



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

της **Ελπίδας Κόνια**

ΘΕΜΑ:

"Τρόποι αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης σε σύγχρονα ελληνικά μυθιστορήματα για εφήβους (από το 1990 και εξής)."

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Διαμάντη Αναγνωστοπούλου	Καθηγήτρια	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Επιβλέπουσα
Γεώργιος Παπαντωνάκης	Αποχωρήσας Αναπληρωτής Καθηγητής	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος συμβουλευτικής επιτροπής
Ιωάννης Παπαδάτος	Επίκουρος Καθηγητής	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος συμβουλευτικής επιτροπής
Μελπομένη Κανατσούλη	Καθηγήτρια	Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης	Μέλος εξεταστικής επιτροπής
Μαρία Κακαβούλια	Αναπληρώτρια Καθηγήτρια	Πάντειον Πανεπιστήμιο	Μέλος εξεταστικής επιτροπής
Μαρία Παπαρούση	Αναπληρώτρια Καθηγήτρια	Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας	Μέλος εξεταστικής επιτροπής
Λουίζα Χριστοδουλίδου	Επίκουρη Καθηγήτρια	Πανεπιστήμιο Αιγαίου	Μέλος εξεταστικής επιτροπής

ΡΟΔΟΣ, 2016

*"La vrai vie, la vie enfin découverte et éclaircie,
la seule vie par conséquent réellement vécue,
c' est la littérature."*

Marcel Proust

*"Η αληθινή ζωή, η ζωή που επιτέλους
ανακαλύφθηκε και φωτίστηκε,
ως εκ τούτου η μόνη ζωή που
έχει πραγματικά βιωθεί,
είναι η λογοτεχνία."*

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εκπόνηση μιας διδακτορικής διατριβής είναι μια μακρόχρονη διαδικασία, σαφώς εποικοδομητική, αλλά και δύσκολη. Έχοντας φτάσει πια στο τέλος της διαδρομής, αναγνωρίζω ότι η παρούσα διατριβή αποτελεί καρπό προσωπικού αγώνα, αλλά είναι συγχρόνως και αποτέλεσμα της συνδρομής και υποστήριξης πολλών ανθρώπων, στους οποίους θέλω να εκφράσω την ειλικρινή μου ευγνωμοσύνη.

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς την επιβλέπουσα της διατριβής μου, καθηγήτρια του ΤΕΠΑΕΣ, Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, για τον πολύτιμο χρόνο που διέθεσε, τόσο στις διάφορες φάσεις της έρευνας όσο και στη συνολική θεώρηση του έργου. Η συμβολή της υπήρξε πολύτιμη και καθοριστική σε κάθε βήμα της διατριβής. Της είμαι πραγματικά ευγνώμων για τις εύστοχες επισημάνσεις και τις οξυδερκείς παρατηρήσεις της, για τις διαφωτιστικές μας συζητήσεις, για το διαρκές και ουσιαστικό ενδιαφέρον της, για τη σταθερή της καθοδήγηση χωρίς ίχνος χειραγώγησης, καθώς και για την ηθική υποστήριξη, τη ζεστή και ανθρώπινη στάση της κάθε φορά που προσωπικά προβλήματα και δυσκολίες επισκίαζαν την πορεία της έρευνάς μου. Στο διάστημα των πέντε χρόνων εκπόνησης της διατριβής, η στήριξη που μου προσέφερε συχνά ξεπερνούσε τα στενά όρια του ρόλου της ως επιβλέπουσα και αποδείχθηκε καίρια και ουσιαστική για την ολοκλήρωσή της.

Μεγάλη ευγνωμοσύνη οφείλω ακόμη στα άλλα δύο μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, τον αποχωρήσαντα αναπληρωτή καθηγητή, Γεώργιο Παπαντωνάκη, και τον επίκουρο καθηγητή, Ιωάννη Παπαδάτο, για την εμπιστοσύνη με την οποία με περιέβαλαν, για την έγκαιρη ανταπόκρισή τους όποτε τους ζητήθηκε, για τη διακριτική και ταυτόχρονα σταθερή επίβλεψή τους, για το συνεχές και πρόθυμο ενδιαφέρον τους σε όλα τα στάδια της μελέτης μου. Ειδικότερα, ευχαριστώ τον κ. Παπαντωνάκη, για τις εύστοχες και λεπτομερείς επισημάνσεις και υποδείξεις του στο τελικό στάδιο της διατριβής. Στο σημείο αυτό νιώθω την ανάγκη να ομολογήσω ότι και τα τρία μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής ως διδάσκοντες καθηγητές μου κατά την προγενέστερη φοίτησή μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Παιδικό βιβλίο και Παιδαγωγικό υλικό», με τις γνώσεις και το ήθος τους,

έγιναν πρότυπά μου ως επιστήμονες και ως δάσκαλοι. Αισθάνομαι πολύ τυχερή για τη συνεργασία μου μαζί τους.

Θέλω επίσης να απευθύνω τις θερμές μου ευχαριστίες στην καθηγήτρια του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Μένη Κανατσούλη, στην αναπληρώτρια καθηγήτρια του Παντείου Πανεπιστημίου, Μαρία Κακαβούλια, στην αναπληρώτρια καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Μαρία Παπαρούση και στην επίκουρη καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αιγαίου, Λουίζα Χριστοδουλίδου, για την ξεχωριστή τιμή που μου έκαναν να συμμετάσχουν στην επταμελή επιτροπή για την τελική κρίση της διατριβής. Η γνώμη τους είναι ιδιαίτερα πολύτιμη για μένα.

Τέλος, ευχαριστώ θερμά όσους φίλους και συγγενείς ενθάρρυναν την προσπάθειά μου και προσέφεραν, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, απλόχερα τη συμπαράστασή τους. Το μεγαλύτερο, όμως, "ευχαριστώ" οφείλω σε εκείνους που χωρίς τη δική τους σταθερή αγάπη, στήριξη και κατανόηση δεν θα είχε ολοκληρωθεί η παρούσα μελέτη. Ευχαριστώ, λοιπόν, την οικογένειά μου, που στάθηκε δίπλα μου με ανεξάντλητη υπομονή και υπήρξε η δύναμή μου όλο αυτό το διάστημα: τους γονείς μου, Αντώνη και Δώρα, την αδελφή μου, Μαρία, και, ειδικά, την κόρη μου, το Μαράκι μου, στην οποία οφείλω και μια "συγγνώμη" για όσες βόλτες δεν κάναμε και γιατί πολλές από τις ώρες μου πάνω από τα βιβλία και μπροστά στον υπολογιστή ήταν χρόνος που δικαιωματικά της ανήκε. Ελπίζω μια πιο χαλαρή και ευχάριστη καθημερινότητα, από εδώ και στο εξής, να επανορθώσει κάπως για τον χαμένο χρόνο. Μάλιστα, επειδή το σχέδιο και η προσπάθεια για την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής άρχισε για μένα από πολύ νωρίς, αλλά πέρασε μέσα από έναν δαίδαλο εμποδίων και ματαιώσεων, για να διαρκέσει τελικά ένα ασυνήθιστα μεγάλο χρονικό διάστημα, ολοκληρώνοντας την παρούσα διατριβή, μπορώ *τώρα* να πω χωρίς υπερβολή -οι κοντινοί μου άνθρωποι θα καταλάβουν- ότι η ζωή μου χωρίζεται ανάμεσα στο "πριν" και το "μετά" από την επίτευξη αυτού του στόχου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	6
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
1. Επιλογή του θέματος και χρησιμότητα της διδακτορικής διατριβής	7
2. Στόχοι, σκεπτικό και θεωρητικό υπόβαθρο της μελέτης	11
3. Οργάνωση, μεθοδολογία και πρωτοτυπία της έρευνας	15
4. Η δομή της διδακτορικής διατριβής	20
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ	
ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	30
1.1. Το θεωρητικό σχήμα του Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού	30
1.1.1. Έγκλιση και Φωνή ως στοιχεία ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου	30
1.1.2. Αφηγηματική απόσταση: Βαθμοί αναπαράστασης του λόγου των χαρακτήρων	33
1.1.3. Αφηγηματική προοπτική: Τυπολογία της εστίασης	35
1.1.4. Αφηγηματική φωνή: Είδη του αφηγητή	37
1.1.5. Οι ιδιαιτερότητες της αυτοδιηγητικής αφήγησης	41
1.2. Η τυπολογία της Cohn για την αναπαράσταση συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα	49
1.2.1. Ερευνητικό ενδιαφέρον για την αναπαράσταση της συνείδησης	49
1.2.2. Τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης σε τριτοπρόσωπες αφηγήσεις	51
1.2.3. Τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης σε πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις	54
1.3. Η αποτύπωση της συνείδησης στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία	61
1.3.1. Παρουσία και μελέτη της εσωτερικής αναπαράστασης στην παιδική λογοτεχνία	61
1.3.2. Οι τεχνικές αναπαράστασης της παιδικής και εφηβικής συνείδησης	64

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΕΦΗΒΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	69
2.1. Το είδος του εφηβικού μυθιστορήματος	69
2.2. Το σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα	80
2.3. Διακρίνοντας υποκατηγορίες μέσα στα όρια του εφηβικού μυθιστορήματος	87
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	94
3.1. Η μέθοδος της ανάλυσης περιεχομένου	94
3.2. Επιλογή του υλικού της έρευνας	97
3.3. Κωδικοποίηση του ερευνητικού υλικού	109
ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ	
Η ΑΝΑΛΥΣΗ: ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	114
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΦΗΒΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΣΕ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΡΙΤΟΠΡΟΣΩΠΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ	115
1.1. Εισαγωγικές επισημάνσεις	115
1.2. Η κυριαρχία της συγγραφικής φωνής	119
1.2.1. Η κυριαρχία της εξωτερικής δράσης	120
<i>Η Εξαφάνιση, Αρχοντες των σκουπιδιών, Το ρομπότ των βράχων, Δίπλα στην ίδια θάλασσα, Οστρακο στα μαλλιά, Το μυστικό της πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας, Χνότα στο τζάμι, Οι Εννέα Καίσαρες</i>	
1.2.2. Η κυριαρχία της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης	129
<i>Άλφα, Μάσκα στο φεγγάρι, Γεύση πικραμύγδαλου, Το δέντρο το μονάχο, Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία</i>	
1.2.3. Η κυριαρχία της αφηγηματικής ειρωνείας	140
<i>Ψίθυροι αγοριών</i>	
1.3. Η κυριαρχία του έφηβου χαρακτήρα	145
1.3.1. Οι εναλλαγές της εστίασης	145
<i>Η νενέ η Σμυρνιά, Σινιάλα με καθρέφτες, Το ταξίδι που σκοτώνει, Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας, Η προφητεία του κόκκινου κρασιού, Το παιδί της καρδιάς</i>	
1.3.2. Η σταθερή εσωτερική εστίαση	156
<i>Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε , Η Αλίκη στην πόλη</i>	
1.3.3. Ο μεταμφιεσμένος συγγραφικός αφηγητής	174
<i>Ανίσχυρος Άγγελος</i>	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΦΗΒΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΣΕ ΠΛΑΙΣΙΟ ΠΡΩΤΟΠΡΟΣΩΠΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ	182
2.1. Εισαγωγικές επισημάνσεις	182
2.1.1. Η διπλή υπόσταση του «εγώ» του πρωτοπρόσωπου αφηγητή	182
2.1.2. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο εφηβικό μυθιστόρημα	183
2.1.3. Συγγραφοκεντρική και χαρακτηροκεντρική πρωτοπρόσωπη αφήγηση	187
2.2. Η κυριαρχία της συγγραφικής φωνής	190
2.2.1. Αυτοβιογραφική αφήγηση με συγγραφικό ενήλικο αφηγητή	190
<i>Η Χαρούλα στους επτά ουρανούς, Το χθες του έρωτα</i>	
2.2.2. Αυτοβιογραφική αφήγηση με συγγραφικό έφηβο αφηγητή	198
<i>Αφρικανικό ημερολόγιο, Άγρια παιχνίδια, Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες, Μέτωπο στον καθρέφτη</i>	
2.2.3. Γνήσια αυτοβιογραφική αφήγηση	216
<i>Στα βήματα της Ιφιγένειας</i>	
2.3. Η κυριαρχία του έφηβου χαρακτήρα	219
2.3.1. Αυτοβιογραφική αφήγηση με έμφαση στον έφηβο χαρακτήρα	219
<i>Τσόκο μπλοκ, Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική, Γορίλλας στο φεγγάρι</i>	
2.3.2. Αυτοβιογραφική αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή	232
<i>Γκάτερ, Lalaland, Χωρίς εσένα; φυσικά και μπορώ, Ένας άγγελος στο ταβάνι μου</i>	
2.3.3. Μνημονική αφήγηση με έμφαση στον έφηβο χαρακτήρα	256
<i>Κάποτε ο κυνηγός</i>	
2.3.4. Μνημονική αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή	265
<i>Η άλλη φωνή</i>	
2.3.5. Αυτοβιογραφικός μονόλογος με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή	271
<i>Στη διαπασών, Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα, Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου, Άκου το ρυθμό</i>	
2.3.6. Ταυτόχρονη αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή	305
<i>Το ξύπνημα της φράουλας, Καιρός για ήρωες, Μια ανάσα μόνο</i>	
2.3.7. Ημερολογιακή αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή	322
<i>Ήθελα μόνο να χωρέσω, Η μοναξιά των συνόρων, Ροκ ρεφρέν, Το ημερολόγιο ενός δειλού</i>	
2.3.8. Αυτόνομος εσωτερικός μονόλογος με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή	345
<i>Με λένε...Σύννεφο ή Οι άγραφες σελίδες μιας Νεφέλης</i>	

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΣΤΟΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ	357
3.1. Εισαγωγικές επισημάνσεις: Θεωρητικό πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου	357
3.1.1. Η ρητορική προσέγγιση της αφήγησης.....	358
3.1.2. Η ρητορική διάσταση της παρούσας ανάλυσης	364
3.2. Η εμπλοκή του έφηβου αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας	367

3.2.1. Η "δέσμευση" του αναγνώστη στην ιστορία	367
3.2.2. Η συντροφική σχέση αφηγητή και αναγνώστη	385
3.3. Ο ιδεολογικός έλεγχος του έφηβου αναγνώστη	397
3.3.1. Ιδεολογικές διαστάσεις των αφηγηματικών επιλογών	397
3.3.2. Η εξάλειψη της συγγραφικής φωνής και η χειραφέτηση του αναγνώστη	411
3.4. Η αναστολή της δυσπιστίας του έφηβου αναγνώστη	435
3.4.1. Η αληθοφάνεια της εφηβικής αφηγηματικής φωνής	435
3.4.2. Η αφαίρεση του "προσωπείου" της εφηβικής φωνής	451
3.4.3. Η διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού	462
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	472
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	484
Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία	484
1. Αυτοτελείς μελέτες, συλλογικοί τόμοι και άρθρα σε περιοδικά	484
2. Πρωτογενείς πηγές	488
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία	490
Αυτοτελείς μελέτες, συλλογικοί τόμοι και άρθρα σε περιοδικά	491
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	501
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΙΤΛΩΝ	506

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή επιχειρεί την αφηγηματολογική προσέγγιση μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε εφήβους και θέτει ως αντικείμενο έρευνας την αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης στο σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα. Στα πλαίσια της διατριβής εξετάζεται το σύνολο των γραμμένων από Έλληνες συγγραφείς μυθιστορημάτων που έχουν ταξινομηθεί σε εξειδικευμένες εκδοτικές κατηγορίες για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, τα οποία έχουν εκδοθεί από το 1990 μέχρι και το 2015. Για την ερμηνευτική προσέγγιση του υπό έρευνα υλικού αξιοποιείται το θεωρητικό σχήμα του Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού και η τυπολογία της Cohn για την αναπαράσταση συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα, αλλά και θέσεις σύγχρονων αφηγηματολόγων, καθώς και θεωρητικών της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας.

Στα πρώτα δύο κεφάλαια της ανάλυσης εξετάζονται συγχρόνως για κάθε μυθιστόρημα ο βαθμός παρουσίας του αφηγητή και το είδος εστίασης της αφήγησης σε συνδυασμό με τις άμεσες ή έμμεσες τεχνικές που επιλέγονται για την αναπαράσταση της συνείδησης του χαρακτήρα, τόσο σε πλαίσιο τριτοπρόσωπης όσο και πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Έτσι, οι τρόποι αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα διερευνώνται σε συνάρτηση με την περισσότερο ή λιγότερο μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας από τον συγγραφικό αφηγητή, καθώς και με την κυριαρχία ή την εξαφάνιση της ενήλικης συγγραφικής φωνής.

Το τελευταίο κεφάλαιο της ανάλυσης επικεντρώνεται στη ρητορική διάσταση των ευρημάτων που αναδείχτηκαν στα δύο προηγούμενα κεφάλαια. Με αυτή την έννοια, το ερμηνευτικό εγχείρημα επεκτείνεται προς την κατεύθυνση του αναγνώστη και την απήχηση των επιλεγμένων αφηγηματικών τεχνικών -κυρίως της επικρατέστερης τεχνικής του χαρακτήρα-αφηγητή- στον υπονοούμενο αναγνώστη, στον οποίο απευθύνεται η κατηγορία των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων, δηλαδή τον όψιμο έφηβο και τον νεαρό ενήλικα. Οι αφηγηματικές επιλογές των συγγραφέων των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων συνδέονται με τον βαθμό εμπλοκής του έφηβου αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας, με ζητήματα ιδεολογικού ελέγχου του αναγνώστη και αληθοφάνειας της εφηβικής αφηγηματικής φωνής.

ABSTRACT

The present doctoral thesis attempts a narrative approach of contemporary novels for adolescents and puts under scrutiny the depiction of character's consciousness in Greek young adult literature. Greek authors' novels, which have been published in book series for young adults from 1990 until 2015, build the corpus of this study. In terms of theoretical background, my analysis draws on Gérard Genette's theory of narrative, as well as Dorrit Cohn's narrative modes for presenting consciousness in fiction. Furthermore, the approaches developed by contemporary narratologists and children's literature scholars have offered additional analytical tools for this study.

The first two chapters of the analysis illustrate the depiction of consciousness in third-person and first-person context respectively. I undertake a narrative analysis of the corpus in terms of the degree of narrator's perceptibility, the type of focalization and the various narrative modes, which authors choose in order to convey their characters' state of mind to the reader. In the light of this evidence, every particular novel of the corpus is demonstrated to reflect either the affinity (consonance) between narrator and character, which is related to the concealment of the authorial narrative voice, or the distance (dissonance) between narrator and character, which is related to the strong appearance of the authorial narrative voice.

The last chapter of the study builds on the perception of narrative as rhetoric and investigates the rhetoric aspect of the narrative modes for presenting the characters' inner life. In that respect, the analysis discusses how the narrative techniques illustrated in the former chapters - especially the dominant technique of the character-narrator - affect the adolescent reader's level of engagement in the narration and his/her intimacy with the adolescent narrative voice, as well as his/her level of manipulation by the author.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Επιλογή του θέματος και χρησιμότητα της διδακτορικής διατριβής

Η έναρξη εκπόνησης της παρούσας διδακτορικής διατριβής συνέπεσε με τον απόηχο της θεωρητικής συζήτησης που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του Συνεδρίου με θέμα "Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία", που διοργανώθηκε από το Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Τ.Ε.Π.Α.Ε.) το Μάιο του 2009. Το πρώτο -για τα ελληνικά δεδομένα- εξειδικευμένο Συνέδριο για την εφηβική λογοτεχνία σηματοδότησε τη στροφή θεωρητικών και κριτικών προς την ενασχόληση με την εφηβική λογοτεχνία ως αυθύπαρκτο λογοτεχνικό είδος, όπως ήδη έχει καθιερωθεί στον διεθνή χώρο από τη δεκαετία του '60¹. Στη θεματική του Συνεδρίου μεταξύ άλλων ποικίλων θεωρητικών τοποθετήσεων αναδείχτηκε η ανεπαρκής μελέτη της σύγχρονης ελληνικής εφηβικής λογοτεχνίας, καθώς η ενασχόληση των Ελλήνων ερευνητών με το αντικείμενο είναι μέχρι τώρα σποραδική και μη συστηματική², σε αντίθεση, με την αντίστοιχη διεθνή πραγματικότητα, όπου, οι αυτοτελείς εκδοτικές σειρές, οι εξειδικευμένες μελέτες και τα επιστημονικά άρθρα, καθώς και τα ειδικά πανεπιστημιακά προγράμματα και μαθήματα, στοιχειοθετούν την αναγνώριση της ξεχωριστής υπόστασης της εφηβικής λογοτεχνίας από τη συγγραφική, εκδοτική και πανεπιστημιακή κοινότητα.

Παράλληλα με τα "δομικά κενά" στη θεωρητική προσέγγιση του εφηβικού βιβλίου, τα οποία επιτάσσουν μια συστηματικότερη ερευνητική ενεργοποίηση, στο παραπάνω Συνέδριο παρουσιάστηκαν στοιχεία που πιστοποιούν μια συνεχώς αυξανόμενη

¹ βλ. Παπαδάτος, Ι. (2009). *Παιδικό βιβλίο και φιλιαναγνωσία: Θεωρητικές αναφορές και προσεγγίσεις-δραστηριότητες*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 66.

² Η Μένη Κανατσούλη και ο Δημήτρης Πολίτης, οι οποίοι επιμελήθηκαν την έκδοση του τόμου με τις εισηγήσεις του Συνεδρίου "Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία", στο εισαγωγικό κείμενο της έκδοσης, επισημαίνουν ότι η λογοτεχνία που σε διεθνές επίπεδο αναγνωρίζεται ως εφηβική, στη χώρα μας "συνεχίζει να διεκδικεί μια θέση για την ποιητική της". Συγκεκριμένα αναφέρουν ότι η ενασχόληση των Ελλήνων ερευνητών με την Εφηβική Λογοτεχνία "περιορίζεται στη μελέτη ενός ή δύο λογοτεχνικών έργων (στο πλαίσιο της εργογραφικής θεώρησης ενός συγγραφέα που γράφει για παιδιά), τα οποία συμβαίνει να διαθέτουν χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν περισσότερο σε εφήβους. Αν εξαιρέσει κανείς κάποιες ελάχιστες, είναι αλήθεια, μεταπτυχιακές εργασίες και διατριβές που έχουν εκπονηθεί κατά κανόνα στα Παιδαγωγικά Τμήματα της χώρας, δεν έχει παρουσιαστεί μια συνολική μελέτη της εφηβικής λογοτεχνίας και δεν έχει αρθρωθεί μια συνθετική θεωρία που να την (υπο)στηρίζει μέχρι σήμερα" βλ. Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ. (2011). "Εισαγωγή" στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ. (επιμ.). *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 10.

λογοτεχνική παραγωγή που απευθύνεται στους έφηβους αναγνώστες. Ο έφηβος³ της σημερινής εποχής βρίσκεται εν μέσω μιας εκδοτικής "έκρηξης", της οποίας, ωστόσο, η λάμψη δεν έχει "φωτίσει" επαρκώς τα ελληνικά σχολεία⁴. Η παρουσία της σύγχρονης εφηβικής λογοτεχνίας στα εγχειρίδια των *Κείμενων Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* Γυμνασίου και Λυκείου είναι εξαιρετικά περιορισμένη και σε καμία περίπτωση δεν προϋδεάζει τους έφηβους μαθητές για την ευρύτατη ποικιλία των κειμένων που έχουν γραφτεί και συνεχίζουν διαρκώς να γράφονται για αναγνώστες της ηλικίας τους.

Η ενασχόληση των έφηβων μαθητών στη σχολική τάξη με βιβλία για μυθιστορηματικούς χαρακτήρες που βρίσκονται κοντά στη δική τους αντίληψη για τη ζωή και βιώνουν πιθανόν παρόμοιες καταστάσεις και διλήμματα, ενδεχομένως θα ενίσχυε το ενδιαφέρον τους για το μυθιστορηματικό αυτό είδος και θα καλλιεργούσε την αναγνωστική τους επιθυμία. Ωστόσο, η εφηβική λογοτεχνία δεν απασχολεί ούτε ερευνητικά ούτε διδακτικά τις Φιλοσοφικές Σχολές των Πανεπιστημίων της χώρας. Από το 1986, όταν για πρώτη φορά εισάγεται η παιδική και εφηβική λογοτεχνία στα Ελληνικά Πανεπιστήμια, μέχρι και σήμερα, η διδασκαλία του αντικειμένου περιορίζεται μόνο στα Παιδαγωγικά Τμήματα⁵. Έτσι, οι φιλόλογοι, μελλοντικοί εκπαιδευτικοί της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, αγνοούν ένα σημαντικό μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής, ελληνικής και ξένης, το πιο ενδιαφέρον, ίσως, για τους έφηβους μαθητές τους⁶. Παράλληλα, δε συγκεντρώνει το απαιτούμενο ενδιαφέρον των ερευνητών ένα πλούσιο πρωτογενές υλικό, που συνδέεται με τις διδακτικές ανάγκες περισσότερο της δευτεροβάθμιας παρά της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης.

Επιπλέον, η εφηβική λογοτεχνία ακολουθεί τη γενικότερη τύχη της παιδικής λογοτεχνίας: "αποκλεισμό από τις ιστορίες της λογοτεχνίας και τα έργα λογοτεχνικής κριτικής, περιχαράκωση σε αυτόνομο αλλά υποτιμημένο χώρο δραστηριότητας,

³ Σε όλη την έκταση της εργασίας, για λόγους αισθητικής, προκειμένου να αποφύγω διπλογραφίες όπως, ο έφηβος/η έφηβη, ο αφηγητής/η αφηγήτρια, ο ήρωας/η ηρωίδα, ο/η συγγραφέας, ο αναγνώστης/η αναγνώστρια κλπ. χρησιμοποιώ και για τα δύο γένη το αρσενικό, υπονοώντας κάθε φορά και τη θηλυκή εκδοχή του.

⁴ Η εμπνευσμένη μεταφορά χρησιμοποιείται από τον Ι. Παπαδάτο στον πρόλογο του βιβλίου του *Παιδικό βιβλίο και φιλιαναγνωσία*, όπου αναφέρεται στις τεράστιες δυνατότητες πρόσβασης του σύγχρονου αναγνώστη στα βιβλία, σε αντίθεση με το παρελθόν. βλ. Παπαδάτος, (2009), ό.π. σελ. 19.

⁵ βλ. Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (1998). *Το θαυμαστό ταξίδι*. (6η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης, σελ. 57.

⁶ βλ. Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (2011). Αναγκαίες διακρίσεις και θεωρητικές/ιστορικές αναζητήσεις της Εφηβικής Λογοτεχνίας, στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ. (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 26.

αμφισβήτηση της λογοτεχνικής αξίας των έργων που παράγονται⁷". Σε έναν βαθμό, η ισότιμη αντιμετώπιση της παιδικής με την ευρύτερη λογοτεχνία εμποδίζεται από τον περιορισμό της έρευνας περισσότερο στα επιμέρους κείμενα παρά στη θεωρητική θεμελίωση του είδους, συγκριτικά με την αντίστοιχη έρευνα της λογοτεχνίας για ενήλικες⁸. Απουσιάζει μια συστηματική και συγκεντρωτική προσέγγιση της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας με ερμηνευτικές θεωρίες παράλληλες ή ίδιες με τις αντίστοιχες θεωρίες της ευρύτερης λογοτεχνίας. Η αναγκαιότητα διαμόρφωσης μιας ολοκληρωμένης εξειδικευμένης θεωρίας, μιας "ποιητικής", για την παιδική και την εφηβική λογοτεχνία επισημαίνεται συχνά τόσο από έμπειρους Έλληνες μελετητές⁹ όσο και από διεθνώς καταξιωμένους συναδέλφους τους. Πιο συγκεκριμένα, η θεωρητικός Maria Nikolajeva με άρθρο της, το 2003, στο έγκυρο επιστημονικό περιοδικό για την παιδική λογοτεχνία *Children's Literature Association Quarterly*, επισημαίνει τη σταδιακή ένταξη της θεωρίας της αφήγησης (Narrative Theory) στη μελέτη της παιδικής λογοτεχνίας και εξετάζει ποια εργαλεία της αφηγηματολογίας μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην ανάλυση της παιδικής λογοτεχνίας. Υπογραμμίζει μάλιστα την αναγκαιότητα διαμόρφωσης μιας "εξειδικευμένης θεωρίας για την παιδική λογοτεχνία" ("children's literature-specific theory"), συγκλίνοντας με τη θέση που είχε νωρίτερα διατυπωθεί από τον Peter Hunt (1984)¹⁰.

⁷ Πάτσιου, Β. (1996). Η σύγχρονη Λογοτεχνία για νέους. *Διαδρομές* 43, 179-182.

⁸ Σε άρθρο της Δομνίκης Σάνδη που αποτυπώνει την παρούσα κατάσταση της έρευνας στην ελληνική παιδική λογοτεχνία, αναφέρεται ότι οι θεματικές μελέτες αποτελούν το κύριο μέρος της έρευνας βλ. Sandis, D. (2008). Children's Literature Research in Greece: The Situation Today. *Children's Literature Association Quarterly* 33.3, σελ. 314.

⁹ Ο Γ. Παπαντωνάκης επισημαίνει ότι, αν και έχουν εκπονηθεί μελέτες για τη θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας, απουσιάζει μια συστηματική ερμηνευτική θεώρηση της παιδικής λογοτεχνίας ή προσαρμογή της λογοτεχνίας για ενήλικες στην παιδική λογοτεχνία. Την απουσία ενός παρεμφερούς εγχειρήματος επιχειρεί να συμπληρώσει η πρωτοποριακή του μελέτη *Θεωρίες λογοτεχνίας και ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και νέους*", όπου παρουσιάζεται μια εξαιρετικά περιεκτική επισκόπηση των σύγχρονων ερμηνευτικών θεωριών, προσαρμοσμένων έτσι ώστε να παρέχουν τα κατάλληλα εργαλεία στον αναγνώστη, για να προσεγγίσει αισθητικά παιδικά και νεανικά κείμενα. βλ. Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά και για Νέους*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 15-21 και 339. Το αίτημα για τη σύνθεση μιας θεωρίας, η οποία θα προσδιορίζει τόσο τα καθολικά χαρακτηριστικά της παιδικής λογοτεχνίας όσο και τις ιδιαιτερότητες των επιμέρους εθνικών λογοτεχνιών, επισημαίνει σε σχετική μελέτη του και ο Η. Καλλέργης. βλ. Καλλέργης, Η. (1991). Η μελέτη για το παιδικό βιβλίο τα τελευταία 20 χρόνια: Προσδοκίες για τη δεκαετία του 1990, στο Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου. *Σύγχρονες τάσεις και απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*. Αθήνα: Ψυχογιός, σελ. 31. Προς την κατεύθυνση της εφαρμογής λογοτεχνικών θεωριών στην ερμηνευτική προσέγγιση παιδικών και εφηβικών κειμένων ενθαρρύνει τους ακαδημαϊκούς ερευνητές και η Α. Κατσίκη-Γκίβαλου σε σχετικό άρθρο της. βλ. Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (1999). Η παιδική λογοτεχνία στα Μεταπτυχιακά προγράμματα των Ελληνικών πανεπιστημίων, στο Χατζηδημητρίου-Παράσχου Σ. (επιμ.). *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον της*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σελ. 219.

¹⁰ βλ. Nikolajeva, M. (2003). Beyond the Grammar of Story, or How can Children's Literature Criticism Benefit for Narrative Theory? *Children's Literature Association Quarterly* 28.1, 5-16. Για τη

Στο ευρύτερο αίτημα για τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης εξειδικευμένης θεωρίας για την παιδική λογοτεχνία, που αξιοποιεί θεωρητικές έννοιες και πρακτικά εργαλεία από τη θεωρία της αφήγησης, εντάσσεται και η παρούσα μελέτη, επιχειρώντας παράλληλα να καλύψει, σε έναν βαθμό, τη διαπιστωμένη έλλειψη συστηματικής έρευνας στο πεδίο της σύγχρονης εγχώριας εφηβικής λογοτεχνίας. Για να γνωρίσει η τελευταία άνθιση ανάλογη με αυτήν που εμφανίζει η λογοτεχνία για εφήβους στη διεθνή εκδοτική πραγματικότητα, είναι απαραίτητο να πραγματοποιηθούν μελέτες και έρευνες, οι οποίες θα προσεγγίσουν ως ξεχωριστό είδος τα μυθιστορήματα που ήδη ταξινομούνται από τους εκδότες σε αυτοτελείς κατηγορίες, ώστε να καταγράψουν και να αναλύσουν τα χαρακτηριστικά τους. Επιπλέον, για να αναδειχθεί το ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα σε χρήσιμο εκπαιδευτικό εργαλείο, πρέπει να διεκδικήσει τη σταδιακή διαμόρφωση της ποιητικής του. Παράλληλα, για να καταστεί εμφανής η θεωρητική διάκριση και ποιοτική διαφοροποίηση της λογοτεχνίας για εφήβους από την παιδική λογοτεχνία, στο πλαίσιο της οποίας συνήθως εξετάζεται, είναι ανάγκη να διερευνηθούν οι ιδιαίτερες πτυχές της. Στο ερευνητικό πεδίο που προσδιορίζεται από τις παραπάνω αναγκαιότητες εντάσσεται η παρούσα μελέτη, επιχειρώντας να συμπληρώσει εν μέρει την απουσία παρεμφερών εγχειρημάτων, αλλά και δίνοντας το έναυσμα για περαιτέρω έρευνα σε άλλους μελετητές.

Ειδικότερα, αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης στο σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα. Επιχειρείται η αφηγηματολογική προσέγγιση ενός ενδεικτικού σώματος σύγχρονων μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε εφήβους, με κύριο στόχο τη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους αποτυπώνεται η συνείδηση του έφηβου μυθιστορηματικού ήρωα. Η αφηγηματολογική προσέγγιση διαφέρει από τις συμβατικές προσεγγίσεις στην παιδική λογοτεχνία: Η θεωρία της αφήγησης επικεντρώνεται στο βασικό ερώτημα «πώς;» σε αντίθεση με τις προσεγγίσεις που συνήθως επικρατούν στην περιοχή μελέτης της παιδικής λογοτεχνίας, οι οποίες εξετάζουν το «τι;»¹¹. Έτσι, από τη μία πλευρά, η μελέτη της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας μπορεί να αντλήσει

σχετική αναφορά του Peter Hunt, βλ. Hunt, P. (1985). Narrative Theory and Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly* 9, σελ. 192.

¹¹ Για τον συγκεκριμένο ισχυρισμό, βλ. Nikolajeva (2003), ό.π., σελ. 6.

από την αφηγηματολογία τα κατάλληλα εργαλεία, ώστε να ανιχνεύσει συγκεκριμένες τεχνικές και να προσδιορίσει τους τρόπους λειτουργίας τους. Από την άλλη πλευρά, και η ευρύτερη θεωρία της αφήγησης μπορεί να επωφεληθεί από την εφαρμογή των πορισμάτων των γενικότερων αφηγηματολογικών ερευνών στην παιδική μυθοπλασία.

Ειδικότερα, στο ακανθώδες ζήτημα της αφηγηματικής προοπτικής, το οποίο για πολλές δεκαετίες αποτέλεσε και αποτελεί πεδίο γενικότερου προβληματισμού και συζητήσεων στους κόλπους της αφηγηματικής θεωρίας (Narrative Theory), η παιδική και εφηβική λογοτεχνία με τις ιδιαιτερότητές της μπορεί να προσφέρει σημαντικό υλικό για εξέταση. Η θεωρητικός Andrea Schwenke-Wyile, η οποία, όπως και η Νικόλαγενα, εφαρμόζει εργαλεία από τη θεωρία της αφήγησης στην ανάλυση της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, με βάση τις ιδιάζουσες συνθήκες εστίασης που εντοπίζει σε εφηβικά κυρίως κείμενα, υποστηρίζει ότι η διεύρυνση της αφηγηματικής θεωρίας, ώστε να περιλαμβάνει και δείγματα από την παιδική και εφηβική λογοτεχνία, μπορεί να εμπλουτίσει τις θέσεις της και να αποδώσει ενδιαφέρουσες προσθήκες και αναθεωρήσεις στα καθιερωμένα τυπολογικά σχήματα¹². Ο συγκεκριμένος ισχυρισμός της Schwenke-Wyile επιβεβαιώνεται και τεκμηριώνεται στην παρούσα μελέτη.

2. Στόχοι, σκεπτικό και θεωρητικό υπόβαθρο της μελέτης

Πιο συγκεκριμένα, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται η εσωτερική ζωή του έφηβου πρωταγωνιστή, όπως αυτή αντικατοπτρίζει την υποκειμενική του ματιά για ό,τι του συμβαίνει και ό,τι τον περιβάλλει. Η παρούσα έρευνα καταρχήν αποσκοπεί να αποτυπώσει σε ποιο βαθμό και με ποιες συγκεκριμένες τεχνικές οι συγγραφείς σύγχρονων εφηβικών μυθιστορημάτων έχουν επιλέξει να αναπαραστήσουν τη συνείδηση των έφηβων ηρώων τους. Σε όλες τις παραπάνω τεχνικές, οι συγγραφείς αντιμετωπίζουν πάντα το πρόβλημα της εξισορρόπησης δύο αντίθετων πιέσεων: τη διατήρηση του συγγραφικού ελέγχου και την αναπαράσταση μιας αυθεντικής εικόνας της εσωτερικής ζωής του νεαρού ήρωα. Η διαφορά γνωστικού-αντιληπτικού επιπέδου ανάμεσα στον ενήλικο συγγραφέα και τον ανήλικο χαρακτήρα καθιστά το εγχείρημα

¹² βλ. Schwenke Wyile, A. (2003). The Value of Singularity in First- and Restricted Third-Person Engaging Narration. *Children's Literature* 31, σελ. 133.

ιδιαίτερα απαιτητικό για τον συγγραφέα, ενώ εμφανίζει πολύ ενδιαφέρουσες προεκτάσεις για τον ερευνητή, οι οποίες εμπίπτουν στη σκοποθεσία της συγκεκριμένης μελέτης. Η ανάδειξη της κυριαρχίας της ενήλικης συγγραφικής φωνής ή της αντίληψης του έφηβου χαρακτήρα, όπως προωθείται μέσα από τις επιλεγμένες αφηγηματικές τεχνικές και στοιχειοθετείται από τις κειμενικές ενδείξεις των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων, αποτελεί βασικό στόχο της παρούσας ανάλυσης. Τέλος, η μελέτη επικεντρώνεται και στα αποτελέσματα των συγκεκριμένων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα, με άλλα λόγια, σχολιάζει την απήχηση των επιλεγμένων αφηγηματικών τρόπων στη συνείδηση του έφηβου αναγνώστη, η οποία σχετίζεται από τη μία πλευρά με τον βαθμό εμπλοκής του αναγνώστη στην ιστορία και, από την άλλη, με τη -συνειδητή ή μη- ιδεολογική χειραγώγηση που του ασκείται.

Η Nikolajeva, στο πρωτοποριακό της άρθρο για την αποτύπωση της συνείδησης στην παιδική λογοτεχνία (2002)¹³, επισημαίνει ότι μολονότι έχουν διερευνηθεί ζητήματα υποκειμενικότητας, αφηγηματικής προοπτικής και συγγραφικού ελέγχου στην παιδική μυθοπλασία, ελάχιστες εξειδικευμένες μελέτες επικεντρώνονται στην αναπαράσταση της εσωτερικής ζωής των μυθιστορηματικών χαρακτήρων¹⁴. Ουσιαστικά οι θέσεις που η Nikolajeva διατυπώνει στο συγκεκριμένο άρθρο για την αναγκαιότητα συστηματικής διερεύνησης των τεχνικών αποτύπωσης της συνείδησης του μυθιστορηματικού ήρωα και των επιδράσεων που αυτές ασκούν στο παιδί ή στον έφηβο αναγνώστη υποστηρίζουν και εξηγούν την ιδιαίτερη χρησιμότητα της παρούσας μελέτης, ενώ, παράλληλα, υποδεικνύουν και οριοθετούν το θεωρητικό υπόβαθρο που την πλαισιώνει.

Η Nikolajeva έχει επανειλημμένα υπογραμμίσει ότι η προσέγγιση έργων παιδικής λογοτεχνίας με εργαλεία που προέρχονται από την ευρύτερη Κριτική απαιτεί προσαρμογή των αντίστοιχων θεωρητικών σχημάτων στις ιδιαιτερότητες της παιδικής λογοτεχνίας¹⁵. Στην προσπάθειά της να διερευνήσει την αποτύπωση της συνείδησης στην παιδική λογοτεχνία, στηρίζεται κυρίως στο θεωρητικό μοντέλο της Dorrit Cohn, η οποία ασχολείται διεξοδικά και συστηματικά με τους ποικίλους τρόπους

¹³ βλ. Nikolajeva, M. (2002α). Imprints of the mind: The Depictions of Consciousness in Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly* 26, 173-187.

¹⁴ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 173.

¹⁵ βλ. Nikolajeva, (2002α), ό.π..

αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής στη μυθοπλασία. Με το ίδιο σκεπτικό η παρούσα μελέτη προσαρμόζει και εφαρμόζει την τυπολογία της Cohn στην ανάλυση σύνθετων αφηγηματικών μορφών που εμφανίζονται στο σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα.

Η Cohn υποστηρίζει ότι ο αληθής κόσμος γίνεται μυθιστόρημα μόνο με την αποκάλυψη της κρυφής πλευράς των ανθρώπινων όντων που τον κατοικούν, ενώ παράλληλα, οι αληθέστεροι, οι «σφαιρικότεροι» χαρακτήρες είναι εκείνοι που τους γνωρίζουμε με τρόπους κατά τους οποίους ποτέ δεν θα μπορούσαμε να γνωρίζουμε τους ανθρώπους στην πραγματική ζωή¹⁶. Έτσι, ξεκινώντας από τη βασική θέση ότι η «διαφάνεια» της εσωτερικής ζωής των χαρακτήρων είναι το στοιχείο που ξεχωρίζει τη μυθοπλασία από την πραγματικότητα, η Cohn θεωρεί το μυθιστόρημα ως το μόνο λογοτεχνικό είδος, καθώς επίσης και το μόνο είδος αφήγησης, στο οποίο μπορούν να απεικονισθούν οι άρρητες σκέψεις, τα αισθήματα και οι αντιλήψεις άλλου προσώπου εκτός του ομιλητή. Μάλιστα, η θεώρηση της Cohn καταδεικνύει την αναπαράσταση της συνείδησης ως το στοιχείο εκείνο που διακρίνει τη μυθιστορηματική αφήγηση από τα άλλα μη αφηγηματικά είδη που «κατοικούνται» από επινοημένα πρόσωπα, δηλαδή το θέατρο και τον κινηματογράφο¹⁷. Έτσι, η μελέτη της Cohn με τον εύγλωττο τίτλο *Transparent Minds* (1978)¹⁸ αποτελεί την πρώτη και κλασική πλέον συστηματική και ολοκληρωμένη προσέγγιση της παρουσίασης της συνείδησης στη μυθοπλασία, όπου εξετάζονται οι τρόποι αναπαράστασης της συνείδησης των μυθιστορηματικών χαρακτήρων σε πλαίσιο είτε τριτοπρόσωπης είτε πρωτοπρόσωπης αφήγησης.

Το εξειδικευμένο τυπολογικό σχήμα της Cohn αξιοποιεί και εμπλουτίζει τη βασική μέθοδο που εφαρμόζουν οι Γάλλοι Στρουκτουραλιστές, ιδιαίτερα ο Gérard Genette, ο οποίος, κάτω από τον ενιαίο τίτλο "αφήγηση λόγων" (*récit de paroles*), εντάσσει ομιλούντα και σιωπηρό λόγο σύμφωνα με βαθμούς "αφηγηματικής απόστασης"

¹⁶ Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, σελ. 5.

¹⁷ βλ. Cohn, D. (2001), ό.π., σελ. 28.

¹⁸ βλ. Cohn (1978), ό.π. Για την ελληνική μετάφραση του βιβλίου βλ. Cohn, D. (2001). *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*. (μτφ.-επιμ. Δ. Μπεχλικούδη). Αθήνα: Παπαζήσης. Στο εξής οι αναφορές στο βιβλίο της D. Cohn παραπέμπουν σε σελίδες άλλοτε της πρωτότυπης αγγλόφωνης (1978) και άλλοτε της ελληνικής μεταφρασμένης (2001) έκδοσης.

(narrative distance), φθάνοντας σε μια τριμερή διάκριση ανάμεσα στην καθαρή διήγηση και την καθαρή μίμηση¹⁹. Αν και η ίδια η Cohn θεωρεί περισσότερο φιλολογική παρά γλωσσολογική τη δική της προσέγγιση των τρόπων απόδοσης της συνείδησης, καθώς εξετάζει υφολογικές, κειμενικές και ψυχολογικές πλευρές, αναγνωρίζει τα γλωσσολογικά κριτήρια της προσέγγισης του Genette ως αφετηρία της τυπολογίας που προτείνει²⁰. Κατ' αναλογία, η παρούσα μελέτη εφαρμόζοντας το μοντέλο της Cohn στο εξεταζόμενο σώμα κειμένων, ακολουθεί το ευρύτερο θεωρητικό σχήμα του Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το θεωρητικό υπόβαθρο της ανάλυσής μου εντάσσεται στο ευρύτερο πεδίο της αφηγηματολογίας. Από τις αρχές του εικοστού αιώνα παρατηρείται ένα συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για την αφήγηση και τη θεωρία της. Αρχικά πρωτοστάτησαν στην θεωρητική μελέτη της αφήγησης οι Αγγλόφωνοι (H. James, P. Lubbock, M. Schorer, W. Booth, R. Scholes και R. Kellog), οι οποίοι από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 υποσκελίζονται από τους Γαλλόφωνους (R. Barthes, G. Genette, A.J. Greimas, T. Todorov, C. Bremond), όταν ο δομισμός βρισκόταν στο απόγειό του και η θεωρία της αφήγησης βαφτίστηκε αφηγηματολογία. Η νέα θεωρητική τάση (Ποιητική) επικεντρώνεται στην εξέταση της διάρθρωσης του αφηγηματικού κειμένου σε σχέση με τους τομείς-παραμέτρους που το απαρτίζουν καθώς και τη λειτουργία των αφηγηματικών συμβάσεων μέσα σ' αυτό. Στα πλαίσια της Ποιητικής το αφηγηματικό κείμενο προσεγγίζεται με δύο μεθόδους: (α) την Αφηγηματική Γραμματική (Narrative Grammar), που ασχολείται με τη δόμηση του μύθου και την ταξινόμηση των χαρακτήρων και (β) και τον Λόγο της Μυθοπλασίας (Discourse of Fiction), που στοχεύει στην περιγραφή και κατάταξη των τεχνικών της αφηγηματικής παρουσίασης.

Στα πλαίσια της δεύτερης μεθόδου προσέγγισης της αφηγηματικής πεζογραφίας, το ευρύτερο θεωρητικό μοντέλο του Gérard Genette για την αφήγηση αποτέλεσε πράγματι έναν σταθμό, που παρά τις αδυναμίες του, δεν ξεπεράστηκε από τους μεταγενέστερους ερευνητές. Ό,τι ακολούθησε το μοντέλο Genette ήταν η τάση ορισμένων νεότερων αφηγηματολόγων να επεξεργαστούν και να ασκήσουν κριτική

¹⁹ βλ. Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris, σσ.191-193 και σε ελληνική μετάφραση Genette, G. (2007). *Σχήματα III*. (Μετάφραση: Μ. Λυκούδης). Αθήνα: Πατάκης, σελ. 241.

²⁰ βλ. Cohn (1978), ό.π., σσ. 10-11, Cohn (2001), ό.π., σσ. 32-33.

σε ορισμένες πλευρές του²¹. Οι διαφωνίες αυτές περισσότερο συμπληρώνουν παρά ακυρώνουν τον Genette. Είναι πλέον κοινά αποδεκτό από όλους ότι η θεωρία του, όπως αναπτύχθηκε στο *Figures III* (1972) -σε αγγλική μετάφραση στο *Narrative Discourse* (1980)- και το *Nouveau discours du récit* (1983), παρουσιάζει μια επιτυχημένη συνεκμετάλλευση αγγλοαμερικανικών, ρωσικών και γαλλικών εμπειρικών και θεωρητικών συμβόλων και, ως εκ τούτου, είναι η πιο ολοκληρωμένη και συγκροτημένη.

3. Οργάνωση, μεθοδολογία και πρωτοτυπία της έρευνας

Η άποψη ότι η γοητεία της λογοτεχνίας βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι μπορούμε ευκολότερα να καταλάβουμε τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες από όσο μπορούμε ποτέ να καταλάβουμε τους πραγματικούς ανθρώπους είναι γενικότερα αποδεκτή μεταξύ των θεωρητικών της λογοτεχνίας²². Ωστόσο, η Nikolajeva παρατηρεί ότι στην παιδική λογοτεχνία οι χαρακτήρες είναι συνήθως λιγότερο διάφανοι από όσο στον κύριο κορμό της λογοτεχνίας, διότι οι συγγραφείς που απευθύνονται σε παιδιά έχουν την τάση να χρησιμοποιούν περισσότερο την εξωτερική χαρακτηρισολόγηση και λιγότερο τη νοητική ή εσωτερική αναπαράσταση, που είναι η πιο σύνθετη και προηγμένη τεχνική απόδοσης ενός λογοτεχνικού χαρακτήρα²³. Ανατρέχοντας στο παρελθόν, η Nikolajeva αναφέρει ότι στο κύριο σώμα της λογοτεχνίας η τάση αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής ενός χαρακτήρα εμφανίστηκε σχετικά πρόσφατα και συνδέεται συνήθως με τον Henry James και τη Virginia Wolf²⁴. Στην παιδική λογοτεχνία η τάση αυτή έχει ακόμα πιο βραχύ παρελθόν που δεν καλύπτει περισσότερο από δύο-τρεις δεκαετίες. Πιο συγκεκριμένα, η Nikolajeva αναφέρει τη συστηματική εμφάνιση των τεχνικών εσωτερικής αναπαράστασης σε σύγχρονα παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα συγκεκριμένων συγγραφέων, όπου μάλιστα

²¹ βλ. Τζιόβας, Δ. (2002). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*. (2η έκδοση). Αθήνα: Οδυσσέας (1^η έκδοση: 1993), σελ. 38.

²² Πολύ νωρίτερα από την Dorrit Cohn παρόμοιες θέσεις για τη "διαφάνεια" των λογοτεχνικών χαρακτήρων είχε διατυπώσει ο Edward Morgan Forster. βλ. Forster, E.M. (1985). *Aspects of the Novel*. San Diego: Harcourt, Brace (1^η έκδοση: 1927), σελ. 55.

²³ βλ. Nikolajeva (2003), ό.π. σελ. 9.

²⁴ βλ. Nikolajeva, M. (2002β). *The Rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Maryland and London: Scarecrow Press, σελ. 242.

διαπιστώνει τη χρήση σύνθετων τεχνικών συγκρίσιμων με εκείνες που εμφανίζονται στον κύριο κορμό της σύγχρονης λογοτεχνίας²⁵.

Μεταφέροντας τις διαπιστώσεις της Nikolajeva στην ελληνική συγγραφική πραγματικότητα, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να διερευνήσει συστηματικά την παρουσία της σύνθετης τεχνικής της εσωτερικής αναπαράστασης στο σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα αποτυπώνοντας τις σχετικές τάσεις που κυριαρχούν στις αφηγηματικές επιλογές των σύγχρονων ελλήνων συγγραφέων. Επιπλέον, επιχειρεί να εντάξει τις τεχνικές αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης που διαπιστώνονται στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα στις κατηγορίες που η Cohn έχει εισαγάγει στη θεωρία της αφήγησης και τις οποίες η Nikolajeva έχει ήδη επιχειρήσει να εφαρμόσει στην προσέγγιση της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας²⁶. Με αυτή την έννοια, το εγχείρημα της παρούσας διατριβής προϋποθέτει τη συγκέντρωση και τη μελέτη ενός επιλεγμένου σώματος λογοτεχνικών κειμένων με σκοπό την ανίχνευση προκαθορισμένων προς διερεύνηση στοιχείων και τη διατύπωση γενικών συμπερασμάτων, για να ακολουθήσει ο σχολιασμός και η ανάλυσή τους.

Η μέθοδος η οποία έχει επιλεγεί ως κατάλληλη για το ερευνητικό μέρος της διατριβής είναι η *ανάλυση περιεχομένου*²⁷. Το ευρύτερο θεωρητικό σχήμα του Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού και η εξειδικευμένη τυπολογία της Cohn για την αναπαράσταση της συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα παρέχουν τη θεωρητική τεκμηρίωση τόσο για τον τρόπο κωδικοποίησης του ερευνητικού υλικού, όσο και για τον ερμηνευτικό σχολιασμό των ευρημάτων. Στο αρχικό στάδιο

²⁵ Η Nikolajeva αναφέρει ενδεικτικά τους συγγραφείς Michelle Magorian, Nina Bawden, Katherine Paterson, Virginia Hamilton, Patricia MacLachlan, βλ. Nikolajeva (2003), ό.π., σελ. 10.

²⁶ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι η σχετική προσέγγιση της Nikolajeva, καθώς εφαρμόζεται ενδεικτικά σε ένα μικρό αριθμό κειμένων, δεν αποτελεί συγκεντρωτική μελέτη για την αναπαράσταση της συνείδησης στη παιδική και εφηβική λογοτεχνία, αλλά αποτελεί περισσότερο μια πρωτοποριακή ερμηνευτική πρόταση που στηρίζεται σε θεωρητικές κατευθύνσεις που έχουν καθιερωθεί στη λογοτεχνία ενηλίκων και, κατά συνέπεια, δημιουργεί το έναυσμα για περαιτέρω συστηματική έρευνα στη βάση της ίδιας λογικής.

²⁷ Στην επιστημονική έρευνα της σύγχρονης ελληνικής εφηβικής λογοτεχνίας η μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου χρησιμοποιήθηκε πρόσφατα στα πλαίσια της διδακτορικής διατριβής της Ι. Δ. Αργυρίου (2006), για να εξεταστεί η εξέλιξη του σύγχρονου εφηβικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, όπως αυτό διαμορφώθηκε από το 1970 μέχρι και το 2000. Συγκεκριμένα, εξετάστηκαν τα είδη που καλλιεργήθηκαν κατά τη συγκεκριμένη τριακονταετία, οι αφηγηματικές τεχνικές και τα λογοτεχνικά ρεύματα (ρεαλισμός, ρομαντισμός, φαντασία) που επικρατούν στη σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία και πώς αυτά αποτυπώνονται μέσα στα ίδια τα εφηβικά μυθιστορήματα. Για περισσότερα βλ. και Αργυρίου, Ι. (2006). *Το σύγχρονο παιδικό και εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (1970-2000)*. Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε. Παν/μίου Αθηνών.

της ανάλυσης περιεχομένου, αφού αποσαφηνίστηκε το ερευνητικό αντικείμενο και διατυπώθηκαν με ακρίβεια τα ερευνητικά ερωτήματα, καθορίστηκε με ακρίβεια το προς έρευνα και ανάλυση δείγμα κειμένων. Κατά τη διαδικασία της επιλογής δείγματος, αφού τέθηκαν συγκεκριμένα ποιοτικά κριτήρια για να περιοριστεί ο όγκος των δεδομένων του δείγματος και να καταστεί το δείγμα περισσότερο διαχειρίσιμο, τελικά, επιλέχθηκαν από το σύνολο του υπομήφιου πρωτογενούς υλικού (δηλαδή τα σύγχρονα ελληνικά εφηβικά μυθιστορήματα), τα κείμενα που σχετίζονται πιο άμεσα με το αρχικό ερευνητικό ερώτημα.

Έτσι, μέσα από μια αναλυτική διαδικασία επιλογής δείγματος, αποσαφηνίζεται ότι η έρευνα δεν εξετάζει το σύνολο των σύγχρονων λογοτεχνικών έργων που έχουν ταξινομηθεί από τους εκδότες στην κατηγορία του εφηβικού-νεανικού μυθιστορήματος, αλλά επικεντρώνεται σε μια ειδική υποκατηγορία που έχει πρόσφατα καθιερωθεί στους μεγαλύτερους εκδοτικούς οίκους μέσα στα όρια της εφηβικής λογοτεχνίας. Συγκεκριμένα, μια νέα τάση που διαφαίνεται μέσα στους κόλπους της εφηβικής λογοτεχνίας αφορά στη δημιουργία εκδοτικών σειρών με μυθιστορήματα, τα οποία απευθύνονται σε μεγαλύτερους έφηβους, που έχουν απομακρυνθεί από την παιδική ηλικία και έχουν μπει στην καθαρή εφηβεία ή βρίσκονται ακόμα και στα όρια της ενηλικίωσης. Πρόκειται για μυθιστορήματα που έχουν γραφτεί, για να καλύψουν τις ανάγκες μιας συγκεκριμένης ηλικιακής ομάδας και να εκφράσουν λογοτεχνικά τις δικές της ανησυχίες και τους δικούς της προβληματισμούς. Τα μυθιστορήματα αυτού του είδους διαθέτουν την προσωπική τους υφολογική υπόσταση, εφόσον επιζητούν να επικοινωνήσουν με ένα κοινό που παράλληλα και δίπλα με αυτά, διαβάζει και έργα που ανήκουν στη λογοτεχνία των ενηλίκων.

Τα μυθιστορήματα για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, καθώς προορίζονται σε αναγνωστικό κοινό πιο ώριμο ηλικιακά και γνωστικά από τον υποθετικό αναγνώστη άλλων εφηβικών μυθιστορημάτων, είναι αναμενόμενο -ακόμα και ως ερευνητική υπόθεση- να παρουσιάζουν πιο προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές, όπως συμβαίνει με την αντίστοιχη κατηγορία της διεθνούς λογοτεχνικής παραγωγής. Με αυτό το σκεπτικό, η συγκεκριμένη κατηγορία προσφέρεται ως ερευνητικό αντικείμενο για τη μελέτη των αφηγηματικών τρόπων αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης, που αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της

συγκεκριμένης διατριβής. Επιπλέον, οι συγκεκριμένες εκδοτικές σειρές δεν έχουν ακόμη προσελκύσει την προσοχή των ερευνητών και, κατά συνέπεια, δεν έχει διαμορφωθεί ολοκληρωμένη εικόνα για τα χαρακτηριστικά τους. Η απουσία μιας συνθετικής μελέτης που να αντιμετωπίζει ως ξεχωριστό είδος τα μυθιστορήματα για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικους αναγνώστες και να διαπιστώνει αν τα χαρακτηριστικά και οι τάσεις των αντίστοιχων λογοτεχνικών έργων της διεθνούς εκδοτικής παραγωγής εμφανίζονται και στην Ελλάδα, επηρέασε αποφασιστικά τον προσδιορισμό του ακριβούς ερευνητικού αντικειμένου της παρούσας μελέτης.

Μετά από συστηματική διερεύνηση και εφαρμογή των ποιοτικών κριτηρίων που τέθηκαν για τον καθορισμό του ερευνητικού υλικού προέκυψε το επιλεγμένο δείγμα της έρευνας, το οποίο καλύπτει το σύνολο των γραμμένων από Έλληνες συγγραφείς μυθιστορημάτων που έχουν ταξινομηθεί σε εκδοτικές σειρές για μεγαλύτερους εφήβους. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνει πενήντα (51) συνολικά μυθιστορήματα με ποικίλη θεματολογία, τα οποία έχουν εκδοθεί από τις αρχές της δεκαετίας του '90 μέχρι και το 2015. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι έγινε προσπάθεια να συμπεριληφθούν στην έρευνα ακόμα και μυθιστορήματα που εκδόθηκαν τους τελευταίους μήνες, διότι ανάμεσα στους σκοπούς της παρούσας μελέτης είναι και η συνθετική αποτύπωση και η ολοκληρωμένη εκτίμηση των σύγχρονων τάσεων που διαμορφώνονται στους κόλπους της εφηβικής λογοτεχνίας σε σχέση με τις αφηγηματικές επιλογές των συγγραφέων, ακόμα και στα πιο πρόσφατα μυθιστορήματα των σχετικών εκδοτικών σειρών.

Αφού εξετάστηκε το επιλεγμένο υλικό, συγκεντρώθηκαν και καταγράφηκαν κωδικοποιημένες πληροφορίες για τον τύπο και την παρουσία του αφηγητή, το είδος της εστίασης και τις τεχνικές αποτύπωσης συνείδησης με βάση τις θεωρητικές κατευθύνσεις από το αφηγηματολογικό υπόβαθρο της διατριβής. Συγκεκριμένα, για κάθε μυθιστόρημα εξετάστηκαν τρεις παράμετροι: α. Με πόση ακρίβεια αναπαριστά ο αφηγητής τις εσωτερικές διεργασίες του χαρακτήρα; β. Ποια η σχέση του δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή με τον κόσμο της ιστορίας; γ. Από ποια οπτική γωνία παρουσιάζει ο αφηγητής την ιστορία: τη διευρυμένη και γνωστικά υπερέχουσα οπτική του δεσπόζοντος αφηγητή ή την περιορισμένη στα όρια της εμπειρίας αντίληψη του χαρακτήρα; Στο πλαίσιο των παραπάνω ερευνητικών ερωτημάτων ανιχνεύτηκαν σε κάθε εξεταζόμενο μυθιστόρημα οι αντίστοιχες κειμενικές ενδείξεις:

α. για άμεσες ή έμμεσες τεχνικές αποτύπωσης συνείδησης (σύμφωνα με την τυπολογία της Cohn) β. για τον τρόπο ύπαρξης -φανερού ή καλυμμένου- αφηγητή (με βάση τους σχετικούς δείκτες του Genette και του Chatman²⁸) και γ. για την επιλογή εσωτερικής ή μηδενικής εστίασης (σύμφωνα με το μοντέλο του Genette). Παράλληλα επιλέχθηκαν για κάθε εξεταζόμενο μυθιστόρημα ενδεικτικά χωρία από το κείμενο της αφήγησης, τα οποία δικαιολογούν την κατάταξή του σε κάθε αντίστοιχη κατηγορία.

Η παρουσίαση των ευρημάτων της έρευνας συνδυάστηκε με την ερμηνευτική τους επεξεργασία και ενσωματώθηκε στο ευρύτερο αναλυτικό μέρος της διατριβής. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε ότι η καταγραφή των ευρημάτων της ανάλυσης περιεχομένου αποτελεί μια ενδεικτική και πρωτότυπη, για τα δεδομένα της ελληνικής βιβλιογραφίας, συστηματική εφαρμογή της τυπολογίας της Dorrit Cohn σε ένα σώμα λογοτεχνικών κειμένων²⁹. Επιπλέον, αποτελεί πρωτότυπο περιγραφικό υλικό, που κατατοπίζει τον εξειδικευμένο ερευνητή της εφηβικής λογοτεχνίας για τις τάσεις και τα χαρακτηριστικά των μυθιστορημάτων που ταξινομούνται από τους εκδότες στις πρόσφατα καθιερωμένες εξειδικευμένες σειρές για μεγαλύτερους εφήβους. Κυρίως, όμως, για τους σκοπούς της παρούσας διατριβής, τα περιγραφικά αποτελέσματα της ανάλυσης περιεχομένου που υλοποιήθηκε στα πλαίσια της παρούσας μελέτης συνιστούν την προκαταρκτική βάση για το κύριο σώμα της διδακτορικής διατριβής, το οποίο επικεντρώνεται στην εμβάθυνση, ανάλυση και ερμηνευτική προσέγγιση των ευρημάτων της έρευνας.

²⁸ βλ. Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.

²⁹ Στο σημείο αυτό θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθεί ότι στοιχεία από την τυπολογία της Dorrit Cohn χρησιμοποιήθηκαν στα πλαίσια της αφηγηματολογικής προσέγγισης έργων Ελλήνων συγγραφέων από τις θεωρητικούς της λογοτεχνίας Μαρία Κακαβούλια, Μαρία Παπαρούση και Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη. βλ. ενδεικτικά Kakavoulia, M. (1992). *Interior Monologue and its Discursive Formation in M. Axioti's «Δύσκολες Νύχτες»*. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München. [σειρά μονογραφιών Miscellanea Byzantina Monascensia, τομ. 35^{ος}], Κακαβούλια, Μ. (2003). *Μελέτες για τον Αφηγηματικό Λόγο*. Αθήνα: Ψυχογιός, Παπαρούση, Μ. (2005). *Σε αναζήτηση της σημασίας: Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις σε πεζογραφικά κείμενα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα : Μεταίχμιο και Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (1987). *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*. Αθήνα: Κέδρος.

4. Η δομή της διδακτορικής διατριβής

Η παρούσα διδακτορική διατριβή διαρθρώνεται σε δύο μέρη: το θεωρητικό πλαίσιο και την ανάλυση. Το πρώτο μέρος, περιλαμβάνει τις θεωρητικές κατευθύνσεις της έρευνας που πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια της διατριβής, αλλά και το ευρύτερο θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσας μελέτης. Στο δεύτερο, προφανώς εκτενέστερο, μέρος, παρουσιάζεται η αναλυτική-ερμηνευτική προσέγγιση των ευρημάτων της έρευνας. Τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο μέρος της διατριβής διαιρούνται σε τρία επιμέρους κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους με τίτλο "Η θεωρία της αφήγησης ως εργαλείο της έρευνας" παρουσιάζονται τα αφηγηματολογικά εργαλεία που παρέχουν τη θεωρητική θεμελίωση, τόσο για τον τρόπο κωδικοποίησης του ερευνητικού υλικού, όσο και για τον ερμηνευτικό σχολιασμό των ευρημάτων. Η πρώτη ενότητα του συγκεκριμένου κεφαλαίου παρουσιάζει συνοπτικά τις βασικές θέσεις του Gérard Genette για την *έγκλιση*³⁰ (απόσταση-προοπτική) και τη *φωνή* ως στοιχεία ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου. Παρουσιάζονται δηλαδή τα στοιχεία εκείνα από το ευρύτερο θεωρητικό σχήμα του Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού, που σχετίζονται με το ερευνητικό αντικείμενο της παρούσας μελέτης, την αναπαράσταση της συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα.

Στη συνέχεια, η δεύτερη ενότητα του πρώτου κεφαλαίου επικεντρώνεται στο συστηματικά επεξεργασμένο σύστημα που προτείνει η Dorrit Cohn για την προσέγγιση της αναπαράστασης της συνείδησης στη μυθοπλασία, το οποίο, όπως και το μοντέλο του Genette, παρά την παλαιότητά του (1978), εξακολουθεί να αποτελεί τον πιο επαρκή και λειτουργικό εξοπλισμό πρόσβασης στο εξειδικευμένο πεδίο της αποτύπωσης του εσωτερικού λόγου των μυθιστορηματικών χαρακτήρων. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με μια σύντομη αναφορά στη μελέτη αναπαράστασης της συνείδησης στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία στην τρίτη ενότητα. Επειδή η

³⁰ Ο αντίστοιχος πρωτότυπος όρος του Genette είναι *mode*. Η καθιερωμένη ελληνική απόδοση του γαλλικού όρου είναι *τρόπος*. Εδώ χρησιμοποιείται ο εναλλακτικός όρος *έγκλιση*, όπως έχει αποδοθεί στην Ελληνική γλώσσα, ο όρος του Genette, καθώς χάρη στην αναλογία του προς τη γραμματική *έγκλιση*, αποδίδει καλύτερα την ιδιαιτερότητα του αφηγηματικού όρου. βλ. Σημείωση του μεταφραστή Μπάμπη Λυκούδη στο Genette, G. (2007). *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*. μτφ. Μ. Λυκούδης. Αθήνα: Πατακίς, σελ. 231.

προσέγγιση παιδικών και εφηβικών κειμένων με εργαλεία που προέρχονται από την ευρύτερη Κριτική απαιτεί προσαρμογή των αντίστοιχων θεωρητικών σχημάτων στις ιδιαιτερότητες της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, βασικός πυρήνας της συγκεκριμένης ενότητας είναι η ενδεικτική εφαρμογή από τη θεωρητικό της παιδικής λογοτεχνίας Maria Nikolajeva της τυπολογίας της Cohn σε παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα.

Στο δ ε ύ τ ε ρ ο κ ε φ ά λ α ι ο του θεωρητικού μέρους, με τίτλο "Το εφηβικό μυθιστόρημα ως αντικείμενο της έρευνας" προσδιορίζεται το σύγχρονο μυθιστόρημα για εφήβους ως ειδικότερο πεδίο έρευνας της διατριβής. Στην πρώτη ενότητα, παρουσιάζονται συνοπτικά στοιχεία για τη χρονολογική και ειδολογική οριοθέτηση του εφηβικού μυθιστορήματος ως αυτόνομης κατηγορίας στα πλαίσια της διεθνούς εκδοτικής παραγωγής, που διακρίνεται με σαφήνεια τόσο από την παιδική λογοτεχνία όσο και από τη λογοτεχνία για ενήλικες και εμφανίζει συγκεκριμένα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά. Ειδικότερα, η σύντομη ιστορία του σύγχρονου ελληνικού εφηβικού μυθιστορήματος και οι παράγοντες της πρόσφατης ανάπτυξης του είδους στη χώρα μας αποτελούν αντικείμενο της δεύτερης ενότητας, καθώς και στοιχεία που αφορούν στα γενικά του χαρακτηριστικά. Στην τρίτη ενότητα, περιγράφεται η εμφάνιση μιας νέας τάσης για διαμόρφωση υποκατηγοριών μέσα στα όρια της σύγχρονης εφηβικής λογοτεχνίας με βάση την ηλικία του αναγνωστικού κοινού. Ειδικά, κυρίως από τις αρχές της νέας χιλιετίας, εμφανίζονται στη διεθνή εκδοτική παραγωγή και, συνακόλουθα στην ελληνική, μυθιστορήματα που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους, τα οποία χαρακτηρίζονται από προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές και σύνθετη θεματολογία, σε βαθμό που συχνά δε διαφέρουν από τα έργα της λογοτεχνίας για ενήλικες. Με τον προσδιορισμό των χαρακτηριστικών της συγκεκριμένης υποκατηγορίας, από την οποία αντλεί το ερευνητικό υλικό η παρούσα μελέτη, ολοκληρώνεται το κεφάλαιο που επικεντρώνεται στο είδος του εφηβικού μυθιστορήματος ως αντικείμενο της έρευνας.

Το τ ρ ί τ ο κ ε φ ά λ α ι ο του θεωρητικού μέρους με τίτλο "Η μεθοδολογία της έρευνας" επικεντρώνεται στη φύση και την πρακτική της ερευνητικής διαδικασίας, στην οποία στηρίζεται το αναλυτικό μέρος της διατριβής. Αρχικά, περιγράφονται τα χαρακτηριστικά της "ανάλυσης περιεχομένου" και εξηγούνται οι λόγοι επιλογής της συγκεκριμένης μεθόδου ως "επικουρικού" εργαλείου για τους σκοπούς της παρούσας

μελέτης. Η "ανάλυση περιεχομένου" (content analysis) είναι μια μέθοδος ανάλυσης ποιοτικού υλικού που χρησιμοποιείται ευρέως στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες για τη διεξαγωγή ερευνών σε κείμενα γραπτού και προφορικού λόγου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η πρακτική εφαρμογή της μεθόδου αποτελεί ένα πρόσφορο εργαλείο που εξασφαλίζει τα απαραίτητα στοιχεία για την αφηγηματολογική ανάλυση που επιχειρείται στην παρούσα διδακτορική διατριβή. Κατά την εφαρμογή της μεθόδου, ακολουθούνται τα βήματα που αναγνωρίζονται ως τυπικά στάδια κάθε ανάλυσης περιεχομένου και περιλαμβάνουν την αποσαφήνιση του ερευνητικού αντικειμένου και των ερευνητικών ερωτημάτων, την επιλογή του υπό έρευνα υλικού με τον καθορισμό ποιοτικών κριτηρίων, και, τέλος, την κωδικοποίηση του υλικού, δηλαδή τη συστηματική ταξινόμησή του σύμφωνα με συγκεκριμένες κατηγορίες που απορρέουν από το θεωρητικό υπόβαθρο της έρευνας. Η παρουσίαση των αποτελεσμάτων της έρευνας και, κυρίως, η ερμηνευτική επεξεργασία τους, αποτελεί αντικείμενο του δεύτερου μέρους της διατριβής.

Στο δ ε ύ τ ε ρ ο μ έ ρ ο ς , που αποτελεί και το κύριο σώμα της μελέτης, τα πρακτικά εργαλεία και οι θεωρητικές αρχές που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο μέρος της διατριβής εφαρμόζονται κατά την αναλυτική ερμηνευτική προσέγγιση πενήντα ενός (51) μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες. Το κείμενο της ανάλυσης βασίζεται στα ευρήματα της συντελεσμένης έρευνας περιεχομένου στο επιλεγμένο σώμα κειμένων και αρχικά αναδεικνύει την κυριαρχία ή την εξαφάνιση της συγγραφικής φωνής εξετάζοντας, συγχρόνως για κάθε μυθιστόρημα, τον βαθμό παρουσίας του αφηγητή και το είδος εστίασης της αφήγησης, σε συνδυασμό με τις έμμεσες ή άμεσες τεχνικές που επιλέγονται για την απόδοση των εσωτερικών διεργασιών του χαρακτήρα. Η αναπαράσταση της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα στην εξεταζόμενη κατηγορία μυθιστορημάτων, που αποτελεί και το κεντρικό θέμα της διατριβής, διερευνάται σε συνάρτηση με την περισσότερο ή λιγότερο μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας από τον συγγραφικό αφηγητή. Έτσι, η ανάλυση διερευνά τους τρόπους αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης τόσο σε αφηγήσεις με κυριαρχία του αφηγητή -και συνακόλουθα με εντονότερη την παρουσία της ενήλικης συγγραφικής φωνής- όσο και σε αφηγήσεις επικεντρωμένες στο χαρακτήρα -και επομένως με εντονότερη την παρουσία μιας αυθεντικής εφηβικής φωνής.

Στα δύο πρώτα κεφάλαια της ανάλυσης, εξετάζεται η αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης σε πλαίσιο τριτοπρόσωπης αφήγησης και πρωτοπρόσωπης αφήγησης αντίστοιχα. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι ένα τόσο ευρύ ερευνητικό υλικό είναι εύλογο ότι περιλαμβάνει τόσο πρωτοπρόσωπες όσο και τριτοπρόσωπες αφηγήσεις. Μια συγκριτική εξέταση των στρατηγικών αναπαράστασης της συνείδησης που επιλέγονται σε πρωτοπρόσωπα και τριτοπρόσωπα εφηβικά μυθιστορήματα, καθώς και του βαθμού που η αναπαράσταση επιτυγχάνεται σε τριτοπρόσωπα και πρωτοπρόσωπα συμφραζόμενα, αποτελεί αντικείμενο έρευνας που εμπίπτει στους επιμέρους στόχους και τα ενδιαφέροντα της παρούσας μελέτης. Ακόμα κι αν δεχθούμε την πασίγνωστη θέση του Genette, σύμφωνα με την οποία η ερώτηση "γιατί μερικοί συγγραφείς γράφουν σε πρώτο πρόσωπο και άλλοι σε τρίτο;" δεν είναι πιο θεμιτή από την ερώτηση "γιατί μερικοί γράφουν με μαύρο και άλλοι με μπλε μελάνι"³¹, εντούτοις αξίζει να μελετηθούν πιο συστηματικά οι ιδιαιτερότητες της πρωτοπρόσωπης σε σχέση με την τριτοπρόσωπη αφήγηση, όχι τόσο για να αναδειχτούν οι λόγοι που παρακινούν ένα συγγραφέα στην επιλογή του ενός ή του άλλου τύπου αφήγησης, όσο για να γίνουν περισσότερο κατανοητοί και συνειδητοί, ακόμα και στους ίδιους τους συγγραφείς, οι μηχανισμοί που διέπουν την εφαρμογή τους.

Έτσι, παρά την ευρύτητα διαδομένη αντίληψη στον χώρο της σύγχρονης αφηγηματικής θεωρίας σχετικά με την περισσότερο τεχνική παρά ουσιαστική διάκριση μεταξύ πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης³², η διμερής διαίρεση της παρούσας ανάλυσης των τεχνικών αναπαράστασης συνείδησης με κριτήριο την παρουσία τριτοπρόσωπης ή πρωτοπρόσωπης αφήγησης ακολουθεί την ανάλογη διαίρεση που εφαρμόζει η Cohn στην υποδειγματική της μελέτη. Σύμφωνα

³¹ Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (μτφ.: J. E. Lewin, εισαγωγή J. Culler), Ithaca, New York: Cornell University Press, σελ. 77.

³² Ο Genette (2007: 320) τονίζει ότι η επιλογή του μυθιστοριογράφου δε γίνεται ανάμεσα σε δύο γραμματικούς τύπους, αλλά ανάμεσα σε δύο αφηγηματικές στάσεις (των οποίων οι γραμματικοί τύποι δεν είναι παρά γραμματική συνέπεια): να βάλει ένα από αυτά τα πρόσωπα να αφηγηθεί την ιστορία (ομοδιηγητική αφήγηση) ή να βάλει έναν αφηγητή ξένο προς αυτή την ιστορία (ετεροδιηγητική αφήγηση). Ομοίως ο Seymour Chatman θεωρεί ανακριβή τη χρήση του όρου "τριτοπρόσωπος αφηγητής". Ο αφηγητής είναι πάντοτε σε πρώτο πρόσωπο που είτε αναφέρεται στον εαυτό του στο πρώτο πρόσωπο, αφηγούμενος τη δική του ιστορία είτε αναφέρεται στο χαρακτήρα του οποίου την ιστορία αφηγείται στο τρίτο πρόσωπο [βλ. Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, σελ. 209]. Τον όρο "τριτοπρόσωπος αφηγητής" απορρίπτει και η Mieke Bal καθώς ο αφηγητής από γραμματική άποψη είναι πάντα ένα "εγώ". [βλ. Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. (2η έκδοση). Toronto: University of Toronto Press, σελ. 22].

με την Cohn, η αναγκαιότητα της διακριτής αντιμετώπισης τριτοπρόσωπης και πρωτοπρόσωπης αφήγησης οφείλεται στη βαθιά διαφοροποίηση στη σχέση ανάμεσα στον αφηγητή και τον χαρακτήρα που πρωταγωνιστεί στην αφήγησή του, όταν ο πρωταγωνιστής είναι ο παρελθοντικός του εαυτός³³. Στη βάση αυτής της λογικής, στην παρούσα μελέτη, η ανάλυση των τρόπων αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα που εμφανίζονται στο επιλεγμένο σώμα κειμένων έχει κατανεμηθεί σε δύο ξεχωριστά κεφάλαια, τα οποία φέρουν τους τίτλους "Η αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης σε πλαίσιο τριτοπρόσωπης αφήγησης" και "Η αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης σε πλαίσιο πρωτοπρόσωπης αφήγησης".

Τόσο τα τριτοπρόσωπα όσο και τα πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα εντάσσονται σε δύο κατηγορίες ανάλογα με την ανάδειξη της κυριαρχίας της ενήλικης συγγραφικής φωνής ή της αντίληψης του έφηβου χαρακτήρα, όπως αυτή προωθείται μέσα από τις επιλεγμένες αφηγηματικές τεχνικές και στοιχειοθετείται από τις κειμενικές ενδείξεις των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων. Η τελική διάκριση των μυθιστορημάτων σε συγγραφοκεντρικά και χαρακτηροκεντρικά δεν επιχειρεί μια απόλυτη και διπολική κατηγοριοποίηση του τύπου «είναι-δεν είναι». Περισσότερο εντάσσεται σε μια προσπάθεια τοποθέτησης των μυθιστορημάτων σε μια διαβαθμιζόμενη κλίμακα ανάλογα με τον βαθμό παρουσίας κάποιων χαρακτηριστικών που συνδέονται με το ένα ή το άλλο άκρο της κατηγοριοποίησης. Στα πλαίσια της ανάλυσης τεκμηριώνεται, από τη μια πλευρά, με βάση το θεωρητικό υπόβαθρο από τη θεωρία της αφήγησης και, από την άλλη πλευρά, με βάση τα συγκεκριμένα κειμενικά χαρακτηριστικά των επιμέρους μυθιστορημάτων, η κατάταξή τους στη διηγητική-μιμητική κλίμακα αναπαράστασης της συνείδησης.

Ενώ στα δύο πρώτα κεφάλαια της ανάλυσης, η μελέτη των τρόπων αναπαράστασης της συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα μέσα από τη διερεύνηση της κυριαρχίας ή εξαφάνισης της ενήλικης συγγραφικής φωνής συνδέεται άρρηκτα με τη σχέση του αφηγητή ως φορέα της αφηγηματικής πληροφορίας με τον κόσμο της αναπαριστώμενης ιστορίας, στο τρίτο κεφάλαιο, με τίτλο "Η ρητορική της αφήγησης και η απήχηση στον αναγνώστη", το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη σχέση του αφηγητή με τον κόσμο της ιστορίας στη σχέση του αναγνώστη με τον

³³ βλ. Cohn , D. (1978), ό.π. σελ. 15. Για περισσότερα βλ. τις εισαγωγικές επισημάνσεις του πρώτου κεφαλαίου της ανάλυσης.

αφηγητή και τον κόσμο της ιστορίας. Εδώ η ανάλυση επικεντρώνεται στην αφήγηση που έχουν στον έφηβο αναγνώστη, οι τρόποι αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα που διαπιστώθηκαν στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα.

Έτσι, το τελευταίο κεφάλαιο της ανάλυσης επικεντρώνεται στη ρητορική διάσταση των επιλεγμένων αφηγηματικών τεχνικών που αναδείχτηκαν στα δύο προηγούμενα κεφάλαια. Η συγκεκριμένη διάσταση της ανάλυσης στηρίζεται στη βασική αρχή ότι η αφήγηση καθαυτή μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια ρητορική πράξη: "Κάποιος αφηγείται σε κάποιον άλλο σε συγκεκριμένη κατάσταση και με συγκεκριμένο σκοπό ότι κάτι συνέβη"³⁴. Με αυτή την έννοια, το ερμηνευτικό εγχείρημα επεκτείνεται προς την κατεύθυνση του αναγνώστη και τη σύνδεση των επιλεγμένων αφηγηματικών τεχνικών - κυρίως της επικρατέστερης τεχνικής του χαρακτήρα-αφηγητή - με τον υπονοούμενο αναγνώστη, στον οποίο απευθύνεται η κατηγορία των μυθιστορημάτων που αποτελούν το δείγμα της παρούσας έρευνας, δηλαδή τον όψιμο έφηβο και τον νεαρό ενήλικα.

Ιστορικά, η ρητορική προσέγγιση της αφήγησης αναπτύχθηκε κυρίως από τη δεύτερη και τρίτη γενιά Κριτικών της Νεοαριστοτελικής Σχολής του Σικάγο: εγκαινιάστηκε από τον Wayne Booth και συνεχίστηκε δυναμικά από τους James Phelan και Peter Rabinowitz. Ο Booth στο έργο του *Rhetoric of Fiction* (1961)³⁵ έδωσε έμφαση στους ρητορικούς στόχους και στον συνολικό σχεδιασμό ενός κειμένου από τον υπονοούμενο συγγραφέα, ο οποίος έχει στο μυαλό του έναν συγκεκριμένο τύπο αναγνωστικού κοινού, καθώς κάνει τις κειμενικές του επιλογές, για να επιτύχει συγκεκριμένα ρητορικά αποτελέσματα. Πιο πρόσφατα, ο Phelan στις δικές του μελέτες *Narrative as Rhetoric* (1996)³⁶ και *Living to tell about it* (2005)³⁷ ακολουθεί τις γενικές αρχές της ρητορικής προσέγγισης της αφήγησης που εγκαινιάστηκαν από τον Booth, αλλά μεταθέτει την έμφαση από τον ρυθμιστικό ρόλο του συγγραφέα στις πολυεπίπεδες σχέσεις ανάμεσα στο υποκείμενο της συγγραφής, τα κειμενικά χαρακτηριστικά και την αναγνωστική ανταπόκριση, ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο η προσοχή που αποδίδεται σε κάθε ένα από τα παραπάνω στοιχεία συγχρόνως

³⁴ βλ. Phelan, J. (2005). *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, σελ. 18.

³⁵ Booth, W.C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. (2η έκδοση). Chicago and London: The University of Chicago Press. (1η έκδοση: 1961).

³⁶ Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric*. Columbus: Ohio State UP.

³⁷ Phelan, J. (2005).ό.π.

επηρεάζει και επηρεάζεται από τα άλλα δύο. Με αυτή την έννοια, ο ίδιος ο Phelan αναγνωρίζει ότι η δική του ανανεωμένη αντίληψη της αρχικής θεωρίας του Booth ανοίγει έναν διάλογο επικοινωνίας της ρητορικής προσέγγισης της αφήγησης προς άλλες σύγχρονες προσεγγίσεις της αφήγησης³⁸.

Μέσα από το πρίσμα μιας τέτοιας προέκτασης των ευρημάτων της έρευνας που σχολιάστηκαν στα προηγούμενα δύο κεφάλαια προς την κατεύθυνση που υποδεικνύει η κατά Phelan ρητορική-επικοινωνιακή προσέγγιση της αφήγησης, στο τρίτο κεφάλαιο της ανάλυσης, επιχειρείται να αναδειχθεί η εγγεγραμμένη μέσα στο κείμενο σύνδεση των αφηγηματικών επιλογών με την ανταπόκριση που αναμένεται να προκαλέσουν στον υπονοούμενο αναγνώστη. Στα πλαίσια της ρητορικής διάστασης της μυθιστορηματικής αφήγησης, όπου η τελευταία αντιμετωπίζεται ως μυθοπλαστική κατασκευή που σχεδιάστηκε από τον συγγραφέα, για να έχει συγκεκριμένη απήχηση στον υπονοούμενο αναγνώστη, εξετάζονται αρχικά οι τρόποι με τους οποίους οι επιλεγμένες αφηγηματικές τεχνικές ρυθμίζουν την προσωπική συναισθηματική εμπλοκή του έφηβου αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας, οι οποίοι κυμαίνονται από την καλλιέργεια ενδιαφέροντος για την ιστορία μέχρι την πλήρη ταύτιση με τους ήρωες ή/και την διαμόρφωση συντροφικής σχέσης οικειότητας και εμπιστοσύνης με το πρόσωπο του αφηγητή.

Στη συνέχεια, η απήχηση των διαπιστωμένων κειμενικών χαρακτηριστικών στο υποτιθέμενο εφηβικό κοινό συνδέεται με ζητήματα ιδεολογικού ελέγχου του έφηβου αναγνώστη, καθώς αναδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους οι αφηγηματικές στρατηγικές προωθούν τη χειραγώγηση ή τη χειραφέτηση του αναγνώστη σε σχέση με την αναγνώριση και αξιολόγηση του ηθικού βάρους της αφήγησης. Η τελευταία ενότητα επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο οι αφηγηματικές τεχνικές που διαπιστώθηκαν στην παρούσα ανάλυση καλύπτουν ή -σπανιότερα- προβάλλουν τον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης. Με αυτή την έννοια, το τρίτο κεφάλαιο της ανάλυσης ολοκληρώνεται με την ανάδειξη των τεχνικών που ενισχύουν την αναστολή της δυσπιστίας του έφηβου αναγνώστη και καλλιεργούν την ψευδαίσθηση αληθοφάνειας της αφηγηματικής περιστασης.

³⁸ Ο ίδιος ο Phelan, αναγνωρίζοντας το "άνοιγμα" της δικής του ρητορικής-επικοινωνιακής προσέγγισης προς άλλες σύγχρονες προσεγγίσεις της αφήγησης, αναφέρει ενδεικτικά τις φεμινιστικές σπουδές, τις ψυχαναλυτικές θεωρίες, τις μπαχτινιανές γλωσσολογικές αναλύσεις και τις πολιτισμικές σπουδές, βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 19.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι στο τρίτο κεφάλαιο της ανάλυσης παράλληλα με την ερμηνευτική επεξεργασία των ευρημάτων της έρευνας περιλαμβάνεται και ικανό πλήθος θεωρητικών στοιχείων, τα οποία υποστηρίζουν το ερμηνευτικό εγχείρημα. Βασικά σημεία της θεωρίας του Wayne Booth και του James Phelan, που θεμελιώνουν το σκεπτικό της συγκεκριμένης ερμηνευτικής προέκτασης, καταγράφονται στην εισαγωγική ενότητα του κεφαλαίου. Έπειτα, το θεωρητικό πλαίσιο που στηρίζει τις τρεις επιμέρους διαστάσεις, στις οποίες διερευνάται η απήχηση των διαπιστωμένων κειμενικών χαρακτηριστικών στον έφηβο αναγνώστη, παρουσιάζεται συγχρόνως με την αξιοποίησή του για το σχολιασμό των ευρημάτων της έρευνας. Στις τρεις ενότητες που απαρτίζουν το συγκεκριμένο κεφάλαιο μετά τις εισαγωγικές επισημάνσεις, οι οποίες επικεντρώνονται στα επιμέρους θέματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, αξιοποιούνται αντίστοιχα θέσεις της Andrea Schwenke-Wyile, του John Stephens και της Barbara Wall³⁹. Για καθαρά πρακτικούς λόγους συνοχής του περιεχομένου, αποφυγής επαναλήψεων και, κυρίως, διευκόλυνσης του αναγνώστη στην πρόσληψη του σκεπτικού της ανάλυσης, τα παραπάνω θεωρητικά στοιχεία έχουν ενσωματωθεί στο σώμα του ερμηνευτικού σχολιασμού αντί να αποτελέσουν αυτοτελές κεφάλαιο του πρώτου (θεωρητικού) μέρους της διατριβής.

Ακολουθούν τα γενικά συμπεράσματα της διδακτορικής διατριβής, όπου συμπυκνώνονται τα σημαντικότερα πορίσματα της ερευνητικής προσπάθειας, αξιολογείται ο βαθμός εκπλήρωσης των στόχων που τέθηκαν στην εισαγωγή και διατυπώνονται προτάσεις για ζητήματα που μπορούν να γίνουν αντικείμενο περαιτέρω έρευνας. Η διατριβή ολοκληρώνεται με τη συγκέντρωση και καταγραφή της ξενόγλωσσης και ελληνόγλωσσης βιβλιογραφίας (πρωτογενείς πηγές, αυτοτελείς μελέτες, συλλογικοί τόμοι και άρθρα από επιστημονικά περιοδικά) που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνησή της. Τέλος, στο κύριο σώμα της διατριβής επισυνάπτεται ένα παράρτημα, που περιλαμβάνει τα εξώφυλλα όλων των

³⁹ Συγκεκριμένα βλ. Schwenke-Wyile, A. (1999). "Expanding the View of First-Person Narration". *Children's Literature in Education* 30, 168-202, Schwenke-Wyile, A. (2001). First-Person Narration Engaging Narration in the Picture Books. *Children's Literature in Education* 32.3, 191-202, Schwenke-Wyile, A. (2003). The Value of Singularity in First- and Restricted Third-Person Engaging Narration. *Children's Literature* 31, 116-141, Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman, και Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice. The dilemma of Children's Fiction*. Hampshire and London: Macmillan.

μυθιστορημάτων που αποτελούν το corpus της παρούσας έρευνας, καθώς και ένα ευρετήριο τίτλων, όπου προσδιορίζονται με ακρίβεια όλα τα σημεία της διατριβής στα οποία γίνεται λόγος για κάθε ένα από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΤΟ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

1.1. Το θεωρητικό σχήμα του Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού

1.1.1. Έγκλιση και Φωνή ως στοιχεία ανάλυσης του αφηγηματικού λόγου

Μέσα στους κόλπους της αφηγηματολογίας αναπτύχθηκε από νωρίς το ζήτημα της αφηγηματικής προοπτικής που αναφέρεται στους τρόπους παρουσίασης της ιστορίας με την επιλογή μιας περιοριστικής οπτικής γωνίας μέσα από την οποία αποδίδονται τα γεγονότα. Ο Δημήτρης Τζιόβας σε ένα ενδιαφέρον δοκίμιό του, όπου συνοψίζει την ιστορία της μελέτης της «οπτικής γωνίας» (point of view), στα πλαίσια της αγγλόφωνης και γαλλόφωνης θεωρίας της αφήγησης, επισημαίνει ότι η οπτική γωνία στην αφήγηση, ως έννοια αλλά και ως τεχνικός όρος που αποδίδει την απόσταση από την οποία βλέπει ο αφηγητής την ιστορία του, υπήρξε ένα από τα πιο ακανθώδη ζητήματα για τους αφηγηματολόγους του εικοστού αιώνα¹.

Για τους θεωρητικούς του δορισμού, ο όρος «οπτική γωνία» είναι αμφιλεγόμενος και προβληματικός, γιατί συγχέει δύο διαφορετικά πράγματα: την προοπτική με τη φωνή, δηλαδή το «ποιος μιλάει» με το «ποιος βλέπει». Σε ένα μυθιστόρημα, για παράδειγμα, μπορεί η φωνή να ανήκει στον αφηγητή, αλλά τα δρώμενα να παρουσιάζονται μέσα από την προοπτική ενός μυθιστορηματικού προσώπου και αυτά τα δύο δε μπορούν να συγχωνευτούν στην έννοια της οπτικής γωνίας. Αυτός που προσπάθησε να ξεδιαλύνει τη σύγχυση που δημιουργείται με τον όρο «οπτική γωνία» ήταν ο G é r a r d G e n e t t e , ο οποίος, σε κάθε προηγούμενη απόπειρα για σχηματοποίηση της αφηγηματικής προοπτικής σε τυπολογίες, διαπιστώνει τη σύγχυση της αφηγηματικής προοπτικής με την αφηγηματική φωνή. Η προσέγγιση του Genette στο ζήτημα της αφηγηματικής προοπτικής συνδέεται στενά με την ανάδειξη των χαρακτηριστικών δύο κατηγοριών, που ο ίδιος εισήγαγε για την ανάλυση του αφηγηματικού λόγου: της «έγκλισης» και της «φωνής».

¹ Τζιόβας, Δ. (2002). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*. (2η έκδοση). Αθήνα: Οδυσσεύς (1^η έκδοση: 1993), σελ. 19.

Η σημαντικότερη συμβολή του Genette στην παραδοσιακή έννοια της οπτικής γωνίας είναι η διάκριση μεταξύ «έγκλισης» και «φωνής», διάκριση που επέτρεψε τόσο μια πιο ολοκληρωμένη απόδοση της τυπολογίας του αφηγητή όσο -κυρίως- μια πιο αποτελεσματική θεώρηση της οργάνωσης του αφηγηματικού υλικού με βάση την αφηγηματική προοπτική. Ο όρος "έγκλιση" στη γραμματική των ρημάτων δηλώνει τους διάφορους τρόπους με τους οποίους εκφράζεται η έννοια του ρήματος, ανάλογα με τη διάθεση ή τη γνώμη του ομιλούντος. Χρησιμοποιούμενος -προφανώς μεταφορικά- στην αφηγηματολογία, ο όρος αναφέρεται στους δυνατούς τρόπους και τις διαφορετικές οπτικές γωνίες, με τις οποίες μπορούν να αποδοθούν τα δρώμενα στην αφήγηση. Σύμφωνα με τον Genette η έγκλιση καλύπτει τους δύο κύριους μηχανισμούς που ρυθμίζουν τη ροή της αφηγηματικής πληροφορίας και τη μέθοδο παρουσίασής της: την απόσταση και την προοπτική.

Μετά από μια σύντομη ιστορική επισκόπηση του θέματος της αφηγηματικής απόστασης, ξεκινώντας από την Πλατωνική διάκριση (διήγησις και μίμησις) και καταλήγοντας στην πολωτική διάσταση της αγγλοαμερικανικής κριτικής ανάμεσα στο «λέγω» (telling) και το «δείχνω» (showing), ο Genette απορρίπτει την ιδέα της καθαρής μίμησης («δείχνω»). Η μιμητική «αναπαράσταση» φέρεται να προσιδιάζει στο θέατρο, ενώ σε αντίθεση με τη θεατρική αναπαράσταση, καμία αφήγηση δε μπορεί να «δείξει» ή να «μιμηθεί». Μπορεί μόνο να διηγηθεί με τρόπο λεπτομερή, ακριβή και ζωντανό, να δώσει, με άλλα λόγια, εντονότερη ή ασθενέστερη την εντύπωση της μίμησης. Έτσι, εκείνο που μπορεί να πετύχει η αφήγηση είναι η ψευδαίσθηση της μίμησης, καθώς η αφήγηση είναι γεγονός γλωσσικό και η γλώσσα σημαίνει, αλλά δεν μιμείται².

Ήδη από την «Πολιτεία» του Πλάτωνα διαπιστώθηκε πως μια ιστορία μπορεί να μεταδοθεί με τρεις τρόπους: «άπλη διήγησις», «διά μιμήσεως» «δι' ἀμφοτέρων»³. Με τον όρο «άπλη διήγησις» ο Πλάτων εννοεί την αφήγηση κατά την οποία μιλά ο ίδιος ο ποιητής και δεν προσπαθεί καθόλου να μας κάνει να υποθέσουμε ότι μιλά άλλος και όχι αυτός. Με τον όρο «μίμησις» εννοεί την εξομοίωση του λεκτικού

² Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. μτφρ.: J. E. Lewin, εισ. J. Culler, Ithaca, New York: Cornell University Press, σελ. 164.

³ βλ. Πλάτωνος *Πολιτεία* 393B-C, 394C στο Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (1987). *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 169.

τρόπου του ποιητή με τον τρόπο καθενός από εκείνους που έχει εξαγγείλει ως ομιλητές. Η επική (αφηγηματική) ποίηση αποτελεί μια ενδιάμεση, ανάμικτη μορφή, στην οποία, από καιρό σε καιρό, ο ποιητής χρησιμοποιεί μέσα στη διήγησή του τη μίμηση.

Σχολιάζοντας λεπτομερειακά την πλατωνική διαίρεση, ο Genette φτάνει στο συμπέρασμα ότι, εφόσον η αφήγηση είναι γλώσσα που μεταγράφει μη λεκτικά στοιχεία σε λεκτικά, τότε και η πιο λεπτομερειακή μετάδοση ετεροειδών στοιχείων προϋποθέτει την παρέμβαση του αφηγητή, που αναπαριστά την πραγματικότητα χρησιμοποιώντας το ρηματικό ισοδύναμο μη λεκτικών γεγονότων. Από την άλλη πλευρά, «μίμηση με λέξεις μπορεί να είναι μόνο η μίμηση των λέξεων. Για τα υπόλοιπα δε μπορούμε να έχουμε παρά βαθμίδες διήγησης»⁴. Στη βάση αυτής της λογικής, ο Genette θεωρεί απαραίτητη τη διάκριση ανάμεσα σε «αφήγηση των λόγων» και «αφήγηση των γεγονότων». Ακόμα όμως και στην περίπτωση της «αφήγησης λόγων» (*récit de paroles*), η λεκτική δραστηριότητα των ηρώων δεν είναι ενιαία⁵. Παρέχεται με αρκετές διαβαθμίσεις που καλύπτουν όλο το φάσμα από τη μίμηση ως τη διήγηση.

Τόσο στην περίπτωση της «αφήγησης λόγων» όσο και στην περίπτωση της «αφήγησης γεγονότων», ο Genette επισημαίνει ότι η ψευδαίσθηση της μίμησης σχετίζεται με δύο παράγοντες που βρίσκονται μεταξύ τους σε σχέση αντίστροφης αναλογίας⁶: α). την ποσότητα της αφηγηματικής πληροφορίας (αφήγηση περισσότερο ή λιγότερο λεπτομερής και β). την παρουσία του πληροφοριοδότη, δηλαδή του αφηγητή, του φορέα της αφηγηματικής φωνής. Η μιμητική «αναπαράσταση» -στην πραγματικότητα η ψευδαίσθησή της- ορίζεται από τη μέγιστη ποσότητα αφηγηματικής πληροφορίας και την ελάχιστη παρουσία πληροφοριοδότη, ενώ η διήγηση από το ακριβώς αντίθετο. Η παρουσία του φορέα της αφήγησης παραπέμπει σε θέματα αφηγηματικής φωνής, ενώ οι διαβαθμίσεις στην παρουσίαση της αφηγηματικής πληροφορίας, δηλαδή το αν θα περιέχει περισσότερες ή λιγότερες λεπτομέρειες και αν χρησιμοποιεί τρόπους περισσότερο ή λιγότερο άμεσους, συνδέεται με τους δύο μηχανισμούς της «έγκλισης» που διέπουν την οργάνωση της

⁴ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 164.

⁵ βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (1987), ό.π.

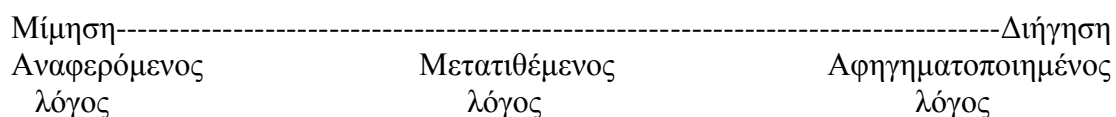
⁶ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 166.

αφηγηματικής πληροφορίας: την αφηγηματική απόσταση και την αφηγηματική προοπτική⁷. Το υποκείμενο της αφήγησης αφενός τοποθετείται σε μικρότερη ή μεγαλύτερη απόσταση ως προς αυτό που αφηγείται και αφετέρου μορφοποιεί την πληροφορία που παραδίδει, προσαρμόζοντας την στις γνωστικές ικανότητες του ενός ή του άλλου μέλους της ιστορίας, με άλλα λόγια, υιοθετεί ή προσποιείται πως υιοθετεί ό,τι συνήθως αποκαλείται «οπτική γωνία».

1.1.2. Αφηγηματική απόσταση: Βαθμοί αναπαράστασης του λόγου των χαρακτήρων

Η αφηγηματική απόσταση (Narrative distance) είναι ένας από τους μηχανισμούς που ρυθμίζουν την παρουσίαση της αφηγηματικής πληροφορίας: Πόση απόσταση θα πάρει ο αφηγητής από τον λόγο (εσωτερικό ή εκφωνούμενο) του χαρακτήρα του, με πόση ακρίβεια θα τον αποδώσει, με πόση λεπτομέρεια θα αποδοθεί ο λόγος και πόσο ευδιάκριτη θα είναι η δική του παρουσία ως φορέα της αφηγηματικής πληροφορίας. Ο Genette προσπάθησε να κατηγοριοποιήσει τους τρόπους, με τους οποίους ο αφηγηματικός λόγος αποδίδει την υποτιθέμενη πραγματική λεκτική έκφραση των μυθιστορηματικών προσώπων. Οι τρεις βαθμοί απόδοσης του λόγου (εκφωνημένου ή εσωτερικού) που διακρίνει ο Genette αποδίδουν και την αντίστοιχη κάθε φορά απόσταση ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση, ενώ καλύπτουν όλο το φάσμα από τη μίμηση ως τη διήγηση: το άκρο προς τη διήγηση κατέχει ο αφηγηματοποιημένος λόγος (narratized speech), το άκρο προς τη μίμηση ο αναφερόμενος λόγος (reported speech), ενώ το ενδιάμεσο ο μετατιθέμενος λόγος (transposed speech)⁸.

Βαθμοί της αναπαράστασης: ΛΟΓΟΣ



⁷ Ο Genette παρομοιάζει τη συμβολή της απόστασης και της προοπτικής στην οργάνωση της αφηγηματικής πληροφορίας με την πρόσληψη ενός ζωγραφικού πίνακα, η οποία εξαρτάται από την απόσταση που χωρίζει το θεατή από αυτόν και τη θέση που παίρνει ο θεατής ως προς το αντικείμενο του. βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 166.

⁸ βλ. Genette (1980), ό.π., σσ. 171-172.

α. Ο αφηγηματοποιημένος ή αφηγημένος λόγος (discours narrativisé ou raconté)⁹ είναι η πιο απομακρυσμένη από την πραγματικότητα και, συνεπώς, η πιο αποστασιοποιημένη μορφή απόδοσης του λόγου των χαρακτήρων, ο οποίος συμπυκνώνεται από τον αφηγητή. Ομοίως η αφήγηση μιας εσωτερικής διεργασίας χαρακτηρίζεται αφηγηματοποιημένος εσωτερικός λόγος (narrative of thoughts or narratized inner speech). Η μετάδοση του λόγου ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα αφομοιώνεται με το αφηγηματικό κείμενο, εφόσον η αυτούσια έκφραση, το είδος του λόγου, αλλά ακόμη και το περιεχόμενό του, σχεδόν εξαφανίζεται. Ο αφηγηματοποιημένος λόγος δηλώνει έναν μηδαμινό βαθμό εκπροσώπησης του λόγου των ηρώων στην αφήγηση και υπογραμμίζει την απόσταση του αφηγητή και του αναγνώστη από το μήνυμα.

β. Ο αναφερόμενος λόγος (discours rapporté): Ο πιο «μιμητικός» τύπος απόδοσης του λόγου των χαρακτήρων, η αναπαραγωγή της ομιλίας των προσώπων από τον αφηγητή χωρίς περικοπές ή αλλοιώσεις. Στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής προσποιείται ότι παραχωρεί τον λόγο στους χαρακτήρες (υψηλός βαθμός εκπροσώπησης του λόγου των ηρώων στην αφήγηση και μηδαμινή απόσταση αφηγητή και αναγνώστη από το μήνυμα).

γ. Ο μετατιθέμενος λόγος (discours trasposé): Πρόκειται για μια ενδιάμεση περίπτωση που τείνει προς τη μίμηση, χωρίς να αποβάλλει τα στοιχεία της διήγησης. Η ομιλία των προσώπων μεταφέρεται από τον αφηγητή σε πλάγιο λόγο, όχι τελείως αμιγή, όπως στον μιμούμενο λόγο, αλλά ούτε απολύτως αφηγηματοποιημένο. Ο μετατιθέμενος λόγος είναι ασφαλώς πιο μιμητικός από τον αφηγηματοποιημένο λόγο, χωρίς όμως να προσφέρει στον αναγνώστη την εγγύηση ή το αίσθημα πιστής και αξιόπιστης μεταφοράς των λόγων που πραγματικά εκφωνήθηκαν, εφόσον είναι αισθητή στη συντακτική του διάρθρωση η παρουσία του αφηγητή. Στην κατηγορία

⁹ Η ελληνική απόδοση των πρωτότυπων γαλλικών όρων του Genette στην παρούσα μελέτη ακολουθεί την καθιερωμένη απόδοσή τους στην ελληνική γλώσσα από την Άννα Τζούμα βλ. Τζούμα, Α. (1994). *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette* Αθήνα: Συμμετρία, σελ. 121, καθώς και από τον Μπάμπη Λυκούδη, μεταφραστή της πρόσφατα μεταφρασμένης στα ελληνικά έκδοσης της αφηγηματικής θεωρίας του Genette. βλ. Genette, G. (2007). *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*. μτφ. Μ. Λυκούδης. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 242-243.

αυτή επέρχεται συχνά σύγχυση μεταξύ του λόγου ενός χαρακτήρα (εσωτερικού ή εκφωνημένου) και του λόγου του αφηγητή.

1.1.3. Αφηγηματική προοπτική: Τυπολογία της εστίασης

Η αφηγηματική προοπτική είναι ο δεύτερος μηχανισμός (μετά την απόσταση) που ρυθμίζει την αφηγηματική πληροφορία¹⁰. Προέρχεται από την επιλογή μιας περιοριστικής οπτικής γωνίας, μέσα από την οποία μας δίνονται τα γεγονότα. Αν η απόσταση αφορά στη σχέση της αφήγησης με το αφηγηματικό υλικό, η προοπτική αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους προσλαμβάνεται η ιστορία. Πρόκειται για το στοιχείο εκείνο που η Αγγλοαμερικανική κριτική ονομάζει *οπτική γωνία* (point of view) ταυτίζοντας όμως τον αφηγητή με τον γνώστη της ιστορίας. Ο Genette διαφωνεί με τον όρο “οπτική γωνία” που υιοθετεί η Αγγλοαμερικανική κριτική, η οποία ταυτίζει το πρόσωπο που η οπτική του γωνία κατευθύνει την αφήγηση με το πρόσωπο που αφηγείται τα γεγονότα. Υποστηρίζει ότι στην αφήγηση είναι δυνατόν να υπάρξει διαφορά ανάμεσα στο «ποιος μιλάει» και στο «ποιος βλέπει», δηλαδή ένας αφηγητής μπορεί να αφηγείται την ιστορία του, σύμφωνα με τη δική του προοπτική ή σύμφωνα με την προοπτική ενός άλλου προσώπου, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το μυθιστόρημα της εφηβείας, όπου το κύριο μυθιστορηματικό πρόσωπο αυτοβιογραφείται υιοθετώντας την προοπτική της νεανικής του ηλικίας μέσω όμως της αφηγηματικής φωνής της ωριμότητας¹¹.

Λαμβάνοντας υπόψη αυτές τις ιδιαιτερότητες και θεωρώντας ότι σ’ ένα πεζογραφικό κείμενο ο αφηγητής δεν ταυτίζεται αναγκαστικά με την οπτική γωνία από την οποία προέρχεται ή φιλτράρεται η μυθιστορηματική πληροφόρηση, ο Genette αντικαθιστά τον όρο “οπτική γωνία” της αγγλόφωνης παράδοσης (point of view), με τον όρο “εστίαση” (focalisation) και προτείνει δική του τυπολογία για την αφηγηματική προοπτική¹². Ο Genette επισημαίνει ότι αντικαθιστά τον καθιερωμένο όρο *οπτική γωνία* (point of view) (όπως και το *vision* του Pouillon) με τον όρο *εστίαση*¹³ (focalisation), προκειμένου ν’ αποφύγει τον καθαρά οπτικό χαρακτήρα που έχει ο

¹⁰ βλ. Genette (1980), ό.π. σελ.185.

¹¹ βλ. Τζιόβας, Δ. (1987). *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση, σελ. 60. Επίσης, βλ. Τζούμα (1994), ό.π., σελ.127.

¹² βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 189.

¹³ Τον όρο focalisation ο Genette είχε ήδη χρησιμοποιήσει νωρίτερα στη μελέτη του *Figures II* (1969: 191), στον σχολιασμό του για την αφήγηση του *Stendhal*.

πρώτος όρος, αφού η πληροφορία μπορεί να προέρχεται είτε από ένα ακουστικό ερέθισμα είτε από ένα άδηλο σημείο (παντογνώστης αφηγητής).

Ο Genette συμφωνεί καταρχήν με την τριμερή τυπολογία της οπτικής γωνίας που προτάθηκε από τον Tzvetan Todorov (1966)¹⁴, καθώς και από τον Jean Pouillon ακόμη νωρίτερα (1946)¹⁵ και απεικονίστηκε ως εξής: α. Αφηγητής>ήρωα της αφήγησης β. Αφηγητής=ήρωας της αφήγησης γ. Αφηγητής<ήρωα της αφήγησης. Συγκεκριμένα, εξετάζοντας το «ποιος βλέπει», δηλαδή μέσα από τίνος τα μάτια ο αναγνώστης παρακολουθεί τα τεκταινόμενα, ο Genette καθορίζει τρεις τύπους θέασης του αφηγηματικού υλικού με κριτήριο τις σχέσεις ανάμεσα στον αφηγητή και τους χαρακτήρες¹⁶:

A. Την αφήγηση χωρίς εστίαση ή με μη δ εν ι κ ή ε σ τ ί α σ η (non focalisé ή focalisation zéro), όταν ο αφηγητής γνωρίζει περισσότερα από τους χαρακτήρες, η οποία αντιστοιχεί στην οπτική του παντογνώστη αφηγητή της αγγλοσαξονικής κριτικής (omniscient point of view).

B. Την αφήγηση με ε σ ω τ ε ρ ι κ ή ε σ τ ί α σ η (focalisation interne), όταν ο αφηγητής βλέπει και γνωρίζει όσα ακριβώς και ο χαρακτήρας στον οποίο εστιάζει. Στο σημείο αυτό ο Genette προβάλλει το επιχείρημα ότι ανάμεσα σε κάποιο μυθιστορηματικό ήρωα που αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο και σε έναν που αφηγείται σε τρίτο δεν υπάρχει διαφορά στην οπτική γωνία, γιατί και των δύο η προοπτική είναι εσωτερική. Η διαφορά τους, επομένως, αφορά στη φωνή και όχι στην οπτική. Η οπτική γωνία και στις δύο περιπτώσεις είναι περιορισμένη και αντιστοιχεί είτε στην οπτική του περιορισμένου παντογνώστη αφηγητή (limited omniscient point of view objective) είτε στην πρωτοπρόσωπη οπτική γωνία (first-person point of view). Μάλιστα, στην περίπτωση της αφήγησης με εσωτερική εστίαση, τρεις υποκατηγορίες περιγράφουν πληρέστερα τις διαφορετικές περιπτώσεις: α. *Εσωτερική εστίαση σταθερή*: όπου η αφήγηση στηρίζεται αποκλειστικά στην οπτική ενός μόνο μυθοπλαστικού προσώπου β. *Εσωτερική εστίαση μεταβλητή*: όπου το εστιακό πρόσωπο μεταβάλλεται και η ιστορία εκτυλίσσεται ειδωμένη διαδοχικά μέσα από τα

¹⁴ Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. *Communications* 8, 125-151.

¹⁵ Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman*. Paris: Gallimard.

¹⁶ βλ. Genette (1980), ό.π. σελ. 189.

μάτια πολλών χαρακτήρων γ. *Εσωτερική εστίαση πολλαπλή*: όταν το ίδιο γεγονός παρουσιάζεται περισσότερες φορές βάσει της οπτικής γωνίας διαφορετικών αφηγηματικών προσώπων, ώστε να φωτίζεται πολυπρισματικά.

Γ. Την αφήγηση με εξωτερική εστίαση, όταν ο αφηγητής γνωρίζει λιγότερα από τους χαρακτήρες (focalisation externe), η οποία αντιστοιχεί στην αντικειμενική ή θεατρική οπτική γωνία της αγγλόφωνης παράδοσης (dramatic point of view). Σ' αυτόν το τύπο εστίασης ο ήρωας δρα μπροστά μας χωρίς να είμαστε σε θέση να έχουμε πρόσβαση στις σκέψεις ή τα αισθήματά του.

1.1.4. Αφηγηματική φωνή: Είδη του αφηγητή

Μετά τον «χρόνο» και την «έγκλιση», η τρίτη μεγάλη κατηγορία που εισάγει ο Genette είναι η «φωνή» (voix), η οποία αφορά στη στιγμή και στην πράξη της αφήγησης καθαυτής και στα είδη του αφηγητή και του δέκτη του. Στην κατηγορία της φωνής εξετάζεται ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης, τα αφηγηματικά επίπεδα, η τυπολογία του αφηγητή και του αποδέκτη της αφήγησης. Κάθε αφήγηση, ως λόγος, γραπτή ή προφορική, πραγματική ή επινοημένη, προϋποθέτει τουλάχιστον ένα υποκείμενο -τον αφηγητή (narrator)- και κάποιον στον οποίο απευθύνεται ο αφηγητής -τον αποδέκτη της αφήγησης (narratee). Για τον Genette κάθε διήγηση επομένως είναι «λέγειν» (telling), ενώ η διάκριση της αγγλοσαξονικής κριτικής μεταξύ του «λέω» (telling) και του «δείχνω» (showing) είναι πλασματική. Το «δείχνω» στη λογοτεχνία δεν μπορεί να είναι παρά ένας αφηγηματικός τρόπος, (ένας τρόπος του «λέω»), και αυτός ο τρόπος συνίσταται στο να πούμε όσο περισσότερα γίνεται, και αυτό το όσο περισσότερα να το πούμε όσο λιγότερο γίνεται: όπως λέει ο Πλάτωνας, "σαν να μην είναι ο ποιητής αυτός που μιλά" - με άλλα λόγια έτσι, ώστε να ξεχνάει κανείς ότι είναι ο αφηγητής που αναπαριστά την ιστορία.¹⁷

Εφόσον, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η παρουσία του αφηγητή είναι δεδομένη, αυτό που μεταβάλλεται σε κάθε αφήγηση είναι ο βαθμός της παρουσίας του αφηγητή που βρίσκεται σε αντίστροφη σχέση με το ποσόν της πληροφορίας που μεταδίδει. Με βάση το βαθμό της παρουσίας, οι αφηγητές διακρίνονται σε φανερούς (overt)

¹⁷ βλ. Genette (1980), ό.π. σελ. 166.

και καλυμμένους (covert)¹⁸. Οι πρώτοι αναγνωρίζονται αμέσως επειδή η παρουσία τους σχηματίζει, όπως αναφέρει ο Genette, ένα είδος «κύστης» που εντοπίζεται εύκολα από τον αναγνώστη¹⁹. Προφανώς οι «κύστεις» αυτές συνιστούν τις άλλες λειτουργίες του αφηγητή εκτός από τη βασική που είναι η μετάδοση της ιστορίας (η κυρίως αφηγηματική λειτουργία). Οι λειτουργίες αυτές, που μπορεί να αλληλοεπικαλύπτονται, αναφέρονται²⁰: α). Στη διάρθρωση του αφηγηματικού κειμένου (οργανωτική/σκηνοθετική) β). Στη διατήρηση της επικοινωνίας μεταξύ του αφηγητή-πομπού και του αναγνώστη-δέκτη του (επικοινωνιακή λειτουργία) γ). Στην ηθική και διανοητική σχέση που τηρεί ο αφηγητής με την ιστορία του και στοχεύει στην ενίσχυση της αληθοφάνειας με παραπομπή σε πηγές και μαρτυρίες (πιστοποιητική λειτουργία) και δ). σε επεξηγήσεις, ερμηνείες, κρίσεις και γενικότερα ιδεολογικό σχολιασμό του κόσμου της ιστορίας από τον αφηγητή, που εκφράζει την αυθεντία του συγγραφέα και μεταφέρει τα αξιολογικά του κριτήρια απευθείας στον αναγνώστη (ιδεολογική λειτουργία).

Σε μια από τις πιο σημαντικές μελέτες επεξεργασίας της αφηγηματικής θεωρίας του Genette από τη θεωρητικό Slomith Rimmon-Kenan (1983)²¹, ο βαθμός παρουσίας του αφηγητή (degree of perceptibility), ο οποίος βρίσκεται σε αντίστροφη σχέση με την πληροφορία που μεταδίδει, προσδιορίζεται με βάση συγκεκριμένους κειμενικούς δείκτες παρουσίας του αφηγητή, οι οποίοι ουσιαστικά στηρίζονται στις αντίστοιχες ενδείξεις που είχε εισαγάγει ο Seymour Chatman (1978) στη θεωρία της αφήγησης ως στοιχεία που πιστοποιούν την παρουσία του αφηγητή ως πηγής αφηγηματικής πληροφορίας²². Στην πρώτη περίπτωση του φανερού αφηγητή (overt narrator), ο αφηγητής προβάλλεται ως ο φορέας της αφήγησης, καθώς παρεμβαίνει και σχολιάζει τη δράση και τους χαρακτήρες, ενώ στη δεύτερη περίπτωση του καλυμμένου

¹⁸ Οι όροι αυτοί ανήκουν στον Chatman (βλ. Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, σσ.196-197). Μάλιστα ο Chatman καταγράφει συγκεκριμένες ενδείξεις που πιστοποιούν την παρουσία του αφηγητή ως πηγής αφηγηματικής πληροφορίας. (βλ. Chatman (1978), ό.π., σσ. 220-52).

¹⁹ βλ. Genette, G. (1982). *Figures of Literary Discourse*. Μτφρ. A. Sheridan. Oxford: Blackwell, σελ. 141.

²⁰ βλ. Genette (1980), ό.π., σσ. 255-259. Για τις λειτουργίες του αφηγητή στην αφηγηματική θεωρία του Genette βλ. επίσης και Κατωμένος, Ε. (2008). *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. (6η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης. σελ. 137, καθώς επίσης και Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά και για Νέους*. Αθήνα: Πατάκης, σσ. 355-360.

²¹ Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.

²² βλ. Chatman, S. (1978). ό.π., σσ. 220-252.

αφηγητή (covert narrator), ο αφηγητής αφηγείται απλώς την ιστορία του, χωρίς παρεμβάσεις και σχολιασμούς, προσπαθώντας να περάσει απαρατήρητος και παραμένοντας αδιόρατα παρών μέσα στο κείμενο, περιοριζόμενος στην πράξη της αφήγησης. Τα ίχνη του καλυμμένου αφηγητή δεν είναι εύκολα ορατά, όπως στον φανερό αφηγητή, πλην όμως ανιχνεύσιμα στις ακόλουθες κειμενικές ενδείξεις, οι οποίες κλιμακώνονται από την τονισμένη παρουσία του αφηγητή μέχρι την διακριτική-καλυμμένη παρουσία του²³: α. περιγραφή του σκηνικού της δράσης β. παρουσίαση των χαρακτήρων που εμφανίζονται στη δράση γ. περιλήψεις-συμπυκνώσεις γεγονότων που καλύπτουν μεγάλα χρονικά διαστήματα δ. περιγραφή των χαρακτήρων ε. αναφορά όσων δεν είπε ή δεν σκέφτηκε ο ήρωας και ε. κάθε μορφή σχολιασμού εκ μέρους του αφηγητή είτε της ιστορίας είτε της πράξης της αφήγησης.

Εκτός από την τυπολογία που σχετίζεται με τη λιγότερο ή περισσότερο φανερή παρουσία του αφηγητή μέσα στο αφήγημα (φανερός και καλυμμένος αφηγητής), ο Genette επιχειρεί και την ταξινόμηση των αφηγητών με κριτήριο τη συμμετοχή του αφηγητή στον κόσμο της ιστορίας. Έτσι, ο Genette διακρίνει δύο κύριους τύπους αφηγητή με βάση το αν συμμετέχουν ή όχι στην αφήγηση²⁴. Ο πρώτος είναι ο ετεροδιηγητικός (heterodiegetic) που δε συμμετέχει σε ό,τι αφηγείται και ο δεύτερος ο ομοδιηγητικός (homodiegetic), ο οποίος συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται. Ενώ η απουσία του αφηγητή από την ιστορία στην ετεροδιηγητική αφήγηση είναι απόλυτη, η παρουσία του στην ομοδιηγητική αφήγηση έχει διαβαθμίσεις. Ο Genette διακρίνει δύο μορφές ομοδιηγητικού αφηγητή: α). του πρωταγωνιστή-αφηγητή, όταν ο αφηγητής είναι ο πρωταγωνιστής της αφήγησής του (ο Genette ονομάζει αυτόν τον τύπο αφήγησης αυτοδιηγητικό), και β) του παρατηρητή-αφηγητή²⁵, όταν ο αφηγητής παίζει δευτερεύοντα ρόλο, επισκοπώντας τη δράση ως αυτόπτης μάρτυρας χωρίς να πρωταγωνιστεί.

²³ βλ. Rimmon-Kennan (1983), ό.π., σσ. 98-101.

²⁴ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 245.

²⁵ Η Rimmon-Kenan (1983: 97), η οποία αποδέχεται την ταξινόμηση του Genette σε ομοετεροδιηγητικούς αφηγητές με βάση το βαθμό συμμετοχής του αφηγητή στην ιστορία, ονομάζει τη δεύτερη μορφή ομοδιηγητικού αφηγητή «αφηγητή-μάρτυρα» (witness-narrator).

Ο αφηγητής, τέλος, μπορεί να οριστεί με βάση αφενός τη σχέση του με την ιστορία που αφηγείται, ως ετερο- ή ομοδιηγητικός και αφετέρου το αφηγηματικό επίπεδο²⁶ στο οποίο ανήκει ως εξωδιηγητικός (extradiegetic) ή ενδοδιηγητικός (intradiegetic)²⁷. Οι εξωδιηγητικοί είναι οι αφηγητές μιας ιστορίας, είναι δηλαδή επιφορτισμένοι με την αφήγηση των γεγονότων που συνιστούν το κείμενο. Η πράξη τους είναι εξωτερική στο κείμενο, ενώ τα γεγονότα που αφηγούνται ανήκουν στο ενδοδιηγητικό επίπεδο. Ο ενδοδιηγητικός αφηγητής είναι ο αφηγητής που βρίσκεται στην ιστορία και τα γεγονότα που διηγείται συνιστούν μεταδιήγηση.

Από τον συνδυασμό αυτών των δύο σχέσεων (με βάση τη σχέση με την ιστορία και με βάση το αφηγηματικό επίπεδο) προκύπτουν τέσσερις βασικοί τύποι αφηγητή²⁸:

1. Εξωδιηγητικός – ετεροδιηγητικός: Αφηγητής πρώτου βαθμού που διηγείται την ιστορία στην οποία δε συμμετέχει.
2. Εξωδιηγητικός – ομοδιηγητικός. Αφηγητής πρώτου βαθμού, που διηγείται τη δική του ιστορία. Αυτή η περίπτωση ισχύει στις αναδρομικές αφηγήσεις, όπου ο αφηγητής είναι εξωτερικός (εξωδιηγητικός) αλλά το παρελθοντικό του υποκείμενο που πρωταγωνιστεί είναι ομοδιηγητικό.
3. Ενδοδιηγητικός – ετεροδιηγητικός: Αφηγητής δεύτερου βαθμού ιστοριών, στις οποίες δεν εμφανίζεται ως δρών πρόσωπο. Εντούτοις συμμετέχει ως μυθιστορηματικό πρόσωπο στην κύρια ιστορία, που διηγείται ένας εξωδιηγητικός αφηγητής.
4. Ενδοδιηγητικός - ομοδιηγητικός: Αφηγητής δεύτερου βαθμού, που αφηγείται τη δική του ιστορία.

²⁶ Στην κατηγορία της φωνής ανήκουν και τα αφηγηματικά επίπεδα, εφόσον μέσα στο κύριο θέμα μπορεί να υπάρχουν δευτερεύουσες αφηγήσεις από τα μυθιστορηματικά πρόσωπα. Κάθε αφήγηση που εμπεριέχεται σε μια ευρύτερη είναι υφιστάμενή της και έτσι προκύπτει μια ιεραρχική διαστρωμάτωση, η οποία συνίσταται από τρία επίπεδα: Το εξωδιηγητικό, το ενδοδιηγητικό ή απλώς διηγητικό και το μεταδιηγητικό ή υποδιηγητικό. βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 227.

²⁷ Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι η παρούσα εργασία υιοθετεί την νεοελληνική απόδοση της ορολογίας του Genette που χρησιμοποιούνται στην μεταφρασμένη στα ελληνικά έκδοση της κλασικής μελέτης του Genette από τον Μ. Λυκούδη [βλ. Genette (2007), ό.π. σελ. 324]. Τους ίδιους όρους είχε νωρίτερα εισηγηθεί η Άννα Τζούμα, με εξαίρεση τον ενδοδιηγητικό αφηγητή δεύτερου βαθμού, τον οποίο η Τζούμα αποδίδει στα ελληνικά ως «εσωδιηγητικός» [βλ. Τζούμα (1994), ό.π. σελ. 168]. Πρόκειται για μετάφραση του όρου “intradiegetic” που χρησιμοποιεί ο Genette (1980: 248). Παράλληλα, οι συγκεκριμένοι όροι έχουν αποδοθεί ετερο-ομοδιηγητικός, εξω-ενδοδιηγητικός από τον Δημήτρη Τζιόβα στην μελέτη του *Μετά την Αισθητική*, 1987, σελ. 65.

²⁸ βλ. Genette (1980), ό.π. σελ.248.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στις πτυχές του θεωρητικού μοντέλου του Genette που σχετίζονται με το αντικείμενο της παρούσας εργασίας, πρέπει να επισημάνουμε ότι αναμφισβήτητα η τυπολογία του Genette είναι ένα πολύ χρήσιμο βοήθημα για την ανάλυση της αφηγηματικής τεχνικής, γιατί προσφέρει μια συστηματική, συνολική θεωρία για την αφήγηση και επαναπροσδιορίζει ή αχρηστεύει απαρχαιωμένους όρους και τυπολογίες. Ο ίδιος ο Genette κλείνει τη μελέτη του με αυτοκριτικά επιλεγόμενα θεωρώντας το σχήμα της ανάλυσης του ως προσωρινό και αμφιβάλλοντας για τη χρονική του διάρκεια. Απλώς ελπίζει η αφηγηματική του ποιητική να έχει τουλάχιστον μεταβατική χρησιμότητα ως ένα σκαλοπάτι για πιο επεξεργασμένα σχήματα και αναλύσεις. Άλλωστε, η συζήτηση που προκάλεσαν η ορολογία και οι ταξινομήσεις του τον οδήγησαν σχεδόν δέκα χρόνια μετά τη δημοσίευση του *Figures III* να επανέλθει στο θέμα διευκρινίζοντας και τροποποιώντας ορισμένες απόψεις του με το *Nouveau discours du récit* (1983).

1.1.5. Οι ιδιαιτερότητες της αυτοδιηγητικής αφήγησης

Η συμβολή του Genette στο ζήτημα της αφηγηματικής προοπτικής, με τη διάκριση μεταξύ εστίασης και αφηγηματικής φωνής, φαίνεται καθαρά στην περίπτωση της αυτοδιηγητικής αφήγησης, όπου ο αφηγητής καλύπτει δύο διαφορετικούς εστιαστές (τον εαυτό του ως ήρωα και ως αφηγητή). Έτσι, στην αυτοδιηγητική αφήγηση, η φωνή μπορεί να είναι μια (αφού δεν υπάρχει διαφορά στην προσωπική αντωνυμία), αλλά υπάρχει ενδεχομένως διαφορά στην προοπτική ανάμεσα το «εγώ» που βιώνει και στο «εγώ» που αφηγείται, ακόμα και όταν η αφηγηματική απόσταση δεν αντιστοιχεί σε μεγάλη χρονική απόσταση. Δεδομένου ότι ο λόγος ανήκει στο «εγώ» που αφηγείται, το ερώτημα είναι ποιου την προοπτική υιοθετεί τελικά η αφήγηση. Στο σημείο αυτό ακριβώς μπορεί να εκτιμήσει κανείς τη χρησιμότητα του διαχωρισμού της προοπτικής από τη φωνή, την οποία επεσήμανε ο Genette, καθώς η διαφορά ανάμεσα στην προοπτική (ποιος βλέπει;) και στη φωνή (ποιος μιλά;) είναι ιδιαίτερα λεπτή. Αυτή όμως η διαφορά φωνής και προοπτικής και η ποικιλία χρήσεων της διαφοράς είναι που καθορίζουν τις ιδιαιτερότητες, τις δυνατότητες και τους περιορισμούς της πρωτοπρόσωπης αυτοδιηγητικής αφήγησης.

Πρώτος ο Leo Spitzer, στη μελέτη που δημοσίευσε το 1928 για το ύφος του Marcel Proust, εισήγαγε τη διάκριση ανάμεσα στο «εγώ» του αφηγητή (*Erzählendes-Ich*) και

στο «εγώ» της δράσης (Erlebendes-Ich) στην ομοδιηγητική αφήγηση. Ο Genette επισημαίνει ότι στην κλασική περίπτωση της υστερόχρονης αφήγησης²⁹ ο αφηγητής είναι εξ ορισμού μεγαλύτερος σε ηλικία και κατά λογική συνέπεια εμπειρότερος και σοφότερος από τον ήρωα με τον οποίο ταυτίζεται, πράγμα που του επιτρέπει να υιοθετεί συχνά μια συγκαταβατική ή και ειρωνική στάση όχι μόνο απέναντι στα γεγονότα που αφηγείται αλλά και στον ίδιο του τον εαυτό, όπως ήταν τότε που διαδραματίστηκαν τα ιστορούμενα³⁰. Η διάσταση του αφηγηματικού και του βιωματικού «εγώ» είναι χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος μαθητείας (bildungsroman). Ο αφηγητής δε γνωρίζει απλώς περισσότερα από τον ήρωα σε επίπεδο εμπειρίας. Κατέχει τη Γνώση με την απόλυτη έννοια, καταλαβαίνει την Αλήθεια, μια αλήθεια που ο ήρωας δεν πλησιάζει με σταδιακή και συνεχή κίνηση, αλλά η οποία, αντιθέτως, τον βρίσκει ακριβώς τη στιγμή που νιώθει πιο μακριά από ποτέ από αυτήν³¹.

Ο ίδιος ο Genette αναγνωρίζει ότι η μόνη εστίαση που λογικά προκύπτει από την «πρωτοπρόσωπη» αφήγηση είναι η εστίαση μέσα από τον αφηγητή³². Αυτό φαίνεται σε περιπτώσεις πρόληψης, που ξεπερνούν τις γνωστικές ικανότητες του ήρωα, καθώς και συμπληρωματικών πληροφοριών που εξαρτώνται από τη μεταγενέστερη εμπειρία του αφηγητή, συνήθως με τη μορφή αναλήψεων που εισάγονται με εκφράσεις του τύπου: «έκτοτε έμαθα...». Κατά τον Genette δεν είναι ορθό να αποδοθούν αυτές οι επεμβάσεις στον παντογνώστη μυθιστοριογράφο. Παρουσιάζουν απλώς την πλευρά του αυτοβιογραφούμενου αφηγητή κατά την έκθεση γεγονότων που ο ήρωας ακόμη αγνοεί αλλά των οποίων την αναφορά δε νομίζει ο αφηγητής ότι πρέπει να αλλάξει μέχρι να τα συνειδητοποιήσει ο ήρωας³³.

Σύμφωνα με τον Genette, οι τύποι εστίασης που εμφανίζονται σε ένα αφήγημα σε πρώτο πρόσωπο είναι παράλληλοι μ' εκείνους ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο: και στην αυτοδιηγητική αφήγηση μπορούμε να έχουμε μηδενική εστίαση, όταν εμφανίζεται ένας αφηγητής (δηλαδή ένα εγώ-υποκείμενο-της-αφήγησης) παντογνώστης, ο οποίος εξουσιάζει τον ήρωα (δηλαδή το εγώ-αντικείμενο-της-

²⁹ Ο Genette διαχωρίζει την περίπτωση του εσωτερικού μονολόγου σε ενεστώτα χρόνο από την αυτοβιογραφικού τύπου υστερόχρονη αφήγηση.

³⁰ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 252.

³¹ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 253.

³² βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 205..

³³ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 206.

αφήγησης) και ο οποίος αναλύει το δικό του παρελθόν υπό το φως των μεταγενέστερων εξελίξεων που του είναι γνωστές. Μπορούμε επίσης να έχουμε εσωτερική εστίαση, όταν εμφανίζεται ένα εγώ-υποκείμενο-της-αφήγησης που ταυτίζεται με το εγώ-αντικείμενο-της-αφήγησης, χωρίς να εκδηλώνει καμιά προνομιά γνώση ως προς το παρελθόν του. Μάλιστα, ο Genette υποστηρίζει κατηγορηματικά ότι η χρήση του πρώτου προσώπου στην αφήγηση, με άλλα λόγια, η σύμπτωση σε ένα πρόσωπο αφηγητή και ήρωα, δεν υπονοεί απαραίτητα ότι η αφήγηση είναι εστιασμένη επί του ήρωα³⁴. Αντιθέτως, ο αφηγητής αυτοβιογραφικού τύπου, είτε πρόκειται για αληθινή είτε για φανταστική αυτοβιογραφία, έχει το δικαίωμα να μιλήσει για τον εαυτό του (λόγω της μεγάλης ταύτισής του με τον ήρωα) σε μεγαλύτερο βαθμό από ότι ο αφηγητής μιας τριτοπρόσωπης αφήγησης.

Συγκεκριμένα, ενώ ο αφηγητής ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο από σεβασμό προς την άγνοια των ηρώων του τείνει πιο φυσικά προς την εσωτερική εστίαση, που του επιτρέπει να «εγκλωβίσει» τον πρωταγωνιστή στην εσωτερικότητά του, ο αυτοδιηγητικός αφηγητής δεν έχει κανένα λόγο να περιοριστεί στην εμπειρία του εγώ της δράσης: για τον αυτοδιηγητικό αφηγητή παρελθόν είναι εκείνο το χρονικό διάστημα που βρίσκεται ανάμεσα στη δράση και στη γραφή (διάστημα που για το εγώ της δράσης δεν είναι άλλο παρά το άδηλο μέλλον) και κατά συνέπεια έχει όλη την ελευθερία να κρίνει εκ των υστέρων τις σκέψεις, τις ερμηνείες, τα ενδεχόμενα λάθη που έκανε όσο ζούσε αυτά που τώρα αφηγείται. Αν ο αφηγητής εστιάζει, αν δηλαδή περιορίζεται να δώσει μονάχα τις πληροφορίες που είχε κατά τη στιγμή της δράσης, αποσιωπώντας τις πληροφορίες που απέκτησε μετά, βάζει στον εαυτό του ένα περιορισμό που ο αφηγητής ενός αφηγήματος σε τρίτο πρόσωπο δεν έχει.

Επιπλέον, το αφηγηματολογικό σχήμα του Genette προβλέπει ε ν α λ λ α γ έ ς (alterations) στην εστίαση, που μπορεί να μη μείνει αμετάβλητη σ' όλο την έκταση του κειμένου³⁵. Μια αλλαγή εστίασης, ιδίως αν είναι μοναδική σ' ένα τμήμα του κειμένου που στο σύνολό του ορίζεται από άλλη εστίαση, μπορεί να αναλυθεί ως στιγμιαία παράβαση του εστιακού κώδικα που διέπει το συγκεκριμένο κείμενο, χωρίς να θέτει υπό αμφισβήτηση τον ίδιο τον εστιακό κώδικα, κατά τον ίδιο τρόπο που σε μια κλασική μουσική σύνθεση μια στιγμιαία αλλαγή στην τονικότητα ή ακόμη και

³⁴ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 198.

³⁵ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 195.

μια περιοδική παραφωνία, μπορεί να θεωρηθεί ως χρωματισμός χωρίς να αμφισβητεί την τονικότητα του συνόλου. Ο Genette ονομάζει *αλλοιώσεις* (alterations) τέτοιες μεμονωμένες παραβάσεις ενός σταθερού και κυρίαρχου στο σώμα της αφήγησης εστιακού κώδικα και προσδιορίζει δύο τύπους αλλοιώσεων: α. *Παράληψη* (paralepses³⁶) όταν παρέχονται περισσότερες πληροφορίες από όσες επιτρέπει ο εστιακός κώδικας του συνόλου. β. *Παράλειψη*: (paralipsis³⁷): όταν παρέχονται λιγότερες πληροφορίες από όσες είναι κατ' αρχήν αναγκαίες. Με άλλα λόγια, η «παράληψη» έγκειται στον έμμεσο εφοδιασμό του αναγνώστη με περισσότερες πληροφορίες, από ό,τι επιτρέπεται κανονικά στον κώδικα της εστίασης που κυβερνά το σύνολο ενώ η «παράλειψη» στον περιορισμό του αφηγητή στα όρια του εαυτού του ως ήρωα.

Πάντως, και στις δύο περιπτώσεις, οι εναλλαγές στην εστίαση σε μια αυτοδιηγητική αφήγηση διασπούν την ταυτότητα που δημιουργεί η πρωτοπρόσωπη αντωνυμία. Αυτή η διάκριση είναι η προσήκουσα για την αυτοβιογραφική αφήγηση κλασικού τύπου, όπου η αφήγηση λαμβάνει χώρα πολύ μετά τα γεγονότα, ώστε η πληροφορία του αφηγητή να διαφέρει αισθητά από εκείνη του ήρωα. Ο ενήλικος πλέον πρωταγωνιστής αφηγείται τα γεγονότα της νεότητάς του, πότε μέσα από την οπτική γωνία της νεότητάς του, πότε μέσα από την οπτική γωνία της ώριμης ηλικίας. Ο αυτοβιογραφικός αφηγητής μπορεί -αν θέλει- να επιλέξει ευκαιριακά αυτή την πρώτη μορφή εστίασης (εστίαση μέσα από τον παρελθοντικό ήρωα), επιλογή που θα μπορούσαμε να εννοήσουμε ως *παράλειψη*, εφόσον για να αρκεστεί στις πληροφορίες που ο ήρωας συγκρατεί την ώρα της δράσης, πρέπει ο αφηγητής να παραλείψει όλες αυτές που απέκτησε εκ των υστέρων και που συνήθως είναι ουσιώδεις³⁸. Μάλιστα, ο Genette επισημαίνει ότι η χρήση της σκόπιμης *παράλειψης* από την πλευρά του αφηγητή συχνά εξυπηρετεί την ενίσχυση του σασπένς και της έκπληξης, που αποτελούν βασικά συστατικά της αναγνωστικής απόλαυσης³⁹.

Στο σημείο αυτό ανακύπτει ένας εύλογος προβληματισμός σχετικά με τη δυνατότητα ικανοποιητικής εφαρμογής της τυπολογίας του Genette στην

³⁶ Paralipsis (παράληψις) από το αρχαιοελληνικό ρήμα «λαμβάνω» (ισχυρό θέμα ληβ-).

³⁷ Paralipsis (παράλειψις) από το αρχαιοελληνικό ρήμα «λείπω» (ασθενές θέμα -λιπ).

³⁸ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 199.

³⁹ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 196.

περίπτωση της αυτοδιηγητικής αφήγησης, όπως αυτή παρουσιάστηκε παραπάνω. Ο Genette φαίνεται να θεωρεί την αφήγηση εστιασμένη (εφαρμογή εσωτερικής εστίασης) μόνο όταν η ιστορία αποδίδεται από την οπτική του βιωματικού εγώ. Αντίθετα, η αφήγηση δεν είναι εστιασμένη (εφαρμογή μηδενικής εστίασης) όταν αποδίδεται από την οπτική του αφηγηματικού εγώ. Μάλιστα, σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Genette προβλέπει εναλλαγές της εστίασης (παραλήψεις ή παραλείψεις), για να δικαιολογήσει τον ευκαιριακό εφοδιασμό του αναγνώστη με περισσότερες ή λιγότερες πληροφορίες, από ό,τι επιτρέπει ο κυρίαρχος κώδικας εστίασης. Ωστόσο, ούτε η διάκριση του φορέα εστίασης (αφηγηματικό ή βιωματικό εγώ) είναι πάντοτε σαφής και ξεκάθαρη ούτε η διάκριση μεταξύ εσωτερικής και μηδενικής εστίασης φαίνεται να αποδίδει με ακρίβεια τις διαφοροποιήσεις της οπτικής μεταξύ χαρακτήρα και αφηγητή.

Συγκεκριμένα, ο εξωδιηγητικός αυτοδιηγητικός αφηγητής-εστιαστής έχει μια διευρυμένη οπτική σε σχέση με το χαρακτήρα, αλλά δεν αντιστοιχεί στην παντογνωσία του εξωδιηγητικού ετεροδιηγητικού αφηγητή (τριτοπρόσωπου), ο οποίος έχει πρόσβαση στις συνειδήσεις όλων των χαρακτήρων της ιστορίας. Ο εξωδιηγητικός αυτοδιηγητικός αφηγητής έχει μια ιδιαίτερη μορφή περιορισμένης παντογνωσίας, καθώς μπορεί να γνωρίζει τι έχει συμβεί στο μέλλον του χαρακτήρα της ιστορίας ή τι μπορεί να συμβαίνει εκείνη τη στιγμή σε άλλους χώρους, αλλά δε μπορεί να γνωρίζει την εσωτερική ζωή, τις σκέψεις και τα συναισθήματα των άλλων χαρακτήρων. Σε καμία περίπτωση δεν είναι η ίδια μορφή εστίασης με εκείνη του παντογνώστη αφηγητή της μηδενικής εστίασης. Από την άλλη πλευρά, δεν πρόκειται ούτε για εξωτερική εστίαση, διότι το αφηγηματικό εγώ έχει πρόσβαση στη συνείδηση του βιωματικού εγώ. Άρα, η ιδιαίτερη αφηγηματική κατάσταση των αυτο-αφηγήσεων υπαγορεύει την ανάγκη αναθεώρησης της τυπολογίας του Genette, ώστε να καλύψει επαρκώς την αφηγηματική προοπτική της αυτοδιηγητικής αφήγησης.

Η Fludernik (2001) εύστοχα επισημαίνει ότι η αναγκαιότητα επανεξέτασης της κατά Genette τυπολογίας της εστίασης προέκυψε ως συνέπεια του είδους της αυτό-αφήγησης, επειδή ακριβώς δε μπορούσε το υπάρχον τυπολογικό σχήμα να καλύψει

ερμηνευτικά την ιδιάζουσα αφηγηματική προοπτική των αυτοδιηγητικών κειμένων⁴⁰. Ομοίως ο Jahn (1996) αναγνωρίζει τον έντονο προβληματισμό που έχει δημιουργηθεί από την εφαρμογή της διάκρισης μεταξύ των ερωτημάτων «ποιος βλέπει» και «ποιος μιλάει» στις επιστολικές και στις ομοδιηγητικές αφηγήσεις, όπου ο αφηγητής και ο ήρωας ταυτίζονται⁴¹. Ο Jahn επιχειρεί μια επισκόπηση του συγκεκριμένου προβληματισμού, όπως διατυπώνεται από τον ίδιο το Genette.

Ο ίδιος ο Genette, σε διάφορα σημεία της μελέτης του όπου εκθέτει τις βασικές αρχές της τυπολογίας του αναφέρει ότι στις ομοδιηγητικές αφηγήσεις φορέας της εστίασης είναι είτε ο αφηγητής είτε ο ήρωας⁴². Περιστασιακά ο «ίδιος ο εστιάζων χαρακτήρας είναι ο αφηγητής»⁴³. Λίγο αργότερα, στην αναθεωρημένη εκδοχή του μοντέλου του αναγνωρίζει ότι η συγκεκριμένη άποψη έρχεται σε αντίφαση με προηγούμενες θέσεις του⁴⁴. Κανονικά, σύμφωνα με την τυπολογία, μόνο το βιωματικό εγώ μπορεί να είναι ο κύριος φορέας της εστίασης, στην κατηγορία της εσωτερικής εστίασης, όπου η ιστορία αποδίδεται μέσα από την οπτική του πρωταγωνιστή ή ενός αυτόπτη μάρτυρα. Το πρόβλημα με την ομοδιηγητική αφήγηση δημιουργείται από το γεγονός ότι το αφηγηματικό εγώ με τη μερική γνώση του κόσμου της ιστορίας και την έλλειψη πρόσβασης στο νου των άλλων χαρακτήρων μπορεί να θεωρηθεί ότι έχει ένα επίσης περιορισμένο πεδίο προοπτικής. Ο Genette, στην αναθεωρημένη προσέγγιση της θεωρίας του προτείνει τον όρο *προ-εστίαση* (prefocalisation) για να αποδώσει αυτό τον τύπο περιορισμένου πεδίου⁴⁵.

Επιπλέον, ο Jahn επισημαίνει τον έντονο προβληματισμό του Genette για τα επίσης πρωτοπρόσωπα κείμενα εσωτερικού μονολόγου⁴⁶. Στην αλληλογραφία μεταξύ Dorrit Cohn και Genette φαίνεται ότι η αφηγηματική κατάσταση του εσωτερικού μονολόγου παραμένει αινιγματική και αμφιλεγόμενη⁴⁷. Για τον Genette η εσωτερική εστίαση

⁴⁰ Fludernik, M. (2001). New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing. *New Literary History*, 32: 3, 619-638.

⁴¹ Jahn, M. (1996). Windows of Focalisation: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30, σελ. 245.

⁴² βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 198, 199, 205, 218.

⁴³ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 187.

⁴⁴ βλ. Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revised*. Trans.: J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, σελ. 77.

⁴⁵ Genette (1988), ό.π., σελ. 78.

⁴⁶ βλ. Jahn (1996), ό.π., σελ. 246.

⁴⁷ Cohn, D. & Genette, G. (1992). "A Narratological Exchange" στο Ann Fehn (επιμ.) *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*. Princeton: Princeton UP: 258-266.

εφαρμόζεται απόλυτα μόνο στην περίπτωση του εσωτερικού μονολόγου⁴⁸. Ο Genette παρατηρεί ότι οι μονόλογοι συμβαίνουν χωρίς τη διαμεσολάβηση μιας αφηγηματικής φωνής. Στον *άμεσο λόγο* (immediate speech), όπως επιμένει να ονομάζει ο Genette το κείμενο εσωτερικού μονολόγου, ο αφηγητής παραγκωνίζεται και αντικαθίσταται από το χαρακτήρα. Με άλλα λόγια, ο μόνος ομιλητής σε έναν εσωτερικό μονόλογο είναι ο χαρακτήρας που εκφωνεί το μονόλογο, ο οποίος είναι συγχρόνως ομιλητής και εστιαστής⁴⁹.

Αξιοσημείωτη είναι η διευκρίνιση του Genette ότι δεν κατατάσσει τον εσωτερικό μονόλογο ούτε στις ετεροδιηγητικές ούτε στις ομοδιηγητικές αφηγήσεις⁵⁰. Στο σημείο αυτό, χωρίς να διατυπώνεται ξεκάθαρα από τον Genette, τίθεται το ζήτημα αν ένα αφήγημα που δεν είναι ούτε ετεροδιηγητικό ούτε ομοδιηγητικό είναι εν τέλει διηγητικό. Ο Jahn επισημαίνει τη σύγχυση που δημιουργείται γύρω από τον προσδιορισμό της αφηγηματικής κατάστασης των κειμένων εσωτερικού μονολόγου⁵¹. Οι εσωτερικοί μονόλογοι ακούγονται σαν φωνή, χωρίς όμως να αποτελούν μια πραγματική φωνή, πολύ λιγότερο δε μια αφηγηματική φωνή. Ο χαρακτήρας-εστιαστής του εσωτερικού μονολόγου δε μιλάει, δεν αφηγείται. Ως εκ τούτου, οι εσωτερικοί μονόλογοι φαίνεται να μην είναι καν αφηγήσεις, εφόσον δεν έχουν ούτε αφηγητή ούτε αποδέκτη της αφήγησης⁵².

Παράλληλα, οι αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις παρουσιάζουν για τον Genette ορισμένα κοινά προβλήματα με τα κείμενα εσωτερικού μονολόγου. «Μια αναδρομική αυτό-αφήγηση είναι μια μορφή αναπόλησης του χαρακτήρα και, όπως και ο εσωτερικός μονόλογος, αποτελεί μια εσωτερική αφήγηση, μια δεύτερη αφήγηση, είτε γραπτή είτε προφορική»⁵³. Προκύπτει, λοιπόν, το ερώτημα τελικά σ' αυτή την εσωτερική αφήγηση «ποιος αφηγείται;». Αν αφηγείται ένας εξωδιηγητικός αφηγητής, η αφήγηση δεν είναι μια «δεύτερη» (μεταδιηγητική) αφήγηση. Αν πάλι θεωρήσουμε την αναδρομική αυτο-αφήγηση ως μια μη αφηγημένη μεταδιηγητική αφήγηση, τότε

⁴⁸ Genette (1980), ό.π., σελ. 193. Για παράδειγμα, ο Genette αναφέρει ότι ο Benjy στο *The Sound and the Fury* του Φώκνερ, η Molly στον *Οδυσσέα* του Τζόυς και ο Daniel στο *Δάφνες που κόπηκαν* του Dujardin, είναι κατεξοχήν εστιάζοντες χαρακτήρες (χαρακτήρες-εστιαστές).

⁴⁹ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 172.

⁵⁰ βλ. Cohn & Genette (1992), ό.π., σελ. 265.

⁵¹ βλ. Jahn (1996), ό.π., σελ. 246.

⁵² Την άποψη αυτή συμμαρτίζεται και η Cohn . [βλ. Cohn & Genette (1992), ό.π., σελ. 260].

⁵³ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 231.

δημιουργείται μια αντίφαση στην ορολογία. Αν η αναδρομική εσωτερική αφήγηση έχει τελικά έναν αφηγητή-ομιλητή, αυτός πρέπει να είναι ενδοδιηγητικός, δηλαδή ο χαρακτήρας που ανατρέχει στο παρελθόν. Έτσι, όμως, χαρακτηρίζεται αφηγητής ένας χαρακτήρας-εστιαστής, πράγμα που δε συμβαδίζει με την καθιερωμένη διάκριση ιστορίας-αφήγησης (story-discourse). Ο ίδιος ο Genette συμβουλεύει τους σύγχρονους θεωρητικούς της αφήγησης που εντοπίζουν την παραπάνω αντίφαση να μην καταδικάζουν το όλο εξαιτίας της ανεπάρκειας ενός μέρους⁵⁴.

Συνοψίζοντας, το τυπολογικό σχήμα του Genette δεν φαίνεται ικανό να καλύψει επαρκώς την περίπτωση όλων των πρωτοπρόσωπων αφηγήσεων, όπως ορισμένα αυτοδιηγητικά κείμενα και τα κείμενα εσωτερικού μονολόγου. Στην πρώτη περίπτωση, προβληματική αναδεικνύεται η εφαρμογή της διάκρισης της εστίασης από την αφηγηματική φωνή, καθώς η ιδιαιτερότητα των αυτό-διηγήσεων συνίσταται στην ταύτιση αφηγητή και χαρακτήρα-εστιαστή, που δεν αποκλείει από την πράξη της εστίασης και τον ίδιο τον αναδρομικό αυτο-αφηγητή (εκτός από τον περισσότερο αυτονόητο χαρακτήρα-εστιαστή). Τότε όμως η μορφή εστίασης του αφηγητή-εστιαστή των αυτοδιηγητικών κειμένων δεν περιλαμβάνεται στην καθιερωμένη τριμερή κατηγοριοποίηση (εσωτερική-εξωτερική-μηδενική), εφόσον δεν μπορεί να ταυτιστεί ούτε με την στενά περιορισμένη εσωτερική οπτική του χαρακτήρα ούτε με την άγνοια της εξωτερικής εστίασης ούτε με την παντογνωσία του εξωδιηγητικού ετεροδιηγητικού αφηγητή.

Τα ζητήματα αυτά επεξεργάστηκαν μεταγενέστεροι θεωρητικοί της αφήγησης προτείνοντας επιμέρους τροποποιήσεις, προσθήκες ή ακόμα και αναθεωρήσεις του αρχικού τυπολογικού σχήματος της θεωρίας του Genette, χωρίς, ωστόσο, να έχει ξεπεραστεί ακόμα το αρχικό θεωρητικό σχήμα με τη διατύπωση μιας νέας ολοκληρωμένης προσέγγισης στο ζήτημα της αφηγηματικής προοπτικής. Επιπλέον, ειδικότερα στο ζήτημα της αποτύπωσης του εσωτερικού λόγου του αφηγητή-χαρακτήρα στις αυτοδιηγητικές αφηγήσεις, οι θέσεις της Dorrit Cohn, στην εξειδικευμένη μελέτη της για τους τρόπους αναπαράστασης της συνείδησης⁵⁵, εμπλουτίζουν με εποικοδομητικές και διαφωτιστικές προσθήκες το θεωρητικό σχήμα

⁵⁴ βλ. Genette (1988), ό.π., σελ. 65.

⁵⁵ Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.

του Genette. Η συμβολή της τυπολογίας της Cohn στην ιδιάζουσα αφηγηματική κατάσταση των αυτοδιηγητικών αφηγήσεων αναδεικνύεται στο δεύτερο -αναλυτικό- μέρος της παρούσας μελέτης.

1.2. Η τυπολογία της Cohn για την αναπαράσταση συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα

1.2.1. Ερευνητικό ενδιαφέρον για την αναπαράσταση της συνείδησης

«Ο Έλλην θεός Μώμος, κριτικός των υπόλοιπων θεών και της δημιουργηθείσης πραγματικότητας, λέγεται ότι είχε ψέξει τον Ήφαιστο επειδή, όταν κατασκεύασε το ανθρώπινο σχήμα από πηλό, δεν φρόντισε να βάλει μέσα στο στήθος ένα παράθυρο απ' όπου οτιδήποτε αισθανόταν ή σκεπτόταν να ήταν δυνατόν να βγει εύκολα στο φως». Με αυτόν το μύθο εισάγει η Dorrit Cohn στη μελέτη της *Transparent Minds* (1978)⁵⁶ την έννοια της «διαφάνειας» των λογοτεχνικών χαρακτήρων, την οποία στερούνται οι πραγματικοί άνθρωποι, αφού, όπως αναφέρει δανειζόμενη τη φωνή του Τρίστραμ Σάντυ⁵⁷ «το μυαλό μας δεν λάμπει διαμέσου του σώματός μας, μα είναι κλεισμένο σ' ένα σκοτεινό κέλυφος από μη κρυσταλλική σάρκα και αίμα. Κι έτσι αν θέλουμε να εντυπώσουμε στον ιδιαίτερο χαρακτήρα του, θα πρέπει να ακολουθήσουμε κάποιον άλλο δρόμο»⁵⁸.

Η Cohn υποστηρίζει ότι ο αληθής κόσμος γίνεται μυθιστόρημα μόνο με την αποκάλυψη της κρυφής πλευράς των ανθρώπινων όντων που τον κατοικούν, ενώ παράλληλα, οι αληθέστεροι, οι «σφαιρικότεροι» χαρακτήρες είναι εκείνοι που τους γνωρίζουμε με τρόπους κατά τους οποίους ποτέ δεν θα μπορούσαμε να γνωρίζουμε τους ανθρώπους στην πραγματική ζωή⁵⁹. Έτσι, ξεκινώντας από τη βασική θέση ότι η «διαφάνεια» της εσωτερικής ζωής των χαρακτήρων είναι το στοιχείο που ξεχωρίζει τη μυθοπλασία από την πραγματικότητα, θεωρεί το μυθιστόρημα ως το μόνο λογοτεχνικό είδος, καθώς επίσης και το μόνο είδος αφηγήσεως, στο οποίο μπορούν να απεικονισθούν οι άρρητες σκέψεις, τα αισθήματα και οι αντιλήψεις άλλου

⁵⁶ βλ. Cohn (1978), ό.π.

⁵⁷ Είναι ο μύθος στον οποίο αναφέρεται ο Τρίστραμ Σάντυ, όταν ξεκινά με το σκοπό να σχεδιάσει το χαρακτήρα του θείου του Τόμπυ. Ο Τρίστραμ Σάντυ είναι ο κεντρικός χαρακτήρας-αφηγητής του μυθιστορήματος του Lawrence Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, που εκδόθηκε το 1759.

⁵⁸ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 23.

⁵⁹ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 26.

προσώπου εκτός του ομιλητή. Μάλιστα, η θεώρηση της Cohn καταδεικνύει την αναπαράσταση της συνείδησης ως το στοιχείο εκείνο που διακρίνει τη μυθιστορηματική αφήγηση (fiction) από τα άλλα μη αφηγηματικά είδη που «κατοικούνται» από επινοημένα πρόσωπα, δηλαδή το θέατρο και τον κινηματογράφο⁶⁰.

Η Cohn επιχειρεί να εξετάσει τους τρόπους αναπαράστασης της συνείδησης των μυθιστορηματικών χαρακτήρων σε συμφραζόμενα είτε τριτοπρόσωπης είτε πρωτοπρόσωπης αφήγησης, έχοντας διαπιστώσει την απουσία μιας συστηματικής και ολοκληρωμένης προσέγγισης της παρουσίασης της συνείδησης στο μυθιστόρημα. Ανατρέχοντας σε παλαιότερες σχετικές μελέτες, η Cohn τις χαρακτηρίζει ατελείς και συνοπτικές και τις κατατάσσει σε δύο κατηγορίες⁶¹: α. Μελέτες (κυρίως δημοσιευμένες στις ΗΠΑ) που εστιάζουν στο μυθιστόρημα «ροής της συνείδησης» και κυρίως στον *Οδυσσέα* του James Joyce. Ο περιορισμένος αυτός προσανατολισμός υπεραπλουστεύει το τυπολογικό πρόβλημα ανάγοντας όλες τις τεχνικές αποτύπωσης της εσωτερικής ζωής στην τεχνική «ροή της συνείδησης» και ταυτόχρονα το υπερπεριπλέκει συσχετίζοντας το με γενικά ψυχολογικά και αισθητικά ζητήματα. β. Μελέτες που εφαρμόζουν στις τεχνικές για την παρουσίαση της συνείδησης το μοντέλο των τεχνικών για τον παρατιθέμενο εκφωνημένο λόγο (speech).

Στα πλαίσια της τελευταίας προσέγγισης, η Cohn δεν παραλείπει να αναφερθεί στη συμβολή των Γάλλων στρουκτουραλιστών, ιδιαίτερα του Genette, ο οποίος εξετάζει από κοινού εκφωνημένο και εσωτερικό λόγο σύμφωνα με βαθμούς «αφηγηματικής απόστασης», φθάνοντας σε τριπλή διαίρεση μεταξύ των πόλων καθαρής αφήγησης (διήγησις) και καθαρής μίμησης (μίμησις)⁶². Μολονότι, η ίδια θεωρεί τη δική της προσέγγιση των τρόπων απόδοσης της συνείδησης περισσότερο φιλολογική παρά γλωσσολογική, εφόσον συνδυάζει υφολογικές, κειμενικές και ψυχολογικές πλευρές,

⁶⁰ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 28.

⁶¹ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 31-23.

⁶² Η Cohn στο σημείο αυτό παραπέμπει στο σημαντικό έργο του Genette *Figures III*, 1972: σ. 191-193. Στην παρούσα εργασία έγινε λόγος για τους βαθμούς αναπαράστασης λόγου που εισήγαγε ο Genette στην ακριβώς προηγούμενη ενότητα, όπου παρουσιάστηκε το τυπολογικό του σχήμα για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού και, συγκεκριμένα, στην υποενότητα της αφηγηματικής απόστασης (βλ. ενότητα 1.1.2).

αναγνωρίζει, ωστόσο, τις επιρροές που έχει δεχθεί από τα γλωσσολογικά κριτήρια της προσέγγισης του Genette στη διατύπωση της τυπολογίας της.⁶³

1.2.2. Τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης σε τριτοπρόσωπες αφηγήσεις

Σε τριτοπρόσωπες αφηγήσεις η Cohn ξεχωρίζει και ορίζει τρεις βασικές τεχνικές απόδοσης της εσωτερικής ζωής των χαρακτήρων⁶⁴: α. *Ψυχο-αφήγηση*: ο λόγος του αφηγητή για τη συνείδηση ενός χαρακτήρα β. *Παρατιθέμενος εσωτερικός μονόλογος*: ο νοητός λόγος ενός χαρακτήρα γ. *Αφηγημένος μονόλογος*⁶⁵: ο νοητός λόγος ενός χαρακτήρα με τη μορφή του λόγου του αφηγητή.

α. *Ψυχο-αφήγηση* (psycho-narration): Πρόκειται για νεολογισμό⁶⁶ που επινοήθηκε από την Cohn, για να αποδοθεί η πιο έμμεση τεχνική απόδοσης του συνειδητού, όπου ο αφηγητής αφηγείται τις κινήσεις της εσωτερικής ζωής του χαρακτήρα, τις οποίες ο τελευταίος δεν έχει οπωσδήποτε συνειδητοποιήσει. Εδώ ο αφηγητής μας δίνει με λόγια ό,τι ένας χαρακτήρας «γνωρίζει», αισθάνεται, χωρίς να μπορεί απαραίτητα να το εκθέσει λεκτικά. Η Cohn διακρίνει δύο παραλλαγές στην

⁶³ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 32.

⁶⁴ βλ. Cohn (2001), ό.π., σσ. 33- 37.

⁶⁵ Αναφέρομαι στον όρο "narrated monologue" της D. Cohn, τον οποίο αποδίδω στα ελληνικά ως "αφηγημένο μονόλογο", όπως ακριβώς τον μεταφράζει η Δ. Μπεχλικούδη στην ελληνική μεταφρασμένη έκδοση της μελέτης Cohn, έχοντας οπωσδήποτε υπόψη μου την απόδοση του ίδιου όρου ως "αφηγηματοποιημένου μονολόγου" από τη Μαρία Παπαρούση (2005, ό.π., σελ. 29). Στην παρούσα διατριβή, προτίμησα να κρατήσω την απόδοση του όρου από τη Δήμητρα Μπεχλικούδη, για πρακτικούς λόγους αναγνωρισιμότητας του όρου, καθώς η μεταφρασμένη από τη Μπεχλικούδη έκδοση του *Transparent Minds* (2001), έχει καθιερωθεί ως βασική πηγή για την τυπολογία της Cohn στην ελληνική βιβλιογραφία. Επιπλέον, ο όρος "αφηγημένος" ίσως ανταποκρίνεται περισσότερο στην προτίμηση της ίδιας της Cohn προς τον όρο "narrated", τον οποίο χρησιμοποιεί αντί του όρου "narratized", που θα αντιστοιχούσε περισσότερο προς την ελληνική απόδοση "αφηγηματοποιημένος". βλ. και την απόδοση του Μπάμπη Λυκούδη για τους αντίστοιχους όρους του Genette "discours narrativisé ou raconté" ως "αφηγηματοποιημένος ή αφηγημένος λόγος". [βλ. Genette (2007), ό.π., σελ. 242], με την αντίστοιχη απόδοσή τους στα αγγλικά να είναι "narratized or narrated discourse" [βλ. Genette (1980), ό.π., 171]. Επίσης, το επίθετο "αφηγημένος" χρησιμοποιεί και ο Ερατοσθένης Καψωμένος στη μελέτη του για την αφηγηματολογία. [Για παράδειγμα "αφηγημένη ιστορία" στο Καψωμένος, Ε. (2008). *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας* (6η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης, σελ. 13 και 14].

⁶⁶ Πριν από την Cohn δεν είχε χρησιμοποιηθεί κάποιος συγκεκριμένος όρος για την έμμεση αναπαράσταση της συνείδησης από κάποιο αφηγητή. Η τεχνική αυτή δε μπορεί να ταυτιστεί με τον όρο «αφήγηση που πηγάζει από παντογνωσία», γιατί από τη σκοπιά της «παντογνωσίας» μπορεί να περιγραφεί οτιδήποτε και όχι μόνο η ψυχή [βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 36]. Στην αγγλόφωνη κριτική η διαδικασία έμμεσης παρουσίας της εσωτερικής ζωής αποδίδεται γενικά ως αφηγηματική ανάλυση. Ο Seymour Chatman υιοθετεί τον όρο "εσωτερική ανάλυση" (internal analysis) για την έμμεση απόδοση των εσωτερικών διεργασιών του χαρακτήρα από τον αφηγητή. Αναγνωρίζει ότι δανείζεται τον όρο από τον Bowling, L. (1950). What is the stream of consiousness technique". *PMLA* 65, 339. [βλ. Chatman (1978), ό.π. σελ. 187].

έμμεση αφηγηματική απόδοση της συνείδησης του χαρακτήρα⁶⁷: Α. Ο ένας τύπος της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης (dissonance) κυριαρχείται από έναν προεξάρχοντα αφηγητή, ο οποίος ακόμα και όταν εστιάζει εντατικά σε μια ατομική συνείδηση, παραμένει εμφαντικά αποστασιοποιημένος από αυτή. Β. Ο άλλος τύπος της αρμονικής ψυχο-αφήγησης (consonance) διαμεσολαβείται από έναν αφηγητή, ο οποίος παραμένει απαρατήρητος και ο οποίος εύκολα συγχωνεύεται με τη συνείδηση που αναπαριστά.

Οι όροι «δυσαρμονικός» και «αρμονικός» που αποδίδονται στους δύο τύπους ψυχο-αφήγησης είναι νεολογισμοί της Cohn. Ωστόσο, η ίδια αναγνωρίζει ότι η τυπολογική αντίθεση που συνιστούν ανταποκρίνεται στις δύο αφηγηματικές καταστάσεις που ο Franz Stanzel ορίζει για την τριτοπρόσωπη αφήγηση, την οποία ονομάζει «συγγραφική» και «του χαρακτήρα» (στα γερμανικά auctorial και personal)⁶⁸. Η Cohn χρησιμοποιεί και τα δύο αυτά ζεύγη όρων από κοινού σε ολόκληρη αυτή τη μελέτη, με τον όρο «δυσαρμονικός» να εφαρμόζεται ειδικά στη σχέση μεταξύ του αφηγητή και του πρωταγωνιστή σε μια συγγραφική αφηγηματική κατάσταση και τον όρο «αρμονικός» στη σχέση αφηγητή-πρωταγωνιστή σε μια αφηγηματική κατάσταση επικεντρωμένη στο χαρακτήρα. Τόσο το ζεύγος της Cohn δυσαρμονική-αρμονική αφήγηση, όσο και το ζεύγος του Stanzel συγγραφική-εστιασμένη στο χαρακτήρα αφηγηματική κατάσταση, ανταποκρίνονται, κατά προσέγγιση, στα αντιθετικά ζεύγη που προτείνονται και από άλλους κριτικούς, όπως το *vision par derrière-vision avec* (Pouillon, Todorov), *show-tell* (Booth), *focalisé-non focalisé* (Genette). Την αντιστοιχία μεταξύ των εννοιών που έχουν προταθεί από διαφορετικούς θεωρητικούς της αφήγησης επισημαίνει σε σημείωσή της και η ίδια η Cohn⁶⁹.

β. Παρατιθέμενος (εσωτερικός) μονόλογος [quoted (interior) monologue]⁷⁰: Πρόκειται για τον νοερό άμεσο λόγο του χαρακτήρα,

⁶⁷ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 52.

⁶⁸ βλ. Stanzel, F.K. (1971). *Narrative Situations in the Novel*. (μτφ. J.P.Pusack). Indiana:Bloomington, σσ. 23-24, 27-29, κεφ. 2 και 4.

⁶⁹ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 437, σημ.10.

⁷⁰ Η Cohn διευκρινίζει ότι χρησιμοποιεί τον σύνθετο όρο «παρατιθέμενος εσωτερικός μονόλογος» διατηρώντας τη δυνατότητα επιλογής να παραλείπεται το δεύτερο επίθετο κατά βούληση και το πρώτο, όποτε το επιτρέπουν τα συμφραζόμενα. Καθώς η εσωτερικότητα (σιωπή), το να απευθύνεται κανείς στον εαυτό του είναι γενικώς αποδεκτό στη μοντέρνα αφηγηματική, ο όρος «εσωτερικός» σχεδόν πλεονάζει και θα έπρεπε για λόγους αυστηρής λογικής να αντικατασταθεί από τον όρο «παρατιθέμενος». Αλλά ο όρος «εσωτερικός μονόλογος» είναι τόσο στέρεα ενταγμένος και έχει τόσο

παρατιθέμενο σε πρώτο πρόσωπο. Είναι η πιο άμεση τεχνική απόδοσης της συνείδησης ενός μυθιστορηματικού προσώπου με βασικά χαρακτηριστικά την αναφορά στο σκεπτόμενο «εγώ» στο πρώτο πρόσωπο και την αναφορά στην αφηγημένη στιγμή (η οποία είναι ταυτόχρονα και στιγμή της άρθρωσης) στον ενεστώτα χρόνο. Οι σκέψεις του προσώπου στον παρατιθέμενο μονόλογο τις περισσότερες φορές μπαίνουν σε εισαγωγικά. Η Cohn χαρακτηρίζει ως παρατιθέμενο μονόλογο κάθε μορφή εσωτερικού λόγου που ο χαρακτήρας απευθύνει σιωπηρά στον εαυτό του και αναφέρεται τόσο στις μορφές λόγου που έχουν παραδοσιακά χαρακτηριστεί ως εσωτερικός μονόλογος, όσο και σ' αυτές που έχουν χαρακτηριστεί ως εσωτερικός διάλογος (soliloquy). Στον εσωτερικό μονόλογο, που περιγράφεται ως συνειρμικός και αυθόρμητος, αποδίδονται ρυθμοί στακάτο, ελλείψεις και πληθωρική εικονιστική έκφραση, ενώ ο εσωτερικός διάλογος, που περιγράφεται ως ρητορικός και σκόπιμος, συνδέεται περισσότερο με δείγματα μιας επικοινωνιακής γλώσσας. Ωστόσο, η Cohn ισχυρίζεται ότι η διάκριση εσωτερικού μονολόγου και εσωτερικού διαλόγου αγνοεί τα κοινά στοιχεία που εμφανίζονται σε όλα τα παραθέματα σκέψης, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο και το ύφος τους: το πρώτο πρόσωπο και ο ενεστώτας χρόνος συνιστούν μια δεσπόζουσα γραμματική δομή, που σαφώς διαφοροποιεί την πιο άμεση τεχνική από άλλες τεχνικές για την απόδοση της συνείδησης σε συμφραζόμενα τρίτου προσώπου⁷¹.

γ. Α φ η γ η μ έ ν ο ς μ ο ν ό λ ο γ ο ς (narrated monologue): Πρόκειται για μια ενδιάμεση τεχνική απόδοσης της συνείδησης ενός μυθιστορηματικού προσώπου με βασικά χαρακτηριστικά τη διατήρηση της τριτοπρόσωπης αναφοράς και του χρόνου αφήγησης, αλλά και την ανάμιξη με περισσότερα ή λιγότερα στοιχεία της νοεράς γλώσσας χαρακτήρα. Τον διακρίνουμε από την ψυχο-αφήγηση λόγω της απουσίας των ρημάτων που δηλώνουν σκέψη. Ο εσωτερικός λόγος του προσώπου συγχωνεύεται με εκείνον του αφηγητή, ενώ το γλωσσικό ιδίωμα είναι αυτό του προσώπου. Η Cohn θεωρεί τη συγκεκριμένη τεχνική ως τη λιγότερο γνωστή στην αγγλική κριτική, που διακρίνει γενικά δύο κύριους τρόπους, για να παρουσιάζεται η εσωτερική ζωή: την αφηγηματική ανάλυση και τον εσωτερικό μονόλογο. Στη γαλλόφωνη και γερμανόφωνη κριτική έχουν χρησιμοποιηθεί αντίστοιχα οι όροι *style*

μακριά και συναρπαστική ιστορία στη μοντέρνα παράδοση, ώστε η Cohn διστάζει να τον παραβλέψει τελείως. βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 35.

