

ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΑΛΑΣΣΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ



Ένα μελανοδοχείο
πού 'τανε από σουπιά
το μοιράστηκαν στα δύο
ποιητής και δυο γατιά.
Τη σουπιά την τρών' οι γάτες
και τις γάτες ο ποιητής
το τραγούδι με τη ρίμα
δεν το ήθελε κανείς."

(Τζέιμς Θέρμπερ)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

1. Τί είναι λογοτεχνία;

Στη σχολική μας ζωή η λογοτεχνία διδάσκεται σε όλες τις τάξεις ανεξαιρέτως, και από πολλούς/ές θεωρείται ένα πολύ σημαντικό μάθημα. Οι μαθητές/τριες μάλιστα συχνά υποχρεώνονται να διαβάζουν λογοτεχνικά βιβλία και στο σπίτι τους, εκτός του σχολικού προγράμματος. Και αν δεν υποχρεώνονται από το σχολείο, πολλές φορές υποχρεώνονται από τους γονείς και τους συγγενείς τους. Αλλωστε, πολλά από τα δώρα που παίρνουν τα παιδιά είναι λογοτεχνικά βιβλία, που στη συνέχεια πρέπει να διαβάσουν.

Και εκτός σχολικής ζωής όμως βρισκόμαστε σε μια συνεχή επαφή με τη λογοτεχνία. Η επαφή αυτή άλλοτε είναι άμεση, επειδή θέλουμε και μας αρέσει να διαβάζουμε, και άλλοτε είναι έμμεση, είτε γιατί ακούμε ένα μελοποιημένο ποίημα που έγινε τραγούδι είτε γιατί παρακολουθούμε μια τηλεοπτική σειρά ή μια κινηματογραφική ταινία που το σενάριό της βασίζεται σε ένα μυθιστόρημα. Γενικότερα όμως μπορούμε να πούμε ότι γινόμαστε παθητικοί δέκτες λογοτεχνικών αναφορών που υπάρχουν σε ραδιοφωνικές ή τηλεοπτικές εκπομπές, σε άρθρα εφημερίδων και περιοδικών, σε διαλέξεις ή και σε καθημερινές συζητήσεις.

Όλοι μας, λοιπόν, έχουμε αποκτήσει κάποια εξοικείωση με τη λογοτεχνία και μάλιστα αυτή η εξοικείωση έχει αρχίσει από πολύ νωρίς, με τα τραγουδάκια που μαθαίνουμε στο νηπιαγωγείο, και συνεχίζεται κατά κάποιον τρόπο σε όλη μας τη ζωή. Παρ' όλη όμως την εξοικείωση που έχουμε αποκτήσει, είναι αρκετά δύσκολο να αποφασίσουμε αν ένα κείμενο είναι λογοτεχνικό ή όχι. Για παράδειγμα, εάν κάποιος/α πάει σε ένα εστιατόριο και πει στον σερβιτόρο, *"παρακαλώ πολύ, μία πίτσα με ζαμπόν και τυρί"*, αυτή η φράση μας δεν θα θεωρηθεί λογοτεχνικό κείμενο. Αντίθετα, αν τα ίδια λόγια χρησιμοποιήσει κάποιος από τους χαρακτήρες (προτείνω να μην τους λέμε *"ήρωες"*) ενός μυθιστορήματος, τότε αυτή η ίδια φράση θα θεωρηθεί λογοτεχνική, αφού είναι μέρος του μυθιστορήματος. Και μάλιστα έχω υπόψη μου μερικά μυθιστορήματα, στα οποία οι χαρακτήρες θα παράγγελναν με λιγότερη ευγένεια μια πίτσα και όμως τα λόγια τους θα ήταν ένα λογοτεχνικό κείμενο.

Ίσως θα ήταν πιο εύκολο να διακρίνουμε ένα λογοτεχνικό κείμενο από ένα μη λογοτεχνικό αν δίναμε έναν ορισμό της λογοτεχνίας. Έτσι θα ελέγχαμε κάθε φορά αν το κείμενο που μας απασχολεί τηρεί τις προϋποθέσεις του ορισμού, οπότε θα ξέραμε αν μπορούμε να το εντάξουμε στη λογοτεχνία.

Μερικοί άνθρωποι όρισαν ως προϋπόθεση για να χαρακτηριστεί ένα κείμενο λογοτεχνικό τη δυνατότητά του να μας προκαλεί αισθητική απόλαυση με την ομορφιά του ύφους. Κατά καιρούς όμως διαφορετικά πράγματα θεωρήθηκαν ωραία, με αποτέλεσμα τα ίδια κείμενα να μη θεωρούνται λογοτεχνικά όλες τις εποχές. Για παράδειγμα, τα δημοτικά τραγούδια εντάχθηκαν στη λογοτεχνία μόλις τον περασμένο αιώνα, ενώ τα *"Απομνημονεύματα"* του Μακρυγιάννη αναγνωρίσθηκαν ως λογοτεχνικό έργο εκατό χρόνια μετά τη συγγραφή τους. Μερικές εποχές εθεωρείτο ωραίο το κείμενο που είχε πολλά επίθετα και ασυνήθιστες λέξεις ενώ άλλες εποχές εκτιμήθηκε η απλότητα και η λιτότητα του κειμένου. Το πρόβλημα όμως δεν υπάρχει μόνο ανάμεσα σε διαφορετικές εποχές αλλά και σε διαφορετικούς ανθρώπους της ίδιας εποχής. Αυτό που για κάποιον/αν είναι πολύ ωραίο για κάποιον/αν άλλον/ην είναι πολύ άσχημο.

Και πάλι όμως η ομορφιά δεν μπορεί να θεωρηθεί κριτήριο για την ένταξη ενός κειμένου στη λογοτεχνία, ακόμη και αν παραδεχθούμε ότι τα κριτήρια είναι υποκειμενικά, ακόμη και αν αποφασίσουμε ότι καθένας/καθεμία έχει δικαίωμα να εντάσσει στη λογοτεχνία ό,τι του/της αρέσει και να βγάζει έξω ό,τι δεν του/της αρέσει. Ας πάρουμε για παράδειγμα μερικούς στίχους του Σικελιανού:

*Ἄλγεια αναγελάσανε τη γλαύκα οι χελιδόνες,
τη γλαύκαν οπού απόμεινε στο μέγα φως της μέρας
και χαμοπέταγε βουδή απάνω από τ' αμπέλια,
που και σκυλί θα βάβιζε το χαμηλό της ίσκιο...*

Ενδεχομένως να βρεθούν μερικοί/ές που θα ισχυρισθούν ότι οι στίχοι αυτοί δεν είναι ωραίοι, αλλά δύσκολα θα βρεθεί κάποιος/α που θα θεωρήσει ότι οι στίχοι αυτοί του Αγγελου Σικελιανού δεν ανήκουν στη λογοτεχνία. Καταλήγουμε, λοιπόν, στο συμπέρασμα ότι η ομορφιά ενός κειμένου δεν μπορεί να αποτελέσει ασφαλές κριτήριο για την ένταξή του στη λογοτεχνία.

Βέβαια, θα πρέπει να συμφωνήσουμε πως λίγοι άνθρωποι θα παραδεχθούν ότι δεν τους αρέσουν αυτοί οι στίχοι του Σικελιανού, αν ξέρουν ότι τους έγραψε ο Σικελιανός, που θεωρείται πολύ μεγάλος ποιητής. Αντίθετα, πολλοί/ές θα νομίσουν πως σίγουρα οι στίχοι αυτοί είναι ωραίοι και πως ίσως οι ίδιοι/ες ως αναγνώστες/τριες δεν έχουν την καταλληλή μόρφωση για να συλλάβουν την ομορφιά του ποιήματος. Αν όμως παρουσιάσουμε αυτούς τους στίχους σε κάποιον/αν λέγοντας ότι τους έγραψε ένας πολύ αντιπαθητικός καθηγητής της γιαγιάς μας, τότε εύκολα θα συμφωνήσει ότι οι στίχοι αυτοί δεν είναι καθόλου ωραίοι.

Αφού, λοιπόν, η ομορφιά δεν αποτελεί στοιχείο για να θεωρηθεί ένα κείμενο λογοτεχνικό, υπήρξαν κριτικοί που αντιπρότειναν ως κριτήριο τη μυθοπλασία, τη δημιουργία δηλαδή ενός φανταστικού γεγονότος, ενός μύθου, του οποίου η περιγραφή χαρακτηρίζει το ποίημα, το διήγημα ή το μυθιστόρημα. Με άλλα λόγια, πρότειναν να εξετάζουμε αν το κείμενο αναφέρεται σε φανταστικά γεγονότα ή σε πραγματικά και, αν αναφέρεται σε φανταστικά, τότε να το εντάσσουμε στη λογοτεχνία. Αν όμως ο συλλογισμός αυτός είναι σωστός, τότε όλα τα προβλήματα της Αριδμητικής θα πρέπει να ενταχθούν στη λογοτεχνία. Ολοι/ες γνωρίζουμε τα προβλήματα που λένε για μια δεξαμενή που έχει δύο βρύσες και η μία τη γεμίζει σε οχτώ ώρες και η άλλη την αδειάζει σε επτά και πρέπει να βρούμε σε πόσες ώρες θα γεμίσει η δεξαμενή. Μάλλον πρόκειται για φανταστικό γεγονός, γιατί δεν νομίζω να υπάρχει τέτοια δεξαμενή. Και αν πάλι υπάρχει, τότε σίγουρα αυτός/ή που την έχει θα πάει να κλείσει τη μία βρύση, για να μην πηγαίνει το νερό χαμένο. Το πρόβλημα, λοιπόν, αυτό είναι μυθοπλαστικό, αλλά μάλλον κανείς/καμιά δεν θα το εντάξει στη λογοτεχνία.

Συγχρόνως, θα μπορούσε να αντιτάξει κάποιος/α και το επιχείρημα ότι υπάρχουν πολλές βιογραφίες που θεωρούνται λογοτεχνικά κείμενα, χωρίς να θεωρούνται μυθοπλαστικά, αφού υποτίθεται ότι αναφέρονται σε

πραγματικά γεγονότα. Πολλές φορές μάλιστα έχει συμβεί τα λογοτεχνικά κείμενα να αξιολογούνται ανάλογα με την ειλικρίνειά τους και την ικανότητά τους να περιγράφουν πιστά την υποτιθέμενη πραγματικότητα. Βλέπουμε τελικά ότι ούτε το κριτήριο της μυθοπλασίας μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά.

Ως άλλο κριτήριο του λογοτεχνικού κειμένου έχει προταθεί η δυνατότητά του να λέει συμπυκνωμένα νοήματα με πολύ λίγες λέξεις. Ομως, μια πρόταση όπως, *"κέρδισες στο lotto"* ή *"κπρύχτηκε πόλεμος"* ή ακόμη και μία πολιτική είδηση μπορούν να περιέχουν πολλά συμπυκνωμένα νοήματα και όμως να μην εντάσσονται στη λογοτεχνία.

Ίσως πάλι να έλεγε κανείς πως έχει σημασία και η πρόθεση του/της συγγραφέα και πως θα έπρεπε να εξετάσουμε αν ένα κείμενο προορίζεται από το/τη δημιουργό του να είναι λογοτεχνικό. Ομως, ο Μακρυγιάννης δεν είχε πρόθεση να γράψει λογοτεχνία και ο ίδιος ισχυρίζεται ότι απλώς ήθελε να γράψει την αλήθεια γύρω από τη συμμετοχή του στην Επανάσταση του 1821. Αυτό όμως δεν εμπόδισε καθόλου όλους/ες αυτούς/ές που τον δέωρσαν κορυφαίο πεζογράφο. Και ο Ηρόδοτος ήθελε να γράψει ιστορία, αλλά πολλοί/ές στην εποχή μας υποστηρίζουν πως η ιστορία του διακρίνεται για τη λογοτεχνικότητά της.

Πριν από μερικά χρόνια, ένας Αμερικανός καθηγητής, ο Stanley Fish, δίδασκε στο πανεπιστήμιο θρησκευτική ποίηση του 17ου αιώνα. Κάποτε, είχαν μείνει γραμμένα στον πίνακα από το μάθημα της προηγούμενης ώρας έξι σύγχρονα ονόματα. Τα ονόματα ήταν γραμμένα το ένα κάτω από το άλλο και ο καθηγητής αποφάσισε να μη σβήσει τον πίνακα αλλά είπε στους/στις φοιτητές/τριές του πως αυτό που έβλεπαν στον πίνακα γραμμένο ήταν ένα θρησκευτικό ποίημα του 17ου αιώνα και τους ζήτησε να το ερμηνεύσουν. Οι φοιτητές/τριες δεν αμφισβήτησαν καθόλου πως επρόκειτο για ποίημα και έδωσαν μια πολύ εντυπωσιακή ερμηνεία του νοήματός του.

Ίσως αυτό το τελευταίο παράδειγμα να μας διαβεβαιώνει πως δεν μπορεί να δοθεί ένας πειστικός ορισμός για τη λογοτεχνία, ούτε να διαμορφωθεί ένα ασφαλές κριτήριο για τη φύση ενός κειμένου, που να μας εξασφαλίζει τη διάκριση ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη μη λογοτεχνία. Αν μάλιστα έξι επώνυμα στη σειρά, χωρίς τη συνοχή ενός κειμένου, χωρίς ρήματα, συνδέσμους και στίξη, γραμμένα κατά τύχη σε έναν πίνακα, μπορούν να παρουσιασθούν ως ένα ποίημα που γίνεται αποδεκτό και ερμηνεύεται με επιτυχία, τότε μπορούμε να πούμε ότι η λογοτεχνικότητα ενός κειμένου δεν είναι μια φυσική κατάσταση αλλά ένας κοινωνικός ρόλος. Στην προκειμένη περίπτωση, αρκούσε το κύρος ενός καθηγητή και η κοινωνική του σχέση προς τους/τις φοιτητές/τριες για να δοθεί λογοτεχνική υπόσταση σε έξι ονόματα.

Είναι, λοιπόν, ο κοινωνικός ρόλος ενός κειμένου που καθορίζει την αποδοχή του ως λογοτεχνικού ή μη. Με άλλα λόγια, η λογοτεχνικότητα ενός κειμένου καθορίζεται από τις σχέσεις του με άλλα κείμενα, από τις σχέσεις του με τους ανθρώπους, από τις κοινωνικές συνθήκες και τις κοινωνικές συμβάσεις. Η λογοτεχνικότητα μοιάζει κάπως με τη βουλευτική ιδιότητα. Ένας άνθρωπος δεν γεννιέται και πεθαίνει βουλευτής. Αντίθετα, το βουλευτικό του αξίωμα εξαρτάται από την πολιτική και κοινωνική του δύναμη, από το πολίτευμα και το εκλογικό σύστημα, από την προεκλογική εκστρατεία και από τις προτιμήσεις των ψηφοφόρων.

Κάθε κείμενο, επομένως, μπορεί κάτω από ορισμένες συνθήκες να θεωρηθεί λογοτεχνικό και για αυτό όλο και περισσότερο κερδίζει έδαφος η τάση να μη μιλάμε πλέον για λογοτεχνία αλλά γενικώς για κείμενα.

Η ανάγνωση ιδιαίτερα της σύγχρονης λογοτεχνίας έχει ως αποτέλεσμα να απαλύνει τις αντιθέσεις και να καταργεί τις διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στο καλό και το κακό, τους άνδρες και τις γυναίκες, τους λευκούς και τους μαύρους, την Ανατολή και τη Δύση, τους ήρωες και τους προδότες, τους γενναίους και τους δειλούς, τους γέρους και τους νέους, την πραγματικότητα και τη μυθοπλασία. Αν η σύγχρονη λογοτεχνία καταργεί τις διαχωριστικές γραμμές γενικώς, είναι τελείως φυσικό να καταργεί και τις γραμμές που τη διαχωρίζουν από τα άλλα κείμενα.

Η ερώτηση, λοιπόν *"τι είναι λογοτεχνία;"* δεν μπορεί να απαντηθεί. Βέβαια, σε παλαιότερες εποχές δεν θέταμε τέτοιες ερωτήσεις και θεωρούσαμε πως ήταν αυτονόητο το τι είναι η λογοτεχνία και δεν χρειαζόταν να ρωτάμε πράγματα που όλοι ξέραμε, αφού - όπως το λέει και η λέξη - λογοτεχνία είναι η τέχνη του λόγου. Αυτή η ταυτολογία όμως δεν μας διαφωτίζει καθόλου. Αντίθετα μάλιστα, μας συσκοτίζει τη σκέψη και μας δημιουργεί την εντύπωση πως ξέρουμε κάτι που στην πραγματικότητα αγνοούμε τελείως.

Χαρακτηριστικό της εποχής μας είναι να θέτει τα ερωτήματα, γνωρίζοντας πως η διερεύνηση ενός θέματος οδηγεί σε νέα ερωτήματα και όχι σε ασφαλείς απαντήσεις. Άλλωστε, για να επιστρέψουμε στο θέμα μας, σκοπός της σύγχρονης λογοτεχνίας είναι να μη βάζει τελεία εκεί όπου κάλλιστα μπορεί να βάλει ερωτηματικό.

Εργασίες

- 1. Να παρουσιάσετε ένα λογοτεχνικό κείμενο που δεν σας άρεσε και να δικαιολογήσετε την άποψή σας.*
- 2. Να παρουσιάσετε τους στίχους ενός τραγουδιού που σας άρεσε και να δικαιολογήσετε την άποψή σας.*

2 Το Κείμενο ως Παράσταση

Εάν ζητήσει κάποιος/α να μας βγάλει μια φωτογραφία, τότε το πιθανότερο είναι ότι θα ποζάρουμε ανάλογα με την εικόνα του εαυτού μας που θα θέλουμε να έχουμε. Κάποιος/α ίσως δελήσει να χτενιστεί προηγουμένως, κάποιος/α άλλος/η πιθανόν να βγάλει τα γυαλιά του/της και ίσως ένας/μία ηθοποιός ή ένας/μία πολιτικός να καταφύγουν στην τεχνική του μακιγιάζ πριν από τη φωτογράφιση. Σχεδόν όλοι/ες πάντως θα χαμογελάσουμε, γιατί θέλουμε να διατηρήσουμε μια εικόνα του εαυτού μας χαρούμενη και αισιόδοξη.

Υπάρχει βέβαια πιθανότητα να μη μας προειδοποιήσει ο/η φωτογράφος, ούτε να ζητήσει την άδειά μας, και να μας φωτογραφήσει από ψηλά, έτσι που να δείχνουμε κοντοί/ές και χοντροί/ές ή την ώρα που χρησιμοποιούμε το μαντίλι μας ή είμαστε μπουκωμένοι/ες. Μπορεί κάτι τέτοιο να το δεχτούμε κάποια φορά για αστείο, αλλά υπάρχουν πολλές πιθανότητες να θυμώσουμε με αυτή την παρουσίαση του εαυτού μας. Και σίγουρα δεν θα θέλουμε μια τέτοια φωτογραφία σε μεγέθυνση μέσα σε κορνίζα να διακοσμεί κάποιο μέρος του σπιτιού, ενώ αντίθετα μπορεί να θέλουμε μια φωτογραφία, έστω και απροειδοποίητη, που μας δείχνει την ώρα που κάνουμε μια καταπληκτική βουτιά.

Συχνά ισχυριζόμαστε ότι η φωτογραφία αποτυπώνει την πραγματικότητα και δεν θέλουμε να σκεφτόμαστε ότι δείχνουμε ψηλοί/ές και αδύνατοι/ες επειδή μας φωτογράφησαν από χαμηλά ούτε ότι το ηλιοβασίλεμα δείχνει τόσο κόκκινο επειδή ο/η φωτογράφος χρησιμοποίησε ειδικό φίλτρο. Αντίθετα πάλι, μια φωτογραφία που μας δείχνει την ώρα που χασμουριόμαστε θεωρούμε πως δεν αποδίδει τον πραγματικό μας εαυτό, παρ' όλο που παρουσιάζει μια πραγματική σκηνή. Γιατί θεωρούμε πως η αλήθεια της φωτογραφίας είναι σχετική, εκφράζει ένα τόσο μικρό μέρος της προσωπικότητάς μας, ώστε η εικόνα αυτή του νυσταγμένου ανθρώπου που βαριέται να είναι παραπλανητική τελικά και άρα ψευδής. Αντίθετα, η φωτογραφία που μας δείχνει την ώρα της καταπληκτικής βουτιάς γίνεται αποδεκτή ως αληθινή, παρ' όλο που τα χασμουρητά μας είναι πολύ πιο πολλά και πιο συχνά από τις καταπληκτικές βουτιές μας. Αυτό συμβαίνει επειδή η εικόνα που θέλουμε να δείχνουμε του εαυτού μας πρέπει να μας παρουσιάζει ωραίους/ες, χαρούμενους/ες, έξυπνους/ες, δραστήριους/ες, με τα ρούχα και το χτένισμα, που είναι αποδεκτά από το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο θέλουμε να αντίκουμε. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, πως μια φωτογραφία μας δεν εκφράζει την πραγματικότητα αλλά μια παράσταση του εαυτού μας και πως αποδεχόμαστε ή απορρίπτουμε τη φωτογραφία ανάλογα με το αν συμφωνούμε με αυτή την παράσταση.

