαμβάνει απέναντι στην ιστορία τη μία ή την άλλη προοπτική».¹²²

2.2.1 Απόσταση

Όσον αφορά στην απόσταση, ο Genette απορρίπτει την παραδοσιακή διάκριση του αφηγηματικού λόγου σε διήγηση και μίμηση, που ξεκινά από τον Πλάτωνα. Υποστηρίζει πως η αφήγηση δεν μπορεί να δείξει ούτε να μιμηθεί μια ιστορία, μπορεί μόνο να την αφηγηθεί με λεπτομερή και ακριβή τρόπο ώστε να δώσει την «ψευδαίσθηση» της μίμησης. Αυτό συμβαίνει γιατί η αφήγηση είναι γλωσσικό φαινόμενο και η γλώσσα σημαίνει χωρίς να μιμείται. Επομένως καταλήγει στο συμπέρασμα πως ο όρος «διήγηση» αναφέρεται σε οποιαδήποτε λογοτεχνική αναπαράσταση συμβάντων και περιλαμβάνει τόσο την αφήγηση, όσο και την περιγραφή.¹²³ Η αφήγηση αφορά στην αναπαράσταση πράξεων και συμβάντων, ενώ η περιγραφή στην αναπαράσταση αντικειμένων και προσώπων.

Ειδικότερα για τη σχέση αφήγησης και περιγραφής, ο Genette θεωρεί πως έχουν διαφορές περιεχομένου, χωρίς σημειολογική υπόσταση, καθώς η αφήγηση ασχολείται με πράξεις και συμβάντα, δίνοντας έμφαση στη χρονική και δραματική άποψη της διήγησης, ενώ η περιγραφή ασχολείται με αντικείμενα, αναστέλλοντας τη ροή του χρόνου. Ως προς τη μορφολογία τους, η αφήγηση θεωρείται πως χρησιμοποιεί κυρίως ρήματα, ενώ η περιγραφή επίθετα.¹²⁴

Ωστόσο το σύνορο μεταξύ τους είναι εσωτερικό και αβέβαιο, καθώς η περιγραφή δε διακρίνεται αρκετά καθαρά από την αφήγηση, ούτε ως προς την αυτονομία των στόχων της, ούτε ως προς την πρωτοτυπία των μέσων της. Η αφήγηση δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς περιγραφή, παρόλα αυτά έχει σημαντικότερο ρόλο. Ιδίως σε αφηγηματικά είδη όπως το έπος, το παραμύθι, η νουβέλα και το μυθιστόρημα, η περιγραφή μπορεί να καταλαμβάνει σημαντική θέση. Αντίστροφα και η περιγραφή, ενώ είναι εξίσου απαραίτητη, σπανίως συναντάται σε ελεύθερη κατάσταση. Είναι πάντα «θεραπαινίδα» της αφήγησης, ωστόσο έχει μεγάλη σημασία

¹²² Genette, *Σχήματα III...*, σ. 232.

¹²³ G. Genette, L. Martin, M. Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης*, σ. 25.

¹²⁴ Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου...*, σ. 89.

στη σύσταση ενός πειστικού χρόνου και χώρου που είναι απαραίτητα για τη δράση, και επίσης δίνει την ευκαιρία για δημιουργία ατμόσφαιρας και την επένδυση των αντικειμένων με θεματική ή συμβολική σημασία. Η σημασία της περιγραφής μπορεί να εκτιμηθεί αν πειραματικά αφαιρεθούν όλα τα περιγραφικά στοιχεία από ένα τμήμα αφήγησης. Τότε θα χαθούν όλα τα στοιχεία που δημιουργούν αληθοφάνεια και σύνδεση με τον πραγματικό κόσμο και θα απομείνει μια απογυμνωμένη σύνοψη γεγονότων.¹²⁵ Μέσα στη γενικότερη οικονομία της αφήγησης, η λειτουργία των περιγραφικών μερών μπορεί να είναι είτε διακοσμητική, δηλαδή η περιγραφή να είναι ένα μακροσκελές καλλολογικό στοιχείο που αποτελεί παύση στη ροή της αφήγησης, είτε επεξηγηματική – συμβολική, δηλαδή οι πιστές απεικονίσεις μορφών, αντικειμένων και τοπίων να αποκαλύπτουν και να δικαιολογούν την ψυχολογία των ηρώων, της οποίας αποτελούν ταυτόχρονα σημείο, αίτιο και αποτέλεσμα. Η επεξηγηματική περιγραφή είναι θεωρείται λιγότερο αυτόνομη από την διακοσμητική, έχει όμως περισσότερη δραματική σπουδαιότητα.¹²⁶ Η Φαρίνου- Μαλαματάρη συμπληρώνει πως ανάλογα με τη φύση αυτού που περιγράφεται και τον τρόπο που περιγράφεται, η περιγραφή διακρίνεται σε τρία είδη. Πρόκειται για την περιγραφη-θέαμα, που είναι αποτέλεσμα όρασης, την περιγραφη-λόγο και την περιγραφη-πράξη.¹²⁷ Τονίζεται επίσης ότι η περιγραφη, εξαιτίας της γραμμικότητας της γραφής, γίνεται αντιληπτή ως διαδοχή σημείων και όχι ταυτόχρονα ως όλο, όπως θα συνέβαινε για παράδειγμα με έναν ζωγραφικό πίνακα. Για τον λόγο αυτό, όσο πιο αναλυτική είναι μια περιγραφη, τόσο πιο δύσκολα κατανοείται ως ολότητα. Είναι προτιμότερη επομένως, αντί της εξαντλητικής περιγραφής, μια πιο σύντομη, με ορισμένα καίρια κατηγορήματα, ώστε ο αναγνώστης να συμπληρώσει τα υπόλοιπα με βάση τα γνωστά κλισέ και να θεωρήσει το αντικείμενο αναφοράς ως αποτέλεσμα της περιγραφής.¹²⁸

Για να μελετήσει τον τρόπο που επιτυγχάνεται η ψευδαίσθηση της μίμησης στην αφήγηση, ο Genette θεωρεί σκόπιμη τη διάκριση ανάμεσα σε αφήγηση γεγονότων και αφήγηση λόγων.¹²⁹ Στην περίπτωση της αφήγησης γεγονότων, οι παράγοντες που δημιουργούν την ψευδαίσθηση της μίμησης είναι το ποσό της αφηγηματικής πληροφόρησης, δηλαδή πόσο λεπτομερής είναι η αφήγηση, και η

¹²⁵ Ο.π., σ. 85-95.

¹²⁶ Genette, Marin, Mathieu-Colas, *Τα όρια της διήγησης*, σ. 27-32.

¹²⁷ Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, σ. 111.

¹²⁸ Ο.π., σ. 149-150.

¹²⁹ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 234-235.

απουσία ή διαφάνεια του αφηγητή. Ο συνδυασμός πληροφορίας και πληροφοριοδότη δημιουργούν μια σταθερά C και προφανώς τα δύο αυτά ποσά είναι αντιστρόφως ανάλογα. Στη μίμηση υπάρχει η μέγιστη ποσότητα πληροφορόρησης και η ελάχιστη εμφάνιση του αφηγητή, ενώ το αντίστροφο συμβαίνει στη διήγηση.¹³⁰ Ο ορισμός αυτός δείχνει ότι η έγκλιση σχετίζεται και με τις κατηγορίες της ταχύτητας, που είναι αντιστρόφως ανάλογη με το ποσό της πληροφορόρησης, και της αφηγηματικής φωνής.¹³¹ Όσον αφορά στην αφήγηση του λόγου των προσώπων, ο Genette διακρίνει τρεις βαθμούς απόδοσής του, τον αφηγηματοποιημένο, τον μετατιθέμενο και τον αναφερόμενο λόγο και υποστηρίζει πως η διάκριση αυτή εφαρμόζεται τόσο στον εκφωνημένο όσο και στον εσωτερικό λόγο των προσώπων. Ο αφηγηματοποιημένος ή αλλιώς αφηγημένος λόγος είναι ο πιο απομακρυσμένος, σε σχέση με αυτό που υποθετικά έχει εκφωνηθεί, και ο πιο συμπυκνωτικός. Αν πρόκειται για απόδοση σκέψεων, το εκφώνημα είναι πιο σύντομο και πιο κοντινό στο γεγονός. Στην περίπτωση του αφηγηματοποιημένου λόγου το αφηγηματικό κείμενο αφομοιώνει όχι μόνο την έκφραση και το είδος του λόγου, αλλά ακόμα και το περιεχόμενό του. Δηλώνεται δηλαδή απλώς ότι διαδραματίστηκε μια πράξη λόγου.¹³²

Ο μετατιθέμενος λόγος έχει τη μορφή του πλάγιου λόγου. Παρόλο που είναι πιο μιμητικός από τον αφηγημένο λόγο, η παρουσία του αφηγητή είναι έντονα αισθητή και γίνεται δεκτό ότι τα λόγια δεν μετατρέπονται αυτούσια σε εξαρτημένες προτάσεις, αλλά ενσωματώνονται στον λόγο του αφηγητή και ερμηνεύονται με το δικό του ύφος, ενώ κάποτε μπορεί και να διατηρούνται στοιχεία του ύφους του λόγου των προσώπων. Παραλλαγή του μετατιθέμενου λόγου αποτελεί ο ελεύθερος πλάγιος λόγος. Η ουσιώδης διαφορά ανάμεσα στα δύο σχήματα, εκτός από τις χρονικές μεταθέσεις, είναι η απουσία ρήματος εξάρτησης στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, που μπορεί να δημιουργήσει σύγχυση όχι μόνο μεταξύ εκφωνημένου και εσωτερικού λόγου, αλλά κυρίως μεταξύ του λόγου του προσώπου και του λόγου του αφηγητή. Ο Genette υποστηρίζει ότι η ύπαρξη ελεύθερου πλάγιου λόγου είναι πιο συχνή στην αυτοδιηγητική αφήγηση. Συμπληρωματικά για τη χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου, ο Massimo Peri αναφέρει αυτό το είδος λόγου εμφανίστηκε με το ρεαλιστικό μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα και διαδόθηκε ευρύτερα με το νατουραλιστικό μυθιστόρημα των Ζολά και Μοπασάν. Στην ελληνική λογοτεχνία τον

¹³⁰ Ο.π., σ. 235-239.

¹³¹ Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, σ. 117-118.

¹³² Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 170-171.

συναντάμε συχνά στα ηθογραφικά διηγήματα, ενώ στη συνέχεια γίνεται κοινός τόπος στην ψυχολογική αφηγηματογραφία των Χατζόπουλου και Θεοτόκη. Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι ιδιαίτερα χρήσιμος στην αναπαράσταση των σκέψεων και γενικότερα της εσωτερικής εμπειρίας των αφηγηματικών προσώπων, σχετίζεται περισσότερο με τη σκέψη και όχι τόσο με την όραση και συνεπάγεται πάντα εσωτερική εστίαση.¹³³ Μέσα στο έργο αναγνωρίζεται από τις τριτοπρόσωπες αντωνυμίες, τα χωροχρονικά δεικτικά που ακολουθούν πάντα την προοπτική του χαρακτήρα και τον χρόνο του ρήματος, που στις δυτικές γλώσσες είναι πάντα παρελθοντικός, κάτι που στα ελληνικά δεν είναι απαραίτητο. Σημαντικοί δείκτες είναι επίσης οι ιδιοματισμοί, ο επιτονισμός και η ύπαρξη ρημάτων ή εκφράσεων λόγου ή σκέψης στο περιεχόμενο.¹³⁴ Ο ελεύθερος πλάγιος λόγος χρησιμοποιείται συχνά στην έκθεση του παρελθόντος, αντικαθιστώντας την περίληψη, ή στην πιο σύντομη μετάδοση ενός μηνύματος, χωρίς την έκταση του αναφερόμενου λόγου ή την ουδετερότητα του αφηγηματοποιημένου. Εξάλλου το μήνυμα που μεταφέρεται μπορεί να μην αφορά πάντα σε αρθρωμένο λόγο, αλλά σε εσωτερικό.¹³⁵

Ο αναφερόμενος λόγος είναι ο πλέον μιμητικός από τους τρεις τύπους, καθώς στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τον λόγο στον χαρακτήρα του έργου. Ωστόσο πρέπει να παρατηρήσουμε πως ό,τι μοιάζει με πιστή καταγραφή των λόγων των χαρακτήρων είναι μια λογοτεχνική σύμβαση. Η Φαρίνου- Μαλαματάρη τονίζει πως «η μίμηση των λέξεων δεν αποδίδει το πραγματικό, αλλά το κάνει κατανοητό ως δείκτη ηλικίας, εκπαίδευσης, καταγωγής, φύλου, παρόμοιο με άλλους δείκτες που δεν έχουν άμεση σχέση με την πλοκή αλλά συμβάλλουν στη δημιουργία ατμόσφαιρας σε κάθε αφήγημα». Τα στοιχεία αυτά προσδίδουν αληθοφάνεια στο έργο, μάς κάνουν δηλαδή να πιστεύουμε ότι το έργο συμμορφώνεται με την πραγματικότητα και όχι με τους δικούς του εσωτερικούς νόμους.¹³⁶

Ο αναφερόμενος λόγος επομένως περιλαμβάνει όλα τα διαλογικά και μονολογικά μέρη του έργου. Ο διάλογος προσδίδει αμεσότητα στην έκφραση, γεγονός που δημιουργεί αίσθηση της «μίμησης», άρα και περισσότερη ζωντάνια στην παρουσίαση των προσώπων. Ο διάλογος χρειάζεται στο κείμενο ώστε

¹³³ Massimo Peri, *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, επιμέλεια Σ.Ν. Φιλίππιδης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1994, σ. 20-21.

¹³⁴ Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 211-213.

¹³⁵ Ο.π., σ. 219-224.

¹³⁶ Ο.π., σ. 172-173.

τα μυθοπλαστικά πρόσωπα να έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν τις απόψεις τους, να χαρακτηρίσουν άλλα πρόσωπα και να αυτοχαρακτηριστούν, να αναπολήσουν και να κάνουν περιγραφές, ενώ ο μονόλογος παρουσιάζει πιο έντονα τη συναισθηματική φόρτιση και την εξομολογητική διάθεση του προσώπου. Γενικότερα ο ευθύς λόγος είναι απαραίτητος για την ολοκληρωμένη παρουσίαση των προσώπων και για την επιβεβαίωση ή αιτιολόγηση των όσων λέγονται από τον αφηγητή.¹³⁷ Η Φαρίνου-Μαλαματάρη παρατηρεί πως για να υπάρχει διάλογος, απαιτούνται τρία βασικά στοιχεία, η παρουσία δύο τουλάχιστον συνομιλητών με διαφορετική νοοτροπία και γνώση, που εναλλάσσουν τους ρόλους τους, η παρουσία της υλικής κατάστασης, δηλαδή του περιβάλλοντος, και το θέμα του διαλόγου, που υποτίθεται πως είναι κοινό για τους συνομιλητές. Και τα τρία αυτά στοιχεία είναι απαραίτητα, αλλά συνήθως κάποιο κυριαρχεί. Αν κυριαρχεί το πρώτο, ο διάλογος λέγεται προσωπικός. Στη δεύτερη περίπτωση λέγεται περιστασιακός και στην τρίτη λέγεται διάλογος-συζήτηση. Στον προσωπικό διάλογο δίνεται έμφαση στην εναλλαγή ρόλων των συνομιλητών, ενώ ταυτόχρονα έρχονται στην επιφάνεια βουλητικά και συγκινησιακά στοιχεία που συνήθως εκφέρονται με προστακτική ή ευκτική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου είδους διαλόγου είναι η φιλονικία. Στον περιστασιακό διάλογο είναι το περιβάλλον των συνομιλητών που έχει τον κυρίαρχο ρόλο, καθώς μπορεί να προκαλέσει τον διάλογο, να γίνει θέμα του, να τον μεταβάλει ή να τον σταματήσει. Συμπεράσματα για το περιβάλλον μπορούμε να εξάγουμε από τα παροντικά δεικτικά και τα ρήματα σε ενεστώτα χρόνο. Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις κατά τις οποίες ο διάλογος πλησιάζει σημασιολογικά τον μονόλογο. Αυτό συμβαίνει όταν μεταξύ των συνομιλητών υπάρχει κάποιος που κυριαρχεί και σταδιακά μειώνει την παρέμβαση των άλλων στο μηδέν, ή όταν υπάρχει ομοφωνία σε τόσο μεγάλο βαθμό, ώστε να εξαφανίζεται η πολλαπλότητα των προοπτικών που είναι απαραίτητη σε έναν διάλογο. Οι περιπτώσεις αυτές συνιστούν «μονολογοποίηση του διαλόγου».¹³⁸ Πρέπει να παρατηρήσουμε ωστόσο ότι ο διάλογος σπάνια βρίσκεται απομονωμένος μέσα στο έργο, αλλά συνήθως συνοδεύεται από κάποιο αφηγηματικό σχόλιο που συμβάλλει στον προσδιορισμό των ομιλητών και στην πληροφόρησή μας σχετικά με την εκφώνηση, τον επιτονισμό και την ένταση της φωνής.¹³⁹

¹³⁷ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 275-290.

¹³⁸ Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 176-188.

¹³⁹ Ο.π., σ. 196.

Ο Genette διακρίνει τον αναφερόμενο από τον άμεσο λόγο¹⁴⁰, δηλαδή τον λόγο που παρουσιάζει τις σκέψεις του ήρωα χωρίς τη διαμεσολάβηση της αφήγησης, υποστηρίζοντας ότι οι δύο αυτές μορφές τυπικά ξεχωρίζουν μόνο από την ύπαρξη ή μη κάποιου ρήματος εξάρτησης. Επίσης διακρίνει και τον άμεσο λόγο από τον ελεύθερο πλάγιο λόγο. Στον άμεσο λόγο ο αφηγητής εξαλείφεται τελείως και ο ήρωας του έργου τον αντικαθιστά, ενώ στον ελεύθερο πλάγιο λόγο οι δύο βαθμίδες συγχωνεύονται.¹⁴¹

Γενικότερα για την αφήγηση του λόγου, ο Massimo Peri παρατηρεί ότι στα έργα με πολλά πρόσωπα υπάρχουν δύο λόγοι που διαλέγονται, ο λόγος του αφηγητή και ο λόγος των προσώπων. Οι σχέσεις αντίθεσης, ανάμειξης ή επικάλυψης ανάμεσα σε αυτούς τους λόγους διαμορφώνουν τη σημασία του κειμένου. Ο ευθύς λόγος πάντα αντιστοιχεί σε λόγο του προσώπου, όμως στην περιοχή του πλάγιου και του ελεύθερου πλάγιου λόγου που υπάρχει πιο έντονη ανάμειξη, το κάθε στοιχείο αποδίδεται στον έναν ή στον άλλο λόγο με κριτήριο κάποιους δείκτες. Οι δείκτες αυτοί είναι το γραμματικό πρόσωπο, οι ρηματικοί χρόνοι, τα δεικτικά τόπου και χρόνου, η συγκινησιακή χρήση της γλώσσας, το ύφος και οι γραφικοί δείκτες, όπως τα σημεία στίξης.¹⁴²

2.2.2 Προοπτική

Ο δεύτερος μηχανισμός που καθορίζει την έγκλιση της αφήγησης είναι η προοπτική. Η μελέτη της προοπτικής στο αφηγηματικό κείμενο απαντά στην ερώτηση «ποιο είναι το πρόσωπο του οποίου η οπτική γωνία προσανατολίζει την αφήγηση». Ο Genette θεωρεί καίριας σημασίας το να μην συγχέεται η προοπτική, που απαντά στο ερώτημα «ποιος βλέπει;» με τη φωνή, που δείχνει «ποιος μιλάει» και προκρίνει τη χρήση του όρου «εστίαση» αντί του «οπτική γωνία». Η τυπολογία που προτείνει συμφωνεί κατ'αρχήν με την τριμερή διάκριση της εστίασης που έχει διατυπωθεί από τον Tzvetan Todorov. Σύμφωνα με αυτήν, ο αφηγητής μπορεί να ξέρει περισσότερα από τον ήρωα της αφήγησης ή οποιοδήποτε πρόσωπο της δράσης, μπορεί να λέει μόνο ό,τι ξέρει και το πρόσωπο της δράσης ή να λέει λιγότερα από όσα ξέρει ο ήρωας.¹⁴³ Ο πρώτος τύπος ονομάζεται από τον Genette «μηδενική εστίαση» και θεωρείται ότι κυριαρχεί στο κλασικό αφηγηματικό κείμενο. Ο δεύτερος

¹⁴⁰ Ο Genette θεωρεί «αδέξια» τη χρήση του όρου «εσωτερικός μονόλογος» και στη θέση του χρησιμοποιεί τον όρο «άμεσος λόγος».

¹⁴¹ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 239-245.

¹⁴² Peri, *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, σ. 46-50.

¹⁴³ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 128.

τύπος αποτελεί την εσωτερική εστίαση, η οποία διακρίνεται σε τρία είδη, τη σταθερή, τη μεταβλητή και την πολλαπλή. Στη σταθερή εσωτερική εστίαση η αφήγηση στηρίζεται στην οπτική γωνία ενός και μόνο προσώπου, στη μεταβλητή το εστιακό πρόσωπο κατά διαστήματα αλλάζει, ενώ στην πολλαπλή το ίδιο γεγονός παρουσιάζεται πολλές φορές, κάθε φορά μέσα από την οπτική γωνία ενός διαφορετικού προσώπου. Ο τρίτος τύπος αποτελεί την εξωτερική εστίαση, κατά την οποία ο αναγνώστης δε γίνεται ποτέ γνώστης των σκέψεων και των συναισθημάτων του ήρωα. Η εξωτερική εστίαση είναι πιο συνηθισμένη στα αστυνομικά και περιπετειώδη μυθιστορήματα, τουλάχιστον στις αρχικές σελίδες τους. Με αυτή την τριμερή διάκριση των Todorov – Genette συμφωνούν και άλλοι μελετητές του αφηγηματικού λόγου όπως για παράδειγμα ο Massimo Peri, ο οποίος συμπληρώνει ότι η εσωτερική εστίαση είναι ο τύπος που επικρατεί στο νατουραλιστικό και ψυχολογικό μυθιστόρημα και ότι οι δύο πρώτοι τύποι είναι οι πιο συνηθισμένοι. Τονίζεται επίσης ότι τα είδη της εστίασης δεν συνδυάζονται με τα είδη της αφήγησης με προκαθορισμένο τρόπο, δηλαδή δεν υπάρχει συγκεκριμένος τύπος αφήγησης που να συνεπάγεται συγκεκριμένο τύπο εστίασης, αλλά χαρακτηρίζονται από σχέσεις ελεύθερου συνδυασμού.¹⁴⁴

Το είδος της εστίασης δεν παραμένει αναγκαστικά ίδιο σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης και γ'αυτό τον λόγο είναι προτιμότερο να εξετάζεται κατά τμήματα και όχι συνολικά για όλο το έργο. Ωστόσο, όταν η αλλαγή στην εστίαση είναι στιγμιαία και εντάσσεται σε ένα συνεκτικό πλαίσιο, δηλαδή σε ένα τμήμα του κειμένου που στο σύνολό του ορίζεται από άλλη εστίαση, τότε η αλλαγή αυτή θεωρείται αλλοίωση, δηλαδή παραβίαση του εστιακού κώδικα. Οι αλλοιώσεις του εστιακού κώδικα μπορεί να είναι είτε παραλείψεις, δηλαδή να παρέχονται πληροφορίες λιγότερες από τις αναγκαίες, είτε παραλήψεις, δηλαδή να παρέχονται περισσότερες πληροφορίες από αυτές που θα επέτρεπε ο εστιακός κώδικας του συνόλου. Και οι δύο τύποι αλλοιώσεων είναι συχνοί σε μια αφήγηση με εσωτερική εστίαση, η παράλειψη όταν ο αφηγητής επιλέγει να αποκρύψει μια σημαντική πληροφορία ή σκέψη του ήρωα και η παράληψη όταν παρέχονται ευκαιριακά πληροφορίες για ένα πρόσωπο που δεν είναι το εστιακό ή για ένα θέαμα που δεν είναι ορατό από το εστιακό πρόσωπο. Σε μια αφήγηση με εξωτερική εστίαση συχνότερα συναντάται η παράληψη, σε κάθε

¹⁴⁴ Peri, *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, σ. 2-6.

περίπτωση που παρουσιάζονται οι σκέψεις και τα συναισθήματα του ήρωα.¹⁴⁵ Σε μυθιστορήματα που διαδραματίζονται σε δύο χρονικά επίπεδα συχνά παρατηρείται το φαινόμενο να παρεμβάλλονται λόγια κάποιου προσώπου από το παρελθόν, ώστε δημιουργείται η αίσθηση της ταυτόχρονης παρουσίας δύο προοπτικών. Αυτή η τεχνική στοχεύει στο να επιβεβαιώσει ότι κάποιο χαρακτηριστικό έχει μείνει αναλλοίωτο στον χρόνο, να διατηρηθεί ο υποκειμενισμός των λεγομένων χωρίς αφηγηματικά κενά και ο αφηγητής να δείξει τη μερική ταύτισή του με το ομιλόν πρόσωπο.¹⁴⁶

2.3 Η Φωνή

Η κατηγορία της «φωνής» είναι ο τρίτος και τελευταίος άξονας ανάλυσης του αφηγηματικού κειμένου στη θεωρία του Gérard Genette. Το κεφάλαιο αυτό αφορά στον φορέα της αφήγησης και στα ίχνη που αυτός έχει αφήσει στον αφηγηματικό λόγο. Στο σημείο αυτό τονίζεται ότι τα ζητήματα που αφορούν στον αφηγητή δεν πρέπει να συγχέονται με την οπτική γωνία, θέμα που εξετάστηκε στο κεφάλαιο της «έγκλισης», ότι δεν πρέπει να συγχέεται ο αφηγητής με τον συγγραφέα και ο αποδέκτης της αφήγησης με τον αναγνώστη του έργου, όπως επίσης και ότι το είδος του αφηγητή δεν είναι δυνατό να παραμένει αναλλοίωτο σε ολόκληρη την έκταση του κειμένου. Η αφηγηματική κατάσταση είναι σύμφωνα με τον Genette συνάρτηση τριών κατηγοριών, του χρόνου της αφήγησης, του αφηγηματικού επιπέδου και του προσώπου. Οι κατηγορίες αυτές μελετώνται ξεχωριστά για την οικονομία της ανάλυσης, παρόλο που στην πραγματικότητα η λειτουργία τους είναι ταυτόχρονη.¹⁴⁷

2.3.1 Χρόνος της αφήγησης

Ειδικότερα, ο χρόνος της αφήγησης αναφέρεται στη χρονική σχέση αφηγηματικής πράξης και ιστορίας. Ο Genette παρατηρεί ότι ο χρονικός προσδιορισμός της αφήγησης, δηλαδή η χρονική απόσταση ανάμεσα στην πρώτη σκηνή της ιστορίας και στη στιγμή που ξεκινά η αφήγηση, είναι πιο σημαντικός στη λογοτεχνία από τον τοπικό προσδιορισμό, που μπορεί να μην υπάρχει, να υπάρχει μόνο στο τέλος του έργου, ή να είναι απαραίτητος μόνο σε ειδικές περιπτώσεις, όταν για παράδειγμα ο αφηγητής είναι έγκλειστος και το στοιχείο αυτό έχει αποφασιστική σημασία για την έκβαση του έργου. Έτσι λοιπόν διακρίνει, με βάση τη χρονική θέση,

¹⁴⁵ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 260-269.

¹⁴⁶ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 290-293.

¹⁴⁷ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 286-288.

τέσσερις τύπους αφήγησης, την υστερόχρονη, την προτερόχρονη, την ταυτόχρονη και την παρεμβαλλόμενη. Η υστερόχρονη αφήγηση είναι ο πιο συνηθισμένος από τους τέσσερις τύπους. Χαρακτηριστικά στοιχεία της είναι η χρήση παρελθοντικού ρηματικού χρόνου και η δημιουργία συγκεκριμένης προσδοκίας από τον αφηγητή. Η αφήγηση τοποθετείται προφανώς μετά την ιστορία, όμως δε δηλώνεται πάντα με ρητό τρόπο πότε αρχίζει η αφήγηση και πόσος χρόνος τη χωρίζει από το τέλος της ιστορίας. Στην περίπτωση της υστερόχρονης τριτοπρόσωπης αφήγησης, ο παρελθοντικός χρόνος δηλώνει ένα άχρονο παρελθόν, η αφήγηση δηλαδή δεν είναι εντοπισμένη χρονικά, σε αντίθεση με την ιστορία. Κάποιες φορές χρησιμοποιείται ο ενεστώτας για να δηλώσει μια σχετική συγχρονία μεταξύ του χρόνου της αφήγησης και του χρόνου της ιστορίας, είτε στην αρχή, είτε στο τέλος της αφήγησης. Στην υστερόχρονη πρωτοπρόσωπη αφήγηση δηλώνεται εξ αρχής ότι ο αφηγητής είναι και ήρωας της ιστορίας και η τελική συγχρονία αποτελεί τον κανόνα. Ωστόσο για να προφτάσει η ιστορία τη στιγμή της αφηγηματικής πράξης, θα πρέπει η δεύτερη να μην ξεπερνά σε διάρκεια την πρώτη. Το δεύτερο είδος, η προτερόχρονη αφήγηση, χρησιμοποιείται σε πιο σπάνιες περιπτώσεις, κυρίως σε έργα προφητικού-χρησμολογικού χαρακτήρα, όμως ακόμα και τότε η αφήγηση τοποθετείται μεταγενέστερα της ιστορίας και η προτερόχρονη¹⁴⁸ αφήγηση αφορά στο δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο. Η ταυτόχρονη αφήγηση είναι ο πιο απλός τύπος, όμως μπορεί να λειτουργήσει σε δύο διαφορετικές κατευθύνσεις, ανάλογα με το αν η έμφαση δίνεται στην ιστορία ή στην αφήγηση. Όταν η έμφαση δίνεται στην ιστορία η αφήγηση γίνεται σε ενεστώτα χρόνο και υπάρχει η εντύπωση της πλήρους διαφάνειας της αφήγησης και της μέγιστης αντικειμενικότητας. Όταν η έμφαση δίνεται στην αφήγηση, η δράση υποβιβάζεται ή λειτουργεί ως πρόσχημα και συνήθως πρόκειται για περιπτώσεις εσωτερικού μονολόγου. Ο τελευταίος τύπος ονομάζεται παρεμβαλλόμενη αφήγηση γιατί βρίσκεται ανάμεσα στις στιγμές της δράσης και αποτελεί το πιο σύνθετο είδος, καθώς αφορά μια αφήγηση με πολλούς αφηγηματικούς φορείς και η ιστορία με την αφήγηση διαπλέκονται με τέτοιο τρόπο, ώστε η δεύτερη να επιδρά στην πρώτη. Τέτοιου τύπου αφήγηση απαντάται συχνότερα στα επιστολικά και ημερολογιακά μυθιστορήματα.¹⁴⁹

2.3.2. Αφηγηματικά επίπεδα

¹⁴⁸ Στην *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...* της Τζούμα ο όρος μεταφράζεται ως «προληπτική αφήγηση».

¹⁴⁹ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 288-297.

Ο δεύτερος άξονας που καθορίζει την κατηγορία της «φωνής» είναι το αφηγηματικό επίπεδο. Σύμφωνα με τον Genette «κάθε γεγονός αφηγημένο μέσα σε ένα αφήγημα βρίσκεται σε ένα διηγητικό επίπεδο αμέσως ανώτερο εκείνου στο οποίο τοποθετείται η αφηγηματική πράξη που παράγει αυτό το αφήγημα».¹⁵⁰ Σύμφωνα με αυτό τον ορισμό, το εξωδιηγητικό επίπεδο αποτελεί η αφηγηματική πράξη που δημιουργεί την πρώτη αφήγηση και ο φορέας της αφήγησης αυτής είναι ο εξωδιηγητικός αφηγητής. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής τις περισσότερες φορές είναι καλυμμένος και σχολιάζει απρόσωπα, χωρίς να διακόπτει τη ροή της αφήγησης. Περιγράφει την εξωτερική εμφάνιση των προσώπων, τον χώρο που τα περιβάλλει και αποδίδει χαρακτηρισμούς μέσω των σχολίων του.¹⁵¹ Κάποιες φορές οι πραγματικοί συγγραφείς των έργων αυτών αυτοπαρουσιάζονται ως εκδότες.¹⁵² Η εξωδιηγητική αφηγηματική πράξη μπορεί επίσης να αφορά προφορικό λόγο, εσωτερικό μονόλογο ή ροή συνείδησης. Τα γεγονότα που βρίσκονται μέσα σε αυτή την πρώτη αφήγηση συνιστούν το διηγητικό ή αλλιώς ενδοδιηγητικό επίπεδο. Σε περίπτωση που μέσα στο διηγητικό επίπεδο υπάρχει κάποια άλλη αφήγηση δεύτερου βαθμού, δηλαδή αφήγηση μέσα στην αφήγηση, που μπορεί να είναι επίσης εσωτερικός μονόλογος, αφήγηση του ονείρου κάποιου ήρωα, μια επιστολή, αφηγηματική περιγραφή ενός αντικειμένου, τότε αυτή η δεύτερη αφήγηση αποτελεί το μεταδιηγητικό επίπεδο. Η μεταδιηγητική αφήγηση συνδέεται με την πρώτη αφήγηση κάποιες φορές με σχέση άμεσης αιτιότητας, όταν δηλαδή η μεταδιήγηση λειτουργεί επεξηγηματικά και ο ήρωας αφηγείται τη δική του ιστορία ή κάποιου άλλου, ώστε να απαντηθεί το ερώτημα «ποια γεγονότα οδήγησαν στην παρούσα κατάσταση». Επίσης τα δύο επίπεδα μπορεί να συνδέονται μεταξύ τους θεματικά και όχι με χωροχρονική συνέχεια, δηλαδή διηγητική και μεταδιηγητική αφήγηση να έχουν μεταξύ τους κάποια σχέση αντίθεσης ή αναλογίας, ώστε η μεταδιήγηση να λειτουργεί ως παράδειγμα που αποκαλύπτει τη βαθύτερη σημασία κάποιου γεγονότος, λόγου ή πράξης. Σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να μην υπάρχει ρητή σχέση ανάμεσα στα δύο επίπεδα, όμως η μεταδιήγηση να είναι απαραίτητη ως αφηγηματική πράξη, ανεξάρτητα από το περιεχόμενό της, για λόγους ψυχαγωγίας ή περισπασμού- κωλυσιεργίας.¹⁵³

Η μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο γίνεται κανονικά μέσω της αφήγησης και οποιαδήποτε άλλη μορφή μετάβασης αποτελεί μια πράξη παραβίασης

¹⁵⁰ Ο.π., σ. 302-303.

¹⁵¹ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 295.

¹⁵² Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 153.

¹⁵³ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 303-309.

που ονομάζεται μετάληψη. Ο όρος αυτός αναφέρεται σε κάθε περίπτωση διείσδυσης του εξωδιηγητικού αφηγητή ή του εξωδιηγητικού δέκτη της αφήγησης στο αφηγηματικό σύμπαν, των διηγητικών προσώπων σε ένα μεταδιηγητικό σύμπαν και το αντίστροφο, που προκαλεί ένα αποτέλεσμα παραδοξολογίας. Η μετάληψη μπορεί να πάρει δύο μορφές, τη μετάληψη του αφηγητή και τη μετάληψη του ήρωα. Μετάληψη του αφηγητή συμβαίνει κάθε φορά που ο εξωδιηγητικός αφηγητής ή δέκτης της αφήγησης παρεμβαίνει στο διηγητικό επίπεδο, ή κάποιο διηγητικό πρόσωπο παρεμβαίνει στο μεταδιηγητικό επίπεδο, έχουμε δηλαδή μετάβαση από τον κόσμο της πραγματικότητας στον κόσμο του βιβλίου. Αυτού του τύπου η μετάληψη στηρίζεται πολλές φορές στη διπλή χρονικότητα ιστορίας και αφήγησης και προσπαθεί να δημιουργήσει μια αίσθηση συγχρονίας ανάμεσα στις δύο. Επίσης με τη μετάληψη του αφηγητή διατυπώνονται σχόλια, προωθείται η πλοκή, εκφράζεται η συναισθηματική φόρτιση, δηλώνεται ειρωνεία ή επιβράβευση. Το αποτέλεσμα των παρεμβάσεων αυτών είναι να μετατρέπεται ο αφηγητής σε ένα διαρκώς παρόν πρόσωπο, έτοιμο να επέμβει ανά πάσα στιγμή και να διασπάται στιγμιαία η αληθοφάνεια της αφήγησης.¹⁵⁴ Αντίθετα η μετάληψη του ήρωα έχει φορά «προς τα έξω», αφορά δηλαδή στις περιπτώσεις όπου οι ήρωες «ζωντανεύουν» ξεπηδώντας από βιβλία, ζωγραφικούς πίνακες, φωτογραφίες και όνειρα, υπονομεύοντας έτσι την αληθοφάνεια της αφήγησης. Ένα άλλο φαινόμενο σχετικό με τη μετάληψη είναι η συρρικνωμένη μεταδιηγητική αφήγηση ή αλλιώς ψευδοδιηγητική αφήγηση, η οποία συναντάται όταν ο αφηγητής ή κάποιο άλλο πρόσωπο λέει κάτι σαν να ανήκει στο διηγητικό επίπεδο, ενώ ανήκει στο μεταδιηγητικό.¹⁵⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι η διαφορά ανάμεσα στη μεταδιηγητική και την ψευδοδιηγητική αφήγηση δεν μπορεί πάντα να γίνει εμφανής στο λογοτεχνικό έργο, σε αντίθεση με τα κινηματογραφικά έργα για παράδειγμα, στα οποία χρησιμοποιούνται τεχνικές όπως η αργή κίνηση και οι αλλαγές στον ήχο ή το χρώμα.

2.3.3 Πρόσωπο

Ο τρίτος και τελευταίος άξονας που διαμορφώνει την κατηγορία της «φωνής» στο λογοτεχνικό έργο είναι το πρόσωπο. Ο Genette θεωρεί ανεπαρκείς τους όρους «πρωτοπρόσωπη» και «τριτοπρόσωπη» αφήγηση, γιατί η αφήγηση είναι πάντα σε πρώτο πρόσωπο, αφού ανά πάσα στιγμή ο αφηγητής μπορεί να αναφερθεί στον εαυτό του. Η διαφορά λοιπόν δε βρίσκεται στους γραμματικούς τύπους, αλλά στις

¹⁵⁴ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 296-299.

¹⁵⁵ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 309-316.

αφηγηματικές στάσεις, αν δηλαδή η αφήγηση γίνεται από κάποιο πρόσωπο της ιστορίας ή από έναν αφηγητή ξένο προς την ιστορία.

Με κριτήριο τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία διακρίνονται δύο τύποι αφήγησης, ο ετεροδιηγητικός, όπου ο αφηγητής είναι απών από την ιστορία που αφηγείται, και ο ομοδιηγητικός, όπου ο αφηγητής είναι ταυτόχρονα και πρόσωπο της ιστορίας. Στην ετεροδιηγητική αφήγηση ανήκουν και οι περιπτώσεις εσωτερικού μονολόγου όπου ο αφηγητής αναφέρεται στον εαυτό του σε δεύτερο πρόσωπο. Ενώ στην ετεροδιηγητική αφήγηση η απουσία του αφηγητή από την ιστορία είναι απόλυτη, στην ομοδιηγητική η παρουσία του εμφανίζει διαβαθμίσεις. Ο ομοδιηγητικός αφηγητής μπορεί να παίζει δευτερεύοντα ρόλο στην ιστορία, δηλαδή να είναι παρατηρητής ή μάρτυρας, ή μπορεί να είναι ο ίδιος πρωταγωνιστής της ιστορίας και τότε ονομάζεται αυτοδιηγητικός. Η παραλλαγή αυτή αποτελεί τον πιο ισχυρό βαθμό ομοδιηγητικού αφηγητή. Στην ομοδιηγητική αφήγηση υπάρχει κάποιες φορές διάσταση ανάμεσα στο «εγώ» του αφηγητή και το «εγώ» της δράσης. Αυτό συμβαίνει όταν η αφήγηση είναι υστερόχρονη και ο αφηγητής είναι μεγαλύτερος σε ηλικία και κατά συνέπεια εμπειρότερος και σοφότερος από τον ήρωα με τον οποίο ταυτίζεται. Αυτή η διάσταση είναι συνηθισμένη στα μυθιστορήματα μαθητείας και επιτρέπει στον αφηγητή να σχολιάζει συγκαταβατικά ή και ειρωνικά όχι μόνο τα γεγονότα, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό. Σε κάθε περίπτωση η ύπαρξη ομοδιηγητικού αφηγητή προσδίδει υποκειμενικότητα και εξομολογητικό τόνο στην αφήγηση.¹⁵⁶ Ειδικότερα στη λογοτεχνία για παιδιά και εφήβους, ζήτημα αποτελεί το κατά πόσο ένα παιδί μπορεί να είναι ομοδιηγητικός αφηγητής, λόγω του περιορισμού στο λεξιλόγιο και την εμπειρία και της μειωμένης ικανότητας χειρισμού γεγονότων και συναισθημάτων. Σε αυτού του τύπου τη δυσκολία μία λύση αποτελεί ο ενήλικας που με υστερόχρονη αφήγηση αναφέρεται στην παιδική του ηλικία. Με τον τρόπο αυτό το αφηγηματικό εγώ αποκτά διαφορά ηλικίας και εμπειρίας από το αφηγημένο εγώ και αποκτά ανωτερότητα απέναντί του. Μπορεί επίσης ένας ενήλικας να λείπει την ιστορία ενός παιδιού ως ομοδιηγητικός αφηγητής. Σε περίπτωση, τέλος, που το ίδιο το παιδί είναι αυτοδιηγητικός αφηγητής, τα χαρακτηριστικά της έκφρασής του υιοθετούνται ως στοιχείο του αφηγηματικού ύφους.¹⁵⁷

Στο σημείο αυτό θα είχε ενδιαφέρον να παραθέσουμε την άποψη της Andrea Schwenke Wylie που διαφοροποιείται από το σχήμα του Genette, καθώς μιλάει για

¹⁵⁶ Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 300-301.

¹⁵⁷ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 329-331.

είδη πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Συγκεκριμένα διακρίνει τρεις τύπους, ανάλογα με τη χρονική απόσταση μεταξύ γεγονότος και αφήγησης, το είδος της εμπάθυσης που έχει προκαλέσει αυτή η απόσταση και το είδος της ειρωνείας που επιφέρει. Ο πρώτος τύπος ονομάζεται «άμεση δεσμευτική πρωτοπρόσωπη αφήγηση», κατά την οποία ο αφηγητής αναφέρεται σε γεγονότα που μόλις έχουν συμβεί, χωρίς να εμβαθύνει και χωρίς ειρωνεία. Ο χαρακτήρας- αφηγητής παρουσιάζεται τη στιγμή που βιώνει το γεγονός και η αφήγηση κερδίζει σε αμεσότητα. Στην περίπτωση αυτή το πρόσωπο που αφηγείται (φωνή) και το πρόσωπο που βλέπει (εστίαση) ταυτίζονται. Το πλεονέκτημα είναι ότι αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας του αφηγητή-πρωταγωνιστή περίπου την ίδια στιγμή που βιώνει το συμβάν, άρα δίνεται έμφαση στην αμεσότητα της υποκειμενικής του εμπειρίας.¹⁵⁸ Ο δεύτερος τύπος είναι η «μακρινή δεσμευτική αφήγηση», κατά την οποία ο αφηγητής αναφέρεται σε γεγονότα από τα οποία τον χωρίζει πλέον μια χρονική περίοδος, έτσι τα γεγονότα σχολιάζονται και αντιμετωπίζονται με ειρωνεία. Το τελευταίο είδος είναι η «αποστασιοποιημένη αφήγηση», κατά την οποία γίνεται λόγος για την παιδική και νεανική ζωή του αφηγητή. Η χρήση ειρωνείας είναι εμφανής, ώστε να διατηρείται απόσταση μεταξύ του αποδέκτη της αφήγησης και του έργου και να μην επιτρέπεται η εμπλοκή του στα γεγονότα. Αυτός ο τύπος αφήγησης θεωρείται ότι ταιριάζει καλύτερα στη λογοτεχνία για ενήλικες, καθώς στη λογοτεχνία για παιδιά συνήθως επιδιώκεται η εμπλοκή του μικρού αναγνώστη στα γεγονότα.¹⁵⁹

Αν συνδυαστεί το κριτήριο του αφηγηματικού επιπέδου με το κριτήριο της σχέσης του αφηγητή με την ιστορία, τότε προκύπτουν τέσσερις βασικοί τύποι αφηγηματικής κατάστασης. Ο αφηγητής λοιπόν μπορεί να είναι εξωδιηγητικός - ετεροδιηγητικός, ένας αφηγητής πρώτου επιπέδου που δεν συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται. Ο δεύτερος τύπος είναι ο εξωδιηγητικός - ομοδιηγητικός αφηγητής, δηλαδή ο αφηγητής βρίσκεται και πάλι στο πρώτο επίπεδο αλλά αφηγείται τη δική του ιστορία. Αν ο αφηγητής είναι δεύτερου βαθμού αλλά απουσιάζει από την ιστορία που αφηγείται, τότε πρόκειται για έναν ενδοδιηγητικό - ετεροδιηγητικό αφηγητή.

¹⁵⁸ Μ. Κανατσούλη, «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία: Περιορισμοί και δυνατότητες», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, επιμέλεια Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 151.

¹⁵⁹ A. Schwenke Wylie, «Expanding the View of First- Person Narration», *Children's Literature in Education*, τεύχος 3, 1999, σ. 185-202. Οι πρωτότυποι όροι για τα είδη της πρωτοπρόσωπης αφήγησης είναι «immediate- engaging first-person narration», «distant-engaging narration» και «distancing narration», αντίστοιχα. Η μετάφραση είναι της Μ. Τσούτσουβα, *Θεωρητικές και διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων...*, 61-62.

Όταν τέλος ο αφηγητής είναι δεύτερου βαθμού αλλά αφηγείται τη δική του ιστορία, τότε ονομάζεται ενδοδιηγητικός - ομοδιηγητικός. Πέρα από αυτό τον τρόπο ταξινόμησης, ο Seymour Chatman υποστηρίζει ότι οι αφηγητές μπορούν επίσης να διαιρεθούν σε καλυμμένους, που δεν κάνουν αισθητή την παρουσία τους, και σε φανερούς, που διακρίνονται από τις περιγραφές, τα σχόλια και τη γνώση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων.¹⁶⁰

Εκτός από την αφηγηματική λειτουργία που προφανώς επιτελεί ο κάθε αφηγητής ανεξάρτητα από το είδος του, ο Genette διακρίνει και άλλες τέσσερις λειτουργίες, ανάλογες προς τις διάφορες πλευρές της αφήγησης στις οποίες αναφέρονται. Η δεύτερη ονομάζεται οργανωτική λειτουργία και αφορά στην εσωτερική λειτουργία του κειμένου, σε όλες δηλαδή τις σκηνοθετικές ενδείξεις. Η επικοινωνιακή λειτουργία αναφέρεται στην επαφή του αφηγητή με τον αποδέκτη της αφήγησης και είναι σημαντική στα επιστολικά μυθιστορήματα ή σε μυθιστορήματα που αναφέρονται συνεχώς σε έναν συγκεκριμένο παραλήπτη. Σύμφωνα με τη Φαρίνου-Μαλαματάρη στην κατηγορία αυτή εντάσσονται και οι περιπτώσεις όπου ο συγγραφέας παρεμβαίνει στο κείμενο με παρενθέσεις και υποσημειώσεις, σχολιάζοντας την εξέλιξη της αφήγησης και υπονομεύοντας έτσι την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας που έχει δημιουργήσει.¹⁶¹ Η τέταρτη λειτουργία ονομάζεται μαρτυρική ή πιστοποιητική και αφορά στη σχέση του αφηγητή με την ιστορία που αφηγείται. Η σχέση αυτή μπορεί να είναι συναισθηματική, ηθική ή διανοητική ή να πάρει τη μορφή απλής μαρτυρίας όταν ο αφηγητής αναφέρει την πηγή των πληροφοριών του. Τέλος η ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή επιτελείται όταν αυτός παρεμβαίνει για να επεξηγήσει, να ασκήσει κριτική ή να αποκαλύψει τα κίνητρα της δράσης. Είναι χαρακτηριστικό ότι ενώ μόνο η αφηγηματική λειτουργία είναι απαραίτητη, ταυτόχρονα καμιά δεν μπορεί να αποφευχθεί. Καμία λειτουργία δεν είναι αμιγής και τελείως ανεξάρτητη από τις υπόλοιπες.¹⁶²

Στο τελευταίο μέρος της θεωρίας του ο Genette αναφέρεται επίσης στον αποδέκτη της αφήγησης, ο οποίος αποτελεί ένα βασικό στοιχείο της αφηγηματικής κατάστασης, όπως και ο αφηγητής. Ο αποδέκτης της αφήγησης δεν πρέπει να ταυτίζεται αργίσι με τον αναγνώστη του έργου. Το μυθιστόρημα είναι μια φανταστική αφήγηση, άρα και ο αφηγητής και ο αποδέκτης είναι με τη σειρά τους

¹⁶⁰ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία», σ. 998.

