

Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ Γ. ΔΡΟΣΙΝΗ ΣΤΗΝ ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΗΓΗΜΑΤΙΚΟΥ ΛΟΓΟΥ

Ο εικοστός αιώνας υπήρξε από τις αρχές του επαναστατικός σε πολλούς τομείς. Το αίτημα της ανανέωσης των διάφορων μορφών τέχνης τέθηκε στις αρχές του και επιτεύχθηκε μέσα από συγκρούσεις και διαφοροποιήσεις, τόσο με τους καθιερωμένους τρόπους έκφρασης όσο και με τους ίδιους τους εκφραστές αυτών των “παραδοσιακών” θέσεων και τρόπων.

Το αίτημα της ανανέωσης στην τέχνη του λόγου σχετιζόταν αφενός με την έκφραση πρωτοποριακών λογοτεχνικών τρόπων κι αφετέρου με την ερμηνεία και την κριτική της λογοτεχνίας.

Ως τότε η κριτική της λογοτεχνίας δε λειτουργούσε ανεξάρτητα και δεν της αναγνωριζόταν ιδιαίτερος επιστημονικός χώρος. Ήταν ουσιαστικά τμήμα όσο και σύνθεση άλλων επιστημών, π.χ. της ιστορίας ή της φιλοσοφίας, οι οποίες είχαν ήδη απεξαρτηθεί από τη θεολογία και είχαν ορίσει το επιστημονικό τους πεδίο.

Το αίτημα της ανανέωσης των μεθοδολογικών εργαλείων προσέγγισης και ερμηνείας της λογοτεχνίας ενισχύθηκε από την πρωτοποριακή μορφή ορισμένων έργων, τα οποία απεδείκνυαν πως η προσέγγιση της λογοτεχνίας με βάση την ταύτιση του συγγραφέα με τον ήρωά του — και επομένως η ερμηνεία του λογοτεχνήματος μέσα από τα βιώματα του συγγραφέα — ήταν απολύτως ανεπαρκής.

Ο κριτικός της λογοτεχνίας μετατρέποταν σε λαγωνικό της προσωπικής ζωής του συγγραφέα και συνήθως παραμελούσε το ίδιο το λογοτεχνικό έργο.

Αυτή την καθιερωμένη τάση της επιστημονικής και πανεπιστημιακής κριτικής θέλησαν να καταδικάσουν οι Ρώσοι “φορμαλιστές”, όπως τους αποκάλεσαν οι επικριτές τους, οι οποίοι έστρεψαν την προσοχή τους αποκλειστικά στο λογοτεχνικό έργο προσπαθώντας να ορίσουν τους κανόνες της “λογοτεχνικότητας”, που είναι εκείνη η οποία μετατρέπει το απλό γλωσσικό υλικό σε τέχνη.

Έχοντας ως βάση τις παρατηρήσεις του F. de Saussure για τη γλώσσα, παρουσίασαν τις θέσεις τους για τη “συγχρονική” μελέτη της λογοτεχνίας

και την αυτοτέλεια του λογοτεχνικού έργου, αντιτιθέμενοι στην ιστοριοκοφιλολογική, τη “βιωματική” και γενικά την εξωλογοτεχνική προσέγγισή της.

Η σφοδρότητα με την οποία παρούσιαν τις θέσεις τους αντιτιθέμενοι στους παραδοσιακούς μελετητές, δημιούργησε μια αντιπαράθεση που παίρνει τη μορφή ιστορικής σύγκρουσης ως τις μέρες μας. Πολλές φορές, ακόμα και σήμερα, αισθάνεται κανείς την “αύρα” αυτής της σύγκρουσης να στοιχειώνει το χώρο λογοτεχνικής κριτικής. Κι ενώ η ελληνική λογοτεχνία είναι αναμφισβήτητα από τις σημαντικότερες του κόσμου, δεν έχει ακόμα μελετηθεί αρκετά—σε σχέση με τις άλλες ευρωπαϊκές λογοτεχνίες—έτσι ώστε να έχουμε κωδικοποιήσει την υφολογική της εξέλιξη. Για πολλούς μάλιστα σημαντικούς λογοτέχνες μας δεν έχουμε ακόμη λύσει το εκδοτικό πρόβλημα και το έργο τους βρίσκεται διάσπαρτο κι ασχολίαστο. Θεωρώ, επομένως, μεγάλη τύχη το γεγονός πως το έργο ενός σημαντικού συγγραφέα της χώρας μας, του Γ. Δροσίνη, μπορεί να είναι άμεσα προσιτό στους αναγνώστες και τους μελετητές της λογοτεχνίας, με όλη την εγκυρότητα της επιστημονικής φιλολογικής επιμέλειας του Γ. Παπακώστα και τη στήριξη του “Συλλόγου προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων”. Τέτοιες εργασίες αποτελούν τη βάση για τις ποικίλες προσεγγίσεις παλαιότερων λογοτεχνικών έργων, για τα οποία έχουμε πολλές φορές την εντύπωση πως δεν είναι δυνατόν να προσφέρουν καινοτόμες τεχνικές και τα εντάσσουμε—χωρίς ουσιαστική μελέτη—στην κλασική παραδοσιακή αφήγηση¹. Θυμάζοντας μάλιστα τις ποικίλες ή και ακραίες τεχνικές των νεότερων και σύγχρονων λογοτεχνημάτων, είτε στο επίπεδο της γλωσσικής και συντακτικής έκφρασης είτε στο επίπεδο της πλοκής, στεκόμαστε πολλές φορές αμήχανοι μπροστά στα ελληνικά αφηγηματικά έργα του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.