Ένα κείμενο δεν διαφέρει πολύ από μια φωτογραφία ως προς την απόδοση της πραγματικότητας. Η περιγραφή που μας κάνει κάποιος/α δεν

αποδίδει την πραγματικότητα αλλά μια παράσταση του εαυτού μας, ανάλογη με αυτή της φωτογραφίας, με όλες τις πιθανές εκδοχές και οπτικές γωνίες. Ας δούμε, για παράδειγμα, την περίπτωση δύο αγωγών, του Νίκου και του Κώστα, που κάνουν έναν αγώνα δρόμου οι δυο τους, στον οποίο κερδίζει ο Κώστας. Ο Νίκος έρχεται να μας αναγγείλει το αποτέλεσμα λέγοντας, *"κάναμε αγώνα δρόμου, ο Κώστας και εγώ, και με νίκησε ο Κώστας"*. Θα μπορούσε όμως να πει, *"έγινε αγώνας δρόμου, στον οποίο ο Κώστας ήρθε πρώτος κι εγώ δεύτερος"*. Το συμπέρασμα τώρα είναι διαφορετικό, γιατί η διατύπωση *"έγινε αγώνας"* μπορεί να σημαίνει και ότι πήραν μέρος πολλοί σε αυτόν τον αγώνα, οπότε το να έρθεις δεύτερος σε έναν τέτοιον αγώνα δρόμου είναι πολύ σημαντικό. Θα μπορούσε όμως ο Νίκος να κάνει και άλλη περιγραφή λέγοντας, *"έγινε αγώνας δρόμου και εγώ ήρθα δεύτερος, ενώ ο Κώστας ήρθε προτελευταίος"*. Σε αυτήν την περίπτωση το συμπέρασμά μας θα είναι τελείως διαφορετικό, γιατί θα συμπεράνουμε ότι ο Νίκος κέρδισε τον Κώστα. Θα πρέπει βέβαια να επισημάνουμε ότι και τις τρεις φορές ο Νίκος είπε την αλήθεια, αλλά και τις τρεις φορές είχαμε μια διαφορετική παράσταση του Νίκου.

Θα ήταν δυνατόν αυτές οι τρεις περιγραφές να είναι πολύ περισσότερες, να είναι άπειρες, οπότε να έχουμε και άπειρες παραστάσεις του Νίκου. Θα μπορούσαμε να έχουμε ως συμπληρωματικά στοιχεία το μήκος του δρόμου που έτρεζαν, τον χρόνο των επιδόσεών τους, τη διαφορά ηλικίας και σωματικής διάπλασης, τους προηγούμενους αγώνες μεταξύ τους ή και με άλλα παιδιά, το είδος των παπουτσιών που φορούσαν, τις επιδόσεις τους σε μικρότερες ή μεγαλύτερες αποστάσεις - γιατί ο Νίκος μπορεί να χάνει στον αγώνα των εκατό μέτρων αλλά να κερδίζει στον αγώνα των τετρακοσίων. Ανάλογα με αυτές τις πληροφορίες, μπορεί κάθε φορά να διαφοροποιείται η παράσταση που έχουμε του Νίκου και, πάντως, το συμπέρασμα ότι ο Νίκος είναι κακός δρομέας θα είναι αυθαίρετο.

Ακόμη και αν συγκεντρώσουμε όλες τις δυνατές πληροφορίες και μελετήσουμε όλες τις συνθήκες, η παράσταση του Νίκου ως κακού δρομέα θα είναι διαστρεβλωτική της πραγματικότητας που λέγεται *"Νίκος"*. Το να περιγράφεις έναν άνθρωπο μόνο σε σχέση με την ικανότητά του να τρέχει είναι ανάλογο με το να φωτογραφείς έναν άνθρωπο την ώρα που χασμουριέται. Η πραγματικότητα *"Νίκος"* είναι τόσο πολύπλευρη, που δεν περιγράφεται ούτε με τον αγώνα δρόμου ούτε με τον βαθμό στα Μαθηματικά. Μέρος του Νίκου, εκτός από αυτά, είναι και οι σκέυεις του, οι επιθυμίες του, οι ελπίδες του, τα συναισθήματά του, τα όνειρά του, οι φόβοι του και τα απωθημένα του, και γενικώς πράγματα τα οποία δεν μπορούν να μπουν σε έναν κατάλογο προσόντων, όσο μακρύς και αν είναι

αυτός ο κατάλογος, όσο δίκαιοι/ες και αν είμαστε στις κρίσεις μας. Οποιαδήποτε παράσταση και αν κάνουμε του Νίκου, όσο αληθινή και αν είναι, θα είναι πάντα ένα τόσο μικρό κομμάτι της πραγματικότητας, που θα αποτελεί τελικά διαστρέβλωσή της.

Είπαμε προηγουμένως ότι στις φωτογραφίες μας θέλουμε να εμφανιζόμαστε ωραίοι/ες, έξυπνοι/ες, χαρούμενοι/ες, δραστήριοι/ες, καλοί/ές. Σε αυτά τα χαρακτηριστικά θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και ελεύθεροι/ες, αποφασιστικοί/ές, γενναίοι/ες, αυθόρμητοι/ες, εγκάρδιοι/ες, ηδικοί/ές, γενναιόδωροι/ες. Με λίγα λόγια, θέλουμε να παρουσιαζόμαστε ότι έχουμε όλα τα χαρακτηριστικά που θεωρούνται θετικά από τον πολιτισμό μας, παρ' όλο που μπορεί να μη διαθέτουμε κανένα από αυτά ή, τελοσπάντων, να μην τα διαθέτουμε μόνιμα, αλλά να μας χαρακτηρίζουν κάτω από ορισμένες συνθήκες. Ο πολιτισμός μας τοποθετεί τον άνθρωπο στο κέντρο του λόγου και στο κέντρο της φύσης, τα αγαθά της οποίας απολαμβάνει με τη δράση του. Ο άνθρωπος στα πλαίσια του πολιτισμού μας είναι ένα υποκείμενο που δρα και ομιλεί.

Ας προσπαθήσουμε, όμως, να ανιχνεύσουμε τον ρόλο του υποκειμένου όχι μόνο στα όρια του συντακτικού αλλά και έξω από αυτά. Το υποκείμενο βρίσκεται σε θέση υπεροχής έναντι του αντικειμένου, γιατί το υποκείμενο είναι σε θέση να αποφασίσει και τελικώς να δράσει, ενώ το αντικείμενο απλώς δέχεται την ενέργεια του υποκειμένου, είτε το θέλει είτε όχι.

Αν πάρουμε την πρόταση "ο κυνηγός σκοτώνει τον λαγό", βλέπουμε καθαρά την υπεροχή του υποκειμένου έναντι του αντικειμένου. Ο κυνηγός, το υποκείμενο, αποφασίζει και δρα, ενώ ο λαγός δέχεται την ενέργεια του κυνηγού, παρ' όλο που δεν είχε αποφασίσει κάτι τέτοιο. Ακόμη και γραμματικά το υποκείμενο βρίσκεται σε θέση υπεροχής, είναι στην ονομαστική, σε πτώση ορδή (ορδός θα πει όρδιος και σωστός, δίκαιος), ενώ το αντικείμενο είναι στην αιτιατική, σε πτώση πλάγια. Η υπεροχή φαίνεται και από το ότι το όνομα "ο κυνηγός" είναι ολόκληρο, ενώ στην αιτιατική "τον λαγό" το ουσιαστικό δεν είναι ολόκληρο, γιατί έχει χάσει το -ς. Είναι πιθανόν, βέβαια, μέσα στον λόγο να θεωρηθούν ισοδύναμες οι προτάσεις "ο κυνηγός σκότωσε τον λαγό" και "ο λαγός σκοτώθηκε από τον κυνηγό", οπότε ο λαγός μεταπηδά από τη θέση του αντικειμένου στη θέση του υποκειμένου. Στην πραγματικότητα όμως, εκτός του κειμένου, στα πλαίσια της εμπειρίας μας ξέρουμε πως το υποκείμενο της δράσης είναι πάντοτε ο κυνηγός, ο άνθρωπος που ανέπτυξε την ιδεολογία πως όλα τα όντα της φύσης υπάρχουν για αυτόν, για την εξυπηρέτησή του και την απόλαυσή του. Στην πραγματική ζωή ο κυνηγός είναι αυτός που χαίρεται για την υπεροχή του, για τη δύναμή του, για τον θαυμασμό που θα προκαλέσει στους φίλους του. Ο κυνηγός χαίρεται, γιατί επιβεβαιώνει τη θέση του ως υποκειμένου.

Ο λαγός δεν είναι παρά το αντικείμενο στο πιάτο του κυνηγού, ο λαγός γίνεται αντικείμενο ακριβώς για να ενισχύσει στον κυνηγό την αίσθηση του υποκειμένου.

Εστω τώρα - πάλι εκτός των ορίων του λόγου - ότι μέσα στο ίδιο δάσος που είναι ο κυνηγός βρίσκεται και κάποιος/α φυσιολάτρης, ο/η οποίος/α φωτογραφεί τον κυνηγό την ώρα που σκοτώνει τον λαγό. Η φωτογράφιση είναι μια νέα ενέργεια, της οποίας υποκείμενο είναι ο/η φωτογράφος και αντικείμενο ο κυνηγός. Η φωτογραφία είναι η παράσταση του κυνηγού και αυτή η παράσταση μετέβαλε τον κυνηγό σε αντικείμενο. Είναι πιθανόν ο/η φωτογράφος να στείλει τη φωτογραφία σε κάποια εφημερίδα μαζί με κάποια επιστολή διαμαρτυρίας, οπότε πιθανόν να ξεσηκωθεί η κοινή γνώμη και να στραφεί εναντίον του κυνηγού, ο οποίος, ως αντικείμενο δυσμενούς κριτικής και αρνητικών σχολίων, αρχίζει πλέον να χάνει την εξουσία και τη χαρά που του εξασφάλιζε η προηγούμενη θέση του ως υποκειμένου.

Αν επιστρέψουμε στο πρώτο παράδειγμα, επομένως, και πω, *"ο Νίκος είναι κακός δρομέας"*, μπορεί συντακτικώς ο Νίκος να είναι το υποκείμενο αλλά συγχρόνως υπάρχει και μια άλλη ενέργεια, αυτή που κάνω εγώ διατυπώνοντας την κρίση μου για τον Νίκο. Το κείμενό μου αποτελεί μια παράσταση του Νίκου, στην οποία το υποκείμενο είμαι εγώ και ο Νίκος το αντικείμενο. Όταν ο Νίκος τρέχει, ως υποκείμενο χαίρεται τη δύναμή του, το σώμα του, την υγεία του. Ως αντικείμενο της παράστασής μου όμως δέχεται την δυσμενή κριτική μου και υφίσταται την εξουσία μου. Γενικώς θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παράσταση αποτελεί ένα πολύ ισχυρό μέσο εξουσίας επάνω στους ανθρώπους. Η παράσταση ενός/μιας μαθητή/τριας μέσω ενός βαθμού αποτελεί ένδειξη της εξουσίας του/της καθηγητή/τριας. Κάτι ανάλογο θα μπορούσαμε να πούμε για τον/την γιατρό που αποφαινεται για την υγεία ενός ανθρώπου, για τον/την δικαστή που αποφασίζει για την αθωότητα ή την ενοχή του, για τον/την δημοσιογράφο, του/της οποίου/ας το επάγγελμα είναι η παράσταση των ανθρώπων.

Η κρίση μας, βέβαια, για κάποιον/αν δεν είναι πάντοτε αρνητική. Ίσως μάλιστα να είναι και θετική. Γεγονός πάντως είναι πως με την παράσταση που κάνουμε του ανθρώπου, ο οποίος είναι μια πολύπλευρη προσωπικότητα, συμπυκνώνουμε την πραγματικότητά του σε ένα μόνο ή σε μερικά στοιχεία, με αποτέλεσμα - όπως είπαμε και πριν - τη διαστρέβλωση αυτής της πραγματικότητας. Το αντικείμενο της παράστασής μας δεν θα είναι ποτέ ο άνθρωπος που στέκεται απέναντί μας, όσα στοιχεία και αν προσδέσουμε στην παράστασή μας. Ο άνθρωπος της παράστασής μας θα είναι πάντοτε ένας/μία *"άλλος"/"άλλη"*. Βέβαια, ο πραγματικός άνθρωπος

πάντοτε επηρεάζεται και για αυτό μεταβάλλεται σε αντικείμενο από την παράστασή μας και μπορεί σιγά σιγά να αρχίσει να γίνεται ένας/μία "άλλος"/"άλλη". Το φαινόμενο αυτό, κατά το οποίο το υποκείμενο αποξενώνεται από τον εαυτό του και μεταβάλλεται σε "άλλον"/"άλλην", λέγεται "αλλοτρίωση".

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε ένα βρέφος η αλλοτρίωση αρχίζει από τη στιγμή που το παιδί έρχεται σε επαφή με την ομιλία και κυρίως από τότε που θα μάθει το όνομά του, που στην ουσία είναι το όνομα των προγόνων του. Αυτό το όνομα αποτελεί ίσως την πιο καθοριστική παράσταση του παιδιού, αφού του επιβάλλει μια οικογενειακή ιστορία και μια κοινωνική θέση από την οποία θα είναι πολύ δύσκολο να ξεφύγει. Βέβαια, οι παραστάσεις ενός βρέφους αρχίζουν ήδη από την πρώτη στιγμή της γέννησής του. Είναι παρατηρημένο ότι, παρ' όλο που τα νεογέννητα μοιάζουν μεταξύ τους και πάντως είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς το φύλο από τα χαρακτηριστικά του προσώπου, οι συγγενείς ενός νεογέννητου κοριτσιού κάνουν σχόλια όπως, *"τι γλυκό και χαριτωμένο που είναι!"*, ενώ για ένα όμοιο μωρό, που όμως είναι αγόρι, λένε, *"τι έξυπνο και δυνατό που είναι!"*. Η αλλοτρίωση, επομένως, έχει ήδη αρχίσει και τα δύο βρέφη καλούνται να υποδυθούν ένα ρόλο που μπορεί να είναι τελείως ξένος προς τη φύση τους.

Όπως είδαμε έως τώρα, η εξουσία του υποκειμένου της παράστασης είναι πολύ μεγάλη και συχνά είναι καθοριστική για το αντικείμενο της παράστασης. Ο μόνος τρόπος για να εξουδετερώσουμε ή έστω να μειώσουμε την εξουσία του υποκειμένου είναι να αμφισβητήσουμε την αληθεία της παράστασης ως προς το αντικείμενο και να δούμε τι μας λέει ως προς το ίδιο το υποκείμενο. Η θεία δηλαδή που κάνει το σχόλιο για τα νεογέννητα βρέφη ξέρουμε πως δεν μας δίνει καμία πραγματική πληροφορία για τα δύο όμοια μωρά, που είναι το αντικείμενο της παράστασης. Μας δίνει όμως πολλές πληροφορίες για την ίδια. Το συμπέρασμα από τα σχόλιά της είναι ότι η ίδια ενδεχομένως έχει αποδεχθεί τον ρόλο της χαριτωμένης και γλυκιάς γυναίκας, της υποχωρητικής συζύγου, που αφήνει τη λήψη των αποφάσεων στον σύζυγό της, για τον οποίο έχει σχηματίσει την εντύπωση ότι είναι έξυπνος και δυνατός. Η ίδια επομένως είναι αλλοτριωμένη και για τη δικαίωση της ύπαρξής της καταφεύγει στην αλλοτρίωση των άλλων, δίνοντάς τους την εντύπωση ότι οι παραστάσεις της είναι αληθινές και ότι εκφράζουν τη φύση και την πραγματικότητα. Η θεία νομίζει ότι μιλάει για τα νεογέννητα βρέφη, ενώ στην ουσία μας μιλάει για την ίδια και μόνο ή έστω και για τις αρχές της κοινωνίας της και της εποχής της. Κάθε παράσταση λοιπόν είναι και μια περιαυτολογία. Όταν λέμε σε κάποιον/αν, *"είσαι υπερβολικός/ή"*, μπορεί

να μη λέμε τίποτα για αυτόν/ήν. Σίγουρα όμως λέμε για τον εαυτό μας, *"θαυμάστε με, έχω την αίσθηση του μέτρου"*.

Κάθε λογοτεχνικό κείμενο αποτελεί, κατά κάποιον τρόπο, παράσταση ανθρώπων, ανθρωπίνων καταστάσεων και ανθρωπίνων σχέσεων. Με αφορμή αυτή την παράσταση, μπορούμε να δούμε πως ο/η αφηγητής/τρια μας μιλάει για τον εαυτό του/της, για το υποκείμενο της παράστασης, και να αναδιφήσουμε την ιδεολογία του/της. Στη συνέχεια, μπορούμε να σκεφτούμε αν συμφωνούμε με αυτή την ιδεολογία και να αποφασίσουμε αν εγκρίνουμε, για παράδειγμα, σε ένα μυθιστόρημα ο καλός αστυνόμος να είναι λευκός και ο εγκληματίας μαύρος ή ο καλός μαθητής να είναι υπλός και αδύνατος και ο κακός κοντός και χοντρός. Πολύ περισσότερο, μπορούμε να αποφασίσουμε αν συμφωνούμε στη διάκριση ανάμεσα σε καλούς/ές και κακούς/ές και να αναρωτηθούμε μήπως οι χαρακτηρισμοί αυτοί αποτελούν αφελείς και απλοϊκές παραστάσεις, που δεν έχουν καμιά σχέση με την πραγματικότητα.

Ας μελετήσουμε όμως ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό κείμενο και ας προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε την ιδεολογία του. Ας πάρουμε, για παράδειγμα, ένα ποίημα από το *"Ανθολόγιο Λυρικής Ποίησης"* της τρίτης γυμνασίου και συγκεκριμένα το ποίημα *"Οι Χαρακτήρες των Γυναικών"* του Σημωνίδη του Αμοργίνου (μετάφραση Ι. Θ. Κακριδή):

*"Απαζαρχής ο θεός πολλώ λογιά την έπλασε
την γυχή της γυναίκας: άλλη απ' την ορδότριχη
γουρούνα, κι είναι ανάκατα όλα μες στο σπίτι της,
στη λάσπη βουτηγμένα, κυλισμένα χάμω.
Κι ατή της άλουστη και λεροφορεμένη
μες στις κοπριές καθούμενη όλο και παχαίνει.*

*Την άλλη από αλεπού την έπλασε πανούργα
ο θεός, κι όλα τα ξέρει. Μήτε το κακό
της ξεφεύγει ποτέ μηδέ και το καλύτερο.
Κι έτσι που αλλάζει όλη την ώρα διάθεση,
μια έχει καλό και μια κακό στο στόμα της.*

*Την άλλη οι Ολύμπιοι θεοί την πλάσαν από χώμα
και στον άντρα την έδωσαν βλαμμένη. Τι ούτε
κακό κι ούτε καλό η γυναίκα αυτή κατέχει.
Η μόνη απ' τις δουλειές που ξέρει είναι να τρώει.
Ακόμα κι αν ο θεός στείλει χιονιά, στο τζάκι
το σκαμνί δε φέρνει πιο κοντά, κι ας τρέμει.*

*Η άλλη απ' τη θάλασσα έγινε, διπρόσωπη:
γελάει τη μίαν ημέρα κι είναι όλο χαρές,
κι όποιος τη δει στο σπίτι της την παίνευε:
"Άλλη καλύτερη γυναίκα δεν υπάρχει
μέσα στον κόσμο, ουδέ και πιο όμορφη".
Την άλλη δε βαστιέται μήτε να τη δει
μηδέ σιμά να πάει κανείς. Φρενιάζει
σαν άγρια σκύλα γύρω στα κουτάβια της
κι ή εχτρός ή φίλος μάτια να τη δει
κανείς δεν έχει, τόσο που 'ναι αβάσταχτη.*

*Την άλλη από μαϊμού την έπλασε - κακό
το πιο τρανό που ο Δίας εχάρισε στους άντρες.
Πιο ασκημομούρα άλλη δεν έχει. Ο κόσμος όλος,
στους δρόμους σα γυρνάει, στα γέλια σκάζει.*

*Καλό δεν κάνει σε κανέναν, μοναχά
μέρα και νύχτα τούτο μόνο διαλογίζεται
σαν τι κακό να κάνει πιο μεγάλο.*

*Την άλλη από τη μέλισσα. Χαρά στον άντρα
που πάρει! Η κατηγορία μόνο αυτή δεν πιάνει,
κι ανθεί το βιος τους και προκόβει απ' αφορμή της.
Κι ως αγαπιέται κι αγαπάει κι αυτή τον άντρα της
γερνάει κι αφήνει σόι καλό και παινεμένο.
Μες στις γυναίκες όλες ξεχωρίζει πρώτη,
κι ολόγυρά της χάρη από θεού χυμένη.
Κι ουδέ που βρίσκει νοστιμιά να κάθεται
μ' άλλες γυναίκες και να λέει παλιόλογα.
Απ' τις γυναίκες που χαρίζει ο Δίας στους άντρες
αυτές οι πιο καλές, πιο μυαλωμένες.*

Ο Σημωνίδης σε αυτό το ποίημα ισχυρίζεται ότι ξέρει και έχει ταξινομήσει σε κατηγορίες τους χαρακτήρες των γυναικών και βέβαια υπαινίσσεται πως κάθε πραγματική γυναίκα αντιστοιχεί σε κάποια από αυτές τις κατηγορίες. Το ερώτημα όμως είναι αν ο Σημωνίδης μας μιλάει για το τι είναι πράγματι οι γυναίκες ή μας μιλάει για τη γνώμη του για αυτές, οπότε μας μιλάει για την ιδεολογία του και συνεπώς για τον εαυτό του.