¹⁶¹ Φαρίνου-Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 25.

¹⁶² Genette, *Σχήματα III...*, σ. 319- 333.

πλάσματα της φαντασίας και βρίσκονται πάντα στο ίδιο αφηγηματικό επίπεδο. Σε έναν ενδοδιηγητικό αφηγητή αντιστοιχεί ένας ενδοδιηγητικός αποδέκτης, ενώ ο εξωδιηγητικός αφηγητής δεν μπορεί παρά να απευθύνεται σε έναν εξωδιηγητικό αποδέκτη, ο οποίος συγχέεται με τον δυνητικό αναγνώστη και με τον οποίο μπορεί να ταυτιστεί ο πραγματικός αναγνώστης. Αυτός ο δυνητικός αναγνώστης μπορεί να ορίζεται ρητά από τον αφηγητή ή σε άλλες περιπτώσεις μπορεί ο αφηγητής να προσποιείται ότι δεν απευθύνεται σε κανέναν. Αυτή η στάση, αρκετά διαδεδομένη στο σύγχρονο μυθιστόρημα, δεν μπορεί βέβαια να ανατρέψει το γεγονός ότι η αφήγηση είναι μια λεκτική πράξη, άρα πρέπει αναγκαστικά να απευθύνεται σε κάποιον. Ο πραγματικός αναγνώστης του έργου ταυτίζεται με τον δυνητικό τόσο περισσότερο, όσο πιο διαφανής είναι ο αποδέκτης της αφήγησης, όσο δηλαδή λιγότερα αναφέρονται από τα προσωπικά του χαρακτηριστικά.¹⁶³ Ο τρόπος με τον οποίο απευθύνεται ο αφηγητής στον υποτιθέμενο αναγνώστη του μπορεί να είναι λοιπόν είτε παθητικός είτε ενεργητικός, αναλόγως πόσο άμεσα του μιλά, όπως για παράδειγμα όταν του λέει «εσύ» ή «αγαπητέ αναγνώστη». Στην παθητική αφήγηση ο αναγνώστης είναι πιο βυθισμένος στην ιστορία, ενώ στην ενεργητική του υπενθυμίζεται συνεχώς ότι διαβάζει και ταυτόχρονα του υποδεικνύεται να συσχετίσει την ανάγνωση με την πραγματική εμπειρία της ζωής.¹⁶⁴ Ο Gerald Prince επισημαίνει ότι για να αναγνωρίσουμε τον αποδέκτη της αφήγησης είναι χρήσιμο να παρατηρήσουμε μέσα στο έργο τη χρήση προσωπικής αντωνυμίας σε πρώτο πρόσωπο, τις ερωτήσεις ή ψευδοερωτήσεις που εξάπτουν την περιέργεια, τη χρήση ρητορικών ερωτήσεων και τη διόρθωση παρανοήσεων μέσω αρνητικών απαντήσεων που δίνονται. Ο αποδέκτης της αφήγησης συμβάλλει στον προσδιορισμό του πλαισίου της αφήγησης και στον χαρακτηρισμό του αφηγητή, συντελεί στην εξέλιξη της πλοκής και αποτελεί συνδετικό κρίκο μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη.¹⁶⁵

¹⁶³ Ο.π., σ. 336-338.

¹⁶⁴ Κανατσούλη, «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία», σ. 153.

¹⁶⁵ Φαρίνου- Μαλαματάρη, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη...*, σ. 329-330.

Κεφάλαιο 3. Σύγκριση της τυπολογίας του G. Genette με τις απόψεις των F. Stanzel και M. Bal.

3.1 Τα είδη του αφηγητή σύμφωνα με τον F. Stanzel

Ο Franz Stanzel, στα έργα του *Τυπικά αφηγηματικά σχήματα* και *Θεωρία της αφήγησης*, μελετά κυρίως τις εκφάνσεις του αφηγητή σε ένα λογοτεχνικό κείμενο. Στο πρώτο, *Τυπικά αφηγηματικά σχήματα*, που κυκλοφόρησε το 1955, ο Stanzel αναφέρεται στη θεμελιώδη σημασία του αφηγητή σε ένα λογοτεχνικό έργο, καθώς ο αφηγητής είναι αυτός που αξιολογεί, αισθάνεται και βλέπει. Όπου δηλαδή μεταβιβάζεται μια είδηση, αναφέρουν ή αφηγούνται κάτι, γίνεται αισθητή η φωνή ενός διαμεσολαβητή, του αφηγητή. Συμφωνεί δηλαδή με την άποψη του R. Jakobson ότι η λογοτεχνικότητα και η αισθητική φόρτιση του έργου εντείνονται σε μεγάλο βαθμό από τη διαμεσολάβηση, δηλαδή τη μορφοποιημένη εμμεσότητα. Η D. Cohn έχει παρατηρήσει ότι η διάκριση «ποιος βλέπει» και «ποιος μιλάει» σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, που γενικώς αποδίδεται στον Genette, τέθηκε πρώτα από τον Stanzel, στο έργο του αυτό.¹⁶⁶

Ο Stanzel φροντίζει να ξεκαθαρίσει τη διαφορά μεταξύ αφηγητή και πραγματικού συγγραφέα, τονίζοντας ότι η προσωπικότητα του συγγραφέα διαφοροποιείται χαρακτηριστικά από τη μορφή του αφηγητή. Ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα ή και περισσότερα, από όσα θα περίμενε κανείς, σε σχέση με τον συγγραφέα, πρεσβεύει απόψεις που δεν ταυτίζονται αναγκαστικά με εκείνες του συγγραφέα και γενικά αποτελεί ένα συγγραφικό δημιούργημα, μια αυτόνομη μορφή. Η άποψη αυτή συμπίπτει με εκείνες των Genette, όπως έχει προαναφερθεί, και R. Barthes, ο οποίος χαρακτηρίζει πρόσωπα και αφηγητή «χάρτινες υπάρξεις». Ανάλογη ταύτιση υπάρχει και με την άποψη του Jaap Lintvelt, ο οποίος υποστηρίζει πως η διαμεσολαβητική φύση της αναπαράστασης είναι το θεμελιώδες χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος. Το λογοτεχνικό αφηγηματικό κείμενο χαρακτηρίζεται από την παρουσία ενός αφηγητή, που είναι η ενδιάμεση βαθμίδα ανάμεσα στον συγγραφέα και τη μυθιστορηματική ιστορία. Ο συγγραφέας και ο αναγνώστης είναι ιστορικά και βιογραφούμενα πρόσωπα και δεν ανήκουν στο λογοτεχνικό έργο.¹⁶⁷

¹⁶⁶ F. K. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, μετάφραση Κ. Χρυσομάλλη- Henrich, Θεσσαλονίκη: University studio press, 1999, σ. 20-33.

¹⁶⁷ Lintvelt, «Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου», σ. 98-107.

Στο έργο αυτό ο Stanzel ορίζει τρία τυπικά αφηγηματικά σχήματα, ή αλλιώς αφηγηματικές καταστάσεις, το πρωτοπρόσωπο, το συγγραφικό και το προσωποπαγές, τα οποία εννοούνται ως χονδροειδείς, σύμφωνα με τον ίδιο, περιγραφές των τριών βασικών δυνατοτήτων να μορφοποιηθεί η διαμεσολάβηση της αφήγησης.¹⁶⁸ Στο πρωτοπρόσωπο αφηγηματικό σχήμα, η διαμεσολάβηση τοποθετείται ολοκληρωτικά στον μυθοπλαστικό κόσμο. Υπάρχει δηλαδή ένας πρωτοπρόσωπος αφηγητής, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και χαρακτήρας του μυθιστορήματος. Στο συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα ο αφηγητής βρίσκεται έξω από τον κόσμο των χαρακτήρων, δηλαδή η διαμεσολάβηση λαμβάνει χώρα από τη θέση της εξωτερικής προοπτικής. Το προσωποπαγές σχήμα δεν αναφέρεται σε έναν αφηγητή πλέον, αλλά σε έναν ενδοσκοπητή. Πρόκειται για μια μορφή του μυθιστορήματος που σκέφτεται, αισθάνεται, αντιλαμβάνεται, αλλά χωρίς να απευθύνεται σε κάποιον συγκεκριμένο αποδέκτη. Τα πάντα γίνονται αντιληπτά μέσα από τα μάτια του ενδοσκοπητή και αυτό δημιουργεί την ψευδαίσθηση της αμεσότητας.¹⁶⁹

Στη συνέχεια, στο έργο του *Θεωρία της αφήγησης*, που πρωτοεκδόθηκε το 1979, ο Stanzel εμπλουτίζει το προηγούμενο σχήμα και προχωρά σε μια νέα συγκρότηση των αφηγηματικών σχημάτων με βάση τρεις συνιστώσες, τον τρόπο, το πρόσωπο και την προοπτική. Παρατηρούμε ήδη από αυτό το σημείο μια προσπάθεια συνδυασμού της κατηγορίας «έγκλιση» με την κατηγορία «φωνή» από τη θεωρία του Genette. Υπενθυμίζεται ότι στην αφηγηματική θεωρία του Genette οι κατηγορίες «τρόπος» και «προοπτική» συναποτελούν την έγκλιση, ενώ το «πρόσωπο» αποτελεί μία παράμετρο της φωνής.

Ειδικότερα, η συνιστώσα «τρόπος» για τον Stanzel εμπεριέχει την ερώτηση «ποιος αφηγείται» και κινείται μεταξύ δύο πόλων, του αφηγητή και του ενδοσκοπητή. Στο έργο μπορεί να υπάρχει αφήγηση, με την έννοια της διαμεσολάβησης, ή παρουσίαση, δηλαδή αντανάκλαση της συνείδησης του ήρωα με ψευδαίσθηση αμεσότητας. Η συνιστώσα «πρόσωπο» αναφέρεται στις σχέσεις και αλληλεπιδράσεις μεταξύ αφηγητή και μυθιστορηματικών μορφών. Εξετάζεται δηλαδή η ταύτιση ή μη των υπαρξιακών περιοχών στις οποίες κινούνται ο αφηγητής και οι μυθιστορηματικές μορφές. Ο αφηγητής χαρακτηρίζεται από τους όρους «πρωτοπρόσωπος» και «τριτοπρόσωπος», που έχουν απορριφθεί από τον Genette, και πιο συγκεκριμένα ο αφηγητής ονομάζεται πρωτοπρόσωπος αν ζει στον ίδιο κόσμο με τις υπόλοιπες

¹⁶⁸ Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, σ. 34.

¹⁶⁹ Ο.π., σ. 34.

μυθιστορηματικές μορφές και τριτοπρόσωπος αν βρίσκεται έξω από τον κόσμο των χαρακτήρων.¹⁷⁰ Η συνιστώσα προοπτική εξετάζει τη συμμετοχή της διαμεσολαβητικής μορφής στα δρώμενα. Αν η σκοπιά, από την οποία προσφέρεται το έργο, βρίσκεται μέσα στην ιστορία, δηλαδή στον πρωταγωνιστή ή στο κέντρο των γεγονότων, έχουμε εσωτερική προοπτική, ενώ αν ο αφηγητής δεν είναι φορέας της δράσης, αλλά αφηγείται ως παρατηρητής ή αμέτοχος χρονικογράφος, η προοπτική είναι εξωτερική.¹⁷¹

Σε κάθε ένα από τα τρία αφηγηματικά σχήματα, πρωτοπρόσωπο, συγγραφικό, προσωποπαγές, υπάρχει μία συνιστώσα ή ένα άκρο αυτής που αποκτά υπεροχή πάνω στις άλλες. Στο συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα επικρατεί η συνιστώσα της προοπτικής, και ειδικότερα η μη προοπτικότητα, δηλαδή η εξωτερική προοπτική. Στο πρωτοπρόσωπο σχήμα υπερέχει, από τη συνιστώσα του προσώπου, η ταύτιση των υπαρξιακών περιοχών αφηγητή και χαρακτήρων, ενώ στο προσωποπαγές σχήμα υπερισχύει, από τη συνιστώσα του τρόπου, η ύπαρξη ενδοσκοπητή και όχι αφηγητή.¹⁷² Τονίζεται επίσης ότι μεταξύ των αφηγηματικών σχημάτων μπορούν να γίνονται εναλλαγές κατά τη διάρκεια της αφηγηματικής διαδικασίας. Οι εναλλαγές αυτές δημιουργούν τον ρυθμό του έργου, καθώς όσο συχνότερα μεταβάλλεται το αφηγηματικό σχήμα, τόσο εντονότερος είναι και ο ρυθμός, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να ακολουθούν κάποιο συγκεκριμένο μοτίβο.¹⁷³

3.1.1 Η δυαδική αντίθεση πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης εκφοράς (συνιστώσα «πρόσωπο»)

O F. Stanzel υποστηρίζει ότι η επιλογή εκφοράς δεν είναι τυχαίο γεγονός, αλλά έχει υφολογικές και δομικές αιτίες. Αυτό γίνεται φανερό από το γεγονός ότι μερικοί συγγραφείς δείχνουν ξεκάθαρη προτίμηση για το ένα ή το άλλο είδος αφήγησης, ή έχουν επιλέξει άλλο είδος για το προσχέδιο και άλλο για την τελική μορφή του έργου τους. Η ουσιαστική διαφορά μεταξύ τριτοπρόσωπης και πρωτοπρόσωπης αφήγησης δεν είναι ο βαθμός της αξιοπιστίας, αλλά το μέτρο της «σωματικότητας» του αφηγητή που λέει «εγώ». Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής διαθέτει ένα «σωματικό εγώ» στον κόσμο των χαρακτήρων. Ο τριτοπρόσωπος αφηγητής, που κι αυτός μπορεί να αναφέρεται με το «εγώ» στον εαυτό του, δε διαθέτει ένα τέτοιο «σωματικό εγώ» ούτε

¹⁷⁰ Ο.π., σ. 93-95.

¹⁷¹ Ο.π., σ. 96.

¹⁷² Ο.π., σ. 105-106.

¹⁷³ Ο.π., σ. 116 -124.

μέσα ούτε έξω από τον μυθοπλαστικό κόσμο.¹⁷⁴ Ανάμεσα στους δύο τρόπους εκφοράς υπάρχουν επίσης διαφορές στα δεικτικά χώρου και χρόνου. Ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής πρέπει να αποφασίζει από πρόταση σε πρόταση αν θα στρέψει την προσοχή του στο εδώ και στο τώρα μιας μυθοπλαστικής μορφής ή αν θα διατηρήσει μια ακαθόριστη χωροχρονική απόσταση, άρα δεν μπορεί να συνυπάρχει το δεικτικό απόστασης «εκεί» με το δεικτικό εγγύτητας «σήμερα». Αντιθέτως ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής δεν υπόκειται σε τέτοιους περιορισμούς.¹⁷⁵

Επίσης διαφορά διακρίνεται και στα κίνητρα για αφήγηση. Για έναν πρωτοπρόσωπο αφηγητή τα κίνητρα έχουν υπαρξιακή βάση, καθώς σχετίζονται άμεσα με τις χαρές και τις δοκιμασίες, τις διαθέσεις και τις ανάγκες του. Αντιθέτως για τον τριτοπρόσωπο αφηγητή τα κίνητρα είναι περισσότερο λογοτεχνικά και αισθητικά, παρά υπαρξιακά. Ο αφηγητής μπορεί να συμπονά, να συμπαθεί ή να αντιπαθεί τους χαρακτήρες, όμως δεν είναι αυτό που τον κινητοποιεί γενεσιουργά για να ξεκινήσει την αφήγηση. Συμπερασματικά, ο Stanzel υποστηρίζει ότι η επιλογή μεταξύ τριτοπρόσωπης και πρωτοπρόσωπης εκφοράς συνεπάγεται και αλλαγές στην ερμηνεία, καθώς ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής χαρακτηρίζεται από μεροληπτικότητα και εξομολογητικό τόνο. Αυτού του είδους η αφήγηση επιτρέπει την αφηγηματική απόσταση, δηλαδή τη χρονική και ψυχολογική απομάκρυνση του τωρινού αφηγηματικού εγώ από το τότε βιωματικό εγώ. Με αυτό τον τρόπο μπορούν να γίνουν φανερές οι αλλαγές στα συναισθήματα και τον τρόπο σκέψης του αφηγητή, ή να έρθουν στο φως αναμνήσεις με ειδική σημασία, κάτι που στην τριτοπρόσωπη αφήγηση δεν είναι εφικτό.¹⁷⁶

3.1.2 Η δυαδική αντίθεση εσωτερικής και εξωτερικής προοπτικής (συνιστώσα «προοπτική»)

Η κατηγορία της «προοπτικής» αναφέρεται στη σκοπιά από την οποία γίνεται αντιληπτό το αφήγημα. Η εσωτερική προοπτική επικρατεί όταν η σκοπιά, από την οποία γίνεται αντιληπτός ο μυθιστορηματικός κόσμος βρίσκεται μέσα στην κύρια μορφή ή στο κέντρο των δρωμένων. Τη συναντάμε στην αυτοβιογραφική πρωτοπρόσωπη αφήγηση, στο επιστολικό μυθιστόρημα, στον αυτόνομο εσωτερικό μονόλογο και στην περιοχή του προσωποπαγούς αφηγηματικού σχήματος. Επίσης,

¹⁷⁴ Ο.π., σ. 143-154.

¹⁷⁵ Ο.π., σ. 155-156.

¹⁷⁶ Ο.π., σ. 156-159.

όταν επικρατεί εσωτερική προοπτική, φαίνεται να προβάλλεται περισσότερο η προοπτικότητα του χώρου. Αντιθέτως εξωτερική προοπτική επικρατεί όταν η σκοπιά βρίσκεται έξω από την κύρια μορφή ή στην περιφέρεια των δρωμένων και δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στην αφήγηση ως τέχνη του χρόνου. Έργα με εξωτερική προοπτική είναι συνήθως αυτά που χαρακτηρίζονται από συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα ή έχουν έναν περιφερειακό πρωτοπρόσωπο αφηγητή.¹⁷⁷ Από ιστορική σκοπιά, υποστηρίζεται ότι στο παλιότερο μυθιστόρημα των Dickens, Elliot, Balzac, επικρατούσε η εξωτερική προοπτική. Η στροφή προς τη χρήση εσωτερικής προοπτικής συνδέεται με τις προσπάθειες των Flaubert, H. James και άλλων να καταστήσουν το μυθιστόρημα πιο απρόσωπο και δραματικό, καθώς η προοπτικότητα δημιουργεί την ψευδαίσθηση της άμεσης θέασης της παρουσιαζόμενης πραγματικότητας.¹⁷⁸

Η επιλογή εσωτερικής ή εξωτερικής προοπτικής έχει ιδιαίτερη σημασία όσον αφορά στην παρουσίαση του εσωτερικού κόσμου των μυθιστορηματικών χαρακτήρων. Υποστηρίζεται πως η αναλυτική περιγραφή του εσωτερικού κόσμου καθοδηγεί τη συμπάθεια του αναγνώστη προς τις μυθιστορηματικές μορφές. Όσα περισσότερα μαθαίνει ο αναγνώστης για τα βαθύτερα αίτια της συμπεριφοράς ενός χαρακτήρα, τόσο περισσότερο πρόθυμος είναι να δείξει κατανόηση, ανεκτικότητα και συμπόνια προς τον χαρακτήρα αυτόν. Είναι χρήσιμο λοιπόν σε ένα μυθιστόρημα να παρατηρούμε ποιών μορφών ο εσωτερικός κόσμος περιγράφεται περισσότερο και αν κάποια ευνοείται από τον συγγραφέα. Όταν επικρατεί εξωτερική προοπτική, ο εσωτερικός κόσμος παρουσιάζεται είτε με παντογνωστική έκθεση σκέψεων από τον αφηγητή είτε, αν ο αφηγητής είναι περιφερειακός πρωτοπρόσωπος, με δικαιολόγηση της πηγής των γνώσεων και των συμπερασμάτων του. Σε περίπτωση εσωτερικής προοπτικής δεν υπάρχει ανάγκη για τέτοια δικαιολόγηση. Η εσωτερική προοπτική επικρατεί όταν υπάρχει ενδοσκοπητής και όλες οι μορφές του ενδοσκοπικού τρόπου, δηλαδή εσωτερικός μονόλογος, ελεύθερος πλάγιος λόγος, προσωποπαγές αφηγηματικό σχήμα, υποβάλλουν την ψευδαίσθηση της αμεσότητας, δηλαδή της άμεσης ενόρασης στις σκέψεις των χαρακτήρων.¹⁷⁹

Εισάγεται επίσης ο όρος της «εστίασης», η οποία σύμφωνα με τον Stanzel λειτουργεί σαν φακός που καθοδηγεί τον αναγνώστη στο θεματικά

¹⁷⁷ Ο.π., σ. 184-185.

¹⁷⁸ Ο.π., σ. 201.

¹⁷⁹ Ο.π., σ. 208-209.

σπουδαιότερο σημείο της αφήγησης, ή συντελεί στο να στρέψει την προσοχή του στη σημασία των χωρικών σχέσεων προσώπων και πραγμάτων. Στο σημείο αυτό δεν μπορούμε να μην παρατηρήσουμε τις διαφορές με τη θεωρία του G. Genette. Ο όρος «προοπτική» του Stanzel ταυτίζεται, ως προς το περιεχόμενο, σε μεγάλο βαθμό με τον όρο «εστίαση» του Genette, παρόλο που στη δική του θεωρία η εστίαση εμπίπτει στην κατηγορία της έγκλισης και δεν αποτελεί έκφανση του αφηγητή. Ο τρόπος διάκρισης διαφέρει εντελώς, με τον Stanzel να μην υιοθετεί την τριμερή διάκριση των Genette- Todorov σε μηδενική, εσωτερική και εξωτερική εστίαση. Οι απόψεις συμπίπτουν στην περίπτωση της εσωτερικής προοπτικής, όμως ο Stanzel θεωρεί πως η δική του εξωτερική προοπτική δηλώνει την παντογνωσία του αφηγητή και ότι του παραχωρεί απεριόριστη εποπτεία σε σκέψεις και συναισθήματα, ταυτίζοντάς την τόσο με την εξωτερική όσο και με τη μηδενική εστίαση του Genette. Στο σημείο αυτό παραβλέπεται το γεγονός ότι στην τυπολογία του Genette η μηδενική και η εξωτερική εστίαση έχουν αντίθετο περιεχόμενο, καθώς η μηδενική είναι αυτή που συνδέεται με την παντογνωσία, ενώ στην εξωτερική ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τον ήρωα. Διαφορές παρατηρούνται και στη χρήση του όρου «εστίαση», καθώς για τον Stanzel «εστίαση» σημαίνει θεματικός φωτισμός, ενώ για τον Genette ο όρος αυτός απαντάει στην ερώτηση «ποιος βλέπει». Τέλος διακρίνεται η τάση σύνδεσης συγκεκριμένων τύπων αφηγητή με συγκεκριμένα είδη προοπτικής, στοιχείο που βρίσκει αντίθετο τον Genette.¹⁸⁰ Επίσης και ο Massimo Peri συμφωνεί ότι τύποι αφήγησης και τύποι εστίασης δεν συνδυάζονται με έναν αποκλειστικό και προκαθορισμένο τρόπο, αλλά χαρακτηρίζονται από σχέσεις ελεύθερου συνδυασμού.¹⁸¹

3.1.3 Η δυαδική αντίθεση αφηγητή- ενδοσκοπητή (συνιστώσα «τρόπος»)

Στην κατηγορία «τρόπος» της θεωρίας του, ο Stanzel μελετά τη διαφορά της διαμεσολάβησης μέσω αφηγητή ή μέσω ενδοσκοπητή. Η μορφή του αφηγητή μπορεί να αφηγείται, να εκθέτει, να ανακοινώνει, να αλληλογραφεί, να μεταφέρει ειδήσεις και να τις σχολιάζει, να προσφωνεί τον αποδέκτη της αφήγησής του. Ο αφηγητής λειτουργεί σαν πομπός που μεταβιβάζει μια είδηση στον αποδέκτη. Αντιθέτως ο ενδοσκοπητής είναι αυτός που αντανακλά τα συμβάντα του έξω κόσμου στη συνείδησή του, αντιλαμβάνεται, αισθάνεται, καταχωρεί, αλλά πάντα σιωπηλά, δε βρίσκεται δηλαδή σε κατάσταση επικοινωνίας. Ο ενδοσκοπητής έχει μόνο

¹⁸⁰ Ο.π., σ. 186-188.

¹⁸¹ Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, σ. 6.

«βιωματικό» και όχι «αφηγηματικό εγώ» και δίνει στον αναγνώστη την εντύπωση ότι έχει άμεση θέαση της συνείδησής του. Η ύπαρξη αφηγητή στο έργο θεωρείται ότι δημιουργεί αίσθηση ασφάλειας στον αναγνώστη, καθώς ο αφηγητής είναι πάντα προσανατολισμένος στον επικοινωνιακό του ρόλο και δικαιολογεί τις επιλογές του, ενώ στην περίπτωση του ενδοσκοπητή δεν υπάρχει καμιά εγγύηση ότι έξω από τις απεικονισμένες περιοχές δε θα συμβεί κάτι σημαντικό για τα δρώμενα.¹⁸² Η μορφή του ενδοσκοπητή κυριαρχεί στη λογοτεχνία των ενηλίκων ήδη από τον δέκατο ένατο αιώνα και συστεγάζει τόσο τις πρωτοπρόσωπες όσο και τις τριτοπρόσωπες μορφές παρουσίασης. Συννοιάζοντας, ο ενδοσκοπητής είναι αυτή η οντότητα που αντικατοπτρίζει τα συμβάντα του εξωτερικού κόσμου στη συνείδησή του, αντιλαμβάνεται, αισθάνεται, καταχωρεί, αλλά όλα αυτά συμβαίνουν σιωπηλά επειδή δεν βρίσκεται σε κατάσταση επικοινωνίας.¹⁸³

Στην αρχή του έργου είναι σημαντικό να προβάλλεται ο τρόπος διαμεσολάβησης με σαφήνεια, ώστε να μπορεί ο αναγνώστης να προσαρμόζεται στο σχήμα της αφήγησης. Με τον αφηγηματικό τρόπο ο αναγνώστης καθοδηγείται με εισαγωγικές πληροφορίες και λαμβάνει την εγγύηση ότι θα του προσφερθούν εγκαίρως όλα τα αναγκαία για την κατανόηση του κειμένου στοιχεία. Η ύπαρξη αφηγητή είναι δυνατή και σε μη μυθοπλαστικά κείμενα. Αντιθέτως στον ενδοσκοπικό τρόπο δεν δίνονται εισαγωγικές πληροφορίες και ο αναγνώστης ταυτίζεται με το εδώ και το τώρα της μορφής του ενδοσκοπητή. Ο τρόπος αυτός είναι χαρακτηριστικός του προσωποπαγούς αφηγηματικού σχήματος και συνδέεται επίσης με τη χρήση ελεύθερου πλάγιου λόγου. Ενδοσκοπητής είναι δυνατό να υπάρχει μόνο σε μυθοπλαστικά κείμενα.¹⁸⁴ Συγκριτικά, υποστηρίζεται ότι με τον αφηγηματικό τρόπο το έργο ξεκινά δίνοντας εισαγωγικές πληροφορίες, επικρατεί το συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα και η εξωτερική προοπτική και ο αφηγητής αποστασιοποιείται, χρησιμοποιώντας παρελθοντικούς χρόνους. Στον ενδοσκοπικό τρόπο το έργο ξεκινά άμεσα και μόνο εικασίες μπορούμε να κάνουμε για τα δεδομένα του παρελθόντος. Επικρατεί το προσωποπαγές αφηγηματικό σχήμα και η εσωτερική προοπτική, ενώ η παρουσίαση των γεγονότων γίνεται «εν δράσει», δηλαδή συνδέεται με το εδώ και το

¹⁸² Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, σ. 233-245.

¹⁸³ Γ. Μητροφάνης, «Ο αφηγητής: Οι μεταμορφώσεις του Πρωτέα στην παιδική λογοτεχνία», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωποπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία*, επιμέλεια Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 234.

¹⁸⁴ Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, σ. 247-260.

τώρα.¹⁸⁵

Μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι η ύπαρξη ή μη αφηγηματικής μορφής είναι ένα στοιχείο που δεν υπάρχει στη θεωρία του Genette. Αυτό που από τον Stanzel ονομάζεται «ενδοσκοπητής» συνδέεται με τον «άμεσο λόγο» του Genette, την περίπτωση εκείνη όπου ο λόγος δεν έχει ακροατή και ξεφεύγει από το πατρωνάρισμα της αφήγησης, με τον οποίο το πρόσωπο εκφράζει τις πιο μύχιες και κοντά στο υποσυνείδητο σκέψεις του.¹⁸⁶ Όμως ο άμεσος λόγος δε συνδέεται με την κατηγορία της φωνής, δηλαδή με το ποιος μιλάει, αλλά αποτελεί ένα διαφορετικό είδος λόγου των προσώπων και εμπίπτει στην κατηγορία της απόστασης και στο γενικότερο κεφάλαιο της έγκλισης. Επίσης παρατηρούμε ότι ο όρος «τρόπος» υπάρχει και στις δύο θεωρίες, αλλά με διαφορετική έννοια σε κάθε περίπτωση. Για τον Stanzel, ο «τρόπος» απαντά στην ερώτηση «ποιος μιλάει», ενώ αντίθετα στη θεωρία του Genette ο «τρόπος» ή αλλιώς η «τροπικότητα» αναφέρεται στην κατηγορία της έγκλισης και συνδυάζει την απόσταση, δηλαδή τον τρόπο που εκφέρεται ο αφηγηματικός λόγος, και την προοπτική. Ο τρόπος εκφοράς του λόγου, που ο Genette αποκαλεί «απόσταση» και τον διακρίνει σε αφήγηση γεγονότων και αφήγηση λόγων, στη θεωρία του Stanzel ονομάζεται «αφηγηματική κατατομή» και περιλαμβάνει τη διάκριση μεταξύ αφηγηματικών μορφών, δηλαδή έκθεσης, περιγραφής, σχολίου, δοκιμίου, και μη αφηγηματικών ή αλλιώς δραματικών μορφών, που είναι ο διάλογος και η δραματοποιημένη σκηνή.¹⁸⁷

Συνοψίζοντας μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι βασικό στοιχείο της θεωρίας του Stanzel είναι ο καθορισμός της «αφηγηματικής κατάστασης», που γίνεται εφικτός με την από κοινού διαπραγμάτευση έγκλισης και φωνής, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι δε γίνεται καμία αναφορά στην κατηγορία του χρόνου, που τόσο διεξοδικά έχει μελετήσει ο Genette. Οι αφηγηματικές καταστάσεις του Stanzel θεωρήθηκαν περιοριστικές και όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο Genette «ο γραμματολόγος πρέπει να διακρίνει επιλογικές συγγένειες, βαθμούς τεχνικής ή ιστορικής συμβατικότητας, χωρίς να βιάζεται να αποκηρύξει ορισμένους συνδυασμούς ως αδύνατους».¹⁸⁸

3.2 Απόψεις της Mieke Bal για τον αφηγηματικό λόγο

¹⁸⁵ Ο.π., σ. 264-265.

¹⁸⁶ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 244.

¹⁸⁷ Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, σ. 119.

¹⁸⁸ Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, σ. 176-177.

Η καθηγήτρια Θεωρίας της λογοτεχνίας από την Ολλανδία Mieke Bal προέρχεται από τον χώρο της Αφηγηματολογίας, και ορίζει το πεδίο αυτό ως θεωρία που εφαρμόζεται όχι μόνο σε αφηγηματικά κείμενα, αλλά και σε εικόνες, γεγονότα και γενικότερα τεχνουργήματα του πολιτισμού που αφηγούνται μια ιστορία. Αυτή η θεωρία συμβάλλει στην κατανόηση, ανάλυση και κριτική των αφηγημάτων.¹⁸⁹ Η Bal υιοθετεί την άποψη των Φορμαλιστών σχετικά με τη διάκριση ιστορίας και μύθου, υποστηρίζοντας ειδικότερα ότι ο μύθος περιλαμβάνει το πρωτογενές περιεχόμενο σε χρονολογική σειρά, ενώ η ιστορία αποτελεί τον συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο οργανώνεται το υλικό αυτό, με σκοπό να πείσει, να συγκινήσει ή να προκαλέσει αισθητική φόρτιση.¹⁹⁰ Ωστόσο οι εργασίες της δεν αναφέρονται κατά κύριο λόγο σε αφηγηματικές τεχνικές, αλλά στην εξέταση των μυθοπλαστικών χαρακτήρων σε επίπεδο ιστορίας και στοιχείων του μύθου. Ειδικότερα έχει υποστηρίξει ότι ο χαρακτήρας δεν είναι αληθινός άνθρωπος αλλά έχει χαρακτηριστικά που καθιστούν δυνατή την ψυχολογική και ιδεολογική περιγραφή του, ενώ η κατανόηση της συμπεριφοράς του ευνοείται από την ψυχολογική κριτική. Στην κατασκευή του χαρακτήρα συμμετέχουν οι επαναλήψεις, η συσσώρευση των χαρακτηριστικών, οι σχέσεις με τους άλλους χαρακτήρες και οι αλλαγές του.¹⁹¹

3.2.1 Εστίαση

Το έργο της *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, που εκδόθηκε πρώτη φορά το 1985, θεωρείται ότι περιλαμβάνει μία από τις βασικότερες κριτικές που έχουν ασκηθεί στη θεωρία του G. Genette και για τον λόγο αυτό θεωρήσαμε σκόπιμο να αναφερθούμε σε κάποιες από τις θεωρητικές της θέσεις. Βέβαια το έργο της δεν μπορεί να καταγραφεί ως χωριστή θεωρητική και μεθοδολογική επιλογή, αλλά μάλλον ως προσπάθεια επεξεργασίας και συμπλήρωσης του μοντέλου του Genette.¹⁹² Συγκεκριμένα, η Bal έχει προβεί σε μια κλασική, όπως θεωρείται, επαναδιαμόρφωση του σχήματος του Genette για την εστίαση, που στη θεωρία του αποτελεί τον έναν από τους δύο άξονες της κατηγορίας «έγκλιση». Η Bal θεωρεί την εστίαση το σημαντικότερο στοιχείο χειραγώγησης του αναγνώστη, καθώς αυτή ρυθμίζει την απόσταση από την οποία αντιμετωπίζουμε την ιστορία, με

¹⁸⁹ M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, μετάφραση και αναθεώρηση Ch. Van Boheemen, Toronto: University of Toronto press, ²1997, σ. 3.

¹⁹⁰ Bal, *Narratology*..., σ. 6-7.

¹⁹¹ Τσούτσουβα, *Θεωρητικές και διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων*..., σ. 45-46.

¹⁹² Καψωμένος, *Αφηγηματολογία*..., σ. 83.

αποτέλεσμα την ηθική συμπάθεια και την αισθητική ευχαρίστηση.¹⁹³ Ο Genette υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει εστιαστής και εστιαζόμενος, αφού στην ουσία εστιαζόμενη είναι η ίδια η αφήγηση και εστιαστής ο αφηγητής, ή καλύτερα ο συγγραφέας που δίνει τη δυνατότητα στον αφηγητή να εστιάζει ή όχι.¹⁹⁴ Αντιθέτως η Bal έθεσε το ζήτημα «ποιος εστιάζει και σε τι», με αποτέλεσμα το δικό της μοντέλο να έχει βαρύνουσα σημασία στην εξέταση των μυθοπλαστικών χαρακτήρων. Για τη Bal η εστίαση¹⁹⁵ ορίζεται ως σχέση μεταξύ των στοιχείων του μυθοπλαστικού κόσμου και της όρασης, μέσω της οποίας παρουσιάζονται, με λίγα λόγια είναι η σχέση μεταξύ αυτού που βλέπει και αυτού που θεάται. Επειδή πρόκειται για μια σχέση, ο κάθε πόλος, δηλαδή το υποκείμενο και το αντικείμενο της εστίασης μελετούνται ξεχωριστά.¹⁹⁶ Ως προς τον εστιαστή, έχουμε εσωτερική εστίαση όταν αυτή ανήκει σε έναν χαρακτήρα.¹⁹⁷ Αυτός ο χαρακτήρας πλεονεκτεί έναντι των υπολοίπων γιατί ο αναγνώστης παρακολουθεί τα γεγονότα μέσω αυτού και επηρεάζεται από όσα του παρουσιάζονται. Κατά τη διάρκεια του έργου βέβαια ο εστιαστής μπορεί να αλλάζει και έτσι επιτυγχάνεται κάποια ουδετερότητα απέναντι στους χαρακτήρες και η σφαιρική άποψη του αναγνώστη.¹⁹⁸ Αντιθέτως, όταν εστιαστής είναι κάποιος ανώνυμος εκτός πλοκής, τότε έχουμε εξωτερική εστίαση, που θεωρείται πιο αντικειμενική.¹⁹⁹

Όσον αφορά στο εστιαζόμενο αντικείμενο²⁰⁰ διακρίνεται σε αυτό που μπορεί να προσληφθεί γιατί ανήκει στον εξωτερικό κόσμο και είναι ορατό, και σε αυτό που είναι αδύνατο να προσληφθεί γιατί βρίσκεται στη συνείδηση ενός χαρακτήρα και είναι αόρατο. Το εστιαζόμενο αντικείμενο μπορεί να είναι ένας άλλος χαρακτήρας, ένα αντικείμενο, τοπίο, ή ένα γεγονός. Ο συνδυασμός μεταξύ εστιαστή και εστιαζόμενου αντικειμένου μπορεί να παραμείνει σταθερός σε μεγάλο μέρος του έργου ή αντίθετα μπορεί να ποικίλει. Τονίζεται ότι είναι σημαντική η δυνατότητα ή

¹⁹³ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», σ. 996.

¹⁹⁴ Τσούτσουβα, *Θεωρητικές και διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων...*, σ. 63.

¹⁹⁵ Από τη Bal χρησιμοποιείται ο όρος «focalization», στο M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, μτφ. και αναθεώρηση Christine Van Boheemen, Toronto: University of Toronto press, 21997, 142.

¹⁹⁶ Bal, *Narratology...*, σ. 146.

¹⁹⁷ Ο.π., σ. 144-148. Για τον «εστιαστή» ο πρωτότυπος όρος είναι «focalizor», ενώ η εσωτερική εστίαση ονομάζεται από τη Bal «internal focalization» ή «character-bound focalization». Η μετάφραση των όρων προέρχεται από τη Μ. Τσούτσουβα στο *Θεωρητικές και Διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων.....*

¹⁹⁸ Ο.π., σ.146.

¹⁹⁹ Ο.π., σ. 148-149. Για την εξωτερική εστίαση ο όρος της Bal είναι «external focalization» ή «non-character-bound focalization». Επίσης η Bal τονίζει πως η πλήρης αντικειμενικότητα δεν είναι εφικτή, απλώς στην εξωτερική εστίαση η προκατάληψη του εστιαστή είναι μεν σιωπηρή, αλλά όχι απύουσα.

²⁰⁰ Ο.π., σ. 149. «Focalized object» είναι ο πρωτότυπος όρος.

μη πρόσβασης στον εσωτερικό κόσμο του εστιαζόμενου χαρακτήρα, ώστε να μπορεί ο αναγνώστης να παρακολουθεί τα συναισθήματα και τις σκέψεις του και να τοποθετείται απέναντί τους.²⁰¹

Ως προς τη δημιουργία μυστηρίου και σασπένς σε σχέση με τα όσα γνωρίζουν ο χαρακτήρας και ο αναγνώστης, βάσει των πληροφοριών που παρέχονται από τον εστιαστή, η Bal διακρίνει τέσσερις περιπτώσεις. Στην πρώτη περίπτωση ούτε ο αναγνώστης ούτε ο χαρακτήρας γνωρίζουν, όπως γίνεται στους γρίφους και στα αινίγματα, στο αστυνομικό μυθιστόρημα, στις έρευνες και αναζητήσεις. Στη δεύτερη περίπτωση ο αναγνώστης γνωρίζει, αλλά όχι και ο χαρακτήρας, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στις περιπτώσεις που ο χαρακτήρας απειλείται από κάτι. Σε περίπτωση που υπάρχουν μυστικά, ο χαρακτήρας γνωρίζει, αλλά όχι ο αναγνώστης, με την απάντηση να αποκαλύπτεται σταδιακά, μέσα από πολλούς εστιαστές. Τέλος, σε περίπτωση που το σασπένς και η αγωνία δεν είναι ζητούμενα, γνωρίζουν τα ίδια και ο αναγνώστης και ο χαρακτήρας.²⁰²

Παρόμοια είναι και η άποψη της Shlomith Rimmon-Kenan για το θέμα της εστίασης, καθώς αναφέρεται και αυτή σε υποκείμενο και αντικείμενο της εστίασης. Ως προς το υποκείμενο, η εστίαση θεωρείται εξωτερική όταν ανήκει στον αφηγητή και εσωτερική όταν ανήκει σε έναν χαρακτήρα. Το αντικείμενο της εστίασης μπορεί να παρουσιάζεται από έξω ή από μέσα. Επίσης η Rimmon-Kenan αναφέρεται και στη θέση στον χώρο που μπορεί να έχει ο αφηγητής- εστιαστής σε σχέση με τον εστιαζόμενο χαρακτήρα, η οποία κυμαίνεται από την πανοραμική θέα έως την περιορισμένη.²⁰³ Υπενθυμίζεται ότι η επιλογή της εστίασης είναι σημαντική γιατί συντελεί στη χειραγώγηση του αναγνώστη, καθώς τον επηρεάζει προς όφελος κάποιων χαρακτήρων και συμβάλλει στην καλύτερη παρουσίαση και κατανόησή τους. Αν ο χαρακτήρας είναι και εστιαστής, μπορούμε λόγω της εσωτερικής εστίασης να παρακολουθήσουμε τα συναισθήματα και τις σκέψεις του, άρα και να κατανοήσουμε τη γενικότερη στάση του. Αν πάλι είναι εστιαζόμενος, έχουμε στοιχεία για το πώς τους βλέπουν οι άλλοι, ενώ ταυτόχρονα ο τρόπος που ένας χαρακτήρας εστιάζεται παρέχει πληροφορίες όχι μόνο για τον ίδιο, αλλά και για τον εστιαστή.²⁰⁴

3.2.2 Αφηγηματικοί τρόποι

²⁰¹ Ό.π., σ. 149-151.

²⁰² Ό.π., σ. 160-161.

²⁰³ Sh. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London: Routledge, 2003, σ. 72-78.

²⁰⁴ Τσούτσουβα, *Θεωρητικές και Διδακτικές Προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων...*, σ. 65.

Σχετικά με τον τρόπο εκφοράς του λόγου, που στη θεωρία του Genette ονομάζεται «απόσταση»²⁰⁵, η Bal παρατηρεί σχετικά με τον πλάγιο λόγο ότι βρίσκεται σε υψηλότερο αφηγηματικό επίπεδο σε σχέση με αυτό στο οποίο υποτίθεται ότι εκφωνήθηκαν. Τα λόγια του χαρακτήρα υποδεικνύονται από το ρήμα εξάρτησης και τα εισαγωγικά, ενώ υποτίθεται ότι μεταφέρονται όσο το δυνατόν πιο πιστά. Υποστηρίζεται ότι τα χαρακτηριστικά αυτά συμβάλλουν στο να διακρίνουμε πότε υπάρχει ευθύς λόγος, πλάγιος λόγος ή ελεύθερος πλάγιος λόγος. Το πρώτο χαρακτηριστικό διαχωρίζει τον πλάγιο λόγο από τον ευθύ. Το δεύτερο, η ύπαρξη ρήματος εξάρτησης και εισαγωγικών, διαχωρίζει τον πλάγιο από τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, ενώ το τρίτο διαχωρίζει τον ελεύθερο πλάγιο λόγο από την απλή αφήγηση. Σημειώνεται επίσης ότι αναγνωρίζουμε τον ελεύθερο πλάγιο λόγο από την απουσία ρήματος εξάρτησης και εισαγωγικών, αλλά από την παρουσία του τρίτου χαρακτηριστικού, που είναι η πιστότητα των λόγων.²⁰⁶

3.2.3 Ο αφηγητής

Όσον αφορά στο θέμα του «ποιος μιλάει» στο αφηγηματικό έργο, η Bal συμφωνεί στη διάκριση μεταξύ αφηγητή, που θεωρείται γλωσσικό κατασκευάσμα, λειτουργία και όχι πρόσωπο, και πραγματικού συγγραφέα, που είναι ένα βιογραφούμενο πρόσωπο. Σύμφωνα με τη Bal ο αφηγητής είναι το πιο κεντρικό στοιχείο της αφηγηματολογικής ανάλυσης του κειμένου, καθώς η ταυτότητα του αφηγητή, καθώς και ο τρόπος και ο βαθμός στον οποίο αυτή εκδηλώνεται, δημιουργεί τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του κάθε κειμένου. Ως προς τους όρους «πρωτοπρόσωπη» και «τритоπρόσωπη» αφήγηση, υποστηρίζεται ότι, από γραμματική άποψη, ο αφηγητής βρίσκεται πάντα σε πρώτο πρόσωπο, απλώς η διαφορά έγκειται στο αν αναφέρεται στον εαυτό του ή όχι, δηλαδή στο αντικείμενο της εκφώνησης.²⁰⁷ Στο σημείο αυτό παρατηρούμε μια συμφωνία με την άποψη του Genette που αποφεύγει τους όρους πρωτοπρόσωπη / τритоπρόσωπη αφήγηση, με την αιτιολογία ότι κάθε αφήγηση είναι μια περίπτωση εκφώνησης και κάθε αφηγητής είναι εξ ορισμού πρωτοπρόσωπος.²⁰⁸ Υποστηρίζεται επίσης ότι η διαφορά ανάμεσα σε έναν αφηγητή που μιλάει για τον εαυτό και έναν εξωτερικό αφηγητή που δεν είναι χαρακτήρας του έργου σχετίζεται με την αφηγηματική ρητορική της αληθοφάνειας. Αυτό σημαίνει ότι

²⁰⁵ Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 112. Η μελέτη της απόστασης ήταν για τον Genette μια κριτική διαδικασία, με στόχο να απορρίψει τη μίμηση και το ισοδύναμό της «Showing». Η συγκεκριμένη κατηγορία χαρακτηρίστηκε από τη Bal ως πλεοναστική.

²⁰⁶ Bal, *Narratology...*, σ. 49-50.

²⁰⁷ Ο.π., σ. 21-22.

²⁰⁸ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», σ. 998.