Οι αιτίες της αμηχανίας αυτής είναι κυρίως γλωσσικές: η αισθητική απόλαυση θα πρέπει να υπερβεί το εμπόδιο μιας τεχνητής—λίγο ή πολύ—γλώσσας, όπως είναι η καθαρεύουσα, την οποία χρησιμοποιούν οι περισσότεροι συγγραφείς μας (πολλές φορές όχι από πεποίθηση).

Αυτή η τεχνητή γλώσσα μπορεί να κάνει αληθοφανές μόνο το αφήγημα στο οποίο επικρατεί ο λόγος του παντογνώστη αφηγητή κι όχι των ηρώων. Αλλά ακόμα και σε τέτοιες περιπτώσεις η καθαρεύουσα “αναγκάζεται” να συνυπάρξει με τη δημοτική και μάλιστα την πιο ακραία ιδιωματική, η

1. Ας σημειωθεί πως το έργο του Ομήρου, το οποίο αποτελεί γενικά το πρότυπο της κλασικής αφήγησης, αποδεικνύεται πως είναι πρωτοποριακό, γιατί εμπεριέχει πολλές από τις πιο «σύγχρονες» τεχνικές της αφήγησης, αν εξεταστεί αναλυτικά, σύμφωνα με τις νεότερες μεθόδους προσέγγισης κειμένων.

Δες, Ιφιγένεια Τριάντου: Τεχνικές της αφήγησης στον Όμηρο, περ. Ηπειρωτικά Γράμματα, περ. Β', έτος Β', τεύχος 3, Φεβρουάριος 2003, Ιωάννινα, όπου καταγράφεται και η πλούσια σχετική ξένη βιβλιογραφία.

οποία αναπαριστά το λόγο των λαϊκών προσώπων, άμεσα καταγεγραμμένο και χωρίς γλωσσική παρέμβαση από τον συγγραφέα - αφηγητή. Κλασικό παράδειγμα συνύπαρξης καθαρεύουσας και δημοτικής (: καθαρεύουσα για το λόγο του αφηγητή και δημοτική για το λόγο των ηρώων) αποτελεί το έργο του Αλ. Παπαδιαμάντη. Δες και Φαρίνιο - Μαλαματάρη, Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, εκδ. ΚΕΔΡΟΣ, 1987.

Η αμηχανία των λογοτεχνών της εποχής αυτής είναι πιο έντονη όταν έχουν ν' αποδώσουν τον καθημερινό λόγο των κατοίκων των αστικών περιοχών, ιδιαίτερα όταν πρόκειται να δείξουν μια οικεία σχέση (φιλική ή ερωτική), οπότε ούτε η καθαρεύουσα ούτε η ιδιωματική δημοτική ταιριάζει απόλυτα. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν μέσα από ποιες συμπληγάδες έπρεπε να περάσει ο αφηγηματικός λόγος για να καταφέρει ν' αγγίξει τις ψυχές των αναγνωστών, αφού η επιτυχία ενός λογοτεχνικού έργου βασίζεται ακριβώς στην αισθητική συγκίνηση.

Η συγκίνηση και η συμμετοχή του ακροατή - αναγνώστη υπήρξε πάντα το βασικότερο αίτημα του λογοτεχνικού έργου. Όπως αναφέρει ο G. Genette, ο M. Proust πίστευε πως "το λογοτεχνικό έργο δεν είναι παρά ένα οπτικό όργανο, το οποίο προσφέρει ο συγγραφέας στον αναγνώστη για να τον βοηθήσει να διαβάσει τον εαυτό του"¹.

Η καθαρότητα του οργάνου αυτού μπορεί να οφείλεται τόσο στην πρώτη ύλη—που είναι η γλώσσα—όσο και σε ορισμένες τεχνικές, οι οποίες αποτελούν τους βασικούς τρόπους μέσα από τους οποίους επιτυγχάνεται η αμεσότητα ενός λογοτεχνικού έργου: την **απόσταση** και την **εστίαση** (προοπτική). Η **απόσταση** σχετίζεται με τον τρόπο μετάδοσης των γεγονότων τα δύο της άκρα είναι από τη μια η καθαρή αφήγηση και από την άλλη η μίμηση. 'Η και "δι' αμφοτέρων", όπως είχε οριστεί από τον Πλάτωνα στην *Πολιτεία*.

Αργότερα, στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα στην Αγγλία, ο Henry James και οι μαθητές του αντικατέστησαν τους όρους αυτούς με τους όρους showing και telling.

Με το όρο **εστίαση** εννοούμε την προοπτική που επιλέγει ο συγγραφέας - αφηγητής για τη μετάδοση της πληροφορίας:

α) μη εστιασμένη ή μηδενική, όταν γίνεται από τον παντογνώστη αφηγητή,

β) εσωτερική εστίαση, όταν βλέπουμε τα γεγονότα μέσα από την προοπτική ενός ή περισσότερων ηρώων,

γ) εξωτερική εστίαση, όταν ο αφηγητής λέει λιγότερα απ' όσα γνωρίζει ο ήρωας.

1. G. Genette, Figures III, Seuil 1972, σελ. 267: «Car l'oeuvre n'est finalement qu'un instrument d'optique que l'auteur offre au lecteur pour l'aider à lire en soi».

Τα ζητήματα αυτά διαπλέκονται μέσα στο ιστό της αφήγησης με το είδος λόγου που υιοθετείται κάθε φορά αλλά και με τους τύπους των αφηγητών.