Από το ποίημα διαφαίνεται πως, ενώ ο άνδρας πλάσθηκε από τους θεούς για να είναι το κέντρο της δημιουργίας, της φύσης, της δράσης, η γυναίκα πλάσθηκε γιατί τη **"χαρίζει ο Δίας στους άντρες"**. Ο άνδρας δηλαδή πλάσθηκε για χάρη του ίδιου του άνδρα, όπως επίσης η γυναίκα πλάσθηκε για χάρη του, για την εξυπηρέτηση και ευχαρίστησή του. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, λοιπόν, η γυναίκα οφείλει να είναι όμορφη (για να αρέσει στον άνδρα της), ολιγόλογη (δηλαδή να μην φέρνει αντιρρήσεις στον άνδρα της), μυαλωμένη (δηλαδή να συμφωνεί με τον άνδρα της σε ό,τι της λέει), προκομμένη (δηλαδή να φροντίζει τον άνδρα της και τα παιδιά που θα του έχει προσφέρει). Κατά τον Σημωνίδη, η γυναίκα υπάρχει για τον άνδρα και σε σχέση με τον άνδρα, ενώ ο άνδρας είναι πάντοτε αυθύπαρκτος.

Ο Σημωνίδης σε αυτό το ποίημα περιγράφει το στερεότυπο **"γυναίκα"**, που όμως είναι κατασκευασμένο από τους άνδρες και για την εξυπηρέτηση των ανδρών. Με λίγα λόγια, δημιουργεί και επιβάλλει στις γυναίκες έναν κοινωνικό ρόλο, τον οποίο παρουσιάζει ως φυσικό, για να τις πείσει να τον αποδεχθούν και για να μην υπάρξει κίνδυνος να τον αρνηθούν. Για να γίνει πιο πειστικός, ρίχνει την ευθύνη στους θεούς, λέγοντας πως **"απαρχής ο θεός πολλώ λογίω την έπλασε την ψυχή της γυναίκας"**. Εφόσον λοιπόν ο θεός έπλασε έτσι τις γυναίκες, δεν μπορούν αυτές να αντιταχθούν στη θέληση του θεού και να διεκδικήσουν έναν άλλο ρόλο. Αντίθετα, πρέπει να δεχθούν ότι δεν δημιουργήθηκαν ως πρωτογενή όντα, όπως ο άνδρας, αλλά κατασκευάσθηκαν από ήδη υπάρχοντα ζώα, όπως από γουρούνα, από αλεπού και μαϊμού. Ο θεός δεν έκρινε ότι είναι άξιες για να ασχοληθεί με τη δημιουργία τους απ'αρχής. Βασικό χαρακτηριστικό άλλωστε των στερεοτύπων είναι ότι παρουσιάζονται ως φυσικές καταστάσεις ή ως θεϊκές δημιουργίες. Συχνά κατασκευάζεται ένας μύθος, ο οποίος εκ των υστέρων ερμηνεύει τα στοιχεία του στερεότυπου. Στην προκειμένη περίπτωση δηλαδή, πρώτα δημιουργήθηκε ο κοινωνικός ρόλος της γυναίκας και στη συνέχεια κατασκευάσθηκε ο μύθος της δημιουργίας της από τους θεούς, για να ερμηνεύσει και να δικαιώσει αυτό τον ρόλο.

Συγχρόνως, θα μπορούσαμε να πούμε πως, εφόσον η γυναίκα πλάσθηκε για την ευχαρίστηση και την εξυπηρέτηση του άνδρα, ο άνδρας ξέρει τη γυναίκα και μπορεί να την περιγράφει, όπως περιγράφει ένα εργαλείο του ή ένα ζώο του, ενώ αντίθετα η γυναίκα δεν ξέρει ούτε τον άνδρα ούτε τον εαυτό της και για αυτό δέχεται την περιγραφή που της κάνει ο άνδρας και στην προκειμένη περίπτωση ο Σημωνίδης. Ο Σημωνίδης όμως δεν μας περιγράφει την πραγματική γυναίκα αλλά κάποια **"Άλλη"**. Η γυναίκα που, στη διάρκεια των αιώνων, αποδέχεται τους ρόλους που της επιβάλλει ο Σημωνίδης είναι μια γυναίκα αλλοτριωμένη, που αποξενώθηκε από τον εαυτό της, για να ενστερνισθεί το στερεότυπο που της επιβλήθηκε.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παράσταση της γυναίκας από τον Σημωνίδα δεν μας λέει ποια είναι τελικώς η γυναίκα, αλλά ποιο είναι το στερεότυπο της γυναίκας. Ο Σημωνίδης, ως υποκείμενο της δράσης και του λόγου, μεταβάλλει τη γυναίκα σε αντικείμενο της περιγραφής του και την αλλοτριώνει. Ο μόνος τρόπος για να αντιδράσουμε στην εξουσία αυτής της παράστασης είναι να ανιχνεύσουμε την ιδεολογία του Σημωνίδα μέσα από το κείμενο. Ο Σημωνίδης δεν μας λέει τι είναι η γυναίκα αλλά τι νομίζει πως είναι, άρα μας μιλάει για τις ιδέες του, για τον εαυτό του, άρα περιαυτολογεί. Επομένως, στο ποίημα αυτό δεν έχουμε την παράσταση της γυναίκας αλλά την παράσταση του Σημωνίδα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Σημωνίδης μεταβάλλεται σε αντικείμενο της παράστασής του και έτσι εξουδετερώνεται η κυριαρχία του ως υποκειμένου.

Αν, ανιχνεύοντας την ιδεολογία του Σημωνίδα, δούμε ότι συμφωνούμε με αυτήν, τότε μπορούμε να αποδεχθούμε το ποίημα. Αν όμως είμαστε άνθρωποι που απορρίπτουν αυτή την ιδεολογία, αν δεν αποδεχόμαστε τις στερεοτυπικές παραστάσεις, αν δεν συμφωνούμε με την αναδρομή σε μύθους για να υποστηρίξουμε τις απόψεις μας, τότε μπορούμε να απορρίψουμε το ποίημα ως απαράδεκτο.

Πολλοί υποστηρίζουν ότι το ποίημα είναι σατιρικό και ότι θα πρέπει να το διαβάσουμε ως ευθυμογράφημα και να μην πάρουμε στα σοβαρά τις απόψεις του Σημωνίδα. Αν πράγματι το ποίημα είναι ένα αδώο ευθυμογράφημα και στην ουσία του αντιμετωπίζει ισότιμα τους άνδρες και τις γυναίκες, τότε θα προτείναμε να διαβαστεί αντικαθιστώντας τη λέξη "γυναίκα" με τη λέξη "άντρας" και τη λέξη "άντρας" με τη λέξη "γυναίκα".

Η ερώτηση πάντως του βιβλίου που ακολουθεί μετά το ποίημα λέει: *"Ποια ελαττώματα και ποιες αρετές των γυναικών τονίζονται στο ποίημα;"* Η διατύπωση αυτή δέχεται πως πράγματι αυτά είναι τα ελαττώματα και τα προτερήματα των γυναικών. Αν το βιβλίο είχε επιφυλακτική στάση ως προς αυτά τα ελαττώματα και τα προτερήματα, η διατύπωση της ερώτησης θα ήταν: *"Τι περιγράφει το ποίημα ως ελαττώματα και ως αρετές των γυναικών;"*

Εργασίες

Ας υποθέσουμε ότι έχουμε μερικά λογοτεχνικά κείμενα (θα μπορούσαμε να έχουμε άπειρα), στα οποία περιγράφεται το βράδυ μιας τετραμελούς οικογένειας, η οποία αποτελείται από τους γονείς, τον γιο (14 ετών) και την κόρη (13 ετών). Η περιγραφή σε κάθε κείμενο είναι διαφορετική.

α. Ο πατέρας επιστρέφει από τη δουλειά του και η μητέρα έχει ετοιμάσει το βραδινό φαγητό.

β. Οι γονείς επιστρέφουν κουρασμένοι από τη δουλειά τους. Ο πατέρας διαβάζει την εφημερίδα του. Η μητέρα και η κόρη ετοιμάζουν το βραδινό φαγητό. Ο γιος παίζει με ένα ηλεκτρονικό παιχνίδι.

γ. Οι γονείς επιστρέφουν κουρασμένοι από τη δουλειά τους. Και οι δύο παρακαλούν τα παιδιά να τους βοηθήσουν, για να ετοιμάσουν το βραδινό φαγητό.

δ. Η μητέρα επιστρέφει κουρασμένη από τη δουλειά της. Ο πατέρας έχει ετοιμάσει το βραδινό φαγητό. Τα δυο παιδιά μελετούν τα μαθήματά τους.

ε. Ο πατέρας επιστρέφει από τη δουλειά του. Η μητέρα δεν έχει ετοιμάσει βραδινό φαγητό. Ο πατέρας φεύγει θυμωμένος και ο αφηγητής κατηγορεί τη μητέρα ότι είναι τεμπέλα και ανοικοκύρευτη.

στ. Οι γονείς επιστρέφουν κουρασμένοι από τη δουλειά τους. Δεν υπάρχει μαγειρεμένο φαγητό. Οποιος πεινάει, ανοίγει το ψυγείο και τρώει κάτι προχειρο. Ο αφηγητής υποστηρίζει πως τα παιδιά υποσιτίζονται και πως η οικογένεια πρέπει κάθε βράδυ να συγκεντρώνεται γύρω από ένα τραπέζι.

ζ. Οι γονείς έχουν χωρίσει. Τα παιδιά μένουν με τον πατέρα, γιατί η μητέρα, λόγω επαγγελματικών υποχρεώσεων, λείπει συχνά στο εξωτερικό. Ο πατέρας επιστρέφει από τη δουλειά του και ετοιμάζει το βραδινό φαγητό. Τα παιδιά έχουν πάει να επισκεφθούν τη μητέρα τους. Επιστρέφουν πολύ ευχαριστημένα και δηλώνουν πως έχουν φάει. Ο πατέρας τρώει μόνος του.

1. Επιλέξτε δύο περιπτώσεις αφήγησης και προσπαθήστε να ανιχνεύσετε την ιδεολογία του αφηγητή. Συμφωνείτε με αυτή την ιδεολογία;

2. Περιγράψτε εκτενώς, σύμφωνα με τη δική σας ιδεολογία, ένα βράδυ της τετραμελούς οικογένειας.

3. Η Μετωνυμία και η Μεταφορά

Στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής έγινε μια κοινωνιολογική έρευνα, που είχε σκοπό να μελετήσει τη συμπεριφορά των τροχονόμων προς τους παραβάτες οδηγούς που δεν ήξεραν Αγγλικά. Οι κοινωνιολόγοι που πήραν μέρος στην έρευνα οδηγούσαν οι ίδιοι ένα αυτοκίνητο και έκαναν κάποια παράβαση όταν έβλεπαν τροχονόμο. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο τροχονόμος αντιλαμβανόταν την παράβαση και έκανε σήμα στον οδηγό να σταματήσει. Κατόπιν, μιλώντας Αγγλικά, εξηγούσε ότι είχε γίνει παράβαση και ζητούσε τα σχετικά χαρτιά. Το ενδιαφέρον της έρευνας αρχίζει από αυτό το σημείο, γιατί ο κοινωνιολόγος-οδηγός απαντούσε σε άλλη γλώσσα, δείχνοντας στον τροχονόμο ότι δεν ήξερε Αγγλικά και δεν καταλάβαινε τι του έλεγε. Οι περισσότεροι τροχονόμοι εκνευρίζονταν πολύ και, αντί να προσπαθήσουν να εξηγήσουν με νοήματα ή με άλλον τρόπο τι ήθελαν, ύψωναν τον τόνο της φωνής τους και επαναλάμβαναν τα ίδια ακριβώς λόγια, αλλά πιο δυνατά. Βεβαίως, αποτύγχαναν και πάλι αλλά αυτό δεν τους εμπόδιζε να προσπαθήσουν ακόμη μια φορά, πιο δυνατά και πιο θυμωμένα.

Τα συμπεράσματα στα οποία μπορεί να μας οδηγήσει αυτή η έρευνα είναι πολλά, αλλά ίσως θα έπρεπε τώρα να συγκεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στην εντύπωση που συχνά υπάρχει ότι τα πράγματα γύρω μας είναι πολύ στενά συνδεδεμένα με τις λέξεις που τα εκπροσωπούν. Έτσι, αν κάποιος/α δεν αντιλαμβάνεται τα λόγια μας, θεωρούμε ότι είναι κουφός/ή και πρέπει να υψώσουμε τον τόνο της φωνής μας, για να ακούσει καλύτερα. Με άλλα λόγια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει η αίσθηση ότι η μητρική μας γλώσσα είναι με φυσικό τρόπο συνδεδεμένη με τις έννοιες που εκπροσωπεί, με αποτέλεσμα να οδηγείται κανείς/καμία στο λανθασμένο συμπέρασμα ότι όποιος/α δεν καταλαβαίνει αυτή τη φυσική γλώσσα, ή έχει πρόβλημα ακοής ή είναι διανοητικά κατώτερος/η. Την προκατάληψη αυτή τη διαπιστώνουμε συνεχώς στον τρόπο με τον οποίο μας φέρονται οι άνθρωποι σε μια ξένη χώρα, όταν δεν ξέρουμε τη γλώσσα τους, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο εμείς φερόμαστε σε ξένους, ιδιαίτερα αν αυτοί δεν προέρχονται από τις ανεπτυγμένες χώρες της Δυτικής Ευρώπης.

Από τις αρχές του 20ού αιώνα όμως ένας γλωσσολόγος, ο Saussure, επεσήμανε ότι η σχέση της λέξης με την έννοια που εκπροσωπεί είναι αυθαίρετη. Θα μπορούσαμε, επομένως, να πούμε ότι το σημαίνον "δέντρο" βρίσκεται σε αυθαίρετη σχέση με το σημαινόμενο, με την έννοια δηλαδή που μας έρχεται στο νου. Ως σημαίνον θεωρούμε αυτό που σημαίνει κάτι, τη λέξη δηλαδή ως ήχο ή ως γραφική παράσταση, ενώ το σημαινόμενο είναι το νόημα που έχει αυτή η λέξη ή, αλλιώς, είναι η έννοια στην οποία παραπέμπει. Εφόσον, λοιπόν, η σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου

είναι αυθαίρετη και όχι φυσική, είναι επόμενο τα σημαίνοντα να διαφέρουν από τη μια γλώσσα στην άλλη και άρα μια έννοια που σε μια γλώσσα αποδίδεται με το σημαίνον "δέντρο" σε μια άλλη γλώσσα μπορεί να αποδίδεται με το σημαίνον "tree".

Η Λειτουργία της Γλώσσας και οι Παρεκκλίσεις της

Η γλωσσική έκφραση, γραπτή ή προφορική, χαρακτηρίζεται από δύο βασικές λειτουργίες. Η μία λειτουργία είναι η επιλογή, η επιλογή δηλαδή των κατάλληλων λέξεων, και η άλλη είναι ο συνδυασμός, η τοποθέτησή τους δηλαδή και η προσαρμογή τους, ώστε να συμφωνούν μεταξύ τους ως προς τα πρόσωπα, τις πτώσεις, τα γένη κλπ.

Θα μπορούσαμε πιο εύκολα να δούμε τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται η γλωσσική έκφραση, αν μελετούσαμε τις βασικές λειτουργίες της γλώσσας, την επιλογή και τον συνδυασμό σε άλλα μη γλωσσικά συστήματα. Για παράδειγμα, στην περίπτωση της ενδυμασίας, που εκτός των άλλων αποτελεί και ένα σύστημα επικοινωνίας και έκφρασης, έχουμε ακριβώς τις ίδιες λειτουργίες, τις οποίες θα μπορούσαμε σχηματικά να τοποθετήσουμε σε δύο άξονες. Αν υποθέσουμε πως τελικός μας σκοπός είναι μια αθλητική ενδυμασία, τότε στους άξονες επιλογής και συνδυασμού θα μπορούσαμε να έχουμε ενδεικτικά τις εξής δυνατότητες:

Άξονες Επιλογής:

Παπούτσια	Παντελόνια	Μπλούζες
μαύρα δερμάτινα	μακρύ τζιν	μάλλινη με μακριά μανίκια
καφέ δερμάτινα	μαύρο μάλλινο	κοντομάνικη βαμβακερή*
μπότες του σκι	σορτς γυμναστικής*	βαμβακερή με μακριά μανίκια
παπούτσια γυμναστικής*	πολύχρωμη βερμούδα	

Άξονας Συνδυασμού:

* παπούτσια γυμναστικής, σορτς γυμναστικής, κοντομάνικη βαμβακερή μπλούζα.

Από κάθε άξονα επιλογής (που αλλιώς λέγεται και παραδειγματικός άξονας) επιλέγουμε ένα στοιχείο, έτσι ώστε να συνδυάζεται επιτυχώς με το στοιχείο του επόμενου άξονα επιλογής, έχοντας πάντα υπόψη μας το τελικό αποτέλεσμα στο οποίο θέλουμε να φτάσουμε, στον άξονα συνδυασμού (που αλλιώς λέγεται και συνταγματικός άξονας).

Ανάλογη διαδικασία θα ακολουθήσουμε και αν πρόκειται να αποφασίσουμε για το φαγητό που θα παραγγείλουμε σε ένα εστιατόριο. Από τον κατάλογο θα επιλέξουμε αρχικά το πρώτο πιάτο από τον άξονα επιλογής των ορεκτικών και το δεύτερο πιάτο από τον άξονα επιλογής των βασικών φαγητών. Κατόπιν, θα διαλέξουμε φρούτο ή γλυκό από τον ανάλογο επίσης άξονα. Η επιλογή τελικά θα γίνει με βάση τις προτιμήσεις μας, αλλά και με βάση ορισμένους συνδυαστικούς κανόνες. Για παράδειγμα, ένα γεύμα που θα άρχιζε με γλυκό και θα κατέληγε με ορεκτικά πιθανόν να οδηγούσε σε βασικές παρατυπίες στον άξονα συνδυασμού.

Τόσο στην ενδυμασία όμως όσο και στα φαγητά είναι δυνατόν να έχουμε παρατυπίες, οι οποίες να γίνουν τελικώς αποδεκτές ή και να επιβληθούν. Ανάλογα φαινόμενα θα δούμε και στη γλώσσα. Υπάρχουν παρατυπίες, που θεωρούνται λάθη και δεν γίνονται αποδεκτές, όπως επίσης υπάρχουν παρατυπίες που όχι μόνο γίνονται αποδεκτές αλλά θεωρείται ότι εμπλουτίζουν νοηματικά τον λόγο.

Ας δούμε όμως αρχικά πώς σχηματίζεται μια απλή φράση και στη συνέχεια θα μελετήσουμε μερικές παρατυπίες, που γίνονται αποδεκτές. Ως παράδειγμα θα πάρουμε τη φράση *"οι ελπίδες διαγεύσθηκαν"*. Αρχικά από τον άξονα επιλογής των ουσιαστικών και ιδιαίτερα των ονομάτων, που έχουν όμοια ή παραπλήσια σημασία, όπως *"όνειρο"*, *"προσδοκία"*, *"ελπίδα"* κ.ά., επιλέγουμε το ουσιαστικό *"ελπίδα"*. Με ανάλογη διαδικασία από τον άξονα επιλογής των ρημάτων επιλέγουμε το ρήμα *"διαγεύδομαι"*. Κατόπιν, στον άξονα του συνδυασμού έχουμε τις λέξεις *"ελπίδα"*, *"διαγεύδομαι"*. Ένας κατάλληλος συσχετισμός των δύο, ώστε να ταιριάζουν γραμματικά, συντακτικά και νοηματικά, θα μας οδηγήσει στη φράση: *"οι ελπίδες διαγεύσθηκαν"*.