ένας αφηγητής που είναι και χαρακτήρας του έργου μπορεί να μιλήσει για τον εαυτό του σαν να αυτοβιογραφείται και να γίνει πιο εύκολα πιστευτός, ακόμα κι αν η ιστορία είναι φανταστική, παράλογη ή μεταφυσική. Αντιθέτως η ύπαρξη ενός εξωτερικού αφηγητή συχνά δίνει έμφαση στο γεγονός ότι η ιστορία είναι επινοημένη, ιδίως όταν ξεκινά με χαρακτηριστικές φράσεις όπως «Μια φορά κι έναν καιρό» ή με κάποιον υπότιτλο όπως «Ένα μυθιστόρημα», «Ένα χειμωνιάτικο παραμύθι».²⁰⁹

Η Bal συμφωνεί με τον Genette σχετικά με τη διάκριση φωνής και εστίασης, καθώς υποστηρίζει ότι μόνο ο αφηγητής μιλάει, ενώ η εστίαση είναι απλώς ένα από τα στοιχεία του κειμένου που αφηγούμαστε.²¹⁰ Μια σχετική ταύτιση απόψεων υπάρχει επίσης μεταξύ τους ως προς την επισήμανση ότι η ύπαρξη διπλής αφηγηματικής φωνής στο έργο συνεπάγεται και μια διπλή εστίαση.²¹¹

²⁰⁹ Ο.π., σ. 22-25.

²¹⁰ Ο.π., σ. 19.

²¹¹ Μητροφάνης, «Οι μεταμορφώσεις του Πρωτέα στην παιδική λογοτεχνία», σ. 236.

Κεφάλαιο 4. Η θεωρία της Dorrit Cohn για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία

Η διεθνώς αναγνωρισμένη Καθηγήτρια Συγκριτικής Φιλολογίας Dorrit Cohn ανήκει στους θεμελιωτές της σύγχρονης ποιητικής και ιδιαιτέρως έχει αναγνωριστεί το έργο της στο πεδίο της αφηγηματολογίας και της υφολογικής ανάλυσης. Το έργο της *Διαφανή Πρόσωπα*, στο οποίο μελετά τους τρόπους παρουσίασης της συνείδησης των μυθοπλαστικών προσώπων, θεωρείται σπουδαία συνεισφορά στην κατανόηση της τέχνης του μυθιστορήματος, καθώς η σύγχρονη μυθοπλασία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συνείδηση των χαρακτήρων αλλά και επειδή η συνείδηση είναι αυτή που συντηρεί την αφήγηση. Ταυτόχρονα όμως αποτελεί και ένα αξιόπιστο τυπολογικό μοντέλο.²¹² Το τυπολογικό σχήμα της D. Cohn έχει υποστηρίξει και η M. Nikolajeva.²¹³ Σύμφωνα με άλλες απόψεις βέβαια, το έργο της δεν θεωρείται ξεχωριστή θεωρία, αλλά μια επεξεργασία και συμπλήρωση του μοντέλου του Genette.²¹⁴ Για την κατάρτιση της τυπολογίας της η D. Cohn βασίζεται σε δείκτες χρόνου και αυστηρούς γραμματικούς κανόνες, οι οποίοι προσδιορίζουν την ταυτότητα του κάθε τρόπου. Εξαρχής δηλώνεται η αποστασιοποίησή της από τις γλωσσολογικές προσεγγίσεις για την παρουσίαση της συνείδησης και κυρίως από τη θεωρία του G. Genette. Υπενθυμίζεται στο σημείο αυτό ότι στην τυπολογία του Genette ο εσωτερικός λόγος των προσώπων θεωρείται ότι βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με τον εκφωνημένο λόγο τους και διακρίνεται σε αφηγηματοποιημένο, μετατιθέμενο και αναφερόμενο λόγο, ενώ η διάκριση αυτή εντάσσεται στο κεφάλαιο της έγκλισης και στην υποκατηγορία της απόστασης ειδικότερα. Η Cohn υποστηρίζει πως αυτή η προσέγγιση έχει το προτέρημα να παρέχει ακριβή γραμματικά και λεκτικά κριτήρια, αντί για ασαφή ψυχολογικά και υφολογικά, όμως οδηγεί σε υπεραπλούστευση των λογοτεχνικών προβλημάτων, αφήνοντας εκτός μελέτης όλο το μη ρηματικό πεδίο της συνείδησης και την προβληματική σχέση μεταξύ σκέψης και ομιλίας.²¹⁵ Στην ανάλυση της θεωρίας της χρησιμοποιεί τους παραδοσιακούς όρους «πρωτοπρόσωπη» και «τριτοπρόσωπη» αφήγηση, παρόλο που συμφωνεί με τον

²¹² D. Cohn, *Διαφανή πρόσωπα: αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μετάφραση Δ. Μπεχλικούδη, Αθήνα: Παπαζήσης, 2001, σ. 11-18.

²¹³ Τσούτσουβα, *Θεωρητικές και Διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων...*, σ. 133.

²¹⁴ Καψωμένος, *Αφηγηματολογία...*, σ. 83.

²¹⁵ Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 32-33.

Genette ότι είναι ανακριβείς, καθώς θεωρεί τη δική του ορολογία σχετικά με την «ομοδιηγητική» και «ετεροδιηγητική» αφήγηση πιο ανοίκεια.²¹⁶

Η δική της προσέγγιση έχει περισσότερο φιλολογικό παρά γλωσσολογικό χαρακτήρα και εκκινεί ονομάζοντας τρεις βασικές τεχνικές. Σε μια σύντομη επισκόπηση της ορολογίας, οι τεχνικές αυτές ορίζονται ως ψυχο-αφήγηση, παρατιθέμενος μονόλογος και αφηγημένος μονόλογος, στα έργα με τριτοπρόσωπο περικείμενο. Η ψυχο-αφήγηση αποτελεί την πιο έμμεση τεχνική και αφορά στον λόγο του αφηγητή για τη συνείδηση ενός μυθοπλαστικού προσώπου. Επειδή συνήθως ο λόγος του αφηγητή δεν αποτελεί μέθοδο έκφρασης μιας νοερής γλώσσας, η ψυχο-αφήγηση θεωρείται ότι μπορεί να αποδώσει «ειρωνικές ή λυρικές υπό- ή υπερ-λεκτικές» λειτουργίες.²¹⁷ Η δεύτερη τεχνική, ο παρατιθέμενος μονόλογος, είναι η πιο άμεση από τις τρεις και αναφέρεται στον παραδοσιακό όρο «εσωτερικός μονόλογος». Παλαιότεροι κριτικοί είχαν χρησιμοποιήσει το έργο *Οδυσσέας* του Τζ. Τζόυς σαν διαχωριστική γραμμή, υποστηρίζοντας πως στα πιο παραδοσιακά μυθιστορήματα η τεχνική αυτή πρέπει να ονομάζεται «σιωπηλός εσωτερικός διάλογος» και ο «εσωτερικός μονόλογος» να χρησιμοποιείται μόνο στα μοντέρνα έργα, στη μετά Τζόυς εποχή. Η διάκριση αυτή στηρίχτηκε σε υφολογικά κριτήρια, καθώς ο εσωτερικός μονόλογος θεωρήθηκε συνειρμικός, αυθόρμητος, μη λογικός, με ελλειπτικό λόγο και έντονη εικονοπλασία, ενώ ο εσωτερικός διάλογος χαρακτηρίστηκε ρητορικός, ορθολογικός, σκόπιμος, με αποφθεγματική γλώσσα. Η D. Cohn υποστηρίζει πως αυτή η διάκριση δεν είναι εφικτή, καθώς πολλά παραθέματα σκέψης των μυθιστορηματικών προσώπων, τόσο σε παραδοσιακά όσο και σε μοντέρνα έργα, υιοθετούν στοιχεία και από τους δύο τρόπους συνδυαστικά. Τονίζεται επίσης ότι σε όλα τα παραθέματα σκέψης αποτελεί κοινό παρονομαστή η χρήση ενεστώτα χρόνου και πρώτου προσώπου για το σκεπτόμενο «εγώ». Άρα ο όρος «παρατιθέμενος μονόλογος» χρησιμοποιείται από την D. Cohn συνολικά, για κάθε περίπτωση όπου ο σκέψη του προσώπου παρουσιάζεται μέσα σε εισαγωγικά, ενταγμένη σε αφηγηματικά συμφραζόμενα.²¹⁸ Η τρίτη τεχνική που ονομάζεται «αφηγημένος μονόλογος» είναι ο γνωστός από τη γαλλική και γερμανική κριτική «ελεύθερος πλάγιος λόγος» και γλωσσολογικά είναι η πιο σύνθετη τεχνική από τις τρεις. Ο αφηγημένος μονόλογος διατηρεί την τριτοπρόσωπη αναφορά και τον χρόνο

²¹⁶ Ο.π., σ. 13.

²¹⁷ Ο.π., σ. 34.

²¹⁸ Ο.π., σ. 35.

της αφήγησης όπως η ψυχο-αφήγηση και ταυτόχρονα αναπαράγει με ακρίβεια τη νοερή γλώσσα του χαρακτήρα, όπως ο παρατιθέμενος μονόλογος.

Οι ίδιοι αυτοί βασικοί τύποι παρουσίασης της συνείδησης εφαρμόζονται και σε μυθιστορήματα με πρωτοπρόσωπη αφήγηση και τότε ονομάζονται «αυτοαφήγηση», «αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος» και «αυτο-αφηγημένος μονόλογος» αντίστοιχα. Πέραν του ορισμού των βασικών τεχνικών δεν υπάρχει ωστόσο άλλος παραλληλισμός μεταξύ τριτοπρόσωπης και πρωτοπρόσωπης εκφοράς. Στο πρωτοπρόσωπο μυθιστόρημα αλλάζει το αφηγηματικό κλίμα, λόγω της αλλοιωμένης σχέσης του αφηγητή με τον πρωταγωνιστή του, δηλαδή το ίδιο του το παρελθόν. Η αφήγηση εσωτερικών συμβάντων επηρεάζεται περισσότερο από αυτή τη μεταβολή προσώπου, παρά η αφήγηση εξωτερικών συμβάντων.²¹⁹

4.1 Η παρουσίαση της συνείδησης σε έργα με τριτοπρόσωπο περικείμενο

4.1.1 Η ψυχο-αφήγηση

Η πρώτη τεχνική που ορίζεται σε ένα μυθιστόρημα με τριτοπρόσωπη αφήγηση είναι η «ψυχο-αφήγηση». Η D. Cohn παρατηρεί ότι, ιδίως σε παραδοσιακά μυθιστορήματα του 19^{ου} αιώνα με έντονη την παρουσία του αφηγητή, είναι συχνό το φαινόμενο να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στα σχόλια του αφηγητή, παρά στους συλλογισμούς των χαρακτήρων. Ο αφηγητής δηλαδή αναφέρει εν συντομία ένα εσωτερικό συμβάν και αμέσως παρεμβάλλει αξιολογικές κρίσεις με διδακτικό ύφος, γενικές αλήθειες για την ανθρώπινη φύση και δικά του σχόλια, ενώ ταυτόχρονα ο χρόνος των ρημάτων αλλάζει από αφηγηματικό αόριστο σε γνωμικό ενεστώτα και το υποκείμενο από τον συγκεκριμένο ήρωα σε κάτι τελείως γενικό, για παράδειγμα «οι νέοι άνθρωποι». Είναι φανερό ότι η σκέψη του αφηγητή και η σκέψη του χαρακτήρα βρίσκονται σε αντίστροφη αναλογία μεταξύ τους. Όσο πιο εμφανής είναι η παρουσία του αφηγητή, τόσο λιγότερο αποκαλύπτεται το ψυχικό βάθος των χαρακτήρων. Αντίστροφα, όσο αυξάνεται το ενδιαφέρον για τα ζητήματα της ατομικής ψυχολογίας, τόσο ο αφηγητής εξαφανίζεται από τον μυθιστορηματικό κόσμο.²²⁰

Υπάρχουν ωστόσο και ψυχολογικά μυθιστορήματα, στα οποία μια μυθιστορηματική συνείδηση βρίσκεται στο επίκεντρο. Για την παρουσίαση αυτής της συνείδησης υπάρχουν δύο κύριοι τύποι, ο δυσαρμονικός και ο αρμονικός. Ο δυσαρμονικός τύπος εντοπίζεται σε περιπτώσεις όπου ο αφηγητής είναι εμφανής και

²¹⁹ Ο.π., σ. 36-37.

²²⁰ Ο.π., σ. 47-51.

αποστασιοποιημένος από την συνείδηση που περιγράφει, κάνει σχόλια που εκφέρονται σε γνωμικό ενεστώτα, ενώ για την περιγραφή του εσωτερικού κόσμου και των βαθύτερων πλευρών της ψυχής χρησιμοποιείται αφηρημένο αναλυτικό λεξιλόγιο. Στην περίπτωση της δυσαρμονικής αφήγησης τονίζεται το γνωστικό προνόμιο του αφηγητή, καθώς αυτός είναι σε θέση να εκφράσει χαρακτηριστικά και ηθικές εκτιμήσεις για τον χαρακτήρα, χωρίς βέβαια αυτές οι εκτιμήσεις να είναι αναγκαστικά αξιόπιστες. Αντίθετα στον αρμονικό τύπο παρουσίασης ο αφηγητής παραμένει απαρατήρητος και εύκολα συγχωνεύεται με τη συνείδηση που αφηγείται. Στην περίπτωση αυτή αποφεύγονται έμμεσες αναφορές, χαρακτηρισμοί και εννοιολογικοί όροι, σκέψεις και συναισθήματα διαπλέκονται συνεκτικά με αισθήσεις, ενώ ο αφηγητής δείχνει ανοχή προς τον χαρακτήρα, δεν τον αξιολογεί και η φωνή του υποτάσσεται στις σκέψεις και τα αισθήματα του χαρακτήρα. Είναι σπάνιο να συναντήσουμε μια αρμονική ψυχο-αφήγηση μεγάλης έκτασης που να μην καταλήγει σε αμιγή αφηγημένο μονόλογο, καθώς οι τεχνικές αυτών των δύο τρόπων είναι αρκετά συναφείς.²²¹ Στη λογοτεχνία για παιδιά εφαρμόζεται πιο συχνά η δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση εξαιτίας του γνωστικού χάσματος μεταξύ του αφηγητή και του χαρακτήρα-παιδιού και λόγω των παιδαγωγικών και διδακτικών παραμέτρων, καθώς ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον αφηγητή για να προβεί σε κρίσεις για τον χαρακτήρα. Η αρμονική ψυχο-αφήγηση είναι πιο απαιτητική τεχνική τόσο για τον συγγραφέα, όσο και για τον νεαρό αναγνώστη, εξαιτίας της ασάφειάς της.²²²

Ένα σχεδόν αποκλειστικό χαρακτηριστικό της ψυχο-αφήγησης είναι η χρονική της ευκαμψία, μπορεί δηλαδή τόσο να συμπυκνώσει ένα παράθεμα σκέψης μεγάλης έκτασης, όσο και να επεκτείνει μια σύντομη νοητική στιγμή. Η σύνοψη επιτυγχάνεται μέσα από τρεις διαφορετικούς ρυθμούς, τους θαμιστικούς, τους διαρκείας και τους μεταβαλλόμενους. Η θαμιστική σύνοψη οργανώνει τα γεγονότα σε ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται, η σύνοψη διαρκείας παρουσιάζει ένα πρότυπο συνέχισης χρησιμοποιώντας μετοχές ενεστώτα και διαρκείας ρηματικούς τύπους, ενώ η μεταβαλλόμενη σύνοψη παρουσιάζει μια μεταβολή που συμβαίνει σταδιακά, σε μια εκτεταμένη χρονική περίοδο. Το φαινόμενο της σύνοψης είναι σπάνιο σε μυθιστορήματα επικεντρωμένα στον χαρακτήρα, καθώς χρειάζεται έναν αφηγητή με πανοραμική οπτική. Αντιθέτως η χρονική επέκταση επιτυγχάνεται

²²¹ Ο.π., σ. 51-60.

²²² M. Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press, 2005, σ. 173-187.

κυρίως μέσα από παρομοιώσεις που προσελκύουν την προσοχή και την απομακρύνουν από τη χρονική περίοδο της αφήγησης.²²³

Η ψυχο-αφήγηση δεν έχει εξαφανιστεί από το μοντέρνο μυθιστορηματικό σκηνικό, καθώς είναι η μόνη τεχνική που προσφέρει το πλεονέκτημα της ικανότητας να αφηγείται υπόρρητες καταστάσεις. Μπορεί να αποδώσει με τα λόγια του αφηγητή ό,τι ο χαρακτήρας γνωρίζει αλλά δεν θέλει ή δεν ξέρει πώς να μετατρέψει σε λέξεις, να αρθρώσει την εσωτερική ζωή που παρέμενε κρυφή, να εκφράσει το υποσυνείδητο επίπεδο και να παρουσιάσει όνειρα. Αυτές οι ελάχιστα συνειδητές περιοχές της ψυχικής ζωής μπορούν να παρουσιαστούν μόνο με έμμεσες και παραδοσιακές μεθόδους.²²⁴

4.1.2 Ο παρατιθέμενος μονόλογος

Η δεύτερη τεχνική, αυτή του παρατιθέμενου μονολόγου, καθιερώθηκε πλήρως στα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Στα προ-ρεαλιστικά μυθιστορήματα τον συναντάμε με εισαγωγικές φράσεις και δείκτες παράθεσης, ενώ στα σύγχρονα ρεαλιστικά μυθιστορήματα, όπως αυτά του Ντοστογιέφσκι, οι εισαγωγικές φράσεις συνήθως παραλείπονται, σηματοδοτούμενες απλώς με εισαγωγικά και άλλα σταθερά σημεία. Η άμεση έκθεση των σκέψεων του χαρακτήρα δεν παραπέμπει πλέον αποκλειστικά σε μια μοναχική στιγμή αναπόλησης ή εσωτερικής συζήτησης, αλλά συνοδεύει απροσδόκητες συναντήσεις και εμπειρίες, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την εναλλαγή εξωτερικής και εσωτερικής σκηνής. Στα τμήματα αυτά του έργου πολλαπλασιάζονται οι τύποι του «είπε», η στίξη είναι πιο λεπτομερής, εντείνεται η προσοχή στη δυαδικότητα των απόψεων και ο ρυθμός του έργου είναι πιο ασυνεχής.²²⁵ Στην περίπτωση του παρατιθέμενου μονολόγου, το περιεχόμενο στο οποίο τοποθετείται είναι εξίσου σημαντικό με το περιεχόμενο του ίδιου του μονολόγου. Ο μονόλογος είναι πάντα, λιγότερο ή περισσότερο, υποταγμένος στον αφηγητή και έτσι η δική μας αξιολόγηση και ερμηνεία εξαρτάται από την ουδέτερη, φιλική, εχθρική, εμπαθή, ειρωνική, προοπτική του αφηγητή. Ακόμα και ένας τίτλος ή επίθετο μπορεί να επηρεάσει την ερμηνεία αυτή. Πολλές φορές ο μονόλογος χρησιμοποιείται για να δείξει το ειρωνικό χάσμα ανάμεσα στον αφηγητή και τον χαρακτήρα, ή αντίθετα για να κατευθύνει ο αφηγητής τις σκέψεις του χαρακτήρα προς τον δικό του δρόμο. Ανάλογα λοιπόν με το ποσοστό ειρωνείας

²²³ Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 61-71.

²²⁴ Ο.π., σ. 76-87.

²²⁵ Ο.π., σ. 89-93.

και συμπάθειας δημιουργείται κλιμάκωση από τη δυσαρμονία ως την αρμονία μεταξύ της φωνής του αφηγητή και της φωνής του χαρακτήρα.²²⁶

Ενταγμένος σε μια τριτοπρόσωπη αφήγηση, ο παρατιθέμενος μονόλογος έχει τον ρόλο να αναπαραστήσει μιμητικά τη γλώσσα του μυθοπλαστικού προσώπου. Δημιουργείται δηλαδή η ψευδαίσθηση ότι μας αποδίδεται ό,τι ο χαρακτήρας πραγματικά σκέπτεται. Αυτή η νοητική δραστηριότητα, που είναι δύσκολο να αποδειχτεί αντικειμενικά, ονομάζεται από τους ψυχολόγους «εσωτερική γλώσσα», «εσωτερικός λόγος» ή «ενδοφασία». Το γεγονός ότι ο αναγνώστης μπορεί να ακροάται τον άρρητο λόγο ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα αποτελεί βέβαια μια σύμβαση του τριτοπρόσωπου μυθιστορήματος, τμήμα της μεγαλύτερης σύμβασης της διαφάνειας του νου των χαρακτήρων. Οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται συνήθως για την αναπαράσταση των σκέψεων των χαρακτήρων σε κατάσταση αναταραχής ή ονειροπόλησης, είναι η αποσπασματική σύνταξη, ο κοφτός ρυθμός, η ανακόλουθη και αταίριαστη εικονοποιία.²²⁷

Από τη στιγμή που ο παρατιθέμενος μονόλογος αναπαριστά μια πραγματική ψυχολογική διεργασία, η γλώσσα που χρησιμοποιείται στα τμήματα αυτά του έργου πρέπει να είναι έγκυρη, δηλαδή να συμφωνεί με τον χρόνο, τον τόπο, την κοινωνική θέση του χαρακτήρα, το επίπεδο της ευφυΐας του, την κατάσταση της σκέψης του και άλλα μυθιστορηματικά γεγονότα. Ο μονόλογος αποτελεί ένα ευρύ πεδίο για υφολογικούς πειραματισμούς. Οι αντωνυμίες πρώτου και δεύτερου προσώπου μπορούν να εναλλάσσονται ελεύθερα, αναφερόμενες στο ίδιο υποκείμενο, οι λέξεις αναμιγνύονται και συνταιριάζονται πιο ελεύθερα και δημιουργικά σε σχέση με τον κοινό λόγο. Ωστόσο οι συγγραφείς λίγο έχουν επωφεληθεί από αυτή την ελευθερία που τους προσφέρεται. Αυτό συμβαίνει γιατί όσο περισσότερο η γλώσσα του μονολόγου απομακρύνεται από τη γλώσσα της επικοινωνίας, τόσο πιο δύσκολο είναι για το έργο να μεταβιβαστεί στους αναγνώστες. Σε σύγκριση με τον ψυχο-αφήγηση, ο παρατιθέμενος μονόλογος είναι πιο άμεση τεχνική, υστερεί όμως σε βάθος, μυστήριο και περιπλοκή.²²⁸ Στο μοντέρνο μυθιστόρημα τείνει να αντικατασταθεί από άλλες τεχνικές, ωστόσο στην παιδική λογοτεχνία χρησιμοποιείται ακόμα ευρέως.²²⁹ Επίσης συνδέεται με τον κατά L. Vygotsky «εγωκεντρικό λόγο» του παιδιού, δηλαδή τη φωναχτή σκέψη των μικρών παιδιών που προοδευτικά εσωτερικεύεται και

²²⁶ Ο.π., σ. 98-102.

²²⁷ Ο.π., σ. 111-121.

²²⁸ Ο.π., σ. 126-138.

²²⁹ Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, σ. 244.

μετατρέπεται σε εσωτερικό λόγο.²³⁰ Στη λογοτεχνία για παιδιά ο εσωτερικός μονόλογος συνήθως μπαίνει σε πλάγια γράμματα, για να βοηθείται ο νεαρός αναγνώστης.²³¹

4.1.3 Ο αφηγημένος μονόλογος

Η τρίτη τεχνική, ο αφηγημένος μονόλογος, αλλιώς γνωστός και ως ελεύθερος πλάγιος λόγος, αποτελεί, σύμφωνα με τη Dorrit Cohn, ένα είδος «σύνθεσης των αντιθέσεων». Η τεχνική αυτή εμφανίστηκε σχετικά αργά στην ιστορία των αφηγηματικών ειδών και συγκεκριμένα όταν το τρίτοπρόσωπο μυθιστόρημα άρχισε να εστιάζει περισσότερο στη συγκινησιακή και διανοητική ζωή των χαρακτήρων, εισχωρώντας έτσι στις περιοχές που πριν κρατούσε το πρωτοπρόσωπο, επιστολικό ή εξομολογητικό μυθιστόρημα. Η Τζέιν Ωστιν είναι από τις πρώτες συγγραφείς που χρησιμοποίησαν τον αφηγημένο μονόλογο, ενώ αργότερα καθιερώθηκε πλήρως στα έργα των Φλωμπέρ, Ζολά, Μοπασάν. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν ότι χαρακτηρίζεται «υφολογική γέφυρα που οδηγεί από το μυθιστόρημα του δέκατου ένατου αιώνα σε εκείνο του εικοστού».²³²

Ο όρος «αφηγημένος μονόλογος» επιλέχθηκε, γιατί σύμφωνα με τη συγγραφέα «ένα τόσο ξεχωριστό φαινόμενο αξίζει ένα ξεχωριστό όνομα, ένα όνομα που το συσχετίζει με τις άλλες τεχνικές για απόδοση της συνείδησης πιο στενά και πιο καθαρά απ' ό,τι άλλοι, περισσότερο περιεκτικοί όροι».²³³ Πρόκειται για τον μετασχηματισμό της γλώσσας της σκέψης ενός χαρακτήρα σε αφηγηματική γλώσσα. Η σκέψη του χαρακτήρα αποδίδεται στο δικό του ιδίωμα, ενώ ταυτόχρονα διατηρείται η τρίτοπρόσωπη εκφορά και ο βασικός χρόνος της αφήγησης. Η αφηγηματική γλώσσα λειτουργεί δηλαδή σαν μία μάσκα, πίσω από την οποία ηχεί η φωνή της σκέψης του προσώπου με όλα τα πιθανά της χαρακτηριστικά, άγνοια, θρησκευτικότητα, επιφωνήματα, ερωτήσεις, επαναλήψεις, υπερβολές, κρίσεις μανίας, εκφράσεις της καθομιλουμένης.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η άποψη της Cohn για τον ελεύθερο πλάγιο λόγο συμπίπτει με αυτή του Massimo Peri, ο οποίος, όπως έχει προαναφερθεί, τονίζει ότι η τεχνική αυτή σχετίζεται με τη σκέψη του προσώπου και όχι με την όραση.²³⁴ Αξίζει επίσης να αναφερθεί η διάσταση απόψεων σχετικά με τον

²³⁰ Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 134-135.

²³¹ Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, σ. 245.

²³² Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 155-159.

²³³ Ο.π., σ. 152.

²³⁴ Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, σ. 20.

ελεύθερο πλάγιο λόγο μεταξύ D. Cohn και G. Genette. Για τον Genette η σκέψη και η λέξη είναι ταυτόσημες και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι απλώς ένα είδος λόγου. Υπενθυμίζουμε ότι θεωρείται απλή παραλλαγή του μετατιθέμενου λόγου, που αναλύεται στην κατηγορία «απόσταση» και το κεφάλαιο «έγκλιση». Αντίθετα η D. Cohn ασκεί κριτική στους δομιστές Tzv. Todorov και G.Genette, υποστηρίζοντας ότι δεν έχουν δώσει στην τεχνική αυτή την προσοχή που της άξιζε,²³⁵ ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζει ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος είναι μια τεχνική έκφρασης της σκέψης και ότι υπάρχει σύνδεση μεταξύ της μορφής του και του περιεχομένου.²³⁶

Ως προς τη σχέση του με τις άλλες τεχνικές, ο χρόνος και το πρόσωπο τον ξεχωρίζουν από τον παρατιθέμενο μονόλογο, καθώς ο αφηγημένος μονόλογος εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο και παρελθοντικό χρόνο, ενώ ο παρατιθέμενος αναφέρεται στο τώρα και χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο. Από την ψυχο-αφήγηση τον ξεχωρίζουμε λόγω της απουσίας των ρημάτων που δηλώνουν σκέψη. Υπάρχουν βέβαια και ομοιότητες με τα άλλα είδη, με την ψυχο-αφήγηση το ρηματικό χρονικό σύστημα και η αναφορά σε τρίτο πρόσωπο, ενώ με τον παρατιθέμενο μονόλογο έχει κοινή την έκφραση στον κύριο όρο και τη σειρά των λέξεων στις ερωτηματικές προτάσεις.²³⁷

Σημασιολογικά, λειτουργικά και γραμματικά ο αφηγημένος μονόλογος βρίσκεται ανάμεσα στις άλλες δύο τεχνικές. Είναι πιο άμεσος τρόπος από την ψυχο-αφήγηση, αλλά πιο πλάγιος από τον παρατιθέμενο, συνδυάζοντας τη γλώσσα του χαρακτήρα με τη γραμματική του αφηγητή. Επειδή είναι μια εύκαμπτη, σύνθετη και ταυτόχρονα ασαφής τεχνική, χρειάζονται κάποιες ενδείξεις για να τον αναγνωρίσουμε μέσα στο κείμενο. Οι ενδείξεις αυτές μπορεί να είναι, ανάλογα με τα συμφραζόμενα, σημασιολογικές, συντακτικές, λεξιλογικές, ή ποικίλα συνδυασμένες, ενώ ταυτόχρονα κρίνεται απαραίτητη και η ευφυΐα του αναγνώστη.²³⁸ Όπως και ο παρατιθέμενος μονόλογος, έτσι και ο αφηγημένος, και μάλιστα σε μεγαλύτερο βαθμό, είναι εξαρτημένος από την αφηγηματική φωνή που τον διαμεσολαβεί και τον περιβάλλει, άρα και επηρεασμένος από τον τόνο και τα συμφραζόμενα. Ο αφηγητής υποχρεώνεται σε διάθεση συμπάθειας ή ειρωνείας, μπορεί εκ περιτροπής να χρησιμοποιεί και τις δύο αυτές δυνατότητες, ή να αποστασιοποιείται απότομα,

²³⁵ Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 150.

²³⁶ Peti, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, σ. 55.

²³⁷ Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 137-146.

²³⁸ Ο.π., σ. 148.

παρεμβάλλοντας δικές του παρατηρήσεις μέσα στον μονόλογο.²³⁹

Συμπερασματικά, κάθε μία από τις τρεις προαναφερθείσες τεχνικές έχει μια πιο σταθερή λειτουργία που την προσδιορίζει. Η ψυχο-αφήγηση συνοψίζει διάχυτα συναισθήματα, ανάγκες και παρορμήσεις, ο αφηγημένος μονόλογος τροποποιεί αυτές τις αντιδράσεις σε πραγματικές ερωτήσεις, επιφωνήματα και εικασίες, ενώ ο παρατιθέμενος μονόλογος σχετίζεται με στιγμές απροκάλυπτης αυτό-απεύθυνσης. Σε ένα κειμενικό περιβάλλον με κυρίαρχο τον αφηγητή, η τεχνική που συναντάται πιο συχνά είναι η δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση, ενώ και οι δύο τύποι μονόλογου προσλαμβάνουν ειρωνική χροιά. Αντίθετα σε ένα κειμενικό περιβάλλον με κυρίαρχο τον χαρακτήρα, η πιο συνηθισμένη τεχνική είναι ο αφηγημένος μονόλογος με συγκινησιακή σκοπιά, ενώ μπορούμε επίσης να συναντήσουμε αρμονική ψυχο-αφήγηση και παρατιθέμενο μονόλογο χωρίς δείκτες παράθεσης. Αυτές οι τρεις τελευταίες τεχνικές συντελούν στην ενοποίηση μεταξύ της γλώσσας του αφηγητή και της γλώσσας του χαρακτήρα, με αποτέλεσμα η ψυχο-αφήγηση να υιοθετεί το λεξιλόγιο των χαρακτήρων, ο αφηγημένος μονόλογος να εκφέρεται σε ενεστώτα χρόνο και από τον παρατιθέμενο μονόλογο να λείπουν οι δείκτες παράθεσης. Καθώς πρόκειται για εσωτερικό λόγο, οι τεχνικές αυτές συνδέονται επίσης και με τα επίπεδα της συνείδησης, η καθεμία με τον δικό της τρόπο. Έτσι, η ψυχο-αφήγηση θεωρείται ότι εκφράζει πιο έντονα το ασυνείδητο επίπεδο, ενώ ο παρατιθέμενος μονόλογος, η πιο άμεση τεχνική, βρίσκεται πιο κοντά στο συνειδητό, με τον αφηγημένο μονόλογο να βρίσκεται στο μέσον της απόστασης.²⁴⁰

4.2 Η παρουσίαση της συνείδησης σε έργα με πρωτοπρόσωπο περικείμενο

4.2.1 Η αυτο-αφήγηση

Οι τεχνικές που εντάσσονται σε αυτή την κατηγορία ορίζονται από τη Dorrit Cohn συνολικά ως «αναδρομικές τεχνικές». Η τεχνική της ψυχο-αφήγησης του τριτοπρόσωπου κειμένου μετατρέπεται τώρα σε αυτο-αφήγηση. Η αυτο-αφήγηση εκφράζει αδιάρθρωτες καταστάσεις της συνείδησης ή συνοψίζει μεγάλης διάρκειας ψυχολογικές καταστάσεις και τις μεταβολές τους. Ωστόσο, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής έχει λιγότερη πρόσβαση στη δική του παρελθούσα ψυχή σε σχέση με τον παντογνώστη αφηγητή, καθώς μπορεί να στηριχθεί μόνο στη μνήμη του. Για τον λόγο

²³⁹ Ο.π., σ. 160-164.

²⁴⁰ Ο.π., σ. 184-188.

αυτό ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής συχνά παρακινείται να αναφέρει την πηγή της γνώσης του.²⁴¹

Η διάκριση μεταξύ δυσαρμονίας και αρμονίας υφίσταται και στην περίπτωση της αυτο-αφήγησης. Στην περίπτωση της δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης, επικρατεί ένας διαυγής αφηγητής που επιστρέφει σε ένα παλιότερο «εγώ» που χαρακτηρίζεται από άγνοια, σύγχυση και πλάνη. Η αφήγηση δηλαδή αφορά στην αναδρομική γνώση μιας εσωτερικής ζωής που δεν ήταν δυνατό να γνωρίζει τον εαυτό της τη στιγμή της εμπειρίας. Έχουμε δηλαδή έναν εμπειρότερο και σοφότερο αφηγητή ο οποίος φωτίζει το παρελθόν «εγώ» του, που ήταν βυθισμένο στο σκοτάδι. Η διάσταση που υπάρχει ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν «εγώ» γίνεται εμφανής μέσα από τη χρήση επιρρημάτων, τους ρηματικούς χρόνους που δηλώνουν συνέχεια, όπως ο παρατατικός, τις παρεκβάσεις σε γνωμικό ενεστώτα, τα ρήματα συνείδησης σε υποτακτική σύνδεση, το επεξεργασμένο νοητικό λεξιλόγιο, τα γνωμικά και τα θεωρητικά σχόλια, την ειρωνική αυτο-παράθεση. Λόγω της αποστασιοποίησης που δημιουργείται ανάμεσα στα δύο «εγώ» του αφηγητή, η δυσαρμονική αυτο-αφήγηση χαρακτηρίζεται αλλιώς και ως «παρωδιστική».²⁴²

Αντιθέτως σε μια αρμονική αυτο-αφήγηση κυριαρχεί ένας διακριτικός αφηγητής που ταυτίζεται με την πρωιμότερη ενσάρκωσή του, αποκηρύσσοντας κάθε γνωστικό προνόμιο. Δεν επισύρει την προσοχή στο παρόν αφηγούμενο «εγώ» με πληροφορίες, σχόλια και γνώμες που δεν ήταν δικές του στο παρελθόν. Δεν υπάρχουν αιτιακές συνδέσεις, γνωμικές παρεκβάσεις ή επεξηγηματικές παρομοιώσεις. Συχνά μπορεί να χρησιμοποιηθεί ενεστώτας χρόνος που δεν αναφέρεται όμως στην παρούσα στιγμή του αφηγητή, αλλά έχει αφηγηματικό χαρακτήρα, δηλαδή αναφέρεται στην ίδια χρονική βαθμίδα με τον αόριστο.²⁴³ Στην περίπτωση της λογοτεχνίας για παιδιά, η αρμονική αυτο-αφήγηση πάντως παρουσιάζει το πρόβλημα της έλλειψης εκ μέρους του χαρακτήρα-παιδιού κατάλληλου λεξιλογίου, εμπειρίας και κατανόησης που απαιτούνται για την έκφραση των συνειδησιακών του καταστάσεων.²⁴⁴ Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι η ψυχολογία του αφηγητή επηρεάζει τη μορφή της αυτο-αφήγησης του, άρα η επιλογή ανάμεσα στην αρμονία και την δυσαρμονία αποτελεί ένα σημαντικό αυτοβιογραφικό γεγονός.²⁴⁵

²⁴¹ Ο.π., σ. 193-195.

²⁴² Ο.π., σ. 196-203.

²⁴³ Ο.π., σ. 207-210.

²⁴⁴ Nikolajeva, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, σ. 263.

²⁴⁵ Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 214.

4.2.2 Ο αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος

Η δεύτερη αναδρομική τεχνική είναι ο αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος και είναι αρκετά συνηθισμένη στην παραδοσιακή πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Αφορά σε παραθέσεις περασμένων σκέψεων που μπορούν να πάρουν τη μορφή ρητορικών λόγων και να παρουσιάσουν στιγμές υψηλού πάθους ή κορύφωσης κάποιας διαμάχης. Η χρήση εισαγωγικών και δεικτών παράθεσης κρίνεται αναγκαία, ώστε να μην υπάρχει κίνδυνος σύγχυσης ανάμεσα στις τωρινές και τις παρελθούσες σκέψεις του αφηγητή, αφού η βασική γραμματική, ενεστώτας χρόνος και πρώτο πρόσωπο, είναι κοινή και στις δύο περιπτώσεις. Αυτή είναι η αιτία που ο αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος δεν προτιμάται στο μοντέρνο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα: ή υπάρχει αμφισημία μεταξύ παροντικών και παρελθοντικών σκέψεων, ή το κείμενο γεμίζει με μονότονες εισαγωγικές φράσεις με δείκτες παράθεσης. Υπάρχουν βέβαια και φορές όπου τα σημεία παράθεσης παραλείπονται σκόπιμα, ώστε οι περασμένες σκέψεις του αφηγητή να αφομοιώνονται με τις παρούσες και να δίνεται έτσι η εντύπωση ότι οι ιδέες του αφηγητή πάνω σε ένα ζήτημα έχουν παραμείνει σταθερές με το πέρασμα του χρόνου. Ωστόσο, αν τα δεικτικά παράθεσης λείπουν και από την αρχή και από το τέλος του μονολόγου, τότε δημιουργείται μια κατάσταση πραγματικής απροσδιοριστίας.²⁴⁶

4.2.3 Ο αυτο-αφηγημένος μονόλογος

Την τρίτη αναδρομική τεχνική, αυτή του αυτο-αφηγημένου μονολόγου, τη συναντάμε σε περιπτώσεις όπου ο αφηγητής φτιάχνει προτάσεις πάνω σε γεγονότα του παρελθόντος που διαψεύδονται από ό,τι συμβαίνει αμέσως μετά ή κάνει ερωτήσεις που απαντώνται στην επόμενη σελίδα. Η τεχνική αυτή χρησιμεύει ως δραματικό τέχνασμα για την απόδοση αβεβαιοτήτων και ταραχών του παρελθόντος. Ο αφηγητής δηλαδή ταυτίζεται στιγμιαία με τον περασμένο του εαυτό, χάνοντας το γνωστικό του προνόμιο, ή αν πρόκειται για έναν εξαιρετικά εγωκεντρικό αφηγητή, τότε αυτή η τεχνική παρουσιάζει μια υπαρξιακή του κρίση που έχει παραμείνει άλυτη. Πρόκειται γενικότερα για μια σπάνια τεχνική και εντοπίζεται σε εκείνη την περιοχή όπου τριτοπρόσωπα και πρωτοπρόσωπα κείμενα κινούνται σε εγγύτητα μεταξύ τους.²⁴⁷

Η D. Cohn υποστηρίζει συμπερασματικά πως όταν πρέπει να αποδοθούν πολύπλοκες εσωτερικές περιπέτειες με τον πιο άμεσο δυνατό τρόπο, είναι

²⁴⁶ Ο.π., σ. 214-219.

²⁴⁷ Ο.π., σ. 220-225.

προτιμότερες οι αρμονικές τεχνικές της τριτοπρόσωπης αφήγησης, δηλαδή αρμονική ψυχο-αφήγηση, παρατιθέμενος μονόλογος χωρίς δείκτες παράθεσης και αφηγημένος μονόλογος με συγκινησιακό τόνο, παρά οι αναδρομικές τεχνικές της πρωτοπρόσωπης αφήγησης.²⁴⁸

4.2.4 Ο αυτόνομος μονόλογος

Οι προαναφερθείσες τεχνικές έχουν το κοινό χαρακτηριστικό να εντάσσονται σε ένα αφηγηματικό περιβάλλον, είτε τριτοπρόσωπο, είτε πρωτοπρόσωπο. Υπάρχουν ωστόσο περιπτώσεις κατά τις οποίες η αφήγηση χάνει σταδιακά τα χαρακτηριστικά της και ολισθαίνει προς πιο αυτόνομες παρουσιάσεις της συνείδησης, δηλαδή τον αυτόνομο μονόλογο. Προδρομικά είδη του αυτόνομου μονολόγου θεωρούνται ο παρατιθέμενος μονόλογος σε τριτοπρόσωπο περικείμενο και όλα τα είδη της λεγόμενης «εξομολογητικής λογοτεχνίας», δηλαδή αφηγήσεις βασισμένες στη μνήμη, ημερολόγιο, επιστολικό μυθιστόρημα, θεατρικός μονόλογος. Ένα είδος που βρίσκεται μεταξύ αφήγησης και αυτόνομου μονολόγου είναι ο «αυτοβιογραφικός μονόλογος». Στην περίπτωση αυτή, ένας μοναχικός ομιλητής ανακαλεί το παρελθόν του και το διηγείται στον εαυτό του σε χρονολογική σειρά. Αντιθέτως στον αυτόνομο εσωτερικό μονόλογο το παρελθόν παρουσιάζεται χρονικά ασαφές. Το μόνο κοινό σημείο ανάμεσα στα δύο είδη είναι ότι καταργείται η ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση. Ο μονόλογος αυτός πρέπει πάντα να διατηρεί έναν σκοπό δημόσιας εξομολόγησης ή αυτοδικαίωσης, αλλιώς δημιουργείται ένα τελείως στυλιζαρισμένο ρητορικό αποτέλεσμα, καθώς δεν είναι ψυχολογικά εύλογο να αφηγείται κανείς τη βιογραφία του στον εαυτό του.

Επίσης και το μυθιστορηματικό ημερολόγιο θεωρείται στενός συγγενής και πρόγονος του αυτόνομου μονολόγου. Αυτοί που γράφουν ημερολόγιο φαινομενικά απευθύνονται μόνο στους εαυτούς τους, όπως συμβαίνει και με όσους κάνουν μονόλογο. Και τα δύο είδη αναφέρονται στην παρούσα στιγμή: Η στιγμή αφήγησης κάποιου που γράφει ημερολόγιο εξελίσσεται στον χρόνο, άρα πρέπει κάθε φορά που το συνεχίζει να προσδιορίσει εκ νέου την εσωτερική και εξωτερική του κατάσταση. Το ίδιο συμβαίνει και στον μονόλογο: Το υποκείμενο του μονολόγου εκφράζει συνεχώς με λόγο την κατάσταση που εναλλάσσεται στο μυαλό του. Βέβαια με την ανάπτυξη των ποικίλων άμεσων τεχνικών για την παρουσίαση της συνείδησης, το ημερολόγιο πλέον δεν προτιμάται ιδιαίτερα συχνά από τους μοντέρνους συγγραφείς

²⁴⁸ Ο.π., σ. 228.

που θέλουν να εστιάσουν στην εσωτερική ζωή.²⁴⁹

Η D. Cohn τονίζει ότι στην αφήγηση κυριαρχούν οι παρελθοντικοί χρόνοι, ενώ ο αυτόνομος μονόλογος εκφέρεται κυρίως σε ενεστώτα χρόνο, ο οποίος μπορεί να δηλώνει τρεις διαφορετικές χρονικές κλίμακες. Ο ακριβής ή στιγμιαίος ενεστώτας εκφράζει μια στιγμιαία δράση, ο ενεστώτας της συνήθειας αναφέρεται σε επαναλαμβανόμενες πράξεις και είναι το είδος που δημιουργεί τη μεγαλύτερη ασάφεια μεταξύ αφήγησης και μονολόγου, ενώ ο άχρονος ή γνωμικός ενεστώτας δηλώνει γενικεύσεις και αιώνιες αλήθειες. Το δεύτερο και τρίτο είδος χρησιμοποιούνται και στην αφήγηση και στον μονόλογο. Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις όπου, σε πρωτοπρόσωπο περικείμενο, ο αφηγητής ανακαλεί προηγούμενα γεγονότα τόσο ζωντανά, σαν να συμβαίνουν εκείνη τη στιγμή μπροστά στα μάτια του. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια ψευδαίσθηση σύμπτωσης των δύο χρονικών επιπέδων, σαν να συμπίπτει η αφηγημένη στιγμή με τη στιγμή της αφήγησης. Τότε ο ενεστώτας ορίζεται ως ιστορικός ή αφηγηματικός, ή αλλιώς ενεστώτας της «ανάκλησης». Για να μην υπάρχει ο κίνδυνος της ασάφειας, θα πρέπει τα τμήματα του ιστορικού ενεστώτα να είναι σύντομα και να αναφέρονται σε ήδη βιωμένα γεγονότα και αισθήσεις.²⁵⁰

Το είδος του αυτόνομου μονολόγου, χαρακτηριστικό παράδειγμα του οποίου είναι το κεφάλαιο «Πηνελόπη» στον *Οδυσσέα* του Τζέιμς Τζόυς, μπορεί να αναγνωριστεί μέσα σε ένα κείμενο από τα τελείως ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Στον αυτόνομο μονόλογο υπάρχει απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ χρόνου και κειμένου, δηλαδή μεταξύ αφηγημένου χρόνου και χρόνου της αφήγησης. Η ταχύτητα της ροής του μονολόγου γίνεται φανερή από το περικείμενο, δηλαδή τον τρόπο που χωρίζονται οι παράγραφοι, τα σημεία στίξης, ακόμα και διακοπές στο τύπωμα. Από τα στοιχεία αυτά μπορούμε να εξάγουμε συμπεράσματα όχι μόνο για το πέρασμα του χρόνου, αλλά και για διακοπές στη σκέψη. Το πιο πειστικό τέλος για ένα κείμενο αυτού του είδους θεωρείται το ολίστημα στον ύπνο, ενώ αντίθετα η πιο λογική αρχή είναι το ξύπνημα ή εναλλακτικά η αρχή *in medias res*. Ο αυτόνομος μονόλογος παρουσιάζει την έμφυτη δυσκολία να πρέπει να παρουσιάσει μέσω αυτο-απεύθυνσης τις φυσικές δραστηριότητες και κινήσεις που εκτελεί το «εγώ» κατά τη διάρκεια του μονολόγου.

Στο είδος αυτό συναντάμε ξεχωριστά χαρακτηριστικά γλωσσολογικής υφής, όπως είναι η επιφωνηματική σύνταξη, η αποφυγή αφηγηματικών χρόνων, η μη

²⁴⁹ Ο.π., σ. 272-277.

²⁵⁰ Ο.π., σ. 249-260.