⁷¹ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 35.

indirect libre και *erlebte Rede*, για να αποδώσουν το ελεύθερο άμεσο ύφος των σκέψεων. Ωστόσο, η Cohn αποδίδει τον διαχωρισμό αφήγησης και παραθέματος με τον δικό της νεολογισμό «αφηγημένος μονόλογος», υπογραμμίζοντας τη συνθετότερη φύση αυτής της ενδιάμεσης τεχνικής: όπως η ψυχο-αφήγηση, διατηρεί την τριτοπρόσωπη αναφορά και τον χρόνο αφήγησης και, όπως ο παρατιθέμενος μονόλογος, αναπαράγει κατά λέξη τη νοερή γλώσσα του χαρακτήρα του μυθιστορήματος⁷².

Σ υ ν ο ψ ί ζ ο ν τ α ς , η απόδοση της συνείδησης ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα, των βαθύτερων σκέψεων και των συναισθημάτων του, θα γίνει είτε έμμεσα με σχολιασμό από τον (εξωδιηγητικό) αφηγητή είτε άμεσα με παράθεση του σιωπηρού λόγου που ο ίδιος απευθύνει στον εαυτό του είτε με μια πιο ενδιάμεση μορφή αναπαράστασης, όπου οι σκέψεις του ήρωα παρουσιάζονται από τον αφηγητή και όχι από τον ίδιο, αλλά με τρόπο που πλησιάζει πολύ τη νοερή γλώσσα του ίδιου του χαρακτήρα. Ουσιαστικά η Cohn μεταφέρει στην απόδοση του εσωτερικού λόγου ενός χαρακτήρα τις καθιερωμένες τεχνικές παρουσίασης του εκφωνημένου λόγου στη μυθιστορηματική αφήγηση. Ο εκφωνημένος λόγος ενός χαρακτήρα παρουσιάζεται είτε σε ευθύ λόγο είτε σε πλάγιο λόγο είτε σε ελεύθερο πλάγιο λόγο (*style indirect libre*, *erlebte Rede*: όρος της γαλλικής και γερμανικής κριτικής, λιγότερο γνωστός και καθιερωμένος στην αγγλική κριτική). Η ίδια άλλωστε αναγνωρίζει ότι υιοθετεί γλωσσολογικά κριτήρια ως σημείο εκκίνησής της, ώστε να ονομάσει και να ορίσει τις τρεις δικές της βασικές τεχνικές⁷³. Ωστόσο, επισημαίνει επίσης ότι η διαπραγμάτευση των τρόπων απόδοσης της συνείδησης είναι περισσότερο τελικά φιλολογική παρά αμιγώς γλωσσολογική, καθώς προσεγγίζει συγχρόνως υφολογικές, κειμενικές και ψυχολογικές πλευρές.

1.2.3. Τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης σε πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις

Η Cohn επισημαίνει ότι στο παρελθόν η έρευνα των τεχνικών απόδοσης της συνείδησης εστιάστηκε σχεδόν αποκλειστικά σε κείμενα τριτοπρόσωπης αφήγησης (με εξαίρεση τα κείμενα της φόρμας του εσωτερικού μονολόγου). «Το γεγονός ότι οι αυτοβιογραφικοί αφηγητές έχουν επίσης να επικοινωνήσουν με εσωτερικές ζωές (τις

⁷² βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 36.

⁷³ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 32.

δικές τους παρελθούσες εσωτερικές ζωές) έχει περάσει σχεδόν απαρατήρητο. Αλλά η αναδρομική αναφορά σε μια συνείδηση, αν και λιγότερο "μαγική", δεν είναι λιγότερο σημαντικό στοιχείο των πρωτοπρόσωπων μυθιστορημάτων από ό,τι είναι η επιθεώρηση μιας συνείδησης σε τριτοπρόσωπα μυθιστορήματα»⁷⁴. Η σχέση ενός αναδρομικού αφηγητή με την πρωιμότερη εκδοχή του εαυτού του είναι ανάλογη με τη σχέση ενός αφηγητή με τον πρωταγωνιστή του σε ένα μυθιστόρημα τρίτου προσώπου. Το είδος και η έκταση της απόστασης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, μεταξύ του «εγώ» της αφήγησης⁷⁵ και του «εγώ» της δράσης, προσδιορίζει και στα κείμενα πρώτου προσώπου μια ολόκληρη ποικιλία δυνατών τεχνικών, ανάλογων με εκείνες που εμφανίζονται στο μυθιστόρημα τρίτου προσώπου.

Η Cohn υπογραμμίζει ότι, όπως η ψυχο-αφήγηση στο μυθιστόρημα τρίτου προσώπου, η αυτο-αφήγηση (self-narration) στα πρωτοπρόσωπα κείμενα μπορεί να αρθρώνει μη λεκτικές καταστάσεις συνείδησης ή να συνοψίζει μακράς απόστασης ψυχολογικές καταστάσεις και τις αργές τους μεταλλαγές⁷⁶. Από τη μια υπάρχει ο διαφωτισμένος και γνώστης αφηγητής, ο οποίος φωτίζει τις νοητικές του συγχύσεις του παρελθόντος, και αυτή η μεγάλη ομοιότητα ανάμεσα στα δύο «εγώ» αντιστοιχεί στην απόσταση που χωρίζει τον αφηγητή από τον πρωταγωνιστή του σε τριτοπρόσωπα κείμενα επικεντρωμένα στον αφηγητή (authorial). Από την άλλη μεριά, υπάρχει ένας αφηγητής που ταυτίζεται στενά με το παρελθόν του, μη προδίδοντας κατά κανέναν τρόπο ανώτερη γνώση, και αυτή η στενή συνεκτικότητα των δύο «εγώ» αντιστοιχεί στη στενή αλληλουχία του αφηγητή με τον πρωταγωνιστή του σε τριτοπρόσωπα κείμενα επικεντρωμένα στο χαρακτήρα (figural). Επιπλέον, υπό ειδικές περιστάσεις, ένας αφηγητής πρώτου προσώπου μπορεί ακόμη να επικαλεστεί περισσότερες άμεσες μεθόδους για ανάπλαση της παρελθούσας συνείδησης του, με κατά λέξη παράθεση και αφήγηση των σκέψεων που πέρασαν από το μυαλό του.

⁷⁴ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 37.

⁷⁵ Η Cohn υιοθετεί, όπως και ο Genette, τη διάκριση μεταξύ του «εγώ» της αφήγησης (erzählendes Ich) και του «εγώ» της δράσης (erlebendes Ich) έγινε για πρώτη φορά από τον Leo Spitzer στο δοκίμιο του πάνω στον Προυστ (Stilstudien II [1922, επανέκδοση Μόναχο 1961], σ. 428). Η διάκριση του Spitzer υιοθετήθηκε από τους περισσότερους κριτικούς που ασχολήθηκαν με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση.

⁷⁶ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 194.

Σύμφωνα με τις παραπάνω αναλογίες, η Cohn εφαρμόζει τις ίδιες τρεις βασικές τεχνικές απόδοσης της συνείδησης τόσο σε τριτοπρόσωπο όσο σε πρωτοπρόσωπο περικείμενο και εκφράζει τη διάκριση ανάμεσα στα δύο αφηγηματικά συμφραζόμενα με τη χρησιμοποίηση τροποποιημένων προθεμάτων στην ονομασία των τεχνικών: η ψυχοαφήγηση γίνεται αυτο-αφήγηση και οι μονόλογοι είναι τώρα είτε αυτο-παρατιθέμενοι είτε αυτο-αφηγούμενοι⁷⁷. Εντούτοις, μολονότι εφαρμόζει τις ίδιες τυπολογικές κατηγορίες, η Cohn μελετά ξεχωριστά τη λειτουργία των τεχνικών παρουσίασης της συνείδησης σε τριτοπρόσωπες και πρωτοπρόσωπες αφηγηματικές μορφές, επισημαίνοντας τη βαθιά μεταβολή στην αφηγηματική κατάσταση, που δημιουργείται, καθώς κινείται κανείς ανάμεσα στις δύο περιοχές. Παρά την εκ πρώτης όψεως αναλογία τους, υπάρχει μια σημαντική διαφορά στη σχέση ενός ετεροδιηγητικού αφηγητή με τον ήρωα της ιστορίας του και τη σχέση ανάμεσα στον αφηγητή και τον πρωταγωνιστή του, όταν αυτός ο πρωταγωνιστής είναι το ίδιο το παρελθόν του. Η αφήγηση των εσωτερικών συμβάντων επηρεάζεται πιο έντονα από τη μεταβολή που έχει υποστεί ο χαρακτήρας-αφηγητής, από όσο η αφήγηση εξωτερικών συμβάντων. Η παρελθούσα σκέψη πρέπει τώρα να παρουσιάζεται ως αντικείμενο ανάμνησης από το «εγώ». Η ιδιαιτερότητα αυτή μεταβάλλει ουσιαστικά τη λειτουργία των τριών βασικών τεχνικών στην αυτοβιογραφική αφήγηση.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι παρά τις προφανείς αναλογίες στη λειτουργία της συνείδησης σε τριτοπρόσωπα και πρωτοπρόσωπα περικείμενα, η αναδρομική αυτοδιήγηση συνδέεται με ιδιαίτερους περιορισμούς και δυνατότητες που δεν εμφανίζονται σε αντίστοιχες αφηγηματικές καταστάσεις τρίτου προσώπου. Ακόμη κι όταν ένας αφηγητής γίνεται ένα «διαφορετικό πρόσωπο» από τον εαυτό του που περιγράφει στην ιστορία του, η ταύτιση των δύο εαυτών εξακολουθεί να υφίσταται στην αντωνυμία πρώτου προσώπου. Η σχέση τους μιμείται τη χρονική συνέχεια των αληθινών όντων, μια υπαρξιακή σχέση που διαφέρει σημαντικά από την καθαρά λειτουργική σχέση που συνδέει έναν αφηγητή με τον πρωταγωνιστή στο μυθιστόρημα τρίτου προσώπου. Σε αντίθεση με ό,τι θα μπορούσε να περιμένει κανείς, λοιπόν, ο αφηγητής πρώτου προσώπου έχει λιγότερη πρόσβαση

⁷⁷ Οι αντίστοιχοι όροι της Cohn είναι self-narration, self-quoted monologue, self-narrated monologue. βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 14.

στη δική του παρελθούσα ψυχή από όσο έχει ο παντογνώστης αφηγητής του τριτοπρόσωπου μυθιστορήματος στις ψυχές των χαρακτήρων του.

Η Cohn εύστοχα παρατηρεί ότι η αναδρομή του αυτο-αφηγητή κινητοποιείται από το «τηλεσκόπιο στραμμένο στο χρόνο», για το οποίο μιλά ο Προυστ και με το οποίο εννοεί μια «πραγματική» ψυχολογική διάραση καθορισμένη από τη μνήμη και τους περιορισμούς της⁷⁸. Όταν ένας «παντογνώστης» αφηγητής αναφέρει πολύ πρώιμα παιδικά συναισθήματα του χαρακτήρα του δεν εξηγεί και δε χρειάζεται να εξηγήσει πώς τα ανακάλυψε, σε αντίθεση με έναν αφηγητή πρώτου προσώπου που υπόκειται σε περιορισμούς, που επιβάλλονται από τη μνημονική αξιοπιστία του. Η παιδική ηλικία -όπως και ο θάνατος- υποδηλώνουν τους πιο προφανείς περιορισμούς που επιβάλλονται στην αυτό-αφήγηση από τη μυθιστορηματική ταυτότητα ήρωα και αφηγητή. Δεν είναι καθόλου αυτονόητη η αληθοφάνεια της «δυνατής μνήμης» ενός αφηγητή που μπορεί να πει ό,τι σκεφτόταν στην αρχή της ζωής του.

Από την άλλη πλευρά, το διττό προνόμιο του υποκειμένου και του αντικειμένου, η «ρευστότητα της αυτο-αποκάλυψης⁷⁹», δημιουργεί μια ευμετάβλητη σχέση του «εγώ» της αφήγησης και του «εγώ» της δράσης προς τους χρονικούς άξονες που τα συνδέουν. Ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας σε μια τριτοπρόσωπη αφήγηση δεν μπορεί να γνωρίζει το μελλοντικό του εαυτό ούτε πώς αυτός ο εαυτός θα επηρεαστεί από την παρούσα εμπειρία του. Όμως, το «εγώ» της δράσης στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση είναι ορατό από έναν αφηγητή που γνωρίζει τι συνέβη σ' αυτόν αργότερα, και ο οποίος είναι ελεύθερος να "γλιστρά" πάνω κάτω στο χρονικό άξονα που συνδέει τα δύο «εγώ» του.

Έτσι, στα μυθιστορήματα πρώτου προσώπου που επιχειρούν να απεικονίσουν τις λεπτομερείς διεργασίες ενός νου εμφανίζονται δύο τύποι αυτοβιογραφικής δομής. Στις περιπτώσεις που το ίδιο πρόσωπο κατέχει το «διττό προνόμιο» του υποκειμένου και του αντικειμένου, το είδος και η έκταση της απόστασης μεταξύ του «εγώ» της αφήγησης και του «εγώ» της δράσης διαμορφώνει μια κλίμακα διαβαθμίσεων που ξεκινούν από τον διαφωτισμένο και γνώστη αφηγητή, ο οποίος φωτίζει πλήρως τις

⁷⁸ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 195.

⁷⁹ Η έκφραση ανήκει στον Χένρυ Τζέιμς. βλ. James, H. (1934). *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. (Εισαγ. R.P. Blackmur). New York: Charles Scribner's Sons, σσ.320-321.

νοητικές συγχύσεις του παρελθόντος και φτάνουν μέχρι τον αφηγητή που ταυτίζεται στενά με το παρελθόν του, μην προδίδοντας κατά κανέναν τρόπο ανώτερη γνώση. Τις τεχνικές απόστασης που αποδίδουν τη διάσταση και τη συνεκτικότητα των δύο «εγώ» η Cohn τις ονομάζει «δυσαρμονική» και «αρμονική» αυτό-αφήγηση (dissonant/consonant self-narration) αντίστοιχα⁸⁰.

Ο όρος *δυσαρμονική* *αυτο-αφήγηση* αντιστοιχεί σε μια αποστασιοποιημένη παρουσίαση της συνείδησης από έναν αναλυτικό και απόμακρο αφηγητή. Πρόκειται για τον τύπο της αυτο-αφήγησης στην οποία το βυθισμένο στο σκοτάδι παρελθόν «εγώ» φωτίζεται από έναν διαφωτισμένο, έναν υπερέχοντα γνώστη αφηγητή⁸¹. Στον αντίποδα της δυσαρμονικής αυτό-αφήγησης βρίσκονται πιο άμεσες μορφές αυτο-αφήγησης, στις οποίες, αν και διατηρείται η αναδρομική αφηγηματική στάση, ο αφηγητής δεν επικαλείται την εκ των υστέρων γνώση του, αλλά απλώς καταγράφει τα εσωτερικά συμβάντα, χωρίς να ψάχνει για αιτιακές συνδέσεις και αποκηρύσσοντας κάθε είδους γνωστικό προνόμιο. Ο *αρμονικός* *αυτο-αφηγητής* δεν επισύρει την προσοχή στο παρόν αφηγούμενο «εγώ» του προσθέτοντας πληροφορίες, γνώμες ή κρίσεις που δεν ήταν δικές του κατά τη διάρκεια της παρελθούσης εμπειρίας του⁸².

Η ίδια η Cohn αναγνωρίζει ότι λίγα κείμενα αναπαριστούν καθαρά τις φόρμες της αρμονικής ή δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης. Ο δυσαρμονικός αφηγητής διαφωτίζει το πρωιμότερο «εγώ» του με υπέρτατη παντογνωσία, ενώ ο αρμονικός αφηγητής παρουσιάζει το παλαιότερο «εγώ» του με όλες τις σκοτεινές του ασάφειες. Ωστόσο, τα περισσότερα πρωτοπρόσωπα κείμενα παρουσιάζουν μια ενδιάμεση αφηγηματική θέση, που κυμαίνεται ανάμεσα σε μια αναλυτική αναδρομή στο περασμένο «εγώ» και σε μια εμπαθή συγχώνευση με αυτό⁸³. Οι ενδιάμεσες αυτές καταστάσεις συνδέονται συχνά και με εναλλαγές στην εστίαση που υιοθετείται από τον αφηγητή σε κάθε περίπτωση, ακόμα και μέσα στο ίδιο κείμενο. Η αφηγηματική φωνή άλλοτε μπορεί να υιοθετεί την οπτική γωνία του προσώπου που έζησε τα γεγονότα αποκηρύσσοντας τα «γνωστικά προνόμια» της και άλλοτε μπορεί να μην αρκείται στην απλή

⁸⁰ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 194.

⁸¹ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 196-198.

⁸² βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 205.

⁸³ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 211.

αναμετάδοση της περιορισμένης οπτικής γωνίας του δρώντος ήρωα, αλλά να επενδύει τα περιστατικά με τη γνώση των γεγονότων που συνέβησαν από τότε.

Ο αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος, δηλαδή η περιστασιακή παράθεση σκέψεων του περασμένου «εγώ», με τη μορφή «είπα στον εαυτό μου», αποτελούν ένα σταθερό συστατικό παραδοσιακής πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Επειδή η τεχνική της αυτο-παράθεσης δημιουργεί ασάφεια μεταξύ των σκέψεων του παρελθόντος και των σκέψεων του παρόντος, χρησιμοποιούνται συνήθως συγκεκριμένοι δείκτες παράθεσης, κυρίως τα εισαγωγικά, που χωρίζουν με σαφήνεια τον μονόλογο από την αφήγηση. Εξαιτίας αυτής ακριβώς της ανάγκης διεμβολισμού του κειμένου με άβολες εισαγωγικές φράσεις και δείκτες παράθεσης, ο παρατιθέμενος μονόλογος δεν αποτελεί την πιο ευνοημένη τεχνική στο μοντέρνο μυθιστόρημα⁸⁴.

Επιπλέον, ένας αναδρομικός αφηγητής ο οποίος παραθέτει παρελθούσες σκέψεις διατρέχει τον κίνδυνο να τις εκλάβει ο αναγνώστης ως παρούσες σκέψεις του, εφόσον η βασική γραμματική -ενεστώτας χρόνος και πρώτο πρόσωπο- είναι η ίδια και στις δύο περιπτώσεις. Αυτός ο κίνδυνος είναι μεγαλύτερος «όταν οι σκέψεις του παρελθόντος αποσπώνται από τα άμεσα συμφραζόμενά τους και προσεγγίζουν μια γνωμική ή δοκιμαϊκή φλέβα»⁸⁵. Ωστόσο, μερικοί μυθιστοριογράφοι σκόπιμα εκμεταλλεύονται την ασάφεια που δημιουργείται από την αυτο-παράθεση σε συμφραζόμενα πρώτου προσώπου: παραλείποντας σαφή σημεία παράθεσης, μεταφέρουν μαζί τις περασμένες και παρούσες σκέψεις του αφηγητή τους, υποβάλλοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την εντύπωση ότι οι ιδέες τους πάνω σ' ένα συγκεκριμένο ζήτημα έχουν παραμείνει οι ίδιες. Στην περίπτωση αυτή, μια συγχώνευση των σκέψεων του παρελθόντος και του παρόντος πραγματοποιείται εδώ από την παράλειψη όλων των σημείων παράθεσης, με τη συγχώνευση δύο ενεστώτων, που αναφέρονται σε διαφορετικές στιγμές στο χρόνο, το «τώρα» της ομιλίας του παρελθόντος και το «τώρα» της έκφρασης του παρόντος⁸⁶.

⁸⁴ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 214-216.

⁸⁵ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 216..

⁸⁶ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 221.

Τέλος, ο αυτο-αφηγημένος μονόλογος είναι μια πρωτοπρόσωπη παραλλαγή της τρίτης τεχνικής για απόδοση της συνείδησης στο μυθιστόρημα τρίτου προσώπου, του αφηγημένου μονολόγου⁸⁷. Η σχέση του «εγώ» της αφήγησης προς το «εγώ» της δράσης στους αυτο-αφηγημένους μονολόγους ανταποκρίνεται ακριβώς στη σχέση ενός αφηγητή προς το χαρακτήρα του σ' ένα μυθιστόρημα τρίτου προσώπου επικεντρωμένο στο χαρακτήρα: ο αφηγητής στιγμιαία ταυτίζεται με τον περασμένο του εαυτό, εγκαταλείποντας τη χρονικά απομακρυσμένη πλεονεκτική του θέση και το γνωστικό του προνόμιο για τις παρελθόντος χρονικού ορίου συγχύσεις και αμφιταλαντεύσεις του. Έτσι, ο αυτο-αφηγημένος μονόλογος αναδεικνύεται σε ένα έντονο δραματικό τέχνασμα για απόδοση των αβεβαιοτήτων και ταραχών του παρελθόντος. Το στοιχείο που διαφοροποιεί τον αυτο-αφηγημένο από τον αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο είναι η χρήση του παρελθοντικού χρόνου, ο οποίος με σαφήνεια τοποθετεί τον εσωτερικό λόγο στη σφαίρα της αναδρομικής αυτο-αφήγησης, αλλά ταυτόχρονα τον απομακρύνει από αυτή, καθώς απουσιάζουν τα ρήματα που δηλώνουν σκέψη. Με άλλα λόγια, οι σκέψεις αποδίδονται στο «εγώ» της δράσης, αλλά ο εσωτερικός λόγος του προσώπου συγχωνεύεται με τη φωνή του αφηγητή.

Συνοψίζοντας, τόσο ο αυτο-παρατιθέμενος όσο και ο αυτο-αφηγημένος μονόλογος συνιστούν τεχνικές κατάργησης της αφηγηματικής απόστασης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου της αφήγησης, πραγματώνοντας την πλήρη εστίαση στο «εγώ» της δράσης, με το «εγώ» της αφήγησης, το οποίο παραμένει με συνέπεια αθέατο, όπως ο «απών» αφηγητής ενός τριτοπρόσωπου μυθιστορήματος. Η αυτο-εξάλειψη της φωνής που αφηγείται αναδεικνύει την αμεσότητα της υποκειμενικής εμπειρίας και εξασφαλίζει μεγάλο βαθμό διεισδυτικότητας στον κόσμο του ήρωα. Η ταύτιση του «εγώ» της αφήγησης με το «εγώ» της δράσης φαίνεται να είναι ζητούμενο στα όρια της πρωτοπρόσωπης αφήγησης εξίσου με την αυτο-αναλυτική αναστοχαστική αποστασιοποίηση του αναδρομικού αφηγητή.

⁸⁷ βλ. Cohn (2001), ό.π.

1.3. Η αποτύπωση της συνείδησης στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία

1.3.1. Παρουσία και μελέτη της εσωτερικής αναπαράστασης στην παιδική λογοτεχνία

Η θεωρητικός της παιδικής λογοτεχνίας Maria Nikolajeva επισημαίνει ότι μολονότι έχουν διερευνηθεί ζητήματα υποκειμενικότητας, αφηγηματικής προοπτικής και συγγραφικού ελέγχου στην παιδική μυθοπλασία, ελάχιστες εξειδικευμένες μελέτες επικεντρώνονται στην αναπαράσταση της εσωτερικής ζωής των μυθιστορηματικών χαρακτήρων⁸⁸. Αναγνωρίζοντας τη σπουδαιότητα του ζητήματος, η ίδια αφιερώνει το άρθρο με τίτλο “Imprints of the Mind: The Depiction of Consciousness in Children’s Fiction” (2002α), καθώς και ένα κεφάλαιο από το βιβλίο της *The Rhetoric of Character in Children’s Literature* (2002β)⁸⁹, στην εξέταση των τρόπων με τους οποίους αποτυπώνεται η συνείδηση στα παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα.

Η Nikolajeva έχει επανειλημμένα υπογραμμίσει ότι η προσέγγιση έργων παιδικής λογοτεχνίας με εργαλεία που προέρχονται από την ευρύτερη Κριτική απαιτεί προσαρμογή των αντίστοιχων θεωρητικών σχημάτων στις ιδιαιτερότητες της παιδικής λογοτεχνίας. Στην προσπάθεια της να διερευνήσει την αποτύπωση της συνείδησης στην παιδική λογοτεχνία, στηρίζεται κυρίως στο θεωρητικό μοντέλο της Dorrit Cohn, η οποία ασχολείται διεξοδικά και συστηματικά με τους ποικίλους τρόπους αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής στη μυθοπλασία. Η Nikolajeva προσαρμόζει και εφαρμόζει την τυπολογία της Cohn στην ανάλυση σύνθετων αφηγηματικών μορφών που εμφανίζονται στην σύγχρονη παιδική και εφηβική λογοτεχνία.

Στην προηγούμενη ενότητα αναφέρθηκε η βασική θέση της Dorrit Cohn, σύμφωνα με την οποία οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες μπορούν να είναι τόσο «διάφανοι», όσο δε μπορούν ποτέ να είναι οι άνθρωποι στην πραγματική ζωή, θέση η οποία σχετίζεται

⁸⁸ Nikolajeva, M. (2002α). “Imprints of the mind: The Depictions of Consciousness in Children’s Literature”. *Children’s Literature Association Quarterly* 26: 173-187, σελ. 173. Μάλιστα η Nikolajeva αναφέρει τις ακόλουθες σχετικές μελέτες: α). Kuznets, L. (1989) “Henry James and the Storyteller: The Development of a Central Consciousness in Realistic Fiction for Children” στο C.Von Otten & G.D.Smith (eds) *The Voice of the Narrator in Children’s Literature: Insights from Writers and Critics*. New York: Greenwood, 188-198 και β). Goodenough, E. et al. (eds.) (1994) *Infant Tongues: The Voices of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State UP. [βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 186].

⁸⁹ Nikolajeva, M. (2002β). *The Rhetoric of character in children’s literature*. Lanham, Maryland and London: Scarecrow Press.

άμεσα με τον τίτλο της κλασικής πια μελέτης της για την αναπαράσταση της συνείδησης *Transparent Minds*. Για πολλούς κριτικούς η γοητεία της λογοτεχνίας βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι μπορούμε ευκολότερα να καταλάβουμε τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες (τον *homo fictus*) από όσο μπορούμε ποτέ να καταλάβουμε τους πραγματικούς ανθρώπους (τον *homo sapiens*)⁹⁰. Ωστόσο, η Νικολαγενα παρατηρεί ότι στην παιδική λογοτεχνία οι χαρακτήρες είναι συνήθως λιγότερο διάφανοι από όσο στον κύριο κορμό της λογοτεχνίας, διότι οι συγγραφείς που απευθύνονται σε παιδιά έχουν την τάση να χρησιμοποιούν λιγότερο την εσωτερική και περισσότερο την εξωτερική χαρακτηρισολόγηση, η οποία αφήνει σκοτεινούς τους χαρακτήρες⁹¹.

Αν και θα ήταν αναμενόμενο οι συγγραφείς που απευθύνονται σε παιδιά να χρησιμοποιούν αφηγηματικές τεχνικές που θα επέτρεπαν στους νεαρούς αναγνώστες να πλησιάσουν περισσότερο τους χαρακτήρες και να καταλάβουν καλύτερα τα κίνητρά τους, οι τεχνικές αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής, επειδή είναι πιο σύνθετες, εμφανίζονται σπάνια στην παιδική λογοτεχνία. Η νοητική ή εσωτερική αναπαράσταση (*mental / internal representation*) είναι η πιο προηγμένη τεχνική απόδοσης ενός λογοτεχνικού χαρακτήρα. Επιτρέπει στον αναγνώστη να διεισδύσει στη συνείδηση του μυθιστορηματικού ήρωα και να αποκαλύψει τις εσωτερικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο νου του. Ανατρέχοντας στο παρελθόν, η Νικολαγενα αναφέρει ότι στο κύριο σώμα της λογοτεχνίας η τάση αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής ενός χαρακτήρα εμφανίστηκε σχετικά πρόσφατα και συνδέεται συνήθως με τον Henry James και τη Virginia Wolf. Στην παιδική λογοτεχνία η τάση αυτή έχει ακόμα πιο βραχύ παρελθόν που δεν καλύπτει περισσότερο από δύο-τρεις δεκαετίες⁹².

Πιο συγκεκριμένα, η Νικολαγενα, επισημαίνει την απουσία τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης στα κλασικά παιδικά μυθιστορήματα, αλλά αναφέρει τη συστηματική εμφάνισή τους σε σύγχρονα παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα συγκεκριμένων συγγραφέων, όπως η Michelle Magorian, Nina Bawden, Katherine Paterson, Virginia

⁹⁰ βλ. Forster, E.M. (1985). *Aspects of the Novel*. San Diego: Harcourt, Brace (1^η έκδοση: 1927), σελ. 55.

⁹¹ Nikolajeva, M. (2003). "Beyond the Grammar of Story, or How can Children's Literature Criticism Benefit for Narrative Theory?". *Children's Literature Association Quarterly* 28.1: 5-16, σελ. 9.

⁹² βλ. Nikolajeva (2002β), ό.π., σελ. 242.

Hamilton, Patricia MacLachlan⁹³. Μάλιστα, στα έργα των συγκεκριμένων συγγραφέων η Nikolajeva διαπιστώνει τη χρήση σύνθετων τεχνικών, συγκρίσιμων με εκείνες που εμφανίζονται στον κύριο κορμό της σύγχρονης λογοτεχνίας. Γενικότερα, η Nikolajeva διαπιστώνει ότι στα σύγχρονα παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα εμφανίζονται σύνθετες πρωτοποριακές τεχνικές, για παράδειγμα, ο συνδυασμός προσωπικής και απρόσωπης αφήγησης, αυτο-αφήγηση και αφήγηση-μαρτυρία (witness-narration), διάλογος και αυτο-αφήγηση κλπ⁹⁴. Στα μυθιστορήματα αυτά, αφενός σχεδόν εξαλείφεται η συγγραφική παρουσία αφετέρου εμφανίζονται προηγμένοι τρόποι αναπαράστασης του σύνθετου εσωτερικού κόσμου του νεαρού ήρωα. Επίσης σπάνια χρησιμοποιείται σταθερά και συστηματικά σε όλη την έκταση ενός κειμένου η ίδια αφηγηματική τεχνική για την αποτύπωση της συνείδησης. Συνήθως οι διάφορες αφηγηματικές τεχνικές αναμιγνύονται και συνδυάζονται, χωρίς να είναι πάντα σαφής και ευδιάκριτη η μετάβαση από τη μια στην άλλη.

Σε όλες τις παραπάνω τεχνικές, οι συγγραφείς αντιμετωπίζουν πάντα το πρόβλημα της εξισορρόπησης δύο αντίθετων πιέσεων: τη διατήρηση του συγγραφικού ελέγχου και την αναπαράσταση μιας αυθεντικής εικόνας της εσωτερικής ζωής του νεαρού ήρωα. Η διαφορά γνωστικού επιπέδου ανάμεσα στον ενήλικο συγγραφέα και τον ανήλικο χαρακτήρα, όπως συνήθως συμβαίνει στην παιδική λογοτεχνία, καθιστά το εγχείρημα εξαιρετικά απαιτητικό. Αν και όλοι οι ενήλικοι συγγραφείς έχουν υπάρξει κάποτε παιδιά, η τεράστια διαφορά στις εμπειρίες και στις γλωσσικές δεξιότητες δημιουργεί ένα *α ν α π ό φ ε υ κ τ ο χ ά σ μ α* ανάμεσα στην ενήλικη αφηγηματική φωνή και στον χαρακτήρα του παιδιού-ήρωα, αλλά και στο επίπεδο αντίληψης του παιδιού-αναγνώστη. Μπορεί ένας ενήλικος συγγραφέας να αποδώσει εύστοχα και πειστικά την κατάσταση ενός παιδικού μυαλού; Η Nikolajeva υποστηρίζει ότι στο συγκεκριμένο προβληματισμό έχουν τις ρίζες τους οι απόπειρες γεφύρωσης αυτού του χάσματος είτε με τη χρήση ισχυρής εσωτερικής εστίασης στο παιδί-χαρακτήρα είτε με την υιοθέτηση πρωτοπρόσωπης (αυτοδιηγητικής) παιδικής προοπτικής⁹⁵.

Η Nikolajeva αναγνωρίζει ότι η ιδέα της ψυχο-αφήγησης που εισάγει η Cohn αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη στην ανάλυση σύνθετων αφηγηματικών μορφών

⁹³ βλ. Nikolajeva (2003), ό.π., σελ. 10.

⁹⁴ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 185.

⁹⁵ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 173.

στη σύγχρονη παιδική και εφηβική λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, εφαρμόζει σε κείμενα της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας τις κατηγοριοποιήσεις της Cohn για την αναδρομική αυτο-αφήγηση υποστηρίζοντας ότι η αρμονική αυτο-αφήγηση ανταποκρίνεται σε επιτυχημένες προσπάθειες συγγραφέων παιδικής λογοτεχνίας, οι οποίοι επιτρέπουν στους αφηγητές τους να εισχωρήσουν στη συνείδηση του παρελθόντος, με χαρακτηριστικό την περιορισμένη χρονική απόσταση ανάμεσα στο «εγώ» της αφήγησης και στο «εγώ» της δράσης, ώστε ο νεαρός αναδρομικός αφηγητής να βρίσκεται σε γνωστικό επίπεδο πλησιέστερο προς το περασμένο «εγώ» του από έναν ενήλικο αφηγητή με σαφή υπερέχοντα «γνωστικά προνόμια»⁹⁶.

Βέβαια, δε συνδέονται όλες οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με αναπαράσταση της συνείδησης του αφηγητή. Πολλοί πρωτοπρόσωποι αφηγητές επικεντρώνονται στα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω τους και όχι μέσα τους. Σύμφωνα με την ορολογία του Genette, αυτός ο τύπος αφηγητή είναι ομοδιηγητικός και όχι αυτοδιηγητικός⁹⁷. Ο συγκεκριμένος τύπος αφηγητή, όπως και ο αυτοδιηγητικός, δεν έχει πρόσβαση στη συνείδηση των άλλων χαρακτήρων βάσει των περιορισμών της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Η Nikolajeva επισημαίνει τη συχνή εμφάνιση στην παιδική λογοτεχνία αυτού του είδους αφηγητή-μάρτυρα (narrator-witness) που δε συνηθίζεται στη λογοτεχνία ενηλίκων (χαρακτηριστικό και σπάνιο παράδειγμα ο Dr. Watson στις ιστορίες του Σέρλοκ Χολμς και ο Nick Carraway στο *The Great Gatsby* (1925)). Η Nikolajeva εισάγει τον όρο *ψευδο-αυτοαφήγηση* (quasi-self-narration) για να διαχωρίσει το συγκεκριμένο είδος από την αυτο-αφήγηση⁹⁸.

1.3.2. Οι τεχνικές αναπαράστασης της παιδικής και εφηβικής συνείδησης

Κατά την εφαρμογή της τυπολογίας της Dorrit Cohn για την απόδοση της συνείδησης σε παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα, η Nikolajeva δε διακρίνει προσωπική και απρόσωπη αφήγηση. Αρχίζει με πιο απλές τεχνικές που σχετίζονται με τις πιο διάφανες και άμεσες αναπαραστάσεις της συνείδησης και προχωρά στις πιο ασαφείς και σύνθετες μορφές που πλησιάζουν το ασυνείδητο. Σε μια ενιαία προσέγγιση πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης εξετάζει τον παρατιθέμενο μονόλογο,

⁹⁶ βλ. Nikolajeva (2002β), ό.π., σελ. 265.

⁹⁷ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 245.

⁹⁸ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 174 και (2002β), ό.π., σελ. 243.

τον αυτόνομο μονόλογο, το ημερολογιακό μυθιστόρημα, το επιστολικό μυθιστόρημα, τον αφηγημένο μονόλογο, τη δυσαρμονική ψυχοαφήγηση, την αρμονική ψυχοαφήγηση, την αναδρομική δυσαρμονική αυτο-αφήγηση και την αναδρομική αρμονική αυτο-αφήγηση⁹⁹.

α. Παρατιθέμενος μονόλογος (quoted monologue)¹⁰⁰: Η Nikolajeva διαπιστώνει ότι ο παρατιθέμενος μονόλογος είναι ακόμα αρκετά διαδεδομένος στα παιδικά μυθιστορήματα, μολονότι δε συνηθίζεται πια στον κύριο κορμό της λογοτεχνίας, όπου χρησιμοποιήθηκε ευρέως στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και σήμερα φαίνεται πια σχετικά παρωχημένος ή αφύσικος. Ο παρατιθέμενος μονόλογος υπονοεί μια άμεση παράθεση των εσωτερικών διεργασιών του χαρακτήρα, με ή χωρίς την παρουσία εισαγωγικών φράσεων παράθεσης, όπως «σκέφτηκε» ή «αναρωτήθηκε». Χαρακτηρίζεται ως ο πιο απλοϊκός, αλλά και άμεσος τρόπος αποκάλυψης της εσωτερικής ζωής. Η Nikolajeva συντάσσεται με τη θέση της Cohn ότι ο παρατιθέμενος μονόλογος αποκαλύπτει τον εσωτερικό λόγο (ενδοφασία), αλλά δε μπορεί να αποδώσει το ασυνείδητο λόγω της στενής του σχέσης με τη γλώσσα.

β. Αυτόνομος μονόλογος (autonomous monologue)¹⁰¹: Πρόκειται για λόγο του χαρακτήρα που απλώνεται με τη μορφή του εσωτερικού μονολόγου σε όλη την έκταση ενός κειμένου χωρίς να διακόπτεται από λόγο του αφηγητή. Στη λογοτεχνία που απευθύνεται σε ενηλίκους, συνήθως δεν αποκαλύπτεται αμέσως η πηγή της αφήγησης σε αντίθεση με τα συμβατικά πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα, που παρουσιάζουν μια σαφή αφηγηματική κατάσταση με τη μορφή είτε γραπτών απομνημονευμάτων ή ζωντανής ομιλίας. Ο αυτόνομος μονόλογος καταργεί αυτή τη σαφήνεια της αφηγηματικής κατάστασης, σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει συνήθως στη λογοτεχνία που απευθύνεται σε εφήβους, όπου οι συγγραφείς νιώθουν υποχρεωμένοι να γνωστοποιήσουν στους αναγνώστες την αφηγηματική περίσταση¹⁰². Παράλληλα, η Nikolajeva κατατάσσει στην κατηγορία του αυτόνομου μονολόγου και

⁹⁹ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σσ. 173-187 και (2002β), ό.π., σελ. 241-267.

¹⁰⁰ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σσ. 175-176.

¹⁰¹ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σσ. 176-177.

¹⁰² Η Nikolajeva αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την απροσδιόριστη αφηγηματική κατάσταση του *Ο φύλακας στη σίκαλη* (1951) του J.D.Salinger, όπου δε διευκρινίζεται αν ο έφηβος αφηγητής-πρωταγωνιστής λέει την ιστορία του σε ένα γράμμα, για παράδειγμα, στον αδελφό του ή καταγράφει την ιστορία σαν απόπειρα αυτοθεραπείας ή σαν άσκηση στη δημιουργική γραφή. βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 176.

μυθιστορήματα, τα οποία στο σύνολό τους θεωρούνται αναπαράσταση της εσωτερικής ζωής του χαρακτήρα, ακόμα κι αν η τωρινή αφήγησή τους περιλαμβάνει αναμνήσεις με τη μορφή απολογισμού εξωτερικών συμβάντων, από τα οποία έμμεσα βγάζουμε συμπεράσματα για το τι συμβαίνει στο μυαλό του χαρακτήρα-αφηγητή¹⁰³.

γ. Ημερολογιακό και επιστολικό μυθιστόρημα (diary novel - epistolary novel)¹⁰⁴: Πρόκειται για δύο μορφές ταυτόχρονης αφήγησης που σε αντίθεση με τον αυτόνομο μονόλογο είναι συνήθως αποσπασματικές, ασυνεχείς και εστιασμένες στο παρόν. Το επιστολικό διαφέρει από το ημερολογιακό μυθιστόρημα μόνο στη δηλωμένη ύπαρξη ενός ενδοδιηγητικού αποδέκτη της αφήγησης, ενώ κάποτε παρουσιάζεται και με τη μορφή ανταλλαγής επιστολών μεταξύ δύο ή περισσότερων ατόμων (αντιφωνικό και πολυφωνικό επιστολικό μυθιστόρημα). Η Nikolajeva διαπιστώνει ότι το ημερολογιακό μυθιστόρημα είναι δημοφιλής αφηγηματική τεχνική στην παιδική λογοτεχνία. Τονίζει όμως ότι αν και η ημερολογιακή καταγραφή θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πιο αξιόπιστη τεχνική για την αποτύπωση της συνείδησης, τα παιδικά ημερολογιακά μυθιστορήματα παρουσιάζουν μεγάλες διαφορές στο βαθμό αναπαράστασης της συνείδησης. Ορισμένα ημερολόγια παρουσιάζουν μόνο εξωτερικά συμβάντα, υιοθετώντας το περιορισμένο λεξιλόγιο και την απλοϊκή κοσμοαντίληψη ενός παιδιού για χάρη της αυθεντικότητας. Έτσι, η προσπάθεια του συγγραφέα να χρησιμοποιήσει γραμματικοσυντακτικά ελλειπίες προτάσεις και να διατυπώσει αφελείς κρίσεις δημιουργούν ένα αφύσικο αποτέλεσμα, που μπορεί να δίνει συχνά την εντύπωση ότι ο ενήλικος συγγραφέας χλευάζει την ανεπάρκεια του νεαρού χαρακτήρα. Επιπλέον, αν το ημερολόγιο περιορίζεται σε εξωτερικά γεγονότα δεν αποκαλύπτει τίποτα για την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα.

δ. Αφηγημένος μονόλογος (narrated monologue)¹⁰⁵: Σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση της Cohn πρόκειται για τον νοητό λόγο του χαρακτήρα μεταμφιεσμένο σε λόγο του αφηγητή. Η Nikolajeva αναγνωρίζει την εγγύτητα αυτής της τεχνικής με τον παρατιθέμενο μονόλογο, στον οποίο μπορεί εύκολα να μετατραπεί με μικροπροσαρμογές στο χρόνο και τα δεικτικά. Ο αφηγημένος μονόλογος επιτρέπει να διεισδύσουν στοιχεία από το λόγο του χαρακτήρα στην

¹⁰³ Για την περίπτωση αυτή η Nikolajeva (2002a: 177) αναφέρει ως παράδειγμα από τη λογοτεχνία ενηλίκων το μυθιστόρημα *Lolita* του Nabokov (1955).

¹⁰⁴ βλ. Nikolajeva (2002a), ό.π., σσ. 177-178.

¹⁰⁵ βλ. Nikolajeva (2002a), ό.π., σσ. 178-180.

τριτοπρόσωπη αφήγηση του παντογνώστη αφηγητή, δημιουργώντας συχνά ασάφεια για το αν ο λόγος που αναπαρίσταται προέρχεται από τον αφηγητή ή από το χαρακτήρα. Η Nikolajeva επισημαίνει ότι στα παιδικά μυθιστορήματα η χρήση του αφηγημένου μονολόγου συμβάλλει συχνά στην παρουσία καλυμμένου διδακτισμού και καλυμμένης ιδεολογίας, καθώς δημιουργείται η εντύπωση ότι έχει εξαλειφθεί η παρέμβαση του συγγραφέα, που συνδέεται με τη φωνή του αφηγητή, ενώ στην πραγματικότητα, έχει έντεχνα κι επιδέξια κρυφτεί πίσω από τους χαρακτήρες.

ε. Ψυχο-αφήγηση (psycho-narration)¹⁰⁶: Η Nikolajeva εξαιρεί τη θέση της ψυχοαφήγησης στην τυπολογία της Cohn για την αναπαράσταση της συνείδησης θεωρώντας τη σύλληψη του συγκεκριμένου πρωτότυπου όρου ως τη σημαντικότερη συμβολή του θεωρητικού μοντέλου της Cohn στην καθιερωμένη αφηγηματολογία. Η ψυχο-αφήγηση είναι η πιο έμμεση τεχνική, ο λόγος του αφηγητή για τη συνείδηση του χαρακτήρα, που επιχειρεί να αποκαλύψει το ασυνείδητο, τα ασαφή και μη διατυπωμένα συναισθήματα βρίσκοντας κατάλληλες γλωσσικές εκφράσεις για αυτά. Στην παιδική λογοτεχνία, φαίνεται ότι η ψυχο-αφήγηση εκ πρώτης όψεως είναι δυσαρμονική, λόγω του γνωστικού χάσματος μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, αλλά και λόγω των ηθικοπαιδαγωγικών διαστάσεων της λογοτεχνίας, εφόσον οι συγγραφείς συχνά χρησιμοποιούν τους αφηγητές τους με τρόπο που να ασκούν κριτική στους χαρακτήρες. Η Nikolajeva υποστηρίζει ότι οι διδακτικοί και αυταρχικοί αφηγητές της παραδοσιακής παιδικής λογοτεχνίας σπάνια έχουν την ικανότητα ή την πρόθεση να διεισδύσουν στα μυστικά ενός παιδικού μυαλού, αλλά στα σύγχρονα παιδικά μυθιστορήματα, υπάρχουν πολλά επιτυχημένα παραδείγματα αρμονικής ψυχο-αφήγησης.

Από όλες τις τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης στην απρόσωπη αφήγηση η Nikolajeva θεωρεί την αρμονική ψυχο-αφήγηση ως την πιο απαιτητική και για το συγγραφέα και για το νεαρό αναγνώστη¹⁰⁷. Η πρόκληση αυτής της αφηγηματικής τεχνικής είναι η ευαίσθητη ισορροπία ανάμεσα στην διανοητική ικανότητα του νεαρού χαρακτήρα και το διευρυμένο λεξιλόγιο και την εμπειρία της ενήλικης αφηγηματικής φωνής. Επιδέξιοι συγγραφείς που αντιμετωπίζουν την πρόκληση με

¹⁰⁶ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σσ. 180-182.

¹⁰⁷ Η Nikolajeva επισημαίνει ότι η αρμονική ψυχο-αφήγηση έχει χρησιμοποιηθεί μέχρι τώρα από αρκετούς ταλαντούχους σύγχρονους συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας, όπως ο William Mayne, Alan Garner, Lois Lowry, Virginia Hamilton, Patricia MacLachlan [βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 182].

επιτυχία εξασφαλίζουν στις αφηγήσεις του τα σαφή πλεονεκτήματα της επιλογής της πιο πρόσφορης τεχνικής για την αποτύπωση προλεκτικών εσωτερικών καταστάσεων των ηρώων τους. Η αδυναμία του παιδιού-χαρακτήρα να εκφράσει λεκτικά τις συναισθηματικές αντιδράσεις του στα γεγονότα που συμβαίνουν γύρω του υπήρξε πάντοτε μια πρόκληση για το ψυχολογικό παιδικό μυθιστόρημα. Έτσι, η αναπαράσταση της συνείδησης με αρμονική ψυχο-αφήγηση διατυπώνεται με πιο προηγμένο λόγο από όσο ο παρατιθέμενος ή αφηγημένος μονόλογος θα επέτρεπε, ενώ επιπλέον μας φέρνει πιο κοντά στο νου του χαρακτήρα από τη δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση.

στ. Αναδρομική αυτο-αφήγηση (retrospective self-narration)¹⁰⁸: Η αφηγηματική κατάσταση της αναδρομικής αυτο-αφήγησης είναι όμοια με την ψυχο-αφήγηση και μπορεί να είναι αρμονική ή δυσαρμονική. Στην παιδική λογοτεχνία, η Νικολαјενα θεωρεί την αρμονική αυτο-αφήγηση, με την υπεροχή της φωνής του παιδιού χαρακτήρα-εστιαστή, εξαιρετικά δύσκολη αφηγηματική μορφή, καθώς αντιμετωπίζει την ίδια δυσκολία στην απόδοση της έλλειψης επαρκούς λεξιλογίου και αντίληψης, που αναφέρθηκε παραπάνω στην τεχνική της αρμονικής ψυχο-αφήγησης¹⁰⁹. Η Νικολαјενα θεωρεί την αρμονική αυτο-αφήγηση πρόκληση για τον ενήλικο συγγραφέα, εφόσον πρέπει να εγκαταλείψει εντελώς την ενήλικη υποκειμενικότητά του και να μιμηθεί με επιδεξιότητα την οπτική του χαρακτήρα της ιστορίας του. Υπάρχουν όμως πολλοί σύγχρονοι συγγραφείς παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας που αντιμετωπίζουν την πρόκληση του γνωστικού χάσματος μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα με τη διαμόρφωση αφηγηματικών καταστάσεων, στις οποίες ένα σχετικά μικρό χρονικό διάστημα μεσολαβεί ανάμεσα στα γεγονότα και στην αφηγηματική πράξη, ώστε ο αφηγητής να είναι γνωστικά πλησιέστερα στο χαρακτήρα παρά στον ενήλικο συγγραφέα.

¹⁰⁸ βλ. Νικολαјενα (2002α), ό.π., σσ. 182-184.

¹⁰⁹ Στον κύριο κορμό της λογοτεχνίας ενηλίκων το ίδιο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με τη χρήση ενός αναπτυσσόμενου καθυστερημένου ατόμου ως χαρακτήρα-εστιαστή. Η Νικολαјενα αναφέρει το χαρακτήρα του *Forrest Gump* (1986) ως ένα χαρακτηριστικό –αν και σπάνιο– παράδειγμα της χρήσης της αρμονικής αυτο-αφήγησης στη λογοτεχνία ενηλίκων: ο *Forrest Gump* έχει σκέψεις και αισθήματα που δε μπορεί να διατυπώσει επαρκώς, όπως ακριβώς ένα μικρό παιδί. Στη συγκεκριμένη τεχνική, η δυσκολία της αφήγησης είναι να κρατήσει την ισορροπία ανάμεσα στην αυθεντικότητα του ύφους του χαρακτήρα και τη νοηματική συνοχή που είναι απαραίτητη, για να καταλάβει ο αναγνώστης. βλ. Νικολαјενα (2002α), ό.π., σελ. 182.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΕΦΗΒΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

2.1. Το είδος του εφηβικού μυθιστορήματος

Το εφηβικό μυθιστόρημα συνδέεται αναπόφευκτα με την αναγνώριση της εφηβικής ηλικίας ως ξεχωριστού σταδίου ανάπτυξης της ζωής του ανθρώπου, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και ιδιαίτερους αναπτυξιακούς στόχους. Αυτή η αναγνώριση αρχίζει να διαμορφώνεται κατά το 18ο αιώνα, καθώς μέχρι τότε η εφηβεία συγγεόταν με την παιδική ηλικία, και κορυφώνεται τον 20ο αιώνα¹. Η ευρύτερη συστηματική ενασχόληση με το ηλικιακό στάδιο της εφηβείας δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για την "αυτονόμηση" της εφηβικής λογοτεχνίας, η οποία έχει σχετικά σύντομη ιστορία. Η λογοτεχνία για έφηβους αναγνώστες, με κυρίαρχο είδος το μυθιστόρημα, πρωτοεμφανίστηκε στην εκδοτική παραγωγή, ως ξεχωριστή λογοτεχνική κατηγορία, στην Αμερική τη δεκαετία του '60².

Η θεωρητικός Roberta Seelinger Trites, στη διακεκριμένη ιδεολογικού και ψυχοκοινωνικού χαρακτήρα μελέτη της για την εφηβική λογοτεχνία με τίτλο *Disturbing the Universe*³, θεωρεί το εφηβικό μυθιστόρημα ως ένα εμπορικό φαινόμενο (φαινόμενο μάρκετινγκ) του εικοστού αιώνα, καθώς εν τέλει οι εκδότες και όχι οι ίδιοι οι έφηβοι είναι εκείνοι που αποδίδουν τον χαρακτηρισμό "εφηβικό" σε ένα βιβλίο⁴. Η Trites τοποθετεί τη γέννηση της εφηβικής λογοτεχνίας στη μεταπολεμική Αμερική. Λόγω των αυξημένων οικονομικών δυνατοτήτων και της κοινωνικής αυτονομίας που απέκτησαν σταδιακά οι έφηβοι τις δεκαετίες που ακολούθησαν μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο, η έκδοση βιβλίων για εφήβους φάνηκε να αποτελεί μια ελκυστική βιομηχανία που δεν είχε ανακαλυφθεί στο παρελθόν⁵. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 η εφηβική λογοτεχνία είχε ήδη αναπτυχθεί ως ξεχωριστό

¹ Η Patricia Meyer Spacks αναφέρει ότι "η εικόνα που έχουμε σχηματίσει για την εφηβεία ανήκει στον 20ο αιώνα". βλ. Spacks, P. M. (1981). *The Adolescent Idea. Myths of Youth and the Adult Imagination*. New York: Basic Books Inc. σελ. 7.

² Στην πρωτοποριακή μελέτη για την εφηβική λογοτεχνία της Alleen Pace Nilsen και του Kenneth Donelson περιέχεται μια αναλυτική και μεστή αναδρομή στην ιστορία της εφηβικής λογοτεχνίας. βλ. Nilsen A. P. & Donelson K. (2009). *Literature for Today's Young Adults*, New York: Pearson, σσ. 39-77.

³ Trites, R.S. (2000). *Disturbing the universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Αϊόβα: Iowa University Press.

⁴ βλ. Trites (2000), ό.π., σ.7.

⁵ βλ. Trites (2000), ό.π., σ. 8-9.

είδος, με ορόσημα στην ιστορία του την έκδοση των μυθιστορημάτων *Seventeenth Summer* της Maureen Daly (1942), *Catcher in the Rye* του J.D. Salinger (1951), και *The Outsiders* της S.E. Hinton (1967)⁶.

Η Trites, αφού επισημαίνει ότι η Αμερικανική Ένωση Βιβλιοθηκών (American Library Association) ταξινομεί ως εφηβική λογοτεχνία τρεις κατηγορίες βιβλίων - βιβλία που γράφονται ειδικά για εφήβους, βιβλία που γράφονται για την ευρύτερη αγορά και έχουν έφηβους ήρωες και βιβλία που ενδιαφέρουν εφήβους- , διευκρινίζει ότι το είδος που ευρύτερα έχει καθιερωθεί ως "εφηβική λογοτεχνία" (adolescent literature) ή ως "λογοτεχνία για νεαρούς ενήλικες" (young adult literature) αφορά στην πρώτη κατηγορία⁷. Ωστόσο, αναγνωρίζει ότι το συγκεκριμένο είδος εμφανίζει χαρακτηριστικά που ιστορικά έχουν συνδεθεί με μυθιστορήματα της λογοτεχνίας για ενήλικες με έφηβους πρωταγωνιστές και κεντρικό τους θέμα τη διαδικασία ενηλικίωσης ή εξέλιξής τους, δηλαδή το "Bildungsroman" (μυθιστόρημα διάπλασης, ωρίμασης και μαθητείας) και το "Entwicklungsroman" (μυθιστόρημα εξέλιξης)⁸. Η επίδραση του "Bildungsroman" στη μορφή του κατεξοχήν εφηβικού μυθιστορήματος που αναπτύχθηκε τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες στην Αμερική και την Ευρώπη επισημαίνεται και από τους Alleen Pace Nilsen και Kenneth Donelson στην κλασική τους πλέον μελέτη για τη σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία⁹.

Οι Nilsen και Donelson ορίζουν ως "εφηβική λογοτεχνία" οτιδήποτε διαβάζουν αναγνώστες από δώδεκα έως δεκαοκτώ ετών είτε για ψυχαγωγία είτε στα πλαίσια των σχολικών τους υποχρεώσεων¹⁰. Ωστόσο, όπως είναι δυσχερής ο προσδιορισμός

⁶ Τόσο η Maria Nikolajeva όσο και οι Rebecca Lukens και Ruth Cline αναγνωρίζουν την τεράστια επιρροή του βιβλίου του J.D. Salinger *The Catcher in the Rye* (Ο φύλακας στη σίκαλη) στα μεταγενέστερα εφηβικά μυθιστορήματα. βλ. Nikolajeva M. (1996) *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York and London: Garland, σελ. 66 και Lukens, R & R. Cline. (1995). *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*. New York: Harper Collins College Publishers σελ. 171. Επιπλέον, συχνά αναγνωρίζεται η καθοριστική συμβολή των μυθιστορημάτων *The Pigman* του Paul Zindel, (1968) και *The Contender* του R. Lipsyte (1967) στην ιστορία της εφηβικής λογοτεχνίας.

⁷ Η Trites παραθέτει σχετική αναφορά στη μελέτη της Sheila Schwartz [Schwartz, S. (1979). *Teaching Adolescent Literature: A Humanistic Approach*. Rochelle Park, N.J.: Hayden, σ. 3].βλ. Trites (2000), ό.π., σ. 7.

⁸ βλ. Trites (2000), ό.π., σ. 9-10.

⁹ βλ. Nilsen & Donelson (⁸2009), ό.π., σ. 63.

¹⁰ βλ. Nilsen & Donelson (⁸2009), ό.π., σ. 3. Αντίστοιχα η Jane Alsup, που επικεντρώνεται στη σύνδεση της εφηβικής λογοτεχνίας με την εκπαιδευτική διαδικασία, χαρακτηρίζει ως "λογοτεχνία για νεαρούς ενήλικες" τη λογοτεχνία που γράφεται για αναγνώστες από 12 έως 20 ετών , η οποία διδάσκεται στα σχολεία των Η.Π.Α. από τη δεκαετία του 1970 και διαβάζεται από τους εφήβους από τη δεκαετία του 1960, όταν εκδόθηκαν βιβλία όπως *The Outsiders* (1967) της S.E. Hinton, *Mr and*

της αρχής και κυρίως της λήξης της παιδικής και νεανικής ηλικίας, άλλο τόσο είναι προβληματικός και ο καθορισμός του βιβλίου που απευθύνεται σ' αυτές τις ηλικίες και φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως μια "γέφυρα" ανάμεσα στην αμιγώς παιδική λογοτεχνία και τη λογοτεχνία για ενήλικους. Οι Nilsen και Donelson ορίζουν ως αναγνωστικό κοινό του είδους του εφηβικού μυθιστορήματος τους "νεαρούς ενήλικες" (young adults), με άλλα λόγια "εκείνους που είναι αρκετά μεγάλοι, για να θεωρούνται παιδιά, αλλά αρκετά νέοι, για να θεωρούνται ενήλικοι"¹¹. Με αυτό το σκεπτικό, εξηγούν ότι χρησιμοποιούν τον όρο, για να χαρακτηρίσουν τους εφήβους από την ηλικία του Γυμνασίου μέχρι την αποφοίτηση από το Λύκειο και το πρώτο χρονικό διάστημα της ενηλικίωσής τους, αν και αναγνωρίζουν ότι ο ίδιος όρος συνηθίζεται και για νέους που μόλις έχουν ενηλικιωθεί ή βρίσκονται στα όρια με την ενηλικίωση¹². Μάλιστα, οι Nilsen και Donelson διευκρινίζουν την προτίμησή τους στον όρο "εφηβική λογοτεχνία για νεαρούς ενήλικες" (young adult literature), ο οποίος φαίνεται να έχει επικρατήσει στην αγγλόφωνη λογοτεχνία, χωρίς να αγνοούν, ωστόσο, και άλλους εναλλακτικούς όρους που αναφέρονται συχνά στην ίδια κατηγορία (adolescent literature, teenage books, teen fiction) ή και πιο παλιούς όρους (juvenile literature, junior novel, teen novel και juvie), που σπανίως χρησιμοποιούνται στις μέρες μας¹³.

Πάντως, ανεξάρτητα από τον όρο με τον οποίο χαρακτηρίζεται -με επικρατέστερο, ωστόσο, στις αγγλόφωνες χώρες τον όρο "λογοτεχνία για νεαρούς ενήλικες" (young adult literature)- η λογοτεχνία για εφήβους, στην Αμερική κυρίως, αλλά και στην Ευρώπη, έχει καθιερωθεί ως αυθύπαρκτο είδος τόσο στο χώρο της εκδοτικής δραστηριότητας όσο και στο πεδίο της επιστημονικής της θεώρησης, όπως

Mrs. Bo Jo Jones (1968) της Ann Head, *The Contender* (1967) του Robert Lipsyte. βλ. Alsup, J. (2010). *Young adult literature and adolescent identity across cultures*. London: Routledge, σ. 1. Επίσης, για μια εκτενή συζήτηση σχετικά με τον ορισμό της Εφηβικής Λογοτεχνίας βλ. επίσης Holland, I. (1975). What is Adolescent Literature?. *Top of the News*, 31, 407-414, Hunt, C. (1996). Young Adult Literature Evades the Theorists. *Children's Literature Association Quarterly*, 21.1, 4-11 και Lukens, R & Cline, R. (1995). *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*. Νέα Υόρκη: Longman.

¹¹ βλ. Nilsen και Donelson ⁸2009, ό.π., σελ. 1. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι ο όρος "νεαρός ενήλικας" (young adult) δε χρησιμοποιείται ευρέως για τον προσδιορισμό των ηλικιακών αναπτυξιακών σταδίων του ανθρώπου, αλλά έχει κυρίως συνδεθεί με τη συγκεκριμένη λογοτεχνική κατηγορία.

¹² Σύμφωνα με τον εκπαιδευτικό οργανισμό ERIC (Educational Resources Information Clearinghouse) ο όρος "νεαροί ενήλικες" περιλαμβάνει τους νέους από τα 18 μέχρι τα 22, ενώ σύμφωνα με τον οργανισμό NAEP (Educational Assessment of Educational Progress) ο όρος αναφέρεται σε νέους από τα 21 μέχρι τα 25. βλ. Alleen Pace Nilsen και Kenneth Donelson, ό.π., σελ. 3.

¹³ βλ. Nilsen & Donelson (⁸2009), ό.π., σ. 3-4.

αποδεικνύεται από τις συνεχώς αυξανόμενες αυτοτελείς εκδοτικές σειρές, τις εξειδικευμένες μελέτες¹⁴ και τα περιοδικά επιστημονικής έρευνας¹⁵, καθώς και από την καθιέρωση της εφηβικής λογοτεχνίας ως ειδικού αντικειμένου διδασκαλίας και έρευνας σε πανεπιστημιακές σχολές¹⁶. Ωστόσο, στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι δεν ήταν πάντοτε αυτονόητη η διάκριση της εφηβικής λογοτεχνίας ως αυθύπαρκτου λογοτεχνικού είδους, ειδικά από την άποψη της επιστημονικής της μελέτης, καθώς αρχικά -μέχρι τη δεκαετία του '90- οι απόπειρες ορισμού της εφηβικής λογοτεχνίας γίνονταν συνήθως σε σχέση με την παιδική λογοτεχνία.

Η Caroline Hunt (1996) επισημαίνει ότι "από το 1980 ως το 1995 κανένας μεγάλος θεωρητικός της παιδικής λογοτεχνίας δεν αντιμετωπίζει την εφηβική λογοτεχνία ως ξεχωριστή κατηγορία"¹⁷. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι με την εφηβική λογοτεχνία συμβαίνει ό,τι ακριβώς είχε συμβεί με την παιδική λογοτεχνία πριν από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, όταν δεν είχε αναγνωριστεί ακόμη ως ξεχωριστό είδος. Θεωρεί όμως ότι η αναγνώριση της εφηβικής λογοτεχνίας είναι ζήτημα χρόνου και συνδέεται άμεσα με την παράλληλη ανάπτυξη κριτικής θεωρίας. Η ίδια αναγνωρίζει ότι η εφηβική λογοτεχνία δεν ταυτίζεται με την παιδική εντοπίζοντας σημαντικές διαφορές ανάμεσα στα δύο είδη σε σχέση με το μάρκετινγκ, τη λογοκρισία και το λογοτεχνικό κανόνα. Ως επιχείρημα υπέρ της αυτονομίας της εφηβικής λογοτεχνίας, επισημαίνει επίσης την εξειδικευμένη κατάρτιση των εκπαιδευτικών κατά τη διάρκεια των

¹⁴ Αναφέρουμε ενδεικτικά τη διαρκώς εμπλουτιζόμενη μελέτη των Alice Pace Nilsen και Kenneth Donelson, *Literature for Today's Young Adults*, New York: Pearson, 2009 (πρώτη έκδοση 1980), αλλά και τις μελέτες των Rebecca Lukens και Ruth Cline, *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*. New York: Harper Collins College Publishers, 1995, των Mary Hilton και Maria Nikolajeva (επιμ.), *Contemporary Adolescent Literature and Culture: the Emergent Adult*. Surrey: Ashgate, 2012, της Janet Alsup. *Young adult literature and adolescent identity across cultures*. London: Routledge, 2010, της Roberta Seelinger Trites, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, University of Iowa Press, 2000 και του John Noell Moore, *Interpreting Young Adult Literature: Literary Theory in the Secondary Classroom*. Portsmouth, NH: Boynton/Cook, 1997.

¹⁵Περιοδικά ειδικά επικεντρωμένα στην εφηβική λογοτεχνία είναι το *ALAN Review*, το *The New Advocate* και το *VOYA (Voice of Youth Advocates)*.

¹⁶ Το άρθρο του Jeffrey Kaplan στο περιοδικό *The ALAN Review* αποτυπώνει το έντονο ερευνητικό ενδιαφέρον που εκδηλώνεται στην αμερικανική πανεπιστημιακή κοινότητα σχετικά με την εφηβική λογοτεχνία, καθώς περιλαμβάνει πληροφορίες σχετικά με τις διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές που έχουν εκπονηθεί κατά την πενταετία 2000-2005. την λογοτεχνία στην Αμερική βλ.. Kaplan, J. (2006). "Dissertations on Adolescent Literature: 2000-2005", *The ALAN Review* 33. 2: 51-59.

¹⁷ βλ. Hunt (1996), ό.π., σ. 4.

σπουδών τους, καθώς και την ανάπτυξη της επιστημονικής έρευνας στον συγκεκριμένο τομέα¹⁸.

Τη θέση ότι η εφηβική λογοτεχνία αποτελεί ξεχωριστή κατηγορία βιβλίων με πρωταγωνιστές εφήβους και αποδέκτες συνομήλικους αναγνώστες υποστηρίζουν η Margaret Marshall (1988)¹⁹, καθώς και η Rebecca Lukens και η Ruth Cline (1995)²⁰. Αντιθέτως, ο Perry Nodelman και η Mavis Reimer (1991) αντιμετωπίζουν την εφηβική λογοτεχνία ως υποκατηγορία της λογοτεχνίας για παιδιά, αν και δέχονται ότι κάποιιο θεωρητικοί διαφωνούν με τις απόψεις τους²¹. Μια ενδιάμεση θέση υποστηρίζει ο Peter Hunt (1991), ο οποίος ισχυρίζεται ότι τα βιβλία που κλονίζουν τις συμβάσεις της παιδικής λογοτεχνίας τοποθετούνται σε μια "ουδέτερη ζώνη" (no person's land) ανάμεσα στη γραφή που απευθύνεται σε ενήλικους και στη γραφή που απευθύνεται σε παιδιά. Σύμφωνα με τον Hunt αυτή η "ουδέτερη ζώνη" ονομάζεται εφηβική λογοτεχνία.

Ο Hunt επισημαίνει τη σαφή διαφοροποίηση της εφηβικής λογοτεχνίας από την παιδική, καθώς η πρώτη περιλαμβάνει και θέματα μη συμβατικά για το είδος της παιδικής λογοτεχνίας, όπως η βία, η αυτοκαταστροφή ή η σεξουαλικότητα. Επίσης, η ασφάλεια της ανάγνωσης υπονομεύεται από πιο σύνθετες αφηγηματικές τεχνικές, που τείνουν να αποσταθεροποιούν την αφήγηση με αποσπασματικές αφηγηματικές δομές και με την εμφάνιση πολλών αφηγητών. Ωστόσο, ο Hunt θεωρεί αναγκαία για τον μελετητή την ένταξη της εφηβικής λογοτεχνίας στην ευρύτερη κατηγορία της παιδικής λογοτεχνίας, με βασικό επιχείρημα το κοινό τους χαρακτηριστικό ότι αποτελούν "κείμενα μη ισότιμης σχέσης" (non-peer texts), δηλαδή κείμενα όπου ο υπονοούμενος συγγραφέας είναι ενήλικας και ο υπονοούμενος αναγνώστης είναι παιδί ή έφηβος²².

¹⁸ βλ. Hunt (1996), ό.π., σ. 4-5.

¹⁹ βλ. Marshall, M. (1988). *An Introduction to the World of Children's Book*. (2η έκδοση). Gower., σσ.79-81.

²⁰ βλ. Lukens and Cline (1995), ό.π., σ. 1.

²¹ Nodelman, P. & Reimer, M. (2003). *The Pleasures of Children's Literature*. Boston: Allyn and Bacon, σ. 187 και σσ. 191-192. (1η έκδοση 1991).

²² Hunt, P. (1991). *Criticism, Theory and Children's Literature*. Oxford: Blackwell, σ.84, παρατίθεται στο Head, P. (1996). "Robert Cormier and the Postmodernist Possibilities of Young Adult Fiction", *Children's Literature Association Quarterly*, 21.1: 28-33, σ.28.

Ομοίως, ο Peter Hollindale (1995) τοποθετεί το εφηβικό μυθιστόρημα ανάμεσα στο παιδικό και στο μυθιστόρημα για ενήλικους, καθώς υποστηρίζει ότι αυτό προσθέτει στο παιδικό βιβλίο στοιχεία για το σεξ, τη βία και τη διάλυση της οικογένειας, ενώ, την ίδια στιγμή, θέτει φιλοσοφικά ερωτήματα για θέματα που οι ίδιοι οι ενήλικοι αρνούνται να συζητήσουν, καθώς είναι προσκολλημένοι σε συντηρητικές, παρωχημένες ιδέες²³. Η διαχείριση τόσο καθημερινών όσο και θεωρητικών ή φανταστικών θεμάτων, οι σύνθετες αφηγηματικές δομές, τα διακείμενα, οι ποικίλες χρήσεις του χρόνου, αποτελούν στοιχεία που απαιτούν αναγνώστες ελεύθερους από στερεότυπα, με ψυχική, πνευματική ωρίμαση και παιδεία, επομένως δεν απευθύνονται σε παιδιά²⁴.

Πιο πρόσφατα, η Roberta Seelinger Trites (2000), από τη δική της ερμηνευτική οπτική, επιβεβαιώνει τη διάκριση της εφηβικής από την παιδική λογοτεχνία. Υποστηρίζει ότι το κύριο χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τα δύο είδη είναι "ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται στη ροή της αφήγησης το στοιχείο της κοινωνικής δύναμης". Στην παιδική λογοτεχνία η δράση επικεντρώνεται στο παιδί που μαθαίνει να ζει στην ασφάλεια του άμεσου περιβάλλοντός του, που συνήθως αντιπροσωπεύεται από το σπίτι και την οικογένεια. Αντίθετα στην εφηβική λογοτεχνία, οι πρωταγωνιστές καλούνται να μάθουν σχετικά με τις κοινωνικές δυνάμεις που διαμορφώνουν την προσωπικότητά τους. Μαθαίνουν να διαπραγματεύονται τις μορφές εξουσίας των πολυάριθμων κοινωνικών θεσμών μέσα στα πλαίσια των οποίων πρέπει να λειτουργήσουν²⁵.

Στο ίδιο πλαίσιο εξειδικευμένης θεώρησης της εφηβικής λογοτεχνίας, η Alleen Pace Nilsen και ο Kenneth Donelson, στη δική τους πρωτοποριακή και διαρκώς

²³ Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί η σχετική άποψη που εκφράζει ο διακεκριμένος Άγγλος συγγραφέας παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας Φίλιπ Πούλμαν, σε συνέντευξη του στην Κώστια Κοντολέων, στο περιοδικό *Διαβάζω*: "Πιστεύω πως η (επονομαζόμενη) παιδική λογοτεχνία έχει ωφεληθεί από το γεγονός ότι ελάχιστοι ενήλικες τη διαβάζουν. Σημαίνει πως μπορούμε να απελευθερωθούμε με το να λέμε πράγματα ή να φανταζόμαστε πράγματα που θα μπορούσαν να προκαλέσουν φόβο ή να ενοχλήσουν ή να μπερδέψουν ή να θυμώσουν τους ενήλικες, αλλά τα οποία τα παιδιά υποδέχονται με θαυμαστή αταραξία". βλ. Κοντολέων, Κ. (1996). "Φίλιπ Πούλμαν: Ο Θεός είναι ήδη πεθαμένος". *Διαβάζω* 464:129-130. Παρατίθεται στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (2011). "Αναγκαίες διακρίσεις και θεωρητικές/ιστορικές αναζητήσεις της Εφηβικής Λογοτεχνίας" στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, σ. 27.

²⁴ Hollindale, P. (1995). "The Adolescent Novel of Ideas". *Children's Literature in Education* 26.1: 83-95, σ. 85, όπως παρατίθεται στο Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (2011), ό.π., σ. 22.

²⁵ Trites (2000), ό.π., σ. 2-3.

εμπλουτιζόμενη μελέτη²⁶, περιγράφουν με σαφήνεια και με αποδεικτικό υλικό από σύγχρονα έργα, τα ακόλουθα επτά χαρακτηριστικά, τα οποία αναγνωρίζονται στα περισσότερα εφηβικά μυθιστορήματα και τα διαφοροποιούν τόσο από την παιδική όσο και από τη λογοτεχνία για ενηλίκους²⁷:

1. Οι συγγραφείς εφηβικής λογοτεχνίας υιοθετούν την οπτική γωνία των εφήβων. Οι πρωταγωνιστές είναι συνήθως έφηβοι, όπως οι αναγνώστες τους, και αφηγούνται συχνά την ιστορία τους σε πρώτο πρόσωπο. Στους εφήβους αρέσει να διαβάζουν βιβλία για εφήβους, ενώ, παράλληλα, η αμεσότητα της ιστορίας που αποδίδεται μέσα από την εφηβική ματιά του πρωταγωνιστή διευκολύνει την ταύτιση του αναγνώστη με τον κόσμο της ιστορίας. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση είναι τόσο συνηθισμένη στα εφηβικά μυθιστορήματα, ώστε συχνά θεωρείται προαπαιτούμενο της συγκεκριμένης κατηγορίας²⁸. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, ο αφηγητής είναι έφηβος, ακόμα και αν δεν πρωταγωνιστεί στην ιστορία.

2. Οι έφηβοι πρωταγωνιστές στηρίζονται στις δικές τους δυνάμεις για την επίλυση των προβλημάτων τους. Οι γονείς συχνά δεν κατέχουν σημαντικό ρόλο στην ιστορία, ενώ, παράλληλα, οι έφηβοι σταδιακά ανεξαρτητοποιούνται από τη γονεϊκή εξουσία ή έρχονται ακόμη και σε αντιπαράθεση με τους γονείς τους, για να αποδειχθούν τελικά καλύτεροί τους.

3. Η αφήγηση εξελίσσεται σε γρήγορο ρυθμό²⁹. Οι Nilsen και Donelson συμμαρτούν τον ισχυρισμό του δημοσιογράφου του περιοδικού *Time* David Spitz

²⁶ Από την πρώτη έκδοση της μελέτης των Nilsen και Donelson *Literature for Today's Young Adults* το 1980 έχουν ακολουθήσει πολλές εκδόσεις με ανανεωμένο υλικό και με την προσθήκη στοιχείων από νέα εφηβικά μυθιστορήματα.

²⁷ Για τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου εφηβικού μυθιστορήματος βλ. Nilsen & Donelson ⁸2009: 25-36. Το κλασικό πλέον σύγγραμμα για την σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία της Alleen Pace Nilsen και του Kenneth Donelson είναι ίσως η πιο αξιόπιστη πηγή για τις πιο σύγχρονες τάσεις του είδους, καθώς οι συγγραφείς φροντίζουν να εμπλουτίζουν διαρκώς το περιεχόμενό του με ανανεωμένο υλικό, συμπεριλαμβάνοντας κάθε φορά στοιχεία από νέους συγγραφείς και από μυθιστορήματα που εκδόθηκαν πρόσφατα. Μέχρι στιγμής έχουν γίνει εννέα (9) εκδόσεις από την πρώτη έκδοση του βιβλίου το 1980. Τελευταία έκδοση: Nilsen Alleen Pace και Donelson Kenneth, (⁹2013) *Literature for Today's Young Adults*. (9η έκδοση). New York: Pearson.

²⁸ Οι Nilsen & Donelson δε συμμαρτούν τον συγκεκριμένο ισχυρισμό, και παρατηρούν ότι επειδή ακόμα και στα τριτοπρόσωπα εφηβικά μυθιστορήματα με παντογνώστη αφηγητή αποτυπώνεται με λεπτομέρεια ο εκφωνούμενος αλλά και ο εσωτερικός λόγος του έφηβου ήρωα, έχει δημιουργηθεί η εντύπωση ότι σχεδόν όλη εφηβική λογοτεχνία αποδίδεται σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση. βλ. Nilsen & Donelson (⁸2009), ό.π, σελ. 26.

²⁹ Οι Nilsen και Donelson παραθέτουν επιπλέον τους ισχυρισμούς του Spitz (1999) ότι η εφηβική λογοτεχνία ίσως είναι το πρώτο λογοτεχνικό είδος που γεννήθηκε μέσα από το διαδίκτυο, ενώ ο

(1999) ότι τα πιο δημοφιλή εφηβικά βιβλία αφηγούνται τις ιστορίες τους με τους φρενήρεις ρυθμούς και τις γρήγορα εναλλασσόμενες και εντυπωσιακές -συχνά υπερβολικές- εικόνες που οι τηλεθεατές έχουν συνηθίσει να συναντούν στο τηλεοπτικό κανάλι MTV. Επιπλέον, οι γρήγοροι ρυθμοί των μεταβιομηχανικών κοινωνιών επηρεάζουν και το ύφος των ιστοριών, ώστε να είναι πιο ελκυστικές για τους αναγνώστες, ενώ φαίνεται ότι οι συγγραφείς εφηβικών μυθιστορημάτων στοχεύουν στις ισχυρές συγκινήσεις της εφηβείας -αγάπη, έρωτας, σέξ και τρόμος-, όπως ακριβώς επιδιώκουν και τα είδη ψυχαγωγίας που προσφέρουν τα σύγχρονα ΜΜΕ.

4. Η εφηβική λογοτεχνία περιλαμβάνει μια ποικιλία ειδών και θεμάτων. Αντίθετα με τον στερεοτυπικό τρόπο που αντιμετωπίζουν τις τεχνικές και τη θεματολογία της εφηβικής λογοτεχνίας πολλοί κριτικοί, οι οποίοι θεωρούν ως βασικό στόχο της συγκεκριμένης λογοτεχνικής κατηγορίας να βοηθήσει τους νέους στο πέρασμα από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, στην πραγματικότητα, εμφανίζονται πολλά είδη γραφής, πλούσια θεματολογία και ποικιλία αφηγηματικών τρόπων³⁰.

5. Τα εφηβικά μυθιστορήματα περιλαμβάνουν ιστορίες χαρακτήρων από διαφορετικές εθνικές και πολιτισμικές ομάδες. Οι Nilsen και Donelson επισημαίνουν την αποδέσμευση των σύγχρονων συγγραφέων εφηβικής λογοτεχνίας από ταμπού προηγούμενων δεκαετιών που σχετίζονταν τόσο με την κοινωνική προέλευση των πρωταγωνιστών όσο και με τη θεματολογία. Οι ήρωες δεν κινούνται πλέον σε εξωραϊσμένες και ειδυλλιακές γειτονίες, αλλά στο ρεαλιστικό -συχνά σκληρό- περιβάλλον της σύγχρονης μεγαλούπολης, ενώ μπορεί να προέρχονται από περιθωριακές ομάδες, εθνικές ή πολιτισμικές μειονότητες και να αντιμετωπίζουν προβλήματα όπως διαζύγιο, ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη ή ακόμα και έκτρωση, ναρκωτικά, αλκοολισμό, φυλετικές συγκρούσεις κλπ., τα οποία επηρεάζουν καθοριστικά την ωρίμασή τους³¹.

ταχύτατος αφηγηματικός ρυθμός προσελκύει το νεανικό κοινό του μέσα από τις αναλογίες του με το τηλεοπτικό κανάλι MTV . βλ. David Spitz "Reads Like Teen Spirit" στο Alleen Pace Nilsen και Kenneth Donelson, ό.π., σελ. 29.

³⁰Οι Nilsen και Donelson επισημαίνουν την κυριαρχία του ρεαλιστικού μυθιστορήματος προβλημάτων (problem novel), αλλά παρατηρούν ότι εμφανίζονται και μια ποικιλία από άλλα είδη, όπως ποίηση, θέατρο, χιούμορ, περιπέτεια, μυστήριο, επιστημονική φαντασία, ιστορικό μυθιστόρημα, αλλά και βιβλίο γνώσεων. βλ. Nilsen και Donelson, (⁸2009), ό.π., σελ. 31.

³¹ Στο σημείο αυτό οι Nilsen και Donelson αναγνωρίζουν ότι μολονότι, οι εκπαιδευτικοί και οι βιβλιοθήκες ενθαρρύνουν την ανάγνωση βιβλίων με ήρωες από εθνικές και πολιτισμικές μειονότητες,

6. Τα εφηβικά βιβλία είναι αισιόδοξα με αξιοθαύμαστους χαρακτήρες. Σε αντίθεση με τη δεκαετία του '70, όταν κυριαρχούσε η τάση τα βιβλία να αναπαριστούν με ρεαλισμό της σκληρή πραγματικότητα της εποχής σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι κριτικοί να ανησυχούν για τον έντονα πεσιμιστικό και κυνικό χαρακτήρα της εφηβικής λογοτεχνίας, τα σύγχρονα εφηβικά μυθιστορήματα παρουσιάζουν μια αισιόδοξη προοπτική. Η τελευταία αναδεικνύεται κυρίως μέσα από τον αξιοθαύμαστο τρόπο με τον οποίο οι έφηβοι πρωταγωνιστές αντιμετωπίζουν τις προκλήσεις και τις αντιξοότητες, κερδίζοντας τον σεβασμό των νεαρών αναγνωστών.

7. Τα επιτυχημένα εφηβικά μυθιστορήματα ασχολούνται με εμπειρίες που είναι σημαντικές για την εφηβική ψυχοσύνθεση³². Οι πρωταγωνιστές αντιμετωπίζουν τις ίδιες προκλήσεις που βιώνουν και οι αναγνώστες τους, ενώ μέσα από τις ιστορίες τους αναπτύσσονται θέματα που βοηθούν τον έφηβο στην ωρίμαση και την απόκτηση της ταυτότητάς του, όπως: η απόκτηση κοινωνικών δεξιοτήτων, η κατασκευή του ανδρικού ή γυναικείου φύλου, η αποδοχή των σωματικών αλλαγών, η προετοιμασία για το σεξ, το γάμο και τη μητρότητα, ο επαγγελματικός προσανατολισμός, η ανάπτυξη προσωπικής ιδεολογίας και συστήματος αξιών και η ενσωμάτωση στην ευρύτερη κοινωνία.

Ακόμη και αν οι κατηγοριοποιήσεις των λογοτεχνικών έργων είναι συνήθως συμβατικές, και εξυπηρετούν πρακτικούς μόνο στόχους, τα παραπάνω χαρακτηριστικά που οι Nilsen και Donelson εντοπίζουν στα σύγχρονα εφηβικά μυθιστορήματα καταδεικνύουν με σαφήνεια τη διαφοροποίηση του είδους από την παιδική λογοτεχνία. Ίσως μάλιστα ποιοτικά χαρακτηριστικά, όπως τα παραπάνω, να μπορούν να προσδιορίσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια ειδολογικά το εφηβικό μυθιστόρημα ως αυτόνομη κατηγορία, παρά η ηλικία του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνεται. Άλλωστε, η εφηβεία είναι μια έννοια ρευστή που υφίσταται διαρκώς μετατοπίσεις, ορίζεται διαφορετικά σε κάθε εποχή και δεν εξαρτάται μόνο από βιολογικούς, αλλά και από ψυχο-κοινωνικούς παράγοντες, ενώ επιπλέον

οι εκδοτικοί οίκοι δεν ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για βιβλία με τέτοιους χαρακτήρες, επειδή έχουν περισσότερες πιθανότητες να πουλήσουν τα βιβλία τους σε λευκούς της μεσαίας τάξης παρά σε παιδιά μειονοτήτων, που είναι λιγότερο εύπορα. βλ. Alleen Pace Nilsen και Kenneth Donelson, *ό.π.*, σελ. 33.

³² Οι Nilsen και Donelson επισημαίνουν εύστοχα την ομοιότητα της εφηβικής λογοτεχνίας με την επιστήμη της Ψυχολογίας των εφήβων. βλ. Alleen Pace Nilsen και Kenneth Donelson, *ό.π.*, σελ. 36.

υπόκειται στις οικονομικές, κοινωνικές και ιδεολογικές συγκυρίες κάθε εποχής. Έτσι, ενώ τα χαρακτηριστικά της εφηβείας είναι σταθερά και αναγνώρισιμα, τα όρια της είναι πολλές φορές δυσδιάκριτα.

Πάντως υπάρχουν σαφείς διαφορές ανάμεσα στο παιδικό και στο εφηβικό μυθιστόρημα. Επειδή ακριβώς η παιδική ηλικία είναι το στάδιο ανάπτυξης ψυχοπνευματικών δομών και οι προσλαμβάνουσες του παιδιού βρίσκονται ακόμη σε μια διαδικασία διαμόρφωσης, από το μύθο του παιδικού μυθιστορήματος απουσιάζουν οι περίπλοκες ψυχολογικές και γνωσιολογικές εμβασύνσεις, ενώ η αφήγηση χαρακτηρίζεται από εκφραστική λιτότητα. Αντίθετα το εφηβικό μυθιστόρημα είναι «ένα είδος προορισμένο να διαβαστεί από εφήβους, δηλαδή ακόμη παιδιά, αλλά με αυξημένα ενδιαφέροντα, περισσότερες γνώσεις, άρα και αναγνωστικές απαιτήσεις, μεγαλύτερη γκάμα προβλημάτων που τους απασχολούν. Έτσι, το μυθιστόρημα αυτό πρέπει να παρουσιάζει ανάλογα αυξημένο ενδιαφέρον τόσο σε επίπεδο σημασιολογικό, θεματολογικό, αφηγηματικό, όσο και σε επίπεδο επιλογής των μυθιστορηματικών προσώπων και της δράσης τους»³³. Επιπλέον, ο έφηβος αναζητώντας την ταυτότητά του «εγώ» του έχει την τάση για «αμφισβήτηση και ανατροπή», κατά συνέπεια, απορρίπτει λογοτεχνικά βιβλία με σαφή συμβουλευτικό ή διδακτικό χαρακτήρα, στοιχείο που χαρακτηρίζει γενικότερα την παιδική λογοτεχνία.

Έτσι, το σύγχρονο μυθιστόρημα εφηβείας καλύπτει τις ιδιαίτερες ανάγκες του σημερινού εφήβου να ταυτιστεί με τον ήρωα-έφηβο των εφηβικών μυθιστορημάτων, να προβάλλει σ' αυτά τον εαυτό του, αναζητώντας συντροφιά τις ατελείωτες ώρες της απομόνωσής του, αλλά και την απόλαυση της ανάγνωσης. "Ως εκ τούτου, τα μυθιστορήματα αυτά εστιάζουν στα πρόσωπα ηρώων ή ηρωίδων που ανήκουν σ' αυτή την ηλικιακή κατηγορία κι αναζητούν την ταυτότητά τους, μέσα από τις σχέσεις αλλά και τις συγκρούσεις τους, με τους γονείς τους, με τους φίλους τους, μέσα από τις κοινωνικές τους επαφές, και προσπαθούν να αναπροσδιοριστούν μέσα από τη συγκρότηση του φύλου αλλά και τη στάση τους απέναντι σε κοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτικά ζητήματα". Παράλληλα, το μυθιστόρημα που χαρακτηρίζεται εφηβικό "συνήθως περιέχει στοιχεία ενός είδους που προσομοιάζει στο *bildungsroman*, στο

³³ Αναγνωστοπούλου, Δ. (2004). «Γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα στο σύγχρονο νεανικό μυθιστόρημα» στο Τσίλιμνη, Γ. (επιμ.) *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, σ. 155-156 και Αναγνωστοπούλου, Δ. (2007). *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης, σ. 323-324.

*μυθιστόρημα ωρίμασης, ακριβώς γιατί απευθύνεται σ' αυτή τη μεταιχμιακή ηλικιακή κατηγορία κατά την οποία τα παιδιά προσπαθούν να διαβούν το κατώφλι από την παιδικότητα στην εφηβεία και την ενηλικίωση"*³⁴.

Αυτό ακριβώς το στοιχείο ωρίμασης μπορεί να θεωρηθεί ποιοτικό γνώρισμα του εφηβικού μυθιστορήματος, πολύ περισσότερο από την ηλικία είτε των λογοτεχνικών ηρώων είτε των αναγνωστών στους οποίους απευθύνεται. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, ο όρος εφηβικό μυθιστόρημα αναφέρεται στην κατηγορία κειμένων που εμπεριέχουν διαδικασίες μύησης και ωρίμασης των κεντρικών λογοτεχνικών χαρακτήρων είτε εκείνης που προκύπτει μέσα από μια εξελικτική διαδικασία είτε εκείνης που είναι απότοκος ενός συγκεκριμένου περιστατικού. Και βέβαια, η ωρίμαση, ως καταληκτικό στάδιο της εφηβείας δε συντελείται στην ίδια ηλικιακή στιγμή κάθε νέου, ούτε κάτω από σταθερά απαντώμενες συνθήκες, αλλά σχετίζεται πάντοτε με το σημείο τομής εφηβείας και νεότητας και συμπίπτει με το οριστικό πέρασμα από την ανώτατη περίοδο της εφηβείας στη φάση της ενηλικίωσης.

Ο συγγραφέας παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας Μάνος Κοντολέων αποδίδει εύστοχα και εύγλωττα την ανεκτίμητη αξία της συνάντησης του έφηβου αναγνώστη με τον έφηβο μυθιστορηματικό ήρωα: *"Οι έφηβοι αντιμετωπίζουν τις δομές μιας κοινωνικής σκοπιμότητας και τους νόμους μιας φυσικής ανακατάταξης να δρα πάνω στο πετσί και την ψυχή τους με άλλους τρόπους. Είναι το άγνωστο αύριο, είναι η αμφισβήτηση μιας μέχρι εκείνη τη στιγμή γονικής παντοδυναμίας, είναι το όραμα της αλλαγής του κόσμου, είναι το ζύπνημα νέων εσωτερικών φωνών σε κορμί και ψυχή, είναι η απροσδιόριστη μελαγχολία και η εξίσου απροσδιόριστη αισιοδοξία. Αν όλα αυτά τα συναντήσει μέσα στα έργα μιας λογοτεχνικής παραγωγής, αν όλα αυτά τα δει να βιώνονται από τους ήρωες μυθιστορημάτων, τότε και τον δικό του κόσμο πιο καλά θα κατανοήσει, μα και με την ίδια τη λογοτεχνία πληρέστερα θα ταυτιστεί, καθώς μέσα στις σελίδες του βιβλίου που ακουμπά πάνω στο μαξιλάρι του θα υπάρχουν τα δικά του όνειρα, τα δικά του προβλήματα, ο δικός του κόσμος"*.³⁵

³⁴ Αναγνωστοπούλου (2004) και (2007), ό.π.

³⁵ Κοντολέων, Μ. (1996). Η λογοτεχνική ενσάρκωση της ηλικίας της αμφισβήτησης. *Διαδρομές* 43, σελ. 168.

Σε άμεση σχέση με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχουν προβληματισμοί της εποχής μας που βέβαια αφορούν και τους εφήβους και τους ενήλικες, αλλά για πολλούς και διάφορους λόγους με διαφορετικό τρόπο γίνονται κατανοητοί από τους πρώτους και με διαφορετικούς τρόπους από τους δεύτερους. Έτσι, έργα γραμμένα με τέτοιο τρόπο ώστε ανάμεσα στις σελίδες τους να υπάρχει η ταυτότητα και η συνείδηση του σύγχρονου εφήβου βοηθούν στην ομαλή κοινωνικοποίηση των εφήβων και ενισχύουν τη φιλιαναγνωσία τους. Αποτελούν τη γέφυρα που ενώνει αβίαστα την όχθη της νεανικής λογοτεχνίας με την απέναντι όχθη της λογοτεχνίας ενηλίκων.

2.2. Το σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα

Η παρουσία του νέου και ειδικότερα του εφήβου, όπως και του παιδιού, εγκαινιάζεται στη νεοελληνική λογοτεχνία με το ρομαντικό μυθιστόρημα, γίνεται εντονότερη στο ηθογραφικό διήγημα και κυριαρχεί στο αστικό μυθιστόρημα της Γενιάς του '30, δημιουργώντας την κατηγορία του "μυθιστορήματος εφηβείας", που αναπτύχθηκε και γνώρισε άνθηση κατά την εποχή του μεσοπολέμου και κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια³⁶. Οι πρώτες αναφορές στο μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας έγιναν από τον θεωρητικό της λογοτεχνίας Απόστολο Σαχίνη, ο οποίος, στην κλασική του μελέτη *Η σύγχρονη πεζογραφία μας* (1951) μελέτησε μυθιστορήματα με έφηβους πρωταγωνιστές, που γράφτηκαν μεταξύ του 1935 και του 1946 και εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά³⁷: α. Η θεματολογία αναπτύσσεται γύρω από τους πρώτους έρωτες των νεαρών πρωταγωνιστών β. Πλαίσιο και εξέλιξη του μύθου και της δράσης είναι η εξοχή κατά την εποχή του καλοκαιριού γ. Οι έφηβοι ήρωες είναι συνήθως ευαίσθητα και μοναχικά άτομα. δ. κυριαρχούν εξιδανικευτικοί εκφραστικοί τρόποι, οι οποίοι "τείνουν προς τη δημιουργία του κόσμου, που αποκαλύπτει και αποδίδει το θαύμα της ζωής"³⁸.

³⁶ βλ. Καστρινάκη, Α. (1995). *Οι περιπέτειες της νεότητας: Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 18-24. Επίσης, βλ. Χατζηδημητρίου-Παράσχου, Σ. (1996). Μυθιστόρημα εφηβείας: Παράδοση και νεοτερικότητα. *Διαδρομές* 43, 174.

³⁷ Στην κατηγορία του μυθιστορήματος της εφηβικής ηλικίας ο Απόστολος Σαχίνης τοποθετεί επτά κείμενα της συγκεκριμένης περιόδου: *Λεωνής* του Γιώργου Θεοτοκά, *Eroica* του Κοσμά Πολίτη, *Ταξίδι με τον Έσπερο* του Άγγελου Τερζάκη, *Τα ψάθινα καπέλα* της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, *Ο Απόγονος* του Θανάση Πετσάλι, *Προμήνεμα* του Αντώνη Βουσβούνη και *Αιολική γη* του Ηλία Βενέζη. βλ. Σαχίνης, Α. (2000). *Η σύγχρονη πεζογραφία μας: Το μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας, οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις, το πολεμικό μυθιστόρημα*. (5η έκδοση). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

³⁸ βλ. Σαχίνης (2000), ό.π., σελ.26.

Η παρουσία έφηβων ηρώων σε κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας δε σημαίνει ότι τα κείμενα αυτά εντάσσονται στην κατηγορία που σήμερα χαρακτηρίζεται ως "εφηβική λογοτεχνία". Τα μυθιστορήματα αυτά διαθέτουν κοινά στοιχεία με το Bildungsroman, το οποίο εμφανίζεται με τη διευρυμένη ερμηνεία του όρου και στη σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, το σύγχρονο νεοελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα υιοθέτησε κάποια χαρακτηριστικά από τα μυθιστορήματα της Γενιάς του '30, όπως το θέμα του πρώτου έρωτα ή της μοναξιάς³⁹. Ωστόσο, ελάχιστοι συγγραφείς σύγχρονων εφηβικών έργων "διατήρησαν την ποιητικότητα της γραφής των μυθιστορημάτων της γενιάς αυτής. Οι περισσότεροι αποδίδουν με ρεαλισμό τους προβληματισμούς και τα αδιέξοδα της εφηβείας"⁴⁰.

Πιο συγκεκριμένα, το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα, στην Ελλάδα, είναι ένα είδος που αναπτύσσεται σημαντικά κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες⁴¹. Από το 1970, κυρίως μετά τη μεταπολίτευση, η παιδική και εφηβική λογοτεχνία στην Ελλάδα παρουσιάζει μια ανοδική πορεία και εξέλιξη⁴². Ειδικότερα, από τα μέσα της δεκαετίας του '80, η πεζογραφία σταθερά μπροστά από το θέατρο και την ποίηση, αναδεικνύει ιδιαίτερα ένα νέο είδος: το εφηβικό μυθιστόρημα. Τη συγκεκριμένη περίοδο αρχίζουν να γράφονται βιβλία που απευθύνονται πιο εξειδικευμένα στην εφηβική ηλικία, τα οποία διαβάζουν οι έφηβοι παράλληλα με τα βιβλία για ενηλίκους γραμμένα από δόκιμους συγγραφείς⁴³. Η αύξηση της συγγραφής μυθιστορημάτων για

³⁹ βλ. Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (2011). "Αναγκαίες διακρίσεις και θεωρητικές /ιστορικές αναζητήσεις της Εφηβικής Λογοτεχνίας" στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ (επιμ.). *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 20.

⁴⁰ βλ. Κατσίκη-Γκίβαλου (2011), ό.π.

⁴¹ Ο Β.Δ. Αναγνωστόπουλος αναφέρει ότι μέχρι και τη δεκαετία του '60 τα βιβλία για νέους ήταν κατά 80% και πλέον μεταφράσεις. Ο ίδιος επισημαίνει ότι στο διάστημα 1990-2001 από 235 νέα βιβλία κυκλοφορούν 500 νέα βιβλία, δηλαδή ποσοστό αύξησης 113% . βλ. Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (1993). *Νεανική Λογοτεχνία. Διαδρομές* 29, σελ. 16. Επίσης, η Ιωάννα Αργυρίου στην πρόσφατη διδακτορική της διατριβή με θέμα *Το σύγχρονο παιδικό και εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (2006)* εξετάζει ένα σώμα 285 κειμένων (157 ελληνικά και 128 ξένα μεταφρασμένα βιβλία) που εκδόθηκαν από το 1970 έως το 2000 και διαπιστώνει ότι η εκδοτική παραγωγή στην κατηγορία της εφηβικής λογοτεχνίας παρουσιάζει σταθερά αυξητική τάση κατά τη διάρκεια των τριών δεκαετιών. βλ. βλ. Αργυρίου, Ι. (2006). *Το σύγχρονο παιδικό και εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (1970-2000)*. Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε. Παν/μίου Αθηνών. Αθήνα, σελ. 20.

⁴² Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το νέο προσανατολισμό και τη σημαντική ανάπτυξη της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας μετά τη μεταπολίτευση (1974) βλ. Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1999). *Τάσεις και εξελίξεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Εκδόσεις των Φύλων, σσ. 22-33.

⁴³ Για τη στροφή στη θεματολογία των παιδικών και εφηβικών μυθιστορημάτων από τα μέσα της δεκαετίας του '80, βλ. Παπαδάτος, Ι. (1992). «Η θεματολογία του σύγχρονου μυθιστορήματος για παιδιά και εφήβους», *Επιθεώρηση της Παιδικής Λογοτεχνίας* 7: 15-38.

εφήβους από Έλληνες λογοτέχνες και οι μεταφράσεις ξένων εφηβικών μυθιστορημάτων κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του '90, δείχνει την ευαισθητοποίηση των συγγραφέων και των εκδοτικών οίκων για το αντίστοιχο αναγνωστικό κοινό, αλλά και την ανάγκη να υπάρξει το εφηβικό βιβλίο ως εκφραστής των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών και ενδιαφερόντων μιας συγκεκριμένης ηλικιακής ομάδας, που ενώ δεν ανήκει ακόμα στον κόσμο των ενηλίκων, δεν αποτελείται πια από μικρά παιδιά.

Η ξένη εφηβική λογοτεχνία έδωσε μεγάλη ώθηση στην ελληνική. Τα πρώτα σύγχρονα εφηβικά βιβλία μεταφράστηκαν και κυκλοφόρησαν, με καθοριστικό τον συμβουλευτικό ρόλο του συγγραφέα Μάνου Κοντολέων, στη σειρά "Παρουσίες" από της εκδόσεις Πατάκη, εισάγοντας στην ελληνική εκδοτική πραγματικότητα τα συχνά τολμηρά χαρακτηριστικά της εφηβικής λογοτεχνίας, που είχαν ήδη κυριαρχήσει στο εξωτερικό⁴⁴. Γενικά, η έκδοση ενός ικανού αριθμού μεταφρασμένων βιβλίων σύγχρονων διεθνώς αναγνωρισμένων συγγραφέων (όπως, για παράδειγμα ο Robert Cormier ή ο Melvin Burgess) έχουν σε ένα βαθμό επηρεάσει θετικά την εγχώρια παραγωγή σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου⁴⁵. Σταδιακά και τα ελληνικά μυθιστορήματα για εφήβους γράφονται με μεγαλύτερη τόλμη, πραγματεύονται θέματα που παλαιότερα δεν επιλέγονταν για νεαρούς αναγνώστες, ενώ, παράλληλα, οι συγγραφείς πειραματίζονται με πιο σύνθετους αφηγηματικούς τρόπους και νέες τεχνικές γραφής. Εκτός από τις σημαντικές επιρροές από το μεταφρασμένο ξένο σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα, οι έντονες μεταβολές στις συνθήκες ζωής με την έκρηξη της τεχνολογίας και τις νέες κοινωνικοοικονομικές παραμέτρους δημιουργούν μια διαφορετική περιρρέουσα πνευματική και πολιτισμική ατμόσφαιρα που αντικατοπτρίζεται στον χαρακτήρα που προσλαμβάνει σταδιακά το νεοσύστατο λογοτεχνικό είδος⁴⁶.

⁴⁴ Η Κατσίκη-Γκίβαλου αναφέρει ότι τα συγκεκριμένα μεταφρασμένα εφηβικά μυθιστορήματα "δημιούργησαν ιδιαίτερη έκπληξη και στους κριτικούς και στο κοινό. Εντυπωσίασαν, αλλά και τρόμαξαν, με την τόλμη τους. Τώρα δεκαπέντε σχεδόν χρόνια μετά την πρώτη τους έκδοση, παρά τις αντιρρήσεις κάποιων κριτικών ή παιδαγωγών, η προσφορά τους κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική". βλ. Κατσίκη-Γκίβαλου (2011), ό.π., σελ. 25.

⁴⁵ Παπαδάτος, Ι. (2009). *Παιδικό βιβλίο και φιλαναγνωσία: Θεωρητικές αναφορές και προσεγγίσεις-δραστηριότητες*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 64.

⁴⁶ Για τους παράγοντες που οδήγησαν στην εντυπωσιακή ανάπτυξη του παιδικού και εφηβικού μυθιστορήματος στην εποχή μας και το νέο πλαίσιο αναφορών που τροφοδότησαν με πρόσφορο υλικό την εφηβική μας λογοτεχνία, βλέπε περισσότερα στο Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (2004). "Το Ελληνικό Παιδικό Νεανικό Μυθιστόρημα από το 1980 έως σήμερα" στο Τασούλα Τσιλιμένη (επιμ.) *Το Σύγχρονο Ελληνικό Παιδικό-Νεανικό Μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, σσ. 25-36.

Παράλληλα, η ηλικιακή εξειδίκευση του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνονται επηρεάζει πλέον αισθητά τον προσανατολισμό των εφηβικών μυθιστορημάτων που γράφονται τις τελευταίες δεκαετίες. Η θεματολογία σχετίζεται άμεσα με τα ιδιαίτερα ψυχοκοινωνικά χαρακτηριστικά της ηλικίας αυτής και επικεντρώνεται στην τάση του εφήβου για αυτοπροσδιορισμό και αυτογνωσία και συχνά στην εσωστρέφειά του. Σχεδόν σε όλα τα σύγχρονα εφηβικά μυθιστορήματα βρίσκουμε σκέψεις για τον άνθρωπο και για τη ζωή, μια τάση αναζήτησης προσωπικής ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού, μια φιλοσοφική διάθεση από τον έφηβο. Επίσης, το ερωτικό στοιχείο παίζει πρωταρχικό ρόλο στην παρουσίαση του κόσμου της εφηβικής ηλικίας, ενώ βασικό θέμα αναδεικνύεται συχνά η αναζήτηση της αυτονομίας του ήρωα και η αναθεώρηση των σχέσεων με τους γονείς του, αλλά και η αμφισβήτηση του κοινωνικά αποδεκτού.

Το σκηνικό στο οποίο εξελίσσεται η υπόθεση των ιστοριών αυτών είναι χώροι οικείοι και καθημερινοί στη ζωή της νεολαίας, ενώ σε πολλά μυθιστορήματα δίνεται έμφαση στα αγαπημένα ενδιαφέροντα των νέων. Γενικά, η θεματολογία είναι ευρύτατη και καλύπτει μια ποικίλη σειρά θεμάτων που αφορούν προβλήματα που ανακύπτουν από τη ζωή της σύγχρονης μεγαλούπολης. Στο σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα επικρατεί κυρίως ο ρεαλισμός, φέρνοντας έτσι τον νεαρό αναγνώστη σε άμεση επαφή με τις ποικίλες εκφάνσεις της σύγχρονης πραγματικότητας. Ειδικά από τη δεκαετία του '90, η εφηβική λογοτεχνία πραγματεύεται πλέον θέματα, που μέχρι πριν από μερικές δεκαετίες θεωρούνταν «ταμπού» από τους συγγραφείς, όπως για παράδειγμα ναρκωτικά, AIDS, ρατσισμός, διαζύγιο, υιοθεσία, παιδιά με ειδικές ανάγκες, μονογονεϊκές οικογένειες, πολυπολιτισμικότητα, πολιτική κοινωνικοποίηση, νεανική παραβατικότητα και αυτοκαταστροφική διάθεση⁴⁷.

Η παραγωγή της ελληνικής εφηβικής λογοτεχνίας αυξάνεται ραγδαία τις τελευταίες δύο δεκαετίες. Αρκετοί εκδοτικοί οίκοι έχουν ιδιαίτερες σειρές για το εφηβικό αναγνωστικό κοινό (για παράδειγμα *Παρουσίες*, *Εφηβική Βιβλιοθήκη*, *Νεανική*

⁴⁷ Τα στοιχεία για τη θεματολογία του σύγχρονου εφηβικού μυθιστορήματος αντλήθηκαν κυρίως από τη σχετική διαφωτιστική μελέτη του Ιωάννη Παπαδάτου, βλ. Παπαδάτος, Ι. (1992). «Η θεματολογία του σύγχρονου μυθιστορήματος για παιδιά και εφήβους», *Επιθεώρηση της Παιδικής Λογοτεχνίας* 7: 15-38. Επίσης, σύντομη αναφορά στη θεματολογία του είδους περιλαμβάνεται στο Κατσίκη-Γκίβαλου (2011), ό.π., σελ. 21 και στο Παπαδάτος, Ι. (2009), ό.π., σελ. 64.

Βιβλιοθήκη, Γέφυρες: Λογοτεχνία για νέους, Σύγχρονη λογοτεχνία για νέους κλπ.)⁴⁸, οι οποίες περιλαμβάνουν έργα τόσο Ελλήνων δημιουργών όσο και μεταφρασμένων στα ελληνικά ξένων διακεκριμένων συγγραφέων εφηβικής λογοτεχνίας. Επιπλέον, έχουν δημοσιευτεί αφιερώματα για την εφηβική λογοτεχνία σε λογοτεχνικά περιοδικά⁴⁹, ενώ, την τελευταία δεκαετία, έχουν διοργανωθεί Συνέδρια από Ελληνικές πανεπιστημιακές σχολές που προωθούν τη θεωρητική συζήτηση σχετικά με την εφηβική λογοτεχνία είτε από κοινού με την παιδική λογοτεχνία είτε ως αυτοτελές αντικείμενο επιστημονικής μελέτης⁵⁰.

Ανάμεσα στους παράγοντες που ενίσχυσαν την ανάπτυξη του σύγχρονου ελληνικού εφηβικού μυθιστορήματος πρέπει να αναφερθεί και η καθιέρωση βραβείων εφηβικού μυθιστορήματος από διάφορους φορείς, των οποίων κύριος στόχος είναι η προαγωγή και η διάδοση του λογοτεχνικού παιδικού και εφηβικού βιβλίου. Το 1989 καθιερώνεται από τη Διεύθυνση Γραμμάτων του Υπουργείου Πολιτισμού, το ετήσιο Κρατικό Βραβείο Παιδικής και Εφηβικής Λογοτεχνίας⁵¹. Στη χορήγηση όμως των βραβείων παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας πρωτοπόρος υπήρξε στην Ελλάδα η *Γυναικεία Λογοτεχνική Συντροφιά*, όταν από το 1958 προκήρυξε διαγωνισμό για την συγγραφή βιβλίων για παιδιά και νέους, ενώ ο ίδιος οργανισμός θεσμοθέτησε, το 1991, το πρώτο, στα ελληνικά δεδομένα, ειδικό βραβείο για εφηβικό μυθιστόρημα,

⁴⁸ Αναλυτική αναφορά στις συγκεκριμένες αυτοτελείς σειρές για έφηβους αναγνώστες όλων των ελληνικών εκδοτικών οίκων γίνεται στο επόμενο κεφάλαιο (ενότητα 3.2), όπου καθορίζεται η διαδικασία επιλογής δείγματος του ερευνητικού υλικού για την παρούσα μελέτη.

⁴⁹ Ενδεικτικά αναφέρονται τα αφιερώματα στο περιοδικό *Διαδρομές* τεύχος 29 (Ανοιξη 1993) και τεύχος 43 (Φθινόπωρο 1996), στην *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* τεύχος 7 (1992) και, πιο πρόσφατα, στο περιοδικό *Διαβάζω* τεύχος 492 (Ιανουάριος 2009).

⁵⁰ Αναφέρουμε, με τη χρονολογική σειρά που διοργανώθηκαν, το Συνέδριο για το "Σύγχρονο Ελληνικό Παιδικό-Νεανικό Μυθιστόρημα" του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας το Μάιο 2003, το Συνέδριο για την "Εξουσία και Δύναμη στην Παιδική και Νεανική Λογοτεχνία" του ΠΤΔΕ του Πανεπιστημίου Αιγαίου το Νοέμβριο 2007, το εξειδικευμένο Συνέδριο για τη "Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία" του ΤΕΠΑΕ του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης το Μάιο του 2009 και το Συνέδριο για τις "Γυναικείες και Ανδρικές Αναπαραστάσεις στη Λογοτεχνία για Παιδιά και Νέους" του ΤΕΠΑΕΣ του Πανεπιστημίου Αιγαίου τον Οκτώβριο του 2011.

⁵¹ βλ. Καλλέργης, Η. (1990). Για την παιδική φιλαναγνωσία στη χώρα μας. *Διαβάζω* 242, 55-59, σελ. 58 και Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Α. (1990). *Η παιδική λογοτεχνία στην εποχή μας*, Αθήνα: Καστανιώτης, σελ. 34-35. Τα Κρατικά Βραβεία, αν και θεσπίστηκαν από το 1956, αφορούσαν μόνο την λογοτεχνία για ενήλικες. Όμως, το 1989, το Υπουργείο Πολιτισμού, αναγνωρίζοντας την ιδιαίτερη σημασία που έχουν τα βραβεία για την προβολή και ενίσχυση της πνευματικής δημιουργίας, αλλά και το πόσο συμβάλλουν στην καλλιέργεια της λογοτεχνίας και την ανάδειξη και προώθηση του βιβλίου σε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία, καθιέρωσε με προεδρικό διάταγμα το ετήσιο κρατικό βραβείο παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας. βλ. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* (τεύχος πρώτο 1991), Προεδρικό διάταγμα υπ' αριθ. 29 σελ. 294.

προκηρύσσοντας διαγωνισμό με θέμα «ένας έφηβος ζητά συγγραφέα»⁵². Ειδικό βραβείο εφηβικού βιβλίου καθιέρωσε από το 1999 και το περιοδικό *Διαβάζω*⁵³. Παράλληλα, στην προώθηση της εφηβικής λογοτεχνίας σημαντική υπήρξε και η συμβολή του *Κύκλου του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου*, ο οποίος εκτός από τα βραβεία που έχει θεσπίσει από το 1969, μέσω της συμμετοχής του στη *Διεθνή Οργάνωση Βιβλίων για Νέους* (IBBY: International Board on Books for Young People) άνοιξε δρόμους επικοινωνίας του εγχώριου εφηβικού βιβλίου με την παγκόσμια νεανική λογοτεχνία⁵⁴.

Συμπερασματικά, το εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα είναι ένα είδος που αναπτύσσεται σημαντικά κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες. Αν και τα εφηβικά βιβλία είναι ακόμη πολύ λιγότερα από τα παιδικά, όπως και τα ελληνικά εφηβικά σε σχέση με τα αντίστοιχα ξένα⁵⁵, σοβαρές προσπάθειες καταβάλλονται, ώστε να υπάρξει η εφηβική λογοτεχνία ως υποκατηγορία της παιδικής λογοτεχνίας ή και ως ξεχωριστή κατηγορία με τις δικές της ιδιαίτερες συνιστώσες ενταγμένη στην

⁵² βλ. Αναγνωστόπουλος, Β.Δ. (1999) *Τάσεις και εξελίξεις της παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των φίλων, σελ.15. και Σακελαρίου, Χ. (1996), *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δανιάς, σσ. 568 – 569. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι Το σωματείο της *Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς*, σε αντίθεση με όλους τους άλλους φορείς, δεν βραβεύει μυθιστορήματα που έχουν εκδοθεί, αλλά μόνο χειρόγραφα τα οποία εκδίδονται μετά την βράβευσή τους. Τα μυθιστορήματα που επιλέγονται ως κατάλληλα και βραβεύονται, ανταποκρίνονται στους όρους που θέτουν οι επιτροπές κρίσεως, και αποτελούν, κατά την άποψη των κριτών, τα καλύτερα έργα ανάμεσα σε αυτά που έχουν υποβληθεί για βράβευση. Σκοπός των επιτροπών, όπως δηλώνεται σε κάθε απονομή βραβείων, είναι να προσφέρουν στους νεαρούς αναγνώστες βιβλία που να προσελκύουν το ενδιαφέρον τους και παράλληλα να ανταποκρίνονται στη σύγχρονη πραγματικότητα.

⁵³ Το λογοτεχνικό περιοδικό *Διαβάζω* υπήρξε εκπαιδευτικός-βιβλιογραφικός σύμβουλος για τους φίλους των ελληνικών γραμμάτων και συνέβαλε σημαντικά στη συγκρότηση μιας ενεργούς αναγνωστικής κοινότητας σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Το 1995 με την καθιέρωση των βραβείων του, συνέβαλε ουσιαστικά στην αναβάθμιση του κριτικού διαλόγου, αλλά και του θεσμού των λογοτεχνικών βραβείων. Λίγο πριν κλείσει τριάντα χρόνια παρουσίας στα ελληνικά γράμματα, το Δεκέμβριο του 2004, ανέστειλε τη λειτουργία του, μέχρι το 2007 και οριστικά το 2011. Από το 2013 λειτουργεί το ηλεκτρονικό περιοδικό *Ο αναγνώστης*, το οποίο συστάθηκε από παλιούς συνεργάτες του περιοδικού *Διαβάζω*, με τη σύμπραξη νέων συνεργατών. *Ο αναγνώστης*, συνεχίζοντας τον θεσμό των λογοτεχνικών βραβείων του περιοδικού *Διαβάζω*, καθιέρωσε τα *Λογοτεχνικά Βραβεία του Αναγνώστη*, μεταξύ των οποίων έχει οριστεί και βραβείο λογοτεχνικού βιβλίου για εφήβους. Περισσότερα στοιχεία για την ιστορία του περιοδικού *Διαβάζω* βλ. Μανώλης Πιμπλής "Τέλος εποχής για το *Διαβάζω*" εφημερίδα Τα Νέα, 8-3-2005, σελ. 26. Για το ηλεκτρονικό περιοδικό *Ο Αναγνώστης* βλ. διαδικτυακή πηγή: www.oanagnostis.gr.

⁵⁴ Για πρώτη φορά το ελληνικό παιδικό και εφηβικό βιβλίο αποκτά διεθνές "διαβατήριο", με τη σφραγίδα της Διεθνούς Οργάνωσης Βιβλίων για Νέους (I.B.B.Y). Κάθε χρόνο προκηρύσσει διαγωνισμούς για βράβευση έργων για παιδιά και εφήβους και κάθε δύο χρόνια προτείνει υποψηφίους για τα βραβεία Andersen, καθώς και βιβλία για να αναγραφούν στον τιμητικό πίνακα της IBBY, ή για να συμμετάσχουν σε άλλους διεθνείς διαγωνισμούς. Επίσης, κάθε χρόνο προκηρύσσει βραβεία για τη συγγραφή, την εικονογράφηση και την προώθηση παιδικών και εφηβικών βιβλίων. βλ. Β. Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τάσεις και Εξελίξεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, ό.π., σελ 26 – 27 και Χάρης Σακελαρίου, ό.π., σελ. 569 και www.greekibby.gr/greek.html.

⁵⁵ βλ. τη σχετική αναφορά στο Κατσίκη-Γκίβαλου (2011), ό.π., σελ. 25.

ευρύτερη λογοτεχνία. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι τα βιβλία που απευθύνονται σε εφήβους χαρακτηρίζονται άλλοτε ως εφηβικά και άλλοτε ως νεανικά. Στην ελληνική πραγματικότητα, οι όροι "εφηβική" και "νεανική" λογοτεχνία χρησιμοποιούνται εναλλακτικά τόσο από τους μελετητές όσο και από τους εκδοτικούς οίκους, ενώ συχνά χρησιμοποιούνται συνδυαστικά (εφηβική-νεανική λογοτεχνία). Αντιθέτως, δεν εμφανίζεται σχεδόν καθόλου ο όρος "λογοτεχνία για νεαρούς ενήλικες", που αντιστοιχεί στον αγγλικό όρο "young adult literature", ο οποίος έχει καθιερωθεί στη διεθνή βιβλιογραφία για την εφηβική λογοτεχνία. Πιθανότατα, η ελληνική μετάφραση του αγγλικού όρου δεν κρίθηκε δόκιμη, λόγω της αδυναμίας του να αντικατασταθεί από ισοδύναμο επίθετο, καθώς σε ζητήματα ορολογίας είναι γενικά προτιμότερη η χρήση επιθέτων αντί εμπρόθετων προσδιορισμών, διότι τα επίθετα συνιστούν πιο ευέλικτη γραμματική κατηγορία⁵⁶.

Σχετικά με τη εναλλακτική χρήση των όρων εφηβική και νεανική λογοτεχνία, η Ιωάννα Αργυρίου, στην πρόσφατη διδακτορική της διατριβή για το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (2006), αναπτύσσει έναν εκτενή προβληματισμό για το ποιος όρος είναι ορθότερο να επικρατήσει και να βρίσκεται σε κοινή χρήση⁵⁷. Επιχειρώντας μια αναδρομή στην έννοια της εφηβείας και της νεότητας, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο όρος "εφηβική" λογοτεχνία πρέπει να θεωρείται ως ο πλέον οριοθετημένος, διότι η εφηβεία είναι μια έννοια που μπορεί να προσδιοριστεί με ικανοποιητικό βαθμό ακριβείας και με επιστημονική τεκμηρίωση, σε αντίθεση με τον όρο "νεότητα", που δεν μπορεί να στηριχθεί σε εξίσου σαφή οριοθέτηση. Επιπλέον, η χρήση του όρου "νεανική λογοτεχνία" σε τίτλους των σειρών που απευθύνονται σε εφήβους φαίνεται περισσότερο δημιουργήμα των εκδοτών παρά των μελετητών με στόχο τη διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού και την εξυπηρέτηση εμπορικών σκοπιμοτήτων⁵⁸.

⁵⁶ Βαλεοντής Κ. (1988). *Ανάλυση των βασικών αρχών της τεχνικής ορολογίας*. Αθήνα: Ελληνικός Οργανισμός Τυποποίησης, σελ. 52-53.

⁵⁷ βλ. Αργυρίου, Ι. (2006). *Το σύγχρονο παιδικό και εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (1970-2000)*. Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε. Παν/μίου Αθηνών. Αθήνα, σελ. 67-79.

⁵⁸ Η Αργυρίου υποστηρίζει ότι "η διεπιστημονική έρευνα έχει μελετήσει τις βιοσωματικές και ψυχολογικές διεργασίες που συντελούνται κατά τη διάρκεια της εφηβείας και έχει αναγνωρίσει το συγκεκριμένο στάδιο, ως ξεχωριστό ηλικιακό στάδιο με σαφή και ευδιάκριτα χαρακτηριστικά". Με βάση τη συγκεκριμένη επιστημονική τεκμηρίωση, επομένως, ο όρος "εφηβική λογοτεχνία" δε μπορεί να θεωρηθεί αυθαίρετος, σε αντίθεση με τον όρο "νεανική λογοτεχνία", που δε μπορεί να στηριχθεί σε εξίσου σαφή οριοθέτηση και, επιπλέον, φαίνεται περισσότερο δημιουργήμα των εκδοτών παρά των μελετητών. "Η γενικότητα της έννοιας νεότητα διευρύνει το αναγνωστικό κοινό, εξυπηρετώντας έτσι την πολιτική μεγιστοποίησης του κέρδους που ακολουθούν οι εκδοτικοί οίκοι. Αντίθετα ο

2.3. Διακρίνοντας υποκατηγορίες μέσα στα όρια της εφηβικής λογοτεχνίας

Από μια άλλη άποψη, η εναλλακτική χρήση των όρων "έφηβοι" και "νέοι" ή "εφηβική" και νεανική λογοτεχνία" στις ελληνικές εκδοτικές σειρές εφηβικών βιβλίων, εκτός από την εξυπηρέτηση εμπορικών σκοπιμοτήτων, πηγάζει από τον ασαφή προσδιορισμό των όρων "όψιμη εφηβεία-νεότητα", καθώς το χρονικό όριο ολοκλήρωσης της εφηβείας είναι ένα ανοιχτό θέμα⁵⁹. Είναι φανερό ότι ένα μέρος της όψιμης εφηβείας συγχέεται με τη νεότητα, όπως ακριβώς η πρόιμη εφηβεία πλησιάζει προς την παιδική ηλικία⁶⁰. Ανάλογη ασάφεια όπως αυτή που υπάρχει μεταξύ των όρων "έφηβοι" και "νέοι", εμφανίζεται ανάμεσα στους όρους "μεγάλα παιδιά" και "έφηβοι", που επίσης χρησιμοποιούνται εναλλακτικά σε τίτλους εκδοτικών σειρών. Ο ασαφής προσδιορισμός έναρξης και λήξης της εφηβικής ηλικίας επηρεάζει αναπόφευκτα και την κατηγοριοποίηση των βιβλίων που απευθύνονται σε αυτές τις ηλικίες και λειτουργούν ως "γέφυρα" που συνδέει τόσο την παιδική με την εφηβική λογοτεχνία, όσο και την τελευταία με τη λογοτεχνία ενηλίκων.

Ως συνέπεια της παραπάνω επικάλυψης μεταξύ των επιμέρους κατηγοριών, διαφαίνεται μια νέα τάση για διαμόρφωση υποκατηγοριών μέσα στα όρια της σύγχρονης εφηβικής λογοτεχνίας. Στις πιο πρόσφατες εκδόσεις της εξειδικευμένης μελέτης τους οι Nilsen και Donelson, αφού παραθέτουν την γενικότερα αποδεκτή αντίληψη σχετικά με τις αξιοσημείωτες διαφορές ανάμεσα στους δωδεκάχρονους και τους δεκαεπτάχρονους, ή ακόμα και ανάμεσα στους δεκατετράχρονους και δεκαεξάχρονους εφήβους, επισημαίνουν ότι η ανάδειξη των εφήβων σε ένα δραστήριο καταναλωτικό κοινό, έχει προσελκύσει το έντονο ενδιαφέρον των εκδοτών, οι οποίοι επιδιώκουν την ανάπτυξη της συγκεκριμένης αγοράς, διαμορφώνοντας υποκατηγορίες στα πλαίσια της εφηβικής λογοτεχνίας με

χαρακτηρισμός 'εφηβική λογοτεχνία' αυτόματα περιορίζει την αγοραστική κίνηση, εστιάζοντας την τελευταία αποκλειστικά στους εφήβους φαίνεται να εξυπηρετεί την πολιτική μεγιστοποίησης του κέρδους που ακολουθούν οι εκδοτικοί οίκοι. βλ. Αργυρίου (2006), ό.π., σ. 75.

⁵⁹ Για την ασυμφωνία των μελετητών για το ανώτατο όριο της εφηβείας βλ. Μανωλόπουλος, Σ. (1987). Η ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη του εφήβου, στο Τσιάντης, Γ. & Μανωλόπουλος, Σ. (επιμ.) *Σύγχρονα Θέματα Παιδοψυχιατρικής*, τομ. 1. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 64-69 και Αναστασόπουλος, Δ. (2000). Η ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη στην εφηβεία, στο Τσιάντης, Γ. (επιμ.) *Βασική Παιδοψυχιατρική (Εφηβεία)*, Τομ.2, τεύχ. 1. Αθήνα: Καστανιώτης, σσ. 31-43.

⁶⁰ Κατσίκη-Γκίβαλου (2011), ό.π., σελ. 25.

βάση την ακριβή ηλικιακή κατηγορία στην οποία ανήκουν οι έφηβοι αναγνώστες⁶¹.

Οι Nilsen και Donelson αναφέρουν ως ενδεικτικό παράδειγμα της συγκεκριμένης τάσης των εκδοτικών οίκων τη νεοσύστατη κατηγορία μυθιστορημάτων που απευθύνονται στους "tweeners", δηλαδή σε προ-εφήβους και πρώιμους εφήβους. Χαρακτηριστικά των βιβλίων που προορίζονται για τους νεαρούς "tweeners" είναι η μικρή έκταση, η απλή γλώσσα και τεχνική, αλλά και η "αθώα" θεματολογία, καθώς τα βιβλία αυτά υπόκειται σε πιο αυστηρή λογοκρισία. Έτσι, διαφέρουν από την κυρίως εφηβική λογοτεχνία που έχει ως κεντρικό της θεματικό άξονα την ωρίμαση του πρωταγωνιστή και τον προσδιορισμό της ταυτότητάς του. Οι έμπειροι μελετητές του εφηβικού βιβλίου τονίζουν ότι το στοιχείο που διαφοροποιεί κατεξοχήν τα μυθιστορήματα που απευθύνονται σε πρώιμους εφήβους από τα αντιπροσωπευτικά δείγματα της λογοτεχνίας για νεαρούς ενήλικες είναι ότι στα τελευταία "κεντρικό θέμα είναι η ενηλικίωση του πρωταγωνιστή και η αναζήτηση της προσωπικής του ταυτότητας. Ανεξαρτήτως της πλοκής, το βιβλίο επικεντρώνεται στη συγκεκριμένη διαδικασία."⁶²

Η παραπάνω εκδοτική πραγματικότητα, η οποία σαφώς καθοδηγείται από εμπορικά κριτήρια και σκοπιμότητες, φαίνεται να υποστηρίζεται και από επιστημονικά πορίσματα, καθώς η διάκριση επιμέρους αναπτυξιακών φάσεων μέσα στην εφηβική ηλικία αναγνωρίζεται από την επιστήμη της Εξελικτικής Ψυχολογίας⁶³. Στο κλασικό του σύγγραμμα *Εξελικτική Ψυχολογία* ο I.N. Παρασκευόπουλος διακρίνει την περίοδο της εφηβείας σε "*κυρίως εφηβεία*" (από το 11ο έως το 16ο έτος περίπου), οπότε "εμφανίζονται και διαμορφώνονται όλες οι νέες βασικές βιοσωματικές αλλαγές της ήβης και οι νέες γνωστικές δομές που μετασχηματίζουν το παιδί σε ενήλικο", και σε "*εφηβική νεότητα*" (από το 16ο έτος έως το 20ό έτος περίπου), οπότε "το άτομο προσπαθεί να προσαρμοστεί στο νέο του βιοσωματικό και γνωστικό εαυτό και στη

⁶¹ βλ. Nilsen και Donelson (⁸2009: 4), ό.π., σ. 4. Οι Nilsen και Donelson εξηγούν ότι οι εκδότες έχουν επικεντρωθεί στη συγκεκριμένη ηλικιακή κατηγορία αναγνωστών, την οποία θεωρούν εμπορικά συμφέρουσα και επικερδή, καθώς σ' αυτή την ηλικία οι ενήλικοι (γονείς, παππούδες, δάσκαλοι) επηρεάζουν τους νεαρούς αναγνώστες στις αναγνωστικές του επιλογές ή ακόμα και αγοράζουν βιβλία για τους νεαρούς αναγνώστες.

⁶² βλ. Nilsen και Donelson (⁸2009: 4), ό.π.

⁶³ Για τα επιμέρους στάδια της εφηβικής ηλικίας που διακρίνουν οι παιδοψυχίατροι και οι ψυχολόγοι βλ. ενδεικτικά και Αναστασόπουλος, (2000), ό.π., σσ.31-43 και Μανωλόπουλος (1987), ό.π. σσ. 43-73.

νέα κοινωνική πραγματικότητα της εφηβικής ζωής και βαθμιαία να ενταχθεί στην κοινωνία των ενηλίκων"⁶⁴. Συνεπώς, η περίοδος της εφηβείας καλύπτει ένα ευρύ ηλικιακό στάδιο με διαφορετικές επιμέρους αναπτυξιακές φάσεις και με ποικίλες διακυμάνσεις και αλλαγές - σωματικές, πνευματικές, ψυχοκοινωνικές.

Σε κάθε περίπτωση, η διαίρεση της λογοτεχνικής παραγωγής με βάση τις διαφορετικές ηλικιακές κατηγορίες του αναγνωστικού κοινού, ακόμα και αν γεννά συχνά τον προβληματισμό σχετικά με τα κριτήρια που υιοθετούνται, αντικατοπτρίζει μια δεδομένη εκδοτική πραγματικότητα. Η διάκριση υποκατηγοριών μέσα στα όρια της εφηβικής λογοτεχνίας που εντοπίζεται από τους Nilsen και Donelson στη διεθνή εκδοτική παραγωγή, έχει ήδη διαμορφωθεί και στην ελληνική πραγματικότητα, τουλάχιστον στους μεγαλύτερους εκδοτικούς οίκους, όπως παρουσιάζεται αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, όπου περιγράφεται η διαδικασία και τα κριτήρια επιλογής του ερευνητικού υλικού της παρούσας μελέτης. Έτσι, μέσα στην τελευταία δεκαετία άρχισε να εντάσσεται στις εκδοτικές σειρές η διάκριση μιας υποκατηγορίας της εφηβικής λογοτεχνίας, η οποία απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, δηλαδή εφήβους που διανύουν τα πρώτα τους βήματα στην ενήλικη ζωή.

Η θεματική των έργων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους είναι η ίδια με τα υπόλοιπα κείμενα εφηβικής λογοτεχνίας, ο τρόπος γραφής όμως, το ύφος, το λεξιλόγιο και η αμεσότητα του λόγου διαφοροποιούν ανεπαίσθητα την ειδική κατηγορία αναγνωστών στην οποία απευθύνονται τα έργα αυτά. Είναι αυτοί που μόλις έχουν εγκαταλείψει την παιδική ηλικία ή και την πρώιμη εφηβεία τους και έχουν μπει στην καθαρή εφηβεία και που ενδεχομένως διαθέτουν πλέον όλα τα εφόδια να πλησιάσουν λογοτεχνικά κείμενα ενηλίκων. Έτσι, τα μυθιστορήματα για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες έχουν γραφτεί για να καλύψουν τις ανάγκες μιας συγκεκριμένης ηλικιακής ομάδας και να εκφράσουν λογοτεχνικά τις δικές της ανησυχίες και τους δικούς της προβληματισμούς. Ο συγγραφέας Μάνος Κοντολέων έχει πρόσφατα επισημάνει την ανάγκη να γράφονται μυθιστορήματα αυτού του είδους, τα οποία επιζητούν να επικοινωνήσουν με ένα κοινό που παράλληλα και δίπλα με αυτά, διαβάζει και έργα που ανήκουν στη λογοτεχνία των ενηλίκων.

⁶⁴ βλ. Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (1985). *Εξελικτική Ψυχολογία: Η ψυχική ζωή από τη σύλληψη ως την ενηλικίωση*, τόμος 4, Αθήνα: ιδιωτική έκδοση, σελ. 15-16.

Στο Συνέδριο "Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία", που διοργάνωσε το Τμήμα Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Τ.Ε.Π.Α.Ε.) τον Μάιο του 2009, αναπτύχθηκαν καίρια ζητήματα που έχουν σχέση με το εννοιολογικό περιεχόμενο του όρου "Εφηβική Λογοτεχνία" και με οριοθετήσεις που προβάλλουν την ηλικιακή φάση των αναγνωστών προς τους οποίους απευθύνεται. Στο πλαίσιο μιας τέτοιας προβληματικής, ο Μάνος Κοντολέων με την εισήγησή του "Από το μυθιστόρημα εφηβείας σε εκείνο για νεαρούς ενήλικους αναγνώστες και τώρα στα cross-over"⁶⁵ διατυπώνει την προτίμησή του προς τον όρο "Λογοτεχνία για νεαρούς ενήλικους αναγνώστες" (αντίστοιχο με τον διεθνώς καθιερωμένο αγγλικό όρο literature for young adults), για να προσδιορίσει μια ιδιαίτερη κατηγορία κειμένων που στοχεύουν σε ένα αναγνωστικό κοινό από 14 ετών και άνω⁶⁶.

Στην ίδια εισήγηση, ο Κοντολέων, με τη διπλή ιδιότητα του συγγραφέα και του διευθύνοντος εκδοτικής λογοτεχνικής σειράς για εφήβους, επισημαίνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων που θεωρεί ότι εντάσσονται στην κατηγορία της "Λογοτεχνίας για νεαρούς ενήλικους αναγνώστες". Επιπλέον, ο Κοντολέων, αναφερόμενος πρώτα στα δικά του πονήματα, αλλά και γενικότερα στον χώρο της ελληνικής παιδικής-νεανικής λογοτεχνίας, διατυπώνει την τολμηρή άποψη ότι πολλά από τα βιβλία που χαρακτηρίζονται ως "εφηβικά" από τους συγγραφείς τους και από τους εκδότες στην πραγματικότητα δεν είναι "εφηβικά". *"Ο έφηβος διακρίνεται από μια συνεχή μετακίνηση, μια ρευστότητα, μια τάση φυγής και ανασφάλειας. Όλα αυτά δε μπορούν να αποδοθούν μέσα από τις αυτοελεγχόμενες -και βέβαια όχι αυτολογοκρινόμενες- τεχνικές συγγραφής βιβλίων για παιδιά"*⁶⁷. Γι' αυτό και ο Κοντολέων δε θεωρεί "εφηβικά" τα μυθιστορήματα εκείνα που δεν τολμούν να *"εγκαταλείψουν τον ασφαλή και ασφαλισμένο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας"*.

Η παραπάνω άποψη για την ύπαρξη μιας ιδιαίτερης κατηγορίας εφηβικών λογοτεχνικών βιβλίων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους έχει ήδη

⁶⁵ βλ. Κοντολέων, Μ. (2011). Από το μυθιστόρημα εφηβείας σε εκείνα για νεαρούς ενήλικους αναγνώστες και τώρα στα cross-over, στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 50-56.

⁶⁶ Κοντολέων, (2011), ό.π., σελ. 50.

⁶⁷ Κοντολέων, (2011), ό.π., σελ. 51.

διατυπωθεί από σύγχρονους κριτικούς, όπως ο Jonathan Hunt (2007)⁶⁸, ο οποίος διαπιστώνει την εμφάνιση μιας νέας μορφής του μυθιστορήματος για νεαρούς ενήλικες (young adult novel) με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που παρουσιάζει το λογοτεχνικό αυτό είδος από τις αρχές της δεύτερης χιλιετίας. Σύμφωνα με τον Hunt, τα ογκώδη σε έκταση μυθιστορήματα με τις πολύπλοκες, πρωτοποριακές αφηγηματικές μορφές, το προηγμένο λεξιλόγιο, τη στυλιζαρισμένη γλώσσα και τη σύνθετη θεματολογία είναι πρωτοφανή φαινόμενα στην εφηβική-νεανική λογοτεχνία και σηματοδοτούν μια νέα εποχή για το λογοτεχνικό αυτό είδος. Στους κόλπους της εφηβικής λογοτεχνίας διαμορφώνεται πλέον μια τάση για λογοτεχνικά έργα υψηλών προδιαγραφών που απευθύνονται σε όψιμους εφήβους, αλλά και σε ενήλικους.

Με το ίδιο σκεπτικό, ο Μάνος Κοντολέων διαπιστώνει τη σταδιακή μετάβαση από το μυθιστόρημα για νεαρούς ενήλικους αναγνώστες στα cross-over μυθιστορήματα, που διαπερνούν τις ηλικίες των αναγνωστών και απευθύνονται σε ένα μεικτό κοινό, αποτελούμενο από όψιμους εφήβους και ενήλικους αναγνώστες. Η νέα αυτή τάση συνδέεται με τις αναγνωστικές συνήθειες των εφήβων όσο και με τις στρατηγικές μάρκετινγκ και διαφήμισης που τις καθορίζουν. Αναμφισβήτητα, η εκδοτική ταξινόμηση της συγγραφικής δημιουργίας συνδέεται με τις γενικότερες κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν σε κάθε εποχή. Έτσι, όταν στα τέλη της δεκαετίας του '90, "η βιομηχανία του θεάματος ανακάλυψε τη χρυσοφόρο πηγή της λογοτεχνίας, ο νεοφερμένος *Χάρι Πότερ*⁶⁹ από τη μια και ο επανακάμψας *Άρχοντας των Δαχτυλιδιών*⁷⁰ από την άλλη οδήγησαν ένα πλατύ ηλικιακό κοινό προς τα βιβλιοπωλεία. Η τάση αυτή ξεκίνησε και συνδέθηκε στην αρχή με μυθιστορήματα

⁶⁸ βλ. Hunt, J. (2007). Redefining the young adult novel. *The Horn Book Magazine* 83, 141-147.

⁶⁹ Η σειρά φαντασίας (επτά τόμοι) της Βρετανίδας συγγραφέως J.K. Rowling με τον τίτλο *Harry Potter* υπήρξε εκδοτικό φαινόμενο, καθώς γνώρισε παγκόσμια απήχηση στα τέλη της δεκαετίας του '90 και στις αρχές της νέας χιλιετίας. Και τα επτά βιβλία έχουν μεταφερθεί στον κινηματογράφο με τεράστια επιτυχία. Αξιοσημείωτο είναι ότι, ενώ οι εκδότες της σειράς είχαν εστιάσει αρχικά την πώληση των βιβλίων στο αναγνωστικό κοινό μεταξύ 8 και 15 ετών, τα βιβλία είχαν απήχηση και σε μεγαλύτερους εφήβους και ενήλικους. Πρόσφατα τα βιβλία ξεκίνησαν να τυπώνονται σε δύο εκδόσεις, μία με το πρωτότυπο "παιδικό" εξώφυλλο, και μία με εξώφυλλο που στοχεύει σε αναγνωστικό κοινό μεγαλύτερων ηλικιών.

⁷⁰ Ο *Άρχοντας των Δαχτυλιδιών* (*The Lord of the Rings*) είναι ένα μυθιστόρημα επικής φαντασίας του Άγγλου συγγραφέα Τζ. Ρ. Ρ. Τόλκιν. Εκδόθηκε αρχικά το 1954, αλλά έχει από τότε επανεκδοθεί πολλές φορές και μεταφραστεί σε τουλάχιστον 38 γλώσσες, κάτι που το καθιστά ένα από τα πιο δημοφιλή λογοτεχνικά έργα του 20ου αιώνα. Ωστόσο, πρόσφατα, η κυκλοφορία της κινηματογραφικής μεταφοράς της τριλογίας του *Άρχοντα των Δαχτυλιδιών* (2001-2003) και η τεράστια επιτυχία της αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για το βιβλίο, καθώς και τα άλλα έργα του Τόλκιν.

φαντασίας, αλλά επεκτάθηκε και σε άλλη θεματολογία" παρατηρεί στην εύστοχη και περιεκτική εισήγησή του ο Μάνος Κοντολέων⁷¹.

Ομοίως, ο Jonathan Hunt υποστηρίζει ότι, με την τεράστια επιτυχία του Harry Potter και των άλλων "ευπώλητων" της φανταστικής λογοτεχνίας, οι εκδότες ανακάλυψαν ένα κοινό που είχαν παραμελήσει τις προηγούμενες δεκαετίες, εκείνο των μεγαλύτερων εφήβων⁷². Παράλληλα, πολλοί συγγραφείς της λογοτεχνίας ενηλίκων αρχίζουν να ασχολούνται με την εφηβική λογοτεχνία. Έτσι, σταδιακά από τις αρχές της νέας χιλιετίας, ο χώρος του βιβλίου με το "cross-over" μυθιστόρημα απευθύνεται, όπως και άλλοι τομείς του μάρκετινγκ (μόδα, παιχνίδι) σε ηλικιακά "συμπιεσμένους" αποδέκτες. Αυτή η εμπορική και εκδοτική τάση, καθώς διεύρυνε τα ηλικιακά όρια του αναγνωστικού κοινού, οδήγησε τους συγγραφείς να αναζητήσουν σταδιακά πιο προχωρημένες προεκτάσεις των θεμάτων τους και πιο προχωρημένες τεχνικές αφήγησης.

Συμπερασματικά, στις αρχές της νέας χιλιετίας διαμορφώνεται, στη διεθνή εκδοτική παραγωγή και συνακόλουθα στην ελληνική, μια νέα μορφή της εφηβικής λογοτεχνίας, που περιλαμβάνει μυθιστορήματα που απευθύνονται σε όψιμους εφήβους και διαφέρουν από τα μυθιστορήματα που γράφονται για εφήβους που βρίσκονται ακόμη κοντά στην παιδική ηλικία. Τα μυθιστορήματα αυτά, στη διεθνή λογοτεχνική παραγωγή, εμφανίζουν προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές και σύνθετη θεματολογία, σε βαθμό που συχνά δεν διαφέρουν από τα έργα της λογοτεχνίας για ενηλίκους. Ομοίως, στην Ελλάδα, εμφανίζονται εκδοτικές σειρές που αντιστοιχούν στην αντίστοιχη διεθνή κατηγορία μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε όψιμους εφήβους, χωρίς να αποκλείουν και ενήλικους αναγνώστες. Ωστόσο, οι συγκεκριμένες σειρές δεν έχουν ακόμη προσελκύσει την προσοχή των ερευνητών και, κατά συνέπεια, δεν έχει διαμορφωθεί ολοκληρωμένη εικόνα για τα χαρακτηριστικά τους.

Η απουσία μιας συνθετικής μελέτης που να αντιμετωπίζει ως ξεχωριστό είδος τα μυθιστορήματα για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες αναγνώστες και να διαπιστώνει εάν τα χαρακτηριστικά και οι τάσεις των αντίστοιχων λογοτεχνικών έργων της διεθνούς εκδοτικής παραγωγής εμφανίζονται και στην Ελλάδα, επηρέασε

⁷¹ Κοντολέων, .ό.π. σελ. 53.

⁷² Hunt, J. (2007), .ό.π., σελ. 57.

αποφασιστικά τον προσδιορισμό του ακριβούς ερευνητικού αντικειμένου της παρούσας μελέτης. Επιπλέον, τα μυθιστορήματα για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, καθώς προορίζονται σε ωριμότερο ηλικιακά αναγνωστικό κοινό, είναι αναμενόμενο -ακόμα και ως ερευνητική υπόθεση- να παρουσιάζουν πιο προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές, όπως συμβαίνει με την αντίστοιχη κατηγορία της διεθνούς λογοτεχνικής παραγωγής. Με αυτό το σκεπτικό, η συγκεκριμένη κατηγορία προσφέρεται ως ερευνητικό αντικείμενο για τη μελέτη των αφηγηματικών τρόπων αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης, που αποτελεί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος της συγκεκριμένης διατριβής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1. Η μέθοδος της ανάλυσης περιεχομένου¹

Η παρούσα διδακτορική διατριβή θέτει ως αντικείμενο έρευνας την αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης στο σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα. Συγκεκριμένα, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της παρούσας μελέτης βρίσκεται η εσωτερική ζωή του έφηβου πρωταγωνιστή, όπως αυτή εκπροσωπεί την υποκειμενική του ματιά για ό,τι του συμβαίνει και ό,τι τον περιβάλλει. Κατά συνέπεια, το ερευνητικό μέρος της παρούσας διατριβής αποσκοπεί να αποτυπώσει σε ποιο βαθμό και με ποιες συγκεκριμένες τεχνικές οι συγγραφείς σύγχρονων εφηβικών μυθιστορημάτων έχουν επιλέξει να αναπαραστήσουν τη συνείδηση των έφηβων ηρώων τους. Με αυτή την έννοια, προϋποθέτει τη συγκέντρωση και τη μελέτη ενός επιλεγμένου σώματος λογοτεχνικών κειμένων με σκοπό την ανίχνευση προκαθορισμένων προς διερεύνηση στοιχείων και τη διατύπωση γενικών συμπερασμάτων, για να ακολουθήσει ο σχολιασμός και η ανάλυσή τους. Η μέθοδος η οποία έχει επιλεγεί ως κατάλληλη για το ερευνητικό μέρος της διατριβής είναι η ανάλυση περιεχομένου².

Η ανάλυση περιεχομένου (content analysis)³ είναι μια μέθοδος ανάλυσης ποιοτικού υλικού που χρησιμοποιείται ευρέως στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες για τη διεξαγωγή ερευνών σε κείμενα γραπτού και προφορικού λόγου. Η

¹ Στοιχεία για τη μεθοδολογία της ανάλυσης περιεχομένου (content analysis) αντλήσαμε κυρίως από την εξής βιβλιογραφία: Berelson (1952), Holsti (1969), Krippendorff (1980), Ghiglione et al (1980), Κυριαζή (1999). βλ. Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communications Research*. Glencoe, Ill.: Free Press, Ghiglione, R. et al. (1980). *Manuel d Analyse de Contenu*. Paris, A. Colin Collection U, Holsti, O. (1969). *Content analysis for the social sciences and humanities*. Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Company, Krippendorff, K. (1980). *Content-analysis: An Introduction to Its Methodology*. London: Sage Publications και Κυριαζή, Ν. (1999.) *Η Κοινωνιολογική Έρευνα. Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

² Στην επιστημονική έρευνα της σύγχρονης ελληνικής εφηβικής λογοτεχνίας η μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου χρησιμοποιήθηκε πρόσφατα στα πλαίσια της διδακτορικής διατριβής της Ι.Δ.Αργυρίου (2006), για να εξεταστεί η εξέλιξη του σύγχρονου εφηβικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, όπως αυτό διαμορφώθηκε από το 1970 μέχρι και το 2000. Συγκεκριμένα, εξετάστηκαν τα είδη που καλλιεργήθηκαν κατά τη συγκεκριμένη τριακονταετία, οι αφηγηματικές τεχνικές και τα λογοτεχνικά ρεύματα (ρεαλισμός, ρομαντισμός, φαντασία) που επικρατούν στη σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία και πώς αυτά αποτυπώνονται μέσα στα ίδια τα εφηβικά μυθιστορήματα. Για περισσότερα βλ. και Αργυρίου, Ι. (2006). *Το σύγχρονο παιδικό και εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (1970-2000)*. Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε. Παν/μίου Αθηνών.

³ Για τον ορισμό της μεθόδου ανάλυσης περιεχομένου (content analysis) βλ. Berelson, (1952), ό.π., σελ. 18. Επίσης, βλ. Holsti, (1969), ό.π., σελ. 3. Ομοίως, βλ. Krippendorff, (1980). ό.π., σελ. 21 και Κυριαζή (1998), ό.π., σελ. 283.

μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου έγινε ευρύτερα γνωστή τη δεκαετία του '50, όταν οι Berelson και Lazarsfeld πρωτοδημοσίευσαν μια επιστημονική ανακοίνωση σχετική με τη μέθοδο αυτή⁴. Συγκεκριμένα, ο Berelson όρισε την ανάλυση περιεχομένου ως "την τεχνική έρευνας για την αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική περιγραφή του έκδηλου περιεχομένου (manifest content) της επικοινωνίας"⁵.

Το αντικείμενο της ανάλυσης περιεχομένου μπορεί να αφορά σε οποιαδήποτε έκφραση επικοινωνίας με τη χρήση προφορικής ή γραπτής γλώσσας. Μολονότι η μέθοδος έχει συνδεθεί κυρίως με την ανάλυση του γραπτού και του προφορικού λόγου στο πλαίσιο των μέσων μαζικής επικοινωνίας (άρθρα στον ημερήσιο τύπο, τηλεοπτικά/ραδιοφωνικά προγράμματα, διαφημίσεις, δημόσιες ομιλίες πολιτικών προσώπων)⁶, ωστόσο, μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιονδήποτε επικοινωνιακό λόγο ή μήνυμα, σε όποια μορφή και αν εμφανίζεται (π.χ. ελεύθερες συνεντεύξεις, προσωπικές επιστολές, ημερολόγια, πρακτικά συνελεύσεων), ενώ μια από τις εφαρμογές της είναι στη φιλολογική λογοτεχνική ανάλυση⁷.

Η ανάλυση περιεχομένου αναφέρεται πάντοτε σε ένα σύνολο ή σώμα τεκμηρίων που χρησιμοποιείται ως βάση για τη σπουδή της έρευνας. Τα τεκμήρια αποτελούν το υλικό που επεξεργάζεται ο ερευνητής, για να ανακαλύψει αναγνωρίσιμες ιδιότητες ή καταστάσεις, με σκοπό να συναγάγει ειδικά και έγκυρα συμπεράσματα⁸. Βασικός στόχος της συγκεκριμένης ερευνητικής μεθόδου είναι η μετατροπή "ακατέργαστων" πληροφοριών σε δεδομένα τα οποία μπορούν να τύχουν μιας συστηματικής, ποσοτικής επεξεργασίας και περιγραφής. Πιο συγκεκριμένα, η μέθοδος ανάλυσης κειμένου είναι ένα ερευνητικό εργαλείο που χρησιμοποιείται για τον καθορισμό της παρουσίας συγκεκριμένων λέξεων ή εκφράσεων ή δομών μέσα σε ένα κείμενο ή σε ένα σύνολο κειμένων. Οι ερευνητές ποσοτικοποιούν και αναλύουν την παρουσία, τα νοήματα και τις συσχετίσεις λέξεων και δομών και, στη συνέχεια, μέσω της

⁴ Η ανάλυση περιεχομένου καθιερώθηκε στον επιστημονικό χώρο σε μεγάλο βαθμό με την έκδοση της ολοκληρωμένης περιγραφής της μεθόδου στο: Berelson, B. και P.F.Lazarsfeld (1948). *The Analysis of Communication Content*, Chicago & New York: University and Columbia Press.

⁵ βλ. Berelson (1952), ό.π., σελ.18.

⁶ βλ. Ν. Κυριαζή (1998), ό.π., σελ. 283.

⁷ βλ. Krippendorff (1980), ό.π., σελ.34 και Holsti (1969), ό.π., σσ. 61-62. Επίσης, βλ. Krippendorff, K. (1989). "Content-analysis" στο Barnouw E. & Gerbner, G. (επιμ.) *International Encyclopedia of Communications*, vol1. New York/Oxford: Oxford University Press: 403-407, σελ. 405.

⁸ Βάμβουκας, Μ. (1991). *Εισαγωγή στην Ψυχοπαιδαγωγική έρευνα και Μεθοδολογία*. Αθήνα: Γρηγόρης, σσ. 263-281.

κωδικοποίησης και ταξινόμησης κυρίαρχων στοιχείων (αξίες, ρόλοι, θέματα, εικόνες, στάσεις κλπ.), εξάγουν συμπεράσματα και επιτυγχάνουν μια συστηματική και αντικειμενική περιγραφή ενός συνόλου "κειμένων".

Κατά συνέπεια, το βασικό πλεονέκτημα⁹ της μεθόδου ανάλυσης κατά την εφαρμογή της σε λογοτεχνικά βιβλία είναι η αποφυγή των υποκειμενικών κρίσεων του ερευνητή που μελετά μεμονωμένους τίτλους, σε αντίθεση με τον ερευνητή που καταλήγει σε αντικειμενικά συμπεράσματα μετά από την προσέγγιση συστηματικά επιλεγμένου σώματος βιβλίων¹⁰. Επιπλέον, μια τέτοια μέθοδος είναι ιδιαίτερα χρήσιμη σε περιπτώσεις, όπως της συγκεκριμένης μελέτης, όπου απουσιάζει κάθε προηγούμενη διερεύνηση και γνώση σχετικά με την αποτύπωση των τεχνικών αναπαράστασης συνείδησης που χρησιμοποιούνται στα σύγχρονα ελληνικά εφηβικά μυθιστορήματα. Στο σημείο αυτό, πρέπει να τονιστεί ότι τα περιγραφικά αποτελέσματα της συγκεκριμένης διαδικασίας -εν προκειμένω οι αφηγηματικές τεχνικές που εμφανίζονται στο εξεταζόμενο σώμα κειμένων- δεν εξαντλούν τους στόχους της παρούσης μελέτης, αλλά συνιστούν την προκαταρκτική βάση για περαιτέρω εμβάθυνση και ανάλυση. Η επεξεργασία των δεδομένων και ο έλεγχος των υποθέσεων γίνεται με τη χρήση άλλων μεθόδων -στη συγκεκριμένη περίπτωση με χρήση της σύγχρονης Θεωρίας της Αφήγησης (Narrative Theory)- στο πλαίσιο ενός ευρύτερου ερευνητικού σχεδιασμού.

Ο Holsti ορίζει ως βασικά χαρακτηριστικά της μεθόδου ανάλυσης την *αντικειμενικότητα* (objectivity), τη *συστηματικότητα* (system) και τη *γενίκευση* (generality), όπως άλλωστε ισχύει για κάθε είδους επιστημονική έρευνα¹¹. Η αντικειμενικότητα προϋποθέτει ότι η ερευνητική διαδικασία βασίζεται σε σαφώς διατυπωμένες αρχές και κανόνες, ώστε να αποκλείεται η υποκειμενική κρίση του ερευνητή. Η συστηματικότητα αναφέρεται στη συνέπεια με την οποία επιλέγεται το υλικό της έρευνας, ώστε να μην αποκλείεται από την ανάλυση υλικό που δεν επιβεβαιώνει τις αρχικές υποθέσεις του ερευνητή. Τέλος, η γενίκευση αναφέρεται στη

⁹ Η Tekla Bekkedal (1973), στο άρθρο της με τίτλο "Content-analysis of Children's Books." *Library Trends* 22.2, 109-127, παρουσιάζει τα πλεονεκτήματα της χρήσης της ανάλυσης περιεχομένου ως ερευνητικού εργαλείου για τη μελέτη της παιδικής λογοτεχνίας και καταγράφει τις βασικές κατευθύνσεις έρευνας που έχουν εφαρμόσει τη συγκεκριμένη μέθοδο σε παιδικά λογοτεχνικά βιβλία.

¹⁰ βλ. Bekkedal (1973), ό.π., σελ. 110.

¹¹ βλ. Holsti (1969), ό.π., σσ. 3-5.

δυνατότητα αναγωγής των ευρημάτων σε μια θεωρία, ώστε να μην αποτελούν απλώς περιγραφικές πληροφορίες.

Μολονότι η ανάλυση περιεχομένου που επιχειρείται στην παρούσα διατριβή δεν αποτελεί το βασικό κορμό της μελέτης, αλλά ένα "επικουρικό" εργαλείο για την κυρίως αφηγηματολογική ανάλυση, που είναι το θεμελιώδες ερευνητικό ζητούμενο, ωστόσο, γίνεται προσπάθεια η εφαρμογή της μεθόδου να ακολουθεί τις παραπάνω βασικές αρχές της αντικειμενικότητας, της συστηματικότητας και της γενίκευσης. Επίσης, η διαδικασία ακολουθεί τα βήματα που αναγνωρίζονται ως τυπικά στάδια κάθε ανάλυσης περιεχομένου. Συγκεκριμένα, η ανάλυση περιεχομένου συνιστά μια διαδικασία που αποτελείται από τις εξής φάσεις :

A. Στο πρώτο στάδιο αποσαφηνίζεται το ερευνητικό αντικείμενο και διατυπώνονται με ακρίβεια τα ερευνητικά ερωτήματα.

B. Στο δεύτερο στάδιο καθορίζονται οι πηγές του ποιοτικού υλικού. Παρουσιάζεται το προς έρευνα και ανάλυση δείγμα και εξηγείται πώς αυτό επιλέχτηκε.

Γ. Στο τρίτο στάδιο απομονώνονται τα στοιχεία (μονάδες καταγραφής) που ενδιαφέρουν τον αναλυτή, καθώς ανταποκρίνονται στα αρχικά διατυπωμένα ερευνητικά ερωτήματα και, στη συνέχεια, ταξινομούνται σε κατηγορίες και υπο-κατηγορίες.

Δ. Το τέταρτο στάδιο αφορά στην συστηματοποίηση των εννοιολογικών κατηγοριών στις οποίες κατατάσσονται τα ποιοτικά δεδομένα. Στο στάδιο αυτό περιγράφονται τα ευρήματα της έρευνας, συγκρίνονται και συνοψίζονται με συστηματικό τρόπο.

E. Το πέμπτο στάδιο, άμεσα αλληλένδετο και πολλές φορές ταυτόχρονο με το προηγούμενο, περιλαμβάνει την ανάλυση των δεδομένων και την εξαγωγή συμπερασμάτων.

3.2. Επιλογή του υλικού της έρευνας

Το πρώτο στάδιο μιας έρευνας με τη μέθοδο ανάλυσης περιεχομένου περιλαμβάνει μια αρχική θεωρητική επεξεργασία και μια αποσαφήνιση του ερευνητικού αντικειμένου και των ερευνητικών ερωτημάτων¹². Συνήθως το στάδιο αυτό διατρέχει ολόκληρη την ερευνητική διαδικασία, εφόσον ανασχηματίζεται και μετασχηματίζεται

¹² βλ. Κυριαζή (1999), ό.π., σελ.288.

καθώς συλλέγονται τα δεδομένα και προχωρά η ταξινόμηση, η καταγραφή και η ανάλυση τους. Σε γενικές γραμμές, ένα σωστά διατυπωμένο ερώτημα ή υπόθεση μπορεί να συμβάλει στην αποφυγή άσκοπης συλλογής δεδομένων. Στα πλαίσια της συγκεκριμένης μελέτης έχει προσδιοριστεί το ακόλουθο ερευνητικό ερώτημα: σε ποιο βαθμό και με ποιες συγκεκριμένες τεχνικές έχουν επιλέξει να αναπαραστήσουν τη συνείδηση του έφηβου ήρωα οι Έλληνες συγγραφείς σύγχρονων μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε έφηβους αναγνώστες.

Μετά την αποσαφήνιση του ερευνητικού αντικειμένου, το δεύτερο στάδιο της διαδικασίας της ανάλυσης περιεχομένου είναι η επιλογή του δείγματος ή δειγματοληψία (sampling)¹³. Η επιλογή του δείγματος συνδέεται με το αρχικό ερευνητικό ερώτημα. Αυτό σημαίνει ότι, ανάλογα με τις υποθέσεις ή τα ερωτήματα που έχουν τεθεί, επιλέγεται εκείνο το είδος των δεδομένων που συμβάλλει στην εξαγωγή συμπερασμάτων στα συγκεκριμένα ερωτήματα. Η διαδικασία της επιλογής δείγματος μπορεί να περιλαμβάνει ακόμα και μείωση του όγκου των δεδομένων που θα εξεταστούν από το σύνολο ενός ερευνητικού πεδίου, ώστε να καταστεί το δείγμα περισσότερο διαχειρίσιμο. Έτσι, για να περιοριστεί ο όγκος δεδομένων του δείγματος μπορεί να τεθούν συγκεκριμένα ποιοτικά κριτήρια και να επιλεγούν οι πηγές εκείνες, οι οποίες σχετίζονται αμεσότερα με το αρχικό ερευνητικό ερώτημα.

Στη βάση αυτής της λογικής προσδιορίζεται το ακριβές αντικείμενο της έρευνας, που σχετίζεται με τα βασικά ερευνητικά ενδιαφέροντα της παρούσας διατριβής. Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα δεν ασχολείται με κάθε σύγχρονο λογοτεχνικό έργο που έχει ταξινομηθεί από τους εκδότες στην κατηγορία του εφηβικού-νεανικού μυθιστορήματος, αλλά επικεντρώνεται στην ειδική κατηγορία που αρχίζει να διαμορφώνεται μέσα στους κόλπους της εφηβικής λογοτεχνίας - στη διεθνή εκδοτική παραγωγή, αλλά πρόσφατα και στην Ελλάδα- και η οποία απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους που έχουν απομακρυνθεί από την παιδική ηλικία και έχουν μπει στην καθαρή εφηβεία ή βρίσκονται ακόμα και στα όρια της ενηλικίωσης.

¹³ Holsti (1969), ό.π., σσ. 127-135.

Τα μυθιστορήματα που έχουν ταξινομηθεί από τους εκδότες στις ειδικές σειρές για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες προορίζονται για ένα πιο ώριμο εφηβικό αναγνωστικό κοινό, που ενδεχομένως διαθέτει πλέον επαρκή εφόδια, ώστε να πλησιάσει λογοτεχνικά κείμενα ενηλίκων¹⁴. Τα μυθιστορήματα της συγκεκριμένης κατηγορίας καλούνται να οδηγήσουν τον αναγνώστη σταδιακά από την ανάλαφρη - μη απαιτητική- ανάγνωση στην προηγμένη λογοτεχνική ανάγνωση ενισχύοντας τη μετάβασή του από την παιδική λογοτεχνία στα πιο σύνθετα κείμενα της λογοτεχνίας ενηλίκων. Με αυτό το σκεπτικό, η συγκεκριμένη κατηγορία προσφέρεται ως ερευνητικό αντικείμενο για τη μελέτη των αφηγηματικών τρόπων αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης, που αποτελεί το ερευνητικό ενδιαφέρον της συγκεκριμένης διατριβής, καθώς είναι αναμενόμενο -ακόμα και ως ερευνητική υπόθεση- να περιλαμβάνει κείμενα με πιο προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές, που απαιτούν μεγαλύτερη νοητική προσπάθεια από τον έφηβο αναγνώστη.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, για τους σκοπούς της έρευνας περιεχομένου της παρούσας μελέτης, συγκεντρώθηκαν όλα εκείνα τα ελληνικά μυθιστορήματα που έχουν ταξινομηθεί από τους εκδοτικούς οίκους στον τομέα της εφηβικής-νεανικής λογοτεχνίας και πληρούν τα ακόλουθα ποιοτικά κριτήρια:

1. Τα βιβλία προορίζονται για μεγαλύτερους εφήβους που έχουν απομακρυνθεί από την παιδική και την πρώιμη εφηβική ηλικία και πλησιάζουν την ενηλικίωση. Έτσι, επιλέχθηκαν βιβλία που όχι μόνο έχουν ταξινομηθεί από τους εκδοτικούς οίκους στην κατηγορία της εφηβικής λογοτεχνίας, αλλά επιπλέον εντάσσονται στην ξεχωριστή υποκατηγορία για εφήβους άνω των 15-16 ετών.

2. Τα βιβλία ανήκουν στο λογοτεχνικό είδος του μυθιστορήματος. Αποκλείονται εκ των πραγμάτων από το δείγμα συλλογές διηγημάτων, ακόμα και αν πληρούν τα υπόλοιπα ποιοτικά κριτήρια¹⁵.

¹⁴ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη διάκριση της συγκεκριμένης υποκατηγορίας στα όρια του εφηβικού μυθιστορήματος βλ. την ενότητα 2.3. του προηγούμενου κεφαλαίου.

¹⁵ Για παράδειγμα, δε συμπεριλήφθηκαν στο δείγμα οι συλλογές διηγημάτων: *Κοσμοδρόμιο* της Ελένης Κατσαμά και *Τα Μπανανόψαρα* του Φίλιππου Μανδηλαρά μολονότι πληρούσαν τα υπόλοιπα ποιοτικά κριτήρια του δείγματος.

2. Τα βιβλία είναι γραμμένα από Έλληνες συγγραφείς στην ελληνική γλώσσα. Δε συμπεριλαμβάνονται στο δείγμα τα μεταφρασμένα μυθιστορήματα που στους περισσότερους εκδοτικούς οίκους είναι ισάριθμα ή και περισσότερα από τα ελληνικά στην κατηγορία της εφηβικής-νεανικής λογοτεχνίας.

4. Τα βιβλία έχουν πρωταγωνιστές εφήβους από 12 μέχρι 18-20 ετών¹⁶. Οι ενήλικοι ήρωες (γονείς, δάσκαλοι, φίλοι κλπ.) είναι δευτερεύοντες χαρακτήρες.

5. Η θεματολογία δεν αποτέλεσε κριτήριο για την επιλογή του δείγματος. Το δείγμα ήταν ανοιχτό σε όλες τις υποκατηγορίες του εφηβικού μυθιστορήματος: κοινωνικό, ιστορικό, αστυνομικό, φαντασίας, περιπέτειας κλπ.

Ο τρόπος με τον οποίο επιλέχθηκαν αρχικά τα βιβλία ήταν μέσω των πληροφοριών που παρείχαν οι εκδοτικοί οίκοι¹⁷ αλλά και η τράπεζα δεδομένων του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ)¹⁸ σχετικά με την ηλικία των πρωταγωνιστών, τη χρονολογία της πρώτης έκδοσης και κυρίως την κατηγορία που εντάσσονται με βάση το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνονται. Μετά τη συγκρότηση του αρχικού δείγματος, τα συμπεριληφθέντα βιβλία αναγνώσθηκαν και ελέγχθηκαν ως προς την εφαρμογή όλων των παραπάνω ποιοτικών κριτηρίων. Για τις ανάγκες συλλογής δείγματος αντλήθηκαν πληροφορίες από όλους τους ελληνικούς εκδοτικούς οίκους

¹⁶ Οι Atkinson et al (1996). *Hilgard's Introduction to Psychology*, New York: Harcourt Brace College Publishers, σελ. 104-105, ορίζουν την εφηβεία ως την ηλικιακή περίοδο από τα δώδεκα έως τα δεκαοκτώ έτη. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι ενώ το κατώτατο ηλικιακό όριο των πρωταγωνιστών (12 ετών) τηρήθηκε με αυστηρότητα, κρίναμε σκόπιμο να υπάρξει ελαστικότητα ως προς το ανώτατο ηλικιακό όριο, με δεδομένο ότι το πέρασμα από την εφηβεία στη νεότητα δε μπορεί να καθοριστεί με τόση ακρίβεια, όπως το πέρασμα από την παιδική στην εφηβική ηλικία. Έτσι, συμπεριλήφθηκαν στο δείγμα και βιβλία με πρωταγωνιστές που βρίσκονταν στην πρόωμη φοιτητική ηλικία. βλ. και Spracks 1981: 6: "Ενώ η εφηβεία ξεκινάει με την έναρξη της ήβης, δεν υπάρχει ξεκάθαρος τρόπος να προσδιορίσουμε τη λήξη της". Επίσης, ο Ι.Ν. Παρασκευόπουλος, (1985: 16) τοποθετεί τα όρια της εφηβικής ηλικίας από το 11ο μέχρι το 20ο περίπου έτος. (Για την ασυμφωνία των μελετητών για το ανώτατο όριο της εφηβείας βλ. επιπλέον Μανωλόπουλος (1987), ό.π., σσ. 64-69 και Αναστασόπουλος (2002), ό.π., σσ. 41-43).

¹⁷ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν αρχικά από τους επίσημους διαδικτυακούς ιστοτόπους που διατηρούν οι εκδοτικοί οίκοι και, όπου χρειάστηκε, επιβεβαιώθηκαν από τους υπευθύνους επικοινωνίας τους. Οι διαδικτυακές διευθύνσεις που χρησιμοποιήθηκαν ως πηγή πληροφοριών ήταν οι εξής: www.patakis.gr (Εκδόσεις Πατάκης), www.kastaniotis.com (Εκδόσεις Καστανιώτης), www.kedros.gr (Εκδόσεις Κέδρος), www.psichogios.gr (Εκδόσεις Ψυχογιός), www.metaixmio.gr (Εκδόσεις Μεταίχμιο), www.ekdoseisparadopoulos.gr (Εκδόσεις Παπαδόπουλος), www.minoas.gr (Εκδόσεις Μίνωας), www.agyra.gr (Εκδόσεις Άγκυρα), www.diaplasisbooks.gr (Εκδόσεις Διάπλασις).

¹⁸ διαδικτυακός ιστότοπος: www.biblionet.gr.

που εκδίδουν βιβλία παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας¹⁹. Τελικά, από όλους τους ελληνικούς οίκους που εκδίδουν βιβλία παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, διαπιστώθηκε ότι μόνο οι εκδόσεις Πατάκης, Κέδρος, Καστανιώτης και Ψυχογιός διατηρούν εξειδικευμένη σειρά για μεγαλύτερους εφήβους.

Πιο συγκεκριμένα, οι εκδόσεις Μεταίχμιο στην κατηγορία "Βιβλία για νέους", η οποία διακρίνεται με σαφήνεια από την κατηγορία του παιδικού τους βιβλίου, έχουν συμπεριλάβει κυρίως μεταφρασμένα μυθιστορήματα ξένων συγγραφέων και λιγότερα ελληνικά. Δε διαφοροποιούν ηλικιακές φάσεις των εφήβων αναγνωστών. Ομοίως, στις εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα υπήρξε εφηβική σειρά με τον τίτλο "Νεανικές διαδρομές". Επειδή ο εκδοτικός οίκος δεν υφίσταται πλέον δε μπορούμε να δούμε πώς κατηγοριοποιεί τα βιβλία σε σχέση προς τους αναγνώστες του. Όμως, στην τράπεζα του ΕΚΕΒΙ όλα τα νεανικά-εφηβικά του συγκεκριμένου εκδοτικού οίκου είναι καταχωρημένα από 12 ετών. Δε φαίνεται καμία διαφοροποίηση για μεγαλύτερους εφήβους αναγνώστες. Αντίστοιχα, οι εκδόσεις Παπαδόπουλος ταξινομούν σε μια ενιαία σειρά "Παιδική/νεανική λογοτεχνία" τα βιβλία που προορίζονται για ανήλικους αναγνώστες. Παράλληλα, στις εκδόσεις Άγκυρα όλα τα βιβλία που εντάσσονται στη σειρά "Σύγχρονη εφηβική λογοτεχνία" προορίζονται για νέους άνω των 12. Στα εφηβικά άνω των 15 υπάρχουν μόνο μεταφρασμένα βιβλία ξένων συγγραφέων. Οι εκδόσεις Μίνωας στην κατηγορία: "Νεανικό- Σύγχρονη Ελληνική λογοτεχνία" έχουν συμπεριλάβει ένα βιβλίο²⁰, το οποίο διακρίνεται από τα υπόλοιπα που καταχωρούνται ως "Παιδικά- Σύγχρονη Ελληνική λογοτεχνία", χωρίς ωστόσο να προσδιορίζεται αν απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους. Τέλος, στις εκδόσεις Διάπλαση υπάρχει κατηγορία "Νεανική λογοτεχνία", όπου εντάσσονται τα μυθιστορήματα της σειράς "Ιπτάμενα ποδήλατα", χωρίς όμως να διευκρινίζεται η ηλικία του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνονται.

Οι παραπάνω εκδοτικοί οίκοι, είτε περιλαμβάνουν μια ενιαία εκδοτική σειρά για την παιδική-εφηβική λογοτεχνία είτε διακρίνουν τα εφηβικά-νεανικά βιβλία ως ξεχωριστή κατηγορία, αλλά χωρίς να προσδιορίζουν ειδικότερα την ηλικία του

¹⁹ Αρχικά συγκεντρώθηκαν όλα τα ελληνικά εφηβικά μυθιστορήματα, τα οποία ήταν καταχωρημένα στην τράπεζα δεδομένων του ΕΚΕΒΙ. Έπειτα, καταγράφηκαν οι εκδοτικοί οίκοι που έχουν εκδώσει βιβλία για εφήβους και, στη συνέχεια επιλέχθηκαν οι εκδοτικοί οίκοι που διαθέτουν ειδική σειρά βιβλίων που απευθύνεται σε εφήβους πάνω από 15 ετών.

²⁰ Πρόκειται για το βιβλίο της Βεατρίκη Κάντζολα - Σαμπατάκου, *Δε θέλω να μου λένε τι να κάνω*. Αθήνα : Μίνωας, 2012, που μάλιστα πρόκειται για επανέκδοση.