Υπάρχει όμως πιθανότητα, μέσα από τον ευρύτερο χώρο των ρημάτων που δηλώνουν ματαιώση, διάγευση, ακύρωση, απώλεια, λήξη, να μην επιλεγεί το ρήμα *"διαγεύδομαι"* αλλά το ρήμα *"σβήνω"*, οπότε, αντί για τη φράση *"οι ελπίδες διαγεύσθηκαν"*, έχουμε τη φράση *"οι ελπίδες έσβησαν"*. Η χρήση του *"σβήνω"* στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι κανονική. Μπορούμε να πούμε *"τα φώτα έσβησαν"*, *"τα κεριά έσβησαν"*, *"οι φωτιές έσβησαν"*, αλλά όχι οι ελπίδες. Παρ' όλα αυτά, η παράτυπη χρήση του *"σβήνω"* γίνεται αποδεκτή, διότι εμπλουτίζει το νόημα, παρομοιάζοντας τις ελπίδες με κάτι που μας φωτίζει, μας ζεσταίνει και τελικά μας δίνει ζωή.

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι στη φράση *"οι ελπίδες έσβησαν"* έχουμε την αντικατάσταση στον άξονα επιλογής ενός σημαίνοντος (του *"διαγεύδομαι"*) από ένα άλλο (το *"σβήνω"*). Η, αλλιώς, τη μεταφορά του νοήματος σε μια άλλη λέξη, σε ένα άλλο σημαίνον, δηλαδή τη μεταφορά του νοήματος από το ρήμα *"διαγεύδομαι"* στο ρήμα *"σβήνω"*. Η μεταφορά αυτή έχει ως συνέπεια και τη μεταφορά του νοήματος που έχουν οι λέξεις *"φώτα"*, *"φωτιές"* στη λέξη *"ελπίδα"*. Συγχρόνως, δίνουμε την ευκαιρία στον συνομιλητή μας να αντιληφθεί πόσο σημαντικές ήταν για μας αυτές οι ελπίδες.

Η μεταφορά του νοήματος από το ένα σημαίνον στο άλλο ονομάζεται γενικότερα *"μεταφορά"* και αποτελεί την πιο συχνή και ευρύτερα αποδεκτή παρατυπία. Βασίζεται στην νοηματική ομοιότητα, και χώρος της είναι ο άξονας επιλογής.

Αποδεκτή παρατυπία μπορούμε να έχουμε και στον άξονα συνδυασμού. Ας χρησιμοποιήσουμε και πάλι μια φράση με το ρήμα *"σβήνω"*. Αν πούμε *"το τζάκι έσβησε"*, παρ' όλο που αντιλαμβανόμαστε το νόημα, έχουμε και πάλι μια παρατυπία, γιατί το ίδιο το τζάκι δεν ανάβει ούτε σβήνει. Το τζάκι είναι ο χώρος στον οποίο ανάβουμε φωτιά. Αρα το τυπικά σωστό θα ήταν να πούμε *"η φωτιά στο τζάκι έσβησε"* ή *"τα ξύλα στο τζάκι κάηκαν"*. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε αντικατάσταση λέξεων ή απαλοιφή όρων, που προκύπτει από τον τρόπο συνδυασμού μεταξύ τους. Έτσι, λέμε *"το τζάκι έσβησε"* αντί *"η φωτιά στο τζάκι έσβησε"*, όπως επίσης λέμε *"η γούνα"* αντί *"το γούνινο παλτό"* ή *"το παλτό από γούνα"*. Το φαινόμενο αυτό λεγεται *"μετωνυμία"* και χαρακτηρίζεται από την απαλοιφή ενός όρου ή την αντικατάστασή του από έναν άλλο, με τον οποίο βρίσκεται σε σχέση συνάφειας, συγγένειας ή γενικότερα εγγύτητας.

Είναι πιθανόν μετά από λίγο καιρό να ξεχάσει κάποιος/α τα σχετικά με τους άξονες επιλογής και τους άξονες συνδυασμού και τη σχέση που έχουν με τη μεταφορά και τη μετωνυμία. Αυτό που είναι όμως πολύ βασικό και πρέπει να θυμόμαστε είναι ότι η μεταφορά βασίζεται στην ομοιότητα ενώ η μετωνυμία στη συγγένεια, στη συνάφεια. Η φιλία, για παράδειγμα, είναι σχέση ομοιότητας, γιατί βασίζεται στα κοινά στοιχεία που έχει κανείς/καμία με κάποιον/αυή φίλο ή κάποια φίλη. Η αδελφική σχέση όμως είναι σχέση συγγένειας και μπορεί ανάμεσα σε δυο αδέρφια να μην υπάρχουν κοινά στοιχεία και να είναι τελείως διαφορετικοί χαρακτήρες. Η φιλική σχέση οδηγεί στη μεταφορά, ενώ η αδελφική σχέση οδηγεί στη μετωνυμία.

Η μεταφορά και η μετωνυμία συνήθως αντιμετωπίζονται ως παρεκκλίσεις από την κυριολεξία. Θεωρείται επίσης από πολλούς/ές ότι ο λόγος στη βάση του είναι κυριολεκτικός και ότι η μεταφορά και η μετωνυμία

αποτελούν σπάνιες περιπτώσεις, που δεν είναι δυνατόν να αλλοιώσουν τη μονοσήμαντη υπόσταση του λόγου και να διασαλεύσουν την άρρηκτη σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, το σημαίνον (η λέξη) "δένδρο" θα οδηγεί πάντα στο ίδιο σημαινόμενο, στην ίδια έννοια του δένδρου. Θα μπορούσαμε όμως να πούμε, σύμφωνα με άλλη άποψη, ότι η αντίληψη που έχει ο/η καθένας/καθεμία μας αυτής της έννοιας του δένδρου είναι διαφορετική. Το δένδρο μπορεί να είναι μικρό ή μεγάλο, φυλλοβόλο ή αειθαλές, οπωροφόρο ή δασικό, έλατο ή νεραντζιά. Μια λεύκα χωρίς φύλλα τον χειμώνα είναι τελείως διαφορετική από μια λεύκα το καλοκαίρι. Όταν όμως σε ένα κείμενο διαβάζουμε τη λέξη "δένδρο", τελικά ποια έννοια, ποια εικόνα δένδρου θα έρθει στη σκέψη μας; Μήπως, αν είμαστε στενοχωρημένοι/ες και απελπισμένοι/ες, φανταστούμε ένα δένδρο γυμνό από φύλλα που το λυγίζει ο αέρας και, αν είμαστε ευτυχισμένοι/ες και αισιόδοξοι/ες, φανταστούμε ένα δένδρο φουντωτό, γεμάτο καρπούς; Το περιεχόμενο όμως που αποκτά κάθε φορά η έννοια "δένδρο" δεν είναι αποτέλεσμα κυριολεξίας αλλά μεταφοράς των συναισθημάτων μας και των εμπειριών μας.

Με τον ίδιο τρόπο, η έννοια "γίγαντας" δεν εκφράζει κυριολεκτικά έναν άνθρωπο τεραστίων διαστάσεων, γιατί γίγαντες δεν υπάρχουν. Η έννοια "γίγαντας" αποτελεί μεταφορά του φόβου και της ανασφάλειας που ένιωσε ένας άνθρωπος, όταν αντίκρισε κάποιον που τον θεωρούσε πιο ισχυρό από τον ίδιο.

Ας δούμε, όμως, και ένα παράδειγμα από την καθημερινή ζωή. Οι επιβάτες των λεωφορείων ή του ηλεκτρικού έχουν την υποχρέωση να ακυρώνουν τα εισιτήριά τους, αλλιώς παρανομούν και θα πληρώσουν πρόστιμο αν ο ελεγκτής διαπιστώσει ότι δεν έχουν ακυρωμένο εισιτήριο. Ένας/Μία επιβάτης που έχει εισιτήριο είναι σαν να μην έχει, αν δεν το έχει προηγουμένως ακυρώσει. Επομένως, ισχύει μόνο το ακυρωμένο εισιτήριο, άρα μόνο το άκυρο εισιτήριο είναι έγκυρο. Αντίθετα, το μη ακυρωμένο εισιτήριο, που είναι δηλαδή έγκυρο, δεν ισχύει, και επομένως είναι άκυρο. Θα γίνει έγκυρο, όταν ακυρωθεί. Η απόσταση, λοιπόν, ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, ανάμεσα στη λέξη και την έννοια, μπορεί να είναι τόσο μεγάλη, ώστε το άκυρο να σημαίνει έγκυρο και το έγκυρο να σημαίνει άκυρο.

Αλλωστε, στους σταθμούς του τραίνου βλέπουμε την επιγραφή "Ακυρώστε το εισιτήριό σας", καθώς και την αγγλική μετάφραση "Validate your ticket". Αρα επιβεβαιώνεται η άποψη ότι "ακυρώνω" σημαίνει "validate" (= επικυρώνω, δίνω κύρος σε κάτι).

Θα ήταν ίσως πολύ βιαστική αντίδραση ο ισχυρισμός από κάποιον/αν ότι είναι λάθος η χρήση του ρήματος "ακυρώνω" για τα εισιτήρια. Αλλωστε, η χρήση της μεταφοράς εμπεριέχει πάντοτε κάποιο λάθος. Θα μπορούσαμε όμως στη χρήση του "ακυρώνω" να ανιχνεύσουμε τη μεταφορά των συναισθημάτων που έχουν οι επιβάτες σε σχέση με το εισιτήριο. Όταν ακυρώνεται ένα εισιτήριο, στην ουσία ακυρώνεται η χρηματική ή η ανταλλακτική του αξία. Ένα εισιτήριο, πριν ακυρωθεί, διατηρεί τη χρηματική του αξία, έχει αξία χαρτονομίσματος. Η ακύρωση είναι ακύρωση αυτής της αξίας και όχι της ισχύος του εισιτηρίου. Θα μπορούσαμε επομένως να πούμε πως το ρήμα "ακυρώνω" δεν εκφράζει την κυριολεξική χρήση του εισιτηρίου αλλά τη μεταφορική του αντιμετώπιση ως χαρτονομίσματος.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι γίνεται μεγαλύτερη χρήση της μεταφοράς και μικρότερη της μετωνυμίας, αν και θα δούμε παρακάτω ότι η απήχηση της μετωνυμίας μπορεί να είναι πολύ μεγαλύτερη. Επιπλέον, θα μπορούσαμε να πούμε πως η μεταφορά και συχνά η μετωνυμία είναι κρυμμένες εκεί όπου με μια γρήγορη ματιά νομίζουμε πως έχουμε μια αδιάκριτη κυριολεξία. Η κυριολεξία όμως ίσως είναι περιορισμένη σε ελάχιστες περιπτώσεις αυστηρού επιστημονικού λόγου. Αντίθετα, σχεδόν πάντοτε η κατανόησή μας ενός κειμένου, και ιδιαίτερα ενός λογοτεχνικού κειμένου, είναι βασισμένη στις σχέσεις μεταφοράς και μετωνυμίας.

Η Μεταφορά και η Μετωνυμία εκτός της Γλώσσας

Έχουμε συνηθίσει να αναζητούμε τις μεταφορές και τις μετωνυμίες μέσα σε ένα κείμενο, όπου διαπιστώνουμε τις γλωσσικές παρεκκλίσεις από την κυριολεξία. Έτσι, στην πρόταση *"κρεμάσαμε τον παππού στο σαλόνι"* αναγνωρίζουμε τη μετωνυμία *"κρεμάσαμε τον παππού"* αντί *"κρεμάσαμε τη φωτογραφία του παππού"*. Εκτός όμως από αυτή τη μετωνυμία, στο γλωσσικό πεδίο έχουμε και μια άλλη. Η ίδια η φωτογραφία ως αντικείμενο αποτελεί μετωνυμία του παππού, γιατί η φωτογραφία βρίσκεται σε σχέση συνάφειας, συγγένειας προς τον παππού. Με τον ίδιο τρόπο, η φωτογραφία μας στο διαβατήριό ή στην ταυτότητα εκπροσωπεί εμάς ως μετωνυμία μας, ως μέρος του εαυτού μας. Στο παράδειγμα όμως *"κρεμάσαμε τον παππού στο σαλόνι"* μπορούμε να έχουμε και μια εξωγλωσσική μεταφορά. Η

τοποθέτηση της φωτογραφίας του παππού στο σαλόνι μπορεί να σημαίνει μεταφορικά και ότι ο παπούς βρίσκεται στο κέντρο του σπιτιού, στο κέντρο της ζωής μας και ότι ελέγχει και ρυθμίζει τη ζωή μας, ακόμη και αν έχει πεθάνει.

Ως παρεμφερές παράδειγμα, ας πάρουμε τον στίχο (της Κικής Δημουλά) *"κρέμεται μια εικόνα παραθύρου"*. Σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσε να πει κανείς ότι στο γλωσσικό πεδίο δεν υπάρχει καμιά μετωνυμία ή μεταφορά. Στο εμπειρικό πεδίο όμως η εικόνα παραθύρου αποτελεί μετωνυμία του πραγματικού παραθύρου. Επίσης, σημασιολογικά θα μπορούσαμε να έχουμε και μία μεταφορά, γιατί η εικόνα παραθύρου μπορεί να σημαίνει μεταφορικά *"απατηλή διέξοδος"*. Η ερμηνεία που προτείνω δεν είναι η μόνη δυνατή και μπορούμε να έχουμε πολλές άλλες μεταφορικές ή μετωνυμικές αντιμετωπίσεις του κειμένου, ανάλογα πάντοτε με τον/την αναγνώστη/τρια, ο/η οποίος/α, σύμφωνα με τις εμπειρίες του/της, τις γνώσεις, τα συναισθήματα και την ιδεολογία του/της, θα αντιδράσει και θα ερμηνεύσει με άλλο τρόπο τα ερεθίσματα του περιβάλλοντός του/της.

Αν το ερέθισμα του περιβάλλοντος προέρχεται από δύο έντομα, μια μέλισσα και μια σφήκα, διαφορετικοί άνθρωποι θα αντιδράσουν διαφορετικά. Για έναν άνθρωπο της πόλης μπορεί και τα δύο έντομα να ανακαλέσουν μετωνυμικά το κεντρί και τον πόνο της αλλεργίας. Σε ένα δάσκαλο μπορεί να ανακληθεί μεταφορικά κάποια διδακτική ιστορία, που θα επαινεί την εργατική μέλισσα και θα καταδικάζει τη σφήκα. Σε ένα μελισσοκόμο μπορεί η μέλισσα να ανακαλέσει μετωνυμικά το μέλι και το κέρδος, ενώ η σφήκα να ανακαλέσει τον κλέφτη του μελιού και του κέρδους. Τέλος, ένας οικολόγος μπορεί να αντιμετωπίσει και τα δύο έντομα ισότιμα ως μετωνυμίες ενός οικοσυστήματος που ενδεχομένως να αφήνει τον άνθρωπο απ' έξω.

Το παράδειγμα της σφήκας και της μέλισσας βασίστηκε περισσότερο στις μετωνυμικές ανακλήσεις. Αν αντί για σφήκα και μέλισσα είχαμε κάμπια και πεταλούδα, που είναι δύο διαφορετικά στάδια του ίδιου εντόμου, τότε θα καταλήγαμε σε ένα πλήθος από αντίθετες μεταξύ τους μεταφορές, που θα βασίζονταν στον τρόπο κίνησης και στα χρώματα.

Γενικώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ζωή μας διαμορφώνεται και καθορίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό από τη μετωνυμία και τη μεταφορά. Η σχέση μας με το περιβάλλον και τους ανθρώπους, ο τρόπος της σκέψης μας, η έκφραση των συναισθημάτων μας, η επικοινωνία και η δημιουργία, ελέγχονται από ένα πολύπλοκο δίκτυο μεταφορών και μετωνυμιών.

Η περιγραφή ενός γεγονότος σε μια εφημερίδα αποτελεί μετωνυμία του γεγονότος, όπως μετωνυμία αποτελεί η μαγνητοσκόπηση του. Ένα κινηματογραφικό έργο ή μια θεατρική παράσταση αποτελούν μεταφορές της πραγματικής ζωής. Ένα ασήμαντο αντικείμενο αποκτά πολύ μεγάλη αξία για μας, γιατί επενεργεί ως μετωνυμία του αγαπημένου προσώπου που μας το χάρισε. Ένα μπουκέτο κόκκινα τριαντάφυλλα μπορούν να αποτελέσουν μεταφορά ενός φλογερού έρωτα.

Ένα αυτοκίνητο μπορεί να οδηγήσει μεταφορικά σε συμπεράσματα για την οικονομική και κοινωνική κατάσταση του ιδιοκτήτη του ή μπορεί να το χρησιμοποιεί ο ιδιοκτήτης, για να μας οδηγήσει μεταφορικά στα συμπεράσματα που θέλει και που ενδεχομένως να μην ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Ένας οδηγός μπορεί να χρησιμοποιεί ένα ακριβό спор αυτοκίνητο ως μεταφορά του ότι είναι νέος, πλούσιος και ωραίος, χωρίς να είναι τίποτα από τα τρία.

Σε ένα κινηματογραφικό έργο ο/η σκηνοθέτης που βάζει ένα γιατρό να οδηγήσει ένα αυτοκίνητο πρέπει να επιλέξει πολύ προσεκτικά τη μάρκα του αυτοκινήτου, γιατί θα χρησιμοποιηθεί από τους /τις θεατές ως μεταφορά της επιστημονικής κατάρτισης, της ιατρικής πείρας και του χαρακτήρα του γιατρού. Αν ο γιατρός οδηγεί ένα πολύ μικρό και φτηνό αυτοκίνητο, ο/η θεατής μπορεί να συμπεράνει ότι ο γιατρός είναι αποτυχημένος. Αν οδηγεί ένα αρκετά ακριβό οικογενειακού τύπου αυτοκίνητο, ο/η θεατής μπορεί να συμπεράνει ότι ο γιατρός είναι επιτυχημένος και έχει σταθερό χαρακτήρα. Αν το αυτοκίνητο είναι πάρα πολύ ακριβό, τότε μπορεί να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο γιατρός είναι φιλοχρήματος και εκμεταλλεύεται τους ασθενείς του. Αν πάλι ο γιατρός οδηγεί ένα διθέσιο ακριβό αυτοκίνητο, μπορεί ο/η θεατής να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ανάμεσα σε ένα επείγον περιστατικό και σε μια εκδρομή με ευχάριστη συντροφιά ίσως ο γιατρός να προτιμήσει το δεύτερο.

Η σημασία της μεταφοράς και της μετωνυμίας για τους ανθρώπους μπορεί να γίνει αντιληπτή αν σκεφτούμε πως στα όνειρά μας εμφανίζονται οι επιθυμίες μας ή οι ανησυχίες μας με τη μεταμφίεση της μεταφοράς ή της μετωνυμίας. Επειδή συχνά δεν μπορούμε να ανεχθούμε και να αντιμετωπίσουμε τις απωθημένες επιθυμίες μας, αυτές εμφανίζονται στα όνειρά μας λογοκριμένες και μεταμφιεσμένες έτσι που να μην αναγνωρίζονται απευθείας. Ένας χώρος που εμφανίζεται ως το σπίτι μας, ενώ δεν έχει τίποτα κοινό με το πραγματικό μας σπίτι, αποτελεί μεταφορά κάποιου άλλου χώρου ή κάποιας κατάστασης που επιδιώκει με αυτό τον τρόπο να συμφιλιωθεί με τη συνείδησή μας.

Ανάλογη παρατήρηση θα μπορούσε να κάνει κάποιος/α σχετικά με τις φοβίες. Η κλειστοφοβία, για παράδειγμα, μπορεί να οφείλεται σε φόβο

προς τον θάνατο. Ενδεχομένως, λοιπόν, κάποιος/α να φοβάται να μείνει σε κλειστό χώρο, επειδή τον αντιμετωπίζει μεταφορικά ως χώρο θανάτου.

Συχνά πάλι, όταν αισθανθούμε φρίκη για κάτι ή όταν έχουμε μια μεγάλη στενοχώρια, αντιδρούμε κάνοντας εμετό. Ο οργανισμός μας αισθάνεται ότι έχει προσβληθεί από κάτι κακό και θεωρεί ότι με τον εμετό θα απαλλαγεί από αυτό το κακό, το ξένο στοιχείο που του προκαλεί τη φρίκη ή τη στενοχώρια. Αυτό βέβαια αποτελεί μια μεταφορά, γιατί ο οργανισμός μας απαλλάσσεται μόνο από το φαγητό του προηγούμενου γεύματος και όχι από τη στενοχώρια του. Βέβαια, και η λέξη "στενοχώρια" αποτελεί μια μεταφορά, γιατί προέρχεται από τις λέξεις "στενός χώρος", που εκφράζουν την αίσθηση ότι ο χώρος είναι στενός, χωρίς διέξοδο, χωρίς δηλαδή λύση στο πρόβλημα.

Σε περιπτώσεις μεγάλης στενοχώριας πολλές φορές οι άνθρωποι αντιδρούν βάζοντας τάξη στο σπίτι τους ή στο δωμάτιό τους, πράγμα που μεταφορικά δημιουργεί την εντύπωση ότι η ζωή τους είναι τακτοποιημένη, χωρίς προβλήματα. Αλλοτε πάλι μετακινούν τα έπιπλα μέσα στο σπίτι και αυτό τους δημιουργεί μεταφορικά την αίσθηση ότι η ζωή τους άλλαξε. Πετούν άχρηστα πράγματα, καθαρίζουν το σπίτι, και αισθάνονται ότι απαλλάχτηκαν από το κακό που μόλυνε τη ζωή τους. Από την ταραχή τους και τον εκνευρισμό τους σπάνε κατά λάθος κάποιο αντικείμενο και θεωρούν ότι έσπασε η γρουσουζιά και ότι τώρα θα έρδει η ευτυχία στο σπίτι τους.