συνεπής χρήση του συστήματος αντωνυμιών, οι υπαρξιακές και ρητορικές ερωτήσεις, τα εισαγωγικά υποθετικά ρήματα, όπως *νομίζω* και *υποθέτω*, τα εμφατικά επιρρήματα. Ο τόνος χαρακτηρίζεται από υποκειμενικότητα, ταραχή και συγκινησιακό βάρος, ενώ η γλώσσα είναι τελείως ελεύθερη και συνειρμική, υπάρχει δηλαδή συνεχής ταλάντευση μεταξύ αναμνήσεων και σχεδίων, πραγματικού και δυναμικού, ειδικού και γενικού. Οι αναμνήσεις αποδίδονται σε τυχαία σειρά, ενώ στοιχεία για τον χώρο παρουσιάζονται μόνο μέσω των αισθήσεων, σε ονοματικές φράσεις.²⁵¹

Στην περίπτωση του αυτόνομου μονολόγου μπορούμε να διακρίνουμε άλλη μία διαφορά ανάμεσα στις θεωρίες των Genette και Cohn. Ο Genette υποστηρίζει την άποψη ότι η εκλογή φωνής είναι περισσότερο ένα τυχαίο γεγονός και δεν έχει σημαντική αφηγηματική λειτουργία. Ο εσωτερικός μονόλογος ανήκει στην κατηγορία του άμεσου λόγου, δηλαδή δεν υπάρχει αφηγηματική μεσολάβηση και η φωνή του περικειμένου δεν παίζει κανέναν ρόλο για τον προσδιορισμό του. Αντιθέτως για την Cohn η σχέση αφηγητή και πρωταγωνιστή αλλάζει όταν περνάμε από τριτοπρόσωπη σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση και ένας αφηγημένος μονόλογος δεν συμπίπτει σε καμία περίπτωση με τον αυτόνομο εσωτερικό μονόλογο.²⁵² Συνοψίζοντας για τη σχέση των απόψεων της Cohn και του Genette, παρατηρούμε ότι η Cohn επέκρινε τον Genette για τη συνεξέταση σκέψης και λόγου των χαρακτήρων, γεγονός που εκλαμβάνει τη σκέψη ως ρηματική και δε γίνεται ευρύτερα αποδεκτό, ότι δεν έχει αναλύσει επαρκώς το φαινόμενο του ελεύθερου πλάγιου λόγου και τη σχέση του με την εσωτερική εστίαση και ότι ο διαχωρισμός της Έγκλισης από τη Φωνή δεν επιτρέπει τη συνολική συζήτηση των συμφοραζομένων στα οποία γίνεται η μετάδοση των λόγων και των σκέψεων.²⁵³

²⁵¹ Ο.π., σ. 285- 297.

²⁵² Peti, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, σ. 139-141.

²⁵³ Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Αφήγηση/Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», σ. 994-995.

Κεφάλαιο 5. Οι αφηγηματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων *Γεύση πικραμύγδαλου*

5.1 Γενικά για το έργο

Το μυθιστόρημα *Γεύση πικραμύγδαλου* εκδόθηκε πρώτη φορά το 1995 από τις εκδόσεις Πατάκη και από τότε ανατυπώνεται συνεχώς, φτάνοντας την εικοστή πρώτη ανατύπωση τον Δεκέμβριο του 2013, ενώ κυκλοφορεί και στα γαλλικά από τον εκδοτικό οίκο L'École des loisirs. Βασικό θέμα του βιβλίου αποτελεί το πάντα επίκαιρο πρόβλημα του AIDS, όμως παράλληλα με αυτό αναπτύσσονται και άλλα κοινωνικά ζητήματα όπως οι σχέσεις γονέων και παιδιών, η αφύπνιση των ενστίκτων κατά την εφηβεία, οι ερωτικές σχέσεις των νέων, ο τρόμος μπροστά στην αρρώστια, το αίσθημα της απώλειας που βιώνουν τα άτομα μέσα από έναν αποχωρισμό. Πρόκειται για ένα έργο που προκαλεί έντονη συγκινησιακή φόρτιση και κοινωνικό προβληματισμό. Απευθύνεται πρωτίστως στους νέους, αλλά διαβάζεται με αμείωτο ενδιαφέρον και από μεγάλους, άρα μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ανήκει στην κατηγορία των *crossove* μυθιστορημάτων.²⁵⁴ Το μυθιστόρημα δομείται γύρω από την ερωτική σχέση δύο νέων περίπου 18 ετών και τις ανατροπές που επιφέρει στη ζωή τους η αποκάλυψη ότι ο ένας από τους δύο είναι φορέας του AIDS. Κύριοι χαρακτήρες και πρωταγωνιστές του έργου είναι το νεαρό ζευγάρι Οδυσσέας και Φαίδρα, όμως γύρω τους υπάρχουν και κινούνται και αρκετοί δευτερεύοντες χαρακτήρες, οι οποίοι συμβάλλουν σημαντικά στην εξέλιξη της πλοκής, όπως είναι η Μαλβίνα, που μεταδίδει τον ιό του AIDS στον Οδυσσέα, ο φίλος του Γιάννης, ο πατέρας του Αγησίλαος, η νεκρή μητέρα του Αστέρω και ο πατέρας της Φαίδρας Άγγελος. Μέσα σε διακόσιες εξήντα περίπου σελίδες και σαράντα κεφάλαια, ο αναγνώστης παρακολουθεί τις παράλληλες πορείες του Οδυσσέα και της Φαίδρας, που συναντιούνται για λίγο, όμως μπροστά στο μεγάλο πρόβλημα που προκύπτει ξαφνικά ανατρέπονται τα πάντα, κάνοντάς τους να δουν τη ζωή με άλλα μάτια. Όλα αυτά παρουσιάζονται από τον συγγραφέα χωρίς μελοδραματισμούς, σε ένα μυθιστόρημα που παραμένει σύγχρονο, όπου η πλούσια θεματολογία συνδυάζεται με την ποικιλία στη χρήση αφηγηματικών τεχνικών.

²⁵⁴Μ. Κοντολέων, «Τα βιβλία μου. Μυθιστορήματα/ Διηγήματα ενηλικίωσης: Γεύση πικραμύγδαλου». Ανακτήθηκε 29/09/2018, από <https://www.kontoleon.gr/16-gr>

5.2 Ο χρόνος

5.2.1 Η Τάξη

Η χρονική τάξη, δηλαδή η αντιδιαστολή της σειράς με την οποία έγιναν τα γεγονότα στην ιστορία και της σειράς με την οποία παρουσιάζονται στην αφήγηση, έχει ιδιαίτερη σημασία στο συγκεκριμένο έργο, εξάλλου οι αναχρονίες αποτελούν, σύμφωνα με τον G. Genette, ένα από τα παραδοσιακά εκφραστικά μέσα της λογοτεχνικής αφήγησης.²⁵⁵ Από το πρώτο κεφάλαιο παρατηρούμε ότι η αφήγηση ξεκινάει με την τεχνική *in medias res*, δηλαδή η ιστορία και η αφήγηση δεν έχουν κοινή αφετηρία, που ακολουθείται από μια διευκρινιστική ανάληψη, δηλαδή επιστροφή προς τα πίσω:

Με τη Φαίδρα μάς χωρίζουνε είκοσι οχτώ χρόνια. Τώρα που εγώ πάτησα τα σαράντα εφτά, εκείνη έχει μπει στα δεκαεννέα. Ήμουνα είκοσι οχτώ χρονών όταν τη γέννησα [...] Τρία περίπου χρόνια αργότερα, τότε ήταν που πήραμε την απόφαση ο Άγγελος κι εγώ να κάνουμε ένα δεύτερο παιδί.²⁵⁶

Η ανάληψη –ως αφηγηματική τεχνική– εφαρμόζεται πολλές φορές στο συγκεκριμένο έργο, καθώς μπορούμε να την εντοπίσουμε περίπου σε δεκαεφτά κεφάλαια, είκοσι φορές συνολικά. Η χρήση των αναλήψεων προσδίδει επιπλέον βάθος στην αφήγηση. Οι αναχρονίες αυτές εκφέρονται είτε από τον ομοδιηγητικό αφηγητή (την Ελένη, μητέρα της Φαίδρας), είτε από τον τριτοπρόσωπο ετεροδιηγητικό αφηγητή, ενώ μπορεί να βρίσκονται και μέσα στις σκέψεις των χαρακτήρων. Το περιεχόμενό τους αναφέρεται σε σημαντικά γεγονότα της παιδικής ηλικίας της Φαίδρας και του Οδυσσέα, όπως επίσης και στην παιδική ηλικία της Ελένης, ώστε να αποκατασταθούν τα κενά που δημιουργεί η έναρξη *in medias res* και να καταλάβουμε πώς έφτασαν οι ήρωες στον συγκεκριμένο τρόπο σκέψης και ζωής. Το γεγονός ότι το μυθιστόρημα είναι πολυφωνικό και οι αναλήψεις δεν έχουν έναν και μοναδικό φορέα δημιουργεί στην ουσία πολλές χρονικές γραμμές που αλληλοσυμπληρώνονται, ενώ και ο αναγνώστης πρέπει να συνδυάσει τις χρονικές πληροφορίες που λαμβάνει από τον κάθε αφηγητή για να συνθέσει τη σειρά των

²⁵⁵Genette, *Σχήματα III...*, σ. 97

²⁵⁶Κοντολέων, *Γεύση πικραμύγδαλου*, σ. 11

γεγονότων της ιστορίας. Ως προς την εμβέλειά²⁵⁷ τους πρόκειται για εξωτερικές αναλήψεις, δηλαδή δεν αναμειγνύονται με την πρωταρχική αφήγηση και λειτουργούν συμπληρωματικά και διαφωτιστικά σχετικά με γεγονότα που έχουν προηγηθεί, όπως στο παράδειγμα:

Η Φαίδρα μεγάλωσε σε μια όμορφη εποχή, σε μια χαρισάμενη περίοδο. Αμέσως μετά τη μεταπολίτευση, όπου όλα κι όλοι ήταν γεμάτοι από όνειρα, ιδέες, φαντασία. Διαλέξαμε με τον Άγγελο ένα σχολειό [...] Κι έτσι τα βιβλία μπήκαν για τα καλά μέσα στο σπίτι μας.²⁵⁸

Σε μία περίπτωση μπορούμε να εντοπίσουμε και μία μικτή ανάληψη, της οποίας η εμβέλεια προηγείται της πρωταρχικής αφήγησης αλλά το εύρος είναι τόσο μεγάλο, ώστε να φτάνει μέχρι το παρόν:

Δραστήριος από παιδί, κοινωνικός και παρορμητικός έφτιαχνε εύκολα παρέες... [...] Τώρα ήταν η πίκρα της προδοσίας.²⁵⁹

Ως προς το εύρος τους, οι περισσότερες αναλήψεις στο συγκεκριμένο έργο είναι πλήρεις, δηλαδή δεν αναφέρονται σε συγκεκριμένα και μεμονωμένα γεγονότα του παρελθόντος, αλλά σχετίζονται με την *in medias res* έναρξη και στοχεύουν στο να αποκαταστήσουν το σύνολο των προηγηθέντων γεγονότων, άρα αποτελούν ένα σημαντικό τμήμα της αφήγησης, ενώ φτάνουν και συναντούν την πρωταρχική αφήγηση, χωρίς να διασπάται η συνοχή ανάμεσα στα δύο τμήματα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων αναλήψεων είναι οι αφηγήσεις της Ελένης σχετικά με την παιδική ηλικία της Φαίδρας, όπου προσπαθεί να συνδέσει τα γεγονότα εκείνης της εποχής με την τωρινή κατάσταση της Φαίδρας:

Κι έτσι τα βιβλία μπήκαν για τα καλά μέσα στο σπίτι μας. Και μαζί τους μεγάλωσε και η Φαίδρα, και μέσα απ' αυτά αγάπησε την Τέχνη, κι ίσως γι' αυτό πολύ γρήγορα να αισθάνθηκε πως εκείνο με το οποίο θα ήθελε να ασχοληθεί ήταν το θέατρο. Δεν της περιορίσαμε τη διάθεση. [...] Και να πώς έφτασε τώρα να είναι φοιτήτρια θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο.²⁶⁰

Οι προλήψεις είναι πιο σπάνιο φαινόμενο σύμφωνα με τον G. Genette. Εντοπίζονται συνήθως στο πλαίσιο της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και αποτελούν δείγμα «αφηγηματικής ανυπομονησίας».²⁶¹ Στο συγκεκριμένο έργο οι προλήψεις

²⁵⁷ Στην *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...* της Τζούμα ο όρος μεταφράζεται ως «φορά».

²⁵⁸ Κοντολέων, *Γεύση πικραμύγδαλου*, σ. 34

²⁵⁹ Ο.π., σ. 65-66

²⁶⁰ Ο.π., σ. 35

²⁶¹ Genette, *Σχήματα III*, σ. 130-136

όντως εμφανίζονται σπάνια και σχετίζονται ή με πρωτοπρόσωπη αφήγηση: «Κι ήρθαν έτσι τα πράγματα στη συνέχεια που η Φαίδρα παρέμεινε και το μόνο μου παιδί, αν και έμεινα γι' άλλη μια φορά έγκυος»²⁶² ή με αφήγηση ονείρων, που λειτουργούν ως μέσα προαναγγελίας²⁶³ :

*Ονειρεύεσαι, λέει, πως είσαι μέσα σ' ένα πάρκο.[...] Τι όνειρο κι αυτό! Ποιος θα σου το εξηγήσει;*²⁶⁴

*Είναι, λέει, μόνη της. Μέσα σε μια άδεια κάμαρα. [...] Και τότε ξυπνά. Ιδρωμένη. Με άτονα μέλη. Και δεν ξανακοιμάται μέχρι το χάραμα.*²⁶⁵

Οι προλήψεις αυτές παρέχουν επιπλέον στοιχεία που δομούν τα μυθοπλαστικά πρόσωπα ή διαγράφουν το μέλλον τους μαζί με την εξέλιξη ή την έκβαση της ιστορίας. Είναι ωστόσο χαρακτηριστικό ότι χρειάζεται να φτάσει κανείς στο τέλος του έργου για να καταλάβει ότι τα σημεία αυτά λειτουργούν προληπτικά.

5.2.2 Η διάρκεια

Η έννοια της διάρκειας σχετίζεται σύμφωνα με τον G. Genette με την ταχύτητα της αφήγησης, δηλαδή τη σχέση ανάμεσα στη διάρκεια της ιστορίας και το μήκος του κειμένου. Στο συγκεκριμένο έργο μπορούμε να παρατηρήσουμε διάφορες μορφές ταχυτήτων, των οποίων η εναλλαγή δίνει στο έργο ρυθμικότητα. Πιο συγκεκριμένα, όλα τα διαλογικά αλλά και μονολογικά μέρη του έργου μπορούν να χαρακτηριστούν ως σκηνές, δηλαδή σημεία στα οποία πραγματώνεται έστω και συμβατικά η ισότητα αφήγησης και ιστορίας, όπως στο παράδειγμα:

«Μαμά, στο πανεπιστήμιο σχεδιάζονε εκεί κατά τα Χριστούγεννα να διοργανώσουν μια εκδρομή για τρεις τέσσερις μέρες». «Α, ωραία θα' ναι! Ποιος καθηγητής θα 'ρθει μαζί σας;» «Καθηγητής! Μα, καλέ μαμά, δεν είμαστε στο λύκειο να χρειαζόμαστε συνοδό. Μόνοι θα πάνε».²⁶⁶

Ή στον παρακάτω μονόλογο: «Γεια σου— έτσι θ' αρχίσω. Η Μαλβίνα είμαι και σου τηλεφωνώ για να σου πω πως μπορεί να είσαι μελλοθάνατος. Σε κόλλησα, φιλαράκι. [...] Λοιπόν, ας αρχίσω από το άλφα...».²⁶⁷

Η διάρκεια της αφήγησης επιταχύνεται με την περίληψη, όπου δηλαδή

²⁶²Κοντολέων, *Γεύση πικραμύγδαλου*, σ. 11

²⁶³Κουράκη, *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες...*, σ. 313

²⁶⁴Κοντολέων, *Γεύση πικραμύγδαλου*, σ. 67-69

²⁶⁵Ο.π., σ. 78-79

²⁶⁶Ο.π., σ. 52

²⁶⁷Ο.π., σ. 127

υπάρχει αφήγηση ημερών, μηνών ή χρόνων σε μερικές σειρές ή παραγράφους. Η τεχνική της περίληψης έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς η εναλλαγή σκηνών και περιλήψεων δημιουργεί, σύμφωνα με τον Genette, τον ρυθμό του κειμένου. Η εφαρμογή της τεχνικής της περίληψης κρίνεται αναγκαία, καθώς στο έργο αυτό ο αφηγημένος χρόνος καλύπτει ένα χρονικό διάστημα κάποιων ετών. Στο συγκεκριμένο έργο μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι περιλήψεις συνδέονται συχνά με το φαινόμενο της ανάληψης, σχετίζεται δηλαδή η έννοια της διάρκειας με αυτή της τάξης:

Κι έτσι ο Οδυσσέας πέρασε από την εφηβεία του δίχως την παρουσία της μάνας, μίας γυναίκας. Ο Αησιόλαος προσπάθησε να σταθεί όσο πιο κοντά γινότανε στο γιο του. Σχετικό αυτό το «κοντά». [...] Μένανε κάποιες Κυριακές. Τα πρώτα χρόνια οι δυο τους. Έπειτα και σ' αυτές χώρια.²⁶⁸

Σε άλλες περιπτώσεις η περίληψη έχει τη μορφή θαμιστικής αφήγησης, δηλαδή παρόμοια γεγονότα παρουσιάζονται μία φορά συγκεντρωτικά, με αποτέλεσμα η διάρκεια να διαπλέκεται και με τη συχνότητα:

Θυμάμαι τις Τετάρτες εκείνων των χρόνων- η Φαίδρα πήγαινε στην πρώτη, στη δεύτερα, στην Τρίτη τάξη- που μαζευόμασταν οι γονείς και κουβεντιάζαμε με μια ψυχολόγο για τα διάφορα προβλήματα που αντιμετωπίζαμε με τα παιδιά μας, για τις καθημερινές τους ανάγκες, για το πώς θα περνούν τον ελεύθερο χρόνο τους. [...] Και τις Κυριακές τριγυρνάγαμε στις παιδικές σκηνές.....²⁶⁹ Υπενθυμίζουμε ότι περίληψη μπορεί να αποτελέσει μόνο ο λόγος των αφηγητών και όχι των προσώπων.

Ακόμα περισσότερο επιταχύνεται ο ρυθμός του έργου με την τεχνική της έλλειψης, όπου ο χρόνος της αφήγησης είναι απείρως μικρότερος από τον χρόνο της ιστορίας. Οι ελλείψεις που συναντάμε είναι άλλοτε προσδιορισμένες, δηλαδή το χρονικό διάστημα που παραλείπεται δηλώνεται ρητά, όπως παρακάτω:

Κι ήρθαν έτσι τα πράγματα στη συνέχεια που η Φαίδρα παρέμεινε και το μόνο μου παιδί, αν και έμεινα γι' άλλη μια φορά έγκυος. Τρία περίπου χρόνια αργότερα, τότε ήταν που πήραμε την απόφαση ο Άγγελος κι εγώ να κάνουμε ένα δεύτερο παιδί.²⁷⁰

Σε άλλες περιπτώσεις οι ελλείψεις είναι μη προσδιορισμένες, δηλαδή το χρονικό διάστημα που παρήλθε δεν προσδιορίζεται σαφώς:

Το άγνωστο της πρώτης φοράς, μα και το οικογενειακό πρόβλημα που θα

²⁶⁸Ο.π., σ. 30-31

²⁶⁹Ο.π., σ. 34-35

²⁷⁰Ο.π., σ. 11

*δημιουργούνταν αν τύχαινε και έμενα έγκυος. Κάποτε πείστηκα.*²⁷¹

Ως προς τη μορφή που παρουσιάζουν στο κείμενο, οι ελλείψεις που συναντάμε μπορούν να χαρακτηριστούν ως υπονοούμενες, καθώς η παρουσία τους δε δηλώνεται, αλλά τις συμπεραίνουμε από τα χρονικά κενά ή τις ασυνέχειες στη ροή της αφήγησης:

*Ποιος έπρεπε να πειστεί πως ο μαρτιάτικος ήλιος χαρίζει μονάχα στους υγιείς το χρώμα του; Μεγάλη Τρίτη. Το τροπάριο της Κασσιανής το ψέλνουνε εξαίσια στην Αγία Αικατερίνη, στην Πλάκα.*²⁷²

Επίσης μπορούμε να εντοπίσουμε και μία υποθετική έλλειψη, της οποίας η ύπαρξη είναι τελείως υπαινικτική και γίνεται αντιληπτή από μία ανάληψη που ακολουθεί:

*Περνώντας μπροστά από την είσοδο της Λυρικής, κοίταζε το ρολόι του. Πέντε παρά τέταρτο. Δεκαπέντε λεπτά νωρίτερα από την ώρα του ραντεβού τους. [...] Το τηλεφώνημα του Αγησίλαου Οικονόμου τον είχε ζαφνιάσει. [...] Είχε συμφωνήσει δίχως να ζητήσει περισσότερες εξηγήσεις.*²⁷³

Ακριβώς αντίθετο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με την τεχνική της παύσης, στην οποία ο χρόνος της αφήγησης είναι απείρως μεγαλύτερος από τον χρόνο της ιστορίας, άρα η αφήγηση επιβραδύνεται. Σε κάποιες περιπτώσεις η παύση μπορεί να είναι περιγραφική, δηλαδή στην αρχή του κεφαλαίου, πριν ξεκινήσει η αφήγηση, παρουσιάζεται ένα αντικείμενο, με μόνο στόχο την πληροφόρηση του αναγνώστη:

*Το σπίτι της Αστέρως, της μητέρας του Οδυσσέα, βρισκόταν στα Βριλήσσια και ήταν αυτό το παλιό σπίτι που κάποτε δόθηκε για αντιπαροχή και έγινε πολυκατοικία και σ' ένα από τα διαμερίσματά της μένουνε οι Οικονόμου.*²⁷⁴

Ένας άλλος τύπος παύσης που συναντάμε είναι η συλλογιστική παρέκβαση, δηλαδή ένα σχόλιο ή στοχασμός που διακόπτει τη δράση, επιβραδύνοντας τον αφηγηματικό ρυθμό και συνήθως εκφέρεται σε χρόνο ενεστώτα:

Ναι, είν' αυτό το έιτζ που με τρομάζει! Μόνη άμυνα η προφύλαξη και η μόνιμη σχέση. Αλλά τι θα πει μόνιμη σχέση όταν είσαι δεκαοχτώ ή είκοσι χρονών; Αυτός που

²⁷¹Ο.π., σ. 71

²⁷²Ο.π., σ. 225-226. Η έλλειψη χαρακτηρίζεται ως υπονοούμενη γιατί δεν είναι σαφές το χρονικό διάστημα που έχει αποσιωπηθεί ανάμεσα στα δύο περιστατικά.

²⁷³Ο.π., σ. 230

²⁷⁴Ο.π., σ. 65

θα γνωρίσεις δε θα 'ναι και ο τελευταίος άντρας της ζωής σου. Πάνε πια αυτές οι εποχές.²⁷⁵

5.2.3 Η συχνότητα

Η έννοια της συχνότητας αναφέρεται στις σχέσεις επανάληψης ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση και στο έργο που μελετάμε μπορεί να πάρει τη μορφή της μοναδικής αφήγησης, της επαναληπτικής αφήγησης ή της θαμιστικής αφήγησης. Η μοναδική αφήγηση, δηλαδή η αφήγηση μία φορά αυτού που συνέβη μία φορά, είναι ο πιο συνηθισμένος τύπος συχνότητας σύμφωνα με τον Genette, και αυτό μπορούμε να παρατηρήσουμε και στο εν λόγω έργο, καθώς μοναδικές αφηγήσεις μπορούμε να συναντήσουμε σχεδόν σε κάθε κεφάλαιο, ενώ εκφέρονται συνήθως σε χρόνο αόριστο ή ενεστώτα:

Ήταν μια μέρα φωτεινή και όλος ο κόσμος είχε βγει έξω, στις πλατείες, στα πάρκα, και είχε απλωθεί στα τραπεζάκια των καφενείων. Εκείνοι κάθισαν στην πιο απόμερη γωνιά. Το τραπέζι τους ήταν κρυμμένο από τα φύλλα μιας πικροδάφνης.²⁷⁶ Είχε αργήσει πέντε λεπτά, ίσως και λιγότερο. Τον είδε να την περιμένει ακριβώς στη βάση του αγάλματος, πέντε έξι βήματα πιο κάτω. [...] Του κούνησε το χέρι της και τα μάτια της προσπαθούσαν να φυλακίσουν για πάντα αυτή την εικόνα.²⁷⁷

Σε πιο σπάνιες περιπτώσεις συναντάμε την επαναληπτική αφήγηση, δηλαδή την αφήγηση ν φορές αυτού που συνέβη μία φορά, και μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η επανάληψη αυτή συνοδεύεται από αλλαγή στην εστίαση, που αποτελεί στοιχείο έγκλισης, σε κάποιες περιπτώσεις και από αλλαγές στην αφηγηματική φωνή, άρα εμφανίζεται γενικά με στυλιστικές παραλλαγές, όπως υποστηρίζει και ο G. Genette: *Το τηλεφώνημα του Αγησίλαου Οικονόμου τον είχε ξαφνιάσει. «Ο πατέρας του Οδυσσέα... Καταλάβατε;». Η φωνή από την άλλη άκρη της γραμμής είχε μια νευρικότητα, ανάμεικτη με μια δισταχτικότητα. «Θα ήθελα να συναντηθούμε... Μπορείτε αύριο κατά τις πέντε;» [...] Η Ελένη είχε εκπλαγεί. «Τι να σε θέλει; Δεν μπορούσες να του αρνηθείς;»²⁷⁸ Αλλά το τηλεφώνημα του πατέρα του Οδυσσέα με ξαναγύρισε στο άγχος και στην αγωνία. Είχα καταφέρει να ξεγελάσω τον εαυτό μου πως... Ανοησίες! [...] «Και τι να σε θέλει;» ρώτησα τον Άγγελο. Τι στο καλό*

²⁷⁵Ο.π., σ. 53

²⁷⁶Ο.π., σ. 46

²⁷⁷Ο.π., σ. 102

²⁷⁸Ο.π., σ. 230

*ο κύριος Οικονόμου να ήθελε τον άντρα μου;*²⁷⁹

Η θαμιστική αφήγηση, δηλαδή η αφήγηση μία φορά αυτού που συνέβη ν φορές, λειτουργεί με συνθετικό και συγκεντρωτικό τρόπο και χαρακτηρίζεται από αφηγηματική πληρότητα. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι κατά κύριο λόγο χρησιμοποιείται όταν ο αφηγητής αναφέρεται στα παιδικά χρόνια της Φαίδρας ή του Οδυσσέα, ώστε να μας ενημερώσει για τον τρόπο και το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσαν και να το συνδέσει με την παρούσα κατάσταση. Για τον λόγο αυτό η θαμιστική αφήγηση καταλαμβάνει αρκετές παραγράφους ως προς την έκτασή της, εκφέρεται συνήθως σε παρατατικό χρόνο και συνδέεται κάποιες φορές με το φαινόμενο της ανάληψης, που είναι στοιχείο ακολουθίας, όπως φαίνεται παρακάτω: *Θυμάμαι τις Τετάρτες εκείνων των χρόνων- η Φαίδρα πήγαινε στην πρώτη, στη δεύτερα, στην Τρίτη τάξη- που μαζεζόμασταν οι γονείς και κουβεντιάσαμε με μια ψυχολόγο....*²⁸⁰

Επίσης παρατηρούμε ότι η θαμιστική αφήγηση συνήθως είναι ταυτόχρονα και μία περίληψη, δηλαδή η συχνότητα συνδέεται και με τη διάρκεια:

*Τέλειωνε εκείνος το γυμνάσιο, εγώ δυο χρόνια πιο μικρή του και βλέπομασταν λίγο μετά το σχόλασμα και δυο τρία απογεύματα την εβδομάδα πηγαίναμε κινηματογράφο, μόνοι μας ή με φίλους. [...] Γύρναγα στο σπίτι με την ψυχή στο στόμα.*²⁸¹

Σε μία περίπτωση παρατηρούμε ότι ο συγγραφέας εγκαταλείπει τον παρατατικό και χρησιμοποιεί ενεστώτα χρόνο, ο οποίος σύμφωνα με τη D. Coihμπορεί να δηλώνει συνήθεια ή επαναλαμβανόμενη πράξη, για να αναφερθεί σε ένα όνειρο που βλέπει η Φαίδρα σε τακτά χρονικά διαστήματα:

*Υπάρχει ένα όνειρο, ένα όνειρο που πολύ συχνά το βλέπει η Φαίδρα. [...] Είναι, λέει, μόνη της. Μέσα σε μια άδεια κάμαρα. [...] Και δεν ζανακοιμάται μέχρι το χάραμα.*²⁸²

Επίσης μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι για να μην είναι μονότονη η θαμιστική αφήγηση, αλλά να διανθίζεται με περισσότερες λεπτομέρειες και ποικιλία, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τις τεχνικές της εσωτερικής οροθέτησης και του εσωτερικού προσδιορισμού, δηλαδή δημιουργεί θαμιστικές υποσειρές που δείχνουν εναλλαγή ή διαδοχή ή μία με την άλλη, ώστε να υπάρχει ποικιλία και εξέλιξη:

²⁷⁹Ο.π., σ. 234

²⁸⁰Ο.π., σ. 34

²⁸¹Ο.π., σ. 96-97

²⁸²Ο.π., σ. 78-79

Διάθεση υπήρχε, αλλά οι ώρες στο σχολείο και οι ώρες με τα ιδιαίτερα τον κράταγαν από τις οχτώ το πρωί έως τις οχτώ το βράδυ έξω από το σπίτι. Μένανε κάποιες Κυριακές .Τα πρώτα χρόνια οι δυο τους. Έπειτα και σ' αυτές χώρια.²⁸³

Γενικότερα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τα φαινόμενα χρόνου στο συγκεκριμένο έργο, παρόλο που μελετώνται ξεχωριστά για την οικονομία της ανάλυσης, στην πραγματικότητα παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία και συνδέονται απόλυτα μεταξύ τους. Η ανάληψη, που αποτελεί φαινόμενο τάξης, συχνά μπορεί να πάρει τη μορφή περίληψης, που είναι θέμα διάρκειας. Η περίληψη συνδέεται και με τη θαμιστική αφήγηση, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, που αποτελεί θέμα συχνότητας. Τέλος η θαμιστική αφήγηση δεν είναι μόνο θέμα συχνότητας, αλλά συνδέεται και με την ακολουθία και με τη διάρκεια.

5.3 Η Έγκλιση

5.3.1 Η Απόσταση

Στο κεφάλαιο αυτό θα μελετήσουμε με ποιους τρόπους εκφέρεται ο λόγος της αφήγησης, είτε πρόκειται για αφήγηση γεγονότων είτε για αφήγηση λόγων, όπως επίσης και τη σχέση της αφήγησης με άλλους αφηγηματικούς τρόπους. Υπενθυμίζουμε στο σημείο αυτό την άποψη του G. Genette ότι η αφήγηση δεν «δείχνει» ούτε «μιμείται», αλλά μόνο διηγείται, όσο το δυνατόν πιο ζωντανά και λεπτομερώς, δηλαδή δημιουργεί ψευδαίσθηση μίμησης. Αυτό συμβαίνει γιατί η αφήγηση είναι γλωσσικό γεγονός και η γλώσσα σημαίνει, χωρίς να μιμείται.²⁸⁴

Όσον αφορά στην αφήγηση γεγονότων, δηλαδή την αναπαράσταση πράξεων και συμβάντων, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι επικρατεί κυρίως στα κεφάλαια του τριτοπρόσωπου- ετεροδιηγητικού αφηγητή. Επίσης το γεγονός ότι υπάρχει μεγάλος αριθμός σκηνών, ενικών ή θαμιστικών, κάνει την αφήγηση πιο μιμητική, καθώς η σκηνή είναι ένας αφηγηματικός τύπος πιο πλούσιος σε πληροφορίες. Ο G. Genette υποστηρίζει ότι δεν μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς περιγραφή και ότι το μυθιστόρημα, άρα και το συγκεκριμένο έργο, αποτελεί ένα αφηγηματικό είδος όπου η περιγραφή κατέχει σημαντική θέση. Στο συγκεκριμένο έργο μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα περιγραφικά μέρη είναι σύντομα, τοποθετούνται στην αρχή του κεφαλαίου ή του υποκεφαλαίου και δεν παρουσιάζονται αυτόνομα από την

²⁸³Ο.π., σ. 30

²⁸⁴Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 114

αφήγηση αλλά συνδυάζονται με τις σκέψεις ή την ψυχική διάθεση των χαρακτήρων. Σύμφωνα με την ορολογία του Genette, οι περιγραφές αυτές χαρακτηρίζονται ως επεξηγηματικές/ συμβολικές, καθώς αποκαλύπτουν και δικαιολογούν την ψυχολογία των προσώπων. Μπορεί να χάνουν σε αυτονομία, αλλά κερδίζουν σε δραματική σπουδαιότητα:

Τον είδε να την περιμένει ακριβώς στη βάση του αγάλματος, πέντε έξι βήματα πιο κάτω. Ένα αγόρι με δερμάτινο μπουφάν και οι φακίδες γύρω απ' τη μύτη του λες και τον έφερναν κατευθείαν μέσ' από ένα υπέροχα ανέμελο καλοκαίρι. Του κούνησε το χέρι της και τα μάτια της προσπαθούσαν να φυλακίσουν για πάντα αυτή την εικόνα.²⁸⁵

Ο αγκώνας της πάνω στο γραφείο, τα δάχτυλά της συγκρατούνε το πιγούνι της και μέσα στον καθρέφτη υπάρχει ένα πρόσωπο. Το δικό της. Αυτό είναι το δικό της πρόσωπο. Μέσα σ' αυτό το κεφάλι φωλιάζουν οι σκέψεις της – πόσο μπερδεμένες σκέψεις!²⁸⁶

Ως προς την αφήγηση λόγων, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Στα κεφάλαια όπου αφηγητής είναι η Ελένη, η μητέρα της Φαίδρας, επικρατεί ο άμεσος λόγος, η ονομασία που έχει δώσει ο Genette στον εσωτερικό μονόλογο, δηλαδή ένα είδος αναφερόμενου λόγου με τον πλέον μιμητικό χαρακτήρα, καθώς εξαλείφονται τα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής συνθήκης και ο λόγος αποδίδεται απευθείας στο ενδοκειμενικό πρόσωπο. Ο λόγος είναι «χειραφετημένος από κάθε πατρωνάρισμα της αφήγησης»²⁸⁷, με απουσία μιας διαφωτιστικής εισαγωγής. Αυτό το είδος λόγου συμβάλλει στην αυτοπαρουσίαση του προσώπου ή στην παρουσίαση κάποιου άλλου χαρακτήρα, ενώ ταυτόχρονα εντείνεται η συναισθηματική φόρτιση και ο εξομολογητικός τόνος του έργου. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται αρκετά εκτεταμένα, καθώς τη συναντάμε σε περίπου δεκατέσσερα κεφάλαια του έργου:

Έγινε – το 'λεγα εγώ πως θα γίνει. Έγινε! Όχι, όχι, όχι! Αχ, έγινε.... Και τώρα τι κάνουμε; Δεν είναι δυνατόν ν' άκουσα καλά. Αλήθεια είναι; Ποιος θα μου το πει; Πού να τρέξουμε και να μάθουμε; [...] Το 'λεγα εγώ... Τι έλεγα; ... Να τα τώρα! Οι φόβοι μου...²⁸⁸

Σε αυτά τα τμήματα του έργου δεν είναι εμφανές αν υπάρχει κάποιος αποδέκτης της αφήγησης της Ελένης ή αν είναι αποδέκτης η ίδια, δηλαδή δεν μπορούμε με σαφήνεια να υποστηρίξουμε αν πρόκειται για εκφωνημένο λόγο της

²⁸⁵Κοντολέων, *Γεύση πικραμύγδαλου*, σ. 102

²⁸⁶Ο.π., σ. 220

²⁸⁷Genette, *Σχήματα III...*, σ. 244

²⁸⁸Κοντολέων, *Γεύση πικραμύγδαλου*, σ. 210

Ελένης ή για σκέψεις. Αν θεωρήσουμε ότι πρόκειται για σκέψεις, τότε η τεχνική αυτή σύμφωνα με τη D. Cohn ονομάζεται αυτο- αφήγηση, καθώς βρισκόμαστε σε πρωτοπρόσωπο περικείμενο, ενώ ταυτόχρονα δημιουργείται η ψευδαίσθηση της χρονικής σύμπτωσης των σκέψεων και της λεκτικοποίησής τους.

Σημαντική θέση κατέχει ο αναφερόμενος λόγος με τη μορφή διαλόγου ανάμεσα στους χαρακτήρες του έργου. Πρόκειται για μια μιμητική μορφή λόγου, στην οποία ο αφηγητής υποκρίνεται ότι παραχωρεί κατά γράμμα τον λόγο στα ενδοκειμενικά πρόσωπα. Ο διάλογος προσδίδει αμεσότητα στην έκφραση χωρίς την παρουσία κάποιου αφηγητή, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση ζωντάνιας στην παρουσίαση των προσώπων. Χρησιμοποιώντας την τεχνική του διαλόγου δίνεται η δυνατότητα στους χαρακτήρες του έργου να εκφράσουν τις απόψεις τους, προσωπικές, πολιτικές ή ιδεολογικές, να φιλονικήσουν, να περιγράψουν, να αναπολήσουν, να χαρακτηρίσουν άλλα πρόσωπα ή να αυτοχαρακτηριστούν. Συναντάμε τον αναφερόμενο λόγο σε όλα τα σημεία του έργου που χαρακτηρίζονται ως «σκηνές». Συναντάμε και τα τρία είδη διαλόγου, σύμφωνα με τη διάκριση της Φαρίνου- Μαλαματάρη, δηλαδή προσωπικό διάλογο, περιστασιακό και διάλογο- συζήτηση, ωστόσο πρέπει να τονίσουμε ότι τα όρια ανάμεσα στις τρεις μορφές του διαλόγου είναι ρευστά, άρα δεν μπορούμε πάντα να κατατάξουμε τον διάλογο σε ένα και μόνο είδος:

«Καλημέρα... Θα ήθελα να ρωτήσω... να μάθω τι προγράμματα έχετε». «Ενδιαφέρεστε για κάποιο συγκεκριμένο όργανο;» [...] «Τέσσερα χρόνια πιάνο... Ιδιαίτερα». «Τι θα λέγατε για τουμπελέκι;»²⁸⁹ Στην περίπτωση αυτή μπορούμε να θεωρήσουμε ότι έχουμε έναν διάλογο- συζήτηση, καθώς αυτό που κυριαρχεί είναι το θέμα:

«Μαμά, στο πανεπιστήμιο σχεδιάζουνε εκεί κατά τα Χριστούγεννα να διοργανώσουν μια εκδρομή για τρεις τέσσερις μέρες». «Α, ωραία θα 'ναι! Ποιος καθηγητής θα 'ρθει μαζί σας;» [...] «Τέλος πάντων, θα δούμε».²⁹⁰ Εδώ ο διάλογος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως περιστασιακός, καθώς κυριαρχεί το περιβάλλον, χωρίς το οποίο δε θα υπήρχε και λόγος να γίνει διάλογος.

Υπάρχουν και περιπτώσεις ωστόσο στις οποίες παρατηρείται μονολογοποίηση του διαλόγου, σύμφωνα με τον όρο της Φαρίνου- Μαλαματάρη, καθώς κυριαρχεί ο ένας από τους δύο συνομιλητές. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται πιο συχνά στους

²⁸⁹Ο.π., σ. 32

²⁹⁰Ο.π., σ. 52

διαλόγους της Φαίδρας με τον πατέρα της, όπου τα λόγια του πατέρα καταλαμβάνουν μεγαλύτερη έκταση:

«Εξαρτάται από τη δέσμευση... Κάθε ηλικία έχει τις δικές της. Εσύ, ας πούμε, έχεις αναλάβει τη δέσμευση να τελειώσεις τις σπουδές σου. [...] Αλλάζουν, εννοώ, σαν χαρακτήρες, σαν προσωπικότητες». «Ναι, αλλά... θα μπορούσαν πάντως αυτοί οι εικοσάχρονοι ή εικοσιτριάχρονοι να κάνουν μια επισημοποίηση στη σχέση τους. Μια επισημοποίηση που δε θα είναι κατ' ανάγκη δεσμευτική όσο ένας γάμος!». « Την πιο ουσιαστική επισημοποίηση μιας σχέσης τη δημιουργούν οι δύο άμεσα ενδιαφερόμενοι με την καθαρά προσωπική τους στάση. [...] Αλλά, για πες μου, πώς σου ήρθε κυριακάτικα, και μάλιστα πρωί πρωί να θες να κουβεντιάσουμε για γάμους και δεσμεύσεις μιας ολόκληρης ζωής;»²⁹¹

Γενικά για τον αναφερόμενο λόγο μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στοχεύει στη μίμηση και όχι στη διήγηση των λόγων, ούτως ώστε τα τμήματα αυτά του έργου να κερδίζουν σε αληθοφάνεια και θεατρικότητα. Είναι ένας τρόπος να επιβεβαιώνονται ή να αιτιολογούνται τα όσα λέγονται από τον αφηγητή, χωρίς να προβάλλεται υπερβολικά η αυθεντία του.

Ο μετατιθέμενος λόγος συναντάται στο συγκεκριμένο έργο κυρίως με τη μορφή του ελεύθερου πλάγιου λόγου. Σε αυτό το είδος λόγου απουσιάζει το ρήμα εξάρτησης και δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι αν πρόκειται για εκφωνημένο λόγο ή για σκέψεις, ενώ ταυτόχρονα δημιουργείται σύγχυση και ανάμεσα στον λόγο ενός προσώπου και στον λόγο του αφηγητή. Παρατηρούμε επίσης ότι στις περισσότερες περιπτώσεις ο ελεύθερος πλάγιος λόγος χρησιμοποιείται για να αποδώσει τον λόγο, εκφωνημένο ή εσωτερικό, της Φαίδρας, όπως φαίνεται και παρακάτω:

Βιάστηκε να σηκωθεί, κατέβηκε τελευταία, η ανηφορίτσα θα ήταν κουραστική, κοίταζε το ρολόι της, είχε καιρό, το μάθημα άρχιζε σε δέκα λεπτά και θα κρατούσε δύο διδακτικές ώρες, θα τέλειωνε γύρω στις δώδεκα. [...] Θα διάλεγε σίγουρα ένα μεταλλικό.²⁹²

Θα του τηλεφωνούσε... Αλλά τότε; Τώρα ή αργότερα; Αργότερα ίσως. Ναι, πιο καλά αργότερα... Μια υπεκφυγή... Ναι, μια υπεκφυγή ήταν. Το ομολογούσε. Αλλά πώς να του το 'λεγε; Τι απόχρωση πρέπει να 'χε η φωνή της; Άσ' το γι' αργότερα!²⁹³

Σχετικά με τον πλάγιο λόγο, άλλοι μελετητές της Αφηγηματολογίας, όπως ο

²⁹¹Ο.π., σ. 160-161

²⁹²Ο.π., σ. 59

²⁹³Ο.π., σ. 255

Massimo Peri και η Dorrit Cohn, υποστηρίζουν πως πρόκειται για ένα μέσο αναπαράστασης των σκέψεων και όχι του εκφωνημένου λόγου. Σύμφωνα με την τυπολογία της D. Cohn, η τεχνική αυτή ονομάζεται αφηγημένος μονόλογος.

Ο αφηγηματοποιημένος λόγος, δηλαδή το είδος λόγου που είναι πιο απομακρυσμένο από ό,τι υποθετικά εκφωνήθηκε και ταυτόχρονα είναι και το πιο συμπυκνωτικό, χρησιμοποιείται πιο σπάνια, για να μας ενημερώσει με συνοπτικό τρόπο ότι συνέβη μία πράξη λόγου, χωρίς να πληροφορούμαστε με ακρίβεια τι ειπώθηκε ακριβώς:

Πάντως ο Άγγελος δεν έχασε την ευκαιρία να προσφέρει στην κόρη του ένα σύντομο μάθημα φιλοσοφίας, κοινωνιολογίας και πολιτικής ανάλυσης.²⁹⁴

Ο Οδυσσεάς τής μιλούσε για τα δικά του ενδιαφέροντα, ζητούσε να τον μνήσει στα δικά της. [...] Η Φαίδρα, έκπληκτη και με τον ίδιο της τον εαυτό, άκουγε τη φωνή της να εκφράζει απόψεις για την πολιτική, την τέχνη, τις ιδέες.²⁹⁵

5.3.2 Η Προοπτική

Σύμφωνα με την τριμερή διάκριση των Genette- Todorov, το είδος της εστίασης που επικρατεί είναι η εσωτερική, κατά την οποία ο αφηγητής γνωρίζει όσα και ο χαρακτήρας, και μάλιστα μπορεί να χαρακτηριστεί ως μεταβλητή, καθώς το εστιακό πρόσωπο δεν είναι ένα σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης, αλλά μεταβάλλεται. Έτσι, μπορούμε να συναντήσουμε στο έργο τους περισσότερους χαρακτήρες ως εστιακά πρόσωπα, όπως φαίνεται παρακάτω:

Συχνά έχω την εντύπωση πως ο άντρας μου είναι μοιρολάτρης. Αντίθετα εγώ είμαι σχεδόν πάντα ρεαλίστρια, δε θέλω να μην έχω τον έλεγχο των καταστάσεων. Γι' αυτό και δεν μπορούσε να με πείσει η απάντησή του...²⁹⁶(εσωτερική εστίαση της Ελένης).

Περάσανε κοντά τέσσερα χρόνια από τότε, κι όμως εξακολουθεί να θυμάται καλά τα χαρακτηριστικά του. Όμορφος ήταν. Λεπτός, καστανός, μαλλιά μέχρι τους ώμους και μάτια σ' ένα παράξενο χρώμα. [...] Φίλος της Τόνιας. Σε κάποιο πάρτι τον είχε γνωρίσει η Φαίδρα ή σε μια εκδρομή.²⁹⁷(εσωτερική εστίαση της Φαίδρας).

Μα τι ήταν αυτό που του είχε πει η Μαλβίνα; Ήταν ποτέ δυνατόν; Αυτά συμβαίνουν μόνο σ' άλλους... [...] Α, για στάσου! Μήπως κι όλα αυτά ήταν μια φάρσα

²⁹⁴Ο.π., σ. 42

²⁹⁵Ο.π., σ. 110

²⁹⁶Ο.π., σ. 12

²⁹⁷Ο.π., σ. 40

της; *Βέβαια, μπορεί έτσι να ήταν. Μια φάρσα!*²⁹⁸(εσωτερική εστίαση Γιάννη).

Σε πιο σπάνιες περιπτώσεις συναντάμε και πολλαπλή εσωτερική εστίαση, καθώς το ίδιο γεγονός εστιάζεται από διαφορετικό πρόσωπο. Χρησιμοποιώντας αυτό το είδος εστίασης ο συγγραφέας αποτυπώνει με περισσότερο βάθος τις ψυχικές διακυμάνσεις των χαρακτήρων του έργου, με αποτέλεσμα η αφήγηση να μπορεί να χαρακτηριστεί ως ψυχολογική, καθώς η δράση σε πολλές περιπτώσεις αντικαθίσταται από τις εσωτερικές διεργασίες στη συνείδηση των χαρακτήρων. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι στα περισσότερα κεφάλαια του έργου το πρόσωπο που εστιάζει δεν είναι σταθερό μέσα σε ένα κεφάλαιο, αλλά αλλάζει από υποενότητα σε υποενότητα, ώστε να είναι πιο διαφανείς οι σκέψεις και τα συναισθήματα όλων των προσώπων. Η εσωτερική εστίαση επικρατεί ακόμα και σε κεφάλαια που είναι γραμμένα σε αφήγηση τρίτου προσώπου και με αυτό τον τρόπο ο αφηγητής δείχνει τον σεβασμό και τη διακριτικότητά του προς την «ελευθερία» των προσώπων. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι η μεταβλητή εσωτερική εστίαση και η μηδενική εστίαση δε διακρίνονται πάντοτε εύκολα, καθώς μια αφήγηση με μηδενική εστίαση, όπου κυριαρχεί ο παντογνώστης αφηγητής, μπορεί συχνά να αναλυθεί ως πολυεστιασμένη.²⁹⁹ Υπάρχουν όμως στο έργο άλλες τεχνικές, όπως ο μονόλογος και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, που μάς οδηγούν στην επιλογή της εσωτερικής εστίασης, καθώς σύμφωνα με τις απόψεις των M. Perri και F. Stanzel, ο ελεύθερος πλάγιος λόγος συνεπάγεται χρήση εσωτερικής εστίασης.