Όμως, η αφήγηση ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι γεγονός ξεκομμένο από την εποχή και τα αιτήματά της. Στα τέλη του 19ου αιώνα δεν ικανοποιεί πια το έργο που εκφράζει την αυθεντία του αφηγητή - παντογνώστη. Τώρα πια δεν επιδιώκεται η ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας μέσα από τη συνείδηση του Μεγάλου Κριτή ανθρώπων και πραγμάτων, που είναι ο παντογνώστης αφηγητής. Τώρα το έργο επιχειρεί να αφηγηθεί την αντανάκλαση της πραγματικότητας στη συνείδηση, παράγοντας έτσι, σύμφωνα με τον Henry James, "τις μυριάδες μορφές που παίρνει η πραγματικότητα"¹. Όσο για τη τέχνη "... τρέφεται με τη συζήτηση, με τον πειραματισμό, με τη έρευνα, με την ποικιλία των προσπαθειών, με την ανταλλαγή γνώμων και την παραβολή απόψεων"².

Οι αναζητήσεις των λογοτεχνών του ευρωπαϊκού χώρου γίνονται συνειδητά και μεθοδικά. Το ευρύτερο κλίμα επηρεάζει και τους έλληνες λογοτέχνες. Δεν γνωρίζουμε πόσο συνειδητά και πόσο μεθοδικά προσπαθούν οι έλληνες να δημιουργήσουν τα δικά τους "μοντέρνα" έργα. Αυτός είναι ένας τομέας που αξίζει να διερευνηθεί.

Θα πρέπει πάντως να επισημάνουμε πως δεν είναι εύκολο να υλοποιήσει κανείς με συγκεκριμένες τεχνικές την οποιαδήποτε θεωρητική πρόταση. Οι λογοτέχνες που κατάφεραν να κάνουν κάτι τέτοιο την εποχή αυτή θα πρέπει να θεωρούνται "σκαπανείς" του λογοτεχνικού ύφους και της καλλιέργειας της ελληνικής γλώσσας, ώστε ν' ανταποκριθεί στις προκλήσεις των καιρών.

Τα νέα λογοτεχνικά έργα θα έπρεπε να καταργούν—ως ένα βαθμό—την ηθική ή άλλη αυθεντία του παντογνώστη αφηγητή και να αποδίδουν την ψυχολογία των ηρώων, καταργώντας, όσο είναι δυνατόν, την απόσταση που αποξενώνει τον αναγνώστη από τον εσωτερικό κόσμο των προσώπων και την αμεσότητα των σκέψεων και των συναισθημάτων τους.

Ο κλασικός και παλαιότερος τρόπος αφήγησης θεωρείται πως είναι εκείνος του Ομήρου, όπου ένας παντογνώστης ετεροδιηγητικός³ αφηγητής διηγείται την ιστορία. Σε ορισμένες περιπτώσεις τα γεγονότα αποδίδονται με

1. Henry James: Η τέχνη της μυθοπλασίας, εκδ. ΑΓΡΑ, Μεταφρ. Κώστας Παπαδόπουλος, Αθήνα 1984, σελ. 36.

2. Henry James, ό.π., σελ. 19.

3. Οι αφηγητές, σύμφωνα με τον G. Genette, με βάση το κριτήριο της συμμετοχής τους στην ιστορία που αφηγούνται κατατάσσονται σε ομοδιηγητικούς και ετεροδιηγητικούς. Οι πρώτοι μετέχουν είτε ως πρωταγωνιστές είτε ως αυτόπτες μάρτυρες. Οι δεύτεροι δε μετέχουν καθόλου Δες, G. Genette, Figures III, Seuil, 1972, σελ. 252 - 3. Δες και Γ. Φαρίνου - Μαλαματάρα, «Αφηγηματικές Τεχνικές στον Παπαδιαμάντη», Κέδρος, 1987, σελ. 26.

σηνή, δηλ. διαλογικά μέρη, χωρίς την αφηγηματοποιημένη διαμεσολάβηση του αφηγητή, ο οποίος συνήθως προσθέτει μικρά σχόλια. Οι *σηνές* αποτελούν *μίμηση* της πραγματικότητας σημεία *ισοχρονίας* ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας και το χρόνο της αφήγησης. Στα σημεία αυτά η *απόσταση* μειώνεται στο ελάχιστο.

Μερικές φορές μάλιστα ο ετεροδιηγητικός αφηγητής παραχωρεί προσωρινά στον ήρωά του το δικαίωμα να διηγηθεί ο ίδιος ορισμένα γεγονότα της ζωής του. Φτάνουμε έτσι σε εκτεταμένα αποσπάσματα αυτοδιηγητικής αφήγησης: κλασικό παράδειγμα η *Οδύσσεια*, όταν ο Οδυσσεύς διηγείται ο ίδιος τις περιπέτειές του στους Φαίακες. Αυτός ο αναφερόμενος¹ αυτοδιηγητικός² λόγος με εσωτερική εστίαση εξαφανίζει την *απόσταση* που θα υπήρχε αν ένας άλλος αφηγητής έλεγε την ιστορία του Οδυσσέα. Τώρα η ιστορία αποκτά ζωντάνια κι αυθεντικότητα και μπορεί να συγκινήσει βαθιά την ψυχή των ακροατών - αναγνωστών.