Τη σημασία της μετωνυμίας και της μεταφοράς για την ανθρωπίνη σκέψη μπορεί να διαπιστώσει κανείς και στη μαγεία. Γενικώς, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μαγεία μπορεί να χωριστεί σε μετωνυμική και μεταφορική. Για τη μετωνυμική μαγεία αρκεί να γίνουν τα μάγια σε μια τρίχα από το κεφάλι του ανθρώπου, που θα αποτελέσει αντικείμενο της μαγείας, ή σε ένα προσωπικό του ρούχο, για να θεωρηθεί ότι θα επηρεαστεί ολόκληρος ο άνθρωπος. Στη μεταφορική μαγεία πιστεύεται ότι ο άνθρωπος ή η ζωή του θα επηρεαστεί με τρόπο όμοιο προς τα μάγια. Για παράδειγμα, η συνήθεια στους γάμους να ραίνουν με ρύζι τους νεόνυμφους βασίζεται στην πεποίθηση ότι κατά μεταφορικό τρόπο θα έχουν στη ζωή τους αμέτρητα καλά, όπως αμέτρητοι είναι και οι κόκκοι του ρυζιού.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η μεταφορά βασίζεται σε ένα κοινό σημείο που υπάρχει ανάμεσα σε δύο έννοιες, με αποτέλεσμα αυτό το κοινό σημείο να αποτελεί τη γέφυρα μέσω της οποίας το νόημα της μιας μεταφέρεται στην άλλη. Το κοινό σημείο ανάμεσα στο λευκό χρώμα και στην αγνότητα είναι η καθαρότητα, η έλλειψη ηθικής ή κυριολεκτικής βρωμιάς. Μέσω αυτού του κοινού στοιχείου μπορεί η αθωότητα ή η αγνότητα ενός ανθρώπου να υποδηλώνεται με τα λευκά του ρούχα. Στον

κινηματογράφο μπορεί η αγνότητα να υποδηλώνεται με την τοποθέτηση ενός χαρακτήρα σε ένα χιονισμένο τοπίο. Για παράδειγμα, στην ταινία *"Ο Κύκλος των Χαμένων Ποιητών"* αρχίζει να χιονίζει τη νύχτα που πρόκειται να πεθάνει ένας βασικός χαρακτήρας, που εμφανίζεται ως κατεξοχήν αθώος και αγνός. Οι επίσης αθώοι και αγνοί φίλοι του εμφανίζονται στο χιόνι αλλά χωρίς να αφήνουν σημάδια. Ένας από αυτούς κάνει εμετό από τη στενοχώρια του αλλά χωρίς να λερώνει το χιόνι. Αντίθετα, οι *"κακοί"* της ταινίας, όταν εμφανίζονται στο χιόνι, αφήνουν μεγάλα ίχνη και βρωμίζουν με τα πόδια τους, σπιλώνουν την αγνότητα του χιονιού.

Ας μείνουμε όμως για λίγο στη σκηνή του θανάτου. Λίγο πριν πεθάνει ο ίδιος χαρακτήρας εμφανίζεται μπροστά σε ένα ανοικτό παράθυρο, γυμνός από τη μέση και πάνω, φορώντας στο κεφάλι του, που γέρνει ελαφρά προς τη μία μεριά, το στεφάνι (εξ ακανθών;) που φορούσε στη θεατρική παράσταση, όπου πήρε μέρος λίγες ώρες πριν. Η παρουσία του θυμίζει έντονα την εικονογραφική παράσταση του Χριστού στον Σταυρό και σε αυτό συμβάλλει η τεχνική του zoom, που μας δείχνει μόνο εκείνα τα σημεία που συμπίπτουν με την εικονογραφία. Παράλληλα, αποκόπτεται ο χαρακτήρας από το περιβάλλον του σπιτιού του, δεν εμφανίζεται ούτε καν το πλαίσιο του παραθύρου, με αποτέλεσμα να του δίνεται με αυτόν τον τρόπο μια οικουμενικότητα και να εντείνεται η εντύπωση πως αυτός είναι ο *"αίρων τας αμαρτίας του κόσμου"*. Η αθωότητα και η αγνότητα εξακολουθεί να υποδηλώνεται από το χιόνι που πέφτει αργά, χωρίς κανένα στοιχείο θύελλας, ενώ η μουσική υπόκρουση μας προετοιμάζει για τον επικείμενο θάνατο.

Οι έννοιες της αγνότητας και της θυσίας δεν εκφράζονται στις σκηνές αυτές μόνο γλωσσικά με τους διαλόγους. Υπάρχουν πολλά άλλα εξωγλωσσικά συστήματα που υποδηλώνουν τις ίδιες έννοιες με τρόπο μεταφορικό. Ως μερικά από αυτά τα συστήματα θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τη σκηνοθεσία, τη σκηνογραφία, τη μουσική, την ενδυμασία, την φωτογράφιση, τον φωτισμό. Τα συστήματα αυτά συστοιχούν μεταξύ τους, επειδή έχουν ως κοινό στοιχείο την ίδια μεταφορά.

Τη συστοιχία των συστημάτων μπορούμε να παρακολουθήσουμε στα τραγούδια, όπου, εκτός από τους στίχους, έχουμε τη μουσική, την ερμηνεία του/της τραγουδιστή/τριας και συχνά το ντύσιμό του/της, τις κινήσεις του/της και γενικώς τη σκηνική παρουσία του/της. Εάν τα συστήματα δεν συστοιχούν, η επιτυχία θα είναι μειωμένη και δύσκολα θα έπειθε ένα μοιρολόγι επενδεδυμένο με ένα γρήγορο χορευτικό ρυθμό. Η μουσική που ταιριάζει στο μοιρολόγι παραπέμπει μεταφορικά στον θάνατο.

Δεν είναι όμως μόνο οι καλλιτεχνικές εκφράσεις που χαρακτηρίζονται από συστοιχία πολλών συστημάτων αλλά όλη μας η ζωή. Σε ένα εορταστικό δείπνο, για παράδειγμα, θα συστοιχούν πολλά συστήματα, τα οποία θα έχουν ως κοινό στοιχείο τη μεταφορική εκδήλωση της χαράς και της γιορτής. Τα λουλούδια, η επιλογή των φαγητών, το ντύσιμο, η μουσική, η διακόσμηση, οι ευχές, όλα θα συντελούν, ώστε να δημιουργείται αυτό που ονομάζουμε εορταστική ατμόσφαιρα.

Η Μεταφορά, η Μετωνυμία, τα Σύμβολα και η Ιδεολογία

Τονίσθηκε αρχικά ότι η μεταφορά βασίζεται στην ομοιότητα ενώ η μετωνυμία στη συγγένεια: στη συνάφεια. Από αυτήν την πλευρά, θα μπορούσε να πει κανείς ότι η σχέση ανάμεσα στη μετωνυμία και τη μεταφορά είναι διαμετρικά αντίθετη. Υπάρχει όμως η δυνατότητα μια μεταφορά να μεταβληθεί σε μετωνυμία, λόγω της αλλαγής του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζεται. Για παράδειγμα, ο σταυρός, ένα σχήμα που υπήρχε πριν από το Χριστό, άρχισε να λειτουργεί αρχικά για μερικούς χριστιανούς ως μεταφορά της σταύρωσης του Χριστού. Αργότερα, όταν αυτή η μεταφορά γενικεύτηκε και αναγνωρίστηκε από όλους τους χριστιανούς, ο σταυρός απέκτησε συγγένεια με τη χριστιανική δρυσκεία, έγινε μέρος της, δηλαδή μεταβλήθηκε σε μετωνυμία. Οι μεταφορές που μεταβάλλονται σε μετωνυμίες αναγνωρίζονται γενικότερα ως "σύμβολα".

Το ίδιο ισχύει για την ελληνική σημαία. Τα χρώματά της αποφασίσθηκαν κατά τρόπο μεταφορικό, επειδή θύμιζαν την ελληνική φύση, όπως ουρανό ή θάλασσα. Όταν όμως η σημαία αυτή αναγνωρίσθηκε και επιβλήθηκε ως ελληνική σημαία, τα χρώματα έγιναν σύμβολο του έθνους, έγιναν μέρος του έθνους, δηλαδή μετωνυμία του. Η ελληνική σημαία ή τα εθνικά χρώματα εκπροσωπούν το ελληνικό κράτος, όπως έναν άνθρωπο τον εκπροσωπεί η ταυτότητά του.

Στους προχριστιανικούς χρόνους πολλοί λαοί - ανάμεσα σε αυτούς και οι Έλληνες - συνήθιζαν να εορτάζουν το χειμερινό ηλιοστάσιο διακοσμώντας το σπίτι τους με κλαδιά γεμάτα καρπούς. Οι καρποί αποτελούσαν μεταφορά της άνοιξης που επρόκειτο να έρθει, γιατί μετά τις 24 Δεκεμβρίου άρχιζε να μεγαλώνει η μέρα. Συγχρόνως, κρεμούσαν στα κλαδιά επιπλέον καρπούς ως μεταφορική μαγεία για να είναι η χρονιά εύφορη. Στους χριστιανικούς χρόνους η εορτή των Χριστουγέννων συνέπεσε με την εορτή

του πλιοστασίου και τα κλαδιά με τους καρπούς αποτέλεσαν μέρος της χριστιανικής εορτής, το χριστουγεννιάτικο δέντρο έγινε σύμβολο, μετωνυμία των Χριστουγέννων.

Ανάλογη παρατήρηση θα μπορούσε κανείς να κάνει για το αρνί του Πάσχα. Το αρνί έχει χρησιμοποιηθεί ως μεταφορά του Χριστού και γενικότερα της αθωότητας και της καλοσύνης. Τα αρνιά επίσης γεννιούνται την εποχή των Χριστουγέννων και έχουν αποκτήσει κατάλληλο βάρος για να φαγωθούν το Πάσχα, επομένως ο κύκλος της ζωής τους μοιάζει με αυτόν του Χριστού. Η θυσία του αρνιού αποτελεί μεταφορά της θυσίας του Χριστού, ενώ το φάγωμα του αρνιού αποτελεί μεταφορά της Θείας Μετάληψης. Τελικώς όμως, ακόμη και αν δεν έχει κανείς υπόψη του αυτές τις μεταφορές, δέχεται το αρνί ως μέρος του Πάσχα, ως μετωνυμία του Πάσχα, ως αναπόσπαστο κομμάτι της Πασχαλινής γιορτής.

Η λειτουργία της μετωνυμίας και της μεταφοράς δεν είναι κοινή για όλους τους ανθρώπους. Μπορεί κάτι που για μερικούς είναι μετωνυμία για κάποιους άλλους να είναι μεταφορά. Οι χριστιανοί, για παράδειγμα, δέχονται ότι ο άρτος και ο οίνος της Θείας Ευχαριστίας έχουν μετουσιωθεί σε σώμα και αίμα του Χριστού. Για τους χριστιανούς, δηλαδή, ο άρτος και ο οίνος είναι πράγματι μέρος του σώματος και του αίματος του Χριστού, άρα είναι μετωνυμία του Χριστού ως κομμάτι του. Για κάποιον/αν όμως μη χριστιανό/ή, ο άρτος και ο οίνος θα αποτελούν μεταφορά του Χριστού, γιατί δεν θα έχει δεχθεί την μετουσίωση.

Παρά τη δυνατότητα μιας μεταφοράς να εναλλάσσει ρόλους με τη μετωνυμία, η σχέση μετωνυμίας και μεταφοράς είναι σχέση αντιπαλότητας. Βασικό λόγο για αυτή την αντιπαλότητα θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε το ότι η μετωνυμία θεωρείται ότι ανταποκρίνεται στην αλήθεια, ενώ η μεταφορά δεν ανταποκρίνεται. Αν δηλαδή πούμε *"η γούνα είναι ζεστή"*, η πρότασή μας ανταποκρίνεται στην αλήθεια, όπως και αν δεν αποφύγουμε την μετωνυμία και πούμε *"το παλτό από γούνα είναι ζεστό"*. Αν όμως χρησιμοποιήσουμε μεταφορά και πούμε *"τα μυαλά του/της πήραν αέρα"*, η πρόταση αυτή δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, γιατί ο εγκέφαλός του/της εξακολουθεί να είναι προστατευμένος μέσα στο κρανίο και δεν έχει πάρει καθόλου αέρα.

Η κοινωνία, παρ' όλο που χρησιμοποιεί μεταφορές, ελάχιστα τις ανέχεται και ή τις εκλαμβάνει τελικά ως μετωνυμίες ή χρησιμοποιεί τις μεταφορές για να δημιουργήσει μετωνυμικές σχέσεις. Είναι ίσως απαραίτητο να δοθούν μερικά ακόμη παραδείγματα που θα κάνουν σαφέστερη αυτή την άποψη.

Η συναισθηματική ή ερωτική σχέση ανάμεσα σε μία γυναίκα και έναν άντρα είναι σχέση βασικά μεταφορική, γιατί βασίζεται σε ομοιότητες, σε κοινά στοιχεία, σε εκφράσεις τρυφερότητας και αγάπης που εκδηλώνονται ή ερμηνεύονται μεταφορικά. Η σχέση όμως αυτή δεν γίνεται ανεκτή από την κοινωνία, παρά μόνο αν μετατραπεί σε μετωνυμική, μέσω του γάμου, οπότε οι σύζυγοι ενώνονται **"εις σάρκα μίαν"** και ο καθένας τους αποτελεί μετωνυμία της ίδιας οικογένειας. Ανάλογη αντιμετώπιση υπάρχει στις φιλικές σχέσεις, που επίσης είναι σχέσεις μεταφορικές. Η φιλία είναι σχέση ανεξέλεγκτη και μπορεί να θεωρηθεί επικίνδυνη ή ύποπτη. Αντίθετα, οι μετωνυμικές σχέσεις είναι καθουσιαστικές. Αν πούμε **"ο Νίκος και ο Πέτρος είναι φίλοι"**, μπορεί να δημιουργηθεί ανησυχία για αυτή τη σχέση, για μπλέξιμο με κακές παρέες και συναναστροφές. Αν όμως καταλήξουμε σε μια μετωνυμική σχέση και πούμε ότι ο Νίκος και ο Πέτρος είναι συμμαθητές, συμφοιτητές, συνάδελφοι, συχωριανοί, κουμπάροι ή οτιδήποτε άλλο που να προϋποθέτει μετωνυμική σχέση, τότε η ανησυχία μετριαζεται ή εκλείπει εντελώς. Επιπλέον, επενεργούν και ελεγχόμενοι κώδικες συμπεριφοράς, που καθορίζουν τα καθήκοντα και τις υποχρεώσεις που επιβάλλονται από τη μετωνυμική σχέση. Είναι δηλαδή δυνατόν δύο συνάδελφοι να μην αισθάνονται αγάπη και εκτίμηση μεταξύ τους, αλλά η συμπεριφορά τους πρέπει να είναι τέτοια, ώστε να μην κινδυνεύουν να κατηγορηθούν για αντισυναδελφική συμπεριφορά. Αν παρ' όλες αυτές τις επιφυλάξεις ο Νίκος και ο Πέτρος εξακολουθούν να είναι απλώς φίλοι και να μην εντάσσονται σε κάποια ομάδα με μετωνυμικές σχέσεις, ίσως προσθέσουν στη φιλία τους ένα μετωνυμικό χαρακτηρισμό και ίσως γίνουν αδελφικοί φίλοι.

Η μετωνυμική σχέση εξουδετερώνει το φόβο και την ανησυχία προς τον Άλλο/η, προς τον/την ξένο/η, που πρέπει να μετατρέψουμε σε δικό/ή μας, για να καθυσυχάσουμε κάπως αυτή την ανησυχία. Οι λαοί που έχουν παράδοση στη φιλοξενία και στις εκδηλώσεις προσφοράς προς τους ξένους προσπαθούν ακριβώς να εξουδετερώσουν την ξеноφοβία τους εμπλέκοντας τους ξένους σε μετωνυμικές σχέσεις. Η προσφορά προς τον ξένο δημιουργεί δεσμούς μετωνυμικούς και του επιβάλλει υποχρεώσεις που πρέπει να σεβαστεί, γιατί δεν είναι πλέον ξένος αλλά ομοτράπεζος και πρέπει να τιμήσει αυτή τη μετωνυμική σχέση.

Ενας συνηθισμένος τρόπος για την εκδήλωση αγάπης και λατρείας προς ένα αγαπημένο πρόσωπο είναι να χρησιμοποιούμε τη μεταφορική φράση **"θα σε φάω"**. Η μεταφορά όμως αυτή αποβλέπει τελικώς στη μετωνυμία, γιατί υποδηλώνει πως, τρώγοντας τον άλλο, τον μετατρέψουμε σε μέρος του σώματός μας, σε κομμάτι μας. Το ίδιο αποτέλεσμα έχει η ίδια μεταφορική φράση όταν σημαίνει νίκη ή εξουδετέρωση. Η φράση **"τον**

έφαγε 3-0 υποδηλώνει πως ο χαμένος έχει χάσει την προσωπικότητά του και έγινε μέρος, μετωνυμία του αντιπαλού του.

Η χρήση μεταφορών που αποβλέπουν στη δημιουργία μετωνυμικών σχέσεων είναι πολύ διαδεδομένη. Για παράδειγμα, πρότυπο στη σκέψη του δέκατου όγδοου αιώνα ήταν η μηχανή. Χαρακτηριστικό της μηχανής είναι πως όλα τα εξαρτήματά της πρέπει να εργάζονται για να υπάρχει έργο. Η κοινότητα των ανθρώπων που παρομοιάζεται με μηχανή επιφυλάσσει για τα μέλη της μετωνυμική σχέση, αφού όλοι/ες αποτελούν εξαρτήματα της ίδιας μηχανής που εργάζεται.

Αργότερα, τον δέκατο ένατο αιώνα, ο ρομαντισμός και ο εθνικισμός δημιούργησαν τη μεταφορά του ζωντανού οργανισμού. Ανάμεσα στη μηχανή και το ζωντανό οργανισμό υπάρχει μια βασική διαφορά. Η μηχανή αντιστοιχεί με το σύνολο των μερών της, ενώ ο ζωντανός οργανισμός αποτελείται από το σύνολο των μερών του και κάτι παραπάνω, το θεϊκό στοιχείο που δίνει τη ζωή. Ένα δέντρο ή ένας άνθρωπος δεν αποτελούνται μόνο από το σύνολο των οργάνων τους αλλά και από τη ζωή που υπάρχει. Όταν, λοιπόν, παρομοιάζουμε μια κοινότητα ανθρώπων με ζωντανό οργανισμό, τότε η συγκροτηση της κοινότητας αυτής δεν είναι κοινωνικό δημιούργημα, όπως η μηχανή, αλλά φυσικό ή θεϊκό και δεν εξαρτάται από τη θέληση των ανθρώπων να ανήκουν σε αυτή την κοινότητα.

Οι δημοτικιστές στην Ελλάδα συνήθιζαν να παρομοιάζουν τον ελληνικό λαό με έναν ζωντανό οργανισμό. Συχνά δήλωναν ότι το δημοτικό τραγούδι εκφράζει την ψυχή του λαού. Ο λαός, επομένως, παρουσιάζεται ως ένας οργανισμός, ως ένας άνθρωπος με μία ψυχή. Η μεταφορά αυτή υποτιμά τους ανθρώπους, γιατί τους αποκλείει κάθε προσωπική άποψη ή πρωτοβουλία, ατομικό συναισθηματισμό ή διαφοροποίηση. Ο ψυχικός κόσμος όλων των ανθρώπων που αποτελούν τον λαό πρέπει να είναι αυτός που καθορίζεται από τον μελετητή του δημοτικού τραγουδιού. Η διαφοροποίηση θα θεωρηθεί αρρώστια του οργανισμού, στοιχείο ξένο που προσέβαλε ως μικρόβιο τον οργανισμό και πρέπει να θεραπευθεί ή να αποβληθεί. Η μετωνυμική σχέση όλων των ανθρώπων, όλων δηλαδή των οργάνων του οργανισμού, που έχει καθοριστεί να είναι τέτοια από τη φύση ή από τον Θεό, δεν πρέπει να διασπάται από ξένα στοιχεία.