Η μηδενική εστίαση μπορεί να παρατηρηθεί σε πολύ μικρά τμήματα, όταν ο εξωδιηγητικός αφηγητής παρεμβαίνει για να σχολιάσει τα λεγόμενα των προσώπων ή για να μας δώσει παραπάνω πληροφορίες για τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Επειδή ωστόσο είναι η εσωτερική εστίαση που επικρατεί, τα σημεία αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως στιγμιαίες παραβιάσεις του εστιακού κώδικα, δηλαδή ως παραλήψεις, από τη στιγμή που μαθαίνουμε περισσότερα από αυτά που θα επέτρεπε κανονικά το είδος της εστίασης. Πρόκειται δηλαδή για τον δεύτερο τύπο αλλοίωσης του εστιακού κώδικα, ο οποίος έχει ονομαστεί «παράληψη» από τον G. Genette. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος, «Οι δύο νοητοί τύποι αλλοίωσης συνίστανται είτε στο να δίνουν μικρότερη ποσότητα πληροφοριών απ' όσες είναι καταρχήν αναγκαίες είτε στο να δίνουν περισσότερες πληροφορίες απ' όσες καταρχήν επιτρέπεται στον εστιακό κώδικα που διέπει το σύνολο. [...] Ο δεύτερος τύπος δεν έχει ακόμα όνομα. Θα τον βαφτίσουμε

²⁹⁸Ο.π., σ. 162

²⁹⁹Τζούμα, *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία...*, σ. 130

παράληψη, αφού εδώ δεν αφήνουμε (εκ του *λείπω*) μια πληροφορία που θα έπρεπε να λάβουμε (και να δώσουμε), αλλά αντιθέτως λαμβάνουμε (εκ του *λαμβάνω*) και δίνουμε μια πληροφορία που θα έπρεπε να αφήσουμε». ³⁰⁰

Μέσα στις νύχτες που ακολούθησαν την κηδεία της έκλαιγε και ήθελε να φωνάζει ένα «γιατί;» - γιατί τον είχε αφήσει, γιατί τον είχε ξεγελάσει; ... Μια ανώριμη αντίδραση, μια, ίσως, φυσιολογική αντίδραση ενός παιδιού που ξαφνικά έχανε ό,τι πιο πολύ εμπιστευότανε. ³⁰¹

Μηδενική εστίαση συναντάμε επίσης σε σημεία όπου ο εξωδιηγητικός αφηγητής απευθύνεται άμεσα στα ενδοκειμενικά πρόσωπα, χρησιμοποιώντας την τεχνική της μετάληψης:

Άμυνα – ναι, αυτό είναι, άμυνα. Δυσπιστείς και προσπαθείς να προφυλάξεις τον εαυτό σου. Μην πιέζεσαι, βέβαια, αλλά είναι μια ανόητη προφύλαξη. Η Φαίδρα δεν είναι Μαλβίνα. ³⁰²

Μηδενική εστίαση μπορούμε επίσης να εντοπίσουμε στα σημεία όπου υπάρχει αφήγηση ονείρων, καθώς και εκεί είναι εμφανής η παρουσία του παντογνώστη εξωδιηγητικού αφηγητή:

Σε κάτι τέτοιες νύχτες βλέπει το όνειρο η Φαίδρα. Είναι, λέει, μόνη της. Μέσα σε μια άδεια κάμαρα. Τοίχοι λευκοί, αστόλιστοι. Μάρμαρα κάτω, παγωμένα. Πατά ξυπόλυτη και αισθάνεται την παγωνιά τους. [...] Η Φαίδρα ακούει τους χτύπους της καρδιάς της. ³⁰³

Σύμφωνα με το σχήμα της M. Bal, που μελετά ξεχωριστά εστιαστή και εστιαζόμενο αντικείμενο, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στο μεγαλύτερο μέρος του έργου η εστίαση είναι εσωτερική, καθώς ανήκει στους ενδοκειμενικούς χαρακτήρες και όχι σε κάποιον ανώνυμο εκτός πλοκής. Το γεγονός ότι ο εστιαστής αλλάζει, προσδίδει ουδετερότητα απέναντι στους χαρακτήρες και συμβάλλει στο να σχηματίσει σφαιρική άποψη ο αναγνώστης. Τα σημεία του κειμένου όπου ο εστιαστής είναι κάποιος ανώνυμος εκτός πλοκής χαρακτηρίζονται από εξωτερική εστίαση σύμφωνα με τη Bal, πρόκειται δηλαδή για τη «μηδενική εστίαση» του σχήματος του Genette. Το εστιαζόμενο αντικείμενο κατά κύριο λόγο μπορεί να προσληφθεί, καθώς η αφήγηση μάς επιτρέπει την πρόσβαση στη συνείδηση των χαρακτήρων. Το γεγονός αυτό δημιουργεί πολυφωνία και επιτρέπει στον αναγνώστη

³⁰⁰ Genette, *Σχήματα III...*, σ. 267

³⁰¹ Κοντολέων, *Γεύση πικραμύγδαλου*, σ. 112

³⁰² Ο.π., σ. 65

³⁰³ Ο.π., σ. 78-79

να παρακολουθεί τα συναισθήματα και τις σκέψεις των χαρακτήρων και να τοποθετείται απέναντί τους.

Σύμφωνα με το σχήμα του F. Stanzel, όπου η εστίαση ονομάζεται «προοπτική», μπορούμε να θεωρήσουμε ότι επικρατεί η εσωτερική προοπτική, καθώς ο μυθιστορηματικός κόσμος γίνεται αντιληπτός μέσω των κύριων χαρακτήρων του έργου. Αυτό το είδος προοπτικής παρατηρείται κυρίως στα σημεία του κειμένου με μονόλογο, αυτοβιογραφική αφήγηση ή αφήγηση των σκέψεων των χαρακτήρων. Η χρήση εσωτερικής προοπτικής, ή αλλιώς η «προοπτικότητα», μπορεί μεν να παρουσιάζει την περιορισμένη γνώση του προσώπου, αλλά δημιουργεί την ψευδαίσθηση της άμεσης αναπαράστασης του εσωτερικού του κόσμου. Επίσης σύμφωνα με τον Stanzel η εσωτερική προοπτική χρησιμοποιείται για να προκαταλάβει τη συμπάθεια του αναγνώστη απέναντι στους χαρακτήρες του έργου, καθώς όσο περισσότερα μαθαίνουμε για τα βαθύτερα αίτια της συμπεριφοράς του χαρακτήρα, τόσο περισσότερη προθυμία δείχνουμε για κατανόηση και ανεκτικότητα.

5.4 Η Φωνή

5.4.1 Ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης

Ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης μάς δείχνει πού τοποθετείται χρονικά ο φορέας της αφήγησης σε σχέση με την ιστορία. Στο έργο που μελετάμε εδώ δεν επικρατεί ένα συγκεκριμένο είδος, αλλά η αφήγηση εναλλάσσεται μεταξύ ταυτόχρονης και υστερόχρονης. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι η αφήγηση είναι ταυτόχρονη, δηλαδή εκφέρεται σε ενεστώτα χρόνο και υπάρχει συγχρονία ιστορίας και αφήγησης, όπου υπάρχει αφήγηση των σκέψεων των χαρακτήρων:

Η Φαίδρα σκέφτεται πως ίσως να έχει δίκιο. Είναι φορές που και σ' εκείνη κάτι παρόμοιο συμβαίνει. Να, ας πούμε, κάθε φορά που κάτι διαβάζει στις εφημερίδες, κάτι σχετικό με οργανώσεις... [...] Πέρασαν κοντά τέσσερα χρόνια από τότε, κι όμως εξακολουθεί να θυμάται καλά τα χαρακτηριστικά του.³⁰⁴

Ωστόσο, κατά τη διάρκεια καταγραφής των σκέψεων, παρατηρούμε ότι η αφήγηση γίνεται υστερόχρονη όταν πρόκειται για αφήγηση δευτέρου βαθμού, δηλαδή μια αφήγηση του μυθιστορηματικού χαρακτήρα:

Θυμάται, τις προάλλες, την Ελένη. «Θα πρέπει μια από αυτές τις μέρες να κουβεντιάσουμε σαν γυναίκες» της είχε πει και την κοίταξε μέσα στα μάτια. Το

³⁰⁴Ο.π., σ. 39-40

βλέμμα της μητέρας της κάτι προσπαθούσε να μαντέψει. Κάτι ακόμα πιο βίαιο: να ξεψαχνίσει.

Ταυτόχρονη αφήγηση παρατηρείται επίσης όταν κάποιος χαρακτήρας μονολογεί. Στην περίπτωση αυτή πρόκειται για μια ταυτόχρονη αφήγηση με έμφαση στην αφήγηση και όχι στην ιστορία, δηλαδή η δράση λειτουργεί απλώς ως ένα πρόσχημα και το ταυτόχρονο λειτουργεί υπέρ της αφήγησης:

Κοιτά το ταβάνι. Σκοτάδι. Μια άλλη γυναίκα... Εδώ μέσα, στο σπίτι... Αν είναι ποτέ δυνατό! Ο πατέρας του! Ποιος, ο πατέρας του! Θέλει συντροφιά... Μια γυναίκα... Μα είναι πράγματα αυτά,³⁰⁵

Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις κατά τις οποίες ο εξωδιηγητικός αφηγητής απευθύνεται άμεσα στους χαρακτήρες του έργου και συνομιλεί μαζί τους, μέσω της τεχνικής της μετάληψης. Στις περιπτώσεις αυτές παρατηρούμε ότι η αφήγηση είναι επίσης ταυτόχρονη:

Όταν λες, Οδυσσέα, πως η Μαλβίνα σ' έριξε στα τάρταρα, ίσως να έχεις δίκιο. Την ίδια όμως στιγμή έχεις κι άδικο. Τουλάχιστον υπερβάλλεις.³⁰⁶

Υστερόχρονη αφήγηση εντοπίζεται επίσης όπου υπάρχει η τεχνική της ανάληψης, δηλαδή η αναδρομή στο παρελθόν. Πρέπει ωστόσο να παρατηρήσουμε πως όταν η αφήγηση εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο, τότε η απόσταση μεταξύ ιστορίας και αφήγησης είναι απροσδιόριστη:

Όταν ο Άγγελος τής έφερε το γάτο, η Φαίδρα πήγαινε στη Γ' Γυμνασίου. [...] Τη φίλησε ο πατέρας της και από την άλλη άκρη του σαλονιού η Ελένη, όσο κι αν σκεφτόταν με κάποιες ανατριχίλες τις τρίχες που θα γεμίζανε κάθε γωνιά του σπιτιού, δεν μπορούσε να μην παραδεχτεί πως η κόρη τους άξιζε όχι μόνο ένα γάτο για επιβράβευση των προσπαθειών της, αλλά και άλλα πολλά ακόμα.³⁰⁷ Η προληπτική αφήγηση εμφανίζεται στο έργο πολύ πιο σπάνια σε σχέση με τα άλλα δύο είδη, περίπου έξι φορές σε όλο το κείμενο, και, όπως έχει παρατηρήσει ο Genette, εμφανίζεται κυρίως στο δεύτερο επίπεδο:

Θα μπορούσε να της μιλήσει δίχως το φόβο λαθραίων ακροάσεων. Απομονωμένοι- κανείς από τους δυο δε θα μπορούσε να ξεφύγει! Ναι, έπρεπε να φτάσει η κουβέντα ως το τέλος. Ποιο θα είναι αυτό το τέλος; Δεν το ξέρει. Τι θα προτείνει; Και

³⁰⁵Ο.π., σ. 127

³⁰⁶Ο.π., σ. 27

³⁰⁷Ο.π., σ. 18

πώς θ' αντιδράσει εκείνη.³⁰⁸

Συμπερασματικά μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης μεταβάλλεται σε όλη τη διάρκεια του έργου, ακόμα και εντός του ίδιου κεφαλαίου, ακόμα και όταν ο φορέας της αφήγησης είναι ο ίδιος.

5.4.2 Τα αφηγηματικά επίπεδα

Στο έργο που μελετάμε τα αφηγηματικά επίπεδα διαμορφώνονται ως εξής: Υπάρχει ένα εξωδιηγητικό επίπεδο, ένα διηγητικό και ένα μεταδιηγητικό, καθώς η αφηγηματική φωνή μοιράζεται σε έναν εξωδιηγητικό και έναν ενδοδιηγητικό αφηγητή. Το εξωδιηγητικό επίπεδο διαμορφώνεται από τον εξωδιηγητικό-ετεροδιηγητικό αφηγητή, για τον οποίο δεν έχουμε άλλες πληροφορίες, πέρα από την υπόνοια σε κάποια σημεία ότι πρόκειται για τη νεκρή μητέρα του Οδυσσέα. *Τι ονειρεύεσαι, Οδυσσέα; Σήμερα δε μου μιλάς, ακόμα κι αν εμένα σκέφτεσαι, ούτε μου κουβεντιάζεις μήτε και μέσα στα όνειρά σου μ' αφήνεις να μπω.*³⁰⁹

Ό,τι διηγείται αυτός ο αφηγητής αφορά στην ιστορία των ηρώων και αποτελεί το ενδοδιηγητικό επίπεδο:

Όταν ο Άγγελος τής έφερε το γάτο, η Φαίδρα πήγαινε στη Γ' Γυμνασίου. Μέσα της χρονιάς και οι βαθμοί του δεύτερου τριμήνου βγάζανε μέσο όρο 19 και κάτι. «Δώρο που τόσο καιρό το θες και άλλο τόσο το αξίζεις». Τη φίλησε ο πατέρας της και από την άλλη άκρη του σαλονιού η Ελένη, όσο κι αν σκεφτόταν με κάποιες ανατριχίλες τις τρίχες που θα γεμίζανε κάθε γωνιά του σπιτιού, δεν μπορούσε να μην παραδεχτεί πως η κόρη τους άξιζε όχι μόνο ένα γάτο για επιβράβευση των προσπαθειών της, αλλά και άλλα πολλά ακόμα.³¹⁰ Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η φωνή ανήκει στον εξωδιηγητικό αφηγητή και τα όσα αφηγείται δημιουργούν το ενδοδιηγητικό επίπεδο.

Ωστόσο στο συγκεκριμένο έργο υπάρχει και ενδοδιηγητικός αφηγητής, η Ελένη, και τα όσα αφηγείται αποτελούν αφηγήσεις δεύτερου επιπέδου, δηλαδή δημιουργούν ένα μεταδιηγητικό επίπεδο:

Η Φαίδρα μεγάλωσε σε μια όμορφη εποχή, σε μια χαρισάμενη περίοδο. Αμέσως μετά τη μεταπολίτευση, όπου όλα κι όλοι ήταν γεμάτοι από όνειρα, ιδέες, φαντασία. Διαλέξαμε με τον Άγγελο ένα σχολείο από τα πιο προοδευτικά εκείνης

³⁰⁸Ο.π., σ. 204

³⁰⁹Ο.π., σ. 136

³¹⁰Ο.π., σ. 18

της εποχής.³¹¹ Στο σημείο αυτό η αφηγηματική φωνή ανήκει στην Ελένη και η αφήγησή της συνιστά μεταδιήγηση.

Στο έργο αυτό οι μεταδιηγήσεις ανήκουν πάντα στην Ελένη, η οποία ως ενδοδιηγητικός αφηγητής μονολογεί για τα τρέχοντα ή παρελθόντα γεγονότα ή αφηγείται κάποιο όνειρό της. Οι μεταδιηγήσεις αυτές συνδέονται με το ενδοδιηγητικό επίπεδο με άμεση αιτιακή σχέση, υιοθετούν έναν επεξηγηματικό ρόλο, σαν να απαντούν στο ερώτημα «ποια γεγονότα οδήγησαν στην παρούσα κατάσταση».

Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι χαρακτήρες του έργου μπορούν να αποκτήσουν διαφορετική λειτουργία ανάλογα με το αφηγηματικό επίπεδο. Για παράδειγμα η Ελένη είναι ένας από τους ήρωες σε ενδοδιηγητικό επίπεδο, αλλά σε μεταδιηγητικό επίπεδο είναι αφηγητής.

Σε ορισμένα ωστόσο κεφάλαια του έργου παρατηρούμε ότι χρησιμοποιώντας την τεχνική της μετάληψης ο εξωδιηγητικός αφηγητής απευθύνεται στον ενδοδιηγητικό ήρωα σε δεύτερο πρόσωπο και αυτός απαντάει, σαν να κάνουν διάλογο. Υπάρχει δηλαδή το φαινόμενο της μεταφοράς του εξωδιηγητικού αφηγητή στο ενδοδιηγητικό επίπεδο με υπερβατικό τρόπο, με αποτέλεσμα να δημιουργείται συμφυρμός στα αφηγηματικά επίπεδα. Οι παρεμβάσεις αυτές μετατρέπουν τον αφηγητή σε ένα πρόσωπο που είναι πάντα παρόν και έτοιμο να επέμβει στην ιστορία ανά πάσα στιγμή. Για να αποφευχθεί η πλήρης παραδοξότητα αυτού του σχήματος και η διάσπαση του ενδοκειμενικού ρεαλισμού, ο αφηγητής παρουσιάζεται σαν να παίρνει τη μορφή της συνείδησης του ήρωα:

Όταν λες, Οδυσσέα, πως η Μαλβίνα σ' έριξε στα τάρταρα, ίσως να έχεις δίκιο. Την ίδια όμως τη στιγμή έχεις κι άδικο. Τουλάχιστον υπερβάλλεις. Γιατί μπορεί για σένα η Μαλβίνα να ήταν ένας πολύ σοβαρός δεσμός, όμως, αν είχες πιστέψει πως δίπλα της θα πέρναγες ολάκερη τη ζωή σου, ε, μάλλον λάθος έκανες. [...] «Μα ούτε και ο μόνος απ' ό,τι αποδείχτηκε. Και αυτό είναι που με τρώει. Σαράκι. Το ξεγέλασμα». Εγωισμοί, Οδυσσέα, εγωισμοί. Παράτα τους. Κοίταξε τις σπουδές σου – τις έχεις και διπλές-, κοίτα τους φίλους σου- τους έχεις τόσους.³¹²

Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, και σε άλλα ανάλογα σημεία του έργου, είναι και τα σημεία στίξης που μας οδηγούν να συμπεράνουμε ότι ο Οδυσσέας δεν διαλέγεται με κάποιο άλλο ενδοδιηγητικό πρόσωπο, ούτε με τον εαυτό του, καθώς μόνο τα δικά του λόγια

³¹¹Ο.π., σ. 34

³¹²Ο.π., σ. 27-28

κλείνονται σε εισαγωγικά. Τα λόγια εκτός εισαγωγικών μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ανήκουν στον εξωδιηγητικό αφηγητή που με την τεχνική της μετάληψης απευθύνεται στον ενδοδιηγητικό χαρακτήρα. Ακόμα πιο εμφανές γίνεται αυτό σε σημεία του κειμένου όπου ο αφηγητής αναφέρεται σε μελλοντικά γεγονότα, οπότε τα λόγια δεν είναι δυνατόν να ανήκουν σε κάποιον ενδοδιηγητικό χαρακτήρα, όπως στο παρακάτω απόσπασμα:

Αλλά μόνο εσύ, Οδυσσέα, μόνο εσύ; Ο πατέρας σου δεν είχε κι αυτός το ίδιο δικαίωμα; Μη βιαστείς να μου απαντήσεις μ' ένα «ασφαλώς και το είχε». Μη βιαστείς να δώσεις μια θεωρητική απάντηση. Περίμενε πρώτα, περίμενε τα γεγονότα.. Φτάνουν. Έρχονται. Και μετά απ' αυτά, τα ξαναλέμε.³¹³ Η τεχνική αυτή έχει ως αποτέλεσμα να εισάγονται στην αφήγηση στοιχεία απολογισμού, προβληματισμού και αυτοκριτικής του χαρακτήρα για τα όσα έχουν συμβεί, ενώ ταυτόχρονα πρόκειται για ένα πρωτότυπο στοιχείο που προκαλεί την έκπληξη και τη συναισθηματική εμπλοκή του αναγνώστη.

5.4.3 Το πρόσωπο της αφήγησης

Με βάση το σχήμα του Genette, που διακρίνει τον αφηγητή σε εξωδιηγητικό ή ενδοδιηγητικό, ανάλογα με το αφηγηματικό επίπεδο, και σε ετεροδιηγητικό ή ομοδιηγητικό, ανάλογα με τη σχέση του με την ιστορία, μπορούμε στο παρόν έργο να παρατηρήσουμε ότι στα περισσότερα κεφάλαια ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός και αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο, εκτός βέβαια από τα σημεία όπου απευθύνεται σε κάποιον χαρακτήρα, στον Οδυσσέα συνήθως, σε δεύτερο πρόσωπο, όπως έχουμε ήδη αναφέρει:

Η μητέρα του Οδυσσέα έσβησε τέλος καλοκαιριού – ήταν αρχές ενός Σεπτεμβρίου που με τίποτε δεν ήθελε να υποκύψει στην εξουσία του φθινοπώρου. Στο σπίτι βασίλευε μια απόλυτη ησυχία και μόνο οι φωνές των επισκεπτών – κάποια ηλιόλουστα απογεύματα – γεμίζανε τα δωμάτια, που όμως προτιμούσαν το πένθος της σιωπής.³¹⁴

Παρατηρούμε ότι τις περισσότερες φορές ο εξωδιηγητικός-ετεροδιηγητικός αφηγητής είναι καλυμμένος, επιτελεί την αφηγηματική λειτουργία και σχολιάζει απρόσωπα, χωρίς να διακόπτει τη ροή της αφήγησης. Δίνει πληροφορίες για την εξωτερική εμφάνιση των χαρακτήρων και τον χώρο που τους περιβάλλει. Στον εξωδιηγητικό αφηγητή μπορούμε επίσης να αποδώσουμε την κειμενική δομή, δηλαδή τον χωρισμό των κεφαλαίων σε υποενότητες με τη χρήση σημείων στίξης ή με κενά

³¹³Ο.π., σ. 92

³¹⁴Ο.π., σ. 83

ανάμεσα στις παραγράφους. Στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής επιτελεί τη λειτουργία του ελέγχου, ή αλλιώς τη σκηνοθετική λειτουργία, σύμφωνα με την ορολογία του J. Lintvelt. Οι αναφορές στον αποδέκτη της αφήγησης, δηλαδή τον νοούμενο αναγνώστη, είναι σπάνιες:

Αλλά ας μη θεωρήσουμε πως σαν πατέρας στάθηκε μακριά από το παιδί του. Ίσως άλλος στη θέση του και να 'χε παντρευτεί.³¹⁵ Στα κεφάλαια του εξωδιηγητικού-ετεροδιηγητικού αφηγητή παρατηρούμε ότι γίνεται συχνά αναδρομή στις σκέψεις των χαρακτήρων. Χρησιμοποιώντας την τεχνική της ψυχο – αφήγησης, σύμφωνα με τον όρο της D. Cohn, ο αφηγητής έχει τη δυνατότητα να εκφράσει τον εσωτερικό κόσμο των προσώπων καλύτερα κι απ' τα ίδια:

Ένας δεσμός που πραγματικά την έκανε να χαίρεται την κάθε στιγμή, αλλά που, παράλληλα, πάντα κάθε στιγμή την προβληματίζε... Βαθιά μέσα της- τόσο βαθιά, ώστε σχεδόν δεν το υποψιαζότανε- περίμενε από την αντίδραση της Ελένης να τη βοηθήσει να καταλάβει κάποιες περίεργες εκφράσεις του Οδυσσέα.³¹⁶

Σε άλλη περίπτωση συναντάμε έναν ενδοδιηγητικό- ομοδιηγητικό αφηγητή, δηλαδή την Ελένη, η οποία σε πρώτο πρόσωπο αφηγείται από τη δική της σκοπιά τη σχέση της κόρης της με τον νεαρό Οδυσσέα:

Τον έφερε στο σπίτι σχεδόν απροειδοποίητα. «Μαμά, θα είσαι εκεί;» μου τηλεφώνησε και, πριν εγώ της απαντήσω – μα τι σόι ερώτηση ήταν αυτή από το παιδί μου; -, εκείνη συνέχισε: «Λέμε να περάσουμε με τον Οδυσσέα για λίγο. Εντάξει;». [...] Τον παρατηρούσα όλη την ώρα που καθότανε στην πολυθρόνα του σαλονιού μου.³¹⁷

Στο σημείο αυτό πρέπει να παρατηρήσουμε ότι το να δοθεί στη μητέρα ο ρόλος του αφηγητή σε πρώτο πρόσωπο σε ένα μυθιστόρημα για εφήβους και νεαρούς ενήλικες αναδεικνύει περισσότερο την οπτική της μητέρας για τα γεγονότα. Σύμφωνα με το τυπολογικό σχήμα του F. Stanzel, στα σημεία αυτά του κειμένου που η φωνή ανήκει στην Ελένη, δεν έχουμε αφηγητή αλλά μία ενδοσκοπούσα μορφή. Αυτό σημαίνει πως το έργο αποκτά έντονα εξομολογητικό χαρακτήρα, καθώς παρακολουθούμε με ακρίβεια τις αλλαγές στις σκέψεις και στα συναισθήματα του προσώπου που μιλάει. Ο ενδοσκοπητής καθρεφτίζει τα γεγονότα του εξωτερικού κόσμου στη συνείδησή του και ο αναγνώστης έχει την αίσθηση της απευθείας θέασης της συνείδησης αυτής. Είναι η περίπτωση κατά την οποία, σύμφωνα με τον Stanzel,

³¹⁵Ο.π., σ. 31

³¹⁶Ο.π., σ. 108-109

³¹⁷Ο.π., σ. 111

το αφηγηματικό σχήμα ονομάζεται προσωποπαγές.

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι, στα τμήματα του έργου όπου χρησιμοποιείται η τεχνική του ελεύθερου πλαγίου λόγου, η αφηγηματική φωνή δεν ανήκει, σύμφωνα με τους M. Peri και F. Stanzel, αποκλειστικά και μόνο στον εξωδιηγητικό- ετεροδιηγητικό αφηγητή, αλλά ενσωματώνει και τη φωνή του αφηγηματικού προσώπου. Υπάρχει δηλαδή μια διπλή θέαση της πραγματικότητας, μέσω του αφηγητή και μέσω του χαρακτήρα.

Συμπερασματικά μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι αφηγηματικές τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν από τον συγγραφέα στο συγκεκριμένο έργο τού προσδίδουν εξομολογητικό τόνο και ψυχολογική διαφάνεια στην απόδοση των χαρακτήρων. Η διάσπαση της αφηγηματικής φωνής σε πολλά πρόσωπα οδηγεί στην παρουσίαση των θεμάτων του έργου μέσα από τις διαφορετικές οπτικές του εφήβου, του ενήλικα, του παιδιού, του γονέα, του άνδρα, της γυναίκας. Το αποτέλεσμα είναι να μετατοπίζεται η έμφαση από τη δράση στις ψυχικές διεργασίες των προσώπων και το έργο να χαρακτηρίζεται συνολικά από κοινωνικό και ψυχολογικό ρεαλισμό.³¹⁸

³¹⁸Μητροφάνης, «Ο αφηγητής: Οι μεταμορφώσεις του Πρωτέα στην παιδική λογοτεχνία», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία*, επιμέλεια Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 242

Κεφάλαιο 6. Οι αφηγηματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων *Μάσκα στο φεγγάρι*

6.1 Γενικά για το έργο

Το μυθιστόρημα *Μάσκα στο φεγγάρι* εκδόθηκε το 1997 από τις εκδόσεις Πατάκη. Έτυχε ευρείας αποδοχής, γεγονός που γίνεται φανερό όχι μόνο από τις συνεχείς ανατυπώσεις του, με τελευταία τη δέκατη έκδοσή του το έτος 2013, αλλά και από τη βράβειυσή του με το Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας για παιδιά και για νέους, το έτος 1998. Έχει χαρακτηριστεί ως «εκπαιδευτικό μυθιστόρημα», καθώς ένας βασικός θεματικός του άξονας είναι η παιδαγωγική διαδικασία ως τελετή μύησης.³¹⁹ Παρακολουθούμε δηλαδή την πορεία ενός ζευγαριού εφήβων, της Κλειώς και του Νικήτα, προς την ενηλικίωση μέσω της μύησης στη θεατρική τέχνη και παράλληλα την πορεία της νεαρής φιλόλογου τους Έλλης Κωλέτη προς την απελευθέρωση και την αυτογνωσία. Όλα αυτά συμβαίνουν μέσω της έρευνας των πρωταγωνιστών για τη ζωή και το έργο ενός χαρισματικού αυτόχειρα ηθοποιού, του Λουκά Αλεξίου, για τον οποίο η μάσκα αποτελούσε ένα αντικείμενο με ιδιαίτερη σημασία. Δευτερευόντως θίγονται και άλλα επιμέρους θέματα, όπως οι σχέσεις γονέων και παιδιών, οι συγκρούσεις που δημιουργούνται όταν οι έφηβοι αμφισβητούν την εξουσία των ενηλίκων, οι ψυχικές μεταπτώσεις και τα ψυχολογικά αδιέξοδα, η αφύπνιση των ερωτικών ενστίκτων κατά την εφηβεία, οι πανεπιστημιακές σπουδές και η επαγγελματική αποκατάσταση. Περιγράφονται δηλαδή διάφορες καταστάσεις της καθημερινής και κοινωνικής πραγματικότητας, στοιχείο που δίνει διαχρονικότητα και σύγχρονο ύφος στο έργο, χωρίς όμως να υπάρχει διδακτικός τόνος.

Το μυθιστόρημα είναι εκτεταμένο, σύνθετο ως προς τη θεματολογία του και πολυπρόσωπο. Εκτός από το πρωταγωνιστικό ζευγάρι μαθητών της Β΄ Λυκείου, Κλειώ και Νικήτα, και την καθηγήτριά τους Έλλη Κωλέτη, άλλα πρόσωπα που αναφέρονται είναι ο ηθοποιός Λουκάς Αλεξίου, η μητέρα του Θάλεια Αλεξίου, ο Στράτος Δημητρίου, συνάδελφος της Έλλης Κωλέτη που διατηρεί και έναν ρόλο – μυστήριο μέχρι το τέλος του έργου, οι γονείς του Νικήτα, Ισίδωρος και Ρένα Κλιάφα, οι γονείς της Κλειώς, Νίκος και Νίνα Αρμένη, όπως επίσης και η ομάδα συνομηλίκων και συμμαθητών τους.

³¹⁹ Γ. Γαλανοπούλου, «Παράδοξη εφηβεία». Δημοσιεύθηκε 14/09/1997. Ανακτήθηκε 30/12/2018 από <https://www.kontoleon.gr/book.php?id=6&lang=gr&kritiki=9#kri9>.

Οι χαρακτήρες Λουκάς και Θάλεια Αλεξίου προέρχονται από το μυθιστόρημα *Με στοιχεία προσωπικών συνεντεύξεων*, ένα μυθιστόρημα για ενήλικες του Μάνου Κοντολέων, που εκδόθηκε το 1984 από τις εκδόσεις Καστανιώτη και το 1996 από τις εκδόσεις Πατάκη, στοιχείο που υπογραμμίζει τη σχέση του συγγραφέα με τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες των βιβλίων του. Ο ίδιος ο συγγραφέας υποστηρίζει πως «Τους βασικούς μου ήρωες τους είχα βρει. Όλους; Τα τρία αυτά πρόσωπα ήταν εκείνα που επρόκειτο να τα φέρω σε επαφή με την αποκάλυψη της τέχνης του θεάτρου. Αλλά ποιος θα ήταν αυτός που θα λειτουργούσε ως ενδιάμεσο πρόσωπο, ως ένα είδος καταλύτη; Κι ενώ είχα σταθεί σε αυτό το πρόβλημα, ήρθε και μου χτύπησε την πλάτη ένα παλιός μου ήρωας. Ο Λουκάς Αλεξίου -ήρωας από ένα προηγούμενο μυθιστόρημά μου -γραμμένο πριν από χρόνια. Σ' εκείνο το μυθιστόρημα στην ουσία πρωταγωνιστούσε η μητέρα του, η Θάλεια. Ο Λουκάς κάπου στο μέσο του έργου γεννιέται και όταν το μυθιστόρημα τελειώνει εκείνος έχει μόλις εγκαταλείψει την εφηβεία του. Η μόνη πληροφορία που δίνεται στον αναγνώστη για το μέλλον του, είναι πως τελικά έγινε ένας από τους πιο σπουδαίους ηθοποιούς της γενιάς του -ο Λουκάς είχε γεννηθεί το 1946. Αλλά τώρα ο Λουκάς με χτυπούσε στην πλάτη και μου πρόσφερε τη βοήθειά του. Αυτός θα ήταν ο ζητούμενος καταλύτης. Αυτός ήταν που θα μούσε τους νέους μου ήρωες στη διαχρονική ζωή των ηρώων του κλασικού ρεπερτορίου».³²⁰

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του μυθιστορήματος αυτού είναι η διακειμενικότητα, καθώς αποσπάσματα από κλασικά θεατρικά έργα, όπως είναι ο *Ρωμαίος και η Ιουλιέττα* του Σαίξπηρ και ο *Ματωμένος γάμος* του Λόρκα ενσωματώνονται στην αφήγηση και στον λόγο των προσώπων, ώστε κατ' αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται πιο έντονα η αντιστοιχία που υπάρχει με τα συναισθήματα και τις καταστάσεις που βιώνουν οι χαρακτήρες. Όπως υποστηρίζει και ο ίδιος ο συγγραφέας: «Έτσι λοιπόν θέλησα να φτιάξω ένα μυθιστόρημα που θα παρουσίαζε το πόσο ζωντανοί είναι ο Ορέστης, ο Όσβαλντ και ο Οιδίποδας, η Ιουλιέτα, η Οφηλία, η Μπλανς όχι μόνο και κυρίως σε αναγνώστες έτοιμους να το αποδεχτούν,

³²⁰ Μ. Κοντολέων, «Διάλογος των τραγικών προσώπων του χτες με τα πρόσωπα ενός σύγχρονου μυθιστορήματος. Ανακτήθηκε 30/12/2018 από <https://www.kontoleon.gr/book.php?id=6&lang=gr&kritiki=36#kri36>.

αλλά κυρίως σε αναγνώστες που δεν τους έχουν προσφέρει την ευκαιρία μήτε καν να το υποψιαστούνε».³²¹

6.2 Ο χρόνος

6.2.1 Η Τάξη

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα παρατηρούμε ότι η αφήγηση ξεκινάει με την τεχνική *in medias res*, έναν χαρακτηριστικό τύπο αναχρονίας στη δυτική λογοτεχνική παράδοση, κατά τον G. Genette, σύμφωνα με τον οποίο η ιστορία δεν έχει κοινή αφετηρία με τη δεδηλωμένη αρχή της αφήγησης.

Η Κλειώ κάθεται πάνω στο πεζούλι, δεξιά ακριβώς από τη μαύρη σιδερένια καγκελόπορτα. Και γύρω της οι παρέες από τα άλλα παιδιά, οι μικροί του γυμνασίου, τα κοκοράκια της Α΄Λυκείου και οι δικοί της συμμαθητές και συμμαθήτριες.[...] Διάδρομοι, στοές και προαύλια, και τα τζάμια των τάξεων, μουντά από την απλυσιά, καθρεφτίζουν τον ήλιο, που έχει αρχίσει – οχτώ ακόμα το πρωί – να καίει.³²²

Είναι σύνηθες μετά την αρχή *in medias res* να ακολουθεί μια διευκρινιστική επιστροφή προς τα πίσω, μια ανάληψη δηλαδή που συμπληρώνει τα κενά που δημιουργήθηκαν στην αρχή. Αυτό συμβαίνει και στη συγκεκριμένη περίπτωση, μόλις μερικές σελίδες παρακάτω:

Της χαμογελά. Απλώνεται στην πολυθρόνα και τα πόδια του αγγίζουν σχεδόν τα δικά της, και της μιλά για το καλοκαίρι του. Ένα καλοκαίρι που τον έκανε άντρα. Γιατί είχε ευθύνες πάνω στο κεφάλι του. Να παρακολουθεί την ώρα που το κάθε κανό ή ποδήλατο νοικιαζότανε, να προσέχει μήπως κάποιος πάρει κανένα και το παρατήσει στην άλλη πλευρά της παραλίας.[...] Ωραίο καλοκαίρι. Γεμάτο από ήλιο και αλμύρα και νέες γνωριμίες, και έμεινε στο τέλος κι ένα σεβαστό χαρτζιλίκι. [...] Και στη συνέχεια, «Τώρα ακούω τα δικά σου!» της ζήτησε.³²³

Αναλήψεις συναντάμε σε όλο το μήκος του έργου, τόσο εξωτερικές όσο και εσωτερικές. Οι εξωτερικές αναλήψεις δίνουν πληροφορίες για γεγονότα που προηγήθηκαν της αφετηρίας της αφήγησης:

Άλλωστε δεν είχε ιδέα τι νούμερο φορούσε η Κλειώ και θυμήθηκε μια φορά – πάνε χρόνια από τότε – που ήταν μαζί με τον πατέρα του και ψάχνανε να αγοράσουνε

³²¹ Μ. Κοντολέων, «Διάλογος των τραγικών ηρώων του χτες με τα πρόσωπα ενός σύγχρονου μυθιστορήματος». Ανακτήθηκε 30/12/2018 από <https://www.kontoleon.gr/book.php?id=6&lang=gr&kritiki=36#kri36>.

³²² Μ. Κοντολέων, *Μάσκα στο φεγγάρι*, Αθήνα: Πατάκης, ¹⁰2013, σ. 15-16.

³²³ Ο.π., σ. 23-24.

ένα φόρεμα για τη μητέρα... [...] κι ο Νικήτας είχε αποφασίσει να μην κάνει ποτέ του δώρο σε γυναίκα, αλλά εκείνη ήταν μια απόφαση που την είχε πάρει κάποια χρόνια πιο πριν, όταν τίποτε δεν ήταν όπως είναι σήμερα.³²⁴ Παρατηρούμε ότι η ανάληψη αυτή έχει φορά μερικών ετών και εύρος κάποιες ώρες.

Οι εσωτερικές αναλήψεις του έργου, αυτές δηλαδή που έχουν κάποιο σημείο τομής με την πρωταρχική αφήγηση και κατά κάποιον τρόπο εισχωρούν σε αυτήν, λειτουργούν κυρίως συμπληρωματικά, καλύπτουν δηλαδή προηγούμενα κενά της αφήγησης:

Η μηχανή είναι σαν να τον προκαλεί, και τότε ο Νικήτας θυμάται εκείνο το απόσπασμα του ποιήματος που τους διάβασε τις προάλλες η Κωλέτη. Την είχαν βρει να κάθεται σε μια απόμερη γωνιά στο μπαλκόνι του πρώτου ορόφου και να διαβάζει ένα βιβλίο.[...] Το θυμάται τώρα ο Νικήτας σαν να το είχε μάθει απέξω – λέξη τη λέξη... Ολάκερο.³²⁵

Μπορούμε να συναντήσουμε όμως και επαναληπτικές εσωτερικές αναλήψεις που λειτουργούν σαν υπενθυμίσεις ή σαν σύγκριση της τωρινής κατάστασης του ήρωα με κάτι που έχει προηγηθεί:

Δεν προσέχει τις κινήσεις των χεριών της, δεν επιλέγει συνειδητά το πού κάθε στολίδι θα το κρεμάσει. Ο νους της γυροφέρνει συνέχεια στο χτεσινό απόγευμα. Όμορφα ήταν. Της άρεσε η μουσική και εκείνες οι αφίσες στους τοίχους και τα χρώματα που σε γαληνεύαν και η μυρωδιά του καφέ και οι σιγανές φωνές των άλλων πελατών και...³²⁶

Οι προλήψεις αποτελούν ένα σπάνιο είδος αναχρονίας σύμφωνα με τον Genette, και όντως αυτό παρατηρούμε και στο συγκεκριμένο έργο, όπου οι προλήψεις είναι ελάχιστες και πολύ σύντομες:

Διπλώνει τις κόλλες, τις βάζει μέσα στον φάκελο. Αύριο θα γράψει τη διεύθυνση. Αύριο θα πρέπει να αρχίσει να ψάχνει να βρει έναν τρόπο να μιλάει σε όλους ταυτόχρονα και στον καθένα μόνο του συνάμα. Αύριο. Τώρα ξανακοιτά την πόλη κάτω από τα πόδια της.³²⁷

Συμπερασματικά μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι τεχνικές αυτές, καθώς παρεμβάλλονται σε μια ευθύγραμμη αφήγηση, δημιουργούν βάθος και ποικιλία και

³²⁴ Ο.π., σ. 135.

³²⁵ Ο.π., σ. 64.

³²⁶ Ο.π., σ. 131.

³²⁷ Ο.π., σ. 48-49.

κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη, καθώς δε γίνονται όλες οι πληροφορίες γνωστές εξ αρχής.

6.2.2 Η Διάρκεια

Στο συγκεκριμένο έργο μπορούμε να παρατηρήσουμε και τους τέσσερις τύπους διάρκειας: παύση, σκηνή, περίληψη και έλλειψη. Ο ρυθμός του κειμένου διαμορφώνεται κυρίως από την εναλλαγή ελλείψεων και σκηνών, αυτοί είναι δηλαδή οι δύο τύποι ταχύτητας που επικρατούν. Ειδικότερα, παρατηρούμε ότι το κάθε κεφάλαιο ξεκινά με μια μη προσδιορισμένη, υπονοούμενη έλλειψη και αμέσως μετά ακολουθεί μια σκηνή. Αυτό σημαίνει ότι δεν ξέρουμε ποιο είναι το χρονικό διάστημα που καλύπτουν οι ελλείψεις αυτές, όπως επίσης και ότι η παρουσία τους δεν δηλώνεται ρητά, αλλά γίνονται αντιληπτές λόγω των χρονικών κενών στην αφήγηση.

Μέσα στο σαλόνι εισέβαλε η λάμψη του τελευταίου κεραυνού. Ο κρότος που τη συνόδευε άργησε να ακουστεί. Η καταιγίδα τραβούσε τώρα για το Σαρωνικό.

Επιστρέφοντας από το σχολείο, είχε βρει το σημείωμα κολλημένο στην πόρτα του ψυγείου.³²⁸

Στο παραπάνω απόσπασμα, από *Μέσα στο σαλόνι [...]* για το Σαρωνικό είναι οι τελευταίες φράσεις του κεφαλαίου 8, ενώ από *Επιστρέφοντας [...]* του ψυγείου είναι οι πρώτες φράσεις του κεφαλαίου 9. Ανάμεσα στο τέλος του ενός κεφαλαίου και την αρχή του άλλου μεσολαβεί λοιπόν ένα χρονικό διάστημα που δεν δηλώνεται ρητά, ωστόσο μπορεί να γίνει αντιληπτό από την ασυνέχεια στην αφήγηση. Σε άλλες περιπτώσεις βέβαια συναντάμε και εκπεφρασμένες ελλείψεις, που μοιάζουν με πολύ σύντομες περιλήψεις:

Μια μέρα, δυο, τρεις, μια ολόκληρη εβδομάδα έμενε στη βεράντα του δωματίου διαβάζοντας, απανωτά, μυθιστορήματα και περιοδικά.³²⁹

Οι σκηνές που ακολουθούν τις ελλείψεις αυτές περιλαμβάνουν διαλογικά και μονολογικά μέρη ή αφήγηση των πράξεων των προσώπων ώστε να επιτυγχάνεται η ισοχρονία ιστορίας και αφήγησης:

Προχωρούν λίγα βήματα μαζί, στέκονται δίπλα σ' ένα περίπτερο. Ο Σάκης ανάβει τσιγάρο, προσφέρει και στο Νικήτα. Καπνίζουν. «Τι γίνεται;» - ο Νικήτας ρωτά περισσότερο από συνήθεια παρά από ενδιαφέρον. Ο Σάκης κουνά τους ώμους του,

³²⁸ Ο.π., σ. 129-130.

³²⁹ Ο.π., σ. 26.

φτύνει ένα φυλλαράκι καπνού που του είχε κολλήσει στα χείλια –καπνίζει άφιλτρα τσιγάρα-, «Είσαι για μια δουλειά;» ρωτά, κι ενώ η καρδιά του Νικήτα αρχίζει άταχτους χτύπους, ο Σάκης συμπληρώνει «Είναι βασικά γι' αυτές τις μέρες, των γιορτών... Αλλά πάλι, ποιος ξέρει, μπορεί να μας κρατήσουν και μετά...». ³³⁰

Με την εναλλαγή ελλείψεων και σκηνών η αφήγηση επιταχύνεται, αφού υπάρχουν χρονικά διαστήματα που παραλείπονται εντελώς, ενώ φαίνεται ότι δίνεται έμφαση στην εξέλιξη της δράσης, η οποία προωθείται μέσω των συνεχόμενων σκηνών. Εξάλλου η ιστορία του μυθιστορήματος διαρκεί όσο μια σχολική χρονιά, δηλαδή ξεκινά τον Σεπτέμβριο και τελειώνει τον Ιούνιο, με την ανακοίνωση των αποτελεσμάτων των μαθητικών εξετάσεων. Επομένως είναι εμφανές ότι η αφήγηση θα πρέπει με κάποιο τρόπο να επιταχυνθεί.

Επιτάχυνση της αφήγησης επιτυγχάνεται επίσης με την τεχνική της περίληψης, που κάποιες φορές συνδέεται και με φαινόμενα τάξης, καθώς παίρνει τη μορφή της ανάληψης, όπως συμβαίνει για παράδειγμα όταν περιγράφεται το καλοκαίρι του Νικήτα, που έχει προηγηθεί:

...και στη συνέχεια ο Νικήτας έβαλε σε μια βαλίτσα μπανιέρα, σορτσάκια και μπλουζάκια και ξεκίνησε για το Πήλιο και το ίδιο κιόλας βράδυ τής είχε γράψει το πρώτο του γράμμα, σε τρεις μέρες είχε πάρει το δικό της και κάπως έτσι συνεχίσανε για είκοσι, είκοσι πέντε μέρες, και μετά κι αυτός λίγο αραιώσε τα γράμματά του...[...] Κι έτσι κύλησε το καλοκαίρι του, και έφτασε κάποια στιγμή που είχε νομίσει πως την είχε ξεχάσει και πως κι αυτή θα τον είχε ξεχάσει, αλλά είχε κάνει λάθος. ³³¹

Σε άλλες περιπτώσεις η περίληψη συνδέεται με την έννοια της συχνότητας, καθώς μπορεί να πάρει τη μορφή θαμιστικής αφήγησης:

Και μετά αρχίζουν οι πιο μεγάλες συζητήσεις για τα πιο ασήμαντα θέματα. Τα πιο τρανταχτά γέλια για τα πιο ανόητα αστεία. Οι πιο σημαντικές αποφάσεις για τους πιο ασήμαντους στόχους.[...] «Άντε, καληνύχτα!» και «Κοίτα μην ξεχάσεις να φέρεις αύριο τις λύσεις των ασκήσεων!» και τα διάφορα άλλα τέτοια. ³³² Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας μάς δίνει σημαντικές πληροφορίες και δημιουργεί το πλαίσιο στο οποίο θα ενταχθούν στη συνέχεια οι σκηνές, χωρίς όμως να καθυστερεί άσκοπα την εξέλιξη της δράσης.

Επειδή δίνεται έμφαση στην προώθηση της πλοκής, οι παύσεις

³³⁰ Ο.π., σ. 136.

³³¹ Ο.π., σ. 22.

³³² Ο.π., σ. 45.