Υπάρχει ωστόσο μεγάλη κλίμακα διαβάθμισης ακόμα και σ' αυτή την περίπτωση: Ο εικοστός αιώνας με ένα έργο σταθμό, τον *Οδυσσέα* του James Joyce, έδειξε πως η αφήγηση μπορεί να εισχωρήσει ακόμα και στο ασυνείδητο, τη στιγμή ακριβώς που οι σκέψεις γεννιούνται: ο αυτοαναφερόμενος μονόλογος της Molly Bloom, που καταλαμβάνει το τελευταίο κεφάλαιο του έργου, είναι το πρωτότυπο αυτής της νέας τεχνικής, που έγινε πρότυπο μίμησης στα έργα ροής της συνείδησης.

Στον ελληνικό χώρο λίγα έργα προοικονομούσαν την εμφάνιση αυτών των νέων τεχνικών. Ο Γ. Δροσίνης σ' ένα του έργου, την *Αμαρυλλίδα*, είναι

1. Σύμφωνα με τον G. Genette ο αναφερόμενος λόγος είναι πολύ κοντά στη μίμηση, στον ευθύ δηλ. λόγο, όταν ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί το λόγο στους χαρακτήρες. Τα άλλα είδη λόγου είναι ο αφηγηματοποιημένος λόγος (πλάγιος) όπου και η έκφραση του λόγου του άλλου και το περιεχόμενο του ενσωματώνονται στο λόγο του αφηγητή και ο μετατιθέμενος λόγος, ο οποίος τείνει προς τη μίμηση χωρίς ν' αποβάλλει τα στοιχεία της διήγησης. Μια μορφή του μετατιθέμενου λόγου είναι και ο *Ελεύθερος Πλάγιος Λόγος*. Πρόκειται για μορφή σύνθετη στην οποία συμπλέκεται ο λόγος του αφηγητή και ο λόγος του χαρακτήρα σε μια συντακτική φόρμα. Πρόκειται για το πιο σύνθετο είδος λόγου για τον οποίο η Dorrit Cohn έγραψε πως είναι ο προνομιακός λόγος της αναπαράστασης της «εσωτερικής» ζωής του χαρακτήρα (D. Cohn, *La transparence intérieure*, Seuil, Paris, 1981, σελ. 129 / Μετάφραση από τα αγγλικά: *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978).

2. Είναι λόγος αναφερόμενος ο οποίος είναι ενσωματωμένος σε μια ομοδιηγητική αφήγηση. Πρόκειται για εσωτερικό μονόλογο που δηλώνει ταυτόχρονα το είδος λόγου που χρησιμοποιείται (αναφερόμενος / ευθύς). Υπογραμμίζεται επίσης πως είναι λόγος που το πρόσωπο απευθύνει στον εαυτό του ενώ ταυτόχρονα υπάρχει εσωτερική εστίαση. Δες Dorrit Cohn, ο.π., καθώς και Frida S. Weissman «*Du monologue intérieur à la sous conversation*» Ed. A.G. NIZET, Paris, 1978.

ένας από τους λίγους λογοτέχνες που κατάφεραν να δώσουν δείγματα τέτοιων νεοτερικών τεχνικών αφήγησης, ελαχιστοποιώντας την απόσταση που δημιουργεί η τριτοπρόσωπη αφήγηση με μηδενική εστίαση¹.

Το χαρακτηριστικότερο στοιχείο του αφηγήματος αυτού είναι το εύρημα των επιστολών, το οποίο με την εσωτερική εστίαση και τον αναφερόμενο λόγο εξουδετερώνει την απόσταση που θα δημιουργούσε ο αφηγηματοποιημένος λόγος ενός (παντογνώστη) αφηγητή.

Ταυτόχρονα οι παρέμβλητες επιστολές δημιουργούν αφενός χρονική στάση και αφετέρου *ισοχρονία* ανάμεσα στο χρόνο γραφής και το χρόνο ανάγνωσης της ιστορίας. Ισοδυναμεί δηλ. χρονικά με την παραδοσιακή *σκηνή*, τα *διαλογικά* δηλ. αποσπάσματα ενός αφηγηματικού έργου, τα οποία είναι συνήθως τα σημεία που προσδίδουν ζωντάνια σ' ένα παραδοσιακό έργο επιτρέποντας στον αναγνώστη να συναγάγει συμπεράσματα σχετικά με την κοινωνική και ψυχολογική διάσταση του χαρακτήρα, εξαιτίας της άμεσης παράθεσης του λόγου του και της εσωτερικής εστίασης που παρατηρείται κατά κανόνα στα σημεία αυτά.

Το εύρημα των επιστολών αποτελεί ένα δομικό τέχνασμα παροχής της αφηγηματικής πληροφορίας, που επιτρέπει τη δημιουργία ενός ενιαίου αρχιτεκτονικά αφηγήματος, στο οποίο, όμως, η εστίαση δομείται σε επίπεδα, μετατρεπόμενη από μηδενική σε εσωτερική και από εσωτερική σε εξωτερική.

Οι χαρακτήρες αποδίδονται έτσι πιο σφαιρικά, χωρίς ταυτόχρονα να επηρεάζεται το ίδιο το είδος της αφήγησης.