Οι οργανικές μεταφορές όμως δεν χαρακτηρίζουν μόνο τον δέκατο ένατο αιώνα, αλλά πολύ συχνά αποτελούν τη βάση πολλών συζητήσεων στη σύγχρονη Ελλάδα. Στο βιβλίο της λογοτεχνίας της β' γυμνασίου διαβάζουμε σε ένα προλογικό σημείωμα (σ. 327): *"Ο ηρωισμός και τα κατορθώματά τους συγκινούσαν την καρδιά του έθνους."* Στη μεταφορά αυτή παρουσιάζεται το έθνος ως ένας οργανισμός με μια καρδιά. Στην προκειμένη περίπτωση ισχύει ο.τι είπαμε και προηγουμένως, αλλά ίσως

πρέπει να προσθέσουμε ότι ο μελετητής που έγραψε αυτά τα λόγια διατηρεί για τον εαυτό του μια πολύ σημαντική θέση ανωτερότητας, αφού μπορεί να μελετήσει ένα ολόκληρο έθνος. Αν ο μελετητής εντάσσει τον εαυτό του σε αυτό το έθνος, σε αυτόν τον οργανισμό, διατηρεί για τον εαυτό του τη θέση του εγκεφάλου σε αυτόν τον οργανισμό, αφού μόνο ο εγκέφαλος ξέρει τι συγκινεί την καρδιά ενός ανθρώπου.

Στο βιβλίο της γ' γυμνασίου υπάρχει, μεταξύ άλλων παρόμοιων κειμένων, και ένα δοκίμιο του Κόντογλου με τίτλο: "Τα έμορφα τραγούδια μας, η αναπνοή της φυλής μας". Και εδώ έχουμε ανάλογη μεταφορά, που προσπαθεί να επιβάλει φυσικούς μετωνυμικούς δεσμούς στους ανθρώπους, αφού όλοι αποτελούν έναν οργανισμό με μία αναπνοή. Επιπλέον, η χρήση της λέξης "φυλή", που έχει την ίδια ετυμολογία με την λέξη "φύση", εντείνει την έννοια της φυσικής παρέμβασης. Ίσως βέβαια να θεωρήσει κανείς πως είναι ιδιαίτερα θλιβερό να αναφερόμαστε στην εποχή μας σε ελληνική φυλή, όταν έχουν καταρριφθεί όλες οι ψευδοεπιστημονικές θεωρίες που κατέτασαν τους ανθρώπους σε φυλές και αποτέλεσαν τη βάση του ρατσισμού. Ο ρατσισμός όμως καλλιεργείται ακόμη, αφού σε άλλο κείμενο του Κόντογλου από το βιβλίο της β' γυμνασίου (σ. 201) διαβάζουμε "όχι πλατσομύτες αραπάδες, όπως οι φυσικοί άνθρωποι στην Αφρική και στον ωκεανό, αλλά λεπτοκανωμένα χαρακτηριστικά, αρχαία ελληνικά και βυζαντινά, έβλεπες σ' αυτούς τους βουνίσσιους ανθρώπους. Οι νιοι ήτανε σαν τον Αχιλλέα, σαν τον Πάτροκλο, είτε και σαν τον Μεγ'-Αλέξαντρο". Ο Κόντογλου προφανώς είχε γνωρίσει όχι μόνο ιστορικά πρόσωπα αλλά και μυθικά και ήξερε πώς ήταν ο Αχιλλέας και ο Πάτροκλος.

Στη σύγχρονη Ελλάδα η μεταφορά του οργανισμού δεν χρησιμοποιείται μόνο σε σχέση με τους ανθρώπους αλλά για πολλά άλλα θέματα. Χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί η ελληνική γλώσσα, που παρομοιάζεται με δέντρο, που επίσης είναι ζωντανός οργανισμός. Στο δέντρο αυτό τα αρχαία ελληνικά αποτελούν τις ρίζες και η δημοτική τα φύλλα και τα κλαδιά. Υποστηρίζεται, λοιπόν, πως αν κοπούν οι ρίζες, τα φύλλα και τα κλαδιά θα μαραθούν. Η σχέση όμως αρχαίων ελληνικών και δημοτικής πρέπει να αντιμετωπίζεται με σοβαρά επιχειρήματα και όχι με φύλλα και κλαδιά, με μεταφορές δηλαδή που μας υποχρεώνουν να τις αντιμετωπίσουμε ως αλήθειες, για να δημιουργηθούν στενές μετωνυμικές σχέσεις στα όργανα του οργανισμού.

Η σημασία της μεταφοράς είναι πολύ μεγάλη και συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην πολυσημία ενός κειμένου. Θα πρέπει όμως να είμαστε πολύ προσεκτικοί/ές και επιφυλακτικοί/ές απέναντι στις μεταφορές, που επιδιώκουν να εκληφθούν ως αλήθειες με σκοπό να δημιουργήσουν αναμφισβή-

τητες μετωνυμικές σχέσεις. Το να φορέσει κάποιος μια χρυσή γιρλάντα και να εμφανισθεί ως βασιλιάς μπορεί να οδηγήσει ενδεχομένως σε αποκριάτικη διασκέδαση, σε θεατρική παράσταση, σε ποίηση. Αν όμως προσπαθήσει να μας πείσει ότι είναι πράγματι βασιλιάς και έχει εξουσία επάνω μας, αν δηλαδή προσπαθήσει να μετατρέψει τη μεταφορική σχέση σε μετωνυμική, τότε ίσως πρέπει να τον αντιμετωπίσουμε με επιφυλακτικότητα και δυσπιστία.

Για να Επιστρέψουμε στη Λογοτεχνία

Η λογοτεχνία είναι ο κατεξοχήν χώρος των μεταφορών και των μετωνυμιών. Η δική μας ερμηνεία και ευχαρίστηση βασίζεται στις προσωπικές μας μεταφορές και μετωνυμίες. Μπορούμε όμως να ανιχνεύουμε αυτές τις μεταφορές και μετωνυμίες τόσο του/της συγγραφέα όσο και τις δικές μας και να ανακαλύπτουμε την ιδεολογία που τις τροφοδοτεί.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε πώς βασικά ερωτήματα που θέτουμε για ένα λογοτεχνικό κείμενο αποτελούν μεταφορές σημαντικών θεμάτων της ζωής των ανθρώπων.

Εργασίες

1. Περιγράψτε ποια συστήματα συστοιχούν σε ένα πάρτι και με ποιους μεταφορικούς τρόπους υποδηλώνεται η διασκέδαση.

2. Να μελετήσετε τον χαρακτήρα ενός προσώπου σε μια τηλεοπτική σειρά και να περιγράψετε πώς το ντύσιμό του/της αποτελεί μεταφορική περιγραφή αυτού του χαρακτήρα.

3. Να μελετήσετε το κείμενο του Κόντογλου "Τα έμορφα τραγούδια μας, η αναπνοή της φυλής μας" (σ. 25 στο βιβλίο της γ' γυμνασίου), να εντοπίσετε τις βασικές μεταφορές και να ανιχνεύσετε την ιδεολογία που τις διακατέχει.

4. Λογοτεχνία και Ζωή

Μερικοί άνθρωποι νομίζουν πως η λογοτεχνία αποτελεί καθρέφτη της ζωής, πως απεικονίζει την κοινωνία της εποχής της ή πως αποτυπώνει την πραγματικότητα. Σε μια χώρα μάλιστα όπως η Ελλάδα, που έχει γνωρίσει πολέμους, εμφύλιες διαμάχες, δικτατορίες και έντονες πολιτικές αντιπαράθεσεις, ήταν απόλυτα φυσικό να χρησιμοποιηθεί η λογοτεχνία ως μέσον για να καταγραφούν οι εμπειρίες και οι πολιτικές και κοινωνικές τοποθετήσεις του/της συγγραφέα τους. Είναι χαρακτηριστική αντίδραση των καταπιεσμένων και βασανισμένων ανθρώπων να διοχετεύουν στη λογοτεχνία τις εμπειρίες και τα συναισθήματά τους και να διεκδικούν μέσω των κειμένων τους την κοινωνική δικαίωση και καταξίωση.

Εχουμε όμως τονίσει σε προηγούμενες σελίδες ότι το κείμενό μας, η περιγραφή μας, δεν εκφράζει την πραγματικότητα αλλά την οπτική μας γωνία. Δεν είναι ποτέ δυνατόν να περιγράψουμε πλήρως μια κατάσταση ή ένα χώρο, αλλά επιλέγουμε να αναφερθούμε σε εκείνα ακριβώς τα στοιχεία τα οποία ταιριάζουν με την ιδεολογική μας τοποθέτηση ή την συναισθηματική μας φόρτιση. Διαφορετικοί άνθρωποι θα κάνουν διαφορετικές περιγραφές και διαφορετικές εκτιμήσεις, ακόμη και αν έχουν κοινό αντικείμενο περιγραφής. Και εμείς οι ίδιοι αλλάζουμε απόψεις για κάποιες εμπειρίες μας από το παρελθόν ανάλογα με το χρόνο, την ψυχική μας διάθεση και τις συνθήκες που επικρατούν κάθε φορά. Την ημέρα των Χριστουγέννων πιθανόν να μην είμαστε τόσο πολύ ευτυχισμένοι και συχνά συμβαίνει εκείνη την ημέρα να υπάρχουν εκνευρισμοί, μικρές ή μεγάλες απογοητεύσεις, οικογενειακές αντιπαραθέσεις. Αντίθετα, όταν αναπολούμε την ημέρα αυτή, μόλις τελειώσουν οι διακοπές, συχνά την φέρνουμε στη σκέψη μας ως μια ημέρα γαλήνης και ευτυχίας. Κάτι ανάλογο μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει όταν κοιτάζουμε παλιές φωτογραφίες από μια εκδρομή ή ένα πάρτι. Τα συναισθήματα που έχουμε μετά από λίγο καιρό είναι δύσκολο να πούμε ότι συμπίπτουν με εκείνα που είχαμε τότε. Μια γυναίκα που έχει ευτυχισμένη ζωή πιθανόν να δείχνει τις φωτογραφίες του γάμου της περιγράφοντας την τελετή ως μια πολύ ευτυχισμένη στιγμή της ζωής της. Ενδεχομένως όμως, αν ο γάμος καταλήξει άσχημα μετά από καιρό, να περιγράφει την τελετή τονίζοντας τις μικροατυχίες εκείνης της ημέρας και επισημαίνοντας πως από την πρώτη κιόλας στιγμή όλα έδειχναν πως θα πήγαιναν στραβά. Θα μπορούσαμε επίσης να αναλογισθούμε πόσο διαφορετικές περιγραφές και εκτιμήσεις θα είχαμε από τους προσκεκλημένους και κυρίως από τους γονείς του γαμπρού και της νύφης.

Είναι, λοιπόν, δυνατόν να πούμε ότι το κείμενο δεν αποδίδει το πραγματικό συμβάν αλλά ένα πολύ μικρό κομμάτι του. Οτι το κείμενο δηλαδή αποτελεί μια μετωπυμία της πραγματικότητας, ένα τόσο μικρό μέρος της, που μπορεί να έχει διαστρεβλωτικές συνέπειες. Αυτή η

μετωνυμική απόδοση της πραγματικότητας ίσως είναι βεβαρημένη και με μεταφορικές προβολές της ιδεολογίας και των συναισθημάτων μας, οπότε μπορούμε να πούμε ότι εντείνεται ο διαστρεβλωτικός χαρακτήρας της περιγραφής μας.

Επομένως, δεν πρέπει να κρίνουμε ένα λογοτεχνικό έργο σε σχέση με το πόσο αληθινά αποδίδει τα πράγματα. Το αν συμφωνούμε ή διαφωνούμε με αυτή την απόδοση είναι κάτι το τελείως συμπτωματικό και δεν έχει καμιά σχέση με την ίδια την πραγματικότητα. Αντιθέτως, πρέπει να εξετάζουμε πώς τοποθετούμαστε απέναντι στις καταστάσεις και τους χαρακτήρες που περιγράφονται, πώς δεχόμαστε την ιδεολογία του κειμένου και τις κοινωνικές σχέσεις. Γενικώς, το ζητούμενο δεν θα πρέπει να είναι η ιστορική αλήθεια του κειμένου αλλά η τοποθέτησή μας απέναντι στις καταστάσεις που περιγράφονται, όπως περιγράφονται ή όπως νομίζουμε ότι περιγράφονται.

Αυτό σε καμιά περίπτωση δεν σημαίνει ότι η λογοτεχνική δημιουργία είναι ανεξάρτητη από τις κοινωνικές καταστάσεις. Αντίθετα, οι κοινωνικές συνθήκες επηρεάζουν ιδεολογικά τη λογοτεχνική παραγωγή, και μάλιστα καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο το αναγνωστικό κοινό αποδέχεται ένα λογοτεχνικό έργο. Ένα έργο το οποίο προβάλλει και υποστηρίζει τις φυλετικές διακρίσεις θα ήταν πιο εύκολο να γραφτεί και να γίνει αποδεκτό τον περασμένο αιώνα παρά στη σύγχρονη εποχή. Αντίθετα, ένα έργο που αμφισβητεί τη θέση του πατέρα ως αρχηγού της οικογένειας είναι πιο εύκολο να γραφτεί και να γίνει αποδεκτό στην εποχή μας, ενώ κάτι τέτοιο θα ήταν δύσκολο να συμβεί μερικές δεκαετίες πριν.

Ο Συγγραφέας-Θεός

Σε προηγούμενες σελίδες είχαμε πει πως θα εξετάσουμε μερικές μεταφορές, με βάση τις οποίες γράφεται και διαβάζεται η λογοτεχνία. Μια βασική μεταφορά είναι αυτή που παρομοιάζει τον λογοτέχνη με ένα μικρό θεό, ο οποίος μέσα στο λογοτεχνικό του έργο δημιουργεί το δικό του σύμπαν, τον δικό του κόσμο. Ο συγγραφέας δημιουργεί τον χώρο μέσα στον οποίο γεννιούνται, ζουν και πεθαίνουν οι άνθρωποι και γενικώς τα πλάσματα τα οποία ο ίδιος δημιούργησε. Οι χαρακτήρες του εξαρτώνται τελείως από αυτόν τον παντοδύναμο θεό. Αυτός αποφασίζει αν θα γεννηθούν, τι όνομα θα έχουν, αν θα παντρευτούν και με ποιον ή ποιαν, αν θα είναι φτωχοί ή πλούσιοι, καλοί ή κακοί, ευτυχισμένοι ή δυστυχισμέ-

νοι, υγιείς ή άρρωστοι, αν θα πεδάνουν και πότε. Ένας άνθρωπος μέσα σε ένα λογοτεχνικό έργο δεν μπορεί να αποφασίσει ο ίδιος ούτε πόση ζάχαρη θέλει στον καφέ του. Έχει προαποφασίσει για αυτόν ο δημιουργός του.

Το ότι ο συγγραφέας αντιμετωπίζεται σαν θεός φαίνεται και από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται σχετικά με αυτόν και το έργο του. Για παράδειγμα, όταν ένα έργο χαρακτηρίζεται "μεγαλόπνοο", υποδηλώνεται με αυτόν τον χαρακτηρισμό ότι ο δημιουργός του εμφύσησε σε αυτό την πνοή με τον ίδιο τρόπο που ο Θεός εμφύσησε την πνοή στον Αδάμ. Η λέξη επίσης "έμπνευση" (εν-πνεύμα) υπονοεί ότι ο καλλιτέχνης έχει καταληφθεί από ένα πνεύμα που μεταδίδει στο έργο του και το οποίο με τη σειρά του χαρακτηρίζεται "εμπνευσμένο".

Οι απαιτήσεις που εκφράζονται προς το έργο του λογοτέχνη είναι ανάλογες με αυτές που χαρακτηρίζουν το θεϊκό έργο. Δηλαδή, σύμφωνα με αυτή την αναλογία, το λογοτεχνικό έργο πρέπει να είναι τέλειο, αυθεντικό, πρωτότυπο, να εκφράζει ένα βαθύ και υψηλό νόημα και να διαποτίζεται από διαχρονικές και πανανθρώπινες αξίες.

Στην εποχή μας έχει αμφισβητηθεί ο ρόλος του λογοτέχνη και γενικότερα του καλλιτέχνη-θεού. Δεν θεωρούμε ότι ο λογοτέχνης είναι ένας άνθρωπος (άνδρας) με υπερφυσικές ιδιότητες αλλά ένας άνθρωπος όπως όλοι μας, ο οποίος έχει ασκήσει τις ικανότητές του και τις έχει κατευθύνει στη συγγραφή λογοτεχνικών κειμένων. Για αυτό τον λόγο, δεν στρέφουμε πλέον την προσοχή μας τόσο πολύ στη βιογραφία του λογοτέχνη, αλλά δίνουμε περισσότερη έμφαση στο ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο.

Όσον αφορά πάλι το κείμενο, δεν προσπαθούμε να ανιχνεύσουμε το βαθύ κρυμμένο μήνυμα σαν να πρόκειται να αποκρυπτογραφήσουμε ένα χρυσό του Απόλλωνα. Δεν μας ενδιαφέρει ίσως το Νόημα που είχε την πρόθεση να εκφράσει ο λογοτέχνης-θεός, αλλά μετατοπίζουμε το ενδιαφέρον μας στο νόημα που δημιουργείται στον/στην αναγνώστη/τρια, και αυτό είναι κάτι που θα προσπαθήσουμε να επεξηγήσουμε παρακάτω.

Στην εποχή μας έχει αρχίσει να υποχωρεί η αντίληψη ότι υπάρχουν πανανθρώπινες και διαχρονικές αξίες. Αντιθέτως, όλο και περισσότερο κερδίζει έδαφος η άποψη πως οι αξίες που υπάρχουν εκφράζουν τους ανθρώπους μιας κοινωνίας σε μια χρονική περίοδο. Για παράδειγμα, η υπακοή της συζύγου στον σύζυγο ήταν μια αξία που διήρκεσε πράγματι πολλούς αιώνες, αλλά στην εποχή μας τείνει να αντικατασταθεί από την αλληλοκατανόηση μεταξύ των συζύγων. Επίσης, η πίστη και η αφοσίωση στον αρχηγό όχι μόνο χάνει συνεχώς υποστηρικτές, αλλά αμφισβητείται και αυτή ακόμη η θέση του αρχηγού. Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε

ότι ένα λογοτεχνικό έργο αντανακλά, κατά κάποιον τρόπο, τις αντιλήψεις μιας εποχής και ενδεχομένως εκφράζει τις κοινωνικές συνθήκες κάτω από τις οποίες γράφτηκε. Ίσως μάλιστα να μας ενδιαφέρει να μελετήσουμε την εποχή και τις κοινωνικές καταστάσεις που οδήγησαν στην συγγραφή αυτού του έργου, αλλά παράλληλα να μας ενδιαφέρει και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται δεκτό το έργο αυτό στην ίδια εποχή ή σε μια άλλη. Ιδιαίτερα, πάντως, ίσως μας ενδιαφέρει το πώς γίνεται αντιληπτό και αποδεκτό το έργο αυτό από τον/την αναγνώστη/τρια, γιατί ο/η κάθε αναγνώστης/τρια έχει την δική του/της οπτική γωνία, τη δική του/της ιδεολογία, τις δικές του/της εμπειρίες, και προσλαμβάνει με διαφορετικό τρόπο το κείμενο.

Η εποχή μας θα μπορούσαμε να πούμε πως χαρακτηρίζεται από την αμφισβήτηση των αυθεντιών και μέσα σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η αμφισβήτηση της αυθεντίας του συγγραφέα, που υποχρεώνει τους/τις αναγνώστες/τριες να δεχτούν και να καταλάβουν το κείμενο με ένα ορισμένο τρόπο. Οπως είχαμε αναφέρει και σε προηγούμενες σελίδες, ο/η αναγνώστης/τρια αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει το κείμενο κατά τρόπο μεταφορικό ή μετωνυμικό, ανάλογα με τις δικές του/της εμπειρίες και σκέψεις. Η λέξη "νερό" θα γίνει διαφορετικά αντιληπτή από κάποιον/αν που περπατάει στη βροχή και διαφορετικά από κάποιον/αν άλλο/η ή και τον/την ίδιο/α όταν είναι διψασμένος/η το καλοκαίρι. Το κείμενο γίνεται τόσο διαφορετικά κατανοητό και αποδεκτό από διαφορετικούς ανθρώπους ή και από τους ίδιους αλλά σε διαφορετικές εποχές και καταστάσεις, ώστε να υποστηρίζεται η άποψη ότι κάθε αναγνώστης/τρια ξαναγράφει το κείμενο και ότι έχουμε τόσες παραλλαγές του κειμένου όσες είναι και οι αναγνώσεις του. Με αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να πούμε ότι η συγγραφή ενός κειμένου συνεχίζεται για πάντα και δεν ολοκληρώνεται ποτέ.