παρατηρούνται πιο σπάνια και έχουν τη μορφή συλλογιστικής παρέκβασης, πρόκειται δηλαδή για στοχασμούς των προσώπων που διακόπτουν τη δράση, επιβραδύνοντας τον αφηγηματικό ρυθμό:

Η μηχανή είναι σαν να τον προκαλεί, και τότε ο Νικήτας θυμάται εκείνο το απόσπασμα του ποιήματος που τους διάβασε τις προάλλες η Κωλέτη. Την είχαν βρει να κάθεται σε μια απόμερη γωνιά στο μπαλκόνι του πρώτου ορόφου και να διαβάζει ένα βιβλίο.[...] Το θυμάται τώρα ο Νικήτας σαν να το είχε μάθει απέξω – λέξη τη λέξη... Ολάκερο.³³³

6.2.3 Η Συχνότητα

Στο μυθιστόρημα που εξετάζεται, η μορφή συχνότητας που επικρατεί είναι η μοναδική αφήγηση, δηλαδή η αφήγηση μια φορά αυτού που συνέβη μια φορά. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η γρηγορότερη ροή της δράσης και ο αναγνώστης μπορεί να πάρει τις απαντήσεις που χρειάζεται στην ερώτηση «τι έγινε μετά»:

Ένα ελαφρό κρυολόγημα την έκανε το βράδυ της Παρασκευής να τους τηλεφωνήσει και να τους προτείνει να μη συναντηθούνε στο γνωστό μπαράκι αλλά στο σπίτι της. Το Σάββατο ξύπνησε και αισθάνθηκε τη μύτη της ανοιχτή, εκείνο τον ελαφρύ πονοκέφαλο να της έχει περάσει και, όταν έβαλε το θερμόμετρο, διαπίστωσε πως η θερμοκρασία της ήταν 36 και 5.³³⁴

Ένας άλλος τύπος συχνότητας που μπορούμε να συναντήσουμε είναι η θαμιστική αφήγηση. Η τεχνική αυτή συνδέεται και με το θέμα της διάρκειας, λειτουργεί δηλαδή και ως περίληψη, καθώς με αφαιρετικο-συνθετικό τρόπο δηλώνεται μία φορά κάτι που συνέβη επαναλαμβανόμενες φορές με παρόμοιο τρόπο. Το αποτέλεσμα είναι η αφήγηση να επιταχύνεται. Από τις θαμιστικές αφηγήσεις του συγκεκριμένου έργου, κάποιες είναι συνθετικές ή αλλιώς εσωτερικές. Στην περίπτωση αυτή η θαμιστική αφήγηση βρίσκεται μέσα στα όρια του χρονικού πεδίου της μοναδικής σκηνής, δηλαδή η μοναδική σκηνή αντιμετωπίζεται με θαμιστικό τρόπο:

Στη γνωστή γωνία η ίδια παρέα. Ο Φάνης κι ο Βασίλης να συμπληρώνουνε το Λόττο. Η Αθανασία, με τα ακουστικά στ' αυτιά, να χορεύει και να ζητά να μαντέψουν οι άλλοι ποιο τραγούδι ακούει. Η Μάνια να μαθαίνει το τσιγάρο από το Σάκη κι ο Νικήτας, σκαρφαλωμένος στο παγκάκι, να της γνέφει με το δάχτυλο «Για έλα κατά

³³³ Ο.π., σ. 64.

³³⁴ Ο.π., σ. 333.

δω!». ³³⁵ Παρατηρούμε ότι χρησιμοποιείται ενεστώτας χρόνος αντί του παρατατικού, που αποτελεί κανόνα στις θαμιστικές αφηγήσεις. Σύμφωνα με τη D. Cohn ωστόσο, και ο ενεστώτας μπορεί να δηλώνει συνήθεια ή επαναλαμβανόμενη πράξη. ³³⁶

Σε άλλες περιπτώσεις συναντάμε και γενικευτικές ή εξωτερικές θαμιστικές αφηγήσεις και στην περίπτωση αυτή καλύπτεται ένα χρονικό πεδίο σημαντικά μεγαλύτερο από το χρονικό πεδίο της μοναδικής αφήγησης:

Ο Λουκάς Αλεξίου τις πιο πολλές ώρες της μέρας τις περνούσε κλεισμένος στο χαγιάτι και μόνο κάπου προς το απόγευμα έβγαινε έξω, περνούσε από την πλατεία, χαιρετούσε ευγενικά, αλλά από απόσταση, και στη συνέχεια κάπου χανότανε στο δάσος ή στις ρεματιές. [...] Όλο το πρωί τα παράθυρα του σπιτιού ήταν κλεισμένα. Μα τα βράδια τα παντζούρια ανοίγανε κι εγώ έβλεπα το χαγιάτι φωτισμένο, κι αυτόν να είναι άλλοτε σκυμμένος πάνω από βιβλία, άλλοτε ν' αγναντεύει τον Παγασητικό και ν' ακούει δυνατά μουσικές περιέργες – έτσι τότε εμένα μου φαινότουσαν οι συμφωνίες του Μπετόβεν και του Μπερλιόζ. ³³⁷

Στο παραπάνω απόσπασμα μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η αφήγηση περιλαμβάνει θαμιστικές παραλλαγές του συμβάντος που εναλλάσσονται μεταξύ τους, υπάρχει δηλαδή μια υποσειρά για το πρωί, άλλη για το απόγευμα, άλλη για το βράδυ. Η τεχνική αυτή ονομάζεται σύμφωνα με τον Genette εσωτερικός προσδιορισμός της θαμιστικής αφήγησης. ³³⁸ Με τον τρόπο αυτό η θαμιστική αφήγηση κερδίζει σε ποικιλία και λεπτομέρεια, ενώ ταυτόχρονα αποφεύγεται η μονοτονία της επανάληψης και ένα μη λογοτεχνικό αποτέλεσμα. Συμπερασματικά θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, παρόλο που έχουν προτιμηθεί αφηγηματικές τεχνικές που προωθούν την εξέλιξη της πλοκής, όπως είναι οι σκηνές και οι μοναδικές αφηγήσεις και η αφήγηση κυλάει κατά κύριο λόγο ευθύγραμμη, ο συγγραφέας κατορθώνει χρησιμοποιώντας ποικιλία τεχνικών να αποφεύγει τη μονοτονία και να διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

6.3 Η Έγκλιση

6.3.1 Η Απόσταση

³³⁵ Ο.π., σ. 44.

³³⁶ Cohn, *Διαφανή πρόσωπα...*, σ. 249-250.

³³⁷ Κοντολέων, *Μάσκα στο φεγγάρι*, σ. 337-338.

³³⁸ Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία...*, σ. 97.

Αναφορικά με την αφήγηση γεγονότων, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι από τη διάκριση του Genette μεταξύ μίμησης και διήγησης, η μίμηση είναι αυτή που κυριαρχεί στο παρόν μυθιστόρημα. Αυτό σημαίνει ότι επικρατεί η ποσότητα της αφηγηματικής πληροφορίας, δηλαδή η αφήγηση είναι λεπτομερής, κυριαρχούν οι σκηνές, δίνεται έμφαση στην προώθηση της πλοκής, ενώ ταυτόχρονα ο πληροφοριοδότης, δηλαδή ο αφηγητής, δε βρίσκεται στο προσκήνιο, αλλά είναι σχεδόν διαφανής. Συνδυάζεται δηλαδή το μέγιστο ποσό πληροφόρησης με την ελάχιστη παρουσία του πληροφοριοδότη, έτσι ώστε ο αναγνώστης να ξεχνά ότι υπάρχει ένας αφηγητής πάντα παρών.

Τα περιγραφικά μέρη είναι σύντομα, βρίσκονται συνήθως στην αρχή του κεφαλαίου ή στην αρχή κάποιας υποενότητας του κεφαλαίου και είναι άμεσα συνδεδεμένα με την αφήγηση, ή ακολουθούνται από διαλόγους μεταξύ των προσώπων.

Την έβαλαν να καθίσει στο σαλόνι. Τα παράθυρα τα κρύβαν νάιλον λευκές κουρτίνες, στους τοίχους ένα χρώμα άψυχο μπεζ, δυο μόνο κάδρα –νεκρές φύσεις- και στα τραπεζάκια κρύσταλλα μιτασιόν και τετράγωνα σεμέν διακοσμημένα με κεντητά αγελάκια. Επέλεξε την άνεση του καναπέ και τη δυνατότητα που της πρόσφερε να εποπτεύει τις δυο πολυθρόνες.³³⁹

Το δωμάτιο αναμονής του οφθαλμιάτρου ήταν απρόσμενα ζεστό και φιλικό. Συνήθως παρόμοιοι χώροι εκπέμπουν μια ψυχρότητα και την απόλυτη απουσία κάθε προσπάθειας επιβολής συγκεκριμένης διακοσμητικής άποψης. Αλλά εδώ είχε χαμηλούς καναπέδες, ντυμένους με δέρμα, στα τραπεζάκια μικρά διακοσμητικά αντικείμενα, τα περιοδικά τακτοποιημένα σε θήκες από μπαμπού, στους τοίχους μεταξοτυπίες γνωστών σύγχρονων ζωγράφων και –το πιο αναπάντεχο- μια διακριτική μουσική να βγαίνει από δυο ηχεία. [...] Η Νίνα Αρμένη αισθάνεται ιδιαίτερα ευτυχής για την επιλογή της. Ένας καλοφτιαγμένος χώρος, τόσο διακριτικά πλούσιος, της δίνει τη σιγουριά πως ο γιατρός θα έχει την ίδια ποιότητα και στην εξέτασή του.³⁴⁰

Στα παραπάνω αποσπάσματα γίνεται εμφανές ότι οι περιγραφές λειτουργούν στο κείμενο επεξηγηματικά ή αλλιώς συμβολικά, σύμφωνα με την ορολογία του Genette, καθώς δεν αποτελούν απλώς ένα καλολογικό στοιχείο αλλά διαμορφώνουν το αφηγηματικό σκηνικό στο οποίο κινούνται τα πρόσωπα, ενώ ταυτόχρονα ο χώρος συσχετίζεται με τη συναισθηματική κατάσταση και τις σκέψεις των προσώπων.

³³⁹ Κοντολέων, *Μάσκα στο φεγγάρι*, σ. 180.

³⁴⁰ *Ο.π.*, σ. 347.

Πρόκειται επομένως για πιστές αναπαραστάσεις μορφών, ενδυμάτων, χώρων, που αποκαλύπτουν και ταυτόχρονα αιτιολογούν την ψυχολογία των προσώπων.

Αναφορικά με την αφήγηση λόγων, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι έχουν προτιμηθεί τα πιο μιμητικά είδη λόγου, δηλαδή ο αναφερόμενος και ο μετατιθέμενος λόγος. Αναφερόμενο λόγο συναντάμε με τη μορφή του διαλόγου σε όλα τα σημεία του κειμένου που χαρακτηρίζονται ως σκηνές:

«Από σήμερα κομμένα τα πολλά σούρτα φέρτα της. Έτσι να της πεις πως λέω! Κι αν δε διορθώσει στο επόμενο τρίμηνο τους βαθμούς της, θα σταματήσει το σχολειό. Τεμπέλες εγώ δεν ταΐζω... Μου ήθελε και φροντιστήριο η δεσποινίς! Πωλήτρια στο 'Μινιόν' –αυτό της αξίζει!» Ο Νίκος Αρμένης ουρλιάζει. Η Νίνα Αρμένη τρέχει να κλείσει την πόρτα που βγάζει στο διάδρομο. «Σιγότερα, χριστιανέ μου! Θεε να μας ακούσει όλη η πολυκατοικία και να γίνουμε ρεζίλι;» «Αυτό που άκουσες! Ρεζίλι δε σε κάνω εγώ... Η κόρη σου!» «Καλά, καλά! Σταμάτα τώρα!»³⁴¹ Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί, σύμφωνα με την ορολογία της Φαρίνου- Μαλαματάρη, έναν προσωπικό διάλογο, όπου κυριαρχούν οι συνομιλητές, ενώ φτάνει στα όρια της αντιπαράθεσης. Σε άλλες περιπτώσεις μπορούμε να εντοπίσουμε διαλόγους- συζητήσεις, όπου κυριαρχεί το θέμα του διαλόγου:

Η Έλλη Κωλέτη μετρά πάνω στα δάχτυλά της. «Πρώτος ο Ρωμαίος, δεύτερος ο Άμλετ, τρίτος ο Λεονάρντο, τέταρτος ο Κοβάλσκι και πέμπτος ο Οθέλλος. Ξανά και πάλι ο Σαίξπηρ... Γιατί; Ο Νικήτας ρωτά: «Αλήθεια, Έλλη, τελικά πώς και γιατί ένας ηθοποιός διαλέγει τους ρόλους που θα παίζει; Το σκεφτόμουνα χτες το βράδυ και...». Η Έλλη Κωλέτη κάνει μια γκριμάτσα αμηχανίας. «Είναι ένα από τα θέματα που ψάχνω... Που ψάχνουμε. [...]». Ο Νικήτας συμφωνεί, αλλά προσθέτει και μια ακόμα ερώτηση. «Ναι, αλλά καλά έργα υπάρχουν πολλά. Γιατί από τα τόσα καλά εκείνος διάλεξε αυτά τα συγκεκριμένα;»³⁴²

Αναφερόμενο λόγο μπορούμε επίσης να συναντήσουμε και με τη μορφή μονολόγου:

Δε θέλουν ούτε ν' ακούσουν για μηχανάκι. Λοιπόν, κι εγώ θα κάνω υπομονή και σ' ένα χρόνο θα πάρω μηχανή. Όχι βέβαια καμιά χιλιάρα, αλλά κάτι καλό... Θα μου πεις πως χρειάζομαι χρήματα... Ε, το σκέφτηκα κι αυτό. Λοιπόν, θα κόψω το φροντιστήριο...³⁴³

³⁴¹ Ο.π., σ. 121.

³⁴² Ο.π., σ. 301.

³⁴³ Ο.π., σ. 72.

Χρησιμοποιώντας την τεχνική του αναφερόμενου λόγου, ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τον λόγο απευθείας στα πρόσωπα. Με τον τρόπο αυτό το έργο κερδίζει σε αμεσότητα στην έκφραση, ζωντάνια στην παρουσίαση των προσώπων, ενώ η σκιαγράφηση των χαρακτήρων είναι πιο ολοκληρωμένη, καθώς μέσα από τον διάλογο τα πρόσωπα εκφράζουν τις προσωπικές, ιδεολογικές και πολιτικές τους απόψεις, αυτοχαρακτηρίζονται ή χαρακτηρίζουν άλλα πρόσωπα. Οι αναγνώστες διαμορφώνουν παράλληλα μια εικόνα για τα μυθιστορηματικά πρόσωπα μέσω του λεξιλογίου που χρησιμοποιούν και της εκφοράς του λόγου. Ταυτόχρονα, επιβεβαιώνονται ή αιτιολογούνται τα λεγόμενα του αφηγητή ή άλλων προσώπων. Επομένως η επικράτηση του αναφερόμενου λόγου στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα δηλώνει τη σημασία που δίνεται στη μίμηση και όχι στην αφήγηση των λόγων, με αποτέλεσμα τη ζωντάνια, τη θεατρικότητα και την έμφαση στη διαφάνεια και όχι στην αυθεντία του αφηγητή.

Ο μετατιθέμενος λόγος χρησιμοποιείται τόσο για την παρουσίαση του εκφωνημένου λόγου των προσώπων, όσο και για την παρουσίαση των σκέψεων.

...και η Κλειώ, πάντα καθισμένη στο πεζούλι της, μοιράζει φιλάκια στον αέρα, ακούει τις αναμνήσεις από το καλοκαίρι που τελειώνει και συμφωνεί πως η Έρση έχασε δέκα κιλά και της φαίνεται, και δεν έχει αντίρρηση να παραδεχτεί πως το γεγονός του καλοκαιριού ήταν η συναυλία των Σκορπιών στο Θέατρο των Αστεριών και πως του Αντρέα τα μάγουλα ξαφνικά γέμισαν με τρίχες ...³⁴⁴

Η μητέρα του είχε τις αντιρρήσεις της. Σκεφτότανε πως ίσως να κουραζότανε ο γιος της, πως ίσως να έπρεπε να αρχίσει φροντιστήριο για τις πανελλήνιες, είχε και το φόβο τι θα πει ο κόσμος που αφήσανε το παιδί τους να κάνει μια τέτοια δουλειά.³⁴⁵

Ο μετατιθέμενος λόγος λειτουργεί πολύ περισσότερο μιμητικά και άμεσα σε σχέση με τον αφηγηματοποιημένο και μπορεί να γίνει αρκετά λεπτομερής, ωστόσο δεν αποτελεί εγγύηση για την αξιόπιστη μεταφορά των όσων εκφωνήθηκαν, καθώς ο αφηγητής συνήθως συμπύσσει τα λεγόμενα και τα αποδίδει με τον δικό του λόγο και ύφος.

Για την απόδοση των σκέψεων παρατηρούμε ότι συχνότερα χρησιμοποιείται η παραλλαγή του ελεύθερου πλάγιου λόγου:

Πάλι σαλάτα τα έκανε. Λάθος αντίδραση... Ναι, αλλά σε ενέργειες που εκείνη, αν και τις είχε προκαλέσει, εντούτοις δεν τις ήθελε. Ο πατέρας της

³⁴⁴ Ο.π., σ. 16-17.

³⁴⁵ Ο.π., σ. 21.

το μεσημέρι. Τώρα ο Νικήτας. Όλοι θέλουν πάνω της –και ο καθένας με τον τρόπο του– να βάλουν χέρι.³⁴⁶ Αλλά δεν είχε κι άδικο να τα βάζει και με τη μάνα της. Τι θα πει «τέτοια ώρα»; Εννέα το βράδυ, Σεπτέμβρη μήνα, είναι αργά; Όχι, για όνομα του Θεού, να λέμε κι ό,τι θέλουμε! Άλλωστε, τα μαθήματα δεν έχουν ακόμα αρχίσει κανονικά. Χρόνος υπάρχει, γιατί θα πρέπει να τον περνά μέσα στο σπίτι κλεισμένη, μαζί με τον αδερφούλη της, που συνέχεια βλέπει τηλεόραση και στοιβάζει γύρω του αβέρτα κουτιά κόκα κόλα;³⁴⁷

Η τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου μπορεί να εντοπιστεί κυρίως από την απουσία ρήματος εξάρτησης, όπως επίσης και από την εκφορά σε τρίτο πρόσωπο και συνήθως, αλλά όχι απαραίτητα, από τους παρελθοντικούς χρόνους των ρημάτων. Επίσης, όπως παρατηρούμε και στα συγκεκριμένα αποσπάσματα, το λεξιλόγιο και συνολικά το ύφος πρέπει να συμφωνούν με τον χαρακτήρα που εκφέρει τον λόγο. Εδώ γίνεται εμφανές ότι ο λόγος εκφέρεται από κάποιον έφηβο χαρακτήρα και όχι από, για παράδειγμα, από κάποιον γονέα ή καθηγητή.

Σύμφωνα με τον Genette, η τεχνική αυτή δημιουργεί σύγχυση μεταξύ εκφωνημένου και εσωτερικού λόγου, όπως επίσης και μεταξύ του λόγου του προσώπου και του λόγου του αφηγητή. Ωστόσο σύμφωνα με το τυπολογικό σχήμα της D. Cohn η τεχνική αυτή ονομάζεται αφηγημένος μονόλογος και πρόκειται για έναν τρόπο απόδοσης της σκέψης σε τρίτοπρόσωπο περικείμενο, όπως είναι και το συγκεκριμένο έργο. Μπορούμε να υποστηρίξουμε λοιπόν, στηριζόμενοι στη θεωρία της D. Cohn, ότι στα συγκεκριμένα σημεία του έργου η γλώσσα του αφηγητή λειτουργεί σαν μάσκα, πίσω από την οποία η φωνή της σκέψης του χαρακτήρα, δίνοντας την ευκαιρία στα πρόσωπα του έργου να εκφράσουν εσωτερικές καταστάσεις με το δικό τους ιδιαίτερο ιδίωμα. Η τεχνική αυτή δεν είναι τόσο άμεση όσο ο παρατιθέμενος μονόλογος, αλλά σίγουρα είναι πιο μιμητική από την ψυχο- αφήγηση.

Για την τεχνική του ελεύθερου πλάγιου λόγου ο F. Stanzel υποστηρίζει ότι είναι ένας τρόπος απόδοσης σκέψεων και όχι εκφωνημένου λόγου, ενώ ταυτόχρονα συνδυάζει την εστίαση του αφηγητή με αυτή της μυθιστορηματικής μορφής, προσφέρει δηλαδή μια διπλή θέαση της πραγματικότητας, μέσω του αφηγητή και μέσω του προσώπου.

Το είδος λόγου που χρησιμοποιείται λιγότερο συχνά είναι ο αφηγηματοποιημένος λόγος. Πρόκειται για το

³⁴⁶ Ο.π., σ. 37.

³⁴⁷ Ο.π., σ. 44.

λιγότερο μιμητικό είδος, το πιο απομακρυσμένο δηλαδή από αυτά που έχουν υποθετικά εκφωνηθεί, και λειτουργεί στο κείμενο κυρίως συμπτυκνωτικά, καθώς δίνει τη δυνατότητα στον αφηγητή απλώς να αναφέρει ότι κάτι έχει ειπωθεί, χωρίς να παρουσιάσει το ακριβές περιεχόμενο των λόγων των προσώπων, εξυπηρετώντας έτσι τη συντομία και την αποφυγή λεπτομερειών που δε θεωρούνται απαραίτητες:

*Η Έλλη απαντά, επιβεβαιώνει, αποδέχεται.*³⁴⁸

*Η Έλλη Κωλέτη κρατά σε χαμηλούς τόνους τη φωνή της καθώς εξηγεί στη Θαλασσινού όσο πιο αναλυτικά, μα και σύντομα μπορεί, τους λόγους για τους οποίους την επισκέφτηκαν.*³⁴⁹

Ο αφηγηματοποιημένος λόγος δίνει τη δυνατότητα και για απόδοση σκέψεων. Στην περίπτωση αυτή ονομάζεται, σύμφωνα με τη D. Cohn, ψυχο-αφήγηση: *Ναι, τώρα το σκέφτεται και η ίδια πως η επιλογή δεν ήταν καθόλου τυχαία. Ήθελε να είναι η φωτογραφία του η τελευταία εικόνα που θα έχει πριν κοιμηθεί, η πρώτη μόλις ξυπνήσει.*³⁵⁰

*Η Έλλη Κωλέτη αναστενάζει όσο πιο αθόρυβα μπορεί και παράλληλα αναρωτιέται μέχρι πότε θα μπορεί να βλέπει το ψυχρό πρόσωπο του άντρα που κάθεται στην πολυθρόνα και θα κρατιέται να μην του φωνάζει «Μα για την κόρη σου πρόκειται! Πάψε πια να το παίζεις τόσο ουδέτερος!».*³⁵¹

*...αλλά ήξερε πως, και να έλεγε κάτι τέτοιο, θα πέφτανε επάνω του να τον πείσουνε και αυτός δε θα μπορούσε να τους εξηγήσει τους λόγους που σήμερα δεν έκανε κέφι για χαβαλέ στην καφετέρια.*³⁵²

Η τεχνική της ψυχο-αφήγησης, σύμφωνα με τη θεωρία της D. Cohn, δίνει τη δυνατότητα στον τριτοπρόσωπο αφηγητή να αποδώσει ό,τι ο χαρακτήρας γνωρίζει αλλά δεν μπορεί να βάλει σε λέξεις. Έτσι, όπως παρατηρούμε και στα παραπάνω αποσπάσματα, παρουσιάζονται στον αναγνώστη λεπτομέρειες της εσωτερικής ζωής των προσώπων, υποσυνείδητες καταστάσεις, αρθρώνεται η ψυχική ζωή που παραμένει ανέκφραστη από τον χαρακτήρα. Η τεχνική αυτή είναι πολύ χρήσιμη στο συγκεκριμένο έργο, καθώς οι έφηβοι πρωταγωνιστές θα δυσκολεύονταν να εκφέρουν λεκτικά όλες τις λεπτές αποχρώσεις των ψυχικών τους διακυμάνσεων. Ταυτόχρονα η εφαρμογή της ψυχο-αφήγησης μπορεί να χαρακτηριστεί ως αρμονική,

³⁴⁸ Όπ., σ. 61.

³⁴⁹ Ό.π., σ. 250.

³⁵⁰ Ό.π., σ. 94.

³⁵¹ Ό.π., σ. 181.

³⁵² Ό.π., σ. 235.

καθώς ο αφηγητής δεν επιδιώκει να κάνει αισθητή την παρουσία του, δείχνοντας ανοχή απέναντι στα πρόσωπα του έργου και αποφεύγοντας τους χαρακτηρισμούς και τις αξιολογήσεις.

6.3.2 Η Προοπτική

Αν εφαρμόσουμε το τριμερές σχήμα των Genette – Todorov μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το είδος εστίασης που επικρατεί είναι η εσωτερική μεταβλητή εστίαση. Ο αφηγητής γνωρίζει όσα και ο χαρακτήρας και ακολουθεί την εκάστοτε οπτική των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων, και μάλιστα το εστιακό πρόσωπο δεν είναι σταθερό σε όλη τη διάρκεια του έργου, αλλά μεταβάλλεται.

*Η Κλειώ ξέρει πως πρέπει να του μιλήσει. Πρέπει γιατί το θέλει. Αρκετά κράτησε το σαράκι καταχωνιασμένο μέσα της. Ήρθε η ώρα να μιλήσει σε κάποιον – και γιατί αυτός ο κάποιος να μην είναι ο Νικήτας; Αγόρι της άλλωστε δεν είναι;*³⁵³

*...κι έτσι ο Νικήτας παίζει με ταραχή το τηλεχειριστήριο στα χέρια του και αλλάζει συνέχεια κανάλι και κάπου τα βάζει και με την Κλειώ, που συνέχεια μια άρνηση προβάλλει όταν αυτός προσπαθεί να φέρει τη σχέση τους και προς κάποια άλλα σημεία, σε μια κατεύθυνση πιο προσωπική.*³⁵⁴

*Η Έλλη Κωλέτη έχει την αίσθηση πως ακροβατεί ανάμεσα στη διάθεσή της να βοηθήσει το Νικήτα και την Κλειώ και στην πρόθεσή της να μη βρεθεί αντιμέτωπη με τις οικογενειακές τους καταστάσεις. «Μήπως όμως ζητώ να ταιριάζω τα αταίριαστα;» μονολογεί η Έλλη Κωλέτη καθώς χαμηλώνει την ένταση στο μάτι της κουζίνας που πάνω του βράζει το νερό για το τσάι.*³⁵⁵

Στα παραπάνω αποσπάσματα μπορούμε να παρακολουθήσουμε πώς η εστίαση μετακινείται από το ένα πρόσωπο στο άλλο, πολλές φορές μάλιστα και κατά τη διάρκεια του ίδιου κεφαλαίου, από παράγραφο σε παράγραφο. Με τον τρόπο αυτό γίνονται πιο εμφανή τα συναισθήματα και πιο εναργείς οι σκέψεις των μυθιστορηματικών προσώπων, ενώ ταυτόχρονα ο αφηγητής δείχνει τη διακριτικότητα και τον σεβασμό του προς την «ελευθερία» τους. Η εσωτερική εστίαση δηλαδή δίνει τη δυνατότητα να εξαγάγουμε συμπεράσματα για την ταυτότητα, την προσωπικότητα, την κοινωνική και ψυχική ζωή των χαρακτήρων του έργου. Η αφήγηση λαμβάνει υπόψη της την ψυχική πραγματικότητα των

³⁵³ Ο.π., σ. 24.

³⁵⁴ Ο.π., σ. 30.

³⁵⁵ Ο.π., σ. 172.

μυθιστορηματικών προσώπων και δεν περιορίζεται στην απλή περιγραφή των κοινωνικών γεγονότων και προβλημάτων.³⁵⁶ Παράλληλα με τη χρήση εσωτερικής εστίασης αποφεύγεται ο διδακτικός τόνος, στοιχείο που φέρνει το έργο πιο κοντά στον έφηβο ή νεαρό ενήλικα αναγνώστη.

Η μηδενική εστίαση εμφανίζεται με τη μορφή σχολίων του ετεροδιηγητικού αφηγητή, που στιγμιαία εκδηλώνει την παντογνωσία του:

*Ο φόβος, το πείσμα, η αγωνία, η ελπίδα... όλα αυτά που υπάρχουν χαραγμένα πάνω στο πρόσωπο του Αντρέα κανείς δεν πρόκειται να τα δει. Όλοι βλέπουν και ξεχωρίζουν το κορμί του, την κίνηση των χεριών, το λύγισμα των γονάτων, το πέταγμα της μπάλας.*³⁵⁷

*Ο δρόμος έχει τη δικιά του κίνηση... Το απόγευμα είναι υγρό και ζεστό. Κάτι το απροσδιόριστο χειμερινό πλανιέται στην ατμόσφαιρα.*³⁵⁸

Ωστόσο οι περιπτώσεις αυτές, επειδή είναι πολύ σύντομες και φευγαλέα παρεμβάλλονται σε τμήματα του έργου όπου επικρατεί η εσωτερική εστίαση, μπορούν να εκληφθούν ως στιγμιαίες παραβιάσεις του εστιακού κώδικα, ως παραλήψεις δηλαδή, και όχι ως αλλαγές στο είδος της εστίασης. Ο αφηγητής δηλαδή δίνει στιγμιαία περισσότερες πληροφορίες από αυτές που θα επέτρεπε το είδος της εστίασης.

Τέλος μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι για να εντείνει την αγωνία και την περιέργεια του αναγνώστη, ο αφηγητής χρησιμοποιεί την εξωτερική εστίαση, το πιο σπάνιο είδος από τα τρία, που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Στην περίπτωση του Στράτου Δημητρίου, που λειτουργεί στο μυθιστόρημα ως πληροφοριοδότης και μόνο στο τέλος αποκαλύπτεται ότι ενεργούσε για λογαριασμό της Θάλειας Αλεξίου, ο αφηγητής παρουσιάζει λιγότερα από αυτά που γνωρίζει ο χαρακτήρας:

Ο Στράτος Δημητρίου μιλά στο τηλέφωνο. «... Ναι, έκανα ό,τι μου είπατε λοιπόν... Ακριβώς όλα έγιναν όπως σας τα περιέγραψα... Ομολογώ πως κι εγώ δεν έχω καταλάβει... δεν έχει σημασία! Εσείς ξέρετε...[...] Εγώ δεν ξέρω τι περισσότερο μπορώ να κάνω... Καληνύχτα σας...». Ο

³⁵⁶Αναγνωστοπούλου, «Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωποεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, επιμέλεια Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 50.

³⁵⁷Κοντολέων, *Μάσκα στο φεγγάρι*, σ. 40.

³⁵⁸Ο.π., σ. 43.

*Στράτος Δημητρίου κλείνει το ακουστικό. Οι παλάμες του έχουν ιδρώσει.*³⁵⁹

Σύμφωνα με το τυπολογικό σχήμα της M. Bal, ως προς τον εστιαστή έχουμε εξωτερική εστίαση, αφού ανήκει σε ένα ανώνυμο πρόσωπο εκτός πλοκής, ενώ ως προς τα εστιαζόμενα αντικείμενα η εστίαση μπορεί να χαρακτηριστεί ως εσωτερική, αφού η αφήγηση μάς επιτρέπει την πρόσβαση στη συνείδηση των χαρακτήρων. Αναφορικά με τη θεωρία του F. Stanzel και τη συνάρτηση αντιθέσεων «προοπτική», μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η εσωτερική προοπτική είναι αυτή που επικρατεί, καθώς η σκοπιά από την οποία παρουσιάζεται ο μυθιστορηματικός κόσμος ανήκει σε μεγαλύτερο βαθμό στα πρόσωπα του έργου, ενώ η παντογνωσία και η πανοραμική θέαση του αφηγητή περικόπτονται.

6.4 Η Φωνή

6.4.1 Ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης

Αναφορικά με τη χρονική σχέση αφηγηματικής πράξης και ιστορίας, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στο μυθιστόρημα που εξετάζεται, η υστερόχρονη αφήγηση είναι ο τύπος που επικρατεί. Πρόκειται βέβαια για τον κλασικό τύπο αφήγησης και τον πιο συνηθισμένο. Στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής παρουσιάζει μια ιστορία που έχει προηγηθεί, χωρίς όμως να μπορούμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια πόσος χρόνος παρεμβάλλεται ανάμεσα στην ιστορία και την αφηγηματική πράξη. Η χρήση παρελθοντικών ρηματικών χρόνων θεωρείται επαρκής ένδειξη για να χαρακτηριστεί η αφήγηση ως υστερόχρονη:

*Βγήκαν στην αυλή κρατώντας ο καθένας τους κι από ένα χαρτάκι με το πρόγραμμα. «Καλά, τις Τετάρτες δε σας λέω τίποτε! Θα πήξουμε! Πρώτη ώρα μαθηματικά και αμέσως μετά φυσική και χημεία και αρχαία κείμενα!» - ο Αντρέας παραμιλούσε και πιο πέρα η Μάνια κοιτούσε το δικό της χαρτάκι. «Αυτή την Κωλέτη, που θα μας κάνει έκθεση, ιστορία και νεοελληνικά κείμενα, την ξέρει κανένας σας;» ρωτούσε.*³⁶⁰

Παρατηρούμε ότι όπου υπάρχουν αναλήψεις, δηλαδή αναφορές στο παρελθόν, τα ρήματα τοποθετούνται σε χρόνο υπερσυντέλικο, ώστε να είναι εμφανής

³⁵⁹ Ο.π., σ. 379.

³⁶⁰ Ο.π., σ. 28.

η διαφορά στις χρονικές βαθμίδες:

Είχε μπει μέσα στα παρασκήνια. Γύρω της κάποιες μεγαλοκυράδες της πόλης τους και άντρες που φορούσαν μαύρα κοστούμια. Έξω από την πόρτα του δικού του καμαρινιού είχε σταθεί διστακτική.³⁶¹

Σε πιο σπάνιες περιπτώσεις χρησιμοποιείται η ταυτόχρονη αφήγηση, δηλαδή η αφήγηση σε ενεστώτα χρόνο, ώστε να φαίνεται σύγχρονη με τη δράση. Παρατηρούμε ότι στις περιπτώσεις αυτές δίνεται έμφαση στην ιστορία και όχι στην πράξη της αφήγησης, δηλαδή με την εξαφάνιση της απόστασης ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης και τον χρόνο της ιστορίας, η αφήγηση υποχωρεί υπέρ της ιστορίας. Η ταυτόχρονη αφήγηση χρησιμοποιείται κυρίως σε περιπτώσεις όπου η αφήγηση θέλει να μας δείξει τα γεγονότα που συμβαίνουν την ίδια ώρα, αλλά σε διαφορετικό μέρος:

Η Κλειώ αρνιέται να ακούσει και την κραυγή και το κλάμα. Ρίχνει στους ώμους της το ελαφρύ μπουφάν και βγαίνει στο δρόμο.

Μια πόρτα βροντά κι ο ήχος της τραντάζει τους τοίχους. «Η εξώπορτα ήταν;» ρωτά ο πατέρας. «Ο Νικήτας...» λέει η μητέρα, και η φωνή της ίσως να κρύβει κάποιον τόνο ανησυχίας. «Άσ' τον!» επαναλαμβάνει και καθησυχάζει τον άντρα της.³⁶²

6.4.2 Τα αφηγηματικά επίπεδα

Στο μυθιστόρημα *Μάσκα στο φεγγάρι* η αφήγηση εκφέρεται από έναν τριτοπρόσωπο αφηγητή που δεν είναι χαρακτήρας του έργου, ούτε έχουμε άλλες πληροφορίες γι' αυτόν. Ο αφηγητής αυτός δημιουργεί το εξωδιηγητικό επίπεδο, ενώ η αφήγησή του σχετικά με τα γεγονότα της ζωής της Κλειώς, του Νικήτα και των υπόλοιπων προσώπων του έργου, αποτελεί το ενδοδιηγητικό ή διηγητικό επίπεδο.

Όταν μπήκαν μέσα στην τάξη, εκείνη ήταν ήδη εκεί και τους περίμενε. Στο μεσαίο διάδρομο, στο θρανίο της τρίτης σειράς. Στην αρχή κανείς τους δεν κατάλαβε ποια ήταν. [...] Η Κλειώ άφησε τα βιβλία της πάνω στο θρανίο και την κοίταξε με μια αυθόρμητη συμπάθεια. Και κάπου σαν να φοβήθηκε για κείνη.³⁶³ Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε πως η αφήγηση εκφέρεται από τον εξωδιηγητικό αφηγητή, ενώ η αφήγησή του αποτελεί το διηγητικό επίπεδο.

Οι αφηγήσεις δεύτερου βαθμού που συναντάμε μέσα στο έργο, αποτελούν το μεταδιηγητικό επίπεδο. Οι μεταδιηγήσεις που μπορούμε να εντοπίσουμε στο

³⁶¹ Ο.π., σ. 98.

³⁶² Ο.π., σ. 78-81.

³⁶³ Ο.π., σ. 39.

συγκεκριμένο έργο έχουν τη μορφή επιστολής, προφορικής αφήγησης ή πρόκειται για αποσπάσματα από γνωστά θεατρικά έργα και συνδέονται με την πρώτη αφήγηση με σχέση άμεσης αιτιότητας, αφού η λειτουργία τους είναι σε μεγάλο βαθμό επεξηγηματική και απαντά στην ερώτηση «ποια γεγονότα οδήγησαν στην παρούσα κατάσταση».

Αγαπητή μου αδερφή Ιωάννα,

Σ' ευχαριστώ πολύ για την κάρτα που μας έστειλες με τις ευχές όλων σας. Ο Νίκος, η Κλειώ κι ο Κώστας στέλνουν σ' εσένα, στον άντρα σου και στο γιο σου τις ευχές και την αγάπη τους. [...] Αν σε είχα κοντά μου, θα είχα έναν άνθρωπο δικό μου να του ανοίξω την καρδιά.

*Σε φιλώ,
η αδερφή σου
Νίνα³⁶⁴*

Το παραπάνω παράθεμα αποτελεί απόσπασμα επιστολής που στέλνει η μητέρα της Κλειώς στην αδερφή της. Η επιστολή αυτή αποτελεί μεταδιήγηση, παρατίθεται με διαφορετική γραμματοσειρά μέσα στο έργο και με τον τρόπο αυτό ένα από τα διηγητικά πρόσωπα μετατρέπεται σε αφηγητή του μεταδιηγητικού επιπέδου. Η τεχνική αυτή συμβάλλει στην αποκάλυψη μύχιων σκέψεων και συναισθημάτων του επιστολογράφου, όπως επίσης και στη σύνδεση δράσης και αφήγησης, καθώς στην επιστολή κυριαρχεί το παρόν και ο ενεστώτας χρόνος. Ταυτόχρονα, το έργο κερδίζει σε πολυφωνία, φωτίζονται διαφορετικές οπτικές γωνίες και αποσιωπάται η παντογνωσία του αφηγητή.³⁶⁵

Λοιπόν, λέει ο Στράτος Δημητρίου, εγώ τον γνώρισα τον Λουκά Αλεξίου όταν είχε έρθει να μείνει, για κοντά έναν χρόνο, στο χωριό μου. Στο Πήλιο. Άγιος Λαυρέντιος - έτσι το λένε. [...] Και ξαφνικά, που λέτε, παρουσιάζεται ο κύριος Λουκάς, για να μείνει, λέει, αρκετό καιρό... Πρέπει να ήταν... κάπου γύρω στο 1978 με 1980...³⁶⁶ Στο παραπάνω απόσπασμα, μεταδιηγητικός αφηγητής γίνεται ο Στράτος Δημητρίου, ενώ η μεταδιήγησή του είναι μια προφορική αφήγηση με τη μορφή ανάληψης και συμβάλλει στο να προστεθούν με ζωντάνια και παραστατικότητα καινούργιες πληροφορίες στην υπόθεση που εξετάζουν οι

³⁶⁴ Ο.π., σ. 155-156.

³⁶⁵ Κατσίκη- Γκίβαλου, «Η συμβολή της επιστολής στην αφήγηση», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, επιμέλεια Γ. Παπαντωνάκης, Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 85.

³⁶⁶ Κοντολέων, *Μάσκα στο φεγγάρι*, σ. 336.

πρωταγωνιστές. *Γειτόνισσες: μ' ένα μαχαίρι, μ' ένα μικρό μικρό μαχαίρι, μια μέρα αφορεσμένη και πικρή, καν δυο καν τρεις θα 'ταν η ώρα, δυο άντρες σκοτωθήκανε γι' αγάπη.[...] Ούτε το χέρι δεν το πιάνει μα κείνο μπαίνει παγωμένο στην ξαφνιασμένη μας καρδιά, και σταματάει εκεί που τρέμει θολή κι αζήγητη για πάντα η σκοτεινή μας ρίζα της κραυγής.*³⁶⁷

Η συγκεκριμένη μεταδιήγηση αποτελεί ανάγνωση ενός αποσπάσματος του *Ματωμένου Γάμου* του Φ.Γκ. Λόρκα από την Έλλη Κωλέτη και το περιεχόμενό της εξηγεί κάποια δεδομένα της ζωής της και φωτίζει τις ψυχικές της διαθέσεις. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο χαρακτήρας στο έργο: «Αυτός λοιπόν είναι *Ο ματωμένος γάμος*... Το έργο μέσα από το οποίο γνώρισα τον Λουκά Αλεξίου... Και άλλαξε τη ζωή μου...»³⁶⁸

6.4.3 Το πρόσωπο της αφήγησης

Με βάση το σχήμα του Genette, που διακρίνει τον αφηγητή σε εξωδιηγητικό ή ενδοδιηγητικό, ανάλογα με το αφηγηματικό επίπεδο, και σε ετεροδιηγητικό ή ομοδιηγητικό, ανάλογα με τη σχέση του με την ιστορία, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στο συγκεκριμένο έργο ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός ως προς το επίπεδο της αφήγησης και ετεροδιηγητικός, καθώς δεν παίρνει μέρος στην ιστορία που αφηγείται, ενώ ταυτόχρονα η αφήγηση εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο. Η ταυτότητά του δε γίνεται εμφανής σε κανένα σημείο του έργου. Επίσης δε γίνονται αναφορές σε κάποιον συγκεκριμένο αποδέκτη της αφήγησης, οπότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι αποδέκτης είναι ο εννοούμενος αναγνώστης του έργου. Δεν μπορούμε ωστόσο να υποστηρίξουμε ότι πρόκειται για έναν «παντογνώστη» αφηγητή, καθώς τις περισσότερες φορές επιτελεί την αφηγηματική λειτουργία καλυμμένα και σχολιάζει απρόσωπα, χωρίς να διακόπτει τη ροή της αφήγησης· εξάλλου η εσωτερική εστίαση που επικρατεί στο έργο δίνει περισσότερη έμφαση σε όσα ξέρουν οι χαρακτήρες. Η αφήγησή του δίνει πληροφορίες για την εξωτερική εμφάνιση των χαρακτήρων, τον χώρο που τους περιβάλλει, ή για στοιχεία της προσωπικότητάς τους:

Ήταν πάντως πολύ νέα. Αλλά και μικρόφερνε. Μ' εκείνα τα καστανά, κομμένα ίσια και κοντά μαλλιά της, το εντελώς άβαφο πρόσωπό της και με το ντύσιμό της –τζιν φούστα και λευκό μπλουζάκι-, με όλα αυτά και με ένα κορμί σχεδόν εφηβικό, θα έπρεπε να πρόσεχες πολύ για να μην την έκανες κάπου γύρω στα δεκαοχτώ. Σίγουρα είχε

³⁶⁷ Ο.π., σ. 267.

³⁶⁸ Ο.π., σ. 268.

πατημένα τα είκοσι πέντε.³⁶⁹

Η μικρή βεράντα σκαρφαλωμένη στον τελευταίο όροφο της πολυκατοικίας και η πολυκατοικία σκαρφαλωμένη στα πιο ψηλά σημεία του λόφου και ο λόφος έχει στα πόδια του όλο το Λεκανοπέδιο. Και η Έλλη Κωλέτη έχει δικό της το μικρό διαμέρισμα με τη μικρή βεράντα και έτσι μπορεί να βλέπει, όποτε θέλει και με όποιες καιρικές συνθήκες, την πόλη να αλλάζει χρώματα, να ζυπνά, να κοιμάται, να διασκεδάζει, να πονά, να σκοτώνει, να γεννά, να ερωτεύεται, να αμφισβητεί, να υποτάσσεται, να πεθαίνει και να ανασταίνεται.³⁷⁰

Η παρουσία ενός παντογνώστη αφηγητή γίνεται εμφανής σπάνια, μέσα από σύντομα σχόλια που αφορούν τη συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων, την εκδήλωση ειρωνείας ή επιβράβευσης και την προώθηση της πλοκής.

«Νιάτα!» μουρμουρίζει, κι ίσως να μην είχε θυμώσει, ίσως να είχε ζηλέψει ή να πικράθηκε.³⁷¹

Κι αν ο Νικήτας ήθελε να σκάψει λίγο πιο βαθιά μέσα στην ψυχή του, θα ανακάλυπτε και το λόγο, το λόγο τον πιο ουσιαστικό που τον είχε κάνει να είναι θυμωμένος.³⁷²

Ήξερε πως το παιχνίδι θα παιζότανε στο δικό της γήπεδο και με τους δικούς της όρους. Μοναχά που δεν ήξερε ποιο ακριβώς παιχνίδι ήταν αυτό που από μόνη της είχε προσφερθεί να λάβει μέρος. Αλλά θα το μάθαινε.³⁷³

Η παρουσία του αφηγητή γίνεται επίσης εμφανής από τον χωρισμό του έργου σε κεφάλαια και υποκεφάλαια, τα τυπογραφικά στοιχεία που διακρίνουν τα υποκεφάλαια μεταξύ τους, τις σκηνοθετικές υποδείξεις, το διαφορετικό στιλ και μέγεθος γραμμάτων που χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν το μεταδιηγητικό επίπεδο, τα σημεία στίξης που δηλώνουν τον λόγο των προσώπων. Εκτός δηλαδή από την αφηγηματική λειτουργία, ο αφηγητής αναλαμβάνει και τη σκηνοθετική λειτουργία ή λειτουργία του ελέγχου, καθώς ελέγχει την κειμενική δομή.

Εκτός από τον ετεροδιηγητικό αφηγητή, συναντάμε ενδοδιηγητικούς-ομοδιηγητικούς αφηγητές μόνο σε δεύτερο επίπεδο, όταν δηλαδή γίνονται φορείς κάποιας μεταδιήγησης.

Περίεργα όμορφος άνθρωπος. Δεν άργησα να γίνω η σκιά του. Κι αυτός πρέπει

³⁶⁹ Ο.π., σ. 38.

³⁷⁰ Ο.π., σ. 46.

³⁷¹ Ο.π., σ. 73.

³⁷² Ο.π., σ. 81.

³⁷³ Ο.π., σ. 124.

*να με είχε συμπαθήσει. Και μου άνοιξε την πόρτα του σπιτιού του. Με έβαλε να ακούσω τις μουσικές που άκουγε. Μου έδωσε να διαβάσω τα βιβλία που διάβαζε.*³⁷⁴

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Στράτος Δημητρίου, ένας ενδοδιηγητικός χαρακτήρας, γίνεται και ομοδιηγητικός αφηγητής, καθώς αφηγείται μια ιστορία στην οποία συμμετέχει και ο ίδιος.

Συμπερασματικά μπορούμε να υποστηρίξουμε πως η αφήγηση, παρόλο που ακολουθεί την παραδοσιακή τεχνική του τριτοπρόσωπου εξωδιηγητικού-ετεροδιηγητικού αφηγητή, μέσω της εσωτερικής εστίασης και του διαλογικού και πολυφωνικού της χαρακτήρα, καταφέρνει να παρουσιάσει τα πρόσωπα μέσα από τις πράξεις τους, τις εσωτερικές τους κινήσεις, τις σκέψεις τους και τις πληροφορίες που παρέχονται για την περιρρέουσα ατμόσφαιρα στην οποία ζουν, χωρίς όμως να χάνει σε αντικειμενικότητα και αληθοφάνεια.