υποτιθέμενου αναγνωστικού κοινού. Την ίδια στιγμή, τέσσερις εκδοτικοί οίκοι έχουν πρόσφατα καθιερώσει υποκατηγορίες ακόμα και μέσα στα όρια της εφηβικής λογοτεχνίας, με βάση την ηλικία του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθύνονται. Η διαίρεση της λογοτεχνικής παραγωγής με βάση τις διαφορετικές ηλικιακές κατηγορίες του αναγνωστικού κοινού, ακόμα και αν δημιουργεί προβληματισμό σχετικά με τα κριτήρια ταξινόμησης που υιοθετούνται, αντικατοπτρίζει μια δεδομένη εκδοτική πραγματικότητα, η οποία διαμορφώνει το δείγμα της παρούσας έρευνας.

Πιο συγκεκριμένα, οι εκδόσεις Πατάκη διαθέτουν πολυάριθμες και ποικίλες σειρές παιδικών και νεανικών βιβλίων, τις οποίες ταξινομούν με βάση τη θεματολογία τους, αλλά κυρίως την ηλικία των αναγνωστών στους οποίους απευθύνονται -για παράδειγμα, "Χωρίς σωσίβιο" (5-7 ετών), "Στα βαθιά" (7-9 ετών), "Σπουργιτάκια" (6-10 ετών), "Χελιδόνια" (8-12 ετών), "Περιστέρια" (9-15), "Κύκνοι" (12-15) κ.α. Μεταξύ των ποικίλων κατηγοριών, διακρίναμε τις σειρές "Παρουσίες" (15-18 ετών) και "Σύγχρονη Λογοτεχνία για Νέους" (15-18 ετών), που δείχνουν την πρόθεση του εκδότη να αναγνωρίσει τη λογοτεχνία που απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους ως μια ξεχωριστή υποκατηγορία μέσα στους κόλπους της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι οι εκδόσεις Πατάκη, στις αρχές της δεκαετίας του '90, με καθοριστικό τον συμβουλευτικό ρόλο του συγγραφέα Μάνου Κοντολέων²¹, πραγματοποίησαν το καινοτόμο -και πρωτοποριακό για την τότε ελληνική εκδοτική πραγματικότητα- εγχείρημα να ιδρύσουν την αυτοτελή σειρά "Παρουσίες" με μεταφρασμένα και ελληνικά βιβλία αποκλειστικά για εφήβους αναγνώστες. Τα πρώτα εφηβικά βιβλία που μεταφράστηκαν και κυκλοφόρησαν, με πρόταση του Μάνου Κοντολέων, στη σειρά "Παρουσίες", με την τολμηρή τους θεματολογία και αφηγηματική τεχνική, δημιούργησαν ιδιαίτερη έκπληξη στους

²¹ Ο ίδιος ομολογεί ότι ο Robert Cormier με τον "Πόλεμο της σοκολάτας" (μυθιστόρημα που είχε κυκλοφορήσει στις αρχές της δεκαετίας του '70 και που στην Ελλάδα είχε τη φήμη του πολύ άγριου για να εκδοθεί) του άνοιξε το δρόμο τόσο για τη δημιουργία της σειράς "Παρουσίες" όσο και για τα δικά του συγγραφικά τολμήματα. Για το σχετικό παράθεμα βλ. Κοντολέων, Μ. (2011). Από το μυθιστόρημα εφηβείας σε εκείνα για νεαρούς ενήλικους αναγνώστες και τώρα στα cross-over, στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 51.

κριτικούς και το κοινό²². Με τη συγκεκριμένη σειρά, οι εκδόσεις Πατάκη, ακολουθώντας μια κυρίαρχη πλέον τάση στην διεθνή εκδοτική παραγωγή, καθιέρωσαν πρώτοι στον χώρο των ελληνικών εκδόσεων μια κατηγορία βιβλίων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους και τα οποία ο εμπνευστής της σειράς Μάνος Κοντολέων θεωρεί αμιγώς "εφηβικά" με την έννοια ότι "τολμούν να εγκαταλείψουν τον ασφαλή και ασφαλισμένο χώρο της παιδικής λογοτεχνίας"²³.

Η σειρά "Παρουσίες" περιλαμβάνει ξένα μεταφρασμένα και ελληνικά -του Μάνου Κοντολέων κυρίως- βιβλία που εκδόθηκαν πριν το 2000 και έχει πλέον αντικατασταθεί από τη σειρά "Σύγχρονη Λογοτεχνία για Νέους". Ο ίδιος ο Μάνος Κοντολέων -με την ιδιότητα του διευθύνοντος της σειράς- ερμηνεύει την αλλαγή της ονομασίας ως μια προσπάθειά του εκδότη να βοηθήσει τη σειρά να αναπτυχθεί εμπορικά²⁴. Σύμφωνα με τα παραπάνω, για τις ανάγκες της παρούσης έρευνας, συμπεριλαμβάνονται στο δείγμα τα παρακάτω είκοσι τρία (23) βιβλία της σειράς "Σύγχρονη Λογοτεχνία για Νέους" που πληρούν όλα τα ποιοτικά κριτήρια της έρευνας²⁵:

Τομέας: Παιδική - Νεανική Λογοτεχνία

Κατηγορία: Σύγχρονη Λογοτεχνία για Νέους (15-18)

Κοντολέων, Μάνος. *Γεύση πικραμύγδαλου*. Αθήνα: Πατάκης, 1995.

Ηλιόπουλος, Βαγγέλης. *Το ζύπνημα της φράουλας*. Αθήνα: Πατάκης, 1997.

Κοντολέων, Μάνος. *Μάσκα στο φεγγάρι*. Αθήνα : Πατάκης, 1997.

Κοντολέων, Μάνος. *Το ροκ ρεφρέν*. Αθήνα : Πατάκης, 1999.

Παπαμόσχου, Ηρώ. *Το χθες του έρωτα*. Αθήνα : Πατάκης, 2001.

Πέτροβιτς - Ανδρουτσοπούλου, Λότη. *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού*. Αθήνα: Πατάκης, 2008.

Τριανταφύλλου, Σώτη. *Αφρικανικό ημερολόγιο* Αθήνα: Πατάκης, 2008.

²² βλ. και Κατσίκη-Γκίβαλου (2011), ό.π., σελ.25: "Εντυπωσίασαν, αλλά και τρόμαξαν με την τόλμη τους. Τώρα δεκαπέντε σχεδόν χρόνια μετά την πρώτη τους έκδοση, παρά τις αντιρρήσεις κάποιων κριτικών και παιδαγωγών, η προσφορά τους κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική".

²³ Το σχετικό παράθεμα προέρχεται από: Κοντολέων (2011), ό.π., σελ. 51.

²⁴ Όπως σημειώνει ο Μ. Κοντολέων: "Χαρακτηριστικό είναι πως τα βιβλία της σειράς 'Παρουσίες' οι βιβλιοπώλες δεν ήξεραν σε ποια μεριά -εκείνη της ενήλικης λογοτεχνία ή στην άλλη της παιδικής- να τα τοποθετήσουν. Και γι' αυτό προτιμούσαν κάπου σε θέση ουδέτερη, να τα καταχωνιάσουν". Για το σχετικό παράθεμα βλ. Κοντολέων (2011), ό.π., σελ. 54.

²⁵ Τα μυθιστορήματα παρατίθενται με χρονολογική σειρά με βάση το έτος έκδοσής τους. Αν και ταξινομούνται στη σειρά "Σύγχρονη Λογοτεχνία για Νέους", αποκλείονται από το δείγμα με βάση το κριτήριο του λογοτεχνικού είδους οι ακόλουθες συλλογές διηγημάτων: Κατσαμά Ελένη, *Κοσμοδρόμιο*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2011 και Μανδηλαράς, Φίλιππος. *Τα Μπανανόψαρα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007.

- Μάστορη, Βούλα. *Ψίθυροι αγοριών: Όσα λένε τ' αγόρια μεταξύ τους*. Αθήνα: Πατάκης, 2009.
- Κοντολέων, Μάνος. *Ανίσχυρος άγγελος*. Αθήνα: Πατάκης 2010.
- Παπαγιάννη, Μαρία. *Το δέντρο το μονάχο*. Αθήνα: Πατάκης, 2010.
- Κοντολέων, Μάνος. *Δε με λένε Περγίνα... Άλεχ με λένε*. Αθήνα: Πατάκης, 2011.
- Δαρλάση, Αγγελική. *Με λένε... Σύννεφο ή Οι άγραφες σελίδες μιας Νεφέλης;*, Αθήνα: Πατάκης, 2012.
- Ζορμπά - Ραμμοπούλου, Βησσαρία. *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*. Αθήνα: Πατάκης, 2012.
- Πέτροβιτς-Ανδουτσοπούλου, Λότη. *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας*. Αθήνα: Πατάκης, 2012.
- Κ. Αλεξάνδρα. *Lalaland*. Αθήνα: Πατάκης, 2012.
- Σαραντίτη, Ελένη. *Η Χαρούλα στους εφτά ουρανούς*. Αθήνα: Πατάκης 2013.
- Παπαμόσχου, Ηρώ, *Στα βήματα της Ιφιγένειας*. Αθήνα: Πατάκης 2013.
- Κάσδαγλη, Στέλλα. *Ήθελα μόνο να χωρέσω*. Αθήνα: Πατάκης, 2013.
- Κουτσάκης, Πολυχρόνης. *Καιρός για ήρωες*. Αθήνα: Πατάκης, 2013.
- Κατσαμά Ελένη. *Γορίλλας στο φεγγάρι*. Αθήνα: Πατάκης 2014.
- Λαμπαδαρίδου-Πόθου, *Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου*. Αθήνα: Πατάκης, 2014.
- Πιπίνη Αργυρώ, *Η Αλίκη στην πόλη*. Αθήνα: Πατάκης, 2014.
- Κουτσάκης, Πολυχρόνης. *Μια ανάσα μόνο*. Αθήνα: Πατάκης, 2015.

Ομοίως, οι εκδόσεις Καστανιώτη διαθέτουν σειρά που απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους. Χωρίς να αναγράφεται καθαρά η ηλικία του υποτιθέμενου αναγνωστικού κοινού, ο τίτλος της σειράς "Γέφυρες: Λογοτεχνία για νέους" υπονοεί μια κατηγορία αναγνωσμάτων που εντάσσονται στο μεταβατικό στάδιο μεταξύ της εφηβικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας ενηλίκων και απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους, που βρίσκονται στο αντίστοιχο μεταβατικό ηλικιακό στάδιο. Η παράλληλη ύπαρξη της σειράς "εφηβική βιβλιοθήκη" πιστοποιεί την πρόθεση των εκδόσεων Καστανιώτη να διακρίνει ηλικιακές φάσεις μεταξύ των έφηβων αναγνωστών. Στη σειρά "Γέφυρες: Λογοτεχνία για νέους" των εκδόσεων Καστανιώτη τα παρακάτω δώδεκα (12) μυθιστορήματα πληρούν όλα τα ποιοτικά κριτήρια που έχουν τεθεί για τη συλλογή δείγματος²⁶:

²⁶ Τα μυθιστορήματα παρατίθενται με χρονολογική σειρά με βάση το έτος έκδοσής τους. Αποκλείστηκε από το δείγμα το βιβλίο του Νίκου Μουρατίδη, *Ο Αλκιβιάδης και οι Ολυμπιακοί Αγώνες*, Αθήνα: Καστανιώτης 2004, με βάση το κριτήριο της ηλικίας του πρωταγωνιστή.

Τομέας: Βιβλία για παιδιά

Κατηγορία: Γέφυρες: Λογοτεχνία για νέους

Κοντολεων, Μάνος. *Το ταξίδι που σκοτώνει*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1989. (Νέα έκδοση βελτιωμένη 2014).

Κλιάφα, Μαρούλα, *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*. Καστανιώτης 1992. (επανεκδοση 2004).

Χίου Έλσα, *Η νενέ η Σμυρνιά*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1993. (επανεκδοση 2004).

Σαραντίτη, Ελένη. *Κάποτε ο κυνηγός*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1997 (επανεκδοση 2004).

Χίου, Έλσα. *Σινιάλα με καθρέφτες*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1998 (επανεκδοση 2004).

Παράσχου Σοφία. *Το παιδί της καρδιάς*. Αθήνα: Καστανιώτης, 1998 (επανεκδοση 2005).

Παπαθεοδώρου, Βασίλης. *Οι εννέα καίσαρες*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2004.

Παπαθεοδώρου, Βασίλης. *Στη διαπασών*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2009.

Παπαθεοδώρου, Βασίλης. *Άλφα*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2009.

Πριοβόλου, Ελένη. *Τσόκο Μπλοκ*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2010.

Παπαθεοδώρου, Βασίλης, *Οι άρχοντες των σκουπιδιών*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2012.

Παπαθεοδώρου, Βασίλης, *Το ημερολόγιο ενός δειλού*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2014.

Παράλληλα, οι εκδόσεις Κέδρος διαθέτουν μια κατηγορία με τίτλο "Βιβλία για παιδιά και νέους", η οποία διακρίνεται από τις υπόλοιπες κατηγορίες που απευθύνονται σε ενήλικους αναγνώστες. Επιπλέον, ταξινομούν τα παιδικά και εφηβικά βιβλία σε υποκατηγορίες ανάλογα με την ηλικία των αναγνωστών. Έτσι, διακρίνουν βιβλία για αναγνώστες από 3, 9, 12 και 15 ετών. Για τις ανάγκες της συγκεκριμένης έρευνας, έχουν συμπεριληφθεί στο δείγμα τα παρακάτω ένδεκα (11) βιβλία της τελευταίας χωριστής υποκατηγορίας (άνω των 15 ετών), που απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους:

Τομέας: Βιβλία για παιδιά και νέους

Κατηγορία: Από 15 ετών

Γκέρτσου-Σαρρή, Άννα. *Η άλλη φωνή*. Αθήνα: Κέδρος, 2005.

Παπαλιού, Ντορίνα, *Γκάτερ*. Αθήνα: Κέδρος, 2007.

Παπαθεοδώρου, Βασίλης. *Χνότα στο τζάμι*. 2007.

Παναγιωτάκης, Γιώργος. *Το μυστικό της άτυχης πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας*. Αθήνα: Κέδρος, 2008.

Κλιάφα, Μαρούλα. *Άγρια παιχνίδια*. Αθήνα: Κέδρος 2008.

Ισμαήλ, Ελπίδα. *Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία*. Αθήνα : Κέδρος, 2009.
Καπνιά-Αραποστάθη, Λένα. *Δίπλα στη θάλασσα*. Αθήνα: Κέδρος, 2010.
Ζουμπουλάκη, Κική. *Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ*. Αθήνα: Κέδρος, 2013.
Καπνιά-Αραποστάθη, Λ. *Το Ρομπότ των βράχων*. Κέδρος, 2012.
Ρουσάκη Μαρία. *Άκου το ρυθμό*. Αθήνα: Κέδρος, 2014.
Δεληβοριά, Μάγια. *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*. Αθήνα: Κέδρος, 2015.

Τέλος, οι εκδόσεις Ψυχογιός διαθέτουν εξειδικευμένη σειρά για το αναγνωστικό κοινό που βρίσκεται στην μεταβατική ηλικιακή φάση της όψιμης εφηβείας. Χρησιμοποιώντας τον τίτλο "Πυξίδα για εφήβους και ενήλικες", οι εκδόσεις Ψυχογιός φαίνεται να υιοθετούν και επίσημα την νέα κατηγορία των "cross-over" βιβλίων, που γράφονται για να αναγνωσθούν τόσο από εφήβους όσο και από ενήλικους αναγνώστες. Αντίστοιχα, με τη σειρά "Μικρή πυξίδα για παιδιά και εφήβους", οι εκδόσεις Ψυχογιός καλύπτουν την εξίσου μεταβατική ηλικιακή φάση της πρώιμης εφηβείας. Η σειρά "Πυξίδα για εφήβους και ενήλικες" περιλαμβάνει κυρίως μεταφρασμένα μυθιστορήματα ξένων συγγραφέων -τα περισσότερα από το χώρο της φανταστικής λογοτεχνίας- που ανήκουν στα "ευπώλητα" της διεθνούς εκδοτικής παραγωγής.

Μεταξύ των μεταφρασμένων βιβλίων της συγκεκριμένης σειράς περιλαμβάνονται μερικά από αυτά που θεωρούνται ότι καθιέρωσαν διεθνώς την νέα τάση της "cross-over" λογοτεχνίας, όπως όλοι οι τόμοι της σειράς της J.K. Rowling *Harry Potter*, της σειράς της Richelie Mead *Γαλαζοαίματοι* (Bloodline), της σειράς της L.J.Smith *Vampire Diaries* αλλά και το πολυσέλιδο βιβλίο του Markus Zusak (2006) *Η Κλέφτρα των Βιβλίων* (σε μετάφραση Κ. Κοντολέων), το οποίο ο κριτικός Jonathan Hunt (2007) τοποθετεί στα πρώτα βιβλία της ρεαλιστικής εφηβικής λογοτεχνίας με χαρακτηριστικά cross-over μυθιστορήματος²⁷. Η κατηγορία "Πυξίδα για εφήβους και ενήλικους", σαφώς προσανατολισμένη σε βιβλία που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους, περιλαμβάνει και τα ακόλουθα πέντε (5) βιβλία Ελλήνων συγγραφέων, που εντάσσονται στο δείγμα της έρευνας, καθώς πληρούν όλα τα ποιοτικά κριτήρια που αναφέρθηκαν:

²⁷ βλ. Hunt J. (2007), ό.π., σελ. 146.

Τομέας: Λογοτεχνία

Κατηγορία: Πυξίδα για εφήβους και ενήλικες

Μουρίκη, Κατερίνα. *Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική*. Αθήνα : Ψυχογιός, 2007.

Αυτζής, Μερκούριος. *Όστρακο στα μαλλιά*. Αθήνα : Ψυχογιός, 2008.

Αυτζής, Μερκούριος. *Μέτωπο στον καθρέφτη*. Αθήνα : Ψυχογιός, 2010.

Γκρέκου, Γλυκερία. *Η μοναξιά των συνόρων*. Αθήνα: Ψυχογιός 2013.

Ζώτου Λία & Καραγεωργίου Θεοδωρής. *Η εξαφάνιση*. Αθήνα: Ψυχογιός 2013.

Συμπερασματικά, το υλικό που εξετάζεται στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, πληροί όλα τα ποιοτικά κριτήρια που τέθηκαν για την ανάλυση περιεχομένου και αποτελείται από τα συνολικά πενήντα ένα (51) βιβλία που προαναφέρθηκαν. Τα περισσότερα από τα μυθιστορήματα που αποτέλεσαν αντικείμενο της έρευνας εκδόθηκαν μετά το 2000, οπότε και δημιουργήθηκε η συγκεκριμένη εκδοτική υποκατηγορία-σειρά στα πλαίσια της παιδικής-εφηβικής λογοτεχνίας. Παράλληλα, στις σειρές αυτές εμφανίζονται και ορισμένα παλαιότερα μυθιστορήματα που έχουν συμπεριληφθεί στη συγκεκριμένη σειρά μετά την επανέκδοσή τους²⁸. Ωστόσο, η πλειονότητα των μυθιστορημάτων έχει εκδοθεί κατά την τελευταία δεκαετία (2005-2015), πιστοποιώντας τη διαμόρφωση μιας νέας τάσης στην ελληνική εκδοτική πραγματικότητα²⁹. Τα πενήντα ένα (51) μυθιστορήματα έχουν γραφτεί από είκοσι επτά (27) συγγραφείς μεταξύ των οποίων μόνο πέντε (5) είναι άνδρες. Οι γυναίκες συγγραφείς κυριαρχούν και σε αυτή την κατηγορία, όπως συμβαίνει γενικότερα στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία. Τα περισσότερα από τα μυθιστορήματα της κατηγορίας έχουν γραφτεί από συγγραφείς καθιερωμένους στο χώρο της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας³⁰, ενώ αρκετά προέρχονται από πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφείς.

²⁸ Σε σύνολο 51 μυθιστορημάτων, 41 έχουν εκδοθεί μετά το 2000 και 10 έχουν εκδοθεί από το 1989 έως το 1999. Τα μυθιστορήματα των εκδόσεων Καστανιώτη *Σινιάλα με καθρέφτες*, *Η Νενέ η Σμυρνιά*, *Το παιδί της καρδιάς*, *Κάποτε ο κνηγός*, *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες* και *Το ταξίδι που σκοτώνει* περιελήφθησαν στη σειρά "Γέφυρες: Λογοτεχνία για Νέους" μετά την επανέκδοσή τους. Επίσης, τα μυθιστορήματα *Γεύση πικραμύγδαλου*, *Μάσκα στο φεγγάρι*, *Το ζύπνημα της φράουλας*, και το *Ροκ ρεφρέν* των εκδόσεων Πατάκη είχαν ταξινομηθεί αρχικά στην πρωτοποριακή εκδοτική σειρά "Παρουσίες", η οποία αντικαταστάθηκε από τη σειρά "Σύγχρονη Λογοτεχνία για Νέους (15-18)", στην οποία έχουν συμπεριληφθεί μαζί με νεότερα μυθιστορήματα που εκδόθηκαν μετά το 2000.

²⁹ Αξίζει να σημειωθεί ότι περισσότερα από τα μισά μυθιστορήματα του δείγματος έχουν εκδοθεί τα τελευταία πέντε χρόνια.

³⁰ Εξαίρεση αποτελεί η παρουσία της Σώτης Τριανταφύλλου (*Αφρικανικό Ημερολόγιο*), η οποία γράφει κυρίως μυθιστορήματα για ενήλικους.

Οι ηλικίες των πρωταγωνιστών κυμαίνονται από την πρώιμη εφηβεία μέχρι τα πρώτα χρόνια της ενηλικίωσης, αλλά όπως είναι μάλλον εύλογο για τη συγκεκριμένη κατηγορία, οι περισσότεροι πρωταγωνιστές βρίσκονται στην ίδια ηλικία με το αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνονται, δηλαδή από 15 ετών έως 18. Ως προς τη θεματολογία, η μυθοπλασία εξελίσσεται συνήθως στο ρεαλιστικό περιβάλλον της σύγχρονης καθημερινότητας και αναδεικνύει τα ψυχολογικά αδιέξοδα των εφήβων σε σχέση με σκληρά θέματα όπως τα ναρκωτικά³¹, το AIDS³², η σεξουαλική εκμετάλλευση εφήβων³³, η φτώχεια³⁴, η βία μεταξύ εφήβων³⁵, η ενδοοικογενειακή βία³⁶, η σεξουαλική παρενόχληση³⁷, η νευρική ανορεξία³⁸, το πένθος από την απώλεια γονέα³⁹, η εφηβική κατάθλιψη και αυτοκαταστροφική διάθεση⁴⁰, η ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη⁴¹, αλλά και θέματα που είχαν και παλαιότερα απασχολήσει τους συγγραφείς εφηβικής λογοτεχνίας όπως ο ρατσισμός⁴², το διαζύγιο⁴³ και η υιοθεσία⁴⁴. Δεν έχουν όλα τα μυθιστορήματα που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους τολμηρή ή σκληρή θεματολογία. Αντιθέτως, αρκετά από αυτά αγγίζουν εμπειρίες ανώδυνες αλλά σημαντικές για την εφηβική ψυχοσύνθεση, όπως είναι η αποδοχή των έντονων σωματικών αλλαγών⁴⁵, η σταδιακή ανεξαρτητοποίηση από το γονεϊκό προστατευτισμό⁴⁶ ή το πρώτο ερωτικό σκίρτημα⁴⁷. Επιπλέον, υπάρχει και σε αυτήν την κατηγορία μια μικρή ομάδα μυθιστορημάτων περιπέτειας ή μυστηρίου⁴⁸. Πάντως σε όλα τα μυθιστορήματα η πλοκή οδηγεί σταδιακά στην ωρίμαση των χαρακτήρων, στον αυτοπροσδιορισμό της ταυτότητάς τους, την ανάπτυξη της προσωπικής ιδεολογίας και ηθικής, καθώς και τη μετάβαση στον κόσμο των ενηλίκων.

³¹ *Το ταξίδι που σκοτώνει*

³² *Γεύση πικραμύγδαλου*

³³ *Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε*

³⁴ *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*

³⁵ *Στη διαπασών, Οι εννέα καίσαρες, Άγρια παιχνίδια*

³⁶ *Με λένε...σύννεφο*

³⁷ *Με λένε...σύννεφο, Η Αλίκη στην πόλη, Lalaland.*

³⁸ *Ήθελα μόνο να χωρέσω, Μέτωπο στον καθρέφτη*

³⁹ *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*

⁴⁰ *Με λένε...σύννεφο, Σελίδες ενός εφήβου χειμώνα, Καιρός για ήρωες, Άγρια παιχνίδια*

⁴¹ *Αφρικανικό Ημερολόγιο*

⁴² *Στη διαπασών, Η μοναξιά των συνόρων, Οι εννέα καίσαρες*

⁴³ *Μέτωπο στον καθρέφτη*

⁴⁴ *Το παιδί της καρδιάς, Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία*

⁴⁵ *Ψίθυροι αγοριών.*

⁴⁶ *Η άλλη φωνή.*

⁴⁷ *Το χθες του έρωτα, Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ, Lalaland, Το ζύπνημα της φράουλας*

⁴⁸ *Χνότα στο τζάμι, Γκάτερ, Δίπλα στην ίδια θάλασσα, Το Ρομπότ των βράχων, Οι άρχοντες των σκουπιδιών.*

Συμπερασματικά, στη θεματολογία των μυθιστορημάτων της κατηγορίας που εξετάζεται στην παρούσα έρευνα εντοπίζονται αρκετά "τολμηρά" στοιχεία που δικαιολογούν εύκολα την ταξινόμηση σε εκδοτική σειρά που απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους, αλλά όχι σε όλα τα κείμενα του δείγματος. Άλλωστε, η "τόλμη" των συγγραφέων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους που διαθέτουν ενδεχομένως επαρκή εφόδια, ώστε να διαβάζουν κείμενα από τη λογοτεχνία ενηλίκων, δεν εξαντλείται μόνο σε θεματικές επιλογές που θεωρούνται απαγορευτικές για μικρότερες ηλικίες αναγνωστών -όπως είναι, για παράδειγμα, η βία, η σεξουαλική δραστηριότητα ή οι ποικίλες σκληρές όψεις της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Τα μυθιστορήματα που καλούνται να οδηγήσουν τον έφηβο αναγνώστη σταδιακά από την ανάλαφρη -μη απαιτητική- ανάγνωση στην προηγμένη λογοτεχνική ανάγνωση ενισχύοντας τη μετάβασή του από την παιδική-εφηβική λογοτεχνία στα πιο σύνθετα κείμενα της λογοτεχνίας ενηλίκων, εύλογα εμφανίζουν πιο σύνθετες αφηγηματικές τεχνικές που απαιτούν, αλλά και συγχρόνως καλλιεργούν, προηγμένες αναγνωστικές δεξιότητες. Η συγκεκριμένη ερευνητική υπόθεση, που αποτέλεσε βασικό κριτήριο για την επιλογή των εξειδικευμένων εκδοτικών υποκατηγοριών που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες ως ερευνητικό υλικό της ανάλυσης περιεχομένου, εξετάστηκε διεξοδικά μέσα από τη συστηματική ανίχνευση και διερεύνηση αφηγηματικών τεχνικών στο εξεταζόμενο σώμα κειμένων.

3.3. Κωδικοποίηση του ερευνητικού υλικού

Μετά την επιλογή του κατάλληλου δείγματος για τη διερεύνηση των προσδιορισμένων ερευνητικών ερωτημάτων, ακολουθεί η διαδικασία της κωδικοποίησης (coding)⁴⁹, η οποία συνίσταται στη συστηματική ταξινόμηση του υπό έρευνα υλικού, σύμφωνα με συγκεκριμένες κατηγορίες που διαμορφώνει ο ερευνητής και οι οποίες απορρέουν από τις θεωρητικές του υποθέσεις και συνδέονται με τα ερευνητικά του ερωτήματα. Έτσι, εφόσον έχουν καθορισθεί τα βασικά ερωτήματα που θα θέσει η έρευνα και τα δεδομένα στα οποία θα στηριχτεί, το

⁴⁹ βλ. σχετικά: Holsti (1969), ό.π., σσ. 94-126.

επόμενο στάδιο είναι ο προσδιορισμός⁵⁰: α. των κατηγοριών (και υποκατηγοριών) στις οποίες κατατάσσονται τα ποιοτικά δεδομένα και β. των μονάδων καταγραφής, δηλαδή των τμημάτων κειμένου που θα αποτελέσουν τη βάση για την κατηγοριοποίηση (λέξη, πρόταση, παράγραφος, θέμα ή το συνολικό κείμενο). Όταν η μονάδα καταγραφής δεν είναι δυνατό να ερμηνευτεί παρά μόνο σε σχέση με τα συμφραζόμενα, το εκτενέστερο αυτό τμήμα του περιεχομένου που συντελεί στην πιο έγκυρη κωδικοποίηση της μονάδας καταγραφής είναι η μονάδα των συμφραζομένων⁵¹.

Καθώς, η ανάλυση περιεχομένου στην ουσία είναι μια διαδικασία κατηγοριοποίησης των υπό έρευνα δεδομένων, η επιτυχία της μεθόδου εξαρτάται από τις κατηγορίες που διαμορφώνονται. "Δεδομένου ότι οι κατηγορίες περικλείουν την ουσία της έρευνας, η ανάλυση περιεχομένου αξιολογείται με βάση το σύστημα των κατηγοριών της"⁵². Έτσι, μια μελέτη είναι αποτελεσματική εφόσον οι κατηγορίες διατυπώνονται με σαφήνεια και είναι οι κατάλληλες για το συγκεκριμένο πρόβλημα. Ο ερευνητής μπορεί να επιλέξει ανάμεσα σε δύο διαφορετικές λύσεις: είτε να χρησιμοποιήσει κάποιες δεδομένες εξαρχής κατηγορίες σε άμεση συνάρτηση με κάποια επιστημονική θεωρία/τυπολογία ή να διαμορφώσει νέες κατηγορίες.

Η συγκεκριμένη μελέτη χρησιμοποιεί ως θεωρητικό της υπόβαθρο τη Θεωρία της Αφήγησης (Narrative Theory) και στηρίζεται κυρίως στο θεωρητικό μοντέλο του Gérard Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού, καθώς και στις θέσεις και στο θεωρητικό σχήμα που επεξεργάστηκε η Dorrit Cohn για τους τρόπους αναπαράστασης της συνείδησης στη μυθοπλασία⁵³. Για λόγους επιστημονικής εγκυρότητας, για την κατηγοριοποίηση του εξεταζόμενου υλικού η παρούσα έρευνα αξιοποιεί την τυπολογία της Cohn, η οποία αποτελεί την πρώτη -και κλασική πλέον- συστηματική και ολοκληρωμένη προσέγγιση της παρουσίασης της συνείδησης των λογοτεχνικών χαρακτήρων, καθώς και την τυπολογία του Genette, η οποία αποτέλεσε σταθμό στην αφηγηματική θεωρία και, παρά τις αδυναμίες της, δεν ξεπεράστηκε από τους μεταγενέστερους μελετητές.

⁵⁰ Για τις κατηγορίες και τις μονάδες καταγραφής βλ. και Κυριαζή (1998), ό.π., σσ. 289-297.

⁵¹ βλ. Κυριαζή (1998), ό.π., σ. 289.

⁵² βλ. Berelson (1952), ό.π., σ.147.

⁵³ Οι θεωρητικές αρχές για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού και, ειδικότερα, για την αναπαράσταση του εσωτερικού λόγου των μυθιστορηματικών χαρακτήρων παρουσιάζονται αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους της παρούσας διατριβής.

Όπως αναπτύχθηκε ήδη αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους της παρούσας διατριβής, η αποτύπωση της συνείδησης στη μυθοπλασία σχετίζεται με τον συνολικότερο τρόπο απόδοσης από τον αφηγητή της αφηγηματικής πληροφορίας. Συγκεκριμένα, κάθε συγγραφέας που ξεκινά να αφηγηθεί μια ιστορία καλείται να αποφασίσει σε σχέση με τις τεχνικές που θα ακολουθήσει σε τρία επιμέρους ζητήματα: 1. Ποια σχέση έχει ο αφηγητής με το αφηγηματικό υλικό; (Αφηγηματική φωνή). 2. Από ποια οπτική γωνία παρουσιάζει ο αφηγητής το αφηγηματικό υλικό; (Αφηγηματική προοπτική). 3. Με πόση ακρίβεια αναπαριστά ο αφηγητής το αφηγηματικό υλικό; (Αφηγηματική απόσταση); Τα συγκεκριμένα ερωτήματα σχετικά με την αφηγηματική φωνή, την αφηγηματική απόσταση και την αφηγηματική προοπτική ρυθμίζουν τον τρόπο αναπαράστασης του αφηγηματικού υλικού, και κατά συνέπεια, και τον τρόπο αναπαράστασης του εσωτερικού λόγου των χαρακτήρων της μυθοπλασίας, που αποτελεί το κεντρικό ζητούμενο της παρούσας διατριβής. Είναι προφανές ότι τα τρία παραπάνω ερωτήματα καθορίζουν τις κατηγορίες, με βάση τις οποίες θα ταξινομηθεί το ερευνητικό υλικό.

Εφαρμόζοντας την τυπολογία του Genette για τη διερεύνηση της αφηγηματικής φωνής και προοπτικής και την εξειδικευμένη στην αναπαράσταση της συνείδησης τυπολογία της Cohn για τη διερεύνηση της αφηγηματικής απόστασης προκύπτουν οι εξής κατηγορίες και υποκατηγορίες⁵⁴ για την κωδικοποίηση του υπό έρευνα υλικού:

Ποια η σχέση του αφηγητή με το αφηγηματικό υλικό;			
Εξωδιηγητικός-Ετεροδιηγητικός αφηγητής		Εξωδιηγητικός-Ομοδιηγητικός αφηγητής	
Φανερός	Καλυμμένος	Φανερός	Καλυμμένος
Ενδοδιηγητικός - Ετεροδιηγητικός αφηγητής		Ενδοδιηγητικός -Ομοδιηγητικός αφηγητής	
Φανερός	Καλυμμένος	Φανερός	Καλυμμένος

Από ποια οπτική γωνία παρουσιάζει ο αφηγητής το αφηγηματικό υλικό;		
Μηδενική εστίαση	Εσωτερική εστίαση ⁵⁵	Εξωτερική εστίαση

⁵⁴ Στο σημείο αυτό αναφέρονται επιγραμματικά οι κατηγορίες και υποκατηγορίες που έχουν παρουσιαστεί αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους της διατριβής.

⁵⁵ Όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά στο πρώτο κεφάλαιο (ενότητα 1.1.3.), στην τυπολογία που εφαρμόζεται στην παρούσα έρευνα, ο όρος "εσωτερική εστίαση" αναφέρεται στο τριμερές σχήμα του

Με πόση ακρίβεια αναπαριστά ο αφηγητής το αφηγηματικό υλικό;	
Τριτοπρόσωπη αφήγηση	Πρωτοπρόσωπη αφήγηση
Ψυχο-αφήγηση: α. Δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση β. Αρμονική ψυχο-αφήγηση	Αναδρομική αυτο-αφήγηση: α. Δυσαρμονική αυτο-αφήγηση β. Αρμονική αυτό-αφήγηση
Παρατιθέμενος μονόλογος: α. Με δείκτες παράθεσης β. Χωρίς δείκτες παράθεσης	Αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος: α. Με δείκτες παράθεσης β. Χωρίς δείκτες παράθεσης
Αφηγημένος μονόλογος: α. Με δείκτες παράθεσης β. Χωρίς δείκτες παράθεσης	Αυτο-αφηγημένος μονόλογος: α. Με δείκτες παράθεσης β. Χωρίς δείκτες παράθεσης
	Αυτόνομος μονόλογος
	Ημερολογιακή καταγραφή

Αφού καθοριστούν οι "κατηγορίες" και "υποκατηγορίες" μετά από θεωρητική επεξεργασία του ερευνητικού ερωτήματος, ο ερευνητής πρέπει να καθορίσει με ακρίβεια τις "μονάδες καταγραφής", με άλλα λόγια, τους δείκτες που πιστοποιούν ότι το κάθε εξεταζόμενο δεδομένο εμπίπτει σε μια κατηγορία⁵⁶. Αξιοποιώντας τα ίδια θεωρητικά μοντέλα του Genette και της Cohn από τα οποία αντλήθηκαν οι κατηγορίες και οι υποκατηγορίες, μπορούμε να προσδιορίσουμε με ακρίβεια τους δείκτες που θα συμβάλουν στην ανίχνευση τμημάτων κειμένου, με βάση τα οποία καθένα από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα ταξινομείται στις κατηγορίες και υποκατηγορίες της έρευνας. Όσο περισσότερες μονάδες καταγραφής (δείκτες) περιλαμβάνει μια ανάλυση περιεχομένου, τόσο μεγαλύτερη ακρίβεια ορισμού παρέχει στην ταξινόμηση-κατηγοριοποίηση.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπου διερευνώνται αφηγηματικές δομές, το κριτήριο κατηγοριοποίησης είναι πολύπλοκο, διότι λειτουργεί συγχρόνως σε γραμματικό, συντακτικό και σημασιολογικό επίπεδο. Οι δείκτες περιλαμβάνουν τόσο υφολογικά (γραμματικοσυντακτικά) χαρακτηριστικά όσο και νοηματικές μονάδες που

Genette για την αφηγηματική προοπτική και όχι στην αναθεώρηση του όρου στα πλαίσια του διμερούς σχήματος της Mieke Bal. βλ. Bal, M. (1977). *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck, σελ. 37.

⁵⁶ βλ. Holsti (1969), ό.π. σ. 95.

αναγνωρίζονται ως δείκτες μόνο με εξέταση των συμφραζομένων τους. Έτσι, από μεθοδολογική άποψη, πολύ συχνά η ταξινόμηση σε κατηγορίες μπορεί να είναι αρκετά δύσκολη, καθώς ένας δείκτης μπορεί να αναφέρεται σε μια πρόταση ή να αναπτύσσεται σε ολόκληρο κείμενο, μπορεί να εμφανίζεται σε μια μικρή λεπτομέρεια (επιλογή μιας λέξης, μιας γραμματικής μορφής, ενός ρητορικού σχήματος) ή να είναι παρών υπό διάχυτη μορφή σ' ολόκληρο το κείμενο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, στο επόμενο στάδιο της ανάλυσης περιεχομένου που εφαρμόστηκε στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, σε κάθε εξεταζόμενο μυθιστόρημα απομονώθηκαν τα στοιχεία (μονάδες καταγραφής) που ανταποκρίνονταν στα αρχικά διατυπωμένα ερευνητικά ερωτήματα και ταξινομήθηκαν σε κατηγορίες και υποκατηγορίες, ώστε να αποτυπωθούν τα ποιοτικά δεδομένα με συστηματικό τρόπο. Η παρουσίαση των αποτελεσμάτων της έρευνας και, κυρίως, η αναλυτική ερμηνευτική επεξεργασία τους, αποτελεί αντικείμενο του δεύτερου μέρους της διατριβής.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΑΝΑΛΥΣΗ:

**ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ
ΕΡΕΥΝΑΣ**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΕΦΗΒΙΚΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΣΕ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΡΙΤΟΠΡΟΣΩΠΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ

1.1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

Η Cohn επισημαίνει ότι ιστορικά οι συγγραφικές τεχνικές (authorial techniques¹) που δίνουν προβάδισμα στην αφηγηματική φωνή έναντι των χαρακτήρων, προηγούνται των τεχνικών που δίνουν έμφαση στους χαρακτήρες (figural techniques). Η Nikolajeva (2002) μεταφέρει τον ίδιο ισχυρισμό και στην παιδική λογοτεχνία και συνδέει τον παραδοσιακά καθιερωμένο δεσπόζοντα αφηγητή με την αντίληψη ότι η παιδική λογοτεχνία εξυπηρετεί διδακτικούς σκοπούς². Ο διδακτισμός έχει συνδεθεί με τον απεριόριστο συγγραφικό έλεγχο και τις επικεντρωμένες στο συγγραφέα αφηγήσεις, όπου ο φορέας της αφήγησης καθοδηγεί τον αναγνώστη λειτουργώντας ως φερέφωνο του συγγραφέα. Ωστόσο, η Nikolajeva επισημαίνει ότι οι σύγχρονοι συγγραφείς της παιδικής λογοτεχνίας έχουν σταδιακά μετακινηθεί προς την κατεύθυνση της επικεντρωμένης στον χαρακτήρα αφήγησης (figural discourse)³.

Η τάση που διαπιστώνει η Nikolajeva φαίνεται να επικρατεί και στην εγχώρια συγγραφική παραγωγή. Ένα σημαντικό προφανές συμπέρασμα από την παρούσα έρευνα στα μυθιστορήματα που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους είναι ότι σταδιακά καθιερώνεται η προτίμηση των συγγραφέων μυθιστορημάτων της συγκεκριμένης κατηγορίας στην τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή. Ενδεικτικό στοιχείο για την τάση των Ελλήνων συγγραφέων νεανικής λογοτεχνίας να μην επιλέγουν πλέον την άλλοτε επικρατέστερη τεχνική του παντογνώστη αφηγητή⁴ είναι ότι μεταξύ των μυθιστορημάτων που εκδόθηκαν την τελευταία πενταετία σε ελάχιστα επιλέγεται η συγκεκριμένη τεχνική. Ακόμα και οι συγγραφείς που επιλέγουν τα τελευταία χρόνια την τεχνική της τριτοπρόσωπης αφήγησης φαίνονται να

¹ Ο όρος authorial narrative situation ανήκει στον Stanzel όπως και ο όρος figural narrative situation.

² βλ. Nikolajeva, M. (2002α). "Imprints of the mind: The Depictions of Consciousness in Children's Literature". *Children's Literature Association Quarterly* 26, σελ.174. Για τον συγκεκριμένο ισχυρισμό η Nikolajeva παραπέμπει και στον Nodelman, P. (1992). *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Logman, σελ. 192.

³ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π..

⁴ Ο Παπαντωνάκης αναφέρει για την οπτική γωνία του παντογνώστη αφηγητή ότι πρόκειται για την πιο συνηθισμένη περίπτωση στην ελληνική παιδική μυθιστοριογραφία και κυρίως στο ιστορικό μυθιστόρημα. βλ. Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις Κειμένων για Παιδιά και για Νέους*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 436.

υιοθετούν σταθερά την περιορισμένη οπτική του έφηβου ήρωα, εξασφαλίζοντας στην αφήγησή τους τη συνοχή χαρακτήρα και αφηγητή. Οι συγγραφείς των μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους φαίνεται ότι - συνειδητά ή ασύνειδα- επιδιώκουν την εξάλειψη της ενήλικης συγγραφικής φωνής που αφηγείται πίσω από το προσωπείο της εφηβικής αφηγηματικής φωνής. Έτσι, ένα σημαντικό στοιχείο που διαφοροποιεί τα μυθιστορήματα της συγκεκριμένης κατηγορίας από αυτά που γράφονται για μικρότερα παιδιά είναι η προσπάθεια- πρόθεση των συγγραφέων να μη γράψουν από θέση ισχύος και να αποφύγουν τη φανερά διδακτική αφηγηματική φωνή που δίνει προβάδισμα στο συγγραφικό λόγο.

Στόχος της παρούσας ανάλυσης είναι να διερευνήσει τους τρόπους αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης τόσο σε αφηγήσεις με κυριαρχία του αφηγητή -και συνακόλουθα με εντονότερη την παρουσία της ενήλικης συγγραφικής φωνής- όσο σε αφηγήσεις επικεντρωμένες στο χαρακτήρα -και επομένως με εντονότερη την παρουσία μιας αυθεντικής εφηβικής φωνής. Η παρουσίαση των αφηγηματικών τεχνικών απόδοσης της εφηβικής συνείδησης διαιρείται σε δύο μέρη: τεχνικές που εμφανίζονται σε μυθιστορήματα με τριτοπρόσωπο αφηγητή και τεχνικές που εμφανίζονται σε μυθιστορήματα με πρωτοπρόσωπο αφηγητή. Παρά την ευρύτητα διαδομένη αντίληψη στο χώρο της σύγχρονης αφηγηματικής θεωρίας σχετικά με την περισσότερο τεχνική παρά ουσιαστική διάκριση μεταξύ πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης⁵, η διμερής διαίρεση της παρούσας ανάλυσης των τεχνικών αναπαράστασης συνείδησης σε πλαίσιο τριτοπρόσωπης και πρωτοπρόσωπης αφήγησης ακολουθεί την ανάλογη διαίρεση που εφαρμόζει η Cohn, η οποία επιχειρηματολογεί διαπιστώνοντας μια βαθιά διαφοροποίηση στη σχέση ανάμεσα στον αφηγητή και τον πρωταγωνιστή του, όταν αυτός ο πρωταγωνιστής του είναι το ίδιο το παρελθόν του⁶. Η αφήγηση των

⁵ Ο Genette (2007: 320) τονίζει ότι η επιλογή του μυθιστοριογράφου δε γίνεται ανάμεσα σε δύο γραμματικούς τύπους, αλλά ανάμεσα σε δύο αφηγηματικές στάσεις (των οποίων οι γραμματικοί τύποι δεν είναι παρά γραμματική συνέπεια): να βάλει ένα από αυτά τα πρόσωπα να αφηγηθεί την ιστορία (ομοδιηγητική αφήγηση) ή να βάλει έναν αφηγητή ξένο προς αυτή την ιστορία (ετεροδιηγητική αφήγηση). Ομοίως ο Chatman (1978: 209) θεωρεί ανακριβή τη χρήση του όρου "τριτοπρόσωπος αφηγητής". Ο αφηγητής είναι πάντοτε σε πρώτο πρόσωπο που είτε αναφέρεται στον εαυτό του στο πρώτο πρόσωπο, αφηγούμενος τη δική του ιστορία είτε αναφέρεται στο χαρακτήρα του οποίου την ιστορία αφηγείται στο τρίτο πρόσωπο. Τον όρο "τριτοπρόσωπος αφηγητής" απορρίπτει και η Mieke Bal (1997:22), καθώς ο αφηγητής από γραμματική άποψη είναι πάντα ένα "εγώ".

⁶ βλ. Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978, σελ. 15. Για περισσότερα βλ. τις εισαγωγικές επισημάνσεις του πρώτου κεφαλαίου της ανάλυσης.

εσωτερικών συμβάντων επηρεάζεται πιο έντονα από αυτή τη μεταβολή προσώπου, απ' όσο η αφήγηση εξωτερικών συμβάντων, καθώς, στην αυτοβιογραφική αφήγηση, η παρελθούσα σκέψη πρέπει τώρα να παρουσιάζεται ως αντικείμενο ανάμνησης από το αφηγηματικό "εγώ", δημιουργώντας έτσι διαφορετικές συνθήκες στη λειτουργία των τριών βασικών τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης σε συμφραζόμενα πρώτου και τρίτου προσώπου.

Τόσο στις τριτοπρόσωπες όσο και στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα που δίνουν προβάδισμα στον έφηβο χαρακτήρα και προωθούν τη μιμητική αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης εξετάζονται σε ξεχωριστή ενότητα από εκείνα που δίνουν προβάδισμα στην αφηγηματική φωνή του ενήλικου συγγραφέα και προωθούν τη διηγητική αναπαράσταση της εφηβικής συνείδησης. Πιο συγκεκριμένα, η κατάταξη κάθε μυθιστορήματος στην κλίμακα της μιμητικής-διηγητικής αναπαράστασης της συνείδησης βασίζεται στα στοιχεία που συγκεντρώνει ένα μυθιστόρημα προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση της κλίμακας σε σχέση με τρεις παραμέτρους: α. Αφηγηματική απόσταση: ελέγχεται αν χρησιμοποιούνται άμεσες ή έμμεσες τεχνικές αποτύπωσης συνείδησης με βάση τη σχετική τυπολογία της Cohn. Συγκεκριμένα, ελέγχεται αν η απόδοση της συνείδησης ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα, των βαθύτερων σκέψεων και των συναισθημάτων του, έχει γίνει έμμεσα με σχολιασμό από τον εξωδιηγητικό αφηγητή ή άμεσα με παράθεση του σιωπηρού λόγου που ο ίδιος απευθύνει στον εαυτό του ή με μια πιο ενδιάμεση μορφή αναπαράστασης, όπου οι σκέψεις του ήρωα παρουσιάζονται από τον αφηγητή και όχι από τον ίδιο, αλλά με τρόπο που πλησιάζει πολύ τη νοερή γλώσσα του ίδιου του χαρακτήρα. β. Αφηγηματική φωνή: Ελέγχεται αν υπάρχουν ενδείξεις παρουσίας δεσπόμενου αφηγητή, με άλλα λόγια, αν ο αφηγητής είναι φανερός ή καλυμμένος με βάση τους δείκτες παρουσίας αφηγητή κατά τον Genette και Chatman. γ. Αφηγηματική προοπτική: Ελέγχεται εάν επιλέγεται εσωτερική ή μηδενική εστίαση (μοντέλο Genette), δηλαδή αν η εξιστόρηση του αφηγηματικού υλικού συμβαδίζει πλήρως ή εν μέρει με την περιορισμένη οπτική του χαρακτήρα (εσωτερική εστίαση) ή αν μαρτυρεί γνωστικά προνόμια ενός δεσπόμενου παντογνώστη αφηγητή (μηδενική εστίαση).

Συμπερασματικά, στα πλαίσια της παρούσας ανάλυσης και με βάση τα ευρήματα της έρευνας που διεξάχθηκε στα επιλεγμένα μυθιστορήματα, εξετάζεται ο

βαθμός παρουσίας του αφηγητή και το είδος εστίασης της αφήγησης σε συνδυασμό με τις περισσότερες ή λιγότερες άμεσες τεχνικές που επιλέγονται για την αναπαράσταση της συνείδησης του χαρακτήρα. Η αναπαράσταση της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα, που αποτελεί και το κεντρικό θέμα της παρούσας μελέτης, διερευνάται σε συνάρτηση με την περισσότερη ή λιγότερη μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας από τον συγγραφικό αφηγητή. Η τελική διάκριση των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων σε συγγραφοκεντρικά και χαρακτηροκεντρικά δεν επιχειρεί μια απόλυτη και διπολική κατηγοριοποίηση του τύπου «είναι-δεν είναι». Περισσότερο εντάσσεται σε μια προσπάθεια τοποθέτησης των μυθιστορημάτων σε μια διαβαθμιζόμενη κλίμακα ανάλογα με το βαθμό παρουσίας κάποιων χαρακτηριστικών που συνδέονται με το ένα ή το άλλο άκρο της κατηγοριοποίησης. Το ένα άκρο της κλίμακας καταλαμβάνουν θεωρητικά οι συγγραφοκεντρικές αφηγήσεις με τη λιγότερη μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας και, ως εκ τούτου, με τον μέγιστο βαθμό κυριαρχίας της οπτικής του αφηγητή: πλήρης διάσταση αφηγητή και χαρακτήρα, σταθερή παρουσία της αφηγηματικής φωνής. Το άλλο άκρο της κλίμακας καταλαμβάνουν οι χαρακτηροκεντρικές αφηγήσεις με τα ακριβώς αντίθετα χαρακτηριστικά: πλήρης συγχώνευση αφηγητή και χαρακτήρα, εξαφάνιση της αφηγηματικής φωνής.

Έτσι, με βάση τις τεχνικές που εντοπίστηκαν στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα, μπορούμε να καταλήξουμε σε μια ενδεικτική κατάταξη στην διηγητική-μιμητική κλίμακα αναπαράστασης της συνείδησης, η οποία δεν στοχεύει σε απόλυτες κατηγοριοποιήσεις όσο σε προτάσεις για κατηγοριοποίηση των μυθιστορημάτων προς τη μία ή προς την άλλη κατεύθυνση της κλίμακας. Στο παρόν κεφάλαιο της ανάλυσης τεκμηριώνεται η θέση που καταλαμβάνουν αρχικά τα εξεταζόμενα τριτοπρόσωπα μυθιστορήματα στο διηγητικό ή το μιμητικό άκρο, αλλά και σε ενδιάμεσες θέσεις της παρακάτω κλίμακας:

**Διηγητική-μιμητική κλίμακα αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης
σε τριτοπρόσωπα μυθιστορήματα⁷**

**Κυριαρχία συγγραφικής φωνής
Διάσταση
αφηγητή-χαρακτήρα**

**Κυριαρχία έφηβου χαρακτήρα
Συγχώνευση
αφηγητή-χαρακτήρα**

Η εξαφάνιση
Οι άρχοντες των σκουπιδιών
Το ρομπότ των βράχων
Δίπλα στην ίδια θάλασσα
Το δέντρο το μονάχο
Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία
Ψίθυροι αγοριών
Άλφα
Όστρακο στα μαλλιά
Το μυστικό της άτυχης πέστροφας
Χνότα στο τζάμι
Οι εννέα καίσαρες
Μάσκα στο φεγγάρι
Γεύση πικραμύγδαλου

Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας
Η προφητεία του κόκκινου κρασιού
Σινιάλα με καθρέφτες
Το παιδί της καρδιάς
Η Νενέ η Σμυρνιά
Το ταξίδι που σκοτώνει

Η Αλίκη στην πόλη
Δε με λένε Ρεγγίνα
Ανίσχυρος άγγελος

1.2. Η κυριαρχία της συγγραφικής φωνής

Στην κατηγορία που εξετάζουμε εμφανίζονται είκοσι μυθιστορήματα στα οποία ο συγγραφέας αναθέτει την αφήγηση σε κάποια απρόσωπη αρχή⁸, η οποία παρουσιάζει το αφηγηματικό υλικό με την αντικειμενικότητα του εξωτερικού και αποστασιοποιημένου παρατηρητή: *Η εξαφάνιση* (2013), *Οι άρχοντες των σκουπιδιών* (2012), *Το ρομπότ των βράχων* (2012), *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας* (2012), *Δίπλα στην ίδια θάλασσα* (2010), *Το δέντρο το μονάχο* (2010), *Ψίθυροι αγοριών* (2009), *Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία* (2009), *Άλφα* (2009/1998), *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού* (2008), *Όστρακο στα μαλλιά* (2008), *Το μυστικό της άτυχης πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας* (2008), *Χνότα στο τζάμι* (2007), *Οι εννέα καίσαρες* (2004), *Σινιάλα με καθρέφτες* (1998), *Το παιδί της καρδιάς* (1998), *Μάσκα στο φεγγάρι* (1997), *Γεύση Πικραμύγδαλου* (1995), *Η νενέ η Σμυρνιά* (1993) και *Το ταξίδι που σκοτώνει* (1989). Στα μυθιστορήματα αυτά ο αφηγητής φαίνεται να γνωρίζει τα πάντα (παντογνώστης αφηγητής), κάθε λεπτομέρεια σκέψης και δράσης,

⁷ Η οριζόντια διάταξη των μυθιστορημάτων απεικονίζει τη θέση τους ως προς το βαθμό διάστασης-συνοχής ανάμεσα στον αφηγητή και το χαρακτήρα. Η κάθετη διάταξή τους ακολουθεί τη χρονολογική σειρά με την οποία εκδόθηκαν.

⁸ Ο όρος απρόσωπη αφήγηση (impersonal narration) χρησιμοποιείται συχνά για το συγκεκριμένο είδος αφήγησης.

όλα τα συναισθήματα, συνειδητά ή ασυνειδήτα, σε όλες τις χρονικές βαθμίδες (παρελθόν-παρόν-μέλλον). Μπορεί να ανατρέξει στο παρελθόν ή να προοικονομήσει γεγονότα του μέλλοντος, ενώ μπορεί να πει οτιδήποτε πιστεύει ότι είναι σχετικό με την ιστορία, οτιδήποτε κινείται γύρω από αυτή ή γύρω από τους ήρωες. Ωστόσο, παρά το κοινό στοιχείο του παντογνώστη αφηγητή, τα μυθιστορήματα αυτά διαφοροποιούνται σημαντικά ως προς τον βαθμό αναπαράστασης της συνείδησης, την αυστηρότητα της τήρησης του εστιακού κώδικα της μηδενικής εστίασης, αλλά και το βαθμό παρουσίας του συγγραφικού αφηγητή. Έτσι, ενώ όλα τα μυθιστορήματα με δεσπόμενα (ή συγγραφικό) αφηγητή⁹ τοποθετούνται στη διηγητική πλευρά της κλίμακας αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης, διαφοροποιούνται μεταξύ τους ως προς το βαθμό αποστασιοποίησης του αφηγητή από τον κόσμο της ιστορίας και τον έφηβο ήρωά της.

Όπως παρουσιάζεται στην ανάλυση που ακολουθεί, στο άκρο της διηγητικής-μιμητικής κλίμακας αναπαράστασης συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα σε τριτοπρόσωπα μυθιστορήματα που αντιστοιχεί στην πλήρη διάσταση αφηγητή-χαρακτήρα και την έντονη παρουσία της ενήλικης συγγραφικής φωνής βρίσκονται τα μυθιστορήματα με σταθερή μηδενική εστίαση (οπτική του παντογνώστη αφηγητή), έμμεσες τεχνικές αναπαράστασης συνείδησης και σαφείς κειμενικές ενδείξεις για την παρουσία δεσπόμενου αφηγητή. Αντίστοιχα, ο βαθμός απόστασης του αφηγητή από το αφηγηματικό υλικό μειώνεται με την παρουσία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης συνείδησης, τις περιστασιακές εναλλαγές της εστίασης (από μηδενική σε εσωτερική) και από τον περιορισμό των κειμενικών ενδείξεων για την παρουσία δεσπόμενου αφηγητή.

1.2.1. Η κυριαρχία της εξωτερικής δράσης

Η εξαφάνιση (2013), Οι άρχοντες των σκουπιδιών (2012), Το ρομπότ των βράχων (2012), Δίπλα στην ίδια θάλασσα (2010), Όστρακο στα μαλλιά (2008), Το μυστικό της

⁹ Η τυπολογική διάκριση ανάμεσα σε αφηγήσεις με δεσπόμενα (συγγραφικό) αφηγητή και σε αφηγήσεις με κυρίαρχο το χαρακτήρα ακολουθεί την καθιερωμένη στην αφηγηματική θεωρία διάκριση του Franz Stanzel ανάμεσα στις δύο τυπικές αφηγηματικές καταστάσεις που ονομάζει "authorial" (στα γερμανικά "auktorial") και "figural" (στα γερμανικά "personal"). βλ. Stanzel, F.K. (1971). *Narrative Situations in the Novel*. trans. J.P.Pusack. Indiana:Bloomington, σσ. 23-25 και 27-29.

πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας (2008), Χνότα στο τζάμι,(2007), Οι εννέα καίσαρες (2004)

Η έντονη αποστασιοποίηση του αφηγητή από την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα της αφήγησης οφείλεται συχνά στην έμφαση που δίνεται στον απολογισμό των εξωτερικών συμβάντων και λιγότερο των εσωτερικών διεργασιών που προκαλούνται στους κεντρικούς χαρακτήρες. Η Dorrit Cohn επισημαίνει ότι η αποφυγή της εσωτερικής αναπαράστασης είναι χαρακτηριστική για ένα μυθιστόρημα στο οποίο ένας υπερδραστήριος αφηγητής ασχολείται με ένα πλήθος χαρακτήρων και καταστάσεων με γρήγορες μετατοπίσεις στον χρόνο και τον χώρο¹⁰. Ειδικά στην παιδική λογοτεχνία, δεν είναι σπάνιο φαινόμενο η αφήγηση να επικεντρώνεται στην ανάπτυξη της πλοκής περισσότερο από την ανάπτυξη της εσωτερικής ζωής των χαρακτήρων.

Η Maria Nikolajeva¹¹ παρατηρεί ότι στην παιδική λογοτεχνία οι χαρακτήρες είναι συνήθως λιγότερο "διάφανοι" από όσο στον κύριο κορμό της λογοτεχνίας, διότι οι συγγραφείς που απευθύνονται σε παιδιά έχουν την τάση να χρησιμοποιούν λιγότερο την εσωτερική και περισσότερο την εξωτερική χαρακτηρολόγηση. Από την άλλη πλευρά, η ίδια διαπιστώνει ότι οι τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης, αν και απουσιάζουν γενικά από τα κλασικά παιδικά μυθιστορήματα, εμφανίζονται συστηματικά σε σύγχρονα παιδικά και, κυρίως, εφηβικά μυθιστορήματα συγκεκριμένων συγγραφέων¹².

Στην ελληνική εκδοτική παραγωγή και στην κατηγορία που εξετάζουμε τα επικεντρωμένα στη δράση ελληνικά μυθιστορήματα (action oriented novels) δεν είναι τόσο πολλά όσα τα αντίστοιχα ξενόγλωσσα μεταφρασμένα και η έμφαση στην περιπέτεια δεν είναι τόσο διαδεδομένη όσο στις κατηγορίες που απευθύνονται σε παιδιά ή σε πρώιμους εφήβους. Εμφανίζονται ωστόσο οκτώ

¹⁰ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 46.

¹¹ βλ. Nikolajeva (2003), ό.π., σελ. 9.

¹² Η Nikolajeva (2003: 10) αναφέρει συγκεκριμένα τους συγγραφείς: Michelle Magorian, Nina Bawden, Katherine Paterson, Virginia Hamilton, Patricia MacLachlan. Μάλιστα, στα έργα των συγκεκριμένων συγγραφέων η Nikolajeva διαπιστώνει τη χρήση σύνθετων τεχνικών συγκρίσιμων με εκείνες που εμφανίζονται στον κύριο κορμό της σύγχρονης λογοτεχνίας.

μυθιστορήματα δράσης και περιπέτειας¹³, στα οποία πολύ συχνά η εσωτερική ζωή των χαρακτήρων δε θεωρείται σημαντική, εκτός εάν παρέχει στοιχεία για την προώθηση της πλοκής¹⁴. Είναι τα τρία μυθιστορήματα του Βασίλη Παπαθεοδώρου, *Οι εννέα καίσαρες*, *Τα χνότα στο τζάμι* και *Οι άρχοντες των σκουπιδιών*, τα δύο μυθιστορήματα της Λένας Καπνιά-Αραποστάθη *Δίπλα στην ίδια θάλασσα* και *Το ρομπότ των βράχων*, *Η εξαφάνιση* των συγγραφέων Λίας Ζώτου και Θοδωρή Καραγεωργίου, το φανταστικό μυθιστόρημα *Το μυστικό της πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας* του Γιώργου Παναγιωτάκη και το ιστορικό μυθιστόρημα *Όστρακο στα μαλλιά* του Μερκούριου Αυτζή. Σε όλα τα παραπάνω μυθιστορήματα η αφήγηση είναι τριτοπρόσωπη με μηδενική εστίαση. Ο παντογνώστης αφηγητής εστιάζει περισσότερο στην παρουσίαση της εξωτερικής δράσης και δε φαίνεται να ενδιαφέρεται πολύ για τις εσωτερικές διεργασίες των κεντρικών χαρακτήρων, καθώς ανυπομονεί να περάσει σε κάποια δράση ή συζήτηση, ώστε να προωθηθεί η πλοκή.

Το *Όστρακο στα μαλλιά* του Μερκούριου Αυτζή είναι ένα ιστορικό σπονδυλωτό μυθιστόρημα που μέσα από στιγμιότυπα της ζωής τεσσάρων έφηβων ηρωίδων περιγράφει την καθημερινότητα στη Μακεδονία από τα Αρχαία Χρόνια μέχρι τις μέρες μας. Στο μυθιστόρημα *Δίπλα στην ίδια θάλασσα* της Λένας Καπνιά-Αραποστάθη, οι διακοπές τριών νεαρών κοριτσιών μετατρέπονται σε μια απίστευτη περιπέτεια, ενώ το μυθιστόρημα *Το ρομπότ των βράχων* της ίδιας συγγραφέως κινείται στο πλαίσιο της επιστημονικής φαντασίας. Στο μυθιστόρημα της Λίας Ζώτου και του Θοδωρή Καραγεωργίου *Η εξαφάνιση*, η πλοκή αναπτύσσεται γύρω από τις περιπέτειες ενός κοριτσιού που βασανίζεται από την ανεξιχνίαστη εξαφάνιση του αδελφού της. Τα τρία μυθιστορήματα του Βασίλη Παπαθεοδώρου συνδυάζουν την τεχνολογία και την επιστημονική φαντασία με το αστυνομικό μυστήριο και το σασπένς. Διακρίνονται για την έντονη δράση και την πολυσύνθετη πλοκή αλλά και τον κοινωνικό τους προσανατολισμό θίγοντας σημαντικά κοινωνικά προβλήματα,

¹³ Αυτζής, Μ. (2008). *Όστρακο στα μαλλιά*. Αθήνα: Ψυχογιός. Ζώτου, Λ. & Καραγεωργίου, Θ. *Η εξαφάνιση*, Αθήνα: Ψυχογιός. Καπνιά-Αραποστάθη, Λ. (2010). *Δίπλα στην ίδια θάλασσα*. Αθήνα: Κέδρος. Καπνιά-Αραποστάθη, Λ. (2012). *Το ρομπότ των βράχων*. Αθήνα: Κέδρος. Παναγιωτάκης, Γ. (2008). *Το μυστικό της πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας*. Αθήνα: Κέδρος. Παπαθεοδώρου, Β. (2004). *Οι εννέα καίσαρες*. Αθήνα: Καστανιώτης. Παπαθεοδώρου, Β. (2007). *Χνότα στο τζάμι*. Αθήνα: Κέδρος. Παπαθεοδώρου, Β. (2012). *Οι άρχοντες των σκουπιδιών*. Αθήνα: Καστανιώτης.

¹⁴ βλ. σχετικά Nikolajeva (2002β), ό.π., σελ.248 και Cohn (2001), ό.π., σελ.45.

όπως την τρομοκρατία και την αυταρχική αστυνόμευση (*Χνότα στο τζάμι*), την καταστροφή του περιβάλλοντος και την πολύπλευρη αποσύνθεση της κοινωνίας (*Οι άρχοντες των σκουπιδιών*), αλλά και τους κινδύνους από την κακή χρήση των νέων τεχνολογιών (*Οι εννέα καίσαρες*). Τέλος το μυθιστόρημα του Γιώργου Παναγιωτάκη *Το μυστικό της πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας* έχει φανταστικό περιεχόμενο και η πλοκή του αναπτύσσεται γύρω από τις εξωπραγματικές περιπέτειες ενός χαρισματικού αγοριού που προσπαθεί να φέρει την ευτυχία στην οικογένεια του.

Η περιπετειώδης πλοκή των παραπάνω μυθιστορημάτων δικαιολογεί την έμφαση που δίνεται στον απολογισμό των εξωτερικών συμβάντων και λιγότερο των εσωτερικών διεργασιών. Οι περιορισμένες εσωτερικές διεργασίες των κεντρικών χαρακτήρων που αποκαλύπτονται στον αναγνώστη αποδίδονται μόνο με έμμεσες τεχνικές απόδοσης συνείδησης:

α. *δυσαρμονική ψυχοαφήγηση*: την πιο έμμεση σύμφωνα με την Cohn τεχνική αναπαράστασης. Εκτός από τη σταθερή χρήση ιστορικών χρόνων στην αφήγηση, οι εσωτερικές διεργασίες αποδίδονται έμμεσα με τη χρήση ρημάτων συνείδησης (γνώσης, αντίληψης, αίσθησης κ.α.), καθώς και με αναλογίες (μεταφορές-παρομοιώσεις) ή χαρακτηρισμούς που μαρτυρούν σχολιασμό ενός δεσπόζοντος αφηγητή πάνω στο αφηγηματικό υλικό και αποκλείουν τη σύμπτωση αφηγητή-χαρακτήρα:

*Η Άννα τους παρακολουθούσε εντυπωσιασμένη από την ικανότητα και την ευγένεια του Βασίλη και σκεφτόταν πόση μεγαλοψυχία και καλοσύνη κρυβόταν πίσω από αυτό το παιχνίδι*¹⁵.

*Χρυσά ποτάμια ευτυχίας κυλούσαν και στην καρδιά της Άννας. Τι όμορφη που ήταν η ζωή...*¹⁶

*Ένας χρόνος είχε περάσει από τότε που ο Έρωτας στόχευσε την καρδιά της με το πιο γλυκόπικρο και τυραννικό βέλος της φαρέτρας του. Και η Χρυσανγή ένωσε σύγχυση στο μυαλό της. Από τότε άγνωρα της νιότης καμώματα ξεσπούσαν θύελλες μέσα της. Δεν ήξερε αν ήταν καλό αυτό που της συνέβαινε. Ούτε αν έπρεπε να αισθάνεται ντροπή. Κι ούτε το έλεγε.*¹⁷

¹⁵ Δίπλα στην ίδια θάλασσα, σελ. 33.

¹⁶ ό.π. σ. 35.

¹⁷ Οστρακο στα μαλλιά, σ. 144.

β. με σύντομα χωρία παρατιθέμενου μονολόγου που συνοδεύονται πάντοτε από δείκτες παράθεσης: συχνά προσθήκη εισαγωγικών και πάντα ρήματα αντίληψης του τύπου "σκέφτηκε, συλλογίστηκε κλπ."

Δεν είμαστε καλά! Ένας πύργος... Κάτι που μοιάζει με σκοτσέζικο πύργο, στη μέση του Αιγαίου! σκέφτηκε η Άννα¹⁸.

Σαν ήρθε η σειρά της Φίλινας να δοκιμάσει, μια δεύτερη έκπληξη διαδέχτηκε την πρώτη. "Θάλασσα μες στη σπηλιά του κοχυλιού;" αναρωτήθηκε καθώς κόλλησε το όστρακο στ' αυτί της και τα μάτια της έλαμψαν¹⁹.

Η Nikolajeva²⁰ επισημαίνει ότι ο παρατιθέμενος μονόλογος χρησιμοποιείται συχνά σε αφηγήσεις προσανατολισμένες στη δράση, όπου ο εσωτερικός, όπως και ο φωνούμενος λόγος των χαρακτήρων χρησιμοποιούνται με τρόπο που να εξυπηρετούν την προώθηση της πλοκής. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι μολονότι ο παρατιθέμενος μονόλογος θεωρείται μια άμεση τεχνική αποτύπωσης της εσωτερικής ζωής, στα τριτοπρόσωπα συμφραζόμενα η παρουσία μονολόγου δεν είναι δείγμα συγχώνευσης με την οπτική γωνία του χαρακτήρα, γιατί ο χαρακτήρας που μονολογεί είναι υποταγμένος στον αφηγητή. Η Cohn²¹ διευκρινίζει ότι η επίδραση των παρατιθέμενων μονολόγων στα τριτοπρόσωπα μυθιστορήματα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το περικείμενο μέσα στο οποίο αυτοί είναι εγκατεστημένοι. Σε συγγραφικές αφηγηματικές καταστάσεις, ειδικότερα όπου συνοδεύονται από σαφή σημεία παράθεσης, οι μονόλογοι τείνουν να αυξάνουν την απόσταση που χωρίζει έναν αφηγητή από το χαρακτήρα του.

γ. Μικρές φράσεις αφηγημένου μονολόγου που πάντοτε ακολουθούν εκτενέστερες προτάσεις αφήγησης ή ψυχο-αφήγησης σε ιστορικούς χρόνους υποτάσσοντας έτσι τη σκέψη του χαρακτήρα στην οπτική του αφηγητή:

¹⁸ Δίπλα στην ίδια θάλασσα, σ. 13.

¹⁹ Οστρακο στα μαλλιά, σ. 27.

²⁰ βλ. Nikolajeva (2002), ό.π., σελ. 175.

²¹ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 99.

*Ο Άλεκ κατέβαινε προσεκτικά και φοβισμένα τις σκάλες. Πού πήγαινε και τι θα έβρισκε; Για ποιο λόγο όλη αυτή η ασυνήθιστη φιλικότητα; Και μάλιστα από αστυνομικούς;*²²

*Άνοιξε ένα έγγραφο στον υπολογιστή του και άρχισε να πληκτρολογεί. Σε κάποια στιγμή ένιωσε ένα δάκρυ να κυλά στο μάγουλό του. Φοβόταν!*²³

Επιπλέον, εμφανίζονται σε όλα τα παραπάνω μυθιστορήματα χωρία περιληπτικής αφήγησης συμβάντων που αφορούν σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα (σύνοψη), τα οποία αποτελούν βασική κειμενική ένδειξη της παρουσίας δεσπόζοντος αφηγητή και αποτελούν χαρακτηριστικό της δυσαρμονικής αφήγησης. Περιστασιακά εμφανίζονται και δείγματα προληπτικής αφήγησης που επίσης πιστοποιούν τη δεσπόζουσα οπτική του αφηγητή που έχει πανοραμική θέα όλης της χρονικής επιφάνειας των γεγονότων.

*Αργότερα θα καταλάβαινε, από το Νικ κι από αυτά που ήξερε, πόσο σοβαρά είχαν γίνει τα πράγματα και πόσο καλά έπραξε που αποφάσισε να τα πει όλα...*²⁴

Ειδικά στο μυθιστόρημα *Χνότα στο τζάμι* χαρακτηριστικό παράδειγμα για την δεσπόζουσα γνώση του παντογνώστη αφηγητή είναι το ένατο κεφάλαιο, όπου ο αφηγητής περιγράφει τη δράση, αλλά και τις εσωτερικές διεργασίες εννέα χαρακτήρων αφιερώνοντας από μία παράγραφο διαδοχικά στον κάθε έναν από αυτούς. Είναι σαφής η γνωστική ανωτερότητα του αφηγητή καθώς εποπτεύει τις κινήσεις όλων των χαρακτήρων που βρίσκονται σε πολλά διαφορετικά σημεία την ίδια στιγμή, αλλά και έχει πρόσβαση στη συνείδησή τους.

Αντίστοιχα, στο μυθιστόρημα *Η εξαφάνιση* ο συγγραφικός αφηγητής υπερτονίζει την υπερέχουσα θέση του σε σχέση με το αφηγηματικό υλικό ειδικά στο τρίτο και τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος, όπου σε περίπου εκατό σελίδες δεν περιλαμβάνονται καθόλου σκηνές, αλλά μόνο συνοπτική απόδοση της εξέλιξης όλων των προσώπων της ιστορίας μέχρι τα γεράματά τους. Η σύνοψη ως σαφής ένδειξη της χρονικής παντογνωσίας του αφηγητή που βλέπει τα γεγονότα από μια αποστασιοποιημένη προοπτική, επιθεωρώντας όλη τη χρονική επιφάνεια την οποία

²² *Χνότα στο τζάμι*, σ. 144.

²³ *ό.π.* σ. 185.

²⁴ *ό.π.* σ. 222.

αφηγείται, εμφανίζεται συχνά σε όλα τα μυθιστορήματα της συγγραφικής αφηγηματικής κατάστασης λειτουργώντας ως βασικός συνδετικός ιστός της μυθιστορηματικής αφήγησης²⁵. Ωστόσο, συνήθως η σύνοψη εκτείνεται σε μερικές παραγράφους ή σελίδες και σύντομα ο αφηγηματικός λόγος επιστρέφει στην αφηγηματική μορφή της σκηνής, δηλαδή της λεπτομερούς παρουσίασης δράσης και λόγων. Η συγγραφική επιλογή της πλήρους απουσίας σκηνικής παρουσίασης του αφηγηματικού υλικού από ένα τόσο εκτεταμένο τμήμα του μυθιστορήματος *Η Εξαφάνιση* προβάλλει σε μέγιστο βαθμό την παρουσία της συγγραφικής δεσπόζουσας οπτικής στην απόδοση της ιστορίας.

Επιπλέον, τόσο στο ιστορικό μυθιστόρημα *Όστρακο στα μαλλιά*, όσο και στο φανταστικό μυθιστόρημα *Το Μυστικό της πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας*, η παρουσία του συγγραφικού αφηγητή τονίζεται με την παράθεση πλήθους εγκυκλοπαιδικών πληροφοριών, οι οποίες αποστασιοποιούν πλήρως την αφηγηματική φωνή από τον κόσμο της ιστορίας και, συνακόλουθα, από τη συνείδηση του έφηβου χαρακτήρα που πρωταγωνιστεί. Ειδικά στο *Μυστικό της πέστροφας*, η διάσταση του αφηγητή από τα πρόσωπα και τα συμβάντα της αφήγησής του ενισχύεται και από τη συστηματική επικοινωνία με τον αναγνώστη. Οι παρεμβάσεις του αφηγητή που φανερά αποσκοπούν να διαφωτίσουν τον αναγνώστη, αλλά και να καλλιεργήσουν συνθήκες χιούμορ και ειρωνείας, στρέφουν την προσοχή του τελευταίου στην τεχνητή φύση της αφηγηματικής πράξης, εξαφανίζουν την ψευδαίσθηση της μιμητικής αναπαράστασης της πραγματικότητας και, συνεπώς, επιβεβαιώνουν την πεποίθηση του αναγνώστη ότι ακούει τη φωνή ενός δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή:

Στο σημείο αυτό αναγνώστη, αν δεν ήσουν αναγνώστης, αλλά θεατής κινηματογραφικής ταινίας - πράγμα που σημαίνει πως αντί για το βιβλίο θα κρατούσες στα χέρια σου ένα δοχείο με ποπ κορν -, τα βιολιά θα συγχρόνιζαν τα τσιρίγματά τους σε μια δυνατή συγχορδία... Η κάμερα θα πλησίαζε με ταχύτητα στο πρόσωπο του νεογέννητου, το οποίο θα την κοίταζε με σοβαρότητα και θα έλεγε "ακού", ή κάτι ανάλογο, και γενικά θα είχαν τεθεί σε εφαρμογή όλα τα φτηνά κόλπα του σινεμά, που έχουν επινοηθεί ώστε και ο πιο βλάξ των θεατών να καταλάβει ποιος είναι ο πρωταγωνιστής της ταινίας. Αντίθετα, στην ταπεινή τέχνη της γραφής, το μόνο που

²⁵ Για τη διάκριση μεταξύ περίληψης και σκηνής στην αφηγηματική απόδοση μιας ιστορίας βλ. Genette (2007), ό.π., σσ.:162-197.

μπορεί να κάνει ένας συγγραφέας είναι να γράψει την παρακάτω φράση: Το παιδί αυτό είναι ο ήρωας του βιβλίου²⁶.

Διάθεση επικοινωνίας με τον αναγνώστη εμφανίζεται από πολύ νωρίς και στο μυθιστόρημα *Οι εννέα καίσαρες*, όπου η αφήγηση πλαισιώνεται από ένα εισαγωγικό κείμενο που προϊδεάζει τον αναγνώστη για όσα θα διαβάσει και έντεχνα προσπαθεί να τον πείσει ότι πρόκειται για αληθινή ιστορία. "*Πολλοί θα αναρωτηθούν ίσως διαβάζοντας την παρακάτω ιστορία για το εάν είναι αληθινή ή όχι, για το εάν συνέβη πράγματι, πότε και πού. Αληθινή; χμ...Κανείς δε μπορεί να το πει αυτό με σιγουριά, καθώς δε γράφτηκε ούτε μια συλλαβή πάνω σε αυτό το θέμα, σε καμία εφημερίδα, δεν προβλήθηκε ούτε ένα καρτέ στα δελτία ειδήσεων, δεν ακούστηκε κανένας φθόγγος από το ραδιόφωνο. Κι όμως...Αυτή η ιστορία στοίχειωσε κατά κάποιο τρόπο την περιοχή που διαδραματίστηκε²⁷*". Στο κείμενο της εισαγωγής εμφανίζεται ολοφάνερα η δεσπόζουσα ενήλικη αφηγηματική φωνή που κινεί τα νήματα της ιστορίας, η οποία επικοινωνεί άμεσα με τον αναγνώστη (επικοινωνιακή λειτουργία), τον ενημερώνει για τη ρεαλιστική προέλευση του αφηγηματικού υλικού (πιστοποιητική λειτουργία) και εκ προοιμίου διατυπώνει συμπεράσματα που καθοδηγούν τον αναγνώστη, ώστε να μην αγνοήσει τα κοινωνικά μηνύματα που συνυπάρχουν με την περιπετειώδη πλοκή της ιστορίας (ιδεολογική λειτουργία). "*Διαπιστώσεις και συμπεράσματα μπορεί να βγάλει κανείς πολλά: Δύο κόσμοι, δύο νοοτροπίες, δύο διαφορετικά είδη ζωής, που σε πολλές περιπτώσεις εξακολουθούν να συνυπάρχουν, παρότι οι μεταξύ τους διαφορές έχουν ήδη αμβλυνθεί προ πολλού και κατά πολύ. Το σημαντικότερο είναι ότι τελικά ένας δρόμος που χωρίζει τα δύο σχολεία είναι τεράστια απόσταση και πολύ μεγαλύτερη από αυτή που βρίσκεται στο μυαλό καθενός από εμάς και χωρίζει την κοινή λογική μας από την απέναντι πλευρά²⁸*".

Ομοίως, η εισαγωγική παράγραφος του πρώτου κεφαλαίου πιστοποιεί εκ νέου την ύπαρξη δεσπόζοντος αφηγητή που επικοινωνεί με τον αναγνώστη δηλώνοντας με σαφήνεια τα γνωστικά του προνόμια: "*Όλα άρχισαν τυπικά εκείνο το πρωινό της Παρασκευής στα τέλη Σεπτεμβρίου. Ουσιαστικά όλα είχαν αρχίσει από μήνες, έτη, αιώνες, χιλιετίες πιο πριν και τίποτα δεν έδειχνε ότι θα τελείωναν ποτέ. Μπερδευτήκατε; Δεν είναι περίεργο. Αλλά καλύτερα ας αφήσουμε την ιστορία να μιλήσει και να εξελιχθεί από μόνη*

²⁶ Το Μυστικό της πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας, σ. 34.

²⁷ Οι εννέα καίσαρες, σ. 7.

²⁸ ό.π. σ. 10.

της...²⁹" Η έγνοια του συγγραφέα να διευκολύνει τον αναγνώστη, ώστε να παρακολουθήσει τα σύνθετα δεδομένα της πλοκής μυστηρίου, αλλά και για να ενισχύσει την αληθοφάνεια της ιστορίας, επιβεβαιώνεται από την παράθεση καταλόγου με τα ονόματα των μαθητών χωρισμένων σε ομάδες εργασίας και των καθηγητών που αναφέρονται στην ιστορία. Επιπλέον, ο ημερολογιακός προσδιορισμός που προηγείται ως περικείμενο (τίτλος κεφαλαίου) σχετίζεται με την οργανωτική-σκηνοθετική λειτουργία ενός ευδιάκριτου δεσπόζοντος αφηγητή-ενορχηστρωτή, ο οποίος παρεμβαίνει και δίνει σκηνοθετικές οδηγίες στον τίτλο κάθε κεφαλαίου για το εκάστοτε σκηνικό προσδιορίζοντας με τοπική και χρονική ακρίβεια το αφηγηματικό περιεχόμενο που ακολουθεί³⁰.

Διάθεση επικοινωνίας με τον αναγνώστη και παράλληλα ενημέρωσης για τη σχέση των συγγραφέων με την ιστορία εμφανίζεται στο μυθιστόρημα *Η εξαφάνιση*, αλλά μετά το τέλος της αφήγησης. Οι δύο συγγραφείς, Λία Ζώτου και Θοδωρής Καραγεωργίου, υπογράφουν στο τέλος το βιβλίου ένα κείμενο, με το οποίο απευθύνονται άμεσα στον αναγνώστη, για να περιγράψουν με ακρίβεια τις συνθήκες συγγραφής της ιστορίας³¹. Γενικά στην κατηγορία που εξετάζουμε, με εξαίρεση το μυθιστόρημα *Η εξαφάνιση*, δεν απευθύνονται οι συγγραφείς με το όνομά τους στο αναγνωστικό κοινό ούτε αναφέρονται στην εμπειρία της συγγραφής της ιστορίας τονίζοντας έτσι τον επινοημένο χαρακτήρα της.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι στα μυθιστορήματα που αντιστοιχούν σε συγγραφικές αφηγηματικές καταστάσεις εμφανίζονται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό όλες οι τυπικές κειμενικές ενδείξεις που πιστοποιούν την παρουσία του αφηγητή ως πηγής της αφηγηματικής πληροφορίας³²: α. Περιγραφή σκηνικού β. Αναγνώριση του χαρακτήρα (στοιχεία που υπονοούν ότι ο αφηγητής ήδη γνωρίζει το

²⁹ ό.π. σ. 11.

³⁰ Ο Παπαντωνάκης (2006) στην "*Τυπολογία του παιδικού ημερολογιακού μυθιστορήματος*" κατατάσσει το *Οι εννέα καίσαρες* στο είδος του ψευδοημερολόγιου ή ψευδότηπου ημερολόγιου ή ψευδεπίγραφου ημερολόγιου (βλ. Παπαντωνάκης, Γ. (2006). "Παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα- Ημερολογιακή καταγραφή ως αποτύπωση της συνείδησης του αφηγητή. Θεωρία και τυπολογία του είδους" στο Παπαντωνάκης (επιμ.) *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 278).

³¹ Η *εξαφάνιση* είναι το μοναδικό μυθιστόρημα της κατηγορίας που έχει γραφτεί από δύο συγγραφείς. Ο Chatman (1978: 149) αναφέρει την περίπτωση συγγραφής ενός μυθιστορήματος από περισσότερους από έναν συγγραφείς για να προσδιορίσει την οντότητα του υπονοούμενου συγγραφέα που είναι πάντοτε ένας ακόμα κι αν δεν έχει γραφτεί από έναν πραγματικό συγγραφέα.

³² βλ. Chatman (1978), ό.π., σσ. 220-252 και Rimmon-Kenan (1983), ό.π., σσ. 97-99.

μυθιστορηματικό χαρακτήρα και τον παρουσιάζει στον αναγνώστη) γ. Περίληψη γεγονότων που καλύπτουν μεγάλα χρονικά διαστήματα δ. Περιγραφή του χαρακτήρα ε. αναφορά στοιχείων που δε σκέφτηκε ή δεν είπε ο χαρακτήρας και στ. σχολιασμός του χαρακτήρα εκ μέρους του αφηγητή. Σε αρκετές περιπτώσεις, όμως, εκτός από τις παραπάνω ενδείξεις που αφορούν στην κατεξοχήν αφηγηματική λειτουργία του αφηγητή, σε μυθιστορήματα με κυρίαρχη τη συγγραφική φωνή εμφανίζονται και ενδείξεις τις οποίες ο Genette χαρακτηριστικά ονομάζει "κύστεις" που εύκολα αναγνωρίζονται από τον αναγνώστη και αναφέρονται στις άλλες λειτουργίες του αφηγητή εκτός από τη βασική που είναι η μετάδοση της ιστορίας (οργανωτική/σκηνοθετική λειτουργία, επικοινωνιακή λειτουργία, πιστοποιητική λειτουργία, ιδεολογική λειτουργία)³³. Το τελευταίο αυτό είδος ενδείξεων τονίζει ακόμη περισσότερο την παρουσία δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή και διευρύνει το χάσμα ανάμεσα στον αφηγητή και στον κόσμο της ιστορίας που αφηγείται.

1.2.2. Η κυριαρχία της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης

Γεύση Πικραμύγδαλου (1995), Μάσκα στο φεγγάρι (1997), Άλφα (2009), Το δέντρο το μονάχο (2009), Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία (2009)

Σε αντίθεση με τα επικεντρωμένα στη δράση μυθιστορήματα που παρουσιάστηκαν στην προηγούμενη ενότητα, τα οποία δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στον απολογισμό των εξωτερικών συμβάντων και αποκαλύπτουν την εσωτερική ζωή των χαρακτήρων στον βαθμό που εξυπηρετούν την προώθηση της πλοκής, στα πέντε μυθιστορήματα που αναφέρονται στην παρούσα ενότητα η αναπαράσταση της συνείδησης αποτελεί βασικό συστατικό της αφήγησης παράλληλα με τους διαλόγους και την εξωτερική δράση. Ο υπερέχων εξωδιηγητικός αφηγητής αναγνωρίζεται εύκολα από τις περιγραφές του σκηνικού, την παρουσίαση των χαρακτήρων, τις επεξηγηματικές αναδρομές, καθώς και την πρόσβαση στη συνείδηση και άλλων χαρακτήρων εκτός από τους βασικούς. Παράλληλα, εστιάζει εμφιατικά στους έφηβους ήρωες και είναι σταθερά επικεντρωμένος στις εξωτερικές τους αντιδράσεις και εσωτερικές διεργασίες. Ωστόσο, ο δεσπόζων (συγγραφικός) αφηγητής, χρησιμοποιώντας κυρίως δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση, παραμένει σαφώς αποστασιοποιημένος από τη

³³ βλ. Genette (1982), ό.π., σελ.141 και (1980), ό.π., σσ. 255-259.

συνείδηση των χαρακτήρων της αφήγησης του και, μολονότι επιτρέπει στον αναγνώστη να γνωρίσει σε βάθος τους χαρακτήρες, παράλληλα τον καθοδηγεί να τους αξιολογήσει με βάση τη δική του οπτική. Έτσι, τα μυθιστορήματα *Άλφα*, *Μάσκα στο φεγγάρι*, *Γεύση Πικραμύγδαλου*, *Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία* και *Το δέντρο το μονάχο* τοποθετούνται στο διηγητικό άκρο της κλίμακας αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου ήρωα με κυριαρχία του δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή.

Το μυθιστόρημα *Άλφα*³⁴ του Βασίλη Παπαθεοδώρου δεν είναι ένα τυπικό μυθιστόρημα δράσης, όπως τα μυθιστορήματα του ίδιου συγγραφέα που αναφέρθηκαν παραπάνω, καθώς παρουσιάζει την εσωτερική ωρίμαση ενός δεκαεξάχρονου μαθητή, ο οποίος κλεισμένος με εκατοντάδες άλλους νέους στο Πολυτεχνείο, μετά από την ταραχώδη πορεία στις 17 Νοέμβρη, ανακαλύπτει, μέσα στις τρεις μέρες που μένει εκεί, το ψέμα και την προδοσία, αλλά και την ελπίδα. Μολονότι η αφήγηση είναι σταθερά επικεντρωμένη στον ήρωα και στον τρόπο που αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα γύρω του, ο αφηγητής παραμένει εμφαντικά αποστασιοποιημένος από την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα. Αξίζει να σημειωθεί ότι μολονότι το μυθιστόρημα αυτό περιέχει τμήματα αφήγησης όπου η φαντασία εναλλάσσεται με την πραγματικότητα, οι μη ρεαλιστικές σκηνές³⁵, οι οποίες είναι εμφανώς προϊόν της υποκειμενικής αντίληψης του ήρωα, παρουσιάζονται από τον εξωδιηγητικό παντογνώστη αφηγητή με την ίδια αντικειμενικότητα που εξιστορεί τις ρεαλιστικές σκηνές.

Το μυθιστόρημα *Άλφα* συγκεντρώνει όλα τα στοιχεία που συνθέτουν μια συγγραφική αφηγηματική κατάσταση. Ο παντογνώστης αφηγητής εστιάζει στον Αλέξη παρουσιάζοντας τις σκέψεις και τα συναισθήματά του, αλλά χωρίς να υιοθετεί ούτε για μια στιγμή την περιορισμένη οπτική του (μηδενική εστίαση). Επιπλέον, ένας γνωστικά ανώτερος αφηγητής αναγνωρίζεται εύκολα στις επεξηγηματικές

³⁴ Παπαθεοδώρου, Β. (2009). *Άλφα*. Αθήνα: Καστανιώτης. Το μυθιστόρημα *Άλφα* είναι από τα πρώτα εφηβικά μυθιστορήματα που έγραψε ο συγγραφέας. Το 1998 πήρε το Βραβείο Γυναικείας Λογοτεχνικής Συντροφιάς. Έγινε όμως ευρύτερα γνωστό όταν επανεκδόθηκε από τις εκδόσεις Καστανιώτη στη σειρά Γέφυρες το 2009.

³⁵ Όσο μένει κλεισμένος στο Πολυτεχνείο ο Αλέξης, γνωρίζει ένα άγαλμα, έργο μιας φοιτήτριας, που τον φέρνει σε επαφή με έναν διαφορετικό κόσμο και τον βοηθά να αλλάξει την ψυχοσύνθεσή του. Στο μυθιστόρημα περιλαμβάνονται σκηνές όπου το άγαλμα ζωντανεύει, αρχικά συνομιλεί με τον Αλέξη και τελικά τον συντροφεύει σε μια περιπλάνηση στην Αθήνα, η οποία επηρεάζει καταλυτικά την οπτική του εφήβου.

πληροφορίες που παρεμβάλλει στη ροή της αφήγησης για να διαφωτίσει τον αναγνώστη σχετικά με το παρελθόν του χαρακτήρα και την κατάστασή του. Παράλληλα, η συνείδηση του Αλέξη αποτυπώνεται από τον αποστασιοποιημένο αφηγητή πάντοτε με ρήματα αίσθησης και αντίληψης που αποδίδουν έμμεσα -με τη μεσολάβηση του εξωδιηγητικού αφηγητή- τις σκέψεις και τα συναισθήματά του, ενώ μικρές φράσεις παρατιθέμενου μονολόγου πάντοτε υποτάσσονται στο αφηγηματικό περιεχόμενο με σαφείς ενδείξεις της παράθεσης:

Ο Αλέξης έμεινε σιωπηλός. Δεν ήξερε αν του άρεσε ή όχι η όλη κατάσταση. Εντάξει, ήταν μια νέα εμπειρία, κάτι πολύ διαφορετικό από τις φασαρίες που ζούσαν στα γήπεδα, ή τις κόντρες με τα μηχανάκια στην παραλιακή, και σαν κάτι πρωτόγνωρο το έβρισκε ενδιαφέρον. Αλλά, χωρίς να μπορεί να το εξηγήσει, τα κτήρια, οι αίθουσες, τα γραφεία, ασκούσαν πάνω του ένα μυστήριο, κάτι που τον φόβιζε. Στο μυαλό του ξαναήρθε η φράση "τρέχουν προς την καταστροφή τους". Δεν ένιωθε καλά. Δεν ένιωθε σίγουρος και ασφαλής³⁶.

Η έμμεση απόδοση της εσωτερικής ζωής του χαρακτήρα από έναν σταθερά παντογνώστη και ευδιάκριτο από τις διαφωτιστικές του επεξηγήσεις αφηγητή αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του τύπου ψυχο-αφήγησης που η Dorrit Cohn ονομάζει δυσαρμονική. Επιπλέον, σύμφωνα με την Cohn,³⁷ σ' ένα τυπικό κείμενο ψυχο-αφήγησης που φέρει το στίγμα του συγγραφέα, συμβαίνει συχνά η αναφορά μιας εσωτερικής διεργασίας να ακολουθείται από μια αξιολογική κρίση ή σχόλιο με βασικό χαρακτηριστικό την αλλαγή χρόνου από τον αφηγηματικό αόριστο στον γνωμικό ενεστώτα. Η Cohn επισημαίνει ότι τη στιγμή που η απόδοση της συνείδησης σε παρελθοντικό χρόνο ακολουθείται από αναφορά σε μια γενική αλήθεια σε γνωμικό ενεστώτα "ο αφηγητής αποσπά την προσοχή του αναγνώστη μακριά από τον ατομικό μυθιστορηματικό χαρακτήρα και την καθλώνει στο δικό του εκφραστικό εγώ"³⁸. Στο παρακάτω χωρίο, ο αφηγηματικός σχολιασμός σε ενεστώτα χαρακτηρίζεται και από αλλαγή στο υποκείμενο από τρίτο σε δεύτερο πρόσωπο, το οποίο αποδίδει την καθολικότητα της σχετικής αντίληψης:

Ο Αλέξης δε χρησιμοποιούσε ποτέ αυτές τις εκφράσεις. Δεν του άρεσαν, τις έβρισκε πολύ ψεύτικες και υποκριτικές. Το λεξιλόγιο με το οποίο εκφράζονταν οι περισσότεροι φίλοι του το

³⁶ *Αλφα*, σ.29.

³⁷ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 47.

³⁸ ό.π., σ. 49.

απέρριπτε έχοντας άποψη. Δεν έβρισκε το λόγο γιατί να πρέπει να προσποιείται πως είναι κάποιος που ξέρει να μιλά όπως όλοι οι συνομήλικοί του. Το δύσκολο είναι να ξεχωρίζεις με τη δική σου προσωπικότητα, να εκφράζεσαι με το δικό σου τρόπο και όχι να ακολουθείς σε όλα τους υπόλοιπους, επειδή κάτι συνηθίζεται να γίνεται με άλφα ή βητα τρόπο³⁹.

Η συγγραφική ρητορική στο *Άλφα*, εκτός από τον αφηγηματικό σχολιασμό που διαπλέκεται στην αφήγηση σε γνωμικό ενεστώτα, είναι ευδιάκριτη και σε ένα συνοπτικό κεφάλαιο⁴⁰, το οποίο διακόπτοντας την εξέλιξη της πλοκής, περιέχει ένα αυτοτελές κείμενο συγγραφικού σχολιασμού για την κατάληξη της επετείου της 17ης Νοέμβρη στη σύγχρονη κοινωνία, καθώς και έναν παραλληλισμό με τις συνθήκες που επικρατούσαν στο Πολυτεχνείο τον Νοέμβρη του 1973. Η προβεβλημένη ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή σε συνδυασμό με την αυστηρά δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση με την οποία ο γνωστικά ανώτερος αφηγητής αποδίδει τις εσωτερικές διεργασίες του έφηβου ήρωα, στοιχειοθετούν την κυριαρχία της ενήλικης συγγραφικής φωνής σε ένα μυθιστόρημα που είναι βέβαια σταθερά και εντατικά επικεντρωμένο στον έφηβο ήρωα, αλλά τον παρακολουθεί αποστασιοποιημένα από τη θέση του δεσπόζοντος και εξωτερικού παρατηρητή.

Η εκτεταμένη χρήση της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης τοποθετεί και το μυθιστόρημα *Μάσκα στο φεγγάρι*⁴¹ στο διηγητικό άκρο της αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης και στις συγγραφικές αφηγηματικές καταστάσεις. Στο πολυσέλιδο⁴² μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων η εσωτερική αναπαράσταση των χαρακτήρων είναι βασικό συστατικό της αφήγησης παράλληλα με μια πλούσια και σύνθετη πλοκή. Όπως συνηθίζεται σε μυθιστορήματα του Μάνου Κοντολέων, πρωταγωνιστεί ένα ζευγάρι εφήβων και ένας προεξάρχων παντογνώστης αφηγητής χρησιμοποιεί και τους δύο έφηβους χαρακτήρες του ως καμβά, πάνω στον οποίο αποτυπώνει με δεξιότητα και λεπτομέρεια τόσο τις εξωτερικές αντιδράσεις όσο και τις εσωτερικές διεργασίες τους. Ο αναγνώστης έχει πρόσβαση στις πιο μύχιες σκέψεις των χαρακτήρων, αλλά πάντοτε μέσα από το φίλτρο της οπτικής του

³⁹ *Άλφα*, σ. 14.

⁴⁰ ό.π., σ. 116-117 (πρόκειται για το 21ο κεφάλαιο).

⁴¹ Κοντολέων, Μ.(1997). *Μάσκα στο φεγγάρι*. Αθήνα: Πατάκης.

⁴² Το μυθιστόρημα *Μάσκα στο φεγγάρι* με έκταση πεντακόσιες σελίδες είναι από τα πιο πολυσέλιδα αφηγήματα της κατηγορίας που εξετάζουμε.

δεσπίζοντος αφηγητή, ο οποίος συχνά γνωρίζει τους ήρωες καλύτερα από ότι γνωρίζουν οι ίδιοι τους εαυτούς τους.

Η Κλειώ κοιτά τη μητέρα της και μέσα στο βλέμμα της υπάρχει μια κραυγή - κραυγή παράκλησης ή κραυγή επίθεσης; Δε λέει τίποτε. Τα λόγια της -το ξέρει- δε θα μπορούσαν να πείσουν. Κι άλλωστε, τι λόγια θα χρησιμοποιούσε; Οι λέξεις της μοιάζουν να προέρχονται από μια άλλη διάλεκτο. Ποιος θα τις καταλάβαινε; Σιωπά⁴³.

Το αφηρημένο αναλυτικό λεξιλόγιο με το οποίο περιγράφεται ο εσωτερικός κόσμος της ηρωίδας στο παραπάνω χωρίο υποδηλώνουν την υπερέχουσα γνώση του αφηγητή για την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα και την υπερέχουσα ικανότητά του να την παρουσιάσει και να την εκτιμήσει. Ακόμα και όταν η ψυχο-αφήγηση τείνει να αντικατασταθεί από φράσεις που φέρουν τα γραμματικά χαρακτηριστικά του αφηγημένου μονολόγου με τα ερωτήματα που περιλαμβάνει, οι απαντήσεις στα ερωτήματα είναι διατυπωμένες με τρόπο πιο προηγμένο από όσο ο αφηγημένος μονόλογος -μιμούμενος το ιδίωμα του χαρακτήρα- θα επέτρεπε. Σε κάποιο βαθμό αυτή η υπεροχή υπονοείται σε όλες τις ψυχο-αφηγήσεις ακόμα και όπου υπάρχει μεγαλύτερη συνοχή ανάμεσα στη συνείδηση του αφηγητή και στη συνείδηση του χαρακτήρα. Αλλά όσο ισχυρότερο είναι το συγγραφικό καλούπι, τόσο πιο εμφαντικό είναι το γνωστικό προνόμιο του αφηγητή. Και αυτό το γνωστικό προνόμιο τον καθιστά ικανό να εκφράσει διαστάσεις ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα που ο ίδιος δεν μπορεί να προσδώσει. Η Cohn περιγράφει πολύ χαρακτηριστικά τη δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση ως μια τεχνική στην οποία "ένας δεσπίζων αφηγητής παρουσιάζει την εσωτερική ζωή κατά τρόπο τόσο απομακρυσμένο από αυτή την ίδια την ψυχική εμπειρία όσο οι σημειώσεις της διάγνωσης ενός ψυχιάτρου μπορούν να είναι απομακρυσμένες από τους ελεύθερους συνειρμούς του ασθενούς του"⁴⁴.

Ο αφηγητής στη *Μάσκα στο φεγγάρι*, μολονότι εστιάζει εμφαντικά στους δύο έφηβους χαρακτήρες, λειτουργεί μέσα στα πλαίσια της γνωστικής υπεροχής που του υποδεικνύει ένα ισχυρό συγγραφικό καλούπι και, από τη μια πλευρά, δεν φαίνεται διατεθειμένος να υιοθετήσει τη σύνταξη ή τις εικόνες της συνείδησης του χαρακτήρα, ενώ, από την άλλη πλευρά, την ίδια στιγμή αναπαριστά την εφηβική συνείδηση με

⁴³ *Μάσκα στο φεγγάρι*, σ. 287.

⁴⁴ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 54.

τόση λεπτομέρεια που ο ίδιος ο χαρακτήρας θα αδυνατούσε να της προσδώσει. Σύμφωνα με την Cohn ένα από τα πιο σπουδαία πλεονεκτήματα της ψυχο-αφήγησης σε σχέση με τους άλλους τρόπους αναπαράστασης της συνείδησης βρίσκεται στη δυνατότητα διείσδυσης στις υποσυνείδητες ζώνες του νου και απόδοσης μη λεκτικά αρθρωμένων εσωτερικών εμπειριών⁴⁵. Όχι μόνο μπορεί να βάλει σε τάξη και να εξηγήσει τις συνειδητές σκέψεις ενός χαρακτήρα, αλλά μπορεί επίσης να αρθρώσει αποτελεσματικά μια ψυχική ζωή που παραμένει ανέκφραστη, μισοσκοτεινή ή κρυφή. Συνεπώς η ψυχο-αφήγηση συχνά αποδίδει, με την επιδέξια μεσολάβηση ενός αφηγητή, "ό,τι ένας χαρακτήρας αντιλαμβάνεται χωρίς να μπορεί να το βάλει σε λέξεις"⁴⁶:

Το σώμα του Νικήτα βουλιάζει. Το νερό το περιτριγυρίζει μέσα σε μια αγκαλιά τόσο υγρή, τόσο απέραντη... Η θάλασσα αποδέχεται την κατάκτησή της και ο Νικήτας κλείνει τα βλέφαρα, βλέπει μόνο κάποια χρώματα που μπλέκονται το ένα με το άλλο, αλλά οι ρώγες του στήθους του έχουν αρχίσει να τρεμουλιάζουν στο άγγιγμα του αλατιού και τα πόδια του κρατιούνται ανοιχτά, τα πέλματά του μπήγονται μέσα στον υγρό βυθό και ο φαλλός ακολουθεί τους σπασμούς μιας πανάρχαιας εντολής...Καταχτά και καταχτιέται...Το διάφανο νερό στολίζεται με τα ρυάκια της υπόλευκης ουσίας και μετά είναι πλέον η ίδια η θάλασσα που τραβά την ανηφόρα πάνω στις ωμοπλάτες για να δροσίσει, να γαληνέψει, να ευχαριστήσει αυτόν που τη λαχτάρησε, την κυρίεψε, τη γονιμοποίησε...⁴⁷

Στο παραπάνω χωρίο είναι φανερό το γνωστικό προνόμιο το οποίο η Cohn δικαίως αναγνωρίζει στη δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση να λειτουργεί ανεξάρτητα από τη λεκτικά αρθρωμένη σκέψη του χαρακτήρα. Παράλληλα, είναι προφανέστατη η απόσταση που δημιουργείται ανάμεσα στον χαρακτήρα και στην υπερέχουσα αφηγηματική φωνή, η οποία μπορεί να αποκαλύψει εσωτερικές διεργασίες που ο ίδιος ο χαρακτήρας δεν έχει επεξεργαστεί λογικά και πιθανόν δεν έχει επίγνωση ή πλήρη κατανόηση της ύπαρξής τους. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Κοντολέων ο αφηγητής μολονότι συχνά εστιάζει εντατικά σε μια ατομική ψυχή, παραμένει εμφατικά αποστασιοποιημένος από τη συνείδηση την οποία έμμεσα αποκαλύπτει στον αναγνώστη. Την ίδια στιγμή επιτυγχάνει να αποκαλύψει με κάθε λεπτομέρεια τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων στον αναγνώστη και να καλλιεργήσει τη

⁴⁵ ό.π., σ. 55.

⁴⁶ ό.π., σ. 76.

⁴⁷ *Μάσκα στο φεγγάρι*, σ. 445.

συμπάθεια που ο Wayne Booth αναγνωρίζει στην διακριτική αλλά σταθερή υποστήριξη των χαρακτήρων από τον εξωδιηγητικό αφηγητή⁴⁸. Η Cohn άλλωστε επισημαίνει ότι μια εντόνως δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση ευνοείται γενικά από κριτικούς που ζητούν καθοδήγηση για τους αναγνώστες των μυθιστορημάτων (όπως ο Booth) και καταδικάζεται από εκείνους που θέλουν να προσφέρουν στους αναγνώστες την ελευθερία να σχηματίζουν τις δικές τους γνώμες⁴⁹.

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αντιμετωπίζει τους έφηβους ήρωές του ο Μάνος Κοντολέων στο λίγο προγενέστερο μυθιστόρημα *Γεύση Πικραμύγδαλου*⁵⁰, όπου επίσης πρωταγωνιστεί ένα ζευγάρι δεκαοχτάχρονων νέων εφήβων, των οποίων ο δυνατός έρωτας απειλείται, όταν το αγόρι ανακαλύπτει ότι είναι φορέας του έιτς. Κατά την προσφιλή στο συγγραφέα πρακτική, η ιστορία ξεδιπλώνεται από τρεις αφηγητές: από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση της μητέρας της νεαρής Φαίδρας, από τη δευτεροπρόσωπη αφήγηση της μητέρας του νεαρού Οδυσσέα και από την τριτοπρόσωπη αφήγηση ενός παντογνώστη εξωδιηγητικού αφηγητή. Η έλλειψη τίτλων ή άλλων εξωτερικών στοιχείων, που θα μπορούσε να διευκολύνει την αναγνώριση των αφηγητών, καθώς εναλλάσσονται μεταξύ τους αδιάκοπα και αιφνιδιαστικά, καταδεικνύει τη διακριτική παρουσία του δεσπόζοντος αφηγητή, που δεν τονίζει την οργανωτική-σκηνοθετική του λειτουργία. Από την άλλη πλευρά, η γνωστική υπεροχή του παντογνώστη αφηγητή πιστοποιείται από την πανοραμική θέα του χώρου και του χρόνου, καθώς και από την πρόσβαση στις συνειδήσεις άλλων χαρακτήρων εκτός από των πρωταγωνιστών.

Όπως και στο μυθιστόρημα *Μάσκα στο φεγγάρι*, αν και ο αφηγητής εστιάζει εμφαστικά στους δύο ήρωες και αποδίδει με λεπτομέρεια τις εσωτερικές τους διεργασίες, η κυριαρχία της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης, δημιουργεί ευδιάκριτη απόσταση από τον κόσμο της ιστορίας. Η περιστασιακή εμβόλιμη χρήση του αφηγημένου μονολόγου περισσότερο προσδίδει συγκινησιακή χροιά στη στάση του αφηγητή απέναντι στους ήρωες παρά επιτυγχάνει συγχώνευση με τη συνείδησή τους. Ο

⁴⁸ βλ. Booth (1961), ό.π., σελ. 275.

⁴⁹ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 55.

⁵⁰ Κοντολέων, Μ. (1995). *Γεύση Πικραμύγδαλου*. Αθήνα: Πατάκης. Το μυθιστόρημα *Γεύση πικραμύγδαλου* συμπεριλήφθηκε στην εξέταση των τριτοπρόσωπων αφηγήσεων, μολονότι περιέχει και πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, επειδή οι τελευταίες ανήκουν σε ενήλικους αφηγητές. Έτσι, η συνείδηση των εφήβων πρωταγωνιστών αποδίδεται σε πλαίσιο τριτοπρόσωπης αφήγησης από ετεροδιηγητικό αφηγητή.

συγγραφέας εισχωρεί στο βάθος της ψυχής των χαρακτήρων, προβάλλει τους φόβους, τις αδυναμίες, τις ανάγκες και τις ευαισθησίες τους με τρόπο πιο ολοκληρωμένο από όσο οι ίδιοι οι χαρακτήρες μπορούν να εκφράσουν. Αποδίδει τις πιο λεπτές πτυχές της συνείδησης, αλλά συγχρόνως ελέγχει την παρουσίασή τους. Με αυτή την έννοια, περισσότερο καθοδηγεί τον αναγνώστη σε αισθήματα συμπάθειας προς τους νεαρούς χαρακτήρες παρά επιτρέπει την άμεση πρόσβαση στον εσωτερικό τους κόσμο. Επιπλέον, η υπερέχουσα θέση από την οποία παρακολουθεί την ιστορία, επιτρέπει στον αφηγητή να διεισδύει εξίσου στη συνείδηση και των δύο νεαρών πρωταγωνιστών, να αναδεικνύει τη δυναμική της αλληλεπίδρασής τους και από τις δύο οπτικές.

Στο ίδιο αφηγηματικό κλίμα τοποθετείται και το αρκετά πιο πρόσφατο μυθιστόρημα *Το δέντρο το μονάχο*⁵¹ της Μαρίας Παπαγιάννη. Ο αφηγητής εστιάζει εμφατικά στην εφηβική ψυχή, την οποία παρατηρεί με φανερή συμπάθεια αλλά πάντα από την απόσταση της εξωδιηγητικής του θέσης. Η εκτεταμένη χρήση της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης τοποθετεί και αυτό το μυθιστόρημα στο διηγητικό άκρο της αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης.

Αν και η απόδοση της αντίληψης του Σίμου κυριαρχεί και το αφηγηματικό υλικό παρουσιάζεται συχνότερα από τη δική του οπτική, ενίοτε ο αναγνώστης διεισδύει στις εσωτερικές διεργασίες και άλλων χαρακτήρων. Μια ιδιαιτερότητα της αφηγηματικής προοπτικής του συγκεκριμένου κειμένου είναι ότι το πρώτο κεφάλαιο εστιάζει στη Φώτω, τη μάνα του έφηβου ήρωα Σίμου και παρουσιάζει τη δράση από τη δική της οπτική αποδίδοντας τις δικές της εσωτερικές διεργασίες. Έτσι, στη συνείδηση του αναγνώστη, η Φώτω αρχικά κυριαρχεί ως βασική ηρωίδα. Στο δεύτερο όμως κεφάλαιο, ο Σίμος παίρνει τη σκυτάλη ως πρωταγωνιστής της ιστορίας. Η δική του συνείδηση παρουσιάζεται στον αναγνώστη, σε κείνον είναι επικεντρωμένη η τριτοπρόσωπη αφήγηση. Στο τρίτο κεφάλαιο, ο αναγνώστης βρίσκεται μπροστά σε μια νέα έκπληξη. Από τις πρώτες κιόλας σειρές η πρωτοπρόσωπη αφήγηση εγκαθιστά τον αναγνώστη μέσα στο μυαλό της Βιολέτας. Τελικά, ωστόσο, ο Σίμος καθιερώνεται ως πρωταγωνιστής στη συνείδηση του αναγνώστη, καθώς σε αυτόν εστιάζει η αφήγηση στα περισσότερα από τα επόμενα κεφάλαια που ακολουθούν. Βέβαια,

⁵¹ Παπαγιάννη, Μ. (2010). *Το δέντρο το μονάχο*. Αθήνα: Πατάκης.

ακόμα και στα κεφάλαια που η αφήγηση είναι επικεντρωμένη στο Σίμο και στη δική του αντίληψη της δράσης, περιστασιακά η αφήγηση αποκαλύπτει σκέψεις και συναισθήματα άλλων χαρακτήρων του έργου.

Η επιλογή της μηδενικής εστίασης και της τονισμένης γνωστικής υπεροχής του αφηγητή που έχει πρόσβαση και σε άλλες συνειδήσεις διαμορφώνει εξ αρχής ένα καθεστώς διάστασης αφηγητή και κεντρικού χαρακτήρα, το οποίο ενισχύεται και από τον έμμεσο τρόπο που επιλέγει η συγγραφέας να αποδώσει τη συνείδηση του κεντρικού ήρωα και ενίοτε και άλλων χαρακτήρων. Η αναπαράσταση των εσωτερικών διεργασιών δεν κυριαρχεί στην αφήγηση, αλλά ούτε και απουσιάζει. Ρήματα αντίληψης του τύπου "σκέφτηκε, κατάλαβε, ένιωσε, φοβήθηκε κλπ." πάντοτε σε ιστορικό χρόνο συνυφαίνονται με τη δράση μέσα στη ροή της αφήγησης και αποτυπώνουν σκέψεις και συναισθήματα με τη διαμεσολάβηση του αφηγητή. Η ψυχο-αφήγηση είναι καθαρά δυσαρμονική και, ακόμα κι όταν -σπανιότερα- παρεμβάλλονται φράσεις αφηγημένου μονολόγου, υποτάσσονται στην εννοιολογική-αφηρημένη διατύπωση που κυριαρχεί:

Ο Σίμος τότε πήρε το δρόμο για το ρέμα. Πάλι η μικρή πίσω του. Κάποια στιγμή συνειδητοποίησε ότι δεν άκουγε τα βήματά της. Κοντοστάθηκε και περίμενε χωρίς να γυρίσει να κοιτάξει. Τίποτα. Φοβήθηκε ότι την έχασε και έριξε μια ματιά πίσω του τάχατες αδιάφορα. Όπως το περίμενε, δεν την είδε πουθενά. Έκανε μεταβολή κι άρχισε να την ψάχνει. Είχε κάνει το μισό δρόμο μέσα στο ρέμα, αλλά τίποτα. Άρχισε να φοβάται ότι το κορίτσι χάθηκε, ότι κάπου γλίστρησε κι αυτός δεν το πήρε είδηση. Σκεφτόταν τα χειρότερα ότι θα τη βρει σε κάποιο από τα γκρεμνά χτυπημένα άσχημα. Ίσως να είχε χάσει τις αισθήσεις της και να μην μπορούσε να ζητήσει βοήθεια. Θύμωσε με τον εαυτό του, κι όσο περνούσαν τα λεπτά τόσο φούντωνε. Πώς κατάφερε και ήταν τόσο σκληρός μ' ένα κοριτσάκι που δεν του έφταιξε σε τίποτα,⁵² [η έμφαση δική μου]

Η εκτεταμένη χρήση της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης δεν συνδέεται πάντοτε με την τονισμένη παρουσία των γνωστικών προνομίων του αφηγητή, αλλά μπορεί να είναι ενσωματωμένη στην απόδοση της ιστορίας από έναν αφηγητή που λειτουργεί -ή τουλάχιστον προσπαθεί να λειτουργήσει- ως εξωτερικός αποστασιοποιημένος και αντικειμενικός παρατηρητής. Στο μυθιστόρημα ***Η ελπίδα πεθαίνει***

⁵² Το δέντρο το μονάχο, σ. 68.

*τελευταία*⁵³ η νεαρή συγγραφέας⁵⁴ Ελπίδα Ισμαήλ φαίνεται να επιχειρεί μια θεατρική-κινηματογραφική απόδοση της ιστορίας παραθέτοντας μακροσκελείς διαλόγους μεταξύ των προσώπων -συχνά ολόκληρων σκηνών⁵⁵- χωρίς κανέναν αφηγηματικό σχολιασμό ή με πολύ περιορισμένο αφηγηματικό περιεχόμενο. Η εστίαση βέβαια δεν είναι εξωτερική, αλλά μηδενική καθώς οι περιγραφές σκηνικού, η παρουσίαση των χαρακτήρων, οι επεξηγηματικές αναδρομές και το αφηγηματικό περιεχόμενο των διαλόγων -όπου αυτό υπάρχει- μαρτυρούν την παρουσία του παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος έχει πρόσβαση στη συνείδηση όλων των χαρακτήρων.

Στο εισαγωγικό κεφάλαιο του βιβλίου ένας ευδιάκριτος υπερέχων αφηγητής εξιστορεί περιληπτικά την οικογενειακή κατάσταση της ηρωίδας, τις συνθήκες υιοθεσίας της και τα γεγονότα της πρώιμης παιδικής ηλικίας. Το κυρίως μέρος του βιβλίου βρίσκει την ηρωίδα στα δεκαέξι της χρόνια. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής συνθέτει ένα «πορτρέτο» της έφηβης πρωταγωνίστριας περιγράφοντας πρώτα την εξωτερική εμφάνισή της και έπειτα τις συνήθειες και τα ενδιαφέροντά της. Μετά από τις επεξηγηματικές αναδρομές και την παρουσίαση της ηρωίδας, ο αφηγητής διατηρεί μια πιο διακριτική παρουσία και επικεντρώνεται κυρίως στην παρουσίαση των εξωτερικών συμβάντων και την παράθεση των διαλόγων μεταξύ των προσώπων, αλλά δεν παραλείπει να παρεμβάλλει συνοπτικά χωρία με τα οποία έμμεσα αποδίδει τις εσωτερικές διεργασίες της ηρωίδας.

Η αφηγηματική απόδοση της ιστορίας φαίνεται να επιδιώκει την τεχνική του αφηγητή-κάμερας⁵⁶ που καταγράφει χωρίς σχολιασμό όσα βλέπει σε ένα χώρο. Στην αυστηρή εφαρμογή της αντικειμενικής-θεατρικής (δραματικής) οπτικής γωνίας⁵⁷ καμία υπερέχουσα αφηγηματική φωνή δεν εξηγεί στον αναγνώστη τι συμβαίνει ή τι σκέφτονται και τι αισθάνονται οι ήρωες. Οι εσωτερικές σκέψεις και τα συναισθήματα

⁵³ Ισμαήλ, Ε. (2008). *Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία*. Αθήνα: Κέδρος.

⁵⁴ Η συγγραφέας Ελπίδα Ισμαήλ γεννήθηκε το 1990 και, όπως η ίδια δηλώνει στο σύντομο βιογραφικό σημείωμα που περιέχεται στο βιβλίο, έγραψε το μυθιστόρημα όταν ήταν ακόμη στην εφηβική ηλικία (όταν ήταν ακόμη μαθήτρια).

⁵⁵ Για παράδειγμα η σκηνή της συνάντησης της Τζένα με τη φίλη της Λετίσια στο πάρκο στις σελ. 22-25 αποδίδεται εξολοκλήρου με την τεχνική της αντικειμενικής-θεατρικής οπτικής γωνίας με διάλογο των προσώπων χωρίς καθόλου αφηγηματικό σχολιασμό.

⁵⁶ βλ. Παπαντωνάκης (2009), ό.π. σελ. 439.

⁵⁷ Ο Seymour Chatman (1978:167) αναφέρει ως υπόδειγμα αυστηρής εφαρμογής του αφηγητή-κάμερας το μυθιστόρημα του Hemingway "Killers".

των ηρώων αποκαλύπτονται μέσα από τις ενέργειές τους. Ο αναγνώστης πρέπει να ανακαλύψει μόνος του το νόημα των πράξεων και των λόγων, μαντεύοντας από τον εκφωνούμενο λόγο ενός χαρακτήρα τις εσωτερικές του διεργασίες⁵⁸. Το μυθιστόρημα της Ελπίδας Ισμαήλ περιέχοντας επαρκείς κειμενικές ενδείξεις για την παρουσία δεσπόζοντος αφηγητή βρίσκεται πολύ μακριά από τη συστηματική εφαρμογή της παραπάνω τεχνικής. Ωστόσο, ο αφηγηματικός σχολιασμός της δράσης είναι περιορισμένος, ενώ οι εσωτερικές διεργασίες της έφηβης ηρωίδας παρουσιάζονται συνοπτικά και πάντοτε με τη μεσολάβηση μιας ουδέτερης αφηγηματικής φωνής. Η έμμεση απόδοση της εφηβικής συνείδησης συμπυκνώνεται σε ρήματα αντίληψης, που συχνά φανερώνουν -όπως στο παρακάτω χωρίο- όσα δεν είπε η ηρωίδα (ίχνος παρουσίας δεσπόζοντος αφηγητή) και σε φράσεις μονολόγου, που πάντοτε συνοδεύεται από σαφείς δείκτες παράθεσης. Η ψυχο-αφήγηση, σαφώς δυσαρμονική, τονίζει τη διάσταση ανάμεσα στον αφηγητή και τον χαρακτήρα και δημιουργεί συνθήκες συγγραφικής αφηγηματικής κατάστασης, παρά την προσπάθεια της συγγραφέως να εφαρμόσει σε εκτεταμένα τμήματα του αφηγήματος τη μιμητική τεχνική της θεατρικής τεχνικής.

Η Τζένα δεν απάντησε, γιατί ήταν σίγουρη πως στο τέλος θα καβγάδιζαν. Μπήκε στο δωμάτιό της και ξάπλωσε στο κρεβάτι της να κοιμηθεί, όμως το μυαλό της γυρνούσε στην εργασία. Σηκώθηκε σαν κλέφτης για να μην την ακούσουν και κάθισε στο γραφείο της για να την τελειώσει. Αναψε ένα μικρό λαμπατέρ για να βλέπει, όμως εκείνη τη στιγμή η μητέρα της μπήκε στο δωμάτιο κάνοντας τέτοιο θόρυβο, που η Τζένα νόμισε πως θα έσπαγε η καρδιά της.⁵⁹

Χώθηκε μέσα στα σκεπάσματα για να ζεσταθεί και ένιωσε ένα ρίγος να διαπερνά το κορμί της. Έκλεισε τα μάτια της, στριφογύρισε λίγο και προσπάθησε να κοιμηθεί πάλι. Ύστερα από λίγο την πήρε ο ύπνος χωρίς να το καταλάβει, αλλά όχι για πολύ, γιατί η η Άλισον άρχισε να κλαίει και να φωνάζει. Πέρασε πολλή ώρα μέχρι να σταματήσει. Η Τζένα, παρ' όλο που αισθανόταν χάλια, δεν κατάφερε να κοιμηθεί ξανά. «Γιατί δε μπορεί να βρει κανείς ησυχία σ' αυτό το σπίτι;» αναρωτήθηκε⁶⁰.

⁵⁸ βλ. Chatman (1978), ό.π., σσ. 167-169.

⁵⁹ *Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία*, σ. 26.

⁶⁰ ό.π. σ. 33.

1.2.3. Η κυριαρχία της αφηγηματικής ειρωνείας

Ψίθυροι αγοριών (2009)

Στο μυθιστόρημα της Βούλας Μάστορη *Ψίθυροι αγοριών*⁶¹ υπάρχει έντονη συγγραφική ρητορική με τη σταθερή παρουσία ενός δεσπόζοντος αφηγητή, ο οποίος διαρκώς σχολιάζει τη δράση των χαρακτήρων και κυρίως του βασικού ήρωα, ερμηνεύει συμπεριφορές και διαφωτίζει τον αναγνώστη με πληροφορίες που τον βοηθούν να αποκτήσει μια σφαιρική εικόνα της δράσης και να κατανοήσει το αφηγηματικό υλικό. Ο αφηγητής συνομιλεί με τον αναγνώστη σχετικά με τον έφηβο ήρωα και, παρόλο που συχνά αποτυπώνει τις εσωτερικές διεργασίες του τελευταίου και περιστασιακά υιοθετεί την οπτική του, ωστόσο διατηρεί σταθερά τη γνωστικά ανώτερη θέση του. Το ειρωνικό χάσμα μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, το οποίο προκύπτει από την επικοινωνία του αφηγητή με τον αναγνώστη "πίσω από την πλάτη του ήρωα", χαρακτηρίζει την αφήγηση σε όλη την έκτασή της, ώστε ακόμα και όταν ο αφηγητής διεισδύει στη συνείδησή του ήρωα να παραμένει ορατός και αποστασιοποιημένος.

Έτσι, μολονότι ο τίτλος του μυθιστορήματος, που εύστοχα υπονοεί τις μυστικές συζητήσεις μεταξύ αγοριών σε εφηβική ηλικία σχετικά με ανομολόγητες ανησυχίες, ανάγκες και επιθυμίες, δημιουργεί την προσδοκία για ένα κείμενο, στο οποίο θα κυριαρχεί η αυθεντική φωνή ενός έφηβου χαρακτήρα, στο μυθιστόρημα της Βούλας Μάστορη τελικά κυριαρχεί η ενήλικη συγγραφική φωνή. Αυτά που ψιθυρίζουν τα αγόρια μεταξύ τους, τα θέματα που τους απασχολούν έντονα, κυρίως για τις αλλαγές στο σώμα τους και τη σχέση με το άλλο φύλο, γίνονται αντικείμενο παρατήρησης και σχολιασμού από τον αφηγητή με έκδηλη συμπάθεια και τρυφερότητα, αλλά, συγχρόνως, και αντικείμενο μυστικής επικοινωνίας και συνεννόησης με τον αναγνώστη "πίσω από την πλάτη" του ήρωα. Έτσι, η έλλειψη συνοχής ανάμεσα στον αφηγητή και στον χαρακτήρα στο μυθιστόρημα *Ψίθυροι αγοριών* είναι αποτέλεσμα

⁶¹ Μάστορη, Β. (2008). *Ψίθυροι αγοριών*. Αθήνα: Πατάκης.

της παρουσίασης του κόσμου της ιστορίας από την κειμενική κατασκευή που ο Chatman ονομάζει *ειρωνικό αφηγητή* (ironic narrator)⁶².

Στο μυθιστόρημα της Βούλας Μάστορη εμφανίζονται αρκετές ενδείξεις από αυτές που ο Genette⁶³ χαρακτηριστικά ονομάζει "κύστεις", εύκολα αναγνωρίσιμες από τον αναγνώστη, και αναφέρονται στις άλλες λειτουργίες του αφηγητή εκτός από τη βασική που είναι η μετάδοση της ιστορίας. Φράσεις του τύπου "όπως ήδη ανέφερα", "για να ξαναγυρίσουμε στον Παύλο" κλπ., οι οποίες προβάλλουν τη μέριμνα του αφηγητή για τη διάρθρωση του αφηγηματικού κειμένου, τονίζουν την οργανωτική λειτουργία του αφηγητή, ενώ την ίδια στιγμή επιβεβαιώνουν τη διατήρηση της επικοινωνίας με τον αναγνώστη. Η επικοινωνιακή λειτουργία δηλώνεται και από τις παρενθετικές φράσεις "λέω", "θέλω να πω" κλπ. οι οποίες παρεμβάλλονται πολύ συχνά στην τριτοπρόσωπη αφήγηση υπενθυμίζοντας την παρουσία ενός υπερέχοντος εξωδιηγητικού αφηγητή ως πηγή της αφηγηματικής πληροφορίας και επιβεβαιώνουν τη διάθεση του τελευταίου να απευθύνει την αφήγησή του σε έναν επίσης εξωδιηγητικό αποδέκτη. Το "εγώ" του απρόσωπου κατά τα άλλα αφηγητή επικοινωνεί με τον αναγνώστη διαρκώς και μέσα από τις επεξηγήσεις, ερμηνείες, κρίσεις και γενικότερα τον ιδεολογικό σχολιασμό του κόσμου της ιστορίας (ιδεολογική λειτουργία). Μάλιστα, εκτός από τον σχολιασμό των σκέψεων και πράξεων του έφηβου ήρωα, εμφανίζονται πολύ συχνά γενικότερα σχόλια που σχετίζονται με τον κόσμο έξω από την ιστορία και διατυπώνονται σε γνωμικό ενεστώτα. Γενικά, πάντως, η ιδεολογική λειτουργία προσδίδει έναν εξουσιαστικό, συνήθως διδακτικό, χαρακτήρα και εκφράζει έντονα την αυθεντία του συγγραφικού αφηγητή⁶⁴. Στα παρακάτω ενδεικτικά χωρία εκτίθενται οι σκέψεις σε γνωμικό ενεστώτα μιας ομιλούσας διάνοιας που επεκτείνει το αντικείμενο σχολιασμού πέρα από την ιστορία σε γενικές αλήθειες της εξωκειμενικής πραγματικότητας:

Ο Σάκης από την άλλη, εκτός εντάζει, από την κυρά-Μαρίκα, ήθελε να το κάνει και με τη Λίζα της Γ' Γυμνασίου - μια επιλογή επίσης ουτοπιστική, μια και η Λίζα ανήκε στη συνομοταξία των

⁶² βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 229. Ο Seymour Chatman στηρίζεται στη θεωρία του Booth για την ειρωνεία στη μυθοπλασία (βλ. Booth W. (1974): *A Rhetoric of irony*, Chicago and London: The University of Chicago Press.)

⁶³ βλ. Genette (1982), ό.π., σελ.141 και (1980), ό.π., σσ. 255-259.

⁶⁴ βλ. και Παπαντωνάκης (2009), ό.π., σελ. 359.

ΕΜΟ. Για όσους δεν ξέρουν, ΕΜΟ είναι τα παιδιά που πιστεύουν ότι η ζωή τους είναι χάλια, ότι κανείς μη ΕΜΟ δεν τους καταλαβαίνει και βλέπουν τον κόσμο από το ένα μάτι -το άλλο τους το κρύβει μια μακριά φράντζα. Χαρακώνουν τα χέρια τους -τάχα για να πεθάνουν. Φορούν πάντα μαύρα ρούχα. Βάφουν -αγόρια και κορίτσια- τα μάτια τους σε σιλ ντράκουλα , φορούν σκισμένα γάντια, πολλές ζώνες τη μια πάνω στην άλλη και τα μαλλιά τους, εκτός από τη μονόπαντη φράντζα που ήδη ανέφερα, τα υπόλοιπα τα κρεπάρουν και τα κάνουν καρφάκια με μπόλικη λακ.⁶⁵

Τώρα, γιατί η κυρα-Μαρίκα είχε τόση επιτυχία στα αγόρια του Γυμνασίου, παρ' όλα τα χρονάκια της; Λένε πως τα' αγόρια σε αυτήν την ηλικία, έχουν την τάση να προτιμούν μεγαλύτερες. Πρώτον, διότι αυτές έχουν πείρα και... όλα τους σε πλήρη ανάπτυξη, και δεύτερον -και το κυριότερο!- διότι η πιθανότητα αυτά τα θηλυκά να ενδιαφερθούν γι' αυτούς είναι πιο μηδενική κι από το ίδιο το μηδέν. Και όσο πιο άπιαστο όνειρο είναι το αντικείμενο του πόθου τους, τόσο πιο ποθητό γίνεται. Και βεβαίως, η κυρα-Μαρίκα διέθετε επίσης φανταστικά "μπαλκόνια"⁶⁶.

Πιο συχνά από την εξωκειμενική πραγματικότητα, όμως, αντικείμενο του αφηγηματικού σχολιασμού είναι ο ίδιος ήρωας - τόσο οι εξωτερικές του αντιδράσεις όσο οι εσωτερικές διεργασίες του. Ένα χαρακτηριστικό του τρόπου απόδοσης της συνείδησης του κεντρικού ήρωα στο μυθιστόρημα της Μάστορη είναι ότι κάθε χωρίο έμμεσης απόδοσης (ψυχο-αφήγησης) των εσωτερικών διεργασιών του Παύλου ακολουθείται πάντοτε από σχολιασμό της αφηγηματικής φωνής, που με αυτόν τον τρόπο διαχωρίζει με σαφήνεια την αντίληψή της από εκείνη του χαρακτήρα. Έτσι, η ψυχο-αφήγηση -που είναι και ο κυρίαρχος τρόπος αναπαράστασης της συνείδησης του ήρωα- είναι εμφανώς δυσαρμονική και διαμεσολαμβάνεται από έναν υπερέχοντα αποστασιοποιημένο αφηγητή, που τονίζει με κάθε ευκαιρία την παρουσία του ως πηγής πληροφόρησης του αναγνώστη:

Όσο έτρωγαν, ο Παύλος καταριόταν αυτό το σπυρί του, το οποίο ήταν σαν εκείνο το μυθικό πουλί, τον φοίνικα, που ξαναγεννιόταν μέσα από τις στάχτες του. Μόνο που αυτό, το σπυρί του Παύλου λέω, είχε διαλέξει τρία ορισμένα σημεία όπου ξαναγεννιόταν κάθε φορά: μύτη, πιγούνι, μέτωπο. Και εξηγώ: τη μια ημέρα εμφανιζόταν στο μέτωπο μεγαλόπρεπο, ροδαλό, κωνικό σαν ηφαίστειο και με ένα σκούρο καφετί στίγμα στην κορυφή, δεχόταν όλες τις «περιποιήσεις» του

⁶⁵ Ψίθυροι αγοριών, σ. 64.

⁶⁶ ό.π. σ. 65

Παύλου –κρέμες, ζουλήγματα, βρισιές –, έσκαγε κάποια στιγμή κανονικά σαν ηφαίστειο και, αφού μαραινόταν, την άλλη μέρα εμφανιζόταν στη μύτη το ίδιο μεγαλόπρεπο για να δεχτεί τις ίδιες «περιποιήσεις» του Παύλου, μέχρι που έσβηνε (το σπυρί λέω) για να εμφανιστεί την άλλη μέρα στο πιγούνι του. και ούτε καθεξής αλλά όχι πάντα με την ίδια σειρά. Θέλω να πω, δεν έβγαινε πρώτα στο μέτωπο, μετά στη μύτη και τέλος στο πιγούνι. Δεν υπήρχε, δηλαδή, μια καθορισμένη εναλλαγή των σημείων όπου εμφανιζόταν. Σύμφωνα με τον Παύλο, αυτό το έκανε διότι εκτός από «γαμημένο καυλόσπυρο» ήταν και «ύπουλο του κερατά!», χωρίς να διευκρινίζει ποιος ήταν αυτός ο τελευταίος⁶⁷. [η έμφαση δική μου]

Μετά την πρώτη φράση ψυχο-αφήγησης που αποδίδει με έμμεση αναφορά την εσωτερική διάθεση του Παύλου (*καταριόταν αυτό το σπυρί του*), ακολουθεί εκτενής σχολιασμός του αφηγητή, ο οποίος δια φωτίζει τον αναγνώστη με συμπληρωματικές πληροφορίες που εξηγούν τη δυσφορία του Παύλου. Οι εμβόλιμες φράσεις σε πρώτο πρόσωπο (*το σπυρί του Παύλου λέω, και εξηγώ, θέλω να πω*) υπερτονίζουν την προέλευση του σχολιασμού από τον δεσπίζοντα εξωδιηγητικό αφηγητή. Με τη φράση "*σύμφωνα με τον Παύλο*" αποδίδεται και πάλι με έμμεσο τρόπο η συνείδηση του Παύλου ενσωματώνοντας αυτή τη φορά αυτούσιες φράσεις από την ιδιόλεκτο του ήρωα μέσα σε εισαγωγικά ("*γαμημένο καυλόσπυρο*", "*ύπουλο του κερατά!*"). Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί πόσο διαφορετικά λειτουργεί το ιδίωμα του χαρακτήρα, όταν υποτάσσεται στον αφηγηματικό λόγο σε αντίθεση με τη "μετάγχιση ύφους" που χαρακτηρίζει την αρμονική ψυχο-αφήγηση και τονίζει την εμπαθή συγχώνευση αφηγητή και χαρακτήρα⁶⁸. Εδώ τα εισαγωγικά διακρίνουν με σαφήνεια την ιδιόλεκτο του ήρωα από την αφηγηματική φωνή και διευρύνουν το ειρωνικό χάσμα μεταξύ τους. Ομοίως, κάθε παράθεση εσωτερικού μονολόγου του Παύλου συνοδεύεται πάντοτε από δείκτες παράθεσης -εισαγωγικά και ρήματα πλαγίου λόγου π.χ. σκέφτηκε, αναρωτήθηκε κλπ. Ωστόσο, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο παρατιθέμενος εσωτερικός λόγος του ήρωα, όταν πλαισιώνεται από δείκτες παράθεσης που τον διακρίνουν με σαφήνεια από το κυρίως αφηγηματικό κείμενο, αντί να λειτουργεί ως δείκτης συνοχής αφηγητή-χαρακτήρα πιστοποιεί τη διάσταση ανάμεσά τους⁶⁹.

⁶⁷ ό.π. σ. 15.

⁶⁸ βλ. Cohn (2001), ό.π., σσ. 59-60.

⁶⁹ ό.π., σελ. 111.

«ΟΧΙ, ΡΕ ΠΟΥΣΤΗ!» έβρισε μέσα από τα δόντια του ο Παύλος διαβάζοντας την ιστοσελίδα και έσφιξε θυμωμένα το ποντίκι του ηλεκτρονικού υπολογιστή του. «Αλλά, πάλι» σκέφτηκε «εγώ είμαι δεκατεσσάρων ακόμη. Μήπως δε με πιάνει αυτή η μελέτη; Άσε που δεν έχω φτάσει στα φιλιά με γλώσσα. Για την ακρίβεια, δεν έχω φτάσει καν σε φιλιά. Για την... πιο ακρίβεια, δεν έχω καν κορίτσι για να το φιλήσω, να πούμε. Το κέρατό μου!...Εάν όμως είχα;» μισόκλεισε μοβόρικα τα μάτια του. «Να, ρε πούστη μου, με κόβουν εμένα τώρα όλες αυτές οι ιατρικές μαλακίες... Και προσέχεις κάτι ακόμη; Με διαφορετικούς συντρόφους! Να γίνουμε και μονογαμικοί από πάνω, να πούμε! Μια γκόμενα τη φορά και αυτή σεμνά! Βρε, δε μας χέζεις!» και βγήκε από το διαδίκτυο⁷⁰.

Το παραπάνω απόσπασμα παρατιθέμενου μονολόγου, το οποίο αποτελεί τις πρώτες γραμμές της αφήγησης του μυθιστορήματος, είναι ενδεικτικό της διάχυτης εφηβικής ιδιολέκτου και αθυροστομίας, σπάνιας για την εγχώρια λογοτεχνική παραγωγή στη συγκεκριμένη κατηγορία. Η ίδια η συγγραφέας αισθάνεται την ανάγκη στο οπισθόφυλλο του βιβλίου να δικαιολογήσει την επιλογή της: *Κάτι σαν... προειδοποίηση: Δε λογόκρινα την αθυροστομία των ηρώων μου, διότι πιστεύω ότι δεν υπάρχουν "κακά λόγια" αλλά κακοί άνθρωποι*. Αξίζει, ωστόσο, να επισημανθεί, ότι η εφηβική αθυροστομία, σταθερά υποταγμένη στον λόγο του αφηγητή, αντί να ενισχύσει την αυθεντική φωνή του έφηβου ήρωα σε ένα κείμενο με έμφαση στο χαρακτήρα -όπως πιθανότατα να ήταν η πρόθεση της συγγραφέως-, στο μυθιστόρημα *Ψίθυροι αγοριών* καταλήγει να ενισχύει το χάσμα ανάμεσα στον χαρακτήρα και στον (ενήλικο) δεσπόζοντα αφηγητή σε ένα κείμενο όπου υπερισχύει η συγγραφική φωνή.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, είναι προφανές ότι, στην κλίμακα διηγητικής-μιμητικής αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης το μυθιστόρημα *Ψίθυροι αγοριών* τοποθετείται στο άκρο που δείχνει την πλήρη διάσταση μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα. Η περιορισμένη οπτική του εφήβου πρωταγωνιστή διαχωρίζεται με έμφαση από τη διευρυμένη οπτική του υπερέχοντος αφηγητή. Σε αρκετές περιπτώσεις μάλιστα ο αφηγητής τονίζει την περιορισμένη αντίληψη του ήρωα λόγω της ανωριμότητας της ηλικίας του:

Πάντως, ο Παύλος θα έπαιρνε αντάλλαγμα έτσι κι αλλιώς, όχι από τον Πέτρο αλλά από τη μητέρα του, μόνο που το κρατούσε κρυφό από όλους. Εάν γινόταν, θα το κρατούσε κρυφό κι

⁷⁰ *Ψίθυροι αγοριών*, σσ. 9-10.

από τον εαυτό του, που λέει ο λόγος. Οπωσδήποτε, όμως, δεν το παραδεχόταν ότι του άρεσε αυτό που γινόταν – δεν ήθελε να το παραδεχτεί. Διότι, λέει, δεν ήταν πολύ «αντρικό» αυτό που γινόταν – να σε αγκαλιάζει και να σε φιλάει η μάνα σου σαν μωρό! Διότι αυτό έκανε η μητέρα του, όταν της πήγαινε το φαγητό. Φυσικά, όταν δεν ήταν κανείς πελάτης μπροστά⁷¹.

Την πρώτη φορά που αυτό το σπυρί είχε εμφανιστεί στο πρόσωπό του είχε επιλέξει τη μύτη του [...] «Καυλόσπυρο είναι» τον είχε πληροφορήσει με ένα πονηρό γέλιο ο Πέτρος από το δικό του γραφείο στην άλλη πλευρά. «Θα έχεις μπόλικά από τέτοια τώρα που μπήκες στην εφηβεία» και είχε χαχανίσει σαν να το διασκεδάζε. «Εσύ γιατί δεν έχεις;» τον είχε ρωτήσει αθώα. «Γιατί εγώ...» είχε διστάσει ο Πέτρος για μια στιγμή και μετά είχε πει σαν να ήθελε να κρύψει κάτι: «Γιατί εγώ... γιατί εγώ κάνω μπάνιο κάθε μέρα!»⁷².

Με αυτόν τον τρόπο ο ειρωνικός αφηγητής, αξιοποιώντας άλλοτε στοιχεία που δεν θέλει να παραδεχτεί ο χαρακτήρας (όπως στο πρώτο από τα παραπάνω χωρία) και άλλοτε στοιχεία που δεν κατανοεί (όπως στο δεύτερο από τα παραπάνω χωρία), ουσιαστικά, πίσω από την πλάτη του ήρωα, "κλείνει το μάτι" στον αναγνώστη σε μια τρυφερή συνωμοσία όχι απαραίτητα σε βάρος του ήρωα, αλλά με στόχο τη χιουμοριστική απόδοση της αφηγηματικής πληροφορίας.

1.3. Η κυριαρχία του έφηβου χαρακτήρα

1.3.1. Οι εναλλαγές της εστίασης

Το ταξίδι που σκοτώνει (2014/1989), Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας (2012), Η προφητεία του κόκκινου κρασιού (2008), Σινιάλα με καθρέφτες (1998), Το παιδί της καρδιάς (1998), Η νενέ η Σμυρνιά (1993),

Στα παραπάνω μυθιστορήματα η αφήγηση οργανώνεται μέσω ενός απρόσωπου παντογνώστη αφηγητή με αρκετές όμως διολισθήσεις προς την εσωτερική εστίαση. Συγκεκριμένα, ενώ η υπερέχουσα θέση του εξωδιηγητικού αφηγητή αναγνωρίζεται σε ποικίλες κειμενικές ενδείξεις της παρουσίας του, η ιστορία κατά ένα μεγάλο μέρος αποδίδεται από μια περιορισμένη οπτική γωνία, γιατί ο αφηγητής δεν επικεντρώνεται απλώς στον ήρωα-πρωταγωνιστή παρουσιάζοντας τις εξωτερικές

⁷¹ ό.π., σ.78.

⁷² ό.π. σ. 16.

του αντιδράσεις και τις εσωτερικές του διεργασίες, αλλά συχνά συγχωνεύεται μαζί του, ταυτίζεται με την αντίληψη του χαρακτήρα για την ιστορία. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα εκδοχή της τριτοπρόσωπης αφήγησης, όπου συνυπάρχει το αντικειμενικό (της τριτοπρόσωπης αφήγησης) και το υποκειμενικό (της εσωτερικής εστίασης), δημιουργώντας μια ενδιάμεση αφηγηματική κατάσταση που δεν ανήκει καθαρά ούτε στο διηγητικό ούτε στο μιμητικό άκρο στην κλίμακα αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα.

Ο ίδιος ο Genette παρατηρεί ότι η εσωτερική εστίαση σπάνια μπορεί να εφαρμοστεί με απόλυτη αυστηρότητα. Ονομάζει *σταθερή* την εσωτερική εστίαση, όταν ο περιορισμός του οπτικού πεδίου είναι απόλυτος, όταν δεν εγκαταλείπεται ποτέ η οπτική γωνία του χαρακτήρα-εστιαστή⁷³. Η απόλυτη εφαρμογή αυτού του αφηγηματικού κώδικα αποκλείει από την αφήγηση την οποιαδήποτε περιγραφή του χαρακτήρα-εστιαστή καθώς και τον σχολιασμό των σκέψεών του από τον αφηγητή. Ο Genette συντάσσεται στο σημείο αυτό με τον Jean Pouillon, ο οποίος πολύ εύστοχα επισημαίνει την παραδοξότητα μιας τέτοιας απαίτησης και σημειώνει ότι η περίπτωση της “*vision avec*” (αντίστοιχη με την εσωτερική εστίαση του Genette) συνίσταται σε μια θέαση του αφηγηματικού προσώπου ως προς την εικόνα που έχει για τον κόσμο, αλλά όχι για τον εαυτό του⁷⁴.

Τα έξι εφηβικά μυθιστορήματα που παρουσιάζονται σε αυτή την ενότητα δεν μπορούν να θεωρηθούν εσωτερικά εστιασμένα με την παραπάνω αυστηρή έννοια του όρου που απαιτεί τον απόλυτο περιορισμό του οπτικού πεδίου. Αυτό δε σημαίνει όμως ότι η αφήγηση εστιάζεται σταθερά μέσα από τον αφηγητή. Όταν η αφήγηση αφήνει την οπτική του αφηγητή για να αποδώσει την οπτική του χαρακτήρα, τότε αλλάζει η εστίαση (από εξωτερική⁷⁵ σε εσωτερική). Ο σύγχρονος αφηγηματολόγος James Phelan χρησιμοποιεί μάλιστα μια πολύ εύστοχη μεταφορά για να αποδώσει τη μετατόπιση της εστίασης από τον αφηγητή στο χαρακτήρα και αντίστροφα: Ο

⁷³ Genette (1980), ό.π., σελ. 192.

⁷⁴ Pouillon (1946), ό.π., σελ. 79 και Genette (1980), ό.π., σελ. 193.

⁷⁵ Με τον όρο εξωτερική εστίαση εννοούμε την εστίαση που εκπορεύεται από τον αφηγητή σε αντίθεση με την εσωτερική που εκπορεύεται από το χαρακτήρα. (βλ. Rimmon-Kenan 1983: 75 και Bal 1977: 37). Ο αντίστοιχος όρος στο τυπολογικό σχήμα του Genette είναι μηδενική εστίαση ή μη εστιασμένη αφήγηση [focalisation zéro]. βλ. Genette (2007), ό.π., σελ. 260.

αναγνώστης «βγάζει τα γυαλιά» του αφηγητή και «βάζει τα γυαλιά» του χαρακτήρα⁷⁶.

Βασικός κειμενικός δείκτης για τη διολίσθηση από την εξωτερική (ή μηδενική) στην εσωτερική εστίαση σε συμφραζόμενα τριτοπρόσωπης αφήγησης είναι η εκτεταμένη αναπαράσταση των εσωτερικών διεργασιών του χαρακτήρα με αφηγημένο μονόλογο, ώστε ο ειρμός των σκέψεών του να είναι κρουστά υφασμένος μέσα στο κείμενο της τριτοπρόσωπης αφήγησης. Ο αφηγημένος μονόλογος, επιτρέποντας σε στοιχεία από την αντίληψη του χαρακτήρα να διεισδύσουν στην τριτοπρόσωπη αφήγηση του παντογνώστη αφηγητή, μειώνει το χάσμα μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα και συγχωνεύει τις δύο οπτικές. Μάλιστα, η Dorrit Cohn αναγνωρίζοντας την ειδική σχέση μεταξύ αφηγημένου μονολόγου και εσωτερικής εστίασης, σημειώνει ότι η εστιασμένη εσωτερική αφήγηση προσφέρει στον αφηγημένο μονόλογο το καλύτερο φυσικό του περιβάλλον και ο αφηγημένος μονόλογος επισφραγίζει την κορύφωση της εσωτερικής αφήγησης⁷⁷.

Στα μυθιστορήματα *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας*, *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού*⁷⁸, *Σινιάλα με καθρέφτες*, *Το παιδί της καρδιάς*, *Η νενέ η Σμυρνιά* και *Το ταξίδι που σκοτώνει* ο αφηγητής είναι επικεντρωμένος στην Έλλη, την Όλγα, τον Αντρίκο, τη Χαρά, τον Αργύρη και τον Στέφανο, τους αντίστοιχους έφηβους πρωταγωνιστές. Σύμφωνα με την ορολογία της Bal⁷⁹, η οποία ξεχωρίζει υποκείμενο (focalizer) και αντικείμενο εστίασης (focalized), οι έξι έφηβοι είναι το σταθερό αντικείμενο

⁷⁶ βλ. Phelan, J. (2001α). "Why narrators can be focalizers and why it matters" στο Chatman, S. & van Peer W. (2001) (επιμ.) *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University of New York Press, σελ. 58.

⁷⁷ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 111. Η ίδια βέβαια επισημαίνει ότι ο αφηγημένος μονόλογος δεν είναι με κανέναν τρόπο η μόνη μέθοδος που χρησιμοποιείται για απόδοση της συνείδησης σε ένα περικείμενο γραμμένο από τη σκοπιά του ήρωα. Η αρμονική ψυχο-αφήγηση και ο χωρίς σημεία παρατιθέμενος μονόλογος συχνά συμπληρώνουν και μερικές φορές αντικαθιστούν τη μορφή του αφηγημένου μονολόγου.

⁷⁸ Τα μυθιστορήματα *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας* και *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού* διαιρούνται σε δύο αφηγηματικά επίπεδα στα οποία εξελίσσονται ανεξάρτητα δύο εντελώς διαφορετικές ιστορίες. Η σχέση ανάμεσα στα αφηγηματικά επίπεδα είναι χαλαρή και έμμεση. Και στις δύο περιπτώσεις, η συγγραφέας βρίσκει ένα ευφές πρόσχημα για να ενσωματώσει έντεχνα μια αφήγηση με πλούσια ιστορικά στοιχεία σε ένα εφηβικό μυθιστόρημα με ηρωίδα μια σύγχρονη έφηβη. Στο πεδίο ενδιαφέροντος της παρούσας έρευνας εντάσσεται μόνο η αφήγηση του πρώτου αφηγηματικού επιπέδου που διαδραματίζεται στο παρόν και έχει πρωταγωνιστή σε εφηβική ηλικία.

⁷⁹ βλ. Bal, M. (1997). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press (1^η έκδοση 1985), σελ. 37.

εστίασης της αφήγησης. Οι δικές τους ενέργειες, αντιδράσεις, σκέψεις και συναισθήματα είναι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του εξωδιηγητικού αφηγητή. Ο φορέας της εστίασης είναι ο εξωδιηγητικός αφηγητής, ο οποίος όμως συχνά συγχωνεύεται με την αντίληψη του εστιαζόμενου χαρακτήρα. Η σύμπτωση της φωνής αφηγητή και χαρακτήρα επιτυγχάνεται με τον αφηγημένο μονόλογο που διαδέχεται σχεδόν κάθε φράση έμμεσης απόδοσης της συνείδησης. Πρώτα η ψυχο-αφήγηση συνοψίζει διάχυτα συναισθήματα, ανάγκες και παρορμήσεις, που αμέσως μετά ο αφηγημένος μονόλογος μορφοποιεί σε πραγματικές ερωτήσεις, ανησυχίες, επιφωνήματα, εικασίες.

*Ο Αργύρης θυμάται πως με την κουβέντα τούτη της νενές νευρίασε. Δεκάδες φορές την είχε ακούσει αυτή την ιστορία και δεν είχε καμία όρεξη να την ακούσει ξανά. Σηκώθηκε θυμάται με φούρια, αρπάχτηκε από το στεφάνι της μασκέτας και σκαρφάλωσε ψηλά στον ευκάλυπτο. Τα' βάζε με τον εαυτό του. Τι ήθελε κεινος να πει στο μόλο πως η νενέ ήξερε τούρκικα; Ορίστε τώρα! Σημασία δεν του δίνει εκείνού. Ο νους της όλο στο Τουρκάκι. Σώνει και καλά να του πει την ιστορία του αρχαίου ναού. Πολύ δηλαδή θα τον ένοιαζε τον Νορντιν να μάθει για το άγαλμα και για το πώς την έπαθε ο πατέρας της ο παπάς από τον επιστάτη του Γερμανού αρχαιολόγου! Αλλά άντε βάλε μυαλό στη νενέ η Σμυρνιά!*⁸⁰[η έμφαση δική μου].

Στο παραπάνω ενδεικτικό απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Νενέ η Σμυρνιά*⁸¹ της Έλσας Χίου, ο εσωτερικός κόσμος του Αργύρη, αποδίδεται αρχικά με ένα ρήμα (*νευρίασε*) που συνοψίζει τη συναισθηματική του φόρτιση. Η αμέσως επόμενη φράση χωρίς να αποδίδει ακόμα το ιδίωμα του χαρακτήρα, αλλά και χωρίς να υποτάσσεται συντακτικά στο ρήμα που προηγήθηκε -δεν υπάρχει η αναμενόμενη υποτακτική αιτιολογική σύνδεση-, θα μπορούσε να αποτελεί αυτούσια σκέψη του Αργύρη αποτυπωμένη με τη γραμματική της τριτοπρόσωπης αναφοράς. Ακολουθούν οι ενέργειες του συγχυσμένου Αργύρη σχολιασμένες από τον αφηγητή (*Σηκώθηκε με φούρια*) και πάλι μια φράση έμμεσης απόδοσης των συναισθημάτων του (*Τα' βάζε με τον εαυτό του*). Η τελευταία φράση κινητοποιεί έναν χείμαρρο σκέψεων του Αργύρη που αποδίδονται σε αφηγημένο μονόλογο, που αυτή τη φορά φέρει όλα τα

⁸⁰ *Νενέ η Σμυρνιά*, σ. 20

⁸¹ Χίου, Ε. (1993). *Νενέ η Σμυρνιά*. Αθήνα: Καστανιώτης. Στην ίδια κατηγορία, με παρόμοια χαρακτηριστικά, εντάσσεται και το δεύτερο μυθιστόρημα της ίδιας συγγραφέως: Χίου, Ε. (1998). *Σινιάλα με καθρέφτες*. Αθήνα: Καστανιώτης.

χαρακτηριστικά της νοεράς γλώσσας του χαρακτήρα: Ευθείες ερωτήσεις, επιφωνήματα προφορικού λόγου (*Ορίστε τώρα!*) και λέξεις από το ιδίωμα του Αργύρη (*εκεινού, όλο στο Τουρκάκι, Σώνει και καλά...*). Τέλος, η καταληκτική φράση αυτού του ξεσπάσματος μπορεί να θεωρηθεί παρατιθέμενος μονόλογος, αφού δεν ακολουθεί τη γραμματική της τριτοπρόσωπης αναφοράς -τριτοπρόσωπη αντωνυμία και ιστορικός χρόνος.

Η ανάλυση της παραπάνω παραγράφου αισθητοποιεί μια πολύ συνηθισμένη συνθήκη των μυθιστορημάτων, όπου ο αφηγητής εστιάζει σε έναν χαρακτήρα και συχνά συγχωνεύεται μαζί του. Συγκεκριμένα, πολύ συχνά βρίσκουμε τον αφηγημένο μονόλογο να συνταιριάζεται έντεχνα με την ψυχο-αφήγηση, τον παρατιθέμενο μονόλογο ή και τις δύο άλλες τεχνικές αναπαράστασης, καθώς παίζει πάνω και κάτω τη γκάμα της συνείδησης. Οι συνδυασμοί που μπορούν να προκύψουν είναι ποικίλοι, αλλά η πιο σταθερή ακολουθία είναι η τριάδα ψυχο-αφήγηση, αφηγημένος μονόλογος, παρατιθέμενος μονόλογος, όπως ακριβώς εμφανίζεται στο παραπάνω χωρίο.

Στο μυθιστόρημα της Έλσας Χίου, ο αφηγητής, ακόμα κι όταν χρησιμοποιεί την ψυχο-αφήγηση, μπορεί συχνά να τηρεί την περιορισμένη οπτική του χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, όπως φαίνεται στο παρακάτω χωρίο, οι σκέψεις των άλλων χαρακτήρων παρουσιάζονται συχνά από τον αφηγητή με λέξεις όπως «φαίνεται», «σαν», «προφανώς» κλπ., οι οποίες δηλώνουν ότι ο αφηγητής εγκαταλείπει το γνωστικό προνόμιο της παντογνωσίας (omniscience) και φαίνεται να αγνοεί τις πραγματικές σκέψεις όλων των άλλων προσώπων εκτός του χαρακτήρα:

Εκείδά σώπασε η νενέ. Ο Αργύρης ήξερε πως είχε βουρκώσει. Πάντα βούρκωνε η νενέ όταν έφτανε στο τέλος της ιστορίας με το άγαλμα. Ο Νορντίν είχε γουρλώσει τα μάτια του σαν καλαμαρίδα. Του 'χε κάνει μεγάλη εντύπωση η ιστορία, ήταν φανερό. Σίγουρα του 'μοιαζε σαν παραμύθι⁸². [η έμφαση δική μου]

Είναι ακόμη ενδεικτικός για την προσήλωση στην τήρηση της εσωτερικής εστίασης ο τρόπος με τον οποίο ο αφηγητής αναφέρεται στα πρόσωπα της οικογένειας του

⁸² ό.π. σ. 38.

Αργύρη σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος⁸³. Οι συγγενείς του Αργύρη πάντοτε ονομάζονται ως «η μαμά», «ο πατέρας», «ο παππούς», δηλαδή με την οικειότητα που θα αναφερόταν κανείς σε πρόσωπα της οικογένειάς του, ενώ τόσο η προγιαγιά όσο και η αδελφή του ονομάζονται πάντα "Νενέ" και "Ακριδίτσα" αντίστοιχα, δηλαδή με τα τρυφερά παρωνύμια που ο Αργύρης είχε υιοθετήσει.

Από την άλλη πλευρά, μολονότι συχνά ο αφηγητής υιοθετεί τους περιορισμούς της εσωτερικής εστίασης, εμφανίζονται, σπανιότερα, και περιπτώσεις, όπου ο αφηγητής υιοθετεί την προοπτική άλλων ενδοκειμενικών προσώπων, του Νορντίν, της Νενές, του Τούρκου γέρο-Χαλίλ και φαίνεται να έχει πρόσβαση στις εσωτερικές τους διεργασίες. Για παράδειγμα, στη σκηνή του κυριακάτικου εκκλησιασμού της οικογένειας η περιγραφή της έκπληξης του αλλόθρησκου Νορντίν για ό,τι αντίκριζε δεν επιβεβαιώνει απλώς το γνωστικό προνόμιο του παντογνώστη αφηγητή, αλλά αποτελεί άλλο ένα δείγμα μεταβολής της εστίασης, αφού χρησιμοποιείται κι εδώ ο αφηγημένος μονόλογος για τις σκέψεις ενός προσώπου άλλου από τον κεντρικό ήρωα:

*Ο Νορντίν εντυπωσιάστηκε από την εκκλησία του χριστιανού Αλλάχ. Όλο το μεσημέρι τα κουβέντιαζε με τη νενέ. Δε μπορούσε να χωνέψει γιατί οι Χριστιανοί κάνουν τέτοιες ζωγραφιές. Και τι άσκημοι γέροι με μακριές γενειάδες ήταν αυτοί στους τοίχους! Και ποιοι ήταν εκείνοι οι καβαλάρηδες, ο ένας με το άσπρο άλογο που είχε χώσει το κοντάρι του στην καρδιά ενός αγριάνθρωπου κι ο άλλος με το μαύρο άλογο που καρφώνει ένα δράκο; Και γιατί τόσες μωρομάνες με τα μωρά στην αγκαλιά και μια μάλιστα από αυτές να το βυζαίνει κιόλας;*⁸⁴

Εκτός από τη Νενέ τη Σμυρνιά και στα άλλα πέντε μυθιστορήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω εμφανίζεται μια όμοια τάση του αφηγητή να φανεί ότι αποδίδει την ιστορία από την περιορισμένη οπτική του έφηβου πρωταγωνιστή. Η συγχώνευση της αντίληψης αφηγητή και χαρακτήρα υπηρετείται κυρίως από την εκτεταμένη χρήση του αφηγημένου μονολόγου, με τον τρόπο που παρουσιάστηκε αναλυτικά παραπάνω.

⁸³ Η σύνδεση γλωσσικών επιλογών, όπως ο τρόπος που ο αφηγητής ονομάζει τα πρόσωπα της ιστορίας, με τον τύπο εστίασης της αφήγησης επισημαίνεται συχνά από θεωρητικούς της κειμενογλωσσολογίας. Για παράδειγμα, βλ. Leech, G. & Short, M. (1981). *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Prose*. London: Longman, σελ. 189 και Short, M. (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. New York: Longman, σελ. 263.

⁸⁴ ό.π. σ. 43.

Επίσης, σχεδόν σε όλα -εξαιρείται *Το παιδί της καρδιάς*- η αναφορά στα πρόσωπα της οικογένειας του έφηβου πρωταγωνιστή δεν περιλαμβάνει ποτέ την κτητική αντωνυμία τρίτου προσώπου που είναι δείκτης αντικειμενικότητας του αφηγητή (π.χ. *η μητέρα αντί η μητέρα του/της*).

Στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων *Το ταξίδι που σκοτώνει*⁸⁵ -το παλαιότερο στην κατηγορία που εξετάζουμε- ο απρόσωπος αφηγητής συγχωνεύεται συχνά με τον ήρωα της ιστορίας του, αφού σπάνια αποδίδει με ψυχο-αφήγηση τις εσωτερικές διεργασίες του τελευταίου και, κυρίως, χρησιμοποιεί αφηγημένο μονόλογο που φέρει αρκετά λεξιλογικά και υφολογικά στοιχεία από τα ιδίωμα του χαρακτήρα. Σε αρκετές περιπτώσεις οι σκέψεις του δεκαεξάχρονου ήρωα, του Στέφανου, ξεδιπλώνονται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη με την αμεσότητα του αφηγημένου μονολόγου για ολόκληρες σελίδες με ελάχιστες παρεμβολές αφήγησης ή ψυχο-αφήγησης. Μάλιστα ακόμη και στοιχεία της αφήγησης που συνήθως θεωρούνται ενδείξεις της παρουσίας αποστασιοποιημένου παρατηρητή-αφηγητή, όπως είναι οι περιγραφές σκηνικού ή εξωτερικής εμφάνισης σε αρκετά σημεία μαρτυρούν συγχώνευση της αφηγηματικής οπτικής με την υποκειμενική αντίληψη του χαρακτήρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η περιγραφή της εξωτερικής εμφάνισης του Στέφανου που απέχει πολύ από μια αντικειμενική παρουσίαση και χρωματίζεται έντονα από την οπτική του ίδιου του ήρωα:

*Συχνά πυκνά στεκότανε ολόγυμνος μπροστά στον ολόσωμο καθρέφτη και παρατηρούσε το σώμα του. Τα γένια του ήταν κάποιες ηλίθιες τρίχες στο πιγούνι και στο πάνω χέιλι. Ήταν κι εκείνα τα απαίσια σπυριά που άλλοτε έβγαιναν στο κούτελο, άλλοτε δίπλα στα ρουθούνια. άλλοτε πάνω στα μάγουλά του. Το στήθος του ήταν πάντα άτριχο και μοναχά στις γάμπες είχαν φυτρώσει κάποιες μικρές τριχίτσες -μικρές, αραιές, αδύναμες. Κι όσο κι αν προσπαθούσε να γυμνάσει τα μπράτσα του, αυτά έμεναν λεπτά και νερούλα.*⁸⁶

Ο αφηγημένος μονόλογος εναλλάσσεται με την ψυχο-αφήγηση στην αναπαράσταση της συνείδησης των κεντρικών χαρακτήρων και στα μυθιστορήματα της Λότης Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας*⁸⁷ και

⁸⁵ Κοντολέων, Μ. (2014). *Το ταξίδι που σκοτώνει*. Αθήνα: Καστανιώτης (1η έκδοση 1989).

⁸⁶ *Το ταξίδι που σκοτώνει*, σ. 11.

⁸⁷ Πετροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (2012). *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας*. Αθήνα: Πατάκης.

*Η προφητεία του κόκκινου κρασιού*⁸⁸. Η ιδιαιτερότητα και των δύο μυθιστορημάτων είναι ότι διαιρούνται σε δύο αφηγηματικά επίπεδα που μόνο έμμεσα συνδέονται μεταξύ τους, καθώς περιλαμβάνουν δυο ιστορίες που εξελίσσονται σε διαφορετικές εποχές ανεξάρτητα η μία από την άλλη. Στην πραγματικότητα, με το συγκεκριμένο εύρημα, η συγγραφέας επιτυγχάνει να ενσωματώσει με φυσικότητα πλούσια ιστορικά εγκυκλοπαιδικά στοιχεία σε δύο εφηβικά μυθιστορήματα που συνδυάζουν την εσωτερική εξέλιξη των ηρωίδων τους με δράση και περιπέτεια. Ωστόσο, μολονότι οι παράλληλες αφηγήσεις με άλλους πρωταγωνιστές επηρεάζουν και αποδυναμώνουν τη συνοχή του αφηγητή και του χαρακτήρα στο βασικό αφηγηματικό επίπεδο, είναι φανερό η προσπάθεια να αποδοθεί η ιστορία από την περιορισμένη οπτική του έφηβου κεντρικού χαρακτήρα. Οι περιγραφές του σκηνικού και των προσώπων συνήθως ενσωματώνονται στην αφήγηση με το πρόσχημα ότι παρατηρούνται από τις ηρωίδες, ενώ οι ποικίλες συμπληρωματικές πληροφορίες που διαφωτίζουν τον αναγνώστη σχετικά με την υπόθεση δεν εντάσσονται στο κύριο σώμα της αφήγησης, αλλά περιέχονται με φυσικότητα στους διαλόγους μεταξύ των προσώπων.

Γενικότερα οι περιγραφές σκηνικού, η παρουσίαση χαρακτήρων και ο επεξηγηματικός σχολιασμός στα δύο μυθιστορήματα, που εν μέρει εμφανίζουν εσωτερική εστίαση, υποδηλώνουν τη θέαση του αφηγηματικού υλικού από κάποιον υπερέχοντα αφηγητή με πανοραμική εποπτεία της ιστορίας. Στο βαθμό όμως που επινοείται κάποιο πρόσχημα, για να δικαιολογήσει την εμφάνιση των παραπάνω στοιχείων η παρουσία του παντογνώστη αφηγητή γίνεται πιο διακριτική. Για παράδειγμα, το άνοιγμα της αφήγησης στο μυθιστόρημα *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας* εισάγει την επιβλητική βελανιδιά (την *πράσινη βασίλισσα* του τίτλου) ως βασικό συστατικό του σκηνικού της ιστορίας μέσα από τη ματιά της ηρωίδας τη στιγμή που φτάνει στο σπίτι των καλοκαιρινών της διακοπών. Ομοίως και σε άλλες περιπτώσεις η περιγραφή τοπίου ή προσώπου συντονίζεται με τη ματιά της ηρωίδας:

Στέκει πλάι στην αυλόπορτα πανύψηλη, με την πράσινη αγκαλιά της ανοιχτή, έτοιμη να καλοδεχτεί τους επισκέπτες. Όχι, δεν τη θυμόταν τόσο επιβλητική και μεγαλόπρεπη, δεν τη

⁸⁸ Πετροβίτης-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (2008). *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού*. Αθήνα: Πατάκης.

θυμόταν διόλου, για να λέμε την αλήθεια. Στη μνήμη της είχε κρατήσει μόνο μια τεράστια δροσερή σκιά μπροστά στο δίπατο εκείνο σπίτι με τους εξώστες.⁸⁹

Η Έλλη τον κοιτάζει όρθιο τώρα και τον καμαρώνει. Λεβεντόκορμος, ψηλός, με μπόλικά λευκά μαλλιά και μια ζωντάνια εκπληκτική για την προχωρημένη του ηλικία.⁹⁰

Η Έλλη κοιτάζει από το πεζούλι κάτω, προς τα αριστερά, κατά τη δύση, εκεί που δείχνει ο Μίλτος. Το Διακοφτό φαίνεται καθαρά. Γεμάτο λιόδεντρα και σπίτια, καταλήγει σε μια μύτη που μπαίνει μες στη θάλασσα - καλά το έλεγε ο παππούς. Πιο πέρα, διακρίνει αγνά το Αίγιο.⁹¹

Ανάλογα, κάθε φορά που ο αφηγητής φαίνεται να αγνοεί τις εσωτερικές διεργασίες όλων των άλλων προσώπων εκτός του χαρακτήρα θυσιάζει το γνωστικό προνόμιο της παντογνωσίας για να υιοθετήσει το περιορισμένο οπτικό πεδίο του πρωταγωνιστή:

Σαστίζει η Έλλη. Τι σημαίνει τώρα αυτό; Δείχνει σαν να έχουν συνεννοηθεί για κάτι μεταξύ τους. Μήπως έχουν καταστρώσει κάποιο σχέδιο κι εκείνη ανησυχούσε άδικα με τα δικά της τραγικά σενάρια; Λες; Λιγάκι απίθανο εδώ πάνω στο βουνό...Ακόμα κι αν είναι έτσι όμως, δεν το κουνάει ρούπι από δω. Θα μείνει για να το διαπιστώσει.⁹²

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας που επιθυμεί να δώσει έμφαση στον έφηβο χαρακτήρα και να αποδώσει την ιστορία μέσα από τη δική του υποκειμενική σκοπιά αντλεί από μια γκάμα δυνατοτήτων: Χωρίς να εγκαταλείψει τελείως την έμμεση αναφορά (ψυχο-αφήγηση), μπορεί να αναπαραστήσει σημαντικό μέρος της εφηβικής συνείδησης με αφηγημένο μονόλογο. Επίσης, μπορεί να υπονοήσει την αδυναμία πρόσβασης στην εσωτερική ζωή των άλλων προσώπων με λεξιλογικούς δείκτες εικασίας (*δείχνει, φαίνεται, σαν να...*) και μπορεί να εντάξει τις περιγραφές σκηνικού ή προσώπων μέσα στην υποκειμενική αντίληψη του χαρακτήρα. Η συχνότητα εμφάνισης των παραπάνω στοιχείων σε μια αφήγηση βρίσκεται σε σχέση αντίστροφης αναλογίας με την τονισμένη παρουσία παντογνώστη αφηγητή: όσο πιο συχνά εμφανίζονται τόσο μειώνεται η απόσταση ανάμεσα στον γνωστικά ανώτερο αφηγητή και στον περιορισμένο γνωστικά χαρακτήρα.

⁸⁹ Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας, σ. 12.

⁹⁰ ό.π. σ. 18.

⁹¹ ό.π. σ. 29.

⁹² ό.π. σ. 181.