Ο Δροσίνης χρησιμοποιώντας το εύρημα των επιστολών γίνεται συνεχιστής μιας παλιάς παράδοσης που οδήγησε στα επιστολικά μυθιστορήματα², τα οποία έγιναν κάποτε πολύ αγαπητά στη Δύση. Σχολιάζοντας αυτόν τον τύπο αφήγησης, την οποία ονομάζει *παρέμβλητη*, ο G. Genette διατυπώνει την άποψη³ πως παρόλο που εκφέρεται με πρωτοπρόσωπη αφήγηση κι εσωτερική εστίαση, αυτό δεν εξουδετερώνει απολύτως την απόσταση, γιατί το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί από τη συγγραφή της επιστολής ως την ανάγνωσή της, μπορεί να είναι καθοριστικό, και ο επιστολογράφος - αφηγητής μπορεί να είναι ήδη κάποιος άλλος μέχρι την ανάγνωσή της. Το ίδιο συμβαίνει στις αυτοδιηγητικές αφηγήσεις, όταν ένας ενήλικος αφηγητής αναφέρεται στα παιδικά του χρόνια. Οι εμπειρίες που μεσολαβούν τον κάνουν πολλές φορές να βλέπει με τα μάτια του ενήλικου κι όχι με τα μάτια του παιδιού τα γεγονότα που έχει ζήσει ο ίδιος.

1. Ο όρος εστίαση (focalisation) έχει προταθεί από τον G. Genette για ν' αντικαταστήσει τον όρο προοπτική (prespective) ή οπτική γωνία (point de vue).

2. Για μια τυπολογία των επιστολικών μυθιστορημάτων δες J. Rousset, «Une forme littéraire: le roman par lettres», *Forme et Signification*, Corti, 1962.

3. G. Genette, *Figures III*, 6.π., σελ. 229 - 230.

Επομένως είναι ουσιαστικό το ζήτημα της εξουδετέρωσης της χρονικής απόστασης ανάμεσα στη γραφή και τη λήψη της επιστολής για την παράδοση της γνησιότητας των σκέψεων και των αισθημάτων. Ο Δροσίνης καταφέρει να λύσει τεχνικά αυτό το ζήτημα συμπυκνώνοντας τα γεγονότα των δύο μηνών σε διάστημα μικρότερο κι από μια μέρα (: ένα βράδυ κι ένα πρωί ως το μεσημέρι).

Έχουμε δηλ. ασυμβατότητα ως προς το χρόνο της ιστορίας και το χρόνο της αφήγησης.

Η ιστορία αρχίζει δυο μήνες πριν από τη στιγμή που αρχίζει η αφήγηση και τα γεγονότα φωτίζονται αναληπτικά, είτε μέσα από τη ζωντανή πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Στέφανου είτε μέσα από την ανάγνωση επιστολών που είχε απευθύνει τότε στο φίλο του αλλά αυτές αναγιγνώσκονται τώρα. Έτσι η αφήγηση διαδραματίζεται στο παρόν ενώ εναλλάσσεται και συμπληρώνεται με πολύ έντεχνο τρόπο με επιστολές, οι οποίες καλύπτουν ένα χρονικό διάστημα του παρελθόντος, έχουν όμως υλική χρονική υπόσταση στο παρόν. Αυτό σημαίνει ότι γίνονται αποδεκτές από το πρόσωπο που έζησε τα γεγονότα όχι μόνο στο παρελθόν, αλλά και στο παρόν, **τώρα**. Πολλές φορές μάλιστα φωτίζουν πολύ καλύτερα την ψυχή του ήρωα απ' ό,τι ο πρωτοπρόσωπος λόγος της άμεσης αφήγησης στο παρόν, γιατί διατηρούν κάτι από το άρωμα και την ένταση της στιγμής που τα δημιούργησε. Εμπεριέχουν την άμεση αντίδραση στις εντυπώσεις, με στοιχεία εσωτερικού μονολόγου.

Σε πολλά σημεία, μάλιστα, δίδεται φροντίδα να συμπέσουν οι χρόνοι του παρελθόντος και του παρόντος: στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου ο Στέφανος αφηγείται: «Εδώ θα σταματήσω τας μετα ταύτα εντυπώσεις μου από την εκδρομήν είχα αναγκην να τα ειπώ εις καποιον, δια να ξεσκασω μου έφερναν ασφυξίαν, όπως η μυρωδια από πολλα, πολλα κλεισμένα ανθη. Την νύκτα εκείνη δεν είχα ύπνο. Εσημώθηκα λοιπόν και σου τα έγραφα όλα έτσι τυχαίως, αλλά με λεπτομέρειαν και αλήθειαν, όπως θα σου τα έλεγα αν ήσουν εκεί. Παρε και διαβασε το χειρόγραφο απόψε και το πρωί θα έλθεις εις το σπίτι μου ν' ακούσεις την συνέθειαν... Επήρα τα τριμμένα φύλλα του χαρτιού και τα εδιαβασα με πολλήν δυσκολίαν με το φως του κεριού μου... ο ευλογημένος ο Στέφανος έχει αθλιον γραψιμον και όταν ακόμη δεν είναι συγκεκλινημένος»¹.

Παρατηρούμε εδώ πως το βράδυ της πρώτης συνάντησης των δύο φίλων, μετά τους δύο μήνες που ο Στέφανος έλειπε στην εξοχή, καλύπτεται από την ανάγνωση της επιστολής του Στέφανου, ο οποίος ξενύχτησε πριν για να τη γράψει, ενώ ο φίλος ξενυχτά τώρα για να τη διαβάσει. Τόσο μάλιστα απορ-

1. Γεωργίου Δροσίνη, ΑΠΑΝΤΑ, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, τόμος Δ', κεφ. Γ, σελ. 323.

ροφάται από τα γεγονότα που διαβάζει, ώστε ονειρεύεται κι εκείνος την άγνωστη του Αμαρυλλίδα που έδινε στο φίλο του νερό να πιεί από τη χούφτα της, όπως εκείνος διηγείται στο γράμμα του.