Παρ' όλο που αυτή η άποψη θα μπορούσε να διατυπωθεί για όλα τα λογοτεχνικά κείμενα, εντούτοις υπάρχουν λογοτεχνικά έργα που αφήνουν μικρότερα ή μεγαλύτερα περιθώρια στους/στις αναγνώστες/τριες για να διαφοροποιήσουν τις αναγνώσεις τους. Για παράδειγμα, ένα αστυνομικό έργο, που ανιχνεύει ένα έγκλημα και αποκαλύπτει τον/την δολοφόνο, αφήνει ελάχιστα περιθώρια στον/στην αναγνώστη/τρια ή τον/την θεατή να αμφισβητήσουν τα βασικά στοιχεία του έργου. Το ίδιο το έργο ορίζει σαφώς και ποιο είναι το έγκλημα και ποιος/ποια είναι ο/η δολοφόνος και λιγοστεύουν οι δυνατότητες να διαφοροποιηθούν κατά πολύ οι απόψεις του κοινού. Ο/Η αναγνώστης/τρια ή ο/η θεατής σε αυτή την περίπτωση μεταβάλλεται σε έναν/μία παθητικό/ή καταναλωτή/τρια, που διασκεδάζει με τις αποκαλύψεις του έργου. Ενδεχομένως μάλιστα το έργο να παραπλανήσει αρχικά τον/την αναγνώστη/τρια και να του/της υποδείξει να υπογιαστεί κάποιον/αν και να τον/την θεωρήσει ένοχο/η, οπότε θα

μπορούσε να πει κανείς/καμία ότι με αυτόν τον τρόπο προκαλεί την ενεργό συμμετοχή του/της. Αργότερα όμως συμβαίνει ο/η αρχικός/ή ένοχος/η να αποδεικνύεται ότι είναι αδώς/α, ενώ η ενοχή τελικώς βαραίνει το πρόσωπο εκείνο που ποτέ δεν προκάλεσε καμιά υπογία. Με αυτό τον τρόπο, το κείμενο παίζει με τον/την αναγνώστη/τρια, του/της αποδεικνύει την μικρόνοιά του/της, οπότε αυτός/ή με ταπεινοσύνη θαυμάζει τη μεγαλοφύια του συγγραφέα-θεού.

Αντίθετα, ας υποθέσουμε ότι έχουμε ένα έργο που εμφανίζει το έγκλημα, αλλά κατά τη διάρκεια της εξιχνίασής του παρεμβάλλει μέσω των προσώπων που είναι αναμειγμένα έναν προβληματισμό σχετικά με την σκοπιμότητα της αποκάλυψης των ενόχων ή αφήνει να διαγραφεί μια αμφιβολία για τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαπράχθηκε, για τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται η δικαιοσύνη, για τη θανατική ποινή, για τη σκοπιμότητα της φυλάκισης, για την κατάσταση που επικρατεί στις φυλακές, για το σωφρονισμό των ενόχων, για την πρόληψη του εγκλήματος, για τους παράγοντες που προκαλούν τη βία. Ενδεχομένως μάλιστα το βιβλίο να τελειώσει χωρίς να αποκαλύψει τον/την ένοχο/η, οπότε εναπομένει στον/στην αναγνώστη/τρια να αποφασίσει αν θέλει να βρει τον/την ένοχο/η και, σε περίπτωση που τον/την βρίσκει, αν θέλει να τον/την τιμωρήσει και μάλιστα με ποιον τρόπο και για ποιον σκοπό. Ένα τέτοιο έργο μεταβάλλει τον/την αναγνώστη/τρια από παθητικό/ή καταναλωτή/τρια σε ενεργό συγγραφέα, σε υπεύθυνη και σκεπτόμενη προσωπικότητα.

Στην εποχή μας, που ευνοεί τον σκεπτικισμό, υπάρχει αύξηση στην παραγωγή έργων που αφήνουν πολλά και μεγάλα περιθώρια στους/στις αναγνώστες/τριες να διαφοροποιούν τις ερμηνείες τους και κυρίως να ξαναγράφουν με την ανάγνωσή τους το λογοτεχνικό κείμενο. Η παραγωγή βέβαια αυτών των λογοτεχνικών έργων εκφράζει και τη μεταστροφή που παρατηρείται στην προτίμηση των αναγνωστών/τριων για τέτοια κείμενα. Αυτό όμως δεν σημαίνει αναγκαστικά πως οι αναγνώστες/τριες έχουν σταθερές προτιμήσεις και πως κάποιος/α που προτιμά έργα που προϋποθέτουν τη συμμετοχή του/της αναγνώστη/τριας δεν θέλει κάποια στιγμή να ξεκουραστεί διαβάζοντας ένα αστυνομικό μυθιστόρημα.

Θα μπορούσαμε όμως να πούμε πως στις μέρες μας διαγράφεται γενικώς κάποια τάση να αμφισβητηθούν ο ρόλος του συγγραφέα-θεού και οι ιδιότητες του έργου του. Είχαμε προηγουμένως αναφέρει ως βασικά χαρακτηριστικά ενός τέτοιου έργου την τελειότητα, την πρωτοτυπία, την αυθεντικότητα, την ύπαρξη ενός Νοήματος. Οι ιδιότητες αυτές προϋποθέτουν ένα σύστημα στεγανό, ερμητικά κλειστό. Από τη στιγμή όμως που δεχόμαστε τη συμμετοχή της κοινωνίας στην παραγωγή του και συμφωνούμε ότι το κείμενο είναι ανοικτό σε πολλές εκδοχές και ερμηνείες, οι

ιδιότητες αυτές παύουν να ισχύουν. Ίσως όμως θα έπρεπε να πούμε πως, ανεξάρτητα από τη λογοτεχνία, στην εποχή μας η αξία αυτών των ιδιοτήτων γίνεται δεκτή με όλο και λιγότερη ευκολία.

Το Καλό και το Κακό

Υπάρχει η άποψη ότι τα ερωτήματα που θέτουμε για να αξιολογήσουμε ένα λογοτεχνικό κείμενο, τα θέματα που εξετάζει η λογοτεχνία και ο τρόπος με τον οποίο το αντιμετωπίζει αποτελούν μεταφορές βασικών επιθυμιών στη ζωή ενός ατόμου.

Μια τέτοια βασική επιθυμία του ανθρώπου είναι η διάκριση ανάμεσα στο καλό και το κακό. Οχι μόνον ο άνθρωπος επιδιώκει την ταξινόμηση και τη σαφή διάκριση ανάμεσα στα είδη, αλλά πρωταρχική του ανάγκη είναι αυτός ο αυστηρός διαχωρισμός ανάμεσα στην αρετή και την αμαρτία. Συχνά μάλιστα πιστεύεται ότι το καλό και το κακό είναι τελείως ξεκαθαρισμένα και ότι ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να επιλέξει ανάμεσα στα δύο. Οι καλοί βέβαια επιλέγουν το καλό και οι κακοί το κακό, οπότε είναι πολύ εύκολο να διατηρούμε και τους ανθρώπους ταξινομημένους.

Είναι απόλυτα σεβαστή αυτή η ανθρωπίνη επιθυμία, αλλά στην πραγματική ζωή η κατάσταση είναι τελείως διαφορετική. Το καλό και το κακό δεν είναι τόσο εύκολα διαχωρισμένα και κυρίως δεν είναι διαχωρισμένοι οι καλοί από τους κακούς ανθρώπους. Δεν είμαστε ελεύθεροι να επιλέξουμε ανάμεσα στο καλό και στο κακό, αλλά αντίθετα η επιλογή μας καθορίζεται από τον ψυχισμό μας, από τις επιδράσεις που έχουμε δεχτεί, από τη διαμόρφωση που μας έχει δώσει η κοινωνία.

Τό γεγονός ότι στην εποχή μας αναζητούμε τη συμβουλή και τη βοήθεια ψυχολογικών, ψυχολόγων και κοινωνικών λειτουργών δείχνει ότι ούτε σαφής διαχωρισμός υπάρχει ανάμεσα στο καλό και στο κακό ούτε ελεύθερη επιλογή. Αντίθετα, υπάρχουν αμφιβολίες, διλήμματα, συγκρούσεις καθηκόντων, καλές προθέσεις με κακά αποτελέσματα ή και το αντίστροφο. Ίσως να μοιάζουμε λιγότερο στον Ηρακλή, που έχει να επιλέξει ανάμεσα στην οδό της αρετής και την οδό της κακίας, και περισσότερο στη μαϊμού, που αγαπάει πολύ το παιδί της αλλά το κρατάει τόσο σφιχτά στην αγκαλιά της, ώσπου αυτό πεθαίνει από ασφυξία.

Συχνά ορισμένα λογοτεχνικά ή κινηματογραφικά έργα εκμεταλλεύονται αυτή την επιθυμία των ανθρώπων για διάκριση ανάμεσα στο καλό και

στο κακό και παρουσιάζουν τους χαρακτήρες τους χωρισμένους σε δύο ομάδες, στους καλούς και στους κακούς. Οι κακοί βλάπτουν τους καλούς αλλά οι καλοί, που είναι δυνατοί και ωραίοι, νικούν τους κακούς στο τέλος, τους σκοτώνουν ή τους κλείνουν στη φυλακή και έτσι η κοινωνία ξαναγίνεται ένας παράδεισος. Τα έργα αυτά, που είναι αφελή, συχνά αρέσουν στους/στις αναγνώστες/τριες ή στους/στις θεατές, γιατί τους δημιουργούν την γευδαίσθηση ότι και οι ίδιοι/ες, που επίσης είναι καλοί/ές, θα δικαιωθούν στο τέλος και επομένως δεν χρειάζεται να ανησυχούν για τίποτα.

Θα πρέπει ίσως να πούμε ότι υπάρχουν και έργα τα οποία δεν είναι αφελή και δεν κάνουν διακρίσεις ανάμεσα σε καλούς και σε κακούς, αλλά μας φέρνουν αντιμέτωπους με την πολυπλοκότητα των ανθρωπίνων σχέσεων και καταστάσεων.

Το "Εγώ" ως Κέντρο του Κόσμου

Συχνά οι άνθρωποι στην παιδική τους ηλικία αισθάνονται πως είναι το κέντρο του κόσμου. Οι απαιτήσεις τους ικανοποιούνται, όλοι/ες στο περιβάλλον τους ασχολούνται μαζί τους, αποτελούν το επίκεντρο των συζητήσεων, των φιλοφρονήσεων και του θαυμασμού. Αργότερα ανακαλύπτουν πως ο κόσμος είναι πολύ μεγαλύτερος από αυτόν που νόμιζαν, πως έπαγαν να είναι το κέντρο του, και σταδιακά προσπαθούν να συμβιβασθούν με την ιδέα της ανωνυμίας. Παραμένει όμως ο πόθος τους να γίνουν το κέντρο του κόσμου ή έστω της ομάδας, να αποκτήσουν εξουσία, να αναγνωρισθούν και να επιτύχουν σύμφωνα με τα μέτρα της κοινωνίας και της εποχής τους.

Μερικές φορές η ανησυχία τους αυτή βρίσκει διέξοδο σε έργα που προβάλλουν κάποιον κεντρικό ήρωα σπουδαίο, γενναίο, ωραίο, που ξεπερνά όλες τις δυσκολίες και στο τέλος αποκτά πλούτη και δόξα. Ο/Η αναγνώστης/τρια ή ο/η θεατής συχνά ταυτίζεται με τον κεντρικό ήρωα, αισθάνεται πως θα ξαναγίνει κι αυτός/ή το επίκεντρο του κόσμου, πως έχει μπροστά του/της μια ανοδική πορεία, την οποία θα ακολουθήσει αναπόφευκτα.

Στα έργα αυτά δίνεται συχνά τόση έμφαση στον κεντρικό ήρωα, ώστε να μη μένει περιθώριο να ασχοληθεί κανείς με άλλα πρόσωπα του έργου. Σε ένα έργο γουέστερν, για παράδειγμα, όλο το ενδιαφέρον περιορίζεται

στον κεντρικό ήρωα σε τέτοιο σημείο, που η ανθρώπινη ζωή χάνει τελείως την αξία της. Σε ένα τέτοιο έργο οι άνθρωποι πεθαίνουν σαν τις μύγες, αλλά κανείς δεν ανησυχεί για αυτό. κανείς δεν ενοχλείται, και μάλιστα μερικές φορές προκαλείται με αυτόν τον τρόπο και ο ενθουσιασμός των θεατών. Αντίθετα, αυτό που έχει σημασία, που συγκεντρώνει όλο το ενδιαφέρον, είναι να μην πάθει τίποτα ο κεντρικός ήρωας, παρ' όλο που οι σφαίρες περνάνε συνεχώς δίπλα του. Στο τέλος, είναι σχεδόν βέβαιο πως το παλικάρι θα σκοτώσει τους κακούς και θα παντρευτεί το κορίτσι που διεκδικούσε ο άσχημος αρχηγός τους.

Στην εποχή μας όλο και περισσότερο επικρατεί η τάση να μη γίνεται διάκριση ανάμεσα στο κέντρο και στην περιφέρεια και να μην έχουμε χαρισματικούς κεντρικούς ήρωες που καταξιώνονται από το έργο. Ο εγωκεντρισμός γίνεται αντικείμενο ειρωνείας και η φιλοδοξία τείνει να θεωρείται συνώνυμο της ματαιοδοξίας. Δεν μιλάμε πλέον για τους ήρωες ενός μυθιστορήματος αλλά απλώς για τους χαρακτήρες του.

Η Γραμμικότητα και η Ολοκλήρωση

Οι άνθρωποι συνήθως θέλουν να αισθάνονται πως οι πράξεις τους έχουν έναν προορισμό, έναν σκοπό, πως τίποτα δεν γίνεται τυχαία. Αυτό ισχύει όχι μόνο σε ατομικό επίπεδο αλλά και σε κοινωνικό. Η πεποίθηση πως τα πάντα διακατέχονται από ένα νόημα οδηγεί στην εντύπωση πως υπάρχει μια γραμμική εξέλιξη αιτίου και αποτελέσματος στην πορεία της ανθρώπινης ζωής και της κοινωνίας γενικότερα. Ανεξάρτητα από το πόσο αυτό είναι σωστό, μας κατευθύνει, τουλάχιστον όταν περιγράφουμε μια κατάσταση ή κάποια γεγονότα, να επιλέγουμε στην αφήγησή μας εκείνα τα στοιχεία που έχουν σημασία για την εξέλιξη των πραγμάτων. Όσα συμβάντα ή όσες σκέψεις δεν εντάσσονται σε αυτή την εξελικτική πορεία αντιμετωπίζονται ως λεπτομέρειες ή ακόμη θεωρούνται ότι είναι εκτός θέματος.

Για παράδειγμα, αν σε ένα κείμενο περιγράφεται μια ημέρα από τη ζωή μιας οικογένειας, δεν θα περιγραφεί ολόκληρο το εικοσιτετράωρο κάθε μέλους της οικογένειας, αλλά θα επιμείνουμε μόνο σε εκείνα τα στοιχεία που συνδέουν την εντύπωση που θέλουμε να δώσουμε. Αν θέλουμε να δείξουμε πόσο χαρούμενη ήταν η ημέρα, θα περιοριστεί η αφήγησή μας μόνο σε εκείνα τα στοιχεία που συμβάλλουν στη χαρά της οικογένειας και

δικαιολογούν το συμπέρασμά μας. Τα υπόλοιπα στοιχεία που είναι φυσικό να υπάρχουν στη διάρκεια μιας ημέρας θα παραλειφθούν και θα είναι σαν να μην υπήρξαν, παρ' όλο που μπορεί να ήταν ικανά να κάνουν κάποιο μέλος της οικογένειας να αισθανθεί πως πέρασε μια εκνευριστική ημέρα. Κάπως έτσι γράφεται και η Ιστορία. Ο ιστορικός μιας εποχής επιλέγει να αναφερθεί σε εκείνα τα γεγονότα που αποτελούν σκαλοπάτια για τα επόμενα και είναι σύμφωνα με την οπτική γωνία του.

Αυτή η παράθεση περιστατικών σε μια γραμμική αφήγηση δεν είναι σύμφωνα με τη ζωή μας. Στην πραγματική ζωή τα γεγονότα και οι καταστάσεις σε μια κοινωνία, αν θέλαμε να σχηματοποιηθούν, μάλλον θα έπαιρναν τη μορφή ενός πολυεπίπεδου πλέγματος με άπειρες προεκτάσεις. Επομένως, κάθε γραμμική αφήγηση αποτελεί μια κατασκευή, μια μεταφορά που ικανοποιεί τη διάθεσή μας για τάξη, για ταξινόμηση, για συνέπεια, για συνέχεια.

Υπάρχουν σύγχρονα λογοτεχνικά έργα, τα οποία παραδέχονται αποσπασματικές αφηγήσεις και έτσι μας υπενθυμίζουν ότι η γραμμικότητα είναι μια κατασκευή με σχετική αξία. Συχνά μάλιστα αυτές οι αποσπασματικές αφηγήσεις αρχίζουν στα μισά μιας φράσης και διακόπτονται ξαφνικά, επειδή, για παράδειγμα, τελείωσε η σελίδα, αφήνοντας τον λόγο μετέωρο, χωρίς να ολοκληρώνεται η πρόταση. Ένα τέτοιο βιβλίο μπορεί ενδεχομένως να μας αρέσει, παρά τις διακοπές στην ανάγνωση, γιατί ενεργοποιεί τη συμμετοχή μας και μας ωθεί να παίρνουμε μέρος στην αφήγηση.

Ανάλογη και συναφής με τη διάθεσή μας για γραμμική παράσταση είναι και η επιθυμία μας για ολοκλήρωση. Η άγνοια σχετικά με την αρχή και το τέλος του κόσμου, σχετικά με την αρχή και το τέλος του σύμπαντος, δημιουργεί στον άνθρωπο την ανησυχία πως δεν μπορεί να αντικρίσει τα όριά του στον χώρο και στον χρόνο. Αυτή η έλλειψη ορίων και επομένως η έλλειψη ολοκλήρωσης, που αντικαθίστανται από την τραυματική αίσθηση του απείρου, ενδεχομένως να προκαλεί την ανάγκη στον άνθρωπο να επιβάλλει παντού όρια και να φαντασιώνεται την ολοκλήρωση.

Για τον εαυτό του οδηγείται στη φαντασίωση ότι είναι ολοκληρωμένος χαρακτήρας, ότι έχει ολοκληρωμένη προσωπικότητα. Θέλει να ολοκληρώνει τις σχέσεις του με τους άλλους ανθρώπους, να ολοκληρώνει τις σκέψεις του, τις ιδέες του, το έργο του και τη ζωή του. Κάθε ακρωτηριασμός, κάθε έλλειψη, κάθε αποσπασματικότητα επουλώνεται με τη μεταφορά της ολοκλήρωσης.

Η ίδια μεταφορά της ολοκλήρωσης παρατηρείται και στη λογοτεχνία. Το παραμύθι θέλουμε να ολοκληρώνεται. Πρέπει στο τέλος το βασιλόπουλο να σκοτώσει τον κακό δράκο και να παντρευτεί τη βασιλοπούλα, για

να ζήσουν αυτοί καλά και εμείς καλύτερα - ή μάλλον για να κοιμηθούμε εμείς καλά και αυτοί καλύτερα. Πρέπει να υπάρχει ένα καλό τέλος, που να μας δημιουργεί την εντύπωση ότι και στα δικά μας βάσανα θα υπάρξει ένα ευτυχισμένο τέλος, σταθερό, αμετακίνητο, πως θα ξαναβρούμε τον χαμένο παράδεισο.

Στην πραγματική ζωή δεν υπάρχει αρχή και τέλος. Το πριγκιπικό ζεύγος μπορεί να πάρει διαζύγιο, μπορεί η βασιλοπούλα να μείνει χήρα, μπορεί τα παιδιά τους να παίρνουν ναρκωτικά. Επίγεια επιστροφή στον παράδεισο δεν υπάρχει, όπως δεν υπάρχει και τέλος. Πάντα θα υπάρχει η επόμενη ημέρα.

Πολλά λογοτεχνικά έργα υπονομεύουν αυτή την αναζήτηση της ολοκλήρωσης και δεν μας παρουσιάζουν ολοκληρωμένους χαρακτήρες, δεν αρχίζουν από το *"μια φορά κι έναν καιρό ήταν ένας βασιλιάς"*, δεν καταλήγουν σε γάμο ή σε θάνατο, αλλά εντείνουν την αίσθηση της αποσπασματικότητας.

Η σύγχρονη λογοτεχνία, που επιζητεί την ανάμειξη του/της αναγνώστη/τριας στις διαδικασίες της, δέχεται εκτός των άλλων ότι κάθε ανάγνωση ξαναγράφει το κείμενο και επομένως το κείμενο δεν θα ολοκληρωθεί ποτέ. Τέλος δεν θα υπάρξει έτσι κι αλλιώς, και το εξώφυλλο είναι ένα απατηλό όριο. Η ολοκλήρωση είναι μόνο μια φαντασίωση και η λογοτεχνία συχνά φροντίζει να μας το υπενθυμίζει.

5. Ο Χώρος και η Λογοτεχνία

Στο προηγούμενο κεφάλαιο εκφράστηκε η άποψη ότι οι κοινωνικές συνθήκες επηρεάζουν τη λογοτεχνική γραφή καθώς επίσης και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται δεκτό ένα λογοτεχνικό έργο. Ίσως χρειάζεται να τονισθεί ότι δεν θα πρέπει ενδεχομένως να θεωρηθούν ως κοινωνικές συνθήκες μόνο οι πόλεμοι, οι επαναστάσεις, οι κινητοποιήσεις των εργαζομένων ή των φοιτητών, αλλά γενικότερα όλες οι ανθρώπινες εκδηλώσεις ή εκφράσεις, ανεξάρτητα από τον αριθμό των ανθρώπων που εκπροσωπούν. Οι ατομικές ή οι κοινωνικές εκδηλώσεις δεν είναι τυχαίες αλλά εκφράζουν τον ιδεολογικό ή τον πολιτισμικό χώρο από τον οποίο προέρχονται και στον οποίο απευθύνονται.