Στα έξι μυθιστορήματα που αναφέρθηκαν σ' αυτή την ενότητα, τα παραπάνω στοιχεία εξασφαλίζουν περιστασιακά την έμφαση στην αντίληψη του χαρακτήρα χωρίς, ωστόσο, να εξαλείφουν τη νοητική κυριαρχία του αφηγητή. Η σημαντικότερη κειμενική ένδειξη της γνωστικής υπεροχής του αφηγητή είναι η περιληπτική απόδοση ενός εκτεταμένου χρονικού διαστήματος (σύνοψη). Αυτή η επισκόπηση ενός διευρυμένου χρονικού πεδίου είναι σαφής ένδειξη της παρουσίας ενός υπερέχοντος αφηγητή που επιθεωρεί όλη τη χρονική επιφάνεια την οποία αφηγείται και νιώθει την ανάγκη να συμπυκνώσει αυτές τις πληροφορίες για να δια φωτίσει τον αναγνώστη⁹³. Εκτός από τη συμπύκνωση εξωτερικής δράσης, ένας υπερέχων αφηγητής μπορεί να παρουσιάσει την πανοραμική θέα και της εσωτερικής ζωής του χαρακτήρα με συνοπτική ψυχο-αφήγηση⁹⁴. Μια συνηθισμένη εκδοχή της τελευταίας είναι και η θαμιστική περίληψη που οργανώνει τα γεγονότα σύμφωνα με ένα πρότυπο που επαναλαμβάνεται:

Να τι σκέφτεται τα βράδια ο Στέφανος, όταν έχει ξαπλώσει στο στενό ντιβάνι του και κρατάει μισόκλειστα τα βλέφαρα [...] Κι ακόμα είναι άλλες φορές που προσπαθεί να φανταστεί τον εαυτό του μετά από δέκα χρόνια. Και τότε λες και χωρίζεται στα δύο - ολάκερος γίνεται δυο κομμάτια⁹⁵.

Καθώς η πανοραμική οπτική γωνία (bird's eye view) τονίζει τη διάσταση ανάμεσα στη γνωστική υπεροχή του αφηγητή και την περιορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα, η τεχνική αυτή είναι σπάνια σε μυθιστορήματα επικεντρωμένα στο χαρακτήρα⁹⁶. Αντίθετα, είναι σημαντικό κριτήριο για την νοητική κυριαρχία του δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή ακόμα και σε αφηγήσεις που υιοθετούν εν μέρει την εσωτερική εστίαση. Ομοίως ασύμβατη με την εσωτερική εστίαση που ακολουθεί την περιορισμένη αντίληψη ενός χαρακτήρα είναι η πανοραμική θέα γεγονότων που συμβαίνουν ταυτόχρονα σε διαφορετικά μέρη⁹⁷. Γι' αυτό και σε όλα τα παραπάνω μυθιστορήματα ο αφηγητής σπάνια παρουσιάζει σκηνές όπου δεν είναι παρών ο πρωταγωνιστής. Ωστόσο, από τη στιγμή που ένας αφηγητής μπορεί να

⁹³ βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ.223 και Rimmon-Kenan (1983), ό.π., σελ. 99.

⁹⁴ βλ. Cohn (1978), ό.π., σσ. 33-35.

⁹⁵ *Το ταξίδι που σκοτώνει*, σ. 12.

⁹⁶ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 37. βλ. επίσης την ανταπόκριση μεταξύ χρονικής δομής και αφηγηματικής κατάστασης στον Stanzel (1971: 103-105).

⁹⁷ βλ. Rimmon-Kenan (1983), ό.π., σελ. 96.

γνωρίζει τι συμβαίνει την ίδια στιγμή σε διαφορετικούς τόπους ή να έχει πρόσβαση στη συνείδηση άλλων προσώπων, ακόμα και αν αυτό δε γίνεται συστηματικά όπως στα μυθιστορήματα με σταθερή μηδενική εστίαση, πιστοποιεί όμως τη διάσταση ανάμεσα στην οπτική αφηγητή και χαρακτήρα.

Τέλος, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η απόλυτη εφαρμογή της εσωτερικής εστίασης αποκλείει από την αφήγηση την οποιαδήποτε περιγραφή του χαρακτήρα-εστιαστή καθώς και τον σχολιασμό των σκέψεών του από τον αφηγητή. Ακόμα κι αν ο αφηγητής μοιράζεται με τον χαρακτήρα την αντίληψη για ό,τι συμβαίνει γύρω του, στην απόλυτα εστιασμένη αφήγηση, ο χαρακτήρας δε μπορεί να μοιραστεί με τον αφηγητή την εξωτερική θέα που παρουσιάζει ο ίδιος ο εαυτός του⁹⁸. Στα παραπάνω μυθιστορήματα, ακόμα κι αν με μικρότερη ή μεγαλύτερη συχνότητα συγχωνεύεται η φωνή του αφηγητή με εκείνη του χαρακτήρα μέσα από την τεχνική του αφηγημένου μονολόγου, ο αφηγητής διατηρεί την απόσταση που του επιτρέπει να περιγράψει τις αντιδράσεις του χαρακτήρα σαν εξωτερικός παρατηρητής.

Η παραπάνω ασυμβατότητα με την απόλυτη εφαρμογή της εσωτερικής εστίασης είναι εμφανέστατη σε ένα ενδεικτικό απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Το παιδί της καρδιάς*⁹⁹. Στη σκηνή που η ηρωίδα ανακαλύπτει απροσδόκητα ότι είναι υιοθετημένο παιδί και η αλήθεια φαντάζει τόσο τρομακτική στα μάτια της, ώστε δυσκολεύεται να τη διαχειριστεί, ο άλλοτε συγχωνευμένος με την οπτική της αφηγητής παίρνει τώρα σαφείς αποστάσεις για αποδώσει πανοραμικά τη θέα εξωτερικών αντιδράσεων και εσωτερικών διεργασιών. Αν και αντικαθίσταται ο ιστορικός χρόνος αφήγησης από αφηγηματικό ενεστώτα, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της εγγύτητας ανάμεσα στο χρόνο του συμβάντος και της αφηγηματικής πράξης, τονίζεται η γνωστική υπεροχή του αφηγητή που δε "βλέπει" μόνο μέσα από την ηρωίδα, αλλά "βλέπει" και την ίδια την ηρωίδα ως εξωτερικός παρατηρητής:

[Η Χará] αφήνει την οργή της να ξεσπάσει μ' ένα υστερικό κλάμα, που κάνει τους λεπτούς της ώμους να τραντάζονται σε κάθε λυγμό. Το σώμα της σαν να μάζεψε ξαφνικά, σαν να 'χασε τη

⁹⁸ Ο χαρακτήρας που κοιτάζει τον εαυτό του σε καθρέφτη είναι ένα εύρημα μπορεί να δώσει λύση σε αυτή την αδυναμία και έχει χρησιμοποιηθεί από συγγραφείς. Για παράδειγμα βλ. παραπάνω το χωρίο από *Το ταξίδι που σκοτώνει*, σ. 11.

⁹⁹ Παράσχου, Σ. (1998). *Το παιδί της καρδιάς*. Αθήνα: Καστανιώτης.

λυγεράδα του και κουβαριασμένο στην άκρη του καναπέ αφήνει σε κάθε τίναγμα κι ένα κομμάτι ζωής. [...] Κάποτε βγαίνει, περνά ανάμεσά τους με την τσάντα στο χέρι. Είναι ντυμένη με τα τζιν της και το πρόσωπό της, πρόχειρα καθαρισμένο, έχει μια διάφανη χλομάδα, είναι τελείως άχρωμο, θαρρείς κι όλα τα χρώματα έγιναν πράσινο και χύθηκαν στα μάτια της. Μα δεν είναι το πράσινο που έχει η θάλασσα όταν έρχεται η καταιγίδα. Στέκεται στη μέση του καθιστικού, ψηλή και λεπτή, με τα κοντοκομμένα της τσουλούφια να πέφτουν στο μέτωπό της¹⁰⁰.

1.3.2. Σταθερή εσωτερική εστίαση

Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε (2011), Η Αλίκη στην Πόλη (2014)

Το μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων *Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε* διαιρείται σε δύο μέρη, καθένα από τα οποία αποδίδει την ιστορία ενός κεντρικού ήρωα από τη δική του περιορισμένη οπτική. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα εφαρμόζεται σταθερή εσωτερική εστίαση στον κεντρικό έφηβο χαρακτήρα. Στο πρώτο μέρος η τριτοπρόσωπη αφήγηση της ιστορίας της Ρεγγίνας είναι σταθερά εστιασμένη στην έφηβη ηρωίδα και παρουσιάζει το αφηγηματικό υλικό μέσα από τη δική της αντίληψη και, αντίστοιχα, στο δεύτερο μέρος η αφήγηση της ιστορίας του Άλεχ ακολουθεί την οπτική του έφηβου ήρωα. Ο τίτλος έξυπνα ενώνει την τελευταία φράση με την οποία κλείνουν οι δύο ιστορίες, όταν πια και οι δύο ήρωες έχουν οδηγηθεί από διαφορετικούς δρόμους και συνθήκες στο ίδιο αδιέξοδο σεξουαλικής εκμετάλλευσης.

Μολονότι η τριτοπρόσωπη αφήγηση δηλώνει την παρουσία εξωδιηγητικού αφηγητή, το στοιχείο που διακρίνει το μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων από τα τριτοπρόσωπα μυθιστορήματα που εξετάστηκαν στην προηγούμενη ενότητα είναι η αυστηρή προσήλωση στην περιορισμένη οπτική του χαρακτήρα και η εγκατάλειψη κάθε προνομίου γνωστικής ανωτερότητας από την πλευρά του αφηγητή. Καμία κειμενική ένδειξη δεν πιστοποιεί την παρουσία του αφηγητή, εκτός από το γραμματικό πρόσωπο της αφήγησης. Για παράδειγμα, αποφεύγεται επιμελώς η περιγραφή του κεντρικού χαρακτήρα. Πουθενά στο μυθιστόρημα δεν σχηματίζει ο αναγνώστης σαφή εικόνα της εξωτερικής εμφάνισης

¹⁰⁰ *Το παιδί της καρδιάς*, σ. 61-62.

της έφηβης ηρωίδας, εκτός εάν λάβει υπόψη, χωρίς να προσπεράσει βιαστικά, τις έμμεσες αναφορές στο παρουσιαστικό της από άλλα πρόσωπα:

"Κουτό εσύ κορίτσι! Λοιπόν, εγώ σ' το λέω πως ξέρω βασίλισσα με μαύρα μαλλιά και μαύρα μάτια και σκούρο δέρμα..." χαμογελούσε ο πατέρας¹⁰¹.

Επίσης, αποφεύγεται κάθε επεξηγηματική αναδρομή ή συμπληρωματική πληροφορία που θα μπορούσε να διαφωτίσει τον αναγνώστη για την κατάσταση και το παρελθόν της ηρωίδας. Αν και ο πόλεμος αποτελεί βασικό συστατικό της πλοκής, καθώς καθορίζει την τύχη τόσο της Ρεγγίνας όσο και του Άλεχ, δεν υπάρχει καμία αναφορά που να τοποθετεί χρονικά και γεωγραφικά την ιστορία. Η αναφορά στον πόλεμο δεν γίνεται από τη σκοπιά του δεσπόζοντος αφηγητή που διαφωτίζει τον αναγνώστη για τις συνθήκες στις οποίες εξελίσσεται η ιστορία, αλλά από την οπτική του παιδιού που είναι εγκλωβισμένο μέσα στον παραλογισμό του πολέμου και περιγράφει με αφοπλιστική απλότητα μια πραγματικότητα που βιώνει χωρίς να κατανοεί. Καμία ανάλυση, καμία άνωθεν εξήγηση για το πλαίσιο της ιστορίας. Δεν υπάρχει τίποτα που να δηλώνει προνόμιο στη γνώση από την πλευρά του αφηγητή:

Μετά ήταν που ήρθε η άλλη εποχή. Η χώρα χωρίστηκε στα δυο, όσοι μείνανε στο Εκεί θέλανε να πάρουν το Εδώ, αυτοί που είχαν το Εδώ θέλανε να κάνουν δικό τους και το Εκεί. Και σπίτια και ολόκληρες γειτονιές ερημώσανε και στα μαγαζιά δεν έβλεπες ούτε τις κούκλες-ψεύτικες πριγκίπισσες, μήτε και τα κορίτσια που μοιάζαν με αληθινά πριγκιποκόριτσα. Όλοι οι ξένοι φύγανε και τα μεγάλα μαγαζιά με τις πολύχρωμες βιτρίνες τώρα δείχνανε άδεια, άδεια και τα ράφια τους και ούτε ένα πολύχρωμο μολύβι δε μπορούσε να βρει ο πατέρας.¹⁰²

Ο αληθινός εφιάλτης δεν άργησε να έρθει. Αυτοί που είχαν το Εκεί βρέθηκαν να είναι οι νικητές. Και αυτούς που μένανε στο Εδώ, τους άφησαν με λίγο φαΐ, λίγο νερό, λίγα χρήματα¹⁰³.

Εξαιτίας της απουσίας επεξηγηματικού σχολιασμού, η γνώση του αφηγητή για την ιστορία μοιάζει να συμπίπτει με τη γνώση που έχει ο ίδιος ο ήρωας για τα βιώματά του. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αυστηρής τήρησης του κώδικα της

¹⁰¹ Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε, σ. 9.

¹⁰² ό.π., σ.11

¹⁰³ ό.π., σ.17

εσωτερικής εστίασης είναι η περιγραφή της αρρώστιας της μητέρας της Ρεγγίνας και του θανάτου που ακολούθησε. Ο αναγνώστης -εάν, βέβαια, έχει την απαιτούμενη γνώση και εμπειρία- βγάζει τα συμπεράσματά του για την ασθένεια από τα συμπτώματα που παρατηρούσε τρομοκρατημένη η Ρεγγίνα, όπως αναφέρει ο διακριτικός αφηγητής, ο οποίος ακολουθεί πιστά την άγνοια της έφηβης ηρωίδας για το θέμα:

Ήταν μια μέρα που η μητέρα την ήθελε μαζί της, να της δίνει κουράγιο, γιατί φοβότανε. Θα πήγαινε στο νοσοκομείο να εξετάσουν τη μητέρα οι γιατροί, να δούνε μήπως κάποιο φάρμακο έπρεπε να πάρει που η κοιλιά της είχε πρηστεί και την πονούσε, αφόρητος γινότανε φορές φορές ο πόνος. Κάτι της δώσανε -ο πόνος για κάποιες μέρες λούφαζε. Ίσως και κάπως να ξεπρήστηκε η κοιλιά... Ίσως... Η Ρεγγίνα έτσι ήθελε να το βλέπει. [...] Την ίδια κίνηση πάντα έκανε και τις μέρες που η μητέρα είχε πια πέσει στο κρεβάτι και τώρα πια ανάμεσα από τα πόδια της έβγαине το αίμα και λέρωνε τα σεντόνια. Και ακούγανε τα βογκητά της τα δίδυμα και κουρνιαζανε στο πεζουλάκι της κουζίνας και έβλεπε τα αίματα πάνω στα στρωσίδια η Ρεγγίνα και δεν ήξερε τι να κάνει -με ποιο τρόπο πλένει κανείς τα ματωμένα σεντόνια για να καθαριστούνε;¹⁰⁴

Η αποφυγή οποιασδήποτε τονισμένης παρουσίας δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή διατηρείται με συνέπεια τόσο στην αφήγηση της εξωτερικής δράσης όσο και στην απόδοση των εσωτερικών διεργασιών της Ρεγγίνας. Εκεί η γνώση του αφηγητή για την ψυχή και τη συνείδηση της Ρεγγίνας συμπίπτει με τη γνώση που έχει η ηρωίδα για τον εαυτό της. Ήδη από το εισαγωγικό κεφάλαιο του μυθιστορήματος διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας επιχειρεί να διεισδύσει στις εσωτερικές διεργασίες της κεντρικής ηρωίδας του. Χρησιμοποιεί ψυχο-αφήγηση με ρήματα σκέψης και αντίληψης που αποδίδουν έμμεσα την εσωτερική ζωή της Ρεγγίνας.

"Εκεί έβλεπε κορίτσια της δικιάς της ηλικίας να τα έχουν όλα αυτά -τα ξανθά μαλλιά, τα γαλάζια μάτια και το ροζ δέρμα - και εκεί έβλεπε στη βιτρίνα ενός βιβλιοπωλείου τα βιβλία με τις ζωγραφιές που δείχνανε πριγκίπισσες και νεράιδες... Και τελικά δεν ήξερε αν στους δρόμους βγαίνανε και περπατούσανε οι ζωγραφιές ή αν τα κορίτσια που περνούσαν δίπλα της θα επέστρεφαν, κάποια στιγμή, πίσω στις σελίδες των βιβλίων"¹⁰⁵. [η έμφαση δική μου]

¹⁰⁴ ό.π., σ.21.

¹⁰⁵ Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε, σ. 9.

Ωστόσο, παρά την παρουσία ρημάτων πλαγίου λόγου (έμμεσης απόδοσης της εσωτερικής ζωής), η ψυχο-αφήγηση μπορεί να χαρακτηριστεί αρμονική, λόγω της εμπαιθούς συγχώνευσης αφηγητή και χαρακτήρα που εξασφαλίζει η απουσία της υπερέχουσας αφηγηματικής οπτικής. Σύμφωνα με την Cohn η ψυχο-αφήγηση μπορεί να χρησιμοποιηθεί και σε επικεντρωμένα στον χαρακτήρα μυθιστορήματα με τη μορφή της αρμονικής ψυχο-αφήγησης, οπότε συγχωνεύεται ο αφηγητής με το χαρακτήρα. Και μάλιστα η συγχώνευση αυτής της μορφής φτάνει σε πιο βαθιά στρώματα της συνείδησης από τις άμεσες τεχνικές μονολόγου, καθώς η ψυχο-αφήγηση μπορεί να θεωρηθεί ως το μοναδικό μονοπάτι που οδηγεί στο υπολεκτικό βάθος της σκέψης¹⁰⁶.

Ήδη από το σύντομο εισαγωγικό κεφάλαιο του μυθιστορήματος δημιουργείται στον αναγνώστη η αίσθηση εγγύτητας με τον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας, καθώς ο αφηγητής φαίνεται να ταυτίζεται με τη δική της οπτική. Έτσι, μολονότι ο αρμονικός αφηγητής δεν υιοθετεί εξολοκλήρου το γλωσσικό ιδίωμα της νεαρής ηρωίδας, η συνοχή αφηγητή και χαρακτήρα επιτυγχάνεται με την εντυπωσιακή απουσία των πιο προφανών σημείων αναντιστοιχίας ανάμεσα στη συνείδηση του αφηγητή και τη συνείδηση του ήρωα: δεν υπάρχουν προτάσεις γνωμικού ενεστώτα, δεν υπάρχουν σχόλια αναστοχαστικά ή επεξηγηματικά, δεν υπάρχουν αποστασιοποιητικές ονομασίες. Σε όλη την έκταση της αφήγησης ο αφηγητής χρησιμοποιεί σταθερά τα ουσιαστικά "ο πατέρας" και "η μητέρα" χωρίς την τριτοπρόσωπη κτητική αντωνυμία, καθώς και το τρυφερό υποκοριστικό "η μανούλα", όπως θα τα χρησιμοποιούσε η ίδια η Ρεγγίνα:

Τότε, εκείνα τα χρόνια, ο πατέρας φορούσε ένα γκριζο κοστούμι και η μητέρα προτού τον αποχαιρετήσει του έφτιαχνε τον κόμπο της γραβάτας και αυτός πρώτα φιλούσε τα δίδυμα, μετά τη μανούλα και τελευταία εκείνη¹⁰⁷. [η έμφαση δική μου]

Επιπλέον, η αφήγηση, μολονότι διατηρεί σταθερό τον ιστορικό χρόνο της αφήγησης, περιέχει στοιχεία προφορικότητας με επιφωνήματα, αποσιωπητικά, θαυμαστικά, ερωτηματικά, μισοτελειωμένες φράσεις και σχόλια σε ευθύ λόγο ανάμεσα σε επεξηγηματικές παύλες, τα οποία δίνουν την εντύπωση ότι παρεμβάλλονται στην

¹⁰⁶ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 88.

¹⁰⁷ ό.π., σ. 10.

αφήγηση αυτούσιες οι σκέψεις της ίδιας της ηρωίδας που σχολιάζει την ιστορική αφήγηση.

Ναι, υπήρξε μια εποχή που το σπίτι είχε και σαλόνι. Μια εποχή -πόσο στ' αλήθεια μακρινή, πόσο στ' αλήθεια κοντινή;- που εκείνη δεν τολμούσε να απλώσει τα παιχνίδια της στο σαλόνι γιατί..."Ο Σαπίτ μου ξεχτένισε την κούκλα! Ο Ταπίτ μου έσκισε το βιβλίο..." θα γκρίνιαζε και θα δάκρυζε, και έτσι χαιρότανε τις κούκλες και τις ζωγραφιές στο δικό της δωμάτιο. Μια εποχή -μακρινή ή κοντινή αδιάφορο!- που είχε το δικό της δωμάτιο. [...] Τότε όλα αυτά... Κάποτε!¹⁰⁸ [η έμφαση δική μου]

Ο αφηγητής είναι ακόμη εκεί, εξακολουθεί ακόμη να εξιστορεί με φράσεις οι οποίες αναφέρονται σε εσωτερικά συμβάντα: "θα γκρίνιαζε, θα δάκρυζε, χαιρότανε...". Ωστόσο, οι φράσεις αυτές δείχνουν πως η διακριτική παρουσία της αφηγηματικής φωνής υποτάσσεται στις σκέψεις και στα αισθήματα του χαρακτήρα τη στιγμή ακριβώς που τα εκθέτει. Σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος, η αφήγηση διανθίζεται σταθερά με γλωσσικές ενδείξεις προφορικότητας και με παρεμβολή φράσεων μονολογικού χαρακτήρα. Επίσης, πολύ συχνά η περιγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας γίνεται με παρομοιώσεις, οι οποίες υπογραμμίζουν τον υποκειμενισμό της αντίληψης που ταιριάζει περισσότερο στην οπτική του ήρωα παρά του αφηγητή:

Και η Ρεγγίνα μάζεψε τα σεντόνια κι από τα δύο κρεβάτια, έβγαλε τα καθαρά, έστρωσε με αυτά και το μονό και το διπλό κρεβάτι και τώρα το δωμάτιο φάνηκε σαν να ήθελε να ξεκινήσει μια νέα ζωή¹⁰⁹. [η έμφαση δική μου]

Γιατί, λες κι όλη η πόλη είχε μετατραπεί σε ένα χείμαρρο...Βούιζε, άφριζε, λέρωνε...¹¹⁰[η έμφαση δική μου]

Τώρα πια τα πρωινά ο πατέρας έφευγε από το σπίτι χωρίς να φορά το γκρίζο κουστούμι του και γυρνούσε αργά το βράδυ σέρνοντας τα πόδια του και το κουρασμένο του βλέμμα λες και ζητούσε συγγνώμη από αυτούς που τον περίμεναν. Ήταν πάντως μια εποχή που ο πατέρας

¹⁰⁸ ό.π., σ. 12.

¹⁰⁹ Ό.π. σ. 27.

¹¹⁰ Ό.π. σ. 37.

ακόμα ζούσε. Χρόνια, μέρες πριν από εκείνη την άλλη μέρα που αρρώστησε, πριν από τη μέρα που τον πήγανε στο νοσοκομείο.¹¹¹ [η έμφαση δική μου]

Στο παραπάνω τελευταίο ενδεικτικό απόσπασμα οι μέρες που ισοδυναμούν με χρόνια στη συνείδηση της ηρωίδας απηχούν την σαφώς υποκειμενική αντίληψη του χρόνου. Επίσης, η επανάληψη ("πριν από την άλλη μερα...πριν από τη μέρα"), η εμφατική χρήση της διπλής αντωνυμίας ("εκείνη την άλλη μέρα") και τα αποσιωπητικά στο τέλος της φράσης σηματοδοτούν τη συγκινησιακά φορτισμένη γλώσσα της αφήγησης. Ένα άλλο σχήμα που επιφέρει συνοχή είναι ο τρόπος με τον οποίο σκέψεις και αισθήματα πλέκονται με αισθήσεις. Στην ίδια σκηνή με την παραπάνω, όταν μεταφέρθηκε στο νοσοκομείο ο πατέρας της Ρεγγίνας, η αντίληψη της ηρωίδας συνδέει το γεγονός που αποτελεί αντικείμενο της αφήγησης με τη χαρακτηριστική οσμή που κυριαρχούσε στην ατμόσφαιρα:

Μα όλη η σκάλα ήταν ακόμα βουτηγμένη σε μια βαριά μυρωδιά τσιγαρισμένου κρεμμυδιού - πολύ κρεμμύδι χρησιμοποιούσανε τα περισσότερα νοικοκυριά στο κτίριο που μένανε. Μυρωδιά κρεμμυδιού και τις επόμενες μέρες, αλλά ποτέ άλλοτε δεν ακούστηκαν τα βήματα του πατέρα να ανεβαίνουν τη σκάλα.¹¹²

Στο παραπάνω χωρίο, αν και η αφήγηση παραμένει σε ιστορικό χρόνο, δημιουργείται μια ασάφεια σχετικά με το αν εξιστορεί ο αφηγητής ή αν παραθέτει σκέψεις της ηρωίδας, καθώς η περιγραφή διακόπτεται από σχολιασμό με τη μορφή αφηγημένου μονολόγου ("πολύ κρεμμύδι χρησιμοποιούσανε τα περισσότερα νοικοκυριά στο κτίριο που μένανε"). Αντιθέτως, στην τελευταία περίοδο αναγνωρίζεται εύκολα η φωνή του αφηγητή που συμπυκνώνει περιληπτικά τα συμβάντα των επόμενων ημερών. Η ασάφεια που περιγράφηκε παραπάνω εμφανίζεται συχνά και συμβάλλει καταλυτικά στην εμπαθή συγχώνευση αφηγητή και χαρακτήρα. Άλλωστε ένα από τα χαρακτηριστικά που αναφέρει ο Chatman για την περιορισμένη τριτοπρόσωπη αφήγηση είναι ότι ο λόγος του αφηγητή είναι τόσο κοντά στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον χαρακτήρα, υπάρχει τόσο μεγάλη συνοχή μεταξύ τους, ώστε

¹¹¹ Ο.π. σ. 12.

¹¹² ό.π.

συχνά δεν μπορούμε να διακρίνουμε αν μια φράση είναι μέρος της αφήγησης ή παράθεση σκέψης του χαρακτήρα¹¹³.

Σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος ο υψηλός βαθμός συνοχής αφηγητή και χαρακτήρα εξασφαλίζεται με τη χρησιμοποίηση άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης της Ρεγγίνας, στο πρώτο μέρος, και του Άλεχ, στο δεύτερο. Ο αφηγητής είναι πάντοτε εκεί, όπως δηλώνει η τριτοπρόσωπη αφήγηση, αλλά η παρουσία του είναι διακριτική και η οπτική του συγχωνεύεται με την οπτική του χαρακτήρα. Η απόδοση των εσωτερικών διεργασιών γίνεται με ψυχο-αφήγηση, που συγκεντρώνει τα χαρακτηριστικά εκείνα που η Cohn αποδίδει στην αρμονική της μορφή: από τη μια πλευρά απουσιάζουν στοιχεία που διαφοροποιούν την αντίληψη του αφηγητή από την αντίληψη του χαρακτήρα (κάθε είδους σχολιασμός και επεξηγηματικές αναλύσεις) και από την άλλη πλευρά εμφανίζονται όλα εκείνα τα συγκινησιακά γλωσσικά στοιχεία που χρωματίζουν την αφήγηση με την υποκειμενική αντίληψη του χαρακτήρα: επιφωνήματα, θαυμαστικά, ερωτηματικά, επιρρήματα-δείκτες προφορικού λόγου (ναι, λοιπόν, πάντως κλπ.), εμφατικές επαναλήψεις, μεταφορές, παρομοιώσεις. Και επιπλέον η συστηματική εναλλαγή της ψυχο-αφήγησης με τις πιο άμεσες τεχνικές αναπαράστασης συνείδησης -τον παρατιθέμενο μονόλογο και τον αφηγημένο μονόλογο- ενισχύουν ακόμη περισσότερο την εγγύτητα αφηγητή και χαρακτήρα.

Το παρακάτω απόσπασμα είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο εναλλάσσονται μεταξύ τους οι άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης. Η αρμονική ψυχοαφήγηση ακολουθείται από άμεση παράθεση των σκέψεων της ηρωίδας και στη συνέχεια έμμεση απόδοση των εσωτερικών διεργασιών της. Αμέσως μετά, η αφήγηση ενσωματώνει την ιδιόλεκτο της ηρωίδας (με το επιφώνημα *να την πάλι*) και γίνεται αρμονική ψυχο-αφήγηση, που εξελίσσεται με φυσικότητα εν τέλει σε αφηγημένο μονόλογο με αυτούσιες τις σκέψεις της Ρεγγίνας, αλλά σε ιστορικό χρόνο, και επιστρέφει σε αρμονική ψυχο-αφήγηση με σχολιασμό σε ποιητική-μεταφορική γλώσσα:

<i>Κάθε μέρα λες και η πόρτα γινότανε πιο</i>	αρμονική ψυχο-αφήγηση
-----------------------------------------------	-----------------------

¹¹³βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 207.

<i>μεγάλη και η μητέρα πιο μικροσκοπική.</i>	
<i>Μα γίνονται τέτοια πράγματα; Δε γίνονται! αποφάσιζε και προσπαθούσε να κρατήσει τις σκέψεις της στα όσα έλεγε ο δάσκαλος...</i>	παρατιθέμενος μονόλογος με δείκτες παράθεσης τα ρήματα που αποδίδουν έμμεσα τις εσωτερικές διεργασίες
<i>Και μετά, στην επιστροφή, καθώς πλησιάζανε το σπίτι, να την πάλι στην εξώπορτα η μητέρα και η Ρεγγίνα ανάσαινε βαθιά</i>	αρμονική ψυχο-αφήγηση
<i>-όχι μητέρα και πόρτα δεν αλλάζανε ύψη και μεγέθη</i>	αφηγημένος μονόλογος
<i>Πρωινές ιδέες, κάτι ξεφτίδια ονείρου, υπολείμματα εφιάλτη.¹¹⁴</i>	αρμονική ψυχο-αφήγηση

Η εναλλαγή έμμεσης και άμεσης απόδοσης των εσωτερικών διεργασιών της ηρωίδας, μάλιστα χωρίς εισαγωγικούς δείκτες παράθεσης (εισαγωγικά και ρήματα αντίληψης), αλλά συνήθως με επεξηγηματικές παύλες και συχνά με τη μορφή ερωτήματος, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό της αφήγησης που παραμένει σταθερό από την αρχή μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος. Ο αφηγημένος μονόλογος με τον ιστορικό χρόνο και την τριτοπρόσωπη αντωνυμία ή ο παρατιθέμενος μονόλογος χωρίς δείκτες παράθεσης διεισδύουν σταθερά μετά από κάθε σχεδόν φράση αφήγησης είτε εσωτερικών διεργασιών είτε εξωτερικής δράσης. Δεν προλαβαίνει ο απρόσωπος αφηγητής να καταγράψει ένα εξωτερικό γεγονός ή μια εσωτερική αντίδραση της ηρωίδας και αμέσως παρεμβάλλεται μια φράση αφηγημένου ή παρατιθέμενου μονολόγου. Η εναλλαγή αυτή είναι τόσο σταθερά εγκατεστημένη στον καμβά της αφήγησης, ώστε συχνά να μην διακρίνεται η διαφορά ανάμεσα στην αφήγηση και στον μονόλογο:

<i>Η Ρεγγίνα χαμήλωσε τα μάτια και κοκκίνισε που ακούστηκαν αυτά τα λόγια μπροστά στα δύο αγόρια.</i>	Αφήγηση και ψυχο-αφήγηση
<i>Ήταν όμως αλήθεια -η αλήθεια του αίματος χάραζε τη μοίρα της. Τη μοίρα της γυναίκας.</i>	Ψυχοαφήγηση ή αφηγημένος μονόλογος (ασάφεια)
<i>Και τότε καθώς άδειαζε την κατσαρόλα και</i>	Ψυχο-αφήγηση

¹¹⁴ Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε, σ. 16.

γέμιζε τα πιάτα, έφερε στο νου της τον Άλεχ	
-άραγε αυτός πίστεψε πως εκείνη θα τον περίμενε για πάντα; Πως τη γυναικεία μοίρα της σε αυτόν πάνω την είχε κρεμάσει; .	Αφηγημένος μονόλογος
Η κατσαρόλα στα χέρια της ξαφνικά ελάφρυνε.	Αφήγηση
Είχε αδειάσει.	Αφήγηση ή αφηγημένος μονόλογος (ασάφεια)
Αλλά πώς θα μπορούσε τώρα πια εκείνη, από εδώ και μπρος, να τη γεμίζει; ¹¹⁵	Αφηγημένος μονόλογος

Η ανάλυση της παραπάνω παραγράφου δείχνει πώς σε ένα κείμενο συνεχούς εναλλαγής αφήγησης ή ψυχο-αφήγησης (συνείδηση αφηγητή) και αφηγημένου μονολόγου (συνείδηση χαρακτήρα) προκύπτει μια ρευστότητα ανάμεσα στην αφήγηση ή την ψυχο-αφήγηση (κυριαρχία συνείδησης αφηγητή) και στην αναπαράσταση με μορφή μονολόγου (κυριαρχία συνείδησης χαρακτήρα), ώστε δημιουργείται μια συνθήκη ασάφειας: οι αναγνώστες δεν μπορούν να είναι βέβαιοι ποια φωνή ακούνε: του αφηγητή ή του χαρακτήρα. Η ασάφεια που προκύπτει ενισχύει την αίσθηση εγγύτητας αφηγητή και χαρακτήρα δημιουργώντας την ενδιάμεση κατάσταση εστίασης που οι σύγχρονοι θεωρητικοί της αφήγησης χαρακτηρίζουν διπλή ή ασαφή εστίαση¹¹⁶, περιγράφοντας την σύμπτωση των δυο φορέων εστίασης, του αφηγητή και του χαρακτήρα. Ο αφηγητής έχει πλησιάσει τόσο πολύ τον χαρακτήρα, ώστε δεν είναι καθόλου ξεκάθαρο τίνος είναι η οπτική. Έτσι, μολονότι ο αφηγητής υιοθετεί με σταθερότητα το ρόλο του εξωδιηγητικού παρατηρητή, με ευελιξία προσεγγίζει από πολύ κοντά τη συνείδηση της ηρωίδας,

¹¹⁵ ό.π., σσ.28-29.

¹¹⁶ Η Bal (1997: 164) εισάγει τον όρο *double focalization* (διπλή εστίαση), όπου ο εξωτερικός εστιαστής «κοιτάζει πάνω από τον ώμο» (*over the shoulder*) του χαρακτήρα-εστιαστή και τον όρο και *ambiguous focalization* για να αντιδιαστείλει την περίπτωση, όπου δεν είναι δύο οι φορείς εστίασης και η οπτική των δύο συμπίπτει, από την περίπτωση, όπου δεν είναι καθόλου ξεκάθαρο τίνος είναι η οπτική. Μάλιστα, η Bal επισημαίνει ότι η ταύτιση του εξωτερικού εστιαστή με έναν εσωτερικό εστιαστή (χαρακτήρα-εστιαστή) δημιουργεί μια ενδιάμεση κατάσταση εστίασης, την *free indirect focalization* (Bal 1997: 159) που αντιστοιχεί στον ελεύθερο πλάγιο λόγο (*Free indirect discourse*). Η έννοια της διπλής εστίασης (*double focalization*) περιλαμβάνεται και από τον Phelan (2001: 59) στο τυπολογικό σχήμα που διαμορφώνει αναθεωρώντας το σχήμα του Genette για τις δυνατές σχέσεις μεταξύ αφηγηματικής φωνής και προοπτικής.

ώστε διαμορφώνεται στον αναγνώστη η πεποίθηση ότι παρακολουθεί το αφηγηματικό υλικό από κοινού με τον χαρακτήρα, από τη θέση που ο Pouillon είχε εύστοχα ονομάσει *vision avec* (όραση μαζί)¹¹⁷ ή ακόμη πιο εύστοχα έχει χαρακτηριστεί από την Cohn *pensée avec* (σκέψη μαζί)¹¹⁸.

Μολονότι η Dorrit Cohn θεωρεί τον αφηγημένο μονόλογο "ως την πεμπτούσια της εστιασμένης, εσωτερικής αφήγησης" αναγνωρίζει ότι δεν είναι με κανένα τρόπο η μόνη μέθοδος που χρησιμοποιείται για απόδοση της συνείδησης σε ένα περικείμενο γραμμένο από τη σκοπιά του ήρωα: Η αρμονική ψυχο-αφήγηση και ο χωρίς σημεία παρατιθέμενος μονόλογος συχνά συμπληρώνουν και μερικές φορές αντικαθιστούν τη μορφή του αφηγημένου μονολόγου¹¹⁹. Στο μυθιστόρημα *Δε με λένε Ρεγγίνα... Άλεχ με λένε* ο συγγραφέας έχει επιλέξει αυτόν ακριβώς τον συνδυασμό της αρμονικής ψυχο-αφήγησης με τις άλλες δύο αμεσότερες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης. Το αποτέλεσμα είναι ένα τριτοπρόσωπο κείμενο προσανατολισμένο στην οπτική του χαρακτήρα, όπου ο αφηγητής παραμένει πιστός στη δέσμευσή του να παρουσιάσει την ιστορία της Ρεγγίνας και του Άλεχ χωρίς κραυγαλέες συγγραφικές επεμβάσεις και σχολιασμούς, αφήνοντας χώρο στους κεντρικούς χαρακτήρες να ξεδιπλωθούν μπροστά στα μάτια του αναγνώστη.

Ωστόσο, ο αφηγητής ποτέ δεν εξαφανίζεται. Η παρουσία του είναι διακριτικά αισθητή ως η απρόσωπη εξωδιηγητική φωνή που αφηγείται την ιστορία των δύο χαρακτήρων. Έτσι προκύπτει ένα κειμενικό περιβάλλον που επικεντρώνεται στην οπτική του χαρακτήρα, αλλά με εντελώς σαφή την παρουσία ενός εξωδιηγητικού και συγχρόνως συγχωνευμένου με τον έφηβο ήρωα αφηγητή. Οι τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης επηρεάζουν καθοριστικά την αφηγηματική κατάσταση που διαμορφώνεται. Με την ψυχο-αφήγηση ο συγγραφέας μπορεί να διεισδύσει στο ψυχικό βάθος του χαρακτήρα και να αποδώσει έντεχνα τις βαθύτερες εσωτερικές διεργασίες των δύο ηρώων με την αντικειμενικότητα ενός εξωτερικού και γνωστικά ανώτερου παρατηρητή, που είναι σε θέση να αξιολογεί και να αιτιολογεί της αντιδράσεις των χαρακτήρων με τρόπο που ενδεχομένως οι ίδιοι δεν θα μπορούσαν. Την ίδια στιγμή όμως δε μονοπωλεί την παρουσίαση του χαρακτήρα του ήρωα.

¹¹⁷βλ. J.Pouillon. *Temps et Roman*. Παρίσι, 1946.

¹¹⁸ Cohn 2001: 154.

¹¹⁹ ό.π.

Αποκαλύπτει με άμεσο τρόπο μέρος των εσωτερικών διεργασιών, ώστε ο αναγνώστης να νιώσει ότι διεισδύει και ο ίδιος στη συνείδηση του ήρωα.

Η χρησιμοποίηση της αρμονικής ψυχο-αφήγησης σε συνδυασμό με τον αφηγημένο και παρατιθέμενο μονόλογο σε τριτοπρόσωπο περικείμενο δεν συνηθίζεται στην παιδική λογοτεχνία. Η Maria Nikolajeva, από όλες τις τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, θεωρεί την αρμονική ψυχο-αφήγηση ως την πιο απαιτητική και για τον συγγραφέα και για τον νεαρό αναγνώστη και προσθέτει ότι σπάνια χρησιμοποιείται στην παραδοσιακή λογοτεχνία, ενώ έχει χρησιμοποιηθεί μέχρι τώρα από έναν μικρό αριθμό διακεκριμένων συγγραφέων παιδικής λογοτεχνίας, όπως ο William Mayne, Alan Garner, Lois Lowry, Virginia Hamilton, Patricia MacLachlan¹²⁰. Στην ελληνική παιδική λογοτεχνία η συγκεκριμένη τεχνική δεν είναι καθόλου διαδεδομένη. Στην κατηγορία που εξετάζουμε εμφανίζεται μόνο στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων και στο πολύ πρόσφατο αφήγημα της Αργυρώς Πιπίνη *Η Αλίκη στην πόλη*.

Το ολιγοσέλιδο τριτοπρόσωπο αφήγημα¹²¹ της Αργυρώς Πιπίνη *Η Αλίκη στην πόλη*¹²² με εντελώς διαφορετικό θέμα από το *μυθιστόρημα Δε με λένε Ρεγγίνα... Άλεχ με λένε*, δημιουργεί μια ανάλογη αφηγηματική κατάσταση επικεντρωμένη στην οπτική του χαρακτήρα. Ένας διακριτικός αφηγητής παρακολουθεί την περιπλάνηση της Αλίκης, έχοντας αποποιηθεί κάθε προνόμιο γνωστικής υπεροχής -ακόμα και την εξωδιηγητική θέση που του επιτρέπει να παρατηρεί τις εξωτερικές αντιδράσεις της έφηβης ηρωίδας-, για να προσηλωθεί στην πλήρη συγχώνευση μαζί της, που του επιτρέπει να αποτυπώνει με αμεσότητα τη συνείδησή της. Όπως και στην περίπτωση του μυθιστορήματος του Κοντολέων, απουσιάζει και εδώ κάθε στοιχείο συγγραφικής ρητορικής και τονισμένης παρουσίας δεσπόζοντος αφηγητή. Δεν υπάρχουν επεξηγηματικές αναδρομές, αναστοχαστικά σχόλια και γενικά συμπληρωματικές πληροφορίες κάθε είδους που θα μπορούσαν να διαφωτίσουν τον αναγνώστη. Ακόμα και το σκηνικό περιγράφεται μόνο στον βαθμό που απασχολεί την αντίληψη της ηρωίδας.

¹²⁰βλ. Nikolajeva (2002), ό.π., σελ. 181.

¹²¹ Ως αφήγημα προσδιορίζεται στο εξώφυλλο της έκδοσης, προφανώς λόγω της μικρής έκτασής του (μόλις 59 σελίδες).

¹²² Πιπίνη, Α. (2014). *Η Αλίκη στην πόλη*. Αθήνα: Πατάκης.

Ο αναγνώστης ανακαλύπτει και συνδέει σταδιακά στοιχεία που συνθέτουν το παρελθόν της ηρωίδας. Ωστόσο, ο τρόπος που ο αφηγητής αποκαλύπτει τα στοιχεία αυτά δεν είναι γραμμικός ούτε παρεμβάλλεται στην αφήγηση ως συμπληρωματικός σχολιασμός. Κάθε πληροφορία που αφορά στο παρελθόν της ιστορίας περνάει αυστηρά μέσα από τη συνείδηση της ηρωίδας, συγκεκριμένα μέσα από τη συνειρμική λειτουργία της μνήμης. Μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις η διαδικασία της ανάμνησης καταγράφεται από τον αφηγητή με τη χρήση του ρήματος "θυμάται":

Θυμάται το καλό της φουστάνι και τα κόκκινα πέδιλα. Θυμάται που ανέβασε τις πατούσες της στα πόδια του πατέρα της, όπως τότε που ήταν μικρούλα, κι εκείνος την έπιασε από τα χέρια κι άρχισαν τον χορό. Θυμάται να τη στριφογυρίζει ζανά και ζανά, ενώ στο πικάπ γύριζε η πλάκα "Για μας κελαηδούν τα πουλιά..." - επιλογής της γιαγιάς το τραγούδι - της συνονόματης¹²³. [...] Και τώρα τα θυμάται. Όλα. Ευχάριστα, δυσάρεστα. Όλα καλοδεχούμενα¹²⁴.

Η διαδικασία της ανάμνησης, λεκτικά διατυπωμένη από τον αφηγητή όπως στο παραπάνω χωρίο, επαναλαμβάνεται πολύ συχνά στη ροή της αφήγησης. Άλλωστε η περιπλάνηση της Αλίκης στην πόλη είναι μοιρασμένη σε εξωτερική δράση πάντα φιλτραρισμένη μέσα από τη συνείδηση της ηρωίδας και σε εσωτερικές διεργασίες που σχετίζονται με τη μνήμη. Έτσι, το παρελθόν της Αλίκης, τόσο απαραίτητο για να συντεθεί η εικόνα της προσωπικότητάς της στη συνείδηση του αναγνώστη, αλλά και για να αλληλεπιδράσει με τις τωρινές εμπειρίες και να δικαιολογήσει την εσωτερική της μεταμόρφωση, τελικά διεισδύει στο παρόν της αφήγησης, αλλά με τον μόνο φυσικό τρόπο που η περιορισμένη τριτοπρόσωπη αφήγηση επιτρέπει. Η Cohn επισημαίνει την ασυμβατότητα της σύνοψης ενός δεσπόζοντος, πανοραμικού αφηγητή με τις αφηγηματικές καταστάσεις που είναι επικεντρωμένες στο χαρακτήρα και αναφέρει τα μυθιστορήματα του Henry James ως παραδείγματα εφαρμογής της αναδρομής μέσω της μνήμης¹²⁵. Έτσι, στο αφήγημα *Η Αλίκη στην πόλη* κάθε περιληπτική απόδοση παρελθοντικών γεγονότων εντάσσεται σταθερά στη συνειδησιακή λειτουργία της ανάκλησης-ανάμνησης, ενώ οι συμπυκνώσεις διευρυμένου χρονικού πεδίου σε σχέση με την εξωτερική δράση αποφεύγονται

¹²³ *Η Αλίκη στην πόλη*, σ. 42.

¹²⁴ *ό.π.*, σ. 44.

¹²⁵ βλ. Cohn (1978), *ό.π.*, σελ. 37. βλ. επίσης τη ανταπόκριση μεταξύ χρονικής δομής και αφηγηματικής κατάστασης στον Stanzel (1971: 103-105).

αυστηρά και συστηματικά. Εδώ τηρείται με συνέπεια η επισήμανση του J.P. Satre για τα μυθιστορήματα που είναι επικεντρωμένα στο χαρακτήρα: "πράγματι, αν ρίξουμε, χωρίς διαμεσολάβηση τον αναγνώστη σε μια συνείδηση, αν του αρνηθούμε όλα τα μέσα για να ερευνήσει το όλο, τότε πρέπει να θέσουμε στον ίδιο χρόνο αυτήν τη συνείδηση χωρίς συμπύκνωση"¹²⁶.

Εκτός από την απουσία τονισμένης παρουσίας δεσπίζοντα αφηγητή, η συγχώνευση αφηγητή και χαρακτήρα επιτυγχάνεται, όπως και στο μυθιστόρημα του Κοντολέων, με τις άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης της έφηβης ηρωίδας. Υπάρχει όμως μια διαφορά ανάμεσα στις δύο τριτοπρόσωπες περιορισμένες αφηγήσεις. Στο αφήγημα της Πιπίνη οι εσωτερικές διεργασίες της Αλίκης αποδίδονται κυρίως με αφηγημένο μονόλογο που συμπληρώνεται με παρεμβalλόμενα χωρία παρατιθέμενου μονολόγου χωρίς δείκτες παράθεσης, αλλά σε διαφορετική γραμματοσειρά. Η ψυχο-αφήγηση χρησιμοποιείται πολύ πιο σπάνια και πάντοτε μόνο για μια φράση που αμέσως ακολουθείται από αμεσότερη αναπαράσταση της συνείδησης με μονόλογο:

Και τότε τον είδε. Σήκωσε το κεφάλι της απ' το μπλοκ και τον τσάκωσε να την κοιτάει. Όπα! Τι θέλει τώρα αυτός; Ήταν χυμένος στον καναπέ. Με τα πόδια ανοιχτά. Δίπλα του το σκέιτ. Κράταγε ένα βιβλίο...όχι, έναν τόμο με κόμικς. Τον ξέρω; Από πού τον ξέρω; Απ'τη Ζωή; Απ' το πάρτο στην Καλών Τεχνών¹²⁷. [η έμφαση δική μου]

Στο παραπάνω χωρίο μόνο δύο φράσεις που περιγράφουν έμμεσα την αντίληψη της Αλίκης αποτελούν ψυχο-αφήγηση ("Και τότε τον είδε, ...και τον τσάκωσε να την κοιτάει"). Οι φράσεις με τους τονισμένους χαρακτήρες αποτελούν παρατιθέμενο μονόλογο και οι ενδιάμεσες φράσεις "Ήταν χυμένος στον καναπέ. Με τα πόδια ανοιχτά. Δίπλα του το σκέιτ. Κράταγε ένα βιβλίο...όχι, έναν τόμο με κόμικς" εμπίπτουν στην περίπτωση της ασάφειας που περιγράφηκε παραπάνω στο μυθιστόρημα του Κοντολέων. Δε διακρίνεται εύκολα αν πρόκειται για αφήγηση (κυριαρχία συνείδησης αφηγητή) ή για αφηγημένο μονόλογο (κυριαρχία συνείδησης του χαρακτήρα), διότι οι φράσεις φέρουν έντονα τα στοιχεία ιδιώματος του χαρακτήρα με την ελλειπτική σύνταξη και τα στοιχεία προφορικού λόγου (χυμένος, όχι).

¹²⁶ βλ. J.P. Satre. *What is Literature?* trans. Bernard Frechtman. New York, 1949. σ. 228.

¹²⁷ ό.π. σ. 31.

Αυτή η ενδιάμεση συνθήκη διπλής ή ασαφούς εστίασης, όπου είτε η συνείδηση του αφηγητή συμπίπτει με τη συνείδηση του χαρακτήρα είτε δε μπορούμε να διακρίνουμε τίνος φωνή ακούμε κάθε φορά, συνδέεται με την εκτεταμένη χρήση του αφηγημένου μονολόγου ως κεντρικής αφηγηματικής τεχνικής. Από τις πρώτες γραμμές γίνεται αντιληπτός ο υψηλός βαθμός συγχώνευσης ανάμεσα στον αφηγητή και χαρακτήρα:

Νωρίτερα είχε βρέξει. Οι δρόμοι γλιστρούσαν. Τα φύλλα των δέντρων στη λεωφόρο έλαμπαν. Τέρμα οι χαρές. Τέλος οι γιορτές. Όχι άλλα Χριστούγεννα. Περπατούσε γρήγορα με σηκωμένο τον γιακά του παλτού της. Χέρια στις τσέπες. Κρύο τσουχτερό. Ουρανός μουντός κι εχθρικός. Τα σακίδιο στην πλάτη τη βάραινε. Σε καμιά εκατοστή μέτρα βρισκόταν ο σταθμός του τρένου. Είχε κόψει δρόμο από το παρκάκι για να φτάσει γρήγορα. Μπήκε στον πεζόδρομο. Δεν είδε κόσμο - ελάχιστοι περαστικοί. Η αποβάθρα εντελώς άδεια. Εδώ δεν έκανε τόσο κρύο. Ήθελε να 'ρθει γρήγορα το τρένο. Η Αλίκη λαχταρούσε να χωθεί σ' ένα ζεστό βαγόνι. Και να αποκοιμηθεί

128

Η αφήγηση από τις πρώτες κιάλας φράσεις του κειμένου τονίζει τη σύμπτωση της αντίληψης του αφηγητή με εκείνη του χαρακτήρα. Δεν είναι η αναλυτική και αντικειμενική αφήγηση ενός εξωτερικού παρατηρητή, αλλά η υποκειμενική απόδοση της πραγματικότητας από τη σκοπιά της ηρωίδας. Οι ελάχιστες πληροφορίες για το σκηνικό θα μπορούσαν να προέρχονται από τη συνείδηση της Αλίκης, καθώς παρατηρεί το περιβάλλον γύρω της: "*Τα φύλλα των δέντρων στη λεωφόρο έλαμπαν..., Ουρανός μουντός κι εχθρικός*". Ο στακάτος ρυθμός της αφήγησης με την κοφτή παρατακτική σύνταξη και τις ελλειπτικές προτάσεις χρωματίζεται από το ιδίωμα του έφηβου χαρακτήρα, ώστε ο αφηγητής να μη μπορεί να ανιχνευθεί ως ξεχωριστή οντότητα μέσα στο κείμενο. Προσαρμόζει το ύφος του στην ηλικία και την ψυχική διάθεση του χαρακτήρα. Η Αλίκη μοιάζει λαχανιασμένη. Η αφήγηση λαχανιάζει μαζί της. Ακούς τον χτύπο της καρδιάς στις γρήγορες προτάσεις: "*Τέρμα οι χαρές. Τέλος οι γιορτές. Όχι άλλα Χριστούγεννα*". Οι τελευταίες φράσεις, όπως και όλες οι ελλειπτικές φράσεις της παραγράφου, θα μπορούσαν να θεωρηθούν αυτούσιες σκέψεις της Αλίκης. Είναι εντυπωσιακό πόσο ανεπαίσθητα

¹²⁸ ό.π. σ. 9.

εναλλάσσεται η αφήγηση και η ψυχο-αφήγηση με τον αφηγημένο μονόλογο, ώστε τα όρια ανάμεσά τους να είναι συχνά δυσδιάκριτα:

<i>Μπήκε στον πεζόδρομο.</i>	Αφήγηση
<i>Δεν είδε κόσμο</i>	Ψυχο-αφήγηση
<i>- ελάχιστοι περαστικοί.</i>	Ψυχο-αφήγηση ή αφηγημένος μονόλογος
<i>Η αποβάθρα εντελώς άδεια</i>	Ψυχο-αφήγηση ή αφηγημένος μονόλογος
<i>Εδώ δεν έκανε τόσο κρύο.</i>	Αφηγημένος μονόλογος (το επίρρημα <i>εδώ</i> υποδηλώνει συνείδηση του χαρακτήρα)
<i>Ήθελε να 'ρθει γρήγορα το τρένο.</i>	Ψυχο-αφήγηση
<i>Η Αλίκη λαχταρούσε να χωθεί σ' ένα ζεστό βαγόνι</i>	Ψυχο-αφήγηση
<i>Και να αποκοιμηθεί.</i>	Ψυχο-αφήγηση ή αφηγημένος μονόλογος

Συχνά εκτός από τη σύνταξη και το λεξιλόγιο φέρει το στίγμα του χαρακτήρα, ώστε να διαπιστώνεται η «μετάγγιση ύφους», που η Cohn εντοπίζει σε χωρία, στα οποία η ψυχο-αφήγηση εγγίζει τον αφηγημένο μονόλογο, δημιουργώντας έτσι ένα είδος ανάμεσα στις δύο τεχνικές, όπου το ύφος του αφηγητή διανθίζεται με στοιχεία από το ιδίωμα του χαρακτήρα.¹²⁹

Τι να τους πει; Το σχολείο το 'χε χεσμένο. Τα μαθήματα τα' χε βαρεθεί. Φοβόταν. Το μέλλον. Φοβόταν. Αυτή ήθελε αέρα. Να μεγαλώσει, να ταξιδέψει, να ζωγραφίσει, να ερωτευτεί, να ονειρευτεί, να ζήσει¹³⁰.

Βγήκε από το σπίτι. Help yourself. Αχ μωρέ. Η Έιμυ της είχε σώσει πολλές φορές τη ζωή. Στενοχώρια. Μούδιασμα σε όλο της το σώμα. Εκείνη τη μέρα η καρδιά μου φόραγε βαριά παπούτσια. Αλλά δεν έκλαψε. Δεν ήταν μωρό, κι αυτοί σαν να 'ταν μωρό της φέρονταν¹³¹.

Σε όλο το αφήγημα συντηρείται αυτή η κατάσταση ασάφειας σχετικά με τα όρια ανάμεσα στη συνείδηση του αφηγητή και τη συνείδηση του χαρακτήρα. Η διανθισμένη με το ιδίωμα του χαρακτήρα (λεξιλόγιο, σύνταξη και ρυθμός) αφήγηση που μεταπίπτει διαρκώς σε αφηγημένο μονόλογο χωρίς σημεία παράθεσης

¹²⁹ Cohn (2001), ό.π., σελ. 59. Ο όρος «μετάγγιση ύφους» προτάθηκε για πρώτη φορά από τον Leo Spitzer.

¹³⁰ *Η Αλίκη στην πόλη*, σ. 11.

¹³¹ ό.π. σ. 17.

δυσκολεύει τη διάκριση ανάμεσα στη φωνή του αφηγητή και του χαρακτήρα. Παράλληλα, όπως φαίνεται και στο παραπάνω απόσπασμα, παρεμβάλλονται φράσεις εσωτερικού μονολόγου χωρίς δείκτες παράθεσης, που ξεχωρίζουν από τους διαφορετικούς τυπογραφικούς χαρακτήρες. Παρατίθενται και εκτενέστερα τμήματα εσωτερικού μονολόγου, όταν η ηρωίδα αφήνεται στη συνειρμική ροή της μνήμης, όπως στην ανάμνηση της πρώτης σεξουαλικής εμπειρίας, όπου σταδιακά εγκαταλείπεται η μεσολάβηση της αφήγησης και για δύο σελίδες ξεδιπλώνεται αυτούσια η σκέψη της Αλίκης¹³².

Ο παρατιθέμενος μονόλογος συχνά περιλαμβάνει αυτούσιους στίχους από τραγούδια που ακούει η Αλίκη. Οι στίχοι παρεμβάλλονται στην αφήγηση με τους πλάγιους τυπογραφικούς χαρακτήρες, με τους οποίους υποδηλώνεται ο εσωτερικός λόγος της ηρωίδας. Στο παραπάνω απόσπασμα η παράθεση του αγγλόφωνου στίχου (*Help yourself*) αποτυπώνει άμεσα τη σκέψη της Αλίκης, όπως και το επιφώνημα που ακολουθεί (*Αχ μωρέ*). Η άμεση αναπαράσταση της σκέψης της συνεχίζεται και στην επόμενη φράση, αλλά με τη γραμματική του αφηγημένου μονολόγου, δηλαδή την τριτοπρόσωπη αναφορά και τον ιστορικό χρόνο (*Η Έιμυ της είχε σώσει πολλές φορές τη ζωή*). Η συνειρμική ακολουθία της σκέψης της Αλίκης στο συγκεκριμένο σημείο μπορεί να φανεί εντελώς ακατανόητη στον αναγνώστη που δε γνωρίζει την εξαιρετικά διάσημη και δημοφιλή στο εφηβικό κοινό τραγουδίστρια Amy Winehouse, ο οποίος δεν θα μπορέσει ενδεχομένως να κάνει τη σύνδεση ανάμεσα στις δύο προτάσεις και να εκτιμήσει τον βαθμό επίδρασης της μουσικής στην αντίληψη της Αλίκης. Ωστόσο, ο αφηγητής θα παραμείνει σταθερά αθέατος χωρίς να παράσχει τις απαραίτητες για πολλούς αναγνώστες συμπληρωματικές πληροφορίες. Πολύ αργότερα και με τη μορφή υποσημείωσης¹³³ -δηλαδή αυστηρά εκτός του κειμένου της αφήγησης- η συγγραφέας θα ενημερώσει τον αναγνώστη για την προέλευση των στίχων που συμπεριλαμβάνονται στο αφήγημα.

Σε όλη την έκταση της αφήγησης κανένα ίχνος αντικειμενικού σχολιασμού δεν υπονομεύει την αίσθηση της εγγύτητας αφηγητή και χαρακτήρα. Η αφήγηση της εξωτερικής δράσης και ο εσωτερικός λόγος ενώνονται σε μια εντελώς υποκειμενική απόδοση της πραγματικότητας. Στο παρακάτω χωρίο, ενώ η Αλίκη

¹³² ό.π. σ. 44-45.

¹³³ ό.π. σ. 30.

ακούει μουσική, είναι σαφέστατη η εγκατάλειψη της αντικειμενικής απόδοσης της πραγματικότητας από έναν αφηγητή ολότελα συγχωνευμένο με τη μη ρεαλιστική οπτική του χαρακτήρα -την αίσθηση της Αλίκης ότι οι τραγουδιστές στις αφίσες ζωντανεύουν:

Η Αλίκη την έκανε. Ανέβηκε τη σκάλα στον πέμπτο και μπήκε στο δόμα. Με το κλειδί της. Οι τοίχοι ήρθαν καταπάνω της. Το δωμάτιο μια στένευε μια άνοιγε. Έβαλε τα ακουστικά. Έβαλε το mp3. Love will tear you appart. Οι αφίσες χόρευαν. Οι Joy Division απ' τον τοίχο την κοροΐδευαν. Η Έιμυ της ψιθύριζε: "Alice, it's time to move on. Come on, girl." ¹³⁴

Η αφήγηση ισορροπεί σαν σχοινοβάτης ανάμεσα σε αφηγηματικό λόγο, σε συγχωνευμένο λόγο αφηγητή-χαρακτήρα και σε αυτούσιο εσωτερικό λόγο του χαρακτήρα. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής καλύπτει τα ίχνη της παρουσίας του χρωματίζοντας με το ιδίωμα και το ύφος της ηρωίδας την απόδοση της εξωτερικής δράσης, εξαφανίζεται πλήρως πίσω από την άμεση αποτύπωση των εσωτερικών της διεργασιών με αφηγημένο ή παρατιθέμενο μονόλογο και παραμένει αθέατος ακόμα και όταν ο διάλογος αντικαθιστά την αφήγηση. Οι περιορισμένοι διάλογοι που παρεμβάλλονται στην αφήγηση αποδίδονται χωρίς κανένα αφηγηματικό περικείμενο καλλιεργώντας την ψευδαίσθηση της αντικειμενικής-θεατρικής καταγραφής από έναν ουδέτερο αφηγητή-κάμερα.

Με όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά το αφήγημα της Αργυρώς Πιπίνη πλησιάζει περισσότερο μια μιμητική παρά μια διηγητική απόδοση της συνείδησης της Αλίκης, μολονότι διατηρεί την τριτοπρόσωπη αναφορά και τον βασικό χρόνο αφήγησης. Αυτή η αφηγηματική κατάσταση υποδηλώνει ότι με μια απλή μετάθεση του γραμματικού προσώπου και χρόνου θα μπορούσε ολόκληρο το αφήγημα να μεταμορφωθεί σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση μονολογικού χαρακτήρα. Τέτοιες μετατροπές έχουν προταθεί από θεωρητικούς της αφήγησης ως ένα είδος "τεστ ηλιοτροπίου"¹³⁵ για να διαπιστωθεί αν ένα χωρίο ανήκει στη νοητική κυριαρχία ενός χαρακτήρα περισσότερο παρά ενός αφηγητή. Για παράδειγμα, η επαναγραφή ενός υπό συζήτηση αποσπάσματος σε πρώτο πρόσωπο προτάθηκε από τον Roland Barthes για τη διάκριση της εσωτερικής από την εξωτερική εστίαση. Αν αυτό είναι δυνατό

¹³⁴ ό.π.

¹³⁵ "litmus test", βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 100.

χωρίς καμία αλλαγή στον λόγο εκτός από αυτή των γραμματικών αντωνυμιών, τότε το απόσπασμα είναι εσωτερικά και όχι εξωτερικά εστιασμένο¹³⁶.

Συμπερασματικά, και τα δύο αφηγήματα που παρουσιάστηκαν παραπάνω είναι δείγματα περιορισμένης τριτοπρόσωπης αφήγησης με αυστηρή εφαρμογή της εσωτερικής εστίασης σε όλη την έκτασή τους. Οι συγγραφείς τους δεν επέλεξαν την πρωτοπρόσωπη αναφορά μιας μονολογικής παρουσίασης, αλλά την απρόσωπη τεχνική σε μια αφηγηματική κατάσταση με έμφαση στο χαρακτήρα. Η επιλογή της τριτοπρόσωπης αναφοράς δε φαίνεται να υπαγορεύεται από τη διάθεση των συγγραφέων να υποστηρίξουν τον αναγνώστη στην αποκωδικοποίηση του αφηγηματικού υλικού. Στα δύο μυθιστορήματα που εξετάζονται στην παρούσα ενότητα απουσιάζει ακόμη και η πιο διακριτική καθοδήγηση. Έτσι, η τριτοπρόσωπη έναντι της πρωτοπρόσωπης αναφοράς είναι πιθανόν να επιλέγεται για να ξεπεραστούν τα πολύπλοκα ζητήματα αληθοφάνειας και μη φυσικότητας της αφήγησης που συνδέονται με τις αυτο-αφηγήσεις μονολογικού χαρακτήρα, τα οποία θα εξεταστούν αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο.

Παράλληλα, όπως σχολιάστηκε και παραπάνω, η προτίμηση στην τριτοπρόσωπη αντί της πρωτοπρόσωπης αναφοράς μπορεί να σχετίζεται και με την επιθυμία διείσδυσης στο βάθος του υποσυνειδήτου των χαρακτήρων και σε διεργασίες που ο ίδιος ο χαρακτήρας δεν γνωρίζει ή δεν κατανοεί. Ο εσωτερικός μονόλογος -που συνδέεται με την πρωτοπρόσωπη αναφορά- είναι εξ ορισμού περιορισμένος στη γλωσσική δραστηριότητα του νου, ενώ η ψυχο-αφήγηση, που ανήκει στις δυνατότητες της τριτοπρόσωπης αφήγησης, μπορεί να αποδώσει το μη ρηματικό βάθος της σκέψης. Όπως θα φανεί στο επόμενο κεφάλαιο, οι συγγραφείς που επιζητούν την εξαφάνιση της συγγραφικής φωνής μέσα από τη μιμητική αναπαράσταση της συνείδησης των χαρακτήρων επιλέγουν πιο συχνά ποικίλες παραλλαγές της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Ανάμεσά τους ίσως επιλέγουν την

¹³⁶ βλ. Barthes, R. (1966). "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, σελ. 20. Επίσης, βλ. την εφαρμογή του Richard Ochman σε κείμενο του Hemingway [βλ. Ochman, R. (1964). *Generative Grammars and the concept of literary style. Word* 20, 423-439.]

τριτοπρόσωπη αφήγηση εκείνοι που συμερίζονται το παράδοξο απόφθεγμα του Σίλλερ: "Όταν μιλάει η ψυχή, αλίμονο, δεν είναι πια η ψυχή που μιλάει".¹³⁷

1.3.3. Ο μεταμφιεσμένος συγγραφικός αφηγητής

Ανίσχυρος Άγγελος (2010)

Ο συγγραφέας Μάνος Κοντολέων στο μυθιστόρημά του *Ανίσχυρος άγγελος*¹³⁸ επινοεί μια πρωτότυπη και ενδιαφέρουσα αφηγηματική κατάσταση, με την εκ πρώτης όψεως παράδοξη συνθήκη να κυριαρχεί ο χαρακτήρας παρά την εξαιρετικά τονισμένη παρουσία δεσπίζοντος (συγγραφικού) αφηγητή. Η μοναδική αυτή περίπτωση στην κατηγορία που εξετάζουμε περιλαμβάνει έναν μεταμφιεσμένο συγγραφικό αφηγητή, ο οποίος ενσαρκώνει το "εγώ" της απρόσωπης φωνής που βρίσκεται πίσω από κάθε τριτοπρόσωπη αφήγηση. Ο φορέας της αφηγηματικής φωνής αυτοπαρουσιάζεται ήδη από τις πρώτες γραμμές της αφήγησης και εγκαινιάζει τη σχέση του με τον αναγνώστη. Πρόκειται για έναν άγγελο -εξ ου και ο τίτλος του μυθιστορήματος- που κυκλοφορεί ανάμεσα στους θνητούς ανθρώπους, χωρίς τη δύναμη να αλλάξει το μέλλον κάποιου -ανίσχυρος άγγελος-, αλλά με τη διάθεση να του συμπαρασταθεί:

Δεν είμαστε λίγοι, αλλά μπροστά στο πλήθος που είστε εσείς, τότε εμείς ως ελάχιστοι μετράμε...

Εμείς- οι άγγελοι.

Εσείς - οι άνθρωποι.

*Ένας, λοιπόν, από τους λίγους κι εγώ, κυκλοφορώ ανάμεσά σας*¹³⁹.

Η ιδιόμορφη ταυτότητα του αφηγητή δημιουργεί ένα ιδιαίτερο καθεστώς αφήγησης κατά το οποίο, παρά την εμφάνιση του φορέα της αφηγηματικής φωνής σε πρώτο πρόσωπο, η αφήγηση της ιστορίας γίνεται σε τρίτο πρόσωπο με πρωταγωνίστρια μια έφηβη, την Αγγέλα. Επιπλέον, ο άγγελος-αφηγητής δεν μπορεί να θεωρηθεί ομοδιηγητικός αφηγητής, καθώς δεν αποτελεί πρόσωπο της ιστορίας. Στην εισαγωγή της αφήγησής του, εκτός από την ταυτότητά του, αποκαλύπτει στον

¹³⁷ Το απόφθεγμα του Σίλλερ παραθέτει η Cohn (2001: 88): "Spricht die Seele, ach, so spricht schon die Seele nicht mehr."

¹³⁸ Κοντολέων, Μ. (2010). *Ανίσχυρος άγγελος*. Αθήνα: Πατάκης.

¹³⁹ *Ανίσχυρος Άγγελος*, σ. 10.

αναγνώστη την αδυναμία του να επέμβει στην ανθρώπινη ζωή, εξηγώντας εκ των προτέρων την αδυναμία του να αλληλεπιδράσει με τους ήρωες της ιστορίας που αφηγείται:

Όχι, δεν έχω τη δύναμη να αλλάξω το μέλλον κάποιου από εσάς. Έχω όμως τη διάθεση να σας δείξω μια άλλη προοπτική στη ζωή σας. Όμως σπάνια εσείς οι άνθρωποι ακούτε τους αγγέλους. [...] Ίσως με κάποιον άλλο τρόπο θα έπρεπε οι άγγελοι να επικοινωνούν με τους ανθρώπους. Αλλά μια τέτοια αλλαγή δεν είναι δουλειά δική σας, μήτε και δική μας. Εσείς είστε για να ζείτε. Εμείς για να σας δροσίζουμε... Εντέλει...¹⁴⁰

Η επικοινωνία του αφηγητή με τον αναγνώστη συντηρείται σε όλη την έκταση της αφήγησης, καθώς ο άγγελος-αφηγητής σχολιάζει τη δράση και τα πρόσωπα. με τη χρήση διαφορετικών τυπογραφικών στοιχείων, με τα οποία διακρίνεται με σαφήνεια ο πρωτοπρόσωπος σχολιασμός της ιστορίας από την τριτοπρόσωπη αφηγηματική παρουσίαση της ίδιας της ιστορίας με πρωταγωνίστρια την Αγγέλα. Έτσι, ο εξωπραγματικός άγγελος-αφηγητής φαίνεται να λειτουργεί ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στον κόσμο της ιστορίας και τον αναγνώστη, καλλιεργώντας, ωστόσο, την ψευδαίσθηση στον τελευταίο ότι έχει άμεση πρόσβαση στο αφηγηματικό υλικό, χωρίς τη δική του μεσολάβηση. Παρά την αποκάλυψη του "εγώ" που κρατάει τα ηνία της αφήγησης, τελικά το αφηγηματικό υλικό παρουσιάζεται στο τρίτο πρόσωπο μέσα από το περιορισμένο οπτικό πεδίο της Αγγέλας, της έφηβης ηρωίδας.

Το είδος εστίασης του μυθιστορήματος παρουσιάζει, όπως είναι αναμενόμενο, ενδιαφέρουσες ιδιαιτερότητες. Ο αφηγητής είναι παντογνώστης καθώς από την πρώτη στιγμή δηλώνει τα γνωστικά του προνόμια σε σχέση με την ιστορία: γνωρίζει τι θα συμβεί και ενημερώνει τον αναγνώστη ήδη από την πρώτη φράση που ανοίγει την κυρίως αφήγηση: "*Το ήξερα πως πλησίαζε το τέλος του*¹⁴¹". Υπενθυμίζει την υπερέχουσα πανοραμική θέα του αφηγηματικού υλικού με παρεμβάσεις (προλήψεις κατά Genette) και σε μεταγενέστερα σημεία στη ροή της αφήγησης: "*Το αγόρι ακολούθησα. Αυτό θα με χρειαζόταν*¹⁴²". Ωστόσο ο σχολιασμός της ιστορίας που προδίδει την υπερέχουσα θέση του αφηγητή περιορίζεται μόνο στα τμήματα της αφήγησης όπου ο άγγελος-αφηγητής επικοινωνεί με τον αποδέκτη της αφήγησης σε

¹⁴⁰ ό.π. σ. 10-11.

¹⁴¹ *Ανίσχυρος άγγελος*, σ. 13.

¹⁴² ό.π. σ. 25.

πρώτο πρόσωπο. Στην τριτοπρόσωπη παρουσίαση της ιστορίας, που αποτελεί και το κύριο σώμα της αφήγησης, ο αφηγητής έχει αποποιηθεί τα γνωστικά του προνόμια και έχει υιοθετήσει την περιορισμένη αντίληψη της ηρωίδας. Τα σχόλια του πρωτοπρόσωπου αφηγητή εξακολουθούν να παρεμβαίνουν στη ροή της αφήγησης, αλλά πάντοτε διαχωρισμένα με διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία από το κύριο σώμα της τριτοπρόσωπης αφήγησης, στο οποίο η εσωτερική εστίαση τηρείται με αυστηρή συνέπεια. Έτσι, ο άγγελος-αφηγητής όταν επικοινωνεί με τον αναγνώστη για να σχολιάσει την ιστορία είναι παντογνώστης, ενώ όταν αφηγείται την ίδια την ιστορία είναι συγχωνευμένος με την περιορισμένη αντίληψη της ηρωίδας.

Ο ίδιος ο συγγραφέας στο προλογικό σημείωμα του μυθιστορήματος καταγράφει με σαφήνεια την πρόθεσή του να εστιάσει περισσότερο πάνω στις αντιδράσεις των χαρακτήρων που εμπλέκονται στην ιστορία παρά στα ίδια τα γεγονότα: *"Το έργο Ανίσχυρος Άγγελος είναι ένα μυθιστόρημα. Πράγμα που σημαίνει πως από τη μια εστιάζει το ενδιαφέρον του κυρίως σε ατομικές αντιδράσεις και από την άλλη ότι δεν ακολουθεί όσα συνέβησαν· αντίθετα, συχνά τα αναστρέφει ή και τα παραποιεί, προσπαθώντας να κατανοήσει την αλήθεια των ηρώων του. Αυτών και μόνο..."¹⁴³*. Η δέσμευση του συγγραφέα για απόδοση της ιστορίας από την υποκειμενική σκοπιά της ηρωίδας, που προκαταβολικά γνωστοποιείται στον αναγνώστη, τηρείται τελικά σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος. Η ιστορία της Αγγέλας είναι πολύ λιγότερο μια ιστορία δράσης και συμβάντων και περισσότερο μια ιστορία του αντίκτυπου των συμβάντων στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας.

Ένα από τα βασικά στοιχεία που επισφραγίζουν την περιορισμένη οπτική της αφήγησης είναι οι άγνωστες εσωτερικές διεργασίες των άλλων χαρακτήρων εκτός από της ηρωίδας. Συχνά εμφανίζονται στην αφήγηση γλωσσικοί δείκτες που πιστοποιούν ότι ο αφηγητής δεν έχει πρόσβαση στη συνείδηση των άλλων χαρακτήρων και η παρουσίαση των αντιδράσεών τους έχει το χαρακτήρα εικασίας:

Την άκουσε κι ο Τάσος; Μάλλον, γιατί τώρα είναι αυτός που μιλά: "Αλλά εσύ είσαι εσύ!" - ίσως θέλει όχι μόνο να την παρηγορήσει¹⁴⁴ [η έμφαση δική μου]

¹⁴³ ό.π. σ. 9.

¹⁴⁴ ό.π. σ. 57.

Και η Ειρήνη Ρουχωτά κάτι πρέπει να άκουσε, κάτι μέσα στα μητρικά αυτιά της πρέπει να πέρασε σαν ήχος αποκρουστικός¹⁴⁵ [η έμφαση δική μου]

Επιπλέον, το εύρημα του διαχωρισμού με διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία της φανεράς αφηγηματικής φωνής από τη συγχωνευμένη φωνή αφηγητή-χαρακτήρα υπηρετεί την εφαρμογή της σταθερής εσωτερικής εστίασης, η οποία σύμφωνα με τον Genette αποκλείει από την αφήγηση την οποιαδήποτε περιγραφή του χαρακτήρα-εστιαστή καθώς και το σχολιασμό των σκέψεών του από τον αφηγητή¹⁴⁶. Έτσι, στο τμήμα της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο ο άγγελος-αφηγητής σχολιάζει φανερά το περιεχόμενο της κυρίως αφήγησης και εκδηλώνει τη διάθεσή του να περιγράψει την εξωτερική εμφάνιση της Αγγέλας στον αναγνώστη: "*Μπορώ λοιπόν, να σας περιγράψω την Αγγέλα και το αγόρι¹⁴⁷*". Στο κύριο σώμα της περιορισμένης τριτοπρόσωπης αφήγησης, όμως, σχεδόν ποτέ δεν εγκαταλείπεται η οπτική γωνία του χαρακτήρα-εστιαστή, για να σχολιαστούν οι αντιδράσεις της ηρωίδας ή η εμφάνισή της. Οι παρεκκλίσεις από την εσωτερική εστίαση είναι ελάχιστες και είναι ενσωματωμένες σε ένα ευρύτερο χωρίο περιορισμένου οπτικού πεδίου, ώστε περνούν απαρατήρητες: "*Όταν θα θυμηθεί, λοιπόν, πως δεν τα έχει πάρει μαζί της, μια γκριμάτσα θα ζωγραφιστεί στα χείλια της -ένα σούφρωμα ανάμεσα σε θυμό και απογοήτευση¹⁴⁸*".

Παράλληλα, η σταθερή εφαρμογή της εσωτερικής εστίασης συνδέεται με τις άμεσες τεχνικές που χρησιμοποιούνται για την αναπαράσταση της συνείδησης της έφηβης ηρωίδας. Άλλωστε, όπως ήδη αναφέρθηκε, ο *Ανίσχυρος άγγελος* είναι ένα εφηβικό μυθιστόρημα, στο οποίο κυριαρχεί η εσωτερική αναπαράσταση. Η συνείδηση της Αγγέλας είναι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του αφηγητή περισσότερο από τα εξωτερικά συμβάντα της ιστορίας και ο τελευταίος επιλέγει να την ξεδιπλώσει στα μάτια του αναγνώστη με τρόπο που να μην τονίζεται η δική του μεσολάβηση. Ο εσωτερικός κόσμος της Αγγέλας αποδίδεται κυρίως με ψυχο-αφήγηση, η οποία όμως παρουσιάζει αρκετά στοιχεία αρμονίας-συγχώνευσης του αφηγητή με την ηρωίδα και η οποία επίσης εναλλάσσεται

¹⁴⁵ ό.π. σ. 90.

¹⁴⁶ Genette (1980), ό.π., σελ. 192.

¹⁴⁷ *Ανίσχυρος άγγελος*, σ. 20.

¹⁴⁸ ό.π. σ. 23.

αρκετά συχνά με φράσεις αφηγημένου μονολόγου, όπου παρατίθενται ακόμα πιο άμεσα οι εσωτερικές διεργασίες της Αγγέλας.

Η Αγγέλα πιάνει συχνά τον εαυτό της να αναρωτιέται γιατί συνεχίζει να μένει μαζί του - επειδή αρέσει στις άλλες είναι υποχρεωτικό να αρέσει και σε εκείνη; Επειδή κανείς δεν τολμά να τον αμφισβητήσει, πρέπει κι εκείνη να του κάνει όλα τα χατίρια; Αναρωτιέται, αλλά δεν αποφασίζει να ξεστομίσει την απάντηση που, ναι, την ξέρει, αλλά.... Βολέυτηκε. Έμαθε να δέχεται τη λάμψη ενός άλλου και από αυτή να φωτίζεται κι εκείνη. Αυτό είναι! Τουλάχιστον με αυτή τη σκέψη δικαιολογεί τον εαυτό της που ακόμα υπομένει όχι μόνο τον εγωισμό του αλλά και τα καψόνια που της κάνει¹⁴⁹.

Στην παραπάνω ενδεικτική παράγραφο οι εσωτερικές διεργασίες της Αγγέλας αποδίδονται αρχικά σε πλάγιο λόγο που αμέσως όμως μεταπίπτουν σε ευθύ διατηρώντας, ωστόσο, την τριτοπρόσωπη αναφορά: οι δύο ευθείες ερωτήσεις μετά την επεξηγηματική παύλα αποτυπώνουν τις σκέψεις της Αγγέλας πιο άμεσα από την φράση ψυχο-αφήγησης που προηγήθηκε, αλλά και από αυτή που ακολουθεί. Η συγχώνευση της αφηγηματικής φωνής με την αντίληψη του χαρακτήρα επιτυγχάνεται τόσο με τον εμβόλιμο αφηγημένο μονόλογο, όσο και με την παρουσία στοιχείων από το ύφος της Αγγέλας στην έμμεση κατά τα άλλα απόδοση του ψυχικού της κόσμου: δείκτες προφορικότητας (ναι), αποσιωπητικά, θαυμαστικό, επιφωνήματα, λεξιλόγιο χρωματισμένο με το ιδίωμα του χαρακτήρα (καψόνια). Τα γλωσσικά στοιχεία που εμπλουτίζουν συστηματικά την έμμεση απόδοση της συνείδησης και προέρχονται από το ιδίωμα της Αγγέλας επιτρέπουν να διεισδύσει και η δική της φωνή στην διαμεσολαβημένη από τον αφηγητή απόδοση της συνείδησης. Παράλληλα, στοιχεία αρμονίας στην ψυχο-αφήγηση προσδίδει και η έμφαση στις αισθήσεις της ηρωίδας, η λειτουργία των οποίων παρουσιάζεται παραστατικά και τονίζει την υποκειμενική σκοπιά της αφήγησης:

Η Αγγέλα σηκώνεται από το κρεβάτι της. Μια αναγούλα... Πίκρα στο στόμα και τάση για εμετό. Αισθάνεται να καίει... Αδιαφορεί αν θα έχει ή όχι πυρετό. Το κεφάλι της πάει να σπάσει. Ό,τι έχει μέσα του -οι σκέψεις αυτές των τελευταίων ωρών- το κάνουν βαρύ, ασήκωτο. Και το στήθος της... Κάτι μέσα στο στήθος της υπάρχει που την εμποδίζει να αναπνεύσει. Πάει να πιάσει το πόμολο της πόρτας. Ίσως, αν πάει και πάλι μαζί με τους άλλους... Ίσως οι λέξεις

¹⁴⁹ ό.π. σ. 10.

χαλαρώσουν τις σκέψεις. Ναι, θα ακούσει πως ο πατέρας της δεν ήταν αυτός που σήκωσε το όπλο. Ακόμα κι αν τον είδανε κάποιои, τελικά λάθος είχαν κάνει... Θα το νόμισαν! Ναι, έτσι θα έχει γίνει! Όσην ώρα αυτή ήταν κλεισμένη στην κάμαρά της, το λάθος θα είχε ξεδιαλύνει¹⁵⁰.

Και η Αγγέλα τρέχει πίσω στο δωμάτιο της. Ο κόμπος στο στομάχι εξαφανίζεται, το κεφάλι της δεν την πονά πια, μόνο μουνδιασμένο το αισθάνεται. Και ύστερα εισβάλλει το παράπονο. Μέσα στον πόρο του αυτιού της υπάρχει ακόμα η ανάμνηση της επαφής με ένα τόσο δα ακουστικό. Ζεστή ανάμνηση... Ζεστή επαφή... Και οι νότες ενός τραγουδιού που ποτέ πιο πριν δεν το είχε ξανακούσει¹⁵¹.

Επιπλέον, όπως συμβαίνει συνήθως σε μια εσωτερικά εστιασμένη, κάθε φορά που ο αφηγητής αναφέρεται σε άλλους χαρακτήρες με τον τρόπο που θα τους ονόμαζε η ίδια η ηρωίδα, φανερώνει την κοινή τους οπτική: *Η θεία Λίνα, ο θεός Αρίστος, η μητέρα, ο νονός*. Ομοίως, την έντονη συγχώνευση του αφηγητή με την ηρωίδα τονίζει και η υποκειμενική σκοπιά με την οποία αποδίδονται οι εξωτερικές περιγραφές. Κάθε φορά που περιγράφεται είτε το σκηνικό της δράσης είτε τα πρόσωπα που συμμετέχουν, ο αφηγητής "βλέπει" ολοφάνερα μέσα από τα μάτια της Αγγέλας:

Η Αγγέλα έχει γείρει τη ράχη στον πλαστικό καναπέ και από τα αριστερά της το μοντγκόμερι βιαστικά ριγμένο πάνω στο μαύρο μπουφάν. Προέχει το σηματάκι της Dainese -αλεπού ή λύκος; αναρωτιέται, και δεν καταλαβαίνει γιατί εδώ και μια ώρα περίπου θέλει συνέχεια να χαμογελά, ακόμα και να γελάει έχει διάθεση, και όλα όμορφα τα βρίσκει - το νερωμένο μοχίτο της, το σηματάκι της Dainese, τα καμπυλωτά κομμάτια πλαστικού που σκληραίνουν την υφή του μπουφάν του Μίλτου¹⁵².

Η Αγγέλα από την είσοδο τον βλέπει, μα δεν ακούει τι λέει στους άλλους, οι εκφράσεις του μονάχα της κάνουν εντύπωση και οι κινήσεις του -άτσαλες, απότομες...¹⁵³

Συμπερασματικά, το μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων έχει την ιδιαιτερότητα παρά την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του άγγελου-αφηγητή να αποδίδει την ιστορία από την περιορισμένη οπτική της κεντρικής ηρωίδας, καθώς ο αφηγητής είναι ένας σαφέστατα εξωτερικός παρατηρητής. Είναι ένα κείμενο επικεντρωμένο

¹⁵⁰ ό.π. 44.

¹⁵¹ ό.π. 45.

¹⁵² ό.π. 27.

¹⁵³ ό.π. 30.

στον χαρακτήρα παρά την ευδιάκριτη και τονισμένη παρουσία φανερού αφηγητή, καθώς το αφηγηματικό εύρημα του εξωπραγματικού αφηγητή διαχωρίζει τον σχολιασμό της αφηγηματικής φωνής από την εστιασμένη τριτοπρόσωπη αφήγηση της ιστορίας. Η ιδιάζουσα ταυτότητα του αφηγητή, από τη μια πλευρά, δικαιολογεί με φυσικότητα στη συνείδηση του αναγνώστη την πρόσβαση του αφηγητή στις εσωτερικές διεργασίες της Αγγέλας και, από την άλλη πλευρά, κρατάει τον υπερέχοντα αφηγητή έξω από τη δράση, διαμορφώνοντας μια ιδιαίτερη σχέση του αναγνώστη με τον κόσμο της ιστορίας.

Ο Matt Del Conte ονομάζει "ενεστώτα του τέταρτου τοίχου" (four wall present-tense) την αφηγηματική δομή κατά την οποία ο αφηγητής συνυπάρχει στο ίδιο οντολογικό επίπεδο με τον κεντρικό χαρακτήρα χωρίς να αλληλεπιδρά μαζί του, ενώ παράλληλα ο χαρακτήρας αγνοεί την ύπαρξή του¹⁵⁴. Σύμφωνα με τον Del Conte η αδυναμία του αφηγητή να επέμβει στην ιστορία, μολονότι εκδηλώνει τη συγχώνευσή του με τους χαρακτήρες, προσομοιάζει στη συνθήκη της θεατρικής παράστασης, όπου ο θεατής παρακολουθεί μια ιστορία, στην οποία, μολονότι εμπλέκεται συναισθηματικά με τους ήρωες, εμποδίζεται να παρέμβει στον κόσμο της ιστορίας από τον τέταρτο τοίχο, την αόρατη πλευρά του χώρου της θεατρικής σκηνής, το νοητό σημείο που χωρίζει τον κόσμο της μυθοπλασίας από το κοινό. Έτσι, η αφηγηματική δομή του "τέταρτου τοίχου" καλλιεργεί την ψευδαίσθηση της παρουσίας του αναγνώστη μαζί με τον αφηγητή μέσα σε μια θεατρική σκηνή, όπου διαδραματίζεται η ιστορία¹⁵⁵.

Το αφηγηματικό τέχνασμα του άγγελου-αφηγητή διαμορφώνει μια συνθήκη ανάλογη με αυτήν που περιγράφηκε παραπάνω. Ο αφηγητής φανερά μεσολαβεί για την παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού. Γίνεται σκόπιμα ο διάφανος τέταρτος τοίχος, πίσω από τον οποίο ο αναγνώστης βλέπει τον κόσμο της ιστορίας. Η αγγελική του ιδιότητα εξασφαλίζει στον ίδιο και, συνακόλουθα, στον αναγνώστη πρόσβαση και στη συνείδηση της ηρωίδας. Παράλληλα, ο άγγελος-αφηγητής δε διστάζει να αποκαλύψει τα συναισθήματα που του δημιουργούν οι εξελίξεις της ιστορίας και οι αντιδράσεις της ηρωίδας:

¹⁵⁴ βλ. Del Conte, M. (2007). A further Study of Present Tense Narration: The Absentee Narratee and Four-Wall Present Tense in Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and *Disgrace*. *Journal of Narrative Theory* 37.3, σελ. 434.

¹⁵⁵ Del Conte (2007), ό.π., σελ. 443.

Κι εγώ με τις φτερούγες μου προσπαθώ να κλείσω τα αυτιά μου... Ό,τι κι αν βγει από το στόμα της - κραυγή, λυγμός, βογκητό-, δεν θέλω να το ακούσω. Δεν το αντέχω. Δειλός άγγελος είμαι¹⁵⁶.

Όχι, δεν περιγράφω εγώ. Εγώ συμπάσχω, συμπαρίσταμαι, συμμετέχω...¹⁵⁷

Γέμισα από την Αγγέλα, ταυτίστηκα μαζί της...¹⁵⁸

Συμπερασματικά, η συγχώνευση του αφηγητή με το χαρακτήρα στο μυθιστόρημα *Ανίσχυρος άγγελος* δεν είναι απλώς ανιχνεύσιμη, αλλά, επιπλέον, δηλώνεται με σαφήνεια από τον ίδιο τον αφηγητή και συνυπάρχει με την τονισμένη παρουσία του. Από την άλλη πλευρά, η μεταμφίεση του αφηγητή με το προσωπίο του αγγέλου εξασφαλίζει τον υψηλό βαθμό συνοχής αφηγητή και χαρακτήρα, καθώς συνδυάζεται με την ψευδαίσθηση της άμεσης διείσδυσης στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας.

¹⁵⁶ *Ανίσχυρος άγγελος*, σ. 39.

¹⁵⁷ *ό.π.* σ. 26.

¹⁵⁸ *ό.π.* σ. 75.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗΣ ΣΕ ΠΛΑΙΣΙΟ ΠΡΩΤΟΠΡΟΣΩΠΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ

2.1. Εισαγωγικές επισημάνσεις

2.1.1. Η διπλή υπόσταση του «εγώ» του πρωτοπρόσωπου αφηγητή

Στην αυθιστόρηση, το ίδιο πρόσωπο εκπληρώνει δύο διαφορετικές λειτουργίες: Από τη μια πλευρά, ως αφηγητής, είναι υπεύθυνος για την αφήγηση, ενώ από την άλλη, ως χαρακτήρας, κατέχει τον κεντρικό ρόλο στην ιστορία. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση φανερώνει και τονίζει την οντολογική σύνδεση του ήρωα ως αφηγητή και του ήρωα ως χαρακτήρα, συγκαλύπτοντας πολλές φορές την αναπόφευκτη¹ γνωστική διαφορά μεταξύ τους. Ο πρώτος είναι τοποθετημένος στον ενεστώτα της αφηγητικής πράξης και, ως πηγή τόσο της αφηγηματικής οργάνωσης όσο και της ερμηνευτικής διάστασής της, αποτελεί το "δράστη" του αυτοδιηγητικού εγχειρήματος. Ο δεύτερος είναι ο πρωταγωνιστής του διηγητικού σύμπαντος, το οποίο οριοθετείται από την εμπειρία και από τη δράση του αφηγητή σε παρελθόντα χρόνο.

Έτσι, από τις πρώτες γραμμές μιας αυτοδιηγητικής αφήγησης εμφανίζεται το «εγώ» που διαθέτει διπλή υπόσταση σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος: το «εγώ» της ιστορίας και το «εγώ» της αφήγησης, που αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα τον εαυτό που βιώνει και τον εαυτό που αφηγείται. Οι δύο αυτές πλευρές του «εγώ» που εντάσσονται στην ίδια προσωπική ανωνυμία χωρίζονται μεταξύ τους από μια χρονική απόσταση: το χρονικό διάστημα που χωρίζει την πράξη της αφήγησης από τα εξιστορούμενα γεγονότα μπορεί να είναι μικρό ή μεγαλύτερο, καθώς επίσης μπορεί να προσδιορίζεται με ακρίβεια ή να μένει απροσδιόριστο και ασαφές. Η χρονική απόσταση που χωρίζει το αφηγηματικό από το βιοματικό «εγώ» προσδίδει

¹ Για την εξορισμού απόσταση που χωρίζει το αφηγηματικό «εγώ» από τη βιοματική εκδοχή του στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση ο Chatman αναφέρει: «ο αφηγητής βρίσκεται σε χώρο και χρόνο διαφορετικά από εκείνα που καταλαμβάνει ο χαρακτήρας. Το «εδώ και τώρα» του αφηγητή είναι διαφορετικό από του χαρακτήρα. Αυτή η συνθήκη ισχύει για κάθε αφηγητή ανεξαρτήτως του πόσο μικρή μπορεί να είναι η απόστασή του από το «εδώ και τώρα» της ιστορίας, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο επιστολικό μυθιστόρημα» (βλ. Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, σελ. 142).

στο πρώτο «γνωστικά προνόμια» σε σχέση με το δεύτερο, τα οποία συνδέονται με την υπερέχουσα γνώση του αφηγητή για το μέλλον του ήρωα και την τελική έκβαση της αναπαριστώμενης ιστορίας. Σε μια αναδρομική αυτοδιήγηση η γνωστική υπεροχή του αφηγηματικού «εγώ» μπορεί να αξιοποιηθεί σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ή να αγνοηθεί εντελώς. Έτσι, προκύπτει διαφορά στην προοπτική ανάμεσα στο «εγώ» που βιώνει και στο «εγώ» που αφηγείται, ενώ η φωνή είναι μία, εφόσον δεν υπάρχει διαφορά στην προσωπική ανωνυμία.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη διαφορά στην προοπτική δεν είναι άλλη από τη διαφορά μεταξύ μηδενικής και εσωτερικής εστίασης που εμφανίζεται στην τριτοπρόσωπη αφήγηση. Τόσο στην πρωτοπρόσωπη όσο και στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, ο φορέας της αφηγηματικής πληροφορίας μπορεί να υιοθετεί την περιορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα ή τη διευρυμένη αντίληψη ενός γνωστικά ανώτερου αφηγητή, με άλλα λόγια μπορεί να επιλέξει να αφηγηθεί την ιστορία μέσα από τον κόσμο της ιστορίας ή από μια ανώτερη θέση έξω από την ιστορία. Στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, η διάκριση μεταξύ μηδενικής και εσωτερικής εστίασης συνδέεται με την επιλογή αντίστοιχα παντογνώστη ή περιορισμένου αφηγητή. Στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η διάκριση μεταξύ μηδενικής και εσωτερικής εστίασης συνδέεται με την επιλογή αναδρομικού αυτο-αφηγητή που αντίστοιχα ταυτίζεται ή αποστασιοποιείται από την πρωιμότερη εκδοχή του βιωματικού του εαυτού.

2.1.2. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο εφηβικό μυθιστόρημα

Η Rebecca Lukens στην κλασική πια μελέτη της *A Critical Handbook of Children's Literature* συμπεριλαμβάνει την πρωτοπρόσωπη αφήγηση μεταξύ των τύπων οπτικής γωνίας που χρησιμοποιούνται στη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία². Ομοίως, η Barbara Wall στη μελέτη της με τίτλο *The Narrator's Voice*, όπου εξετάζει τη φύση και την ποιότητα της φωνής με την οποία ο αφηγητής απευθύνεται στον αποδέκτη της αφήγησης, αφιερώνει ένα ξεχωριστό κεφάλαιο στα πρωτοπρόσωπα παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα. Ανατρέχοντας στην ιστορία του είδους, διαπιστώνει ότι μέχρι πρόσφατα, οι περισσότεροι πρωτοπρόσωποι αφηγητές στην παιδική λογοτεχνία

² βλ. Lukens, R. (1995). *A Critical Handbook of Children's Literature*. (5η έκδοση). New York: Harper Collins College Publishers, σελ.135.

ήταν ενήλικοι που ανακαλούσαν εμπειρίες από την παιδική τους ηλικία³. Ωστόσο, αν και η τεχνική αυτή υπήρξε πολύ δημοφιλής για πολλές δεκαετίες θεωρείται πια ξεπερασμένη και έχει αντικατασταθεί από την τεχνική του παιδιού-αφηγητή (child-narrator).

Μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα λίγοι συγγραφείς επέλεξαν παιδιά-αφηγητές⁴. Στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, ωστόσο, εμφανίστηκαν νέοι και διαφορετικοί τύποι πρωτοπρόσωπης αφήγησης, αρχικά σε βιβλία που προορίζονταν για ωριμότερους εφήβους (young adults), ακολουθώντας την επιτυχία του *Φύλακα στη Σίκαλη* του J.D. Salinger (1951) και πιο πρόσφατα και στην παιδική λογοτεχνία⁵. Εδικά στο σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα έχουν επικρατήσει οι πρωτοπρόσωποι έφηβοι αφηγητές ή οι τριτοπρόσωποι αφηγητές που όμως επικεντρώνονται αποκλειστικά στο νοητικό επίπεδο και το ύφος του έφηβου πρωταγωνιστή. Η Barbara Wall παραθέτει ενδεικτικά την άποψη ενός από τους πιο δημοφιλείς σύγχρονους αγγλόφωνους συγγραφείς εφηβικής λογοτεχνίας, του Paul Zindel, ο οποίος συνιστά τη χρήση του πρωτοπρόσωπου έφηβου-αφηγητή: «Οι έφηβοι αγαπούν τα βιβλία που γράφονται σε πρώτο πρόσωπο. Αυτή η οπτική γωνία απαιτεί κάθε λέξη του βιβλίου να αναπαριστά τα πράγματα όπως θα τα έβλεπε και όπως θα τα έλεγε ένα παιδί»⁶. Επιπλέον, οι Nilsen και Donelson, στην πρωτοποριακή συστηματική μελέτη τους για την εφηβική λογοτεχνία, επισημαίνουν ότι "η πρωτοπρόσωπη αφήγηση είναι τόσο συνηθισμένη ώστε συχνά θεωρείται ως προαπαιτούμενο του εφηβικού μυθιστορήματος"⁷. Ομοίως, η κριτικός Elizabeth Schumann παρατήρησε πριν από μια περίπου δεκαετία ότι τα σύγχρονα εφηβικά μυθιστορήματα γράφονται σχεδόν αποκλειστικά σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Σχολιάζει: "Επειδή η πρωτοπρόσωπη αφήγηση κυριαρχεί στα σύγχρονα εφηβικά μυθιστορήματα και επειδή τα βιβλία αυτά είναι εξαιρετικά δημοφιλή, πολλοί υπερασπιστές της πρωτοπρόσωπης αφήγησης

³ βλ. Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice. The dilemma of Children's Fiction*. Hampshire and London: Macmillan, σελ. 246. Η Wall αναφέρει ως χαρακτηριστικούς εκπροσώπους αυτής της τάσης αφηγητές όπως η Geraldine LeMarchant στο *The Carved Lions* της Louisa Molesworth (1895) ή ο *Jim Davis* του John Masfield (1911).

⁴ Η Wall (1991: 246) αναφέρει ότι η Juliana Ewing στο *Mary's Meadow* (1866), η Louisa Molesworth στο *My new home* (1894) και η Frances Crompton στο *The Gentle Heritage* (1893) είχαν πολύ νωρίς και κατ' εξαίρεση χρησιμοποιήσει παιδιά-αφηγητές.

⁵ βλ. Wall (1991), ό.π., σελ. 247.

⁶ Zindel, P. (1979). *Words into life*, στο Peter Kennerley (επιμ.) *Teenage Reading*. London: Ward Lock, σελ. 44 στο Wall (1991), ό.π., σελ. 248.

⁷ βλ. Nilsen A. P. & Donelson, K. (2001). *Literature for Today's Young Adults*, Addison-Wesley Longman, New York-London, σελ. 26.

έφτασαν να την θεωρούν ως την προσφορότερη τεχνική για το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος."⁸

Ομοίως, η θεωρητικός της παιδικής λογοτεχνίας Maria Nikolajeva στη μελέτη της *The Rhetoric of Character in Children's Literature* αναγνωρίζει τη συχνή εμφάνιση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στην παιδική/εφηβική λογοτεχνία και παραθέτει τρεις τρόπους με τους οποίους ο συγγραφέας παιδικής/εφηβικής λογοτεχνίας μπορεί να χειριστεί την ομοδιηγητική (σύμφωνα με τη τυπολογία του Genette) αφήγηση⁹. Συγκεκριμένα, ένας ενήλικος εξωδιηγητικός αφηγητής μπορεί να αφηγείται την ιστορία της παιδικής του ηλικίας. Στην περίπτωση αυτή δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ προσωπικής και απρόσωπης αφήγησης, δηλαδή ανάμεσα σε έναν παντογνώστη ενήλικο συγγραφέα που εστιάζει μέσα από ένα παιδί-ήρωα (ετεροδιηγητικός αφηγητής, εφόσον ο αφηγητής δεν είναι χαρακτήρας της ιστορίας που αφηγείται) και σε έναν αναδρομικό ενήλικο πρωτοπρόσωπο αφηγητή που εστιάζει μέσα από τον εαυτό του ως παιδί (ομοδιηγητικός αφηγητής, εφόσον ο αφηγητής είναι χαρακτήρας στην ιστορία που αφηγείται). Σύμφωνα με την ορολογία του Genette, και οι δύο παραπάνω αφηγητές είναι εξωδιηγητικοί, καθώς βρίσκονται έξω από την ιστορία την ώρα της αφηγηματικής πράξης και είναι, ως εκ τούτου, αποστασιοποιημένοι από τα γεγονότα της αφήγησης. Επίσης και οι δύο παραπάνω αφηγητές βρίσκονται σε άνιση θέση ισχύος σε σχέση με το παιδί-ήρωα, καθώς διαθέτουν μεγαλύτερη γνώση και εμπειρία αλλά και διευρυμένες γλωσσικές δεξιότητες.

Η Nikolajeva αναφέρει επίσης την σπανιότερη περίπτωση, όπου ένας ενήλικος ενδοδιηγητικός αφηγητής αφηγείται την ιστορία ενός παιδιού¹⁰. Στην περίπτωση αυτή, ο αφηγητής δεν είναι ο πρωταγωνιστής στην ιστορία που αφηγείται, αλλά ένας αφηγητής-παρατηρητής, ένας αυτόπτης μάρτυρας των αφηγούμενων γεγονότων. Στην λογοτεχνία ενηλίκων χαρακτηριστικό παράδειγμα ομοδιηγητικού αφηγητή-μάρτυρα είναι ο Dr. Watson στον *Sherlock Holmes* και ο Nick Carraway στον *Great Gatsby*. Στην παιδική λογοτεχνία η Nikolajeva αναγνωρίζει τον

⁸ βλ. Schumann, E.C. (1999) "Shift Out of First: Third-Person Narration Has Advantages" στο Kelly P.P. & Small R.C. (επιμ.) *Two Decades of the ALAN Review*. Jr. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, σελ. 314.

⁹ βλ. Nikolajeva, M. (2002β). *The Rhetoric of character in children's literature*. Lanham, Maryland and London: Scarecrow Press, σελ. 5.

¹⁰ ό.π.

συγκεκριμένο τύπο αφηγητή στη σειρά μυθιστορημάτων *Vesper* του Lloyd Alexander, όπου τις περιπέτειες του νεαρού πρωταγωνιστή αφηγείται ο ενήλικος φύλακάς του. Ο αφηγητής περιορίζεται σε μια αποκλειστικά εξωτερική απόδοση των γεγονότων, η οποία χαρακτηρίζει περισσότερο τα μυθιστορήματα περιπέτειας¹¹.

Ο τελευταίος τύπος πρωτοπρόσωπου αφηγητή που εντοπίζει η Nikolajeva στην παιδική λογοτεχνία είναι ο χαρακτήρας(παιδί)-αφηγητής¹². Ο συγγραφέας υιοθετεί την παιδική οπτική με την αφέλεια και την απειρία που την χαρακτηρίζει. Αυτός ο τύπος αφηγητή είναι, σύμφωνα με την Nikolajeva, εξ ορισμού αναξιόπιστος, εφόσον το παιδί υστερεί σε γνώση, εμπειρία, κατασταλαγμένες αντιλήψεις και απόψεις, ενώ, επιπλέον, δε διαθέτει ακόμα την ικανότητα αναστοχασμού και ενδοσκόπησης, που χαρακτηρίζει τους αυτοδιηγητικούς ενήλικους αφηγητές. Στην περίπτωση αυτή, υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην προσωπική και απρόσωπη με εσωτερική εστίαση αφήγηση: ανάμεσα σε έναν παιδί ή έφηβο αυτοδιηγητικό αφηγητή και σε έναν ενήλικο ετεροδιηγητικό αφηγητή που εστιάζει μέσα από ένα παιδί-ήρωα υπάρχει χάσμα γνωστικού επιπέδου.

Οι διαπιστώσεις των θεωρητικών της παιδικής λογοτεχνίας που αναφέρθηκαν παραπάνω για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική/εφηβική λογοτεχνία επιβεβαιώνονται στην παρούσα έρευνα. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση επιλέγεται συστηματικά από τους έλληνες συγγραφείς που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους, ενώ φαίνεται να υπερισχύει της τριτοπρόσωπης αφήγησης στα μυθιστορήματα των τελευταίων χρόνων¹³. Ως προς τον τύπο πρωτοπρόσωπου αφηγητή, στην ανάλυση που ακολουθεί είναι εμφανής η προτίμηση στον χαρακτήρα-αφηγητή, ενώ ελάχιστα εμφανίζεται η περίπτωση του ενήλικου αναδρομικού αφηγητή που αφηγείται την ιστορία της παιδικής του ηλικίας.

¹¹ ό.π.

¹² ό.π.

¹³ Σε σύνολο 51 μυθιστορημάτων σε 24 επιλέγεται η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, σε 20 επιλέγεται η τριτοπρόσωπη αφήγηση και σε 7 επιλέγονται και τα δύο είδη. Ο συσχετισμός αυτός διαφοροποιείται σημαντικά υπέρ της πρωτοπρόσωπης αφήγησης την τελευταία πενταετία. Συγκεκριμένα, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση επιλέγεται σε 19 από τα 26 μυθιστορήματα που εκδόθηκαν από το 2010 έως το 2015.

2.1.3. Συγγραφοκεντρική και χαρακτηροκεντρική πρωτοπρόσωπη αφήγηση

Η αναδρομική αυτο-αφήγηση, ως προϊόν νοητικής διεργασίας του πρωτοπρόσωπου αφηγητή, είναι πρώτα από όλα η ίδια ένας εσωτερικός λόγος, ο οποίος πραγματοποιεί, όπως κάθε αφήγηση σύμφωνα με τη διμερή διάκριση του Genette, αφήγηση γεγονότων και αφήγηση λόγων. Έτσι ο αυτοδιηγητικός αφηγητής αφηγείται γεγονότα και καταστάσεις που βίωσε στο (πρόσφατο ή μακρινό) παρελθόν, ενώ συχνά παραθέτει στην αφήγηση τον εκφωνημένο και εσωτερικό λόγο που συνδεόταν με την κάθε περίπτωση που παρατηρεί μέσα από το «τηλεσκόπιο της μνήμης» του. Επίσης, μπορεί να εμπλουτίζει την αφήγησή του με ερμηνευτικά και επεξηγηματικά σχόλια που προκαλούνται από τις αναμνήσεις του και παρεμβάλλονται στην πράξη της αναδρομής. Στην τελευταία περίπτωση είναι αναμφισβήτητη η υπεροχή της οπτικής του αναδρομικού αφηγητή. Έτσι, η αναπαράσταση των γεγονότων και του λόγου της παρελθούσας εμπειρίας παρέχεται με αρκετές διαβαθμίσεις που καλύπτουν όλο το φάσμα από τη μίμηση ως τη διήγηση και, κατά συνέπεια, με διαφορετικό βαθμό κυριαρχίας της συνείδησης του αφηγηματικού ή του βιωματικού «εγώ» στην απόδοση των αναπαριστώμενων εμπειριών.

Όπως ακριβώς στις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις ο ετεροδιηγητικός αφηγητής μπορεί να αποστασιοποιηθεί ή να συγχωνευθεί με τον χαρακτήρα της ιστορίας που αφηγείται, αντίστοιχα και ο αυτοδιηγητικός αφηγητής μπορεί να επιλέξει τη διάσταση ή ταύτιση με την πρωιμότερη εκδοχή του εαυτού του. Έτσι, στην αναδρομική αφήγηση, ο βαθμός συγχώνευσης αφηγητή και χαρακτήρα και το ζήτημα κυριαρχίας του αφηγούμενου ή του βιωματικού "εγώ" συνδέεται με τις έμμεσες ή άμεσες τεχνικές που επιλέγονται για την αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας και με τον βαθμό παρουσίας του αφηγητή. Όπως και στις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις, μία από τις σημαντικότερες ενδείξεις για την αναγνώριση της παρουσίας ενός δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή είναι ο σχολιασμός της δράσης και του κόσμου της ιστορίας¹⁴. Οι αφηγηματικές παρεμβάσεις που διακόπτουν τη ροή της αφήγησης, για να σχολιάσουν τη δράση, καταδεικνύουν την αυτο-συνείδηση του αφηγητή για την αφηγηματική του πράξη και, παράλληλα, τονίζουν την υπεροχή της οπτικής του

¹⁴ Πρόκειται για τις ενδείξεις ανάγνωσης του αφηγητή κατά τον Chatman (1978: 220-252) και Rimmon-Kenan(1983: 98-99). Βλ. σχετική αναφορά στο θεωρητικό μέρος της εργασίας.

γνωστικά ανώτερου αφηγηματικού «εγώ» έναντι της περιορισμένης αντίληψης του βιωματικού «εγώ» της ιστορίας.

Πιο συγκεκριμένα, οι παρεμβάσεις που αποκαλύπτουν στοιχεία για την έκβαση της ιστορίας (προλήψεις κατά τον Genette), καθώς και οι εκ των υστέρων διαπιστώσεις που εξαρτώνται από τη μεταγενέστερη εμπειρία του αφηγητή, ξεπερνούν τις γνωστικές ικανότητες του βιωματικού «εγώ» και καταδεικνύουν την παρουσία ενός υπερέχοντος αφηγητή που επιθεωρεί πανοραμικά μια ευρύτερη χρονική επιφάνεια από το περιορισμένο πεδίο της κάθε αναπαριστώμενης μεμονωμένης εμπειρίας. Επιπλέον, η τονισμένη παρουσία του αφηγητή, όπως ήδη διατυπώθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια της μελέτης, προκύπτει από ενδείξεις που συνδέονται με τις άλλες λειτουργίες του αφηγητή εκτός από τη βασική αφηγηματική του λειτουργία, που είναι η μετάδοση της ιστορίας¹⁵. Έτσι, οι επεξηγήσεις, ερμηνείες, και αξιολογικές κρίσεις που παρεμβάλλονται στην αφηγούμενη ιστορία υλοποιούν την ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή και, κατά συνέπεια, πιστοποιούν εμφανώς την παρουσία του στην αφήγηση. Παράλληλα, οι άμεσες αποστροφές στον αποδέκτη της αφήγησης παραπέμπουν στην επικοινωνιακή λειτουργία του αφηγητή, ενώ ο μεταφηγηματικός σχολιασμός, ο οποίος επισημαίνει την εσωτερική οργάνωση του αφηγηματικού λόγου, καταδεικνύει την παρουσία ενός ενορχηστρωτή-αφηγητή που συντονίζει τη διάταξη επιμέρους στοιχείων της αφήγησης (οργανωτική-σκηνοθετική λειτουργία).

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι, όπως ακριβώς παρουσιάστηκε και νωρίτερα στο πλαίσιο της τριτοπρόσωπης αφήγησης, ο τρόπος ύπαρξης του αφηγητή που ρυθμίζει το αφηγηματικό υλικό καθορίζει το ζήτημα κυριαρχίας της αντίληψης του δεσπόζοντος συγγραφικού αφηγητή (συγγραφοκεντρική αφήγηση) ή του έφηβου χαρακτήρα (χαρακτηροκεντρική αφήγηση). Όπως έχει ήδη αναφερθεί, σύμφωνα με τον Genette η ψευδαίσθηση της μίμησης σχετίζεται με δύο παράγοντες που βρίσκονται μεταξύ τους σε σχέση αντίστροφης αναλογίας¹⁶: α). την ποσότητα της αφηγηματικής πληροφορίας (αφήγηση περισσότερο ή λιγότερο λεπτομερής) και β). τη λιγότερο ή περισσότερο έντονη παρουσία του πληροφοριοδότη. Είναι προφανές, συνεπώς, ότι εφαρμόζοντας την παραπάνω θέση του Genette στις αυτοδιηγητικές αφηγήσεις με έφηβο πρωταγωνιστή, όπου η οπτική

¹⁵ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 255 και (1982), ό.π., σελ. 141.

¹⁶ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 166.

του δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή συνδέεται με τον πληροφοριοδότη και η οπτική του έφηβου χαρακτήρα με την αφηγηματική πληροφορία, προκύπτει ότι η πλέον μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας -στην πραγματικότητα η ψευδαίσθησή της- ορίζεται από την κυριαρχία του βιωματικού «εγώ» (συγχώνευση αφηγητή-χαρακτήρα), που ισοδυναμεί με εξαφάνιση της ενήλικης συγγραφικής φωνής, ενώ η πιο αποστασιοποιημένη (διηγητική) απόδοση του κόσμου της ιστορίας ορίζεται από το ακριβώς αντίθετο: κυριαρχία του γνωστικά ανώτερου αφηγηματικού "εγώ" (διάσταση αφηγητή-χαρακτήρα), που ισοδυναμεί με τονισμένη παρουσία της ενήλικης συγγραφικής φωνής. Αυτό είναι και το ζήτημα που διερευνάται εκτενώς στις παρακάτω ενότητες, όπου οι εξεταζόμενες αυτο-αφηγήσεις κατηγοριοποιούνται και αναλύονται με κριτήριο το αν προωθούν την κυριαρχία την ενήλικης συγγραφικής φωνής ή την κυριαρχία της αντίληψης του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή.

Διηγητική-μιμητική κλίμακα αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης σε πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα¹⁷

**Κυριαρχία συγγραφικής φωνής
Διάσταση
αφηγητή-χαρακτήρα**

**Κυριαρχία έφηβου χαρακτήρα
Συγχώνευση
αφηγητή-χαρακτήρα**

Η Χαρούλα στους
εφτά ουρανούς
Στα βήματα της Ιφιγένειας
Μέτωπο στον καθρέφτη
Άγρια παιχνίδια
Αφρικανικό ημερολόγιο
Το χθες του έρωτα
Δύσκολοι καιροί
για μικρούς πρίγκιπες

Μια ανάσα μόνο
Ένας άγγελος
στο ταβάνι μου
Γορίλλας
στο φεγγάρι
Συνέντευξη με
το φάντασμα
του βάλτου
Καιρός για ήρωες
Χωρίς εσένα;
Φυσικά και μπορώ
Η μοναξιά των
συνόρων
Lalaland
Τσοκο μπλοκ
Αγάπες και
φαντάσματα
στη Βαλτική
Γκάτερ
Η άλλη φωνή
Το ξύπνημα
της φράουλας
Κάποτε ο κυνηγός

Το ημερολόγιο ενός δειλού
Άκου το ρυθμό
Ήθελα μόνο να χωρέσω
Με λένε...Σύννεφο
Σελίδες ενός έφηβου
χειμώνα
Στη Διαπασών
Το ροκ ρεφρέν

¹⁷ Η οριζόντια διάταξη των μυθιστορημάτων απεικονίζει τη θέση τους ως προς το βαθμό διάστασης ανάμεσα στον αφηγητή και το χαρακτήρα. Η κάθετη διάταξή τους ακολουθεί τη χρονολογική σειρά με την οποία εκδόθηκαν.

2.2. Η κυριαρχία της συγγραφικής φωνής

2.2.1. Αυτοβιογραφική αφήγηση με συγγραφικό ενήλικο αφηγητή

Η Χαρούλα στους επτά ουρανούς (2013), Το χθες του έρωτα (2001)

Η αυτοδιηγητική αφήγηση που περιγράφεται παραπάνω είναι μια μυθοπλαστική αφήγηση που ακολουθεί τη φόρμα της αυτοβιογραφίας. Αυτοβιογραφική φόρμα όμως δε σημαίνει αυτοβιογραφία. Όλοι οι θεωρητικοί της αυτοβιογραφίας αναγνωρίζουν ως μοναδική συνθήκη που διακρίνει την αυτοβιογραφία από τη μυθοπλασία την ταύτιση στο ίδιο πρόσωπο του συγγραφέα, αφηγητή και πρωταγωνιστή¹⁸. Και ενώ η αφήγηση στο πρώτο πρόσωπο καταδεικνύει την ταύτιση αφηγητή και πρωταγωνιστή, η ταύτιση συγγραφέα και αφηγητή πιστοποιείται με την απόδοση στον αφηγητή-πρωταγωνιστή του ονόματος του συγγραφέα, όπως αυτό παρουσιάζεται στο εξώφυλλο του βιβλίου. Στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις που μελετάμε, εκτός από μια μοναδική περίπτωση γνήσιας αυτοβιογραφικής αφήγησης¹⁹, γενικά δεν ταυτίζεται ο αφηγητής, που συνειδητά αναλαμβάνει το ρόλο του "αυτουργού" της προφορικής ή γραπτής εξιστόρησης των εμπειριών του, με τον πραγματικό συγγραφέα. Ωστόσο, η παρούσα ανάλυση υιοθετεί την καθιερωμένη στην αφηγηματική θεωρία πρακτική να χαρακτηρίζονται ως αυτοβιογραφικές αφηγήσεις όλες οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις που ακολουθούν τη φόρμα της αυτοβιογραφίας, δηλαδή την αναδρομική εξιστόρηση από έναν αφηγητή παρελθουσών εμπειριών του²⁰.

Ο Genette διαχωρίζει την περίπτωση του εσωτερικού μονολόγου σε ενεστώτα χρόνο από την αυτοβιογραφικού τύπου υστερόχρονη αφήγηση και, επιπλέον, επισημαίνει ότι, στην κλασική περίπτωση της αυτοβιογραφικής αφήγησης, ο αφηγητής είναι πολύ μεγαλύτερος σε ηλικία και κατά λογική συνέπεια πιο έμπειρος και πιο ώριμος από τον ήρωα με τον οποίο ταυτίζεται, πράγμα που του επιτρέπει να υιοθετεί συχνά μια συγκαταβατική ή και ειρωνική στάση όχι μόνο απέναντι στα

¹⁸ βλ. Πασχαλίδης, Γ. (1993). *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*. Αθήνα: Σμίλη, σελ. 27.

¹⁹ Το μυθιστόρημα της Ηρώς Παπαμόσχου *Στα βήματα της Ιφιγένειας*, το οποίο εξετάζεται παρακάτω, έχει αυτοβιογραφικό περιεχόμενο.

²⁰ Αυτοβιογραφικές αφηγήσεις χαρακτηρίζει τις αυτοβιογραφικού τύπου αναδρομικές αφηγήσεις και η Dorrit Cohn, στην τυπολογία της οποίας στηρίζεται κυρίως η παρούσα μελέτη. Υιοθετείται, ως εκ τούτου, και η αντίστοιχη ορολογία της Cohn για όλες τις επιμέρους κατηγορίες αφηγήσεων.

γεγονότα που αφηγείται αλλά και στον ίδιο του τον εαυτό, όπως ήταν τότε που διαδραματίστηκαν τα ιστορούμενα. Μάλιστα ο Genette θεωρεί τη σαφή διάσταση μεταξύ του αφηγηματικού και του βιωματικού «εγώ» ως χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος μαθητείας (bildungsroman), όπου ο αφηγητής δε γνωρίζει απλώς περισσότερα από τον ήρωα σε επίπεδο εμπειρίας, αλλά έχει κατακτήσει τη Γνώση και την Αλήθεια με την απόλυτη έννοια²¹.

Τα μυθιστορήματα *Η Χαρούλα στους εφτά ουρανούς* και *Το χθες του έρωτα* είναι τα μόνα από τα εξεταζόμενα κείμενα που πλησιάζουν την κλασικού τύπου αυτοβιογραφική αφήγηση που επικρατεί στη λογοτεχνία ενηλίκων, καθώς εμπλέκουν έναν ενήλικο αναδρομικό αφηγητή που ανακαλεί εμπειρίες της νεανικής του ηλικίας. Στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, ενδείξεις παρουσίας του γνωστικά υπερέχοντα ενήλικου εξωδιηγητικού αφηγηματικού "εγώ" σε συνδυασμό με την έμμεση απόδοση της συνείδησης του βιωματικού "εγώ", πιστοποιούν τη διάσταση αφηγητή και χαρακτήρα και, συνακόλουθα, την κυριαρχία της (ενήλικης) συγγραφικής φωνής. Συγκεκριμένα στο μυθιστόρημα της Ελένης Σαραντίτη *Η Χαρούλα στους εφτά ουρανούς*, η αφηγήτρια Ειρήνη, ώριμη καλλιτέχνης πια, ανακαλεί τη συγκινητική φιλία που συνέδεσε την ίδια με τη Χαρούλα, όταν ήταν κι οι δύο στα δεκαεπτά τους. Η αποτύπωση της συνείδησης της Ειρήνης είναι περιορισμένη. Κυριαρχεί ο εκφωνούμενος λόγος των προσώπων και οι παρεκβάσεις της ενήλικης αφηγήτριας, οι οποίες διακόπτουν διαρκώς τη ροή της εξωτερικής δράσης και σχετίζονται με τη μαγευτική φύση, τα αξιοθέατα και τα έθιμα της ιδιαίτερης πατρίδας της αφηγήτριας, αλλά και με γενικές σκέψεις της αφηγήτριας στοχαστικού χαρακτήρα:

Σκέφτομαι, έπειτα από τόσο καιρό, πόσο οι ποιητές μας επηρέαζαν στην εφηβεία μας. Σκέφτομαι και αναρωτιέμαι: Άραγε οι νέοι σήμερα, στη διάρκεια της εφηβείας, επηρεάζονται εύκολα από τους ποιητές; Ναι, αποκρίνομαι μόνη μου, ναι, οπωσδήποτε ναι. Και αν όχι; Σε καιρούς δύσκολους και στερήσεις κάθε λογής, πώς θα διεγερθούν ή θα γαληνέψουν; Πώς θα εξεγερθούν απέναντι στη βία; Στο τράνταγμα της νιότης πώς θα καλμάρουν; Και πώς θα γευτούν το άλας της ζωής που είναι η παραμυθία, η άλλη όψη της γνώσης; Πώς θα απολαύσουν τη μουσική των λέξεων; Οχ! Πάλι! Απορώ τι με έπιασε πάλι με την ποίηση και κάθομαι και την τολίγω με τα φίνα, χρυσοκέντητα μεταξωτά υφάσματα, πρόσφορο αγάπης. Ναι. Η ποίηση πάλι.

²¹ βλ. Genette (1980), ό.π., σσ. 252-253.

*Και πάλι. Μα δε φταίω εγώ. Ας αναζητηθεί ο αίτιος στον φιλόλογο μας της πρώτης Γυμνασίου*²².

Οι εκτεταμένες παρεκβάσεις δε σχετίζονται άμεσα με τη ροή της αφήγησης και δε συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση της δράσης. Πρόκειται για συλλογισμούς σε γνωμικό ενεστώτα που συνδέονται με το αφηγηματικό παρόν και με τους οποίους συνειδητά η ενήλικη αναδρομική αφηγήτρια απομακρύνεται από τον χρόνο της ιστορίας. Μάλιστα η ίδια η αφηγήτρια συχνά ομολογεί την εκτροπή από το αντικείμενο της αφήγησης, που είναι τόσο εκτεταμένη, ώστε απαιτεί ειδικό σχολιασμό για να επανέλθει στον χρόνο της αφηγούμενης ιστορίας: "*Παρασύρθηκα πάλι. Προηγουμένως βρισκόμουν πίσω στο χρόνο, στο σπίτι μου το πατρικό*"²³.

Το σχόλιο ή ο στοχασμός του αφηγητή που εκφέρεται συνήθως σε γνωμικό ενεστώτα και διακόπτει τη δράση, τροποποιώντας τον αφηγηματικό ρυθμό ονομάζεται από τον Genette *συλλογιστική παρέκβαση* και αποτελεί ένα δεύτερο είδος παύσης (επιπλέον της περιγραφικής παύσης)²⁴. Στην περίπτωση της ομοδιηγητικής αφήγησης ο σχολιασμός αποτελεί συλλογιστική παρέκβαση μόνο όταν γίνεται από το αφηγηματικό «εγώ» του προσώπου (δηλ. όχι από το «εγώ» του ήρωα) και συνεπώς συνιστά παύση στη ροή της ιστορίας. Η Dorrit Cohn επισημαίνει ότι τέτοιου είδους συλλογιστικές παρεκβάσεις σε γνωμικό ενεστώτα εμποδίζουν να αναπτυχθεί επαρκώς η εσωτερική ζωή του χαρακτήρα και υποδηλώνουν την παρουσία ενός αφηγητή με κύρος στο λόγο "*ανίκανου να απέχει από την ενσωμάτωση των ατομικών σκέψεων του ήρωά του στις δικές του γενικεύσεις για την ανθρώπινη φύση. Αυτός όχι μόνο ενδιαφέρεται περισσότερο για τα δικά του σχόλια πάνω στα γεγονότα, από ότι για τους συλλογισμούς που αυτά τα γεγονότα μπορούν να απελευθερώσουν μέσα στους χαρακτήρες του, αλλά επίσης προβαίνει από την αφηγηματική του σκοπιά σε μια σαφή, συχνά διδακτική αξιολόγηση*"²⁵.

Οι συχνές και εκτεταμένες συλλογιστικές παρεκβάσεις στο κείμενο της Ελένης Σαραντίτη είναι ενδείξεις ισχυρής συγγραφικής ρητορικής και αποστασιοποιούν πλήρως την ώριμη αναδρομική αφηγήτρια (προσωπείο της ίδιας της

²² *Η Χαρούλα στους επτά ουραμούς*, σ. 52.

²³ *ό.π.* σ. 53.

²⁴ βλ. Genette (1980), *ό.π.*, σελ. 102.

²⁵ βλ. Cohn (2001), *ό.π.*, σελ. 47.

συγγραφέως) από τον κόσμο και τους χαρακτήρες της ιστορίας. Γενικότερα, η υπερέχουσα γνωστικά αφηγήτρια φαίνεται περισσότερο επικεντρωμένη στην ενδοσκόπηση και τον αναστοχασμό των εμπειριών της κάτω από το πρίσμα της μεταγενέστερης εμπειρίας παρά στην ακριβή ανάπλαση των αφηγούμενων γεγονότων. Στο παρακάτω χωρίο ο σχολιασμός και η προσπάθεια ερμηνείας των τότε πράξεων του βιωματικού εγώ κάτω από το φως της εκ των υστέρων ωριμότητας υπογραμμίζει έντονα την έντονα διαμεσολαβημένη απόδοση της αναπαριστώμενης εμπειρίας:

Μες στο φιλόξενο καθιστικό της κυρίας Αντιγόνης έγινε το κακό. Ας την εμπόδιζα, σκεφτόμουν, ή ας τη συνόδευα εφόσον την είχα δει τόσο προβληματισμένη ή μάλλον λυπημένη. Τάχα φοβήθηκα μην τυχόν και χάσω λίγη από τη διασκέδαση, που η αλήθεια είναι ότι κορυφωνόταν; Μήπως βαριόμουν την παρέα των γυναικών που θα είχαν σίγουρα πληθύνει όσο η ώρα περνούσε; Όχι νομίζω πως όχι. Απλώς δε σκέφτηκα τίποτε. Εκείνη τη στιγμή ο νους μου, συμπεράνα έπειτα που έφερα την εικόνα πάλι, ήταν άδειος από σκέψεις. Μα εντελώς. Συμβαίνει αυτό κάποτε. Κι έτσι άφησα ασυνόδευτο το χρυσό το κορίτσι να μπει μόνη της στο λάκκο των λεόντων²⁶.

Σε άλλο σημείο η αναδρομική αφηγήτρια κάνει έντονα αισθητή την αυτο-επίγνωση της αφηγηματικής πράξης διορθώνοντας τον εαυτό της, καθώς αντικαθιστά τη λέξη που αυθόρμητα χρησιμοποίησε με μια άλλη που θεωρεί πιο κατάλληλη: "*Είπα έξαψη. Έγραφα πως η Χαρούλα είχε έξαψη. Για έκσταση έπρεπε να μιλήσω*²⁷". Σε όλη την έκταση της ολοφάνερα δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης της Ειρήνης, οι τωρινές σκέψεις της αφηγήτριας αναπτύσσονται σε βάρος της απεικόνισης της εσωτερικής της ζωής στον παρελθοντικό χρόνο της ιστορίας. Επιπλέον, κάθε αναφορά στις εσωτερικές διεργασίες του βιωματικού της "εγώ" γίνεται με έμμεση αναφορά και ρήματα αντίληψης που συνοψίζουν σκέψεις και συναισθήματα:

*Έκανα μια ευχή, γιατί πιστεύουν πως όταν στον ουρανό σελαγίζει το νιο το φεγγαράκι, οι ευχές πραγματοποιούνται. Ευχήθηκα, φυσικά, για τους γονείς και τον αδελφό της Χαρούλας. Μα και για όλο το ταλαιπωρημένο και πλανταγμένο πλήρωμα του *Seabird*, που όσο περνά ο καιρός κι αυτοί παραμένουν κρατούμενοι, το θάρρος τους θα εξαντλείται, η ελπίδα θα γίνεται απελπισία. [...] Ευχήθηκα λοιπόν για την επιστροφή τους. Τη γρήγορη κι ανώδυνη. Έστειλα την ευχή μου*

²⁶ Η Χαρούλα στους επτά ουρανούς, σ. 12.

²⁷ ό.π., σ. 132.

από τα βάθη της ψυχής μου στο Θεό, στην Παναγιά τη Μυρτιδιώτισσα που ότι είχα ανάψει το καντηλάκι της, στ' άστρα, στη νύχτα, ακόμη και στα κοιμισμένα πουλιά. [...] Όλα γύρω, σκεφτόμουν, έπρεπε να συνηγορήσουν, στην ανάγκη και να συνεργήσουν, για το γυρισμό²⁸. [η έμφαση δική μου].

Σε αντίθεση με το μυθιστόρημα *Η Χαρούλα στους εφτά ουρανούς*, το οποίο επικεντρώνεται περισσότερο στον σχολιασμό των προηγούμενων εμπειριών παρά στην απόδοση της συνείδησης του βιωματικού "εγώ" τη στιγμή της εμπειρίας, η αναδρομική αφηγήτρια του μυθιστορήματος *Το χθες του έρωτα*, φαίνεται να επιδιώκει σε κάποιον βαθμό την ανάπτυξη της εσωτερικής ζωής του πρωιμότερου εαυτού της. Μολονότι υπάρχουν σαφείς ενδείξεις της γνωστικής υπεροχής του αναδρομικού αφηγητή, παράλληλα η απόσταση ανάμεσα στο "εγώ" της αφήγησης και το "εγώ" της εμπειρίας μειώνεται περιστασιακά με τη χρήση του αυτο-αφηγημένου μονολόγου. Τελικά, ωστόσο, η κυριαρχία της συγγραφικής φωνής επιβεβαιώνεται από την αποκάλυψη -προς το τέλος του μυθιστορήματος- της μεγάλης χρονικής απόστασης που χωρίζει την αφηγηματική πράξη από την αναπαριστώμενη ιστορία. Οι εμπειρίες της δεκατετράχρονης ηρωίδας που εμφανίζεται στο πρώτο μέρος του βιβλίου αποτυπώνονται μετά από τριάντα περίπου χρόνια από την ώριμη αναδρομική αφηγήτρια που εμφανίζεται στο τελευταίο μέρος του βιβλίου.

Το βιβλίο διαιρείται σε τέσσερα μέρη. Στο πρώτο μέρος το αφηγηματικό υλικό παρουσιάζεται από την οπτική γωνία της κεντρικής ηρωίδας -της δεκατετράχρονης Μαρίας- σε πρώτο πρόσωπο. Στο δεύτερο μέρος το ίδιο αφηγηματικό υλικό παρουσιάζεται επίσης σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση από την οπτική γωνία του νεαρού που κρύβεται στο σπίτι της Μαρίας κατά τη θυελλώδη περίοδο της δικτατορίας. Στο τρίτο μέρος παρουσιάζεται σε τριτοπρόσωπη αφήγηση από έναν παντογνώστη αφηγητή η εξέλιξη της ιστορίας μετά από επτά χρόνια και η αίσια έκβαση του ανεκπλήρωτου εφηβικού έρωτα της Μαρίας. Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος του βιβλίου η ιστορία που ξεκίνησε στα δύσκολα χρόνια της δικτατορίας μεταφέρεται στη σύγχρονη εποχή -στα τέλη της δεκαετίας του '90- και βρίσκει την κεντρική ηρωίδα σε ώριμη ηλικία.

²⁸ ό.π., σ. 61.

Η συνείδηση της έφηβης ηρωίδας αποτυπώνεται στο πρώτο μέρος του βιβλίου²⁹, όπου επιλέγεται από τη συγγραφέα η συνηθισμένη για εφηβικό μυθιστόρημα πρωτοπρόσωπη αναδρομική αυτο-αφήγηση. Ενώ προσδιορίζεται με ακρίβεια ο χρόνος δράσης³⁰ (ο χειμώνας του 1968), δεν προσδιορίζεται ο χρόνος αφήγησης, οπότε δεν είναι γνωστό το χρονικό χάσμα ανάμεσα στον χρόνο αφήγησης και δράσης. Πάντως, η Μαρία είναι ξεκάθαρα αναδρομική αυτο-αφηγήτρια που παρουσιάζει σε ιστορικό χρόνο τα γεγονότα που σχετίζονται με τη συνάντησή της με τον άντρα που ερωτεύτηκε ως έφηβη και που αργότερα έγινε ο σύντροφος της ζωής της. Το χρονικό διάστημα που καλύπτει η αφήγηση της Μαρίας είναι λίγες μόνο εβδομάδες: ξεκινά από τη στιγμή που ο πατέρας της ανακοίνωσε σε κείνη και τη μητέρα της την επικείμενη άφιξη του ξένου, περιλαμβάνει το διάστημα της φιλοξενίας του ξένου και ολοκληρώνεται με την επικίνδυνη και περιπετειώδη φυγάδευση του ξένου έξω από το νησί. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση της Μαρίας αποτυπώνει με κάθε ευκαιρία τις εσωτερικές διεργασίες της ηρωίδας παράλληλα με την εξωτερική δράση και τον εκφωνούμενο λόγο. Η αναπαράσταση της συνείδησης γίνεται κυρίως με έμμεσες τεχνικές -δυσαρμονική αυτο-αφήγηση ή αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο με δείκτες παράθεσης- αλλά περιστασιακά και με εναλλαγή της δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης με αυτο-αφηγημένο μονόλογο, η παρουσία του οποίου μετριάξει τη διάσταση μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα:

Άκουγα και προσπαθούσα να βγάλω κάποια άκρη. Γιατί κρυβόταν και γιατί γύρευε καταφύγιο στον τόπο μας; Όσο για το ποιος τον έψαχνε, γι' αυτό δεν είχα και πολλές αμφιβολίες. Σίγουρα η δικτατορία θα τον έψαχνε. Τι να είχε κάνει; Λες να ήταν κι αυτός "επικίνδυνος" σαν τον κυρ-Στάθη; Αν ήταν τόσο "επικίνδυνος", τότε καλά έκανε ο πατέρας μου και δέχτηκε να τον κρύψει. Τον άκουγα που μιλούσε, κι από την άλλη άκρη του τραπεζιού που καθόμουνα τον κοίταζα μέσα απ' τα χαμηλωμένα βλέφαρά μου... Μιλούσε κι έτρωγε τη σούπα του με αργές και προσεχτικές κινήσεις και κάθε τόσο σήκωνε τα μάτια του και

²⁹ Στο δεύτερο μέρος, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Ερμή-Νικόλα δεν έχει πρόσβαση στην εσωτερική ζωή της Μαρίας, ενώ στο τέταρτο μέρος η πρωτοπρόσωπη αφηγήτρια Μαρία δεν είναι πια έφηβη, αλλά σε μέση ηλικία. Στην τρίτοπρόσωπη αφήγηση του τρίτου μέρους, ο παντογνώστης αφηγητής (μηδενική εστίαση) έχει πρόσβαση στη συνείδηση και άλλων χαρακτήρων, αλλά επικεντρώνεται κυρίως στη συνείδηση της δεκαεννιάχρονης πλέον Μαρίας, την οποία αποδίδει με τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται και στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση του πρώτου μέρους: δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση και αφηγημένο μονόλογο.

³⁰ βλ. *Το χθες του έρωτα*, σ. 20: "Πώς λοιπόν τώρα, τον πρώτο χειμώνα μετά το πραξικόπημα -δεν το ξανάπα επανάσταση- θα έφερνε κάποιο ξένο στο σπίτι και μάλιστα κρυφά;"

μας κοιτούσε. Πρόσεξα πως τα δάχτυλά του ήταν μακριά, χωρίς ρόζους, και τα νύχια του δεν ήταν φαγωμένα³¹. [η έμφαση δική μου]

Η χρήση του αυτο-αφηγημένου μονολόγου και σπανιότερα του αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου χωρίς σημεία παράθεσης ενισχύει την απόδοση της αναπαριστώμενης εμπειρίας μέσα από την περιορισμένη αντίληψη του βιωματικού εγώ, η οποία περιστασιακά επιδιώκεται. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για την προσπάθεια τήρησης της εσωτερικής εστίασης είναι η συνομιλία που κρυφακούει η Μαρία μεταξύ πατέρα και ξένου, για να δικαιολογηθεί η παρουσίαση σκηνης στην οποία δεν παρίσταται η ηρωίδα: *"Εδώ είμαστε σκέφτηκα και πλησίασα όσο πιο αθόρυβα μπορούσα το παράθυρο της κουζίνας για ν' ακούω καλύτερα, να μη μου ξεφύγει ούτε λέξη³²".* Από την άλλη πλευρά, η διευρυμένη οπτική της αναδρομικής αφηγήτριας ανιχνεύεται στις εκ των υστέρων διαπιστώσεις και στις προλήψεις που επιβεβαιώνουν ότι ο αναδρομικός αφηγητής έχει πανοραμική θέα όλης της χρονικής επιφάνειας της ιστορίας:

Πολύ αργότερα κατάλαβα πως μ' αυτή της την ενέργεια η μάνα προστάτευε κι εμάς τους ίδιους και τον ξένο μας. Να μη φανεί πως κάτι άλλαξε στη ζωή μας, να μην κινήσουμε υποψίες³³.

Προσπάθησα κι εγώ να ηρεμήσω. Όμως η μέρα μού φύλαγε κι άλλες λαχτάρες που σίγουρα δεν τις περίμενα³⁴.

Παρεμβάσεις όπως οι παραπάνω, μολοντί δεν γίνονται συχνά, υποδηλώνουν τη γνωστική ανωτερότητα της αφηγηματικής φωνής, η οποία γενικά αναγνωρίζεται και στο σύνθετο και στο χαλαστικό ύφος με το οποίο παρουσιάζονται οι εσωτερικές διεργασίες και από το οποίο μάλιστα απουσιάζει εντελώς η ιδιόλεκτος της ηρωίδας. Χαρακτηριστικός είναι ο αναλυτικός τρόπος που η αναδρομική αφηγήτρια προσεγγίζει το πρωτόγνωρο για την εφηβική ψυχή ερωτικό σκίρτημα για το νεαρό και γοητευτικό ξένο:

³¹ ό.π., σ. 37.

³² ό.π., σ. 57.

³³ ό.π., σ. 47.

³⁴ ό.π., σ. 77.

Με την άκρη των ματιών μου κοίταζα τον Ερμή. Μου φαινόταν φανταστικός, σαν πρόσωπο μυθικό -όπως το όνομά του- που ξεπήδησε μέσα από τις φλόγες. Δε μπορούσα να συνειδητοποιήσω αυτά που διαδραματίζονταν. Από τη μια ο κίνδυνος κι ο φόβος κι από την άλλη ο έρωτας, δυνατός κι ανελέητος, μου θόλωναν το μυαλό. Η ένταση ήταν τρομακτική³⁵.

Με γρίφο βέβαια έμοιαζαν και τα δικά μου συναισθήματα - σάμπως καταλάβαινα τίποτα κι από τον ίδιο τον εαυτό μου; Δεν ήμουνα πια μόνο μια Μαρία, ήμουν πολλές Μαρίες, κομματιασμένες, κάθε κομματάκι κάτι διαφορετικό. Μα όλα τα κομματάκια μου μαζί ένα πράγμα λαχταρούσαν: τον Ερμή. Μόνο που η λαχτάρα αυτή συνοδευόταν κι από έναν αλλόκοτο φόβο και κάτι σαν ενοχή... Τρελά πράγματα...³⁶

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ενδεικτικό του επεξηγηματικού σχολιασμού με τον οποίο η ώριμη Μαρία, καθαρά αποστασιοποιημένη από την πρωιμότερη εκδοχή του εφηβικού εαυτού της, προσπαθεί να ερμηνεύσει τις τότε σκέψεις και αντιδράσεις της. Έτσι, μολονότι σε αντίθεση με το μυθιστόρημα *Η Χαρούλα στους εφτά ουρανούς*, το μυθιστόρημα της Ηρώς Παπαμόσχου εμφανίζει δείγματα συνοχής αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ", στο μεγαλύτερο όμως μέρος της αναδρομικής αφήγησης κυριαρχεί η διευρυμένη οπτική της ενήλικης αφηγηματικής φωνής. Στο τελευταίο μέρος του βιβλίου, όταν αποκαλύπτεται η ακριβής χρονική απόσταση που χωρίζει την ιστορία από την αφηγηματική πράξη, επιβεβαιώνεται η κυριαρχία του δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή. Μάλιστα στην αφήγηση της ώριμης πια ηρωίδας ο συχνός ιδεολογικός σχολιασμός σχετικά με τη απαξίωση του ρομαντισμού στη σύγχρονη εποχή έχει ολοφάνερα εξουσιαστικό και διδακτικό χαρακτήρα και είναι δείγμα συγγραφικής ρητορικής:

Τίποτα δεν είναι μόνο χθες, συλλογίστηκα, κι αν είχα μπερδέψει κάπως τα παιδιά μου, δεν πείραζε, κάποια στιγμή θα καταλάβαιναν... Εγώ δεν είχα πια καμιά αμφιβολία. Όσο κι αν οι συνθήκες της ζωής αλλάζουν, σκεφτόμουνα, πάντα το αύριο θα κουβαλάει κάτι απ' το χθες, πάντα θα υπάρχουν έστω οι λίγοι που θα το κάνουνε ξεχωριστό. Κι ο Έρωτας, αυτός ο παιχνιδιάρης και πανάρχαιος θεός, μπορεί να κάνει τις εξαλλοσύνες και τις ζαβολιές του, όμως ποτέ δεν θα πάψει να ρίχνει μερικά από τα βέλη του κατευθείαν στην καρδιά³⁷.

³⁵ ό.π., σ. 99.

³⁶ ό.π., σ. 72.

³⁷ ό.π., σ. 297.

2.2.2. Αυτοβιογραφική αφήγηση με συγγραφικό έφηβο αφηγητή

Αφρικανικό ημερολόγιο (2008), Άγρια παιχνίδια (2008), Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες (1992), Μέτωπο στον καθρέφτη (2010)

Όπως και στα προηγούμενα μυθιστορήματα, στο *Αφρικανικό ημερολόγιο*³⁸ της Σώτης Τριανταφύλλου, η αφήγηση είναι σταθερά εστιασμένη στη διευρυμένη οπτική της αναδρομικής αφηγήτριας, η οποία είναι εντελώς αποστασιοποιημένη από τον πρωιμότερο εαυτό της. Μ' αυτή την έννοια το *Αφρικανικό Ημερολόγιο* δεν απέχει πολύ από την τυπική μορφή της αναδρομικής αυτο-αφήγησης που εμφανίζεται στη λογοτεχνία ενηλίκων. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα εμφανίζεται μια ιδιαίτερη περίπτωση εξωδιηγητικού-ομοδιηγητικού αφηγητή, λόγω της νεαρής ηλικίας της αναδρομικής αφηγήτριας. Πρόκειται για την ιστορία μιας μικρής Αγγλίδας, της Μπέθανυ Σταμπς, που γεννήθηκε στο Λονδίνο του 1924 και πέθανε στο Ναϊρόμπι της Κένυα το 1939. Η δεκαπεντάχρονη Μπέθανυ ως ομοδιηγητική αφηγήτρια εξιστορεί τη σύντομη αλλά περιπετειώδη ζωή της από την ηλικία των τριών χρόνων, από την οποία, όπως η ίδια ομολογεί, έχει την πρώτη της ανάμνηση, μέχρι τον πρόωρο θάνατό της, που προκλήθηκε από σηψαιμία μετά από έκτρωση που είχε υποστεί. Η συγγραφέας αποκαλύπτει στον επίλογο ότι ο αδελφός της Μπέθανυ, Ευγένιος Σταμπς, είναι ο «πραγματικός» συγγραφέας-αφηγητής της ιστορίας, την οποία έγραψε με βάση το ημερολόγιο που βρήκε στα πράγματα της Μπέθανυ μετά το θάνατό της.

Το όνομα *Μπέθανυ* με τη μορφή τίτλου-επιγραφής εισάγει ουσιαστικά στο προσκήνιο του μυθιστορήματος την αφηγήτρια-ηρωίδα που αμέσως δίνει στον αναγνώστη το στίγμα της αναδρομικής αυτο-αφήγησης: "*Η πρώτη ανάμνηση της ζωής μου είναι η μέρα -ολόκληρη η μέρα- που έκλειναν τα σχολεία για τις καλοκαιρινές διακοπές του 1927*³⁹". Η παρουσία ενός ομοδιηγητικού αφηγητή γίνεται αντιληπτή από την πρώτη γραμμή του κειμένου με τη χρήση της πρωτοπρόσωπης κτητικής αντωνυμίας. Ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται αμέσως ότι βρίσκεται μπροστά σε μια αναδρομική αυτο-αφήγηση, η οποία ξεκινάει από μια ανάμνηση πολύ πρώιμης ηλικίας, που

³⁸ Τριανταφύλλου, Σ. (2008). *Αφρικανικό ημερολόγιο*. Αθήνα: Πατάκης.

³⁹ *Αφρικανικό ημερολόγιο*, σ. 11.

πολύ σύντομα -μετά τις δύο πρώτες σελίδες- προσδιορίζεται πιο συγκεκριμένα: η ηρωίδα ήταν μόλις τριών ετών. Η κυριαρχία των ιστορικών χρόνων πιστοποιεί τον αναδρομικό χαρακτήρα της αφήγησης, ενώ ο ευκαιριακά εμβόλιμος ενεστώτας, όπως και οι προλήψεις του τύπου «*αργότερα έμαθα ότι...*» καταδεικνύουν τη διάσταση του αφηγηματικού εγώ από το βιωματικό εγώ, πιστοποιώντας την ικανότητα του αφηγηματικού λόγου να αποδίδει ταυτόχρονα δύο τύπους συνείδησης, τη Μπέθανυ ως ηρωίδα των αφηγούμενων εμπειριών και τη Μπέθανυ ως αναδρομική αφηγήτρια.

Αρχικά, δεν παρέχεται καμία πληροφορία για τη χρονική απόσταση που μεσολαβεί ανάμεσα στα αφηγούμενα γεγονότα και την πράξη της αφήγησης. Ωστόσο, γλωσσικές ενδείξεις υποδεικνύουν ότι η ομοδιηγητική αφηγήτρια βρίσκεται ακόμη σε παιδική ή το πολύ εφηβική ηλικία. Η σύνταξη και το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούνται είναι αρκετά προηγμένα για να αποδοθούν σε ένα παιδί, αλλά η γλώσσα της αφήγησης διανθίζεται σποραδικά από εκφράσεις που υποδηλώνουν παιδικό ιδίωμα. Για παράδειγμα, η αναφορά στους γονείς γίνεται πάντα με τις εκφράσεις «*ο μπαμπάς*» και «*η μαμά*», αλλά επίσης, πολλές εκφράσεις της αφηγήτριας μαρτυρούν την αφελή και περιορισμένη παιδική-εφηβική οπτική. Μια παιδική-εφηβική φωνή αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τις εμπειρίες της ζωής της με αφετηρία την ανάμνηση της ημέρας που η μητέρα της Μπέθανυ εγκατέλειψε οριστικά την οικογένειά της. Στην πορεία της αφήγησης η συχνότατα επαναλαμβανόμενη φράση «*όπως είπα*» ή «*όπως θα πω παρακάτω*» δηλώνει άμεσα ότι η Μπέθανυ έχει σαφή επίγνωση της πράξης της αφήγησης, χωρίς ωστόσο να προσδιορίζεται ούτε ο ακριβής χρόνος κατά τον οποίο πραγματοποιείται η προφορική ή γραπτή αναδρομική αυτο-αφήγηση ούτε η αφηγηματική περίσταση που την έχει προκαλέσει.

Η σποραδικά εμβόλιμη παρουσία του ενεστώτα σε ένα κείμενο όπου κυριαρχούν οι ιστορικοί χρόνοι της αναδρομικής αφήγησης (*Μπερδεύω πολύ τα μαχαιροπήρουνα*⁴⁰) συνδέει ευκαιριακά την αφήγηση με το παρόν της αφηγήτριας. Ο αναγνώστης έμμεσα πληροφορείται ότι η αφηγήτρια που ανακαλεί πρωιμότερες φάσεις της ζωής της είναι ακόμα παιδί, ώστε σταδιακά διαμορφώνεται η αντίληψη της μικρής χρονικής απόστασης μεταξύ της ιστορίας και της αφηγηματικής πράξης. Πολύ σύντομα γίνεται κατανοητό ότι δεν πρόκειται για την κλασικού τύπου αυτοβιογραφική αφήγηση, όπου

⁴⁰ ό.π., σ. 18.

ένας ώριμος ενήλικος στρέφει αναδρομικά το «βλέμμα» του μέσω της μνήμης σε εμπειρίες της παιδικής του ηλικίας. Ωστόσο, η δεκαπεντάχρονη αναδρομική αφηγήτρια δεν εμφανίζεται ποτέ ως «ζωντανό» ομιλούν ή γράφον υποκείμενο ενώπιον του αναγνώστη. Υπάρχει σαφής διαχωρισμός από τη μια πλευρά ανάμεσα στο υποκείμενο της μνήμης -το αφηγηματικό «εγώ» της Μπέθανυ, που βρίσκεται έξω από τα αφηγούμενα γεγονότα- και από την άλλη πλευρά στο υποκείμενο της δράσης - το βιωματικό "εγώ" της Μπέθανυ, που πρωταγωνιστεί στις παρελθοντικές εμπειρίες που εξιστορεί η αφηγηματική φωνή.

Σε όλη την έκταση της αφήγησης το εξωδιηγητικό αφηγηματικό "εγώ" της Μπέθανυ σχολιάζει συστηματικά τα εξωτερικά συμβάντα με τη μορφή αξιολογικών κρίσεων ειρωνικού χαρακτήρα ή ερμηνευτικών επεξηγήσεων, ενώ επιπλέον επισύρει την προσοχή στα γνωστικά της προνόμια με τη διατύπωση μεταγενέστερων συμπληρωματικών πληροφοριών. Συγκεκριμένα, εμφανίζονται συχνά σχόλια που πιστοποιούν την υπερέχουσα γνώση και οπτική της αναδρομικής αφηγήτριας κατά την έκθεση γεγονότων που το "εγώ" της εμπειρίας αγνοούσε ακόμη τη στιγμή της εξιστορούμενης εμπειρίας. Η συχνότητα με τη οποία η αφηγήτρια παρεμβάλλει στην αφήγηση μεταγενέστερες πληροφορίες στις οποίες η ηρωίδα της αφηγούμενης εμπειρίας δεν είχε ακόμα πρόσβαση, με άλλα λόγια, η έμφαση στη δυνατότητα μετακίνησης της αφήγησης στο χρονικό άξονα που συνδέει το βιωματικό και το αφηγηματικό εγώ, πιστοποιεί τη διευρυμένη αντίληψη και γνώση της αφηγήτριας σε αντιδιαστολή με το περιορισμένο πεδίο αντίληψης της ηρωίδας. Η ιστορία είναι αναμφισβήτητα εστιασμένη μέσα από τη συνείδηση της τωρινής αφηγήτριας, η οποία απέχει από τα αφηγούμενα γεγονότα ένα χρονικό διάστημα που μειώνεται όσο η αφήγηση εξελίσσεται.

*Από ό,τι έμαθα αργότερα με θεωρούσαν «ατύχημα» και «αναποδιά».*⁴¹

*Αργότερα, άκουσα (Όλα αργότερα τα έμαθα εγώ!) ότι είχε βρει εραστή και τον είχε ερωτευτεί*⁴².

*Να τι έμαθα αργότερα από μισόλογα κι από φλυαρίες του Ευγένιου σχετικά με το μπαμπά και τη μαμά*⁴³.

⁴¹ ό.π., σ. 14.

⁴² ό.π.

Η αφηγήτρια προσπαθεί επίσης κατά διαστήματα να δικαιολογήσει τις λεπτομέρειες της αφήγησής της, όταν αυτές υπερβαίνουν τα όρια της μνημονικής αξιοπιστίας ενός ομοδιηγητικού αφηγητή: *"Εγώ δεν τη θυμάμαι καθόλου αυτή τη σκηνή, παρόλο που ήμουν ζωντανή. Μου την περιέγραψε αργότερα ο Ευγένιος⁴⁴".* Με αυτόν τον τρόπο ουσιαστικά δικαιολογεί όλες τις περιπτώσεις που η λεπτομερής απόδοση κάποιων σκηνών θα μπορούσε να κλονίσει την αληθοφάνεια της αφήγησής της δημιουργώντας στον αναγνώστη την εύλογη απορία πώς είναι δυνατόν η αφηγήτρια να έχει συγκρατήσει τόσο πολλές λεπτομέρειες από τόσο πρώιμα παιδικά χρόνια, ορισμένες από τις οποίες μάλιστα η ηλικία της δεν θα της επέτρεπε ούτε καν να έχει αντιληφθεί. Έτσι, έμμεσα ο αναγνώστης παρακινείται να πιστέψει ότι η αφήγηση της Μπέθανυ δεν έχει ως αντικείμενο μόνο τις βιωμένες εμπειρίες της όπως τις ανασυνθέτει μέσω της μνήμης, αλλά τις εμπειρίες της όπως τις έχει επεξεργαστεί στο φως μεταγενέστερων πληροφοριών που έλαβε από τον περίγυρό της: *"Όχι σαν εμένα που δεν μπορώ να ξεχωρίσω όσα θυμάμαι απ' όσα μου διηγήθηκαν αργότερα⁴⁵."* (σ. 25) Η εστίαση που αναπόφευκτα προκύπτει από μια τέτοια αφηγηματική κατάσταση είναι εκείνη που εκπορεύεται από το γνωστικά ανώτερο αφηγηματικό «εγώ».

Άλλη μια χαρακτηριστική τάση που προσδίδει έντονα το στίγμα του αφηγηματικού "εγώ" στην αφήγηση της Μπέθανυ είναι ο πλήρως και συστηματικά ενσωματωμένος στον αφηγηματικό λόγο ερμηνευτικός και επεξηγηματικός σχολιασμός της αφηγήτριας. Η Μπέθανυ πολύ συχνά, μόλις αναφέρει ένα εξωτερικό συμβάν, επιβάλλει μια αξιολογική κρίση, η οποία παρατίθεται πάντα μέσα σε παρενθέσεις και έρχεται συχνά σε ειρωνική αντίστιξη με το περιεχόμενο της αφήγησης που προηγείται. Άλλοτε διατηρείται ο ιστορικός χρόνος της ιστορικής αφήγησης, ενώ άλλοτε αλλάζει σε ενεστώτα του αφηγηματικού σχολιασμού. Σε κάθε περίπτωση, η αυτοδιηγητική αφηγήτρια, συγκεντρώνοντας συστηματικά την προσοχή του αναγνώστη στο τωρινό της εκφραστικό "εγώ", αποσπά την προσοχή του μακριά από τον κόσμο της ιστορίας και από το βιωματικό της "εγώ":

⁴³ ό.π., σ.17.

⁴⁴ ό.π., σ.22.

⁴⁵ ό.π., σ.25.

Η κυρία Κίλοκ αναγκάστηκε να αναλάβει καθήκοντα οικονόμου: έβραζε το νερό σε φωτιές (που, όπως είπε, της θύμιζαν το μαγκάλι εξαιτίας του οποίου το 1910 η οικογένειά της κινδύνευε να πάθει ασφυξία), αραίωνε το κονσερβαρισμένο ζαχαρούχο γάλα (το απαίσια γλυκό, μπλιαχ!) για να το πιω (αλλά δεν το έπινα: το έχωνα στα λουλούδια όταν η κυρία Κίλοκ γύριζε την πλάτη) και ώσπου να προσληφθούν οι απαραίτητοι υπηρέτες, καθάριζε, μαγείρευε, έπλενε και σιδέρωνε (βλαστημώντας νομίζω)⁴⁶. [η έμφαση δική μου]

Σε όλη την έκταση της αφήγησης, η διευρυμένη οπτική της δεκαπεντάχρονης αφηγήτριας διαρκώς παρεμβαίνει στην αφήγηση με πλούσιο σχολιασμό της δράσης και των χαρακτήρων. Η αφήγησή της, ωστόσο, δεν επικεντρώνεται στη δική της εσωτερική ζωή, καθώς εστιάζει στα πάντα και τους πάντες γύρω της εκτός από τον εαυτό της, με άλλα λόγια, δεν εστιάζει στο βιωματικό της "εγώ" εσωτερικά σύμφωνα με τους όρους της Rimmon-Kenan (from within)⁴⁷. Σε ένα βαθμό, η Μπέθανυ λειτουργεί στο μεταίχμιο του αυτοδιηγητικού πρωταγωνιστή-αφηγητή και του αφηγητή-παρατηρητή, καθώς η αφήγησή της συχνά επικεντρώνεται στη δράση και την ψυχολογία των προσώπων που την περιβάλλουν.

Όταν περιστασιακά παρεμβάλλει στην αφήγηση των εξωτερικών συμβάντων αναφορές στις σκέψεις και τα συναισθήματά της, η αναπαράσταση της εσωτερικής της ζωής συνοψίζεται σε ελάχιστες φράσεις και διαμεσολαβείται συνήθως από ρήματα γνώσης και αντίληψης (διαισθάνθηκα, συμπέρανα, σκέφτηκα, ένιωσα κλπ.). Αρκετές από τις έμμεσες αναφορές σε εσωτερικές καταστάσεις της Μπέθανυ αφορούν κυρίως το βαθύ δεσμό της με την Αφρική και την ευτυχία που βίωσε μεγαλώνοντας σε μια τέτοια χώρα. Για ένα παιδί που μεγάλωσε χωρίς μητέρα και που βίωσε την τραυματική εμπειρία μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης και της συνακόλουθης βάρβαρης διακοπής της, η ολοκληρωτική απουσία αναφοράς σε αρνητικές σκέψεις και συναισθήματα καταδεικνύει μεγάλο βαθμό αποστασιοποίησης της αφηγηματικής πράξης από τη βιωμένη εμπειρία. Η αφηγήτρια βρίσκεται εντελώς μακριά από τη συγχώνευση και ταύτιση με τον πρωιμότερο εαυτό της.

⁴⁶ ό.π., σ. 30.

⁴⁷ βλ. Rimmon-Kenan (1983), ό.π., σελ. 77.

Το παρακάτω απόσπασμα είναι η μοναδική εκτενής –πάντοτε έμμεση- αναφορά στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας και δεν αφορά σε μια μεμονωμένη ψυχική εμπειρία, αλλά στην εσωτερική ανάπτυξη μιας μεγάλης χρονικής διάρκειας, η οποία αποδίδεται με θ α μ ι σ τ ι κ ή α φ ή γ η σ η . Η αφηγήτρια βλέπει την προοδευτική ανάπτυξη ενός εσωτερικού της προβληματισμού και μιας προσωπικής ιδεολογίας από μια αποστασιοποιημένη και πανοραμική προοπτική, επιθεωρώντας όλη τη χρονική επιφάνεια την οποία καταλαμβάνει η αφήγησή της: *"Μετά την άφιξη της δεσποινίδας Ρουμπόθαμ αρνήθηκα να μεγαλώσω, να γίνω δηλαδή δεσποινίς ή κάτι τέτοιο. Αν το να μεγαλώνεις σημαίνει να φοράς παπούτσια, να προσεύχεσαι δυο φορές την ημέρα και να αποστηθίζεις άχρηστα πράγματα (απολυτίκια!) στα αγγλικά, μου φαινόταν προτιμότερο να μείνω για πάντα δώδεκα, το πολύ δεκατριών χρονών. Αν και ψήλωνα γοργά, αποφάσισα να καθηλωθώ στην ηλικία των δωδεκάμιση [...]. Ο Πίτερ Παν είχε σημαδέψει την παιδική μου ηλικία και είχε αποτυπωθεί στα δικά μου χαρακτηριστικά. Κι όλα αυτά επειδή ζούσα σ' έναν κόσμο από ουράνια τόξα, καλοκάγαθα φαντάσματα, σαϊτάνι, παιχνιδιάρικα πνεύματα, φυλαχτά και καλοβατικά πουλιά. Και ήμουν τελείως μα τελείως ευτυχισμένη⁴⁸."*

Σαφής ένδειξη αποστασιοποίησης από τις βιωμένες εμπειρίες αποτελεί η σύντομη αναφορά στις εσωτερικές καταστάσεις που της προκάλεσε η ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη της, καθώς και η «στεγνή» περιγραφή των παράτολμων ενεργειών της, για να απαλλαγεί από αυτή. Το παρακάτω χωρίο, με εξαίρεση τη φράση *"το αίμα με είχε προδώσει!"*, που δεν είναι εύκολο να διακριθεί αν αναπαριστά τον εσωτερικό λόγο της αφηγήτριας ή τον εσωτερικό λόγο της ηρωίδας, παρουσιάζει χαρακτηριστικά αφήγησης με υψηλό βαθμό δυσαρμονίας: *"Κατάρα για μένα ήταν ότι το αίμα δε ερχόταν: το αίμα με είχε προδώσει! Κι αυτό σήμαινε πως ένα παιδί μεγάλωνε μέσα μου. Ένα αληθινό μωρό που δεν ήθελα καθόλου να φέρω στον κόσμο. Δεν ήθελα να γίνω μαμά. Εκτός των άλλων ήμουν πολύ μικρή για μαμά. Στην αρχή αποφάσισα να μην πω τίποτα σε κανέναν και να φροντίσω να ματώσω από μόνη μου: έπεσα επίτηδες από το άλογο του Ιερώνυμου που ήταν πολύ ψηλότερο από το πόνυ μου, ανέβηκα στην κορυφή μιας αδανσωνίας, γλίστρησα προς τα κάτω κρατώντας τον κορμό κι έπειτα πήδηξα μπρούμυτα στο χώμα, με αποτέλεσμα να ματώσει η μύτη μου αλλά όχι τα σωθικά μου. Στη συνέχεια βάλθηκα να πιέζω την κοιλιά μου και να κάνω εμετό με την ελπίδα ότι θα ξερνούσα το έμβρυο⁴⁹."*

⁴⁸ Αφρικανικό ημερολόγιο, σ. 65.

⁴⁹ ό.π., σ. 107.

Σε μία αφήγηση που διατηρείται σε όλη της την έκταση αποστασιοποιημένη και δυσαρμονική παρεμβάλλεται σε ένα σημείο η αυθεντική φωνή της ηρωίδας των αναπαριστώμενων εμπειριών εξασφαλίζοντας άμεση πρόσβαση στη συνείδηση και την οπτική της. Σε μία μοναδική περίπτωση παρεμβάλλεται η φωνή και η αντίληψη του βιωματικού «εγώ» μέσα από την παράθεση της αυτούσιας επιστολής που έγραψε η Μπέθανυ στον Ιερόνυμο. Η επιστολική αφήγηση της ηρωίδας προαναγγέλλεται από το αφηγηματικό "εγώ" της ηρωίδας και παρατίθεται με χειρόγραφους χαρακτήρες, που ενισχύουν ακόμη περισσότερο την αυθεντικότητα της φωνής του βιωματικού "εγώ" της Μπέθανυ. Ωστόσο, το ύφος της επιστολής, σαφώς πιο απλοϊκό και επικοινωνιακό, διαφοροποιείται αισθητά από το στοχαστικότερο και γλωσσικά πιο προηγμένο ύφος της αναδρομικής αφήγησης. Αυτό το χάσμα που γίνεται αμέσως αντιληπτό ανάμεσα στο ιδίωμα του αφηγητή και του χαρακτήρα είναι μια ακόμα σαφής ένδειξη για το δυσαρμονικό χαρακτήρα της αναδρομικής αυτό-διήγησης της Μπέθανυ.

Ουσιαστικά, ενώ η παρατιθέμενη επιστολή της Μπέθανυ αντιπροσωπεύει τον υψηλότερο βαθμό ταύτισης μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος, ταυτόχρονα αναδεικνύει τη διάσταση ανάμεσα στο αφηγηματικό και βιωματικό "εγώ" της ηρωίδας, η οποία, όπως αποκαλύπτεται λίγο αργότερα, δεν οφείλεται στη μεγάλη απόσταση ανάμεσα στην πράξη της αφήγησης και τον χρόνο των εξιστορούμενων γεγονότων –άλλωστε η χρονική απόσταση δε μπορεί να είναι μεγαλύτερη από λίγες εβδομάδες, αφού η Μπέθανυ γράφει το γράμμα στο οικοτροφείο, όπου παρέμενε δύο μόλις μήνες μέχρι το θάνατό της- αλλά στην εκφορά του αφηγηματικού λόγου από έναν ενήλικο ετεροδιηγητικό αφηγητή που μιμείται την εφηβική φωνή και οπτική της Μπέθανυ⁵⁰.

Άλλη μια αυτοβιογραφική αφήγηση με συγγραφικό εφηβικό αφηγητή περιλαμβάνεται στο μυθιστόρημα *Άγρια παιχνίδια*⁵¹ της Μαρούλας Κλιάφα. Πρόκειται για μια αναδρομική αυτο-αφήγηση που είναι ολοφάνερα εστιασμένη μέσα από τη συνείδηση του γνωστικά ανώτερου αφηγηματικού εαυτού και, τονίζοντας την

⁵⁰ Η ίδια η συγγραφέας δίνει μια ενδιαφέρουσα διάσταση στο ζήτημα της αφηγηματικής φωνής, αποκαλύπτοντας στον επίλογο ότι ο αδελφός της Μπέθανυ, Ευγένιος Σταμπς, γράφει μια μυθοπλαστική αυτό-αφήγηση βασισμένη στο πραγματικό ημερολόγιο της αδελφής του. Το αφηγηματικό "εγώ" της ιστορίας της Μπέθανυ είναι τελικά μια ενήλικη αφηγηματική φωνή.

⁵¹ Κλιάφα, Μ. (2008). *Άγρια παιχνίδια*. Αθήνα: Πατάκης.

κυριαρχία της ενήλικης συγγραφικής οπτικής, δεν πείθει τον αναγνώστη για την αυθεντικότητα της εφηβικής φωνής. Με αυτή την έννοια, όπως ακριβώς και στο προηγούμενο μυθιστόρημα, δεν εμφανίζεται μόνο μια εφηβική αφηγηματική φωνή απομακρυσμένη από τον εσωτερικό κόσμο του πρωιμότερου εαυτού της, αλλά κυρίως μια αποδυναμωμένη εφηβική φωνή που επισκιάζεται από τη φωνή ενός εξωτερικού αφηγητή και μάλιστα ενηλίκου. Αξιοσημείωτο είναι ότι στην τελευταία φράση της αφήγησης, αποκαλύπτεται και εδώ ένας ενήλικος αφηγητής ως ο υποτιθέμενος συγγραφέας του μυθιστορήματος: "*Χαμογελώντας, κάθομαι μπροστά στον υπολογιστή μου, πληκτρολογώ την τελευταία σελίδα και σώζω το κείμενο σε μια δισκέτα. Ύστερα το τυπώνω και, αφού το διαβάσω προσεκτικά, το βάζω σε ένα μεγάλο κίτρινο φάκελο και με τα πιο καλλιγραφικά μου γράμματα γράφω απέξω το όνομα και τη διεύθυνση του εκδότη μου*".⁵² Έτσι, στα *Άγρια παιχνίδια*, όπως και στο *Αφρικανικό Ημερολόγιο*, η κυριαρχία της ενήλικης συγγραφικής φωνής πίσω από το προσωπείο του έφηβου αυτο-αφηγητή αποκαλύπτεται στον αναγνώστη από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Στα *Άγρια παιχνίδια* της Μαρούλας Κλιάφα δύο αφηγητές, ένας ενήλικος και μία έφηβη, καθένας από τη δική του οπτική γωνία, επιχειρούν να ανασυνθέσουν τα γεγονότα που προηγήθηκαν της αυτοκτονίας ενός δεκαπεντάχρονου μαθητή που έπεσε στο κενό από το παράθυρο του σχολείου. Η αναδρομική αυτο-αφήγηση της Αντριάνας⁵³, συμμαθήτριας και φίλης του αυτόχειρα, εξιστορεί γεγονότα και σκηνές από την αρχή της σχολικής χρονιάς, για να φτάσει μέχρι λίγο πριν την αυτοκτονία του νεαρού μαθητή τον Απρίλιο. Η χρονική εγγύτητα μεταξύ ιστορίας και αφηγηματικής πράξης προσδιορίζεται με σαφήνεια από την ίδια την αφηγήτρια, όταν στον επίλογο της αφήγησής της επανέρχεται στο αφηγηματικό παρόν για να δηλώσει ότι έχει μόλις κλείσει ένας μήνας από το θάνατο του συμμαθητή της⁵⁴.

Ωστόσο, αν και προσδιορίζεται με ακρίβεια η πολύ μικρή χρονική απόσταση, καθώς η πράξη της αφήγησης απέχει μερικούς μόνο μήνες από τα γεγονότα που εξιστορούνται, η αφηγηματική απόσταση είναι δυσανάλογα μεγάλη. Τα τεχνικά χαρακτηριστικά της αφήγησης καταδεικνύουν την

⁵² *Άγρια παιχνίδια*, σ. 172.

⁵³ Ο δεύτερος αφηγητής του μυθιστορήματος είναι ο νεαρός φιλόλογος καθηγητής που υπηρετεί στο σχολείο του αυτόχειρα. Στην παρούσα ενότητα επικεντρωνόμαστε μόνο στην αυτό-αφήγηση της Αντριάνας, διότι η αφήγησή του καθηγητή, αν και είναι ομοδιηγητική, προέρχεται από ενήλικο και όχι έφηβο αυτοδιηγητικό αφηγητή.

⁵⁴ βλ. *Άγρια παιχνίδια*, σ. 170.

υπερέχουσα γνώση του αφηγητή για τον κόσμο της ιστορίας και την υπερέχουσα ικανότητά του να την παρουσιάσει και να την εκτιμήσει: Συλλογιστικές παρεκβάσεις σε γνωμικό ενεστώτα, αφήγηση χωρίς γραμμική ροή, επικεντρωμένη λιγότερο στη χρονολογική τάξη των γεγονότων και περισσότερο στα ερμηνευτικά και επεξηγηματικά σχόλια της αφηγήτριας, μεταφρηματικός σχολιασμός, αλλά και συνοπτική και έμμεση κυρίως απόδοση της συνείδησης του "εγώ" της δράσης.