Έτσι αντί οι επιστολές να δημιουργούν απόσταση εξαιτίας της χρονικής διαφοράς, έρχονται αντίθετα να ζωντανέψουν στο παρόν. Τό παρόν και το παρελθόν συμπλέκονται: το ένα επικυρώνει το άλλο, δημιουργώντας μια απόλυτη ενότητα. Τούτο επιτυγχάνεται με πολλούς τρόπους άμεσους, και έμμεσους: "Είδα το ρολόι μου — η ώρα ήταν 10—" λέει κάποια στιγμή ο φίλος - αφηγητής.

Ο χρόνος ανάγνωσης κι ο χρόνος αφήγησης εξισώνονται: η ισοχρονία αυτή εμπλέκει στην ιστορία και τον αποδέκτη της αφήγησης, τον εκάστοτε αναγνώστη, γιατί όσο χρόνο αφηγείται ο Στέφανος ή ο φίλος του, τόσο περίπου χρόνο χρειάζεται κι ο αναγνώστης για να διατρέξει το αντίστοιχο κείμενο. Η ταυτοχρονία αυτή είναι από τα πιο εντυπωσιακά στοιχεία της τεχνικής του αφηγήματος αυτού. Αλλά η εμπλοκή του αναγνώστη - αποδέκτη της αφήγησης μέσα στην ιστορία υπολανθάνει και κάθε φορά που ο Στέφανος υποτίθεται πως απευθύνεται στο φίλο του, με ευθείες ερωτήσεις ασκώντας επικοινωνιακή και πιστοποιητική λειτουργία: «Μη μου ειπείς πως δε θέλεις ν' ακούσεις τους στίχους της μεταφράσεως; Θα σου τους ειπώ χωρίς να σ' ερωτήσω...» Και μετά: «Δεν είναι ωραίο; Και πού να το άκουες όταν το τραγούδουσε εκείνη...».

Ο αναγνώστης — που δεν μπορεί να επιλέξει το υλικό της αφήγησης — ταυτίζεται με το φίλο του Στέφανου. Είναι μια υπολανθάνουσα — μέσα στις πολλές — *μετάληψη*¹ όπου ο αναγνώστης εισέρχεται στο ενδοδιηγητικό επίπεδο, ακούγοντας, όπως και ο φίλος, αυτά που έχει επιλέξει να πει ο αφηγητής χωρίς να μπορεί ν' αντιδράσει (όπως και ο φίλος, ο οποίος βρίσκεται βέβαια στο ενδοδιηγητικό επίπεδο).

Σε ορισμένα κεφάλαια οι δείκτες προφορικότητας είναι πολύ έντονοι και τα σημεία στίξης επιβεβαιώνουν την τρικυμία που έχει ξεσπάσει στην ψυχή του Στέφανου: η βεβαιότητα πως η Αμαρυλλίδα τον αγαπά εναλλάσσεται με μια βασανιστική αβεβαιότητα.

Σε ορισμένα τέτοια σημεία έχουμε τα πιο πρώιμα, ίσως, δείγματα αυτοαναφερόμενου μονολόγου στην ιστορία της λογοτεχνίας μας: «Καλά, αλλά μήπως τάχα μ' αγαπά κι εκείνη; ... Μάλιστα! Απόδειξίς η απάθειά της — Έτσι φέρεται μια γυναίκα που αγαπά; Εκείνη αγαπά άλλον, άλλον αγαπά, τον καλύτερον άγνωστον, τον μέλλοντα σύζυγόν της ... Μήπως δεν μου το

1. Σύμφωνα με την τυπολογία του G. Genette, *μετάληψη* (métalepse) μπορεί να είναι «κάθε εισβολή του αφηγητή ή του εξωδιηγητικού αποδέκτη της αφήγησης στον κόσμο της διήγησης (ή των προσώπων της διήγησης στον κόσμο της μεταδιήγησης, κ.λ.π.) ή το αντίστροφο». G. Genette, *Figures III*, ό.π., σελ. 244.

είπε φανερά και ξάστερα ο πατέρας της το πρωί στ' αλώνια; Δεν μ' αγαπά; Αλλά τότε πώς μου εφέρετο με τέτοιον τρόπο; 'Οχι πάλιν! Δεν ήτο αφέλεια αυτή, όχι γυναίκα που αγαπά άλλον δεν μπορούσε να μου φερθεί έτσι, παρά μόνον αν είναι φοβερή κοκέτα. Λοιπόν τίποτα άλλο δεν είναι παρά μια κοκέτα πρώτης τάξεως. »¹.

Εδώ η αφήγηση εστιάζεται μέσα στη συνείδηση του ήρωα και αποδίδει τα κινήματα της σκέψης του τη στιγμή ακριβώς που ρηματοποιούνται μέσα του, γι' αυτό ακριβώς τόσα αποσιωπητικά, ερωτηματικά, θαυμαστικά, που βεβαιώνουν με άμεση γνησιότητα την ταραχή του έρωτα που έχει ξεσπάσει στην ψυχή του νέου.

Είναι αλήθεια πως σιγά σιγά αντιλαμβάνομαστε πως στα χέρια ενός μάστορα σαν τον Δροσίνη και η καθαρεύουσα που χρησιμοποιείται παύει να παίζει τόσο σημαντικό ρόλο στην άμεση αποτύπωση των αισθημάτων και των σκέψεων. Η αφήγηση γίνεται ζωντανή, η απόσταση μειώνεται, τα γεγονότα του παρελθόντος γίνονται παρόν.