Σύμφωνα με το τυπολογικό σχήμα του F. Stanzel, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι από τη συνάρτηση «τρόπος», επικρατεί η ύπαρξη ενός αφηγητή και όχι ενδοσκοπητή, καθώς είναι εμφανές από την αρχή ότι η αφήγηση διαμεσολαβείται από την αφηγηματική φωνή. Η ύπαρξη αφηγητή δίνει την εγγύηση στον αναγνώστη ότι θα προσφερθούν εγκαίρως όλα τα απαραίτητα στοιχεία για την κατανόηση του κειμένου, όπως επίσης και ότι οι εισαγωγικές πληροφορίες στην αρχή του κεφαλαίου ή υποκεφαλαίου θα τον καθοδηγήσουν επαρκώς, προσφέρει δηλαδή αξιοπιστία. Επομένως, από τα τρία τυπικά αφηγηματικά σχήματα της θεωρίας του Stanzel, αυτό που επικρατεί στο συγκεκριμένο έργο είναι το συγγραφικό, καθώς η διαμεσολάβηση γίνεται από έναν αφηγητή που βρίσκεται έξω από τον κόσμο των χαρακτήρων. Αυτό σημαίνει επίσης ότι από τη συνιστώσα «πρόσωπο», επικρατεί η τριτοπρόσωπη εκφορά, καθώς οι υπαρξιακές περιοχές στις οποίες κινούνται αφηγητής και χαρακτήρες δεν ταυτίζονται. Ωστόσο η ποικιλία των αφηγηματικών τεχνικών που έχουν χρησιμοποιηθεί στο μυθιστόρημα αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι με το συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα συνυπάρχουν και χαρακτηριστικά του προσωποπαγούς, όπως είναι η εσωτερική εστίαση και η απόδοση των σκέψεων με ελεύθερο πλάγιο λόγο.

³⁷⁴ Ο.π., σ. 342.

Κεφάλαιο 7. Οι αφηγηματικές τεχνικές στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων *Αμαρτωλή πόλη*

7.1 Γενικά για το έργο

Το μυθιστόρημα *Αμαρτωλή πόλη* εκδόθηκε από τις εκδόσεις Πατάκη το 2016, πρόκειται δηλαδή για το πιο πρόσφατο μυθιστόρημα από τα τρία που αφορούν αυτή την εργασία. Ο ίδιος ο συγγραφέας το έχει χαρακτηρίσει ως μυθιστόρημα ενηλικίωσης. Επίσης το μυθιστόρημα αυτό χαρακτηρίζεται ως crossover³⁷⁵, καθώς δεν απευθύνεται σε μια συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα αναγνωστών, αλλά μπορεί να διαβαστεί εξίσου από εφήβους και ενήλικες. Όπως δηλώνει και ο χαρακτηρισμός Bildungsroman, βασικό θέμα του βιβλίου αποτελεί η πορεία ενός νεαρού ατόμου, της Στεφανίας, μαθήτριας Λυκείου, προς την ατομική και συνειδητή ενσωμάτωση στον κόσμο των ενηλίκων. «Μια πορεία συνήθως επώδυνη και συχνά ανατρεπτική ως προς τις κοινωνικές νόρμες. Που όμως τελικά οδηγεί το κεντρικό πρόσωπο του έργου να βρει τη θέση του μέσα σε έναν κόσμο συνεχώς μεταβαλλόμενο».³⁷⁶ Η έφηβη Στεφανία μένει σχεδόν μόνη της, με έναν πατέρα σε κατάθλιψη, χάνει στην πορεία τη μητέρα και τον αδερφό της και αναγκάζεται να βρει τρόπους για να επιβιώσει σε μια πόλη σε παρακμή, με κινδύνους που παραμονεύουν παντού.

Σε δεύτερο επίπεδο τίγονται και πολλά άλλα κοινωνικά ζητήματα όπως οι ενδοοικογενειακές σχέσεις, η δύναμη και ο ρόλος της φιλίας, η σεξουαλική αφύπνιση και οι σωματικές αλλαγές κατά την περίοδο της εφηβείας. Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα με κοινωνικό και πολιτικό χαρακτήρα, καθώς παρουσιάζει διάφορες καταστάσεις της σύγχρονης οικονομικής κρίσης. Χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου είναι η διακειμενικότητά του, καθώς ενσωματώνει τμήματα από άλλα μυθιστορήματα, ποιήματα και τραγούδια.

Το μυθιστόρημα είναι εκτεταμένο, σύνθετο ως προς τη θεματολογία του και πολυπρόσωπο. Βασικά πρόσωπα του έργου

³⁷⁵Βλ. σχετικά Β. Πάτσιου, «Παραβιάσεις και μεταμορφώσεις στην *Αμαρτωλή πόλη* του Μάνου Κοντολέων», <https://www.culturenow.gr/amartwlvh-polh-manos-kontolewn-kritikh-vivlioy/>. Β. Πάτσιου, «Η περιπέτεια μιας διαδοχής: Βιβλία για μεγάλους και μικρούς αναγνώστες», Αφιέρωμα στο Παιδικό Βιβλίο, *Η Καθημερινή*, 29 Μαρτίου 1998 (ένθετο περιοδικό «Επτά Ημέρες», σ. 20-21) και Β. Πάτσιου - Χ. Δράκου, «Από το Bildungsroman στο μυθιστόρημα Crossover. Το παράδειγμα της *Αμαρτωλής πόλης* του Μάνου Κοντολέων», *Θεωρήσεις της Παιδικής-Εφηβικής Λογοτεχνίας*, Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Β.Δ. Αναγνωστόπουλο, επιμ. Τ. Τσιλιμένη, Ελ. Κονταξή, Ευγ. Σηφάκη, Θεσσαλονίκη, εκδ. Τζιόλα, 2018, σ. 430-442, όπου συγκεντρώνεται και η σχετική ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

³⁷⁶ Μ. Κοντολέων, *Αμαρτωλή πόλη*, Αθήνα: Πατάκης, 2016, σ. 387-388.

αποτελούν η έφηβη Στεφανία, ο πατέρας της Κλεάνθης, ο φίλος και συμμαθητής της Τονίνο, όμως σημαντικό ρόλο έχουν και πολλά άλλα πρόσωπα όπως η μητέρα της Σόνια, η μητέρα του Τονίνο, Χρύσα, ο Θεοφάνης και ο Κωνσταντής. Με τον τρόπο αυτό το έργο κερδίζει σε πολυφωνία, θέαση της πραγματικότητας μέσα από διάφορες οπτικές και αποφεύγεται η έντονη παρουσία του αφηγητή και ο διδακτισμός. Ο συγγραφέας καταφέρνει να αποφύγει την ηθικολογία, δεν κατακρίνει τους ήρωές του, ούτε τους οδηγεί βεβιασμένα στην επίλυση των προβλημάτων τους. Αντιθέτως, τα πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται ως ελεύθερες προσωπικότητες που αποφασίζουν για τις ενέργειές τους.

7.2 Ο Χρόνος

7.2.1 Η Τάξη

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα η τάξη, δηλαδή η σειρά των γεγονότων στην αφήγηση, παρουσιάζει μια ιδιότυπη όσο και πρωτότυπη μορφή, που γίνεται εμφανής ήδη από τα περιεχόμενα του βιβλίου. Συγκεκριμένα, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι όλο το έργο αποτελείται από πέντε μέρη, το καθένα από τα οποία προσδιορίζει με τον τίτλο του σε ποιο χρονικό σημείο βρισκόμαστε. Το πρώτο μέρος ονομάζεται «Σήμερα... Τώρα», το δεύτερο «Πριν... πολύ πιο πριν από σήμερα», το τρίτο «Πριν... Πιο πριν από σήμερα», το τέταρτο «Πριν... Λίγο πιο πριν από σήμερα» και το πέμπτο «Σήμερα... Τώρα». Αυτός ο τρόπος χωρισμού των κεφαλαίων αρκεί για να προϋδεάσει τον αναγνώστη ότι η αφήγηση θα ξεκινήσει *in medias res* και στη συνέχεια όλα τα γεγονότα που προηγήθηκαν θα παρουσιαστούν μέσα από συνεχόμενες αναλήψεις, μέχρι να φτάσουμε πάλι στο πρωταρχικό σημείο εκκίνησης της αφήγησης, δημιουργώντας έτσι ένα κυκλικό σχήμα. Αυτό σημαίνει βέβαια πως το δεύτερο, τρίτο και τέταρτο μέρος του βιβλίου αποτελούν ολόκληρα αναλήψεις και οι τόσο εκτεταμένες αναλήψεις, που καταλαμβάνουν τόσο μεγάλο μέρος του έργου, δεν είναι και τόσο σύνηθες φαινόμενο. Εκτός από το πρώτο και το τελευταίο μέρος του έργου δηλαδή, όλο το υπόλοιπο αποτελεί μια πλήρη ανάληψη. Με την τεχνική αυτή οι αναλήψεις φτάνουν και συναντούν την πρωταρχική αφήγηση, χωρίς να διαλύεται η συνοχή ανάμεσα στα δύο τμήματα της ιστορίας. Όπως υποστηρίζει και ο Genette, η πλήρης ανάληψη σχετίζεται άμεσα με την έναρξη *in medias res* και στοχεύει στο να αποκαταστήσει το σύνολο των προηγηθέντων γεγονότων, αποτελώντας έτσι ένα σημαντικό τμήμα της αφήγησης.

Ξεκινώντας την ανάγνωση του έργου παρατηρούμε όντως ότι ξεκινάει με την

τεχνική in medias res, δηλαδή η ιστορία δεν έχει κοινή αφετηρία με τη δεδηλωμένη αρχή της αφήγησης. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την τεχνική αυτή για να εντάξει τον αποδέκτη της αφήγησης με άμεσο τρόπο στο κλίμα του έργου, να του παρουσιάσει την κεντρική ηρωίδα και την κατάσταση στην οποία βρίσκεται και να εντείνει την περιέργειά του σχετικά με τα όσα έχουν προηγηθεί.

Στη λεωφόρο ακίνητα αυτοκίνητα. Στα καλώδια του ηλεκτρικού –λίγο πιο πριν– κάποια πουλιά. Τρομάζανε... Πετάζανε. Τα καλώδια τώρα γυμνά. Κάποιο τροχαίο, κορναρίσματα, φρεναρίσματα και ζαφνικά μποτιλιάρισμα και στις τέσσερις λωρίδες. Στην αριστερή το μαύρο Citroen –εκεί μέσα με τη βία την είχαν σπρώξει. Τη Στεφανία. [...] Γυρνά την πλάτη της η Στεφανία και τρέχει... Τρέχει η Στεφανία, τρέχει...³⁷⁷

Από αυτό το σημείο και έπειτα το έργο συνεχίζει με εκτεταμένες εξωτερικές αναλήψεις, που αναφέρονται δηλαδή σε γεγονότα πολύ προγενέστερα από τη χρονική αφετηρία της πρωταρχικής αφήγησης, που έρχονται να συμπληρώσουν τα προηγούμενα κενά και να απαντήσουν στο ερώτημα «πώς φτάσαμε ως εδώ».

Αλλά η μέρα η σημερινή είναι μέρα ενός Σεπτεμβρη που έχει ζηλέψει τον Ιούλιο. Ζέστη και φως. [...] Μήνας αλλαγών... Χαμογελά η Στεφανία. Χρονιά, χρονιές αλλαγών, έτσι κι αλλιώς. [...] Αλλαγές λοιπόν... Για να τις πάρει μία μία... Έτσι. Η καθεμιά μόνη της αποδυναμώνεται. Αντιμετωπίζεται. Παλεύεται.³⁷⁸

Σε αρκετά σημεία του κειμένου συναντάμε επίσης ετεροδιηγητικές αναλήψεις, που αφορούν σε μια γραμμή της ιστορίας και επομένως ένα περιεχόμενο διαφορετικό από αυτό της πρωταρχικής αφήγησης. Αυτό το είδος ανάληψης χρησιμοποιείται όταν εισάγεται στο έργο ένα καινούργιο πρόσωπο και ο αφηγητής θέλει να μας πληροφορήσει για το παρελθόν του:

Από τότε που ήταν ακόμα αγόρι, πάντα όμορφο θα τον έλεγες τον Κλεάνθη... Πιο σωστά, όχι όμορφο ακριβώς, μα καλοφτιαγμένο. Όχι! Ακόμα πιο σωστά –κι άλλωστε αυτό το επίθετο ταιριάζει σε ένα αγόρι που θα γίνει έφηβος και μετά άντρας– θα τον χαρακτήριζες ελκυστικό. Ναι, ελκυστικός! [...] Μα η εκτίμηση για τα μικροαντικείμενα δε χάθηκε. Έγινε στοιχείο της προσωπικότητάς του και να το πώς και το γιατί ο νεαρός Κλεάνθης αντί να στραφεί προς πανεπιστημιακές σπουδές, προτίμησε να γίνει διακοσμητής.³⁷⁹

Υπάλληλος σε κάποιο δήμο της Αττικής ο πατέρας της Χρύσας. Η μητέρα της

³⁷⁷ Ο.π., σ. 13-20.

³⁷⁸ Ο.π., σ. 24-26.

³⁷⁹ Ο.π., σ. 47-50.

νοικοκυρά. Και η Χρύσα μοναχοπαίδι τους. Χαϊδεμένο. [...] Μεγάλωνε η Χρύσα και ήθελε μαζί με τα χρόνια της να αυξάνονται και οι θαυμαστές της.³⁸⁰

Ένα άλλο φαινόμενο που απαντάται πολύ συχνά στο έργο και αφορά στο θέμα της τάξης, ή σειράς, είναι οι αναλήψεις δεύτερου βαθμού, δηλαδή η ανάληψη πάνω σε ανάληψη. Πρόκειται για μια σύνθετη μορφή αναχρονίας, κατά την οποία, στη διάρκεια μιας ανάληψης, ο αφηγητής αναφέρεται σε γεγονότα ακόμα προγενέστερα:

Τη μέρα εκείνη που με πούλμαν τους είχαν πάει όλη την τάξη να παρακολουθήσουν μια θεατρική παράσταση και επιστρέφανε. Δίπλα στο λευκό αυτοκίνητο –λευκό ήταν, το θυμάται καλά αυτό η Στεφανία- είχε σταθεί το πούλμαν για όση ώρα το φανάρι ήταν κόκκινο. Ήταν μέρα με χιονόνερο. Γκρίζα μέρα. [...] Από το παράθυρο του πούλμαν είδε... αυτό που δε θα έπρεπε να έβλεπε.³⁸¹

Με τον τρόπο αυτό ο αφηγητής παρουσιάζει σταδιακά τα προηγούμενα γεγονότα και διάφορες λεπτομέρειες από τη ζωή των προσώπων, δίνοντας βάθος στην αφήγηση και διατηρώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Η ποικιλία στις αφηγηματικές τεχνικές που συνδέονται με την έννοια του χρόνου βρίσκεται επίσης σε συνάρτηση με την εξέλιξη και ωρίμανση των χαρακτήρων. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, που έχει χαρακτηριστεί ως Bildungsroman, οι εκτεταμένες αναλήψεις φωτίζουν το παρελθόν των προσώπων, εξηγούν στάσεις και σχέσεις μεταξύ τους και προσδίδουν στοιχεία για την ψυχική και συναισθηματική ανάπτυξή τους.

7.2.2 Η Ταχύτητα

Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα μπορούμε να εντοπίσουμε και τους τέσσερις τύπους ταχυτήτων: σκηνή, περίληψη, έλλειψη και παύση. Ωστόσο η ρυθμικότητα του κειμένου διαμορφώνεται κυρίως από την εναλλαγή περιλήψεων, που έχουν τον ρόλο της μετάβασης, και σκηνών, που είναι αποφασιστικής σημασίας για την εξέλιξη της δράσης. Ειδικότερα, ως σκηνές μπορούν να χαρακτηριστούν όλα τα διαλογικά μέρη, που παρουσιάζουν στιγμές από τη ζωή των χαρακτήρων που είναι σημαντικές για την πλοκή.

Ο Τονίνο, σε λίγο –να τοξ!- μπαίνει στο ανθοπωλείο. «Και πάλι να στείλετε τα ίδια λουλούδια, στην ίδια διεύθυνση» λέει. «Είκοσι εννιά λευκά τριαντάφυλλα την Παρασκευή. Είκοσι εννιά κίτρινα το Σάββατο. Στο κέντρο ‘Βραδιάζει’, για την

³⁸⁰ Ο.π., σ. 136.

³⁸¹ Ο.π., σ. 42-43.

τραγουδίστρια Χρύσα» ζητά να επιβεβαιώσει την παραγγελία ο ανθοπώλης. «Και χωρίς κάρτα...». «Χωρίς τίποτε!» απότομα επιβεβαιώνει ο Τονίνο την εντολή του –ο αποστολέας να παραμένει άγνωστος. «Όμως ξέρετε... Η κυρία με ρωτά...». «Ας ρωτά. Πειράζει;» χαμογελά ο Τονίνο και πληρώνει για τις δύο ανθοδέσμες.³⁸²

Επίσης σκηνές παρατηρούνται σε σημεία του έργου που υπάρχει αφήγηση γεγονότων, με τη διάρκεια των γεγονότων στην ιστορία να εξισώνεται με τη διάρκεια στην αφήγηση:

Ανοίγει την πόρτα της ταβέρνας, ανοίγει τα παράθυρα για να καθαρίσει η βαριά ατμόσφαιρα από τα τσιγάρα και τα μεθυσμένα χνότα. Αναστενάζει, πιάνει τον κουβά. Σφουγγαρίζει. Σέρνει τραπέζια και καρέκλες. Μαζεύει από μια γωνιά ένα πεταμένο τραπουλόχαρτο. [...] Αφήνει ανοιχτά τα παράθυρα, για να στεγνώσει πιο γρήγορα το πάτωμα, και πάει πίσω από τον πάγκο του ταμείου.³⁸³

Καθώς η αφήγηση ξεκινά από το φθινόπωρο, με την έναρξη της νέας σχολικής χρονιάς, και φτάνει μέχρι την άνοιξη, ενώ γίνεται αναφορά και σε γεγονότα των προηγούμενων ετών, είναι φανερό ότι σε αρκετά σημεία θα πρέπει να επιταχυνθεί. Επομένως είναι αναπόφευκτη η χρήση περιλήψεων και ελλείψεων.

Η μητέρα που –όσο καιρό η Στεφανία πήγαινε στο νηπιαγωγείο– τα πρωινά βρισκότανε κι αυτή μέσα στο μαγαζί, έμεινε και πάλι έγκυος και στη συνέχεια σταμάτησε να ασχολείται με τα κρύσταλλα και τις πορσελάνες. Ο πατέρας είχε προσλάβει μια υπάλληλο, κι άλλη μια στη συνέχεια, και η μητέρα, η Σόνια, μόλις έμεινε ελεύθερη τα πρωινά –η Στεφανία στο σχολείο, ο Βάσος στον παιδικό σταθμό– προτιμούσε άλλοτε να τριγυρνά στα shopping centers της περιοχής τους κι άλλοτε να πίνει καφέ με τις φιλενάδες της.³⁸⁴

Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε πώς σε μερικές γραμμές ο αφηγητής παρουσιάζει τα πρώτα χρόνια της ζωής της Στεφανίας, με την τεχνική της περίληψης. Σε αυτή την περίπτωση η περίληψη λειτουργεί και ως ανάληψη, επομένως συνδέεται και με την έννοια της τάξης. Σε άλλες περιπτώσεις η περίληψη συνδέεται με την κατηγορία της συχνότητας, καθώς μπορεί να πάρει τη μορφή θαμιστικής αφήγησης:

Από Κυριακή σε Κυριακή η Στεφανία έκανε μια περασάδα από το κτήμα με το κτίσμα που κάποτε θα γινόταν ορνιθοτροφείο και πάντα τα σημάδια που τις

³⁸² Ο.π., σ. 198.

³⁸³ Ο.π., σ. 163.

³⁸⁴ Ο.π., σ. 34.

*προηγούμενες Κυριακές είχε βάλει, πάντα τα ίδια σχεδόν μένανε.*³⁸⁵

Σε αρκετές περιπτώσεις μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα καινούργια κεφάλαια ξεκινούν με υπονοούμενες ελλείψεις, δηλαδή χρονικά κενά ή αφηγηματικές ασυνέχειες. Με τον τρόπο αυτό ο αφηγητής παραλείπει εντελώς γεγονότα που δε θεωρεί σημαντικά, ώστε να δώσει ώθηση στην εξέλιξη της πλοκής.

*Μπροστά του ο Θεοφάνης. Του κρατά ολάνοιχτη την πόρτα. «Καλώς τον!» του χαμογελά. Χαμόγελο νίκης... Ίσως και έρωτα... Αμαρτίας. Είχαν φτάσει οι γιορτές Χριστουγέννων και Πρωτοχρονιάς, όταν έσφιζαν τα κρύα. Χιόνισε –όχι χιόνι ακριβώς, μα ούτε και μοναχά χιονόνερο. Τα σχολεία κλειστά. «Έλα να μείνεις τις μέρες αυτές εδώ!» ο Κλεάνθης είχε προτείνει στην κόρη του.*³⁸⁶

Στο παραπάνω απόσπασμα, και συγκεκριμένα από την πρόταση *Είχαν φτάσει οι γιορτές Χριστουγέννων και Πρωτοχρονιάς*, ξεκινά ένα καινούργιο κεφάλαιο. Παρατηρούμε δηλαδή ότι παραλείπονται όλα τα ενδιάμεσα περιστατικά, χωρίς όμως να ξέρουμε ακριβώς ποιο είναι το χρονικό διάστημα που έχει παραλειφθεί. Σε άλλα σημεία του κειμένου συναντάμε εκπεφρασμένες ελλείψεις, στις οποίες δηλώνεται ρητά το χρονικό διάστημα που έχει παραλειφθεί και καταλαμβάνουν κάποιον κειμενικό χώρο γι' αυτό και μοιάζουν με πολύ σύντομες περιλήψεις:

*Για κοντά έναν μήνα λες και κρύβεται*³⁸⁷. *Τρεις, τέσσερις μέρες αργότερα- όταν δεν ήταν ανάμεσα στα πτώματα που είχαν σε κάποιο ερημονήσι βρεθεί, εκείνα της Σόνιας και του Βάσου- ο Κλεάνθης ζέφυγε από την ασφυκτική φροντίδα της Άσπας και τράβηξε προς τη γειτονική βουνοκορφή.*³⁸⁸

Επειδή στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα δίνεται έμφαση στην προώθηση της πλοκής, η τεχνική της παύσης παρατηρείται πιο σπάνια και έχει τη μορφή συλλογιστικής παρέκβασης, πρόκειται δηλαδή για στοχασμούς των προσώπων που διακόπτουν τη δράση, επιβραδύνοντας τον αφηγηματικό ρυθμό:

Και μόνο που το σκέφτεται η Χρύσα αυτό που είδε να λάμπει μέσα στο βλέμμα του εραστή της –του πρώην εραστή της!- ανατριχιάζει. Π' ανάθεμά τον! Με ένα παιδί!... Γίνονται αυτά;... [...] Κι αν έβλεπε πως κάποια μέρα όλα αυτά θα τελειώνανε, ήξερε πως θα γινότανε καθώς θα είχε πια γεράσει και η μπογιά της δε θα μάγευε τα

³⁸⁵ Ο.π., σ. 105.

³⁸⁶ Ο.π., σ. 154-155.

³⁸⁷ Ο.π., σ. 259.

³⁸⁸ Ο.π., σ. 213.

*διάφορα συνεταιράκια του Θεοφάνη και... Αλλά μέχρι τότε θα περνούσαν κάμποσα χρόνια και ο γιος της θα είχε πια μεγαλώσει και σπουδάσει και...*³⁸⁹

7.2.3 Η Συχνότητα

Στο μυθιστόρημα που εξετάζεται, η μορφή συχνότητας που επικρατεί είναι η μοναδική αφήγηση, δηλαδή η αφήγηση μια φορά αυτού που συνέβη μια φορά. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η γρηγορότερη ροή της δράσης και ο αναγνώστης μπορεί να πάρει τις απαντήσεις που χρειάζεται στην ερώτηση «τι έγινε μετά» ή «πώς φτάσαμε ως εδώ»:

*Πέρασε μια ακόμα μέρα κλεισμένη στη μικρή κάμαρα. Δεν άνοιξε τα παντζούρια. Μήτε το φως όποτε νύχτωνε. Ακατοίκητο σπίτι. Έτσι να δείχνει. Ακατοίκητο να μοιάζει. Κανείς δε χτύπησε την πόρτα. Το τηλέφωνο το έκλεισε, μπας και χτυπήσει και ακουστεί και μαρτυρήσει την παρουσία της.*³⁹⁰

Ένας άλλος τύπος συχνότητας που μπορούμε να συναντήσουμε είναι η θαμιστική αφήγηση. Η τεχνική αυτή συνδέεται και με το θέμα της διάρκειας, λειτουργεί δηλαδή και ως περίληψη, καθώς με αφαιρετικό- συνθετικό τρόπο δηλώνεται μία φορά κάτι που συνέβη επαναλαμβανόμενες φορές με παρόμοιο τρόπο. Το αποτέλεσμα είναι η αφήγηση να επιταχύνεται.

*Πάντα με ένα χαμόγελο κυκλοφορούσε, πάντα με έξυπνες ατάκες –συχνά ιδιαιτέρως τολμηρές- κρυμμένες μέσα στο στόμα του, πάντα πρόθυμος να διοργανώνει τα πάρτι των άλλων παιδιών της τάξης τους, πάντα ενημερωμένος για κάθε τι το νέο στα τραγούδια, στις ταινίες, στα κουτσομπολιά για τη ζωή των επωνύμων. Και πάντα έτοιμος να κάνει αυτό που του περνούσε από το μυαλό –το σαμποτάζ του, όπως εκείνος έλεγε.*³⁹¹

*Υπάρχουν κάποιες μέρες –λίγες είναι, αλλά υπάρχουν- που ο Κλεάνθης με μια διάθεση αυτομαστιγώματος σέρνει τα πόδια του –έτσι, δίχως ζωογόνο διάθεση προχωρεί- και πάει μέχρι το κτήμα με το κτίσμα του ορνιθώνα. [...] Κρατά από την παλιά ακόμα εποχή ένα πουλόβερ που δείχνει την ποιότητα με την οποία έχει φτιαχτεί. Το κρατά για να το φοράει όταν η Στεφανία έρχεται να τον δει. Σπάνια γίνεται αυτό. Μήτε εκείνη επιδιώκει πιο συχνές συναντήσεις, μήτε κι ο ίδιος.*³⁹²

Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε ότι κάποιες φορές η θαμιστική

³⁸⁹ Ο.π., σ. 147-148.

³⁹⁰ Ο.π., σ. 354.

³⁹¹ Ο.π., σ. 88.

³⁹² Ο.π., σ. 254.

αφήγηση μπορεί να ξεφεύγει από τον κανόνα του παρατατικού και να εκφέρεται σε ενεστώτα χρόνο, ο οποίος επίσης μπορεί να δηλώνει, σύμφωνα με τη D. Cohn, μια επαναλαμβανόμενη πράξη, και τότε ονομάζεται ενεστώτας της συνήθειας. Από τις θαμιστικές αφηγήσεις του συγκεκριμένου έργου, κάποιες είναι συνθετικές ή αλλιώς εσωτερικές. Στην περίπτωση αυτή η θαμιστική αφήγηση βρίσκεται μέσα στα όρια του χρονικού πεδίου της μοναδικής σκηνής, δηλαδή η μοναδική σκηνή αντιμετωπίζεται με θαμιστικό τρόπο, ενώ ταυτόχρονα η σκηνή υπόκειται σε κατηγοριοποίηση των γεγονότων που τη συναποτελούν:

Αν τύχαινε κάποιος να ρωτήσει τη Στεφανία τι θα ήθελε να σπουδάσει, εκείνη απλώς ανασήκωνε τους ώμους, στράβωνε τα χείλη και απαντούσε: «Θεατρικές σπουδές... Δημοσιογραφία... Ψυχολογία, ίσως...» Μια κάπως γενικόλογη απάντηση. Κι άλλωστε, μήτε και η ίδια το είχε αποφασίσει. Κάτι πάντως που να έχει να κάνει με την ανθρώπινη συμπεριφορά. Ναι! Αυτό υποστήριζε η Στεφανία. Και η Σόνια διαφωνούσε.³⁹³

Σε άλλες περιπτώσεις συναντάμε και γενικευτικές ή εξωτερικές θαμιστικές αφηγήσεις και στην περίπτωση αυτή καλύπτεται ένα χρονικό πεδίο σημαντικά μεγαλύτερο από το χρονικό πεδίο της μοναδικής αφήγησης:

«Τι μάτια είναι αυτά που έχει ο γιος σου!» λέγανε οι φιλενάδες της μητέρας του Κλεάνθη. Κι εκείνη καμάρωνε. Ο ίδιος αδιαφορούσε. Μικρός, κι έτσι καλά καλά δεν καταλάβαινε τι ήταν αυτό πάνω του που άρεσε τόσο στις κυρίες που μπαινοβγαίνανε στο σπίτι τους. [...] Μα ο μικρός Κλεάνθης –αγόρι τότε με όνειρα πολλά και με το πείσμα ενός παιδιού που δε θέλει να χάνει ό,τι τον έχει ευχαριστήσει- αποφάσισε να βρει πού πήγαινε και φώλιαζε η μυρωδιά των φιλενάδων της μητέρας του.³⁹⁴

Για να εμπλουτιστεί η θαμιστική αφήγηση, να κερδίσει σε ποικιλία και λεπτομέρεια και να μην είναι μονότονη, χρησιμοποιείται συχνά η τεχνική της ένταξης ενός μοναδικού γεγονότος, που λειτουργεί ως απόδειξη και επιβεβαίωση της θαμιστικής σειράς:

Περίεργο –ναι, έτσι του φαινότανε, περίεργο- που κάθε σώμα είχε τη δικιά του μυρωδιά. Και που όταν αυτό απομακρυνότανε ή αποχωρούσε, αυτή την οσμή την έπαιρνε μαζί του. [...] Και μια μέρα –εκεί γύρω στα οκτώ πρέπει να ήταν- γύρισε και είπε στον πατέρα του πως τα πορτρέτα που ζωγράφιζε αυτός δεν ήταν και κάτι το πολύ σημαντικό. [...] Και κάποια στιγμή το ανακάλυψε. Ήταν τότε που μια από αυτές

³⁹³ Ο.π., σ. 52.

³⁹⁴ Ο.π., σ. 49.

φεύγοντας είχε ξεχάσει το μαντιλάκι της πάνω στη μαξιλάρα μιας πολυθρόνας.³⁹⁵

Εκτός από τις μοναδικές και τις θαμιστικές αφηγήσεις μπορούμε να εντοπίσουμε και μια επαναληπτική αφήγηση, αρκετά εκτεταμένη, στο τελευταίο μέρος του έργου. Πρόκειται δηλαδή για το σημείο όπου ολοκληρώνονται οι αναλήψεις και η αφήγηση συναντά την πρωταρχική της αφετηρία, με αποτέλεσμα τα συγκεκριμένα γεγονότα να γίνονται αντικείμενο αφήγησης δύο φορές, ενώ στην ιστορία συνέβησαν μία και ο αναγνώστης διαβάζει για δεύτερη φορά την αφήγηση με την οποία το έργο ξεκίνησε:

Στη λεωφόρο ακίνητα αυτοκίνητα. Στα καλώδια του ηλεκτρικού λίγο πιο πριν, κάποια πουλιά. Τρομάζανε... Πετάζανε. Τα καλώδια τώρα γυμνά. Κάποιο τροχαίο, κορναρίσματα, φρεναρίσματα και ξαφνικά μποτιλιάρισμα και στις τέσσερις λωρίδες. Στην αριστερή το μαύρο Citroen –εκεί μέσα με τη βία την είχαν σπρώξει. Τη Στεφανία. [...] Τώρα πια ένα τής μένει να κάνει. Να τρέχει ανάμεσα στα σταματημένα αυτοκίνητα. Και τρέχει η Στεφανία. Τρέχει.³⁹⁶

Συμπερασματικά μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα οι τεχνικές που σχετίζονται με τον χρόνο έχουν μεγάλη σημασία. Η εξέλιξη της πλοκής είναι σημαντική και γι' αυτό χρησιμοποιούνται οι μοναδικές αφηγήσεις και οι σκηνές, όμως όλα συμβαίνουν μέσα σε αναλήψεις, ένα πραγματικά ασυνήθιστο σχήμα. Όλες οι τεχνικές διαπλέκονται ώστε να διατηρούν την περιέργεια και το ενδιαφέρον του αναγνώστη.

7.3 Η Έγκλιση

7.3.1 Η Απόσταση

Αναφορικά με την αφήγηση γεγονότων, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, με βάση τη διάκριση του Genette, μεταξύ μίμησης και διήγησης υπάρχει ισορροπία. Η αφήγηση είναι λεπτομερής, κυριαρχούν οι σκηνές, δίνεται έμφαση στην προώθηση της πλοκής, ωστόσο ο αφηγητής είναι πάντα παρών και αυτό γίνεται εμφανές από τα σχόλια που διατυπώνει πολύ συχνά στην αρχή κάποιου καινούργιου κεφαλαίου:

Υπάρχουν κάποιοι άνθρωποι που λες και δεν έχουν ένα συγκεκριμένο μέρος για να τους βρεις –γραφείο, σπίτι, κάτι παρόμοιο. [...] Άνθρωποι άπιαστοι, λες. Ίσως –αν τους συναντήσεις- να πρέπει να τους φοβάσαι. Να είσαι, τουλάχιστον, δύσπιστος μαζί

³⁹⁵ Ο.π., σ. 48-49.

³⁹⁶ Ο.π., σ. 343-345.

τους. Τέτοιος άνθρωπος και ο κύριος Σταύρος. Μα η Στεφανία άργησε να αισθανθεί πως μπορεί να κινδύνευε από αυτόν.³⁹⁷

Δεν πρέπει πάντα να εμπιστευόμαστε την αντικειμενικότητα της μνήμης. Άλλοτε θυμάται ό,τι ακριβώς μας έχει συμβεί, άλλοτε επιλέγει το τι θα ξεχάσει. Αλλά... Αχ, όχι, ας μην κατηγορούμε τη μνήμη. Συχνά ό,τι αποφασίζει να κρατήσει ή να απορρίψει για το δικό μας καλό το κάνει.³⁹⁸ Τα παραπάνω αποσπάσματα δείχνουν ότι η παρουσία του αφηγητή είναι πάντα εμφανής, με αποτέλεσμα το έργο να εξισορροπεί ανάμεσα σε μια πληθώρα πληροφοριών και την ισχυρή παρουσία πληροφοριοδότη.

Στο μυθιστόρημα αυτό η προώθηση της δράσης είναι σημαντική, και για τον λόγο αυτό τα περιγραφικά μέρη είναι σύντομα και άμεσα συνδεδεμένα με την αφήγηση, ή ακολουθούνται από διαλόγους μεταξύ των προσώπων. Οι περιγραφές λειτουργούν στο κείμενο επεξηγηματικά ή αλλιώς συμβολικά, σύμφωνα με την ορολογία του Genette, καθώς δεν αποτελούν απλώς ένα καλολογικό στοιχείο αλλά θέτουν το αφηγηματικό σκηνικό στο οποίο κινούνται τα πρόσωπα, ενώ ταυτόχρονα ο χώρος συσχετίζεται με τη συναισθηματική κατάσταση και τις σκέψεις των προσώπων. Πρόκειται επομένως για πιστές αναπαραστάσεις μορφών, ενδυμάτων, χώρων, που αποκαλύπτουν και ταυτόχρονα δικαιολογούν την ψυχολογία των προσώπων, άρα μπορούν να χαρακτηριστούν ως διηγητικές περιγραφές, και όχι περιγραφικές παύσεις:

Η Στεφανία κρατά χαμηλωμένο το βλέμμα –ματιά που ψάχνει κρησφύγετο. Απέναντί της η τζαμαρία της ταβέρνας και μέσα από το σκονισμένο τζάμι διακρίνονται τα καχεκτικά δεντράκια του πεζόδρομου. Πίσω της τοίχοι που η κάπνα των τσιγάρων έχει μαυρίσει και άδικα προσπαθούν να τους προσφέρουν τα χρώματά τους κάποια αντίγραφα παλιών αφισών –μία για μια μπίρα, μια άλλη για κάποια μάρκα «σιγαρέτων», μια τρίτη και μια τέταρτη έχουν να κάνουν με ζυμαρικά και γάλατα εβαπορέ. Ο Κλεάνθης τής πιάνει το πιγούνι, της ανασηκώνει το κεφάλι.³⁹⁹

Το κτήμα... Ένα χωράφι πιο σωστά... Τουλάχιστον έτσι το βλέπει η Στεφανία. Χώμα σκληρό, πέτρες, αγκάθια... Κάτι συκιές... Κάτι ελιές. Κάπου ξεχασμένα παλιά σιδηρικά, μισοσαπισμένα ξύλινα κιβώτια, πλαστικά δοχεία. Σκουπιδαριό. Σε μια γωνιά η ισόγεια κατασκευή. Ξεχαρβαλωμένη η πόρτα, κάμποσα κεραμίδια στη στέγη

³⁹⁷ Ο.π., σ. 267.

³⁹⁸ Ο.π., σ. 261.

³⁹⁹ Ο.π., σ. 184.

λείπουνε...⁴⁰⁰

Από τα παραπάνω αποσπάσματα παρατηρούμε πως οι περιγραφές γίνονται μέσα από την οπτική γωνία των ηρώων, με αποτέλεσμα να χάνουν σε αυτονομία, αλλά να κερδίζουν σε δραματική σπουδαιότητα. Αναφορικά με την αφήγηση λόγων, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα είδη λόγου που επικρατούν είναι τα πιο μιμητικά, δηλαδή ο αναφερόμενος και ο μετατιθέμενος λόγος. Αναφερόμενο λόγο συναντάμε με τη μορφή του διαλόγου σε όλα τα σημεία του κειμένου που χαρακτηρίζονται ως σκηνές:

«Δηλαδή...» φουντώνει η Στεφανία. «Θες να πεις πως εγώ φταίω;» Ο Κωνσταντής την πιάνει από τους ώμους. Πάει να την τραβήξει κοντά του. «Άσε με!» Φουντωμένη πάντα η Στεφανία. «Μη γίνεσαι παιδί...» παρατηρεί εκείνος. Κι είναι μια παρατήρηση που κάνει τη Στεφανία να ξεσπάσει. «Εγώ παιδί;... Εγώ;... Εμένα λες παιδί;» πρώτα ουρλιάζει και μετά σπαράζει. «Άσε με!»⁴⁰¹

Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί, σύμφωνα με την ορολογία της Φαρίνου-Μαλαματάρη, έναν προσωπικό διάλογο, δηλαδή κυριαρχούν οι συνομιλητές, ενώ φτάνει στα όρια της φιλονικίας. Σε άλλες περιπτώσεις μπορούμε να εντοπίσουμε διαλόγους- συζητήσεις, όπου κυριαρχεί το θέμα του διαλόγου:

«Πάντως καλά έκανες και δεν τον άφησες μόνο τον πατέρα σου» υποστηρίζει τις αποφάσεις της Στεφανίας ο Κωνσταντής. «Φοβάμαι όμως πως αυτά που σχεδιάζει δεν μπορούν να γίνουν...» Εκείνη εκφράζει ανησυχίες και ερωτηματικά. «Τι θα βγάζει από τη δουλειά στην ταβέρνα; Τι από αυτά θα κρατά για τις επισκευές στο κτήμα, τι για να ζει ο ίδιος, τι θα μου στέλνει εμένα;... Αλλά κι ούτε εγώ θέλω να πάω να μείνω... εκεί πέρα... Σε μια κάμαρα τόση δα...» [...] «Θα υπάρχει λύση... Άσε!... Κάτι θα υπάρχει...» λέει ο Κωνσταντής και τη φιλά τη Στεφανία.⁴⁰²

Σε κάποιες περιπτώσεις μπορούμε να παρατηρήσουμε και μονολογοποίηση του διαλόγου, όπως ονομάζεται από τη Φαρίνου-Μαλαματάρη το φαινόμενο να επικρατεί ο ένας από τους δύο συνομιλητές:

«Όλα, που λες, παίζονται και πάντα όλα από ένα εξαρτάται κρέμονται» θα πει κάποια στιγμή ο Τονίνο στη Στεφανία, όταν σχεδόν θα έχει πια τελειώσει τις εξομολογήσεις του. «Και να σ' το εξηγήσω περισσότερο, φιλενάδα» θα συνεχίσει. «Μπορεί αν δεν έπεφτες πάνω μου σήμερα το απογευματάκι, να μη σ' τα φανέρωνα όλα

⁴⁰⁰ Ο.π., σ. 73.

⁴⁰¹ Ο.π., σ. 106.

⁴⁰² Ο.π., σ. 99.

αυτά ποτέ... Ποιος ξέρει...» Σουφρώνει τα χείλη του, ανασηκώνει το ένα του φρύδι. «Μα σημασία έχει πως βρέθηκες στον δρόμο μου και εγώ στον δικό σου, μια στιγμή που δεν άντεχε κανένας μας τη μοναξιά... Κι όλα αυτά...» Θα σκύψει δίπλα στο πρόσωπο της Στεφανίας, λες και θέλει μεγάλο μυστικό να της ψιθυρίσει: «...Και όλα αυτά γιατί βρεθήκαμε μέσα στο εξομολογητήριο...»⁴⁰³

Μέσω της χρήσης του αναφερόμενου λόγου, ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τον λόγο απευθείας στα πρόσωπα. Τα πλεονεκτήματα του αναφερόμενου λόγου είναι πως με την τεχνική αυτή το έργο κερδίζει σε αμεσότητα στην έκφραση και ζωντάνια στην παρουσίαση των προσώπων, ενώ οι χαρακτήρες παρουσιάζονται πιο ολοκληρωμένοι, καθώς μέσα από τον διάλογο τα πρόσωπα εκφράζουν τις προσωπικές, ιδεολογικές και πολιτικές τους απόψεις, αυτοχαρακτηρίζονται ή χαρακτηρίζουν άλλα πρόσωπα, ενώ δίνεται η δυνατότητα για άντληση πληροφοριών για τους χαρακτήρες μέσω του λεξιλογίου που χρησιμοποιούν και της εκφοράς του λόγου. Ταυτόχρονα, επιβεβαιώνονται ή αιτιολογούνται τα λεγόμενα του αφηγητή ή άλλων προσώπων. Το γεγονός ότι αυτό το είδος λόγου επικρατεί αποδεικνύει πως πρόθεση του αφηγητή είναι να παρουσιαστούν τα πρόσωπα με διαφάνεια και όχι ο ίδιος ως παντογνώστης αφηγητής.

Ο μετατιθέμενος λόγος χρησιμοποιείται κυρίως με τη μορφή του ελεύθερου πλαγίου λόγου, που σύμφωνα βέβαια με τη D. Cohn, τον M. Perí και τον F. Stanzel, είναι μια τεχνική που αποδίδει τις σκέψεις των χαρακτήρων και όχι εκφωνημένο λόγο.

Δύσκολο, πικρό... Σε ματώνει να μαθαίνεις απανωτά πως όσα πάνω τους είχες στηριχτεί, τώρα πια βουλιάζουν... Ή μπορεί και ποτέ τους να μην είχαν υπάρξει. Ψέματα ήταν ό,τι πίστευες και είχες αγαπήσει. Ο πατέρας σου έχει χρεοκοπήσει και η μάνα σου τον χωρίζει⁴⁰⁴.

Γιατί δεν τα πρόσεχε τα παρατημένα φυτά; Ίσως συνήθιζε στην κακομοιριά... Ίσως επιβίωνε! Αλλά ήθελε να ζει... Αυτό ήθελε! [...] Λες... Ωστε, λες να υπάρχουν κι άλλοι σαν τη μάνα και σαν τον πατέρα που έχουν φύγει από αυτή την πόλη;⁴⁰⁵

Μπορούμε να εντοπίσουμε τον ελεύθερο πλάγιο λόγο από την απουσία του ρήματος εξάρτησης. Παράλληλα παρατηρούμε ότι δεν είναι απαραίτητα χαρακτηριστικά η εκφορά σε τρίτο πρόσωπο και η παρουσία παρελθοντικών χρόνων.

⁴⁰³ Ο.π., σ. 119.

⁴⁰⁴ Ο.π., σ. 44.

⁴⁰⁵ Ο.π., σ. 84-85.

Ωστόσο το ύφος και το λεξιλόγιο είναι απόλυτα ταιριαστά με τον έφηβο χαρακτήρα, τη Στεφανία, που είναι ο φορέας του λόγου αυτού. Σύμφωνα με το τυπολογικό σχήμα της D. Cohn η τεχνική αυτή ονομάζεται αφηγημένος μονόλογος και πρόκειται για έναν τρόπο απόδοσης της σκέψης σε τριτοπρόσωπο περικείμενο, όπως είναι και το συγκεκριμένο μυθιστόρημα. Μπορούμε να υποστηρίξουμε λοιπόν, στηριζόμενοι στη θεωρία της D. Cohn, ότι στα συγκεκριμένα σημεία του έργου η γλώσσα του αφηγητή λειτουργεί σαν μάσκα, πίσω από την οποία ηχηρή η φωνή της σκέψης του χαρακτήρα, δίνοντας την ευκαιρία στα πρόσωπα του έργου να εκφράσουν εσωτερικές καταστάσεις με το δικό τους ιδιαίτερο ιδίωμα. Η τεχνική αυτή δεν είναι τόσο άμεση όσο ο παρατιθέμενος μονόλογος, αλλά σίγουρα είναι πιο μιμητική από την ψυχοαφήγηση. Ο F. Stanzel έχει υποστηρίξει για τον ελεύθερο πλάγιο λόγο ότι είναι ένας τρόπος απόδοσης σκέψεων και όχι εκφωνημένου λόγου, ενώ ταυτόχρονα συνδυάζει την εστίαση του αφηγητή με αυτή της μυθιστορηματικής μορφής, προσφέρει δηλαδή μια διπλή θέαση της πραγματικότητας, μέσω του αφηγητή και μέσω του προσώπου.

Ο αφηγηματοποιημένος λόγος χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο έργο λιγότερο συχνά από τα υπόλοιπα είδη. Πρόκειται για το λιγότερο μιμητικό είδος λόγου, το πιο απομακρυσμένο δηλαδή από αυτά που έχουν υποθετικά εκφωνηθεί, και λειτουργεί στο κείμενο κυρίως συμπυκνωτικά, καθώς δίνει τη δυνατότητα στον αφηγητή απλώς να αναφέρει ότι συνέβη μια πράξη λόγου, χωρίς να παρουσιάσει το ακριβές περιεχόμενο, εξυπηρετώντας έτσι την συντομία και την αποφυγή λεπτομερειών που δε θεωρούνται απαραίτητες:

Και το κρουασάν αφήνει ίχνη στις άκρες των χειλιών της Στεφανίας, καθώς εκείνη αφηγείται. Μιλά. Λέει όλα όσα μέσα σ' έναν περίπου χρόνο είχαν συμβεί... [...] Όλα τα λέει η Στεφανία⁴⁰⁶.

Και ψάχνει ανάμεσα στα τσαλακωμένα μαξιλάρια του καναπέ να βρει το πακέτο με τα τσιγάρα του κι όπως ανάβει ένα –το τελευταίο που του απόμεινε έτυχε να ‘ναι– πιάνει να μιλά για το πώς σκέφτεται να ξεφύγει από το αδιέξοδο της οικονομικής ένδειας και της ατομικής απελπισίας, των δανεικών, των ενέχυρων...⁴⁰⁷

Όσον αφορά στην απόδοση των σκέψεων, εκτός από τον ελεύθερο πλάγιο λόγο ή αλλιώς αφηγημένο μονόλογο, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι συχνά χρησιμοποιείται η τεχνική που στην τυπολογία της D. Cohn ονομάζεται ψυχοαφήγηση, με την οποία οι σκέψεις των προσώπων ενσωματώνονται στον λόγο του

⁴⁰⁶ Ο.π., σ. 117.