Μια σημαντική διαφοροποίηση της συγκεκριμένης αυτο-αφήγησης από τις προηγούμενες αναδρομικές αφηγήσεις εντοπίζεται στη σχέση του αφηγητή με την ιστορία. Ο Genette προσδιορίζει τον πρωτοπρόσωπο αναδρομικό αφηγητή ως εξωδιηγητικό-ομοδιηγητικό αφηγητή καθώς ο αφηγητής βρίσκεται έξω από τα αναπαριστώμενα γεγονότα στα οποία πρωταγωνιστεί το παρελθοντικό του βιωματικό «εγώ»⁵⁵. Ωστόσο, η Αντριάνα από τα *Άγρια παιχνίδια* δε μπορεί να χαρακτηριστεί ως εξωδιηγητική αφηγήτρια, καθώς εμφανίζεται στην ιστορία με την ιδιότητα του ενδοδιηγητικού χαρακτήρα-αφηγητή προκειμένου να αναλάβει την προφορική ή γραπτή εξιστόρηση των εμπειριών της. Στην τυπολογία της Nikolajeva για τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή στην παιδική λογοτεχνία ο τύπος του αυτοδιηγητικού παιδιού-αφηγητή διακρίνεται από εκείνον του ενήλικου αναδρομικού αφηγητή⁵⁶. Το συγκεκριμένο είδος αυτο-αφήγησης φαίνεται να επιλέγεται ιδιαίτερα συχνά από τους συγγραφείς της κατηγορίας που εξετάζουμε και συνήθως χρησιμοποιείται σε μυθιστορήματα επικεντρωμένα στον έφηβο χαρακτήρα, τα οποία θα παρουσιαστούν πιο αναλυτικά στην επόμενη ενότητα. Ωστόσο, η ενδοδιηγητική έφηβη αυτο-αφήγηση από τα *Άγρια παιχνίδια* εξετάζεται στο φάσμα των συγγραφοκεντρικών μυθιστορημάτων της παρούσας ενότητας, καθώς η επιλογή του εφηβικού προσώπου του αφηγητή, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, δεν εμποδίζει την κυριαρχία της ενήλικης συγγραφικής οπτικής.

Η Αντριάνα από τα *Άγρια παιχνίδια* εμφανίζεται απροσδόκητα στο μέσο του βιβλίου, όταν έχει πια ολοκληρωθεί η εξιστόρηση της ιστορίας από τον πρώτο ενήλικο αφηγητή: "*Στοπ! Φτάνουν πια οι περιγραφές και τα πράσινα άλογα... Καιρός είναι να μπω κι εγώ στην ιστορία. Ο κύριος καθηγητής μπορεί να μην το θέλει (οι ενήλικες γενικά δεν θέλουν να μπλέκονται οι έφηβοι στα πόδια τους), αλλά εγώ θα τον αγνοήσω. Ας σας συστηθώ, λοιπόν,*

⁵⁵ βλ. Genette (1980), ό.π.,σελ. 248.

⁵⁶ βλ.. Nikolajeva (2002β), ό.π., σελ. 5.

*είμαι η Αντριάνα*⁵⁷." Μετά το συνοπτικό κεφάλαιο σε όλη την έκταση του οποίου η Αντριάνα αυτοπαρουσιάζεται και εγκαινιάζει την επικοινωνία της με τον αναγνώστη, στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο εγκαταλείπει τον ενεστώτα μετά τις πρώτες παραγράφους, για να ξεκινήσει την αναδρομική αφήγηση των γεγονότων που οδήγησαν στην αυτοκτονία του συμμαθητή της: *"Εντάξει δεν θα πω περισσότερα. Εκείνο που θα κάνω είναι να προσπαθήσω να θυμηθώ κάποια περιστατικά. Όπως, για παράδειγμα, την πρώτη μέρα στο σχολείο. Γιατί πιστεύω πως από τότε άρχισαν όλα*⁵⁸." Στο τελευταίο και πολύ σύντομο κεφάλαιο της αφήγησής της επιστρέφει και πάλι στον ενεστώτα και στο αφηγηματικό παρόν που τοποθετείται, όπως με ακρίβεια αναφέρει, ένα μήνα μετά το θάνατο του Πέτρου. Μεταξύ του εισαγωγικού και καταληκτικού κεφαλαίου, στη διάρκεια της αναδρομικής της αυτό-αφήγησης, η Αντριάνα διατηρεί σποραδικά το χαρακτήρα της προφορικής αφήγησης και την επικοινωνία με τον αναγνώστη, αν και σε περιορισμένο βαθμό σε σύγκριση με τον έντονα προφορικό και επικοινωνιακό χαρακτήρα των αυτοβιογραφικών μονολόγων που παρουσιάζονται στην επόμενη ενότητα.

Μολονότι η παρουσία έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή δημιουργεί τις συνθήκες για κυριαρχία της εφηβικής συνείδησης, η έντονη παρουσία της συγγραφικής ρητορικής προσανατολίζει το ενδιαφέρον στο εκφραστικό «εγώ» της αφηγήτριας, που είναι πλήρως αποστασιοποιημένο από το βιωματικό "εγώ" της δεκαπεντάχρονης ηρωίδας. Συγκεκριμένα, η αφήγηση κατακλύζεται από συλλογιστικές παρεκβάσεις, καθώς συχνά η αφηγήτρια παρεμβαίνει στην εξέλιξη της πλοκής για να παραθέσει αξιολογικές κρίσεις σχετικά με τις συνήθειες και την ευρύτερη καθημερινή πραγματικότητα των σύγχρονων εφήβων. Οι παρεμβάσεις αυτές, με τον σαφή ιδεολογικό τους χαρακτήρα, αποτελούν προφανή δείγματα συγγραφικής ρητορικής και αποκαλύπτουν την πρόθεση για διδακτισμό, η οποία, άλλωστε, δηλώνεται ξεκάθαρα στον πρόλογο της συγγραφέως, όπου διατυπώνει με σαφήνεια την επιθυμία της να γράψει ένα εφηβικό μυθιστόρημα επικεντρωμένο σε ένα «καινούριο αλλά υπαρκτό κοινωνικό πρόβλημα», τη βία στα σχολεία. Οι διδακτικές προθέσεις της συγγραφέως, αν και επιχειρούν να καλυφθούν πίσω από το «προσωπείο» μιας αυθεντικής εφηβικής φωνής, είναι ευδιάκριτες από τον αναγνώστη στις άμεσες ή έμμεσες παρεμβάσεις ιδεολογικού χαρακτήρα, στις οποίες ανιχνεύεται

⁵⁷ *Άγρια Παιχνίδια*, σ. 68.

⁵⁸ *ό.π.*, σ. 70.

χωρίς δυσκολία η ενήλικη αφηγηματική φωνή της πραγματικής συγγραφέως του μυθιστορήματος:

*Εντάξει. Ζούμε σε μια εποχή προνομιάς για τις γυναίκες, αλλά απάνθρωπη για τους μαθητές. Ποιος ενήλικας, παρακαλώ εργάζεται δεκαπέντε ώρες το εικοσιτετράωρο; Ποιος άνθρωπος πάνω στη γη βιώνει τη δική μας αβεβαιότητα, τη δική μας αγωνία για το μέλλον;*⁵⁹

*Το κακό με τα SMS είναι ότι χάνονται. Εννοώ ότι δε μπορείς να τα κρατήσεις δεμένα με μια γαλάζια κορδέλα, όπως έκαναν, για παράδειγμα ο μπαμπάς και η μαμά μου με τα ερωτικά γράμματα που είχαν ανταλλάξει κάποτε [...] Άραγε στο μέλλον η δική μας εποχή θα σκιαγραφείται με emails και τα SMS που στέλνει ο ένας στον άλλο;*⁶⁰

*Μερικοί συμμαθητές μου επικοινωνούν μέσω του Ίντερνετ όχι μόνο με τους φίλους τους αλλά και με αγνώστους. Έχουν μάλιστα επινοήσει και συνθηματικούς κώδικες, για να μην μπορούν οι γονείς τους να τους ελέγξουν. Όταν, για παράδειγμα, κάποιος συζητάει με τον κολλητό του θέματα ακατάλληλα για γονείς και ο πατέρας του πλησιάζει στον υπολογιστή, πληκτρολογεί στα γρήγορα POS, από τη φράση Parent Over Shoulder [...] Πολλά παιδιά που δεν έχουν σύνδεση στο Ίντερνετ –όπως εγώ, ας πούμε- πηγαίνουν στα Ίντερνετ καφέ. Τελευταία είναι πολύ της μόδας να συχνάζεις σ' αυτά*⁶¹.

*Προσωπικά πιστεύω πως οι αποδοκμασίες και οι ειρωνείες, όπως και οι σωματικές τιμωρίες και οι βρισιές δεν φέρνουν αποτέλεσμα. Γενικά δε μου αρέσει που κάποιοι άνθρωποι χρησιμοποιούν την ισχύ τους για να ταπεινώσουν τους άλλους. Ωστόσο, κι εμείς οι μαθητές δεν είμαστε αγγελοῦδια*⁶².

Ο πληθωρικός αφηγηματικός σχολιασμός διδακτικού χαρακτήρα όχι μόνο εμποδίζει τη συνοχή αφηγηματικού και βιοματικού "εγώ", αλλά συχνά αναπτύσσεται σε βάρος της γραμμικής ροής της ιστορίας. Συγκεκριμένα, η Αντριάνα, μολονότι διακηρύσσει ότι η αφήγησή της θα ξεδιπλώσει την ιστορία με τρόπο που θα αποκαλύψει σταδιακά την λύση του μυστηρίου της αυτοκτονίας του συμμαθητή της, στην πραγματικότητα δε φαίνεται επικεντρωμένη στην πιστή ανάπλαση των εμπειριών που σχετίζονται άμεσα με την αυτοκτονία. Αντίθετα, η τελευταία λειτουργεί περισσότερο ως το πρόσχημα για την απόδοση μεμονωμένων σκηνών από την καθημερινή

⁵⁹ ό.π. σ. 83.

⁶⁰ ό.π. σ. 124.

⁶¹ ό.π. σ. 125.

⁶² ό.π., σ. 128.

πραγματικότητα της Αντριάνας, ειδικά από τη μαθητική της ζωή. Αν και υπάρχει ένας βασικός πυρήνας πλοκής η γραμμική ροή διακόπτεται συνεχώς από παρεκβάσεις.

Κάποτε συγκεκριμένα ερεθίσματα στο αφηγηματικό παρόν της Ανδριάνας κινητοποιούν την αναδρομή στο παρελθόν -όπως το πλατανόφυλλο που οδήγησε συνειρμικά την αφηγήτρια να αφηγηθεί με λεπτομέρειες τα συμβάντα μιας μαθητικής εκδρομής⁶³. Πιο συχνά, ωστόσο, οι παρεκβάσεις δεν έχουν καμία προφανή σχέση με το βασικό πυρήνα της υπόθεσης, όπως, για παράδειγμα, το σύντομο κεφάλαιο που αναφέρεται στις ανησυχίες της Αντριάνας και των συμμαθητών της για τον επαγγελματικό τους προσανατολισμό⁶⁴. Σε γενικές γραμμές, οι ποικίλες παρεκβάσεις με στιγμιότυπα από τη ζωή των σύγχρονων εφήβων, όχι μόνο καταδεικνύουν την φωνή και οπτική του αφηγηματικού "εγώ" ως δεσπύζουσα στο αφήγημα, αλλά, επιπλέον, εμποδίζουν τη διαμόρφωση ενός κεντρικού αφηγηματικού ιστού που να εξασφαλίζει στην αναδρομική αυτο-αφήγηση της Αντριάνας τη στοιχειώδη συνοχή.

Παράλληλα, όπως είναι αναμενόμενο για αφηγήσεις που χαρακτηρίζονται από έντονη συγγραφική ρητορική, η ισχνή αποτύπωση της συνείδηση της έφηβης ηρωίδας γίνεται με δυσαρμονική αυτό-αφήγηση. Οι εσωτερικές διεργασίες του βιωματικού "εγώ" της Αντριάνας, που σε περιορισμένο βαθμό αποκαλύπτονται στην αφήγηση, αποδίδονται αποκλειστικά με *έ μ μ ε σ ε ς α ν α φ ο ρ έ ς* στον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας και διαμεσολαβούνται πάντα από ποικίλα ρήματα αντίληψης. Επιπλέον, οι συγκεκριμένες αναφορές σε σκέψεις και συναισθήματα της Αντριάνας είναι πάντα συνοπτικές και συνήθως συνιστούν το αφηγηματικό περικείμενο του παρατιθέμενου διαλόγου. Στα παρακάτω ενδεικτικά αποσπάσματα η απόδοση των εσωτερικών καταστάσεων της ηρωίδας παρατίθεται με πλάγιους χαρακτήρες (η έμφαση δική μου), ενώ ο απαραίτητος αφηγηματικός σχολιασμός σε γνωμικό ενεστώτα έχει τεθεί σε παρενθέσεις από την αφηγήτρια:

-Τι έπαθες; Τι συμβαίνει; Τη ρώτησα ανήσυχη.

- Ο Πέτρος... Δεν ξέρω τι ακριβώς συμβαίνει.

⁶³ ό.π., σ. 96.

⁶⁴ ό.π., σ. 129.

Αμέσως ένιωσα έναν κόμπο στο στομάχι. Σαν αστραπή πέρασαν από το μυαλό μου σκηνές φρίκης. Φαντάστηκα πως τον είχε πατήσει αυτοκίνητο ή πως είχε καεί ζωντανός σε πυρκαγιά (αυτά παθαίνεις όταν έχεις μεγάλη φαντασία)⁶⁵.

Η φωνή του Πέτρου φανέρωνε τόση απόγνωση, που τον λυπήθηκα. Αν και η αδράνειά του με την πρώτη ματιά φαινόταν επιπόλαιη, εγώ τον καταλάβαινα. Ήξερα τι πάει να πει πίεση, τι σημαίνει απόρριψη από τους συμμαθητές, χλευασμός από τους συνομηλίκους.

-Και τώρα τι θα κάνεις; Τον ρώτησα.

Ανασήκωσε τους ώμους.

-Δεν ξέρω..., ψέλλισε.

-Μά κάτι πρέπει να κάνουμε! Δε μπορείς να αφήνεις τον κάθε ανεγκέφαλο να σου χαλάει για το τίποτα τη ζωή σου! είπα με θυμό.

Έτρεμα από αγανάκτηση. Η σκέψη και μόνο πως ο Πέτρος, χωρίς καθόλου να φταίει, περνούσε έναν τέτοιο εφιάλτη με αναστάτωνε⁶⁶.

Συνεπώς, η συγκεκριμένη αυτοβιογραφική αφήγηση είναι σταθερά εστιασμένη μέσα από τη συνείδηση της αναδρομικής αφηγήτριας, η οποία μόνο περιστασιακά και πάντοτε έμμεσα αποκαλύπτει τη συνείδηση του βιωματικού της εαυτού. Κυρίως όμως η τονισμένη παρουσία της υπερέχουσας - συχνά πρόδηλα διδακτικής - αφηγηματικής φωνής απομακρύνει το ενδιαφέρον από την έφηβη ηρωίδα που βιώνει την εμπειρία. Τέλος, εκτός από την ιδεολογική και επικοινωνιακή λειτουργία, ο συγγραφικός αφηγητής που ρυθμίζει την αναδρομική αφήγηση ασκεί φανερά και την οργανωτική-σκηνοθετική του λειτουργία με ιδιαίτερα τονισμένη την αυτό-συνείδηση του ρόλου της Αντριάνας ως αφηγήτριας της ιστορίας. Στο παρακάτω ενδεικτικό απόσπασμα, η Αντριάνα -ως προσωπείο του συγγραφικού αφηγητή - όχι μόνο αυτοπαρουσιάζεται τονίζοντας τη συμβολή της στην ανανέωση του ενδιαφέροντος του αναγνώστη – σαφής μεταφηγηματικός σχολιασμός που ανήκει στο πεδίο της Κριτικής της λογοτεχνίας– αλλά και υποδεικνύει τη διατήρηση του σασπένς κατά τη διαλεύκανση της περιέργης αυτοκτονίας του συμμαθητή της ως βασικό χαρακτηριστικό μιας επιτυχημένης πλοκής. Οι δηλώσεις της Αντριάνας είναι έμμεσες αναφορές σε κανόνες που διέπουν τη συγγραφή ενός μυθιστορήματος και σχετίζονται περισσότερο με τον συγγραφικό αφηγητή παρά με το εφηβικό του προσωπείο:

⁶⁵ ό.π., σ. 147.

⁶⁶ ό.π., σ. 169.

Ήδη σας ακούω να ρωτάτε: «Ποιος είναι ο ένοχος;» Α! Μη βιάζεστε. Δε μπορούμε να φτάσουμε κιόλας στο τέλος. Τι θα πει ο κύριος εκδότης; Αφήστε που οι κριτικοί θα μας θάψουν... Βλέπετε, στη λογοτεχνία, όπως άλλωστε και στη ζωή, τα πράγματα είναι πολύπλοκα. Θέλω να πω, μας αρέσει δε μας αρέσει, είμαστε υποχρεωμένοι να ακολουθήσουμε κάποιους κανόνες⁶⁷.

Η κυριαρχία της ενήλικης συγγραφικής φωνής πίσω από το προσωπίο του έφηβου αυτο-αφηγητή εμφανίζεται και στο παλαιότερο μυθιστόρημα της Μαρούλας Κλιάφα *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*⁶⁸, το οποίο επίσης διαιρείται σε δύο μέρη με δύο διαφορετικούς αφηγητές. Στο πρώτο μέρος πρωταγωνιστεί, ο Κωστής, ένας νεαρός δημοσιογράφος ο οποίος ερευνά την ιστορία του Οδυσσέα, ενός δεκαπεντάχρονου που βρήκε τραγικό θάνατο προσπαθώντας να ξεφύγει από τους αστυνομικούς. Παράλληλα, αναδεικνύεται η περίπλοκη σχέση του Κωστή με τον επαγγελματικό και κοινωνικό του περίγυρο, καθώς και οι εσωτερικές του αναζητήσεις, που τον οδηγούν τελικά στην απόφαση να ασχοληθεί με τη συγγραφή. Στο πρώτο μέρος ένας τριτοπρόσωπος παντογνώστης αφηγητής παρουσιάζει το αφηγηματικό υλικό φανερά αποστασιοποιημένος από τον κόσμο της ιστορίας. Κυριαρχούν οι διάλογοι και η εξωτερική δράση, ενώ η περιορισμένη αποτύπωση της συνείδησης του ήρωα γίνεται σταθερά με δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση.

Στο δεύτερο μέρος, ο ίδιος ο δεκαπεντάχρονος Οδυσσέας αφηγείται ως αναδρομικός ενδοδιηγητικός αφηγητής την ιστορία του από τα παιδικά του χρόνια μέχρι τη στιγμή που, προσπαθώντας να ξεφύγει από αστυνομικούς, ετοιμάζεται να περάσει πάνω από τις ράγες του Ηλεκτρικού, όπου γνωρίζουμε από την αφήγηση του πρώτου μέρους ότι βρήκε τραγικό θάνατο. Ακολουθεί ο σύντομος επίλογος σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, όπου ο Κωστής αποκαλύπτεται ως ο πραγματικός συγγραφέας της πρωτοπρόσωπης αφήγησης που προηγήθηκε. Έτσι, όπως και στο μυθιστόρημα *Άγρια Παιχνίδια* της ίδιας συγγραφέως, το προσωπίο του εφήβου-αφηγητή καταργείται από καθαυτό το περιεχόμενο της αφήγησης, καθώς

⁶⁷ ό.π., σ. 69.

⁶⁸ Κλιάφα, Μ. (1992). *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*. Αθήνα: Καστανιώτης. Το βιβλίο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1992 στη σειρά *Εφηβική Βιβλιοθήκη* και επανεκδόθηκε το 2004 στη σειρά *Γέφυρες*.

προβάλλεται ως προϊόν ενός υποτιθέμενου μυθιστορηματικού ενήλικου συγγραφέα. Παράλληλα, όμως, η πρωτοπρόσωπη αναδρομική αφήγηση που έχει προηγηθεί είναι ολοφάνερα εστιασμένη μέσα από τη συνείδηση ενός δεσπόζοντος αφηγητή και, τονίζοντας την κυριαρχία της ενήλικης συγγραφικής οπτικής, δεν πείθει τον αναγνώστη για την αυθεντικότητα της εφηβικής φωνής.

Ο αναλυτικός τρόπος προσέγγισης των παρελθοντικών εμπειριών προδίδει την επεξεργασία του βιώματος από έναν εμφανώς πιο ώριμο αναδρομικό αφηγητή από τον υποτιθέμενο δεκαπεντάχρονο που ανακαλεί τα παιδικά και προεφηβικά του χρόνια. Η ευδιάκριτη απόσταση του δυσαρμονικού αυτοβιογραφικού αφηγητή από τις αναπαριστώμενες εμπειρίες είναι δυσανάλογα μεγάλη, σε σύγκριση με τη χρονική εγγύτητα μεταξύ του χρόνου αφήγησης και δράσης που επιβάλλουν οι συγκεκριμένες συνθήκες της αφήγησης. Η εμφάνιση του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή ως ζωντανού ομιλητή μπροστά στον αναγνώστη στις πρώτες μόλις γραμμές της πρωτοπρόσωπης αφήγησης διαμορφώνει αρχικά μια σχέση συνοχής μεταξύ αφηγητή και ιστορίας: *"Μμ...δεν είναι και άσχημη ιδέα. Θέλω να πω δηλαδή... Εντάξει έγινε. Αφού θέλεις να με κάνεις ήρωα στο βιβλίο σου, κάνε με.⁶⁹"* Η συνοχή αυτή κλονίζεται από τον έντονα δυσαρμονικό τύπο της αυτο-αφήγησης που κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος της αυτοβιογραφικής αφήγησης: έμμεσος τρόπος απόδοσης των εσωτερικών διεργασιών, αφηρημένο λεξιλόγιο, σύνθετο ύφος, αναλυτική και αιτιολογική προσέγγιση των εξιστορούμενων συμπεριφορών.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι το εμφανώς πιο απλοϊκό ύφος των εμβόλιμων ημερολογιακών καταγραφών -μολονότι ούτε αυτό φέρει χαρακτηριστικά εφηβικού ιδιώματος- ουσιαστικά τονίζει τη διάσταση ανάμεσα στην οπτική του εμβόλιμου ημερολογιακού αφηγητή και του κατεξοχήν αυτοβιογραφικού αφηγητή, επιβεβαιώνοντας τον αποστασιοποιημένο χαρακτήρα της αναδρομικής αυτό-αφήγησης. Μοναδική εξαίρεση σε όλη την έκταση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης είναι η τελευταία παράγραφος, όπου η αγωνιώδης καταδίωξη του ήρωα από τους αστυνομικούς και η πορεία του προς τον τραγικό του θάνατο αποδίδεται με αφηγηματικό ενεστώτα, εξασφαλίζοντας τη στοιχειώδη -όχι βέβαια απόλυτη- εγγύτητα αφηγητή-χαρακτήρα στην πιο κρίσιμη στιγμή της πλοκής.

⁶⁹ ό.π., σ. 145.

Νιώθω ένα δυνατό πόνο. Μια σουβλιά. Ύστερα κι άλλα, κι άλλη... Το αγκαθωτό σύρμα μου ξεσχίζει τη σάρκα. Όμως εγώ αψηφάω τον πόνο. Σφίγγω τα δόντια και ταλαντεύομαι. Ζυγιάζω το κορμί κι ύστερα δίνω ένα σάλτο. Βρίσκομαι από την άλλη μεριά του κγκλιδώματος. Πίσω μου τρέχουν οι αστυνομικοί Ακούω τα βήματά τους, τις ανάσες τους. Μέσα στο φεγγαρόφωτο βλέπω τις ράγες του Ηλεκτρικού να φωσφορίζουν. "Γρήγορα" λέω μέσα μου. "Μόλις περάσω αυτές τις γραμμές, είμαι ελεύθερος"⁷⁰.

Σε κάθε περίπτωση, η ψευδαίσθηση της μιμητικής αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης, εκτός από τη διάσταση μεταξύ αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ" που εισάγει μια υπερέχουσα αφηγηματική φωνή στην παρουσίαση της ιστορίας, κλονίζεται από τη μη ρεαλιστική συνομιλία του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή με τον υποτιθέμενο συγγραφέα της ιστορίας του ήδη από τις πρώτες γραμμές της αφήγησης που αναφέρθηκαν παραπάνω: "Αφού θέλεις να με κάνεις ήρωα στο βιβλίο σου, κάνε με. Καμία αντίρρηση. Ίσα ίσα που θα το γλεντήσω. Γιατί εγώ, αν θες να ξέρεις, ψοφάω για κάτι τέτοια. Για ηρωισμούς, να πούμε, και τα ρέστα. Όμως να... σκέφτομαι πως το να είσαι ήρωας σε βιβλίο δεν είναι πάντα καλό, μερικές φορές είναι και κακό"⁷¹. Έτσι, η αληθοφάνεια του εφηβικού προσωπείου καταστρέφεται ανεπανόρθωτα από την πρώτη μόλις στιγμή της εμφάνισης του χαρακτήρα-αφηγητή, όπως ακριβώς αναφέρθηκε νωρίτερα στην περίπτωση της Αντριάνας από τα Άγρια παιχνίδια. Με αυτή την έννοια, και τα τρία μυθιστορήματα που παρουσιάστηκαν στην παρούσα ενότητα -τα δύο μυθιστορήματα της Μαρούλας Κλιάφα και το Αφρικανικό ημερολόγιο της Σώτης Τριανταφύλλου- δεν εμφανίζουν μόνο έναν έφηβο αυτό-δηγητικό αφηγητή απομακρυσμένο από τον εσωτερικό κόσμο του πρωιμότερου εαυτού του, αλλά, κυρίως, μια ενήλικη εξωδηγητική φωνή πίσω από ένα πλασματικό εφηβικό προσωπείο, το οποίο τελικά αφαιρείται μπροστά στα μάτια του αναγνώστη.

Μια τελευταία αυτοβιογραφική αφήγηση με συγγραφικό έφηβο αφηγητή εμφανίζεται στο μυθιστόρημα του Μερκούριου Αυτζή *Μέτωπο στον καθρέφτη*⁷², το οποίο όπως και τα προηγούμενα παρουσιάζει πολλούς αφηγητές. Η ιστορία της Άννας, ενός δεκατριάχρονου κοριτσιού που υποφέρει από ψυχογενή βουλιμία, παρουσιάζεται από δύο αφηγητές: κυρίως από την Κρύστα, τη φίλη της Άννας, που

⁷⁰ ό.π., σ. 295.

⁷¹ ό.π., σ. 145.

⁷² Αυτζής, Μ. (2010). *Μέτωπο στον καθρέφτη*. Αθήνα: Ψυχογιός.

αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο και από έναν τριτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή. Δευτερευόντως, πηγή της ιστορίας αποτελεί και το ημερολόγιο της Άννας που διαβάξει η Κρύστα. Στον τίτλο κάθε κεφαλαίου δηλώνεται η ταυτότητα της αφηγηματικής φωνής (π.χ. Κρύστα, Αφηγητής, Κρύστα-Αφηγητής).

Η Κρύστα ως αναδρομική αυτό-αφηγήτρια και ως μυθοποιημένη αναγνώστρια του ημερολογίου της φίλης της έχει βασικό ρόλο στην παρουσίαση της ιστορίας. Η χρονική εγγύτητα με την αναπαριστώμενη ιστορία και η παρουσία της ως αναδρομική ενδοδιηγητική αφηγήτρια αναγνωρίζεται ήδη από το πρώτο κεφάλαιο, στο οποίο εξιστορεί την επίσκεψη στην κλινική, όπου νοσηλεύεται η φίλη της: *"Προχθές πήγα και την είδα στην κλινική, για πολλοστή φορά μετά το μοιραίο συμβάν"*⁷³. *[...] Τώρα, δυο μέρες μετά, δε βρίσκω λόγια να μιλήσω για την Άννα, τη φίλια μας, την οικογένειά της"*⁷⁴. Ωστόσο, η Κρύστα τελικά λειτουργεί ως δεσπόζων αφηγητής με σαφή γνωστικά προνόμια, που ξεπερνούν όχι μόνο την περιορισμένη αντίληψη του βιωματικού της εαυτού, αλλά ακόμα και τα συμβατικά όρια του ενδοδιηγητικού αφηγητή. Η απόστασή της από την ιστορία είναι εμφανής στη δυσαρμονική αυτο-αφήγηση με την οποία αποδίδει τις εσωτερικές διεργασίες του βιωματικού της εαυτού. Ομοίως, η γνωστική υπεροχή της αφηγήτριας-ηρωίδας υπερτονίζεται με τις επανειλημμένες προληπτικές παρεμβάσεις που προϊδεάζουν τον αναγνώστη για μελλοντικές εξελίξεις: *"Πάντως η συνέχεια του ημερολογίου, δεν το κρύβω, έχει μεγάλο ενδιαφέρον, ίσως μάλιστα και να σοκάρει"*⁷⁵. Επιπλέον, συχνά εμφανίζεται να έχει πρόσβαση στις εσωτερικές διεργασίες της Άννας (*Βουρκωμένη, όρμησε στο δωμάτιό της κι έτσι όπως ήταν, με τα ρούχα και τα παπούτσια, έπεσε μπρούμυτα στο κρεβάτι κι άρχισε να ονειρεύεται ξυπνητή*⁷⁶) ή να εξιστορεί περισσότερες σκηνές από αυτές που είναι η ίδια παρούσα (*Πόσο λυπάμαι που δεν ήμουν εκεί για να τη βοηθήσω! Αν είχε κάποια από μας τις φίλες της κοντά, δεν θα την έπιανε υστερία. Δεν θα ξυπνούσε το αγρίμι που φώλιαζε μέσα της*⁷⁷).

Αν η δυσαρμονική αυτό-αφήγηση πιστοποιεί απλώς τη διάσταση αφηγητή και χαρακτήρα, τα παραπάνω γνωστικά προνόμια υπερβαίνουν απροκάλυπτα τους

⁷³ *Μέτωπο στον καθρέφτη*, σ. 14.

⁷⁴ *ό.π.*, σ. 17.

⁷⁵ *ό.π.*, σ. 32.

⁷⁶ *ό.π.*, σ. 31.

⁷⁷ *ό.π.*.

περιορισμούς της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, καθώς αρμόζουν σε εξωδιηγητικό παντογνώστη αφηγητή, και, συνεπώς, αποκαλύπτουν ότι η έφηβη αφηγήτρια-ηρωίδα λειτουργεί στην πραγματικότητα ως προσωπείο ενός δεσπύζοντος συγγραφικού αφηγητή. Άλλωστε, τη μιμητική ψευδαίσθηση της αυθεντικής εφηβικής αφηγηματικής φωνής καταστρέφει η μη ρεαλιστική επικοινωνία της αφηγήτριας-ηρωίδας με τον υποτιθέμενο συγγραφέα, η οποία απλώνεται σε μεγαλύτερη έκταση από την ανάλογη περίπτωση που επισημάνθηκε στο προηγούμενο μυθιστόρημα της Μαρούλας Κλιάφα. Εδώ ο συγγραφέας-αφηγητής παρεμβαίνει στην αφήγηση της Κρύστας, σχολιάζει όσα η Κρύστα εξιστορεί και ασκεί κριτική στη συμπεριφορά της. Από την άλλη πλευρά, η Κρύστα απευθύνεται με τη σειρά της στον συγγραφέα και τελικά διαμορφώνεται ένας εκτενής -καθόλου αληθοφανής- διάλογος ανάμεσά τους:

Αυτή τη φορά βιαζόμασταν και την αφήσαμε μόνη.

Λάθος! Τι θα πει "βιαζόμασταν"; Στη θέση σας, αν δηλαδή ήμουν φίλος της, δεν θα την άφηνα μόνη. Δυστυχώς όμως δεν είμαι κι ούτε έχω το δικαίωμα να αλλάξω τη ροή των γεγονότων κι ως είμαι ο συγγραφέας. Τότε θα μιλούσαμε για μια εντελώς διαφορετική πλοκή.

[...]Με το δίκιο της να εκραγεί, δε νομίζετε κύριε συγγραφέα; Και για να βάλω τα πράγματα στη θέση τους, δεν είμαι εγώ αυτή που την άφησα μόνη. Άλλος ευθύνεται γι' αυτό. Άλλος την εγκατέλειψε. Με τα σπυράκια της, ξέρετε, ταλαιπωρείται εδώ και καιρό⁷⁸.

Το παραπάνω παιχνίδι της επικοινωνίας χαρακτήρα-αφηγητή και συγγραφέα σε συνδυασμό με τα υπερτονισμένα γνωστικά προνόμια της πρωτοπρόσωπης αφηγήτριας κλονίζουν ανεπανόρθωτα την αληθοφάνεια του εφηβικού προσωπείου της αναδρομικής αυτό-αφήγησης. Επιπλέον, ο δυσαρμονικός τύπος αφήγησης που αποτυπώνει τη συνείδηση των χαρακτήρων τόσο από την Κρύστα όσο και από τον τριτοπρόσωπο αφηγητή, δημιουργεί σαφή απόσταση από τον κόσμο της ιστορίας. Ακόμα και οι εγκιβωτισμένες ημερολογιακές καταγραφές της Άννας με την πιο άμεση παράθεση σκέψεων της ηρωίδας, καθώς υποτάσσονται στο δυσαρμονικό αφηγηματικό περικείμενο τονίζουν τελικά τη διάσταση μεταξύ χαρακτήρα και αφηγητή. Στο *Μέτωπο στον καθρέφτη*, όπως και στα προηγούμενα μυθιστορήματα με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή, η εφηβική φωνή επισκιάζεται από την υπερέχουσα συγγραφική οπτική.

⁷⁸ ό.π., σ. 24.

2.2.3. Γνήσια αυτοβιογραφική αφήγηση

Στα βήματα της Ιφιγένειας (2012)

Η παρούσα ενότητα που εξετάζει τις συγγραφοκεντρικές πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις ολοκληρώνεται με τη μοναδική γνήσια αυτοβιογραφική αφήγηση που εμφανίζεται στο υλικό της έρευνας. Σε καμία από τις εξεταζόμενες πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις δεν ταυτίζεται απροκάλυπτα ο αφηγητής με τον πραγματικό συγγραφέα εκτός από το μυθιστόρημα *Στα βήματα της Ιφιγένειας*⁷⁹. Συνεπώς, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα υπάρχει έντονο το συγγραφικό στίγμα, καθώς εξ αρχής η συγγραφέας αποποιείται το σύνθηρες προσωπείο του αφηγητή. Ήδη από τον πρόλογο του βιβλίου η συγγραφέας Ηρώ Παπαμόσχου ενημερώνει για τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα της αφήγησης και αναλαμβάνει το ρόλο του φορέα της εξιστόρησης των πραγματικών γεγονότων που αφορούν στην επιλογή της κόρης της συγγραφέως από το Μιχάλη Κακογιάννη για να ενσαρκώσει την Ιφιγένεια στην ομώνυμη ταινία του. Στο ίδιο προλογικό σημείωμα εξηγεί και την αφηγηματική τεχνική που θα ακολουθήσει: *"μια διπλή αφήγηση, από τη μια φτιάχνοντας ένα φανταστικό ημερολόγιο της μικρής μου κόρης όπου περιγράφω τα γεγονότα προσπαθώντας να τα δω με τη δική της ψυχοσύνθεση και τα δικά της μάτια κι από την άλλη εξιστορώντας τα ίδια γεγονότα όπως τα είδα και τα ένιωσα εγώ"*⁸⁰.

Ο αναγνώστης πριν ακόμα ξεκινήσει την ανάγνωση της πρώτης σελίδας γνωρίζει ότι στο κείμενο με την ημερομηνία και την πρωτοπρόσωπη αφήγηση η συγγραφέας επιχειρεί να καταγράψει με το προσωπείο της δωδεκάχρονης κόρης της Τατιάνας τα ίδια γεγονότα που μετά από δύο σελίδες, με διαφορετική γραμματοσειρά και πάλι σε πρώτο πρόσωπο, θα αφηγηθεί από τη δική της οπτική. Στο καθαρά αυτοβιογραφικό τμήμα της αφήγησης, όπου η συγγραφέας σε πρώτο πρόσωπο εξιστορεί τα γεγονότα μέσα από τη δική της ενήλικη οπτική, είναι σαφής η κυριαρχία της συγγραφικής φωνής που αποδίδει την εξωτερική δράση και τις εσωτερικές διεργασίες της έφηβης κόρης της συγγραφέως. Παράλληλα όμως και στην

⁷⁹ Παπαμόσχου, Η. (2013). *Στα βήματα της Ιφιγένειας*. Αθήνα: Πατάκης.

⁸⁰ *Στα βήματα της Ιφιγένειας*, σ. 12.

υποτιθέμενη ημερολογιακή καταγραφή της δωδεκάχρονης Τατιάνας ανιχνεύεται η ίδια ενήλικη συγγραφική φωνή, που άλλωστε έχει εκ των προτέρων αποκαλυφθεί.

Τα κείμενα πρωτοπρόσωπης αφήγησης με την ημερομηνία που προσδιορίζει κάθε φορά τον ακριβή χρόνο αφήγησης αναγνωρίζονται με βεβαιότητα ως ημερολογιακή καταγραφή όχι μόνο επειδή έχει προαναγγελθεί από τη συγγραφέα η χρήση της συγκεκριμένης αφηγηματικής τεχνικής, αλλά και επειδή η κεντρική ηρωίδα ξεκινάει την αφήγησή της ανακοινώνοντας και δικαιολογώντας την απόφασή της να κρατάει ημερολόγιο και, στη συνέχεια, αναφέρει ποιο ακριβώς θα είναι το περιεχόμενο του ημερολογίου της: "*3 Ιουνίου 1975. Εντελώς ξαφνικά αποφάσισα να κρατάω ημερολόγιο. Ίσως σ' αυτό να φταίει το άγραφο τετράδιο που ανακάλυψα. Ένα τετράδιο με σκληρό εξώφυλλο και πολλές σελίδες, ιδανικό για ημερολόγιο. Δε θυμάμαι γιατί το είχα αγοράσει, ίσως να το προόριζα για πρόχειρο, μα φαίνεται πως κάπου το τρύπωσα, το ξέχασα και δεν το χρησιμοποίησα. Κι ορίστε τώρα που μου έδωσε την ιδέα. Άλλωστε, νομίζω ότι είναι η κατάλληλη εποχή να κρατάω ημερολόγιο. Γιατί το νιώθω ότι μεγαλώνω. Σε λίγες μέρες τελειώνω το δημοτικό, όλοι μου λένε πως αποχαιρετώ την παιδική μου ηλικία⁸¹".*

Σε κάθε ημερολογιακή καταγραφή, η έφηβη ηρωίδα αφηγείται πρόσφατα γεγονότα που συνέβησαν τις τελευταίες ημέρες ή ακόμη και την ίδια ημέρα. Όπως συνηθίζεται στην αφήγηση ημερολογιακού χαρακτήρα, η αφηγήτρια είτε εξιστορεί παρελθόντα γεγονότα σε ιστορικό χρόνο είτε σχολιάζει με κριτική-στοχαστική ματιά την καθημερινή της πραγματικότητα. Παρά τη μικρή χρονική απόσταση που χωρίζει την πράξη αφήγησης από την αναπαριστώμενη εμπειρία, η αφήγηση είναι αναδρομική, εφόσον δεν ταυτίζεται ο χρόνος δράσης με τον χρόνο αφήγησης. Άλλωστε δεν υπάρχει στο ημερολόγιο καμία προσπάθεια της αφηγήτριας να συγχωνευτεί με τον πρωιμότερο εαυτό της. Η αυτο-αφήγηση είναι σταθερά δυσαρμονική, καθώς δεν υπάρχουν στοιχεία μετάγγισης ύφους: εκτός από τα σημεία στίξης-δείκτες προφορικότητας (θαυμαστικά και αποσιωπητικά) και τις ελλειπτικές προτάσεις που χρησιμοποιούνται περιστασιακά, δεν εμφανίζονται γλωσσικά στοιχεία που να συνδέονται με την ιδιόλεκτο της έφηβης ηρωίδας. Το ύφος της αφήγησης, παρόλο που σκόπιμα είναι αρκετά απλούστερο από την αυτοβιογραφική αφήγηση της ενήλικης μητέρας, γενικά προδίδει μια ενήλικη αφηγηματική φωνή.

⁸¹ ό.π. σ. 13-14.

Η έφηβη αφηγήτρια παρόλο που επικεντρώνεται κυρίως στην εξωτερική δράση δεν παραλείπει να αναφέρει πολύ συχνά τις σκέψεις και τα συναισθήματα που δημιουργούνται μέσα της από τα ποικίλα ερεθίσματα που περιγράφει. Ο τρόπος απόδοσης των εσωτερικών διεργασιών δημιουργεί σαφή απόσταση του αφηγηματικού από το βιωματικό "εγώ". Παρόλο που αρκετά συχνά η αφηγήτρια αναφέρεται με λεπτομέρειες στα συναισθήματά της, ο έμμεσος και αναλυτικός τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει την εσωτερική της ζωή υποδηλώνει τη γνωστική υπεροχή και τη διευρυμένη οπτική ενός αποστασιοποιημένου αναδρομικού αφηγητή:

Πρώτη φορά έχω τόση αγωνία, γιατί πρώτη φορά καταλαβαίνω πόσο θέλω να πάρω αυτόν τον ρόλο. Όμως τόσες μέρες πέρασαν κι ο κύριος Κακογιάννης ούτε φωνή ούτε ακρόαση. Ούτε ένα τηλεφώνημα. Δεν ξέρω τι μπορεί να συμβαίνει. Πολλά βάζω με το νου μου. Ίσως κάποια άλλη κοπέλα να τα πήγε πιο καλά από μένα και να προτίμησε αυτήν, γιατί δεν είμαι τόσο χαζή για να πιστεύω ότι μόνο σε μένα κρεμάστηκε⁸².

Αξίζει να σημειωθεί ότι από όλη την έκταση της ημερολογιακής αφήγησης, μόνο σε μια στιγμή διαπιστώνεται συνοχή αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ". Συγκεκριμένα, όταν η έφηβη αναδρομική αφηγήτρια εξιστορεί την εμπειρία της συγκινησιακά φορτισμένης σκηνής της θυσίας της Ιφιγένειας, για πρώτη φορά ταυτίζεται με την αντίληψη του βιωματικού "εγώ": *"Σαν από μακριά άκουσα την κραυγή του πατέρα μου, "Ιφιγένεια"! κι ένιωσα το ποδοβολητό καθώς σκαρφάλωνα ασθμαίνοντας το λόφο - είχε κι αυτός νιώσει τον άνεμο να φυσάει κι έτρεχε για να προφτάσει. Αλλά σαν έφτασε επάνω, εγώ πια δεν υπήρχα. Είδα τη φρίκη που απλώθηκε στο πρόσωπο του. Στοπ⁸³".* Παρόλο που διατηρεί τον ιστορικό χρόνο της αφήγησης, η αφηγήτρια φαίνεται να αναπαριστά τη σκηνή μέσα από την αντίληψη της ηρωίδας που ενσαρκώνει τη στιγμή της αναπαριστώμενης εμπειρίας. Ωστόσο, πρόκειται για ένα πολύ σύντομο τμήμα του κειμένου και όχι για μια γενικευμένη πρακτική, τουλάχιστον αρκετά γενικευμένη για να δημιουργήσει συγχώνευση αφηγητή-χαρακτήρα.

Συμπερασματικά, μολονότι η συγγραφέας επιλέγει τον τύπο αφήγησης που εφαρμόζει το "αυτοβιογραφικό συμβόλαιο" του Lejeune με την ταύτιση συγγραφέα-

⁸² ό.π. σ. 78.

⁸³ ό.π. σ. 151.

αφηγητή-χαρακτήρα⁸⁴, μοιράζεται το ρόλο της εξιστόρησης των αληθινών γεγονότων με την έφηβη αφηγήτρια της επινοημένης ημερολογιακής καταγραφής. Η δυσαρμονική αυτο-αφήγηση της έφηβης ηρωίδας δημιουργεί σαφή απόσταση από τη συνείδηση της πραγματικής κόρης της συγγραφέως που βιώνει την αναπαριστώμενη εμπειρία. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, η κυριαρχία της ενήλικης αφηγηματικής φωνής έχει εγκατασταθεί στη συνείδηση του αναγνώστη ήδη από το προλογικό σημείωμα του μυθιστορήματος, όπου έχει αποκαλυφθεί ο γνήσια αυτοβιογραφικός χαρακτήρας της αφήγησης και, συνακόλουθα, η πραγματική (ενήλικη) ταυτότητα πίσω από το προσωπείο της εφηβικής φωνής. Με αυτή την έννοια, η ημερολογιακή αφήγηση που εμφανίζεται στο μυθιστόρημα *Στα βήματα της Ιριγένειας* εντάσσεται στην κοινή πρακτική που χαρακτηρίζει και τα άλλα τρία μυθιστορήματα με συγγραφικό εφηβικό αφηγητή που παρουσιάστηκαν νωρίτερα: η κυριαρχία της ενήλικης συγγραφικής φωνής πίσω από το προσωπείο του έφηβου αυτό-αφηγητή αποκαλύπτεται στον αναγνώστη από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Γενικότερα, συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά όλων των αυτοβιογραφικών αφηγήσεων με συγγραφικό έφηβο αφηγητή που παρουσιάστηκαν παραπάνω, γίνεται αντιληπτό ότι η χρονική εγγύτητα ανάμεσα στην πράξη της αφήγησης του αναδρομικού αφηγητή και την αναπαριστώμενη ιστορία δεν είναι επαρκής προϋπόθεση για τη συνοχή ανάμεσα στο αφηγηματικό και βιοματικό "εγώ". Παράλληλα, το προσωπείο του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή δεν εξασφαλίζει από μόνο του την κυριαρχία της εφηβικής φωνής και οπτικής. Η τελευταία συνδέεται με μια ποικιλία παραγόντων που θα παρουσιαστούν αναλυτικά στην επόμενη ενότητα, όπου εξετάζονται πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις επικεντρωμένες στον έφηβο χαρακτήρα.

2.3. Η κυριαρχία του έφηβου χαρακτήρα

2.3.1. Αυτοβιογραφική αφήγηση με έμφαση στο χαρακτήρα

Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική (2009), Τσόκο μπλοκ (2010), Γορίλλας στο φεγγάρι (2014)

⁸⁴ βλ. Πασχαλίδης (1993), ό.π., σελ. 29.

Τα μυθιστορήματα *Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική, Τσόκο μπλοκ και Γορίλλας στο φεγγάρι*, αν και αποτελούν αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις, διαφέρουν από την κλασικού τύπου αυτοβιογραφική αφήγηση που επικρατεί στη λογοτεχνία ενηλίκων. Συγκεκριμένα, μολονότι υφίσταται η διάκριση των δύο εκδοχών εαυτού του αφηγητή-χαρακτήρα, η χρονική απόσταση που χωρίζει την πράξη της αφήγησης από τα ιστορούμενα γεγονότα δεν προσδιορίζεται, όπως συμβαίνει στις αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις με ενήλικο αφηγητή που παρουσιάστηκαν νωρίτερα. Παράλληλα, αν και οι τρεις αναδρομικοί αφηγητές-χαρακτήρες εξιστορούν καταστάσεις που τους οδηγούν σταδιακά στην ωριμότητα και επηρεάζουν βαθιά τον τρόπο που αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους και τον κόσμο, σε κανένα από τα παραπάνω μυθιστορήματα δε θα βρούμε το μεγάλο γνωστικό χάσμα ανάμεσα στον ενήλικο αφηγητή και στη νεανική εκδοχή του εαυτού του που χαρακτηρίζει τις αναδρομικές αυθιστορήσεις της προηγούμενης ενότητας, αλλά και της λογοτεχνίας ενηλίκων γενικότερα.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό των αναδρομικών αυτο-αφηγήσεων με έμφαση στο χαρακτήρα είναι η κατάργηση του προνομίου της «ρευστότητας της αυτο-αποκάλυψης⁸⁵», όπως εύστοχα αποκαλεί ο Henry James την ευμετάβλητη σχέση του "εγώ" της αφήγησης και του "εγώ" της δράσης προς τους χρονικούς άξονες που τα συνδέουν. Στις τυπικές αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις ο χαρακτήρας που δε μπορεί να γνωρίζει το μελλοντικό του εαυτό είναι ορατός από τον αναδρομικό αφηγητή, ο οποίος είναι ελεύθερος να "γλιστρά" πάνω κάτω στον χρονικό άξονα που συνδέει τα δύο «εγώ» του, να γνωρίζει τι θα συμβεί αργότερα στον βιωματικό του εαυτό και πώς αυτός ο εαυτός θα επηρεαστεί από την παρούσα εμπειρία του. Αντίθετα, στις αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις που είναι επικεντρωμένες στον χαρακτήρα που βιώνει δεν υπάρχουν εκ των υστέρων διαπιστώσεις, αφηγηματικές παρεμβάσεις που "προλαμβάνουν" την εξέλιξη της ιστορίας (προλήψεις), αναστοχαστικά και επεξηγηματικά σχόλια που τονίζουν την παρουσία ενός ώριμου πια αναδρομικού

⁸⁵ Η έκφραση ανήκει στον Χένρυ Τζέιμς ("fluidity of self-revelation") από το κείμενο "Preface to The Ambassadors". βλ. James, H. (1934). *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Εισαγ. Richard p. Blackmur, New York: Charles Scribner's Sons, σσ.320-321.

αφηγητή που ανακαλεί την πρωιμότερη εκδοχή του εαυτού του κάτω από το φως της μεταγενέστερης εμπειρίας.

Παράλληλα, οι αναδρομικοί αφηγητές των τριών μυθιστορημάτων που εξετάζονται στην παρούσα ενότητα είναι εξωδιηγητικοί αφηγητές με σαφή απόσταση από την αναπαριστώμενη εμπειρία. Η σταθερή χρήση του ιστορικού χρόνου, οι περιληπτικές αφηγήσεις (συνόψεις) εκτεταμένων χρονικών περιόδων, οι λεπτομερείς περιγραφές του σκηνοικού, η αναλυτική παράθεση του εκφωνημένου λόγου με αφηγηματικό περικείμενο είναι ενδείξεις της αναπαράστασης της ιστορίας από έναν υπερέχοντα αναδρομικό αφηγητή, ο οποίος, ωστόσο, δεν κάνει χρήση των γνωστικών του προνομίων και δεν προβάλλει την ωριμότητα που αποκτήθηκε στο διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στον χρόνο δράσης και τον χρόνο αφήγησης. Επιπλέον, ο διακριτικός αναδρομικός αφηγητής είναι προσηλωμένος με συνέπεια στην κυρίως αφηγηματική λειτουργία, χωρίς να παρεμβάλλει στην απόδοση της ιστορίας σχολιασμό που σχετίζεται με τη διάρθρωση της αφήγησης (οργανωτική-σκηνοθετική λειτουργία), τη σχέση του με την ιστορία (πιστοποιητική λειτουργία), επίγνωση της πράξης της αφήγησης και επικοινωνία με τον αναγνώστη (επικοινωνιακή λειτουργία) και την εν γένει αξιολόγηση της αναπαριστώμενης εμπειρίας (ιδεολογική λειτουργία). Συνεπώς, καμία κειμενική ένδειξη δεν τονίζει το παρόν της αφηγηματικής πράξης ούτε προβάλλει την πρόθεση ενός συνειδητού αφηγητή να εξιστορήσει τις παρελθούσες εμπειρίες του.

Από την άλλη πλευρά, ο αναδρομικός αφηγητής, αν και δεν ενδιαφέρεται να προβάλλει το αφηγηματικό "εγώ", αλλά είναι σταθερά επικεντρωμένος στον κόσμο της ιστορίας που αναπαριστά, διατηρεί τη διακριτή του υπόσταση από την εκδοχή του εαυτού του που βιώνει την αναπαριστώμενη εμπειρία. Η έμμεση αποτύπωση της αντίληψης του χαρακτήρα που βιώνει δημιουργεί σαφή απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο της μνήμης και στο υποκείμενο της εμπειρίας. Στο μυθιστόρημα της Ελένης Πριοβόλου *Τσόκο μπλοκ*⁸⁶, αν και ο αναδρομικός αφηγητής έχει αποποιηθεί τα διευρυμένα γνωστικά του προνόμια και παρουσιάζει το αφηγηματικό υλικό μέσα από το περιορισμένο οπτικό πεδίο του δεκαεπτάχρονου ήρωα σε καμία περίπτωση δεν συγχωνεύεται απόλυτα με τη συνείδησή του.

⁸⁶ Πριοβόλου, Ε. (2010). *Τσόκο Μπλοκ*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Ο Τσόκο αφηγείται σε α' πρόσωπο, ως αφηγητής-χαρακτήρας, τα γεγονότα που βίωσε ο ίδιος κατά τη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής στην Αθήνα. Ενώ προσδιορίζεται η ηλικία του ως πρωταγωνιστή της ιστορίας, δεν προσδιορίζεται το χρονικό διάστημα που χωρίζει τον χρόνο αφήγησης από τον χρόνο δράσης. Η αφήγηση γίνεται σταθερά σε ιστορικό χρόνο και με ύφος που δεν παρουσιάζει κανένα γλωσσικό στοιχείο από το ιδίωμα του χαρακτήρα. Από τις πρώτες σειρές του μυθιστορήματος αποκαλύπτεται ο δυσαρμονικός χαρακτήρας της αφήγησης ενός αναδρομικού αφηγητή που παρατηρεί και ανακαλεί από απόσταση το βίωμα, υιοθετώντας έναν αφηρημένο τρόπο παρουσίασης με τη συστηματική χρήση ρημάτων αντίληψης (*είδα, παρατηρούσα, κοίταξα, φοβόμουν*) που συνοψίζουν τις εσωτερικές του διεργασίες:

Είδα πρώτα τον Όσκαρ, το σκύλο και ύστερα το αφεντικό του, Τον Πετράκη. Για να είμαι ειλικρινής, είδα το σκύλο ολόκληρο κι από τον Πετράκη μόνο το ένα πόδι. Αδύνατο όπως ήταν, έπλεε στην τεράστια για το νούμερο του στραπατσαρισμένη στρατιωτική αρβύλα. Σαν ξύλινο έμοιαζε το πόδι του Πετράκη. Το παρατηρούσα για ώρα, έπειτα το κλότσησα λίγο με την άκρη του ποδιού μου, το ίδιο και τον Όσκαρ. Κανένας δεν κουνήθηκε, ήταν κι οι δύο πεθαμένοι. Έκανα να ουρλιάξω, αλλά η φωνή πνίγηκε στο λαιμό μου. Έχω δει ότι οι άνθρωποι κλαίνε μπροστά σε έναν πεθαμένο. Όμως εγώ έστεκα εκεί κοκαλωμένος. Φαίνεται πως με τόσο κρύο, τα δάκρυστά μου έγιναν σταλαγμίτες. Βάραιναν την ψυχή μου, αλλά δεν κυλούσαν. Κοίταξα ολόγυρα και δεν υπήρχε ψυχή. Ούτε ήχος ακουγόταν. Δεν ήξερα τι να κάνω. Φοβόμουν να τους αφήσω μόνους, γιατί μπορεί να περνούσε το κάρο του δήμου να τους μάζευε, όπως μάζευε όλους τους νεκρούς από την πείνα⁸⁷.

Στο ίδιο απόσπασμα είναι χαρακτηριστική η συχνότητα των μεταφορικών εκφράσεων που μαρτυρούν επεξεργασμένη απόδοση της εμπειρίας από έναν μεταγενέστερο αφηγητή: "*Έκανα να ουρλιάξω, αλλά η φωνή πνίγηκε στο λαιμό μου. Φαίνεται πως με τόσο κρύο, τα δάκρυστά μου έγιναν σταλαγμίτες. Βάραιναν την ψυχή μου, αλλά δεν κυλούσαν*". Την ίδια στιγμή, η παρουσία ενός γλωσσικού στοιχείου εικασίας (*φαίνεται*) υποδηλώνει την απουσία του διαφωτισμένου αναδρομικού αφηγητή που επικαλείται με βεβαιότητα την ωριμότητα που εξασφαλίζει η μεγάλη χρονική απόσταση από το βίωμα και η ενδιάμεση λογική επεξεργασία.

⁸⁷ Τσόκο μπλοκ, σ. 7.

Η έμμεση αναφορά σε συνδυασμό με την αφηρημένη και μεταφορική γλώσσα χαρακτηρίζουν την αποτύπωση του εσωτερικού κόσμου του Τσόκο σε όλη την έκταση της αφήγησης. Η αποστασιοποίηση του αναδρομικού αφηγητή από τον κόσμο της ιστορίας είναι ιδιαίτερα αισθητή σε σκηνές μεγάλης συναισθηματικής έντασης. Είναι εξαιρετικά αφηρημένος ο τρόπος με τον οποίο ο αναδρομικός αφηγητής αποδίδει τις εσωτερικές του διεργασίες σε εξαιρετικά οδυνηρές καταστάσεις, όπου κυριαρχεί μεγάλη αγωνία ή οδύνη. Επίσης, είναι χαρακτηριστικό ότι ο αναδρομικός αφηγητής ενώ παρουσιάζει με λεπτομέρεια το σκηνικό, την εξωτερική δράση και τον εκφωνημένο λόγο των προσώπων, παρουσιάζει συνοπτικά τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Για παράδειγμα, η έλλειψη συγχώνευσης με τη συνείδηση του βιωματικό "εγώ" αποκαλύπτεται έντονα, όταν ο Τσόκο έρχεται αντιμέτωπος με τη θέα του θανάτου, και ιδιαίτερα με την απώλεια εξαιρετικά προσφιλών του προσώπων, όπως της αδελφής του Ανθής, η οποία ξεψύχησε μπροστά στα μάτια του δεκατριάχρονου ήρωα:

Κι έσβησε σαν πουλάκι.

"Ανθούσaaaaaaaaaaaaaaaaa!"

Η φωνή μου, η φωνή μας, πέρασε τα σύνορα του κατοικημένου κόσμου. Έφτασε στα ουράνια. Εκεί που πλήθος αρχαγγέλων και μυριάδες αγγέλων υποδέχονταν μία ακόμα ηρωίδα. Έπρεπε να πιστέψω στο παραμύθι των αγγέλων, έτσι για να μην παραφρονήσω. Για να πιάσω το άλλο και να προπορευτώ των Τσόκο Μπλοκ στην τελευταία της κατοικία. Όλοι οι Στρατιώτες της Ειρήνης ήταν παρόντες. Και οι κόκκινοι, και οι πράσινοι και οι γαλάζιοι. Κι αυτοί που δεν είχαν χρώμα, όπως ο Άνθιμος. Εκείνη τη στιγμή είχαμε γίνει μια αλυσίδα. Και βροντοφωνάξαμε: "Αθάνατη!" Υψώσαμε την τελευταία μας κραυγή, πριν σκεπάσει την Ανθούσα μας το χρώμα.⁸⁸

Με τον ίδιο άλλοτε αφηρημένο και άλλοτε ποιητικό τρόπο, αλλά πάντοτε αποστασιοποιημένο, αποδίδονται και οι έντονες στιγμές ευτυχίας: *"Όσο πύκνωναν τα χιονολούλουδα, όσο λιγόστευαν τα κάρβουνα και τα δέντρα της Αθήνας γίνονταν καυσόξυλα, τόσο οι νότες πλημμύριζαν την καρδιά μου. Και η θλίψη και ο φόβος έσβηναν όταν έπιανα το σαζόφωνο στα χέρια μου⁸⁹".* Η έμμεση απόδοση των εσωτερικών διεργασιών του ήρωα με δυσαρμονική αυτο-αφήγηση, που πολύ συχνά χαρακτηρίζεται από αφηρημένη και μεταφορική γλώσσα, αλλά και η αποφυγή της παρουσίασης του εσωτερικού κόσμου

⁸⁸ ό.π., σ. 233.

⁸⁹ ό.π., σ. 68.

σε στιγμές έντονης συναισθηματικής φόρτισης υποδηλώνουν ένα αφηγηματικό "εγώ" που διατηρεί σαφή απόσταση από τα γεγονότα που αναπαριστά. Το χάσμα που δημιουργείται ενισχύεται από την πλήρη απουσία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης του ήρωα. Ωστόσο, η διάσταση ανάμεσα στο "εγώ" που ανακαλεί και στο "εγώ" που βιώνει δεν εμποδίζει τον προσανατολισμό της αφήγησης περισσότερο προς στον έφηβο χαρακτήρα παρά στον γνωστικά υπερέχοντα αναδρομικό αφηγητή. Γι' αυτό, άλλωστε, οι φράσεις που κλείνουν την αφήγηση δεν ανήκουν στον αναδρομικό αφηγητή, αλλά στον εσωτερικό λόγο του δεκατριάχρονου Τσόκο, καθώς για πρώτη και μοναδική φορά η σκέψη του αποκαλύπτεται στον αναγνώστη χωρίς τη μεσολάβηση της αναδρομικής αφηγηματικής φωνής. Το μοναδικό δείγμα αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου του ήρωα Τσόκο αποτυπώνει τον σιωπηρό λόγο που απευθύνει στην πρόωρα χαμένη αδελφούλα του, όταν επισκέπτεται στο κοιμητήριο κάθε βράδυ:

...Κι εγώ θέλω να είμαι σ' όλη μου τη ζωή μόνο Στρατιώτης της Ειρήνης... Γιατί εκεί έξω ο πόλεμος συνεχίζεται. Καλή νύχτα, άγγελέ μου, Ανθούσα⁹⁰.

Επικεντρωμένη φανερά στον χαρακτήρα που βιώνει και συγχρόνως αποφεύγοντας να συγχωνευθεί μαζί του είναι και η αναδρομική αφηγήτρια του μυθιστορήματος της Ελένης Κατσαμά *Γορίλλας στο φεγγάρι*⁹¹. Κι εδώ οι έμμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης εμποδίζουν τη συνοχή αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ", μολονότι η απόδοση της ιστορίας ακολουθεί το περιορισμένο οπτικό πεδίο του ήρωα εγκαταλείποντας τα γνωστικά προνόμια του αναδρομικού αφηγητή. Ο δυσαρμονικός χαρακτήρας της αφήγησης αναγνωρίζεται στον αναλυτικό και εμφανώς επεξεργασμένο αφηγηματικό λόγο με τον οποίο αποδίδονται οι νοητικές διεργασίες. Η αφηγήτρια, Μαρία Παλμήρα, συχνά λειτουργεί ως ψυχολόγος που επεξεργάζεται και αναλύει τις εσωτερικές διεργασίες του πρωιμότερου εαυτού του. Όπως φαίνεται στα παρακάτω ενδεικτικά χωρία, η τωρινή αφηγηματική φωνή διαμεσολαβεί τις εσωτερικές διεργασίες του παρελθόντος εαυτού με ρήματα αντίληψης, αφηρημένο λεξιλόγιο και σύνθετο ύφος συχνά διανθισμένο με μεταφορές:

⁹⁰ ό.π., σ. 237.

⁹¹ Κατσαμά, Ε. (2014). *Γορίλλας στο φεγγάρι*. Αθήνα: Πατάκης.

Σκέφτηκα πως για να προσπαθεί τόσο πολύ να φαίνεται χαρούμενος, τα πράγματα ήταν άσχημα, και ο αρχικός μου πανικός επέστρεψε δριμύτερος⁹².

Όσο για την αυτοπεποίθησή μου, που είχε πάρει κι αυτή την κάτω βόλτα - έτσι κι αλλιώς δεν μου περίσσευε ποτέ. Παρατηρούσα κάθε μέρα τη ζωή να γλιστρά πάνω σ' αυτή τη γυάλινη επιφάνεια και να πέφτει κάτω πριν προλάβει να με αγγίξει⁹³.

Κι αυτό έκανε τη μοναξιά μου ακόμα πιο αβάσταχτη κι εμένα ακόμα πιο παράξενη απ' όσο με προίκισε η φύση από γεννησιμιού μου. Από μικρή λοιπόν είχα καταλάβει πως η εξωτερική εμφάνιση του ανθρώπου δεν θα'πρεπε να είναι τόσο σημαντική, φαίνεται όμως πως ήμουν η μόνη⁹⁴.

Γι' αυτό λοιπόν όταν άκουσα έναν θόρυβο σαν κάτι να σέρνεται δίπλα μου, κι αφού όσο κι αν έψαξα δεν βρήκα το παραμικρό ίχνος θάρρους μέσα μου, ήμουν βέβαιη πως είχε έρθει το τέλος μου⁹⁵.

Το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στο χρόνο της αφήγησης και στο χρόνο της δράσης δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια, αλλά χρονικοί δείκτες-φράσεις, όπως "εκείνο το χειμώνα", "εκείνη τη νύχτα" κλπ., μάλλον υπονοούν ότι ο χρόνος της ιστορίας είναι κάπως μακρινός από την πράξη της αφήγησης. Παράλληλα, η αδυναμία της αφηγήτριας να προσδιορίσει με ακρίβεια κάποιες πληροφορίες (Δεν ξέρω πόση ώρα έμεινα εκεί), η οποία επαναλαμβάνεται συχνά και με έμφαση, υπονοεί μεγάλη χρονική απόσταση. Επιπλέον, στοιχεία της ίδιας της αφήγησης υποδηλώνουν την προ-εφηβική ηλικία της ηρωίδας από την οποία φαίνεται να απέχει αρκετά η τωρινή αφηγηματική φωνή: "Κοντή καθώς ήμουν, αφού δεν είχε ολοκληρωθεί ακόμα η ανάπτυξή μου, όπως αποδείχτηκε αργότερα -άρα θα ήταν πιο δίκαιο να πω, παιδί καθώς ήμουν- μέχρι και τα στάχνα στο λιβάδι με ξεπερνούσαν στο ύψος⁹⁶".

Ωστόσο, η ενήλικη, όπως προκύπτει, αφηγήτρια φαίνεται πλήρως προσηλωμένη στον κόσμο της ιστορίας, χωρίς καμία διάθεση να τονίζει την τωρινή της γνωστική υπεροχή. Αν και ο αφηγηματικός της λόγος είναι ξεκάθαρα αποστασιοποιημένος από

⁹² Γορίλλας στο φεγγάρι, σ. 15.

⁹³ ό.π., σ.22.

⁹⁴ ό.π., σ.23.

⁹⁵ ό.π., σ.29.

⁹⁶ ό.π., σ. 28.

τη συνείδηση του πρωιμότερου εαυτού της, ωστόσο, αφηγείται την ιστορία φιλτραρισμένη μέσα από την περιορισμένη αντίληψη της νεαρής ηρωίδας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του περιορισμένου οπτικού πεδίου που υιοθετεί η αναδρομική αφηγήτρια είναι η απρόσμενη συνάντηση της ηρωίδας με ζευγάρι που συνουσιαζόταν ανάμεσα στα στάχνα στο λιβάδι όπου συχνά έκανε μοναχικούς περιπάτους. Η απλοϊκότητα με την οποία περιγράφει η αφηγήτρια μια πράξη την οποία δεν κατανοεί το παιδικό μυαλό, καθώς και το ανδρικό μόριο που η ηρωίδα αντίκριζε για πρώτη φορά, διαμορφώνουν συνθήκες ταύτισης του εγώ της αφήγησης και του εγώ της δράσης:

Προχώρησα λοιπόν θαρραλέα για να βρεθώ μπροστά στο πιο παράξενο μπουρδούκλωμα που θα μπορούσε να συμβεί ανάμεσα σε δυο ολόγυμνα κορμιά, που επιπλέον πάλευαν μεταξύ τους. [...] Δε μπορούσα να καταλάβω εάν ανάμεσα σ' αυτά τα σώματα υπήρχε κάτι που ήθελαν να αφανίσουν, ή μήπως είχαν να λύσουν μια διαφορά απλώς. Έκανα δυο βήματα μπροστά για να βλέπω καλύτερα και μπόρεσα να ακούω καθαρά την αγωνία τους να πνίγεται και να δω τον ιδρώτα να σταλάζει στις καμπύλες τους. [...] Τίποτα δεν υπήρχε ανάμεσά τους τελικά, νεκρό ή ζωντανό, εκτός κι αν πρόλαβε να φύγει με τον αιφνιδιασμό μου. [...] Δεν μπόρεσα να μην προσέξω, παρ' όλη τη ντροπή μου για τα λόγια που ξεστόμιζε, πως ανάμεσα στα πόδια του πρόβαλε ένα κατιτί σαν μικροσκοπικό χεράκι δίχως δάχτυλα που σάλεψε από μόνο του. Να τι θέλανε να εξαφανίσουν σκέφτηκα, λες και δεν θα ησύχαζα ποτέ αν δεν λυνόταν το μυστήριο. [...] Αυτό τότε ζάρωσε κι έπεσε από τη μια κι έτσι όπως είχε γείρει μαραμένο στο πλάι, λίγο πριν προλάβει να το κρύψει με το χέρι του, το είδα καθαρά πως πήρε μια έκφραση λες και σφύριζε αδιάφορα⁹⁷.

Οι γνωστικοί περιορισμοί που υπαγορεύονται από το περιορισμένο οπτικό πεδίο της νεαρής ηρωίδας διατηρούνται σε γενικές γραμμές σε όλη την έκταση της αφήγησης με μοναδική εξαίρεση μεμονωμένες φράσεις στο τέλος κάποιων κεφαλαίων (προλήψεις) που προδίδουν τη δυνατότητα του αναδρομικού αφηγητή να γνωρίζει πολύ περισσότερα από όσα σταδιακά αφήνει να παρουσιαστούν ακολουθώντας τη ροή της ιστορίας: "Ήμουν σίγουρη ότι η μικρή αλεπού ήμουν εγώ και ορκίστηκα πως δεν θα ξαναπατούσα το πόδι μου στο λιβάδι με τα στάχνα ο κόσμος να χαλούσε. Σύντομα όμως θα αθετούσα τον όρκο μου⁹⁸".

⁹⁷ ό.π., σ. 30-31.

⁹⁸ ό.π., σ. 39.

Με εξαίρεση τις λιγοστές φράσεις με τις οποίες προϊδεάζει για τις μελλοντικές εξελίξεις, η αναδρομική αφηγήτρια έχει αποποιηθεί τη γνωστική της υπεροχή. Άλλωστε, όπως και στο *Τσόκο Μπλοκ*, απουσιάζει εντελώς κάθε είδους σχολιασμός σε γνωμικό ενεστώτα που θα έστρεφε την προσοχή στο εκφραστικό "εγώ" της αφηγήτριας επισκιάζοντας τον κόσμο της ιστορίας. Ένα πολύ ευρηματικό τέχνασμα της συγγραφέως για την τήρηση της εσωτερικής εστίασης μέσα από τη συνείδηση του βιωματικού "εγώ" είναι η σταδιακή ανακάλυψη από την ηρωίδα νέων στοιχείων στο κάδρο με την τίγρη. Η Μαρία έχει αναπτύξει μια προσωπική σχέση οικειότητας με την τίγρη που εικονίζεται σε ένα κάδρο στο δωμάτιο της, την οποία έχει μάλιστα ονομάσει Τζουν. Τα καινούρια στοιχεία που η νεαρή Μαρία σταδιακά ανακαλύπτει μέσα στην εικόνα και σχετίζονται με την εξελισσόμενη ωρίμασή της αποτελούν ένα ακόμη δείγμα ταύτισης της οπτικής της αναδρομικής αφηγήτριας με την οπτική της ηρωίδας, καθώς η τωρινή αφηγηματική φωνή υιοθετεί χωρίς καμία διαφοροποίηση την υποκειμενική αντίληψη της ηρωίδας:

Κι έτσι όπως γύρισα να την κοιτάζω, είδα κάτι που δεν είχα προσέξει μέχρι εκείνη τη στιγμή. Η Τζουν ήταν χτυπημένη. Σήκωνε το πόδι της, όχι για να κάνει ένα βήμα μέσα στη ζούγκλα, αλλά γιατί ήταν πληγωμένη. Πλησίασα και κοίταξα καλύτερα. Είδα καθαρά μερικές κηλίδες αίμα κολλημένες στα φυλλάματα⁹⁹.

Περίμενε εκεί, στωική, πληγωμένη, υπομονετική. Κάθισα οκλαδόν μπροστά στο κάδρο. Μπορούσα να δω καθαρά το πόδι της που αιμορραγούσε. Όμως αυτή τη φορά είδα και κάτι ακόμα. Πίσω από ένα κορμό ξεπρόβαλε η κάννη μας караμπίνας¹⁰⁰.

Γενικά η τίγρη του κάδρου χρησιμοποιείται συχνά ως στοιχείο συνοχής του αφηγηματικού και βιωματικού εαυτού, καθώς η νοερή επικοινωνία της ηρωίδας με την Τζουν αποτελεί το μόνο δείγμα εσωτερικού λόγου που παρατίθεται χωρίς τη μεσολάβηση της αφηγηματικής φωνής. Από την άλλη πλευρά, ο αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος -χωρίς δείκτες παράθεσης αλλά σε διαφοροποιημένη γραμματοσειρά από το κείμενο της κυρίως αφήγησης-, αν και επιτρέπει την άμεση πρόσβαση στη συνείδηση της ηρωίδας τη στιγμή της δράσης, δεν εξασφαλίζει την επιθυμητή συγχώνευση, καθώς η γλώσσα που χρησιμοποιείται δε διαφοροποιείται από τη

⁹⁹ ό.π., σ. 32.

¹⁰⁰ ό.π., σ. 69.

γλώσσα και το ύφος της κυρίως αφήγησης, που προέρχεται από την ενήλικη αφηγηματική φωνή: "Γιατί με κοιτάς με τα μεγάλα κίτρινα μάτια σου, Τζουν; Τι θέλεις; Κι εγώ τι θέλω; Ξέρεις ότι μπορώ να δω τη ζούγκλα σου; μήπως περιμένεις να σε προφυλάξω; Η μήπως με βλέπεις κι εσύ και θέλεις να με προειδοποιήσεις;¹⁰¹ [...] Αχ, Τζουν, να μπορούσες να το σκάσεις λίγο από τη ζούγκλα σου και να έρθεις εδώ μαζί μου, να σταθείς πλάι μου, αν περπατάμε μαζί, δεν θα τολμούσε κανείς να με πει Λεωφορείο, ούτε γκάβακα, ούτε αγόρι, ποτέ των ποτών¹⁰²."

Συμπερασματικά, και στις δύο προηγούμενες αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις, η υιοθέτηση της περιορισμένης οπτικής του βιωματικού "εγώ", αν και προσδίδει έμφαση στον έφηβο χαρακτήρα, ωστόσο δεν εξασφαλίζει τη συγχώνευση της ενήλικης φωνής της αφήγησης με την εφηβική φωνή της δράσης, κυρίως λόγω της απουσίας άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα. Η εναλλαγή έμμεσων και άμεσων τεχνικών παράθεσης και ο εμπλουτισμός του αφηγηματικού λόγου με περιορισμένα έστω στοιχεία από το ιδίωμα του έφηβου χαρακτήρα μετριάζουν την απόσταση αφηγητή-χαρακτήρα στο μυθιστόρημα της Κατερίνας Μουρίκη *Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική*¹⁰³. Χωρίς να προσδιορίζεται ο ακριβής χρόνος της αφήγησης, η Κατερίνα είναι σαφέστατα μια αναδρομική αυτο-αφηγήτρια που εξιστορεί τα γεγονότα ενός πρόσφατου ή μακρινού παρελθόντος. Ο χρόνος στον οποίο η Κατερίνα ξετυλίγει το νήμα της αφήγησής της είναι κυρίως ο αόριστος, ο οποίος τοποθετεί με σαφήνεια το χρόνο της δράσης στο παρελθόν. Η τεχνική που κυριαρχεί για την αποτύπωση των εσωτερικών διεργασιών της είναι η δυσαρμονική αυτο-αφήγηση η οποία συχνά εμπλουτίζεται με αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο χωρίς σημεία παράθεσης ή -σπανιότερα- με σημεία παράθεσης. Ο σύνθετος, αναλυτικός λόγος με τον οποίο καταγράφει τις εσωτερικές της διεργασίες, το προηγμένο λεξιλόγιο, οι αφηρημένες έννοιες και οι καλά επεξεργασμένες μεταφορές με τα οποία περιγράφει τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις της, τοποθετούν την αυτο-αφηγήτρια σε μια σαφή απόσταση από τα βιώματα που εξιστορεί:

Είχα επιτέλους κατορθώσει το ανέφικτο! Ένιωσα ένα δυνατό ρεύμα να διαπερνά το χοϊκό μου κορμί, ενώ ένα υπόκωφο βουητό ορμούσε πάνω στο κεφάλι μου. Ο επίμονος ήχος του κινητού

¹⁰¹ ό.π., σ. 27.

¹⁰² ό.π., σ. 32.

¹⁰³ Μουρίκη, Κ. (2007). *Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική*. Αθήνα: Ψυχογιός.

με έβγαλε βίαια από τον βαθύ μου λήθαργο. Το σώμα μου ήταν βαρύ σαν μολύβι από την ταλαιπωρία της προηγούμενης μέρας. Μισάνοιξα τα μάτια μου κι άπλωσα το χέρι μου για να πιάσω το μαραφέτι που επέμενε να χτυπάει. Αφησα ένα πνιχτό βογκητό από έναν οξύ πόνο που ένιωσα στους ώμους μου. Το παραφορτωμένο σακιδιό μου ήταν για την αγύμναστη πλάτη μου ό,τι η Γη για τις πλάτες του Άτλαντα. Κατάφερα να πιάσω τη διαβολεμένη συσκευή, που συνέχιζε να χτυπάει λες κι ήθελε να μου τσακίσει τα νεύρα εντελώς. Αν δεν ήταν αυτό το ταξίδι στη μέση, δε θα ξαναγόραζα κινητό. Για τους άλλους μπορεί να είναι "mobile", αλλά για μένα είναι "μπελάς"!¹⁰⁴

Από την άλλη πλευρά, μολονότι το παραπάνω απόσπασμα είναι ξεκάθαρα η αφήγηση ενός αφηγητή αποστασιοποιημένου από το βίωμα που εξιστορεί, υπάρχουν στοιχεία που μετριάζουν το χάσμα μεταξύ του εγώ της αφήγησης και του εγώ της δράσης. Συγκεκριμένα, οι λέξεις "μαραφέτι" και "διαβολεμένη συσκευή" που αντιπροσωπεύουν την ιδιόλεκτο της νεαρής ηρωίδας και η τελευταία φράση στον ενεστώτα, που μολονότι δεν παρουσιάζει εξωτερικά σημεία παράθεσης, φαίνεται να αποτελεί χωρίο αυτούσιου εσωτερικού μονολόγου της ηρωίδας τη στιγμή της δράσης. Γενικά, η αφήγηση της εξωτερικής δράσης εναλλάσσεται με δυσαρμονική αυτο-αφήγηση εσωτερικών διεργασιών, η οποία συχνά ακολουθείται -χωρίς διακριτικά σημεία παράθεσης- από σύντομα ή εκτενή χωρία εσωτερικού μονολόγου. Την αυτό-παράθεση εσωτερικού μονολόγου σηματοδοτούν η αλλαγή του χρόνου από αόριστο σε ενεστώτα, οι διαδοχικές ρητορικές ερωτήσεις, η χρήση ιδιολέκτου της νεαρής ηρωίδας με κυρίαρχες λέξεις-φράσεις προφορικού λόγου, οι μισοτελειωμένες φράσεις, τα αποσιωπητικά και θαυμαστικά:

"Φιλάκια" ψιθύρισα κι εγώ, εξουθενωμένη από την κούραση. Έκλεισε το τηλέφωνο, ψιλοπαρεξηγημένη. Εγώ φταίω που φουρκίστηκα; Τόσα λόγια για να καταλήξουμε στο αυτονόητο. Άκου "κοιμήσου"! Σάμπως τι έκανα όταν με ξύπνησε; Δε γινόταν να περιμένει λίγο ακόμη να τους τηλεφωνήσω εγώ με την ησυχία μου; Καλά που πάνω στα νεύρα μου δεν ξανοίχτηκα και σε άλλες κουβέντες σχετικά με τα χτεσινά παρατράγουδα, γιατί στο σπίτι θα γινόταν πανικός...¹⁰⁵

Γενικά, η αφήγηση σε ιστορικούς χρόνους είτε της εξωτερικής δράσης είτε εσωτερικών διεργασιών εναλλάσσεται συχνά με αφήγηση σε ιστορικό

¹⁰⁴ *Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική*, σ. 11.

¹⁰⁵ *ό.π.*, σ. 13.

ενεστώτα (ενεστώτας της ανάκλησης σύμφωνα με την Cohn¹⁰⁶), ο οποίος αντικαθιστά τον ιστορικό χρόνο της αφήγησης, δημιουργώντας την αίσθηση ταύτισης χρόνου αφήγησης και δράσης και ενισχύοντας τη συνοχή-συμφωνία αφηγηματικού και βιωματικού εγώ. Άλλοτε όμως ο ενεστώτας εμφανίζεται ως βασική γραμματική δομή του αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου. Στην τελευταία περίπτωση μάλιστα, λόγω της απουσίας εισαγωγικών σημείων ή φράσεων παράθεσης, είναι δύσκολο να προσδιοριστεί αν οι σκέψεις που παρατίθενται σε ενεστώτα ανήκουν στη φωνή του τωρινού αναδρομικού αφηγητή ή στον εσωτερικό λόγο του χαρακτήρα την ώρα της δράσης. Η ασάφεια αυτή, η οποία δημιουργείται λόγω της έλλειψης σημείων παράθεσης, είναι πιθανότατα σκόπιμη και ενισχύει την αίσθηση εγγύτητας-σύζευξης αφηγηματικού και βιωματικού εγώ.

Από την άλλη πλευρά, σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος, υπάρχουν σύντομα χωρία αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου που σηματοδοτείται από φράσεις του τύπου "σκέφτηκα, είπα στον εαυτό μου κλπ.". Στην περίπτωση αυτή, ο μονόλογος που παρατίθεται είτε βρίσκεται σε διαφορετική γραμματοσειρά από την υπόλοιπη αφήγηση είτε παρατίθεται ανάμεσα σε εισαγωγικά σημεία. Η παρουσία αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου με φράσεις παράθεσης και διαφοροποιημένη γραμματοσειρά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως στοιχείο που επιβεβαιώνει ότι όλες οι άλλες χρήσεις του ενεστώτα στις οποίες υπάρχει σύγχυση-ασάφεια μεταξύ ενεστώτα εσωτερικού μονολόγου χωρίς σημεία παράθεσης ή ενεστώτα σχολιασμού του δεσπόζοντος αφηγητή, πρέπει να αποδοθούν στον αφηγητή. Σε μια προσπάθεια συγχώνευσης με το εγώ της δράσης, ο δεσπόζων αναδρομικός αφηγητής εξιστορεί σε ενεστώτα τις σκηνές της εξωτερικής δράσης, αλλά και τις εσωτερικές του διεργασίες, ενώ σχολιάζει σε ενεστώτα χρόνο τα βιώματα που παραθέτει. Με βάση τα παραπάνω, στην πραγματικότητα, πρόκειται για εκ των υστέρων σχολιασμό της αφηγήτριας καθώς ανακαλεί τα συμβάντα της δράσης, αλλά η αδυναμία σαφούς διάκρισης από τον εσωτερικό λόγο της ηρωίδας, δεν προβάλλει το εκφραστικό "εγώ" της αφηγήτριας, όπως συμβαίνει σε άλλες αναδρομικές αφηγήσεις με συγγραφικό αφηγητή.

¹⁰⁶ *evocative present*, βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 198.

Κάτι ήξερε η γιαγιάκα μου όταν έλεγε: "Δώσε θάρρος στο χωριάτη να σ' ανέβει στο κρεβάτι!" Θα μου πεις, η παροιμία μιλάει για χωριάτη όχι για Φινλανδό. Ωστόσο, οι παροιμίες είναι αλληγορικές, με διαχρονική και διασυνοριακή αξία. Γι' αυτό καλό είναι να μην τις ξεχνάμε. Προσποιήθηκα την ανυποψίαστη και δέχτηκα την πρότασή του, ενώ τα μάτια μου από δεκατέσσερα τα είχα κάνει κιάλας τετρακόσια. Τον άφησα να μου σηκώσει το σακίδιο. Έτσι δε θα έχει και μεγάλη ελευθερία στις κινήσεις του, σκέφτηκα και τον ακολούθησα με τα χέρια μου χωμένα στις βαθιές τσέπες του πανωφοριού μου. "Κάλλιο γαιδουρόδενε παρά γαιδουρογύρευε", είπα πάλι μέσα μου και έβαλα σε εφαρμογή ένα πρόχειρο αμυντικό σχέδιο. Στη μια μου χούφτα κρατούσα το κλειδί του δωματίου μου, με προτεταμένο το άκρο του, σαν να ήταν σουβλί, ενώ στο άλλο έσφιγγα με δύναμη, σαν λιθάρι, το ολοκαίνουργιο κινητό μου. Έτσι κι έκανε την παραμικρή ύποπτη κίνηση, θα του έδειχνα για τα καλά "πόσα απίδια βάζει ο σάκος!"¹⁰⁷

Στο παραπάνω ενδεικτικό απόσπασμα υπάρχουν δύο παραδείγματα αυτο-απεύθυνσης με φράσεις που σηματοδοτούν την αυτοπαράθεση (*σκέφτηκα, είπα μέσα μου*), το ένα με διαφορετική γραμματοσειρά και το άλλο με εισαγωγικά σημεία. Παράλληλα, το απόσπασμα αναδεικνύει ένα άλλο χαρακτηριστικό του αφηγηματικού λόγου της ηρωίδας, το πλήθος παροιμιών που παραθέτει, τις οποίες δικαιολογεί ως επίδραση της γιαγιάς της, που χρησιμοποιούσε διαρκώς στο λόγο της παροιμίες για κάθε περίπτωση, και οι οποίες δημιουργούν μια εξίσου ασαφή αφηγηματική κατάσταση. Από τη μια πλευρά, οι παροιμίες που η αφηγήτρια πολύ συχνά συνδέει συνειρμικά με ποικίλες περιστάσεις, είναι δείγμα εσωτερικού μονολόγου της στιγμής της δράσης και ενισχύουν τη συνοχή αφηγηματικού και βιωματικού εγώ. Από την άλλη πλευρά, το παρενθετικό σχόλιο σε ενεστώτα για την αξία των παροιμιών υπογραμμίζει την παρουσία ενός δεσπίζοντος αφηγητή που σχολιάζει τις εσωτερικές διεργασίες του βιωματικού εγώ.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι, όπως και στις προηγούμενες αναδρομικές αφηγήσεις με έμφαση στον χαρακτήρα, η Κατερίνα ως αναδρομική αφηγήτρια αφηγείται την ιστορία μέσα από την περιορισμένη οπτική του βιωματικού εγώ. Χαρακτηριστικό είναι ότι δεν αποκαλύπτει σημαντικά στοιχεία για το παρελθόν της ηρωίδας, για παράδειγμα για τον βιασμό που είχε υποστεί στα δώδεκα χρόνια της, παρά σταδιακά καθώς ξεδιπλώνεται η δράση, η οποία φέρνει την ηρωίδα αντιμέτωπη με τις παλιές της μνήμες. Επιπλέον, δεν αποκαλύπτονται, παρά μόνο σταδιακά,

¹⁰⁷ *Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική*, σ. 27.

στοιχεία για τους άλλους ήρωες της αφήγησης. Δεν υπάρχουν προλήψεις ούτε εκ των υστέρων διαπιστώσεις που να μαρτυρούν την παρουσία του δεσπόζοντος αναδρομικού αυτο-αφηγητή με τα ανώτερα γνωστικά προνόμια. Από την άλλη πλευρά, η αποστασιοποιημένη αφήγηση των εσωτερικών διεργασιών (δυσαρμονική αυτο-αφήγηση) δημιουργεί μια διάσταση ανάμεσα στο αφηγηματικό και βιωματικό εγώ, η οποία σποραδικά μειώνεται με τη χρήση του ενεστώτα ανάκλησης ή του ενεστώτα του αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου (που συχνά συγχέεται με ενεστώτα σχολιασμού του αφηγητή).

Συμπερασματικά, η υιοθέτηση της περιορισμένης οπτικής του βιωματικού "εγώ" σε συνδυασμό με την εναλλαγή έμμεσων και άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα, τοποθετούν το μυθιστόρημα σε μια ενδιάμεση θέση στην κλίμακα διηγητικής/μιμητικής αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα. Σε κάθε περίπτωση, ακόμα κι αν δεν τηρείται πλήρης συγχώνευση αφηγητή-χαρακτήρα σε όλη την έκταση της αφήγησης, ωστόσο πρόκειται για ένα μυθιστόρημα επικεντρωμένο στον χαρακτήρα. Γι' αυτό και οι τελευταίες φράσεις της αφηγήτριας στο τέλος του μυθιστορήματος εκφέρονται σε ενεστώτα: είτε λειτουργεί ως ενεστώτας της ανάκλησης προσθέτοντας ένα στοιχείο αρμονίας στη δυσαρμονική αυτο-αφήγηση είτε σηματοδοτεί τον αυτούσιο εσωτερικό μονόλογο της ηρωίδας, η αφηγηματική επιλογή στην τελική σκηνή επιβεβαιώνει την έμφαση στο χαρακτήρα που συζητήθηκε παραπάνω:

Βλέπω τον κόσμο κάτω από τα πόδια μου. Φαίνεται τόσο μικρός, που θαρρώ ότι μπορώ να τον αγκαλιάσω μεμιας. Ανοίγω τα χέρια μου χωρίς ενδοιασμό και τον κλείνω αμέσως μέσα στην αγκαλιά μου. Μετουσιώνομαι. Γίνομαι ουρανός και στο στήθος μου χορεύουν πουλιά. Γίνομαι Γη και ο κόρφος μου μυρίζει νοτισμένο χώμα και φρεσκοκομμένο χορτάρι. Γίνομαι γυναίκα που δημιουργεί, που αγαπά και που μπορεί να δίνει, να απαιτεί αλλά και να ζητά συγγνώμη, όταν πρέπει¹⁰⁸.

2.3.2. Αυτοβιογραφική αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή

Γκάτερ (2007), Lalaland (2012), Χωρίς εσένα; φυσικά και μπορώ (2013), Ένας άγγελος στο ταβάνι μου (2015)

¹⁰⁸ ό.π., σ. 243.

Τα μυθιστορήματα *Γκάτερ*, *Lalaland*, *Χωρίς εσένα; φυσικά και μπορώ* και *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου* αποτελούν αυτοβιογραφικές αφηγήσεις με έμφαση στο χαρακτήρα που διαφέρουν σημαντικά από την κλασικού τύπου αυτοβιογραφική αφήγηση της λογοτεχνίας ενηλίκων, αλλά, παράλληλα, διαφέρουν και από τις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις που εξετάστηκαν στην αμέσως προηγούμενη ενότητα ως προς τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ο Genette προσδιορίζει τον πρωτοπρόσωπο αναδρομικό αφηγητή ως εξωδιηγητικό-ομοδιηγητικό αφηγητή, καθώς ο αφηγητής βρίσκεται έξω από τα αναπαριστώμενα γεγονότα στα οποία πρωταγωνιστεί το παρελθοντικό του βιωματικό «εγώ»¹⁰⁹. Οι αναδρομικοί αφηγητές των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων δε μπορούν να χαρακτηριστούν ως εξωδιηγητικοί, καθώς εμφανίζονται στην ιστορία με την ιδιότητα του ενδοδιηγητικού χαρακτήρα-αφηγητή που έχει επίγνωση της ιδιότητάς του ως φορέα της αφηγηματικής πληροφορίας και προαναγγέλλει την αναδρομική εξιστόρηση των εμπειριών του.

Επιπλέον, επειδή και στα τέσσερα μυθιστορήματα άμεσα ή έμμεσα προσδιορίζεται ο ακριβής χρόνος της αφηγηματικής πράξης, προκύπτει χρονική εγγύτητα ανάμεσα στον χρόνο της δράσης και τον χρόνο της αφήγησης: οι τέσσερις ενδοδιηγητικοί αναδρομικοί αφηγητές είτε είναι ακόμη έφηβοι είτε βρίσκονται στα όρια της ενηλικίωσης. Έτσι, με τους όρους της Nikolajeva, οι συγκεκριμένοι πρωτοπρόσωποι αφηγητές εντάσσονται στην κατηγορία του αυτοδιηγητικού αφηγητή-παιδιού¹¹⁰ (στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτοδιηγητικού αφηγητή-εφήβου), όπου ο συγγραφέας υιοθετεί την περιορισμένη οπτική που αρμόζει στην ηλικία του επινοημένου αφηγητή, στον οποίο έχει αναθέσει την πράξη της αφήγησης. Παράλληλα, η μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στον αφηγητή και τον κόσμο της ιστορίας που αφηγείται, εξ ορισμού περιορίζει τη δυνατότητα αναστοχασμού και ανάπλασης του βιώματος από την οπτική γωνία ενός αποστασιοποιημένου ώριμου ενθυμητή. Η Nikolajeva¹¹¹ αναφέρει ότι μια τέτοια αφηγηματική τεχνική, καθώς τοποθετεί τον αφηγητή γνωστικά πλησιέστερα στο χαρακτήρα παρά στον ενήλικο συγγραφέα, είναι μεγαλύτερη πρόκληση για τον συγγραφέα, εφόσον πρέπει να

¹⁰⁹ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 248.

¹¹⁰ βλ. Nikolajeva (2002β), ό.π., σελ. 5.

¹¹¹ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 182.

εγκαταλείπει εντελώς την ενήλικη υποκειμενικότητά του και να μιμηθεί με επιδεξιότητα την οπτική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή της ιστορίας του.

Στο μυθιστόρημα της Ντορίνας Παπαλιού *Γκάτερ*¹¹² από τις πρώτες φράσεις του κειμένου διαπιστώνεται ότι ο κεντρικός ήρωας είναι ένας αναδρομικός αυτο-αφηγητής με σαφή επίγνωση της πράξης της αφήγησης και του χάσματος μεταξύ του χρόνου αφήγησης και δράσης: "*Πολλές φορές αναρωτήθηκα, ακόμη και τώρα που όλα έχουν τελειώσει, γιατί από τα τόσα πρόσωπα που βρίσκονταν στη σκοτεινή καφετέρια του 'Τζίμη' εκείνο το βράδυ, διάλεξα το δικό του να σκισάρω*¹¹³". Η εμβόλιμη φράση "*ακόμη και τώρα που όλα έχουν τελειώσει*" δηλώνει την αναδρομική φύση της αυτο-αφήγησης, η οποία άλλωστε εξελίσσεται σταθερά σε ιστορικό χρόνο σε όλη την έκταση της αφήγησης.

Στις αμέσως επόμενες γραμμές, ο αναδρομικός αφηγητής δηλώνει τον ακριβή χρόνο έναρξης της αναπαριστώμενης εμπειρίας "*εκείνο το βράδυ του Νοέμβρη*". Η δεικτική αντωνυμία "*εκείνο*" τοποθετεί τον τωρινό αφηγητή σε ευδιάκριτη χρονική απόσταση από τα γεγονότα, η οποία θα προσδιοριστεί με ακρίβεια σε ένα από τα τελευταία κεφάλαια: "*Το ότι σήμερα περπατώ ξένοιαστος στους δρόμους της Αθήνας, έχοντας τελειώσει με το σχολείο και περνώ τις πιο πολλές ώρες μου σε ένα μικρό στούντιο όπου σχεδιάζω κόμικς, το χρωστώ κατ' αρχάς στον Περικλή Δαγιάκο*¹¹⁴". Ο αναδρομικός αφηγητής, που δηλώνει ότι έχει πρόσφατα αποφοιτήσει από το σχολείο, απέχει μόλις μερικούς μήνες από τα εξιστορούμενα γεγονότα που είχαν ξεκινήσει τον Νοέμβριο της προηγούμενης σχολικής χρονιάς, όταν ο ήρωας -Αλέξανδρος- φοιτούσε στην τελευταία τάξη του Λυκείου¹¹⁵.

Ο έφηβος αυτοδιηγητικός αφηγητής σε όλη την έκταση της αφήγησης του παραμένει προσηλωμένος στην κυρίως αφηγηματική λειτουργία χωρίς να ανανεώνει την επικοινωνία του με τον αναγνώστη στο παρόν της αφηγηματικής πράξης. Μετά

¹¹² Παπαλιού, Ν. (2007). *Γκάτερ*. Αθήνα: Κέδρος. Στο εσώφυλλο του βιβλίου εξηγείται η λέξη *Γκάτερ* που αποτελεί τον τίτλο του μυθιστορήματος: Gutter: αγγλική λέξη που χρησιμοποιείται στη γλώσσα των δημιουργών των κόμικς και στα ελληνικά, για να δηλώσει το κενό ανάμεσα σε δυο διαδοχικές εικόνες. Είναι ο χώρος όπου ο αναγνώστης ενώνει νοηματικά το ένα πάνελ με το άλλο. Η ίδια λέξη στα αγγλικά σημαίνει χαντάκι, λούκι αλλά και το παραβατικό κοινωνικό περιθώριο, τον υπόκοσμο.

¹¹³ *Γκάτερ*, σ. 9.

¹¹⁴ *ό.π.*, σ. 247.

¹¹⁵ Η πληροφορία αυτή δίνεται έμμεσα στο δεύτερο κεφάλαιο (σ. 25): "*ούτε στα οκτώ μου δεν ασχολήθηκε κανείς με το τι κάνω με τα πράγματά μου, πόσο μάλλον στην τελευταία χρονιά του σχολείου*".

την πρώτη ένδειξη της ενδοδιηγητικής του παρουσίας στις εισαγωγικές φράσεις της αφήγησης, η αφήγηση είναι σταθερά επικεντρωμένη στο βιωματικό "εγώ". Μόνο προς το τέλος της ιστορίας, σε σημείο κορύφωσης της πλοκής, όταν απειλείται σοβαρά η ζωή του Αλέξανδρου, επανεμφανίζεται το αφηγηματικό "εγώ" του αφηγητή σε παροντικό χρόνο, για να προϊδεάσει για την αίσια και ασφαλή για τον ήρωα έκβαση της ιστορίας: *"Σίγουρα θα αναρωτιέστε πώς μπορεί ένας νεκρός να γράφει την ιστορία του. Πιθανόν να είμαι κάποιος άγγελος που διηγούμαι από ψηλά, σκέφτεστε, που λέει για έναν πεισματάρη, αλλά τολμηρό κομίστα που τα έβαλε με τους μαφιόζους. Όλα γίνονται στα κόμικς¹¹⁶".* Στη συνέχεια αποκαλύπτει τον ακριβή χρόνο της αφηγηματικής πράξης που αναφέρθηκε παραπάνω. Η τρίτη και τελευταία αναφορά στο παρόν της αφήγησης -σε ενεστώτα χρόνο- γίνεται στις τελευταίες παραγράφους του μυθιστορήματος, όπου ο δεσπόζων αναδρομικός αφηγητής κλείνει την εξιστόρησή του συμπυκνώνοντας σε μερικές γραμμές την εξέλιξη των άλλων προσώπων της ιστορίας:

Κατά τα άλλα η ζωή συνεχίζεται: Ο Φίλιππος μπήκε στο Μπέρκλεϋ, όπως αναμενόταν και σήμερα είναι ένας πανευτυχής πρωτοετής της πληροφορικής [...] Την Ιζαμπέλλα την ξαναείδα λίγες φορές μετά το νοσοκομείο. Στις ελάχιστες βόλτες που κάναμε στη γειτονιά της, ο Ρόκι μας ακολουθούσε ελαφρά κουτσαίνοντας. Έπειτα, η Ιζαμπέλλα έπρεπε να γυρίσει στις σπουδές της στην Αγγλία, αλλά αυτή τη φορά αντέχω. Γιατί είμαι σίγουρος μέσα μου πως κάποια στιγμή, στο μέλλον, κάπου, θα ξαναβρεθούμε. Η Ιζαμπέλλα παραμένει πάντα η μοναδική ηρωίδα μου¹¹⁷.

Στο παρόν της αφηγηματικής πράξης, όπως αποκαλύπτεται στο τέλος της ιστορίας, ο αφηγητής έχει πρόσφατα ενηλικιωθεί. Αν και έχει παρέλθει λίγος χρόνος από τις αναπαριστώμενες εμπειρίες, ο Αλέξανδρος ανακαλεί τα γεγονότα κάτω από το πρίσμα της τωρινής γνώσης και ωριμότητας. Ωστόσο, το "εγώ" που αφηγείται δεν προβάλλει τη γνωστική του υπεροχή. Η παρουσία του δεσπόζοντος αφηγητή εντοπίζεται στις συμπληρωματικές επεξηγηματικές πληροφορίες που κατατοπίζουν σχετικά με την προϊστορία της αναπαριστώμενης δράσης, στην παρουσίαση του σκηνικού και των χαρακτήρων και, στις εκ των υστέρων διαπιστώσεις που πλαισιώνουν την αφήγηση στην αρχή και στο τέλος της ιστορίας. Ωστόσο, γενικά ο αναδρομικός αφηγητής υιοθετεί την περιορισμένη οπτική

¹¹⁶ Γκάτερ, σ. 246.

¹¹⁷ ό.π., σ. 261.

του βιωματικού "εγώ" και αποποιείται τα γνωστικά προνόμια σε σχέση με την έκβαση της υπόθεσης, όπως άλλωστε επιβάλλει και η ιδιαιτερότητα της πλοκής.

Το μυθιστόρημα της Ντορίνας Παπαλιού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αστυνομική περιπέτεια, καθώς βασικό στοιχείο της υπόθεσης είναι το σασπένς και το μυστήριο. Η δράση είναι καταιγιστική και ο αναγνώστης την παρακολουθεί με αμείωτο ενδιαφέρον. Ωστόσο, το *Γκάτερ* διαφέρει από τις τυπικές αστυνομικές περιπέτειες, καθώς η αφήγηση επικεντρώνεται περισσότερο στην αποτύπωση των εσωτερικών διεργασιών του ήρωα από την παρουσίαση της εξωτερικής δράσης. Βέβαια, η μη τονισμένη παρουσία του γνωστικά υπερέχοντος αναδρομικού αφηγητή εξυπηρετεί σημαντικά τη διατήρηση του μυστηρίου και του σασπένς, τα οποία γενικότερα αποτελούν συστατικά στοιχεία της πλοκής. Έτσι, οι αποκαλύψεις γίνονται σταδιακά ακολουθώντας τον ρυθμό της περιορισμένης αντίληψης του χαρακτήρα.

Από την άλλη πλευρά, παρά τη χρονική εγγύτητα και την προσήλωση στο περιορισμένο οπτικό πεδίο του "εγώ" της εμπειρίας δεν εξασφαλίζεται πλήρης συγχώνευση αφηγητή και χαρακτήρα. Αν και η παρουσία του υπερέχοντος αναδρομικού αφηγητή είναι διακριτική στην αφήγηση της εξωτερικής δράσης, η αποτύπωση των εσωτερικών διεργασιών γίνεται κυρίως με δυσαρμονική αυτο-αφήγηση, στην οποία συχνά παρεμβάλλονται μικρά χωρία αυτο-αφηγημένου μονολόγου, κυρίως με τη μορφή ερωτήσεων που διατηρούν τον ιστορικό χρόνο της αφήγησης. Στο παρακάτω ενδεικτικό χωρίο, η έμμεση απόδοση του εσωτερικού κόσμου του Αλέξανδρου, συμπυκνωμένη σε μια φράση, ακολουθείται από συσσωρευμένα ερωτήματα και τις αντίστοιχες υποθετικές απαντήσεις που, μολονότι διατυπώνονται σε ιστορικό χρόνο, αναπαριστούν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τις σκέψεις του βιωματικού "εγώ":

"Έψαχνα για μια εξήγηση. Γιατί αυτή η παράλογη, ξέφρενη στάση του πατέρα μου, η απροκάλυπτα εγκληματική του πράξη; Το τον είχε πιάσει ξαφνικά; Τι είχε αλλάξει; Η μανία μου με τα κόμικς δεν ήταν τίποτα καινούριο. Τόσο μπορεί να του την είχε δώσει το γραπτό μήνυμα που του έστειλα για τον δάσκαλο των μαθηματικών, να ξεχείλισε το ποτήρι;"¹¹⁸

¹¹⁸ ό.π., σ. 176.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό του αναδρομικού αφηγητή του *Γκάτερ* είναι η διαρκής προσπάθειά του να ερμηνεύσει τις αντιδράσεις που τώρα είναι αντικείμενο της εξιστόρησής του. Έτσι, χωρίς να παραβιάζει τους γνωστικούς περιορισμούς της τότε αντίληψής του, καθώς αναπλάθει τις εμπειρίες που πρόσφατα έχει ζήσει, φαίνεται ιδιαίτερα επικεντρωμένος στην αυτο-εξήγηση, στην αναλυτική επεξεργασία της συμπεριφοράς του. Στο παρακάτω ενδεικτικό χωρίο, η αφήγηση της εξωτερικής δράσης ακολουθείται από αναλυτικό σχόλιο που αιτιολογεί ό,τι έχει προηγηθεί και ανήκει φανερά στο αναστοχαζόμενο αφηγηματικό "εγώ". Στη συνέχεια, ένα σχήμα σωρευτικών ερωτημάτων και αντίστοιχων υποθετικών απαντήσεων, ανάλογο με αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω, θα μπορούσε να αποδίδει είτε τις σκέψεις του χαρακτήρα σε αφηγημένο μονόλογο είτε τις σκέψεις του αφηγητή που επανεξετάζει τη στιγμή της εμπειρίας και προσπαθεί να την ερμηνεύσει. Σε κάθε περίπτωση, η ασάφεια γύρω από την προέλευση των συγκεκριμένων διεργασιών δημιουργεί την αίσθηση εγγύτητας αφηγητή και χαρακτήρα, η οποία όμως κλονίζεται από την προφανή παρουσία του αναδρομικού αφηγητή που επεξεργάζεται λογικά την αναπαριστώμενη δράση:

Γύρισα στον υπολογιστή μου χωρίς να αγγίζω τίποτα από το εξωφρενικό πρωινό. Όχι επειδή δε συμπαθούσα τα λουκάνικα, το μπέικον και τα αυγά, αλλά απλά επειδή εγώ αυτές τις από τηλεφώνου υποκρισίες δεν τις πάω. Ξαφνικά η μητέρα μου ανησύχησε για την υγεία μου. Τι ήταν πάλι αυτό το κουφό; Την έπνιξαν οι ενοχές της; Αν όντως ενδιαφερόταν για μένα έπρεπε να ήταν εδώ στα δύσκολα, στα ουσιαστικά. Είχε όμως ήδη κάνει τις επιλογές της. Μαμά εξ αποστάσεως εμένα δε μου έλεγε τίποτα. Έτσι δεν την είχα ανάγκη. Αλλωστε ήταν αργά πια για να επανορθώσει. Δεν της κρατούσα κακία βέβαια. Με τα χρόνια άρχιζα να την καταλαβαίνω περισσότερο. Τη ζωή μου όμως θα τη διαπραγματευόμουν μόνος σε όλα τα επίπεδα¹¹⁹.

Η αναζήτηση αιτιωδών σχέσεων πίσω από αντιδράσεις του ίδιου και των άλλων διατρέχει σταθερά όλη την αφήγηση. Στο σημείο αυτό, αξίζει να επισημανθεί ο υποθετικός χαρακτήρας του επεξηγηματικού σχολιασμού, που περισσότερο αποκαλύπτει έναν ανήσυχο νου σε διαδικασία αναζήτησης νοημάτων παρά μια κατασταλαγμένη συνείδηση, έτοιμη να διατυπώσει βεβαιότητες σχετικά με το παρελθόν της. Ο Αλέξανδρος, ως αναδρομικός αφηγητής, επιστρέφει στις πρόσφατα

¹¹⁹ ό.π., σ. 39.

βιωμένες εμπειρίες του διατηρώντας την περιορισμένη του οπτική, η οποία επιβάλλεται από την ελάχιστη χρονική απόσταση που τον χωρίζει από την ιστορία, αλλά συγχρόνως προσπαθώντας να κατανοήσει καλύτερα τα γεγονότα. Το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, άλλωστε, διακρίνει το *Γκάτερ* από τα τυπικά αστυνομικά μυθιστορήματα, καθώς ο ήρωας, περισσότερο από την επίλυση του μυστηρίου, φαίνεται προσανατολισμένος στην προσωπική του ενδοσκόπηση, που οδηγεί τελικά -μέσα από τις περιπέτειές του- στην ωρίμασή του και το πέρασμα στην ενηλικίωση. Με αυτή την έννοια, η επιλογή της υποκειμενικής αυτοβιογραφικής αφήγησης με έμφαση στο χαρακτήρα εξυπηρετεί τους διευρυμένους στόχους που θέτει το μυθιστόρημα της Ντορίνας Παπαλιού, σε σχέση με την επικρατέστερη επιλογή της αντικειμενικής τριτοπρόσωπης αφήγησης για τα μυθιστορήματα δράσης και περιπέτειας, όπου η εσωτερική αναπαράσταση είναι συνήθως περιορισμένη.

Εκτός από την αναλυτική αιτιώδη προσέγγιση της προγενέστερης εμπειρίας, εμφανίζεται -σπανιότερα- σχολιασμός του αφηγητή σε γνωμικό ενεστώτα καθώς και σύντομα σχόλια -μέσα σε παρενθέσεις- που αξιολογούν τη δράση με ειρωνικό συνήθως τόνο. Αξίζει να σημειωθεί ότι και οι δύο παραπάνω μορφές σχολιασμού του αφηγηματικού "εγώ" δεν αποτελούν γενικευμένη πρακτική. Ωστόσο, η παρουσία τους επιβεβαιώνει την υπερέχουσα ματιά του αναδρομικού αφηγητή πάνω στο αφηγηματικό υλικό:

Πήρα τους δρόμους χωρίς να ξέρω πού πηγαίνω. δεν μπορούσα να επιτρέψω στον εαυτό μου να ξεσπάσει σε λυγμούς σαν μικρό παιδί για την ατυχία που με έδερνε, ούτε ήμουν αλκοολικός να τρέξω σε ένα μπουκάλι ούισκι για συμπαράσταση. Δυστυχώς σ' αυτή τη ζωή τους γονείς μας δεν έχουμε την τύχη να τους επιλέγουμε. Φυσικά υπάρχουν και πολύ χειρότερα και αυτό το ήξερα καλά με όσα είχα δει μικρός στα ταξίδια μου στη μαμά εξ αποστάσεως στην Αφρική. Όμως ο καθένας δικαιούται σ' αυτή τη ζωή να διαμαρτύρεται γι' αυτό που τον καίει προσωπικά¹²⁰. [η έμφαση δική μου]

Πλάι στο φάκελο ήταν αφημένο ένα σημειωματάκι που έγραφε πως θα έλειπε όλη τη μέρα (Λες και τον ρώτησα ποτέ τι θα έκανε, λες και με ένοιαζε)¹²¹.

¹²⁰ ό.π.. σ. 175.

¹²¹ ό.π.. σ. 209.

Στα επαγγελματικά ραντεβού φοράει πάντα ένα από τα πολλά πανομοιότυπα μαύρα κοστούμια (από φαντασία δεν σκίζει ο πατέρας μου ούτε στο ντύσιμο ούτε στη ζωή)¹²².

Η διαρκής προσπάθεια αιτιολόγησης-επεξήγησης της αναπαριστώμενης εμπειρίας σε μια προσπάθεια βαθύτερης κατανόησης και αποτίμησης της πραγματικότητας, προδίδει έναν σαφέστατα δυσαρμονικό αφηγητή, ευδιάκριτα αποστασιοποιημένο από το βιοματικό του "εγώ", αλλά συγχρόνως -κυρίως λόγω της χρονικής εγγύτητας- εν μέρει συγχωνευμένο ακόμη με την περιορισμένη οπτική του. Η δυσαρμονική φύση της αφήγησης αναγνωρίζεται, άλλωστε, στην έμμεση απόδοση των εσωτερικών διεργασιών με ρήματα αντίληψης, με προηγμένο λεξιλόγιο και επεξεργασμένες μεταφορές, και στον εν γένει αναλυτικό και αφηρημένο τρόπο με τον οποίο αποτυπώνονται οι σκέψεις και τα συναισθήματα:

Περπατούσα χωρίς προορισμό. Το μυαλό μου βρισκόταν σε απόλυτη σύγχυση, η ψυχή μου χίλια κομμάτια και η Ιζαμπέλλα δεν ήταν πια κοντά μου να με στηρίζει, όπως μόνο εκείνη γνώριζε. Με την εικόνα της πάλι να ξεπηδά ανεξέλεγκτα μπροστά μου, ένιωθα μια ακόμη ήττα να βαραίνει το βιογραφικό μου¹²³.

Κατακλυζόμουν από ακατάσχετη και ανεξέλεγκτη οργή. Δεν άκουσα καμιά φωνή πίσω μου να μου φωνάζει "Αλέξανδρε, πού πας;". Δεν προσπάθησε να με σταματήσει. Αναμενόμενη η αντίδρασή μου. Έτσι κι αλλιώς μέσα μου τον είχα ξεγράψει¹²⁴.

Γύρισα σπίτι κουρελιασμένος. Η νύχτα με έπνιγε, βαριά όσο ποτέ άλλοτε από τα εξωφρενικά δυσάρεστα γεγονότα της ημέρας που έρχονταν και προστίθενταν το ένα πίσω από το άλλο¹²⁵.

Η χρονική εγγύτητα ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης και της δράσης καθορίζει σημαντικά το είδος της αφήγησης και στο μυθιστόρημα της Αλεξάνδρας Κ*, **Lalaland**¹²⁶. Στο εισαγωγικό σημείωμα η αφηγηματική φωνή προαναγγέλλει την αναδρομική αφήγηση που θα ακολουθήσει προσδιορίζοντας μάλιστα τον τόπο και τον χρόνο της αναπαριστώμενης ιστορίας: "Ο χώρος όπου εκτυλίσσονται τα παρακάτω είναι η Ελλάδα της Κρίσης, ο τόπος είναι για την ώρα η Αθήνα, ο χρόνος είναι το Καλοκαίρι

¹²² ό.π.. σ. 24.

¹²³ ό.π.. σ. 178.

¹²⁴ ό.π.. σ. 174.

¹²⁵ ό.π.. σ. 207.

¹²⁶ Κ* Αλεξάνδρα. (2012). *Lalaland*. Αθήνα: Πατάκης.

Που Τα Βρήκαμε Σκούρα. Οι ήρωες είναι τα παιδιά Παρολίγον. Τα θέματα που τους απασχολούν είναι τα ίδια που απασχολούσαν και τις προηγούμενες γενιές, με τη διαφορά ότι οι Παρολίγον δεν μπορούν να κάνουν σχέδια παρά μόνο για το εξαιρετικά κοντινό μέλλον. Για την ερχόμενη Δευτέρα, ας πούμε¹²⁷". Η ιστορία ξεκινάει από την Αθήνα όπου η ηρωίδα ετοιμάζεται να αναχωρήσει για τη Μύκονο, τόπο των καλοκαιρινών της διακοπών. Το εισαγωγικό σημείωμα φαίνεται να είναι γραμμένο το φθινόπωρο του ίδιου χρόνου. Έτσι, η πράξη της αφήγησης είναι ένας απολογισμός των σημαντικών για την ηρωίδα γεγονότων που συνέβησαν τις προηγούμενες εβδομάδες στη Μύκονο, αφού εκείνη έχει ήδη επιστρέψει στην Αθήνα και ετοιμάζεται να ξεκινήσει μια νέα φάση της ζωής της στη Νέα Υόρκη. Ο τίτλος του τελευταίου κεφαλαίου "*Κάθε τέλος και αρχή (ή ένα καλοκαίρι σε past forward)*" επιβεβαιώνει την εντύπωση που έχει ήδη διαμορφωθεί από το εισαγωγικό σημείωμα ότι η αναδρομική αφήγηση της ηρωίδας είναι μια ευκαιρία να αναστοχαστεί τις πολύ σημαντικές εμπειρίες του πρόσφατου καλοκαιριού, οι οποίες οδήγησαν στην ουσιαστική της ενηλικίωση και την έναρξη ενός νέου κύκλου στη ζωή της.

Το πολύ μικρό χρονικό διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στην αφηγηματική πράξη και την αναπαριστώμενη εμπειρία, όπως και στην περίπτωση του *Γκάτερ*, αποτελεί έναν πρώτο δείκτη συνοχής αφηγητή και χαρακτήρα. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα υπάρχουν όμως και άλλα σημαντικά στοιχεία που ενισχύουν τη συγχώνευση της αντίληψης της ηρωίδας που αφηγείται με την αντίληψη της ηρωίδας που πρωταγωνιστεί στην ιστορία. Σε όλη την έκταση του βιβλίου, μολονότι ο υστερόχρονος χαρακτήρας της αφήγησης έχει προσδιοριστεί ήδη από την εισαγωγή, κυριαρχεί η αφήγηση σε ενεστώτα, η οποία εναλλάσσεται με μικρότερα τμήματα αφήγησης σε ιστορικούς χρόνους. Η Cohn επισημαίνει τον ιδιαίτερο χρωματισμό που προσδίδει στην αφήγηση *ο ενεστώτας της ανάκλησης*¹²⁸, όπως ονομάζει τον αφηγηματικό ενεστώτα σε πλαίσιο πρωτοπρόσωπης αφήγησης, ο οποίος, ενώ αναφέρεται σε μια εμπειρία του παρελθόντος, στιγμιαία δημιουργεί μια απατηλή σύμπτωση των δύο χρονικών επιπέδων, κυριολεκτικά «ανακαλώντας» την αφηγημένη στιγμή στη στιγμή της αφήγησης. Η αναδρομική φύση της ενεστωτικής

¹²⁷ *Lalaland*, σ. 11.

¹²⁸ Στα αγγλικά *evocative present*. βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 198. Η Cohn αναφέρει (2001: 373) ότι παίρνει τον όρο από τον Leo Spitzer, ο οποίος τον εφαρμόζει στη λυρική ποίηση στο "Überseitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik" στο *Stilstudien II* (1922 rpt. Μόναχο 1961) σσ.50-83.

αφήγησης ενισχύεται με την παροδική εμφάνιση ιστορικών χρόνων, αλλά η ευκολία με την οποία ο αφηγηματικός ενεστώτας εναλλάσσεται με τον αφηγηματικό αόριστο, διαμορφώνει έναν αφηγητή που ανακαλεί το παρελθόν σαν να ήταν παρόν, ανεξάρτητα από το αν χρησιμοποιεί τον αόριστο ή τον ενεστώτα χρόνο.

Επιπλέον, εκτός από την εκτεταμένη χρήση του αφηγηματικού ενεστώτα, η απουσία αυτο-εξήγησης είναι σημαντικό στοιχείο αρμονίας της αφήγησης. Ούτε μια φορά σ' ολόκληρο αυτό το μυθιστόρημα η αναδρομική αφηγήτρια δεν επισύρει την προσοχή στο παρόν αφηγούμενο «εγώ» της, προσθέτοντας γνώμες ή κρίσεις που δεν ήταν δικές της κατά τη διάρκεια της παρελθούσης εμπειρίας. Σε αντίθεση με τον στοχαστικό αφηγητή του *Γκάτερ*, ούτε αναλύει, ούτε γενικεύει, απλώς καταγράφει τα εσωτερικά συμβάντα, αντιπαραθέτοντάς τα συχνά σε αταίριαστη διαδοχή, χωρίς να ψάχνει αιτιακές συνδέσεις. Η αυτο-αφήγηση της Λου είναι αρμονική, ακόμα κι όταν περιέχει ρήματα αντίληψης για να αποδώσει έμμεσα τις εσωτερικές της διεργασίες. Ο αφηγηματικός λόγος είναι έντονα εκφραστικός και χρωματισμένος με το ιδίωμα της ηρωίδας (ελλειπτική σύνταξη, επιφωνήματα, εκφράσεις προφορικού λόγου, αγγλικές λέξεις και φράσεις, αθυροστομία), ενώ το ύφος αποτυπώνει εκτός από τη νεαρή ηλικία της ηρωίδας και την ψυχολογία της αναπαριστώμενης εμπειρίας:

Σηκώνομαι και μπαίνω στη θάλασσα. Ζεστή, κρύα, δε με νοιάζει. Θέλω μόνο να μη με βλέπει ο Τομά, να μπορούν οι μύες μου να κάνουν όσες συσπάσεις θέλουν ανενόχλητοι. Ακούω μέσα στο κεφάλι μου σε λούπα όλα αυτά που μου είπε. Ακούω τη λίστα με τις φοβίες. Ακούω τη μάνα μου να γκρινιάζει για τη Μύκονο και τον πατέρα μου να με υπερασπίζεται. Ακούω το παραμικρό τριζύμιο του ταβανιού. Ακούω σειρήνες ασθενοφόρων και σειρήνες πυροσβεστικής και σειρήνες περιπολικών, τα κλικ της μηχανής μου, την τηλεόραση της θείας Λουκίας, τις δηλώσεις ενός πρωθυπουργού που αποχωρεί, την παράδοση του Συνταγματικού, τη Λίτσα Πατέρα να λέει το ζώδιό μου, τις δηλώσεις του Πρωθυπουργού που αναλαμβάνει, την απόρριψη μιας δουλειάς που δε ζήτησα ποτέ, την απόρριψη ενός αγοριού που δε γνώρισα ακόμη, το μπιπ της πιστωτικής που δεν έγινε δεκτή και φωνές, Πολλές φωνές μαζί. Βουρκώνω. Παλεύω να θυμηθώ τότε έκλαμα τελευταία φορά, αλλά μάλλον ήταν παλιά. Κολυμπάω γρήγορα όλο και πιο βαθιά. Ολόκληρος ο χειμώνας βγαίνει από εκεί που τον είχα καταχωνιάσει και κλαίω. Πολύ κλάμα. Πού ξέσπασμα. Πολύ νερό. Εκνευριστικά πολύ νερό¹²⁹.

¹²⁹ *Lalaland*, σ. 47.

Στο παραπάνω ενδεικτικό απόσπασμα, η αφήγηση της δράσης της ηρωίδας εναλλάσσεται με τις σκέψεις της σε άμεση παράθεση χωρίς διακριτικά σημεία. Η αρμονική αυτο-αφήγηση εναλλάσσεται με αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο χωρίς σημεία παράθεσης. Η σταθερή χρήση του ενεστώτα, που άλλοτε αναγνωρίζεται ως αφηγηματικός ενεστώτας και άλλοτε ως ενεστώτας του εσωτερικού μονολόγου, δημιουργεί μια κοινή γραμματική δράσης και σκέψης, καλλιεργώντας την ψευδαίσθηση της άμεσης αναπαράστασης της εμπειρίας που επιτυγχάνει η ταυτόχρονη αφήγηση. Στην πραγματικότητα η αναδρομική στάση διατηρείται, αλλά η υπερέχουσα αφηγηματική φωνή έχει εξαφανιστεί, στην πραγματικότητα έχει ταυτιστεί με τη φωνή, τη δράση και τη σκέψη του "εγώ" της εμπειρίας. Έτσι, η αφήγηση σε ενεστώτα περιλαμβάνει μια συσώρευση δράσης, σκέψεων, επιθυμιών και αισθήσεων σε ένα ετερόκλητο, αλλά και αδιαίρετο σύνολο, που φιλοδοξεί να αποδώσει τη συνειρμική και ακατάστατη λειτουργία της συνείδησης.

Οι άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης -αρμονική αυτο-αφήγηση και αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος χωρίς σημεία παράθεσης- διαμορφώνουν συνθήκες συνοχής αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ", που η χρονική εγγύτητα αφήγησης και εμπειρίας δεν εξασφαλίζει από μόνη της, όπως φάνηκε στο μυθιστόρημα *Γκάτερ*, που εξετάστηκε παραπάνω. Η συγχώνευση των δύο συνειδήσεων, αφηγήτριας και ηρωίδας, διακόπτεται περιστασιακά, όταν με μεταφηγηματικά σχόλια του τύπου "*πίσω στο εδώ και τώρα*", "*Σ' αυτό το σημείο ας κάνουμε μια παύση, για να τονίσουμε ότι*" κλπ., η αφηγήτρια υπενθυμίζει την αναδρομική φύση της αφήγησης. Άλλωστε η παρουσία του αφηγητή-ενορχηστρωτή (οργανωτική λειτουργία) γίνεται αισθητή μεταξύ άλλων και από τους τίτλους των κεφαλαίων, καθένας από τους οποίους αποτελεί είτε ένα εκ των υστέρων σχόλιο της τωρινής αναδρομικής αφηγήτριας σχετικά με το περιεχόμενο του κεφαλαίου της ιστορίας είτε ένα μεταφηγηματικό σχόλιο σχετικά με την ίδια την οργάνωση της αφηγηματικής πράξης:

κεφ. 1ο: Το κεφάλαιο χωρίς το οποίο το βιβλίο θα άρχιζε απ' το δεύτερο κεφάλαιο, γεγονός που θα προκαλούσε σύγχυση και δυσθυμία και αίσθημα ανασφάλειας για όσες βεβαιότητες έχουμε σ' αυτή τη ζωή.

κεφ. 2ο; Το κεφάλαιο με τις χρήσιμες πληροφορίες για τους ήρωες. Είναι μεγάλο σε έκταση, ώστε να γίνει απολύτως κατανοητό ότι οι χαρακτήρες δεν είναι μονοδιάστατοι.

κεφ. 8ο: Το κεφάλαιο όπου πάει να γίνει μια απόπειρα αυτοκριτικής. Το κεφάλαιο τελειώνει πριν γίνει.

Στην αφήγηση διαπλέκονται κάποτε και οι συνήθεις περιλήψεις-συνόψεις παλαιότερων γεγονότων και συμπληρωματικές πληροφορίες για τα πρόσωπα και τις καταστάσεις και σπανιότερα, προληπτικές παρεμβάσεις που προϊδεάζουν για μεταγενέστερες εξελίξεις: *"Αυτός που αργότερα θα έπαιρνε το καθόλου μυστηριώδες όνομα 'Μίστερ Μυστήριο' και που θα την απασχολούσε σε πολλές πτώσεις ακόμη -και άλλες τόσες πτήσεις. Αυτά όμως θα γίνουν αργότερα. Για την ώρα βρισκόμαστε στα μέσα Ιουνίου και το Λου δεν έχει ιδέα ποιος είναι αυτός ο άγνωστος που φωνάζει στα αγγλικά να μην κουνηθεί κανείς από τη θέση το.*¹³⁰ "

Όμως, η σημαντικότερη διάσταση αφηγητή-χαρακτήρα πραγματοποιείται ήδη στο πρώτο κεφάλαιο, όπου η αναδρομική αφηγήτρια ξεκινάει την αφήγησή της θέτοντας τον εαυτό της κυριολεκτικά έξω από την ιστορία, προσπαθώντας ξεκάθαρα να αποστασιοποιηθεί από την πρωιμότερη εκδοχή του εαυτού της, που πρωταγωνιστεί στην ιστορία. Η αφηγήτρια του *Lalaland* στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου πρωτότυπα παρουσιάζει την ηρωίδα με τριτοπρόσωπη αναφορά και εξωτερική εστίαση, σαν να παρουσιάζει ένα άλλο πρόσωπο, ενώ ουσιαστικά πρόκειται για τον ίδιο της τον εαυτό σε προγενέστερη εκδοχή (και μάλιστα όχι πολύ μακρινή): *"Εξι και μισή το πρωί, στο λιμάνι του Πειραιά, βλέπω εκείνη, το Λου, με δυο καφέδες στο χέρι να κουτουλάει από τη νύστα πάνω σε μια στοίβα βαλίτσες*¹³¹". Εκτός από την αναφορά και περιγραφή της ηρωίδας σε τρίτο πρόσωπο, εμπλέκει στην αφήγηση τον φακό μιας κάμερας που εστιάζει πάνω της: *"Ο φακός κάνει ζουμ στο απελπισμένο βλέμμα της ηρωίδας. Το πλάνο ανοίγει."* Και λίγο πιο κάτω: *"Ο φακός κατεβαίνει στο φούτερ της ηρωίδας, το οποίο γράφει: Carry your emotional baggage"*¹³². Η αναδρομική αφηγήτρια, από την απόσταση του παροντικού χρόνου της αφηγηματικής πράξης και από μια δεσπίζουσα (πεφωτισμένη) θέση, ανακαλεί τον εαυτό της κάποιες βδομάδες πριν και τον παρατηρεί σαν εξωτερικός παρατηρητής μέσα από το φακό μιας κάμερας. Η συμβολική παρουσίαση του βιωματικού "εγώ" της ηρωίδας

¹³⁰ ό.π., σ. 26.

¹³¹ ό.π., σ. 14.

¹³² ό.π.

μέσα από μια κάμερα, αποτελεί ιδιαίτερα εύστοχο εύρημα, καθώς υπαινίσσεται τη σημαντική αλλαγή στην προσωπικότητα της τωρινής αφηγήτριας, η οποία μέσα από την εξέλιξη της ιστορίας κατέληξε στην απόφασή της να ακολουθήσει επαγγελματικά την κλίση της στη φωτογραφία.

Στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου η αφηγήτρια αποκαλύπτει ποια είναι η σχέση της με την ηρωίδα και, πιο συγκεκριμένα, την ταύτιση των δύο προσώπων, αφηγητή και χαρακτήρα. Αποκαλύπτει ακόμη την πρόθεσή της να αφηγηθεί τα πρόσφατα γεγονότα που οδήγησαν στην εσωτερική της αλλαγή-ωρίμαση μέσα από την οπτική του πρωιμότερου εαυτού της, με άλλα λόγια την πρόθεσή της να αφηγηθεί την ιστορία συγχωνεύοντας τον τωρινό της εαυτό με τον εαυτό που έζησε τα γεγονότα τη στιγμή που τα ζούσε. Έτσι, η αφήγηση της ηρωίδας είναι ένας αναδρομικός απολογισμός που εντάσσεται μέσα στη διαδικασία ωρίμασής της, ώστε να ολοκληρωθεί το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Το Λου είναι ο εφηβικός εαυτός της αφηγήτριας-ηρωίδας και η Λου είναι η ώριμη-ενήλικη εκδοχή του. Τα γεγονότα που παρουσιάζονται σ' αυτή την ιστορία και που έλαβαν χώρα στη Μύκονο μερικές εβδομάδες του καλοκαιριού σημάδεψαν και προκάλεσαν το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση: την εξέλιξη από το Λου, την μπερδεμένη έφηβη του εισαγωγικού κεφαλαίου, στην ώριμη και αποφασιστική Λου, που στο τέλος του μυθιστορήματος εγκαινιάζει έναν νέο κύκλο ζωής.

Έτσι, φαίνεται ότι η αφηγήτρια-ηρωίδα ανακαλεί τα γεγονότα σε μια προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού και αυτογνωσίας, ώστε να συνειδητοποιήσει, όπως η ίδια αναφέρει: *"να ξέρει τι αφήνει πίσω"*. Άλλωστε, την αφηγηματική περίσταση της αναδρομικής της αφήγησης τη διατυπώνει με ακρίβεια και η ίδια η αφηγήτρια τη μοναδική φορά που εμφανίζεται αποκάλυπτα, με την ταυτότητα του δημιουργού της αφήγησης, με διαφοροποιημένα τυπογραφικά στοιχεία από το κύριο σώμα αφήγησης, στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου, αφού έχει ολοκληρωθεί η παρουσίαση της ηρωίδας με τριτοπρόσωπη αναφορά και με εξωτερική εστίαση. Στον εμβόλιμο λόγο της φανεράς αναδρομικής αφηγήτριας ενώνονται το Λου και η Λου, για να συνεχιστεί η αφήγηση στο ίδιο -το πρώτο- γραμματικό πρόσωπο:

Αυτά είδα εγώ, η Λου, στην πρώτη μου συνάντηση με το Λου, ένα πρωί στις αρχές του καλοκαιριού. Το Καλοκαίρι που τα Βρήκαμε Σκούρα είχε φτάσει πιο γρήγορα απ' ό,τι είχαμε

όλοι υπολογίσει. Μέχρι εκείνη να γίνει εγώ, θα ήθελα να ξέρω τι αφήνει πίσω. Από σήμερα λοιπόν αρχίζω να βλέπω τον κόσμο με τα δικά της μάτια¹³³.

Παράλληλα, η πρωτότυπη παρουσίαση του βιωματικού "εγώ" με τον τρόπο που αναφέρθηκε είναι πολύ εύστοχο εύρημα, για να αποδοθεί η σχέση που δημιουργείται ανάμεσα στο εγώ της αφήγησης και το εγώ της δράσης στη συνέχεια του βιβλίου. Αν και η αφήγηση πολύ συχνά γίνεται ταυτόχρονη με την κυριαρχία του αφηγηματικού ενεστώτα, αν και παρατίθενται εκτεταμένα τμήματα από τις σκέψεις της ηρωίδας χωρίς σημεία παράθεσης (αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος), με άλλα λόγια, αν και καλλιεργείται συχνά η αίσθηση συγχώνευσης αφηγήτριας και ηρωίδας, έχουν ωστόσο, εκ προοιμίου, με σαφήνεια προσδιοριστεί οι συνθήκες της υστερόχρονης αφήγησης και η αποστασιοποιημένη θέση του αναδρομικού αφηγητή. Ο αναγνώστης γνωρίζει από την αρχή ότι η αφηγήτρια επιστρέφει με την εκ των υστέρων γνώση στα προγενέστερα γεγονότα, για να αναθεωρήσει, να συνειδητοποιήσει, να επεξεργαστεί. Παρατηρεί τον εαυτό της "απ'έξω", σαν εξωτερικός παρατηρητής, σαν να βλέπει τα πλάνα μιας ταινίας με πρωταγωνίστρια την ίδια.

Από την άλλη πλευρά, την ίδια στιγμή που η αναδρομική αφηγήτρια παίρνει θέση ως εξωτερικός παρατηρητής, τελικά διεισδύει στο μυαλό της πρωταγωνίστριας και αποδίδει με την άμεση τεχνική του αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου χωρίς σημεία παράθεσης ή με αρμονική αυτό-αφήγηση τις εσωτερικές της διεργασίες. Σε μεγαλύτερο βαθμό από το *Γκάτερ*, στο *Lalaland* ο συνδυασμός της χρονικής εγγύτητας μεταξύ ιστορίας και αφήγησης με τις άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης της ηρωίδας ενισχύουν τη συνοχή μεταξύ αφηγηματικού και βιωματικού εγώ και αποδυναμώνουν την παρουσία της ενήλικης συγγραφικής φωνής. Η έντονα εκφραστική, συναισθηματικά φορτισμένη και ηλικιακά χρωματισμένη, γλώσσα της αρμονικής αναδρομικής αφηγήτριας, όσο μειώνει την απόσταση από την αναπαριστώμενη εμπειρία, τόσο απομακρύνεται από το καλούπι της ενήλικης συγγραφικής εξουσίας.

Το τρίτο μυθιστόρημα που, όπως το *Γκάτερ* και το *Lalaland*, περιλαμβάνει ενδοδιηγητικό αναδρομικό αφηγητή, ο οποίος δεν απέχει μεγάλο χρονικό

¹³³ ό.π., σ. 29.

διάστημα από τα εξιστορούμενα γεγονότα, είναι το *Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ*¹³⁴. Παράλληλα, το μυθιστόρημα της Κικής Ζουμπουλάκη είναι το μόνο από όλα τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα στο οποίο ο χαρακτήρας-αφηγητής απευθύνει την αφήγησή του σε έναν επίσης ενδοδιηγητικό αποδέκτη. Στην πραγματικότητα, αν υπήρχαν τα συνήθη ημερολογιακά στοιχεία στην αρχή του κειμένου, το μυθιστόρημα θα μπορούσε να θεωρηθεί επιστολικό, καθώς το σύνολο της αφήγησης μοιάζει με μια μακροσκελή επιστολή, αν και δεν προσδιορίζεται με σαφήνεια ο γραπτός χαρακτήρας του κειμένου. Η απουσία ενδείξεων προφορικής εκφώνησης και η έλλειψη αναφορών στο παρόν της αφηγηματικής πράξης πιστοποιούν ότι πρόκειται για αφήγηση αυτοβιογραφικού τύπου και όχι για αυτοβιογραφικό μονόλογο, όπως τα μυθιστορήματα της αμέσως επόμενης ενότητας. Παρά τον ψευδο-επιστολικό της χαρακτήρα, στην πραγματικότητα, η αφήγηση είναι η αναδρομική εξιστόρηση παρελθοντικών εμπειριών, με την ιδιαιτερότητα να απευθύνεται στο πρόσωπο που έχει προκαλέσει τη δημιουργία της.

Η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα γίνεται αντιληπτή ήδη από τον τίτλο *Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ*, όπου προβάλλεται και προοικονομείται ο καθοριστικός ρόλος του αποδέκτη της αφήγησης στην ιστορία που θα παρουσιαστεί. Με έναν ασυνήθιστο τρόπο, το μυθιστόρημα της Ζουμπουλάκη ξεκινάει από το κείμενο που αναγράφεται στο εξώφυλλο, όπου περιέχεται η φράση του τίτλου και περιγράφεται αδρομερώς η αφηγηματική περίσταση που προκάλεσε την αφήγηση: "*Δεν υπάρχει μεγαλύτερο ψέμα από το 'δεν μπορώ να ζήσω χωρίς εσένα'. Φυσικά και μπορώ. Το κάνω ήδη με μεγάλη επιτυχία και θα συνεχίσω να το κάνω. Πολύ θα ήθελα να πιστεψα στη μία και μοναδική αγάπη και στο ότι ο καθένας βρίσκει μία και μόνη φορά στη ζωή του "το άλλο του μισό". Όμως δεν το πιστεύω. Πιθανόν να μην είμαι τόσο ρομαντική όσο κάποιοι άλλοι, γιατί είμαι βέβαιη ότι εκεί έξω υπάρχει σίγουρα για μένα κάποιος καλύτερος και καταλληλότερος από ότι εσύ. Απλά δεν τον έχω συναντήσει ακόμα. Και μέχρι να τον συναντήσω, δεν μπορώ παρά να ανακυκλώνω στο μυαλό μου τη δική μας ιστορία".*

Η ιστορία που αποτελεί αντικείμενο αφήγησης περιστρέφεται γύρω από την περίπλοκη σχέση της Νίκης, της έφηβης ηρωίδας με τον επίσης έφηβο Δήμο, και περιλαμβάνει τις πολλές και διαφορετικές φάσεις αυτής της σχέσης: εφηβικά σκιρτήματα, εντάσεις, καβγάδες, συμφιλιώσεις και τελικά έναν δυνατό αλλά

¹³⁴ Ζουμπουλάκη, Κ. (2013). *Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ*. Αθήνα: Κέδρος.

ανεκπλήρωτο έρωτα. Η τωρινή αφήγηση, η οποία απευθύνεται στο Δήμο σε β' πρόσωπο, ουσιαστικά βοηθά την αφηγήτρια-ηρωίδα να ξεδιαλύνει και να αναγνωρίσει τα πραγματικά της συναισθήματα γι' αυτόν. Η προσήλωση της αφηγήτριας στην εξιστόρηση των προγενέστερων εμπειριών πιστοποιεί την αναδρομική φύση της αφήγησης. Σε αντίθεση με τους τυπικούς επιστολικούς αφηγητές, οι οποίοι, ακόμα και όταν παρεμβάλλουν αναδρομικές εξιστορήσεις, με κάθε ευκαιρία επιστρέφουν στο παρόν αφηγηματικό τους "εγώ", η συγκεκριμένη αφηγήτρια δεν εκτρέπεται ποτέ από την αναδρομική αφήγηση σε ιστορικό χρόνο, για να σχολιάσει τον κόσμο της ιστορίας εκφράζοντας τις τωρινές της σκέψεις και συναισθήματα ή για να αναφερθεί στις παρούσες συνθήκες της ζωής της. Οι μόνες αναφορές στο αφηγηματικό "εγώ" σε ενεστώτα χρόνο πλαισιώνουν την αναδρομική αφήγηση στην αρχή και στο τέλος της ιστορίας και εμφανίζουν τον φορέα της αφηγηματικής πληροφορίας ως ενδοδιηγητικό αναδρομικό αφηγητή.

*Και κάπως έτσι φτάνουμε στο **σήμερα**. Τι μέρα είναι σήμερα; Μια Πέμπτη, τέλη Μαΐου. Χρονιάς αδιάφορη. Για μας η χρονιά θα είναι πάντα αδιάφορη. Δεν είμαι μεγάλη, αλλά είμαι αρκετά μεγάλη, ώστε να μπορώ να πω ότι ξέρω τον εαυτό μου. Και ξέρω ότι, ακόμα και τώρα αν σε δω, είναι αδύνατο να μη νιώσω τίποτα¹³⁵. [η έμφαση δική μου]*

Η αφήγηση ξεκινάει από τη γνωριμία των δύο εφήβων, όταν είναι μαθητές της Α' Λυκείου και φτάνει μέχρι την αρχή της φοιτητικής ζωής των ηρώων, όταν η αφηγήτρια-ηρωίδα αναγνωρίζει ότι "δεν είμαι μεγάλη, αλλά είμαι αρκετά μεγάλη ώστε να μπορώ να πω ότι ξέρω τον εαυτό μου." Η χρονική απόσταση που μεσολαβεί ανάμεσα στη δράση και την αφήγηση, η οποία δεν ξεπερνάει τα τρία χρόνια των τάξεων του Λυκείου, προοδευτικά συρρικνώνεται και σχεδόν εκμηδενίζεται στο τέλος της ιστορίας, όταν η Νίκη, φοιτήτρια πια, αισθάνεται την ανάγκη να πραγματοποιήσει έναν απολογισμό των προηγούμενων εμπειριών, αλλά και να πάρει δυναμικές αποφάσεις για τον ρόλο του εφηβικού της έρωτα στην ενήλικη ζωή της:

Τα τέλη με προβληματίζουν. Δεν πιστεύω ότι υπάρχει τέλος. Όσο ζούμε και όσο νιώθουμε, η σχέση μας, όποια κι αν είναι αυτή τελικά, θα συνεχίζεται. Ακόμη κι αν δεν ξαναϊδωθούμε ποτέ. [...] Αυτή τη στιγμή τραβάω το δικό μου δρόμο, κι αν κάποια στιγμή διασταυρωθεί ξανά με τον

¹³⁵ Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ; σ. 215.

δικό σου, ελπίζω να είσαι πάλι με το ποδήλατο και να με φωνάζεις ασπούμπαλη μόλις με δεις. Αυτή τη φορά θα γυρίσω.

Όπως και στην περίπτωση του *Γκάτερ*, η μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στο αφηγηματικό και το βιοματικό "εγώ", εξασφαλίζει εγγύτητα μεταξύ τους, αλλά όχι πλήρη συγχώνευσή τους, λόγω της δυσαρμονικής μορφής της αφήγησης. Μολονότι η αφηγήτρια είναι σταθερά επικεντρωμένη στις αναπαριστώμενες εμπειρίες, ανακαλεί από απόσταση τον εαυτό της ως πρωταγωνιστή αυτών των εμπειριών. Η δράση εξιστορείται με την ουδέτερη -μη εκφραστικά χρωματισμένη- γλώσσα και τη γραμματική ιστορικών χρόνων της δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης. Ο εσωτερικός κόσμος της ηρωίδας αποτυπώνεται με αφθονία ρημάτων συνείδησης που συμπυκνώνουν τις σκέψεις και τα συναισθήματα της ηρωίδας, ενώ ακόμα και όταν η αναπαράσταση της συνείδησης εστιάζει σε μια ειδική στιγμή του παρελθόντος, ένας υπερέχων αφηγητής κινείται μπρος-πίσω στο χρόνο από αποτέλεσμα σε αιτία, με την ικανότητα να δίνει λεπτομέρειες, να εξετάζει λεπτομερώς, να διαφωτίζει περασμένα σκοτεινά σημεία, να αναθεωρεί και να διορθώνει λανθασμένες εκτιμήσεις. Το βασικό χαρακτηριστικό της αναδρομικής αυτό-αφήγησης της Νίκης είναι η αδιάκοπη αυτο-εξήγηση:

Ακόμη και σήμερα, όποτε σκέφτομαι αυτή τη μέρα, σκέφτομαι μόνο τις πιθανότητες. Πώς θα μπορούσαμε να είμαστε σήμερα αν είχες τολμήσει να κάνες μια ερώτηση. Μία ερώτηση¹³⁶.

Τώρα ξέρω γιατί το έκανες. Ξέρω ότι ήθελες να συνεχίσω προτού συνειδητοποιήσω την πτώση και φοβηθώ να ξαναέβω. Ξέρω ότι είχες δίκιο. Τότε, όμως, το μόνο που σκεφτόμουν ήταν οι γρατσουνιές και ο πόνος στα γόνατά μου και το αίμα και τα χαλίκια που ήταν μπηγμένα στις παλάμες μου, κι εσένα, που μ' έβλεπες έτσι και δε με λυπόσουν, και δε με άφηνες να σταματήσω¹³⁷.

Εκείνο το βράδυ για πρώτη φορά ευχήθηκα να πεθάνω. όχι ότι είχα σκοπό να αυτοκτονήσω, όπως φοβήθηκαν ο Κώστας και η Αναστασία και κατασκήνωσαν πάλι όλη τη νύχτα στο σαλόνι μου για να με προσέχουν. Απλώς, στην πιο δύσκολη στιγμή μου, όταν ζύπνησα πάλι κλαίγοντας στις δύο το πρωί, με το στήθος μου να πονάει από τη δύναμη και τη συχνότητα των λυγμών, ευχήθηκα ολόψυχα η καρδιά μου να σταματούσε από μόνη της να χτυπάει.[...] Δεν έκλαιγα

¹³⁶ Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ, σ. 71.

¹³⁷ ό.π., σ. 53.

γιατί με απέρριψες. Έτσι, κι αλλιώς, δεν σε είχα ποτέ για να σε χάσω. Έκλαιγα για τον καιρό που είχα χάσει παραμένοντας σιωπηλή, ενώ ταυτόχρονα ήξερα ότι δεν θα μπορούσα να σου το είχα πει νωρίτερα. Έκλαιγα γιατί, όσο κι αν το ήθελα, δε μπορούσα να σε μισησω. Αλλά κυρίως έκλαιγα γιατί είχα ανακαλύψει ότι η απάντησή σου δεν άλλαζε τίποτα, ότι εξακολουθούσα να νιώθω το ίδιο για σένα¹³⁸.

Σε όλα τα παραπάνω ενδεικτικά αποσπάσματα είναι προφανές ότι η αναδρομική αφηγήτρια, αν και πλησιάζει πολύ κοντά στη βιωμένη εμπειρία και την τοποθετεί στο μικροσκόπιο για να ανακαλύψει "με το φακό στο χέρι τη μικροδομή της ζωής"¹³⁹, δεν θα μπορούσε να είναι πιο απομακρυσμένη από τη στιγμή της εμπειρίας, διότι, όπως εύστοχα παρατηρεί η Dorrit Cohn, "ο φακός αυτός απομακρύνει καθώς μεγαθύνει"¹⁴⁰. Έτσι, μολονότι η χρονική εγγύτητα αφηγητή-χαρακτήρα δεν επιτρέπει την κατασταλαγμένη ματιά του ώριμου ενήλικου που αναπολεί τα νεανικά του χρόνια, ωστόσο, συγχρόνως, δεν αποκλείει την αναλυτική προσέγγιση του βιώματος από τον έφηβο ή νεαρό ενήλικα που αναστοχάζεται τις πρόσφατες εμπειρίες του, για να τις επεξεργαστεί και να τις κατανοήσει. Ο έντονα δυσαρμονικός χαρακτήρας μιας τέτοιας αφήγησης, ακόμα και αν ανήκει σε έναν αυτοδιηγητικό έφηβο-αφηγητή εμποδίζει την πλήρη συγχώνευση με τον βιοματικό εαυτό και προδίδει -χωρίς να προβάλλει ωστόσο- την ενήλικη συγγραφική φωνή πίσω από προσωπείο της εφηβικής φωνής.

Το τελευταίο μυθιστόρημα που εξετάζεται στην παρούσα ενότητα, με τον τίτλο *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*¹⁴¹, εμφανίζει μια ιδιάζουσα αφηγηματική κατάσταση από την οποία απουσιάζει πλήρως η διάθεση αυτο-εξήγησης και η αιτιώδης αναλυτική προσέγγιση της αναπαριστώμενης εμπειρίας που χαρακτηρίζει τους δυσαρμονικούς εφηβικούς αφηγητές του *Γκάτερ* και του *Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ*, αλλά χωρίς να χρησιμοποιεί τον αφηγηματικό ενεστώτα ως βασικό χρόνο αφήγησης, όπως η κυρίως αρμονική εφηβική αφηγήτρια του *Lalaland*. Το πρόσφατο μυθιστόρημα της Μυρτώς Δεληβοριά χρησιμοποιεί έναν πρωτότυπο από αφηγηματική άποψη ενδοδιηγητικό αναδρομικό αφηγητή, ένα δεκαπεντάχρονο αγόρι, τον Αλέξη, που νοσηλεύεται σε κωματώδη κατάσταση μετά από τροχαίο

¹³⁸ ό.π., σ. 157.

¹³⁹ βλ. Ortega y Gasset, J. (1956). *The Demahunization of Art and Other Writings on Art and Culture*. Νέα Υόρκη: Garden City, σελ. 33.

¹⁴⁰ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 9.

¹⁴¹ Δεληβοριά, Μ. (2015). *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*. Αθήνα: Κέδρος.

ατύχημα. Η αφηγηματική φωνή που αναλαμβάνει την πράξη της πρωτοπρόσωπης αφήγησης είναι η συνείδηση του δεκαπεντάχρονου τραυματία η οποία - παραβιάζοντας, προφανώς, κάθε συνθήκη ρεαλισμού και αληθοφάνειας- διαχωρίζεται από το σώμα, που παραμένει για μήνες καρφωμένο στο κρεβάτι του νοσοκομείου χωρίς καμία συνειδητή λειτουργία κι επικοινωνία με το περιβάλλον του. Το χρονικό διάστημα που διαρκεί ο διαχωρισμός η συνείδηση του δεκαπεντάχρονου κυκλοφορεί ως αόρατη ύπαρξη ανάμεσα στους ανθρώπους χωρίς τη δυνατότητα αλληλεπίδρασης μαζί τους, αλλά και στερημένη από κάθε ανάμνηση της προηγούμενης κατάστασής της. Η ιστορία ολοκληρώνεται, όταν ο αφηγητής ανακαλύπτει την αληθινή του ταυτότητα και αποφασίζει να συνενωθεί πάλι με το φαινομενικά αναισθητο μέχρι τότε σώμα, να βγει από την κωματώδη κατάσταση και να επανέλθει στη ζωή: "*Πλησίασα το αγόρι που ήταν ο εαυτός μου και ξάπλωσα μέσα του. Είχα αποφασίσει να δω την ταινία της ζωής μου μέχρι το τέλος*¹⁴²".

Η μη ρεαλιστική ταυτότητα του αφηγητή-ήρωα δεν είναι η μόνη ιδιαιτερότητα της αφηγηματικής κατάστασης του μυθιστορήματος, η οποία περιλαμβάνει έναν πρωτοπρόσωπο αφηγητή που λειτουργεί συγχρόνως ως αφηγητής-πρωταγωνιστής και ως αφηγητής-μάρτυρας. Συγκεκριμένα, ο δεκαπεντάχρονος αφηγητής παρακολουθεί ως εξωτερικός παρατηρητής την ιστορία του Πέτρου, ενός εφήβου που νοσηλεύεται στο ίδιο νοσοκομείο, αφού έχει επιζήσει από απόπειρα αυτοκτονίας. Ο αφηγητής αποφασίζει να ακολουθήσει με την ιδιότητα του "φύλακα αγγέλου" τον Πέτρο, όταν βγαίνει από το νοσοκομείο, και τον βοηθάει σταδιακά να ξεπεράσει το βαρύ και παρατεταμένο πένθος από την πρόωρη απώλεια του πατέρα του. Ενώ η αφήγησή του Αλέξη είναι επικεντρωμένη στις αντιδράσεις του Πέτρου, συγχρόνως παρουσιάζει τις δικές του ενέργειες και εσωτερικές διεργασίες, καθώς εμπλέκεται στην ιστορία με την αόρατη παρουσία του. Έτσι, τελικά, όταν αποκαλύπτεται η ταυτότητα του αφηγητή, αναδεικνύεται και η πραγματική μορφή της αφήγησης που περιλαμβάνει δύο ιστορίες και δύο πρωταγωνιστές, με τη μια ιστορία να συνυφαίνεται μέσα στην άλλη.

Ο αφηγητής είναι ενδοδιηγητικός, λόγω της φυσικής του παρουσίας στον κόσμο της ιστορίας, και συγχρόνως αναδρομικός, καθώς εξιστορεί σταθερά σε

¹⁴² Ένας άγγελος στο ταβάνι μου, σ. 203.

ιστορικό χρόνο τις εμπειρίες του. Ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης δεν προσδιορίζεται, αλλά δεν μπορεί να είναι μεταγενέστερος από την επανασύνδεσή του αφηγητή με το τραυματισμένο σώμα του, διότι όταν ο Αλέξης συνήλθε από το κώμα δεν είχε καμία ανάμνηση από την εξωκοσμική εμπειρία του. Γι' αυτό, άλλωστε, η τελική έκβαση της ιστορίας του Αλέξη και του Πέτρου παρουσιάζεται σε τριτοπρόσωπη αφήγηση από έναν απρόσωπο πανοραμικό αφηγητή, ο οποίος συνοψίζει σε λίγες σελίδες την τύχη των πρωταγωνιστών, αλλά και των άλλων προσώπων της ιστορίας. Έτσι, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του Αλέξη φαίνεται να είναι ο αναδρομικός απολογισμός των εμπειριών που βίωσε, κατά τη διάρκεια των μηνών που παρέμεινε διαχωρισμένος από το τραυματισμένο σώμα του.

Λόγω της ιδιομορφίας του αφηγητή που συνδυάζει στοιχεία αφηγητή-πρωταγωνιστή και αφηγητή-μάρτυρα, η σχέση αφηγητή-χαρακτήρα είναι πιο σύνθετη από τις άλλες αναδρομικές αυτό-αφηγήσεις και εξετάζεται σε δύο επίπεδα. Συγκεκριμένα, εξετάζεται η σχέση της αφηγηματικής φωνής τόσο με το βιοματικό εαυτό που πρωταγωνιστεί στην ιστορία όσο και με το χαρακτήρα που παρακολουθεί ως εξωτερικός παρατηρητής. Ο Αλέξης, ως αφηγητής-μάρτυρας δεν έχει καμία πρόσβαση στη συνείδηση του έφηβου Πέτρου. Σε κάθε στιγμή της αφήγησης, ο αφηγητής γνωρίζει όσα και ο αναγνώστης, καθώς η ιστορία του Πέτρου παρουσιάζεται με εξωτερική εστίαση που τηρείται σταθερά σε όλη την έκταση της αφήγησης. Ο Αλέξης, ως φύλακας-άγγελος του Πέτρου, διαρκώς αναρωτιέται ή διατυπώνει εικασίες για τον εσωτερικό κόσμο του προστατευμένου του, καθώς η αναγνώριση των σκέψεων και συναισθημάτων του δυσχεραίνεται από την παροδική αλαλία, την οποία ο Πέτρος έχει επιβάλλει στον εαυτό του μετά τον θάνατο του πατέρα του. Έτσι, η συνείδηση του Πέτρου αποκαλύπτεται στους αναγνώστες από τα συμπεράσματα-εικασίες που εξάγει ο αφηγητής παρατηρώντας τις εξωτερικές αντιδράσεις του σιωπηλού χαρακτήρα, καθώς και από την άμεση παράθεση του εσωτερικού του λόγου ως καταγραφή στο προσωπικό του ημερολόγιο. Οι ημερολογιακές καταγραφές, οι οποίες διακρίνονται από το κύριο σώμα της αφήγησης, καθώς αποδίδονται με διαφορετικούς τυπογραφικούς χαρακτήρες, δεν είναι ούτε συχνές ούτε εκτεταμένες, ώστε να αποκαλύπτουν επαρκώς την εσωτερική ζωή του Πέτρου, η οποία σε γενικές γραμμές παραμένει σκοτεινή.

Αντιθέτως, ο εσωτερικός κόσμος του αναδρομικού αφηγητή παρουσιάζεται με κάθε λεπτομέρεια, άλλοτε με έμμεσες και άλλοτε με άμεσες τεχνικές, διαμορφώνοντας συχνά συνθήκες συγχώνευσης αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ". Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η συνοχή του αναδρομικού αφηγητή με τον πρωιμότερο εαυτό του εξασφαλίζεται αρχικά από την αυστηρή τήρηση της περιορισμένης οπτικής του τελευταίου μέχρι την αποκάλυψη της αληθινής του ταυτότητας στο τέλος της ιστορίας. Καμία εκ των υστέρων διαπίστωση ή προληπτική παρέμβαση ή αξιολογικός σχολιασμός δεν προδίδει τη γνωστικά υπερέχουσα θέση του αφηγητή. Ο χαρακτήρας-αφηγητής παραμένει βυθισμένος στη σύγχυση και την άγνοια σε όλη τη διάρκεια της δράσης και ανακαλύπτει σταδιακά τα στοιχεία που είναι απαραίτητα στον αναγνώστη, αντί να τα παρεμβάλλει στην αφήγηση ως επεξηγηματικές συμπληρωματικές πληροφορίες:

Είχα πεθάνει; Αυτό αναρωτιόμουν. Μάλλον είχα πεθάνει. Ή έβλεπα ένα όνειρο.[...]Σε νοσοκομείο ήμουν, δε χωρούσε αμφιβολία. Όλοι τριγύρω φορούσαν άσπρες μπλούζες, και έβλεπα να έχουν περικυκλώσει κάποιον τον οποίο απομάκρυναν πριν προλάβω να δω ποιος ήταν. Ή αυτός ο κάποιος ήμουν εγώ και μόλις είχα πεθάνει, ή υπήρχε και κάποια άλλη λογική εξήγηση για όλα αυτά και θα την έβρισκα από στιγμή σε στιγμή¹⁴³.

Μου καρφώθηκε στο μυαλό μια ιδέα. Μήπως ήμουν κορίτσι; Μού έρχονταν όμως κάτι σιχαμερές ιδέες, ήθελα, για παράδειγμα, να ζύσω τη μύτη μου, αφού δε με έβλεπε κανείς, ή να ρεντώ δυνατά. Αυτά δεν είναι πράγματα που κάνουν τα κορίτσια. [...] "Ε, συγγνώμη, είναι κανείς εδώ;" άκουσα τη φωνή μου. Δεν ήμουν κορίτσι¹⁴⁴.

Η ευρηματική σταδιακή ανακάλυψη από τον ίδιο το χαρακτήρα των στοιχειωδώς αναγκαίων πληροφοριών, που συνήθως παρέχονται στον αναγνώστη ως σχολιασμός του δεσπόζοντος αφηγητή, εκτός από την καλλιέργεια του σασπένς και της έκπληξης για τον αναγνώστη, αποτελούν βασικό στοιχείο ταύτισης της οπτικής αφηγητή και χαρακτήρα στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα. Λόγω της ιδιάζουσας αφηγηματικής κατάστασης που περιγράφηκε παραπάνω, εδώ δεν υπάρχει καμία ένδειξη μεταγενέστερης γνώσης που να επιτρέπει την αναδρομική αιτιολόγηση της συμπεριφοράς του βιωματικού "εγώ". Επιπλέον, η εξαφάνιση της συνείδησης του αφηγητή στο τέλος της ιστορίας δε διαφέρει από τον θάνατο του αναδρομικού

¹⁴³ ό.π., σ. 11.

¹⁴⁴ ό.π., σ. 15-16.

αφηγητή-πρωταγωνιστή σε μια πιο συμβατική-ρεαλιστική αφήγηση. Στην περίπτωση αυτή, στις τελευταίες στιγμές της αυτο-αφήγησης, η χρονική απόσταση που χωρίζει τον αφηγητή από την αναπαριστώμενη εμπειρία εκμηδενίζεται αγγίζοντας τα όρια του συγχρονισμού δράσης και αφήγησης. Όμως, η ψευδαίσθηση της ταυτόχρονης αφήγησης καλλιεργείται συχνά και νωρίτερα, στα τμήματα της αφήγησης, όπου η περιγραφή των ενεργειών του χαρακτήρα-αφηγητή είναι τόσο λεπτομερής, ώστε η αφηγηματική πράξη φαίνεται να ακολουθεί τον ρυθμό της εξωτερικής δράσης:

Βαρέθηκα. Όλο μήπως και αν. Σκασίλα μου. Αν είχα πεθάνει, αυτό δεν άλλαζε. Κι αφού δεν ερχόταν κανείς να μου πει τι να κάνω, αποφάσισα να πάω μια βόλτα. Πήγα προς την πόρτα. Κι άλλη ιδέα μου κατέβηκε. Περνάω άραγε μέσα από τοίχους; Απλώνω το χέρι. Δεν περνάω. Νιώθω τον τοίχο. Το απλώνω για δεύτερη φορά και περνάω. Το μισό μου χέρι είναι από την άλλη πλευρά. Το τραβάω αμέσως πίσω. Εντάξει. Είναι λίγο ανατριχιαστικό να πεθαίνεις¹⁴⁵.

Στο παραπάνω ενδεικτικό απόσπασμα, το ρήμα "Βαρέθηκα" αποτυπώνει έμμεσα την ψυχική κατάσταση του αφηγητή και, στη συνέχεια, επεξηγείται από την άμεση παρουσίαση των εσωτερικών διεργασιών, αρχικά με αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο (*Όλο μήπως και αν. Σκασίλα μου*) και στη συνέχεια με αυτο-αφηγημένο μονόλογο (*Αν είχα πεθάνει, αυτό δεν άλλαζε*). Ακολουθεί πάλι έμμεσα απόδοση της συνείδησης σε ιστορικό χρόνο (*Κι άλλη ιδέα μου κατέβηκε*), την οποία διαδέχονται οχτώ προτάσεις σε ενεστώτα. Εδώ η δράση και η σκέψη παρατίθενται με την κοινή γραμματική του ενεστώτα, όπως είχε περιγραφεί παραπάνω στο *Lalaland*. Ο αφηγηματικός ενεστώτας που αποτυπώνει εξωτερική δράση (*Απλώνω το χέρι, Δεν περνάω, Το απλώνω για δεύτερη φορά και περνάω, Το τραβάω αμέσως πίσω*) και ο ενεστώτας του εσωτερικού μονολόγου (*Περνάω άραγε μέσα από τοίχους;, Το μισό μου χέρι είναι από την άλλη πλευρά, Εντάξει. Είναι λίγο ανατριχιαστικό να πεθαίνεις*) εναλλάσσονται διαρκώς μεταξύ τους, χωρίς διακριτικά σημεία ανάμεσά τους, διαμορφώνοντας την ψευδαίσθηση συγχρονισμού αφήγησης-εμπειρίας και, συνακόλουθα, συνθήκες ισχυρής ταύτισης αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ".

Στοιχεία αρμονίας εμφανίζονται και στα τμήματα αφήγησης σε ιστορικούς χρόνους, που είναι και η κυρίαρχη αφηγηματική δομή στο μυθιστόρημα. Ο

¹⁴⁵ ό.π., σ. 15.

αφηγηματικός λόγος αμφιταλαντεύεται διαρκώς ανάμεσα στο επεξεργασμένο και αναλυτικό ύφος ενός δυσαρμονικού αφηγητή και στο απλοϊκό και ελλειπτικό ύφος του καθημερινού προφορικού λόγου που ταιριάζει περισσότερο σε έναν αρμονικό αφηγητή. Το αποτέλεσμα είναι ένα ύφος υβριδικής μορφής, μια γλώσσα συγχρόνως εκφραστική και αναλυτική, που δεν υποστηρίζει ούτε την πλήρη διάσταση ούτε την πλήρη ταύτιση αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ":

Νευρίασα με τον εαυτό μου. Αυτό θα έπρεπε να είχα κάνει από την αρχή, κι όχι να πιάνω κώλους δεξιά και αριστερά. Με το που βγήκα έπρεπε να δω ποιος περίμενε για μένα. Αν περίμενε δηλαδή κάποιος. Φυσικά εκείνη την ώρα δεν υπήρχε κανείς εκεί, εμένα θα περίμεναν; Άμα δεν αντιμετωπίζεις με λίγη σοβαρότητα το θάνατό σου αυτά παθαίνεις. [...] Η ενοχή είναι ένα πολύ ύπουλο συναίσθημα. Ενώ νομίζεις ότι μπορείς πανεύκολα να την ξεφορτωθείς επικαλούμενος ένα κάρο δικαιολογίες, στην πραγματικότητα συμβαίνει το εξής παράδοξο, όσο περισσότερες δικαιολογίες βρίσκεις, τόσο μεγαλύτερο χώρο έχει πιάσει μέσα σου ή άτιμη και δε λέει να ξεκουμπιστεί¹⁴⁶.

Στο παραπάνω απόσπασμα, η συνείδηση που αποτυπώνεται με την έμμεση αναφορά της ψυχικής κατάστασης του ήρωα ("*Νευρίασα*"), με τον αναλυτικό αξιολογικό σχολιασμό της συμπεριφοράς του και τον επεξηγηματικό σχολιασμό σε γνωμικό ενεστώτα, ανήκει σε υπερέχοντα αφηγητή που αναθεωρεί από απόσταση το προγενέστερο βίωμά του. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, ο δεσπόζων αφηγητής προσπαθεί να συγχωνευτεί με τον εαυτό που βιώνει παρεμβάλλοντας ανάμεσα στα δύο τμήματα σχολιασμού φράσεις αυτο-αφηγημένου μονολόγου και εσωτερικού μονολόγου χωρίς σημεία παράθεσης. Επίσης διατηρεί γλωσσικά στοιχεία από την προσωπική του εφηβική ιδιόλεκτο, ακόμα και όταν σχολιάζει από δεσπόζουσα θέση τον κόσμο της ιστορίας. Κατά μία έννοια, η ενδιάμεση κατάσταση του ιδιάζοντος αφηγητή που βρίσκεται μετέωρος ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία αντικατοπτρίζεται στην ασταθή και αμφιταλαντευόμενη θέση του (απόσταση - συγχώνευση) σε σχέση με τον βιωματικό του εαυτό.

Ήμουν ένα φάντασμα ξερακιανό και μαραμένο. Μια αποτυχία της μετά θάνατον ζωής, ένα εξαϊλωμένο τίποτα. Μου πέρασε από το μυαλό η σκέψη να βγω από το νοσοκομείο για να δω μήπως μου θύμιζε τίποτα η πόλη, το χωριό, αυτό τέλος πάντων που υπήρχε εκεί έξω. Μήπως

¹⁴⁶ ό.π., σ. 20.

όμως δεν έπρεπε να απομακρυνθώ; Αν ερχόταν κάπου εκεί κοντά κάποια ανώτερη δύναμη και εγώ πάλι δεν ήμουν στη θέση μου¹⁴⁷;

Ομοίως, στο παραπάνω ενδεικτικό χωρίο από την ίδια σκηνή, η αφήγηση συνδυάζει επιμελημένο λεξιλόγιο με εκφράσεις προφορικού λόγου και περιλαμβάνει αρχικά έμμεσες αναφορές στις εσωτερικές διεργασίες και μάλιστα με πολλαπλή υπόταξη. Ο αφηγημένος μονόλογος που ακολουθεί μετριάζει την απόσταση που διαμορφώνεται από την έμμεση αναφορά που προηγήθηκε. Γενικά, η συστηματική χρήση του αυτο-αφηγημένου μονολόγου καλλιεργεί την αίσθηση συνοχής του αφηγητή με τον κόσμο της ιστορίας, ακόμα και σε σημεία της αφήγησης που η υπερβολικά συμπυκνωμένη αναπαράσταση της ιστορίας επιβεβαιώνει την πανοραμική θέα του αφηγηματικού υλικού από υπερέχοντα αφηγητή. Στη συνέχεια του παραπάνω χωρίου, ο ρυθμός της αφήγησης, που συνήθως ακολουθεί τον στατικό ρυθμό της δράσης, αιφνιδιαστικά επιταχύνεται. Ακόμη και σε αυτή την ολοφάνερη αποκάλυψη του αποστασιοποιημένου αναδρομικού αφηγητή, η παρουσία του αυτο-αφηγημένου μονολόγου, επαναφέρει την αίσθηση εγγύτητας με το βίωμα:

*Από κάπου έπρεπε να πιαστώ. Και πιάστηκα. Από ένα τάμπλετ. Το πήρα, χώθηκα σε μια γωνιά και τέρμα τα ερωτηματικά. Έπαιζα με τις ώρες. Για πέντε τουλάχιστον. Δε με ενοχλούσε πια που δεν ήξερα ποιος ήμουν, ούτε με απασχολούσαν τα πώς και τα γιατί. Και ξαφνικά συνειδητοποίησα ότι δεν είχαν περάσει πέντε ώρες, αλλά πέντε μέρες. Το υποψιάστηκα όταν θυμήθηκα ότι στην αρχή οι εκπομπές στην τηλεόραση έλεγαν "Καλή εβδομάδα". **Άρα; Δευτέρα.** Εκείνη την ώρα όμως έδειχναν τα "Φιλαράκια". **Άρα; Σάββατο ή Κυριακή μεσημέρι. Δηλαδή μπορεί να ήταν και έξι μέρες¹⁴⁸.** [η έμφαση δική μου]*

Συμπερασματικά, η χρονική εγγύτητα ανάμεσα στον έφηβο αυτο-διηγητικό αφηγητή και στην αναπαριστώμενη ιστορία των αυτοβιογραφικού τύπου αφηγήσεων που εξετάζονται στην παρούσα ενότητα συμβάλλει στη μείωση της απόστασης αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ", χωρίς, ωστόσο, να εξασφαλίζει την πλήρη συγχώνευση μεταξύ τους. Η τελευταία συνδέεται με την αυστηρή τήρηση του περιορισμένου οπτικού πεδίου του βιωματικού εαυτού, την έλλειψη ενδείξεων τονισμένης παρουσίας δεσπόζοντος αφηγητή και, απαραίτητα, με την παρουσία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης.

¹⁴⁷ ό.π., σ. 21.

¹⁴⁸ ό.π.

2.3.3. Μνημονική αφήγηση με έμφαση στον έφηβο χαρακτήρα

Κάποτε ο κυνηγός (1996)

Στο φάσμα των αναδρομικών αυτο-αφηγήσεων ανήκει και το μυθιστόρημα της Ελένης Σαραντίτη *Κάποτε ο κυνηγός*¹⁴⁹. Η αφηγήτρια-ηρωίδα, Ευρυδίκη, γεννημένη από οικογένεια προσφύγων στην Τασκένδη της πρώην Σοβιετικής Ένωσης, εξιστορεί τον επαναπατρισμό της οικογένειάς της στην Ελλάδα, τις προσπάθειες τους να κάνουν ένα καινούριο ξεκίνημα και να ορθοποδήσουν στην ίδια τους την πατρίδα, όπου βιώνουν μια νέα προσφυγιά. Κυρίως όμως η αναδρομική αφήγηση επικεντρώνεται στον συγκινητικό και ενθουσιώδη έρωτα της δεκαεπτάχρονης Ευρυδίκης με τον γιο του πλούσιου αφεντικού του πατέρα της, έρωτα που εμποδίστηκε από τις προκαταλήψεις και οδήγησε την οικογένεια σε έναν καινούριο, απροσδόκητο και πολύ οδυνηρό ξεριζωμό.

Ενώ η ηλικία της ηρωίδας της ιστορίας προσδιορίζεται με ακρίβεια, δεν υπάρχει καμία ένδειξη για τη χρονική απόσταση που έχει μεσολαβήσει ανάμεσα στην ιστορία και στην πράξη της αφήγησης. Ωστόσο, αν και ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης δεν προσδιορίζεται, η ομοδιηγητική αφηγήτρια του *Κάποτε ο κυνηγός* καταγράφεται ως ενδοδιηγητική αφηγήτρια (χαρακτήρας-αφηγητής) στη συνείδηση του αναγνώστη από τις πρώτες μόλις γραμμές της αφήγησής της: «*Ακούστε με κι εμένα*»¹⁵⁰. Το εισαγωγικό κεφάλαιο του μυθιστορήματος διαφέρει από όλα όσα ακολουθούν, καθώς, για πρώτη και τελευταία φορά, τοποθετεί την Ευρυδίκη ως φυσική παρουσία μπροστά στον αναγνώστη να αποκαλύπτει με σαφήνεια την πρόθεσή της να του διηγηθεί την ιστορία της. Η τελευταία φράση του κεφαλαίου λειτουργεί ως προοίμιο της αναδρομικής της αφήγησης: «*Και κάμποσα ακόμα. Που ελπίζω να τα αισθανθείτε διαβάζοντας την ιστορία μου*»¹⁵¹.

Ωστόσο, η αφηγηματική παρουσίαση της ιστορίας της Ευρυδίκης διαφέρει αισθητά από τις προηγούμενες αναδρομικές αφηγήσεις, καθώς δεν τηρεί την αυστηρή χρονική

¹⁴⁹ Σαραντίτη, Ε. (1996). *Κάποτε ο κυνηγός*. Αθήνα: Καστανιώτης.

¹⁵⁰ *Κάποτε ο κυνηγός*, σ. 10

¹⁵¹ *ό.π.*

αλληλουχία της τυπικής αυτοβιογραφικής αφήγησης. Μολονότι η φανερά συνειδητή αναδρομική αφηγήτρια απευθύνεται εξ αρχής στους μελλοντικούς αναγνώστες της ιστορίας της και τοποθετεί καθαρά τον εαυτό της στη θέση του υποκειμένου της αφηγηματικής πράξης, συγχρόνως αρνείται να αφήσει την πράξη της αφήγησης να επιβάλει μια αυστηρά γραμμική ακολουθία στις παρελθούσες εμπειρίες της, αλλά, αντιθέτως, φαίνεται αποφασισμένη να αφηγηθεί το παρελθόν της, όπως τα εξωτερικά συμβάντα παρουσιάζονται σε κείνην, υποταγμένα στη συνειρμική λειτουργία της μνήμης της.