Επιτυγχάνει μάλιστα και μια άλλη καινοτομία, απόλυτα δικό του κατόρθωμα: δηλαδή, ενώ υπάρχει τριτοπρόσωπη αφήγηση, δεν υπάρχει αφηγητής ως κέντρο της γνώσης. Απουσιάζει επομένως και η παντοδυναμία του.

Τούτο επιτυγχάνεται μέσα στο πλαίσιο ενός πολλαπλού διϋσμού πάνω στον οποίο δομείται το αφήγημα: ο διϋσμός αυτός είναι χωροχρονικός (πόλη / εξοχή, παρόν / παρελθόν) αλλά και αφηγηματικού τρόπου: η αφήγηση εναλλάσσεται: πρωτοπρόσωπη / τριτοπρόσωπη, ομοδιηγητική / ετεροδιηγητική, ενώ η αυθεντία του αφηγητή υποσκάπτεται από την παρουσία δύο αφηγητών: του Στέφανου και του φίλου του. Ο Στέφανος αφηγείται στο παρελθόν, ο φίλος στο παρόν. Η αφήγηση είναι πολύ κοντά στη μίμηση, καθώς τα τρία τέταρτα του έργου αποτελούνται από *διαλογικές σκηνές*, στις περισσότερες από τις οποίες παραλείπεται —όσο είναι δυνατόν— και το σχόλιο του εκάστοτε αφηγητή. Μάλιστα, ενώ το τέλος της ιστορίας γίνεται γνωστό από την τελευταία επιστολή του Στέφανου, έχουμε δύο αρχές της ιστορίας: η πρώτη είναι εκείνη που γνωρίζουμε ν' αρχίζει δύο μήνες πριν, με τη μετάβαση του Στέφανου στο χωριό, ενώ στο προτελευταίο κεφάλαιο, η εξομολόγηση του θείου του Στέφανου θέλει η ιστορία ν' αρχίζει αρκετά νωρίτερα, άγνωστο πότε ακριβώς, αφού ο θείος τη διηγείται σαν να πρόκειται για παραμυθάκι: "Μια φορά κι έναν καιρό ήτον ένας άνθρωπος καλός κι είχε φίλον ένα άλλον άνθρωπον ακόμα καλύτερον. Ενώ έτρωγαν κι έπιναν μαζί, γυρίζει και του λέει: Εγώ έχω έναν ανεψιόν μάλαμα, εσύ έχεις μια κόρη διαμάντι' έρχεσαι να δέσωμε το διαμάντι στο μάλαμα;".

1. Το ζήτημα είναι σημαντικό και χρειάζεται έρευνα για να αποδειχθεί αν αυτό είναι πραγματικά το πρώτο απόσπασμα αυτοαναφερόμενου μονόλογου, που καταργεί εντε-

Η αρχική αυτή παράλειψη, όπου έξαφνα η αρχή της ιστορίας αποκαλύπτεται πως δεν είναι η αρχή της αφήγησης, είναι τέχνασμα στο οποίο πιάστηκαν όχι μόνον οι δύο νέοι αλλά κι οι αναγνώστες...

Αποδεικνύει όμως ταυτόχρονα πως κανένας από τους δύο αφηγητές δεν είναι παντογνώστης, δεν έχει δηλαδή προνομαχική γνώση της ιστορίας. Είναι ίσως το μόνο αφήγημα —που εγώ τουλάχιστον γνωρίζω— χωρίς προνομαχική γνώση της ιστορίας, είτε από τον αφηγητή είτε από τον ήρωα.

Στο σημείο αυτό ο Δροσίνης προηγήθηκε κατά πολύ του Henry James, και των θεωρητικών της Δύσης.

Αυτό όμως που δεν έχει καταφέρει ο Δροσίνης είναι να επιτύχει αυτό που ονομάστηκε *διαπλοκή*. Πρόκειται για τη σύνθεση των αφηγηματικών φωνών ήρωα και αφηγητή σε ένα ρηματικό τύπο.

Η πρώτη αρχή της διαπλοκής των αφηγηματικών λόγων επισημάνθηκε από τον Μπαχτίν, ο οποίος τον ονόμασε *υποκατάστατο λόγο*. Στο λόγο αυτό συνυπάρχουν ταυτόσημα προσανατολισμένες οι δύο φωνές, σε σημείο που δεν είναι δυνατόν να ξεχωρίσουμε αν τα αποσπάσματα, συνήθως ρητορικά, αποδίδουν το λόγο της μιας ή της άλλης φωνής, μια που ταυτιζόμενες ακούγονται και οι δύο.

Ο πιο σύνθετος τρόπος συμπλοκής των φωνών αφηγητή και ήρωα είναι όταν έχουμε ελεύθερο πλάγιο λόγο. Δηλ. λόγο τρίτοπρόσωπο του αφηγητή που περικλείει το λόγο του ήρωα και αποκτά ποικίλες υφολογικές εκφράσεις — από την ταύτιση ως την αντίθεση και την ειρωνεία.

Ο Δροσίνης, παρόλο που έχει μικρά αποσπάσματα που δείχνουν υβριδική χρήση του Ε.Π.Α., αδυνατεί να πρωτοτυπήσει, γιατί τέτοιες αλλαγές στις εκφραστικές δομές της γλώσσας δε γίνονται τόσο σε ατομικό όσο σε συλλογικό επίπεδο¹:

Ο Μπαχτίν διαπίστωσε ότι η ρώσικη γλώσσα δεν συμπεριφέρεται όπως οι δυτικοευρωπαϊκές (που έχουν σύνθετους τρόπους μετάθεσης) αλλά ο Ελεύθερος Πλάγιος Λόγος είναι πολύ κοντά στον ευθύ. Ανάλογες διαπιστώσεις έχουν γίνει και για την ελληνική γλώσσα, μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις

λώς την αφηγηματική απόσταση, και το οποίο εξελίχθηκε αργότερα σε ιδιαίτερο είδος, το οποίο κάλυπτε μάλιστα όλη τη έκταση ορισμένων πολύ ιδιαίτερων μυθιστορηματικών αφηγήσεων. Γ. Δροσίνης, ΑΠΑΝΤΑ, ό.π., κεφ. Ι, σελ. 382 - 3.