⁴⁰⁷ Ο.π., σ. 67.

αφηγητή:

Ανοιγοκλείνει τα βλέφαρα, αναζητά μνήμες από προβολείς πολύχρωμους, ίσως σε μυστηριώδεις αποχρώσεις ερωτικών χρωμάτων, σίγουρα πάντως αναζητά λάμψεις που αν και δε γελούνε, εντούτοις μπορούν να προτείνουν ένα ζέδομα... ας πούμε, ένα όνειρο. Πιο σωστά μια ψευδαίσθηση.⁴⁰⁸

Ίσως γιατί ντρέπεται. Ντρέπεται που εκείνη είναι μέσα σε αυτό το δωμάτιο. [...] Όταν την ίδια ώρα... Εδώ, στο διπλανό τετράγωνο, κάποιος άστεγος θα αναζητά θαλπωρή σε μουλιασμένα από το χιονόνερο στρωσίδια. Ντρέπεται η Στεφανία... Ίσως και να φοβάται. Δεν τη θέλει αυτή τη μοίρα να έρθει και σε κείνη...⁴⁰⁹

Τα πλεονεκτήματα της τεχνικής της ψυχο-αφήγησης, σύμφωνα με τη θεωρία της D. Cohe, είναι ότι δίνεται η δυνατότητα στον τριτοπρόσωπο αφηγητή να αποδώσει ό,τι ο χαρακτήρας γνωρίζει αλλά δεν μπορεί να βάλει σε λέξεις. Έτσι, όπως παρατηρούμε και στα παραπάνω αποσπάσματα, παρουσιάζονται στον αναγνώστη λεπτομέρειες της εσωτερικής ζωής των προσώπων, υποσυνείδητες καταστάσεις και εν τέλει αρθρώνεται η ψυχική ζωή των ηρώων που παραμένει ανέκφραστη από τον χαρακτήρα. Η τεχνική αυτή είναι πολύ χρήσιμη στο συγκεκριμένο έργο, επειδή οι πρωταγωνιστές είναι έφηβοι και ενδεχομένως θα δυσκολεύονταν να εκφέρουν λεκτικά όλες τις λεπτές αποχρώσεις των ψυχικών τους διακυμάνσεων. Ταυτόχρονα η εφαρμογή της ψυχο-αφήγησης μπορεί να χαρακτηριστεί ως αρμονική, καθώς ο αφηγητής δεν επιδιώκει να κάνει αισθητή την παρουσία του, δείχνοντας ανοχή απέναντι στα πρόσωπα του έργου και αποφεύγοντας τους χαρακτηρισμούς και τις αξιολογήσεις. Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι σε αυτό το μυθιστόρημα συνυπάρχουν και οι τρεις τρόποι απόδοσης της σκέψης, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις εντοπίζεται και η τεχνική του παρατιθέμενου μονολόγου:

Επιτέλους! –είχε σκεφτεί τότε. Πέρα από τις πλάκες θα δείξω πως είμαι ικανός και για άλλα!⁴¹⁰

Πόσο, ρε συ, μπορεί να γίνει χλωμό το πρόσωπο ενός ανθρώπου!⁴¹¹

Δεν ξέρεις τι να περιμένεις από αυτήν και τι κάποια στιγμή θα σου ζητήσει... Ακριβώς αυτό που συμβαίνει και με το όποιο σαμποτάζ –έτσι είχε σκεφτεί και του άρεσε να την ακούει να κανονίζει με τον Θεοφάνη λεπτομέρειες για το πρόγραμμα των

⁴⁰⁸ Ό.π., σ. 199.

⁴⁰⁹ Ό.π., σ. 161.

⁴¹⁰ Ό.π., σ. 151.

⁴¹¹ Ό.π., σ. 211.

κοριτσιών που είχε μαζί της.⁴¹²

Στους παρατιθέμενους μονολόγους του συγκεκριμένου έργου παρατηρούμε ότι οι εισαγωγικές φράσεις και οι δείκτες παράθεσης δεν είναι ένα απαραίτητο στοιχείο, καθώς η παρουσία του μονολόγου γίνεται εμφανής μέσω της αλλαγής στη γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται. Ο μονόλογος αποτελεί μιμητική αναπαραγωγή της γλώσσας του χαρακτήρα, άρα με την τεχνική αυτή δημιουργείται η αυταπάτη ότι μάς αποδίδεται ό,τι ο χαρακτήρας πραγματικά σκέπτεται μέσα του. Κάτι τέτοιο βέβαια αποτελεί, κατά τη D. Cohn, σύμβαση του τριτοπρόσωπου μυθιστορήματος, καθώς δεν είναι δυνατή η ακρόαση μιας άλλης φωνής σε ένα άλλο κεφάλι. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι οι παρατιθέμενοι μονόλογοι του κειμένου χαρακτηρίζονται από εγκυρότητα, καθώς η γλώσσα που χρησιμοποιείται συμφωνεί με την ηλικία, την κοινωνική θέση και τη συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων. Συγκριτικά με την ψυχο-αφήγηση, τα πλεονεκτήματα του παρατιθέμενου μονολόγου που εντοπίζουμε είναι η αμεσότητα και ο μιμητικός του χαρακτήρας, ωστόσο η ψυχο-αφήγηση υπερτερεί σε βάθος, μυστήριο και απόδοση πιο λεπτών και περίπλοκων εσωτερικών καταστάσεων.

7.3.2 Η Προοπτική

Αν εφαρμόσουμε το τριμερές σχήμα των Genette – Todorov μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το είδος εστίασης που επικρατεί στο μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι η εσωτερική μεταβλητή εστίαση. Αυτό σημαίνει ότι βλέπουμε μέσα από τα μάτια του εκάστοτε χαρακτήρα, της Στεφανίας, του Τονίνο, του Κλεάνθη, ανάλογα με το κεφάλαιο που βρισκόμαστε. Χρησιμοποιώντας την ορολογία της M. Bal, μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι όλοι οι χαρακτήρες του έργου γίνονται εστιαστές, για μεγαλύτερο ή μικρότερο μέρος του κειμένου.

Τόσο μόνη! Όχι, δεν περίμενε πως κάπως έτσι θα αισθανότανε όταν θα ερχόταν η στιγμή ο Κλεάνθης να μετακομίσει στο καμαράκι κάπου πίσω από την ταβέρνα στο Κοτοχώρι. Κι όμως... Είχε λάθος εκτιμήσει τον ίδιο της τον εαυτό. Ναι –το παραδέχεται η Στεφανία-, λάθος εκτίμηση.⁴¹³

Πάντως σε όλα τα άλλα η κόρη ίδια με τη μάνα. Και ο Αλέκος ανατριχιάζει. Ξαφνικά η μικρανισιά του έγινε γυναίκα. Τη βλέπει γυναίκα.⁴¹⁴

Και ο Τονίνο –κι αυτός τελικά στο σπίτι του επέστρεψε. Είχε πει ψέματα.

⁴¹² Ο.π., σ. 227.

⁴¹³ Ο.π., σ. 78.

⁴¹⁴ Ο.π., σ. 211.

*Πουθενά δεν είχε να πάει. Ήθελε να μείνει μόνος. Αρκετά είπε! Αρκετά! [...] Η μοναξιά είναι το καλύτερο τονωτικό. Το ήξερε, βέβαια, πως κανείς δε θα τον περίμενε στο σπίτι.*⁴¹⁵

Στα παραπάνω αποσπάσματα μπορούμε να παρακολουθήσουμε πώς η εστίαση μετακινείται από το ένα πρόσωπο στο άλλο, με αποτέλεσμα να χαρακτηρίζεται ως μεταβλητή. Με την τεχνική αυτή γίνονται πιο εμφανή τα συναισθήματα και πιο εναργείς οι σκέψεις των μυθιστορηματικών προσώπων, ενώ ταυτόχρονα ο αφηγητής δείχνει τη διακριτικότητα και τον σεβασμό του προς την «ελευθερία» τους. Η εσωτερική εστίαση δηλαδή δίνει τη δυνατότητα να εξάγουμε συμπεράσματα για την ταυτότητα, την προσωπικότητα, την κοινωνική και ψυχική ζωή των χαρακτήρων του έργου. Ταυτόχρονα αποφεύγεται ο διδακτικός τόνος και οι χαρακτήρες γίνονται πιο προσιτοί στους εφήβους και νεαρούς ενήλικες αναγνώστες του έργου. Σε ορισμένες περιπτώσεις μπορούμε ωστόσο να εντοπίσουμε και μηδενική εστίαση, η οποία εμφανίζεται στο κείμενο με τη μορφή σχολίων του ετεροδιηγητικού αφηγητή που εμφανίζεται ως παντογνώστης αφηγητής:

*Αλλά έτσι δεν μπορούσε κι αυτός να δει ότι χαράκιαζε το βλέμμα της κόρης για όση ώρα μιλούσανε.*⁴¹⁶

*Ξεγελούσε τον εαυτό του. Να τη δει ήθελε. Να την κοιτάζει. Να ψάξει μήπως ξεχωρίσει και πάλι εκείνη τη χαμένη της μυρωδιά...*⁴¹⁷

*Δεν είχε σκεφτεί –πού να του πέρναγε από τον νου;- πως ενίοτε και οι πλέον πλούσιες πηγές στερεύουν. Συχνά αυτοί που ερωτεύτηκαν –κάποτε, και όχι πλέον- μοιάζουν με δυο μικρές, ξένες χώρες που μοιράζονται την ίδια πρεσβεία –σε κοινό κτίριο απλώς συγκατοικούνε οι εκπρόσωποί τους. Οι ίδιοι αλλού διαμένουν.*⁴¹⁸

Οι περιπτώσεις αυτές, επειδή είναι μικρής έκτασης και φευγαλέα παρεμβάλλονται σε τμήματα του έργου όπου επικρατεί η εσωτερική εστίαση, μπορούν να εκληφθούν ως στιγμιαίες παραβιάσεις του εστιακού κώδικα, ως παραλήψεις δηλαδή, και όχι ως αλλαγές στο είδος της εστίασης. Ο αφηγητής δηλαδή δίνει στιγμιαία περισσότερες πληροφορίες από αυτές που θα επέτρεπε το είδος της εστίασης.

Σύμφωνα με το τυπολογικό σχήμα της M. Bal, ως προς τον εστιαστή έχουμε εξωτερική εστίαση, αφού ανήκει σε ένα ανώνυμο πρόσωπο εκτός πλοκής, ενώ ως

⁴¹⁵ Ο.π., σ. 130.

⁴¹⁶ Ο.π., σ. 181.

⁴¹⁷ Ο.π., σ. 214.

⁴¹⁸ Ο.π., σ. 219-220.

προς τα εστιαζόμενα αντικείμενα η εστίαση μπορεί να χαρακτηριστεί ως εσωτερική, αφού η αφήγηση μάς επιτρέπει την πρόσβαση στη συνείδηση των χαρακτήρων.

Αναφορικά με τη θεωρία του F. Stanzel και τη συνάρτηση αντιθέσεων «προοπτική», μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η εσωτερική προοπτική είναι αυτή που επικρατεί, καθώς η σκοπιά από την οποία παρουσιάζεται ο μυθιστορηματικός κόσμος ανήκει σε μεγαλύτερο βαθμό στα πρόσωπα του έργου, ενώ η παντογνωσία και η πανοραμική θέαση του αφηγητή περικλύονται.

7.4 Η Φωνή

7.4.1 Ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης

Αναφορικά με τη χρονική σχέση αφηγηματικής πράξης και ιστορίας, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στο μυθιστόρημα που εξετάζεται, η αφήγηση ισορροπεί μεταξύ του υστερόχρονου και του ταυτόχρονου είδους. Η ταυτόχρονη αφήγηση εκφέρεται με ενεστώτα χρόνο, ώστε να φαίνεται σύγχρονη με τη δράση. Ταυτόχρονη αφήγηση συναντάμε σε ολόκληρο το τελευταίο μέρος του έργου, όπως γίνεται φανερό και από τον τίτλο του, «Σήμερα... Τώρα», όπως επίσης και σε όλη την έκταση του κειμένου, σε λιγότερο εκτεταμένα τμήματα. Παρατηρούμε ότι στις περιπτώσεις αυτές δίνεται έμφαση στην ιστορία και όχι στην πράξη της αφήγησης, δηλαδή με την εξαφάνιση της απόστασης ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης και τον χρόνο της ιστορίας, η αφήγηση υποχωρεί υπέρ της ιστορίας.

Περπατά, πάντα, η Στεφανία. Και τώρα πια ξέρει πού θέλει να φτάσει. Στο κέντρο της πόλης –εκεί όπου η αμαρτία έγινε έγκλημα. [...] Ο κόσμος στριμώχνεται να δει –η αμαρτία προκαλεί την περιέργεια. Κάποιοι απομακρύνονται –η αμαρτία τρομάζει. Η Στεφανία στέκεται μπροστά στον σωρό των λουλουδιών, των κεριών, των σημειωμάτων. Ανοίγει το σακίδιό της, πιάνει το βοτσαλάκι –ένα τόσο δα πέτρινο μισοφέγγαρο.⁴¹⁹

Φτάνει στο διαμέρισμα η Στεφανία, αλλά δε βγάζει το μπουφάν της. Παγωνιά στα δωμάτια. Μέσα στην κουζίνα μένει και σκέφτεται πως ευτυχώς που όταν σχεδίαζαν το σπίτι τους, είχε περάσει η άποψη του πατέρα της που ήθελε η κουζίνα να απομονώνεται από τους άλλους χώρους κι όχι να είναι ενιαία, όπως ζητούσε και το ονειρευότανε η Σόνια.⁴²⁰

Ταυτόχρονη αφήγηση παρατηρείται επίσης και σε σημεία όπου ο αφηγητής

⁴¹⁹ Ο.π., σ. 376.

⁴²⁰ Ο.π., σ. 123.

παρεμβάλλει δικά του σχόλια, όπου ο ενεστώτας χαρακτηρίζεται από τη D. Cohn ως άχρονος ή γνωμικός, καθώς εκφράζει γενικεύσεις ή αιώνιες αλήθειες:

Λένε πως κάποια είδη μουσικής –να, σαν κι αυτό που ακούγεται μέσα στο καφέ του βιβλιοπωλείου- σε γαληνεύουν. Και λένε ακόμα πως αυτά τα είδη, ακριβώς επειδή σε κάνουν να φιλιώνεις με τον εαυτό σου, δεν είναι και τόσο αγαπητά στους νέους. Επειδή –ισχυρίζονται αυτοί που λένε κάτι τέτοιο- οι νέοι δε θέλουν να φιλιώνουν με κανέναν...⁴²¹

Εξίσου συχνή είναι στο έργο αυτό και η υστερόχρονη αφήγηση, η οποία εντοπίζεται από τη χρήση παρελθοντικών χρόνων:

Κάποια μέρα δονήθηκε το κινητό της και ο αριθμός που σχηματίστηκε στην οθόνη την έκανε να αισθανθεί έναν πόνο. Πόνο ξαφνιάσματος. Πόνο έλλειψης. Πόνο θυμού... Όλα αυτά κι όμως ο πόνος ένας. Το έκλεισε η Στεφανία το κινητό και μετά πήγε και αγόρασε άλλον αριθμό.⁴²²

Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αποτελείται από εκτεταμένες αναλήψεις, οι οποίες εκφέρονται είτε με ταυτόχρονη είτε με υστερόχρονη αφήγηση. Παρατηρούμε ωστόσο ότι όπου υπάρχουν αναλήψεις δεύτερου βαθμού, τα ρήματα τοποθετούνται σε χρόνο υπερσυντέλικο, ώστε να είναι εμφανής η διαφορά στις χρονικές βαθμίδες:

Και σε ένα πλάνο, λοιπόν, παρουσιαζότανε μια τραγουδίστρια να λέει ένα τραγούδι και ο Κλεάνθης είχε στραφεί προς τη γυναίκα του και με βλέμμα τρυφερό την είχε κοιτάξει. Η Στεφανία, που είχε προσέξει αυτή τη ματιά, ξαφνιάστηκε. Δεν είχε συνηθίσει να βλέπει τους γονείς της να ανταλλάσσουνε τέτοιου είδους βλέμματα.⁴²³

7.4.2 Τα αφηγηματικά επίπεδα

Στο μυθιστόρημα *Αμαρτωλή πόλη* φορέας της αφήγησης είναι ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής που δεν είναι χαρακτήρας του έργου, ούτε έχουμε άλλες πληροφορίες γι' αυτόν. Ο αφηγητής αυτός δημιουργεί το εξωδιηγητικό επίπεδο, ενώ η αφήγησή του σχετικά με τα γεγονότα της ζωής της Στεφανίας και των υπόλοιπων προσώπων του έργου αποτελεί το ενδοδιηγητικό ή διηγητικό επίπεδο:

Παραμονή της εθνικής γιορτής. Μέρα που τα σχολεία κάνουν παρελάσεις. Στο δικό της λύκειο, η τρίτη –λόγω φόρτου μαθημάτων, υποτίθεται- εξαιρέθηκε. Μόνο όσοι από τους μαθητές και τις μαθήτριες το θέλανε παίρνανε μέρος κρατώντας τη σημαία και

⁴²¹ Ο.π., σ. 118.

⁴²² Ο.π., σ. 108.

⁴²³ Ο.π., σ. 127.

ως παραστάτες του σημαιοφόρου. Η Στεφανία δεν ήταν ανάμεσά τους.⁴²⁴ Στο παραπάνω απόσπασμα παρατηρούμε πως η αφήγηση εκφέρεται από τον εξωδιηγητικό αφηγητή, ενώ η αφήγησή του αποτελεί το διηγητικό επίπεδο.

Οι αφηγήσεις δεύτερου βαθμού που συναντάμε μέσα στο έργο, αποτελούν το μεταδιηγητικό επίπεδο. Οι μεταδιηγήσεις που μπορούμε να εντοπίσουμε στο συγκεκριμένο έργο έχουν τη μορφή αποσπασμάτων από άλλα μυθιστορήματα ή ποιήματα, ηχογραφημένων μηνυμάτων, γραπτών μηνυμάτων σε κινητά τηλέφωνα, σημειώσεων, ειδήσεων και συνδέονται με την πρώτη αφήγηση με σχέση άμεσης αιτιότητας, αφού η λειτουργία τους είναι σε μεγάλο βαθμό επεξηγηματική και απαντά στην ερώτηση «ποια γεγονότα οδήγησαν στην παρούσα κατάσταση», ή συμπληρωματικά επεξηγούν τις πράξεις και τη συναισθηματική κατάσταση των χαρακτήρων. Οι μεταδιηγήσεις στο έργο αυτό είναι εύκολο να εντοπιστούν λόγω της αλλαγής στη γραμματοσειρά που χρησιμοποιείται.

*Όχι για να μιλήσουμε για μας τους δυο. Μα για τα παιδιά μας. Την κόρη μας κυρίως...*⁴²⁵ Το απόσπασμα αυτό αποτελεί ένα τμήμα του γράμματος που στέλνει ο Κλεάνθης στη Σόνια, με αποτέλεσμα να γίνεται μεταδιηγητικός αφηγητής. Η μεταδιήγηση αυτή συμβάλλει στη σύνδεση δράσης και αφήγησης, ενώ ταυτόχρονα το έργο κερδίζει σε πολυφωνία.

Όλα όσα γράφω συνέβησαν. Σε μένα ή σε άλλους. Η ζωή περνά από μέσα μου, με διαποτίζει με την ασκήμια της, με γεμίζει λύσσα με την αδικία της την οργανωμένη, με ταπεινώνει με την ανημποριά μου ν' αντιδράσω, να επαναστατήσω αποτελεσματικά, να υπερασπιστώ τον μαζικό μας εξευτελισμό. [...]
*Η γη έτσι κι αλλιώς δε χωρά άλλους ταπεινούς και καταφρονεμένους.*⁴²⁶

Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί τμήμα του μυθιστορήματος *Επάγγελμα πόρνη* της Λιλής Ζωγράφου, που χρησιμοποιείται στην *Αμαρτωλή πόλη* ως μεταδιήγηση, καθώς αποτελεί ανάγνωσμα της Στεφανίας. Το μυθιστόρημα αυτό εμφανίζεται να είναι πολύ ταιριαστό με τη συναισθηματική κατάσταση της ηρωίδας και με τον τρόπο αυτό η συγκεκριμένη μεταδιήγηση φωτίζει ακόμα περισσότερο τον εσωτερικό της κόσμο και τις ψυχικές της διαθέσεις.

Σε αρκετές περιπτώσεις μπορούμε να εντοπίσουμε τα εξής παράδοξα φαινόμενα:

⁴²⁴ Ο.π., σ. 82.

⁴²⁵ Ο.π., σ. 214.

⁴²⁶ Ο.π., σ. 331.

Μα κάτι λίγο πιο πριν συζητήσαμε σχετικά με την υφή της αμαρτίας... Η γοητεία της απόγνωσης, η φτήνια της διαπραγμάτευσης. Όχι, δεν το συζητήσαμε τυχαία... Καθόλου τυχαία μάλιστα. Ένα από τα αναμενόμενα. Το πρώτο.⁴²⁷

Μα, ας θυμόμαστε –όταν θα μας ζητηθεί να εκφράσουμε τη συγγνώμη μας- πως ακριβώς επειδή ήταν πρόσωπα φοβισμένα, γι' αυτό και είναι αμαρτωλά. Κι αναρωτιέμαι... Αναρωτιέστε κι εσείς μαζί μου, αν τελικά πρέπει να καταδικαστούν οι φοβισμένοι αμαρτωλοί τούτου του κόσμου, τούτης της πόλης. Αναρωτιέμαι... Αναρωτιέστε. Ας το σκεφτούμε, λοιπόν.⁴²⁸

Τα παραπάνω αποσπάσματα αποτελούν παραβιάσεις του αφηγηματικού επιπέδου από τον αφηγητή, δηλαδή μεταλήψεις με φορά προς τα έξω, καθώς αυτός, ενώ αποτελεί μυθοπλαστική κατασκευή, απευθύνει τον λόγο άμεσα στον αποδέκτη της αφήγησης.

7.4.3 Το πρόσωπο της αφήγησης

Με βάση το σχήμα του Genette, που διακρίνει τον αφηγητή σε εξωδιηγητικό ή ενδοδιηγητικό, ανάλογα με το αφηγηματικό επίπεδο, και σε ετεροδιηγητικό ή ομοδιηγητικό, ανάλογα με τη σχέση του με την ιστορία, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στο συγκεκριμένο έργο ο αφηγητής είναι εξωδιηγητικός ως προς το επίπεδο της αφήγησης και ετεροδιηγητικός, καθώς δεν παίρνει μέρος στην ιστορία που αφηγείται, ενώ ταυτόχρονα η αφήγηση εκφέρεται σε τρίτο πρόσωπο. Η ταυτότητά του δε γίνεται εμφανής σε κανένα σημείο του έργου. Επίσης δε γίνονται αναφορές σε κάποιον συγκεκριμένο αποδέκτη της αφήγησης, οπότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι αποδέκτης είναι ο εννοούμενος αναγνώστης του έργου. Τις περισσότερες φορές επιτελεί την αφηγηματική λειτουργία καλυμμένα, δίνοντας έμφαση στην προώθηση της δράσης και δεν προβάλλει τον ρόλο του ως παντογνώστη αφηγητή· εξάλλου η εσωτερική εστίαση που επικρατεί στο έργο δίνει περισσότερη έμφαση σε όσα ξέρουν οι χαρακτήρες. Ωστόσο οι παρεμβάσεις που πραγματοποιεί στο διηγητικό επίπεδο για να διατυπώσει σχόλια μετατρέπουν τον αφηγητή σε ένα πρόσωπο που είναι πάντα παρόν και έτοιμο να επέμβει στην ιστορία ανά πάσα στιγμή. Το αποτέλεσμα είναι η στιγμιαία διάσπαση του ενδο-κειμενικού ρεαλισμού:

Γιατί για να φοβάσαι σημαίνει πως δεν είσαι ήρωας. Κι έχετε δει κανέναν

⁴²⁷ Ο.π., σ. 317.

⁴²⁸ Ο.π., σ. 250.

αμαρτωλό να πράττει εν αμαρτία πράξεις ηρωικές;⁴²⁹

Ό,τι κι αν ισχύει, το αποτέλεσμα μένει σταθερό. Μιλάμε για μια πόλη αμαρτωλή. Που κάποτε –ίσως- να μην ήταν. Και μιλάμε ακόμα για ανθρώπους αμαρτωλούς. Που κάποτε –ίσως- να μην ήταν. Πάντως για πετούμενα και άλλα όντα της Φύσης, ας μη μιλάμε.⁴³⁰

Η παρουσία του αφηγητή γίνεται επίσης εμφανής από τον χωρισμό του έργου σε κεφάλαια και υποκεφάλαια, τα τυπογραφικά στοιχεία που διακρίνουν τα υποκεφάλαια μεταξύ τους, τις σκηνοθετικές υποδείξεις, το διαφορετικό στιλ και μέγεθος γραμμάτων που χρησιμοποιούνται για να δηλώσουν το μεταδιηγητικό επίπεδο, τα σημεία στίξης που δηλώνουν τον λόγο των προσώπων. Εκτός δηλαδή από την αφηγηματική λειτουργία, ο αφηγητής αναλαμβάνει και τη σκηνοθετική λειτουργία ή λειτουργία του ελέγχου, καθώς ελέγχει την κειμενική δομή. Εκτός από τον ετεροδιηγητικό αφηγητή, συναντάμε ενδοδιηγητικούς-ομοδιηγητικούς αφηγητές μόνο σε δεύτερο επίπεδο, όταν δηλαδή τα πρόσωπα του μυθιστορήματος γίνονται φορείς κάποιας μεταδιήγησης.

Όχι για να μιλήσουμε για μας τους δυο. Μα για τα παιδιά μας. Την κόρη μας, κυρίως...⁴³¹

*Οι κούκλες καθισμένες ζευγαρωτά
κρατώντας χαλασμένα ζαχαρωτά
μέσα σε ροζ και χρυσαφένια αμπαλάζ
Σαμποτάζ! Θα τους κάνουμε... σα....⁴³²*

Στα παραπάνω παραδείγματα, ο Κλεάνθης και ο Τονίνο, ενδοδιηγητικοί χαρακτήρες, γίνονται ταυτόχρονα και ομοδιηγητικοί αφηγητές, καθώς γίνονται φορείς της αφήγησης μέσω των επιστολών και των τραγουδιών τους αντίστοιχα. Συνοψίζοντας παρατηρούμε πως η αφήγηση, παρόλο που ακολουθεί την παραδοσιακή τεχνική του τριτοπρόσωπου εξωδιηγητικού-ετεροδιηγητικού αφηγητή, μέσω της εσωτερικής εστίασης και του διαλογικού και πολυφωνικού της χαρακτήρα, καταφέρνει να παρουσιάσει τα πρόσωπα μέσα από τις πράξεις τους, τις εσωτερικές τους κινήσεις, τις σκέψεις τους και τις πληροφορίες που παρέχονται για την περιρρέουσα ατμόσφαιρα στην οποία ζουν.

Αναφορικά με το τυπολογικό σχήμα του F. Stanzel, μπορούμε να

⁴²⁹ Ό.π., σ. 249.

⁴³⁰ Ό.π., σ. 235.

⁴³¹ Ό.π., σ. 214.

⁴³² Ό.π., σ. 139.

παρατηρήσουμε ότι από τη συνάρτηση «τρόπος», επικρατεί η ύπαρξη ενός αφηγητή και όχι ενδοσκοπητή, καθώς είναι εμφανές από την αρχή ότι η αφήγηση διαμεσολαβείται από την αφηγηματική φωνή. Η ύπαρξη αφηγητή δίνει την εγγύηση στον αναγνώστη ότι θα προσφερθούν εγκαίρως όλα τα απαραίτητα στοιχεία για την κατανόηση του κειμένου, όπως επίσης και ότι οι εισαγωγικές πληροφορίες στην αρχή του κεφαλαίου ή υποκεφαλαίου θα τον καθοδηγήσουν επαρκώς, προσφέρει δηλαδή αξιοπιστία. Επομένως, από τα τρία τυπικά αφηγηματικά σχήματα της θεωρίας του Stanzel, αυτό που επικρατεί στο συγκεκριμένο έργο είναι το συγγραφικό, καθώς η διαμεσολάβηση γίνεται από έναν αφηγητή που βρίσκεται έξω από τον κόσμο των χαρακτήρων. Αυτό σημαίνει επίσης ότι από τη συνιστώσα «πρόσωπο», επικρατεί η τριτοπρόσωπη εκφορά, καθώς οι υπαρξιακές καταστάσεις που βιώνονται από τους χαρακτήρες και τον αφηγητή δεν ταυτίζονται. Ωστόσο η ποικιλία των αφηγηματικών τεχνικών που έχουν χρησιμοποιηθεί στο μυθιστόρημα αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι με το συγγραφικό αφηγηματικό σχήμα συνυπάρχουν και χαρακτηριστικά του προσωποπαγούς, όπως είναι η εσωτερική εστίαση και η απόδοση των σκέψεων με ελεύθερο πλάγιο λόγο ή παρατιθέμενους μονολόγους.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία μελετήθηκαν τρία μυθιστορήματα του Μάνου Κοντολέων που εμπίπτουν στην κατηγορία *crossover*, δηλαδή απευθύνονται τόσο σε εφήβους αναγνώστες όσο και σε ενήλικο αναγνωστικό κοινό. Πρόκειται για τα μυθιστορήματα *Γεύση πικραμύγδαλου*, *Μάσκα στο φεγγάρι* και *Αμαρτωλή πόλη*, που επιλέχθηκαν λόγω της ευρείας τους αποδοχής από το αναγνωστικό κοινό και τους κριτικούς λογοτεχνίας. Τα μυθιστορήματα αυτά αναλύθηκαν ως προς τις αφηγηματικές τους τεχνικές, δηλαδή από τη σκοπιά της Αφηγηματολογίας. Πρόκειται για έναν επιστημονικό κλάδο που θεμελιώθηκε από τους Ρώσους Φορμαλιστές και εξετάζει τη μορφή του λογοτεχνικού έργου και όχι το περιεχόμενό του. Η Αφηγηματολογία, που άκμασε κυρίως κατά την περίοδο 1960 έως 1980, είναι ένας καινούργιος όρος για τη Θεωρία της διήγησης που εισήχθη από τον Tzv. Todorov και εξετάζει τη φύση, τη μορφή και τη λειτουργία μιας αφήγησης. Στη συγκεκριμένη εργασία ασχοληθήκαμε με τον κλάδο της Αφηγηματολογίας που μελετά τη δομή επιφάνειας του κειμένου, δηλαδή το υφολογικό επίπεδο. Ο στόχος δηλαδή είναι να απαντήσουμε στο ερώτημα «πώς αφηγείται κάποιος», και όχι «τι αφηγείται». Το πεδίο αυτό κινείται στο επίπεδο του σημαίνοντος και μελετά, σε υφολογικό επίπεδο, τα προβλήματα σύνθεσης και τις τεχνικές που χρησιμοποιεί η αφηγηματική πράξη για να εκδιπλώσει την ιστορία. Βασική επιδίωξη είναι δηλαδή η δημιουργία μιας τυπολογίας των αφηγηματικών τρόπων και η μελέτη των συνδυασμών τους στα επιμέρους λογοτεχνικά έργα. Η διαδικασία αυτή θεωρείται σημαντική γιατί οι αφηγηματικοί τρόποι δεν είναι σημασιακά ουδέτεροι, ούτε αποτελούν απλά διακοσμητικά στοιχεία, αλλά επιτελούν μια δευτερογενή σημασιοδοτική λειτουργία, καθώς επιφέρουν μετατροπές στις κατηγορίες έκφρασης και σκέψης, άρα και στους σημασιακούς κώδικες. Η ανάλυση λοιπόν των αφηγηματικών τεχνικών του λογοτεχνικού έργου αποκαλύπτει τον τρόπο και τον λόγο για τον οποίο λέγεται κάτι, αλλά και ένα συμπληρωματικό περιεχόμενο, παράπλευρο προς αυτό της «ιστορίας» του κειμένου.

Σε αυτή τη βάση εφαρμόσαμε αρχικά στα υπό μελέτη έργα την τυπολογία του G. Genette, που στηρίζεται στη γλωσσολογία και συγκροτείται με βάση τις κατηγορίες του ρήματος: χρόνο, έγκλιση και φωνή. Η τυπολογία αυτή επιτρέπει τη διεξοδική μελέτη των ζητημάτων του χρόνου, εξετάζοντας τις ποικίλες σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στον χρόνο της ιστορίας και τον χρόνο της αφήγησης.

Επίσης μελετά τις διαβαθμίσεις που μπορεί να εμφανίζει η αφηγηματική πληροφορία, οι οποίες ρυθμίζονται από την απόσταση και την προοπτική, όπως και το είδος του φορέα της αφήγησης και τα ίχνη που αυτός αφήνει στον αφηγηματικό λόγο. Συμπληρωματικά προς την τυπολογία του Genette χρησιμοποιήθηκε, για τη μελέτη της συνείδησης και του εσωτερικού λόγου των μυθιστορηματικών προσώπων, η τυπολογία της D. Cohn, όπως αποτυπώνεται στο έργο της *Διαφανή πρόσωπα*. Οι αφηγηματικές τεχνικές που προτείνει η D. Cohn ονομάζονται ψυχο-αφήγηση, παρατιθέμενος μονόλογος και αφηγημένος μονόλογος και εμφανίζονται με διαφορετικό τρόπο στα λογοτεχνικά έργα, ανάλογα με την ύπαρξη πρωτοπρόσωπου ή τριτοπρόσωπου περικείμενου. Δευτερευόντως χρησιμοποιήθηκε η θεωρία του F. Stanzel για τη διάκριση μεταξύ τριών αφηγηματικών σχημάτων: του συγγραφικού, του πρωτοπρόσωπου και του προσωποπαγούς, όπως επίσης και οι απόψεις της M. Bal σχετικά με τα είδη της εστίασης.

Εφαρμόζοντας τις τυπολογίες αυτές παρατηρήσαμε ότι ως προς τα φαινόμενα χρόνου, μια «αγαπημένη» αφηγηματική τεχνική του συγγραφέα είναι οι αναχρονίες, κυρίως με τη μορφή των αναλήψεων. Οι αναλήψεις, δηλαδή οι αναδρομές στο παρελθόν, όχι μόνο προσδίδουν ποικιλία και βάθος στην αφήγηση, αλλά και φωτίζουν την εξέλιξη του χαρακτήρα κατά τη διάρκεια της ζωής του και εξηγούν τον τωρινό του τρόπο ζωής και σκέψης. Οι αναλήψεις συνδέονται επίσης με την *in medias res* αρχή της αφήγησης, που συναντάται και στα τρία μυθιστορήματα.

Παρατηρήσαμε επίσης ότι το είδος της εσωτερικής εστίασης είναι αυτό που επικρατεί στο μεγαλύτερο μέρος των μυθιστορημάτων αυτών. Η εσωτερική εστίαση συντελεί στο να εξάγουμε με άμεσο τρόπο συμπεράσματα για τους χαρακτήρες των έργων, καθώς ο αναγνώστης αποκτά πρόσβαση στην ψυχική ζωή και στις σκέψεις των χαρακτήρων, και βλέπει τον κόσμο μέσα από τα μάτια του ήρωα. Ως προς το είδος της αφήγησης, όταν αυτή εκφέρεται σε πρώτο πρόσωπο από έναν ομοδιηγητικό αφηγητή, όπως συμβαίνει σε μεγάλο βαθμό στο μυθιστόρημα *Γεύση πικραμύγδαλου*, προσδίδει στο έργο εξομολογητικό τόνο και ψυχολογικό βάθος, ενώ ταυτόχρονα κερδίζει σε πιστότητα καθώς ανακαλύπτουμε το σύμπαν της μυθοπλασίας μέσα από τον λόγο των χαρακτήρων. Ταυτόχρονα η αφήγηση απαλλάσσεται από τον διδακτικό τόνο και γίνεται έτσι πιο «φιλική» προς το εφηβικό αναγνωστικό κοινό. Επίσης είναι πιο ασυνήθιστο και πρωτότυπο να παρουσιάζεται ένα μυθιστόρημα για εφήβους μέσα από την αφήγηση ενός ενήλικα, της μητέρας στη συγκεκριμένη περίπτωση. Ακόμα και στις περιπτώσεις που η αφήγηση εκφέρεται από έναν ετεροδιηγητικό αφηγητή σε

τρίτο πρόσωπο, όπως στα μυθιστορήματα *Μάσκα στο φεγγάρι* και *Αμαρτωλή πόλη*, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι δε δίνεται έμφαση στην ιδιότητα του αφηγητή ως παντογνώστη, ούτε επιβάλλονται οι αξίες και νόρμες με διδακτισμό και προσποιητό παιδαγωγικό τόνο. Δεν έχουμε δηλαδή έναν αφηγητή- αυθεντία που ελέγχει ασφυκτικά τους ήρωες, και αυτό επιτυγχάνεται μέσω της εσωτερικής εστίασης. Το αποτέλεσμα είναι η ύπαρξη ενός αφηγητή, με διάθεση κατανόησης του τρόπου σκέψης και ζωής των παιδιών και των εφήβων. Σημαντικό στοιχείο στα μυθιστορήματα αυτά αποτελεί επίσης ο πολυφωνικός και διαλογικός τους χαρακτήρας, που επιτρέπει στον αναγνώστη να οικοδομήσει τους χαρακτήρες μέσα από τα λόγια τους, τις σκέψεις τους, τις άμεσες ή έμμεσες πληροφορίες για αυτά, την περιρρέουσα ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ζουν. Επιπρόσθετα, με την ένταξη σύγχρονων κοινωνικών προβλημάτων σε ένα μυθοπλαστικό πλαίσιο ο Μ. Κοντολέων κατορθώνει να ενημερώσει και να ευαισθητοποιήσει το αναγνωστικό του κοινό και ταυτόχρονα να παρέχει αισθητική ευχαρίστηση.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η προσέγγιση αναγνωστικού κοινού διαφόρων ηλικιών γίνεται εφικτή στην περίπτωση του Μ. Κοντολέων μέσα από τη χρήση μιας εμπειριστωμένης αλλά και παράλληλα εύστοχης αφηγηματικής φωνής, ενώ ταυτόχρονα επιλέγεται και το κατάλληλο, ρεαλιστικό λεξιλόγιο. Η απουσία διδακτισμού και έκδηλης σοβαροφάνειας δίνει τη δυνατότητα στο αναγνωστικό κοινό να εμβαθύνει στον μυθοπλαστικό κόσμο του Μ. Κοντολέων και να προβεί στην προσωπική του ερμηνεία καθώς, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας Βίκυ Πάτσιου «Αρνούμενος να γίνει διδακτικός απέναντι στους αναγνώστες του και καθησυχαστικός απέναντι στους ενήλικους που μεσολαβούν μεταξύ των παιδιών και των βιβλίων του, μετατοπίζει το ενδιαφέρον του στην περιγραφή της ζωής των καθημερινών, πραγματικών και συνηθισμένων εφήβων, προσφέροντάς τους ένα ‘ανοιχτό’ κείμενο που παρέχει τη δυνατότητα για διαφορετικές ερμηνείες».⁴³³

⁴³³ Β. Πάτσιου, «Τα στερεότυπα της λογοτεχνίας για νέους και η φθίνουσα πορεία της παιδαγωγικής λογοκρισίας», *Η Καθημερινή*, 6 Απριλίου 1999.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής

Κοντολέων Μ., *Αμαρτωλή πόλη*, Αθήνα: Πατάκης, 2016.

- *Γεύση πικραμύγδαλου*, Αθήνα: Πατάκης, ²¹2013.

- *Μάσκα στο φεγγάρι*, Αθήνα: Πατάκης, ¹⁰2013.

Δευτερογενής ελληνική

Αθανασόπουλος Β., *Οι ιστορίες του κόσμου: Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Αθήνα: Πατάκης, ⁶2014.

Αναγνωστοπούλου Δ., «Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της στο μυθιστόρημα *Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της* της Άλκης Ζέη», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 49 – 58.

Βελουδής Γ., *Γραμματολογία: Θεωρία Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Πατάκης, ⁸2009.

Καλογήρου Τζ., «Το πρίσμα και το κάτοπτρο: Η συγκρότηση της αφήγησης στα παραμύθια της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου *Κάθε μέρα παραμύθι, κάθε βράδυ καληνύχτα*», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 131 – 146.

Κατσίκη-Γκίβαλου Α., «Η συμβολή της επιστολής στην αφήγηση: Η περίπτωση των βιβλίων της Μαρούλας Κλιάφα *Ο δρόμος για τον παράδεισο είναι μακρύς* και της Αγγελικής Βαρελλά *Καλημέρα, Ελπίδα*», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 83 – 96.

Καψωμένος Ερ., *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, 2003.

Κοντολέων Μ., *Απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα: Πατάκης, 1988.

Κουράκη Χρ., *Αφήγηση και λογοτεχνικοί χαρακτήρες: Τα μυθοπλαστικά πρόσωπα στο πεζογραφικό έργο της Ζωρζ Σαρή (1969-1995)*, Αθήνα: Πατάκης, 2008.

Μητροφάνης Γ., «Ο αφηγητής: Οι μεταμορφώσεις του Πρωτέα στην παιδική λογοτεχνία», στον τόμο *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία*, Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 221 – 245.

Πάτσιου Β., «Η περιπέτεια μιας διαδοχής: Βιβλία για μεγάλους και μικρούς αναγνώστες», Αφιέρωμα στο Παιδικό Βιβλίο, *Η Καθημερινή*, 29 Μαρτίου 1998 (ένητο περιοδικό «Επτά Ημέρες», σ. 20-21).

Πάτσιου Β., «Τα στερεότυπα της λογοτεχνίας για νέους και η φθίνουσα πορεία της παιδαγωγικής λογοκρισίας», *Η Καθημερινή*, 6 Απριλίου 1999.

Πάτσιου Β., Δράκου Χ., «Από το Bildungsroman στο μυθιστόρημα Crossover. Το παράδειγμα της *Αμαρτωλής πόλης* του Μάνου Κοντολέων», στον Τιμητικό τόμο για τον Καθηγητή Β.Δ. Αναγνωστόπουλο, *Θεωρήσεις της Παιδικής-Εφηβικής Λογοτεχνίας*, Τσιλιμένη, Ελ. Κονταξή, Ευγ. Σηφάκη (επιμ.), Θεσσαλονίκη, εκδ. Τζιόλα, 2018, σ. 430-442.

Σοφουλάκης Αντ., *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα: Συμυριωτάκης, 1997.

Τζούμα Αν., *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία: Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*, Αθήνα: Συμμετρία, 1997.

Τσατσούλης Δ., *Η περιπέτεια της αφήγησης: Δοκίμια αφηγηματολογίας για την ελληνική και ξένη πεζογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1997.

Τσούτσουβα Μ., *Θεωρητικές και διδακτικές προσεγγίσεις των λογοτεχνικών χαρακτήρων: Οι χαρακτήρες στα μυθιστορήματα του Μάνου Κοντολέων για παιδιά και εφήβους*, Αθήνα: Αιώρα, 2016.

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Κέδρος, 1997.

Φαρίνου-Μαλαματάρη Γ., «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία: Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία*, τεύχος 1735, Ιούνιος 2001, σ. 972-1017.

Χριστοδουλίδου Λ., «Λειτουργία των αφηγηματικών δομών στη *Νινέτ* της Ζωρζ Σαρή», στον τόμο *Πρόσωπα και Προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και*

νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας, Γ. Παπαντωνάκης (επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 2006, σ. 305 – 328.

Δευτερογενής μεταφρασμένη

Cohn D., *Διαφανή πρόσωπα: Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, Δ. Μπεχλικούδη (μτφρ.), Αθήνα: Παπαζήσης, 2001.

Eagleton T., *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Δ. Τζιόβας (μτφρ.), Αθήνα: Οδυσσεάς, 1996.

Fokkema D., Ibsch E., *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα: Δομισμός, μαρξισμός, αισθητική της πρόσληψης, σημειωτική*, Γ. Παρίσης (μτφρ.), Ερ. Καψωμένος (επιμ.), Αθήνα: Πατάκης, 1997.

Genette G., Marin L., Mathieu- Colas M., *Τα όρια της διήγησης*, Ελ. Θεοδωροπούλου (μτφρ.), Αθήνα: Καρδαμίτσας, 2010.

Genette G., *Σχήματα III. Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, Μπ. Λυκούδης (μτφρ.), Αθήνα: Πατάκης, 2017.

Lintvelt J., «Οι βαθμίδες του λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου», Α. Καστρινάκη (μτφρ.), στον τόμο *Θεωρία της αφήγησης*, Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), Αθήνα: Εξάντας, 1991, σ. 97 – 124.

Peri M., *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, Σ.Ν. Φιλιππίδης (επιμ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1994.

Stanzel F., *Θεωρία της αφήγησης*, Κ. Χρυσομάλλη- Hengrich (μτφρ.), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1999.

Todorov Tzn., *Κριτική της Κριτικής: Ένα μυθιστόρημα μαθητείας*, Γ. Κιουρτσάκης (μτφρ.), Αθήνα: Πόλις, 1994.

Todorov Tzn. (επιμ.), *Θεωρία Λογοτεχνίας: Κείμενα των Ρώσων φορμαλιστών*, Η. Π. Νικολούδης (μτφρ.), Αθήνα: Οδυσσεάς, 1995.

Wallace M., «Αφηγηματική δομή: μια σύγκριση μεθόδων», Α. Κουφού (μτφρ.), στον τόμο *Θεωρία της Αφήγησης*, Β. Καλλιπολίτης (επιμ.), Αθήνα: Εξάντας, 1991, σ. 11 – 46.

Μπαχτίν Μ., *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Γ. Σπανός (μτφρ.), Αθήνα: Πλέθρον, 1980.

Δευτερογενής ξενόγλωσση

Bal M., *Narratology: Introduction to the theory of narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 2¹997.

Nikolajeva M., *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press, 2005.

Rimmon – Kennan Sh., *Narrative fiction: Contemporary poetics*, London: Routledge, 2²003.

Schwenke Wylie And., “Expanding the view of first – person narration”, *Children's Literature in Education*, vol30, no 3, September 1999, σ. 185 – 202.

Διαδικτυακές πηγές

Γαλανοπούλου Γ., «Παράδοξη εφηβεία». Ανακτήθηκε 29/09/2018, από www.kontoleon.gr.

Κοντολέων Μ., «Εγώ: Βιογραφία». Ανακτήθηκε 29/09/2018, από <https://www.kontoleon.gr/16-gr>.

Κοντολέων Μ., «Τα βιβλία μου. Μυθιστορήματα/ Διηγήματα ενηλικίωσης: Γεύση πικραμύδαλου». Ανακτήθηκε 29/09/2018, από <https://www.kontoleon.gr/16-gr>.

Κοντολέων Μ., «Διάλογος των τραγικών ηρώων του χτες με τα πρόσωπα ενός σύγχρονου μυθιστορήματος». Ανακτήθηκε 29/09/2018, από www.kontoleon.gr.

Μαλισσόβα Χ., «Μάνος Κοντολέων: Συνέντευξη στη Χαριτίνη Μαλισσόβα». *Διάστιχο*. Ανακτήθηκε 29/09/2018, από www.diastixo.gr.

Πάτσιου Β., «Παραβιάσεις και μεταμορφώσεις στην *Αμαρτωλή πόλη* του Μάνου Κοντολέων», Ανακτήθηκε 12/6/2019, από <https://www.culturenow.gr/amartwlh-polh-manos-kontolewn-kritikh-vivlioy>.