Το παραπάνω χαρακτηριστικό της αφήγησης τοποθετεί το μυθιστόρημα της Ελένης Σαραντίτη στην κατηγορία των αναδρομικών τεχνικών που η Cohn ονομάζει *μνημονικές αφηγήσεις*¹⁵², οι οποίες διατηρούν τη συμβατική αφηγηματική παρουσίαση της αναδρομικής αυτό-αφήγησης, αλλά ακολουθούν μια ροή καθορισμένη όχι τόσο από τη χρονολογική σειρά των γεγονότων όσο από τη συνειρμική μνήμη. Σύμφωνα με την Cohn, η ριζική αποχρονολογικοποίηση του παρελθόντος είναι χαρακτηριστικό του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου, όπου η χρονική ακολουθία των προγενέστερων γεγονότων υποτάσσεται πλήρως στη χρονική ακολουθία της τωρινής πράξης αναπόλησης¹⁵³. Μάλιστα, η Cohn ονομάζει *μνημονικό μονόλογο* την παραλλαγή του εσωτερικού μονολόγου, κατά την οποία ο νους, τοποθετημένος σε ένα απόλυτο χρονικό κενό, στρέφεται συνεχώς στο παρελθόν¹⁵⁴. Ωστόσο, στο *Κάποτε ο κυνηγός*, η αφηγήτρια-ηρωίδα, όπως τονίστηκε παραπάνω, στο εισαγωγικό κεφάλαιο αναλαμβάνει τον ρόλο του δημιουργού της γραπτής εξιστόρησης που ο αναγνώστης κρατάει στα χέρια του: "*Που ελπίζω να τα αισθανθείτε διαβάζοντας την ιστορία μου*". Αυτή η πλαισίωση της ιστορίας με τη συμβατική αφηγηματική παρουσίαση της αυτοβιογραφικού τύπου αφήγησης απομακρύνει το μυθιστόρημα της Σαραντίτη από το είδος του εσωτερικού μονολόγου και το κατατάσσει στο ενδιάμεσο είδος της *μνημονικής αφήγησης*, που συνδυάζει - πάντοτε με τους όρους της Cohn- τη συνειρμική, μη χρονολογική ανάμνηση των παρελθόντων γεγονότων του μνημονικού μονολόγου με τη ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση της αυτοβιογραφικής αφήγησης.

¹⁵² βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 182.

¹⁵³ ό.π.

¹⁵⁴ Για τον μνημονικό μονόλογο (memory monologue) βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 184-185 και 247.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι η κυρίαρχη λειτουργία της μνήμης διαταράσσει τη χρονολογική αλληλουχία στη σειρά παρουσίασης των επιμέρους συμβάντων, αλλά τα ίδια τα συμβάντα γίνονται αντικείμενο αφήγησης με τον συμβατικό τρόπο της γραμμικής αφήγησης. Άλλωστε, η Cohn αναφέρει σχετικά με τις μνημονικές αφηγήσεις ότι "εξαρθρώνουν πολύ πιο εύκολα τη χρονική μακροδομή από ότι τη χρονική μικροδομή ενός κειμένου"¹⁵⁵, λόγω του αναπόφευκτου δεσμού μεταξύ ρεαλιστικής αφηγηματικής παρουσίασης και χρονολογικής αφηγηματικής ακολουθίας. Από τη στιγμή που δηλώνεται η γραπτή ή προφορική φύση της εξιστόρησης, η γλώσσα του αφηγητή υποτάσσεται στις αρχές που επιβάλλει η διαπροσωπική επικοινωνία και δεσμεύεται αναπόφευκτα σε μια στοιχειώδη χρονική ακολουθία, η οποία, αντιθέτως, δεν επιβάλλεται στη σιωπηλή αυτο-επικοινωνία του γνήσιου εσωτερικού μονολόγου.

Η αυτο-αφήγηση της Ευρυδίκης, μολονότι είναι ασυνεχής και αποσπασματική, καταδεικνύει την προσήλωση της αφηγήτριας στην αναπαράσταση της βιωμένης εμπειρίας. Η πλοκή του μυθιστορήματος εκτυλίσσεται γύρω από συγκεκριμένα γεγονότα, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται συνειρμικές παρεκβάσεις και επιμέρους αναδρομικές αφηγήσεις που αφορούν στις παρελθοντικές εμπειρίες της οικογένειας από τη ζωή τους στην Τασκένδη. Οι παρεκβάσεις αποτελούν αυτοτελή κεφάλαια και συνδέονται κάθε φορά έμμεσα με το περιεχόμενο της σκηνής που προηγήθηκε. Έτσι, ο αναγνώστης βρίσκεται ουσιαστικά διαρκώς εγκατεστημένος στη συνείδηση της αφηγήτριας από όπου παρακολουθεί άλλοτε την κύρια αναδρομική αφήγηση των εμπειριών της μετά την εγκατάσταση στα Τρίκαλα και άλλοτε τις εγκιβωτισμένες επιμέρους αναδρομικές αφηγήσεις ως προϊόν της συνειρμικής λειτουργίας του νου της ηρωίδας.

Οι εγκιβωτισμένες αναδρομικές αφηγήσεις συχνά εξιστορούν εμπειρίες που δεν έχει βιώσει η ίδια η ηρωίδα, όπως για παράδειγμα το χρονικό του εκπατισμού των προγόνων της στον Εμφύλιο και τις προσπάθειές τους να ζήσουν και να αναπτυχθούν στην καινούρια πατρίδα. Πάντως, είτε πρόκειται για παλαιότερες εμπειρίες που η αφηγήτρια είχε βιώσει στην Τασκένδη είτε για στοιχεία που πληροφορήθηκε από άλλους, οι συνειρμικές παρεκβάσεις της Ευρυδίκης

¹⁵⁵ ό.π., σ. 183.

καταδεικνύουν την παρουσία μιας υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής που ανακαλεί στη συνείδησή της τα γεγονότα της βασικής ιστορίας. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, ο ελεύθερος τρόπος με τον οποίο παρεμβάλλονται οι συνειρμοί της ηρώιδας και η επαναφορά της αφήγησης στην βασική ιστορία, χωρίς την παρουσία αφηγηματικού ιστού που να συνέχει τα γεγονότα σε μια γραμμική ροή, υποδηλώνει μια αφηγηματική φωνή που επιθυμεί να παραμείνει αθέατη, ώστε να επικεντρωθεί η αφήγηση στον κόσμο της ιστορίας και στο βιωματικό «εγώ» που συμμετέχει σ' αυτή.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της απουσίας επεξηγηματικής σύνδεσης μεταξύ των σκηνών που προηγούνται και ακολουθούν τις συχνές συνειρμικές παρεκβάσεις είναι όταν η διακοπή της γραμμικής ροής μιας σκηνής βρίσκει την ηρώίδα να ασχολείται τρυφερά με τη γάτα της: *"Αναβαν και πύρωναν τα μάγουλά μου καθώς κατευθυνόμουν προς τη βαλανιδιά, προς τη Λιολιό και τα γατάκια της, τα βήματα μου ήταν ασταθή. Γι' αυτό πήγα και ξάπλωσα πλάι στην κουφάλα και η γάτα νιαούριζε αναστατωμένη και πεινασμένη, κι απορημένη που δεν της έδινα καμία σημασία, που την αγνοούσα ώρα, μα κάποτε σηκώθηκα, σύρθηκα σχεδόν κοντά της, τη χάιδεσα, της μίλησα, την κοίταξα, τη φρόντισα"¹⁵⁶*. Αφού παρεμβάλλονται στη δράση οι σκέψεις της ηρώιδας που ακολουθούν τις συνειρμικές διαδρομές της συνείδησής της, η επιστροφή στην αρχική σκηνή και την εξέλιξη της πλοκής γίνεται μετά από δύο κεφάλαια χωρίς καμία οργανωτική υπόδειξη από το αφηγηματικό "εγώ", ώστε να διευκολύνει τον αναγνώστη να παρακολουθήσει τη χρονολογική σειρά. Η σύνδεση της διαταραγμένης ροής στη συνείδηση του αναγνώστη δε γίνεται με επεξηγηματικό σχολιασμό, αλλά με την αναφορά στα γατάκια, που η ηρώίδα χρησιμοποίησε ως πρόσχημα για να αποσυρθεί για λίγο στις μοναχικές της σκέψεις. Είναι αισθητή η απουσία του δεσπόμενου αφηγητή με την οργανωτική-σκηνοθετική του ιδιότητα: *"Καλώς την. Θα'σαι πεινασμένη, ε, παιδί μου; Να σερβίρω;"* [...] *«Να μην πάω πρώτα στη Λιολιό, γιαγιάκα;»* [...] *«Άντε, για, άντε στη Λιολιό. Μόνο βιάσου. Θα σε περιμένω"¹⁵⁷*. Και παρακάτω μετά από μια νέα παρεμβολή: *"Κάθε μέρα και μεγαλύτερα. Και ωραιότερα τα γατάκια, γιαγιά. [...] Πήγαινε να τα δεις κι εσύ γιαγιάκα. Μα προσοχή στη Λιολιό"¹⁵⁸*.

Η απουσία της μεσολάβησης της ανώτερης αφηγηματικής φωνής για την οργάνωση της ασυνεχούς και αποσπασματικής αφήγησής της πιστοποιεί τη διάθεση

¹⁵⁶ *Κάποτε ο κνηγός*, σ. 99.

¹⁵⁷ *ό.π.*, σ. 134.

¹⁵⁸ *ό.π.*, σ. 142.

συγχώνευσης με τον βιοματικό εαυτό, τη δεκαεπτάχρονη Ευρυδίκη της ιστορίας. Παρά την έλλειψη ενδείξεων που να πιστοποιούν χρονική εγγύτητα αφήγησης και δράσης, η αυτο-παράθεση των σκέψεων του "εγώ" που αφηγείται/γράφει την ιστορία εμφανίζει σαφείς ομοιότητες (λεξιλόγιο, γραμματική, σύνταξη, επιτονισμός, περιεχόμενο) με τον εσωτερικό λόγο του βιοματικού "εγώ" που λιγότερο ή περισσότερο άμεσα απεικονίζεται στην ιστορία. Γενικά, οι τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα διασφαλίζουν υψηλό βαθμό συνεκτικότητας μεταξύ χαρακτήρα και αφηγητή.

Συγκεκριμένα, η αυτο-αφήγηση της ηρωίδας του μυθιστορήματος της Ελένης Σαραντίτη είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση αρμονικής αυτο-αφήγησης. Από τη μια πλευρά, είναι σαφής η αποστασιοποιημένη από την ιστορία αναδρομική στάση της αφηγήτριας, η οποία διατηρείται σε όλη την έκταση της αφήγησης με τη σταθερή παρουσία των ιστορικών χρόνων που ποτέ δε διακόπτεται -ούτε περιστασιακά- από αφηγηματικό ενεστώτα, με την εκτεταμένη χρήση της θαμιστικής αφήγησης στο πρώτο κεφάλαιο, όπου η αφηγήτρια αρχίζει να ξετυλίγει την ιστορία της και, τέλος, με την παράθεση μιας σκηνής, στην οποία η ηρωίδα δεν ήταν παρούσα και, επομένως, αποτελεί πληροφορία που αποκτήθηκε αργότερα. Από την άλλη πλευρά, όμως, η Ευρυδίκη δεν υιοθετεί τη στάση του αποστασιοποιημένου ενθυμητή, ο οποίος «αχνηλατεί» από μια διευρυμένη οπτική γωνία την πρωιμότερη πορεία της ζωής του, αλλά περισσότερο λειτουργεί ως ένας «διακριτικός» αφηγητής, ο οποίος ταυτίζεται με την πρωιμότερη ενσάρκωσή του, αποκηρύσσοντας κάθε είδους γνωστικό προνόμιο που σχετίζεται με την έκβαση της ιστορίας ή με τη μελλοντική εξέλιξη των εμπλεκόμενων χαρακτήρων.

Η αναδρομική αφηγήτρια είναι αυστηρά επικεντρωμένη στα εξιστορούμενα βιώματα και τις άμεσες επιδράσεις τους στον εσωτερικό της κόσμο. Γι' αυτό δεν επισύρει ποτέ την προσοχή στην εκ των υστέρων γνώση της: απλώς καταγράφει τα εσωτερικά συμβάντα χωρίς να αναζητά αιτιακές συνδέσεις και χωρίς να τα ανασηματοδοτεί στο φως μεταγενέστερων ανακαλύψεων και συνειδητοποιήσεων. Έτσι, μολονότι έχει εκ προοιμίου δηλωθεί η αναδρομική φύση της αφήγησης, η διακριτική παρουσία της αφηγηματικής φωνής υποτάσσεται στις σκέψεις και στα αισθήματα του χαρακτήρα τη στιγμή ακριβώς που τα εκθέτει.

Επιπλέον, η συνοχή μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα στην αυτο-αφήγηση της Ευρυδίκης επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό από το σχεδόν ποιητικό ιδίωμα, το οποίο χαρακτηρίζει τη γλώσσα της αφήγησης που αποδίδει έμμεσα τα εσωτερικά συμβάντα: όχι με αφηρημένη έκφραση, αλλά με μεταφορά, όχι σε ουδέτερο τόνο, αλλά σε ρητορικό. Γενικά, η αυτο-αφήγηση είναι απόλυτα εμποτισμένη με το ιδιόμορφο ιδίωμα του χαρακτήρα: μικρές και ελλιπείς προτάσεις (απουσία ρήματος), ασύνδετα σχήματα, επιφωνήματα, ρητορικές ερωτήσεις, νεολογισμοί, πλήθος επιθέτων, επαναλήψεις, εμφατική πρόταξη των όρων. Το παρακάτω απόσπασμα είναι απλώς ενδεικτικό της ενιαίας ποιητικής γλώσσας που χαρακτηρίζει την αυτο-αφήγηση της Ευρυδίκης:

Τέτοιες ώρες ευχόμεναι να μην πλησιάσει, να μην καλοκάτσει το σκοτάδι. Ποτέ. Να μην κουκουλωθώ, να μην προσποιηθώ ότι κοιμάμαι, ότι παραδόθηκα στον ύπνο κι ότι ταξιδεύω. Μακριά. Στους πέρα κόσμους. Τους λαμπερούς. Τη μέρα εγώ επιθυμούσα, τη μέρα. Τη μέρα ήθελα. Και μάλιστα τη λιακαδάτη. Έτσι που να μπορώ να είμαι συνέχεια έξω, μαζί με τα δέντρα, μαζί με τα πουλιά και τους χρυσομπάμπουρες, μαζί με τα διάφανα φυλλαράκια, τις ασημιές πέτρες και τις σμαραγδένιες σάυρες που τρέχουν θορυβημένες να κρυφτούν, παράλογο βέβαια από μέρος τους, γιατί εγώ ποτέ δε θα τις ενοχλούσα, ίσα ίσα το πολύ να λιαζόμουν μαζί τους, παρεούλα δηλαδή. Τότε ίσως να άπλωνα και να τις χαιδέψω και θα το 'θελα, φαντάζομαι την αφή στο δέρμα τους, ολομέταξη μοιάζει, θα γλυκαίνονταν τα δάχτυλά μου από το χάδι τους, θα ανατρίχιαζαν κι αυτές από ευχαρίστηση¹⁵⁹.

Σε όλη την έκταση της αφήγησης, το λεξιλόγιο, η σύνταξη και ο ρυθμός της αφήγησης είναι τόσο ζωηρά «χρωματισμένα», ώστε μπορεί κανείς να μιλήσει για «μ ε τ ά γ γ ι σ η ύ φ ο υ ς», με την έννοια που η Cohn χρησιμοποίησε τον όρο του Leo Spitzer, για να χαρακτηρίσει το ύφος του αφηγητή που είναι έντονα διανθισμένο με στοιχεία από την ιδιόλεκτο του χαρακτήρα¹⁶⁰. Η Cohn επισημαίνει ότι, εφαρμοσμένη στις τεχνικές απόδοσης της συνείδησης, η φράση «μετάγγιση ύφους» μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε καθορισμένα χωρία όπου η ψυχο-αφήγηση εγγίζει τον αφηγημένο μονόλογο, δημιουργώντας έτσι ένα είδος ενδιάμεσου σημείου ανάμεσα στις δύο τεχνικές όπου μια αναφορική σύνταξη διατηρείται, αλλά όπου το ιδίωμα εμποτίζεται από το νοητικό ιδίωμα του πνεύματος το οποίο αποδίδει. Μεταφέροντας τις παραπάνω επισημάνσεις της Cohn στην αυτοδιηγητική αφήγηση, η Φαρίνου-

¹⁵⁹ ό.π., σ. 12.

¹⁶⁰ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 60.

Μαλαματάρη¹⁶¹ διαπιστώνει ότι, λόγω της ταυτότητας αφηγητή και ήρωα, ο εμποτισμός του αφηγηματικού κειμένου με στοιχεία από το ιδίωμα του ήρωα ή η εμφάνιση άλλων τυπολογικών δεικτών του αυτό-αφηγημένου μονολόγου παραπέμπουν ουσιαστικά σε έντονη συγχώνευση του αφηγητή με την οπτική του ήρωα, ανάλογη με αυτήν της αρμονικής ψυχο-αφήγησης.

Κατά συνέπεια, είναι εμφανής η εγγύτητα αυτού του αρμονικού τύπου ψυχο-αφήγησης προς τις πιο άμεσες τεχνικές μονολόγου για να αποδοθεί η σκέψη του χαρακτήρα. Η Cohn¹⁶² επισημαίνει ότι χωρία ψυχο-αφήγησης που χαρακτηρίζονται από μετάγχιση ύφους σπάνια συνεχίζονται σε μεγάλη έκταση χωρίς να ολισθαίνουν σε προτάσεις καθαρού αφηγημένου μονολόγου, πιο συχνά με τη μορφή των επιφωνημάτων και των ερωτημάτων, που είναι τόσο χαρακτηριστικά της τελευταίας τεχνικής. Επιβεβαιώνοντας την παραπάνω διαπίστωση, στο μυθιστόρημα *Κάποτε ο κυνηγός* η αρμονική αυτο-αφήγηση της ηρωίδας με τον υψηλό εμποτισμό του αφηγηματικού κειμένου από ιδιωματικά γλωσσικά στοιχεία πολύ συχνά διολισθαίνει σε αυτο-αφηγημένο μονόλογο. Οι εναλλαγές είναι συχνά τόσο ανεπαίσθητες, ώστε είναι σχεδόν δυσδιάκριτα τα όρια του αυτο-αφηγημένου μονολόγου από την έμμεση αναφορά της αρμονικής αυτο-αφήγησης. Άλλωστε και οι δύο τεχνικές, πιο άμεσες από την δυσαρμονική αυτο-αφήγηση και λιγότερο άμεσες από τον αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο, ενισχύουν τη συγχώνευση αφηγηματικού και βιωματικού «εγώ» και υπογραμμίζουν την υπεροχή της οπτικής του χαρακτήρα, χωρίς ωστόσο να εκμηδενίζουν τη διακριτική αλλά πάντοτε υπαρκτή παρουσία του αναδρομικού αφηγητή.

Άλλο σχήμα που επιφέρει συνοχή είναι ο τρόπος με τον οποίο σκέψεις και αισθήματα πλέκονται με αισθήσεις. Ακόμα και όταν το ψυχολογικό λεξιλόγιο (ρήματα συνείδησης) δηλώνει καθαρά τον έμμεσο χαρακτήρα της αφήγησης, η συνειδησιακή πρόσληψη της εξιστορούμενης εμπειρίας εμπλουτίζεται με τόσο λεπτομερή απόδοση της αισθητηριακής πρόσληψης, ώστε το αφηγηματικό «εγώ» -αν και πάντα παρόν- έχει φανερά παραδοθεί στην απόλυτη ανάπλαση του αφηγούμενου βιώματος. Στο παρακάτω απόσπασμα, ο αυτο-αφηγημένος μονόλογος της Ευρυδίκης πλαισιωμένος

¹⁶¹βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (1987). *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 20.

¹⁶² βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 60.

από φράσεις αναδρομικής αυτο-αφήγησης αναπαριστά τις μύχιες σκέψεις και ανείπωτες αισθήσεις που προκάλεσε μέσα της η θέα του καινούριου τους σπιτιού:

Εγώ δε μίλησα. Τι να 'λεγα; Ότι είχα αισθανθεί κάτι χέρια ν' απλώνονται από τα πλάγια του σπιτιού και να με καλούν με απαλά και φιλικά γνεψίματα; Κάτι δάχτυλα σαν λουλουδιασμένα κλαδιά δέντρων να λυγούν και να με καλωσορίζουν; Να μαρτυρούσα τη ζεστασιά που με είχε τυλίξει, παρά την υγρασία, μια ζεστασιά που μου αγκάλιασε πρώτα τα πλευρά και σιγά σιγά το λαιμό και τον αυχένα, τα μπράτσα και τις γάμπες; Δεν είπα τίποτα λοιπόν και μοναχά φορτωμένη ακολούθησα τους άλλους μέσα¹⁶³.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι, ακόμα κι όταν εμβαθύνει σε λεπτομέρειες των εξωτερικών ή των εσωτερικών συμβάντων, η αναδρομική αυτο-αφηγήτρια του μυθιστορήματος *Κάποτε ο κνηγός* δεν επιδεικνύει τη γνωστική υπεροχή ενός αναστοχαστικού αφηγητή, αλλά αποτυπώνει τη διεισδυτική αντίληψη με την οποία προσλαμβάνει ό,τι συμβαίνει μέσα της και γύρω της. Η Ευρυδίκη δεν είναι λιγότερο αντανakλαστική και διαφωτισμένη κατά τη διάρκεια των εξιστορούμενων εμπειριών από τη στιγμή που αφηγείται. Το παρακάτω απόσπασμα είναι ενδεικτικό της σταθερής της τάσης να προσδίδει στα βιώματά της μια βαθύτερη ερμηνεία, που όμως συνδέεται με την έντονα υποκειμενική αντίληψη του βιωματικού "εγώ" και όχι με μια αναθεωρημένη και γνωστικά υπερέχουσα μεταγενέστερη οπτική:

Την πρώτη φορά που τον είδα τρόμαξα σχεδόν. [...] Τρόμαξα γιατί μου φάνηκε πως γύρω του σχηματιζόταν ένα περίγραμμα από φως. Έλαμπε βέβαια ο ήλιος, η μέρα ασυννέφιαστη και καταγάλανη, οι ιτιές και οι ευκάλυπτοι έπλεαν μες στο ασημί, το ίδιο και οι λεύκες, μια λευκότητα διάφανη είχε κατακάτσει παντού, απ' άκρη σ' άκρη στο κτήμα, με το δικό του φως δεν είχε σχέση με την ατμόσφαιρα μήτε με τις αντανakλάσεις. Αυτός ακτινοβολούσε. Σαν να είχε απορροφήσει όλες τις ακτίνες, να τις είχε διαλύσει και μετά να τις έστελνε προς όλες τις κατευθύνσεις. Σαν να τις είχε καταπιεί και μετά τις έβγαζε με την αναπνοή του. Η σαν να ήταν ο ίδιος ο ήλιος, ή τελοσπάντων το είδωλό του¹⁶⁴.

Ο σχολιασμός των βιωμάτων της Ευρυδίκης διαφέρει από εκείνον που εκπορεύεται από τον σοφό και αποστασιοποιημένο αφηγητή της δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης, ακόμα κι αν οι παρατιθέμενες σκέψεις εκφέρονται σε ενεστώτα χρόνο. Όπως έχει

¹⁶³ *Κάποτε ο κνηγός*, σ. 16.

¹⁶⁴ *ό.π.*, σ. 51.

επισημανθεί και νωρίτερα, ο ενεστώτας συχνά δημιουργεί ασάφεια καθώς συχνά δεν είναι ευδιάκριτο αν συνδέεται με γνωμική παρέκβαση και σχολιασμό του αφηγητή ή αν σχετίζεται με παρατιθέμενο εσωτερικό μονόλογο του χαρακτήρα της εμπειρίας. Κάθε φορά που παρατίθενται, ωστόσο, γνωμικού τύπου σκέψεις της Ευρυδίκης, αυτές φαίνονται να προέρχονται περισσότερο από τη στιγμιαία ένταση του βιώματος παρά από τον μακρινό αναστοχασμό του μέσω του χρόνου και της ωρίμασης. Στο παρακάτω απόσπασμα, που αποτελεί την πρώτη παράγραφο ενός κεφαλαίου, ένα μεγάλο μέρος από τις σκέψεις της Ευρυδίκης διατυπώνεται σε γνωμικό ενεστώτα:

Αν έγγραφα στη Ρεγγίνα εκείνη τη νύχτα... Αν αφηρόμουν ελεύθερη να μιλήσω στη φιλενάδα μου. Τι λύτρωση που θα ήταν! Μα αδυνατούσα. Καλά καλά δε μπορούσα μήτε στον εαυτό μου να αφεθώ. Τυχαίνει, όχι συχνά βέβαια, να μη μπορείς να εκφραστείς. Να μη βρίσκεις τις λέξεις. Ή κι αν τις ξετρυπώνεις, να τις φοβάσαι. Οι λέξεις πολλές φορές καίνε. Ή γυμνώνουν. Κι άλλοτε πληγώνουν. Κι άλλοτε ξεγελούν. Και ξεσηκώνουν... Σε τρελαίνουν καμιά φορά οι λέξεις. Μεγεθύνονται. Στροβιλίζονται. Σε χτυπούν κατακέφαλα. Σου σφίγγουν το νου κι έπειτα σβήνουν, χάνονται και σ' αφήνουν αποσβολωμένο...¹⁶⁵

Ωστόσο, η δομή του παραπάνω αποσπάσματος είναι τέτοια, ώστε ακόμα και η παρουσία του γνωμικού ενεστώτα δεν απομακρύνει την αφήγηση από τον εσωτερικό κόσμο του βιωματικού «εγώ», όπως συνηθίζεται με τις συλλογιστικές παρεκβάσεις στις αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις. Οι φράσεις που «ανοίγουν» την παράγραφο, «ανοίγουν» μια δίοδο στο εσωτερικό της συνείδησης της Ευρυδίκης, η οποία ξαπλωμένη στο κρεβάτι της προσπαθεί να βάλει σε τάξεις τις σκέψεις της και να αφομοιώσει το πρωτόγνωρο συναίσθημα του έρωτα που έχει κυριεύσει κάθε μικρή γωνιά του εσωτερικού της κόσμου. Η συγκίνησή της δεν αποδίδεται έμμεσα με πλάγιο λόγο και ρήματα συνείδησης (*αισθανόμουν την ανάγκη να γράψω στη Ρεγγίνα εκείνη τη νύχτα*), αλλά με αυτο-αφηγημένο μονόλογο (*αν έγγραφα στη Ρεγγίνα εκείνη τη νύχτα*), που ως ενδιάμεση μορφή εσωτερικής αναπαράστασης γίνεται εύκολα γέφυρα προς την ακόμα πιο άμεση απεικόνιση της συνείδησης με παράθεση του εσωτερικού λόγου της ηρωίδας.

¹⁶⁵ ό.π., σ. 90.

Μια τελευταία τεχνική που χρησιμοποιείται στο μυθιστόρημα είναι η αυτούσια παράθεση επιστολών της ηρωίδας, οι οποίες εξασφαλίζουν τόσο άμεση πρόσβαση στην εσωτερική της ζωή όσο και ο αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος. Οι επιστολές αυτές απευθύνονται προς την αγαπημένη φίλη της Ευρυδίκης, Ρεγγίνα, η οποία έχει παραμείνει στην Τασκένδη. Η πρωτότυπη χρήση στο μυθιστόρημα *Κάποτε ο κυνηγός* ενός καθόλου ασυνήθιστου τεχνάσματος είναι η παράθεση ακόμα και επιστολής που δε γράφτηκε από την ηρωίδα, αλλά διαμορφώθηκε στο νου της σε μια προσπάθεια να βάλει σε λέξεις τα συγκεχυμένα και πρωτόγνωρα συναισθήματα που την είχαν κυριεύσει, όταν γνώρισε το Σωτήρη. Ο νοερός σχεδιασμός της μακροσκελούς επιστολής προς τη Ρεγγίνα ισοδυναμεί ουσιαστικά με αυτοπαραθήση των σκέψεών της. Έτσι, σε μια αφήγηση που ποτέ δεν καταργεί εντελώς την παρουσία του αναδρομικού αφηγητή -αν και πάντοτε διακριτική- το εύρημα της νοεράς επιστολής εγκιβωτίζει έντεχνα ένα χορταστικό κείμενο αυτόνομου μονολόγου. Η ενότητα ύφους μεταξύ των επιστολών και του αφηγηματικού λόγου της Ευρυδίκης ενισχύει τον βαθμό ταύτισης μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα: είναι σαφές ότι η υστερόχρονη αναδρομική αφήγηση και η εγκιβωτισμένη σύγχρονη επιστολική αφήγηση προέρχονται από την ίδια πηγή και αναδεικνύουν την υπεροχή της φωνής του βιωματικού «εγώ» σε όλη την έκταση της αφήγησης.

Αν θιθάσευα την καρδιά μου, αν νικούσα τις λέξεις, θα σηκωνόμουν και γραμμή θα πήγαινα στο παράσιτο, κι εκεί, στο τραπέζι της κουζίνας, θα αφηνόμουν. Θα της έγραφα:

Αγαπημένη μου Ρεγγίνα,

Πώς είναι να ερωτεύεσαι; Πώς είναι να σ' επισκέπτεται η αγάπη στα ξαφνικά; Χωρίς προειδοποίηση, δίχως ένα γνέψιμο, μια προετοιμασία –τίποτα. Να είσαι κάτω από τη βαλανιδιά, με ζέπλεκα μαλλιά και παλιοπάπουτσα, με το ξεβαμμένο μακό μπλουζάκι, κουρασμένη, ατημέλητη, νηστική από το πρωί, σκονισμένη από το δρόμο και ιδρωμένη, ένα τίποτα δηλαδή, και παρ'όλα αυτά να σε βρίσκει. Εκεί που δεν το περιμένεις.¹⁶⁶

2.3.4. Μνημονική αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή

Η άλλη φωνή (2005)

¹⁶⁶ ό.π., σ. 91.

Άλλο ένα μυθιστόρημα που εμφανίζει μια συμβατική αφηγηματική περίσταση αλλά ακολουθεί μια ασυνεχή σειρά παρουσίας του αφηγηματικού υλικού, καθορισμένη όχι από τη χρονολογική σειρά των γεγονότων, αλλά από τη συνειρμική μνήμη, είναι το μυθιστόρημα της Άννας Γκέρτσου-Σαρρή *Η άλλη φωνή*¹⁶⁷, με εντελώς διαφορετικό θέμα και ύφος από το κείμενο της Ελένης Σαραντίτη. Πρόκειται για την ιστορία της δεκαοχτάχρονης Μαρίνας, μαθήτριας της Γ΄ Λυκείου, η οποία ζει μια χρονιά ανησυχιών και διλημμάτων, καθώς πρέπει να επιλέξει ανάμεσα στη Νομική, με την έτοιμη επαγγελματική λύση, και την Αρχαιολογία, τη Σχολή που ονειρεύεται. Η Μαρίνα, ως ενδοδιηγητική αφηγήτρια, έχει σαφή επίγνωση της αφηγηματικής της πράξης, όπως η Ευρυδίκη του *Κάποτε ο κυνηγός*, αλλά, σε αντίθεση με την τελευταία, που εμφανίζεται ήδη από το εισαγωγικό σημείωμα στην παρούσα στιγμή της αφήγησης και προαναγγέλλει την αναδρομική της στάση σχετικά με την εξιστόρηση, η πρώτη, αν και επικοινωνεί περιστασιακά με τον αναγνώστη κατά τη διάρκεια της αφήγησης, ωστόσο, μόνο μετά το τέλος της αφήγησης αποκαλύπτει τον μεταγενέστερο χρόνο της αφήγησης, από τον οποίο ανακαλεί παρελθοντικές εμπειρίες. Μάλιστα, η χρονική εγγύτητα που προκύπτει τελικά μεταξύ αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ", σε αντίθεση με την απροσδιόριστη χρονική απόσταση στο *Κάποτε ο κυνηγός*, πιστοποιεί την εμπλοκή στην αφήγηση έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή.

Δύο σημαντικά περικειμενικά στοιχεία του μυθιστορήματος καταδεικνύουν ότι πρόκειται για μια γραπτή εξιστόρηση εμπειριών: οι τίτλοι, που η ίδια η αφηγήτρια έχει δώσει στα κεφάλαια στα οποία διαιρεί την ιστορία και, κυρίως, το υστερόγραφο στο τέλος του μυθιστορήματος. Οι τίτλοι των κεφαλαίων, αποδίδοντας επιγραμματικά το κεντρικό γεγονός της κάθε ενότητας με αμεσότητα και χιούμορ, απηχούν την εφηβική οπτική της ηρωίδας και όχι μια ενήλικη ουδέτερη αφηγηματική φωνή. Έτσι, φαίνονται να αποτελούν εσωτερικό στοιχείο, που ανήκει οργανικά στην αφήγηση και έχει γραφτεί από την ίδια την έφηβη αφηγήτρια και όχι εξωτερική προσθήκη του συγγραφέα, όπως συμβαίνει συχνά σε άλλες περιπτώσεις.

Εκτός από τους τίτλους, η οργανωτική λειτουργία της συνειδητής αφηγήτριας προβάλλεται με κάθε ευκαιρία και μέσα στη ροή της αφήγησης με μεταφνηματικά

¹⁶⁷ Γκέρτσου-Σαρρή, Α. (2005). *Η άλλη φωνή*. Αθήνα: Κέδρος.

σχόλια σχετικά με την ίδια την πράξη της αφήγησης: *"Έτσι, λοιπόν, για να ξαναγυρίσουμε στο θέμα μας, τίτλος, καθήκοντα και τυχερά ήρθαν μαζεμένα στο σπιτικό μας¹⁶⁸", "Όταν είναι ο Στέφανος -έτσι τον λένε, αν δεν το έχω ξαναπεί - τον καθυστερώ όσο γίνεται¹⁶⁹". Ωστόσο, μολονότι η επίγνωση της πράξης της αφήγησης δηλώνεται με σαφήνεια σε χωρία όπως τα παραπάνω, δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι η αφηγήτρια γράφει όσα εξιστορεί, ώσπου η σημείωση που έχει τοποθετηθεί ως υστερόγραφο μετά την ολοκλήρωση της αφήγησης, πιστοποιεί ότι πρόκειται για γραπτή παρουσίαση: *"Υ.Γ. Αναρτήθηκαν οι βαθμοί. Αρχαιολογία και Αθήνα με τα τσαρούχια! Στο σπίτι καταχάρηκαν. οι αντιρρήσεις ξεχάστηκαν. Το πανηγυρίσαμε. Ιδιαίτερα με το Στέφανο..."¹⁷⁰ "**

Το υστερόγραφο επιβεβαιώνει, επιπλέον, την αναδρομική στάση της αφηγήτριας, καθώς ουσιαστικά αποτελεί τη μοναδική έμμεση αναφορά στην παρούσα στιγμή της αφήγησης, από την οποία η αφηγήτρια βλέπει τις παρελθούσες εμπειρίες της αναδρομικά. Μάλιστα, το υστερόγραφο συμβάλλει στον προσδιορισμό του χρόνου της αφήγησης, καθώς υποδεικνύει ένα *terminus ante quem* πριν από το οποίο έχουν εξελιχθεί τα γεγονότα της ιστορίας. Συγκεκριμένα, η Μαρίνα στην παρούσα στιγμή της αφηγηματικής πράξης έχει ήδη κάνει την επιλογή της, αφού αφουγκράστηκε την «άλλη» φωνή, τη φωνή του εσωτερικού της κόσμου: έχει ήδη δώσει τις Πανελλαδικές εξετάσεις και έχει ήδη επιλέξει τη Σχολή της Αρχαιολογίας, που η ίδια επιθυμεί, αντί της Νομικής, στην οποία την καθοδηγούν οι γονείς της. Αναμένοντας τα αποτελέσματα των εξετάσεων, επιστρέφει νοερά στα γεγονότα της σχολικής χρονιάς που προηγήθηκε, της χρονιάς προετοιμασίας για τις Πανελλαδικές εξετάσεις -μιας χρονιάς ουσιαστικής ενηλικίωσης, η οποία τη μεταμόρφωσε από ευαίσθητη έφηβη σε έναν ώριμο άνθρωπο που πρέπει να πάρει τις σωστές αποφάσεις για το μέλλον του. Αφού έχει ολοκληρώσει τη γραπτή της εξιστόρηση, συμπληρώνει με ένα υστερόγραφο την αίσια έκβαση της ιστορίας με την επιτυχία της στη Σχολή που είχε τελικά αποφασίσει να επιλέξει.

Παρά τη σαφή αναδρομική φύση της αφήγησης, η ασυνεχής και αποσπασματική παρουσία των γεγονότων απομακρύνει το κείμενο από το είδος της τυπικής αυτοβιογραφικής αφήγησης. Η αφήγηση της Μαρίνας διαιρείται σε κεφάλαια που εξιστορούν επιμέρους επεισόδια, τα οποία κάποτε συνδέονται μεταξύ

¹⁶⁸ ό.π., σ. 41.

¹⁶⁹ ό.π., σ. 23.

¹⁷⁰ *Η άλλη φωνή*, σ. 126

τους μέσω της συνειρμικής λειτουργίας της μνήμης. Για παράδειγμα, το πρώτο κεφάλαιο τελειώνει με τη φράση "γιατί τότε θα γίνει στο σπίτι μας σεισμός", την οποία η ηρωίδα χρησιμοποιεί μεταφορικά. Στις πρώτες γραμμές του επόμενου κεφαλαίου, έχει κινητοποιηθεί στη μνήμη της αφηγήτριας η ανάμνηση της εμπειρίας ενός σεισμού με την κυριολεκτική έννοια του όρου, η οποία αποτελεί το αντικείμενο αφήγησης ολόκληρου του κεφαλαίου: "Όποτε λέω τη λέξη 'σεισμός' μου 'ρχεται στο μυαλό εκείνη η φοβερή μέρα που ολόκληρη η Αθήνα σείστηκε."¹⁷¹

Η συνειρμική σύνδεση δεν αποτελεί σταθερό τρόπο μετάβασης στο επόμενο κεφάλαιο της αφήγησης. Σε κάποιες περιπτώσεις η αφήγηση είναι εξαιρετικά ασυνεχής χωρίς ομαλή σύνδεση μεταξύ των επιμέρους επεισοδίων, ενώ κάποτε η δεσπόζουσα αναδρομική αφηγήτρια αναλαμβάνει φανερά να ρυθμίσει την επιστροφή στη ροή της αφήγησης: "Και για να ξαναγυρίσουμε στον Πέτρο, δε σκοτίστηκα ιδιαίτερα όταν τον πήρε το μάτι μου να κοιτάζει την Υβόννη"¹⁷². Ο συχνός μεταφηγηματικός σχολιασμός που ρυθμίζει την ασυνεχή ροή της αφήγησης και οι περιστασιακές αποστροφές προς τον αναγνώστη, όπως στο χωρίο: "Η χαίτη χοροπηδάει λες κι έχεις μπροστά σου κινούμενη την κοπέλα που διαφημίζει εκείνο το γνωστό σαμπουάν. Ξέρετε ποιο"¹⁷³, προβάλλουν την υπερέχουσα θέση της αναδρομικής αφηγήτριας. Κυρίως όμως ο συχνός αφηγηματικός σχολιασμός σε παρενθέσεις σηματοδοτεί την παρουσία ενός δεσπόζοντος αφηγητή που στον παροντικό χρόνο της αφήγησης σχολιάζει το αφηγηματικό υλικό. Στις περιπτώσεις αυτές, η αναδρομική αφηγήτρια, με χιουμοριστική πάντα διάθεση, σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο αφηγείται, τις λέξεις που χρησιμοποιεί:

Ειρήσθω εν παρόδω (δηλαδή "ας ειπωθεί στην πάροδο", δηλαδή παρενθετικά -τι παθαίνω τώρα, με το που θα μου 'ρθει κάποιο ανόμαλο ρήμα το μυαλό, το βλέπω μπροστά μου στη σελίδα του βιβλίου και το κλίνω)¹⁷⁴

...και όλα τα συμπαρομαρτούντα (λέξη κι αυτή, σκέτος γλωσσοδέτης!)"¹⁷⁵

Στο δρόμο (σιγά την απόσταση!) του εξήγησα τα περί του εγκλωβισμένου γιατρού"¹⁷⁶.

¹⁷¹ ό.π., σ. 11.

¹⁷² ό.π., σ. 20.

¹⁷³ ό.π., σ. 21.

¹⁷⁴ ό.π., σ. 40-41.

¹⁷⁵ ό.π., σ. 48.

Ωστόσο, παρά τις παραπάνω ενδείξεις που καταδεικνύουν την παρουσία μιας υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής, που οργανώνει και σχολιάζει την ιστορία, η μνημονική αφήγηση της Γκέρτσου-Σαρρή εμφανίζει αρκετά στοιχεία συνοχής του αφηγηματικού με το βιωματικό "εγώ", κυρίως επειδή η εκτεταμένη χρήση του ενεστώτα δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι ο χρόνος της αφήγησης συμπίπτει με τον χρόνο δράσης. Πιο συγκεκριμένα, οι πρώτες παράγραφοι της αφήγησης μοιάζουν να αποδίδουν άμεσα τον εσωτερικό λόγο της ηρωίδας, καθώς περιγράφει σε ενεστώτα ό,τι κάνει και ό,τι της συμβαίνει: *"Δεν είναι η πρώτη φορά που μου συμβαίνει. Γράφω διαγώνισμα. Γράφω...γράφω...έχω ρέντα. Γεμίζω σελίδες, γεμίζω τη μια κόλλα. Ζητάω κι άλλη. [...]Σκύβω πάνω στην κόλλα μου και τι βλέπω; Άδεια. Δεν υπάρχει λέξη γραμμένη. Μένω άφωνη"*. Μετά από αρκετές γραμμές λεπτομερούς καταγραφής των ενεργειών σε χρόνο ενεστώτα που συγχρονίζει αφήγηση και δράση, αποκαλύπτεται με φυσικότητα πως ό,τι προηγήθηκε ήταν ένα όνειρο που η αφηγήτρια-ηρωίδα βιώνει νοερά καθώς το εξιστορεί: *"Την ίδια στιγμή πετιέμαι από το κρεβάτι μου. Όμως, ενώ στο όνειρό μου δεν έχω αγωνία καμιά -έκπληξη μόνο- όταν ξυπνάω νιώθω να μ' έχει πιάσει ταχυπαλμία κι είμαι μούσκεμα στον ιδρώτα"*¹⁷⁷. Ωστόσο, η αντικατάσταση του ενεστώτα από ιστορικούς χρόνους στις επόμενες παραγράφους, δείχνει την πραγματική φύση του ενεστώτα, που δημιουργεί ένα φαινομενικό συγχρονισμό αφήγησης και εμπειρίας, ενώ στην πραγματικότητα αναφέρεται στο παρελθόν: *"Δε μίλησα σε κανέναν για τ' όνειρό μου. Το κράτησα μέσα μου. Όμως, εκεί που το 'χα σχεδόν ξεχάσει, ύστερα από καιρό να σου πάλι το ίδιο όνειρο."*¹⁷⁸

Η ψευδαίσθηση της σύμπτωσης χρόνου αφήγησης και δράσης καλλιεργείται συχνά σε όλη την έκταση της αφήγησης, καθώς οι ιστορικοί χρόνοι εναλλάσσονται με τον αφηγηματικό ενεστώτα, που η Cohn θεωρεί βασικό στοιχείο της αρμονικής αναδρομικής αυτο-αφήγησης (ενεστώτας της ανάκλησης¹⁷⁹), καθώς πιστοποιεί τη διάθεση συγχώνευσης του αναδρομικού αφηγητή με τον βιωματικό του εαυτό. Μολονότι από την αρχή μέχρι το τέλος της ιστορίας δεν εγκαταλείπονται οι ιστορικοί χρόνοι της αναδρομικής αφήγησης, περιστασιακά χρησιμοποιείται ο αφηγηματικός ενεστώτας τόσο για τις εξωτερικές αντιδράσεις, όσο για τις εσωτερικές διεργασίες,

¹⁷⁶ ό.π., σ. 56.

¹⁷⁷ ό.π., σ. 7.

¹⁷⁸ ό.π., σ. 8.

¹⁷⁹ *evocative present*, βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 198.

ενώ αρκετά συχνά ακολουθείται από αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο χωρίς δείκτες παράθεσης. Η έλλειψη των φράσεων ή σημείων παράθεσης δημιουργεί συχνά μια ασάφεια σχετικά με το αν πρόκειται για τωρινές σκέψεις της αναδρομικής αφηγήτριας ή για σκέψεις της ηρωίδας που βιώνει τις εμπειρίες. Σε κάθε περίπτωση η δυσκολία διάκρισης των δύο φωνών -του αφηγηματικού ή του βιωματικού "εγώ"- διαμορφώνει συνθήκες συνεκτικότητας μεταξύ τους:

Για την ώρα, δύο πράγματα με απασχολούν. Το ένα είναι το διάβασμα μου και το άλλο -το πιο σημαντικό- πώς να ξεφουρνίσω στους δικούς μου ότι δεν πρόκειται να δηλώσω Νομική. Άντε να βρω τρόπο να τα ανακοινώσω, που το 'χουν δέσει κόμπο. [...] Πού να τολμήσω να πω ότι θα ήθελα να σπουδάσω Αρχαιολογία; Πάει καιρός που μου έχει κολλήσει. Δε θυμάμαι από τότε ακριβώς. Ίσως από την περσινή εκδρομή στους Δελφούς. Λίγο προτού μπούμε στο Μουσείο, η φιλόλογός μας, η Αμπατζή, μας είπε κάποιες γενικές πληροφορίες [...] Έμεινα μόνη να παρατηρώ το χάλκινο άγαλμα. Το φωτογράφισα στη μνήμη μου και το κράτησα ολοζώντανο. Υπάρχει ακόμα μπροστά μου¹⁸⁰.

Στις τελευταίες προτάσεις του παραπάνω χωρίου είναι φανερό πώς μέσα στη συγχωνευμένη αντίληψη αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ" παρεμβάλλονται, μέσω της λειτουργίας της μνήμης, αναδρομικές αφηγήσεις σε ιστορικούς χρόνους για παλαιότερα περιστατικά. Κατά τη διάρκεια της αφήγησης, παρεμβάλλονται με ποικίλα προσχήματα αρκετές ανάλογες συνειρμικές παρεκβάσεις που συνδέονται με μακροσκελείς αναδρομικές αφηγήσεις εγκιβωτισμένες μέσα στην κύρια αναδρομική αφήγηση. Έτσι τελικά η αφήγηση της Μαρίνας είναι μια ασυνεχής και αποσπασματική παρουσίαση των γεγονότων της τελευταίας τάξης του Λυκείου, χωρίς να ακολουθεί αυστηρή χρονολογική σειρά. Στον βασικό κορμό της αφήγησης παρεμβάλλονται εγκιβωτισμένες αναδρομικές αφηγήσεις, αλλά και αυτούσιες σκέψεις της ηρωίδας, για τις οποίες δεν αναγνωρίζεται με σαφήνεια εάν ανήκουν στην υπερέχουσα αφηγηματική φωνή που σχολιάζει την αναπαριστώμενη δράση ή στο προγενέστερο "εγώ" που βιώνει την εμπειρία. Η έλλειψη σημείων παράθεσης και η κοινή γραμματική εσωτερικού λόγου και αφηγηματικού ενεστώτα συμβάλλουν στη συγχώνευση των δύο φωνών, που άλλωστε χρονικά απέχουν πολύ λίγο μεταξύ τους.

¹⁸⁰ ό.π., σ. 18-19.

Συνεπώς, η χρονική εγγύτητα μεταξύ αφήγησης και δράσης, η διατήρηση της περιορισμένης οπτικής του βιωματικού "εγώ" και, κυρίως, οι άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης (αρμονική αυτο-αφήγηση με τη χρήση του αφηγηματικού ενεστώτα και αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος χωρίς σημεία παράθεσης) μειώνουν την απόσταση από τη βιωμένη εμπειρία που δημιουργεί η τονισμένη παρουσία της υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής με την προβολή της οργανωτικής-επικοινωνιακής λειτουργίας της και με την περιστασιακή χρήση δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης στα τμήματα της αφήγησης σε ιστορικούς χρόνους. Το μυθιστόρημα *Η άλλη φωνή* είναι μια μνημονική αφήγηση με ενδοδιηγητικό έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή, όπου χωρίς να εξαφανίζεται η υπερέχουσα αφηγηματική φωνή, παραμένει γενικά συγχωνευμένη με την εφηβική φωνή της αναπαριστώμενης εμπειρίας.

2.3.5. Αυτοβιογραφικός μονόλογος με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή

Στη διαπασών (2009), Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα (2012), Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου (2014), Άκου το ρυθμό (2014)

Στη μνημονική αφήγηση της Ελένης Σαραντίτη *Κάποτε ο κυνηγός*, ο θυελλώδης εφηβικός έρωτας της Ευρυδίκης και οι οδυνηρές συνέπειές του για την οικογένειά της δρουν ως ένα είδος σκανδάλης που ελευθερώνει μέσα στο μυαλό της ηρωίδας έναν καταγισμό αναμνήσεων από το παρελθόν, που κλιμακώνονται από την απώτερη παιδική ηλικία και την προγενέθλια ιστορία της οικογένειας μέχρι τις κρίσιμες στιγμές της εγκατάστασης στη νέα πατρίδα και την απαγορευμένη σχέση της ηρωίδας με τον γιο του εργοδότη της οικογένειάς της. Η συνειρμική, μη χρονολογική παρουσίαση των γεγονότων καλλιεργεί την αυταπάτη της σκέψης που ξεδιπλώνεται ανεμπόδιστα με τη μορφή του εσωτερικού μονολόγου και, συγχρόνως, η πλαισίωση της ιστορίας με μια ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση στο εισαγωγικό σημείωμα αποτελεί ένα σημείο συνάντησης με την αυτοβιογραφία. Τα μυθιστορήματα που παρουσιάζονται στην παρούσα ενότητα προσεγγίζουν τα δύο είδη -τον εσωτερικό μονόλογο και την αυτοβιογραφική αφήγηση- από την εκ διαμέτρου αντίθετη οδό: η προσήλωση στην χρονολογική ακολουθία των γεγονότων κλονίζει την ψευδαίσθηση της ελεύθερα αναπτυσσόμενης σκέψης, ενώ η μη ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση απομακρύνει τα κείμενα από την τυπική αυτοβιογραφική αφήγηση.

Ο συνδυασμός της μονολογικής παρουσίασης και της χρονολογικής αφήγησης οδηγεί στο είδος που η Cohn χαρακτηρίζει *αυτοβιογραφικό μονόλογο*¹⁸¹. Εδώ ένας μοναχικός ομιλητής ανακαλεί παρελθούσες εμπειρίες του και τις εξιστορεί στον εαυτό του με χρονολογική σειρά. Η Cohn επισημαίνει το έντονα στυλιζαρισμένο ρητορικό αποτέλεσμα τέτοιων κειμένων, αφού η αυτο-εξιστόρηση της προσωπικής βιογραφίας δε φαίνεται ψυχολογικά εύλογη, ή μάλλον εμφανίζεται εύλογη μόνο εάν ο ομιλητής επιδιώκει έναν καθορισμένο σκοπό με αυτή την εξιστόρηση, ένα σκοπό δημόσιας εξομολόγησης ή αυτοδικαίωσης. Έτσι, παρά την απουσία ακροατών, ο αυτοβιογραφικός μονόλογος διατηρεί την έννοια της επικοινωνίας ή τουλάχιστον της δοκιμής για επικοινωνία¹⁸². Ο αυτοβιογραφικός μονόλογος, όπως οι μνημονικές αφηγήσεις που προηγήθηκαν και όπως τα υπόλοιπα είδη πρωτοπρόσωπης αφήγησης που αντιπροσωπεύονται από τα μυθιστορήματα που εξετάζονται στις επόμενες ενότητες, εγκαταλείπουν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό τις ρεαλιστικές συνθήκες και αναδρομικές τεχνικές της τυπικής μυθιστορηματικής αυτοβιογραφίας και εντάσσονται στους ενδιαφέροντες πειραματισμούς, με τους οποίους σύγχρονοι μυθιστοριογράφοι επιχειρούν να ακυρώσουν την απόσταση μεταξύ αφήγησης και εμπειρίας.

Στο μυθιστόρημα του Βασίλη Παπαθεοδώρου *Στη διαπασών*¹⁸³ ένα συνοπτικό εισαγωγικό κεφάλαιο αναδεικνύει τη φυσική παρουσία ενός ομιλούντος υποκειμένου και πλαισιώνει το κείμενο που ακολουθεί με χαρακτηριστικά μονόλογου που συμβαίνει χωρίς τη μεσολάβηση αφηγηματικής φωνής. Συγκεκριμένα, οι πρώτες γραμμές του κειμένου, με τη χρήση του ενεστώτα (*Πατάω το play. Με το που αρχίζουν οι πρώτες νότες, βάζω τη μουσική στη διαπασών*) δημιουργούν συνθήκες συγχρονίας γλώσσας και συμβάντος, οι οποίες διαφοροποιούνται από τη συνήθη μορφή αφήγησης στο πρώτο πρόσωπο, όπου η γλώσσα πάντοτε έπεται του συμβάντος. Έτσι, ο λόγος του χαρακτήρα αποδίδει ενέργειες που συμβαίνουν ταυτόχρονα με την ομιλία, μεταφέροντας ό,τι η ομιλούσα προσωπικότητα κάνει και ό,τι της συμβαίνει. Καθώς προχωρεί η αφήγηση με τα ίδια χαρακτηριστικά του λόγου που δεν είναι αρθρωμένος μετά από την πράξη που περιγράφει, αλλά συμπίπτει με αυτή, η

¹⁸¹ Για τον αυτοβιογραφικό μονόλογο (autobiographical monologue) βλ. Cohn (1978), ό.π., σσ. 181-182.

¹⁸² βλ. Cohn (1978), ό.π.

¹⁸³ Παπαθεοδώρου, Β. (2009). *Στη Διαπασών*. Αθήνα: Καστανιώτης.

παράθεση της σκέψης του πρωτοπρόσωπου αφηγητή προσεγγίζει τον αυτόνομο μονόλογο, καθώς δεν εντάσσεται στα συμφραζόμενα ενός ευρύτερου κειμένου και δεν εισάγεται από κάποιον εμφανή εξωδιηγητικό αφηγητή.

Ο φορέας της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής –και ως εκ τούτου σύγχρονης- αφήγησης είναι ένας «ζωντανός» χαρακτήρας-ομιλητής που ξετυλίγει τις σκέψεις του ενώπιον ενός ακροατηρίου που δεν προσδιορίζεται, αλλά που η παρουσία του δηλώνεται ξεκάθαρα: "*Ε, αυτό λοιπόν θέλω να σας πω κι εγώ από την αρχή.*"¹⁸⁴. Η στάση του αφηγητή είναι φανερά ρητορική, καθώς αναφέρεται με έμφαση στην δική του ομιλία: "*Συγγνώμη, τα λέω λίγο μπερδεμένα, το καταλαβαίνω. Ξέρω ότι δεν μπορώ να βάλω σε τάξη τις σκέψεις μου, μάλλον τις βάζω στο μυαλό μου και μετά δεν μπορώ να τις βγάλω με τάξη, αλλά...τέλος πάντων, καταλαβαίνετε τι θέλω να πω*"¹⁸⁵. Την ίδια στιγμή, όμως, ο ειλικρινής αυθορμητισμός που χαρακτηρίζει το λόγο, καθώς και η αναγνώριση της δυσκολίας του να διατυπώσει λεκτικά τις σκέψεις του, δημιουργούν την αίσθηση της εξομολόγησης στον ίδιο του τον εαυτό και ενισχύουν την αδιαίρετη ενότητα σκέψης και ομιλίας: ο χαρακτήρας-ομιλητής του *Στη Διαπασών* μιλάει σαν να σκέφτεται δυνατά και σκέφτεται σαν να απευθύνεται σε άλλους.

Το δεύτερο κεφάλαιο συνεχίζει τη ροή της ενεστωτικής αφήγησης, που συγχρονίζει τη λεκτική πράξη με τη δράση και αναπαριστά με άμεσο τρόπο τη γλωσσική δραστηριότητα του νου του χαρακτήρα-ομιλητή. Το πρόσωπο που εκφωνεί το μονόλογο όχι μόνο φαντάζεται ότι αυτοί οι ακροατές είναι φυσικά παρόντες, αλλά επίσης τους αποδίδει άμεσες αντιδράσεις: "*Η μουσική είναι η ζωή μου. Χαίρω πολύ, θα πείτε, σιγά το πράμα, όλοι αυτό λένε. Ναι. ΟΚ., αλλά εμένα είναι η ζωή μου. Καταλαβαίνετε*"¹⁸⁶;" Αν και το μονολογικό κείμενο έχει τη μορφή περισσότερο μιας οργανωμένης ακολουθίας ιδεών παρά μιας ελικοειδούς ροής τυχαίων σκέψεων, είναι προφανές ότι αποτυπώνει το σύνολο των νοητικών του παραστάσεων, όπως αυτές παράγονται στη συνείδησή του. Η παράθεση των σκέψεων του χαρακτήρα περιλαμβάνει υφολογικά στοιχεία εσωτερικού λόγου: αποσπασματική σύνταξη με μισοτελειωμένες προτάσεις, με αποσιωπητικά ως δείκτες διανοητικού δισταγμού, με αναπάντητα αυτο-απευθυνόμενα ερωτήματα που κινητοποιούν νοητικές διεργασίες

¹⁸⁴ *Στη Διαπασών*, σ. 10.

¹⁸⁵ ό.π.

¹⁸⁶ ό.π., σ. 11.

και με φράσεις που τις λεκτικοποιούν : *"Η μουσική μου δίνει ενέργεια, αδρεναλίνη, ορμή. Μάλιστα μου παραδίνει ορμή, πιστεύω ότι με σπρώχνει να κάνω...Ε, πώς να το πώ; ...Να κάνω πράγματα. Τι πράγματα; Από το να οδηγήσω πιο γρήγορα το μηχανάκι μέχρι...να δείρω, για παράδειγμα. Η μουσική με κινεί, με κατευθύνει, μου δίνει ρυθμό. Ναι, αυτό είναι, επιτέλους βρήκα τις λέξεις: Μου δίνει ρυθμό"*¹⁸⁷. Η αποτύπωση της νοητικής δραστηριότητας περιλαμβάνει και συνειρμικές μεταβάσεις από το ένα θέμα στο άλλο χωρίς προφανή λογική αλληλουχία μεταξύ τους: *"«Θα το βάλεις καμιά ώρα πιο σιγά; Μας έχεις πάρει το κεφάλι!» Αυτός είναι ο πατριός μου που φωνάζει από το μέσα δωμάτιο"*¹⁸⁸. Η εμβόλιμη ανάμνηση της υπόδειξης του πατριού προκαλεί μια συνειρμική παρέκβαση σχετικά με την οικογενειακή κατάσταση του χαρακτήρα-ομιλητή, ο οποίος σύντομα όμως χαλιναγωγεί τη συνείδησή του και επαναφέρει τις σκέψεις του στη ροή της αφήγησης εκεί ακριβώς που είχε διακοπεί: *"Τι έλεγα; Α, ναι ότι η μουσική είναι η ζωή μου"*¹⁸⁹.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η απόλυτη σύμπτωση χρόνου αφήγησης και δράσης, η απουσία κάθε ίχνους αφηγηματικής φωνής, η απροσδιοριστία της αφηγηματικής περιστασης που παρακινεί τον χαρακτήρα-αφηγητή στην άρθρωση των σκέψεών του σε συνδυασμό με την παρουσία των υφολογικών χαρακτηριστικών του εσωτερικού μονολόγου τοποθετούν τα δύο πρώτα κεφάλαια του μυθιστορήματος στο είδος που η Coehn ονομάζει αυτόνομο μονόλογο. Ωστόσο, από το τρίτο κεφάλαιο -για την ακρίβεια από την τελευταία παράγραφο του δεύτερου κεφαλαίου- εμφανίζονται τα πρώτα ίχνη αφηγηματικής φωνής με την παρουσία του αορίστου: *"Ο Τάκης πάλι. Μεθυσμένος... Το έκλεισα για να αποφύγω τα παρακάλια της μάνας μου να 'δώσω τόπο στην οργή'. Πήρα το σκούφο μου και το μπ3 μου και βγήκα έξω χτυπώντας την πόρτα πίσω μου. Έδωσα τόπο σ' αυτούς. Να δω τι θα τον κάνουν"*¹⁹⁰. Έτσι, η πράξη της αφήγησης γίνεται αντιληπτή τελικά ως ένας μηχανισμός που αναπαράγει αρχικά τον ενεστωτικό, αυθεντικό λόγο ενός αυτοσκοπούμενου υποκειμένου και έπειτα τον αναδρομικό απολογισμό με αυστηρή χρονολογική σειρά των πρόσφατων εμπειριών του, που ακολουθεί στα επόμενα κεφάλαια.

Η προσήλωση στη χρονολογική-γραμμική παρουσίαση των παρελθόντων γεγονότων

¹⁸⁷ ό.π.

¹⁸⁸ ό.π., σ.12.

¹⁸⁹ ό.π.

¹⁹⁰ ό.π., σ.16.

εξουδετερώνει την ψευδαίσθηση της τυχαίας σκέψης από την οποία εξαρτάται ο αυτόνομος μονόλογος. Σύμφωνα με την Cohn στους γνήσιους μονολόγους η χρονική ακολουθία των γεγονότων του παρελθόντος υποχωρεί στη χρονική ακολουθία της ανάμνησης του παρόντος, και το παρελθόν "αποχρονολογικοποιείται"¹⁹¹. Έτσι, παρά τα στοιχεία μονολογικής πλαισίωσης της αφήγησης του, ο Θανάσης, δεκαεπτάχρονος ήρωας του *στη Διαπασών*, είναι στην πραγματικότητα ένας αναδρομικός αυτο-αφηγητής, ο οποίος όμως διατηρεί σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος τη συνοχή αφηγητή-χαρακτήρα που εμφανίστηκε στον εισαγωγικό του αυτόνομο μονόλογο. Το μυθιστόρημα *Στη Διαπασών* είναι, με τους όρους της Cohn, ένα κείμενο αρμονικής αναδρομικής αυτο-αφήγησης, στο οποίο κυριαρχούν άμεσες τεχνικές αναπαράστασης συνείδησης και το οποίο συνδυάζει την αυτοβιογραφική μορφή με στοιχεία μονολογικής παρουσίασης.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η έντονα χρωματισμένη γλώσσα από την ιδιόλεκτο του χαρακτήρα-ομιλητή που εμφανίζεται στον μονόλογο των εισαγωγικών κεφαλαίων παραμένει αναλλοίωτη, σε όλα τα επόμενα τριανταένα κεφάλαια καθαρής αναδρομικής αφήγησης. Η ενήλικη συγγραφική φωνή έχει χαμαιλεοντικά προσαρμοστεί στην ιδιόλεκτο της εφηβικής αφηγηματικής φωνής προσλαμβάνοντας και διατηρώντας τις ιδιοσυγκρασίες του μυθιστορηματικού ήρωα από την πρώτη ως την τελευταία φράση του μυθιστορήματος. Έτσι, το ενιαίο και σταθερό γλωσσικό ιδίωμα που εφαρμόζεται σε όλη την έκταση της αφήγησης είναι το πρώτο βασικό στοιχείο συνοχής του αφηγηματικού «εγώ», που ξεδιπλώνει ενώπιον ακροατηρίου τη ροή της συνείδησής του στο αφηγηματικό παρόν, με το πρωιμότερο «εγώ», που βίωσε τις εξιστορούμενες εμπειρίες στο παρελθόν. Κι ενώ η χρονική απόσταση που χωρίζει την αφηγηματική πράξη από την αναπαριστώμενη εμπειρία δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια, η σταθερή παρουσία της εφηβικής ιδιολέκτου του Θανάση πιστοποιεί επιπλέον τη χρονική εγγύτητα μεταξύ αφήγησης και ιστορίας, βασική προϋπόθεση για τη συγχώνευση του αφηγούμενου εαυτού με την πρωιμότερη εκδοχή του εαυτού του.

Παράλληλα, η συνεκτικότητα της οπτικής του αφηγηματικού και του βιωματικού "εγώ" εξασφαλίζεται από την πλήρη αποκήρυξη εκ μέρους του αφηγητή

¹⁹¹ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ.182.

κάθε γνωστικού προνομίου του. Σε ολόκληρη την έκταση της αναδρομικής του αυτό-αφήγησης, ούτε μια φορά ο αφηγητής δεν επισύρει την προσοχή στο παρόν αφηγούμενο «εγώ» του, προσθέτοντας πληροφορίες, γνώμες ή κρίσεις που δεν ήταν δικές του κατά τη διάρκεια της παρελθούσης εμπειρίας του. Λίγα κείμενα αναπαριστούν τόσο καθαρά τον τύπο που η Coehn χαρακτηρίζει ως αρμονική αυτο-αφήγηση και απεικονίζουν με τόση συνέπεια την ταύτιση αφηγηματικού και βιωματικού «εγώ» σχεδόν σε όλη την έκταση της αφήγησης. Ο αρμονικός αφηγητής διατηρεί την άγνοια και τη σύγχυση του ήρωα στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης και ακολουθεί, με συνέπεια, το δικό του αργό ρυθμό ανακάλυψης της αλήθειας, μιας πολύπλευρης αλήθειας που θα τον οδηγήσει στην αυτογνωσία και στην εσωτερική μεταμόρφωση.

Ο αναδρομικός χαρακτήρας-αφηγητής του *Στη Διαπασών* επιστρέφοντας με την εξιστόρησή του στις ήδη βιωμένες εμπειρίες, τις βιώνει νοερά για δεύτερη φορά. Καθώς σταδιακά ξεδιπλώνεται η αφήγηση του Θανάση, οι αναγνώστες παρακολουθούν έναν οργισμένο έφηβο να δέρνει τους συμμαθητές του ή οπαδούς άλλων ομάδων στο γήπεδο, να μαλώνει με τον πατριό του, να εγκαταλείπει το σπίτι του, να μπλέκει σε ρατσιστική οργάνωση, να φτάνει στο σημείο να αηδιάσει με τον ίδιο τον εαυτό του και, τελικά, να βλέπει τον μικρόκοσμό του να ανατρέπεται συθέμελα, όταν μαθαίνει την ταυτότητα του πραγματικού του πατέρα και όταν, λίγο αργότερα, χάνει τη μητέρα του. Ο μυθιστορηματικός ήρωας της ιστορίας του Βασίλη Παπαθεοδώρου, ως αναδρομικός αυτοδιηγητικός αφηγητής, δεν αναστοχάζεται ούτε κρίνει τις πράξεις του εαυτού του. Αναπλάθει στη συνείδησή του τα περασμένα γεγονότα και επιχειρεί με το λόγο να ανασυλλάβει τα στοιχεία που μορφοποιούν το πρόσφατο παρελθόν του.

Ο Θανάσης που ξεκινά να αφηγηθεί την ιστορία του, έχοντας βιώσει τις σημαντικές εμπειρίες των τελευταίων μηνών που τον οδήγησαν στην εσωτερική του μεταμόρφωση, είναι ένας διαφωτισμένος και ώριμος αφηγητής, με την έννοια ότι είναι κατά πολύ ωριμότερος και σοφότερος από το βιωματικό «εγώ» της ιστορίας του. Έχει με πολύ οδυνηρό τρόπο κατακτήσει τη Γνώση, όχι μόνο ως ανακάλυψη της αλήθειας σχετικά με την πραγματική του ταυτότητα, αλλά και ως απόλυτο αγαθό που προσδιορίζει την προσωπική του κοσμοθεωρία. Πληροί όλες τις προϋποθέσεις ενός υπερέχοντος αναστοχαστικού αφηγητή ο οποίος, ανακαλώντας τις παρελθούσες

εμπειρίες του, θα μπορούσε να διαλύσει με την τωρινή του αφηγηματική «παντογνωσία» τα σκοτάδια της άγνοιας που κυριαρχούσε σε κάθε στιγμή της ιστορίας που αφηγείται. Η αφήγηση του Θανάση ως φωτισμένου δυσαρμονικού αφηγητή θα μπορούσε να αναδεικνύει, με κάθε ευκαιρία, την υπερέχουσα γνώση του αφηγητή για την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα και την υπερέχουσα ικανότητά του να την παρουσιάσει και να την εκτιμήσει.

Ωστόσο, ο Θανάσης τυπολογικά στέκεται στο αντίθετο άκρο του αυτοδιηγητικού φάσματος. Είναι κυρίως ένας αρμονικός αφηγητής. Ταυτίζεται με την πρωιμότερη ενσάρκωσή του, αποκηρύσσοντας κάθε είδους γνωστική υπεροχή και κάθε μορφή αναστοχαστικής θεώρησης των πεπραγμένων του. Διατηρεί στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης την περιορισμένη οπτική του «εγώ» της δράσης, δέχεται και παρουσιάζει το παλαιότερο «εγώ» του με όλες τις ανεπάρκειες, τις σκοτεινές ασάφειες, τις ψυχολογικές δυσαρμονίες ακόμα και τις αποκρουστικές του ατέλειες. Όταν, για παράδειγμα, ο αφηγητής εξιστορεί πώς είχε σπάσει το χέρι του απουσιολόγου επειδή *"δυστυχώς γι' αυτόν ήταν πολύ τυπικός και μου έβαζε όλες τις απουσίες, με αποτέλεσμα να μείνω στην ίδια τάξη"*¹⁹², ή πώς *"είχαμε ξεκολλήσει τα καθίσματα και τα πετάγαμε όπου βρίσκαμε, και μετά, έξω απ' το γήπεδο, είχαμε βρει κάτι καδρόνια και χτυπούσαμε με αυτά όποιον βρίσκαμε"*¹⁹³ δεν επενδύει την αφήγηση των πρότερων αρνητικών του ενεργειών του με εκ των υστέρων επανορθωτικές αναλύσεις.

Ο Θανάσης που μισεί τους ξένους, που δέρνει τους συμμαθητές του για πλάκα ή για εκδίκηση, που προσηλώνεται με ενθουσιώδη ζήλο στην ομάδα των Ελευθερολακώνων και συμμετέχει στις εγκληματικές τους δραστηριότητες, που συμμετέχει σε ληστείες και σε ομαδικούς ξυλοδαρμούς ακολουθώντας τα προστάγματα του αδίστακτου ηγέτη της ρατσιστικής οργάνωσης, έχει μια περιορισμένη οπτική, η οποία, καθώς εξελίσσεται η αφήγηση, σταδιακά διευρύνεται. Ωστόσο, κανένα στοιχείο της αφήγησης δεν προδικάζει ούτε εκβιάζει τη διεύρυνση της οπτικής του ήρωα, τις δραματικές συνέπειες που θα υποστεί, τις μεταγενέστερες βαθιές συνειδητοποιήσεις του και την τελική εσωτερική του αλλαγή. Ο Θανάσης ως αναδρομικός αφηγητής έχει υποστεί βαθύτατες εσωτερικές μεταβολές που τον οδήγησαν να αναθεωρήσει το σύστημα

¹⁹² ό.π., σ.18.

¹⁹³ ό.π., σ.16.

αξιών που είχε ενστερνιστεί στην αρχή της ιστορίας. Οι ιδεολογικές όμως θέσεις που εκφράζονται στο πρώτο μέρος της αφήγησής του, έμμεσα στον τρόπο που βλέπει τον κόσμο και τη συμπεριφορά του ή ακόμα και άμεσα με ρητή διακήρυξη της ιδεολογίας του, διατυπώνονται με βεβαιότητα και παρουσιάζονται ως αναμφισβήτητες. Καμία ένδειξη δεν παρέχεται από τον αφηγητή για τη μεταγενέστερη αμφισβήτηση της εγκυρότητάς τους από το χαρακτήρα.

Από την αφήγηση του Θανάση απουσιάζουν εντελώς τα ερμηνευτικά και επεξηγηματικά σχόλια ενός σοφότερου και φωτισμένου αφηγητή, οι προληπτικές παρεμβάσεις και οι αναλήψεις του τύπου «εκ των υστέρων έμαθα ότι...». Ο αφηγητής ποτέ δεν επισύρει την προσοχή στο παρόν αφηγούμενο «εγώ» του, προσθέτοντας πληροφορίες, γνώμες ή κρίσεις που δεν ήταν δικές του κατά τη διάρκεια της παρελθούσης εμπειρίας του. Παράλληλα, ο αφηγητής ταυτίζεται σε τέτοιο σημείο με το πρωιμότερο εαυτό του, ώστε προσποιείται ότι αγνοεί και, ως εκ τούτου, αποκρύπτει από τον αναγνώστη σημαντικές πληροφορίες που εύλογα κατέχει ξεκινώντας την αναδρομική του αυτο-αφήγηση. Ο θάνατος της μητέρας του, η ταυτότητα του πραγματικού του πατέρα, η εγκληματική δραστηριότητα της οργάνωσης των Ελευθερολακώνων και ο διεφθαρμένος χαρακτήρας του αρχηγού τους είναι στοιχεία που ο αναδρομικός αφηγητής οπωσδήποτε γνωρίζει, αλλά επιλέγει να μην αποκαλύψει μέχρι τη στιγμή που θα εμφανιστούν με φυσικότητα στη χρονολογική ακολουθία των γεγονότων της ιστορίας του. Έτσι, όταν ο αφηγητής αφηγείται γεγονότα περιορίζοντας τη γνώση και την οπτική του στα όρια της γνώσης και της εμπειρίας του ήρωα, συμβάλλει στη δημιουργία συνθηκών αγωνίας, προσδοκίας και δραματικής έντασης¹⁹⁴ για τον αναγνώστη, αλλά παράλληλα εξασφαλίζει την αμεσότερη και παραστατικότερη αναβίωση των παρελθόντων βιωμάτων του. Η σταθερή και αποκλειστική εστίαση πάνω στο «εγώ» της δράσης καταργεί την αφηγηματική απόσταση ανάμεσα στην ιστορία και την πράξη της αφήγησης.

¹⁹⁴ Σύμφωνα με το Genette (1980: 196), οι «παραλείψεις» εγείρουν αγωνία και δημιουργούν μυστήριο, ενώ και η Rimmon-Kennan (1983: 80) αποδίδει τη συγκεκριμένη επιλογή εστίασης στην πρόθεση του αφηγητή να αποκρύψει πληροφορίες, ώστε να δημιουργήσει έκπληξη στον αναγνώστη (shock effect). Ομοίως, η Bal (1997: 160) συνδέει την επιλογή του τύπου εστίασης με το μηχανισμό χειρισμού του σασπένς από τον αφηγητή.

Σε μια τόσο καθαρή μορφή αρμονικής αυτο-αφήγησης θα περίμενε κανείς να απουσιάζει εντελώς ο ενεστώτας χρόνος, ο οποίος συνήθως, στις αναδρομικές αυτό-αφηγήσεις, είναι ο χρόνος που συνδέεται με τον αφηγούμενο εαυτό. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, όμως, η *ιδιάζουσα χρήση του ενεστώτα* λειτουργεί ως επιπρόσθετο και σημαντικό στοιχείο συγχώνευσης των δύο «εγώ». Η συστηματική χρήση του αφηγηματικού ενεστώτα παράλληλα με τους ιστορικούς χρόνους όχι μόνο δεν παρεμβάλλει στην αναπαριστώμενη εμπειρία την αντίληψη του αφηγηματικού «εγώ», αλλά, αντιθέτως, αναδεικνύει με πλήρη αυθορμητισμό και αμεσότητα τη δυναμική εσωτερική ζωή του βιωματικού «εγώ». Οι βιωμένες εμπειρίες του αφηγητή-χαρακτήρα συνθέτουν ένα δράμα που δεν αναπαρίσταται μπροστά στα μάτια μας, αλλά γίνεται αντικείμενο αφήγησης. Ο *ενεστώτας της ανάκλησης* -με τους όρους της Cohn¹⁹⁵- αν και αναφέρεται σε μια εμπειρία του παρελθόντος, στιγμιαία δημιουργεί μια απατηλή σύμπτωση δύο διαφορετικών χρονικών επιπέδων, κυριολεκτικά «ανακαλώντας» την αφηγημένη στιγμή στη στιγμή της αφήγησης.

Όταν ο αφηγητής μετατοπίζεται από το παρελθόν στο παρόν, ο ενεστώτας χρόνος που χρησιμοποιεί είναι μιας ολότελα διαφορετικής φύσης από τον «αληθινό» ενεστώτα που αναφέρεται στην παρούσα στιγμή του ομιλητή. Ο ενεστώτας που εμφανίζεται στο εισαγωγικό κεφάλαιο συγχρονίζει αφήγηση και εμπειρία, ενώ ο αφηγηματικός *ενεστώτας της ανάκλησης* αναφέρεται στην παρελθούσα στιγμή, όπως κάνει και ο αόριστος. Για παράδειγμα, όταν ο Θανάσης, στην αρχή της αναδρομικής του αφήγησης, αναφέρεται στη μητέρα του, χρησιμοποιεί ενεστώτα χρόνο σαν να αναφέρεται σε μια κατάσταση που βιώνει στο παρόν: *"Η μητέρα μου, η κυρα-Ελευθερία της γειτονιάς, είναι μοδίστρα, σας το έχω ήδη πει αυτό. Παλιά καθάριζε σε ένα γραφείο και σε σπίτια, αλλά έπαθε αυτό με την καρδιά της και τη διώξανε. Έτσι κάθεται από το πρωί μέχρι το βράδυ ράβοντας"*¹⁹⁶. Στην πραγματικότητα, είναι τόσο επικεντρωμένος στην χρονολογική τάξη των αφηγούμενων γεγονότων, ώστε δεν εμπλουτίζει την ιστορία του με καμιά συμπληρωματική πληροφορία για το μέλλον των εμπλεκόμενων χαρακτήρων. Περιγράφει την καθημερινότητα του «εγώ» της δράσης με απόλυτη συνέπεια στην περιορισμένη του αντίληψη και χωρίς να αποκαλύπτει ή να υπαινίσσεται τον θάνατο της μάνας του μέσα στους επόμενους μήνες.

¹⁹⁵ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ.198.

¹⁹⁶ Στη *διαπασών*, σ. 14.

Η ευκολία με την οποία αυτός ο αφηγηματικός ενεστώτας εναλλάσσεται με το συνηθισμένο αφηγηματικό αόριστο δηλώνει το βαθμό αρμονίας που έχει επιτευχθεί στην αφήγηση: ο αφηγητής ανακαλεί το παρελθόν σαν να ήταν παρόν, ανεξάρτητα από το αν χρησιμοποιεί τον αόριστο ή τον ενεστώτα χρόνο, όπως στο παρακάτω παράδειγμα, όπου ο Θανάσης εξιστορεί τη γνωριμία του με τον Κλεομένη, τον ηγέτη της ρατσιστικής οργάνωσης στην οποία είχε στρατολογηθεί: "*Στη συνέχεια ο Κλεομένης μας έλεγε για τις γκόμενες του και είχε πολλή πλάκα. Ότι οι Ελληνίδες είναι οι καλύτερες, ό,τι και να τους κάνεις, κιχ δε βγάζουν ενώ οι ξένες απειλούν να σε πάνε στην αστυνομία. [...] Τελικά ο Κλεομένης είναι πολύ πειστικός ομιλητής, πώς να το πω για να μην παρεξηγηθώ; Σε γοητεύει κάπως*¹⁹⁷". Συχνά, όπως στο παραπάνω χωρίο, η ιδιάζουσα χρήση του ενεστώτα, όταν παρεμβάλλεται στην ιστορική αφήγηση, εξασφαλίζει άμεση πρόσβαση στη συνείδηση του βιωματικού «εγώ», καθώς η αλλαγή του χρόνου από τον παρατατικό ή τον αόριστο στον ενεστώτα σηματοδοτεί την παρεμβολή του αυτο-παρατιθέμενου μονολόγου στην αναδρομική αυτο-αφήγηση, χωρίς διακριτικά σημεία της παράθεσής του.

Γενικότερα, ο Θανάσης ως αφηγητής χρησιμοποιεί συχνά την τεχνική της αυτο-παραθέσεως στην αναδρομική του αυτο-αφήγηση. Ο εσωτερικός λόγος του βιωματικού «εγώ» ποτέ δε διαχωρίζεται με εισαγωγικά σημεία από την ιστορική αφήγηση που τον πλαισιώνει, αλλά σε ορισμένες περιπτώσεις οι παρατιθέμενες σκέψεις διακρίνονται από τα συμφραζόμενά τους με τη χρήση ενός ρήματος αντίληψης: "*οχ, πάλι για μένα λέει, σκέφτηκα και ψιλοτρόμαξα*"¹⁹⁸. Συνήθως όμως απουσιάζει κάθε εισαγωγικός δείκτης παράθεσης και η μονολογική έναρξη καταδεικνύεται αποκλειστικά από την παρουσία του ενεστώτα χρόνου. Στο σημείο αυτό πρέπει να σχολιαστεί ότι η παράλειψη των εισαγωγικών δεικτών παράθεσης που διαχωρίζουν το μονόλογο από την αφήγηση δημιουργούν ένα βαθμό ασάφειας σχετικά με το αν απεικονίζουν παρελθούσες ή τωρινές σκέψεις του αφηγητή-χαρακτήρα. Για παράδειγμα, στο απόσπασμα που ακολουθεί, όπου περιγράφεται ο εκφοβισμός από τον Θανάση και την παρέα του ενός νεαρού οπαδού αντίπαλης ομάδας, στον αυτο-παρατιθέμενο λόγο του Θανάση διακρίνεται μια ρευστότητα ανάμεσα στην αφήγηση (αντίληψη του αφηγητή) και στην

¹⁹⁷ ό.π., σ. 52.

¹⁹⁸ ό.π., σ. 120.

αναπαράσταση (αντίληψη του χαρακτήρα), η οποία δημιουργεί ασάφεια και ένταση, διότι οι αναγνώστες δεν μπορούν να είναι βέβαιοι για το τίνοσ φωνή ακούνε (ασαφής εστίαση): *"Τα σουβλάκια του έπεσαν κάτω. Ο φίλος του κοίταζε απορημένος, μια γκριμάτσα φόβου σχηματιζόταν σιγά σιγά στη φάτσα του. Οι δικοί μου από την άλλη το απολάμβαναν. Πόσο σιχαίνομαι αυτά τα «συγγνώμη», ρε φίλε, να έχεις το θάρρος να μου την πεις. Αλλά πού το θάρρος; Όλοι κότεις είναι¹⁹⁹".*

Η Dorrit Cohn επισημαίνει ότι μερικοί μυθιστοριογράφοι σκόπιμα εκμεταλλεύονται την ασάφεια που δημιουργείται από την αυτο-παράθεση σε συμφραζόμενα πρώτου προσώπου: παραλείποντας σαφή σημεία παράθεσης μεταφέρουν μαζί τις περασμένες και παρούσες σκέψεις του αφηγητή τους, υποβάλλοντας κατ' αυτό τον τρόπο την εντύπωση ότι οι ιδέες τους πάνω σε ένα συγκεκριμένο ζήτημα έχουν παραμείνει οι ίδιες²⁰⁰. Στη βάση αυτής της λογικής, η παράλειψη όλων των σημείων παράθεσης στην αφήγηση του Θανάση πραγματοποιεί μια συγχώνευση των σκέψεων του παρελθόντος και του παρόντος, που όχι μόνο εκμηδενίζει την απόσταση ανάμεσα στην εμπειρία και την αφηγηματική απόδοσή της, αλλά δημιουργεί την πιθανότητα να τις εκλάβει ο αναγνώστης ως παρούσες σκέψεις του.

Αυτός ο κίνδυνος είναι μεγαλύτερος όταν οι σκέψεις του παρελθόντος αποσπώνται από τα άμεσα συμφραζόμενα τους και προσεγγίζουν μια γνωμική ή δοκιμαϊκή φλέβα. Οι γενικεύσεις σε γνωμικό ενεστώτα που αποκαλύπτουν ιδεολογικές αντιλήψεις της φωνής που τις εκφέρει και οι οποίες συνήθως αποτελούν εμφατικές παρεμβάσεις του αφηγηματικού εαυτού, στην αφήγηση του Θανάση, στην πραγματικότητα δε συνδέονται με το διαφωτισμένο «εγώ» του αφηγητή, αλλά με το βυθισμένο στην άγνοια εγώ της δράσης: *"Είναι κάτι κωλοξένοι από κάτι απίθανα κράτη, που μας έρχονται, μας παίρνουν τις δουλειές, μας παίρνουν τα σχολεία και το παίζουν και καλά ενδιαφέρον να μάθουν [...] Και το ωραίο είναι ότι όλοι αυτοί οι ξένοι μιλούν πια σαν Έλληνες! Φοβερό, δεν μπορείς να τους ξεχωρίσεις από μας²⁰¹".* Ωστόσο, τη στιγμή άρθρωσης των παραπάνω λόγων ο αναγνώστης δεν έχει καμία βεβαιότητα για το αν η παραπάνω αντίληψη προέρχεται από το βιωματικό ή το αφηγηματικό «εγώ». Η χρήση του ενεστώτα και η παράλειψη εισαγωγικών δεικτών παράθεσης καλλιεργεί στον

¹⁹⁹ ό.π., σ. 31.

²⁰⁰ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ.218.

²⁰¹ Στη διαπασών, σ. 19.

αναγνώστη την α β ε β α ι ό τ η τ α σχετικά με το αν οι παρατιθέμενες σκέψεις ανήκουν στο Θανάση που βιώνει την εμπειρία ή στο Θανάση που την αφηγείται.

Η απόδοση των εσωτερικών διεργασιών του Θανάση της «δράσης» δεν αποδίδεται πάντοτε άμεσα με την αυτο-παράθεση των σκέψεων του σε ενεστώτα χρόνο. Ο αναδρομικός αφηγητής ενίοτε δηλώνει την σταθερή του –ακόμα κι αν συχνά είναι αθέατη- παρουσία, καθώς υπενθυμίζει ότι η ιστορία που αφηγείται είναι προϊόν των διεργασιών της μνήμης του: *"Αυτό ήταν το πιο ενδιαφέρον που έγινε και μπορώ να θυμηθώ ξεκάθαρα"*²⁰², *"Το τελευταίο πράγμα που θυμάμαι είναι να οδηγώ εγώ το μηχανάκι του Τάσου"*²⁰³. Γενικότερα, όπως είναι αναμενόμενο σε μια αναδρομική αυτο-αφήγηση, η εσωτερική ζωή του «εγώ» της δράσης περιστασιακά αποδίδεται με ρ ή μ α τ α σ υ ν ε ί δ η σ η ς και έ μ μ ε σ ε ς αναφορές σε ψυχικές καταστάσεις και νοητικές διαδικασίες. Όμως, ακόμα και όταν ο αναδρομικός αφηγητής μεταφέρει σε πλάγιο λόγο τις σκέψεις και τα συναισθήματα του πρωιμότερου εαυτού του απλώς καταγράφει τις εσωτερικές του καταστάσεις χωρίς να αναλύει, χωρίς να αναζητά αιτιώδεις σχέσεις, χωρίς να εξετάζει λεπτομερώς και χωρίς να διαφωτίζει.

Επιπλέον, η έμμεση απόδοση της συνείδησης του χαρακτήρα δεν κλονίζει την έντονη συγχώνευση του αφηγηματικού και βιωματικού «εγώ», καθώς πάντοτε σ υ ν δ υ ά ζ ε τ α ι με πιο άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής: *"Έτσι όπως την έβλεπα να απομακρύνεται μου ήρθε να της φωνάξω «Είσαι πολύ τέλεια, πολύ καλή για μένα!»*, αυτό άλλωστε δεν τραγουδούσαν και οι *Radiohead*; *Συγκρατήθηκα όμως, ήταν σαν να την έβλεπα να μου απαντά να γίνω κι εγώ καλός για τον εαυτό μου. Γιατί τα πράγματα γίνονται τόσο σκατά τόσο γρήγορα; Τι είναι αυτό που τα χαλάει; Τι είναι αυτό που μας κάνει να τα ψάχνουμε συνέχεια;*²⁰⁴". Η έμμεση απόδοση των σκέψεων του Θανάση που τον απέτρεψαν από το να απαντήσει στη Λουίζα πλαισιώνεται από τις αυθεντικές του σκέψεις, οι οποίες παρατίθενται είτε με εισαγωγικούς δείκτες παράθεσης (οι σκέψεις που προηγούνται της έμμεσης αναφοράς) είτε ελεύθερα χωρίς κανένα εισαγωγικό σημείο (οι σκέψεις που έπονται).

²⁰² ό.π., σ. 39.

²⁰³ ό.π., σ. 41.

²⁰⁴ ό.π., σ. 121.

Ο παρατιθέμενος εσωτερικός λόγος του «εγώ» της δράσης κάποτε επιχειρεί να μιμηθεί τη «ροή της συνείδησης» στο προ-λεκτικό της στάδιο, αναπαριστώντας τις αυθεντικές διεργασίες που πραγματοποιούνται στον νου του χαρακτήρα. Στο παρακάτω απόσπασμα οι φράσεις με τους πλάγιους χαρακτήρες αποτυπώνουν τις πραγματικές σκέψεις του Θανάση τη στιγμή που μεθυσμένος, αλλά και ψυχικά εξασθενημένος κείτεται στο δρόμο της γειτονιάς του: *"Κάποιος φώναζε «Την ντροπιάζει τη γυναίκα». Το φώναζε δυνατά για να το ακούσω εγώ ή η γυναίκα; Αλλά αυτή με το ζόρι με σήκωσε και μου ψιθύρισε στο αυτί βαστώντας με: «Μη σε νοιάζει, μην τους ακούς, θα σου φτιάξω εγώ γάλα μόλις πάμε σπίτι μας....» Σπίτι μας...ωραία...σπίτι μου...ωραία λέξη...ωραία...ωραία...ωρ...²⁰⁵".* Η τελευταία φράση αναπαριστά με ακρίβεια τη υπολειπόμενη συνείδηση ενός ανθρώπου που σταδιακά χάνει τις αισθήσεις του.

Ομοίως, μια προσπάθεια αποτύπωσης της μη απόλυτα ελεγχόμενης «ροής συνείδησης» του χαρακτήρα αποτελεί η εμβόλιμη παρουσία των αυθεντικών στίχων από ξένα τραγούδια, οι οποίοι εισβάλλουν αιφνίδια στη συνείδηση του «εγώ» της δράσης και επηρεάζουν τον εσωτερικό του λόγο. Οι στίχοι αυτοί είτε προέρχονται από κάποια εξωτερική πηγή είτε αναδύονται από τα βάθη του ασυνειδήτου του ως ευκαιριακοί συνειρμοί που διαμορφώνουν τις περισσότερο συνειδητές του σκέψεις. Με αυτή την έννοια, η παράθεση των στίχων στην αυτο-αναδρομική του αφήγηση αντιστοιχεί σε μια ιδιαίτερη μορφή αυτο-παράθεσης των εσωτερικών διεργασιών του βιωματικού «εγώ», η οποία πιστοποιεί την απόλυτη υπεροχή της φωνής του χαρακτήρα έναντι του αφηγητή.

Επιπλέον, εκτός από τον αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο και η τεχνική του αυτο-αφηγημένου μονόλογου διαπλέκεται συχνά στην αυτο-αφήγηση και σε συνδυασμό με την έμμεση απόδοση σε εσωτερικές καταστάσεις εξασφαλίζει τη συνεκτικότητα του αφηγηματικού και του βιωματικού «εγώ». Η Cohn θεωρεί τον αυτο-αφηγημένο μονόλογο ως σαφή δείκτη συγχώνευσης του αφηγηματικού και βιωματικού «εγώ»: «ο αφηγητής στιγμιαία ταυτίζεται με τον περασμένο του εαυτό, εγκαταλείποντας τη χρονικά απομακρυσμένη πλεονεκτική του θέση και το γνωστικό του προνόμιο για τις παρελθόντος χρονικού ορίου συγχύσεις και αμφιταλαντεύσεις

²⁰⁵ ό.π., σ. 151.

του»²⁰⁶. Μάλιστα, η Cohn επισημαίνει τη σχετική σπανιότητα της τεχνικής αυτής. Δεν εμφανίζεται συχνά σε αναδρομικούς αφηγητές που αρέσκονται να κρατούν την απόστασή τους από το παρελθόν που εξιστορούν και συνεπώς αποφεύγουν αρμονική αυτο-αφήγηση και μονολογικές τεχνικές. Στο παρακάτω ενδεικτικό απόσπασμα²⁰⁷ είναι ευδιάκριτη η διαρκής εναλλαγή έμμεσης και άμεσης απεικόνισης της συνείδησης του χαρακτήρα που βίωσε την εμπειρία:

Παράθεση αποσπάσματος	Αφηγηματική τεχνική
<i>Η καφετέρια είχε ασυνήθιστα λίγο κόσμο. Εκείνη την ώρα έπαιζε επιτέλους κι ένα τραγούδι της προκοπής, το “Creep” των Radiohead.</i>	Αναδρομική αφήγηση
<i>Όχ, πάλι για μένα λέει, σκέφτηκα και ψιλοτρόμαξα</i>	Αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος με δείκτη παράθεσης
<i>Μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν μπορούσα να φανταστώ ότι τελικά είμαι κι εγώ ένα Creep, ένα φρικό, ένα ρεμάλι. Νόμιζα ότι απλά είμαι ένας έφηβος που έχει τις φάσεις του.</i>	Έμμεση απόδοση συνείδησης
<i>«Δε φαντάζομαι κι αυτό το τραγούδι να σε κάνει να θες να κάνεις πράγματα», μου είπε η Λουίζα με ένα σφιγμένο χαμόγελο για να αρχίσει η κουβέντα.</i>	Ευθύς λόγος με αφηγηματικό περικείμενο
<i>Δεν ήξερα από πού να αρχίζω, πώς να της έλεγα αυτό που μου έλεγε ο Κλεομένης.</i>	Έμμεση απόδοση συνείδησης
<i>Και πού τελικά ήταν η αλήθεια; Δεν έκανα γι’ αυτήν, ήμουν άλλο πράγμα, ήμουν αλλού. Δεν μπορούσα να προσποιηθώ ότι είμαι κάποιος άλλος</i>	Αυτο-αφηγημένος μονόλογος

Στο μυθιστόρημα *Στη Διαπασών* ο αυτο-αφηγημένος μονόλογος εμφανίζεται ως σταθερή τεχνική απεικόνισης της συνείδησης. Χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με την αυτο-αφήγηση, η οποία αργά ή γρήγορα διολισθαίνει σε μια ενδιάμεση μορφή

²⁰⁶ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ.222.

²⁰⁷ ό.π., σ. 120.

αποτύπωσης της συνείδησης που βρίσκεται μεταξύ πλάγιου λόγου και άμεσης παράθεσης. Η μετάβαση στον αυτο-αφηγημένο μονόλογο γίνεται ανεπαίσθητα, με τρόπο λιγότερο ευδιάκριτο από τη μετάβαση στον αυτό-παρατιθέμενο μονόλογο, καθώς διατηρείται ο ιστορικός χρόνος της αναδρομικής αφήγησης. Ο χρόνος του ρήματος τον ξεχωρίζει από τον αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο, ακόμα και όταν ο τελευταίος χρησιμοποιείται χωρίς σαφή παράθεση ή εισαγωγή και η απουσία ρημάτων που δηλώνουν σκέψη (και η απορρέουσα γραμματική ανεξαρτησία) τον ξεχωρίζουν από την αυτο-αφήγηση. Ερωτήσεις, επιφωνήματα, δεικτικά²⁰⁸ που σχετίζονται με τον ευθύ λόγο, λεξιλογικά και συντακτικά στοιχεία που παραπέμπουν στο αυθεντικό ύφος του ομιλητή είναι συνήθως τα υφολογικά χαρακτηριστικά που διακρίνουν τον αυτο-αφηγημένο μονόλογο από την αυτο-αφήγηση που τον πλαισιώνει, προσδίδοντας στην τελευταία μια περισσότερο μονολογική ποιότητα και δημιουργώντας την εντύπωση της σαφούς απόδοσης σκέψεων που σχηματίστηκαν στη σκέψη του χαρακτήρα:

*Δεν ήξερα τι να κάνω τώρα, πού να πάω, σε ποιον να μιλήσω. Όλοι μου οι φίλοι κι οι γνωστοί εξαφανίστηκαν από τη μια στιγμή στην άλλη. Ήταν σαν να τους είχα διώξει εγώ με τη συμπεριφορά μου, **αλλά τι είχα κάνει; Με ποια συμπεριφορά μου; Ήμουν για φούντο έτσι που είχα καταντήσει.** Άρχισα να περιπλανιέμαι άσκοπα, έστριβα από δρομάκια που δεν είχα ξαναπάει, πέρασα από γειτονιές που πρωτοέβλεπα. Ήθελα να κάτσω και να σκεφτώ αυτά που μου είχαν συμβεί, αλλά και να τα ξεχάσω. **Πώς θα τα κατάφερα αυτά τα δύο συγχρόνως; Ο δολοφόνος της ψυχής ή κάπως έτσι τραγουδούσαν οι Talking heads. Είχα βάλει το τραγούδι στη διαπασών, ήταν το μόνο που κόλλαγε σ' εμένα, στη στιγμή. Ο δολοφόνος της ψυχής ποιος ήταν όμως; Ο Κλεομένης; Ο πατέρας μου; Οι μέχρι πριν από λίγη ώρα κολλητοί μου; Μήπως ήμουν εγώ αυτός που σκότωνα την ψυχή μου;** Σταμάτησα σε μια κάβα κι αγόρασα ένα τζιν, το πιο φτηνό. Το άνοιξα στο δρόμο και άρχισα να κατεβάζω μεγάλες γουλιές. Δεν ήθελα να κλάψω, είχα οργή μέσα μου, οργή για όλους αυτούς που μπορούσαν να καταστρέψουν φιλίες, σχέσεις, οικογένειες, χωρίς να νιώθουν το παραμικρό²⁰⁹. [η έμφαση δική μου]*

Στο παραπάνω ενδεικτικό απόσπασμα οι φράσεις αυτο-αφηγημένου μονολόγου εντάσσονται σε ένα πλαίσιο συμφραζομένων αυτο-αφήγησης. Οι προτάσεις που αφορούν στην τεχνική του αφηγημένου μονολόγου (παρατίθενται με πλάγιους

²⁰⁸ Δεικτικά (deictics) είναι λέξεις που τροποποιούν το νόημα ανάλογα με την πηγή της εκφοράς του λόγου, όπως «εγώ», «εδώ», «τώρα», «αύριο», τα οποία στον πλάγιο λόγο, μετατρέπονται σε αυτός, εκεί, τότε, την επόμενη μέρα κλπ.

²⁰⁹ Στη διαπασών, σ. 149.

χαρακτήρες) αναγνωρίζονται από γραμματικά (ερωτήσεις, δεικτικά: "μέχρι πριν από λίγη ώρα"), συντακτικά (ελλειπείς προτάσεις) και λεξιλογικά (διαλεκτικά στοιχεία: "ήμουν για φούντο") στοιχεία. Όπως γίνεται αντιληπτό, με τον συνδυασμό αυτό-αφήγησης και αφηγημένου μονολόγου μειώνεται η αφηγηματική απόσταση μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα και επιτυγχάνεται συγχώνευση του αφηγηματικού και βιωματικού «εγώ». Η Cohn²¹⁰ θεωρεί ότι ο αφηγημένος μονόλογος κρατάει μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στον παρατιθέμενο μονόλογο και την ψυχο-αφήγηση, αποδίδοντας το περιεχόμενο της σκέψης ενός χαρακτήρα πιο πλάγια από τον παρατιθέμενο μονόλογο και πιο άμεσα από την ψυχο-αφήγηση. Βρίσκεται ανάμεσα στην αμεσότητα της παράθεσης και τη μεσολάβηση της αφήγησης. Από τη μια πλευρά μιμείται τη γλώσσα που ένας χαρακτήρας χρησιμοποιεί, όταν μιλάει στον εαυτό του, αλλά, από την άλλη πλευρά, εκφέρει αυτή τη γλώσσα στη γραμματική που ένας αφηγητής χρησιμοποιεί μιλώντας γι' αυτόν, συνδυάζοντας έτσι δύο φωνές που διατηρούνται ξέχωρες στους άλλους δύο τύπους.

Τέλος, στο σημείο αυτό αξίζει να επισημάνουμε ότι στα κεφάλαια προς το τέλος του μυθιστορήματος σταδιακά μειώνεται η συχνότητα παρουσίας των άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης του βιωματικού «εγώ» -γίνεται πια σπάνια η πλαισίωση της αυτο-αφήγησης με αφηγημένο ή παρατιθέμενο μονόλογο- και κυριαρχεί η έμμεση απόδοση της εσωτερικής του ζωής. Μάλιστα στα κεφάλαια που ακολουθούν το θάνατο της μητέρας του Θανάση εμφανίζεται περιστασιακά θ α μ ι σ τ ι κ ή α φ ή γ η σ η : *"Η μέρα φεύγει, ο Θανάσης Πανόπουλος έρχεται. Κάπως έτσι θα μπορούσα να περιγράψω τις μέρες μου, ή καλύτερα τις νύχτες μου, αφού κάθε βράδυ, έβγαινα κατά τις δέκα και γύρναγα ξημερώματα"*²¹¹. Θαμιστική εμφάνιση εμφανίζεται και στο κεφάλαιο που ακολουθεί τον βαρύ ξυλοδαρμό του Θανάση στο σχολείο: *"Εβλεπα τηλεόραση κι έβαζα μουσική συνέχεια, μέχρι να με πάρει ο ύπνος και να ξυπνήσω, να ξαναδώ τηλεόραση, να ξανακούσω μουσική και να με ξαναπάρει ο ύπνος. Τελικά νόμιζα ότι ζούσα στα όνειρά μου, ότι δεν υπήρχα στ' αλήθεια"*²¹². Η θαμιστική αφήγηση είναι ένδειξη υπεροχής της αφηγηματικής οπτικής εφόσον τονίζεται ο ρόλος του αφηγητή να οργανώνει επαναλαμβανόμενα γεγονότα σε μια μοναδική περιγραφή. Ο Θανάσης ως αφηγητής υψώνεται πάνω από τη στιγμή της μεμονωμένης εμπειρίας και παρουσιάζει μια

²¹⁰ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ.247.

²¹¹ Στη διαπασών, σ. 225.

²¹² ό.π., σ. 146.

πανοραμική αντίληψη του εσωτερικού του εαυτού σε μια εκτεταμένη χρονική επιφάνεια.

Ωστόσο, ούτε η παρουσία της θαμιστικής αφήγησης ούτε η κυριαρχία της έμμεσης απόδοσης της συνείδησης στα τελευταία κεφάλαια του μυθιστορήματος καταργούν την συνεκτικότητα αφηγηματικού και βιωματικού «εγώ» που είχε διασφαλιστεί στα κεφάλαια που προηγήθηκαν. Ο σταθερά αρμονικός αφηγητής πάντοτε ακολουθεί με συνέπεια τους ρυθμούς της προοδευτικής εσωτερικής ανάπτυξης και, εν τέλει, μεταμόρφωσης του «εγώ» της δράσης. Οι ενδείξεις μιας σταδιακά πιο αναλυτικής και αναστοχαστικής αναδρομής δεν επισύρουν την προσοχή στο παρόν αφηγούμενο «εγώ», αλλά αντιθέτως, αντανakλούν τη διεύρυνση της μέχρι πρότινος στενά περιορισμένης αντίληψης του πρωιμότερου εαυτού του. Όσο διευρύνεται βαθμιαία η αντίληψη του βιωματικού «εγώ» τόσο περισσότερο ταυτίζεται με την αντίληψη του αφηγηματικού «εγώ», τόσο περισσότερο πλησιάζει η κυριολεκτική σύγκλιση των δύο «εγώ» στο ίδιο πρόσωπο, το Θανάση ως χαρακτήρα-ομιλητή, που τώρα, στον παρόντα χρόνο της αφηγηματικής πράξης, ως διαφωτισμένος και ώριμος αφηγητής, ξετυλίγει την ιστορία που οδήγησε στην εσωτερική του αλλαγή.

Συνοψίζοντας όλες τις παραπάνω διαπιστώσεις, το μυθιστόρημα *Στη Διαπασών* τοποθετείται στο μιμητικό άκρο της κλίμακας της αναπαράστασης συνείδησης. Οι άμεσες τεχνικές αναπαράστασης συνείδησης σε συνδυασμό με τη διακριτική παρουσία της δεσπόζουσας αφηγηματικής φωνής και κυρίως με την αυστηρή τήρηση του περιορισμένου οπτικού πεδίου του βιωματικού "εγώ" εξασφαλίζουν συνθήκες ισχυρής συνοχής μεταξύ του έφηβου αφηγητή και χαρακτήρα και, συνακόλουθα, εξαφάνισης της (ενήλικης) συγγραφικής φωνής. Ο Θανάσης ταυτίζεται με την πρωιμότερη ενσάρκωσή του, αποκηρύσσοντας κάθε είδους γνωστική υπεροχή και κάθε μορφή αναστοχαστικής ή κριτικής θεώρησης των πεπραγμένων του. Διατηρεί σε όλη την έκταση της αφήγησης την περιορισμένη οπτική του «εγώ» της δράσης, δέχεται και παρουσιάζει το παλαιότερο «εγώ» του με όλες τις ανεπάρκειες, τις σκοτεινές ασάφειες, τις ψυχολογικές δυσαρμονίες ακόμα και τις αποκρουστικές του ατέλειες. Παράλληλα, οι άμεσες τεχνικές που αναπαριστούν τη συνείδηση του βιωματικού «εγώ» (αρμονική αυτο-αφήγηση, αυτο-αφηγημένος μονόλογος, αυτο-παρατιθέμενος) δημιουργούν συχνά την εντύπωση ότι ο αναδρομικός αφηγητής

επισκιάζεται ή ακόμα και εξαφανίζεται. Έτσι, η διακριτική και συχνά αθέατη παρουσία του αναδρομικού αφηγητή, ο οποίος εγκαταλείπει κάθε γνωστικό προνόμιο και προσαρμόζεται ολοκληρωτικά στην περιορισμένη και σταδιακά διευρυνόμενη οπτική του χαρακτήρα, διαμορφώνει μια αυτο-αφήγηση σταθερά εστιασμένη μέσα από τη συνείδηση του βιωματικού «εγώ».

Στον ενδιάμεσο τύπο του αυτοβιογραφικού μονολόγου εντάσσεται και το μυθιστόρημα της Βησσαρίας Ζορμπά-Ρομμοπούλου *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*²¹³. Εδώ δεν εμφανίζεται η μονολογική πλαισίωση της αυτοβιογραφικής αφήγησης του χαρακτήρα-ομιλητή του *Στη Διαπασών*, αλλά η μη ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση, που δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της ελεύθερα αναπτυσσόμενης σκέψης, σχετίζεται με τον αυτόνομο μονόλογο. Από την άλλη πλευρά, η τήρηση της χρονολογικής ακολουθίας των αναπαριστώμενων εμπειριών, καθώς και οι ενδείξεις παρουσίας αναδρομικού αφηγητή, τοποθετούν το μυθιστόρημα στο φάσμα των αυτοβιογραφικών αφηγήσεων. Επειδή ο βασικός χρόνος αφήγησης είναι ο ενεστώτας, ο αναγνώστης από τις πρώτες κιόλας σειρές σχηματίζει την εντύπωση ότι παρακολουθεί τη δράση μέσα από τη συνείδηση της ηρωίδας την ώρα που βιώνει όσα αφηγείται, με άλλα λόγια, ότι το εγώ της πρωτοπρόσωπης αφήγησης συμπίπτει με το εγώ της δράσης χωρίς να μεσολαβεί χρονικό χάσμα μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα όμως, όπως συνήθως συμβαίνει στην πρωτοπρόσωπη αυτοδιηγητική αφήγηση, ο ήρωας-αφηγητής αφηγείται αναδρομικά την ιστορία του.

Μετά τον αιφνίδιο χαμό του πατέρα της, η δεκαεξάχρονη Τζένη βλέπει τη μέχρι τότε ανέμελη ζωή της να αλλάζει ριζικά. Η οικογένειά της καταρρέει οικονομικά και μετακομίζει στην επαρχία. Η Τζένη αφηγείται αναδρομικά τη δύσκολη και μεταβατική περίοδο που μεσολάβησε από την αιφνίδια απώλεια του πατέρα της μέχρι τη διαμόρφωση μιας νέας πραγματικότητας, η οποία γεννιέται μαζί με το δικό της πέρασμα στην ωρίμαση και ενηλικίωση. Η χρονική απόσταση που χωρίζει την αφηγηματική πράξη από την εμπειρία είναι μικρή, καθώς τα γεγονότα που εξιστορεί η αναδρομική αφηγήτρια καλύπτουν το χρονικό διάστημα ενός περίπου έτους: από το καλοκαίρι που έχασε τον πατέρα της σε τροχαίο μέχρι το επόμενο καλοκαίρι, που βρίσκει την ηρωίδα να θέτει νέους στόχους και να είναι αποφασισμένη να αγωνιστεί

²¹³ Ζορμπά-Ραμμοπούλου, Β. (2012). *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*. Αθήνα: Πατάκης.

για να τους πετύχει. Στο ενδιάμεσο διάστημα, στην ουσία στο διάστημα μιας σχολικής χρονιάς, η ηρωίδα βιώνει μια επώδυνη διαδικασία προσαρμογής στη νέα της ζωή με λιγότερες υλικές ανέσεις, με νέο τόπο κατοικίας, νέο σχολικό περιβάλλον και κυρίως με αποκαλύψεις για τη ζωή του πατέρα της, αλλά και για άλλα πρόσωπα της οικογένειάς της.

Κατά τη διάρκεια της δύσκολης προσαρμογής της στη νέα κατάσταση η Τζένη κλείνεται στον εαυτό της και γράφει συνεχώς στίχους, οι οποίοι παρεμβάλλονται αυτούσιοι στο κείμενο της αφήγησής της με διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία. Η έναρξη της αφήγησης τη βρίσκει στην παραλία να ακούει μουσική και να γράφει στίχους στον υπολογιστή της. Η αφήγηση σε ενεστώτα αρχικά δημιουργεί την ψευδαίσθηση στον αναγνώστη ότι παρακολουθεί άμεσα τον εσωτερικό λόγο της ηρωίδας:

Κάθομαι σταυροπόδι με τα πόδια ανεβασμένα πάνω στο ξύλινο παγκάκι. Το γέρικο ξύλο του είναι στεγνότερο από τη νοτισμένη άμμο της παραλίας. Ακουμπάω στο ένα μου πλάι το οικογενειακό άλμπουμ, στο άλλο μου πλάι το φιλαράκι μου, το notebook. [...] Το πεύκο πίσω από το παγκάκι ακίνητο, κρατάει την ανάσα του, σαν κάποιος που κρυφοκοιτάζει όσα γράφω και φοβάται μην προδοθεί από κάποια άστοχη κίνηση.

Δεν πάω πουθενά απόψε...

στους δρόμους της σελήνης...

Υπακούοντας στη γενική ακινησία, οι λέξεις αργούν να σχηματιστούν στην οθόνη, αρνούνται να προβληθούν -όσο κι αν χτυπάω με μανία τα πλήκτρα, αυτές βγαίνουν με το ζόρι από μέσα μου²¹⁴.

Η Cohn περιγράφοντας τα χαρακτηριστικά του αυτόνομου μονολόγου παραθέτει το σχόλιο του Joyce στον Valery Larbaud σχετικά με το έργο του Dujardin *Οι δάφνες που κόπηκαν*, το μυθιστόρημα που ο ίδιος θεωρούσε ως το πρώτο μυθιστόρημα εσωτερικού μονολόγου: "*Ο αναγνώστης βρίσκει τον εαυτό του εγκατεστημένο από τις πρώτες γραμμές στη σκέψη της κεντρικής προσωπικότητας και το αδιάκοπο ζετούλιγμα εκείνης της σκέψης, αντικαθιστώντας το συνήθη τύπο αφήγησης, μας μεταβιβάζει τι κάνει αυτή η προσωπικότητα ή τι της συμβαίνει*"²¹⁵. Η Cohn επίσης επισημαίνει ότι η

²¹⁴ Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα, σ. 7.

²¹⁵ Το σχόλιο του Joyce παρατίθεται στο Richard Ellman (1959), *James Joyce*. New York, σελ. 534 στο Cohn (2001), ό.π., σελ. 229.

χρήση του ενεστώτα χρόνου αποδίδει ακριβώς τη συγχρονία της γλώσσας και του συμβάντος, πράγμα που διακρίνει τη νέα μορφή από «τη συνήθη μορφή αφήγησης» στο πρώτο πρόσωπο, όπου η γλώσσα πάντοτε έπεται του συμβάντος. Από την άλλη πλευρά, η ίδια αναγνωρίζει ότι ο συνδυασμός αντωνυμίας πρώτου προσώπου με ρήματα δράσης σε ενεστώτα εμφανίζεται σε λιγότερο καλά εκτελεσμένους εσωτερικούς μονολόγους, γιατί εισάγει μια αναφορική διάσταση της γλώσσας σε μια μη αναφορική γλωσσική κατάσταση. Στα αυθεντικά κείμενα αυτόνομου μονολόγου, σύμφωνα με την Cohn, ο συνδυασμός πρώτου ενικού προσώπου και ενεστώτα συμβαίνει αποκλειστικά με ρήματα εσωτερικής παρά εξωτερικής δραστηριότητας²¹⁶.

Με βάση τα παραπάνω, η λεπτομερής καταγραφή των κινήσεων της ηρωίδας απομακρύνει την ενεστωτική αφήγηση από το ειδολογικό πεδίο του αυτόνομου μονολόγου, καθώς δεν φαίνεται φυσικό ο εσωτερικός λόγος ενός χαρακτήρα να περιλαμβάνει ένα προς ένα τα ρήματα των ενεργειών του. Παράλληλα, η ψευδαίσθηση της σιωπηλής αυτο-επικοινωνίας διασκορπίζεται, όταν εμφανίζονται αφηγηματικά πρότυπα που στοχεύουν στην επικοινωνία, όπως η λεπτομερής περιγραφή του σκηνικού, η παρουσίαση των χαρακτήρων και, γενικότερα, η αποκάλυψη πληροφοριών που διαφωτίζουν τον αναγνώστη σχετικά με παρελθοντικά γεγονότα και παρούσες καταστάσεις. Σύμφωνα με την Cohn, στον γνήσιο εσωτερικό μονόλογο αποκλείεται από το κείμενο η προφανής έκθεση (explicit exposition)²¹⁷, καθώς δεν είναι εύλογο ο χαρακτήρας να εκθέτει στον εαυτό του γεγονότα που ήδη γνωρίζει.

Η παρουσία ενός δεσπόζοντος αναδρομικού αφηγητή, ο οποίος ρυθμίζει την παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού είναι εμφανής στα σύντομα επεξηγηματικά σχόλια που παρουσιάζουν ένα νέο χαρακτήρα, ακόμα και δευτερεύοντα, κάθε φορά που εμφανίζεται στη ροή της αφήγησης: *"Επ! Τι κάνεις εδώ, ρε βλαμμένο; Είναι ο Νίκος, φωνακλάς και φοβερός ψαράς, τόσο ταιριαστή παρέα του καλοκαιριού, τόσο αταίριαστος για καινούριος συμμαθητής το φθινόπωρο."*²¹⁸, *"Κάθομαι στο θρανίο δίπλα στη Νένα, παλιά φίλη της παραλίας, καινούρια συμμαθήτρια και βγάζω την Αντιγόνη"*²¹⁹. Επιπλέον, ειδικά σχετικά με τα πρόσωπα της οικογένειάς της, η αφηγήτρια, από την αρχή της αφήγησής της,

²¹⁶ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ.295.

²¹⁷ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ.221.

²¹⁸ Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα, σ.13.

²¹⁹ ό.π., σ. 24.

δια φωτίζει τον αναγνώστη με εκτενή τμήματα εγκιβωτισμένης αναδρομικής αφήγησης. Βέβαια, στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι η παρουσίαση των χαρακτήρων δε γίνεται αυθαίρετα, αλλά εντάσσεται με φυσικότητα στις σκέψεις που δημιουργεί στην ηρωίδα-αφηγήτρια μια οικογενειακή φωτογραφία που κρατάει στα χέρια της. Έτσι, από τη μια πλευρά πιστοποιείται η παρουσία του δεσπόζοντος οργανωτή-αφηγητή που έχει επίγνωση της πράξης της αφήγησης, ώστε να κατανοεί την ανάγκη παρουσίασης των εμπλεκόμενων προσώπων, αλλά από την άλλη πλευρά η παρουσία του είναι διακριτική και δεν υπερτονίζεται.

Ομοίως, παρεμβάλλονται στη ροή της αφήγησης και επεξηγηματικές πληροφορίες που δια φωτίζουν τον αναγνώστη σχετικά με την υπόθεση. Οι πληροφορίες αυτές άλλοτε συνυφαίνονται με φυσικότητα στην αφήγηση (*Πρέπει να γυρίσω στο εξοχικό μας, το πατρικό σπίτι της γιαγιάς Δανάης, αυτό που από φέτος θα είναι πια το μόνιμο σπίτι μας, αφού το ρετιρέ μας στην πόλη πουλήθηκε άρον άρον, γιατί ο πατέρας μας άφησε χρεωμένου*²²⁰) και άλλοτε είναι υπερβολικά αναλυτικές, για να αποδοθούν στις αυθόρμητες σκέψεις της ηρωίδας, όπως το εκτενές χωρίο που περιγράφει το καινούριο σχολείο και τους καινούριους συμμαθητές της Τζένης²²¹. Η παρουσία δεσπόζοντος οργανωτή-αφηγητή, που διακρίνεται με σαφήνεια από την πρωιμότερη εκδοχή του εαυτού του, πιστοποιείται και από το αφηγηματικό περικείμενο που συνοδεύει σχεδόν πάντοτε τον εκφωνούμενο λόγο των προσώπων: *"Φύγαμε; με ρωτάει. Πάμε, του κάνω και ξεκινάμε"*²²².

Επιπλέον, στην αφήγηση παρεμβάλλονται χωρία περιληπτικής απόδοσης γεγονότων ενός εκτεταμένου χρονικού διαστήματος (σύνοψη), είτε στο τμήμα της κυρίως αφήγησης που αποδίδεται με ιστορικό χρόνο είτε στις εγκιβωτισμένες αναδρομικές αφηγήσεις σε ιστορικό χρόνο, όπου σταδιακά η ηρωίδα-αφηγήτρια ξεδιπλώνει το νήμα της αφήγησης για παρελθοντικά γεγονότα, ενώ παράλληλα, διατηρείται ο ενεστώτας ως βασικός χρόνος αφήγησης για τα γεγονότα που συμβαίνουν στο παρόν της ηρωίδας. Γενικά, υπάρχει μια φροντίδα οι εγκιβωτισμένες αναδρομικές αφηγήσεις να παρεμβάλλονται με φυσικότητα στον τωρινό χρόνο της δράσης. Χαρακτηριστικό σχετικό παράδειγμα αποτελεί η εγκιβωτισμένη αναδρομική

²²⁰ ό.π., σ. 12.

²²¹ ό.π., σ. 14.

²²² ό.π., σ. 13.

αφήγηση για το ατύχημα του πατέρα²²³, η οποία παρεμβάλλεται στη ροή της αφήγησης με την αφορμή ενός ποιήματος της ηρωίδας για το φθινόπωρο με το οποίο συνειρμικά συνδέει τον πατέρα της η Τζένη (*ο πατέρας θυμάμαι, αγαπούσε υπερβολικά το φθινόπωρο*). Σε κάθε περίπτωση όμως, οι αναδρομικές αφηγήσεις παρουσιάζουν μια χρονική ευκαμψία που πιστοποιεί την ύπαρξη δεσπόζοντος αναδρομικού αφηγητή.

Τέλος, σε ελάχιστες περιπτώσεις ο διακριτικός αναδρομικός αυτο-αφηγητής που έχει αποποιηθεί τα γνωστικά του προνόμια σχετικά με την υπόθεση και έχει υιοθετήσει την περιορισμένη γνώση του εγώ της δράσης, προδίδει την δεσπόζουσα θέση του αποκαλύπτοντας ότι υπάρχουν στοιχεία που το εγώ της δράσης ακόμη αγνοεί χωρίς, βέβαια, να αναφέρεται σ' αυτά διεξοδικά. Ο προσεκτικός αναγνώστης, ωστόσο, συλλέγοντας τους υπαινιγμούς, υποψιάζεται την αλήθεια πριν αυτή αποκαλυφθεί για την ηρωίδα: *"Ήξερα πως ο πατέρας την επισκεπτόταν μόνος του συχνά, στο πατρικό του σπίτι. Με το καλό του αυτοκίνητο πάντα. Και τώρα ξέρω πως σ' αυτές τις επισκέψεις δεν ήταν μόνος"*²²⁴. Η ηρωίδα πολύ αργότερα θα μάθει ότι ο πατέρας επισκεπτόταν τη μητέρα του με την Υβόννη, με την οποία διατηρούσε εξωσυζυγική σχέση.

Οι παραπάνω ενδείξεις που πιστοποιούν την παρουσία μιας δεσπόζουσας αφηγηματικής φωνής επιβεβαιώνουν την αναδρομική φύση της αφήγησης. Ο ενεστώτας που κυριαρχεί στην αφήγηση δεν αντιστοιχεί στον "αληθινό" ακριβή ενεστώτα²²⁵ του εσωτερικού μονολόγου που αναφέρεται σε μια χρονική στιγμή, η οποία συμπίπτει με τη στιγμή της άρθρωσής του, αλλά στον "μεταφορικό" ενεστώτα της ανάκλησης, που δημιουργεί μια απατηλή σύμπτωση των δύο χρονικών επιπέδων. Αυτός ο φαινομενικός συγχρονισμός κάνει τη γλώσσα του κειμένου να φαίνεται πανομοιότυπη προς τον πραγματικό συγχρονισμό ενός κειμένου σε αυτόνομο μονόλογο και, παράλληλα, εξασφαλίζει συνοχή του αφηγηματικού "εγώ" με το βιωματικό "εγώ". Η συγχώνευση της αφηγήτριας με την αναπαριστώμενη εμπειρία ενισχύεται άλλωστε και από την αποκήρυξη των γνωστικών προνομίων σχετικά με την εξέλιξη της υπόθεσης, εφόσον αυτή ξεδιπλώνεται σταδιακά ακολουθώντας το

²²³ ό.π., σ. 18.

²²⁴ ό.π., σ. 22.

²²⁵ Η Cohn ονομάζει ακριβή ενεστώτα (punctual present) τον ενεστώτα που συγχρονίζει τη λεκτική έκφραση με τη δράση ή με την εμπειρία και τον θεωρεί στοιχείο του εσωτερικού μονολόγου. Αντίθετα, ένας αυτοβιογραφικός αφηγητής μπορεί να χρησιμοποιεί τον ακριβή ενεστώτα μόνο όταν αναφέρεται στην ενασχόλησή του με την πράξη της αφήγησης. βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 191.

ρυθμό και τους περιορισμούς της αντίληψης του βιωματικού εαυτού της αφηγήτριας-ηρωίδας.

Μολονότι γενικά υιοθετείται η περιορισμένη οπτική της δράσης, οι ενδείξεις που σχολιάστηκαν παραπάνω καταδεικνύουν την παρουσία ενός γνωστικά υπερέχοντος αφηγητή, ο οποίος ασχολείται με την πράξη της αφήγησης σε μεταγενέστερο χρόνο από την αναπαριστώμενη στιγμή. Επιπλέον, η αναδρομική φύση της αφήγησης επιβεβαιώνεται, όταν, προς το τέλος της ιστορίας, δηλώνεται με ακρίβεια ο χρόνος της αφηγηματικής πράξης: *"Ιούλης, ένας χρόνος κιόλας συμπληρωμένος από το χαμό του πατέρα"*²²⁶ και λίγο παρακάτω *"Ξέρω πως το Σεπτέμβριο θα περάσω, ότι του χρόνου θα δώσω Πανελλαδικές, πως στο Πανεπιστήμιο θα περάσω οπωσδήποτε, μα με την πρώτη, μα με τη δεύτερη ή και την τρίτη φορά..."*²²⁷. Έτσι, το παρόν της πράξης της αφήγησης απέχει σχεδόν ένα έτος από τον προηγούμενο Σεπτέμβρη, ο οποίος δηλώνεται με ακρίβεια ως χρόνος της δράσης στην αρχή της αφήγησης: *"Στο θρόισμά του φαίνεται να ανατριχιάζουν οι πικροδάφνες, εδώ και τώρα ακίνητες στο ζεστό δειλινό αυτού του πνιγηρού Σεπτέμβρη"*²²⁸. Συνεπώς, εφόσον, στο τελευταίο κεφάλαιο, δηλώνεται με ακρίβεια η παρούσα στιγμή της αφήγησης, από την οποία ο αφηγητής βλέπει τις παρελθούσες εμπειρίες του αναδρομικά, ενισχύεται η αναγνώριση του ενεστώτα που κυριαρχεί στον βασικό κορμό της αφήγησης ως αφηγηματικού.

Εκτός από την αποκάλυψη του μεταγενέστερου χρόνου της αφηγηματικής πράξης στο τελευταίο κεφάλαιο, η περιορισμένη εμφάνιση ιστορικών χρόνων σε προηγούμενα σημεία της αφήγησης, προδίδει την αναδρομική φύση της αφήγησης. Ο ενεστώτας της ανάκλησης, ως βασικός χρόνος της αφήγησης, διατηρείται στη μεγαλύτερη έκταση του μυθιστορήματος, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση της ταύτισης χρόνου αφήγησης και δράσης και ενισχύοντας τη συγχώνευση του δεσπόζοντος αναδρομικού αυτό-αφηγητή με το πρωιμότερο βιωματικό του εαυτό. Ωστόσο, προς το τέλος της ιστορίας, όταν κλιμακώνεται η πλοκή, για να οδηγήσει σταδιακά στην κορύφωση της αφηγηματικής έντασης -συγκεκριμένα την αναπάντεχη και οδυνηρή αποκάλυψη ότι ο καθηγητής που έχει ερωτευτεί η ηρωίδα είναι το ίδιο πρόσωπο που η μητέρα της έχει επιλέξει ως νέο της σύντροφο- εμφανίζεται για

²²⁶ Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα, σ. 238.

²²⁷ ό.π., σ. 245.

²²⁸ ό.π., σ. 8.

πρώτη φορά αφήγηση σε ιστορικό χρόνο, η οποία διατηρείται στα επόμενα κεφάλαια²²⁹. Ο αφηγηματικός ενεστώτας επανεμφανίζεται στις τελευταίες δώδεκα σελίδες του μυθιστορήματος, οι οποίες περιλαμβάνουν τη λύση της πλοκής και τη συμφιλίωση-αποδοχή της ηρωίδας με τη νέα πραγματικότητα που διαμορφώνεται.

Ο Μάρτης περνάει ήρεμος, αλλά και γεμάτος μικρογεγονότα που του δίνουν μια ευχάριστη ένταση που δεν είχαν οι προηγούμενοι μήνες: την ένταση των προετοιμασιών για ποιο πράγμα; Για κάτι... Αρχικά, όλοι φαινόμασταν σαν να προετοιμάζε ο καθένας τον εαυτό του για μια αλλαγή, μια βελτίωση²³⁰. [η έμφαση δική μου]

Με την αιφνίδια εμφάνιση ιστορικού χρόνου και την περιληπτική αφήγηση (σύνοψη) ο αφηγητής παίρνει μια σαφή και φανερή απόσταση από το αφηγηματικό υλικό²³¹, σαν να παρακολουθεί τη δράση από μια ανώτερη θέση που του εξασφαλίζει χρονική εποπτεία. Το περιεχόμενο της αφήγησης του συγκεκριμένου τμήματος οδηγεί στο εύλογο συμπέρασμα ότι η αναδρομική αυτό-αφηγήτρια χρειάζεται αυτή την απόσταση για να αφηγηθεί γεγονότα μεγάλης συναισθηματικής έντασης είτε για να τα χειριστεί πιο νηφάλια και αντικειμενικά είτε γιατί η άμεση αποτύπωση της συνείδησης, την οποία προϋποθέτει η σύμπτωση του χρόνου αφήγησης με το χρόνο δράσης, είναι πολύ πιο απαιτητική σε εξαιρετικά φορτισμένες περιστάσεις. Ένας δεσπόζων αφηγητής ακόμα και ο ίδιος ο ήρωας ως αναδρομικός αυτο-αφηγητής, μπορεί να εκφράσει με μεγαλύτερη άνεση εσωτερικές διεργασίες που δύσκολα αποτυπώνονται με λεκτικά σχήματα από τον ήρωα τη στιγμή που βιώνει τις σχετικές εμπειρίες.

Ωστόσο, η δυσαρμονική αυτο-αφήγηση που προκύπτει από την αντικατάσταση του αφηγηματικού ενεστώτα με τη χρήση των ιστορικών χρόνων και εξυπηρετεί την παραπάνω λειτουργία αποστασιοποίησης από εσωτερικές καταστάσεις, με τις οποίες η αναδρομική ηρωίδα δυσκολεύεται να συγχωνευτεί, δεν είναι η κυρίαρχη τεχνική. Στο μυθιστόρημα της Ζορμπά-Ραμμοπούλου κυριαρχούν οι άμεσες τεχνικές αναπαράστασης συνείδησης: Οι εσωτερικές διεργασίες της κεντρικής ηρωίδας

²²⁹ ό.π., σ. 195-233.

²³⁰ ό.π., σ. 195.

²³¹ Μια ανάλογη μεταβολή αφηγηματικού ρυθμού που αντιστοιχεί σε διαφοροποίηση στο βαθμό απόστασης του αφηγητή από το αφηγηματικό υλικό διαπιστώθηκε και στη Διαπασών με τη χρήση θαμιστικής αφήγησης σε ένα τμήμα του μυθιστορήματος.

αποδίδονται είτε άμεσα με αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο είτε με αρμονική αυτο-αφήγηση που σύντομα ολισθαίνει και πάλι σε αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο, πάντοτε χωρίς σημεία παράθεσης. Όπως συμβαίνει συνήθως στις αφηγήσεις, στις οποίες κυριαρχεί ο ενεστώτας της ανάκλησης, η χρήση του ενεστώτα δημιουργεί μια κοινή γραμματική ανάμεσα στον αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο και στην αυτο-αφήγηση, ώστε να προκύπτει συχνά ασάφεια στα όρια που διακρίνουν τον εσωτερικό λόγο του βιωματικού "εγώ" από τον αφηγηματικό λόγο. Η διαμόρφωση μιας τέτοιας συνθήκης συνεκτικότητας των δύο φωνών δημιουργεί την ψευδαίσθηση της άμεσης -μιμητικής- αναπαράστασης της εσωτερικής ζωής της ηρωίδας, ενώ, παράλληλα, αποδυναμώνει την ενήλικη συγγραφική φωνή πίσω από το εφηβικό προσωπείο του αφηγητή.

Πότε έφτασαν; Δεν άκουσα αυτοκίνητο. Έτσι κι αλλιώς μου φαίνεται πως δεν ακούω, δεν καταλαβαίνω τίποτε, δεν υποπτεύομαι καν όσα πρόκειται να συμβούν. Λες και ζούμε όλοι χωριστά! Είμαι πολύ θυμωμένη για να κατέβω να βοηθήσω τους θείους. Να βοηθήσω οποιονδήποτε. [...] Δε με ρώτησαν πότε να έρθουν... Ας έρχονταν καλοκαίρι, όπως και τις άλλες φορές... Αυτή τη φορά, ακόμα περισσότερο θα έπρεπε να έχουν έρθει από το καλοκαίρι... Να έχουν έρθει στην κηδεία του μπαμπά μου... Τι με νοιάζει αν ήταν στο Περού... Εγώ τότε τους χρειαζόμουν... Τότε δεν είχα κανέναν. Τώρα δεν τους χρειάζομαι. Ποιος με ρωτάει εμένα; Ή μάλλον τώρα τους χρειάζομαι! Κάποιον να παρακαλέσω... να πείσει τη μαμά να μη χαρίσει τα βιβλία μου... τα βιβλία του μπαμπά μου...²³²

Στο παραπάνω χωρίο κυριαρχεί ο αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος της ηρωίδας, ενώ η εμβόλιμη έμμεση φράση συνείδησης που αποδίδει με τον θυμό της ηρωίδας (*Είμαι πολύ θυμωμένη για να κατέβω να βοηθήσω τους θείους*), μπορεί να αποδοθεί είτε στην ηρωίδα της δράσης που εξωτερικεύει τη συναισθηματική της κατάσταση τη στιγμή της εμπειρίας είτε στην αρμονική αυτο-αφηγήτρια που είναι πλήρως συγχωνευμένη με την αναπαριστώμενη εμπειρία. Η ίδια ενότητα αφηγηματικού και εσωτερικού λόγου διαμορφώνεται και χωρίς την παρουσία μονολόγου, σε τμήματα καθαρής αρμονικής αυτο-αφήγησης, όπου η χρονική επέκταση²³³, που προκύπτει από την εμμονή στη λεπτομέρεια εξωτερικής και εσωτερικής δράσης, αποδίδει τη ροή διαδοχικών σκέψεων και αισθημάτων επεκτείνοντας μια νοητική στιγμή. Στο

²³² Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα, σ. 56.

²³³ Η Cohn θεωρεί την επέκταση (expansion) και τη σύνοψη (summary) μία από τις δυνατότητες απεριόριστης χρονικής ευκαμψίας που εξασφαλίζει η τεχνική της ψυχο-αφήγησης. βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 33.

παρακάτω ενδεικτικό χωρίο αρμονικής αυτο-αφήγησης μικρές, κοφτές προτάσεις σε χρόνο ενεστώτα αποδίδουν αναλυτικά την εναλλαγή των εξωτερικών κινήσεων της ηρωίδας με τις εσωτερικές διεργασίες της. Επιπλέον, οι εσωτερικές διεργασίες της ηρωίδας περιλαμβάνουν λεπτομερή λειτουργία των αισθήσεων, αλλά και συνειρμική απόδοση εσωτερικών διεργασιών, με άλλα λόγια την πειστική αναπαράσταση μιας δραστήριας συνείδησης:

Στοπ. Δεν μπορώ τα δάχτυλα μένουν μετέωρα πάνω στα πλήκτρα, ένα πλήκτρο κολλάει και μένει πατημένο, οι λέξεις ξαφνικά θέλουν να χορέψουν στην οθόνη, στριμώχνονται ποια θα ξεπεταχτεί πρώτη, σπρώχνει η μία την άλλη όμως εγώ δεν μπορώ. Η μουσική έχει σιγήσει μέσα στα τύμπανά μου, το mp3 μου κείτεται άχρηστο ανάμεσα στις πληγωμένες μου γάμπες, γλιστράει κάτω από το παγκάκι στην άμμο και δεν το σηκώνω. Δε μπορώ να συνεχίσω. Κοιτάζω μακριά, μετρώ με τα μάτια το μήκος της σκυθρωπής παραλίας. Στις αρχές του φθινοπώρου, τέτοια ώρα κάθε μέρα ο αέρας γίνεται πνιγηρός, βαρύς κι ακίνητος λίγο πριν σουρουπώσει κι αρχίσει να φυσάει η βραδινή αύρα[...] Κάτι ζεστό και υγρό σκάει πάνω στο πόδι μου. Ανοίγω τα μάτια. Μια χοντρή, ζεστή σταγόνα βροχής. Η ζεστή πάχνη, όπου να ναι, θα γυρίσει σε σιγανή, χλιαρή βροχή. Δεύτερη σταγόνα. Κάτι θερμό και υγρό παλεύει μες στην καρδιά μου, πασχίζει να αναβλύσει στα μάτια μου. Κοιτάζω ξανά πέρα στο λιμάνι²³⁴.

Η αίσθηση διαρκούς συγχώνευσης της αναδρομικής αφηγήτριας με τον πρωιμότερο εαυτό της συντηρείται και από την περιστασιακή εσωτερική επεξεργασία του εκφωνούμενου λόγου των άλλων χαρακτήρων: "*Αφησες κανένα αμόρε πίσω στην πόλη; Αμόρε! Ένα από τα πολλά που πρέπει να συνηθίσω είναι και η 'γλώσσα' των νέων μου συμμαθητών²³⁵*". Η αυθόρμητη σκέψη που δημιουργήσε το ερώτημα της νέας συμμαθήτριας ανήκει στη συνείδηση της ηρωίδας που βιώνει τη συγκεκριμένη εμπειρία -όχι στον αναδρομικό εαυτό της- και, ως εκ τούτου, αποδίδει άμεσα τον εσωτερικό λόγο του βιωματικού "εγώ". Ένα ανάλογο αποτέλεσμα προκαλεί και η συστηματική παρεμβολή στην αφήγηση στίχων της ηρωίδας που σχετίζονται με τις εσωτερικές διεργασίες της και τα ερεθίσματα της δράσης. Η παράθεση των στίχων εν τη γενέσει τους, παράλληλα με τη δράση της ηρωίδας, ισοδυναμούν με έκφραση του εσωτερικού της λόγου, ενώ εξασφαλίζουν στον αναγνώστη την ευκαιρία να διεισδύσει στο βάθος της συνείδησής της με ένα διαφορετικό τρόπο από τη λεκτική διατύπωση του αυτό-παρατιθέμενου μονολόγου. Η παράθεση των στίχων τη στιγμή

²³⁴ ό.π., σ. 10-11.

²³⁵ ό.π., σ. 13.

του σχηματισμού τους στη συνείδηση αποκαλύπτουν με τη συμβολική δύναμη και τον αφαιρετικό ερμητισμό της ποιητικής γλώσσας την περιοχή του υποσυνειδήτου:

Και δεν θέλω να σκεφτώ τώρα τι έκανα εγώ τέτοια ώρα κάθε μέρα το περσινό μου φθινόπωρο.

Όχι τώρα.

Ας μείνω στο σπίτι

μετρώντας τις πόρτες

απέναντι στον δρόμο.

Ο δρόμος ερημώνει σιγά σιγά, οι σταγόνες συνεχίζουν να πέφτουν αραιές αλλά όλο και πιο βαριές, πρέπει να τα μαζεύω...Αλλά τα δάχτυλά μου χορεύουν ξαφνικά στα πλήκτρα την ίδια στιγμή που στάζει πάνω στη ράχη της δεξιάς μου παλάμης η πρώτη σταγόνα των ματιών μου.

Στο πρώτο σπίτι λείπαν

τα παντζούρια.

Στο δεύτερο κρέμονταν

τα σκοινιά.

Από το τρίτο έφευγε

η χαρά²³⁶.

Τέλος, στη συνεκτικότητα αφηγητή και χαρακτήρα συμβάλλει καταλυτικά η επιλογή της αφηγηματικής προοπτικής του μυθιστορήματος. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο αναγνώστης παρακολουθεί τον κόσμο της ιστορίας μέσα από τον "φακό" της περιορισμένης οπτικής της ηρωίδας και όχι τη διευρυμένη αντίληψη της αναδρομικής αυτό-αφηγήτριας. Ελάχιστες παραβιάσεις -με τη μορφή υπαινιγμών που αναφέρθηκαν παραπάνω- παραβιάζουν τον κυρίαρχο κώδικα της εσωτερικής εστίασης μέσα από την αντίληψη του βιωματικού "εγώ". Γενικά, τα στοιχεία της πλοκής παρουσιάζονται σταδιακά και όχι από την αρχή, ακολουθώντας τον ρυθμό που επιβάλλει η συνείδηση της ηρωίδας. Ο αναγνώστης σταδιακά μαθαίνει για το τροχιαίο ατύχημα και τον ακαριαίο θάνατο του πατέρα της Τζένης. Επίσης, όλες οι αποκαλύψεις -είτε για την εξωσυζυγική σχέση του πατέρα της ηρωίδας είτε για την ταυτότητα του νέου συντρόφου της μητέρας της- εμφανίζονται στην κανονική χρονολογική τους σειρά και όχι νωρίτερα. Η Τζένη ως αναδρομική αυτό-αφηγήτρια γνωρίζει την αλήθεια, αλλά μένει προσηλωμένη στην περιορισμένη οπτική της Τζένης ως ηρωίδας, όταν ακόμη αγνοούσε την αλήθεια. Έτσι, ο αναδρομικός αφηγητής αποποιείται την εκ των υστέρων γνώση των γεγονότων και αποκαλύπτει τα

²³⁶ ό.π., σ. 11.

στοιχεία της υπόθεσης σταδιακά δημιουργώντας εκπλήξεις και ανατροπές για τον αναγνώστη, αλλά, συγχρόνως περιορίζοντας την απόσταση ανάμεσα στο αφηγηματικό και το βιωματικό "εγώ".

Σύμφωνα με τις παραπάνω διαπιστώσεις, το μυθιστόρημα *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*, δεν παρουσιάζει την πλήρη σύμπτωση αφήγησης και δράσης που εμφανίζει ένα αυθεντικό κείμενο αυτόνομου μονολόγου, όπου έχει εξαφανιστεί εντελώς η αφηγηματική φωνή. Ωστόσο, με την κυριαρχία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης, τη σταθερή τήρηση της εσωτερικής εστίασης και τη διακριτική -όχι τονισμένη- παρουσία του δεσπόζοντος αναδρομικού αφηγητή, τοποθετείται όπως και το *Στη διαπασών* στη μιμητική πλευρά της κλίμακας διαβάθμισης της αφηγηματικής απόστασης. Προς την ίδια κατεύθυνση, αλλά αρκετά μακριά από το άκρο της κλίμακας, τοποθετείται ένα ακόμη μυθιστόρημα που συνδυάζει τη χρονολογική ακολουθία της αυτοβιογραφικής αφήγησης με τη μη ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση που χαρακτηρίζει τον αυτόνομο μονόλογο. Το μυθιστόρημα της Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου ***Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου***²³⁷ είναι ένας αυτοβιογραφικός μονόλογος με αρκετές ομοιότητες αφηγηματικής τεχνικής με το μυθιστόρημα *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*, αλλά χωρίς τον ίδιο βαθμό εγγύτητας αφηγητή και χαρακτήρα.

Η αφηγήτρια-ηρωίδα, η νεαρή Δήμητρα, τελειόφοιτος της σχολής δημοσιογραφίας, μέσα από την υπερφυσική δύναμη μιας κεχριμπαρένιας σφαίρας και από τα γεγονότα που περιέχονται στο ημερολόγιο του παππού της ανακαλύπτει κρυμμένα μυστικά από το παρελθόν, τα οποία καθορίζουν και τη δική της προσπάθεια για αυτογνωσία και αυτοπροσδιορισμό. Οι πρώτες γραμμές της πρωτοπρόσωπης αφήγησης της Δήμητρας δημιουργούν κι εδώ την εντύπωση της παράθεσης του εσωτερικού λόγου ενός χαρακτήρα, καθώς η αφηγηματική φωνή αποδίδει σε ενεστώτα εξωτερικές κινήσεις και εσωτερικές διεργασίες: *"Ζήτησε να συναντηθούμε νύχτα. Το φως της μέρας τον ενοχλούσε, είπε. Η νύχτα είναι πιο τρυφερή, πιο ευάλωτη. Η φωνή του χανόταν. Μια φωνή τρυφερή κι ευάλωτη, σαν τη νύχτα του βάλτου. Περπατώ στο μοναχικό μονοπάτι που διασχίζει ολόκληρο τον βαλτώδη τόπο κι αναρωτιέμαι πόσο τρελό είναι αυτό που πάω να κάνω. Όμως αδύνατο να σταματήσω. Θα φτάσω ως την άκρη αυτής της περιπέτειας, λέω, όπου κι αν με*

²³⁷ Λαμπαδαρίδου-Πόθου, Μ. (2014). *Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου*. Αθήνα: Πατάκης.

βγάλει. Προσπαθώ να καταλάβω από πού έρχεται η φωνή, από πού θα έρθει και ο ίδιος²³⁸" [η έμφαση δική μου]. Πολύ γρήγορα οι υπερβολικές επεξηγηματικές πληροφορίες σχετικά με παρελθόντα γεγονότα ή παρούσες καταστάσεις διαλύουν την ψευδαίσθηση της αυτο-απεύθυνσης, καθώς δεν είναι εύλογο ο χαρακτήρας να εκθέτει στον εαυτό του γεγονότα που ήδη γνωρίζει. Μάλιστα, η προφανής έκθεση (explicit exposition)²³⁹, την οποία η Cohn θεωρεί εντελώς ασύμβατη με το είδος του αυτόνομου μονολόγου, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα παρεμβάλλεται στη ροή της αφήγησης αναίτια και απροκάλυπτα, κλονίζοντας ανεπανόρθωτα την αληθοφάνεια του εσωτερικού μονολόγου:

Με λένε Δήμητρα και είμαι τελειόφοιτος στη σχολή δημοσιογραφίας. Οι δικοί μου πολλές φορές με φωνάζουν Ντεμέτρια. Για κάποιο λόγο που δεν γνωρίζω. Βγάζω τη φοιτητική εφημερίδα με τίτλο Εκείνο που δεν φαίνεται. Με βοηθάει ο Κωνσταντίνος, που είναι ερωτευμένος μαζί μου. Πέρυσι η εφημερίδα μας βραβεύτηκε στον διαγωνισμό του Υπουργείου. Το βραβείο θα δινόταν για το πιο πρωτότυπο θέμα. Κι εγώ είχα γράψει ένα άρθρο με τίτλο "Εκείνο που δε φαίνεται μας εξουσιάζει". Και πολύ διακριτικά αναφερόμουν στο φάντασμα του βάλτου. Στην ψυχή που μπορεί να περιπλανιέται έρημη²⁴⁰.

Από τη άλλη μεριά, η ενεστωτική αφήγηση που διατηρείται σταθερά σε όλο το πρώτο κεφάλαιο δημιουργεί την ψευδαίσθηση του συγχρονισμού της αφηγηματικής πράξης και της εμπειρίας, μέχρι τη στιγμή που, στο επόμενο κεφάλαιο, ο ενεστώτας μεταπίπτει στους ιστορικούς χρόνους της αναδρομικής αφήγησης. Έτσι, όπως ακριβώς, διαπιστώθηκε παραπάνω στο μυθιστόρημα *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*, ο ενεστώτας δεν είναι ο "αληθινός" ενεστώτας που συγχρονίζει κυριολεκτικά την αφήγηση με τη δράση, αλλά ο αφηγηματικός ενεστώτας της ανάκλησης, που με τον φαινομενικό συγχρονισμό της εμπειρίας με τη λεκτική της έκφραση, διαμορφώνει συνθήκες συγχώνευσης του αφηγηματικού με το βιωματικό "εγώ". Μάλιστα, η χρήση του ενεστώτα είναι πιο συχνή από τη χρήση των ιστορικών χρόνων και συχνά ακολουθείται από χωρία αυτο-παρατιθέμενου ενεστώτα χωρίς σημεία παράθεσης. Η ενιαία γραμματική του αφηγηματικού ενεστώτα με τον οποίο αποδίδεται η εξωτερική δράση και του παρατιθέμενου μονολόγου που αναπαριστά τις εσωτερικές διεργασίες ενισχύει την εντύπωση του συγχρονισμού της στιγμής της εμπειρίας με τη στιγμή της

²³⁸ Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου, σ. 9.

²³⁹ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ.221.

²⁴⁰ Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου, σ. 16.

άρθρωσής της και καταργεί την απόσταση ανάμεσα στο αφηγηματικό και το βιωματικό "εγώ".

*Τους φοβάμαι. Το ένστικτό μου λέει πως κάτι κακό ετοιμάζουν. Και ανεβαίνω στο ποδήλατο πατάωντας γρήγορο πεντάλ. Μ' αφήνουν να απομακρυνθώ και ευθύς με ακολουθούν πάλι. Με πλησιάζουν. Γύρω ερημιά. Κοιτάζω μήπως υπάρχει κάποιο πλάγιο μονοπάτι να τους ξεφύγω. **Τίποτα. Βαλτόνερα μόνο. Και υδρόφιλα φυτά. Άγρια βρύα και ίριδες και ένα είδος ατελούς παπύρου.** Οι ρόδες του ποδηλάτου μου κολλούν. **Τι θα κάνω τώρα;** Νιώθω το σώμα μου να ριγεί και να τρέμει. Τα δόντια μου χτυπούν. **Θα με κακοποιήσουν και θα με σκοτώσουν. Αυτοί είναι αδίστακτοι. Τι θα κάνω...Τι θα κάνω, Θεέ μου....**Κατεβαίνουν από τη μοτοσυκλέτα και με πλησιάζουν με σταθερά βήματα. Στο χυδαίο τους πρόσωπο ένα γέλιο σαρδόνιο. Απλώνουν το χέρι να με αγγίζουν. Ένα ρίγος κυλά μέσα στο αίμα μου, με ξεριζώνει. Η ανάσα μου κόβεται. **Βοήθεια....Δεν έχω φωνή. Βοή....Δεν υπάρχει κανείς να με ακούσει. Πού είσαι, Άντριου...Πού είσαι παπού Μιχελή....Ένα λεπτό ακόμα και τα βρόμικα χέρια τους θα είναι πάνω μου...Μισό λεπτό....Μισό...Μισό....Α α α....**²⁴¹ [η έμφαση δική μου]*

Στο παραπάνω ενδεικτικό απόσπασμα οι σκέψεις της ηρωίδας (που αποδίδονται με τους τονισμένους χαρακτήρες) διαπλέκονται με τις εξωτερικές και εσωτερικές αντιδράσεις της, διαμεσολαβημένες από τον αφηγηματικό της εαυτό, που λόγω του κοινού ενεστώτα χρόνου, εμφανίζεται συγχωνευμένος με το "εγώ" της εμπειρίας. Από την άλλη πλευρά, η αισθητή απουσία γλωσσικών στοιχείων από τη νεανική ιδιόλεκτο της ηρωίδας σε συνδυασμό με το σύνθετο και αναλυτικό ύφος με το οποίο αποδίδονται οι εσωτερικές διεργασίες, καταδεικνύουν συχνά το δυσαρμονικό χαρακτήρα της αυτο-αφήγησης, παρά την εκτεταμένη χρήση του αφηγηματικού ενεστώτα. Έτσι, η *Συνέντευξη του βάλτου* μολονότι παρουσιάζει, στο πλαίσιο της αναδρομικής αφήγησης, στοιχεία αφηγηματικής τεχνικής που ενισχύουν τη συγχώνευση χαρακτήρα-αφηγητή (μονολογική παρουσίαση, ενεστώτας της ανάκλησης, αυτό-παρατιθέμενος μονόλογος), συγχρόνως εμπεριέχει ενδείξεις παρουσίας ενός δεσπόζοντος αφηγητή αποστασιοποιημένου από τον έφηβο χαρακτήρα που βιώνει τις αναπαριστώμενες εμπειρίες.

Το τελευταίο μυθιστόρημα που εντάσσεται στην παρούσα ενότητα αναγνωρίζεται όπως τα προηγούμενα, ως αυτοβιογραφικός μονόλογος, αλλά εμφανίζει μια πολύ

²⁴¹ ό.π., σ. 33-34.

διαφορετική αφηγηματική δομή. Το μυθιστόρημα της Μαρίας Ρουσάκη *Άκου το ρυθμό*²⁴² παρουσιάζει μια πρωτότυπη απόδοση του αφηγηματικού υλικού μέσα από τη σύνθεση των αναδρομικών αφηγήσεων πέντε διαφορετικών έφηβων ενδοδιηγητικών αφηγητών. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του κάθε χαρακτήρα-αφηγητή έχει τα χαρακτηριστικά του αυτοβιογραφικού μονολόγου που αναφέρθηκαν παραπάνω, καθώς συνδυάζουν τον αυτοβιογραφικό τύπο αφήγησης με στοιχεία μονολογικής παρουσίασης. Το οπισθόφυλλο του μυθιστορήματος προϊδεάζει τον αναγνώστη σχετικά με τη μη ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση που δημιουργεί την ψευδαίσθηση του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου: *"Η Χριστιάννα βρίσκεται στην εντατική, χωρίς κανείς να γνωρίζει τι ακριβώς έχει συμβεί. Πέντε πρόσωπα από το περιβάλλον της με πέντε διαφορετικές απόψεις εξομολογούνται μιλώντας γι' αυτήν"*. Η πληροφορία ότι η Χριστιάννα νοσηλεύεται στην εντατική κινητοποιεί τη διαδικασία της αναδρομικής αφήγησης για κάθε έναν από τους πέντε έφηβους χαρακτήρες-αφηγητές και αποτελεί τον συνδετικό ιστό των επιμέρους εξομολογήσεων.

Τα στοιχεία που προκύπτουν από τις πέντε αναδρομικές αφηγήσεις, καθώς και οι συνοπτικές αυτό-αφηγήσεις της ίδιας της πρωταγωνίστριας, συνθέτουν τον ολοκληρωμένο κορμό της ιστορίας στη συνείδηση του αναγνώστη: Η δεκαεφτάχρονη Χριστιάννα, με πάθος για το χορό, βρίσκεται στην εντατική μετά από απόπειρα αυτοκτονίας, στην οποία οδηγήθηκε από την απελπισία που προκάλεσε μια κατάσταση ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης. Η αφηγηματική πράξη των πέντε χαρακτήρων-αφηγητών προηγείται της τελικής έκβασης της ιστορίας, και, ως εκ τούτου, απέχει ελάχιστα από τα εξιστορούμενα γεγονότα. Τα πέντε πρόσωπα από το περιβάλλον της κεντρικής ηρωίδας που συνθέτουν σταδιακά με τις αφηγήσεις τους το μυστήριο της κρίσιμης κατάστασής της αγνοούν τη στιγμή της προσωπικής τους αφήγησης την εξέλιξη της ιστορίας. Η τελική στιγμή του παρόντος της αφήγησης αποκαλύπτεται στις τελευταίες γραμμές του αφηγήματος που ανήκουν στην ίδια την κεντρική ηρωίδα, όταν έχει πια ξεπεράσει την τραυματική της περιπέτεια και έχει επανέλθει στους ρυθμούς της κανονικής της ζωής: *"Ζήτησα συγγνώμη και από τον εαυτό μου, και τον συγχώρεσα. Άλλωστε ένας χορός είναι η ζωή. Και ένα στραβοπάτημα δε σημαίνει το τέλος της μουσικής. Γι' αυτό ακόμα χορεύω. Χόρευα, χορεύω και θα χορεύω. Ακούω έναν ασταμάτητο ρυθμό. Ακούω έναν ασταμάτητο ρυθμό και πετάω"*²⁴³.

²⁴² Ρουσάκη, Μ. (2014). *Άκου το ρυθμό*. Αθήνα: Κέδρος.

²⁴³ *Άκου το ρυθμό*, σ. 125.

Ο κάθε χαρακτήρας-αφηγητής εισάγεται στην ιστορία με την αναγραφή του ονόματός του στον τίτλο του κεφαλαίου που αντιστοιχεί στην αφήγησή του. Ο τίτλος είναι διαφωτιστικός και για τη σχέση του χαρακτήρα-αφηγητή με την πρωταγωνίστρια της ιστορίας: *Μαίρη η αόρατη* (μαθήτρια από το σχολείο της Χριστιάννας, την οποία θαυμάζει και παρατηρεί από μακριά) *Βάσια, η κολλητή* (η καλύτερη φίλη της κεντρικής ηρωίδας), *Θάνος, ο μεγάλος αδελφός*, *Κώστας, ο ερωτευμένος* και *Μιχάλης, το αγόρι της*. Όλοι οι αφηγητές είναι ενδοδιηγητικοί, με την έννοια ότι εμφανίζονται στο παρόν της αφηγηματικής πράξης ως συνειδητοί αφηγητές. Ενώ διατηρούν σταθερά τους ιστορικούς χρόνους της αναδρομικής αφήγησης για τα παρελθόντα γεγονότα της ιστορίας, μεταπίπτουν συχνά στον ενεστώτα χρόνο για να παραθέσουν τις τωρινές τους σκέψεις και αντιδράσεις:

Ποτέ στη ζωή μου δε θα πίστευα πως μια τόσο προικισμένη κοπέλα θα είχε βάσανα και προβλήματα σαν κι εμάς τους κοινούς θνητούς. Όμως υποθέτω πως είναι αλήθεια - έτσι όπως δείχνουν τα γεγονότα δηλαδή²⁴⁴.

Το μόνο που μπορώ να πω είναι ότι έπαθα σοκ²⁴⁵.

Ένα Σάββατο πριν από κάτι εβδομάδες η Χριστιάννα θα μου τα έλεγε όλα. Τώρα το καταλαβαίνω²⁴⁶.

Τα μάτια μου έτσουζαν. Μόνο αυτό θυμάμαι από την πρώτη αναλαμπή. Το φως ήταν αφόρητα δυνατό²⁴⁷.

Ναι τα θαλάσσωσα. Αλλά δε φταίω μόνο εγώ. Και οι δυο μας φταίμε που η Χριστιάννα γκαστρώθηκε. Ας επέμενε πιο πολύ να προσέχουμε²⁴⁸.

Τα παραπάνω ενδεικτικά χωρία προέρχονται από την αρχή της αφήγησης των χαρακτήρων-αφηγητών και όλα περιέχουν φράσεις σε γνωμικό ενεστώτα, το χρόνο που σύμφωνα με την Cohn συνδέεται με την υπερέχουσα αφηγηματική φωνή που κινεί τα νήματα της αφήγησης²⁴⁹. Κάθε φορά που ο γνωμικός ενεστώτας παρεμβάλλεται στους ιστορικούς χρόνους της αναδρομικής αφήγησης, το αφηγηματικό "εγώ" εγκαταλείπει για μια στιγμή την ιστορία του παρελθόντος προς

²⁴⁴ ό.π., σ. 9.

²⁴⁵ ό.π., σ. 24.

²⁴⁶ ό.π., σ. 42.

²⁴⁷ ό.π., σ. 61.

²⁴⁸ ό.π., σ. 91

²⁴⁹ βλ. Cohn (1978), ό.π., σσ. 190-191.

χάριν των σκέψεων του παρόντος. Και όταν το κάνει, η βασική γραμματική του αφηγηματικού λόγου συμπίπτει φαινομενικά με εκείνη κάποιου που κάνει μονόλογο. Στο σημείο αυτό η Cohn επισημαίνει το βασικό κριτήριο για τη διάκριση ενός αυτοβιογραφικού αφηγητή που παραθέτει τις σκέψεις του σε γνωμικό ενεστώτα από ένα υποκείμενο γνήσιου μονολόγου: ο τελευταίος αποδίδει σε αληθινό ακριβή ενεστώτα τις εξωτερικές ενέργειές του παράλληλα με τις εσωτερικές του διεργασίες, ενώ ο πρώτος μπορεί να χρησιμοποιεί τον ακριβή ενεστώτα μόνο όταν αναφέρεται στην ενασχόλησή του με την πράξη της αφήγησης²⁵⁰. Έτσι, με βάση αυτή τη λογική, στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις του *Άκου το ρυθμό*, η χρήση του ενεστώτα σε σχέση με τωρινές σκέψεις και συνήθειες των χαρακτήρων-αφηγητών, ακόμα κι αν παρεμβάλλεται συχνά στην εξιστόρηση, αποτελεί χαρακτηριστικό αυτοβιογραφικού ενδοδιηγητικού αφηγητή, ακόμα και αν στιγμιαία ο λόγος τους δίνει την εντύπωση αυτόνομου μονολόγου. Η διαφορά του με το υποκείμενο του γνήσιου μονολόγου είναι ότι ο τελευταίος χρησιμοποιεί και τον ακριβή ή στιγμιαίο ενεστώτα που αποδίδει δράση συγχρονισμένη με την εκφώνηση, και τέτοια δείγματα δεν εμφανίζονται στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα.

Η ομοιότητα των αναδρομικών αφηγήσεων των αφηγητών του *Άκου τον ρυθμό* με αυτόνομους εσωτερικούς μονολόγους δημιουργούν, όπως και στην περίπτωση του *Στη Διαπασών* και του *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*, την ψευδαίσθηση της άμεσης διείσδυσης στη συνείδηση των χαρακτήρων που βιώνουν τα αναπαριστώμενα γεγονότα. Η αυταπάτη της σκέψης που ξεδιπλώνεται διαλύεται εύκολα από τις σαφείς ενδείξεις της αναδρομικής φύσης της αφήγησης: αυστηρή χρονολογική παρουσίαση των γεγονότων, σταθερή χρήση ιστορικών χρόνων, περιληπτικές και θαμιστικές αφηγήσεις, επεξηγηματικές-συμπληρωματικές πληροφορίες για την κατάσταση και τα πρόσωπα. Ομοίως, η υπερέχουσα αναδρομική αφηγηματική φωνή καταδεικνύεται και από την αποστασιοποιημένη απόδοση της

²⁵⁰ Η Cohn (1978: 190) χρησιμοποιεί τις τρεις διαφορετικές ποιότητες του ενεστώτα για να αποσαφηνίσει τη σχέση της αυτοβιογραφικής αφήγησης με τον αυτόνομο μονόλογο: 1. *Τον άχρονο ή γνωμικό ενεστώτα (timeless present)* ο οποίος εκφράζει γενικεύσεις ή «αιώνιες αλήθειες» και είναι ένας χρόνος που είναι κοινός στην αυτοβιογραφία και στον εσωτερικό μονόλογο, και ως εκ τούτου, καθορίζει μια ζώνη μερικής επικάλυψης μεταξύ των δύο ειδών. 2. *Τον ακριβή ή στιγμιαίο ενεστώτα (punctual present)* ο οποίος συγχρονίζει τη λεκτική έκφραση με τη δράση ή με την εμπειρία. 3. *Τον ενεστώτα της συνήθειας (habitual present)*, ο οποίος χρησιμοποιείται για να εκφράσει συνήθεια ή επαναλαμβανόμενη πράξη και στον οποίο οι αφηγητές περιγράφουν διαθέσεις τους και περιστάσεις του παρόντος.

συνείδησης του βιωματικού "εγώ" με δυσαρμονική αυτο-αφήγηση (αναλυτικός τρόπος αναπαράστασης με αφηρημένο λεξιλόγιο και έμμεση αναφορά με ρήματα αντίληψης) ή αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο με σημεία παράθεσης, όπως στα παρακάτω ενδεικτικά χωρία:

Έφτασα στην τουαλέτα αναγεννημένη. Δε με απασχολούσε πια το γιατί ή το πώς είχε συμβεί ό,τι είχε συμβεί. Η Χριστιάννα βρισκόταν πολύ μακριά από το μυαλό μου. Ίσως είναι η σειρά μου να χαρώ. Ίσως είναι η ευκαιρία να πάρω το αίμα μου πίσω, σκέφτηκα [...] Φαντάστηκα την αντίδρασή του, κι ένα χαμόγελο με περιέλουσε ασυναίσθητα. Φυσικά δεν ήμουν σίγουρη σε το κατάσταση βρισκόταν εκείνη τη στιγμή η Χριστιάννα και για ποιο λόγο. Αλλά ποτέ δε φαντάστηκα ότι θα ήταν κάτι σοβαρό²⁵¹.

Στράφηκα και τον κοίταξα. Το πρόσωπό του ήταν χαραγμένο από τις χιλιάδες λέξεις που ήθελε να ξεστομίσει, έτοιμο να ραγίσει από τα τόσα συναισθήματα που τον κατέκλυζαν: αγανάκτηση, θυμός, στενοχώρια, ξάφνιασμα, απογοήτευση, ενοχή... Ήθελα να τον αγνοήσω και να συνεχίσω προς την έξοδο, μα φύγω από το νοσοκομείο - και μόνο η μυρωδιά εκεί μέσα μου έφερνε αναγούλα. Αλλά έμεινα για να του εξηγήσω, και το έκανα όσο πιο ήρεμα μπορούσα²⁵².

Από την άλλη πλευρά, η ψευδαίσθηση της πρόσβασης στον εσωτερικό λόγο των χαρακτήρων-αφηγητών ενισχύεται από την προφανή χρονική εγγύτητα αφήγησης και δράσης. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η πράξη της αφήγησης των χαρακτήρων αφηγητών προηγείται της τελικής έκβασης της ιστορίας, την οποία ο αναγνώστης μαθαίνει από το τελευταίο κείμενο αφήγησης, που ανήκει στην κεντρική ηρωίδα. Κατά τη διάρκεια της εξελισσόμενης πλοκής οι χαρακτήρες-αφηγητές εμφανίζονται στο παρόν της αφηγηματικής τους πράξης να αγνοούν όχι μόνο σημαντικά στοιχεία της υπόθεσης που αποκαλύπτονται σταδιακά, αλλά και την αίσια εξέλιξη στην ανάρρωση της Χριστιάννας. Η αφηγηματική πράξη των χαρακτήρων-αφηγητών είναι σαφώς προγενέστερη των τελευταίων εξιστορούμενων γεγονότων. Γενικά, οι διαφορετικές εμφανίσεις κάθε χαρακτήρα-αφηγητή αντιστοιχούν σε διαφορετικές χρονικές φάσεις της εξελισσόμενης πλοκής, ενώ σε κάθε μεταγενέστερη στιγμή αφήγησης, οι αφηγητές είναι φανερά διαφωτισμένοι με περισσότερα στοιχεία για την υπόθεση. Οι γνωστικοί περιορισμοί της εσωτερικής εστίασης διατηρούνται με αυστηρότητα, τα στοιχεία της πλοκής αποκαλύπτονται σταδιακά, και η διαλεύκανση

²⁵¹ Άκου το ρυθμό, σ. 30-31.

²⁵² ό.π., σ. 47.

του μυστηρίου γύρω από την κατάσταση της Χριστιάννας ακολουθεί τους ρυθμούς της αντίληψης των χαρακτήρων-αφηγητών.

Με αυτόν τον τρόπο, στο συγκεκριμένο αφήγημα ο χειρισμός της εστίασης επηρεάζει με έναν ιδιαίτερο τρόπο τη σχέση αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ". Καθώς οι αφηγητές ταυτίζονται με την περιορισμένη οπτική του βιωματικού "εγώ", η οποία διευρύνεται σε κάθε επόμενη εμφάνισή τους, προκύπτει με φυσικότητα η αίσθηση εξαιρετικής χρονικής εγγύτητας αφήγησης και δράσης. Το περιορισμένο και σταδιακά διευρυνόμενο οπτικό πεδίο των αφηγητών καλλιεργεί την αίσθηση ότι η αφηγηματική φωνή απέχει ελάχιστα από τον βιωματικό εαυτό της. Ο ενδιάμεσος χαρακτήρας του αυτοβιογραφικού μονολόγου που συνδυάζει την αναδρομική αφήγηση με στοιχεία μονολογικής παρουσίασης και η προβολή της χρονικής εγγύτητας δράσης-αφήγησης με την αυστηρή εφαρμογή της εσωτερικής εστίασης στις διαφορετικές στιγμές αφηγηματικής πράξης, μειώνουν την απόσταση της αφηγηματικής φωνής από το βιωματικό "εγώ", αν και σε μικρότερο βαθμό από τους προηγούμενους αυτοβιογραφικούς μονολόγους με τις άμεσες τεχνικές αναπαράστασης συνείδησης.

2.3.6. Ταυτόχρονη αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή

Το ξύπνημα της φράουλας (1997), Καιρός για ήρωες (2013), Μια ανάσα μόνο (2015)

Ο τύπος του ενδοδιηγητικού έφηβου αφηγητή εμφανίζεται και σε τρία από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα που χρησιμοποιούν την πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση ως βασικό αφηγηματικό τους σχήμα. Στα είδη των αυτο-αφηγήσεων που προηγήθηκαν, όπως αναφέρθηκε, εμφανίζεται περιστασιακή χρήση του ενεστώτα είτε με τη μορφή του ενεστώτα της ανάκλησης, που συνδέεται με τη δράση του βιωματικού "εγώ" είτε με τη μορφή του άχρονου γνωμικού ενεστώτα, που συνδέεται με τις σκέψεις και στάσεις του αφηγηματικού "εγώ". Η διαφορά των μυθιστορημάτων που εξετάζονται στην παρούσα ενότητα είναι η χρήση της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης σε όλη την έκταση του κειμένου και, συνεπώς, η ενίσχυση της ψευδαίσθησης του συγχρονισμού δράσης και εμπειρίας.

Το μυθιστόρημα του Βαγγέλη Ηλιόπουλου *Το ξύπνημα της φράουλας*²⁵³ είναι μια πρόιμη απόπειρα εφαρμογής της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης, η οποία, τα τελευταία χρόνια, φαίνεται να εντάσσεται όλο και πιο συχνά στους πειραματισμούς των σύγχρονων μυθιστοριογράφων. Το νεανικό αφήγημα του Βαγγέλη Ηλιόπουλου κινείται σε δύο αφηγηματικά επίπεδα που διακρίνονται μεταξύ τους με σαφήνεια καθώς αποδίδονται με διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία. Στο πρώτο επίπεδο της κυρίως αφήγησης ο Αλέξιος, ο δεκαοχτάχρονος χαρακτήρας-αφηγητής, που μόλις έχει τελειώσει το λύκειο, βρίσκεται στο αεροδρόμιο και αναχωρεί για το Λονδίνο, όπου θα εγκατασταθεί για σπουδές. Κατά τη διάρκεια της αναμονής στο αεροδρόμιο και, εν συνεχεία, της πτήσης, φέρνει στο νου του τις συγκινήσεις της εφηβείας και το ξύπνημα της ερωτικής του διάθεσης στο πρόσωπο μιας παιδικής του φίλης, η οποία σπουδάζει ήδη στο Λονδίνο από τον προηγούμενο χρόνο. Ένα μέρος από τις αναμνήσεις του το αφηγείται στην εντεκάχρονη συνεπιβάτισσά του. Έτσι, σε ένα δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο, εκτυλίσσεται μια εμβόλιμη ιστορία μέσα στην ιστορία, στην οποία πρωταγωνιστεί ο ίδιος χαρακτήρας, αλλά σε μια προγενέστερη εκδοχή του.

Η εγκιβωτισμένη αφήγηση -ευδιάκριτα διαφοροποιημένη από την κυρίως αφήγηση με πλάγιους τυπογραφικούς χαρακτήρες-, είτε όταν παρουσιάζεται ως εσωτερικός λόγος του χαρακτήρα-αφηγητή είτε όταν αποτελεί τον εκφωνημένο λόγο εξιστόρησης προς τη νεαρή συνεπιβάτισσά του, είναι φανερά αναδρομική και εκφέρεται σε ιστορικούς χρόνους. Το αντικείμενο της εγκιβωτισμένης αναδρομικής αφήγησης είναι οι ποικίλες φάσεις της σχέσης του Αλέξιου με την Ηώ από τη γνωριμία τους και τα πρώτα ερωτικά σκιρτήματα μέχρι το χωρισμό τους, όταν η Ηώ έφυγε για σπουδές στο εξωτερικό. Τα συγκεκριμένα γεγονότα δεν παρουσιάζονται με αυστηρή χρονολογική σειρά, αλλά ακολουθούν το ρυθμό που υπαγορεύουν οι συνειρμικές συνδέσεις της μνήμης του χαρακτήρα-αφηγητή. Παρά τη χρονική εγγύτητα της αφηγηματικής πράξης με τα γεγονότα της αναδρομικής εξιστόρησης, ο αναδρομικός αφηγητής διατηρεί απόσταση από τις παρελθούσες εμπειρίες. Οι εσωτερικές διεργασίες του βιωματικού "εγώ" αποτυπώνονται συνοπτικά και, συνήθως, με δυσαρμονική αυτο-αφήγηση. Κυριαρχεί η περιγραφή της εξωτερικής δράσης και οι διάλογοι μεταξύ των χαρακτήρων, οι οποίοι, ωστόσο, συνήθως αποδίδονται χωρίς αφηγηματικό

²⁵³ Ηλιόπουλος, Β. (1997). *Το ξύπνημα της φράουλας*. Αθήνα: Πατάκης.

περικείμενο ενισχύοντας την εκδοχή της μιμητικής αναπαράστασης της σκηνής, όπως εμφανίζεται μέσω της μνήμης στη συνείδηση του αναδρομικού αφηγητή.

Σε αντίθεση με τον προφανή αναδρομικό χαρακτήρα της εγκιβωτισμένης αφήγησης, στο πρώτο επίπεδο της κυρίως αφήγησης, η κυριαρχία του ενεστώτα κλονίζει τη συνθήκη της αυτοβιογραφικής αφήγησης, που προϋποθέτει την παρουσία αφηγητή μεταγενέστερου από το χρόνο της ιστορίας. Από τις πρώτες μόλις γραμμές, προσδιορίζεται μια ιδιόμορφη περίσταση αφηγηματικής πράξης, καθώς ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής περιγράφει το σκηνικό και την εξωτερική δράση σε ενεστώτα, δημιουργώντας την εντύπωση του συγχρονισμού δράσης και αφήγησης. *"Είναι Σεπτέμβριος, ο πιο γλυκός μήνας του χρόνου, κι ας φέρνει μαζί του όλη τη μελαγχολία της επιστροφής από την ανάπαυλα του καλοκαιριού [...] Το αεροδρόμιο μοιάζει με σκηνικό από ταινία επιστημονικής φαντασίας. Κι εγώ εδώ. Φεύγω με την πτήση 317 για Λονδίνο.*²⁵⁴" Η ενεστωτική αφήγηση συνεχίζεται σταθερά και στα επόμενα κεφάλαια ξεχωρίζοντας τη φωνή του αφηγηματικού "εγώ", καθώς αναφέρεται στην τωρινή του κατάσταση και δράση, από την αναδρομική αφήγηση, που αποδίδει τις εμπειρίες του βιοματικού "εγώ" σε ιστορικούς χρόνους. Έτσι, ενώ είναι σαφής η αναδρομική φύση της εγκιβωτισμένης αφήγησης, δεν αναγνωρίζεται με την ίδια ευκολία το είδος της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής κυρίως αφήγησης.