Στις αναφορές που έχουν γίνει έως τώρα στη σύγχρονη λογοτεχνία έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι στις μέρες μας αντιμετωπίζονται με σκεπτικισμό ορισμένες αρχές και αξίες, οι οποίες θεωρούνται περισσότερο κοινωνικές συμβάσεις με σχετική χρονική ισχύ και διάρκεια. Ο σκεπτικισμός αυτός δεν επηρεάζει μόνο τα λογοτεχνικά έργα που γράφονται στην εποχή μας αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αξιολογούμε και μελετούμε τα έργα του παρελθόντος. Επίσης, ο σκεπτικισμός αυτός δεν αφορά μόνο τη συγγραφή και τη μελέτη της λογοτεχνίας αλλά, όπως είπαμε και προηγουμένως, εκφράζει έναν ευρύτερο ιδεολογικό και πολιτισμικό χώρο.

Επειδή, λοιπόν, σύμφωνα με αυτή την άποψη, η λογοτεχνική γραφή και μελέτη δεν είναι απομονωμένη δουλειά εργαστηρίου αλλά βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον κοινωνικό περίγυρο, θα προσπαθήσουμε να δούμε σε αυτό το κεφάλαιο πώς οι τάσεις που αναδιφήσαμε στη λογοτεχνία εκφράζονται και σε άλλους χώρους.

Για παράδειγμα, ας δούμε πώς αρκετές από τις θέσεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη λογοτεχνία εκφράζονται στη διακόσμηση του διαδρόμου, στο δεύτερο όροφο της Σχολής Μωραΐτη. Είναι ένα έργο που καταλαμβάνει τους δύο τοίχους απέναντι από τη βιβλιοθήκη και αντιστέκεται στο μάτι, που προσπαθεί βιαστικά να το κατανοήσει και να το ταξινομήσει. Υπονομεύει όλες τις ιδεαλιστικές απόψεις περί τέχνης και ξαναθέτει στο/στη θεατή τα ερωτήματα που ο/η ίδιος/α πιθανόν έως τώρα να θεωρούσε απαντημένα. Ας δούμε, όμως, μερικά από τα θέματα που δίνονται με αυτό το έργο.

Η Ταξινόμηση

Η επίδραση των επιστημών στην ανθρωπίνη σκέψη τους τελευταίους αιώνες είναι τόσο μεγάλη, ώστε να υπάρχει επιθυμία για ταξινόμηση ανάλογη με αυτήν του βοτανολόγου. Όπως δηλαδή ο βοτανολόγος διαμορφώνει αντικειμενικά κριτήρια με τα οποία ταξινομεί όλα τα είδη, ώστε στο τέλος να χαρτογραφεί ολόκληρο το βασίλειο των φυτών, με τον ίδιο τρόπο γίνεται προσπάθεια να ταξινομούνται οι άνθρωποι, οι σκέυεις τους, οι σχέσεις τους, τα έργα και οι εκδηλώσεις τους. Την ταξινομητική διάθεση δεν απέφυγε ούτε η καλλιτεχνική έκφραση, αλλά αντιθέτως έγινε προσπάθεια να διαμορφωθούν κριτήρια, που παρουσιάζονται ως αντικειμενικά και που αποβλέπουν στην ταξινόμηση και τελικά στην καθήλωση της τέχνης σε ορισμένα πρότυπα.

Η βασική προσπάθεια για ταξινόμηση απέβλεπε στη χάραξη μιας διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στο τι είναι τέχνη και τι δεν είναι. Όπως όμως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, σχετικά με το τι είναι λογοτεχνία η διαχωριστική γραμμή είναι τελείως αδύνατη. Ο,τι ισχύει για τη λογοτεχνία ισχύει και για την τέχνη γενικότερα. Έργο τέχνης δηλαδή είναι αυτό το έργο στο οποίο, για λόγους συμβατικούς ή και τελείως τυχαίους, μια κοινωνία ανθρώπων (μικρή ή μεγάλη) αναγνωρίζει καλλιτεχνική αξία. Η καλλιτεχνική αξία όμως δεν ορίζεται και δεν περιγράφεται.

Το έργο, λοιπόν, του διαδρόμου μας θέτει το ερώτημα *"τι είναι τέχνη;"* και μας προκαλεί να αναγνωρίσουμε τη σχετικότητα που περιέχει η ενδεχόμενη απάντησή μας. Η, αλλιώς, το ερώτημα αφορά το αν θα μπορούσαμε να αρνηθούμε τον ιδεαλισμό που υπάρχει γύρω από την τέχνη, οπότε θα δεχθούμε ότι δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή. Άρα το ερώτημα επιστρέφεται αναπάντητο, γιατί δεν μας αφορά. Επομένως, μπορούμε να χρησιμοποιούμε τους όρους *"τέχνη"* και *"έργο τέχνης"* με την ίδια συμβατικότητα με την οποία χρησιμοποιούμε τους όρους *"λογοτεχνία"* και *"λογοτεχνικό έργο"*.

Η διάθεσή μας για ταξινόμηση θα προσκρούσει και στην προσπάθεια να κατατάξουμε το έργο του διαδρόμου σε κάποια αναγνωρισμένη κατηγορία. Ένα έργο που αποτελείται κυρίως από γεωμετρικά σχήματα, κατασκευασμένα από διαφανές πλαστικό, ανήκει στη γλυπτική ή στη ζωγραφική; Η ταξινόμηση όχι μόνο είναι ανέφικτη, αλλά ίσως θα έπρεπε να μην είναι επιθυμητή, για να μπορούσαμε να ξεφύγουμε από τις παγίδες που μας στήνει. Η οροθέτηση της γλυπτικής και της ζωγραφικής είναι απλώς μια κατασκευή χωρίς απόλυτη ή φυσική αξία. Την έννοια της κατασκευής μας υπενθυμίζει το έργο και με το θέμα του. Τα γεωμετρικά

σχήματα και οι ευθείες είναι ανθρώπινες κατασκευές. Στη φύση υπάρχουν καμπύλες γραμμές.

Ανάλογα προβλήματα παρατηρούνται και στον χώρο της λογοτεχνίας. Η διάκριση ανάμεσα στην ποίηση, την πεζογραφία και την κριτική, ή ανάμεσα στο διήγημα, τη νουβέλα, το μυθιστόρημα, την αυτοβιογραφία και τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις εκφράζει μόνο την ανησυχία του ανθρώπου μήπως αφήσει κάποιο χώρο αταξινόμητο. Στη σύγχρονη λογοτεχνία η ταξινόμηση αυτή συχνά είναι αδύνατη και υπονομεύεται από το ίδιο το κείμενο. Η ταξινόμηση είναι μια πράξη αυταρχική, που αποβλέπει στο να μεταβάλει κάθε υποκείμενο σε αντικείμενο περιγραφής και μελέτης. Το σύγχρονο κείμενο αντιστέκεται σε τέτοιου είδους αυθεντίες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπονομεύει και τη δική του αυθεντία.

Ας δούμε τώρα πώς ο τοίχος του διαδρόμου υπονομεύει την αυθεντία του. Κατ' αρχήν δεν μπορούμε να διακρίνουμε το έργο τέχνης από το φόντο του, το καλλιτεχνικό μέρος από την επιφάνεια του τοίχου, όπως δεν μπορούμε σε ένα πίνακα ζωγραφικής να ξεχωρίσουμε τον μουσαμά από το χρώμα. Ο τοίχος όμως αυτός, που αντιστέκεται στις ταξινομήσεις, είναι ακριβώς ο τοίχος που κάνει τις αυστηρότερες ταξινομήσεις μέσα στον χώρο του σχολείου. Από τον τοίχο αυτόν ορίζεται το γραφείο των καθηγητών/τριών, χώρος δηλαδή που όχι απλώς ταξινομεί αλλά αποτελεί το όριο της διάκρισης ανάμεσα στους/στις μαθητές/τριες και στους/στις καθηγητές/τριες. Ο χώρος χρησιμοποιείται αποκλειστικά από τους/τις καθηγητές/τριες και δεν επιτρέπεται η είσοδος των μαθητών/τριών σε αυτόν. Στην προέκτασή του ο τοίχος ορίζει τη γραμματεία του σχολείου, τον χώρο δηλαδή στον οποίο ταξινομούνται οι μαθητές/τριες κατά τάξεις, κατά τμήματα, κατά μαθήματα. Και όχι μόνο ταξινομούνται αλλά τηρούνται αρχεία σχετικά με την πρόοδο τους, τις επιδόσεις τους, τις παρατηρήσεις των καθηγητών/τριών τους. Τηρούνται δηλαδή τα αρχεία κάθε ταξινόμησης που γίνεται στο σχολείο και, επιπλέον, χωρίς να έχουν πρόσβαση στα αρχεία αυτά εκείνοι/ες ακριβώς που ταξινομούνται.

Στις δύο άκρες πάλι του τοίχου διακρίνουμε τις πόρτες για τις τουαλέτες των καθηγητών/τριών και του προσωπικού του σχολείου. Σε αυτήν την περίπτωση, εκτός από την ταξινόμηση μαθητής/μη μαθητής, έχουμε και την ταξινόμηση των φύλων. Υπάρχει η τουαλέτα των γυναικών και η τουαλέτα των ανδρών.

Επομένως, ο τοίχος του κεντρικού διαδρόμου του σχολείου είναι ο τοίχος που υπονομεύει τις ταξινομήσεις και συγχρόνως τις νομιμοποιεί. Οι αντιφάσεις υπάρχουν παντού και είναι χαρακτηριστικό της εποχής μας να τις αναζητεί. Η εποχή μας δεν προσπαθεί να δώσει λύσεις στα προβλήματα, αλλά μας βοηθάει να τα διαπιστώνουμε και να τα συνειδητοποιούμε. Δεν

προσπαθεί να μας βγάλει από την παγίδα, αλλά μας δίνει τα εφόδια που χρειαζόμαστε για να αντιληφθούμε ότι είμαστε παγιδευμένοι/ες. Και για να αντιστρέψουμε το συμπέρασμά μας, ο τοίχος του διαδρόμου δεν νομιμοποιεί την αυθεντία του αλλά την υπονομεύει.

Το (Κοινωνικό) Πλαίσιο

Εχουμε συνηθίσει να περιβάλλουμε ένα έργο ζωγραφικής με μία κορνίζα. Ανάμεσα δηλαδή στον ζωγραφικό πίνακα και τον τοίχο μεσολαβεί η κορνίζα, που μας υπενθυμίζει πού τελειώνει το έργο του/της καλλιτέχνη και πού αρχίζει ο κοινός χώρος, ο τοίχος. Το γλυπτό, πάλι, τοποθετείται σε ένα βάθρο, ώστε να ξεχωρίζει και να απομονώνεται από τον υπόλοιπο χώρο. Την απομόνωση αυτή το βιβλίο την εξασφαλίζει με το εξώφυλλό του. Μπορούμε δηλαδή να πούμε ότι γενικά το έργο τοποθετείται μέσα σε ένα πλαίσιο, που οροθετεί το χώρο της τέχνης και λειτουργεί ως φράχτης ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και την κοινωνία.

Στην εποχή μας, που είναι αντίθετη με τις οροθετήσεις, το πλαίσιο καταργείται. Τα γλυπτά κατεβαίνουν από το βάθρο και εντάσσονται μέσα στο χώρο, μαζί με τα έπιπλα και τους ανθρώπους. Οι ζωγραφικοί πίνακες είναι χωρίς κορνίζα και αποτελούν μέρος του τοίχου. Το έργο τέχνης παύει να είναι δημιούργημα ενός καλλιτέχνη-θεού και δεν μετατρέπεται σε εικόνα. Αντίθετα, θεωρείται έκφραση ενός ιδεολογικού και πολιτισμικού χώρου και δεν γίνεται προσπάθεια να αποσπασθεί από αυτόν.

Στη λογοτεχνία το εξώφυλλο του βιβλίου θεωρείται απλώς ένα εμπειρικό όριο, που όμως - όπως είπαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο - δεν εμποδίζει το κείμενο να γράφεται και να ξαναγράφεται κάθε φορά που διαβάζεται. Το κείμενο δεν θα ολοκληρωθεί ποτέ και το εξώφυλλο θα παραμείνει ένα απατηλό όριο. Η λογοτεχνία ξαναγράφεται από τον/την αναγνώστη/τρια και σε αυτό δεν θα εμποδισθεί από το εξώφυλλο.

Την άμεση σχέση θεατή και έργου τέχνης τη βλέπουμε και στον τοίχο του διαδρόμου. Το έργο δεν έχει τοποθετηθεί μέσα σε ένα πλαίσιο, σε μια κορνίζα, που να οροθετεί, να βάζει φράχτες. Η πόρτα της τουαλέτας, τα κουτιά της ηλεκτρικής εγκατάστασης και τα γεωμετρικά σχήματα βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο, στον ίδιο χώρο, δίχως να υπάρχει κάτι που να τα διαχωρίζει. Οι ευθείες χρωματιστές ταινίες δεν σταματούν πουθενά.

Προχωρούν πίσω από τις γύγινες διακοσμήσεις και επιστρέφουν μετά από λίγο στο οπτικό μας πεδίο. Ακόμη και όταν χάνονται δεν ξέρουμε αν δε διαπερνούν την οροφή, για να εμφανισθούν στον επάνω όροφο.

Και πάλι όμως θα διακρίνουμε μια αντίφαση. Η ανυπαρξία πλαισίου αναιρείται από τον φωτισμό. Κατά μήκος του διαδρόμου έχουν τοποθετηθεί προβολείς, οι οποίοι φωτίζουν αυτόν τον μακρύ τοίχο. Επομένως, συμπεραίνουμε πως φωτίζεται γιατί θεωρείται έργο τέχνης. Ο φωτισμός όμως δημιουργεί τελικώς ένα πλαίσιο, διακρίνει και οροθετεί τις φωτισμένες επιφάνειες από αυτές που μένουν στη σκιά.

Υπάρχει επομένως πλαίσιο, αλλά και αυτό αναιρείται με τη σειρά του. Αν δεχθούμε ότι ο φωτισμός δημιουργεί πλαίσιο, τότε κάποιος/α που περνάει εκείνη την ώρα φωτίζεται και αυτός/ή, εντάσσεται μέσα στο χώρο του πλαισίου και αφήνει τη σκιά του/της πάνω στον τοίχο. Οι άνθρωποι δηλαδή, όπως και οι σκιές τους, γίνονται μέρος του καλλιτεχνικού έργου. Αρα το φως δεν μας απομονώνει μόνο από το έργο, αλλά διευκολύνει και την τοποθέτησή μας σε αυτό. Οι αντιφάσεις γενικώς δεν σταματούν αλλά μόνο εξαντλείται η ικανότητά μας να τις διερευνούμε.

Ο/Η Θεατής-Αναγνώστης/τρια

Σε σχέση με τη λογοτεχνία είχαμε πει ότι ο/η αναγνώστης/τρια ξαναγράφει το έργο και το ερμηνεύει ανάλογα με την ιδεολογία του/της και τις εμπειρίες του/της. Το κείμενο μπορεί να αποκτήσει πάρα πολλές παραλλαγές και ερμηνείες. Το ίδιο ισχύει και για τον/την θεατή της τέχνης. Ο/Η θεατής στο έργο που μας απασχολεί τώρα έχει άπειρες δυνατότητες για ενεργό συμμετοχή, και θα αναφέρουμε ενδεικτικά μόνο μερικές από αυτές.

Τα γεωμετρικά σχήματα έχουν τη δυνατότητα να περιστρέφονται γύρω από τον άξονά τους. Συγχρόνως, το ένα επικαλύπτει το άλλο, ανάλογα με τη θέση περιστροφής. Βλέπουμε δηλαδή ότι ο/η θεατής έχει τη δυνατότητα να περιστρέφει τα σχήματα, δημιουργώντας πολλούς συνδυασμούς. Το έργο θα είναι πάντοτε διαφορετικό, χωρίς να ολοκληρώνεται ποτέ. Η ολοκλήρωση θα υπονομεύεται πάντοτε από έναν ακρωτηριασμό που θα επιφέρει το ένα σχήμα πάνω στο άλλο. Σε κάθε αλλαγή θέσης θα έχουμε και έναν άλλο ακρωτηριασμό.

Οι συνδυασμοί γενικώς δεν αφορούν μόνο ένα σύνολο σχημάτων αλλά πολλά, καθώς απλώνονται πάνω στον τοίχο. Οι θέσεις δηλαδή στο ένα σύνολο μπορούν να συνδυάζονται με τις θέσεις των άλλων, οπότε οι δραστηριότητες παραλλαγής γίνονται άπειρες. Αλλωστε, ο χώρος είναι τόσο μεγάλος, ώστε το μάτι να μπορεί να δει μόνο ένα τμήμα του έργου και κάθε φορά από άλλη οπτική γωνία. Η αποσπασματικότητα δηλαδή για την οποία μιλήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο εμφανίζεται και εκτός του χώρου της λογοτεχνίας.

Ο Καλλιτέχνης-Θεός

Είχαμε πει πως η τάση στην εποχή μας είναι να μη δίνουμε έμφαση στη βιογραφία ενός/μιας συγγραφέα και γενικώς να μη θεωρούμε του/την λογοτέχνη ως μια αυθεντία, που μας αποκαλύπτει ένα υψηλό νόημα ή ένα χρυσό περιβεβλημένο με αινιγματικό ύφος. Το συγκεκριμένο έργο που εξετάζουμε τώρα έχει γίνει από μαθήτριες του σχολείου και την καθηγήτριά τους. Η μικρή επιγραφή που αναφέρει τα ονόματά τους είναι τοποθετημένη πολύ διακριτικά στη μία άκρη του τοίχου και μάλλον ελάχιστοι/ες έχουν την ευκαιρία να την διαβάσουν. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως ο/η καλλιτέχνης πρέπει να μένει ανώνυμος/η και άγνωστος/η, αλλά ότι δεν πρέπει να δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο πρόσωπο του/της δημιουργού από όση δίνεται στο έργο του/της. Κυρίως όμως έχει σημασία να μην κατασκευάζουμε αυθεντίες, ώστε να είναι ελεύθερη η ερμηνεία του έργου, να μη ρωτάμε τον/την καλλιτέχνη ποιο είναι το νόημα του έργου του/της, γιατί η προσωπική του/της άποψη δεν πρέπει να είναι δεσμευτική.

Στην προκειμένη περίπτωση θα μπορούσε να ρωτήσει κανείς αν η ερμηνεία του έργου που γίνεται συμπίπτει με αυτή των καλλιτεχνών. Αυτό είναι αδιάφορο και θα μπορούσε να ευχηθεί κάποιος/α να μην υπάρχει σύμπτωση απόψεων, γιατί τότε θα καταλήγαμε στη μία και μοναδική ερμηνεία, η οποία κατασκευάζει αυθεντίες. Θα κατασκευάζαμε δηλαδή την αυθεντία του/της χαρισματικού/ής κριτικού, ο/η οποίος/α συλλαμβάνει το αληθινό Νόημα και το αποκαλύπτει στους κοινούς θνητούς. Ο μόνος τρόπος για να αποφεύγονται οι αυθεντίες είναι να υπάρχουν πολλές ερμηνείες.

Στην εποχή μας συχνά επιζητούμε έργα που δεν προβάλλουν το ένα και μοναδικό Νόημα αλλά αντίθετα διακρίνονται για την πολυσημία τους. Η πολυφωνία και η συζήτηση, όχι για να πείσουμε ή να πεισθούμε αλλά για να γνωρίσουμε τις απόψεις των άλλων, χαρακτηρίζει τις σύγχρονες κοινωνίες. Το δικαίωμα στη διαφορά και η ανεκτικότητα καθορίζουν τις ανθρώπινες σχέσεις και εκφράζονται στη λογοτεχνία και την τέχνη γενικότερα.

Η σύγχρονη τέχνη μας επιτρέπει να αναζητούμε σε αυτήν τον εαυτό μας αντί για τον καλλιτέχνη-θεό. Το έργο μιλάει για όλους/ες και μιλάει και για μας. Μέσα σε αυτό ανακαλύπτουμε το είδωλό μας και μερικές φορές, ανάλογα με αυτό το είδωλο, μας αρέσει ή δεν μας αρέσει το έργο. Τα πλαστικά σχήματα στον τοίχο, ιδιαίτερα όσα έχουν χρωματιστό φόντο, συχνά μεταβάλλονται σε καδρέφτες. Μέσα σε αυτά μπορεί κανείς/καμία να δει τις δικές του/της αντιφάσεις και το είδωλό του/της, που χαμογελάει ειρωνικά.