1. Παραθέτω ένα απόσπασμα που περιέχει Ελεύθερο Πλάγιο Λόγο: «—Ξεύρετε, ότι πολλά από κείνα που είχατε σημειώσει εις τα βιβλία σας, είναι ανίγματα και... θέλω να μου τα εξηγήσετε. [Ευθύς λόγος]. Να της εξηγήσω; 'Η λοιπόν δεν εννοούσε, δεν εμάντευε τι εκρόπτετο εις αυτά — ή τα εμάντευεν όλα και επίτηδες ήθελε να κάμει δύσκολον την θέση μου απέναντι της με τας εξηγήσεις που ζητούσε να της δώσω». Ο Ε.Π.Α. εντοπίζεται εδώ στη στιγμή μετάθεσης του ευθέως λόγος της Αμαρυλλίδας σε Πλάγιο Λόγο από τον αφηγητή, διατηρώντας όμως ατόφια τη δομή της δικής της έκφρασης.

είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς το λόγο αυτό από τον ευθύ. Σε μια του μελέτη μάλιστα ο Massimo Peri εκφράζει την πρωτοποριακή άποψη πως ο Ελευθέρος Πλάγιος Λόγος στην ελληνική γλώσσα δεν μπορεί να αναπτυχθεί επειδή εξομοιώνεται με τον ευθύ λόγο. Σε ένα γλωσσικό και αφηγηματικό σύστημα όπως αυτό των ελληνικών, όπου ο κυρίαρχος τύπος αναπαραγωγής λόγου είναι ο ευθύς λόγος, είναι φανερό ότι η ταυτότητα του Ε.Π.Λ. δεν ορίζεται ως "εισχώρηση δραματικών στοιχείων μέσα στο πλαίσιο της αφήγησης" αλλά αντίθετα, ως λόγος του προσώπου που στερείται τα διακριτικά του σημαία για ν' αποκτήσει συγγραφικά χαρακτηριστικά. Εν τέλει ο Ε.Π.Λ. μας φαίνεται όχι τόσο ένας πλάγιος λόγος που ελευθερώνεται, όσο ένας ευθύς λόγος που υποδουλώνεται, που αφηγηματοποιείται»¹.

Αυτό μέλλει βέβαια ν' αποδειχτεί μέσα από προσεχτικές μελέτες. Αν ισχύει η υπόθεση του Massimo Peri, τότε θα λέγαμε ότι η έλλειψη διαπλοκής (Ε.Π.Λ.) στην *Αμαρυνλίδα* του Δροσίνη δεν είναι μειονέκτημα, αλλά πρόσόν... Όσο για τον ίδιο το συγγραφέα θα λέγαμε πως προσέφερε τρόπους ανανέωσης της νεοελληνικής αφήγησης.

Πολύ περισσότερο μάλιστα που αξιοποίησε την ελληνική λογοτεχνική παράδοση των ειδυλλίων του Θεοκρίτου, τόσο σαν έμπνευση όσο και σαν αξιολογία.

Όπως και στο Θεόκριτο, τα πρόσωπά του δεν έχουν τις ψυχικές συγκρούσεις και τις υπέρξιακές αγωνίες των κατοίκων της πόλεως, αλλά πάλλονται από λεπτή τρυφερότητα, μιλούν τη γλώσσα της καρδιάς, συμπεριφέρονται μ' όλο το ζωικό δυναμισμό της νεότητας κι έχουν την ομορφιά και την απέριπτη ευγένεια των μορφών της ελληνικής πλαστικής τέχνης.

Ο αισθηματισμός του συγκροτείται δευτερευόντως στα όρια της αισθηματιστικής με λυρικά υπονοούμενα μόνον, με τρυφερές αναδρομές ή με παιγνιώδεις επινοήσεις².

Δεν γνωρίζω τι ακριβώς εννοούσε ο Μ. Περάνθης αναφερόμενος στις παιγνιώδεις επινοήσεις, νομίζω όμως πως ο Δροσίνης με τους χαμηλούς του τόνους πέρασε σε νεότερες αφηγηματικές επινοήσεις, σημαντικές του για την εποχή του.

Μερικές φορές, υπάρχουν συγγραφείς οι οποίοι καταφέρνουν να μας κάνουν να ξεγνάμε πόση σοφία μπορεί να κρύβει αυτή η απέριπτη ομορφιά...

1. Massimo Peri, *Δοκίμια Αφηγηματολογίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Κρήτης, Ηράκλειο, 1994. Επίσης του ίδιου: «Στην οσδή προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο: παρέμβαση, υποκατάσταση, διαπλοκή», περ. *Ελληνικά* 39, Θεσσαλονίκη 1988, σελ. 92 - 130.

2. Μιχ. Περάνθης, *Η προσφορά του Δροσίνη*, περιοδικό *Ελληνική Δημοκρατία*, τόμος έβδομος, 1 Ιανουαρίου - 15 Ιουνίου, Αθήνα, σελ. 113.