Η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση, που συγχρονίζει τη λεκτική έκφραση με την εμπειρία, δημιουργεί σύμφωνα με την Cohn ένα πεδίο σύγχυσης ανάμεσα στην αυτοβιογραφική αφήγηση και στον εσωτερικό μονόλογο, το οποίο ξεδιαλώνεται με ακρίβεια από τις διαφορετικές ποιότητες του κοινού τους χρόνου²⁵⁵: στον εσωτερικό μονόλογο ο ενεστώτας που περιγράφει εξωτερικές δράσεις ή εσωτερικές διεργασίες συγχρονίζοντας αφήγηση και εμπειρία ερμηνεύεται ως ακριβής ενεστώτας και διαφέρει από τον άχρονο γνωμικό ενεστώτα ή τον ενεστώτα της συνήθειας, οι οποίοι εμφανίζονται αδιακρίτως σε αυτοβιογραφικές αφηγήσεις και σε μονολόγους. Αντίθετα, στην αυτοβιογραφία, ένας αφηγητής μπορεί να χρησιμοποιεί τον στιγμιαίο ακριβή ενεστώτα μόνο όταν αναφέρεται στην ενασχόλησή του με την πράξη της αφήγησης. Σε κάθε άλλη περίπτωση, σε μια αυτοβιογραφική αφήγηση, ο ενεστώτας που συγχρονίζει τη στιγμή της εμπειρίας με τη στιγμή της άρθρωσής του ερμηνεύεται

²⁵⁴ *Το ξύπνημα της φράουλας*, σ. 11.

²⁵⁵ Cohn (1978), ό.π., σελ.190.

ως ενεστώτας της ανάκλησης, ο χρόνος που σύμφωνα με την Cohn²⁵⁶, αν και αναφέρεται σε μια εμπειρία του παρελθόντος, στιγμιαία δημιουργεί μια απατηλή σύμπτωση των δύο χρονικών επιπέδων, κυριολεκτικά «ανακαλώντας» την αφηγημένη στιγμή στη στιγμή της αφήγησης. Και αυτός ο φαινομενικός συγχρονισμός τότε κάνει τη γλώσσα του κειμένου να φαίνεται πανομοιότυπη προς τον πραγματικό συγχρονισμό ενός κειμένου σε αυτόνομο μονόλογο.

Η αφηγηματική φωνή της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης στο μυθιστόρημα *Το ζύπνημα της Φράουλας* δεν φαίνεται να ανήκει σε υποκείμενο εσωτερικού μονολόγου, καθώς περιορίζεται στην ουδέτερη -σχεδόν απαθή- περιγραφή της εξωτερικής δράσης, με ελάχιστα στοιχεία υποκειμενικής έκφρασης. Η απάθεια της καταγραφής διαφέρει εντελώς από τη ρητορική του εσωτερικού λόγου, δημιουργώντας την εντύπωση ότι τα αντανάκλαστικά και συγκινησιακά συστατικά της σκέψης έχουν υποχωρήσει αφήνοντας μόνο την ικανότητα του για μια στιγμιαία αντίληψη. Ο ήρωας λέει ό,τι βλέπει, ακούει, κάνει και λέει, αλλά ποτέ ό,τι σκέφτεται ή αισθάνεται. Στο παρακάτω ενδεικτικό χωρίο οι σκέψεις του χαρακτήρα-αφηγητή σχετίζονται μόνο με τη συνειρμική λειτουργία της μνήμης, η οποία παρεμβάλλει στην αφήγηση της τωρινής δράσης μια εκτεταμένη αναδρομική αφήγηση. Πριν και μετά την εγκιβωτισμένη αναδρομική αφήγηση, η ενεστωτική αφήγηση και ο διάλογος χωρίς αφηγηματικό περιεχόμενο δημιουργούν την αίσθηση της ουδέτερης αναφοράς της εξελισσόμενης δράσης:

Μετά από αρκετή αναζήτηση, βρίσκω μια άδεια καρέκλα απέναντι από την έξοδο 9. Είναι σίγουρο πως έχουμε καθυστέρηση, κι ας μην το έχουν αναγγείλει ακόμα. Δίπλα μου κάθεται ένα κορίτσι γύρω στα έντεκα... Διαβάζει ένα νεανικό περιοδικό και ακούει με ακουστικά μουσική. Έτσι ακριβώς είχε εμφανιστεί και στο σχολείο η Ηώ. [...] "Η Ολυμπιακή Αεροπορία αναγγέλλει καθυστέρηση μιας ώρας στην πτήση 317 για Λονδίνο." Οι σκέψεις μου σταματούν. Το κορίτσι που κάθεται δίπλα μου βγάζει τα ακουστικά και με ρωτά: -Τι είπε; - Μας κορόιδεψε. - Γιατί; - Είπε μια ώρα καθυστέρηση και ήδη έχουμε μιάμιση ώρα που περιμένουμε. -Ας ακούσω την κασέτα μου, μου απαντά, και βάζει πάλι τα ακουστικά. [...] Το κορίτσι κουνιέται στο ρυθμό της μουσικής που ακούει. Καμιά φορά με σκουντάει κατά λάθος²⁵⁷.

²⁵⁶ Η Cohn αναφέρει (1978: 307) ότι δανείζεται τον όρο από τον Leo Spitzer, ο οποίος τον εφαρμόζει στη λυρική ποίηση στο "Überseitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik" στο *Stilstudien II* (1922 rpt. Μόναχο 1961) σσ.50-83. Περισσότερα για τον ενεστώτα της ανάκλησης, βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ.198.

²⁵⁷ *Το ζύπνημα της φράουλας*, σ. 24 και 29.

Η Cohn με σαφήνεια επισημαίνει ότι μια τέτοιου είδους ενεστωτική αφήγηση που περιορίζεται σε αναφορική καταγραφή και καθολική απομάκρυνση από την υποκειμενική έκφραση δε μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει σε κείμενο εσωτερικού μονολόγου²⁵⁸. Η ίδια σημειώνει ότι η μεταγραφή μιας τέτοιας αφήγησης στον αόριστο αποδίδει μια απλή καταγραφή γεγονότων χωρίς καμία υποκειμενική τους επεξεργασία και, ειδολογικά, την αναγνωρίζει ως καλυμμένη αναδρομική αφήγηση σε αφηγηματικό ενεστώτα (ενεστώτα της ανάκλησης). Συνήθως, σύμφωνα πάντα με την Cohn, μια παράγραφος διατυπωμένη σε ιστορικό χρόνο, απαραίτητη μέσα στο κύριο σώμα της ενεστωτικής αφήγησης, αποτελεί ακόμη μια ένδειξη η οποία συνηγορεί υπέρ της ερμηνείας του αφηγηματικού ενεστώτα. Πράγματι, μια προσεκτική ματιά στο μυθιστόρημα του Βαγγέλη Ηλιόπουλου εντοπίζει δύο μεμονωμένα ρήματα σε ιστορικό χρόνο, τα οποία αποτυπώνουν τις αντιδράσεις της εντεκάχρονης Ναταλίας στη μακροσκελή αναδρομική εξιστόρηση που προηγήθηκε ("*Η Ναταλία με άκουγε απορροφημένη*" και "*Ωραίος δάσκαλος, είπε η Ναταλία*²⁵⁹") και μια μοναδική αναφορά της δράσης του πρωτοπρόσωπου αφηγητή σε ιστορικό χρόνο ("*Η ώρα είχε περάσει. Σκεφτόμουν πως αυτό το αγριοκόριτσο θα πεινούσε, και η πτήση μας μάλλον θα είχε κάποιο πρόβλημα*²⁶⁰".)

Συμπερασματικά, η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση στο μυθιστόρημα *Το Ξύπνημα της φράουλας* παρέχει επαρκείς ενδείξεις που απομακρύνουν το αφήγημα από το είδος του αυτόνομου μονολόγου, και, παράλληλα, πιστοποιούν την καλυμμένη αναδρομική του φύση. Έτσι, επιβεβαιώνονται οι ισχυρισμοί που διατυπώνει η Cohn στην κλασική της μελέτη *Transparent Minds* (1978), σύμφωνα με τους οποίους η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση συνδέεται είτε με το είδος του αυτόνομου μονολόγου είτε με εφαρμογή του αφηγηματικού ενεστώτα σε ένα κείμενο αναδρομικής αυτό-αφήγησης. Ωστόσο, η ίδια η Cohn στη μεταγενέστερη μελέτη της με τίτλο *The distinction of fiction* (1999), διατυπώνει μια ενδιαφέρουσα αναθεώρηση -ή μάλλον διεύρυνση- της αντίληψής της για την πρωτοπρόσωπη ενεστωτική

²⁵⁸ βλ. Cohn (1978), ό.π., σσ.205-206.

²⁵⁹ *Το ξύπνημα της φράουλας*, σ. 41 και 45.

²⁶⁰ ό.π., σ. 46.

αφήγηση, καθώς αναγνωρίζει και μια τρίτη εκδοχή της, την αποκλίνουσα αφηγηματική τεχνική της *ταυτόχρονης αφήγησης*²⁶¹.

Πιο συγκεκριμένα, στο μεταγενέστερο διευρυμένο μοντέλο της, η Cohn αναγνωρίζει τρεις εκδοχές για τη φύση της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης. Αναφέρει ότι μπορεί να είναι: α. καλυμμένη αναδρομική αφήγηση με χρήση ιστορικού ενεστώτα αντί του συνήθους παρελθοντικού χρόνου, για να δοθεί έμφαση στην αντίληψη του γεγονότος από το βιωματικό εγώ του αναδρομικού αφηγητή. β. κείμενο αυτόνομου μονολόγου, που από την αρχή ως το τέλος αποτελεί την παράθεση εσωτερικών διεργασιών ενός χαρακτήρα με τη μορφή της μη διαμεσολαβημένης απόδοσης της "εδώ και τώρα" εμπειρίας και γ. Η αποκλίνουσα αφηγηματική φόρμα της ταυτόχρονης αφήγησης, που εμφανίζει συγχρονία αφηγηματικής πράξης και ιστορίας χωρίς πλαίσιο αναδρομικής αφήγησης, αλλά με τη μεσολάβηση αφηγηματικής φωνής. Σύμφωνα με τις διαπιστώσεις που προηγήθηκαν για *Το ξύπνημα της φράουλας*, η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση του μυθιστορήματος εντάσσεται στην πρώτη από τις παραπάνω εκδοχές της ενεστωτικής ιστορικής αφήγησης, η οποία αφορά σε παρελθοντικά γεγονότα, αλλά χρησιμοποιεί τον ιστορικό ενεστώτα, για να δημιουργήσει την αυταπάτη ότι ο αφηγητής-χαρακτήρας αφηγείται τα γεγονότα τη στιγμή που τα βιώνει. Αντίθετα, όπως θα φανεί στην ανάλυση που ακολουθεί, η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση στα δύο μυθιστορήματα του Πολυχρόνη Κουτσάκη *Καιρός για ήρωες* και *Μια ανάσα μόνο*, φαίνεται να εμφανίζει τα χαρακτηριστικά της γνήσιας ταυτόχρονης αφήγησης, πιστοποιώντας ότι το είδος του νεανικού μυθιστορήματος εξαντλεί την ποικιλία τεχνικών που εμφανίζεται στη λογοτεχνία ενηλίκων.

Η ενασχόληση της Cohn με την ταυτόχρονη αφήγηση ουσιαστικά επιχείρησε να καλύψει ένα σημαντικό κενό της αφηγηματικής θεωρίας, η οποία φαινόταν μέχρι πρόσφατα να αγνοεί μια τρέχουσα αφηγηματική πρακτική: πολλοί σύγχρονοι λογοτέχνες πειραματίζονται όλο και πιο συχνά με την πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση. Τόσο η Dorrit Cohn, στο άρθρο της με τίτλο "I Doze and Wake: The

²⁶¹Η ταυτόχρονη αφήγηση (simultaneous narration) αναγνωρίζεται ως ιδιαίτερη αποκλίνουσα αφηγηματική τεχνική στο άρθρο της Cohn με τίτλο "I Doze and Wake". The Deviance of simultaneous narration. στο Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. New York: The John Hopkins UP, σσ. 96-108.

Deviance of simultaneous narration²⁶²", όσο και, λίγο νωρίτερα, η Monika Fludernik, στη μελέτη της *Towards a "natural" narratology*²⁶³, και ο James Phelan, στο εξειδικευμένο άρθρο του για την ενεστωτική αφήγηση²⁶⁴, επισημαίνουν την αισθητή αύξηση των μυθιστορημάτων που χρησιμοποιούν τον ενεστώτα ως βασικό χρόνο της αφήγησης. Τα τελευταία χρόνια, η ευρύτατη διάδοση της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης έχει προκαλέσει διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον μεταξύ των σύγχρονων θεωρητικών της αφήγησης²⁶⁵, οι οποίοι γενικά υιοθετούν τον όρο *ταυτόχρονη αφήγηση* (simultaneous narration), που εισήγαγε η Cohn για το υβριδικό είδος που διακρίνεται τόσο από τον αφηγηματικό ενεστώτα όσο και από τον εσωτερικό μονόλογο, αλλά συνδυάζει την αληθοφάνεια του πρώτου (ουσιαστικά την αληθοφανή μίμηση της αυτοβιογραφικής αφήγησης) με τη διαφάνεια αναπαράστασης του τελευταίου²⁶⁶.

Η Cohn προσδιορίζει με ακρίβεια τα δύο χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν την ταυτόχρονη αφήγηση από τις δύο άλλες ερμηνευτικές εκδοχές της ενεστωτικής αφήγησης: α. απουσία πλαισίου αναδρομικής αφήγησης (σε παρελθοντικό χρόνο), η οποία θα ενίσχυε την λύση του ιστορικού ενεστώτα και θα πιστοποιούσε τη μεσολάβηση της λειτουργίας της μνήμης β. παρουσία ενδείξεων που υποδεικνύουν την ύπαρξη αφηγητή, η οποία ακυρώνει τη λύση του μη αφηγηματικού αυτόνομου μονολόγου. Στην ταυτόχρονη αφήγηση υπάρχει αφηγητής αλλά δε μεσολαβεί η

²⁶² Η Cohn (1999: 97) τεκμηριώνει τους ισχυρισμούς της με αναφορά σε συγκεκριμένα έργα όπως τα εξής: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* του Robert Pirsig (1974), *Waiting for the Barbarians* του J.M. Coetzee's (1982), *Surfacing* (1972) *The Handmaid's Tale* (1985) της Margaret Atwood, *Portrait of an Unknown Man* (1948) και *Marterau* (1953) της Nathalie Sarraute.

²⁶³ βλ. Fludernik, M. (1996). *Towards a "natural" narratology*. London & N.Y.: Routledge, σελ.223.

²⁶⁴ βλ. Phelan, J. (1994). Present Tense Narration, Mimesis, the Narrative Norm, and the Positioning of the Reader in *Waiting for the Barbarians* στο J. Phelan & P.J. Rabinowitz (eds.) *Understanding narrative*. Columbus: Ohio State UP, σελ. 224.

²⁶⁵ βλ. τα σχετικά άρθρα των Phelan (1994), ό.π., Del Conte, M. (2007). A further Study of Present Tense Narration: The Absentee Narratee and Four-Wall Present Tense in Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and *Disgrace*, *Journal of Narrative Theory* 37.3, 427-446 και Hansen, P. K. (2008). "First Person, Present Tense, Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration" στο Elke D'hoker and Gunther Martens (επιμ.) *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin and New York: Walter de Gruyter: 317-37.

²⁶⁶ Ο όρος "ταυτόχρονη αφήγηση" (récit isochrone) είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Genette για να αποδώσει την αφήγηση σε σύγχρονο με τη δράση ενεστώτα ως έναν από τους τέσσερις τύπους αφήγησης που διακρίνονται με κριτήριο τη χρονική θέση του αφηγητή σε σχέση με την εμπειρία (βλ. Figures III 1972: 122-123 ή Narrative Discourse 218-219). Ο όρος του Genette, ωστόσο, δεν αποδίδεται σε ξεχωριστή αφηγηματική τεχνική, αλλά συνδέεται με τον αυτόνομο μονόλογο, όπως τονίζει και η ίδια Cohn, διαφοροποιώντας της δικής της χρήση του όρου από εκείνη του Genette [βλ. Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore: John Hopkins UP, σσ.99-100].

μνήμη, αφού ο αφηγητής εξιστορεί τα γεγονότα καθώς αυτά διαδραματίζονται (ταύτιση αφηγηματικής πράξης και εμπειρίας). Στη βάση αυτής της λογικής, η Cohn αναγνωρίζει ότι το αποτέλεσμα της ταυτόχρονης αφήγησης, που ενδεχομένως δελεάζει τους σύγχρονους συγγραφείς, είναι μια απόλυτη εφαρμογή της εστίασης στην οπτική του χαρακτήρα (του βιωματικού εγώ), η οποία δε μπορεί να εφαρμοστεί τόσο απόλυτα στην πρωτοπρόσωπη αναδρομική αφήγηση²⁶⁷.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό της ταυτόχρονης αφήγησης είναι η δυσκολία του αναγνώστη να εντάξει το προϊόν της αφήγησης που συμπίπτει με την εμπειρία σε μια αληθοφανή αφηγηματική περίσταση που να δικαιολογεί την πράξη της αφήγησης (π.χ. μαγνητοφώνηση, προφορικό ή γραπτό ημερολόγιο). Αν και είναι φανερό ότι το κείμενο είναι προϊόν αφήγησης διαμεσολαβημένο από αφηγητή (σαφώς διαφοροποιημένο από το χαρακτήρα), ωστόσο η αφηγηματική περίσταση δεν προσδιορίζεται. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ένα μη φυσικό καθεστώς αφήγησης, δεδομένου ότι καταργεί τη σχέση χρονικής απόστασης που προϋποθέτει η αφήγηση ενός γεγονότος. Η μη συμμόρφωση της ταυτόχρονης αφήγησης με την καθιερωμένη αντίληψη για την αφήγηση, που συνοψίζεται, σύμφωνα με την Cohn στο αξίωμα "ζήσε τώρα, διηγήσου αργότερα" (πρέπει να συμβεί πρώτα κάτι για να το διηγηθείς)²⁶⁸, έχει οδηγήσει σημαντικούς θεωρητικούς της λογοτεχνίας να θεωρήσουν τη συγκεκριμένη τεχνική ως μια προβληματική, μη "φυσική" αφηγηματική κατάσταση.

Η Suzanne Fleischman, στην εμπειριστατωμένη μελέτη της για τη λειτουργία των ρηματικών χρόνων στην αφήγηση με τον τίτλο *Tense and Narrative*, δεν αναγνωρίζει την εκδοχή της ταυτόχρονης ενεστωτικής αφήγησης. Η Fleischman θεωρεί τους ιστορικούς χρόνους ως τους εκ φύσεως κυρίαρχους χρόνους της αφήγησης. Η παρουσία του ενεστώτα μετακινεί ένα αφηγηματικό κείμενο προς την κατεύθυνση άλλων ειδών, όπου κυριαρχεί ο ενεστώτας, όπως το λυρικό είδος ή το δράμα, καθώς "η μεταγλωσσική λειτουργία του ενεστώτα είναι να δείχνει μια γλώσσα που δε μπορεί

²⁶⁷ βλ. Cohn (1999), ό.π., σελ. 107. Μάλιστα η Cohn σχολιάζει ότι αν ο Henry James είχε γνωρίσει την αποκλίνουσα μορφή πρωτοπρόσωπης αφήγησης, ίσως να μην υποστήριζε τόσο απόλυτα την υπεροχή της τριτοπρόσωπης αφήγησης ως προς την ακριβή αποτύπωση της εσωτερικής ζωής του χαρακτήρα.

²⁶⁸ βλ. Cohn (1999), ό.π., σελ. 96. Η Cohn παραθέτει και τη σχετική άποψη της Rimmon-Kenan (1983:89) ότι "η κοινή λογική υπαγορεύει ότι τα γεγονότα μπορούν να γίνουν αντικείμενο αφήγησης μόνο αφού συμβούν".

να είναι αφηγηματική λόγω των κανόνων της αφήγησης²⁶⁹. Επίσης, η Fleischman επισημαίνει ότι όπως οι επαρκείς ομιλητές μιας γλώσσας εσωτερικεύουν κανόνες που διακρίνουν τις προτάσεις σε γραμματικές και μη γραμματικές (ungrammatical), με τον ίδιο τρόπο μια ομάδα συμβάσεων και υποθέσεων συνιστούν τον αφηγηματικό κανόνα (narrative norm) της υστερόχρονης αφήγησης, το οποίο παραβιάζει η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση. Ωστόσο, ο James Phelan ασκεί κριτική στην παραπάνω άποψη της Fleischman, με το επιχείρημα ότι αγνοεί την πραγματικότητα της ευρύτατης διάδοσης της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης στη σύγχρονη λογοτεχνία²⁷⁰, ενώ την ανεπάρκεια της προσέγγισης της Fleischman υπογραμμίζει και η Cohn²⁷¹, η οποία άλλωστε καθιερώνει την ταυτόχρονη αφήγηση ως ιδιαίτερη αφηγηματική τεχνική.

Ο αναγνώστης των μυθιστορημάτων του Πολυχρόνη Κουτσάκη²⁷² **Καιρός για ήρωες** και **Μια ανάσα μόνο** βρίσκεται εξ αρχής αντιμέτωπος με την παραπάνω δυσκολία της αναγνώρισης μιας αληθοφανούς αφηγηματικής περιστασης, που χαρακτηρίζει το είδος της ταυτόχρονης αφήγησης, καθώς η απόδοση των γεγονότων δεν έχει τη μορφή της μη διαμεσολαβημένης "εδώ και τώρα" εμπειρίας, αλλά αντιθέτως είναι εμφανώς προϊόν αφήγησης: συγκεκριμένα, ο αφηγητής υποδεικνύει στον αναγνώστη πού ακριβώς βρίσκεται και τι ακριβώς κάνει, ενώ, συγχρόνως, η τονισμένη αφηγηματική μορφή διαψεύδει τα αληθοφανή χαρακτηριστικά του εσωτερικού μονολόγου. Από την άλλη πλευρά, η στενή σχέση μεταξύ αφήγησης και ιστορίας και η έλλειψη ενδείξεων ανώτερης γνώσης αποκλείει την περίπτωση της καλυμμένης αναδρομικής αφήγησης.

Τα μυθιστορήματα του Πολυχρόνη Κουτσάκη αποτελούν το πρώτο και το δεύτερο βιβλίο μιας τριλογίας μυστηρίου με καταγιστική δράση και συνεχείς ανατροπές.

²⁶⁹ βλ. Fleischman, S. (1990). *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. Austin: University of Texas Press, σελ.310.

²⁷⁰ βλ. Phelan (1994), ό.π., σελ. 224. Επίσης, ο Phelan αναφέρει ότι εκτός από την Fleischman και ο Genette, η Rimmon-Kenan και άλλοι θεωρούν προβληματική την ενεστωτική αφήγηση, αλλά σημειώνει ότι η Rimmon-Kenan μετά από την εισήγηση της Dorrit Cohn στο Διεθνές Συνέδριο Αφήγησης στη Νίκαια το 1991, καθώς και του ίδιου του Phelan, δήλωσε ότι αναθεωρεί τους ισχυρισμούς για την προβληματική φύση της ενεστωτικής αφήγησης που είχε διατυπώσει στην πραγματεία της *Narrative Fiction* [βλ. Phelan (1994), ό.π., σελ. 243].

²⁷¹ βλ. Cohn (1999), ό.π., σελ. 101, σημ. 19.

²⁷² Κουτσάκης, Π. (2013). *Καιρός για ήρωες*. Αθήνα: Πατάκης, Κουτσάκης, Π. (2015). *Μια ανάσα μόνο*. Αθήνα: Πατάκης.

Λόγω του κοινού πρωταγωνιστή-αφηγητή και του ενιαίου ύφους και αφηγηματικού τους χαρακτήρα τα δύο μυθιστορήματα εξετάζονται από κοινού στην παρούσα ανάλυση. Άλλωστε, όπως ομολογεί ο συγγραφέας σε σημείωμά του στο τέλος του πρώτου βιβλίου, στην πραγματικότητα, πρόκειται για μία ενιαία ιστορία που, λόγω της μεγάλης της έκτασης, έχει κατανεμηθεί σε τρία βιβλία. Τα μυθιστορήματα *Καιρός για ήρωες* και *Μια ανάσα μόνο* ανήκουν στα πιο πρόσφατα από τα εξεταζόμενα αφηγήματα, ενώ το τρίτο και τελευταίο βιβλίο της τριλογίας δεν έχει ακόμη εκδοθεί. Ο ήρωας της τριλογίας είναι ο δεκαεξάχρονος Γιώργος Δάντης, ο οποίος στην προσπάθειά του να βοηθήσει μια συμμαθήτριά του που έχει εξαφανιστεί εμπλέκεται σε μια πολύ σκοτεινή ιστορία, μπαίνοντας στο στόχαστρο επικίνδυνων ανθρώπων με μυστικά από το παρελθόν.

Και τα δύο μυθιστορήματα ξεκινούν με ένα εισαγωγικό κεφάλαιο σε τριτοπρόσωπη αφήγηση, το οποίο διακρίνεται από το κύριο σώμα της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, καθώς παρουσιάζεται με διαφοροποιημένους (πλάγιους) τυπογραφικούς χαρακτήρες. Η δράση στο εισαγωγικό κεφάλαιο αποδίδεται από έναν περιορισμένο παντογνώστη αφηγητή, συγχωνευμένο με την οπτική της ηρωίδας, που, όπως θα φανεί στη συνέχεια της πλοκής, είναι ιδιαίτερα σημαντικό πρόσωπο για τον έφηβο πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος. Η αρμονική ψυχο-αφήγηση διαποτίζει τη φωνή του εξωδιηγητικού αφηγητή με στοιχεία εκφραστικής γλώσσας από το προσωπικό ύφος της ηρωίδας, διαμορφώνοντας συνθήκες συγχώνευσης της οπτικής του χαρακτήρα και του αφηγητή:

Βγήκε έξω στο μπαλκόνι. Ήλιος καυτός, λες και η δουλειά του ήταν να σε εμποδίζει να σκέφτεσαι. Λες και η δουλειά του ήταν να σου επιτρέψει να αφεθείς. Ιδανικός σύμμαχος. Και ύψος ιδανικό. Κι εκείνη. Ιδανική αυτόχειρας. Όλα ιδανικά. Ρέα Ανδρέου. 1997-2013. Κόρη, αδερφή, μαθήτριά, τενίστρια, κολλημένη με το iPhone4, πρώην φανατική του Farmville, με 22 φίλους στο Facebook, έφηβη, μοναχική, παρθένα ακόμα - δυστυχώς. Είδε όλο τον εικοστό πρώτο αιώνα μέχρι τώρα και δεν της γέμισε καθόλου το μάτι. Για την ακρίβεια, τη φρίκαρε εντελώς. Και πήρε την απόφασή της να μη συνεχίσει να του κάνει παρέα. Φοβόταν, βέβαια. Τα χέρια της έτρεμαν. Αλλά ήταν σίγουρη πως είχε πάρει τη σωστή απόφαση²⁷³.

²⁷³ *Καιρός για ήρωες*, σ. 10.

Η τριτοπρόσωπη αφήγηση του εισαγωγικού κεφαλαίου εφοδιάζει για πρώτη και τελευταία φορά τον αναγνώστη με πληροφορίες που αγνοεί ο χαρακτήρας-αφηγητής, ο οποίος από το επόμενο κεφάλαιο αναλαμβάνει τη σκυτάλη της αφήγησης μέχρι και το τέλος του μυθιστορήματος. Στο εξής το αφηγηματικό υλικό παρουσιάζεται από την οπτική του χαρακτήρα-αφηγητή και διατηρεί αυστηρά τους δικούς του γνωστικούς περιορισμούς σε όλη την έκταση της αφήγησης. Στις πρώτες γραμμές ο αναγνώστης σχηματίζει την εντύπωση ότι παρακολουθεί την αδιαμεσολάβητη παράθεση των εσωτερικών διεργασιών του χαρακτήρα: "Από τη μέρα που απολύθηκε η πατέρας μου από τη δουλειά, πριν από ένα χρόνο περίπου, η σχέση των γονιών μου έχει πάρει τα πάνω της για τα καλά. [...] Για μένα η απόλυση του μπαμπά δεν ήταν ό,τι καλύτερο μπορούσε να συμβεί. Ναι, χαίρομαι για τους γονείς μου που τα ξαναβρήκαν"²⁷⁴". Η αναλυτική παρουσίαση της κατάστασης του πρωτοπρόσωπου αφηγητή με ένα πλήθος από επεξηγηματικές πληροφορίες, που είναι απίθανο να περιέχονται στον σιωπηλό αυτό-απευθυνόμενο λόγο ενός χαρακτήρα που μονολογεί και οι οποίες καταλαμβάνουν τις επόμενες τέσσερις σελίδες, διαλύει εύκολα την αυταπάτη του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου. Ωστόσο, ενώ έχει γίνει αντιληπτή με σαφήνεια η παρουσία αφηγητή που κινεί τα νήματα της αφήγησης και διαφωτίζει τον αναγνώστη με όλες τις απαραίτητες επεξηγηματικές πληροφορίες, ο χαρακτήρας-αφηγητής, αφού γνωστοποιεί τον χρόνο και τον τόπο της αφηγηματικής του πράξης, συνεχίζει να εξιστορεί αναλυτικά τις κινήσεις του σε χρόνο ενεστώτα:

Σήμερα είναι ένα από τα πρωινά που όχι μόνο δεν τα καταφέρνω να είμαι στην ώρα μου για την πρωινή προσευχή και τον χαβαλέ που προηγείται της πρώτης ώρας στην τάξη, αλλά ξεχνιέμαι με την κουβέντα με την Άρια, μια δεκαοχτάχρονη Ουκρανή με πόδια που μοιάζουν να μην τελειώνουν πουθενά. Η Άρια ντεμπούταρε απόψε στη σκηνή κι εγώ κοντεύω να χάσω και τη δεύτερη ώρα αν δε βάλω τα δυνατά μου. Ξεκινάω με γρήγορο βήμα ανεβαίνοντας τον Κάτωλα. Ρίχνω ένα γερό σπιντ στην Ελευθερίου Βενιζέλου, περνάω μπροστά από τις τράπεζες, τις σχολές οδηγών, το πάρκινγκ τον παλιό κινηματογράφο της Ρεγγίνας, που κάποτε έσκιζε και πριν λίγες μέρες κατέβασε ρολά, και στη γωνία Κοραή και Ελευθερίου Βενιζέλου βρίσκω μπροστά μου το γνώριμο σκηνικό: Στη μια πλευρά του δρόμου είναι μαζεμένα τρία αγόρια αθιγανάκια, οχτώ με δέκα χρονών, που περιμένουν να ανάψει κόκκινο φανάρι για να ορμήσουν με τις βούρτσες τους να καθαρίσουν τα τζάμια των περαστικών αυτοκινήτων είτε το θέλουν οι οδηγοί είτε όχι [...]. Στην άλλη πλευρά του δρόμου, ο Κόσμιν, ένας σαραπεντάρης Ρουμάνος, κάθεται στο πεζοδρόμιο τυλιγμένος με μια σκισμένη κουβέρτα[...] Μόλις με βλέπει

²⁷⁴ ό.π., σ. 10.

ο Κόσμιν αφήνει το χαρτόνι του και μου κάνει νόημα να περάσω. Μοιάζει ανήσυχος²⁷⁵. [η έμφαση δική μου].

Το παραπάνω απόσπασμα που αποτελεί την αρχή της ενεστωτικής αφήγησης του δεκαεξάχρονου χαρακτήρα-αφηγητή είναι ενδεικτικό για την αφηγηματική κατάσταση που επικρατεί σε ολόκληρο το μυθιστόρημα. Ο ενδοδιηγητικός χαρακτήρας-αφηγητής περιγράφει σε ενεστώτα τις εξωτερικές του αντιδράσεις και το σκηνικό της δράσης, ενώ, παράλληλα παρεμβάλλει συμπληρωματικές πληροφορίες και επεξηγηματικές αναδρομικές αφηγήσεις με αφορμή τα ερεθίσματα του περιβάλλοντός του. Στο παραπάνω απόσπασμα η συνομιλία του με την Άρια είναι η αφορμή για μια σύντομη παρουσίαση της ουκρανής χορεύτριας, η εικόνα των παιδιών των φαναριών προκαλεί ένα εκτενέστερο σχόλιο για την αδυναμία των παιδιών των αθίγγανων να φοιτήσουν σε σχολεία και, τέλος, η συνάντηση με τον Κόσμιν, τον επαίτη αλλοδαπό, οδηγεί σε μια επεξηγηματική αναδρομή της γνωριμίας και της σχέσης του με τον χαρακτήρα-αφηγητή.

Οι άφθονες διαφωτιστικές επεξηγηματικές πληροφορίες σχετικά με το σκηνικό και τα πρόσωπα που εμφανίζονται στην ιστορία ή με καταστάσεις που έχουν προηγηθεί αποτελούν την κύρια ένδειξη που απομακρύνει την παρούσα πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση από την εκδοχή του αυτόνομου μονολόγου, καθώς τονίζουν την ύπαρξη υπερέχοντα αφηγητή που ρυθμίζει το αφηγηματικό υλικό, αλλά και την ύπαρξη αποδέκτη αφήγησης που χρειάζεται τις συγκεκριμένες πληροφορίες. Σύμφωνα με την Cohn²⁷⁶ στον γνήσιο εσωτερικό μονόλογο αποκλείεται από το κείμενο η *προφανής έκθεση* (explicit exposition), δηλαδή η άμεση παρουσίαση πληροφοριών σχετικά με παρελθοντικά γεγονότα και παρούσες καταστάσεις, καθώς δεν είναι εύλογο ο χαρακτήρας να εκθέτει στον εαυτό του γεγονότα που ήδη γνωρίζει. Επιτρέπεται μόνο η *έμμεση αναφορά* (implicit reference), όπου τα γεγονότα της ζωής του χαρακτήρα περνάνε από τη συνείδησή του μόνο τυχαία και με υπαινικτική έμμεσότητα. Ομοίως, ο James Phelan, στη διαφωτιστική του μελέτη για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση με τίτλο *Living to tell about it*, ονομάζει *πλεονάζουσα αφήγηση* (redundant telling) τις πληροφορίες που χωρίς κίνητρο παρέχει ένας αφηγητής σε έναν αποδέκτη που ήδη τις γνωρίζει, και οι οποίες, στην

²⁷⁵ ό.π., σ. 16-18.

²⁷⁶ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 221.

πραγματικότητα, συνδέονται με την επικοινωνία του συγγραφικού αφηγητή με το αναγνωστικό κοινό²⁷⁷. Η προφανής έκθεση ή πλεονάζουσα αφήγηση αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της ταυτόχρονης αφήγησης που τη διακρίνει με σαφήνεια από το είδος του αυτόνομου μονολόγου, καθώς καταδεικνύει την παρουσία δεσπόζοντος αφηγητή και αποδέκτη αφήγησης, δύο χαρακτηριστικά που ο γνήσιος μονόλογος στερείται²⁷⁸.

Παράλληλα, η υπερβολικά λεπτομερής καταγραφή των ενεργειών του χαρακτήρα-αφηγητή συγχρονίζει την αφήγηση και την εμπειρία με τρόπο που θυμίζει περισσότερο την κινηματογραφική απόδοση της ιστορίας από έναν εξωτερικό αφηγητή-παρατηρητή παρά την άμεση παράθεση των εσωτερικών διεργασιών μιας συνείδησης, καθώς δε φαίνεται πειστικό ένας χαρακτήρας να καταγράφει, στη σιωπηλή αυτο-απεύθυνσή του, αναλυτικά τις εξωτερικές του αντιδράσεις. Η Cohn επισημαίνοντας την ασυμβατότητα της λεπτομερούς περιγραφής των εξωτερικών κινήσεων με το είδος του αυτόνομου μονολόγου, παρατηρεί εύστοχα ότι τα υποκείμενα μονολόγου που "περιγράφουν τις πράξεις τους καθώς τις κάνουν, τείνουν να φαίνονται σαν τους γυμναστές που επιδεικνύουν φωνητικά μια άσκηση"²⁷⁹.

Από την άλλη πλευρά, η αναλυτική περιγραφή των ενεργειών του χαρακτήρα διαμορφώνει μια "εδώ και τώρα" σχέση με το αφηγηματικό υλικό που αντιστοιχεί στην αφήγηση των οπτικο-ακουστικών μέσων. Η ομοιότητα της κινηματογραφικής αφήγησης με την ταυτόχρονη αφήγηση έχει επισημανθεί από σύγχρονους θεωρητικούς της αφήγησης²⁸⁰ και σε ένα βαθμό δικαιολογεί τη διάδοση της συγκεκριμένης τεχνικής τις τελευταίες δεκαετίες, με τη σημαντική βέβαια διαφορά ότι η ταυτόχρονη αφήγηση μπορεί επιπλέον να συμπεριλαμβάνει συναισθήματα και σκέψεις του χαρακτήρα.

²⁷⁷ βλ. Phelan, J. (2005). *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, σσ. 11-12.

²⁷⁸ βλ. και Del Conte (2007), ό.π., σελ. 444. Σύμφωνα με τον Del Conte το γεγονός ότι ολόκληρη η ταυτόχρονη ενεστωτική αφήγηση θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πλεονάζουσα αφήγηση (*redundant disclosure*) εξαλείφει την πιθανότητα οι ταυτόχρονοι αφηγητές-χαρακτήρες να απευθύνονται στον εαυτό τους.

²⁷⁹ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 221.

²⁸⁰ βλ. Hansen (2008), ό.π., σελ. 318. Ο Hansen επισημαίνοντας ότι η διερεύνηση των δυνατοτήτων προσαρμογής των κινηματογραφικών αφηγηματικών μορφών σε γραπτή μυθοπλασία ήταν κοινή πρακτική τον 20ο αιώνα παραθέτει ενδεικτικά τις σχετικές επισημάνσεις του Robe-Grillet (*For a new novel: essays in fiction*. N.Y.: Grove Press. 1966).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της ταυτόχρονης ενεστωτικής αφήγησης που εμφανίζεται στα μυθιστορήματα του Πολυχρόνη Κουτσάκη και συμβάλλει στην κατάταξή τους στο συγκεκριμένο είδος αφήγησης τους είναι, εκτός από την εξάλειψη της χρονικής απόστασης ανάμεσα στο χρόνο αφηγηματικής πράξης και εμπειρίας-ιστορίας, η εξάλειψη της διάκρισης ανάμεσα στον τόπο της αφηγηματικής πράξης και της δράσης²⁸¹. Ο αφηγητής-χαρακτήρας εξιστορεί τα γεγονότα την ίδια στιγμή που τα βιώνει και στον ίδιο τον τόπο που τα βιώνει. Έτσι, αντίθετα με την αναδρομική αφήγηση, όπου ο τόπος της αφηγηματικής πράξης είναι συνήθως σταθερός, στην ταυτόχρονη αφήγηση ο τόπος της αφηγηματικής πράξης μεταβάλλεται, καθώς συμπίπτει με τον τόπο της δράσης του χαρακτήρα. Όπως φάνηκε στο παραπάνω ενδεικτικό απόσπασμα, ο χαρακτήρας-αφηγητής, στα πλαίσια της "εδώ και τώρα" σχέσης με το αφηγηματικό υλικό που παρουσιάζει, αναφέρει διαρκώς όχι μόνο το τι κάνει αλλά και το πού βρίσκεται. Η λεπτομερής καταγραφή των μετακινήσεων του δραστήριου χαρακτήρα-αφηγητή συνεχίζεται σταθερά σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης.

Εκτός από το παραπάνω χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τον αεικίνητο χαρακτήρα-αφηγητή της τριλογίας του Πολυχρόνη Κουτσάκη από τον αναδρομικό έφηβο ενδοδιηγητικό αφηγητή των άλλων εξεταζόμενων μυθιστορημάτων, η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση του *Καιρός για ήρωες* και *Μια ανάσα μόνο* δεν παρουσιάζει επαρκείς ενδείξεις για να θεωρηθεί μια καλυμμένη αναδρομική αφήγηση, όπως *Το Ξύπνημα της Φράουλας*. Δεν υπάρχει κανένα δείγμα μετάπτωσης του ενεστώτα σε ιστορικούς χρόνους, ώστε να συγκροτείται ένα πλαίσιο αναδρομικής αφήγησης, στο οποίο κυριαρχεί ο αφηγηματικός ενεστώτας της ανάκλησης. Σε όλη την έκταση της αφήγησης ο ενεστώτας είναι ένας "αληθινός" χρόνος που ταυτίζει τη στιγμή της εμπειρίας με τη στιγμή της άρθρωσής της. Μολονότι οι ιστορικοί χρόνοι δε λείπουν από την αφήγηση, ωστόσο χρησιμοποιούνται με απόλυτη συνέπεια μόνο στις εγκιβωτισμένες αναδρομικές αφηγήσεις που παρεμβάλλονται στη ροή της αφήγησης της τωρινής δράσης.

Επιπλέον, παρά την τονισμένη αφηγηματική παρουσία που ανιχνεύεται στις επεξηγηματικές πληροφορίες που σχολιάστηκαν παραπάνω, απουσιάζουν οι πιο

²⁸¹ βλ. Del Conte (2007), ό.π., σελ. 430.

σημαντικές ενδείξεις για τη μεσολάβηση μνήμης στην αφηγηματική παρουσίαση, με άλλα λόγια, ενδείξεις που φανερώνουν την εξιστόρηση των αναπαριστώμενων γεγονότων σε μεταγενέστερο χρόνο από τη θέση του αναδρομικού αφηγητή: σχόλια ή υπαινιγμοί για μελλοντικές εξελίξεις (προλήψεις), περιληπτικές αποδόσεις των γεγονότων (συνόψεις) και σχολιασμός της δράσης και του κόσμου της ιστορίας από έναν γνωστικά ανώτερο αφηγηματικό εαυτό. Οι προληπτικές παρεμβάσεις ολοφάνερα προδίδουν γνώση της εξέλιξης της ιστορίας, ενώ η χρονική ευκαμψία που συνεπάγονται οι συμπυκνώσεις στην αφήγηση γεγονότων πιστοποιούν την ύπαρξη ενός δεσπόζοντος αναδρομικού αφηγητή που έχει την εποπτεία του συνόλου των γεγονότων και έχει το προνόμιο να μεταβάλλει την αφηγηματική ταχύτητα. Όπως φάνηκε σε προηγούμενες ενότητες της ανάλυσης, η χρονική απόσταση μεταξύ βιώματος και αφηγηματικής του απόδοσης εξασφαλίζει γνωστικά προνόμια στον αναδρομικό αφηγητή, τα οποία μπορεί να χρησιμοποιήσει ή να αποποιηθεί ανάλογα με το αν επιθυμεί να τονίσει ή να υποβαθμίσει την παρουσία του ως αναδρομικού αφηγητή. Τα συγκεκριμένα γνωστικά προνόμια, όμως, δεν είναι συμβατά με τις συνθήκες ταύτισης αφήγησης και δράσης που διαμορφώνει η ταυτόχρονη αφήγηση. Ομοίως, οι εσωτερικές διεργασίες του ταυτόχρονου χαρακτήρα-αφηγητή μπορούν να σχολιάζουν τις παρούσες περιστάσεις και το σκηνικό, χωρίς να προδίδουν ωστόσο εκ των υστέρων γνώση και αναστοχαστική διάθεση.

Η απουσία αναδρομικού πλαισίου αποκλείει το *Καιρός για ήρωες* και το *Μια ανάσα μόνο* από το φάσμα των αυτοβιογραφικών αφηγήσεων που εξετάστηκαν νωρίτερα, ακόμα και από τις ενδιάμεσες μορφές των μνημονικών αφηγήσεων και των αυτοβιογραφικών μονολόγων. Εντούτοις, λόγω της διαπίστωσης αφηγηματικής παρουσίας, παραμένει και στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα ταυτόχρονης αφήγησης το ζήτημα της κυριαρχίας της αντίληψης του συγγραφικού αφηγητή ή του έφηβου χαρακτήρα. Γενικά, ο συγχρονισμός εμπειρίας και λεκτικής αποτύπωσης της στην ταυτόχρονη αφήγηση διαμορφώνει συνθήκες συνοχής αφηγηματικού και βιοματικού "εγώ", όπως συμβαίνει με την εκτεταμένη χρήση του ενεστώτα της ανάκλησης των αυτοβιογραφικών αφηγήσεων. Μάλιστα, στην ταυτόχρονη αφήγηση η εσωτερική εστίαση στην οπτική του βιοματικού "εγώ" βρίσκει την απόλυτη εφαρμογή της, υπερβαίνοντας το αποτέλεσμα των ανάλογων συνθηκών εστίασης που μπορούν να διαμορφωθούν στα πλαίσια της αναδρομικής πρωτοπρόσωπης αφήγησης, ακόμα και της αρμονικής.

Μολονότι, όπως αναδείχθηκε και νωρίτερα στην ανάλυση προηγούμενων αυτοβιογραφικών αφηγήσεων, και σε αναδρομικές αυτο-αφηγήσεις εστιασμένες στο βιωματικό "εγώ" μπορεί να συμβεί να αγνοεί ο χαρακτήρας-αφηγητής την εξέλιξη και τελική έκβαση των γεγονότων, στην ταυτόχρονη αφήγηση τονίζεται μια ιδιαίτερη διάσταση της περιορισμένης αντίληψης του χαρακτήρα-αφηγητή: Ο χαρακτήρας όχι μόνο δεν έχει επίγνωση της έκβασης της ιστορίας του, αλλά δεν έχει έλεγχο στον αφηγηματικό σχεδιασμό της, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην αναδρομική αφήγηση. Συγκεκριμένα, ο James Phelan, αποδίδει την ιδιάζουσα αυτή διάσταση της ταυτόχρονης αφήγησης, στην απουσία *τελεολογίας* (teleology), η οποία, αντιθέτως, χαρακτηρίζει την αναδρομική αφήγηση²⁸². Ο Phelan υποστηρίζει ότι ο αναγνώστης κατά την ανάγνωση αναδρομικών αφηγήσεων υιοθετεί τη σιωπηρή υπόθεση ότι ο αφηγητής, εφόσον αφηγείται την ιστορία με την εκ των υστέρων γνώση της εξέλιξης και έκβασής της, έχει στο νου του κάποιο προκαθορισμένο στόχο για την εξέλιξη της ιστορίας που αφηγείται. Αντιθέτως, ο αφηγητής της ταυτόχρονης αφήγησης δεν έχει καμία γνώση για την εξέλιξη της ιστορίας. Έτσι, αντί να ρυθμίζουν την εξέλιξη των γεγονότων, όπως οι περισσότεροι αφηγητές έχουν τη δύναμη να κάνουν, οι χαρακτήρες-αφηγητές της ενεστωτικής ταυτόχρονης αφήγησης φαίνονται να γίνονται "έρμια" των γεγονότων, ενισχύοντας έτσι απόλυτα την ταύτιση της αντίληψης του αφηγηματικού "εγώ" με την περιορισμένη οπτική του βιωματικού "εγώ".

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η σύμπτωση αφηγηματικής πράξης και εμπειρίας και η απόλυτη εσωτερική εστίαση συμβάλλουν καθοριστικά στη συνοχή του αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ" της ταυτόχρονης αφήγησης, αλλά, από τη στιγμή που πιστοποιείται η ύπαρξη δεσπόζοντα αφηγητή, η συγχώνευσή του με την αντίληψη του χαρακτήρα της δράσης συνδέεται απαραίτητα και με την παρουσία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης, όπως ισχύει και στις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις. Στα μυθιστορήματα *Καιρός για ήρωες* και *Μια ανάσα μόνο* οι εσωτερικές διεργασίες αποτυπώνονται με αρμονική αυτο-αφήγηση, καθώς ο αφηγηματικός λόγος διανθίζεται σταθερά με γλωσσικά στοιχεία προφορικότητας και νεανικής ιδιολέκτου του χαρακτήρα (εκφράσεις καθημερινού λόγου, ελλειπτική σύνταξη, επιφωνήματα, αποσιωπητικά κλπ.). Στο πρώτο παρακάτω ενδεικτικό

²⁸² βλ. Phelan (1994), ό.π., σσ. 223-4.

απόσπασμα ο αναλυτικός τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι εσωτερικές διεργασίες του ήρωα προδίδουν τη δεσπύζουσα αφηγηματική φωνή που κινεί τα ηνία της αφήγησης, αλλά η έντονα εκφραστική γλώσσα διαποτισμένη με το προσωπικό ύφος του χαρακτήρα καταδεικνύει τη συγχώνευση των δύο φωνών. Στο δεύτερο παρακάτω ενδεικτικό απόσπασμα, οι σκέψεις του ήρωα αποδίδονται αυτούσιες με αυτο-παρατιθέμενο μονόλογο χωρίς σημεία παράθεσης, αλλά με διαφοροποιημένη (πλάγια) γραμματοσειρά από το κείμενο της αφήγησης:

Αλλά αντί να ολοκληρώσει τη σκέψη της, κάνει κάτι πέρα από κάθε φαντασία. Γέρνει όσο μπορεί το τρυπημένο από τον ορό χέρι της και χαϊδεύει τα δάχτυλα του δικού μου. Η πρώτη μου σκέψη είναι ότι μάλλον κάποιος μου κάνει πλάκα. Θα πεταχτεί όπου να' ναι από τη διπλανή πόρτα κάποιος γελοίος τηλεοπτικός παρουσιαστής και ξεραμένος στα γέλια θα μου αποκαλύψει ότι μόλις κέρδισα εκατό ευρώ ως αντίτιμο του ότι έγινα ρεντίκολο στην τηλεόραση. Η δεύτερη σκέψη μου είναι μήπως ο ορός που της βάζουν έχει ηρεμιστικά μέσα και η Ρέα την έχει ακούσει για τα καλά, βρίσκεται σε κανονικό τριπάκι και σε λίγες ώρες που θα ζυπνήσει ξανά δεν θα θυμάται τίποτα. Η τρίτη σκέψη μου, καθώς το χέρι της απομακρύνεται από το δικό μου είναι "ουάου". Και μένω εκεί. Δεν έχω, ούτε θέλω να έχω άλλες σκέψεις²⁸³.

Δε χρειάζεται να το κάνω, αφού ο Νικ έχει ήδη βγει από το γραφείο της μάνας του. Δε δείχνει καθόλου χαρούμενος, αλλά δεν είναι καινούριο αυτό, ο Νικ σπάνια δείχνει χαρούμενος, όπου κι αν βρίσκεται. Μπαίνουμε μαζί. Θα τη δω, τώρα.²⁸⁴

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και σε ένα κείμενο ταυτόχρονης αφήγησης η συνοχή αφηγητή και χαρακτήρα μπορεί να κλονιστεί από την παρουσία παρεκβάσεων που προδίδουν το συγγραφικό στίγμα. Έτσι, στα μυθιστορήματα του Πολυχρόνη Κουτσάκη η αυθεντικότητα της εφηβικής φωνής που αναδύεται από το συγχρονισμό δράσης και εμπειρίας, την εσωτερική εστίαση και την αρμονική αυτό-αφήγηση απειλείται περιστασιακά από παρεκβάσεις και αξιολογικές κρίσεις για θέματα της κοινωνικοπολιτικής επικαιρότητας, τα οποία από τη μια πλευρά απομακρύνουν τη ροή της αφήγησης από το παρόν της δράσης (υπονομεύοντας το συγχρονισμό δράσης και εμπειρίας της ταυτόχρονης αφήγησης) και, από μια άλλη πλευρά, ενισχύουν την ενήλικη αφηγηματική φωνή πίσω από το προσωπίο του έφηβου αυτο-αφηγητή.

²⁸³ *Καιρός για ήρωες*, σ. 43.

²⁸⁴ *ό.π.*, σ. 39.

Ένα από τα λίγα πράγματα που μου έμαθαν οι γονείς μου και δεν το έχω απορρίψει, μεγαλώνοντας, είναι να ξεκινάω πάντα πολύ νωρίτερα όταν έχω κάποιο ραντεβού. Ακόμα και σε μια μικρή πόλη, σαν τα Χανιά, υπάρχουν δεκάδες πράγματα που μπορεί να στραβώσουν στον δρόμο και να σε καθυστερήσουν. Το ποδήλατο βέβαια έχει τα πλεονεκτήματά του, όχι μόνο επειδή αποφεύγεις τα φανάρια που δεν δουλεύουν, τους άσχετους οδηγούς που έχουν λαδώσει για να πάρουν το δίπλωμα και εκατοντάδες άλλους που βαριούνται να κάνουν έστω και δύο τετράγωνα με τα πόδια. Το σημαντικότερο πλεονέκτημα του ποδηλάτου είναι η πλήρης ανυπαρξία ποδηλατόδρομων -γιατί επιτρέπει να κάνει ο ποδηλάτης ό,τι του καπνίσει, να καβαλήσει πεζοδρόμια, να κινηθεί αντίθετα με το ρεύμα σε κεντρικούς δρόμους, να χωθεί στο πλακόστρωτο του λιμανιού ανάμεσα στους πεζούς και στις άμαξες που περιμένουν να βγάλουν λεφτά από τους ρομαντικούς τουρίστες, να κινηθεί όπως του χρειάζεται για να κερδίσει χρόνο, χωρίς να κινδυνεύει να φάει κλήση. Οι ποδηλάτες είμαστε τόσο ανύπαρκτοι για το κράτος, ώστε γίναμε αόρατοι και για την αστυνομία. Όσο σπουδαία κι αν είναι όμως τα πλεονεκτήματα του ποδηλάτου τείνουν να εξανεμιστούν, όταν ξέρεις πως ένας κτηνώδης μπράβος γνωρίζει ποιος είσαι, πού μένεις, και ίσως να συνεχίζει να σε παρακολουθεί²⁸⁵.

2.3.7. Ημερολογιακή αφήγηση με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή

Ροκ ρεφρέν (1999), Ήθελα μόνο να χωρέσω (2013), Η μοναξιά των συνόρων(2013), Το ημερολόγιο ενός δειλού (2014)

Σε πρόσφατες μελέτες για την πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση αναγνωρίζεται μια ενδιάμεση μορφή αφήγησης -μεταξύ της ταυτόχρονης και της αναδρομικής-, η οποία χαρακτηρίζεται ως *επεισοδιακή αφήγηση* (Episodic narration)²⁸⁶. Από τη μια πλευρά η αφήγηση αυτή φαίνεται αναδρομική μέσα στα επεισόδια, καθώς η πράξη της αφήγησης έπεται πάντα της αναπαριστώμενης εμπειρίας, από την άλλη πλευρά στη χρονική μακρο-δομή φαίνεται ταυτόχρονη, καθώς μεταβάλλεται κάθε φορά ο τόπος της αφηγηματικής πράξης, όπως συμβαίνει στην ταυτόχρονη αφήγηση. Επιπλέον, στον αναγνώστη καλλιεργείται η αίσθηση ότι ο αφηγητής δε έχει καμία γνώση της έκβασης της ιστορίας του και δεν ασκεί έλεγχο στον αφηγηματικό σχεδιασμό της, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην αναδρομική αφήγηση.

²⁸⁵ ό.π., σ. 100.

²⁸⁶ βλ. Del Conte (2007), ό.π, σελ. 430.

Ο ενδιάμεσος τύπος της επεισοδιακής αφήγησης φαίνεται να περιγράφει με ακρίβεια τη σχέση του αφηγητή με την ιστορία που δημιουργείται στην ημερολογιακή και επιστολική αφήγηση, την οποία, άλλωστε, είχε εντοπίσει πολύ νωρίτερα και ο Seymour Chatman στη μελέτη του *Story and Discourse*. Ο Chatman τοποθετεί όλες τις αφηγήσεις που στηρίζονται σε γραπτές καταγραφές (written records) στον χώρο της μιμητικής -μη διαμεσολαβημένης- αναπαράστασης της εμπειρίας, καθώς σ' αυτές η παρουσία του δεσπύζοντος συγγραφικού αφηγητή περιορίζεται στο ρόλο του απλού συλλέκτη, ο οποίος επιμελείται τη συρραφή και έκδοση των υποτιθέμενων γραπτών αρχείων που βρέθηκαν στα χέρια του²⁸⁷. Ο Chatman αναγνωρίζει βέβαια ότι ο ενδοδιηγητικός αφηγητής κάθε ημερολογιακής ή επιστολικής καταγραφής λειτουργεί ως αναδρομικός αφηγητής σε σχέση με το αφηγηματικό υλικό που καταγράφει, ακόμα κι αν τον χωρίζουν λίγες μόνο μέρες ή ώρες ή λεπτά από τα εξιστορούμενα γεγονότα²⁸⁸. Ωστόσο, παρά την παρουσία αναδρομικού αφηγητή, η μιμητική ψευδαίσθηση της ημερολογιακής αφήγησης οφείλεται στην απουσία δεσπύζοντος αφηγητή, που οργανώνει το αφηγηματικό υλικό και ασκεί έλεγχο στον αφηγηματικό σχεδιασμό της ιστορίας.

Σύμφωνα με τον Chatman²⁸⁹, η απουσία της γνωστικά ανώτερης αφηγηματικής φωνής γίνεται αντιληπτή στα αφηγηματικά κενά ανάμεσα στις ημερολογιακές καταγραφές, τα οποία ο αναγνώστης πρέπει να συμπληρώσει με τη φαντασία του. Επιπλέον, στον αναγνώστη καλλιεργείται η αίσθηση ότι ο αφηγητής δε έχει καμία γνώση της έκβασης της ιστορίας του, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στην αναδρομική αφήγηση. Ο ημερολογιακός αφηγητής, αντίθετα από τον αναδρομικό αφηγητή, δε μπορεί να γνωρίζει την εξέλιξη της υπόθεσης. Μπορεί να συλλογιστεί σχετικά με το παρελθόν, αλλά όχι με το μέλλον της ιστορίας. Τέλος, άλλη μια διαφορά από την αναδρομική αφήγηση είναι ότι τα αναπόφευκτα διαλείμματα ανάμεσα στις ημερολογιακές καταγραφές είναι πολύ μικρότερα από τη χρονική απόσταση που συνήθως χωρίζει την πράξη της αφήγησης από την ιστορία στις τυπικές αυτοβιογραφικές αφηγήσεις. Από την άλλη πλευρά, στο εσωτερικό της κάθε

²⁸⁷ βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 169.

²⁸⁸ Για την εξ ορισμού απόσταση που χωρίζει το αφηγηματικό "εγώ" από τη βιοματική εκδοχή του στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση ο Chatman αναφέρει ότι η συνθήκη αυτή ισχύει για κάθε αφηγητή ανεξαρτήτως του πόσο μικρή μπορεί να είναι η απόστασή του από το "εδώ και τώρα" της ιστορίας, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο επιστολικό ή στο ημερολογιακό μυθιστόρημα [βλ. Chatman (1990), ό.π., σελ. 142].

²⁸⁹ βλ. Chatman (1978), ό.π., σσ. 169-171.

ημερολογιακής καταγραφής το "εδώ και τώρα" του αφηγητή είναι διαφορετικό από του χαρακτήρα, ανεξαρτήτως του πόσο μικρή μπορεί να είναι η απόστασή του από το "εδώ και τώρα" της ιστορίας. Έτσι, εφόσον ο ημερολογιακός αφηγητής βρίσκεται σε χρόνο και χώρο διαφορετικά από εκείνα που καταλαμβάνει ο χαρακτήρας, η αναπόφευκτη διάσταση μεταξύ δράσης και αφήγησης διακρίνει την ημερολογιακή και επιστολική αφήγηση από τον εσωτερικό μονόλογο, όπου η στιγμή της εμπειρίας συμπίπτει με τη λεκτική αποτύπωσή της.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις του Chatman στοιχειοθετούν την ενδιάμεση θέση που καταλαμβάνει το ημερολογιακό μυθιστόρημα ανάμεσα στην αναδρομική και την ταυτόχρονη αφήγηση, και συνακόλουθα, στην αυτοβιογραφία και τον αυτόνομο μονόλογο. Στην ίδια συλλογιστική γραμμή, η Cohn επισημαίνει την τυπολογική, αλλά και ιστορική σχέση του ημερολογίου με τον αυτόνομο μονόλογο. "*Ένα βήμα πέρα από το προσωπικό ημερολόγιο και ο εσωτερικός μονόλογος εμφανίζεται*²⁹⁰". Η Cohn εντοπίζει τη γειτνίαση των δύο ειδών και στην κοινή τους στόχευση στον χώρο της ιδιωτικής μυθοπλασίας (fiction of privacy)²⁹¹. Στα πλαίσια της λογοτεχνικής σύμβασης, η ημερολογιακή αφήγηση και ο εσωτερικός μονόλογος είναι αντίστοιχα η γραπτή και προφορική εξιστόρηση που ένας μυθιστορηματικός χαρακτήρας απευθύνει στον εαυτό του. Γι' αυτό και στις δύο περιπτώσεις οι μιμητικοί κανόνες του είδους δεν επιτρέπουν την προφανή έκθεση, την αδικαιολόγητη παρουσίαση της κατάστασής τους στον εαυτό τους, με τον τρόπο ενός αυτοβιογραφικού αφηγητή που απευθύνεται σε μελλοντικούς αναγνώστες.

Από την άλλη πλευρά, ο ημερολογιακός αφηγητής έχει μια σημαντική ομοιότητα με τον αυτοβιογράφο: δε μπορεί ποτέ να καταγράψει στιγμιαία συμβάντα τη στιγμή που συμβαίνουν, τουλάχιστον δίχως να σπάξει τους μιμητικούς κανόνες του είδους του. Λογικά πάντα υπάρχει ένα διάστημα μεταξύ κάθε επεισοδίου και καταγραφής του. Μια διαφορετική φόρμα χρειάζεται, για να συγχρονίζει γλώσσα και εμπειρία, μια φόρμα της οποίας το πραγματικό πρότυπο είναι ταχύτερο και πιο ελεύθερο από μια γραπτή καταγραφή. Συσχετίζοντας το είδος του ημερολογίου με τον εσωτερικό μονόλογο ειδολογικά και ιστορικά ο Michel Butor εύστοχα παρατηρεί: "*Είναι φυσικό*

²⁹⁰ Η Cohn παραθέτει το σχόλιο του Larbaud, καθώς ιχνηλατεί την καταγωγή του μυθιστορήματος του Dujardin *Les lauriers sont coupés*. βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 208.

²⁹¹ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 209.

να προσπαθήσει κανείς να πραγματοποιήσει μια αφήγηση που να είναι απόλυτα σύγχρονη με ό,τι αφηγείται. Μόνο που επειδή προφανώς δε μπορεί κανείς ταυτόχρονα να γράφει και να πολεμά, να τρώει ή να κάνει έρωτα, βρίσκει μια σύμβαση: τον εσωτερικό μονόλογο²⁹²».

Η συγγένεια του ημερολογίου με την πιο άμεση τεχνική αναπαράστασης της συνείδησης δικαιολογεί την προτίμηση που δείχνουν στο είδος οι συγγραφείς παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, θεωρώντας το κατάλληλο μέσο για να απεικονίσουν τη συνείδηση του νεαρού μυθιστορηματικού τους χαρακτήρα. Η θεωρητικός της παιδικής λογοτεχνίας Maria Nikolajeva επισημαίνει ότι το ημερολογιακό μυθιστόρημα, το οποίο έχει μακρά παράδοση στην ευρύτερη λογοτεχνία, πρόσφατα έχει γίνει δημοφιλής αφηγηματική τεχνική στα παιδικά και νεανικά βιβλία²⁹³. Η ίδια αναγνωρίζει ότι η προτίμηση στην ημερολογιακή αφήγηση αντί του συγγενούς είδους του αυτόνομου μονολόγου οφείλεται πιθανόν στο ότι οι συγγραφείς νιώθουν συνήθως υποχρεωμένοι να γνωστοποιήσουν στους νεαρούς αναγνώστες την αφηγηματική περίσταση²⁹⁴. Ομοίως, στην ελληνική παιδική και εφηβική λογοτεχνία, η ημερολογιακή καταγραφή χρησιμοποιείται συχνά ως μέθοδος αποτύπωσης της συνείδησης του παιδιού ή εφήβου χαρακτήρα, είτε με τη μορφή εγκιβωτισμού στο κύριο σώμα αφήγησης είτε σε κείμενο που συνδυάζει πολλούς αφηγητές είτε -σπανιότερα- με τη μορφή του ακραιφνούς ημερολογιακού μυθιστορήματος²⁹⁵.

Αντίστοιχα, στην κατηγορία που εξετάζει η παρούσα μελέτη η ημερολογιακή καταγραφή επιλέγεται ενίοτε ως εναλλακτική τεχνική αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης, όπως φάνηκε στην ανάλυση των επιμέρους μυθιστορημάτων που παρουσιάστηκαν νωρίτερα. Ωστόσο, στην παρούσα ενότητα, η ανάλυση επικεντρώνεται σε ημερολογιακές αφηγήσεις που παρουσιάζονται ανεξάρτητες από

²⁹² βλ. Butor Michel (1964). *Repertoire II*, Paris: Minuit, σελ. 64 στο Cohn (1978), ό.π., σελ. 212.

²⁹³ βλ. Nikolajeva M. (1996) *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York and London: Garland, σελ.102.

²⁹⁴ βλ. Nikolajeva (2002β), ό.π., σελ. 251.

²⁹⁵ Ο Γεώργιος Παπαντωνάκης έχει ασχοληθεί με τη θεωρία και τυπολογία του είδους του ημερολογίου στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία με την εισήγησή του "Παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα- Ημερολογιακή καταγραφή ως αποτύπωση της συνείδησης του αφηγητή. Θεωρία και τυπολογία του είδους" στο Παπαντωνάκης (επιμ.) *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης, σσ.247-292.

αφηγηματικό περικείμενο και αποτελούν στο σύνολό τους την απόπειρα γραπτής επικοινωνίας ενός μυθιστορηματικού νου με τον εαυτό του, πλησιάζοντας έτσι το είδος του αυτόνομου μονολόγου²⁹⁶.

Το μυθιστόρημα της Στέλλας Κάσδαγλη *Ήθελα μόνο να χωρέσω*²⁹⁷ διατηρεί τα χαρακτηριστικά του ημερολογιακού μυθιστορήματος από την αρχή ως το τέλος με τα αντίστοιχα τυπικά στοιχεία, τις χρονολογημένες καταγραφές και τις συχνές αναφορές στη δραστηριότητα της πράξης της ημερολογιακής γραφής. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια σύγχρονη εκδοχή ημερολογίου, ένα ψηφιακής μορφής μπλογκ-ημερολόγιο, στο οποίο έχει πρόσβαση μόνο η ηρωίδα. Η αφηγηματική περίσταση παρουσιάζεται με ακρίβεια από τις πρώτες γραμμές της αφήγησης, όπου η αφηγήτρια-ηρωίδα δικαιολογεί με λεπτομέρειες την προτίμησή του μπλογκ (blog) από το συμβατικό ημερολόγιο, καθώς και την απόφασή της να ξεκινήσει τη διαδικασία της ημερολογιακής καταγραφής:

"Και γιατί να ξεκινήσεις ένα μπλογκ το οποίο σκοπεύεις να αφήσεις κλειδωμένο στο private για πάντα, από τη στιγμή που θα μπορούσες να γράφεις σε ένα ωραιότατο ημερολόγιο, με τον Ρομπερτ Πάτινσον στο εξώφυλλο και με κλειδαριά;" με ρώτησε η Θάλεια. [...] Τώρα δεν ξέρω για σένα, πάντως εγώ δεν έχω δει τελευταία να πουλάνε πουθενά ημερολόγιο με κλειδαριά. Και, τέλος πάντων, σε λίγο ακόμα και τα σημειώματα που αφήνω το πρωί στον μπαμπά θα τα γράφω σε Word - την ιστορία της ζωής μου θα τη γράψω στο χέρι; OK, υπερβάλλω. Ο στόχος δεν είναι να γράψω την ιστορία της ζωής μου- τουλάχιστον όχι ολόκληρης της ζωής μου. Ο στόχος είναι μάλλον να γράψω την ιστορία της καινούριας μου ζωής. Της ζωής που θα ζήσω εδώ που μ' έριξε η μοίρα, η καινούρια μείωση μισθού του μπαμπά και η ξεροκεφαλιά του Τριβόλη, που ούτε που διανοήθηκε να μειώσει τα δίδακτρα της χρονιάς, όταν του το ζήτησε η μαμά²⁹⁸.

Η Ζωή, η δεκαπεντάχρονη αφηγήτρια-ηρωίδα, δυσκολεύεται να προσαρμοστεί στο περιβάλλον του νέου της σχολείου, να αποδεχτεί τις αλλαγές στο σώμα της και γενικότερα να χειριστεί τις κρίσεις της εφηβικής ηλικίας. Στην προσπάθειά της να ελέγξει την κατάσταση, επιδιώκει να γίνει αυτό που πιστεύει ότι όλοι θεωρούν

²⁹⁶ Δύο ημερολογιακές αφηγήσεις με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά παρουσιάστηκαν και στο προηγούμενο κεφάλαιο της κυριαρχίας της συγγραφικής φωνής. Στις ημερολογιακές αφηγήσεις που εξετάζονται στην παρούσα ενότητα κυριαρχεί η φωνή του έφηβου χαρακτήρα, ενώ η παρουσία του δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή παραμένει επιμελώς αθέατη.

²⁹⁷ Κάσδαγλη, Σ. (2013). *Ήθελα μόνο να χωρέσω*. Αθήνα: Πατάκης.

²⁹⁸ *Ήθελα μόνο να χωρέσω*, σ. 7.

όμορφο και βιώνει μια επικίνδυνη και αυτοκαταστροφική περιπέτεια: μπλέκεται στην εφιαλτική δίνη της νευρικής ανορεξίας, την οποία τελικά ξεπερνάει ανακαλύπτοντας σταδιακά να αγαπάει τον εαυτό της και να χαίρεται την κάθε στιγμή. Σε όλη αυτή τη δύσκολη πορεία, εξομολογείται με ειλικρίνεια και αμεσότητα τις πιο μύχιες σκέψεις και επιθυμίες της στο μπλογκ-ημερολόγιό της με τίτλο "Ήθελα μόνο", από όπου προέρχεται και ο τίτλος του μυθιστορήματος: *"Και μια και το 'φερε η κουβέντα, σου βάζω τίτλο "Ήθελα μόνο" για να θυμάμαι να σου γράφω τι θέλω στ' αλήθεια χωρίς να το ξανασκεφτώ -για παράδειγμα τώρα μια κρέπα για να παρηγορηθώ²⁹⁹".*

Η Ζωή έχει επίγνωση της αυτο-απευθυνόμενης αφήγησής της. Στην αρχική της ημερολογιακή καταγραφή προσδιορίζει τους όρους της αφήγησής της: *"Αγαπητό μπλογκ-ημερολόγιο [...] σε εξορκίζω να γίνεις ο σάκος του μποξ, ο φίλος μου και συμπονετικό αυτί που θα ακούει το δράμα μου, χωρίς εκνευριστικά του τύπου 'άλλα παιδιά δεν έχουν να φάνε, Ζωή' και 'όλα θα πάνε καλά, μη φοβάσαι, φλουράκι' και 'σόρι, με περιμένει ο Χρήστος, φιλενάδα³⁰⁰".* Καθώς η ηρωίδα απευθύνεται σε β' πρόσωπο στο άψυχο ημερολόγιο και πλάθοντας έναν υποθετικό ακροατή που θα την ακούει χωρίς να τη διακόπτει, να την επικρίνει ή να την αμφισβητεί, βρίσκεται πολύ κοντά στο μοναχικό υποκείμενο ενός εσωτερικού μονολόγου. Η αφήγησή της έχει εξομολογητικό χαρακτήρα, καθώς γράφει τις πιο μύχιες σκέψεις της, που ενδεχομένως δε μπορεί να μοιραστεί με άλλους. Έτσι, ο αναγνώστης βρίσκεται εγκατεστημένος στο εσωτερικό της συνείδησης της ηρωίδας και παρακολουθεί τις σκέψεις της είτε αυτές σχετίζονται με τις πρόσφατες βιωμένες εμπειρίες της είτε με την παρούσα κατάστασή της.

Η ψευδαίσθηση της μιμητικής αναπαράστασης του εσωτερικού λόγου της ηρωίδας, ενισχύεται από την έντονα εκφραστική γλώσσα της αφήγησης που είναι απολύτως εναρμονισμένη τόσο με την ηλικία και, γενικά, την προσωπικότητα της ηρωίδας, όσο και με τη διάθεση και την ψυχολογία της τη στιγμή της ημερολογιακής καταγραφής. Η Ζωή γράφει σαν να σκέφτεται και σκέφτεται σαν να μιλάει: ο λόγος της είναι χειμαρρώδης και αυθόρμητος, με ατημέλητη σύνταξη, με άφθονα στοιχεία προφορικότητας, με ένα συνονθύλευμα από λέξεις της νεανικής ιδιολέκτου, ξενισμούς, νεολογισμούς, αθυρόστομες εκφράσεις και με όλα τα υποκειμενικά

²⁹⁹ ό.π., σ. 9.

³⁰⁰ ό.π.

στοιχεία συγκινησιακής χρήσης της γλώσσας: επιφωνήματα, επαναλήψεις, ρητορικά ερωτήματα, αποσιωπητικά, θαυμαστικά κλπ:

Εκείνη την ώρα μου ήρθε να βάλω τα γέλια από τη συμπόνια και ανακούφιση, όμως αμέσως μετά η Θάλεια μου απάντησε με SMS ότι όχι, ο Μαλάκας δεν είχε ρωτήσει ακόμα για μένα ούτε είχε πάθει κρίση πανικού προσπαθώντας να με εντοπίσει, πράγμα που όσο αναμενόμενο κι αν ήταν στην πραγματικότητα, εξολόθρευσε και τη συμπόνια και την ανακούφιση και με έκανε να θέλω να βάλω τα κλάματα instead και να μη σταματήσω μέχρι την τελετή αποφοίτησης (σε τρία χρόνια περίπου)³⁰¹.

Η αίσθηση εγγύτητας της ημερολογιακής αφήγησης με τον αυθεντικό εσωτερικό της λόγο της ηρωίδας ενισχύεται από την απουσία κάθε στοιχείου *προφανούς έκθεσης* που δεν είναι εύλογο να αποκαλύπτει ένας χαρακτήρας που απευθύνεται στον εαυτό του. Δεν υπάρχουν επεξηγηματικές πληροφορίες για παρελθόντα γεγονότα και παρούσες καταστάσεις ούτε παρουσιάσεις των προσώπων που εμφανίζονται στην αφήγηση. Τα στοιχεία που συνθέτουν την ταυτότητα της ηρωίδας και τον κόσμο της ιστορίας διαπλέκονται στη ροή της αφήγησης με φυσικότητα μέσα από έμμεσες και υπαινικτικές αναφορές, χωρίς να κλονίζουν την ψευδαίσθηση της αυτο-απευθυνόμενης συνείδησης. Για τον ίδιο λόγο, τα γεγονότα του παρελθόντος ανακύπτουν με τη σειρά που αυτά εμφανίζονται στη μνήμη της ηρωίδας τη στιγμή της ημερολογιακής καταγραφής: αποσπασματικά και υπαινικτικά μάλλον, παρά με σαφήνεια και αυστηρή χρονολογική ακολουθία.

Γενικά τηρείται η λογική της φόρμας του ημερολογίου: η δράση της ηρωίδας μακριά από το δωμάτιό της και τον υπολογιστή της εξιστορείται αναδρομικά σε ιστορικό χρόνο. Ωστόσο, η εγγύτητα ανάμεσα στη στιγμή της αφηγηματικής πράξης και τη στιγμή της εμπειρίας είναι τόσο έντονη, ώστε καλλιεργεί την ψευδαίσθηση της ταύτισης αφηγηματικού και βιωματικού "εγώ" παρά τη σταθερή χρήση ιστορικών χρόνων για τα εξιστορούμενα γεγονότα. Είτε δηλώνεται με σαφήνεια είτε υπονοείται από τα συμφραζόμενα, ο χρόνος αφήγησης απέχει μόνο λίγες ώρες ή λίγα λεπτά από την αναπαριστώμενη δράση. Την ίδια ημέρα κιόλας η ηρωίδα καταγράφει σημαντικά γεγονότα και τις δικές της σκέψεις και αντιδράσεις σε αυτά. Τα παρακάτω ενδεικτικά χωρία, αποτελώντας τις πρώτες φράσεις της αντίστοιχης ημερολογιακής καταγραφής,

³⁰¹ ό.π., σ. 11.

καταδεικνύουν με σαφήνεια την ελάχιστη χρονική απόσταση που χωρίζει την αφηγήτρια από το χρόνο των εμπειριών που αφηγείται αναδρομικά στο ημερολόγιό της: *"Άραγε σήμερα α)γλίτωσα το ρεζίλικι; ή β) έχασα μια μοναδική ευκαιρία;"*³⁰², *"Νομίζω ότι τα έκανα σκατά. Είμαι σίγουρη ότι τα έκανα σκατά. Για την ακρίβεια, είμαι τόσο σίγουρη ότι τα έκανα σκατά, που θα δεχόμουν ακόμα και να πάρω πέντε κιλά αν κάποιος μου έλεγε ότι έτσι θα μπορούσα να ακυρώσω τη σημερινή μέρα και να ξαναρχίσω αύριο πάλι από χθες."*³⁰³, *"Σήμερα ήταν η τελευταία μέρα στο σχολείο για δεν ξέρω κι εγώ πόσο καιρό"*³⁰⁴.

Άλλοτε η χρονική απόσταση σχεδόν εκμηδενίζεται, όταν από το περιεχόμενο και το ύφος της καταγραφής, γίνεται αντιληπτό ότι η ηρωίδα έγραψε στο μπλογκ αμέσως μετά τη βιωμένη εμπειρία: *"Με πήρε τηλέφωνο. Με πήρε τηλέφωνο. Με πήρε τηλέφωνο. Με πήρε τηλέφωνο. Με πήρε τηλέφωνο για να δει τι κάνω, λέει, και αν θα πάω στο πάρτυ, λέει μην τυχόν και δεν πάω, γιατί- το γιατί δεν το διευκρίνισε, αλλά ποιος νοιάζεται, λέω εγώ"*³⁰⁵. Ο εμφατικός τόνος των συνεχών επαναλήψεων προδίδει την αμεσότητα της εμπειρίας, διαμορφώνοντας συνθήκες συγχρονισμού με τη λεκτική της παρουσίαση, όπως συμβαίνει στον αυτόνομο μονόλογο. Η σύμπτωση του συμβάντος με την αφηγηματική του αποτύπωση γίνεται απόλυτα ρεαλιστική σε περιπτώσεις, όπου εγκαταλείπεται κάθε αιτιώδης σχέση ανάμεσα στην καταγραφή και στην εμπειρία. Στην παρακάτω επιγραμματική καταγραφή -εκτείνεται μόλις σε λίγες φράσεις- η εμπειρία βιώνεται την ώρα που η ηρωίδα πληκτρολογεί όσα σκέφτεται στο ηλεκτρονικό ημερολόγιό της: *"24 Οκτωβρίου. Θέλω μόνο... να κρυφτώ. Σκατά, σκατά, σκατά. σκατά. Σκατά. Και όσο περνάει η ώρα, χειρότερα σκατά"*³⁰⁶. Επιπλέον, όταν η Ζωή περιγράφει σε ενεστώτα χρόνο ό,τι συμβαίνει στη χρονική ζώνη που περιβάλλει τη συγγραφική της δραστηριότητα, διαμορφώνει ακόμα πιο έντονα την αίσθηση της αμεσότητας της εμπειρίας: *"26 Μαρτίου. Γράφω, γράφω, γράφω, σαν αυτοματομηχανή.[...] Τα χέρια μου προφανώς δεν κάνουν φοβερές καύσεις και γυμναστική γράφοντας λέξεις, αλλά τουλάχιστον μου δίνουν την αίσθηση ότι κάνουν κάτι, ότι κάπως χρησιμοποιούν την ενέργεια, ότι τίποτα δεν περισσεύει"*³⁰⁷.

³⁰² ό.π., σ. 21.

³⁰³ ό.π., σ. 25.

³⁰⁴ ό.π., σ. 33

³⁰⁵ ό.π., σ. 47.

³⁰⁶ ό.π., σ. 70.

³⁰⁷ ό.π., σ. 234.

Γενικά, η έμφαση στην παρούσα στιγμή της εμπειρίας είναι μια ζώνη επικάλυψης ανάμεσα στο ημερολόγιο και τον εσωτερικό μονόλογο. Αφού η πράξη της ημερολογιακής αφήγησης εξελίσσεται στο χρόνο, η ηρωίδα πρέπει να παρουσιάσει την εσωτερική και εξωτερική της κατάσταση εκ νέου κάθε φορά που ανοίγει τον ηλεκτρονικό υπολογιστή της για μια καινούρια καταγραφή, ακριβώς όπως ένα υποκείμενο μονολόγου διαρκώς εκφράζει με τον λόγο του στο μυαλό του τις μεταβολές της κατάστασης του. Επίσης, σε αντίθεση με την αναδρομική αφήγηση, που προϋποθέτει έναν ακινητοποιημένο στο χώρο και τον χρόνο αφηγητή, όπως μεταβάλλεται η παρούσα στιγμή της αφήγησης για τον ημερολογιακό αφηγητή, μπορεί να μεταβάλλεται και ο τόπος της αφηγηματικής πράξης, ακριβώς όπως μπορεί να συμβεί σε ένα χαρακτήρα που μονολογεί. Η Ζωή γράφει συνήθως στο δωμάτιό της, αλλά συνεχίζει να γράφει στο μπλογκ της ακόμα και όταν νοσηλεύεται στο νοσοκομείο μετά τη λιποθυμία της στο σχολείο που ανέδειξε τη σοβαρότητα της κατάστασής της: *"Σήμερα είναι η ενδέκατη μέσα στο νοσοκομείο και αισθάνομαι ήδη λες και έχω περάσει το ένα τέταρτο της ζωής μου εδώ μέσα³⁰⁸", "Αύριο βγαίνω από δω. Μου το ανακοίνωσε η μαμά σήμερα το πρωί.³⁰⁹".*

Συμπερασματικά, η συγγένεια της ημερολογιακής αφήγησης της Ζωής με εσωτερικό μονόλογο δημιουργεί στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση της άμεσης πρόσβασης στη συνείδηση της ηρωίδας και της μη διαμεσολαβημένης αναπαράστασης των εμπειριών της από κάποια υπερέχουσα αφηγηματική φωνή. Δεν υπάρχουν ίχνη δεσπόζοντος συγγραφικού αφηγητή που κινεί τα νήματα της αφήγησης, οργανώνει την εξέλιξη της πλοκής και δια φωτίζει τον αναγνώστη με συμπληρωματικές πληροφορίες και επεξηγηματικές συνδέσεις. Η ιστορία συντίθεται κυρίως από τις ημερολογιακές καταγραφές της ηρωίδας, αλλά και από μια ποικιλία εμβόλιμων στοιχείων που ενισχύουν τη μιμητική αυταπάτη ότι η παρουσία του συγγραφικού αφηγητή περιορίζεται στη συγκέντρωση και συρραφή όλων αυτών των στοιχείων ενώπιον του αναγνώστη.

Τα εμβόλιμα στοιχεία που ο αναγνώστης πρέπει να συνδυάσει με την ημερολογιακή αφήγηση της Ζωής, ώστε να σχηματίσει ολοκληρωμένη εικόνα για την ιστορία είναι:

³⁰⁸ ό.π., σ. 206.

³⁰⁹ ό.π., σ. 221.

ρεαλιστικές αναπαραστάσεις του chat (ηλεκτρονικής συνομιλίας) της Ζωής με τη φίλη της Θάλεια, φωτογραφίες, άρθρα από περιοδικά για τις διατροφικές διαταραχές, σελίδες από τετράδια της ηρωίδας με στίχους δικούς της ή τραγουδιών που αγαπάει, ένα χειρόγραφο γράμμα προς το αγόρι που της αρέσει, πρόχειρες ζωγραφιές της ηρωίδας, ακόμα και αντίγραφο από το εξιτήριο του νοσοκομείου όπου νοσηλεύτηκε μετά το λιποθυμικό της επεισόδιο. Επιπλέον, εμφανίζονται σποραδικά και απροειδοποίητα ανάμεσα στις ημερολογιακές καταγραφές, χωρίς προφανή σχέση με το περιεχόμενο της καταγραφής που έπεται ή προηγείται, σύντομες πρωτοπρόσωπες αναδρομικές αφηγήσεις της μητέρας και του πατέρα, οι οποίες, σε αντίθεση με το ημερολόγιο της ηρωίδας που γράφεται την περίοδο της περιπέτειας της, απέχουν δύο έτη από την ιστορία. Μάλιστα, ακόμα και οι εμβόλιμες αναδρομικές αφηγήσεις των γονέων φαίνονται να έχουν κινητοποιηθεί με πρωτοβουλία της έφηβης ηρωίδας στα πλαίσια του αναστοχασμού της περιπέτειάς της και όχι κάποιου εξωτερικού αφηγητή-ενορχηστρωτή³¹⁰:

[MAMA]

Είδες; Πέρασαν δυο χρόνια από τότε. Σε κοιτάζω και νιώθω δυο φορές καμάρι - μια γιατί σε μεγάλωσα και μία γιατί βγήκαμε μαζί από αυτή την ιστορία. Μου ζήτησες να σου γράψω τη δική μου πλευρά. Τη δική μου ιστορία μέσα στη δική σου ιστορία. [...] Ε ίσως τώρα είναι η στιγμή να το κάνω. Έστω και εκ των υστέρων, έστω και αποσπασματικά.³¹¹

[ΜΠΑΜΠΑΣ]

Με ρώτησες να σου πω πώς ένιωθα εγώ ως μπαμπάς σου όσο εσύ βυθιζόσουν μέσα στη μαύρη τρύπα σου. Δυσκολεύομαι κάπως να σου το περιγράψω³¹².

Σε κάθε περίπτωση, στο μυθιστόρημα *Ήθελα μόνο να χωρέσω* έχει εξαφανιστεί η παρουσία του ενήλικου συγγραφικού αφηγητή, δίνοντας ολοφάνερα το προβάδισμα σε μια δυναμική και αυθεντική εφηβική φωνή. Διατηρώντας όλα τα εξωτερικά και εσωτερικά στοιχεία του είδους του ημερολογίου, ειδικά εκείνα που εξασφαλίζουν τη συγγένεια με τον εσωτερικό μονόλογο, το μυθιστόρημα της Στέλλας Κάσδαγλη, καλλιεργεί την ψευδαίσθηση της μη διαμεσολαβημένης διείσδυσης στο εσωτερικό

³¹⁰ Αξίζει να σημειωθεί ότι το μυθιστόρημα βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα (αυτοβιογραφικά στοιχεία), όπως επισημαίνει στις ευχαριστίες στο τέλος του βιβλίου η ίδια η συγγραφέας (στους γονείς μου και σε όλους όσους με βοήθησαν να διαχειριστώ τη δική μου δύσκολη περιπέτεια και να μπορώ να γράψω σήμερα αυτό το βιβλίο).

³¹¹ *Ήθελα μόνο να χωρέσω*, σ. 13.

³¹² *ό.π.*, σ. 36.

της συνείδησης της έφηβης ηρωίδας, γλιστρώντας ανεπαίσθητα στο πεδίο της πλέον άμεσης μεθόδου για την αναπαράσταση της συνείδησης στη μυθοπλασία -του αυτόνομου μονολόγου. Επιπλέον, επειδή η ιστορία μοιάζει να διαμορφώνεται από μόνη της μέσα από ποικίλα ετερόκλητα στοιχεία, τα οποία ο συγγραφέας δε μπαίνει στον πειρασμό να συνδέσει με σαφήνεια μεταξύ τους, στο μυθιστόρημα *Ήθελα μόνο να χωρέσω* η παρουσία του δεσπόζοντος συγγραφικού αφηγητή περιορίζεται στο ρόλο του συλλέκτη και επιμελητή, τον οποίο ο Chatman υποδεικνύει για τη μιμητική συνθήκη της αφήγησης που στηρίζεται σε γραπτά αρχεία, όπως ημερολόγια ή επιστολές.

Αντιθέτως, στο μυθιστόρημα της Γλυκερίας Γκρέκου *Η μοναξιά των συνόρων*³¹³, μολονότι εμφανίζονται ημερολογιακές αφηγήσεις που καλλιεργούν την ψευδαίσθηση της μιμητικής αναπαράστασης της συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα, ωστόσο δεν υιοθετείται απόλυτα ο ρόλος του συλλέκτη-επιμελητή συγγραφικού αφηγητή, επειδή η πράξη της αφήγησης κατανέμεται εν μέρει και σε μια ανώτερη αφηγηματική φωνή, η οποία, ακόμα και αν δεν μονοπωλεί την πράξη της αφήγησης, φανερά ρυθμίζει το αφηγηματικό υλικό. Συγκεκριμένα, στο μυθιστόρημα της Γλυκερίας Γρέκου η ιστορία συντίθεται από τρεις αφηγηματικές φωνές που εναλλάσσονται μεταξύ τους στην πορεία της αφήγησης: από δύο πρωτοπρόσωπους ημερολογιακούς αφηγητές κι από έναν τριτοπρόσωπο παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος καταγράφει ως εξωτερικός παρατηρητής τις εσωτερικές και εξωτερικές αντιδράσεις των δύο χαρακτήρων-αφηγητών. Στη σύγχρονη Αθήνα, η ηλικιωμένη δασκάλα, η Χαρούλα Στεφανίδου, με καταγωγή από τον Πόντο, ζει μόνη και αισθάνεται ξένη στον τόπο όπου γεννήθηκε, εξαιτίας των ξένων που έχουν «καταλάβει» τη γειτονιά της. Στον απέναντι δρόμο ζει η δεκατριάχρονη Χαμιντάινα, ένα προσφυγόπουλο από το Αφγανιστάν, το οποίο αντίστοιχα ζει στο φόβο και βιώνει τη μοναξιά που νιώθει κάθε πρόσφυγας. Η ιστορία αναπαριστά την τρυφερή, ανθρώπινη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσά τους.

Οι αντωνυμίες "εκείνη" και η άλλη", αποτελούν τους τίτλους των επιμέρους κεφαλαίων υποδεικνύοντας κάθε φορά την ταυτότητα της αφηγηματικής φωνής: της ηλικιωμένης Ελληνίδας ή της έφηβης αλλοδαπής. Είναι φανερή εδώ η σκηνοθετική

³¹³ Γκρέκου, Γ. (2013). *Η μοναξιά των συνόρων*. Αθήνα: Ψυχογιός.

λειτουργία του δεσπόζοντος συγγραφικού αφηγητή που εισάγει κάθε φορά στο προσκήνιο την αφηγηματική φωνή που αναλαμβάνει τη σκυτάλη της αφήγησης. Επιπλέον, η απρόσωπη ανώτερη αρχή που κινεί τα νήματα της αφήγησης εμφανίζεται στην εξιστόρηση του τριτοπρόσωπου αφηγητή που διαδέχεται σταθερά τις ημερολογιακές αφηγήσεις και δια φωτίζει τον αναγνώστη με τις επεξηγηματικές πληροφορίες που δεν είναι εύλογο ένας αυτο-απευθυνόμενος χαρακτήρας να εκθέτει στον εαυτό του.

Από την άλλη πλευρά, με εξαίρεση μια προφανή συγγραφική παρέκβαση σχετικά με το ιστορικό της ίδρυσης του ναού του Αγίου Παντελεήμονα και την εξέλιξη της γειτονιάς σε μια σύγχρονη *"Βαβέλ της Αθήνας"* όπου πια *"τις νύχτες, κυρίως, επικρατούν συνθήκες πολέμου"*³¹⁴, η παρουσία του δεσπόζοντος συγγραφικού αφηγητή είναι σε γενικές γραμμές διακριτική, αποφεύγοντας το σχολιασμό του κόσμου της ιστορίας. Μάλιστα, η τριτοπρόσωπη αφήγηση είναι συχνά εστιασμένη μέσα από την περιορισμένη οπτική της μίας ή της άλλης ηρωίδας. Συνήθως κάθε κεφάλαιο αρχίζει με πρωτοπρόσωπη αφήγηση που αποκαλύπτει άμεσα τις σκέψεις και τα συναισθήματα της αφηγήτριας-ηρωίδας, και, στη συνέχεια, στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, η εσωτερική κατάσταση της ηρωίδας παραμένει στο επίκεντρο και αποδίδεται με την πιο έμμεση τεχνική της ψυχο-αφήγησης, που όμως ολισθαίνει διαρκώς σε αφηγημένο μονόλογο. Στο παρακάτω ενδεικτικό χωρίο που αποδίδει εμφατικά τις εσωτερικές διεργασίες της Χαμιντάινα, η εναλλαγή ψυχο-αφήγησης και αφηγημένου μονολόγου διαμορφώνει συνθήκες συγχώνευσης αφηγητή και χαρακτήρα, καθώς η έμμεση απόδοση των συναισθημάτων της ηρωίδας με ρήματα αντίληψης ακολουθείται από τις αυτούσιες σκέψεις της σε αφηγημένο μονόλογο, όπως τις μεταφέρει ο αφηγητής που "βλέπει" μέσα στη συνείδησή της. Παράλληλα, η περιγραφή του σκηνικού μέσα από τα μάτια της ηρωίδας επιβεβαιώνει την ενοποιημένη περιορισμένη οπτική: *"Το κεφάλι της στέκεται ακίνητο. Τα μάτια της βλέπουν παπούτσια να περπατούν βιαστικά"*. Για μια στιγμή, το σκηνικό περιγράφεται από την υποκειμενική σκοπιά του χαρακτήρα, καθώς η διευρυμένη αντίληψη του δεσπόζοντος αφηγητή περιορίζεται σκόπιμα για να ταυτιστεί με τη θέα της Χαμιντάινα από το υπόγειο όπου κατοικεί:

³¹⁴ *Η μοναξιά των συνόρων*, σ. 37.

Πεθύμησε τον ουρανό του χωριού της, τους γονείς της, τις φίλες της. Όλοι εκεί νομίζουν πως είναι τυχερή που έφυγε από το χωριό της. **Αν ήξεραν...** Θέλει να μιλήσει σε κάποιον. Να του πει όσα πέρασε για να φτάσει ως εδώ. **Τι είναι το εδώ; Γιατί έφτασε ως εδώ; Την βομβαρδίζουν σκέψεις, ερωτήσεις αναπάντητες. Αξίζει τον κόπο αυτό το ταξίδι; Θα σταματήσει ως εδώ; Θα έχει συνέχεια;** Το κεφάλι της στέκεται ακίνητο. Τα μάτια της βλέπουν παπούτσια να περπατούν βιαστικά. Κάποιοι περαστικοί ρίχνουν το βλέμμα τους αδιάφορα. Το κεφάλι ακίνητο. **Για πόση ώρα;** Τους τελευταίους μήνες έχει χάσει την αίσθηση του χρόνου. **Πόσες μέρες περπατούσαν στα βουνά; Πόσες μέρες κρύβονταν; [...]** **Πότε γέλασε για τελευταία φορά;** Το κεφάλι της πάει να σπάσει. **Μα είναι σχεδόν παιδί. Και δεν αντέχει να μη βλέπει ουρανό, φως, ήλιο!** [...] Είναι σχεδόν παιδί και δεν αντέχει στον πειρασμό της ζωής³¹⁵.
[η έμφαση δική μου]

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο διακριτικός αφηγητής που συχνά συγχωνεύεται με το χαρακτήρα έχει δευτερεύοντα ρόλο στην απόδοση της ιστορίας, αφού κεντρική θέση κατέχουν οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις των δύο ηρωίδων. Η πράξη της αφήγησης δηλώνεται ως ημερολογιακή καταγραφή τόσο για την ηλικιωμένη Χαρούλα όσο για την έφηβη Χαμιντάινα, της οποίας η ημερολογιακή αφήγηση εντάσσεται στα πλαίσια ενδιαφέροντος της παρούσας έρευνας. Μολονότι απουσιάζουν από την αφήγηση τα εξωτερικά τυπικά στοιχεία του ημερολογίου, από την αρχή της αφήγησης δηλώνεται με σαφήνεια η αφηγηματική περίσταση: Η Χαμιντάινα ως συνειδητή αφηγήτρια, γράφει στο τετράδιο που της χάρισε μια γιατρός, από την ομάδα των Γιατρών του Κόσμου, την οποία γνώρισε στο στρατόπεδο προσφύγων αμέσως μετά την άφιξή της στην Ελλάδα: "Να ναι καλά αυτή η γιατρίνα από τους Γιατρούς του Κόσμου, που μου χάρισε αυτό το χοντρό τετράδιο. Το φυλάω σαν τα μάτια μου. Το έχω κρυμμένο σε μια σκούρα χοντρή σακούλα³¹⁶". Στην αρχική της καταγραφή δικαιολογεί την απόφασή της να εξιστορήσει γραπτά τις πρόσφατες εμπειρίες της: "Είναι όλα τόσο μπερδεμένα στο μυαλό μου που δεν ξέρω από πού να αρχίσω. Μήνες τώρα προσπαθώ να βάλω τα γεγονότα σε μια χρονική σειρά. Μου φαίνεται πως, αν τα καταφέρω, θα είμαι πιο ήρεμη. [...]Σήμερα αποφάσισα να ξεκινήσω το γράψιμο. Είναι μια συνήθεια που την κουβαλάω από μικρή³¹⁷". Η Χαμιντάινα άλλοτε καταγράφει τις σκέψεις της για την παρούσα κατάστασή της και άλλοτε λειτουργεί ως αναδρομική αυτό-αφηγήτρια, καθώς ανακαλεί παρελθοντικές εμπειρίες. Σε κάθε περίπτωση, ο αναγνώστης εγκαθίσταται στο νου της μικρής ηρωίδας και

³¹⁵ ό.π., σ. 66.

³¹⁶ ό.π., σ. 22.

³¹⁷ ό.π., σ. 21.

παρακολουθεί τη ροή της συνείδησής της καθώς κινείται ανάμεσα στην αντίληψη της τωρινής της πραγματικότητας και την ανάμνηση βιωμάτων από το μακρινό ή πρόσφατο παρελθόν:

Χαμογέλασε! Το είδα καθαρά! Εκείνη -αλήθεια πώς να τη φωνάζουν;- με κοίταξε και μου χαμογέλασε! Πόσο γλυκά είναι τα μάτια της! Σαν της γιαγιάς μου όταν μου έλεγε παραμύθια. Νιώθω περίεργα. Από τη μέρα του μεγάλου ταξιδιού κανέναν δε χαμογελάει σαν μας βλέπει. Μόνο η Ελένη, η γιατρός του καταυλισμού, μου χαμογελούσε, κρατώντας μου το χέρι μου όταν τρία μερόνυχτα ψηνόμουν στον πυρετό. Σαν σε όνειρο άκουγα τη φωνή της να εξηγεί στον Μουστάφ τι ώρα να μου δώσουν τα φάρμακα. Ήταν στιγμές που μπέρδευα της μορφή της με αυτή της μητέρας μου. Της υποσχέθηκα να γεμίσω το χοντρό τετράδιο που μου χάρισε με ιστορίες και ζωγραφιές³¹⁸.

Γενικά, η ιστορία του παρελθόντος δεν ακολουθεί μια αυστηρή χρονολογική σειρά, αλλά υποτάσσεται με φυσικότητα στη σειρά που αυτή καθαυτή παρουσιάζεται στη μνήμη της ηρωίδας. Από την άλλη πλευρά, η προφανής έκθεση πληροφοριών δεν αποφεύγεται στον βαθμό που περιγράφηκε στο προηγούμενο μυθιστόρημα. Ακόμα και η αυτοπαρουσίαση της ηρωίδας στις πρώτες γραμμές της αφήγησής της δεν φαίνεται εύλογη για έναν χαρακτήρα που απευθύνεται στον εαυτό του: "*Με λένε Χαμιντάινα, είμαι δεκατριών χρόνων, ζω εδώ και ένα μήνα σε μια μεγαλούπολη που τη λένε Αθήνα.*"³¹⁹. Παράλληλα, η αφήγησή της περιστασιακά διακηρύσσει τον επικοινωνιακό της χαρακτήρα, καθώς απευθύνεται με β' πρόσωπο σε αποδέκτες που δεν προσδιορίζονται: "*Πάλι όμως τα γράφω ανακατεμένα. Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. [...] Γεννήθηκα "εκεί" που σας είπα παραπάνω*"³²⁰. Σε κάθε περίπτωση, η αφήγηση της Χαμιντάινα έχει όλα τα χαρακτηριστικά της ημερολογιακής αφήγησης που περιγράφηκαν αναλυτικά παραπάνω, ώστε να δημιουργούν την ψευδαίσθηση ότι ο συγγραφικός αφηγητής αποσύρεται περιστασιακά από το προσκήνιο επιτρέποντας την άμεση διείσδυση στη συνείδηση της ηρωίδας. Ακόμα κι αν η παρουσία του δεσπόζοντος αφηγητή είναι σαφής, στο μυθιστόρημα *Η μοναξιά των συνόρων*, αναδεικνύεται μια ισχυρή εφηβική φωνή.

³¹⁸ ό.π., σ. 47.

³¹⁹ ό.π., σ. 21.

³²⁰ ό.π., σ. 22.

Ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής συγχωνευμένος συχνά με την οπτική του χαρακτήρα και ένας πρωτοπρόσωπος ημερολογιακός αφηγητής αναλαμβάνουν διαδοχικά την πράξη της αφήγησης και στο μυθιστόρημα στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων *Ροκ ρεφρέν*³²¹. Σύμφωνα με τις απαιτήσεις της αρκετά διαδεδομένης τεχνικής της πολλαπλής αφήγησης, η ιστορία συγκροτείται από τη σύνδεση των δύο επιμέρους αφηγήσεων, οι οποίες εναλλάσσονται συστηματικά χωρίς ενδιάμεσες περιλήψεις ή επεξηγηματικές συνδέσεις. Στο μυθιστόρημα του Μάνου Κοντολέων, δεν προβάλλεται η παρουσία του συγγραφικού αφηγητή που ρυθμίζει το αφηγηματικό υλικό: η υπερέχουσα αφηγηματική φωνή είτε εμφανίζεται διακριτικά στην τριτοπρόσωπη εστιασμένη αφήγηση είτε παραμένει επιμελώς αθέατη στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η οποία έχοντας τα χαρακτηριστικά της ημερολογιακής καταγραφής, δημιουργεί την αυταπάτη της άμεσης αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα.

Ο πρώτος ετεροδιηγητικός αφηγητής είναι επικεντρωμένος στην Ερατώ, τη νεαρή κοπέλα που αγαπάει τον Λίνο, έναν νέο ταλαντούχο ανερχόμενο ροκ τραγουδιστή. Χωρίς να αποκρύπτει τη δεσπόζουσα θέση του σε σχέση με τον κόσμο της ιστορίας, συγχρόνως φροντίζει να διαμορφώνει συχνά συνθήκες συνοχής με τον ήρωα. Όπως ακριβώς και στο μυθιστόρημα *Η μοναξιά των συνόρων*, αλλά και σε αρκετές τριτοπρόσωπες εστιασμένες αφηγήσεις που σχολιάστηκαν στο προηγούμενο μέρος της ανάλυσης, ο συνδυασμός της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης με την πιο άμεση τεχνική του αφηγημένου μονολόγου δημιουργεί εγγύτητα με την οπτική του χαρακτήρα. Επιπλέον, ο ρόλος του δεσπόζοντος αφηγητή περιορίζεται στην κυρίως αφηγηματική λειτουργία, όπου η παρουσία του είναι εμφανής στην παρουσίαση του σκηνικού, των χαρακτήρων και της εξωτερικής δράσης. Απουσιάζει όμως ο προφανής αφηγηματικός σχολιασμός, καθώς και οι συμπυκνώσεις-περιλήψεις που πιστοποιούν το προνόμιο του παντογνώστη αφηγητή να κινηθεί με άνεση στο χρόνο και το χώρο, πέρα από τους χωροχρονικούς περιορισμούς που θέτει η εστιασμένη αφήγηση. Η ιστορία ακολουθεί την Ερατώ και ξετυλίγεται παράλληλα με τη δική της δράση και σκέψη. Οι συμπληρωματικές πληροφορίες που χρειάζεται ο αναγνώστης για το παρελθόν των ηρώων εμφανίζονται με φυσικότητα στην πορεία της αφήγησης.

³²¹ Κοντολέων, Μάνος. *Ροκ ρεφρέν*. Αθήνα: Πατάκης 1999.

Ενώ όμως η εσωτερική ζωή της Ερατώσ γίνεται αντικείμενο αφήγησης ενός ετεροδιηγητικού -εν μέρει συγχωνευμένου με το χαρακτήρα- αφηγητή-, η συνείδηση του Λίνου αποκαλύπτεται απευθείας στον αναγνώστη χωρίς τη διαμεσολάβηση της υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής. Από τις πρώτες λέξεις της αφήγησης του Λίνου προσδιορίζεται η αφηγηματική περίσταση που καλλιεργεί την αυταπάτη της άμεσης αναπαράστασης στη συνείδηση του ήρωα. Ο Λίνος μαγνητοφωνεί ό,τι σκέφτεται και ό,τι κάνει με σκοπό, όπως ο ίδιος επισημαίνει να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του: *"Δεν ξέρω αν αυτό που αποφάσισα να κάνω θα έχει κάποιο αποτέλεσμα... Ένα μαγνητόφωνο... Κάποιες κασέτες... Χμ, σε πόσες άραγε κασέτες θα χωρέσω όλα όσα έχω να πω, όλα όσα πρέπει να πω μέχρις ότου φτάσω στο σημείο να καταλάβω τον εαυτό μου; Μαλακίες! Αλλά έπρεπε κάτι να κάνω. Έπρεπε... πρέπει... Δεν πάει άλλο! Πρέπει να ξεκαθαρίσω το τι θέλω, το τι χρειάζομαι..."³²²*. Ο αυτο-απευθυνόμενος χαρακτήρας της αφήγησής του Λίνου προσεγγίζει τον αυτόνομο εσωτερικό μονόλογο, ενώ η συμβατική αφηγηματική περίσταση την εντάσσει τελικά στο είδος της ημερολογιακής αφήγησης: η αυτο-αφήγηση του Λίνου αποτελεί ένα προφορικό ημερολόγιο με σκοπό την ενδοσκόπηση και αυτογνωσία.

Οι επανειλημμένες αναφορές στην πράξη και τον στόχο της προφορικής καταγραφής προβάλλουν με κάθε ευκαιρία την αληθοφάνεια της αφηγηματικής περιστασης ενός αυτοσκοπούμενου υποκειμένου: *"Κοίτα τώρα τι λέω τόση ώρα! Μιλώ... Για ποιο πράγμα μιλώ; Άλλα θέλω να πω... Μα από κάπου πρέπει να ξεκινήσω...(στοπ). Λοιπόν, από την αρχή... Μήπως θα έπρεπε ν' άρχιζα λέγοντας το όνομα μου; Είμαι ο Λίνος...(γέλιο) Τρίχες! Ό,τι θα γραφτεί στο γαμημένο αυτό κασετόφωνο δεν πρόκειται κανείς άλλος να το ακούσει. Για πάρτυ μου το γράφω... Για να καταλάβω και να πάρω μια απόφαση"³²³*. Η εμμονική αναφορά στην αυτο-απεύθυνση της καταγραφής και στον ειλικρινή χαρακτήρα της αφήγησής του, ενισχύει την ψευδαίσθηση του μη διαμεσολαβημένου εσωτερικού λόγου: *"Αν πρόκειται να λέω στο κασετόφωνο ό,τι λέω στους άλλους, τότε καλύτερα να τα παρατήσω. Ειλικρίνεια"³²⁴*. Επιπλέον, την ίδια ψευδαίσθηση συντηρεί η φροντίδα του να δικαιολογεί την προφανή έκθεση πληροφοριών που ένας χαρακτήρας δεν παρουσιάζει εύλογα στον εαυτό του. Το τωρινό του αδιέξοδο τον έχει οδηγήσει σε έναν αναλυτικό αναστοχασμό ολόκληρης της ζωής του, ανάλογο με τον απολογισμό που θα συζητούσε με έναν ψυχοθεραπευτή: *"Συνήθως όσοι βρίσκονται σε μια θέση σαν*

³²² ό.π., σ. 22.

³²³ ό.π., σ. 23.

³²⁴ ό.π., σ. 26.

και τη δικιά μου κάθονται και γράφουν όλα όσα σκέφτονται... Ένα ημερολόγιο, ας πούμε! Οι πιο προχωρημένοι, υποθέτω, πάνε και τα εξομολογούνται σ' έναν ψυχαναλυτή... Αλλά εγώ δεν θέλω τη βοήθεια κανενός! Μόνος μου πρέπει να βρω την άκρη³²⁵".

Η επιλογή της προφορικής αντί της γραπτής εξιστόρησης δημιουργεί μια πρωτότυπη παραλλαγή της ημερολογιακής αφήγησης με διευρυμένες δυνατότητες σε σχέση με τους μιμητικούς κανόνες του είδους. Με το τέχνασμα της μαγνητοφωνημένης ημερολογιακής αφήγησης, ο Λίνος γίνεται συγχρόνως αναδρομικός και ταυτόχρονος αφηγητής. Από τη μια πλευρά, μέσω της λειτουργίας της μνήμης, αφηγείται σε ιστορικούς χρόνους παρελθοντικά βιώματα από τα παιδικά του χρόνια μέχρι τις πρόσφατες εμπειρίες του και, παράλληλα, καταγράφει σε ενεστώτα τις εσωτερικές διεργασίες που αφορούν στην τωρινή του κατάσταση, όπως κάθε ημερολογιακός αφηγητής. Από την άλλη πλευρά, ο χαρακτήρας-αφηγητής του *Ροκ ρεφρέν*, με το πρωτότυπο εύρημα του μαγνητοφωνημένου μονολόγου, παραβιάζει τον πιο βασικό περιορισμό του είδους του ημερολογίου: ο ημερολογιακός αφηγητής δε μπορεί ποτέ να καταγράψει συμβάντα τη στιγμή που συμβαίνουν, τουλάχιστον δίχως να ανατρέπει τους μιμητικούς κανόνες του είδους του. Λογικά πάντα υπάρχει ένα διάστημα μεταξύ κάθε επεισοδίου και καταγραφής του. Όμως, ο προφορικός ημερολογιακός αφηγητής του *Ροκ ρεφρέν* ανατρέπει με φυσικότητα τη λογική της φόρμας του ημερολογίου στο μέσο μια ημερολογιακής καταγραφής, καθώς συγχρονίζει τη στιγμή της δράσης με τη στιγμή της λεκτικής της αποτύπωσης:

Τώρα περπατώ. Είμαι μόνος στο σπίτι μου και περπατώ. Έχω κατεβάσει το ακουστικό, έχω κλείσει τον τηλεφωνητή. Δεν ακούω μουσική, δεν έχω ανοιχτή τηλεόραση.[...]Περπατώ ανάμεσα στα δωμάτια και είμαι έτοιμος να μιλήσω. Να ξεκινήσω. Ε, άντε ρε φίλε, ξεκίνα και μας γκάστρωσες...(στοπ).³²⁶

Η αληθοφανής συνθήκη συγχρονισμού εμπειρίας και αφήγησης σε συνδυασμό με τη διάθεση αιτιολόγησης της προφανούς έκθεσης και τη συνεχή αναφορά στον αυτό-επικοινωνιακό χαρακτήρα της καταγραφής, προβάλλουν τη σχέση της ημερολογιακής αφήγησης του Λίνου με το είδος του αυτόνομου μονολόγου. Επιπλέον, στη συντήρηση της ψευδαίσθησης της μιμητικής αναπαράστασης συμβάλλουν τα

³²⁵ ό.π., σ. 21.

³²⁶ ό.π., σ. 24.

απαραίτητα υφολογικά χαρακτηριστικά του εσωτερικού μονολόγου: αποσιωπητικά, θαυμαστικά, επιφωνήματα, ρητορικές ερωτήσεις, νεανική ιδιόλεκτος, βρισιές, ελλειπτικές φράσεις, απλοϊκή σύνταξη, επαναλήψεις κλπ. Από αυτή την άποψη, η αμεσότητα της αποτύπωσης του εσωτερικού λόγου του Λίνου και η εξαφάνιση της υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής δημιουργούν μια χαρακτηροκεντρική αφηγηματική κατάσταση ανάλογη με το μυθιστόρημα της Στέλλας Κάσδαγλη *Ήθελα μόνο να χωρέσω*, με τη διαφορά ότι εδώ ο συγγραφικός αφηγητής δε λειτουργεί ως συλλέκτης και επιμελητής γραπτών καταγραφών. Η σύμβαση που έχει επινοήσει ο Chatman για τις μη διαμεσολαβημένες προφορικές καταγραφές αντιμετωπίζει τον αθέατο συγγραφικό αφηγητή ως "στενογράφο" που καταγράφει με ακρίβεια και χωρίς σχολιασμό την προφορική ομιλία και την εξωτερική δράση.³²⁷

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η μόνη ένδειξη παρουσίας δεσπόζοντος αφηγητή είναι οι υποτυπώδεις σκηνικές οδηγίες (*στοπ, γέλιο, παύση* κλπ.) που συστηματικά εμπλέκονται στην αφήγηση μέσα σε παρενθέσεις. Έτσι, από τη μια πλευρά, οι συγκεκριμένες πληροφορίες πιστοποιούν την ύπαρξη μιας ανώτερης του ήρωα οντότητας που οργανώνει την παρουσίαση της ιστορίας, από την άλλη όμως πλευρά, ενισχύουν την ψευδαίσθηση της μίμησης στη συνείδηση του αναγνώστη, καθώς αποτυπώνουν λεκτικά την υποτιθέμενη σκηνική δράση. Άλλωστε οποιοδήποτε ρηματικό γεγονός δε μπορεί να είναι μίμηση παρά ψευδαίσθηση της μίμησης.

Πολύ χαρακτηριστική για την προσήλωση του συγγραφέα στην καλλιέργεια της αυταπάτης της μη διαμεσολαβημένης αναπαράστασης είναι η σκηνή με το ατύχημα του Λίνου. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τη σκηνή από το μαγνητόφωνο που χρησιμοποιούσε ο Λίνος την ώρα του ατυχήματος, το οποίο κατέγραψε ό,τι ακούστηκε, ακόμα και όταν ο Λίνος είχε εγκαταλείψει το σκάφος και την πράξη της αφήγησης. Ο δεσπόζων αφηγητής δεν μπαίνει στον πειρασμό να εμφανιστεί ούτε μετά την εξαφάνιση του ήρωα στη θάλασσα, για να παρουσιάσει την έκβαση της ιστορίας, η οποία τελικά αποδίδεται μέσα από τις σκηνικές οδηγίες του "στενογράφου" που καταγράφει πλέον μόνο ήχους. Το ερώτημα στο τέλος (*Ο Λίνος ίσως;*) καταδεικνύει την εγκατάλειψη των γνωστικών προνομίων του δεσπόζοντος

³²⁷ βλ. Chatman (1978), ό.π., σσ. 167-168.

αφηγητή. Η ημερολογιακή αφήγηση του Λίνου από την αρχή μέχρι το τέλος έχει εξαφανίσει τη φωνή του συγγραφικού αφηγητή:

Να τος ο Κλεάνθης... Καλά, είναι σαν να τον έχουν τουλουμιάσει στο ξύλο... Τα μάτια του πρησμένα, γυμνός...

"Γεια!" (φωνή Κλεάνθη)

"Καλημέρα" (φωνή Λίνου)

"Μπουνάτσα του κερατά" (Κλεάνθης)

"Έφτιαξες καφέ;" (Λίνος)

"Γίνεται...! Πέφτω για μια βουτιά..." (Κλεάνθης)

"Κάτσε να ξυπνήσεις πρώτα..." (Λίνος)

(Ησυχία... θόρυβος από το σώμα κάποιου που βουτά στη θάλασσα... Βήματα πάνω στο κατάστρωμα...)

"Μα τι κάνει ο τύπος!...Με τέτοια ζαλάδα, ούτε να κρατηθεί στην επιφάνεια δεν... Κλεάνθη... Άσε ρε τις βουτιές και έλα πάνω... Κλεάνθη..."

(Ησυχία... βήματα...)

"Ο μαλάκας θα πνιγεί..."

(Θόρυβος από σώμα που πέφτει στο νερό...)

"Έλα πιάσε με να ανεβούμε..." (φωνή Λίνου από απόσταση)

"Μα τι κάνεις... Άσε τις μαλακίες και αρχίζει να φουσά,.. Γαμώτο... Ρε... όχι, ρε... Κλεάνθη, κοίτα..." (η φωνή φτάνει από πιο μακριά. Ήχοι από ελαφρύ παφλασμό κυμάτων)

"Το σκάφος... Κοίτα... Γαμώτο, απομακρύνεται..." (φωνή Λίνου. απόμακρα)

(Απόμακρος θόρυβος από κάποιους που κολυμπάνε...)

"Όχι!..." (η φωνή από απόσταση... Δεν είναι ξεκάθαρο ποιος μιλά. Ο Λίνος ίσως;) ³²⁸

Το τελευταίο μυθιστόρημα που εξετάζεται στην ενότητα της ημερολογιακής αφήγησης, *Το ημερολόγιο ενός δειλού*³²⁹ του Βασίλη Παπαθεοδώρου, διακηρύσσει ήδη στον τίτλο του τον ημερολογιακό του χαρακτήρα. Ωστόσο, το περιεχόμενο αποκαλύπτει μια διαφορετική αφηγηματική κατάσταση από το τυπικό ημερολογιακό μυθιστόρημα. Το μυθιστόρημα του Παπαθεοδώρου έχει μια σύνθετη και πρωτότυπη αφηγηματική δομή με δύο αφηγηματικά επίπεδα και τέσσερις πρωτοπρόσωπους αφηγητές που εναλλάσσονται μεταξύ τους χωρίς προειδοποιητικές ενδείξεις και χωρίς επεξηγηματικές συνδέσεις. Η σκυτάλη της αφήγησης περνάει αιφνιδιαστικά από τον ένα αφηγητή στον άλλο και από το παρόν στο παρελθόν ή

³²⁸ ό.π., σ. 226.

³²⁹ Παπαθεοδώρου, Β. *Το ημερολόγιο ενός δειλού*. Αθήνα: Πατάκης.

αντίστροφα, χωρίς την οργανωτική-σκηνοθετική παρέμβαση του συγγραφικού αφηγητή. Παράλληλα, η απουσία μιας δεσπόζουσας αφηγηματικής αρχής δυσχεραίνει την αναγνώριση της ταυτότητας της αφηγηματικής φωνής σε κάθε εναλλαγή αφηγητή, η οποία τελικά επιτυγχάνεται μόνο μέσα από τα συμφραζόμενα. Μόνο η αλλαγή αφηγηματικού επιπέδου από το παρόν στο παρελθόν και αντίστροφα προσδιορίζεται με τις κατάλληλες χρονικές ενδείξεις με τη μορφή τίτλου (*πριν από πέντε χρόνια, σήμερα*), οι οποίες δεν εμφανίζονται σε κάθε κεφάλαιο, αλλά μόνο όταν η απουσία τους δημιουργεί αναπόφευκτη σύγχυση στον αναγνώστη.

Σύμφωνα με την σύμβαση που επισημάνθηκε παραπάνω για τη μη διαμεσολαβημένη απόδοση γραπτών καταγραφών ένας αθέατος συγγραφικός αφηγητής-συλλέκτης³³⁰ έχει συγκεντρώσει ενώπιον του αναγνώστη τέσσερις αυτο-αφηγήσεις. Ο εισαγωγικός χαρακτήρας-αφηγητής αφηγείται αναδρομικά την πρόσφατη συνάντησή του, στο σούπερ μάρκετ όπου εργάζεται ως υπάλληλος, με ένα άτομο από το παρελθόν του, έναν συμμαθητή του από το Γυμνάσιο: *"Σήμερα όμως σιγουρεύτηκα πως είναι εκείνος, ο συμμαθητής μου από τη Β' Γυμνασίου. [...] Τι να γυρεύει στην Πάτρα; Μάλλον θα μπήκε σε καμιά σχολή, δεν εξηγείται αλλιώς, η πόλη είναι ένα ατελείωτο Πανεπιστήμιο"*³³¹. Επειδή αποφεύγεται έντεχνα η προφανής έκθεση στοιχείων που ο χαρακτήρας ήδη γνωρίζει, η οποία θα αποτελούσε ένδειξη του επικοινωνιακού χαρακτήρα της αφήγησης, το κείμενο της αυτο-αφήγησης μοιάζει περισσότερο με σιωπηλή εξιστόρηση που ο χαρακτήρας απευθύνει στον εαυτό του. Έμμεσα και υπαινικτικά προσδιορίζεται με ακρίβεια ο χρόνος και ο τόπος της αφηγηματικής πράξης (Σήμερα, Πάτρα), αλλά και η χρονική απόσταση που χωρίζει το παρόν της αφήγησης από τη Β' τάξη του Γυμνασίου, που θα αποτελέσει τον χρόνο μιας δεύτερης, εγκιβωτισμένης ιστορίας. Στο παρόν της αφήγησης, οι δύο συμμαθητές που θα αποτελέσουν τους κεντρικούς χαρακτήρες της εγκιβωτισμένης ιστορίας, έχουν πρόσφατα τελειώσει το Λύκειο, αφού, όπως επιβεβαιώνεται αργότερα, ο ένας από αυτούς είναι πρωτοετής φοιτητής της Αρχιτεκτονικής.

Η μεγάλη χρονική εγγύτητα με την αναπαριστώμενη εμπειρία που συνέβη νωρίτερα την ίδια μέρα, ο αυτο-απευθυνόμενος χαρακτήρας της εξιστόρησης και τα στοιχεία προφορικότητας και καθημερινού νεανικού ιδιώματος που διανθίζουν τη γλώσσα του

³³⁰ βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 169.

³³¹ Το ημερολόγιο ενός δειλού, σ. 9.

χαρακτήρα-αφηγητή (τεσπα, όχι ρε γαμώτο, χλομό, πολύ μαλάκας αυτός ο προϊστάμενος κλπ.), τοποθετούν το κείμενο στο ενδιάμεσο πεδίο ημερολογιακής αφήγησης και εσωτερικού μονολόγου. Η ασάφεια της αφηγηματικής περιστασης διατηρείται μέχρι το μέσο του μυθιστορήματος, όταν, σε μια μεταγενέστερη εμφάνιση του εισαγωγικού χαρακτήρα-αφηγητή, παρουσιάζεται η πρώτη ένδειξη γραπτής καταγραφής: *"Εκλεισα το τετράδιο όπου έγραφα τις σκέψεις μου, σαν ένα είδος ημερολογίου. [...] Δεν είναι καθημερινή συνήθεια, αλλά τα τελευταία χρόνια, ειδικά από τότε που μετακομίσαμε στην Πάτρα, κάτι με τραβάει στο γράψιμο αυτό. Μιλώ ελεύθερα, αυτό είναι. Μπορεί και να μην το ξαναξεφυλλίσω ποτέ μου, αλλά αυτό δε με νοιάζει. Σημασία έχει πως καταγράψω τις μέρες μου και κάνω διάφορες σκέψεις. Σηκώθηκα να βγω. "Μην αργήσεις πολύ" άκουσα από την κουζίνα.³³²"*

Μολονότι απουσιάζουν τα εξωτερικά τυπικά στοιχεία ημερολογίου, η συγκεκριμένη αναφορά, αποκαλύπτει την αφηγηματική περίσταση των προηγούμενων αυτο-αφηγήσεων του ίδιου χαρακτήρα-αφηγητή, αφήνοντας βέβαια ασαφή τον χαρακτήρα της αναδρομικής αφήγησης που ακολουθεί όταν ο χαρακτήρας-αφηγητής, αφού έχει κλείσει το ημερολόγιο, σηκώνεται από το γραφείο του για να βγει. Στο σημείο αυτό, ο χαρακτήρας-αφηγητής ανατρέπει τη φόρμα της ημερολογιακής αφήγησης αμέσως μόλις την έχει προσδιορίσει. Πάντως, παρά τον μάλλον προβληματικό τρόπο δήλωσης της αφηγηματικής περιστασης, η αφήγηση του πρώτου χαρακτήρα-αφηγητή αναγνωρίζεται τελικά ως ημερολογιακή, με όλα τα χαρακτηριστικά που συνδέουν μια ημερολογιακή αφήγηση με τον εσωτερικό μονόλογο.

Ο δεύτερος χαρακτήρας-αφηγητής τοποθετείται από την περικειμενική ένδειξη "πέντε χρόνια πριν" σε ένα δεύτερο αφηγηματικό επίπεδο και προσδιορίζει εξ αρχής την αφηγηματική του πράξη ως ημερολογιακή αφήγηση: *"Αγαπημένο μου ημερολόγιο... Όχι. Αγαπητό μου ημερολόγιο. Πάλι όχι. Δεν ξέρω πως ν' αρχίσω. Ίσως και να μην έχει και τόση σημασία βέβαια. Έχω να πιάσω το ημερολόγιό μου πάνω από ένα χρόνο, σχεδόν ενάμιση, και τώρα μου είναι δύσκολο να συγκεντρωθώ και να συνεχίσω να γράφω όπως στις αρχές. Το "αγαπητό" και το "αγαπημένο" μου φαίνονται πολύ παιδικά, του δημοτικού. Τότε ίσως ήταν ωραίο ν' αρχίζω έτσι, αλλά πλέον πάω στη Β' Γυμνασίου, πρέπει να βρω κάτι άλλο³³³".* Ο ημερολογιακός αφηγητής αφού έχει έμμεσα προσδιορίσει την ηλικία του (μαθητής Β' Γυμνασίου) με έναν εξίσου έμμεσο τρόπο παρουσιάζει το όνομά του -Θοδωρής- στα

³³² ό.π., σ. 133.

³³³ ό.π., σ. 13.

πλαίσια της ανάμνησης ενός διαλόγου με συμμαθητές του. Με τον συνήθη για αυτό-απευθυνόμενα κείμενα τρόπο της υπαινικτικής αναφοράς, αποκαλύπτονται σταδιακά περισσότερα στοιχεία για την οικογενειακή κατάσταση του ήρωα, την εξωτερική του εμφάνιση, τα ενδιαφέροντά του και την προσωπικότητά του. Αρχικά εξιστορείται με αναδρομική αφήγηση μια σειρά επώδυνων επεισοδίων ενδοσχολικού εκφοβισμού του ήρωα από συμμαθητές του στο παλιό σχολείο του, και, στη συνέχεια παρουσιάζεται η παρόμοια τωρινή κατάσταση που βιώνει στο καινούριο του σχολείο. Λόγω της απουσίας εννοησυστασιακής-δεσπόζοντα αφηγητή, η φυσική τάση του αναγνώστη να υποκειμενικοποιήσει το εγώ της αφήγησης και να το ανακηρύξει ως ήρωα της ιστορίας, όταν δεν υπάρχουν ενδείξεις που να υποδεικνύουν κάτι διαφορετικό, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο δεύτερος χαρακτήρας-αφηγητής σχετίζεται με τον προηγούμενο εισαγωγικό χαρακτήρα-αφηγητή αποτελώντας μια πρωιμότερη εκδοχή του.

Αν οι δύο προηγούμενες αυτό-αφηγήσεις αναγνωρίζονται άμεσα -η δεύτερη- ή έμμεσα -η πρώτη- ως ημερολογιακές, δεν υπάρχει αντιθέτως καμία σαφής ή υπαινικτική ένδειξη για την αφηγηματική περίσταση της τρίτης αυτό-αφήγησης. Ο τρίτος χαρακτήρας-αφηγητής, που διαδέχεται αιφνιδιαστικά τους δύο προηγούμενους, εμφανίζεται σε συνθήκες που δεν προσδιορίζονται, και αφηγείται πολύ πρόσφατες εμπειρίες του (*"σήμερα άπ' το πρωί όλα πάνε σκατά"*³³⁴) με έντονα στοιχεία της καθημερινής και εκφραστικής γλώσσας του εσωτερικού μονολόγου. Ακόμα κι αν ο μονόλογος του χαρακτήρα δεν είναι σιωπηρός αλλά εκφωνημένος, όπως δείχνουν οι ελάχιστες αποστροφές σε β' πρόσωπο (*"Καλά, ξέρω, θα πείτε για τα παιδάκια της Αφρικής που πεινάνε... αλλά να σας πω κάτι;"*), πάντως ο αποδέκτης της αφήγησης δεν προσδιορίζεται. Γενικά, η αφηγηματική περίσταση του τρίτου χαρακτήρα-αφηγητή δεν προσδιορίζεται μέχρι το τέλος του μυθιστορήματος, χωρίς να αποκλείεται κι εδώ η περίπτωση της ημερολογιακής αφήγησης. Ο προσεκτικός αναγνώστης θα αναγνωρίσει από τα συμφραζόμενα στο πρόσωπο του συγκεκριμένου αφηγητή τον Νίκο Γολιό, το πρόσωπο που ο Θωδωρής στις ημερολογιακές αφηγήσεις που προηγήθηκαν είχε περιγράψει ως πρωτεργάτη του συστηματικού ενδοσχολικού εκφοβισμού που υφίσταται στο νέο του σχολείο.

³³⁴ ό.π., σ. 30.

Η εναλλαγή της ημερολογιακής αφήγησης του Θοδωρή και του ασαφούς μονολόγου του Νίκου ξεδιπλώνει σταδιακά την ιστορία μιας σχέσης θύματος και θύτη αντίστοιχα κατά τη διάρκεια μιας επώδυνης για τον Θοδωρή σχολικής χρονιάς, η οποία τελειώνει με την παρέμβαση των ενηλίκων -γονέων και καθηγητών- και την παραδειγματική τιμωρία των βασανιστών. Η συγκεκριμένη ιστορία που διαδραματίζεται όταν οι δύο χαρακτήρες βρίσκονται στη Β΄ Γυμνασίου είναι εγκιβωτισμένη στο πρώτο επίπεδο αφήγησης, όπου ανήκει ο πρώτος -εισαγωγικός- αφηγητής. Η ιστορία του τελευταίου, η οποία διαδραματίζεται, όπως αναφέρθηκε, μετά από τέσσερα περίπου χρόνια -όταν οι χαρακτήρες έχουν πια τελειώσει το σχολείο- ξεδιπλώνεται παράλληλα με την εγκιβωτισμένη ιστορία. Περιστασιακά παρεμβάλλεται στις αφηγήσεις του Θοδωρή και του Νίκου, ο εισαγωγικός χαρακτήρας-αφηγητής, ο οποίος, στη δική του ημερολογιακή αφήγηση, αποκαλύπτει σταδιακά τη δυσάρεστη παρούσα κατάσταση του και, εν τέλει την ταυτότητά του, προκαλώντας μια τεράστια ανατροπή στις προσδοκίες του αναγνώστη: Ενώ ο αναγνώστης είχε υιοθετήσει, φυσικά και ανεπαίσθητα, την αντίληψη ότι ο εισαγωγικός χαρακτήρας-αφηγητής είναι ο βασανισμένος Θοδωρής σε μεγαλύτερη ηλικία, μόλις λίγες σελίδες πριν από το τέλος, ανακαλύπτει ότι, στην πραγματικότητα, είναι ο Νίκος, ο προγενέστερος θύτης, ο οποίος βρίσκεται τώρα σε δυσχερέστερη θέση από το πρώην θύμα του. Η έκπληξη για τον αναγνώστη είναι συγκλονιστική, καθώς ο αναγνώστης καλείται να αναθεωρήσει όλη την αντίληψη που είχε υιοθετήσει κατά την ανάγνωση του βιβλίου και αναπόφευκτα να αναθεωρήσει στερεότυπα που είχαν αναπαραχθεί κατά την ανάγνωση σχετικά με τη σχέση θύματος και θύτη.

Στο τέλος του μυθιστορήματος εμφανίζεται, στο παρόν της αφήγησης, για πρώτη φορά, ο φοιτητής Θοδωρής ως χαρακτήρας-αφηγητής, ριζικά μεταμορφωμένος σε σύγκριση με τον πρωιμότερο εαυτό του. Ο τέταρτος κατά σειρά αυτο-διηγητικός αφηγητής του μυθιστορήματος αναδεικνύεται ξεκάθαρα στη συνείδηση του αναγνώστη ως τωρινός θριαμβευτής. Έτσι, η ιστορία που συντίθεται μέσα από τις ημερολογιακές αφηγήσεις των δύο χαρακτήρων φέρει εύλογα τον τίτλο "Το ημερολόγιο ενός δειλού", χωρίς, ωστόσο, να αναγνωρίζεται εύκολα σε ποια τελικά από τις δύο ημερολογιακές αφηγήσεις αναφέρεται ο τίτλος, εφόσον οι ρόλοι του ισχυρού και του ανίσχυρου αλλάζουν ριζικά στην τελική έμβαση της ιστορίας. Έτσι, η ευρηματική αφηγηματική δομή του μυθιστορήματος του Βασίλη Παπαθεοδώρου αναδεικνύει πώς τελικά το παιχνίδι με τις δυνατότητες που παρέχει η επιλογή της

αφηγηματικής προοπτικής είναι εξαιρετικό εργαλείο στα χέρια του συγγραφέα. Επιπλέον, όμως, το μυθιστόρημα *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, παρέχει άλλη μια επιδέξια εφαρμογή της ημερολογιακής αφήγησης, η οποία, όταν προσεγγίζει τα όρια του εσωτερικού μονολόγου, δημιουργεί την ψευδαίσθηση της άμεσης πρόσβασης στη συνείδηση του έφηβου χαρακτήρα με τη συγγραφική οπτική να έχει εξαφανιστεί πίσω από την αυθεντική εφηβική φωνή των χαρακτήρων.

2.3.8. Αυτόνομος εσωτερικός μονόλογος με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή

Με λένε...Σύννεφο ή Οι άγραφες σελίδες μιας Νεφέλης (2012)

Από την αναλυτική παρουσίαση των προηγούμενων κατηγοριών έγινε αντιληπτό ότι, από τυπολογική άποψη, υπάρχουν πολλαπλά ενδιάμεσα στάδια ανάμεσα στα αυτοβιογραφικά και τα μονολογικά κείμενα. Το κεφάλαιο της ανάλυσης για τα χαρακτηριστικά μυθιστορήματα, τα οποία σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό πλησιάζουν το μιμητικό άκρο της κλίμακας αναπαράστασης της συνείδησης, ολοκληρώνεται τώρα με το είδος του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου, το οποίο η Cohn θεωρεί ως παραλλαγή –ή καλύτερα ως οριακή περίπτωση- της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο³³⁵. Η πλέον άμεση μέθοδος για την παρουσίαση της συνείδησης, ο εσωτερικός μονόλογος, μπορεί να παρουσιαστεί έξω από ένα αφηγηματικό περιεχόμενο και να σχηματοποιήσει μια ανεξάρτητη δική της μορφή σε πρώτο πρόσωπο. Η ίδια η Cohn προτείνει τον όρο «αυτόνομος εσωτερικός μονόλογος», όρο που αντανακλά με ακρίβεια τη σχέση ομοιότητας και διαφοράς με τον παρατιθέμενο μονόλογο.

Η Cohn εντοπίζει μια βασική δομική διαφορά ανάμεσα σε δύο αφηγηματικές μορφές που "στεγάζονται" από κοινού κάτω από τον όρο *εσωτερικός μονόλογος*³³⁶: Διαφέρουν στην παρουσία-απουσία αφηγηματικών συμφραζομένων. Έτσι, η Cohn διακρίνει δύο τύπους στην πλέον άμεση μέθοδο για την παρουσίαση της συνείδησης, οι οποίοι, αν και μοιράζονται ορισμένα τεχνικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, διαφέρουν ως προς την αφηγηματική τους παρουσίαση: η πρώτη είναι μια

³³⁵ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 15.

³³⁶ Η διάκριση ανάμεσα στα δύο φαινόμενα έχει παραβλεφθεί γενικά από την Κριτική. Η Cohn (1978: 273) επισημαίνει ότι μόνο ο Genette βλέπει σωστά τη διάκριση και προτείνει ότι τα κείμενα του δεύτερου παραπάνω τύπου θα έπρεπε καλύτερα να ονομάζονται "discours immediat"(Figures III: 193).

αφηγηματική τεχνική για την παρουσίαση της συνείδησης ενός χαρακτήρα με άμεση παράθεση των σκέψεών του (παρατιθέμενος εσωτερικός μονόλογος), ενώ η δεύτερη είναι ένα είδος αφήγησης, που αποτελείται στο σύνολό του από τη σιωπηλή αυτοεπικοινωνία ενός μυθιστορηματικού νου με τον εαυτό του (αυτόνομος εσωτερικός μονόλογος). Η πρώτη διαμεσολαβείται από μια αφηγηματική φωνή, ενώ η δεύτερη εμφανίζεται χωρίς καμία διαμεσολάβηση και φανερά γεννημένη από τον εαυτό της. Η Cohn, για τον δεύτερο τύπο του αυτόνομου μονολόγου, εναλλακτικά χρησιμοποιεί τον όρο «κείμενο εσωτερικού μονολόγου» ή «μυθιστόρημα εσωτερικού μονολόγου», αναγνωρίζοντας βέβαια ότι στη γνήσια και καθαρή του μορφή είναι ένα πολύ σπάνιο είδος³³⁷.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει μια διευκρίνιση σχετικά με την αμφιλεγόμενη δυνατότητα του εσωτερικού μονολόγου να αναπαραστήσει τις βαθύτερες εσωτερικές καταστάσεις του χαρακτήρα. Συχνά υποστηρίζεται ότι ο παρατιθέμενος μονόλογος αποκαλύπτει τον εσωτερικό λόγο (ενδοφασία), αλλά δε μπορεί να αποδώσει τις βαθύτερες πλευρές της συνείδησης λόγω της στενής του σχέσης με τη γλώσσα. Σύμφωνα με την Cohn, ο παρατιθέμενος μονόλογος συχνά αποκρύπτει περισσότερα από όσα αποκαλύπτει λόγω της ρηματικής, δομημένης φύσης του, ενώ η ψυχοαφήγηση αποτελεί το μοναδικό μονοπάτι που οδηγεί στο μη λεκτικό βάθος της σκέψης³³⁸. Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, η προσέγγιση στο φαινόμενο που χαρακτηρίζεται *εσωτερικός μονόλογος*, δεν εξετάζει επιστημονικά την αναπαραστατική αξία της συγκεκριμένης τεχνικής και απέχει από τα περίπλοκα ζητήματα των επιπέδων ή σταδίων συνειδητότητας και ψυχολογίας βάθους του σκεπτόμενου χαρακτήρα, που εντάσσονται στην προβληματική της γνωστικής ψυχολογίας (λεκτική ή μη λεκτική φύση σκέψης)³³⁹. Άλλωστε, "τίποτα δεν είναι πιο ουτοπικό από έναν «γνήσιο» εσωτερικό μονόλογο, η ασυναρτησία του οποίου

³³⁷ βλ. Cohn (1978), ό.π., σσ. 15-17.

³³⁸ Για τη θεωρητική συζήτηση σχετικά με τις ψυχολογικές διαστάσεις της αληθοφάνειας του εσωτερικού μονολόγου, βλ. Cohn (2001), ό.π., σσ. 111-121 και για τη δυνατότητα της ψυχο-αφήγησης να αποδίδει μη λεκτικές εσωτερικές διεργασίες βλ. Cohn (2001), ό.π., σσ. 76-88.

³³⁹ Ομοίως, βλ. και την προσέγγιση της Μαρίας Κακαβούλια στο φαινόμενο που ονομάστηκε "εσωτερικός μονόλογος", η οποία δεν εξετάζει ερμηνευτικά την αναπαραστατική αξία της τεχνικής ως προς την ψυχολογία των μυθιστορηματικών χαρακτήρων και αντιμετωπίζει τη σχέση του μυθιστορήματος με οποιαδήποτε "εσωτερική" πραγματικότητα ως αποτέλεσμα συμβάσεων και διαχείρισης λόγου. Στο Κακαβούλια, Μ. (2002). Πέρα από τον εσωτερικό μονόλογο: η πολιτική της γλώσσας στο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Κοτζιά. Η περίπτωση του Ιαγουάρου. *Νέα Εστία* τομ. 152. τχ. 1751, σελ. 835. βλ. και Κακαβούλια, Μ. (2003). *Μελέτες για τον Αφηγηματικό Λόγο*. Αθήνα: Ψυχογίος, σελ. 57.

εξασφαλίζει μια υποτιθέμενη διαφάνεια μέχρι τα τρίςβαθα του ημισυνειδητού ή του ασυνειδήτου"³⁴⁰. Ο Gérard Genette πολύ νωρίς μίλησε εύστοχα για την ψευδαίσθηση της «καθαρής μίμησης», καταδεικνύοντας τον συμβατικό χαρακτήρα που έχει η σχέση της μυθιστορηματικής αφήγησης με την εσωτερική ζωή των χαρακτήρων.

Έτσι, στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, ο *εσωτερικός μονόλογος* αντιμετωπίζεται ως η συμβατική μορφή της πιο άμεσης αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα, όπως αυτή εξυπηρετεί τη θεωρία της αφήγησης, ανεξάρτητα από την επιστημονική τεκμηρίωση της συγκεκριμένης σύμβασης στο πεδίο της Ψυχολογίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη βάση αυτής της λογικής τοποθετεί και ο Chatman τη δική του ανάλυση για το περιεχόμενο του όρου *εσωτερικός μονόλογος* (interior monologue) στη λογοτεχνία, στον οποίο συμπεριλαμβάνει τόσο τη λεκτική όσο και τη μη λεκτική μορφή της συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα³⁴¹. Ο Chatman παραθέτει την εύστοχη παρατήρηση του L. E. Bowling για την υποχρέωση του συγγραφέα να αποτυπώσει λεκτικά ακόμη και τα μη λεκτικά στοιχεία της συνείδησης του χαρακτήρα: " Η θεωρία της αφήγησης ενδιαφέρεται μόνο για τη μορφή που υποθέτουν οι συγγραφείς ότι έχει ο εσωτερικός λόγος των χαρακτήρων. Οι υποθέσεις τους, ακόμα κι αν δεν ευσταθούν επιστημονικά, λειτουργούν με τους όρους της αληθοφάνειας που υπαγορεύει η σύμβαση του λογοτεχνικού είδους."³⁴²

Το μυθιστόρημα της Αγγελικής Δαρλάση *Με λένε...Σύννεφο ή Οι άγραφες σελίδες μιας Νεφέλης*³⁴³ είναι το μόνο από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα που φαίνεται ολοκληρωτικά συγκροτημένο από τις σκέψεις ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα πλησιάζοντας, όσο κανένα άλλο της κατηγορίας του, το είδος του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου. Πρόκειται για ένα κείμενο πρωτοπρόσωπης αφήγησης, όπου απουσιάζει κάθε ίχνος δεσπόζοντος αφηγητή, με μοναδική παρουσία αφηγηματικού περικειμένου τους σύντομους τίτλους των επιμέρους κεφαλαίων, οι οποίοι και προσδιορίζουν, σαν σκηνικές οδηγίες, τον τόπο και το χρόνο του κειμένου που ακολουθεί. Κι ενώ οι τίτλοι, διαχωρισμένοι με σαφήνεια από το κύριο σώμα της αφήγησης, είναι το μοναδικό τεκμήριο για την παρουσία αφηγητή-ενορχηστρωτή του αφηγηματικού υλικού, το κοινό ύφος με τις σκέψεις της ηρωίδας που ακολουθούν

³⁴⁰ Κακαβούλια (2002), ό.π.

³⁴¹ βλ. Chatman (1978), ό.π., σσ. 182-183.

³⁴² βλ. Bowling, L. E. (1950). "What is the stream of consciousness technique?" *PMLA* 65, σελ. 339.

³⁴³ Αγγελική Δαρλάση, *Με λένε...Σύννεφο ή Οι άγραφες σελίδες μιας Νεφέλης*. Αθήνα: Πατάκης 2012.

καλλιεργεί την εντύπωση ότι μπορεί να εντάσσονται και αυτοί στη ροή των εσωτερικών διεργασιών της.

Νύχτα Σαββάτου. Στο δωμάτιό μου, Δευτέρα Πρωινό - για να αρχίσει καλά η μέρα!, Τετάρτη. Σχολείο - τι άλλο; Πέμπτη απόγευμα. Στο "ησυχαστήριό μου", Παρασκευή - πάει κι αυτή η εβδομάδα!, Τρίτη. Σπίτι - μου (;), Πέμπτη. - Ησυχαστήριο, Δυστυχώς Δευτέρα..., Βράδυ. Αργάμισι., Τρίτη. Σχολείο - πού αλλού;, Τετάρτη -οικογενειακές στιγμές, Πέμπτη...νομίζω , Οικογενειακή στιγμή..Κι άλλη, Παρασκευή - χαζεύοντας το ταβάνι, Σάββατο βράδυ...Τρελά γλέντια [...]

Οι τίτλοι των κεφαλαίων, οι οποίοι αποδίδουν το χρόνο και τον τόπο της αφηγηματικής πράξης, μοιάζουν με τίτλους που η ηρωίδα θα μπορούσε να έχει δώσει σε σημειώσεις του ημερολογίου της, αλλά το κείμενο που ακολουθεί απέχει αισθητά από τη συμβατική ημερολογιακή αφήγηση. Η συνεχής παρουσία του ενεστώτα χρόνου που ταυτίζει τον χρόνο της δράσης με τον χρόνο της αφήγησης καταργεί το χάσμα μεταξύ του "εγώ" του αφηγητή και του "εγώ" του χαρακτήρα, ακόμα και τη μικρή χρονική απόσταση που χωρίζει τη στιγμή της δράσης από τη στιγμή της αφηγηματικής πράξης ενός ημερολογιογράφου. Παράλληλα, η λεπτομερής απόδοση σε ενεστώτα εξωτερικών κινήσεων της ηρωίδας απομακρύνει την αφήγησή της από το είδος του ημερολογίου, εφόσον το υποκείμενο μιας γραπτής ημερολογιακής αφήγησης, καθώς βρίσκεται ακίνητο σε μια θέση καθισμένο στο γραφείο του, με την πένα στο χέρι, δε μπορεί ποτέ να καταγράφει στιγμιαία συμβάντα τη στιγμή που συμβαίνουν, τουλάχιστον δίχως να παραβιάζει τους μιμητικούς κανόνες του είδους του ημερολογίου. Αντιθέτως, η σταθερή σύμπτωση της στιγμής της δράσης με τη στιγμή της άρθρωσής της, που προκύπτει από την πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγηση της ηρωίδας του *Με λένε Σύννεφο*, διαμορφώνει μια μη ρεαλιστική αφηγηματική κατάσταση, πολύ διαφορετική από τη σαφή και ρεαλιστική αφηγηματική περίσταση ενός συμβατικού γραπτού ημερολογίου.

Πρόκειται για το ιδιαίτερο καθεστώς ενός νοερού ημερολογίου της ηρωίδας, των "άγραφων σελίδων μιας Νεφέλης", όπως εύστοχα μαρτυρεί και ο δεύτερος (συμπληρωματικός ή επεξηγηματικός) τίτλος στο εξώφυλλο του βιβλίου. Αν έγραφε η ηρωίδα όσα σκεφτόταν την ώρα που τα σκεφτόταν, το βιβλίο της Αγγελικής Δαρλάση θα ήταν το ημερολόγιό της. Άλλωστε, όπως και η ίδια η συγγραφέας

σημειώνει στο οπισθόφυλλο του βιβλίου, "αν η νεαρή Νεφέλη ήταν συγγραφέας, το βιβλίο αυτό θα μπορούσε να το είχε γράψει εκείνη". Συνεπώς, οι "άγραφες σελίδες" της ηρωίδας είναι προϊόν μιας διαδικασίας σιωπηλής αυτο-απεύθυνσης, η οποία μόνο ως λογοτεχνική σύμβαση μπορεί να γίνει κατανοητή, εφόσον μόνο μυθιστορηματικοί χαρακτήρες μπορούν να "ακουστούν", καθώς βάζουν σκέψεις μέσα σε λέξεις χωρίς να τις εκφωνούν δυνατά ή να τις καταγράφουν³⁴⁴. Με αυτή την έννοια, η μη ρεαλιστική αφηγηματική συνθήκη του κειμένου της Νεφέλης είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά που το συνδέουν με το είδος του αυτόνομου μονολόγου.

Νύχτα Σαββάτου. Στο δωμάτιό μου

Δεν αντέχω. Όχι πάλι. Όχι, ας σταματήσουν! Δε μπορώ άλλο. Αν συνεχίσουν να φωνάζουν, τότε... Τότε τι; Τι θα κάνω τότε; Τότε... Τότε, μα την πίστη που δεν έχω, θα πετάξω όλα μου τα ρούχα, θα βάλω τέρμα τα γκάτζια, θα βγω γυμνή στο παράθυρο και θα αρχίσω να ουρλιάζω: "Ξυπνήστε, Ξυπνήστε! Κοιμάστε ύπνο βαθύ, ρε! Ξυπνήστε που να πάρει και να σηκώσει... Όλοι! Όλοι εσείς που κοιμάστε και δεν παίρνετε είδηση. Ξυπνήστε, γαμώτο μου."

Σταμάτησαν. Δεν ακούγεται πια τίποτε. Ησυχία. Ευτυχώς -τη γλίτωσα τη νυχτερινή γυμνή μου εμφάνιση!

Όμως τώρα... Αυτή η ησυχία φαντάζει τρομακτική σχεδόν. Να σηκωθώ; Δεν τολμώ. Τρέμω ολόκληρη. Κρυώνω. Αυτό το ηλίθιο κρύο θα μας σπάσει τα νεύρα.

Αλλάζω πλευρό. Δε βολεύομαι. Γυρνάω μπρούμυτα. Το μέτωπό μου στο μαξιλάρι. Το αισθάνομαι να πιέζει. Να πιέζει τόσο που σχεδόν πονάω. Ίσως έτσι και να κοιμηθώ. Ίσως έτσι να μπορέσω... Να με πάρει ο ύπνος, κι ίσως αυτή τη φορά να καταφέρω να ονειρευτώ. Κάτι. Οτιδήποτε. Οτιδήποτε που να έχει χρώμα πρασινογάλαζο. Μ'αρέσει αυτό το χρώμα...³⁴⁵.

Από την πρώτη στιγμή εμφανίζεται η μορφή του χαρακτήρα-αφηγητή που ξετυλίγει τις σκέψεις του σε πρώτο πρόσωπο και σε παροντικό -ενεστώτα- χρόνο. "Ο αναγνώστης βρίσκει τον εαυτό του εγκατεστημένο από τις πρώτες γραμμές στη σκέψη της κεντρικής προσωπικότητας και το αδιάκοπο ξετύλιγμα εκείνης της σκέψης, αντικαθιστώντας τον συνήθη τύπο αφήγησης, μας μεταβιβάζει τι κάνει αυτή

³⁴⁴ Ο John Spencer χαρακτηρίζει εύστοχα τον εσωτερικό μονόλογο ως "γραπτή γλώσσα που διαβάζεται σαν να λαθρακούεται" (written language to be read as if overheard), αφού τα υποκείμενα του μονολόγου δεν απευθύνουν το λόγο τους σε κανέναν και πολύ περισσότερο σε έναν αναγνώστη [βλ. Spencer, J. (1965). A note on the steady Monologue of the Interiors. *Review of English Literature*, 32-41] παρατίθεται στο Cohn (1978), ό.π., σελ. 249.

³⁴⁵ *Μελένε Σύννεφο*, σ. 11.

η προσωπικότητα ή τι της συμβαίνει"³⁴⁶. Η χρήση του ενεστώτα χρόνου συγχρονίζει τη λεκτική έκφραση με την εμπειρία, στοιχείο που διακρίνει τη συγκεκριμένη μορφή από "τον συνήθη τύπο αφήγησης" στο πρώτο πρόσωπο, όπου η γλώσσα πάντοτε έπεται του συμβάντος. Η ηρωίδα, η δεκαεξάχρονη Νεφέλη, είναι μια έφηβη θυμωμένη και απογοητευμένη, με όσα συμβαίνουν σπίτι της και στη ζωή της. Ο αναγνώστης βρίσκεται από την αρχή του μυθιστορήματος στο εσωτερικό της συνείδησής της για να παραμείνει εκεί μέχρι το τέλος του βιβλίου, παρακολουθώντας αυτούσιες τις σκέψεις και τις αντιδράσεις της στα εξωτερικά ερεθίσματα, ενώ, παράλληλα, ο εσωτερικός λόγος μπορεί να αποδίδει ζωντανά γεγονότα που συμβαίνουν ταυτόχρονα με την άρθρωσή τους.

Η απόδοση σε ενεστώτα εξωτερικών αντιδράσεων της ηρωίδας παράλληλα με τις εσωτερικές της διεργασίες διακρίνει το κείμενό της από το κείμενο ενός αναδρομικού αφηγητή. Σύμφωνα με τη Cohn η απόκλιση μεταξύ του λόγου του αυτοβιογράφου και του λόγου του μονολογούντος καθορίζεται με ακρίβεια από τις διαφορετικές χρήσεις του ενεστώτα³⁴⁷. Ο άχρονος ή γνωμικός ενεστώτας, ο οποίος αποδίδει στάσεις και γνώμες του αφηγητή είναι ένας χρόνος που είναι κοινός στην αυτοβιογραφία και στον εσωτερικό μονόλογο, και ως εκ τούτου, καθορίζει μια ζώνη μερικής επικάλυψης μεταξύ των δύο ειδών. Αντιθέτως, ο ακριβής ενεστώτας που αποδίδει τη στιγμιαία εμπειρία την ώρα που συμβαίνει είναι ασφαλής δείκτης για την ειδολογική αναγνώριση της αφήγησης. Στην αυτοβιογραφική αφήγηση μόνο όταν αναφέρεται στην ενασχόληση του αφηγητή με την πράξη της αφήγησης ο ενεστώτας αναγνωρίζεται ως ο αληθινός ακριβής ενεστώτας. Σε όλες τις άλλες περιπτώσεις, ο ενεστώτας που συγχρονίζει δράση και αφήγηση είναι ο αφηγηματικός ενεστώτας της ανάκλησης, ο οποίος, ωστόσο, όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά στις προηγούμενες ενότητες, αργά ή γρήγορα επιστρέφει στον βασικό ιστορικό χρόνο της αναδρομικής αφήγησης.

³⁴⁶ Η Cohn ξεκινάει την ανάλυση του είδους του αυτόνομου μονολόγου με το παραπάνω σχόλιο του James Joyce στον Valery Larbaud σχετικά με το έργο του Dujardin *Οι δάφνες που κόπηκαν*, το μυθιστόρημα που ο ίδιος θεωρούσε ως το πρώτο δείγμα εσωτερικού μονολόγου. Το σχετικό σχόλιο του Joyce, όπως αναφέρεται στη βιογραφία του Joyce από τον Richard Ellman [βλ. Ellman, R. (1959). *James Joyce*. New York: Oxford University Press, σελ. 534] παραθέτει η Cohn [βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 229].

³⁴⁷ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 190.

Στο μυθιστόρημα *Με λένε Σύννεφο* η ενεστωτική αφήγηση διατηρείται με συνέπεια και σταθερότητα, χωρίς καμία ένδειξη αναδρομικού πλαισίου. Επιπλέον, δε διαφαίνεται κανένα ίχνος δεσπόζοντος αφηγητή που ρυθμίζει την παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού. Καμία πληροφορία δεν προσφέρεται στον αναγνώστη με τρόπο που να αποκαλύπτει ότι η ηρωίδα-αφηγήτρια έχει επίγνωση της πράξης της αφήγησης. Ομοίως, απουσιάζει από το κείμενο η *προφανής έκθεση* (explicit exposition), όπως ονομάζει η Cohn την παρουσίαση επεξηγηματικών πληροφοριών σχετικά με παρελθοντικά γεγονότα και παρούσες καταστάσεις³⁴⁸. Οι περιττές πληροφορίες, τις οποίες δε φαίνεται εύλογο να εκθέτει ο χαρακτήρας στον εαυτό του (*redundant telling* με τους όρους του James Phelan³⁴⁹), είναι ένδειξη παρουσίας υπερέχοντος αφηγητή που διαφωτίζει τον αναγνώστη σχετικά με την ιστορία και δεν έχουν θέση σε ένα κείμενο αυτο-απεύθυνσης, όπως ο αυτόνομος εσωτερικός μονόλογος. Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, η παρουσία της προφανούς έκθεσης ή πλεονάζουσας αφήγησης, τοποθετεί ένα κείμενο πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης στην αποκλίνουσα αφηγηματική μορφή της ταυτόχρονης αφήγησης, εφόσον το απομακρύνει από το είδος του εσωτερικού μονολόγου.

Χωρίς την καθοδήγηση της υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής, η ιστορία συντίθεται σταδιακά στη συνείδηση του αναγνώστη, καθώς με φυσικότητα ανακλύπουν στη ροή της αφήγησης στοιχεία που συνθέτουν το πορτρέτο της ηρωίδας και της οικογένειάς της παράλληλα με τον καμβά της εξωτερικής δράσης. Από τις πρώτες κιόλας σειρές το γένος των επιθέτων αποκαλύπτει το φύλο του χαρακτήρα-αφηγητή ("*θα βγω γυμνή στο παράθυρο*"). Ομοίως, σταδιακά αποκαλύπτεται, από επιμέρους στοιχεία, η ηλικία και η ταυτότητα της ηρωίδας -μιας σύγχρονης έφηβης που διαβάζει ιστορία για το σχολείο, χρησιμοποιεί το facebook κλπ.-, καθώς και οι σχέσεις της με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς της, τους γονείς και τα δύο μικρότερα αδέρφια της. Ακόμα και το όνομα της ηρωίδας εμφανίζεται στο τρίτο μόλις κεφάλαιο μέσα από συνομιλία που παραθέτει η ηρωίδα-αφηγήτρια την ώρα που αυτή συμβαίνει: "*Νεφέλη, είπα! Ναι ρε γαμώτο, το ξέρω! Νεφέλη με λένε*"³⁵⁰. Στον αυτόνομο μονόλογο, η προφανής έκθεση αντικαθίσταται από την *υπονοούμενη αναφορά* (implicit reference³⁵¹): τα γεγονότα της ζωής του χαρακτήρα περνάνε από τη συνείδησή του μόνο έμμεσα,

³⁴⁸ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 221.

³⁴⁹ βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 11.

³⁵⁰ *Με λένε Σύννεφο*, σ. 20.

³⁵¹ βλ. Cohn (1978), ό.π.

τυχαία και υπαινικτικά. Μόνο ό,τι γίνεται αντικείμενο εσωτερικής επεξεργασίας από τον χαρακτήρα, μπορεί να γίνει αντιληπτό από τον αναγνώστη. Μέσω της λειτουργίας της μνήμης και πάντοτε ακολουθώντας τη συνειρμική ροή των σκέψεων της ηρωίδας, αποκαλύπτονται στοιχεία από το παρελθόν της και αρχίζουν σταδιακά να ξεδιαλώνονται οι αιτίες της αρνητικά φορτισμένης διάθεσής της.

Χαρακτηριστικό για τη μη αφηγηματική παρουσίαση του κειμένου της Νεφέλης είναι ότι ο εκφωνούμενος λόγος είτε της ηρωίδας είτε των άλλων χαρακτήρων ποτέ δε συνοδεύεται από επεξηγηματικό αφηγηματικό περικείμενο. Κανένα σημείο της αφήγησης της Νεφέλης δεν προδίδει προεξάρχοντα αφηγητή, ο οποίος οργανώνει το αφηγηματικό υλικό και καθοδηγεί τον αναγνώστη στην πρόσληψη-κατανόησή του. Οι τίτλοι των κεφαλαίων, που, όπως αναφέρθηκε, προσδιορίζουν το χρόνο και τον τόπο της ενοποιημένης αφηγηματικής πράξης και δράσης, αποτελούν το μοναδικό στοιχείο που προσανατολίζει τον αναγνώστη στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς τον πληροφορούν για την πρόοδο του χρόνου. Ωστόσο, απομένει πάλι στην αντιληπτική-αποκωδικοποιητική ικανότητα του αναγνώστη να συνδέσει τα κομμάτια της δράσης που δεν περιέχονται στην αφήγηση.

Το επεξηγηματικό αφηγηματικό περικείμενο απουσιάζει όχι μόνο από τον εκφωνούμενο λόγο των χαρακτήρων, αφήνοντας τον αναγνώστη να μαντέψει σε ποιον χαρακτήρα ανήκουν οι φράσεις κάθε φορά, αλλά και από την παράθεση σκέψεων της ηρωίδας που παρεμβάλλονται στην αφήγησή της περιστασιακά με διαφορετικό τύπο γραμματοσειράς. Σταδιακά ο αναγνώστης συμπεραίνει ότι πρόκειται για υποθετικούς-φανταστικούς διαλόγους της ηρωίδας με τους ψυχρά αποστασιοποιημένους γονείς της. Οι διάλογοι παρεμβάλλονται με αφορμή κάποιο εξωτερικό ερέθισμα τη στιγμή ακριβώς που δημιουργούνται συνειρμικά στη συνείδηση της ηρωίδας, προφανώς ως μηχανισμός άμυνας στην πραγματικότητα της ψυχρότητας που βιώνει στην οικογένειά της. Σε αρκετές περιπτώσεις που η Νεφέλη είναι εντελώς απογοητευμένη και πικραμένη από τον τρόπο που την αντιμετωπίζουν οι γονείς της, δημιουργεί έναν πλαστό διάλογο όπου οι γονείς της τής συμπεριφέρονται με την τρυφερότητα και τη στοργή που τόσο απεγνωσμένα επιζητεί από εκείνους χωρίς ποτέ να το εκδηλώνει φανερά. Οι φανταστικοί τρυφεροί διάλογοι έρχονται σε τόσο έντονη αντίθεση με τη σκληρότητα και την ψυχρότητα που επικρατεί στις πραγματικές σχέσεις της Νεφέλης με τους γονείς της, ώστε

καταδεικνύουν ακόμα πιο τραγικά τη μοναξιά που βασανίζει την ηρωίδα μέσα στην οικογένειά της, αλλά και αποκαλύπτουν με αφοπλιστική καθαρότητα τι πραγματικά έχει ανάγκη για να βγει από το αδιέξοδο που βιώνει:

-Μανούλα...

-Έλα δω, να μου πεις... στην αγκαλιά μου.

-Στην αγκαλιά σου;

-Μα φυσικά. Γιατί είναι η μανούλα; Για να αγκαλιάζει το παιδάκι της!³⁵²

-Κοίτα το τρένο! Πόσο πολύ θα ήθελα να κάνω ένα μεγάλο ταξίδι με το τρένο.

-Να πας που;

- Ξέρω γω; Όπου να 'ναι... Να γνωρίσω τον κόσμο... Όπου... Βλακεία;

-Καθόλου. Γιατί όχι;... Κάποια μέρα μπορεί και να γίνει πραγματικότητα.

- Λες, μπαμπά;

- Άμα το θες και προσπαθήσεις γι' αυτό... Γιατί όχι;³⁵³

Εκτός από τη μη ρεαλιστική αφηγηματική παρουσίαση, την πλήρη απουσία αφηγηματικής φωνής και τον συγχρονισμό αφήγησης και δράσης, βασικό χαρακτηριστικό του αυτόνομου μονολόγου είναι η εκφραστικότητα της γλώσσας του χαρακτήρα-αφηγητή. Ο εσωτερικός λόγος της Νεφέλης αντικατοπτρίζει κάθε στιγμή το ύφος και την ψυχολογία της περιέχοντας άφθονα στοιχεία προφορικότητας (επιφωνήματα, θαυμαστικά, αποσιωπητικά, ελλειπείς προτάσεις, παρατακτική σύνταξη, ξένες λέξεις), χαρακτηριστικές λέξεις από το ιδίωμα της έφηβης ηρωίδας (ναι, ρε γαμώ το, το ξέρω! σκατά, σορι κλπ.), ακόμα και τα τόσο συνήθη για τη γραπτή επικοινωνία μεταξύ εφήβων greeklish. Ακόμα και οι τίτλοι πριν από κάθε ενότητα-κεφάλαιο, οι οποίοι αποτελούν το μοναδικό και αμυδρό ίχνος παρουσίας οργανωτή-αφηγητή, απηχούν έντονα το ιδίωμα αλλά και την οπτική της έφηβης ηρωίδας. Δεν υπάρχει σε αυτούς κανένα ίχνος παρουσίας της ενήλικης συγγραφικής φωνής και οπτικής. Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι μια γλώσσα διανθισμένη με όλα εκείνα τα υποκειμενικά στοιχεία τα οποία αποδίδουν το ύφος που συνδέεται με την προσωπικότητα και την ψυχολογία του χαρακτήρα είναι βασικό κριτήριο για την ειδολογική αναγνώριση του αυτόνομου μονολόγου.

³⁵² Μελένε Σύννεφο, σ. 46

³⁵³ ό.π., σ. 28.

Αφού ο εσωτερικός μονόλογος εμφανίζεται να αποδίδει μια πραγματική ψυχολογική διαδικασία, οι μιμητικοί κανόνες που ισχύουν για το περιεχόμενό του ισχύουν, εξίσου, και για τη μορφή του. Όπως η γλώσσα που απευθύνει ένας χαρακτήρας στους άλλους, έτσι και η γλώσσα που απευθύνει στον εαυτό του θα εμφανίζεται έγκυρη μόνο αν είναι σύμφωνη με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του: αν εναρμονίζεται με την εποχή του, τον τόπο του, την κοινωνική του θέση, την ηλικία του, το επίπεδο ευφυΐας του, την κατάσταση της σκέψης του και τα ποικίλα μυθιστορηματικά γεγονότα και τις περιστάσεις που βιώνει στην ιστορία. Η Cohn³⁵⁴ σχολιάζοντας τα υφολογικά χαρακτηριστικά του αυτόνομου μονολόγου επισημαίνει ότι η γλώσσα που αναπαριστά τον εσωτερικό λόγο του χαρακτήρα πρέπει να εμφανίζει όλα τα στοιχεία που οι γλωσσολόγοι συσχετίζουν με τη συγκινησιακή-εκφραστική λειτουργία της γλώσσας, τη λειτουργία που εστιάζει στον ομιλητή και τη διάθεσή του προς το θέμα που πραγματεύεται: επιφωνήματα, επαναλήψεις, δισταγμοί, ελλείψεις, ιδιωματικές εκφράσεις κλπ. Ομοίως, ο Chatman θεωρεί την ελλειπτική σύνταξη (κυρίως με την απουσία ρήματος) ως βασικό υφολογικό χαρακτηριστικό του εσωτερικού μονολόγου³⁵⁵.

Ένα τελευταίο στοιχείο που αξίζει να επισημανθεί στο *Με λένε Σύννεφο* είναι ο χειρισμός του χρόνου της αφηγηματικής πράξης. Στον εσωτερικό μονόλογο η απόλυτη αντιστοιχία ανάμεσα στον χρόνο της δράσης και στον χρόνο της αφήγησης αποκλείει τις αιφνίδιες μεταβολές της αφηγηματικής ταχύτητας³⁵⁶. Σε αντίθεση με την κοινή αφήγηση, όπου ο χρόνος είναι ένα εύκαμπτο μέσο, ώστε να μπορεί κατά βούληση να επιταχύνεται (με την περίληψη), να επιβραδύνεται (με την περιγραφή ή την παρέκβαση), να προωθείται (με την πρόβλεψη) ή να οπισθοχωρεί (με την αναδρομή), στο κείμενο του αυτόνομου μονολόγου η ροή του χρόνου -εν απουσία ενός επιδέξιου οργανωτή-αφηγητή- συμβαδίζει με τον ρυθμό άρθρωσης των σκέψεων του χαρακτήρα. Στο *Με λένε Σύννεφο*, δεν εμφανίζονται οι παραπάνω μεταβολές της αφηγηματικής ταχύτητας που συνδέονται με την παρουσία ενός δεσπύζοντος αφηγητή. Ο ρυθμός της αφηγηματικής πράξης ακολουθεί με συνέπεια τον ρυθμό εξέλιξης των αναπαριστώμενων εμπειριών είτε ως εξωτερικής δράσης είτε ως εσωτερικών διεργασιών. Ωστόσο, η ροή της αφήγησης ρυθμίζεται από παύσεις που

³⁵⁴ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 207.

³⁵⁵ βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 184.

³⁵⁶ βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 285.

χωρίζουν τον εσωτερικό λόγο σε επιμέρους ενότητες, οι οποίες αντιστοιχούν σε εσωτερικές διεργασίες που συμβαίνουν σε διαφορετικές ημέρες, χωρίς να εξασφαλίζεται ομαλή σύνδεση μεταξύ τους. Η ιδιόμορφη αυτή αφηγηματική κατάσταση δεν αναπαριστά την αδιάκοπη ροή μιας σκέψης που ξεδιπλώνεται, όπως συμβαίνει στον γνήσιο αυτόνομο μονόλογο, αλλά "θραύσματα" -αποσπασματικά επεισόδια- από την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα, τα οποία ο αναγνώστης πρέπει να συνθέσει σε μια ολοκληρωμένη ιστορία.

Συνεπώς, το *Μελένε Σύννεφο* δεν ακολουθεί την απόλυτη αντιστοιχία μεταξύ χρόνου και κειμένου, αφηγημένου χρόνου και χρόνου αφήγησης, που χαρακτηρίζει τον γνήσιο αυτόνομο μονόλογο και την οποία η Cohn εύστοχα παρομοιάζει με τη δραματουργική έννοια της ενότητας του χρόνου, κατά την αυστηρότατη νεοκλασική έννοια του εξισωμένου χρόνου δράσης με τον χρόνο της παράστασης³⁵⁷. Απέχοντας από το συνεχές και βηματιστό ξετύλιγμα του χρόνου που είναι ανάλογο προς τη χρονική δομή μιας δραματικής σκηνής, η επεισοδιακή-αποσπασματική απόδοση των σκέψεων της Νεφέλης είναι μια παραλλαγή του αυτόνομου μονολόγου, στην οποία οι παύσεις στην απόδοση της εσωτερικής ζωής της ηρωίδας, αντιστοιχούν, για να χρησιμοποιήσουμε πάλι την αναλογία με το δράμα, με την αυλαία που κλείνει και ξανανοίγει ανάμεσα στις πράξεις ενός θεατρικού έργου, ρίχνοντας τον αναγνώστη, χωρίς προειδοποίηση και χωρίς καμία επεξήγηση, στον ιδιωτικό χώρο ενός νου που απευθύνεται στον εαυτό του.

Συμπερασματικά, το κείμενο της Αγγελικής Δαρλάση βρίσκεται πολύ κοντά στο είδος του αυτόνομου εσωτερικού μονολόγου, στο οποίο το αφηγηματικό υλικό παρουσιάζεται αποκλειστικά μέσα από την συνείδηση της αφηγήτριας-ηρωίδας και όπου ο συγγραφικός αφηγητής παραμένει επιμελώς αθέατος. Στην πλέον άμεση τεχνική αναπαράστασης συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα, η κυριαρχία της εφηβικής φωνής είναι ισχυρότερη από κάθε άλλη αφηγηματική δομή. Η συγγραφέας εκούσια εξαφανίζεται και παραχωρεί τη σκηνή στην ίδια την ηρωίδα για να ξεδιπλώσει μόνη της και με το δικό της αφηγηματικό ρυθμό το νήμα της αφήγησης της ιστορίας της. Οι τίτλοι των άγραφων ημερολογιακών σημειώσεων, μέρα με τη μέρα, προσανατολίζουν τον αναγνώστη στη ροή της αφήγησης

³⁵⁷ βλ. Cohn (1978), ό.π., σελ. 219.

τοποθετώντας τη δράση σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο. Η αφήγηση της Νεφέλης συμπληρώνει σταδιακά τα κενά στην εξέλιξη της πλοκής αφήνοντας βέβαια και "τυφλά σημεία", όπου περισσότερα υπονοούνται από όσα λέγονται-γράφονται. Γι' αυτό το λόγο, το μυθιστόρημα της Δαρλάση απαιτεί προηγμένες αναγνωστικές στρατηγικές. Από την άλλη πλευρά, προσφέρει μια αυθεντική εφηβική φωνή στην οποία οι έφηβοι αναγνώστες θα αναγνωρίσουν κομμάτια τους εαυτού τους και οι ενήλικοι αναγνώστες θα βρουν ένα διαφωτιστικό διάυλο, για να διεισδύσουν στην εφηβική συνείδηση, ώστε να την κατανοήσουν βαθιά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ ΚΑΙ Η ΑΠΗΧΗΣΗ ΣΤΟΝ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ

3.1. Εισαγωγικές επισημάνσεις: Θεωρητικό πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου

Στα προηγούμενα κεφάλαια της ανάλυσης, διερευνήθηκαν οι τρόποι αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα στην εξεταζόμενη κατηγορία μυθιστορημάτων, τόσο σε αφηγήσεις με κυριαρχία του δεσπόζοντος (συγγραφικού) αφηγητή (συγγραφοκεντρικές αφηγηματικές καταστάσεις), όσο και σε αφηγήσεις επικεντρωμένες στο χαρακτήρα (χαρακτηροκεντρικές αφηγηματικές καταστάσεις). Στα πλαίσια της ανάλυσης, με βάση, από τη μια πλευρά, το θεωρητικό υπόβαθρο από τη θεωρία της αφήγησης και, από την άλλη πλευρά, τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων που προέκυψαν από την έρευνα με τη μέθοδο ανάλυσης περιεχομένου, επιχειρήθηκε η κατάταξή τους στη διηγητική-μιμητική κλίμακα αναπαράστασης της συνείδησης, ενώ, παράλληλα, τεκμηριώθηκε, για το καθένα από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα, αν προωθεί την ενήλικη συγγραφική φωνή ή αν προβάλλει την αντίληψη του έφηβου χαρακτήρα. Όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά μέχρι τώρα, η κυριαρχία ή η εξαφάνιση της φωνής του ενήλικου συγγραφέα συνδέεται άρρηκτα με τη σχέση που έχει ο αφηγητής, ως φορέας της αφηγηματικής πληροφορίας, με τον κόσμο της αναπαριστώμενης ιστορίας, σχέση η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο της μελέτης των τρόπων αναπαράστασης της συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη σχέση του αφηγητή με τον κόσμο της ιστορίας στη σχέση του αναγνώστη με τον αφηγητή και τον κόσμο της ιστορίας. Εδώ η ανάλυση επικεντρώνεται στην αφήγηση που έχουν στον έφηβο αναγνώστη, οι τρόποι αναπαράστασης της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα που διαπιστώθηκαν στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα. Έτσι, το παρόν κεφάλαιο επικεντρώνεται στη ρητορική διάσταση των επιλεγμένων αφηγηματικών τεχνικών που αναδείχθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια της ανάλυσης. Η συγκεκριμένη διάσταση της ανάλυσης στηρίζεται στη βασική αρχή ότι η αφήγηση καθεαυτή μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια ρητορική πράξη: *"Κάποιος αφηγείται σε κάποιον άλλο σε συγκεκριμένη περίσταση και με συγκεκριμένο σκοπό ότι*

κάτι συνέβη¹." Ειδικότερα, στη μυθοπλαστική αφήγηση η παραπάνω ρητορική συνθήκη διπλασιάζεται: ο αφηγητής αφηγείται με συγκεκριμένο σκοπό την ιστορία του στον αποδέκτη της αφήγησής του, ενώ ο συγγραφέας με το δικό του συγκεκριμένο σκοπό επικοινωνεί προς τον αναγνώστη τόσο την ιστορία όσο και την αφηγηματική απόδοσή της από τον αφηγητή.

3.1.1. Η ρητορική προσέγγιση της αφήγησης

Η ρητορική προσέγγιση επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ των επιλεγμένων αφηγηματικών στρατηγικών και της αναγνωστικής ανταπόκρισης, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο ό,τι συμβαίνει στο επίπεδο της ιστορίας (story) και της αφηγηματικής της απόδοσης (discourse) επηρεάζει ό,τι οι αναγνώστες αντιλαμβάνονται, πιστεύουν, κρίνουν και αισθάνονται². Με αυτή την έννοια, η ρητορική προσέγγιση της αφήγησης αντιμετωπίζει την αφήγηση ως ένα ισχυρό μέσο, με το οποίο ο συγγραφέας μεταδίδει αντιλήψεις, ιδέες, συναισθήματα και αξίες προς συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό³. Ο συγγραφέας επιλέγει μια συγκεκριμένη αφηγηματική τεχνική, για να εξυπηρετήσει ένα συγκεκριμένο στόχο, να κοινωνήσει ένα μήνυμα σε ένα συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό. Στα πλαίσια της παρούσας ανάλυσης, η παραπάνω αντίληψη προσδίδει στις θέσεις που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια μια ενδιαφέρουσα προέκταση: το ερμηνευτικό εγχείρημα μπορεί να επεκταθεί προς την κατεύθυνση του αναγνώστη, εφόσον οι επιλεγμένες αφηγηματικές τεχνικές που εντοπίστηκαν στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα -εδικά η επικρατέστερη τεχνική του χαρακτήρα-αφηγητή- συνδεθούν με τις αντιδράσεις που προκαλούν στον υποτιθέμενο αναγνώστη, στον οποίο απευθύνεται η κατηγορία των μυθιστορημάτων που αποτελούν το δείγμα της παρούσας έρευνας, δηλαδή τον όψιμο έφηβο και τον νεαρό ενήλικα.

Ιστορικά, η ρητορική προσέγγιση της αφήγησης αναπτύχθηκε κυρίως από τη δεύτερη και τρίτη γενιά Κριτικών της Νεοαριστοτελικής Σχολής του Σικάγο⁴:

¹ βλ. Phelan, J. (2005). *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, σελ. 18.

² βλ. Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric*. Columbus: Ohio State UP, σελ. 140.

³ βλ. Phelan, (1996), ό.π., σ. 18.

⁴ Και οι τρεις γενιές Νεοαριστοτελικών επικεντρώνονται στα κειμενικά χαρακτηριστικά, ενώ υποσκελίζουν το ιστορικό πλαίσιο της δημιουργίας: η πρώτη γενιά εστιάζει στην Ποιητική (δηλαδή στο κείμενο) και οι δύο επόμενες γενιές στη Ρητορική (δηλαδή στην επικοινωνία συγγραφέα και

εγκαινιάστηκε από τον Wayne Booth και συνεχίστηκε δυναμικά από τους James Phelan και Peter Rabinowtiz. Ο Booth στην κλασική του μελέτη *The Rhetoric of Fiction* (1961) διατύπωσε τη βασική έννοια για τη ρητορική προσέγγιση της αφήγησης, την έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα (*implied author*)⁵. Ο Booth εισήγαγε την έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα από τη μια πλευρά για να ενθαρρύνει τους κριτικούς της ρητορικής προσέγγισης της αφήγησης να εστιάσουν στην επικοινωνία συγγραφέα και αναγνώστη αντί να εστιάζουν μόνο στο ίδιο το κείμενο και, από την άλλη πλευρά, για να ενθαρρύνει τους αναγνώστες να αναζητήσουν την εικόνα του συγγραφέα μέσα από το ίδιο το κείμενο ως συνολική δημιουργία παρά μέσα από ιστορικές και βιογραφικές (εξωκειμενικές) πληροφορίες⁶.

Ο υπονοούμενος συγγραφέας είναι μια ιδεατή, λογοτεχνική, δημιουργημένη εκδοχή του πραγματικού συγγραφέα και διακρίνεται πάντοτε από τον πραγματικό άνθρωπο, που δημιουργεί μια ανώτερη εκδοχή του, ένα δεύτερο Εγώ, καθώς δημιουργεί το έργο του⁷. Ο δημιουργημένος εαυτός, φορώντας ένα συγκεκριμένο προσώπιο και υποδύμενος ένα ρόλο, δημιουργεί το έργο⁸. Σύμφωνα

αναγνώστη). Για τον παραπάνω ισχυρισμό βλ. Shen, D. (2013). "Implied author, authorial audience, and context: Form and History in Neo-Aristotelian Rhetorical Theory", *Narrative* 21.2, σελ. 140. Σε δύο πρόσφατα άρθρα της Dan Shen περιλαμβάνεται ένας περιεκτικός απολογισμός των βασικών αρχών της Νεοαριστοτελικής ρητορικής θεωρίας και παρουσιάζονται οι ομοιότητες, αλλά και τα σημαντικότερα στοιχεία διαφοροποίησης της δεύτερης και τρίτης γενιάς Κριτικών της Σχολής του Σικάγο από την πρώτη γενιά. βλ. Shen, D. (2013). ό.π., σσ. 140-158. και Shen, D.(2011). "Neo-Aristotelian Rhetorical Narrative Study: Need for Integrating Style, Context and Intertext." *Style* 45.4 : 576-97.

⁵ Η έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα που εισήγαγε ο Wayne Booth στη θεωρία της αφήγησης έγινε το αντικείμενο έντονων αντιπαραθέσεων στις προηγούμενες δεκαετίες. Μάλιστα, το 2011 το περιοδικό *Style* αφιέρωσε ένα ολόκληρο τεύχος στην αμφιλεγόμενη έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα με τίτλο "Implied Author: Back from the Grave or simply dead again" και παρουσίασε αναλυτικά την επιχειρηματολογία που έχει γενικότερα διατυπωθεί υπέρ και κατά της συγκεκριμένης έννοιας. Η λεπτομερής αναφορά στην παραπάνω επιχειρηματολογία υπερβαίνει τους σκοπούς της παρούσας μελέτης. Εδώ η έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα, όπως και η αντίστοιχη έννοια του υπονοούμενου αναγνώστη, αξιοποιείται στο βαθμό που συνδέεται με τη ρητορική προσέγγιση των εξεταζόμενων αφηγηματικών τεχνικών, χωρίς να σχολιάζεται η θεωρητική υπόσταση των δύο εννοιών.

⁶ Η πρώτη γενιά των Κριτικών της Σχολής του Σικάγο συνειδητά απέκλεισαν το κοινωνικο-ιστορικό πλαίσιο ως αντίδραση στη μακρά κυριαρχία της ιστορικής προσέγγισης στη λογοτεχνία. Μολονότι η Σχολή του Σικάγο και η σύγχρονή της Νέα Κριτική ήταν ανταγωνιστικές μεταξύ τους, συνέκλιναν στην απόρριψη του ιστορικού πλαισίου. [βλ. Shen (2013), ό.π., σελ. 150]. Ο Booth ακολούθησε αυτή τη μη ιστορική παράδοση της Σχολής του Σικάγο στο έργο του *Rhetoric of Fiction*, στον πρόλογο του οποίου διακηρύσσει ότι «διερευνώντας τα συγγραφικά μέσα ελέγχου του αναγνώστη, απομόνωσε την τεχνική από όλες τις κοινωνικές και ψυχολογικές δυνάμεις που επηρεάζουν συγγραφείς και αναγνώστες» [βλ. Booth, W.C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press. (1983 second edition), σελ. xiii].

⁷ βλ. Booth (1983), ό.π., 70-71.

⁸ Ο Booth επαναλαμβάνει την ιδέα του δημιουργημένου εαυτού που δημιουργεί το έργο και στο πολύ μεταγενέστερο άρθρο του με τίτλο: "The Resurrection of the Author. Why Bother" (βλ. Booth, W.C.

με τον Booth η διαφορά ανάμεσα στον υπονοούμενο συγγραφέα (δεύτερο εαυτό) και τον πραγματικό συγγραφέα (τον κυρίως εαυτό) είναι η διαφορά ανάμεσα στο πρόσωπο που υιοθετεί μια συγκεκριμένη στάση γράφοντας το κείμενο και το ίδιο πρόσωπο στην καθημερινή του ζωή έξω από τη διαδικασία της συγγραφής. Είναι σαφές από τη διατύπωση του Booth ότι ο υπονοούμενος συγγραφέας είναι τόσο ο συγγραφέας ενός κειμένου όσο και η εικόνα για το συγγραφέα που υπονοείται μέσα από το ίδιο το κείμενο (το σύνολο των επιλογών του), την οποία συνθέτει ο αναγνώστης. Όπως γνωρίζουμε η επικοινωνία προϋποθέτει κωδικοποίηση και αποκωδικοποίηση. Έτσι, από τη μια πλευρά ο υπονοούμενος συγγραφέας γράφοντας και κωδικοποιώντας το κείμενο κάνει συγκεκριμένες, συνειδητές ή ασυνείδητες, κειμενικές επιλογές. Από την άλλη πλευρά, ο αναγνώστης, αποκωδικοποιώντας τις κειμενικές επιλογές του συγγραφέα, συνθέτει την οντότητα του υπονοούμενου συγγραφέα ως μιας ιδεατής, λογοτεχνικής, δημιουργημένης εκδοχής του πραγματικού συγγραφέα⁹.

Ο Booth στο έργο του *Rhetoric of Fiction* έδωσε έμφαση στους ρητορικούς στόχους και στο συνολικό σχεδιασμό ενός κειμένου από τον υπονοούμενο συγγραφέα, ο οποίος έχει στο μυαλό του έναν συγκεκριμένο τύπο αναγνωστικού κοινού καθώς κάνει τις κειμενικές του επιλογές, για να επιτύχει συγκεκριμένα ρητορικά αποτελέσματα. Σύμφωνα με τον Booth, ο υπονοούμενος συγγραφέας ενός κειμένου επηρεάζεται από την επικοινωνία με έναν συγκεκριμένο τύπο αναγνώστη που έχει στο μυαλό του κατά τη δημιουργία ενός κειμένου. Ο Booth ορίζει αυτόν τον τύπο αναγνώστη, ως υπονοούμενο αναγνώστη (*implied reader*). Στο επίμετρο της δεύτερης έκδοσης του *The Rhetoric of Fiction*¹⁰, ο Booth υιοθετεί τη διάκριση του Rabinowitz¹¹ ανάμεσα στο *συγγραφικό αναγνωστικό κοινό* (authorial audience), το

(2005). Resurrection of the Implied Author. Why Bother? Στο Phelan, J. & P. Rabinowitz (επιμ.). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell, σελ. 86).

⁹ Ομοίως ο Seymour Chatman υιοθετεί τη θέση του Booth για τον υπονοούμενο συγγραφέα ως κειμενική κατασκευή δημιουργημένη από τον αναγνώστη, σύμφωνα με τα συστατικά του κειμένου. "Ανεξάρτητα από τον αφηγητή, ο υπονοούμενος συγγραφέας δεν μπορεί να μας πει τίποτε. Αυτός δεν έχει φωνή, δεν επικοινωνεί άμεσα μαζί μας. Μας καθοδηγεί σιωπηλά, μέσα από το σχεδιασμό του όλου, με όλες τις φωνές, με όλα τα μέσα που έχει επιλέξει να μας πληροφορήσει" βλ. Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, σελ. 148.

¹⁰ βλ. Booth (1983), ό.π. σσ.428-431.

¹¹ βλ. Rabinowitz, P.J. (1977). "Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences". *Critical Inquiry* 4, σσ. 126-143. Ο Peter Rabinowitz στη μελέτη του *Truth in Fiction: A Re-examination of audiences*

οποίο αντιστοιχεί στον υπονοούμενο αναγνώστη, στο *αφηγηματικό αναγνωστικό κοινό* (narrative audience), που αντιστοιχεί στον αποδέκτη της αφήγησης, ο οποίος πιστεύει ότι τα γεγονότα είναι αληθινά και στο *πραγματικό αναγνωστικό κοινό* (flesh-and-blood audience), που αντιστοιχεί στον πραγματικό αναγνώστη.

Σύμφωνα με τον Rabinowitz, ο συγγραφέας ενός μυθιστορήματος σχεδιάζει το έργο του ρητορικά για ένα συγκεκριμένο υποθετικό κοινό. "Όπως ακριβώς ο φιλόσοφος, ο ιστορικός ή ο δημοσιογράφος, έτσι και ο συγγραφέας δε μπορεί να γράψει χωρίς να κάνει υποθέσεις σχετικά με τις πεποιθήσεις και γνώσεις του αναγνώστη του, καθώς και την εξοικείωσή του με τις ειδολογικές συμβάσεις. Οι κειμενικές επιλογές του στηρίζονται, συνειδητά ή ασύνειδα, στις συγκεκριμένες υποθέσεις¹²". Επομένως, αφού η δομή ενός μυθιστορήματος σχεδιάζεται για το υποθετικό αναγνωστικό κοινό του συγγραφέα, οι πραγματικοί αναγνώστες καλούνται, καθώς διαβάζουν, να συμμεριστούν σε ένα βαθμό τα χαρακτηριστικά αυτού του αναγνωστικού κοινού, αν θέλουν να κατανοήσουν και να απολαύσουν το κείμενο. Ομοίως ο Booth τονίζει ότι ο πραγματικός αναγνώστης, ανεξάρτητα από τις πραγματικές του πεποιθήσεις και πρακτικές, καλείται να υποτάξει το μυαλό και την καρδιά του στο κείμενο, για να μπορέσει να το απολαύσει¹³. Προφανώς, μια ανάλογη διάκριση όπως αυτή μεταξύ υπονοούμενου και πραγματικού συγγραφέα, πρέπει να γίνει μεταξύ υπονοούμενου και πραγματικού αναγνώστη, καθώς ο πραγματικός αναγνώστης, μέσα από τη διαδικασία της ανάγνωσης, διαμορφώνει μια εκδοχή εαυτού, του οποίου οι πεποιθήσεις συμπίπτουν με αυτές του υπονοούμενου συγγραφέα. Κατά συνέπεια, ο τελευταίος, εν τέλει, δημιουργεί και εγγράφει στο

διακρίνει τέσσερα είδη αναγνωστικού κοινού: 1. Το *πραγματικό αναγνωστικό κοινό* (actual or flesh-and-blood audience) με τις ιδιοσυγκρασιακές ιδιαιτερότητες και τις κοινωνικά δομημένες ταυτότητες 2. Το *συγγραφικό αναγνωστικό κοινό* (authorial audience): ο υποθετικός ιδανικός αναγνώστης για τον οποίο ο συγγραφέας σχεδιάζει το έργο. Ο σχεδιασμός περιλαμβάνει υποθέσεις σχετικά με τις γνώσεις και πεποιθήσεις του αναγνώστη 3. Το *αφηγηματικό αναγνωστικό κοινό* (narrative audience): ο φανταστικός αναγνώστης για τον οποίο γράφει ο αφηγητής και 4. το *ιδεατό αφηγηματικό αναγνωστικό κοινό* (ideal narrative audience): το κοινό για το οποίο ο αφηγητής θα ήθελε να έγραφε, το κοινό που αποδέχεται κάθε ισχυρισμό του αφηγητή ως αληθινό και αξιόπιστο. Στο επίμετρο (afterword) της δεύτερης έκδοσης του *The Rhetoric of fiction* (1983) ο Wayne Booth αποδέχεται το μοντέλο του Rabinowitz εκτός από την τελευταία κατηγορία του ιδεατού αφηγηματικού κοινού. Ο ίδιος ο Rabinowitz εγκαταλείπει τη συγκεκριμένη κατηγορία στη μεταγενέστερη μελέτη του με τον τίτλο *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (1987).

¹² βλ. Rabinowitz (1977), ό.π., σελ. 126.

¹³ Booth (1983), ό.π., σσ. 137-138.

κείμενό του μια εικόνα του εαυτού του και μια εικόνα του υπονοούμενου αναγνώστη του¹⁴.

Ο υπονοούμενος αναγνώστης, ως κειμενική κατασκευή, επηρεάζει τον πραγματικό αναγνώστη. Οι κειμενικές επιλογές του συγγραφέα προκαλούν ενεργό συμμετοχή του πραγματικού αναγνώστη, του οποίου ο ρόλος μπορεί να εκδηλωθεί με διαφορετικούς τρόπους, ως αποτέλεσμα των ατομικών του χαρακτηριστικών. Ο πραγματικός αναγνώστης στην περίπτωση αυτή αντιδρά στο έργο με βάση τις προσωπικές του διαθέσεις και, πέρα από τις υποδείξεις του συγγραφέα, διαβάζει το λογοτεχνικό κείμενο, ενεργοποιώντας στοιχεία από τις πολιτισμικές του εμπειρίες, εγγραφές και υπαγορεύσεις. Έτσι, ένα κείμενο είναι δυνατόν να δημιουργήσει διαφορετικές σχέσεις ανάμεσα στον πραγματικό και στον υπονοούμενο αναγνώστη, γι' αυτό και πολλοί αναγνώστες διαβάζουν διαφορετικά τα ίδιο λογοτεχνικό κείμενο. Στα πιο απλά κείμενα βέβαια, ο πραγματικός αναγνώστης ευθυγραμμίζεται πιο άμεσα με τον υπονοούμενο αναγνώστη¹⁵.

Στα πλαίσια της παραπάνω λογικής, ο James Phelan¹⁶ διευκρινίζει ότι η ρητορική προσέγγιση της αφήγησης αποφεύγει να αναγνωρίσει μια ερμηνευτική ανάγνωση ως απόλυτη και οριστική, επειδή αναγνωρίζει ότι όλοι οι μεμονωμένοι αναγνώστες δεν ταυτίζονται εξίσου εύκολα με τον υπονοούμενο αναγνώστη. Ωστόσο, θεωρεί ότι κάθε ανάγνωση μιας αφήγησης προσφέρει τη σημαντική ευκαιρία μιας διανοητικής συνάντησης του συγγραφέα και των αναγνωστών που ενδιαφέρονται για μια κοινή ερμηνευτική ανάγνωση της συγκεκριμένης αφήγησης. Με αυτή την έννοια, η ρητορική προσέγγιση αποδέχεται τις διαφορετικές αναγνώσεις που υπαγορεύουν τα διαφορετικά ατομικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά διαφορετικών πραγματικών αναγνωστών, αλλά, συγχρόνως, επιδιώκει να προσδιορίσει ένα κοινό ερμηνευτικό πεδίο, στο οποίο οι αναγνώστες μπορούν να συμμετάσχουν, εφόσον υιοθετούν τη θέση που υποδεικνύεται γι' αυτούς από τον συγγραφέα. Ο τελευταίος σχεδιάζει τα κειμενικά χαρακτηριστικά για ένα υποθετικό κοινό και ο μεμονωμένος πραγματικός αναγνώστης επιδιώκει να γίνει μέλος αυτού του

¹⁴ Την ίδια αντίληψη υποστηρίζει ο Chatman, ο οποίος θεωρεί τον αποδέκτη της αφήγησης (narratee) ως ένα τέχνασμα, με το οποίο ο υπονοούμενος συγγραφέας ενημερώνει τον πραγματικό αναγνώστη για το πώς πρέπει να λειτουργήσει ως ιδανικός αναγνώστης. βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 150.

¹⁵ βλ. Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές Προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και για νέους*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 51.

¹⁶ βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 19.

υποθετικού κοινού. Η δυνατότητα κοινής ερμηνείας μεταξύ διαφορετικών αναγνωστών συνδέεται, σύμφωνα με τον Phelan, με την αντίληψη μιας ανατροφοδοτούμενης σχέσης (recursive relationship) ανάμεσα στο υποκείμενο της συγγραφής, τα κειμενικά χαρακτηριστικά και την αναγνωστική ανταπόκριση.

Στο σημείο αυτό, ο Phelan εισάγει μια εποικοδομητική προσθήκη στη ρητορική θεωρία του Booth. Ο Wayne Booth στις μελέτες του *The Rhetoric of Fiction* (1961), *A Rhetoric of Irony* (1974) και *The Company We Keep* (1988) τονίζει το ρόλο του συγγραφέα ως δημιουργού του κειμένου, καθώς οι αφηγηματικές του επιλογές ρυθμίζουν και ελέγχουν την ανταπόκριση του αναγνώστη. Με αυτή την έννοια, η προσέγγιση του Booth υπεραμύνεται της πρόθεσης του συγγραφέα στη δημιουργία νοήματος του κειμένου. Ο James Phelan στις δικές του μελέτες *Narrative as Rhetoric* (1996) και *Living to tell about it* (2005) ακολουθεί τις γενικές αρχές της ρητορικής προσέγγισης της αφήγησης που εγκαινιάστηκαν από τον Booth, αλλά μεταθέτει την έμφαση από τον ρυθμιστικό ρόλο του συγγραφέα στις πολυεπίπεδες σχέσεις ανάμεσα στο υποκείμενο της συγγραφής, τα κειμενικά χαρακτηριστικά και την αναγνωστική ανταπόκριση, ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο η προσοχή που αποδίδεται σε καθένα από τα παραπάνω στοιχεία συγχρόνως επηρεάζει και επηρεάζεται από τα άλλα δύο. Έτσι, σύμφωνα με τη ρητορική προσέγγιση του Phelan¹⁷ διαφορετικοί αναγνώστες μπορούν να έχουν παρόμοιες αναγνωστικές εμπειρίες, καθώς το νόημα παράγεται μέσα από τη διαδικασία ανατροφοδότησης (feedback loop) ανάμεσα στους παραπάνω τρεις παράγοντες.

Πιο συγκεκριμένα, η ερμηνεία της αφήγησης στηρίζεται στην αντίληψη ότι τα κείμενα σχεδιάζονται από τους συγγραφείς, έτσι ώστε να επηρεάζουν τους αναγνώστες με συγκεκριμένους τρόπους. Ο σχεδιασμός των συγγραφέων αποκαλύπτεται μέσα από τη γλώσσα, τις αφηγηματικές τεχνικές και δομές που επιλέγουν, αλλά και τις ειδολογικές συμβάσεις που χρησιμοποιούν οι αναγνώστες για να τα κατανοήσουν, ενώ, συγχρόνως, οι αντιδράσεις των αναγνωστών αποτελούν ασφαλή οδηγό για την ανάδειξη του τρόπου δημιουργίας του σχεδιασμού των συγγραφέων μέσα από τα κειμενικά χαρακτηριστικά. Μεθοδολογικά, η παραπάνω αντίληψη για τη σχέση ανάμεσα στο συγγραφέα, το κείμενο (που συμπεριλαμβάνει

¹⁷ βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 18.

τον αφηγητή) και τον αναγνώστη συνεπάγεται ότι ο ερμηνευτής μπορεί να αρχίσει την ερμηνευτική διαδικασία από οποιοδήποτε από τα τρία στοιχεία του ρητορικού τριγώνου, αλλά η ερμηνεία σε κάποιο σημείο θα εξετάσει οπωσδήποτε τους τρόπους με τους οποίους κάθε στοιχείο επηρεάζει και επηρεάζεται από τα άλλα δύο¹⁸. Η προσέγγιση που εφαρμόζει ο Phelan έχει ως αφετηρία τα κειμενικά χαρακτηριστικά, αλλά δεν αποκλείει ερμηνευτικές αναγνώσεις που ξεκινούν από τα άλλα δύο στοιχεία. Με αυτή την έννοια, ο ίδιος ο Phelan αναγνωρίζει ότι η δική του ανανεωμένη αντίληψη της αρχικής θεωρίας του Booth ανοίγει ένα διάυλο επικοινωνίας της ρητορικής προσέγγισης της αφήγησης προς άλλες σύγχρονες προσεγγίσεις της αφήγησης -από τις φεμινιστικές σπουδές μέχρι τις ψυχαναλυτικές θεωρίες και από τις μπαχτινιανές γλωσσολογικές αναλύσεις μέχρι τις πολιτισμικές σπουδές¹⁹.

3.1.2. Η ρητορική διάσταση της παρούσας ανάλυσης

Στην παρούσα μελέτη, όπου το ερευνητικό υλικό περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη κατηγορία της ευρύτερης λογοτεχνίας, το υποθετικό αναγνωστικό κοινό του υπονοούμενου συγγραφέα περιλαμβάνει τον Έλληνα νεαρό ενήλικα (ή αλλιώς τον όψιμο έφηβο άνω των δεκαπέντε ετών). Σύμφωνα με τις αρχές της ρητορικής θεωρίας που παρουσιάστηκαν παραπάνω, οι αφηγηματικές επιλογές του συγγραφέα στηρίζονται στις συνειδητές ή ασυνείδητες υποθέσεις του σχετικά με το συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό, υποθέσεις σχετικά με τις αντιλήψεις, τις γνώσεις, τις πεποιθήσεις και τα συναισθήματα του υπονοούμενου αναγνώστη, καθώς και την εξοικειώσή του με τις ειδολογικές συμβάσεις. Ακόμα και αν ο μεμονωμένος πραγματικός αναγνώστης διαφοροποιηθεί τελικά από τα χαρακτηριστικά του υποθετικού αναγνωστικού κοινού, τα οποία καθοδήγησαν τον συγγραφέα στον σχεδιασμό του έργου του, ωστόσο, δεν αναιρείται η εγγεγραμμένη μέσα στο κείμενο σύνδεση των αφηγηματικών επιλογών με την ανταπόκριση που αναμένεται να προκαλέσουν στον υπονοούμενο αναγνώστη.

Στη βάση αυτής της λογικής, στο παρόν κεφάλαιο, εξετάζεται η απήχηση των ωριότερα διαπιστωμένων αφηγηματικών πρακτικών στο αναγνωστικό κοινό, στο

¹⁸ βλ. Phelan (2005), ό.π.

¹⁹ βλ. Phelan (2005), σελ. 19.

οποίο απευθύνονται: τους σύγχρονους Έλληνες όψιμους εφήβους. Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι στο εξής κάθε αναφορά στην ανταπόκριση του αναγνώστη σε συγκεκριμένα κειμενικά χαρακτηριστικά θα συνδέεται με τις αντιδράσεις του υπονοούμενου και όχι του πραγματικού αναγνώστη, σύμφωνα με τις διαφορές μεταξύ των δύο εννοιών που παρουσιάστηκαν αναλυτικά παραπάνω. Οι αντιδράσεις πραγματικών έφηβων αναγνωστών στις εξεταζόμενες αφηγηματικές τεχνικές εμπίπτουν στο πεδίο μιας ευρύτερης εμπειρικής έρευνας, η φύση της οποίας διαφέρει ριζικά από τον κειμενοκεντρικό χαρακτήρα της παρούσας ανάλυσης. Ωστόσο, η σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στους αναγνώστες και τα κείμενα κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις αναγνωστικές και γενικότερες ανθρώπινες εμπειρίες τους. Εμπειρικές έρευνες που αποτυπώνουν τα πραγματικά δεδομένα της σχέσης των αναγνωστών με τα κείμενα μπορούν και πρέπει να ενισχύουν και να βελτιώνουν τις θεωρητικές διαπιστώσεις. Με αυτή την έννοια τα θεωρητικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τη συγκεκριμένη ανάλυση προσφέρουν πρόσφορο έδαφος για εμπειρική τεκμηρίωση και ανοίγουν το δρόμο για έρευνες προσανατολισμένες στη διερεύνηση των διαθέσεων των πραγματικών αναγνωστών απέναντι στις εξεταζόμενες αφηγηματικές πρακτικές²⁰.

Σύμφωνα με τον Phelan²¹, κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, οι αναγνώστες εμπλέκονται σε μια ποικιλία αντιδράσεων: διαμορφώνουν κρίσεις και αναπτύσσουν ελπίδες, επιθυμίες και προσδοκίες για τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες και διαμορφώνουν υποθέσεις για τη συνολική ροή της αφήγησης. Επιπλέον, οι αναγνώστες αντιδρούν στα τρία βασικά συστατικά μέρη της αφήγησης: το *μιμητικό* (mimetic), το *θεματικό* (thematic) και το *συνθετικό* (synthetic). Οι αντιδράσεις στη μιμητική πλευρά της αφήγησης συνδέονται με το ενδιαφέρον που αναπτύσσει ο αναγνώστης για τους χαρακτήρες και τον κόσμο της ιστορίας και με την αντιμετώπισή τους σαν να είναι μέρος της πραγματικότητας και όχι προϊόν μυθοπλασίας. Οι αντιδράσεις στη θεματική διάσταση της αφήγησης συνδέονται με το ενδιαφέρον που αναπτύσσει ο αναγνώστης για τα ιδεολογικά, φιλοσοφικά ή ηθικά ζητήματα που αναδεικνύονται στην αφήγηση. Γενικότερα, οι σχέσεις που

²⁰ Η σχετική έρευνα ανήκει στο πρόσφατα αναπτυσσόμενο πεδίο της Ψυχοαφηγηματολογίας (Psychonarratology) με σημαντικότερους δυναμικούς εκπροσώπους τους Peter Dixon και Marisa Bortolussi. βλ. Bortolussi, M. & P. Dixon. (2003). *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press.

²¹ βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 20.

διαμορφώνονται ανάμεσα στη μιμητική, θεματική και συνθετική διάσταση διαφέρουν από αφήγηση σε αφήγηση, ανάλογα με το ποιο από τα τρία συστατικά μέρη της αφήγησης προβάλλεται κάθε φορά.

Στην παρούσα ανάλυση η απήγηση των διαπιστωμένων κειμενικών χαρακτηριστικών στο υποτιθέμενο εφηβικό κοινό διερευνάται μέσα από τις τρεις παραπάνω διαστάσεις της αφήγησης. Στις ενότητες που ακολουθούν, αρχικά, η μιμητική διάσταση συνδέεται με τους τρόπους συναισθηματικής εμπλοκής του έφηβου υποθετικού αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας, οι οποίοι κυμαίνονται από την καλλιέργεια ενδιαφέροντος για την ιστορία μέχρι την πλήρη ταύτιση με τους ήρωες ή/και την διαμόρφωση σχέσης οικειότητας και εμπιστοσύνης με το πρόσωπο του αφηγητή. Έπειτα, η θεματική διάσταση συνδέεται με ζητήματα ιδεολογικού ελέγχου του έφηβου αναγνώστη, καθώς αναδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους οι αφηγηματικές στρατηγικές προωθούν τη χειραγώγηση ή τη χειραφέτηση του αναγνώστη σε σχέση με την αναγνώριση και αξιολόγηση του ηθικού βάρους της αφήγησης. Τέλος, η συνθετική διάσταση συνδέεται με την επιδίωξη αναστολής της δυσπιστίας του έφηβου αναγνώστη και την καλλιέργεια της ψευδαίσθησης αληθοφάνειας της αφηγηματικής περίπτωσης. Εφόσον κάθε χαρακτήρας έχει επινοηθεί και σχεδιαστεί, ώστε να διαδραματίσει ένα συγκεκριμένο ρόλο στην ευρύτερη αφηγηματική δομή, η συνθετική διάσταση υπάρχει σε κάθε αφήγηση, αλλά μπορεί να προβάλλεται ή να καλύπτεται ανάλογα με τους στόχους του συγγραφέα. Η ρεαλιστική μυθοπλασία (realistic fiction) καλλιεργεί την ψευδαίσθηση της μιμητικής αναπαράστασης της πραγματικότητας, με την εξαφάνιση της συγγραφικής παρουσίας πίσω από την αφήγηση της ιστορίας και τη δράση των χαρακτήρων. Αντίθετα, η μεταμυθοπλαστική γραφή (metafiction) προβάλλει τον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης. Ανάμεσα στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα παρουσιάζονται ενδιαφέροντα δείγματα και των δύο πρακτικών.

3.2. Η εμπλοκή του έφηβου αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας

3.2.1. Η “δέσμευση” του αναγνώστη στην ιστορία

Το ζήτημα της εμπλοκής του αναγνώστη στον κόσμο της αναπαριστώμενης ιστορίας έχει απασχολήσει τη θεωρητικό της παιδικής λογοτεχνίας Andrea Schwenke-Wyile, η οποία έχει επιχειρήσει να διερευνήσει τα χαρακτηριστικά της αφήγησης που "προσελκύει τον αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας και διαμορφώνει σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη τέτοια, ώστε ο τελευταίος να νιώθει περισσότερο σαν ακροατής μέσα στην ιστορία, παρά σαν αναγνώστης έξω από τον κόσμο της ιστορίας²²". Η ίδια επισημαίνει ότι το είδος των αφηγήσεων που ερευνά είναι αυτό που συνδέεται με ό,τι ο διαπρεπής συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας Aidan Chambers ονομάζει *εμπλεκόμενο αναγνώστη* (implicated reader): "έναν αναγνώστη που είναι τόσο διανοητικά και συναισθηματικά προσηλωμένος στο βιβλίο, όχι μόνο στην πλοκή και τους χαρακτήρες, αλλά και στη διαπραγμάτευση του νοήματος μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη, ώστε το τελευταίο πράγμα που επιθυμεί είναι να διακόψει την ανάγνωση, ενώ το κυριότερο που επιθυμεί είναι να 'ρουφήξει' από το βιβλίο οτιδήποτε έχει να του προσφέρει και να το κάνει με τον τρόπο που ο συγγραφέας υποδεικνύει"²³.

Η Schwenke-Wyile εντοπίζει τα παραπάνω χαρακτηριστικά στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση, αναγνωρίζοντας όμως ότι δεν αγγίζουν τον αναγνώστη στον ίδιο βαθμό όλοι οι πρωτοπρόσωποι αφηγητές. Με αφετηρία μια παρατήρηση του Booth για την αναγκαιότητα διερεύνησης των τρόπων της πρωτοπρόσωπης αφήγησης²⁴, η Schwenke-Wyile επικεντρώνει τη δική της έρευνα²⁵ στη μελέτη του πρωτοπρόσωπου

²² βλ. Schwenke-Wyile, A. (1999). "Expanding the View of First-Person Narration". *Children's Literature in Education* 30, σελ. 192.

²³ βλ. Chambers, A. (1985) "The Reader in the Book" στο *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*. London: Bodley Head, σελ. 56.

²⁴ Πολλοί θεωρητικοί της παιδικής λογοτεχνίας έχουν αναφερθεί στον πρωτοπρόσωπο αφηγητή, αλλά συνήθως στο πλαίσιο μελέτης ενός ευρύτερου θέματος. Ο Booth επισημαίνει ότι υπάρχουν τόσα πολλά είδη μέσα στα όρια της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, ώστε η αναφορά στα πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα στο πλαίσιο ευρύτερων θεμάτων δεν προσφέρει επαρκή εργαλεία για την προσέγγισή τους. Ο ίδιος περιορίζεται να διατυπώσει μια σειρά ερωτημάτων ως αφετηρία μιας πιθανής περαιτέρω διερεύνησης. βλ. Booth (1983), .ό.π., σελ. 158.

²⁵ βλ. Schwenke-Wyile, A. (1999). "Expanding the View of First-Person Narration". *Children's Literature in Education* 30: 168-202, Schwenke-Wyile, A. (2001). "First-Person Narration Engaging Narration in the Picture Books". *Children's Literature in Education* 32 (3): 191-202, Schwenke-

αφηγητή και επιχειρεί να διαμορφώσει μια αφηγηματολογικά τεκμηριωμένη ερμηνεία για το διαφορετικό είδος αφήγησης που έχουν οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις στους αναγνώστες, σημαντικό ερώτημα που δεν έχει απαντηθεί σε κανένα από τα βασικά εγχειρίδια της θεωρίας της αφήγησης. Σ' αυτό το πλαίσιο, η Schwenke-Wyile εισάγει την έννοια της *δεσμευτικής αφήγησης* (*engaging narration*) ως ενός ιδιαίτερου τύπου πρωτοπρόσωπης αναδρομικής αφήγησης, ο οποίος επιδιώκει περισσότερο να αναβιώσει στη συνείδηση του αναγνώστη την αντίληψη του χαρακτήρα τη στιγμή των γεγονότων παρά να του μεταδώσει την τωρινή αντίληψη του αφηγητή για την κατάσταση. Από αυτήν την άποψη, ο χαρακτηρισμός της αφήγησης ως «δεσμευτικής» είναι εύστοχος, διότι ο αφηγητής επιχειρεί να ανασυνθέσει τα γεγονότα με τρόπο που να «δεσμεύει» τους αναγνώστες, με άλλα λόγια, που να τους καλεί να αναλογιστούν τον εαυτό τους κοντά στον πρωταγωνιστή ή ακόμα και στη δική του θέση μέσα στην ιστορία²⁶.

Η Schwenke-Wyile ομολογεί ότι η προσήλωσή της στην ιδέα της «δεσμευτικής αφήγησης» οφείλεται στη δυνατότητα που της εξασφαλίζει να δικαιολογήσει, με τη δημιουργία μιας προσωπικής σχέσης εμπιστοσύνης μεταξύ αφηγητή-χαρακτήρα και αναγνώστη, την έντονη απήχηση που έχουν στον αναγνώστη ορισμένα είδη πρωτοπρόσωπης αφήγησης²⁷. Στην προσπάθειά της να εξηγήσει επιστημονικά τους μηχανισμούς που προκαλούν το απόλυτο «βύθισμα» του αναγνώστη στον κόσμο της μυθοπλασίας, υιοθετεί την ιδέα της Robyn Warhol για τον «δεσμευτικό αφηγητή²⁸», την οποία προσαρμόζει στη δική της θεωρία για τα επιμέρους είδη της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Μάλιστα, υποστηρίζει ότι η

Wyile, A. (2003). "The Value of Singularity in First- and Restricted Third-Person Engaging Narration". *Children's Literature* 31: 116-141. Στην ελληνική βιβλιογραφία το τυπολογικό σχήμα της Schwenke-Wyile για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση σε παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα περιγράφει και σχολιάζει η Μένη Κανατσούλη στην εισήγησή της με τίτλο «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία» που περιλαμβάνεται στο Παπαντωνάκης, Γ. (επιμ.). (2009) *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης: 147-167.

²⁶ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 116.

²⁷ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π.

²⁸ Η Schwenke-Wyile (1999) υιοθετεί τον όρο του "engaging narrator" που η Robyn Warhol (1986) εισάγει για να περιγράψει το είδος των παρεμβάσεων με τις οποίες τρεις γυναίκες μυθιστοριογράφοι του 19^{ου} αιώνα (Gaskell, Stowe και Eliot) ήλπιζαν να επηρεάσουν τους πραγματικούς αναγνώστες. Η Schwenke-Wyile προσαρμόζει τον όρο της Warhol στο δικό της τυπολογικό σχήμα για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. βλ. Warhol, R.R. (1986). Towards a theory of the engaging narrator: earnest interventions in Gaskell, Stowe and Eliot. *PMLA* 101.5, 811-818.

αναγνώριση και εξέταση ιδιαίτερων μορφών πρωτοπρόσωπης αφήγησης που εμφανίζονται συχνά σε παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα, τις οποίες ονομάζει «δεσμευτικές», οδηγεί σε σημαντική και εποικοδομητική διεύρυνση της αφηγηματικής θεωρίας²⁹.

Η Schwenke-Wyile αντιλαμβάνεται ένα δεσμευτικό κείμενο ως μια εμπειρία που βιώνει ο αναγνώστης κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, η οποία προκύπτει από την υπόσχεση (δέσμευση) για παρατεταμένη αφοσίωση μεταξύ αφηγητή και αποδέκτη της αφήγησης. Με αυτή την έννοια, μια δεσμευτική αφήγηση βασίζεται σε μια "αμοιβαία αγκαλιά» ανάμεσα στον αφηγητή και τον αποδέκτη της αφήγησης, σε μια θεληματική σχέση οικειότητας μεταξύ τους³⁰. Στο σημείο αυτό η Schwenke-Wyile υιοθετεί την αντίληψη του Roderick McGillis για τη φωνή που «αγκαλιάζει» τον αναγνώστη δημιουργώντας μια σχέση οικειότητας και εμπιστοσύνης μεταξύ τους. Η φωνή που μιλάει σε ένα παιδικό βιβλίο επιδιώκει να προσελκύσει το παιδί κερδίζοντας την εμπιστοσύνη του, προσφέροντας του μια αγκαλιά. Μάλιστα, ο McGillis υποστηρίζει ότι η αφηγηματική φωνή που επιδιώκει να «αγκαλιάσει» τους αναγνώστες είναι το διακριτικό γνώρισμα της λογοτεχνίας που απευθύνεται σε παιδιά και εφήβους³¹.

Η Schwenke-Wyile παρατηρεί ότι η δέσμευση των αναγνωστών εμφανίζει διαβαθμίσεις που ξεκινούν από μια έντονη ταύτιση με τον αφηγητή, όπου οι αναγνώστες έχουν επίγνωση του ρόλου τους ως αναγνώστες έξω από την ιστορία και φτάνουν ως την απόλυτη ταύτιση με τον αφηγητή, το ολοκληρωτικό βύθισμα στην ιστορία, όπου ξεχνούν ότι είναι αναγνώστες έξω από την ιστορία μέχρι κάποιο αναγκαστικό αίτιο από τον εξωτερικό κόσμο να διακόψει την ψευδαίσθηση ή μέχρι κάποια λεπτομέρεια στην ιστορία να κλονίσει το επίπεδο της δέσμευσης³². Η Schwenke-Wyile προσδιορίζει τις διαβαθμίσεις της δεσμευτικής αφήγησης

²⁹ βλ. Schwenke-Wyile, (2003), ό.π. σελ. 118.

³⁰ βλ. Schwenke-Wyile, (1999), ό.π., σελ. 193.

³¹ Στο άρθρο του με τίτλο "The embrace: Narrative voice and children's books" (1991), ο McGillis υποστηρίζει ότι τα παιδικά μυθιστορήματα δεν διαφέρουν από τα μυθιστορήματα ενηλίκων στην τεχνική, αλλά στο είδος της αφηγηματικής φωνής: «Η φωνή που αφηγείται την ιστορία σε ένα παιδικό βιβλίο, είτε πρόκειται για τη φωνή του αφηγητή είτε για τη φωνή του υπονοούμενου συγγραφέα, είναι μια φωνή ζεστή και φερέγγυα, η οποία δημιουργεί στον αναγνώστη την πεποίθηση ότι δεν θα προσπαθήσει σκόπιμα να τον παραπλανήσει». βλ. McGillis, R. (1991). "The embrace: Narrative voice and children's books", *Canadian Children's Literature* 63, σελ. 38.

³² βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 193.

εισάγοντας στο δικό της τυπολογικό σχήμα για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση δύο τύπους δεσμευτικής αφήγησης: την *άμεση* και τη *μακρινή δεσμευτική αφήγηση*. Η Schwenke Wyile δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στον χρόνο της αφηγηματικής πράξης, στο είδος της εμβάθυνσης που έχει προκαλέσει η χρονική απομάκρυνση από τα αφηγούμενα γεγονότα και το είδος της ειρωνείας που επιφέρει. Ουσιαστικά διευρύνει την κατά Cohn κλίμακα διαβάθμιση της αφηγηματικής απόστασης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου της αυτο-διηγητικής αφήγησης (αρμονική-δυσαρμονική) προτείνοντας τρεις τύπους πρωτοπρόσωπης αφήγησης, οι οποίοι διαφοροποιούνται μεταξύ τους ως προς τον χρόνο κατά τον οποίο συντελείται η αφήγηση των συμβάντων. Έτσι, κατά τη Schwenke Wyile, η πρωτοπρόσωπη αφήγηση διακρίνεται στα εξής επιμέρους είδη³³:

1. *Άμεση-δεσμευτική πρωτοπρόσωπη αφήγηση* (*immediate-engaging first-person narration*), κατά την οποία ο αφηγητής καταγράφει τα γεγονότα αμέσως μετά τον χρόνο που έλαβαν χώρα (γενικά όχι αργότερα από μια χρονιά). Το κομβικό στοιχείο εδώ είναι ότι ο αφηγητής δεν είχε τον χρόνο να εμβαθύνει στα αφηγούμενα γεγονότα και να δώσει μια πιο καλά επεξεργασμένη καταγραφή τους και, κατά συνέπεια, παρουσιάζει έναν πρόχειρο και αυθόρμητο απολογισμό, που δεν είναι διαφωτισμένος από εκ των υστέρων γνώση και στον οποίο, συνεπώς, δε μπορεί να υπάρχει δραματική ή δομική ειρωνεία³⁴.

2. *Μακρινή-δεσμευτική αφήγηση* (*distant-engaging narration*). Και σε αυτήν την περίπτωση ο αφηγητής δεσμεύει τον αναγνώστη στην εξιστόρηση μιας πρόσφατης εμπειρίας, με τη διαφορά ότι εδώ ο αφηγητής έχει κερδίσει κάποια απόσταση από το αναπαριστώμενο βίωμα, γεγονός που καθίσταται σαφές στον ακροατή από την παρουσία αφηγηματικού σχολιασμού. Η Schwenke-Wyile επισημαίνει ότι η διαφορά ανάμεσα στα δύο είδη βρίσκεται στο ότι, στη δεύτερη

³³ Αποδίδω στα ελληνικά τους όρους της Schwenke-Wyile *immediate-engaging narration* και *distant-engaging narration* ως *άμεση-δεσμευτική* και *μακρινή-δεσμευτική* αφήγηση αντίστοιχα, ακριβώς όπως χρησιμοποιήθηκαν από τη Μένη Κανατσούλη (2006) στην εισήγησή της με τίτλο «Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία» που περιλαμβάνεται στο Παπαντωνάκης, Γ. (επιμ.). *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης: 147-167. Ωστόσο, τον όρο *distancing narration* τον αποδίδω ως *αποστασιοποιητική αφήγηση* (αντί της απόδοσης της Κανατσούλη *αποστασιοποιημένη αφήγηση*) σε αναλογία προς τη δεσμευτική αφήγηση: αφήγηση που δεσμεύει και αφήγηση που αποστασιοποιεί.

³⁴ βλ. . Schwenke-Wyile (2001), ό.π., σελ. 192.

περίπτωση, ο αφηγητής έχει σαφώς επίγνωση του χρόνου που έχει περάσει ανάμεσα στα γεγονότα της ιστορίας και την αφηγηματική απόδοσή τους³⁵.

3. Αποστασιοποιητική αφήγηση (distancing narration) στην οποία ο ενήλικος αφηγητής ανατρέχει στη νεανική του ηλικία. Αυτό το είδος πρωτοπρόσωπης αφήγησης κρατά τον αναγνώστη σε απόσταση και αυτό γίνεται με την εμφανή χρήση της ειρωνείας. Ο αφηγητής αφηγείται την εμπειρία του με τρόπο που να μην αφήνει περιθώρια βαθύτερης εμπλοκής του αναγνώστη με τα γεγονότα³⁶. Κύριο χαρακτηριστικό της αποστασιοποιητικής αφήγησης είναι ότι η αφήγηση γίνεται από ενήλικο αφηγητή, που επιστρέφει νοερά στη νιότη του. Ο αναδρομικός αφηγητής ενός μακρινού παρελθόντος είναι πιο πιθανό να ασκεί κριτική ή να αντιμετωπίζει με ειρωνεία την παρουσίαση του πρωιμότερου εαυτού του. Ο ώριμος ενήλικος αφηγητής έχει κερδίσει με την εμπειρία μια καλύτερη κατανόηση της παρελθούσας ζωής του, ώστε να την αντιμετωπίζει πια με συγκатаβατικότητα.

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια, η Dorrit Cohn στη δική της καταγραφή των τεχνικών της πρωτοπρόσωπης αφήγησης διακρίνει δύο τύπους αναδρομικής αυτο-αφήγησης: την αρμονική και τη δυσαρμονική. Η Schwenke-Wyile αναγνωρίζει ότι η δεσμευτική αφήγηση (engaging narration) αντιστοιχεί στην αρμονική αφήγηση, με κοινά τους χαρακτηριστικά τη στενή χρονική σχέση γεγονότων και αφήγησης, καθώς και την έλλειψη ειρωνείας εκ μέρους του αφηγητή. Αντίστοιχα, ταυτίζει τη δυσαρμονική αυτό-αφήγηση της Cohn με την αποστασιοποιητική αφήγηση (distancing narration) της δικής της κατηγοριοποίησης. Ουσιαστικά, η τριμερής τυπολογία της Schwenke-Wyile δεν καταργεί τη διμερή διάκριση της Cohn, αλλά τη διευρύνει διακρίνοντας δύο επιμέρους είδη στα όρια της αρμονικής αυτο-αφήγησης³⁷. Συγκεκριμένα, η Schwenke-Wyile υποστηρίζει ότι η αφηγηματική θεωρία χρειάζεται βελτιώσεις και προσθήκες, ώστε να συμπεριλάβει τη διάκριση της άμεσης-δεσμευτικής και μακρινής-δεσμευτικής αφήγησης.

³⁵ βλ. . Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 189 και (2001), ό.π., σελ. 192.

³⁶ βλ. Schwenke-Wyile (2001), ό.π., σελ. 192.

³⁷ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σσ. 124-125. Η Schwenke-Wyile αναγνωρίζει ότι ο δικός της όρος *αποστασιοποιητική αφήγηση* (distancing narration) αποσαφηνίζει τη σχέση μεταξύ του αναγνώστη και του μυθοπλαστικού κόσμου χωρίς να δίνει νέο περιεχόμενο στην ήδη καθιερωμένη έννοια της δυσαρμονικής αφήγησης. Θεωρεί ωστόσο σκόπιμη την εισαγωγή του νέου όρου στην τυπολογία της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, επειδή αναδεικνύει την αντιθετική σχέση με τη «δεσμευτική αφήγηση» (engaging narration).

Μολονότι τόσο η άμεση-δεσμευτική όσο και η μακρινή-δεσμευτική αφήγηση σχετίζονται με χρονική εγγύτητα μεταξύ αφήγησης και ιστορίας, με υπεροχή της οπτικής του χαρακτήρα και με απουσία σκόπιμης ειρωνείας του αφηγητή, η Schwenke-Wyile θεωρεί χρήσιμο έναν τρόπο διάκρισης ανάμεσα σε αφηγητές που, μέσα στα όρια της δεσμευτικής αφήγησης, διαθέτουν την -έστω περιορισμένη- δυνατότητα να «γλιστρούν πάνω και κάτω στον άξονα του χρόνου που συνδέει τα δύο εγώ» και σε αυτούς που δεν έχουν καμία τέτοια δυνατότητα³⁸. Επιπλέον, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η ίδια η Cohn αναγνωρίζει ότι λίγα κείμενα αναπαριστούν καθαρά τις φόρμες της αρμονικής ή δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης. Τα περισσότερα πρωτοπρόσωπα κείμενα παρουσιάζουν μια ενδιάμεση αφηγηματική θέση που κυμαίνεται ανάμεσα στην αναλυτική αναδρομή στο περασμένο «εγώ» και στην πλήρη συγχώνευση με αυτό³⁹. Από αυτήν την άποψη, το τριμερές σχήμα της Schwenke-Wyile, με τη διάκριση της άμεσης και μακρινής δεσμευτικής αφήγησης καλύπτει επαρκώς την απουσία μιας ενδιάμεσης κατηγορίας μεταξύ αρμονικής και δυσαρμονικής αφήγησης.

Εφαρμόζοντας το τριμερές τυπολογικό σχήμα της Schwenke-Wyile για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση στα ευρήματα της παρούσας έρευνας, μπορούμε να αναγνωρίσουμε τα χαρακτηριστικά της δεσμευτικής αφήγησης που προσελκύουν τον αναγνώστη στην ιστορία σε όλες εκείνες τις εξεταζόμενες πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, στις οποίες η απόδοση των γεγονότων γίνεται από έναν αφηγητή απόλυτα προσηλωμένο στις εμπειρίες του χαρακτήρα. Στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις στις οποίες, όπως τεκμηριώθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης, κυριαρχεί η οπτική του έφηβου χαρακτήρα, ο αφηγητής και ο χαρακτήρας σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό συμπίπτουν και συγχέονται στον νου του αναγνώστη παρά την αναπόφευκτη διάκριση ανάμεσα στο αφηγηματικό και το βιωματικό εγώ, που εξ ορισμού υφίσταται σε κάθε αφήγηση μεταγενέστερη της αφηγούμενης πράξης⁴⁰.

³⁸ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 132.

³⁹ βλ. Cohn (2001) ό.π., σελ. 211.

⁴⁰ Για την εξ ορισμού απόσταση που χωρίζει το αφηγηματικό «εγώ» από τη βιωματική εκδοχή του στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση ο Chatman αναφέρει: «ο αφηγητής βρίσκεται σε χώρο και χρόνο διαφορετικά από εκείνα που καταλαμβάνει ο χαρακτήρας. Το «εδώ και τώρα» του αφηγητή είναι διαφορετικό από του χαρακτήρα. Αυτή η συνθήκη ισχύει για κάθε αφηγητή ανεξαρτήτως του πόσο μικρή μπορεί να είναι η απόστασή του από το «εδώ και τώρα» της ιστορίας, όπως για παράδειγμα

Επομένως, συσχετίζοντας τα ευρήματα των προηγούμενων φάσεων της ανάλυσης με τις θέσεις της Schwenke-Wyile, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως δεσμευτικές εκείνες από τις εξεταζόμενες πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, όπου υπερέχει συνολικά ή εν μέρει η οπτική του έφηβου χαρακτήρα, ενώ ο δεσμευτικός αφηγητής στέκεται διακριτικά πίσω από τον χαρακτήρα και "αγκαλιάζει" τον αναγνώστη, ώστε να παρακολουθήσει μαζί του τα γεγονότα της ιστορίας στα πλαίσια μιας σχέσης οικειότητας και εμπιστοσύνης. Με αυτές της συνθήκες αφήγησης, στο υψηλότερο επίπεδο δέσμευσης ο αναγνώστης «βυθίζεται» ολοκληρωτικά στον κόσμο της ιστορίας. Παράλληλα, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως αποστασιοποιητικές τις αφηγήσεις εκείνες, στις οποίες υπερέχει σταθερά η αντίληψη του δεσπόζοντος αφηγητή, ακόμα και όταν περιστασιακά αποκαλύπτει έμμεσα το λόγο, τις σκέψεις και τα συναισθήματα του χαρακτήρα. Έτσι, οι δεσμευτικοί αφηγητές είναι διακριτικοί αφηγητές, που χρησιμοποιούν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης του βιωματικού εαυτού και μεταδίδουν την αφηγηματική πληροφορία από την περιορισμένη οπτική του, ενώ οι αποστασιοποιητικοί αφηγητές είναι έντονα φανεροί αφηγητές, οι οποίοι την ώρα της αφηγηματικής πράξης στέκονται σε μια ευδιάκριτη απόσταση σε σχέση με τα γεγονότα, από την οποία βλέπουν και σχολιάζουν τις πράξεις του βιωματικού εγώ που πρωταγωνιστεί στην ιστορία.

Έτσι, τελικά οι αφηγήσεις που εξετάζονται στην παρούσα μελέτη με βάση τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά που παρουσιάστηκαν εκτενώς στα προηγούμενα κεφάλαια της ανάλυσης μπορούν να διακριθούν ως προς το διαφορετικό είδος απήχησης στον αναγνώστη. Συγκεκριμένα, μπορούν να διακριθούν σε δεσμευτικές, αν προωθούν την προσωπική εμπλοκή του αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας, και σε αποστασιοποιητικές, αν ενισχύουν την αποστασιοποιημένη -όχι ωστόσο απαραίτητα αδιάφορη ή αρνητική- στάση του προς την ιστορία:

συμβαίνει στο επιστολικό μυθιστόρημα». βλ. Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, ό.π., σελ. 142.

ΠΡΩΤΟΠΡΟΣΩΠΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ

Δεσμευτικές	Αποστασιοποιητικές
Μια ανάσα μόνο (2015) Ένας άγγελος στο ταβάνι μου (2015) Το ημερολόγιο ενός δειλού (2014) Άκου το ρυθμό (2014) Γορίλλας στο φεγγάρι (2014) Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου (2014) Ήθελα μόνο να χωρέσω (2013) Καιρός για ήρωες (2013) Χωρίς εσένα; φυσικά και μπορώ (2013) Η μοναξιά των συνόρων (2013) Με λένε...Σύννεφο (2012) Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα (2012) Lalaland (2012) Τσοκο μπλοκ (2010) Στη διαπασών (2009) Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική (2007) Γκάτερ (2007) Η άλλη φωνή (2005) Το ροκ ρεφρέν (1999) Το ξύπνημα της φράουλας (1997) Κάποτε ο κυνηγός (1997)	Η Χαρούλα στους επτά ουρανούς (2013) Στα βήματα της Ιφιγένειας (2013) Μέτωπο στον καθρέφτη (2010) Άγρια παιχνίδια (2008) Αφρικανικό ημερολόγιο (2008) Το χθες του έρωτα (2001) Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες (1992)

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι, μολονότι η Schwenke-Wyile αρχικά επικεντρώνεται στη μελέτη της απήχησης των ποικίλων μορφών πρωτοπρόσωπης αφήγησης, σε επόμενο άρθρο της επιχειρεί να εφαρμόσει την ιδέα της δεσμευτικής αφήγησης και στην περιορισμένη τριτοπρόσωπη αφήγηση (*restricted third-person narration*), βασισμένη στις ομοιότητες της τελευταίας με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Σύμφωνα με τη Schwenke-Wyile, επειδή και οι δύο παραπάνω μορφές αφήγησης βασίζονται σε περιορισμούς, δημιουργούν ένα ιδιαίτερο είδος σχέσεων μεταξύ αφηγητή και αποδέκτη αφήγησης, καθώς και ανάμεσα στο συγγραφέα, το κείμενο και τον αναγνώστη⁴¹. Έτσι, στην περιορισμένη πρωτοπρόσωπη αφήγηση, όπως στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, η δέσμευση του αναγνώστη στην αφήγηση εξαρτάται από τον χειρισμό των περιορισμών της αφηγηματικής προοπτικής.

Συγκεκριμένα, η περιορισμένη τριτοπρόσωπη δεσμευτική αφήγηση, όπως η πρωτοπρόσωπη δεσμευτική αφήγηση, διαμορφώνει μια προσωπική σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη, η οποία τελικά μεταφέρεται στον χαρακτήρα, λόγω της απουσίας -στην πραγματικότητα καλυμμένης παρουσίας- του

⁴¹ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 118.

αφηγητή. Στην περιορισμένη τριτοπρόσωπη αφήγηση, σύμφωνα με τη Schwenke-Wyile, βασικός στόχος του αφηγητή είναι να αποκαλύψει την ιστορία του αφηγητή, γι' αυτό και κατευθύνει την προσοχή του αναγνώστη περισσότερο προς τον χαρακτήρα παρά προς τον αφηγητή της ιστορίας. Η έμφαση στην περιορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα, επισκιάζει την παρουσία του αφηγητή, μολονότι προφανώς ο αφηγητής δεν εξαφανίζεται. Το αποτέλεσμα είναι μια πληρέστερη και εναργέστερη καταγραφή των γεγονότων και των συναισθημάτων από αυτήν που θα ήταν ικανός να δώσει ο χαρακτήρας, χωρίς, ωστόσο, να επεξηγούνται περισσότερα από όσα γνωρίζει ο χαρακτήρας τη στιγμή της εμπειρίας⁴².

Εφαρμόζοντας τις παραπάνω θέσεις στην παρούσα ανάλυση, παράλληλα με τις δεσμευτικές πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις τριτοπρόσωπες δεσμευτικές αφηγήσεις που εμπίπτουν στα παραπάνω χαρακτηριστικά τα οποία η Schwenke-Wyile αναγνωρίζει στην τριτοπρόσωπη περιορισμένη δεσμευτική αφήγηση⁴³. Η αυστηρή τήρηση της εσωτερικής εστίασης σε όλη την έκταση της αφήγησης, η συστηματική παρουσία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα, καθώς και η απουσία ειρωνείας, επεξηγηματικού ή κριτικού σχολιασμού και διαφωτιστικών συμπληρωματικών πληροφοριών για καθοδήγηση του αναγνώστη εξασφαλίζουν τη διακριτική -καλυμμένη- παρουσία του αφηγητή και, συνακόλουθα, την προσωπική εμπλοκή του αναγνώστη στις ιδέες και τα γεγονότα του κόσμου της ιστορίας και την ταύτισή τους με το χαρακτήρα. Σε μικρότερη κλίμακα, το ίδιο αποτέλεσμα εξασφαλίζουν οι εξεταζόμενες τριτοπρόσωπες αφηγήσεις, στις οποίες εντοπίστηκε περιστασιακή παρουσία της εσωτερικής εστίασης σε συνδυασμό με άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα και διακριτική παρουσία του δεσπόζοντος αφηγητή⁴⁴. Έτσι, σε πλαίσιο τριτοπρόσωπης αφήγησης διαμορφώνεται η παρακάτω διάκριση ανάμεσα σε δεσμευτικούς και αποστασιοποιητικούς αφηγητές:

⁴² βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 116-117.

⁴³ Πρόκειται για τις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις *Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε, Η Αλίκη στην πόλη* και *Ανίσχυρος άγγελος*, οι οποίες είχαν τοποθετηθεί στο μιμητικό άκρο της κλίμακας αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα σε προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης.

⁴⁴ Πρόκειται για τα μυθιστορήματα *Στη σκιά της πράσινης βασιλίσσας, Η προφητεία του κόκκινου κρασιού, Σινιάλα με καθρέφτες, Το παιδί της καρδιάς, Νενέ η Σμυρνιά, Το ταξίδι που σκοτώνει*, όπου εντοπίστηκαν συχνές εναλλαγές εστίασης (από τη μηδενική στην εσωτερική).

ΤΡΙΤΟΠΡΟΣΩΠΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ	
Δεσμευτικές	Αποστασιοποιητικές
Η Αλίκη στην πόλη (2014) Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας (2012) Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε (2011) Ανίσχυρος άγγελος (2010) Η προφητεία του κόκκινου κρασιού (2008) Σινιάλα με καθρέφτες (1998) Το παιδί της καρδιάς (1998) Η Νενέ η Σμυρνιά (1993) Το ταξίδι που σκοτώνει (1989)	Η εξαφάνιση (2013) Αρχοντες των σκουπιδιών (2012) Το ρομπότ των βράχων (2012) Δίπλα στην ίδια θάλασσα (2010) Το δέντρο το μονάχο (2010) Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία (2009) Ψίθυροι αγοριών (2009) Άλφα (2009) Το μυστήριο της πέστροφας (2008) Όστρακο στα μαλλιά (2008) Χνότα στο τζάμι (2007) Εννέα καίσαρες (2004) Μάσκα στο φεγγάρι (1997) Γεύση πικραμύδαλο (1996)

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι τα ευρήματα της παρούσας ανάλυσης εμφανίζουν και ένα ενδιαφέρον στοιχείο διαφοροποίησης από τις θέσεις της Schwenke-Wyile, καθώς καταδεικνύουν ότι η αποστασιοποιητική αφήγηση δε σχετίζεται τόσο με τη μεγάλη χρονική απόσταση μεταξύ αφήγησης και ιστορίας, όσο κυρίως με τον ελάχιστο μιμητικό τρόπο αναπαράστασης του εσωτερικού κόσμου του χαρακτήρα που βιώνει τα γεγονότα. Η απουσία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης σε συνδυασμό με την τονισμένη διαμεσολαβητική παρουσία του αφηγητή αποκλείουν την πλήρη συγχώνευση του αφηγηματικού και του βιωματικού «εγώ». Στα προηγούμενα κεφάλαια η κατάταξη των αφηγήσεων σε θέση της κλίμακας που συνδέεται με υψηλό βαθμό διάστασης αφηγητή και χαρακτήρα βασίστηκε στους αφηγηματικούς τρόπους που χρησιμοποιούνται για την αναπαράσταση της εξιστορούμενης εμπειρίας, οι οποίοι τονίζουν την παρουσία του αναδρομικού αφηγητή και διαμορφώνουν ένα σχεδόν απόλυτο καθεστώς κυριαρχίας της γνωστικά υπερέχουσας οπτικής του αφηγητή. Τα ίδια κριτήρια τοποθετούν τις συγκεκριμένες αφηγήσεις στην κατηγορία της αποστασιοποιητικής αφήγησης στο τυπολογικό σχήμα της Schwenke-Wyile.

Με βάση την παραπάνω διαπίστωση, αντικρούεται ο ισχυρισμός της Schwenke-Wyile, που συσχετίζει τη δεσμευτική αφήγηση με την παιδική/εφηβική λογοτεχνία και την αποστασιοποιητική αφήγηση με τη λογοτεχνία ενηλίκων. Η αυξημένη παρουσία δεσμευτικών αφηγήσεων μεταξύ των παιδικών/εφηβικών μυθιστορημάτων δεν αποκλείει την ύπαρξη δεσμευτικών αφηγητών στα όρια της λογοτεχνίας

ενηλίκων. Και αντιστρόφως, όλοι οι αναδρομικοί αφηγητές της παιδικής/εφηβικής λογοτεχνίας δεν είναι απαραίτητα «δεσμευτικοί». Μεταξύ των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων εμφανίζονται έφηβοι αυτοβιογραφικοί αφηγητές που, αν και εξιστορούν γεγονότα από το πρόσφατο παρελθόν τους (*Αφρικανικό ημερολόγιο, Στα βήματα της Ιφιγένειας, Άγρια παιχνίδια, Μέτωπο στον καθρέφτη, Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*), ταυτόχρονα παρουσιάζουν τα έντονα στοιχεία διάστασης αφηγηματικού και βιωματικού εαυτού που ταιριάζουν στην αποστασιοποιητική αφήγηση.

Σε αντίθεση με τον σχετικό ισχυρισμό της Schwenke-Wyile, στην παρούσα ανάλυση αποδεικνύεται ότι το καθοριστικό στοιχείο που διακρίνει τη δεσμευτική από την αποστασιοποιητική αφήγηση δεν είναι τόσο η χρονική απόσταση που χωρίζει τον αφηγητή από την ιστορία, αλλά η αφηγηματική απόσταση που σχετίζεται με τη θέση από την οποία ο αφηγητής αναπαριστά τον κόσμο της ιστορίας. Και η τελευταία ρυθμίζεται αποκλειστικά από τους αφηγηματικούς χειρισμούς του συγγραφέα, με άλλα λόγια, από τις τεχνικές που επιλέγει για τη μετάδοση της αφηγηματικής πληροφορίας. Έτσι, το κριτήριο της αφηγηματικής απόστασης αντικαθιστά εκείνο της χρονικής απόστασης ως ειδοποιού διαφοράς μεταξύ δεσμευτικής και αποστασιοποιημένης αφήγησης. Ανεξάρτητα από το αν ένας αναδρομικός αφηγητής ανακαλεί το μακρινό ή άμεσο παρελθόν του, μπορεί να επιδιώκει τη συγχώνευση με τη συνείδηση του πρωιμότερου εαυτού του ή να επισκοπεί τα γεγονότα από τη θέση του απομακρυσμένου και γνωστικά υπερέχοντα αφηγητή χωρίς καμία ένδειξη συνοχής με το βιωματικό του «εγώ».

Γι' αυτό και στην παρούσα ανάλυση η κατάταξη πέντε αυτοβιογραφικών αφηγήσεων με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή στην κατηγορία της αποστασιοποιητικής πρωτοπρόσωπης αφήγησης συνδέεται στενά με το «συγγραφικό καλούπι» που γίνεται έντονα αντιληπτό πίσω από το εφηβικό «προσωπείο» του αφηγητή. Το αν το ευδιάκριτο συγγραφικό στίγμα είναι ζήτημα συγγραφικής επιλογής ή αδεξιότητας δεν είναι ζητούμενο που εμπίπτει στους σκοπούς και τα ενδιαφέροντα της παρούσας μελέτης. Αυτό που αποδεικνύεται όμως στα πλαίσια της παρούσας ανάλυσης είναι ότι η δεσμευτική αφήγηση, που «αγκαλιάζει» τον αναγνώστη και τον εμπλέκει σε μια προσωπική σχέση εμπιστοσύνης και οικειότητας με τον κόσμο της

ιστορίας, συνδέεται στενά με την αυτο-εξάλειψη της ενήλικης συγγραφικής φωνής που αφηγείται πίσω από την εφηβική αφηγηματική φωνή. Η διάκριση της δεσμευτικής από την αποστασιοποιητική αφήγηση στα όρια της εφηβικής πρωτοπρόσωπης αφήγησης εξαρτάται από την προθυμία (ή κάποτε την ικανότητα) των συγγραφέων εφηβικής λογοτεχνίας να σιγήσουν αυτή τη φωνή.

Εδώ πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι αναγνώστες είναι πιθανό να ενδιαφέρονται για το περιεχόμενο μιας αποστασιοποιητικής αφήγησης εξίσου με εκείνο μιας δεσμευτικής αφήγησης, αλλά δεν εμπλέκονται προσωπικά στην ιστορία στον ίδιο βαθμό, όταν ο αφηγητής τους κρατάει σε μια απόσταση από τον κόσμο της αφηγούμενης ιστορίας. Η απόσταση αυτή σχετίζεται με τον τρόπο ύπαρξης του αφηγητή (τονισμένη ή διακριτική παρουσία) και με τον τρόπο μετάδοσης της αφηγηματικής πληροφορίας, που ρυθμίζεται από τον βαθμό συνοχής μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα και από την επιλογή της κυρίαρχης οπτικής (υπεροχή χαρακτήρα-εστιαστή ή αφηγητή-εστιαστή). Γι' αυτό, ακόμα και σε μια δεσμευτική αφήγηση, οι ευκαιριακές παρεμβάσεις του αφηγητή διακόπτουν την αμεσότητα της αφηγηματικής δέσμευσης, καθιστώντας μακρινό-δεσμευτικό τον τύπο της αφήγησης. Άλλωστε, ο αφηγητής είναι πάντα εκεί, ακόμα κι όταν παραμένει αθέατος. Η παρεμβολή της φωνής του αφηγητή, ακόμα κι αν συμβαίνει περιστασιακά, διαχωρίζει την τριαδική σχέση μεταξύ αφηγητή, χαρακτήρα και αποδέκτη αφήγησης και, κατά συνέπεια, διακόπτει την παρατεταμένη εμπλοκή (δέσμευση) του αναγνώστη με το χαρακτήρα. Έτσι, ακόμα και μέσα στο ίδιο δεσμευτικό κείμενο οι διαφοροποιήσεις στο βαθμό προβολής του αφηγητή μπορούν να επηρεάσουν την εμπαθή προσήλωση του αναγνώστη στην ανάγνωση⁴⁵.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το κριτήριο της αφηγηματικής απόστασης, που συνδέεται με το βαθμό προβολής του αφηγητή και, συνακόλουθα, με την περισσότερο ή λιγότερο μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας, έχει κομβική σημασία

⁴⁵ Γι' αυτό το λόγο, άλλωστε, ανάλογα με τη διάρκεια της εμπλοκής (δέσμευσης) του αναγνώστη στην ιστορία, η Schwenke-Wyile προτείνει τρία επίπεδα δέσμευσης του αναγνώστη: πλήρης δέσμευση, μερική δέσμευση και μη-δέσμευση ή αντι-δέσμευση. Η *πλήρης δέσμευση* (full engagement) σημαίνει ότι κάποιος είναι προσηλωμένος από την αρχή μέχρι το τέλος της αφήγησης και η *μερική δέσμευση* (partial engagement) όταν κάποιος προσηλώνεται για ένα διάστημα. *Μη-δέσμευση* (non engagement) είναι η παθητική περιγραφή που απλά υπονοεί την πλήρη έλλειψη ενδιαφέροντος. Όταν η έλλειψη ενδιαφέροντος είναι ενεργητική, εξαιτίας αναγνωστικών αντιστάσεων που οφείλονται σε αποστροφή ή άρνηση, αυτή η εκδήλωση αρνητικού ενδιαφέροντος περιγράφεται ως *αντι-δέσμευση* (disengagement). βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 199.

και για τη διάκριση μεταξύ άμεσης-δεσμευτικής και μακρινής-δεσμευτικής αφήγησης που εισηγείται η Schwenke-Wyile, και η οποία καλύπτει τις λεπτές διαβαθμίσεις που εμφανίζονται μέσα στα πλαίσια της δεσμευτικής αφήγησης. Επιπρόσθετα, για τη Schwenke-Wyile, εκτός από τις ενδείξεις παρουσίας ενός διακριτικού αναδρομικού αφηγητή, μια από τις βασικές διαφορές ανάμεσα στη μακρινή και την άμεση δεσμευτική αφήγηση είναι και η φανερή επίγνωση του αφηγητή του χρονικού διαστήματος που έχει μεσολαβήσει ανάμεσα στα γεγονότα και στην αφηγηματική τους παρουσίαση.

Ωστόσο, στην παρούσα μελέτη, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα για τη διάκριση δεσμευτικής και αποστασιοποιητικής αφήγησης, το κριτήριο της χρονικής απόστασης δε φάνηκε τόσο καθοριστικό για τη διάκριση ανάμεσα στις δύο κατηγορίες. Αντιθέτως, η απουσία -ή, πιο σωστά, η καλυμμένη παρουσία- του υπερέχοντος αναδρομικού αφηγητή σε συνδυασμό με την αυστηρή προσήλωση στην περιορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα-πρωταγωνιστή και η παρουσία άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης του τελευταίου χαρακτηρίζουν την καθαρή φόρμα της άμεσης-δεσμευτικής αφήγησης, σε αντιπαράθεση με την τονισμένη παρουσία του δεσπόζοντος αφηγητή, την κυριαρχία διευρυμένης οπτικής του αφηγητή και την έμμεση απόδοση της συνείδησης του χαρακτήρα, που χαρακτηρίζουν το άλλο άκρο της αποστασιοποιητικής αφήγησης. Κατά συνέπεια, οι ενδιάμεσες αφηγηματικές καταστάσεις ανάμεσα στις δύο παραπάνω μορφές μπορούν να χαρακτηριστούν μακρινές-δεσμευτικές αφηγήσεις. Άλλωστε, η παρούσα μελέτη δεν επιδιώκει τόσο τις απόλυτες κατηγοριοποιήσεις του τύπου «είναι-δεν είναι», όσο επιχειρεί να τοποθετήσει τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα σε μια διαβαθμιζόμενη κλίμακα ανάλογα με τον βαθμό παρουσίας κάποιων χαρακτηριστικών που συνδέονται με το ένα ή το άλλο άκρο της κατηγοριοποίησης.

Εφαρμόζοντας τις παραπάνω αρχές στις εξεταζόμενες δεσμευτικές πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις του παραπάνω πίνακα, διαπιστώνουμε ότι σε όλες τηρείται η προσήλωση στην περιορισμένη οπτική του βιωματικού "εγώ". Αντιθέτως, στο πλαίσιο της τριτοπρόσωπης αφήγησης, το κριτήριο της αυστηρής τήρησης της εσωτερικής εστίασης διακρίνει με ευκολία τις άμεσες-δεσμευτικές αφηγήσεις από τις μακρινές-δεσμευτικές, όπου η εσωτερική εστίαση δεν είναι σταθερή. Στο πλαίσιο της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, στα μυθιστορήματα *Γορίλλας στο φεγγάρι*, *Χωρίς εσένα*;

φυσικά και μπορώ, Τσόκο μπλοκ, Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική και Γκάτερ, η κυριαρχία έμμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης σε συνδυασμό με τις ενδείξεις παρουσίας του -διακριτικού βέβαια- αναδρομικού αφηγητή αποτελούν αποστασιοποιητικούς παράγοντες που μπορεί να κλονίζουν την παρατεταμένη δέσμευση του αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σχολιαστεί η παρουσία του αναλυτικού ύφους της δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης σε δεσμευτικές αφηγήσεις, καθώς τονίζει την παρουσία μιας γνωστικά ανώτερης συνείδησης που αποδίδει αναδρομικά προγενέστερες συμπεριφορές και διεργασίες, στοιχείο που χαρακτηρίζει και την αποστασιοποιητική αφήγηση. Ωστόσο, η Schwenke-Wyile επισημαίνει ότι για έναν νεαρό αναδρομικό αφηγητή που ανακαλεί το άμεσο παρελθόν δεν έχει μεσολαβήσει χρονικό διάστημα αρκετό που να επιτρέψει στο αφηγηματικό εγώ να επεξεργαστεί τις προεκτάσεις και τη σημασία των γεγονότων⁴⁶. Κατά συνέπεια, ακόμα και αν ο αφηγητής γνωρίζει την άμεση έκβαση των γεγονότων, γνωρίζει μόνο τις βραχυπρόθεσμες συνέπειές τους. Με άλλα λόγια, τα γεγονότα που περιγράφονται είναι ακόμη αρκετά πρόσφατα, ώστε να μην προκαλέσουν το είδος του αναστοχασμού που εμφανίζεται στην περίπτωση του ώριμου ενήλικου ενθυμητή της παιδικής του ηλικίας.

Από την άλλη πλευρά, η αυτοβιογραφική αφήγηση με άμεσες τεχνικές αναπαράστασης συνείδησης (αρμονική αυτο-αφήγηση, αυτο-αφηγημένος μονόλογος, αυτο-παρατιθέμενος μονόλογος), η μονολογική παρουσίαση των ενδιάμεσων μορφών αφήγησης που συζητήθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης (αυτοβιογραφικός μονόλογος, μνημονική αφήγηση, ταυτόχρονη αφήγηση, ημερολογιακή αφήγηση) και η πλέον άμεση τεχνική του αυτόνομου μονολόγου αποτελούν δείγματα άμεσης-δεσμευτικής αφήγησης. Όσο πιο έντονη η παρουσία της άμεσης αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα και όσο πιο διακριτική (καλυμμένη) η παρουσία του αναδρομικού αυτο-αφηγητή, τόσο πιο υψηλό το επίπεδο δέσμευσης στην ιστορία και τόσο πιο καθαρή η φόρμα της άμεσης-δεσμευτικής αφήγησης. Με αυτή την έννοια, οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις *Στη διαπασών, Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα, Άκου το ρυθμό, Ήθελα μόνο να χωρέσω, Ροκ ρεφρέν, Το*

⁴⁶ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 132.

ημερολόγιο ενός δειλού και *Με λένε....Σύννεφο*, στις οποίες δύσκολα διακρίνεται η φωνή του αφηγητή από εκείνη του χαρακτήρα-πρωταγωνιστή, αποτελούν πιο καθαρά δείγματα άμεσης-δεσμευτικής αφήγησης σε σύγκριση με τα μυθιστορήματα *Lalaland*, *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*, *Κάποτε ο κυνηγός*, *Η άλλη φωνή*, *Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου*, *Το ξύπνημα της φράουλας*, *Καιρός για ήρωες*, *Μια ανάσα μόνο*, *Η μοναξιά των συνόρων*, όπου, όπως τεκμηριώθηκε στην προηγούμενη φάση της ανάλυσης, διαπιστώνονται περιστασιακές ενδείξεις παρουσίας του υπερέχοντος αναδρομικού αφηγητή.

Εν τέλει, με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσε να διαμορφωθεί η παρακάτω κλίμακα, η οποία αποτυπώνει τις διαβαθμίσεις μεταξύ των εξεταζόμενων αυτο-αφηγήσεων σε σχέση με το είδος απήγησης της αφήγησης στον αναγνώστη, και συγκεκριμένα σε σχέση με την δέσμευση ή αποστασιοποίηση του αναγνώστη από τον κόσμο της ιστορίας⁴⁷:

ΚΛΙΜΑΚΑ ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΗΣ ΤΗΣ ΕΜΠΛΟΚΗΣ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ ΣΕ ΠΡΩΤΟΠΡΟΣΩΠΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ

Αποστασιοποιητικές	Μακρινές-δεσμευτικές	Άμεσες-δεσμευτικές	
Η Χαρούλα στους επτά ουρανούς Στα βήματα της Ιφιγένειας Μέτωπο στον καθρέφτη Άγρια παιχνίδια Αφρικανικό ημερολόγιο Το χθες του έρωτα Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες	Γορίλλας στο φεγγάρι Χωρίς εσένα; φυσικά και μπορώ Τσόκο μπλοκ Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική Γκάτερ	Μια ανάσα μόνο Ένας άγγελος στο ταβάνι μου Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου Καιρός για ήρωες Η μοναξιά των συνόρων Lalaland Η άλλη φωνή Κάποτε ο κυνηγός Το ξύπνημα της φράουλας	Το ημερολόγιο ενός δειλού Άκου το ρυθμό Ήθελα μόνο να χωρέσω Με λένε....Σύννεφο Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα Στη διαπασών Το ροκ ρεφρέν

⁴⁷ Ουσιαστικά, η συγκεκριμένη κλίμακα αποτυπώνει τις διαβαθμίσεις της διηγητικής-μιμητικής κλίμακας αναπαράστασης της συνείδησης του χαρακτήρα που έχουν ήδη παρουσιαστεί στα δύο προηγούμενα κεφάλαια της ανάλυσης, συνδέοντας τώρα την αφηγηματική κατάσταση με το βαθμό προσωπικής εμπλοκής του αναγνώστη στην αναπαρασταμένη ιστορία.

**ΚΛΙΜΑΚΑ ΔΙΑΒΑΘΜΙΣΗΣ ΤΗΣ ΕΜΠΛΟΚΗΣ ΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΤΗ
ΣΕ ΤΡΙΤΟΠΡΟΣΩΠΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ**

Αποστασιοποιητικές	Μακρινές-δεσμευτικές	Άμεσες-δεσμευτικές
Η εξαφάνιση Άρχοντες των σκουπιδιών Το ρομπότι των βράχων Δίπλα στην ίδια θάλασσα Το δέντρο το μονάχο Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία Ψίθυροι αγοριών Άλφα Το μυστήριο της πέστροφας Οστρακο στα μαλλιά Χνότα στο τζάμι Εννέα καίσαρες Μάσκα στο φεγγάρι Γεύση πικραμύδαλο	Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας Η προφητεία του κόκκινου κρασιού Σινιάλα με καθρέφτες Το παιδί της καρδιάς Η Νενέ η Σμυρνιά Το ταξίδι που σκοτώνει	Η Αλίκη στην πόλη Δε με λένε Ρεγγίνα... Ανίσχυρος άγγελος

Ολοκληρώνοντας την ερμηνευτική εξέταση των ευρημάτων της έρευνας μέσα από το πρίσμα της θεωρίας της Andrea Schwenke-Wyile για τη δεσμευτική αφήγηση, αξίζει να αναφερθεί ότι η παρούσα μελέτη επαληθεύει τις θέσεις της Schwenke-Wyile για τα χαρακτηριστικά που διαφοροποιούν την παιδική-εφηβική λογοτεχνία από τη λογοτεχνία ενηλίκων, αλλά και για τη συμβολή της μελέτης των παιδικών-εφηβικών μυθιστορημάτων στον εκσυγχρονισμό της αφηγηματικής θεωρίας. Πιο συγκεκριμένα, στην τεχνική της δεσμευτικής αφήγησης η Schwenke-Wyile εντοπίζει την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα σε πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις που υιοθετούνται στην παιδική λογοτεχνία και σε εκείνες που εμφανίζονται στη λογοτεχνία των ενηλίκων. Η Schwenke-Wyile υποστηρίζει ότι η αποστασιοποιητική αφήγηση δε συνηθίζεται στα πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα της παιδικής λογοτεχνίας. Περισσότερο ταιριάζει στην λογοτεχνία για ενηλίκους, ιδιαίτερα σε ιστορίες γύρω από την παιδική ηλικία που ενσωματώνουν τις σκέψεις του ενήλικου αφηγητή⁴⁸. Αντίθετα, ισχυρίζεται ότι η δεσμευτική αφήγηση επικρατεί στις εφηβικές πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, όπου νεαροί αφηγητές-πρωταγωνιστές αφηγούνται γεγονότα από το άμεσο παρελθόν τους. Το σύντομο χρονικό διάστημα που χωρίζει την ιστορία από την αφηγηματική πράξη δεν επιτρέπει έναν σφαιρικό και ολοκληρωμένο απολογισμό και, ως εκ τούτου, αποκλείει τη χρήση της αφηγηματικής ειρωνείας. Αντίθετα, ο αφηγητής ενός μακρινού παρελθόντος, κυρίως

⁴⁸ βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 190.

χαρακτηριστικό μυθιστορημάτων για ενήλικους, είναι πιο πιθανό να ασκεί κριτική ή να αντιμετωπίζει με ειρωνεία την παρουσίαση του εαυτού του⁴⁹.

Έτσι, η Schwenke-Wyile υποστηρίζει ότι το βασικό στοιχείο που διαφοροποιεί την πρωτοπρόσωπη αφήγηση στα μυθιστορήματα που απευθύνονται σε παιδιά από αυτά που απευθύνονται σε ενήλικους είναι η χρήση της δεσμευτικής αφήγησης, και κυρίως του πρώτου τύπου. Η άμεση-δεσμευτική πρωτοπρόσωπη αφήγηση συνηθίζεται κυρίως στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία, ενώ εμφανίζεται ελάχιστα στη λογοτεχνία ενηλίκων και μόνο σε εξειδικευμένες μορφές πρωτοπρόσωπης αφήγησης, όπως το επιστολικό και το ημερολογιακό μυθιστόρημα. Γι' αυτό και υποστηρίζει ότι η διάκριση των επιμέρους τύπων πρωτοπρόσωπης αφήγησης συμβάλλει, στην καλύτερη κατανόηση των χαρακτηριστικών που διαφοροποιούν την παιδική και εφηβική λογοτεχνία από τη λογοτεχνία ενηλίκων, ενώ αναδεικνύει συγχρόνως την ανάγκη διεύρυνσης της αφηγηματικής θεωρίας, ώστε να συμπεριλάβει μορφές αφήγησης που συνηθίζονται σε παιδικά και εφηβικά μυθιστορήματα⁵⁰.

Οι παραπάνω ισχυρισμοί επιβεβαιώνονται από τα ευρήματα της παρούσας μελέτης, η οποία εξετάζει ένα ευρύ σώμα κειμένων. Είναι προφανής η ισχυρή προτίμηση στην δεσμευτική αφήγηση μεταξύ των συγγραφέων που επιλέγουν την πρωτοπρόσωπη τεχνική στην κατηγορία που εξετάζουμε. Από τις εικοσιοκτώ (28) πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις που εξετάστηκαν μόνο οι επτά (7) χαρακτηρίστηκαν αποστασιοποιητικές. Μάλιστα, φαίνεται να ενισχύεται συνεχώς μεταξύ των συγγραφέων της συγκεκριμένης κατηγορίας η ροπή προς τα είδη αφήγησης που εμπλέκουν προσωπικά τον έφηβο αναγνώστη, καθώς ειδικά την τελευταία πενταετία ελάχιστες αφηγήσεις δεν είναι δεσμευτικές. Επιπλέον, η κατάταξη αρκετών από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα στην κατηγορία της άμεσης-δεσμευτικής αφήγησης, αποδεικνύει ότι η διεύρυνση της σύγχρονης αφηγηματικής θεωρίας, ώστε να περιλαμβάνει και δείγματα από την παιδική και εφηβική λογοτεχνία, μπορεί να εμπλουτίσει τις θέσεις της και να αποδώσει

⁴⁹ βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 186.

⁵⁰ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σσ. 132-133. Επιπλέον, η Schwenke-Wyile υπογραμμίζει την ανάγκη συστηματικής μελέτης της φωνής του αφηγητή-χαρακτήρα στις άμεσες δεσμευτικές πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, που έχουν εντυπωσιακά πολλαπλασιαστεί μετά την πρώτη εμφάνισή του είδους στο πρόσωπο του Holden Caulfield, του χαρακτήρα-αφηγητή του μυθιστορήματος του J. Salinger *Φύλακας στη Σίκαλη*.

ενδιαφέρουσες προσθήκες και αναθεωρήσεις στα καθιερωμένα τυπολογικά σχήματα.

Ο υψηλός βαθμός συγχώνευσης μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα που συνδέεται με αυστηρή εφαρμογή της εσωτερικής εστίασης, η οποία τηρείται με συνέπεια σε όλη την έκταση μιας αναδρομικής αυτό-διηγητικής αφήγησης, θεωρείται γενικότερα φαινόμενο σπάνιο στη λογοτεχνία των ενηλίκων. Η Schwenke-Wyile υποστηρίζει τη σπανιότητα της άμεσης-δεσμευτικής αφήγησης στη λογοτεχνία ενηλίκων επικαλείται την Dorrit Cohn, η οποία αναφέρει την *Πείνα* του Knut Hamsun ως το μόνο παράδειγμα καθαρής αρμονικής αφήγησης⁵¹. Μάλιστα, για να τεκμηριώσει τη θέση της επικαλείται την άποψη του Patrick O'Neill (1994) για τη σπάνια και μη εκτεταμένη εμφάνιση του τύπου της «απλής εστίασης» (simple focalization). Συγκεκριμένα, ο Patrick O'Neill διακρίνει τρία επίπεδα εστίασης: α. την *απλή εστίαση* (simple focalization), όπου εμπλέκεται ένας μόνο εστιαστής-χαρακτήρας β. τη *μικτή εστίαση* (compound focalization), όπου εμπλέκονται περισσότεροι από έναν εστιαστές (όπως όταν η οπτική του χαρακτήρα υποτάσσεται και εμπεριέχεται στην οπτική ενός εξωτερικού εστιαστή) και γ. τη *σύνθετη εστίαση* (complex focalization), σε περιπτώσεις όπου η εστίαση είναι ασαφής και απροσδιόριστη. Σχετικά με το πρώτο είδος, την *απλή εστίαση*, όπου ο αφηγητής λειτουργεί ως μοναδικός εστιαστής ο O'Neill επισημαίνει ότι είναι σπάνια και πρακτικά δεν εμφανίζεται ποτέ σε όλη την έκταση ενός μυθιστορήματος, αλλά μόνο σε μικρά κειμενικά αποσπάσματα⁵².

Την παραπάνω διαπίστωση του O'Neill αντικρούει η Schwenke-Wyile υποστηρίζοντας ότι η άμεση-δεσμευτική αφήγηση, η οποία προφανώς σχετίζεται με τον τύπο της απλής εστίασης (ταύτιση αφηγητή και εστιαστή), είναι πολύ διαδεδομένη στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία και μάλιστα, εκεί όπου εμφανίζεται, διατηρείται σε όλη την έκταση του μυθιστορήματος⁵³. Στην παρούσα μελέτη, οι αφηγήσεις με τη διαπιστωμένη σταθερή κυριαρχία της αντίληψης του έφηβου χαρακτήρα και την απόλυτη εφαρμογή των περιορισμών της εσωτερικής εστίασης επιβεβαιώνουν τον ισχυρισμό της Schwenke-

⁵¹ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 132.

⁵² βλ. O'Neill, P. (1994). *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: Toronto UP, σελ. 90.

⁵³ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 133.

Wyile. Τα μυθιστορήματα που εξετάζονται στα πλαίσια της παρούσας έρευνας είναι ενδεικτικά των διαφορετικών χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν γενικότερα τους σύγχρονους έφηβους αναδρομικούς αυτοδιηγητικούς αφηγητές σε σύγκριση με τους κλασικού τύπου αυτοβιογραφικούς αφηγητές της λογοτεχνίας των ενηλίκων. Με αυτή την έννοια, οι σύγχρονες εφηβικές αυτό-αφηγήσεις φαίνεται να αποτελούν πρόσφορο έδαφος για να δημιουργηθούν αφηγηματικές συνθήκες απόλυτης εστίασης στο «εγώ» της δράσης στα όρια της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, οι οποίες μάλιστα, με τους όρους της Schwenke-Wyile, είναι ιδιαίτερα δεσμευτικές για τους αναγνώστες.

3.2.2. Η συντροφική σχέση αφηγητή και αναγνώστη

Όπως παρουσιάστηκε με σαφήνεια στην προηγούμενη ενότητα η εμπλοκή του αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας συνδέεται με τον βαθμό που μια αφήγηση καλεί τον αναγνώστη να φανταστεί τον εαυτό του κοντά ή ακόμα και στη θέση του χαρακτήρα-πρωταγωνιστή. Η Schwenke-Wyile με την έννοια της δεσμευτικής αφήγησης ουσιαστικά αποδίδει τη δική της προσέγγιση στο ζήτημα της ταύτισης του αναγνώστη με το χαρακτήρα, αξιοποιώντας την αντίληψη της Robyn Warhol (811) για τον *δεσμευτικό αφηγητή* ο οποίος "απευθύνεται σε ένα Εσύ με την πρόθεση να προκαλέσει ταύτιση στο πρόσωπο που κρατάει το βιβλίο και διαβάζει, ακόμα και αν το Εσύ του κειμένου ελάχιστα ή καθόλου δεν μοιάζει με το συγκεκριμένο πρόσωπο⁵⁴". Ομοίως, η Susan Lanser χρησιμοποιεί τον όρο *συγγένεια* (affinity) για να χαρακτηρίσει την ικανότητα των αναγνωστών να ταυτιστούν με τους αφηγητές: "η συγγένεια με έναν χαρακτήρα εξαρτάται από τον βαθμό στον οποίο ο χαρακτήρας "υποκειμενικοποιείται", δηλαδή του αποδίδεται ανθρώπινη συνείδηση. Κατά κανόνα, όσο πιο πολλές υποκειμενικές πληροφορίες έχει ο αναγνώστης για τον χαρακτήρα, τόσο πιο ισχυρή η συγγένεια μαζί του. Όταν ο αφηγητής συνειδητά αποκαλύπτει όχι μόνο εμπειρίες, αλλά επίσης σκέψεις και συναισθήματα, ο αναγνώστης αποκτά πρόσβαση σε ένα πλήθος από υποκειμενικές πληροφορίες, που

⁵⁴ βλ. Warhol, R.R. (1986). Towards a theory of the engaging narrator: earnest interventions in Gaskell, Stowe and Eliot. *PMLA* 101.5, ό.π. σελ. 811.

επιτρέπουν μια ισχυρή *συγγένεια* και μια υψηλή αίσθηση οικειότητας ανάμεσα στον αφηγητή και τον αναγνώστη.⁵⁵ "

Είναι γενικώς αποδεκτό στη θεωρία της αφήγησης ότι η έμφαση στην εσωτερική αναπαράσταση προωθεί την ταύτιση του αναγνώστη με τον χαρακτήρα. Ο Wayne Booth, για παράδειγμα, γράφει: «Αν ένας συγγραφέας επιθυμεί έντονη συμπάθεια για χαρακτήρες που δεν παρουσιάζουν ισχυρές αρετές που να την προκαλέσουν, τότε η ψυχική ζωηρότητα της εκτεταμένης εσωτερικής αναπαράστασης θα τον βοηθήσει⁵⁶. Στην προηγούμενη ενότητα, αναδείχθηκε η σχέση των αφηγηματικών τεχνικών αναπαράστασης συνείδησης με τον βαθμό ταύτισης του αναγνώστη με τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα και, συνακόλουθα, εμπλοκής του στον κόσμο της ιστορίας. Στην παρούσα ενότητα, διερευνάται ένας άλλος τρόπος με τον οποίο η αποτύπωση των εσωτερικών διεργασιών στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα επηρεάζει την εμπειρία της ανάγνωσης, διαμορφώνοντας μια συντροφική σχέση οικειότητας μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη. Η τελευταία εμφανίζεται στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με έφηβο ενδοδιηγητικό αφηγητή, οι οποίες, όπως φάνηκε από το προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης, κυριαρχούν στο σώμα κειμένων που εξετάζεται στην παρούσα μελέτη.

Ένα από τα πιο προφανή και τα πιο σημαντικά συμπεράσματα που προκύπτει από την παρούσα έρευνα στην κατηγορία των μυθιστορημάτων για μεγαλύτερους εφήβους είναι η προτίμηση των συγγραφέων στην τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή. Σε σύνολο πενήντα-ένα (51) μυθιστορημάτων και είκοσι οκτώ (28) πρωτοπρόσωπων αφηγήσεων, εμφανίζονται είκοσι δύο (22) πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με ενδοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος διανύει την τελευταία φάση της εφηβείας ή μόλις έχει ενηλικιωθεί, όπως ακριβώς και ο υπονοούμενος αναγνώστης στον οποίο απευθύνονται. Στο υλικό της παρούσας έρευνας εμφανίζεται ένα πλήθος από εφήβους ή νεαρούς ενήλικες χαρακτήρες-αφηγητές, οι οποίοι συνειδητά εξιστορούν εμπειρίες από το πρόσφατο παρελθόν τους: ο Αλέξανδρος (*Γκάτερ*), η Λου (*Lalaland*), η Νίκη (*Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ*), ο Αλέξης (*Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*), η Μαρίνα (*Η άλλη φωνή*), ο

⁵⁵ βλ. Lanser, S. S. (1981). *The Narrative Act: point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, σελ. 206.

⁵⁶ βλ. Booth (1983), ό.π., σσ. 377-388.

Θανάσης (*Στη διαπασών*), η Τζένη (*Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*), η Δήμητρα (*Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου*), η Χριστιάννα, η Μαίρη, ο Θάνος, η Βάσια, ο Μιχάλης, ο Κώστας (*Άκου το ρυθμό*), ο Αλέξιος (*Το ζύπνημα της φράουλας*), ο Γιώργος (*Καιρός για ήρωες και Μια ανάσα μόνο*), η Ζωή (*Ηθελα μόνο να χωρέσω*), η Χαμιντάνα (*Η μοναξιά των συνόρων*), ο Λίνος (*Ροκ ρεφρέν*), ο Θοδωρής και οι Νίκος (*Το ημερολόγιο ενός δειλού*), η Νεφέλη (*Με λένε....Σύννεφο*), η Μπέθανυ (*Αφρικανικό ημερολόγιο*), η Αντριάνα (*Άγρια παιχνίδια*), ο Οδυσσέας (*Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*), η Κρύστα (*Μέτωπο στον καθρέφτη*) και η Τατιάνα (*Στα βήματα της Ιφιγένειας*). Σε όλες τις παραπάνω αφηγήσεις με νεαρό ενδοδιηγητικό αφηγητή, η εμπειρία της ανάγνωσης επηρεάζεται και από το είδος επικοινωνίας που διαμορφώνεται ανάμεσα στον χαρακτήρα-αφηγητή και τον ομήλικό του υπονοούμενο αναγνώστη.

Σύμφωνα με τη Schwenke-Wyile, η οποία συνδέει την έννοια της δέσμευσης και με τον τρόπο με τον οποίο ο αφηγητής απευθύνεται προς τον υποτιθέμενο αναγνώστη του⁵⁷, η ενεργητική δεσμευτική αφήγηση (active engaging narration), αναφέρεται στη χρήση άμεσης αποστροφής προς τον αναγνώστη, όπως για παράδειγμα, όταν απευθύνεται σε αυτόν σε β' πρόσωπο ή όταν τον προσφωνεί «αγαπητέ αναγνώστη». Στην περίπτωση αυτή, ο υπονοούμενος αναγνώστης φανερά και επανειλημμένα δέχεται υπενθυμίσεις του ρόλου του ως αποδέκτη της αφήγησης. Αντιθέτως, η παθητική δεσμευτική αφήγηση (passive engaging narration) αναφέρεται στη χρήση της υπονοούμενης αποστροφής, που μπορεί να είναι συνεχής αλλά καλυμμένη⁵⁸. Παράλληλα, σε σχέση με το είδος του αναγνώστη στον οποίο υποτίθεται ότι απευθύνεται η αφήγηση η Schwenke-Wyile επισημαίνει ότι υιοθετεί τη διάκριση της Lanser ανάμεσα στην "ιδιωτική φωνή" (private voice), όταν η αφηγηματική φωνή απευθύνεται σε έναν μυθοπλαστικό, επινοημένο χαρακτήρα -δηλαδή έναν ενδοδιηγητικό αποδέκτη αφήγησης- και τη "δημόσια

⁵⁷ Οι όροι ενεργητική και παθητική δέσμευση είναι μια επιπλέον διάκριση τύπων μέσα στα όρια της δεσμευτικής αφήγησης. Τόσο η άμεση όσο και η δεσμευτική αφήγηση μπορούν να είναι ενεργητικές ή παθητικές ανάλογα με το είδος της αποστροφής προς τον αναγνώστη που εγγράφεται μέσα στο κείμενο. Στην παθητική δεσμευτική αφήγηση οι αναγνώστες είναι πολύ περισσότερο βυθισμένοι στην ιστορία, ενώ στην ενεργητική δεσμευτική αφήγηση τους γίνονται συχνές υπενθυμίσεις ότι διαβάζουν και ταυτόχρονα παρακινούνται να αναλογιστούν τη σχέση ανάμεσα σε ό,τι διαβάζουν και στην πραγματική τους ζωή. Η ενεργητική αφήγηση προσελκύει την προσοχή του αναγνώστη στην πράξη της ανάγνωσης ενώ παράλληλα απαιτεί μια αντίδραση σε αυτά που μόλις άκουσαν. βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 198.

⁵⁸ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ: 119.

φωνή" (public voice), όταν η αφηγηματική φωνή απευθύνεται στο αναγνωστικό κοινό έξω από το κείμενο, αντίστοιχο με τον πραγματικό αναγνώστη⁵⁹.

Από τις εξεταζόμενες αφηγήσεις ελάχιστες περιλαμβάνουν μια "ιδιωτική φωνή" με αφηγητές που απευθύνουν την εξιστόρησή τους σε συγκεκριμένο αποδέκτη: Όπως αναφέρθηκε αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο, στο μυθιστόρημα *Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ* η έφηβη ενδοδιηγητική αφηγήτρια αφηγείται σταθερά σε β' πρόσωπο, απευθύνοντας την αφήγησή της στον επίσης ενδοδιηγητικό ήρωα της ιστορίας με τον οποίο είναι ερωτευμένη. Επιπλέον, στα μυθιστορήματα *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες* και *Μέτωπο στον καθρέφτη* οι έφηβοι χαρακτήρες-αφηγητές απευθύνουν την εξιστόρησή τους φανερά στον συγγραφέα, κλονίζοντας τη μιμητική ψευδαίσθηση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Όλες οι υπόλοιπες παραπάνω αφηγήσεις ανήκουν στον τύπο της "δημόσιας φωνής" διαμορφώνοντας συνθήκες φανερότητας ή, πιο συχνά, καλυμμένης επικοινωνίας με το εξωκειμενικό αναγνωστικό κοινό, η οποία επηρεάζει καθοριστικά την προσωπική εμπλοκή του τελευταίου στον κόσμο της αναπαριστώμενης ιστορίας.

Στην κλασική πλέον μελέτη του Gerald Prince για την έννοια του αποδέκτη της αφήγησης (narratee) επισημαίνονται τα ακόλουθα κειμενικά χαρακτηριστικά που κάνουν εμφανή την παρουσία αποδέκτη⁶⁰: α. Η χρήση του β' προσώπου, ως έκφραση αποστροφής προς τον αποδέκτη της αφήγησης β. ρητορικές ερωτήσεις και απαντήσεις γ. Παρενθετικές φράσεις, οι οποίες λειτουργούν επεξηγηματικά και προσθετικά και οι οποίες δείχνουν την ανάγκη του αφηγητή να επικοινωνήσει με τον αποδέκτη της αφήγησης και δ. Λεκτικοί δείκτες, οι οποίοι ενδέχεται είτε να αποτελούν το β' όρο της σύγκρισης είτε να λειτουργούν παραβολικά (για παράδειγμα φράσεις του τύπου "όπως γνωρίζετε", "όπως ήδη έχουμε πει", κ.α.) ή φράσεις που δηλώνουν ότι αφηγητής και αποδέκτης έχουν κοινή γνώση ενός θέματος. Ερευνώντας τα παραπάνω χαρακτηριστικά στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα, σε πέντε από τις

⁵⁹ βλ. Lanser, S. S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press, σελ. 142. Η ίδια η Swchenke-Wyile (2003: 119) επισημαίνει την αντιστοιχία της «δημόσιας φωνής» και «ιδιωτικής φωνής» με τον ενδοδιηγητικό αποδέκτη αφήγησης στην τυπολογία του Genette (*Narrative Discourse Revisited*: 131), καθώς και την αντιστοιχία της «δημόσιας φωνής» με τον εξωδιηγητικό αποδέκτη αφήγησης.

⁶⁰ βλ. Prince, G. (1980). Introduction to the Study of the Narratee, στο J. P. Tompkins (επιμ.) *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, σσ.7-25. Αναφέρονται και στο Παπαντωνάκης (2009), ό.π., σελ. 391.

παραπάνω αφηγήσεις εμφανίζονται στοιχεία ενεργητικής αφήγησης με άμεσες αποστροφές του χαρακτήρα-αφηγητή προς έναν αποδέκτη αφήγησης. Στις περιπτώσεις αυτές, επειδή ο τελευταίος δεν προσδιορίζεται, δημιουργείται η αίσθηση ότι ο αφηγητής απευθύνεται απευθείας στον αναγνώστη. Στα μυθιστορήματα *Άγρια παιχνίδια* και *Γκάτερ* υπάρχουν δείγματα άμεσης αποστροφής σε β' πρόσωπο τα οποία, αν και περιορίζονται είτε μόνο στην αρχή -στο πρώτο-, είτε το τέλος της αφήγησης -το δεύτερο-, δημιουργούν ένα πλαίσιο φανεράς επικοινωνίας του ενδοδιηγητικού αφηγητή με το εξωκειμενικό αναγνωστικό κοινό. Ομοίως, στα μυθιστορήματα *Η άλλη φωνή* και *Αφρικανικό ημερολόγιο* λεκτικοί δείκτες, όπως για παράδειγμα φράσεις του τύπου "όπως είπα", "θα μιλήσω για αυτά παρακάτω" κλπ. και περιστασιακές αποστροφές σε β' πρόσωπο (μόνο στο μυθιστόρημα *Η άλλη φωνή*) υπενθυμίζουν στον αναγνώστη την πράξη της αφήγησης και έμμεσα τον παρακινούν να αναλογιστεί τη σχέση ανάμεσα σε ό,τι διαβάζει και στην πραγματική του ζωή. Η πιο έντονα ενεργητική αφήγηση εμφανίζεται στο μυθιστόρημα του Βασίλη Παπαθεοδώρου *Στη διαπασών* με συχνές άμεσες αποστροφές σε ένα ακροατήριο που δεν προσδιορίζεται και το οποίο καλείται να εμπλακεί ενεργά στον μυθοπλαστικό κόσμο του χαρακτήρα-αφηγητή. Μ' αυτή τη συνεχή υπενθύμιση της επικοινωνίας, ο αναγνώστης αναπόφευκτα αντιλαμβάνεται το αφηγηματικό εγώ ως μια προσωπικότητα που εμμέσως του θέτει ερωτήματα, στα οποία καλείται να ανταποκριθεί: «*Πώς σου φαίνομαι; Πώς σου φαίνεται η ιστορία μου; Με πιστεύεις;*».

Παρά την απουσία φανερών ενδείξεων αποστροφής προς κάποιον αποδέκτη της αφήγησης, και στις υπόλοιπες παραπάνω αφηγήσεις, ο έφηβος χαρακτήρας-αφηγητής θέτει τα ίδια σιωπηρά ερωτήματα, διαμορφώνοντας συνθήκες συνεχούς, αλλά καλυμμένης επικοινωνίας με τον αναγνώστη, η οποία επηρεάζει καθοριστικά την προσωπική εμπλοκή του τελευταίου στον κόσμο της αναπαριστώμενης ιστορίας. Στην υποτιθέμενη ημερολογιακή αφήγηση *Με λένε σύννεφο*, και στις ρεαλιστικές ημερολογιακές αφηγήσεις *Ήθελα μόνο να χωρέσω*, *Ροκ ρεφρέν*, *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, *Η μοναξιά των συνόρων* και *Στα βήματα της Ιφιγένειας*, οι αυτο-απευθυνόμενοι αφηγητές επικοινωνούν έμμεσα με τον αναγνώστη, καθώς ο τελευταίος έχει πρόσβαση στις πιο μύχιες σκέψεις τους. Παράλληλα, στα μυθιστορήματα *Lalaland*, *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*, *Το ζύπνημα της φράουλας*, *Καιρός για ήρωες*, *Μια ανάσα μόνο*, *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*, *Άκου το ρυθμό*, *Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου*, η επικοινωνία με τον

αναγνώστη δε δηλώνεται φανερά, αλλά υπονοείται από την -όχι το ίδιο συχνή σε όλες τις αφηγήσεις- παρουσία πληροφοριών, τις οποίες ένας αποδέκτης δε θα χρειαζόταν αν ήταν παρών στη σκηνή (για παράδειγμα πληροφορίες για το σκηνικό ή τα πρόσωπα που εμφανίζονται στην ιστορία), καθώς και πληροφοριών που θα ήταν εξίσου πλεονάζουσες, αν ο χαρακτήρας-αφηγητής απευθυνόταν στον εαυτό του (όπως πληροφορίες σχετικά με το παρελθόν του, την κατάστασή του, την προσωπικότητά του, την εξωτερική του εμφάνιση, τις συνήθειές του κλπ.).

Οι συγκεκριμένες πληροφορίες, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη φάση της ανάλυσης, που αποτελούν στοιχεία *προφανούς έκθεσης* (*explicit exposition*) με τους όρους της Cohn, τονίζουν την ύπαρξη υπερέχοντα αφηγητή που ρυθμίζει το αφηγηματικό υλικό, αλλά και την ύπαρξη αποδέκτη αφήγησης που χρειάζεται τις συγκεκριμένες πληροφορίες. Ομοίως, και ο Chatman επισημαίνει ότι κάθε τμήμα ενός αφηγηματικού κειμένου που δεν είναι "ξερός" διάλογος ή απολογισμός δράσης χωρίς αφηγηματικό σχολιασμό, ειδικά εκείνα τα τμήματα που περιέχουν επεξηγηματικές πληροφορίες πιστοποιούν την ύπαρξη αποδέκτη αφήγησης⁶¹. Στις συγκεκριμένες περιπτώσεις, υπονοείται ότι ο αφηγητής απευθύνεται σε κάποιον, ακόμα και αν αυτός δεν προσδιορίζεται μέσα στο κείμενο⁶². Στο ίδιο πλαίσιο, ο James Phelan, στην εξειδικευμένη του μελέτη για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση με ενδοδιηγητικό αφηγητή (*character-narration*)⁶³, εισάγει την έννοια της *πλεονάζουσας αφήγησης* (*redundant telling*), για να χαρακτηρίσει τις πληροφορίες που χωρίς κίνητρο παρέχει ένας χαρακτήρας-αφηγητής σε έναν αποδέκτη που ήδη τις γνωρίζει -είτε πρόκειται για άλλον ενδοκειμενικό χαρακτήρα είτε για τον ίδιο του τον εαυτό- και οι οποίες, στην πραγματικότητα, συνδέονται με την επικοινωνία του συγγραφικού αφηγητή με το αναγνωστικό κοινό⁶⁴. Με αυτή την έννοια, τα στοιχεία πλεονάζουσας αφήγησης που διαπιστώθηκαν στις συγκεκριμένες αφηγήσεις, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα αναλυτικά για κάθε μυθιστόρημα, ακόμα κι αν είναι περιορισμένα για να συντηρούν την ψευδαίσθηση της μιμητικής

⁶¹ βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 257

⁶² Η Rimmon-Kenan αναφέρει ότι, σε αναλογία με τους φανερούς (*overt*) και καλυμμένους (*covert*) αφηγητές, όμοια διάκριση εμφανίζεται και στους αποδέκτες αφήγησης. βλ. Rimmon-Kenan (1983), ό.π., σελ. 105.

⁶³ Η εξειδικευμένη μελέτη του James Phelan έχει τον εύγλωττο τίτλο: *Living to tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

⁶⁴ βλ. Phelan (2005), ό.π., σσ. 11-12.

αναπαράστασης, έμμεσα πιστοποιούν τη συνεχή, καλυμμένη επικοινωνία του αφηγητή με τον αναγνώστη.

Σε όλες τις παραπάνω αυτο-αφηγήσεις, είτε απευθύνονται με άμεσο είτε με έμμεσο τρόπο σε κάποιον αποδέκτη, η επικάλυψη του τελευταίου με τον αναγνώστη δημιουργεί την αίσθηση ότι ο αφηγητής διαπερνά τον "τέταρτο τοίχο" που χωρίζει τον κόσμο της μυθοπλασίας από την πραγματικότητα, για να επικοινωνήσει απευθείας με τον αναγνώστη. Η συγκεκριμένη μορφή υπέρβασης των ορίων μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας μέσα από την επικοινωνία μιας ενδοδιηγητικής με μια εξωδιηγητική οντότητα εμφανίζεται μόνο στις ιδιαίτερες συνθήκες της πρωτοπρόσωπης αφήγησης με ενδοδιηγητικό χαρακτήρα-αφηγητή, όταν αυτή, ενώ φαίνεται να απευθύνεται σε κάποιον, δεν περιέχει συγκεκριμένο αποδέκτη αφήγησης μέσα στον κόσμο της ιστορίας. Ο Del Conte, βασισμένος σε ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά που έχει καθορίσει ο Gerald Prince στη μελέτη του για τον αποδέκτη αφήγησης, δηλαδή στην αντίληψη ότι, όπως κάθε αφήγηση προϋποθέτει τουλάχιστον έναν αφηγητή, ομοίως προϋποθέτει τουλάχιστον έναν αποδέκτη⁶⁵, εισάγει την πολύ χρήσιμη έννοια του *απόντος αποδέκτη* (*absentee narratee*)⁶⁶. Η έννοια του Del Conte αποδίδει ένα σύνθητες φαινόμενο για την αφήγηση με ενδοδιηγητικό χαρακτήρα-αφηγητή, κατά το οποίο δημιουργείται και συντηρείται η ψευδαίσθηση ότι κάποιος μέσα από τον κόσμο της ιστορίας ακούει την αφήγηση, ακόμα κι αν δεν παρέχονται κειμενικές ενδείξεις στην αφηγηματική δομή για την παρουσία αποδέκτη την ώρα της αφηγηματικής πράξης.

Με όρους της αφηγηματολογίας, στο παραπάνω φαινόμενο του *απόντος αποδέκτη* λείπει ο ένας κρίκος από την καθιερωμένη ρητορική αλυσίδα (συγγραφέας -

⁶⁵ βλ. Prince (1980), ό.π., σελ. 7. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί το εξής: Η βασική αντίληψη ότι η αφήγηση είναι μια μορφή επικοινωνίας και ως τέτοια προϋποθέτει αφηγητή και αποδέκτη αναπτύχθηκε κυρίως από τον Chatman (1978), ο οποίος, με τη σειρά του, στηρίχθηκε στη θεωρία του Wayne Booth (1961). Πριν από την εξειδικευμένη μελέτη του Prince στην έννοια του narratee, η παρουσία του αποδέκτη στο επικοινωνιακό φαινόμενο της αφήγησης, επισημαίνεται στο κλασικό πλέον διάγραμμα του Chatman με τους έξι παράγοντες που συμμετέχουν στην αφηγηματική διαδικασία (βλ. Chatman 1978: 151). Ομοίως, ο Mikhail Bakhtin με την έννοια της *απεύθυνσης* (addressivity) προσδιορίζει την αναπόφευκτη σχέση ανάμεσα στον αφηγητή και στον αποδέκτη: "Κάθε λέξη που απευθύνεται αναμένει μια απάντηση και δε μπορεί να αποφύγει την επίδραση της αναμενόμενης λέξης". βλ. Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (μτφ. C. Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press, σελ. 280.

⁶⁶ βλ. Del Conte, M. (2007). "A further Study of Present Tense Narration: The Absentee Narratee and Four-Wall Present Tense in Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and *Disgrace*", *Journal of Narrative Theory* 37.3, σσ. 432-433.

αφηγητής - αποδέκτης αφήγησης - αναγνώστης), στην οποία ο αποδέκτης αφήγησης διαδραματίζει το ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στον αφηγητή και τον αναγνώστη⁶⁷. Κατά συνέπεια, η έλλειψη αυτού του κρίκου φέρνει τον αναγνώστη πλησιέστερα στον αυτοδιηγητικό αφηγητή. Ο Del Conte υποστηρίζει ότι η τεχνική του *absentee narratee*, δημιουργεί μια αφηγηματική "τρύπα", ένα κενό στον κόσμο της μυθοπλασίας που αναπληρώνεται από τον πραγματικό αναγνώστη⁶⁸. Ο αναγνώστης γίνεται το άμεσο κοινό της αφήγησης του χαρακτήρα-αφηγητή και καλείται από τον ίδιο τον αφηγητή να διεισδύσει μέσα στον κόσμο της ιστορίας. Στην περίπτωση αυτή, ο Del Conte εξηγεί ότι κλονίζεται η οντολογική διάκριση ανάμεσα στον κόσμο της ιστορίας και στον πραγματικό κόσμο του αναγνώστη⁶⁹. Σε μια αφηγηματική διαδικασία που φαίνεται να υπερβαίνει τα όρια που διακρίνουν τη μυθοπλασία από την πραγματικότητα, οι πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με ενδοδιηγητικό αφηγητή, αλλά χωρίς συγκεκριμένο ενδοδιηγητικό αποδέκτη αφήγησης, φαίνονται να περιέχουν έφηβους χαρακτήρες-αφηγητές που, συνειδητά ή μη, επικοινωνούν άμεσα με το αναγνωστικό κοινό.

Αυτό που έχει μεγάλο ενδιαφέρον στην κατηγορία που εξετάζουμε είναι ότι η ευρύτητα επιλεγμένη τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή διαμορφώνει ένα καθεστώς επικοινωνίας με τον αναγνώστη, κατά το οποίο ο αφηγητής όχι μόνο καλεί τον εξωκειμενικό αναγνώστη να διεισδύσει στον δικό του μυθοπλαστικό κόσμο, αλλά, επιπλέον, τον καλεί να εμπλακεί σε μια συντροφική σχέση μαζί του. Στην πρώτη ενότητα για τη ρητορική διάσταση της αφήγησης, αναφέρθηκε η γενικότερα αποδεκτή αντίληψη ότι η σχέση που θα διαμορφώσει ο πραγματικός αναγνώστης απέναντι σε ένα κείμενο εξαρτάται από την ικανότητα ή την προθυμία του να υιοθετήσει τον ρόλο του υπονοούμενου αναγνώστη. Ο τελευταίος δεν είναι τίποτα άλλο από μια κειμενική κατασκευή, με την οποία ο υπονοούμενος συγγραφέας ενημερώνει τον πραγματικό αναγνώστη για το πώς πρέπει να λειτουργήσει ως ιδανικός αναγνώστης⁷⁰. Στις συγκεκριμένες εφηβικές αυτό-

⁶⁷ Ο Chatman (1978: 151) περιλαμβάνει τις αντιλήψεις που διατυπώθηκαν από τον Booth (1961) σε ένα σημειωτικό μοντέλο επικοινωνίας που συνοψίζεται στο ακόλουθο, κλασικό πλέον, διάγραμμα με τους έξι βασικούς παράγοντες που συμμετέχουν στην επικοινωνιακή διαδικασία ενός αφηγηματικού κειμένου: Πραγματικός συγγραφέας→Υπονοούμενος συγγραφέας→(Αφηγητής)→(Αποδέκτης της αφήγησης)→Υπονοούμενος αναγνώστης→Πραγματικός αναγνώστης.

⁶⁸ βλ. Del Conte (2007), ό.π., σελ. 440.

⁶⁹ βλ. Del Conte (2007), ό.π., σ. 433-434.

⁷⁰ βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ. 150.

αφηγήσεις που εξετάζουμε ο ρόλος που καλείται να υιοθετήσει ο αναγνώστης είναι εκείνος του έμπιστου φίλου, στον οποίο ο έφηβος χαρακτήρας-αφηγητής μπορεί να εκμυστηρευτεί τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Τα χαρακτηριστικά που έμμεσα οι περισσότεροι εξεταζόμενοι χαρακτήρες-αφηγητές υπαγορεύουν στον υποθετικό τους αποδέκτη, περιγράφονται με αφοπλιστική ειλικρίνεια σε μια από τις εξεταζόμενες αφηγήσεις, καθώς η ενδοδιηγητική αφηγήτρια δικαιολογεί την πράξη της ημερολογιακής της αφήγησης:

Για να συνοψίσω, αγαπητό μου μπλογκ-ημερολόγιο: Σήμερα, 10 Σεπτεμβρίου, τελευταία μέσα των καλοκαιρών διακοπών και της ζωής μου ως μαθήτριας των Ιδιωτικών Εκπαιδευτηρίων Τριβόλη, παραμονή της έναρξης της Α' τάξης του Α' Λυκείου Καλλιθέας, σε εξορκίζω να γίνεις ο σάκος του μποξ, ο φίλος μου και το συμπονετικό αυτί που θα ακούει το δράμα μου, χωρίς εκνευριστικά του τύπου "άλλα παιδιά δεν έχουν να φάνε, Ζωή" και "όλα θα πάνε καλά, μη φοβάσαι, φιλαράκι" και "σόρι, με περιμένει ο Χρήστος, φιλενάδα."⁷¹

Σε πρόσφατη μελέτη με τίτλο *Reading like a girl* που επικεντρώνεται σε σύγχρονα μυθιστορήματα αμερικανικής λογοτεχνίας, που απευθύνονται σε κορίτσια εφηβικής ηλικίας, εισάγεται ο όρος της *αφηγηματικής οικειότητας* (narrative intimacy), για να περιγράψει τη συντροφική σχέση μεταξύ έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή και αναγνώστη, την οποία προωθούν τα κείμενα της συγκεκριμένης κατηγορίας⁷². Η ερευνήτρια Sara K. Day προσδιορίζει την *αφηγηματική οικειότητα* ως μια σιωπηρή σχέση οικειότητας ανάμεσα στον αφηγητή και τον αναγνώστη, η οποία αναπτύσσεται σε συνθήκες επικάλυψης ανάμεσα σε αποδέκτη αφήγησης, υπονοούμενο αναγνώστη και πραγματικό αναγνώστη, όπως αυτές που περιγράφηκαν παραπάνω για τις περισσότερες εξεταζόμενες πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή. Η αφηγηματική οικειότητα τονίζει τη δημιουργία ενός συναισθηματικού δεσμού μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη που στηρίζεται στην εκμυστήρευση και στην εμπιστοσύνη. Η συγκεκριμένη αφηγηματική συνθήκη προϋποθέτει έναν πρωτοπρόσωπο αφηγητή που συνειδητά αποκαλύπτει πληροφορίες για τον εαυτό του και φανερά ή σιωπηρά δείχνει την επίγνωση και προσδοκία της ύπαρξης ενός αποδέκτη αφήγησης, είτε με άμεση αποστροφή είτε μέσα από τις έμμεσες ενδείξεις σχεδιασμού της αφήγησης ως εξομολόγησης.

⁷¹ *Ηθελα μόνο να χωρέσω*, σ. 9.

⁷² βλ. Day, S.K. (2013). *Reading like a girl: Narrative Intimacy in Contemporary American Young Adult Literature*. Mississippi: Mississippi U.P, σσ. 3-4.

Επειδή ο αναγνώστης βρίσκεται έξω από το κείμενο, ο αφηγητής νιώθει την ασφάλεια να εξομολογηθεί σ' αυτόν τις σκέψεις και τα συναισθήματά του, χωρίς να νιώθει την απειλή είτε της αποδοκιμασίας και της απόρριψης είτε της παραβίασης της ιδιωτικότητάς του, ακριβώς επειδή προστατεύεται από το "λογικό κενό" ανάμεσα στον κόσμο της μυθοπλασίας, στον οποίο ανήκει ο ίδιος και τον πραγματικό, στον οποίο ανήκει ο αναγνώστης. Το "λογικό κενό"⁷³ μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας επιτρέπει τη δημιουργία μιας σχέσης οικειότητας και εμπιστοσύνης ανάμεσα στον μυθοπλαστικό χαρακτήρα-αφηγητή, ο οποίος αναζητά ένα ασφαλές πλαίσιο επικοινωνίας, για να εξωτερικεύσει τον εσωτερικό του κόσμο, και στον εξωκειμενικό αναγνώστη, ο οποίος θεληματικά εισέρχεται σ' αυτό το πλαίσιο, υιοθετώντας το ρόλο που σχεδιάζεται από τον αφηγητή⁷⁴. Ο αναγνώστης με τη σειρά του μπορεί να αξιοποιήσει τη συγκεκριμένη -μη ρεαλιστική- επικοινωνία ως έναν τρόπο, για να βιώσει με ασφάλεια την εμπειρία μιας σχέσης οικειότητας, όπως ακριβώς επιδιώκει και ο αφηγητής, και μάλιστα χωρίς την υποχρέωση της δικής του ανταπόκρισης⁷⁵.

Η συγκεκριμένη διαπίστωση της τάσης να διαμορφωθεί ένα είδος έφηβου αναγνώστη που να αντιλαμβάνεται τους χαρακτήρες όχι μόνο ως πραγματικούς ανθρώπους, αλλά και ως συντρόφους και φίλους, είναι γενικά διαδεδομένη μεταξύ των κριτικών της σύγχρονης εφηβικής λογοτεχνίας. Σ' αυτό το πλαίσιο, ο J.A. Appleyard στηρίζει την αντίληψη ότι οι έφηβοι αναγνώστες συχνά αντιμετωπίζουν τους χαρακτήρες των εφηβικών μυθιστορημάτων ως καθοδηγητές. Συγκεκριμένα, στη μελέτη *Becoming a reader* ο Appleyard σημειώνει ότι "από ό,τι λένε οι ίδιοι οι έφηβοι, φαίνεται πράγματι ότι ένας λόγος που διαβάζουν είναι για να φανταστούν μια πραγματικότητα που θα τους βοηθήσει να κατανοήσουν την πραγματικότητα της δικής τους ζωής"⁷⁶. Στο σημείο αυτό, μάλιστα, εντοπίζει ο Appleyard μια βασική διαφορά από τους χαρακτήρες των ιστοριών για παιδιά μικρότερης ηλικίας, την οποία αποδίδει στην αναπτυγμένη εσωτερική ζωή των χαρακτήρων της εφηβικής λογοτεχνίας: Ο αναγνώστης της εφηβικής λογοτεχνίας έχει συνήθως μεγαλύτερη

⁷³ Η Day δανείζεται τον όρο *logical gap* από τον Lamarque. [βλ. Lamarque, P. (1996). *Fictional Points of view*. Ithaca, NY: Cornell UP, σσ. 114-115].

⁷⁴ βλ. Day (2013), ό.π., σσ. 18 και 41.

⁷⁵ βλ. Day (2013), ό.π., σελ. 28.

⁷⁶ βλ. Appleyard, J.A. (1991). *Becoming a Reader*. Cambridge: Cambridge University press, σελ. 104.

πρόσβαση στις σκέψεις και τα συναισθήματα των βασικών χαρακτήρων, τις ανησυχίες, τα αυτο-ερωτήματα και την αυτο-αμφισβήτησή τους. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, υποστηρίζεται γενικά ότι το εφηβικό μυθιστόρημα τείνει έναν καθρέφτη στους έφηβους αναγνώστες, δίνοντας τους τη δυνατότητα να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους στα πρόσωπα και τον κόσμο της μυθοπλασίας⁷⁷.

Με αυτή την έννοια, η συντροφική σχέση οικειότητας μεταξύ χαρακτήρα-αφηγητή και αναγνώστη που χαρακτηρίζει συχνά τα μυθιστορήματα για μεγαλύτερους εφήβους (ή νεαρούς ενήλικες) επιτρέπει στους έφηβους αναγνώστες να διερευνήσουν μέσα από την ιστορία και τη συνείδηση του ήρωα ποικίλες πτυχές της εφηβείας, να προσδιορίσουν πληρέστερα την ατομική τους ταυτότητα, αλλά και να βρουν στήριξη και καθοδήγηση σε ζητήματα που αντιμετωπίζουν στην πραγματική τους ζωή. Άλλωστε, η συγκεκριμένη αντίληψη ευθυγραμμίζεται με σύγχρονες θεωρίες που προβλέπουν την δυνατότητα του αναγνώστη να βιώσει με έμμεσο τρόπο εμπειρίες μέσα από τις ιστορίες των αφηγητών. Σ' αυτή τη συλλογιστική γραμμή, ενδεικτικά θα μπορούσε αναφερθεί η θέση του Wolfgang Iser (1978), ο οποίος αντιλαμβάνεται ότι μέσα από την "ταύτιση" του αναγνώστη με ένα λογοτεχνικό χαρακτήρα, "επισημαίνονται οι συγγένειες ανάμεσα στον εαυτό του και σε κάποια οντότητα έξω από αυτόν -ένα κοινό έδαφος, όπου ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να βιώσει το μη οικείο⁷⁸", αλλά και η πιο πρόσφατη προσέγγιση του Richard Walsh (2007), ο οποίος εντοπίζει την αξία της μυθοπλασίας στη δυνατότητα της υποκατάστατης εμπειρίας (vicarious experience), με άλλα λόγια της εμπειρίας "δια αντιπρόσωπου" μέσω της ταύτισης του αναγνώστη με το χαρακτήρα⁷⁹. Εδώ εντάσσεται και η αντίληψη των Scholes and Kellogg (2006) για την εμπειρία της ανάγνωσης ως μιας δραστηριότητας που "θολώνει" τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας (a boundary-crossing activity)⁸⁰.

⁷⁷ βλ. Αναγνωστοπούλου, Δ. (2013). Μορφές της εξέγερσης στο ελληνικό μυθιστόρημα για εφήβους. *Ανέμη 21*, σελ.106. Η Lukens παρατηρεί ότι "για τους ίδιους τους εφήβους, η λογοτεχνία αποτελεί ταυτόχρονα έναν καθρέφτη για να παρατηρούν τον εαυτό τους και έτσι να τον κατανοούν ευκολότερα, αλλά και μια λάμπα για να παρατηρούν καλύτερα τους άλλους, είτε άτομα είτε ομάδες". Για την παραπομπή βλ. Lukens, R & R. Cline. (1995). *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*. New York: Harper Collins College Publishers, σελ. vii.

⁷⁸ βλ. Iser, W. (1974). *The Implied reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins U.P, σελ. 291.

⁷⁹ βλ. Walsh, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State UP, σελ. 36, 51 και 103.

⁸⁰ βλ. Scholes, R. & R. Kellogg (2006). *The Nature of Narrative*. New York: Oxford U.P, σελ. 82.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η αφηγηματική οικειότητα (narrative intimacy) μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη που περιγράφει η Day δεν χαρακτηρίζει όλες τις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με ενδοδιηγητικό αφηγητή, καθώς πολλοί χαρακτήρες-αφηγητές είτε δεν αποκαλύπτουν την εσωτερική τους ζωή είτε επικεντρώνονται στις σκέψεις και τα συναισθήματα άλλων χαρακτήρων⁸¹. Για παράδειγμα, στο υλικό της παρούσας έρευνας, όπως σχολιάστηκε και νωρίτερα, η περιορισμένη εσωτερική αναπαράσταση των αφηγητριών-ηρωίδων στα μυθιστορήματα *Άγρια παιχνίδια* και *Αφρικανικό ημερολόγιο*, δεν δημιουργεί τις κατάλληλες συνθήκες, ώστε να αναπτυχθεί η σχέση οικειότητας μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη, που εμφανίζεται στην πλειονότητα των εξεταζόμενων αφηγήσεων με έφηβο ενδοδιηγητικό αφηγητή. Γιατί στις τελευταίες, ο τρόπος επικοινωνίας του νεαρού χαρακτήρα-αφηγητή με το εφηβικό αναγνωστικό κοινό στο οποίο απευθύνεται εμφανίζει όλα τα χαρακτηριστικά της συντροφικής σχέσης οικειότητας που βασίζεται στην εκμυστήρευση και στην εμπιστοσύνη, η οποία συζητήθηκε παραπάνω. Από αυτή την άποψη, ένα ιδιαίτερα σημαντικό συμπέρασμα που προκύπτει από την παρούσα έρευνα είναι τόσο η καταγραφή της ισχυρής προτίμησης στην τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή όσο και η διαπίστωση της τάσης των σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων εφηβικών μυθιστορημάτων να ευθυγραμμιστούν με τη γενικότερη διεθνή λογοτεχνική πραγματικότητα, όπου η αφηγηματική οικειότητα μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη έχει καταχωρισθεί στα διακριτικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης κατηγορίας⁸².

⁸¹ Η Day αναφέρει ενδεικτικά τους εξής αυτο-αφηγητές που δεν προωθούν την αφηγηματική οικειότητα: τον Nick Carraway από *The Great Gatsby* (*Ο μεγάλος Γκάτσμπυ*), τον Holden Caulfield από το *The Catcher in the Rye* (*Φύλακας στη Σίκαλη*) και τη Lucy Snow από το *Villette* της Σαρλότ Μπροντέ.. [βλ. Day (2013), ό.π., σελ. 209].

⁸² Στην ίδια κατεύθυνση, ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο της J.M. Sommers για τα μυθιστορήματα της δημοφιλούς και πολυγραφοτάτης Jude Blume με τίτλο "Are you there, Reader? It's me, Margaret: A Reconsideration of Judy Blume's Prose as Sororal Dialogism" *Children's Literature Association Quarterly* 33:3: 258-279. Η Blume εμπλέκει γενικά τους αναγνώστες στον κόσμο της ιστορίας με ενεργό συμμετοχή, τοποθετώντας τους σε ρόλο συμβούλου της ηρωίδας στα προβλήματα που αντιμετωπίζει. Από αυτή την άποψη το άρθρο ισχυρίζεται ότι η Blume κάνει χρήση του *sororal dialogism* (αδελφικός διαλογισμός) που εμφανιζόταν σε μυθιστορήματα του 19ου αιώνα. Επιπλέον, υποστηρίζεται ότι ο υπονοούμενος αναγνώστης ενός τέτοιου κειμένου είναι μια έφηβη που μέσα από την ιστορία και τη συνείδηση της ηρωίδας αντιμετωπίζει με ασφάλεια τις προσωπικές δυσκολίες που αντιμετωπίζει στη ζωή του εκτός του κειμένου.

3.3. Ο ιδεολογικός έλεγχος του έφηβου αναγνώστη

3.3.1. Ιδεολογικές διαστάσεις των αφηγηματικών επιλογών

Όπως έγινε ήδη αντιληπτό από την προηγούμενη ενότητα, οι επιμέρους διαφοροποιήσεις μεταξύ των επιλογών των συγγραφέων -είτε συνδέονται με τις προθέσεις τους είτε με την αφηγηματική τους δεξιότητα- επηρεάζουν το είδος και τον βαθμό εμπλοκής του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της αναγνωστικής διαδικασίας. Επιπρόσθετα, οι συγκεκριμένες επιλογές ρυθμίζουν και το πώς θα ασκηθεί ο ιδεολογικός έλεγχος του αναγνώστη. Είναι γενικότερα αποδεκτό στη θεωρία της αφήγησης ότι υπάρχουν πολλοί και λεπτοί χειρισμοί μέσα στην αφηγηματική διαδικασία για την καθοδήγηση του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Ειδικότερα, έχει επανειλημμένα επισημανθεί από κριτικούς της εφηβικής λογοτεχνίας η ανάγκη της σοβαρής ενασχόλησης με τη φύση του αφηγηματικού ελέγχου στο εφηβικό μυθιστόρημα, και, πιο συγκεκριμένα, με την ιδεολογική χειραγώγηση που ασκείται μέσα από την αναπαράσταση της συνείδησης των εφηβικών χαρακτήρων⁸³. Κατά συνέπεια, η παρούσα μελέτη, καθώς επικεντρώνεται στις αφηγηματικές τεχνικές που απεικονίζουν τη συνείδηση των μυθιστορηματικών ηρώων στο πλαίσιο της εφηβικής λογοτεχνίας, εύλογα σχολιάζει και τις ιδεολογικές διαστάσεις των αφηγηματικών επιλογών που διαπιστώθηκαν στο εξεταζόμενο σώμα κειμένων.

Η Mieke Bal θεωρεί την εστίαση ως το πιο σημαντικό, το πιο διεισδυτικό και το πιο λεπτό μέσο χειραγώγησης του αναγνώστη γι' αυτό και τονίζει την προσοχή που πρέπει να αποδοθεί στη μελέτη της εστίασης και, εν γένει, στους τρόπους που το αφηγηματικό υλικό έχει παρουσιαστεί στον αναγνώστη⁸⁴. Μάλιστα, η Bal επισημαίνει πόσο ισχυρό μέσο χειραγώγησης του αναγνώστη αναδεικνύεται ο χειρισμός της εστίασης ειδικά στα πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα, όπου ο αναγνώστης βρίσκεται σε άνιση θέση απέναντι στους χαρακτήρες, καθώς έχει

⁸³ βλ. Cadden, M. (2000). "The Irony of Narration in the Young Adult Novel" *Children's Association Quarterly* 25, σελ. 146.

⁸⁴ βλ. Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. (2η έκδοση). Toronto: University of Toronto Press, σελ. 171.

πρόσβαση στα αισθήματα και στις σκέψεις του αφηγητή-χαρακτήρα, αλλά καμία πρόσβαση στις σκέψεις και τα αισθήματα των άλλων χαρακτήρων. Έτσι, ο αναγνώστης έμμεσα επηρεάζεται και χειραγωγείται ως προς τη γνώμη που διαμορφώνει για τους άλλους χαρακτήρες. Ειδικότερα, στον επιστημονικό χώρο μελέτης της παιδικής λογοτεχνίας, η Maria Nikolajeva επισημαίνει ότι η επιλογή του τύπου της αφηγηματικής προοπτικής από μια άποψη έχει μεγαλύτερη σημασία στη λογοτεχνία που απευθύνεται σε παιδιά από τη λογοτεχνία που απευθύνεται σε ενήλικες. Το βασικό της επιχείρημα είναι ότι είναι ακόμη δυσκολότερο για έναν άπειρο αναγνώστη, όπως το παιδί-αναγνώστη, να αποστασιοποιηθεί από το είδος της υποκειμενικότητας που του επιβάλλει το κείμενο⁸⁵. Η ίδια μάλιστα, σε ειδικότερη μελέτη της για την αναπαράσταση της συνείδησης στην παιδική λογοτεχνία, παρουσιάζει αναλυτικά τους τρόπους με τους οποίους οι ποικίλες τεχνικές αποτύπωσης της εσωτερικής ζωής του ήρωα παρέχουν στους αναγνώστες έναν διαφορετικό βαθμό ελευθερίας στην υιοθέτηση της υποκειμενικής αντίληψης που περιέχεται στην αφήγηση και κατά συνέπεια ασκούν διαφορετικό είδος και βαθμό ιδεολογικού ελέγχου στον αναγνώστη⁸⁶.

Η ιδεολογική χειραγώγηση του αναγνώστη στην παιδική λογοτεχνία συνδέεται συνήθως με τον διδακτισμό, καθώς η παιδική λογοτεχνία έχει στο παρελθόν θεωρηθεί ότι εξυπηρετεί διδακτικούς σκοπούς⁸⁷. Ο διδακτισμός έχει συνδεθεί με τις επικεντρωμένες στον συγγραφέα αφηγήσεις, όπου ο φορέας της αφήγησης ως φερέφωνο του συγγραφέα χειραγωγεί τον αναγνώστη χωρίς να του επιτρέπει να σκεφτεί και να προβληματιστεί. Από την άλλη πλευρά, η Nikolajeva επισημαίνει ότι οι συγγραφείς της παιδικής λογοτεχνίας έχουν σταδιακά μετακινηθεί από τις συγγραφικές τεχνικές (authorial discourse), οι οποίες προηγήθηκαν ιστορικά, προς την κατεύθυνση της επικεντρωμένης στο χαρακτήρα αφήγησης (figural discourse)⁸⁸. Έτσι, εκ πρώτης όψεως, η προτίμηση των σύγχρονων συγγραφέων σε επικεντρωμένες στο χαρακτήρα αφηγήσεις, φαίνεται να ανατρέπει την καθιερωμένη αντίληψη ότι ο διδακτισμός αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό της παιδικής λογοτεχνίας.

⁸⁵ βλ. Nikolajeva, M. (2003). Beyond the Grammar of Story, or How can Children's Literature Criticism Benefit for Narrative Theory?. *Children's Literature Association Quarterly* 28.1, σελ. 11.

⁸⁶ βλ. Nikolajeva, M. (2002α). Imprints of the mind: The Depictions of Consciousness in Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly* 26, σελ. 184.

⁸⁷ βλ. Nodelman, P. (1992). *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Logman, σελ. 192.

⁸⁸ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 174.

Από την άλλη πλευρά, η έρευνα των αφηγηματικών τεχνικών που χρησιμοποιούν οι σύγχρονοι συγγραφείς παιδικής λογοτεχνίας αναδεικνύει αφηγηματικές μορφές, οι οποίες, ενώ δημιουργούν την ψευδαίσθηση της επικεντρωμένης στον χαρακτήρα αφήγησης, στην πραγματικότητα χειραγωγούν σε μεγάλο βαθμό τον αναγνώστη. Ο καλυμμένος διδακτισμός που συνδέεται με τέτοιες μορφές είναι πιο δυσδιάκριτος από τον αναγνώστη -και ως εκ τούτου πιο δραστικός- από τον φανερό διδακτισμό των αφηγήσεων που δίνουν ξεκάθαρα το προβάδισμα στη συγγραφική φωνή. Ο Peter Hunt στην κλασική πια μελέτη του *Κριτική, Θεωρία και παιδική λογοτεχνία* (1991) επισημαίνει ότι ο διδακτισμός (με την έννοια της σκόπιμης κατήχησης) δε λείπει από τη σύγχρονη παιδική λογοτεχνία. Όμως, καθώς ο διδακτισμός, όταν είναι προφανής δεν είναι αποτελεσματικός, συνηθίζει να μεταμφιέζεται μέσα από πιο σύνθετες τεχνικές διατύπωσης και άσκησης ιδεολογικού ελέγχου⁸⁹.

Γενικώς πιστεύεται ότι ο έλεγχος (ή ο επιχειρούμενος έλεγχος) που ασκεί στον αναγνώστη ένας συγγραφέας μέσω του κειμένου ασκείται αποτελεσματικά με τα υφολογικά χαρακτηριστικά του αφηγηματικού λόγου. Ο Hunt σχολιάζει τους υφολογικούς μηχανισμούς που χρησιμοποιούνται για την απόδοση του λόγου και της σκέψης των μυθιστορηματικών χαρακτήρων σε σχέση με την παρεμβατική δύναμη του αφηγητή και τον βαθμό καθοδήγησης του αναγνώστη. Οι τρόποι εκφοράς του εκφωνημένου και του εσωτερικού λόγου τοποθετούνται σε μια κλίμακα ξεκινώντας από τον τρόπο εκείνον, όπου ο αφηγητής είναι απόλυτα ελεγκτικός και παρεμβατικός, τρόπο που ορίζεται ως η «αφηγηματική αναφορά των προφορικών πράξεων», για να συνεχίσουν με τα στάδια όπου προοδευτικά μειώνεται ο έλεγχος -«πλάγιος λόγος», «ελεύθερος πλάγιος λόγος» και «ευθύς προσδιοριστικός λόγος»- μέχρι σημείου όπου εκλείπει εντελώς ο έλεγχος με τον «ελεύθερο ευθύ λόγο»⁹⁰.

Επιπλέον, ο Hunt επισημαίνει ότι, αν και δεν τεκμηριώνεται από κάποια συστηματική στατιστική ανάλυση, η γενική εντύπωση είναι ότι τα παιδικά βιβλία περιέχουν δύο

⁸⁹βλ. Hunt, P. (2001). *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*. Μετ. Ε. Σακελλαριάδου – Μ. Κανατσούλη. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 159.

⁹⁰ βλ. Hunt, P. (2001). ό.π., σελ. 153.

φορές περισσότερες τεχνικές πλάγιας αναφοράς των εσωτερικών διεργασιών από όσο τα κείμενα για ενήλικους και συσχετίζει την προτίμηση στην έμμεση απόδοση της συνείδησης με την αυξημένη τάση για ιδεολογικό έλεγχο που χαρακτηρίζει την παιδική λογοτεχνία. Επιπλέον, σημειώνει ότι μια ελεγχόμενη αφήγηση μειώνει τις δυνατότητες αλληλεπίδρασης κειμένου και αναγνώστη, και έτσι τελικά προκαθορίζει τη σκέψη του τελευταίου. Μάλιστα, ο Hunt διατυπώνει τη γνώμη ότι τα κείμενα παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας που θέτουν περιορισμούς στην υποκειμενική ερμηνεία δεν περιορίζουν μόνο τη σκέψη του νεαρού αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης, αλλά και τη γενικότερη ικανότητά του για κριτική σκέψη⁹¹.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η διαφορά ανάμεσα στον "ευθύ" και στον "πλάγιο" τρόπο παρουσίασης του αφηγηματικού υλικού, που επικαλείται ο Hunt, αντιστοιχεί ουσιαστικά στην παραδοσιακή διαφορά ανάμεσα στο «δείχνω» και στο «λέω», με άλλα λόγια, στη μιμητική ή διηγητική αναπαράσταση, που έχει συζητηθεί εκτενώς στην παρούσα μελέτη. Έτσι, σύμφωνα με τις παραπάνω θέσεις του Hunt σχετικά με τον διαφορετικό βαθμό χειραγώγησης που προκύπτει από τις ποικίλες διαβαθμίσεις ανάμεσα στον "ελεύθερο ευθύ λόγο" (που αντιστοιχεί στη μίμηση) και στον «πλάγιο λόγο» (που αντιστοιχεί στη διήγηση), οι αφηγηματικές τεχνικές που διαπιστώθηκαν στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα και συζητήθηκαν εκτενώς σε προηγούμενα κεφάλαια, καθορίζουν το είδος ιδεολογικού ελέγχου που ασκείται στον αναγνώστη. Η διαβάθμιση των εξεταζόμενων αφηγήσεων σε ποικίλες θέσεις ανάμεσα στην καθαρά μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας και την εντελώς διηγητική απόδοσή της συνδέεται με το βαθμό που η υποκειμενική ερμηνεία του αναγνώστη κατευθύνεται από τον σχεδιασμό του συγγραφέα.

Πιο συγκεκριμένα, η δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση σε σύγκριση με τις αμεσότερες τεχνικές απόδοσης της συνείδησης (αφηγημένος μονόλογος και παρατιθέμενος μονόλογος χωρίς σημεία παράθεσης) καταδεικνύει την υπερέχουσα γνώση του συγγραφικού αφηγητή για την εσωτερική ζωή του χαρακτήρα και την υπερέχουσα ικανότητά του να την παρουσιάσει και να την εκτιμήσει. Σύμφωνα με

⁹¹βλ. Hunt, P. (2001), ό.π., σ. 159.

την Cohn σε κάποιο βαθμό αυτή η υπεροχή υπονοείται σε όλες τις ψυχο-αφηγήσεις: ακόμα και όταν υπάρχει υψηλός βαθμός συνοχής μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, ο έμμεσος χαρακτήρας της ψυχο-αφήγησης που αποτυπώνει εσωτερικές διεργασίες, διεισδύοντας στις υποσυνείδητες ζώνες του νου του χαρακτήρα, εκφράζει διαστάσεις του εσωτερικού του κόσμου που ο ίδιος δεν μπορεί να προσδώσει. Αλλά όσο ισχυρότερο είναι το συγγραφικό καλούπι, τόσο πιο εμφατικό είναι το γνωστικό προνόμιο του δεσπόζοντος αφηγητή, τόσο πιο πολύ τονίζεται η γνωστική υπεροχή του σε σχέση με την περιορισμένη οπτική του χαρακτήρα⁹².

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η έμμεση (διηγητική) απόδοση της συνείδησης του μυθιστορηματικού ήρωα, η οποία συνδέεται με την επιλογή της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης, διασφαλίζοντας την κυριαρχία του δεσπόζοντος αφηγητή, δηλώνει και την αναπόφευκτη -όχι απαραίτητα συνειδητή- ροπή του συγγραφέα προς τον διδακτισμό και την καθοδήγηση του αναγνώστη, καθώς προβάλλει την αποσαφηνισμένη κρίση του δεσπόζοντος αφηγητή για τον μυθοπλαστικό ήρωα. Γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, η Cohn επισημαίνει ότι μια εντόνως δυσαρμονική ψυχο-αφήγηση "ενοείται γενικά από κριτικούς που ζητούν ηθική κατεύθυνση για τους αναγνώστες των μυθιστορημάτων και καταδικάζεται από εκείνους που θέλουν να προσφέρουν στους αναγνώστες την ελευθερία να σχηματίζουν τις δικές τους γνώμες"⁹³. Έτσι, σύμφωνα με την παραπάνω αντίληψη, όταν η απόδοση της συνείδησης του χαρακτήρα περιορίζεται μόνο στην τεχνική της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης, είναι σαφής η συγγραφική προσπάθεια για καθοδήγηση του αναγνώστη προς ορισμένους επιθυμητούς τρόπους ερμηνείας της ιστορίας που διαβάζει και για προσανατολισμό του προς συγκεκριμένες ιδεολογικές αντιλήψεις. Η φωνή και η συνείδηση του χαρακτήρα φτάνει στον αναγνώστη «φιλτραρισμένη» μέσα από τη διαρκώς υπερέχουσα αφηγηματική φωνή, που, ως φερέφωνο της συγγραφικής φωνής, προλαμβάνει την κρίση του αναγνώστη και δεν του αφήνει περιθώρια να διαμορφώσει τη δική του, υποκειμενική ερμηνεία.

Αντιθέτως, όσο πιο άμεσες είναι οι τεχνικές που αποδίδουν τη συνείδηση του χαρακτήρα, τόσο μειώνεται ο έλεγχος που ασκεί ο συγγραφέας στη στάση του αναγνώστη για το χαρακτήρα και, γενικότερα, για τον κόσμο της ιστορίας.

⁹² βλ. Cohn (2001), ό.π., σελ. 55.

⁹³ βλ. Cohn (2001), ό.π.

Η αρμονική ψυχο-αφήγηση με τη μετάγχιση του ύφους του χαρακτήρα στο αφηγηματικό κείμενο ή/και την απόδοση του αφηγηματικού κειμένου σε ιστορικό ενεστώτα, ο αφηγημένος μονόλογος και ο παρατιθέμενος μονόλογος χωρίς σημεία παράθεσης, είτε σε τριτοπρόσωπες είτε σε πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, γενικά σηματοδοτούν την εγκατάλειψη της αφηγηματικής αυθεντίας και μερική παραχώρηση στην υποκειμενικότητα της προοπτικής και της φωνής του ήρωα. Σε σύγκριση με την αναλυτική έμμεση απόδοση της συνείδησης, η πιο άμεση αναπαράσταση της συνείδησης είναι πιο απαιτητική για τον αναγνώστη, καθώς δε διαμεσολαβείται ο εσωτερικός λόγος του χαρακτήρα από τον επεξηγηματικό αφηγητή, αλλά παράλληλα δίνει πολύ μεγαλύτερη ελευθερία στην υποκειμενική ερμηνεία αφήνοντας τον αναγνώστη να αποφασίσει ο ίδιος για το χαρακτήρα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι οι ενδιαμέσες μορφές απόδοσης της συνείδησης -ανάμεσα στην καθαρά διηγητική τεχνική της δυσαρμονικής ψυχο-αφήγησης ή αυτο-αφήγησης και στην καθαρά μιμητική τεχνική του αυτόνομου εσωτερικού μονόλογου- έχουν ως συνέπεια την καλυμμένη παρουσία του αφηγητή, αλλά όχι την καθολική απουσία του. Όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά στα προηγούμενα κεφάλαια της ανάλυσης, όταν η εσωτερική ζωή του χαρακτήρα αποτυπώνεται με αρμονική ψυχο-αφήγηση ή αυτο-αφήγηση και με (αυτο)αφηγημένο μονόλογο, η ανάμιξη των δύο φωνών και οπτικών εξασφαλίζει βέβαια την κυριαρχία του χαρακτήρα χωρίς όμως να προϋποθέτει εξαφάνιση του αφηγητή. Αντίθετα υποβάλλει την έμμεση και διακριτική παρουσία του αφηγητή και, ως εκ τούτου, δεν αφήνει τον αναγνώστη εντελώς χωρίς καθοδήγηση. Η απόλυτη παραίτηση του συγγραφέα από τον έλεγχο που ασκεί στον αναγνώστη συμβαίνει μόνο κατά την αυτούσια παράθεση των σκέψεων του χαρακτήρα, ειδικά όταν αυτές δεν διακρίνονται από το αφηγηματικό κείμενο με σαφείς εισαγωγικούς δείκτες παράθεσης και δεν πλαισιώνονται από αφηγηματικό σχολιασμό. Γι' αυτό και η συγκεκριμένη τεχνική της αυτο-παράθεσης του εσωτερικού λόγου του ήρωα συνήθως δεν εκτείνεται σε περισσότερο από λίγες γραμμές ή μια παράγραφο: παρεμβάλλεται μέσα στο αφηγηματικό κείμενο και εναλλάσσεται με άλλες λιγότερο άμεσες τεχνικές.

Η τεχνική του εσωτερικού μονολόγου είναι η πιο απαιτητική για τον αναγνώστη, καθώς αυτός μεταφέρεται απευθείας μέσα στη συνείδηση του μυθιστορηματικού χαρακτήρα και καλείται μόνος του να αξιολογήσει το περιεχόμενο

των σκέψεών του. Μάλιστα, στην περίπτωση αυτή, η Nikolajeva σχολιάζει ότι οι νεαροί αναγνώστες εύκολα υιοθετούν την υποκειμενική οπτική του χαρακτήρα χωρίς να αντιλαμβάνονται τις αδυναμίες του, ακόμα κι αν δεν είναι αυτή η πρόθεση του συγγραφέα⁹⁴.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι η απουσία αφηγηματικού ελέγχου δεν ισχύει στις περιπτώσεις που ο εσωτερικός λόγος του χαρακτήρα πλαισιώνεται από κριτικό ή επεξηγηματικό αφηγηματικό σχολιασμό. Σύμφωνα με τη Nikolajeva ο πλαισιωμένος με σημεία παράθεσης παρατιθέμενος μονόλογος -όταν δηλαδή διαχωρίζεται με σαφήνεια η αφηγηματική φωνή από τη φωνή του χαρακτήρα- είναι ο πιο απλοϊκός τρόπος αποκάλυψης του μυθιστορηματικού νου, και, όταν εμφανίζεται στο παιδικό μυθιστόρημα, επιτρέπει συνήθως τη διείσδυση διδακτισμού στην αφήγηση⁹⁵. Ειδικά όταν το αφηγηματικό περιεχόμενο του μονολόγου που αποδίδει τη φωνή του αφηγητή έρχεται σε αντίθεση με το περιεχόμενο του μονολόγου, προδίδει ασυμφωνία μεταξύ της αντίληψης αφηγητή και χαρακτήρα, η οποία ενισχύει το γνωστικό χάσμα μεταξύ τους και αναδεικνύει την υπερέχουσα αντίληψη του δεσπόζοντος αφηγητή. Η Nikolajeva επισημαίνει ότι τέτοιες αντιθέσεις δημιουργούν φαινόμενα διδακτισμού ή ειρωνείας⁹⁶.

Συμπερασματικά, με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις, τα μυθιστορήματα που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα, διαφοροποιούνται ως τον τρόπο και τον βαθμό ελέγχου των στάσεων του αναγνώστη. Οι συγγραφοκεντρικές τριτοπρόσωπες και πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, με την τονισμένη παρουσία της αφηγηματικής φωνής, την κυριαρχία της υπερέχουσας οπτικής του δεσπόζοντος αφηγητή και την έμμεση αναπαράσταση της συνείδησης του χαρακτήρα, καθοδηγούν φανερά τον αναγνώστη προς ορισμένους επιθυμητούς τρόπους ερμηνείας της ιστορίας που διαβάζει και προσανατολίζουν τη στάση του προς τους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες. Από την άλλη πλευρά, οι επικεντρωμένες στον έφηβο χαρακτήρα αφηγήσεις με τη διακριτική παρουσία του δεσπόζοντος αφηγητή, τη σταθερή προσήλωση στην περιορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα και την εναλλαγή έμμεσων και άμεσων τεχνικών αναπαράστασης της συνείδησης,

⁹⁴ Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 185.

⁹⁵ Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 184.

⁹⁶ Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 185.

παρέχουν μεγαλύτερη ελευθερία στην υποκειμενική ερμηνεία του αναγνώστη.

Ωστόσο, ακόμα και ανάμεσα στις χαρακτηροκεντρικές αφηγήσεις, διαπιστώνονται διαφοροποιήσεις στον βαθμό καθοδήγησης του αναγνώστη. Ουσιαστικά η διάκριση των τελευταίων σε μακρινές-δεσμευτικές και άμεσες-δεσμευτικές αφηγήσεις, η οποία σχετίζεται με τον βαθμό παρουσίας της υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής, αναδεικνύει τις διαβαθμίσεις ιδεολογικού ελέγχου, ακόμα και μέσα στα όρια της δεσμευτικής αφήγησης. Επειδή η έλλειψη σταθερής καθοδήγησης από μια υπερέχουσα αφηγηματική φωνή, απαιτεί πιο προηγμένες αναγνωστικές στρατηγικές που προϋποθέτουν αναγνώστες με επαρκείς αναγνωστικές εμπειρίες και με αυξημένη κριτική ικανότητα, πολλοί συγγραφείς, ακόμα και αν επιλέγουν χαρακτηροκεντρικές τεχνικές, φαίνεται να διστάζουν να δώσουν απόλυτη ελευθερία στον αναγνώστη να σχηματίσει τη δική του γνώμη και γνώση για τον κόσμο της ιστορίας. Είναι επίσης πιθανό, γνωρίζοντας τις περιορισμένες αναγνωστικές εμπειρίες του κοινού στο οποίο απευθύνονται, να προσπαθούν να απομακρύνουν τον κίνδυνο να απογοητευτούν οι νεαροί αναγνώστες, αν δε μπορούν να αποκωδικοποιήσουν τις αφηγηματικές πληροφορίες.

Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, η παρουσία στο σώμα των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων άμεσων-δεσμευτικών αφηγήσεων, στις οποίες λόγω της καλυμμένης παρουσίας του αφηγητή οι δυνατότητες για έλεγχο και καθοδήγηση του αναγνώστη είναι περιορισμένες, καταδεικνύει ότι κάποιοι συγγραφείς τολμούν να χρησιμοποιήσουν σύνθετες τεχνικές που απαιτούν προηγμένες αναγνωστικές στρατηγικές, ενδεχομένως απαγορευτικές για αναγνώστες μικρότερης ηλικίας. Με αυτή την έννοια, οι συγγραφείς που αποτολμούν την εξάλειψη της συγγραφικής φωνής απευθύνονται με μεγαλύτερη σαφήνεια στο αναγνωστικό κοινό των μεγαλύτερων εφήβων και νεαρών ενηλίκων, καλώντας τους να αναλάβουν τη σημαντική ευθύνη να κατανοήσουν ό,τι διαβάζουν χωρίς καθοδήγηση. Παράλληλα, από αυτή την άποψη, οι άμεσες-δεσμευτικές αφηγήσεις των συγκεκριμένων συγγραφέων ίσως μπορούν να θεωρηθούν πιο γνήσια δείγματα της συγκεκριμένης κατηγορίας στην οποία έχουν καταχωρισθεί από τους εκδότες.

Η Schwenke-Wyile θεωρεί την άμεση-δεσμευτική αφήγηση ως την πιο απαιτητική μορφή αφήγησης για τους νεαρούς αναγνώστες, αλλά υπογραμμίζει τη σπουδαιότητά της, όχι μόνο επειδή ενθαρρύνει την προσωπική εμπλοκή και το παρατεταμένο «βύθισμα» στον μυθοπλαστικό κόσμο, αλλά και επειδή απαιτεί από τους αναγνώστες να διαμορφώσουν τις δικές τους κρίσεις χωρίς βοήθεια ή καθοδήγηση⁹⁷. Από την άλλη πλευρά, ο John Stephens, στην εξειδικευμένη μελέτη του για την ιδεολογία στην παιδική λογοτεχνία⁹⁸, διατυπώνει τις επιφυλάξεις του ενάντια στις πρακτικές εκείνες που ενισχύουν την ταύτιση του αναγνώστη με την περιορισμένη οπτική τέτοιων αφηγήσεων, υποστηρίζοντας ότι οι αναγνώστες δε συνειδητοποιούν τον βαθμό, στον οποίο επηρεάζονται οι στάσεις και οι αντιλήψεις τους. Κατά συνέπεια, ο Stephens θεωρεί τέτοιου είδους κείμενα, με το είδος της ανάγνωσης που προκαλούν, ως «επικίνδυνα ιδεολογικά εργαλεία»⁹⁹.

Σχολιάζοντας τις απόψεις του Stephens, η Schwenke-Wyile δε διαφωνεί ότι η άμεση δεσμευτική πρωτοπρόσωπη αφήγηση, όπου γενικά ο αφηγητής καλείται να ταυτιστεί με το «εγώ» της αφηγούμενης εμπειρίας, θεωρείται η πιο έμμεσα ρυθμιστική τεχνική των διαθέσεων του αναγνώστη. Αναγνωρίζει τους κινδύνους καλυμμένης ιδεολογικής χειραγώγησης που, σύμφωνα με τις παραπάνω παρατηρήσεις του Stephens, εγκυμονεί αυτή η επιλογή αφηγηματικών τρόπων που ενθαρρύνουν την ταύτιση του αναγνώστη με την υποκειμενική οπτική του χαρακτήρα στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι "οι απόλυτα εστιασμένες μέσα από την οπτική του χαρακτήρα αφηγήσεις είναι ευεργετικές όταν «καταναλώνονται» με μέτρο και εντάσσονται σε ένα ευρύτερο φάσμα αναγνωσμάτων"¹⁰⁰.

Επιπλέον, επιχειρηματολογώντας υπέρ των άμεσων-δεσμευτικών αφηγήσεων, η Schwenke-Wyile αντικρούει την άποψη του Perry Nodelman, ο οποίος, μάλλον αποδοκιμάζει τη χρήση του συγκεκριμένου είδους αφήγησης. Συγκεκριμένα, ο Nodelman υποστηρίζει ότι μία από τις απολαύσεις της πρωτοπρόσωπης αφήγησης είναι η ικανότητα του αναγνώστη να δει γύρω ή μέσα από τον αφηγητή¹⁰¹. Οι πιο έμπειροι αναγνώστες προσδοκούν να βρουν σε ένα κείμενο τις ενδείξεις της

⁹⁷ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σελ. 134.

⁹⁸ βλ. Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in children's fiction*. London: Longman.

⁹⁹ βλ. Stephens (1992), ό.π., σσ. 67-71.

¹⁰⁰ βλ. Schwenke-Wyile (2003), ό.π., σσ. 138-139.

¹⁰¹ βλ. Nodelman (1992), ό.π., σελ. 60.

μακρινής-δεσμευτικής αφήγησης και της αποστασιοποιημένης αφήγησης, οι οποίες εξασφαλίζουν φανερή ή διακριτική παρουσία της υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής και τοποθετούν τους αναγνώστες ένα βήμα πριν από τον αφηγητή. Ο Nodelman μάλιστα θεωρεί ότι, ως αποτέλεσμα αυτής της προσδοκίας, οι ενήλικοι αναγνώστες δυσκολεύονται να ανταποκριθούν σε κείμενα όπως αυτό της Judy Blume *Are you there God? It's me Margaret*, επειδή η νέα αφηγήτρια γεμίζει ολόκληρο το πλαίσιο και δεν υπάρχει τρόπος να δει κανείς γύρω από αυτήν. Με αφορμή την παρατήρηση του Nodelman, η Schwenke-Wyile αναγνωρίζει ότι μια άμεση-δεσμευτική αφήγηση μπορεί να είναι εντελώς επιφανειακή. Ωστόσο, η αποτυχημένη χρήση της άμεσης-δεσμευτικής αφήγησης από την Judy Blume και άλλους συγγραφείς που χρησιμοποιούν έφηβους χαρακτήρες-αφηγητές, σύμφωνα με τη Schwenke-Wyile, οφείλεται σε έλλειψη συγγραφικής επιδεξιότητας και όχι σε αδυναμία της ίδιας της τεχνικής, η οποία μπορεί γενικά να δώσει δείγματα εξαιρετικά ποιοτικών αφηγήσεων με προηγμένες αναγνωστικές στρατηγικές¹⁰².

Από την άλλη πλευρά, ακόμα και ο ίδιος ο Stephens αναγνωρίζει μια ουσιαστική διάκριση ανάμεσα στα μυθιστορήματα που επιδιώκουν την απόλυτη κι ανεπιφύλακτη ταύτιση (unqualified identification) και ενθαρρύνουν τους αναγνώστες τους να υιοθετήσουν μόνο μια υποκειμενική στάση, εκείνη του χαρακτήρα-αφηγητή ή του χαρακτήρα-εστιαστή και στα μυθιστορήματα που ενσωματώνουν τεχνικές, οι οποίες αποστασιοποιούν τον αναγνώστη από την υποκειμενική στάση που περιέχεται στο κείμενο¹⁰³. Ο Stephens αναγνωρίζει συγκεκριμένες αποστασιοποιητικές στρατηγικές (estranging ή distancing strategies), με τις οποίες οι αναγνώστες αποθαρρύνονται από την υιοθέτηση μιας μόνο υποκειμενικής στάσης. Πιο συγκεκριμένα, οι εναλλαγές στην εστίαση, οι αρνητικοί χαρακτήρες-εστιαστές, η πολυεπίπεδη αφήγηση, η διακειμενική υπαινικτικότητα, τα μεταμυθοπλαστικά τεχνάσματα και οι φανερά εγγεγραμμένες ασάφειες είναι, σύμφωνα με τον Stephens, τεχνικές που επιτρέπουν στους αναγνώστες να αποδεσμευτούν από την περιοριστική υποκειμενική οπτική του χαρακτήρα (estranged subject positions)¹⁰⁴.

¹⁰² βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 196. Μάλιστα η Schwenke-Wyile παραθέτει παραδείγματα εφήβων αφηγητών που δεν έχουν καμία σχέση με τους περιορισμένης αντίληψης έφηβους χαρακτήρες-αφηγητές της Judy Blume: στο *Hold Fast* του Kevin Major, στο *Angel Square* του Brian Doyle, στο *The Clay Marble* του Minfong Ho, στο *Make Lemonade* της Virginia Euwer Wolff και στο *The Watsons go to Birmingham* του Christopher Paul Curtis.

¹⁰³ βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π.

¹⁰⁴ βλ. Stephens (1992), ό.π., σελ. 70.

Στη βάση αυτής της λογικής και στα πλαίσια διερεύνησης του τρόπου άσκησης ιδεολογικού ελέγχου στα εξεταζόμενα εφηβικά μυθιστορήματα, έχει ενδιαφέρον να ανιχνευθεί η παραπάνω διάκριση του Stephens στις χαρακτηροκεντρικές αφηγήσεις της παρούσας έρευνας, οι οποίες προωθούν αναπόφευκτα την ταύτιση με την υποκειμενική θέση του χαρακτήρα-αφηγητή ή χαρακτήρα-εστιαστή. Η επικρατέστερη στις εξεταζόμενες αφηγήσεις στρατηγική από αυτές που ο Stephens θεωρεί ότι αποτρέπουν την υιοθέτηση μιας μόνο υποκειμενικής θέσης είναι η εισαγωγή στην αφήγηση εναλλακτικών οπτικών με τη χρήση περισσότερων του ενός αφηγητών. Γενικότερα, στα ελληνικά κείμενα της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας τα τελευταία χρόνια εισάγονται περισσότεροι αφηγητές¹⁰⁵, αλλά, στην κατηγορία που εξετάζουμε το παιχνίδι της πολλαπλής αφήγησης αποτελεί συνηθισμένη επιλογή των συγγραφέων, οι οποίοι φαίνονται να επιδιώκουν την παρουσία περισσότερων οπτικών σε ένα κείμενο και μάλιστα σε αφηγήσεις όχι απαραίτητα δεσμευτικές.

Σε δεκαεπτά (17) από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα η παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού κατανέμεται σε περισσότερες από μια αφηγηματικές φωνές: *Το ημερολόγιο ενός δειλού* (2014), *Άκου το ρυθμό* (2014), *Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου* (2014), *Η μοναξιά των συνόρων* (2013), *Ηθελα μόνο να χωρέσω* (2013), *Στα βήματα της Ιφιγένειας* (2013), *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας* (2012), *Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε* (2011), *Ανίσχυρος άγγελος* (2010), *Μέτωπο στον καθρέφτη* (2010), *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού* (2008), *Άγρια παιχνίδια* (2008), *Αφρικανικό ημερολόγιο* (2008), *Το χθες του έρωτα* (2001), *Ροκ ρεφρέν* (1999), *Γεύση πικραμύγδαλου* (1996), *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες* (1992). Επιπλέον, σε άλλα έξι (6) από τα μυθιστορήματα της έρευνας, μολονότι η ιστορία παρουσιάζεται γενικά από μια κυρίαρχη αφηγηματική φωνή, εμφανίζονται σύντομες αφηγήσεις διαφορετικού αφηγητή είτε στην αρχή -*Μια ανάσα μόνο* (2015), *Καιρός για ήρωες* (2013)- είτε στο τέλος της αφήγησης -*Ένας άγγελος στο ταβάνι μου* (2015)- είτε εμβόλιμα στη ροή της κυρίως αφήγησης -*Το δέντρο το μονάχο* (2010), *Ψίθυροι αγοριών* (2009), *Η άλλη φωνή* (2008). Στα παραπάνω μυθιστορήματα, θα μπορούσαν

¹⁰⁵ Ο Παπαντωνάκης διαπιστώνει ότι η διείσδυση στα ελληνικά παιδικά και νεανικά κείμενα των τελευταίων χρόνων περισσότερων του ενός αφηγητών ενισχύει την μπαχτιανή θεωρία για την πολυφωνία: βλ. Παπαντωνάκης (2009), ό.π., σελ. 440.

να προστεθούν και αυτά που περιέχουν εγκιβωτισμένες αφηγήσεις άλλων χαρακτήρων ή εμβόλιμες ημερολογιακές-επιστολικές καταγραφές: *Κάποτε ο κυνηγός* (1997), *Η Νενέ η Σμυρνιά* (1993), *Το ταξίδι που σκοτώνει* (1989).

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, οι συγγραφείς της κατηγορίας που εξετάζουμε δείχνουν μια εμφανή προτίμηση στην τεχνική της πολλαπλής αφήγησης. Η πολυφωνική παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού εγείρει το ενδιαφέρον του αναγνώστη και καλλιεργεί αναγνωστικές δεξιότητες, καθώς επιτρέπει έναν μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ελευθερίας στον σχηματισμό στάσης απέναντι στους ήρωες. Ειδικά στα μυθιστορήματα που δεν περιλαμβάνουν τριτοπρόσωπη αφήγηση και η πράξη της αφήγησης μοιράζεται μόνο σε πρωτοπρόσωπους αφηγητές, καλλιεργείται επιπλέον η ψευδαίσθηση ότι η αφήγηση δεν ελέγχεται από τον συγγραφέα -όπως για παράδειγμα, στις άμεσες-δεσμευτικές αφηγήσεις *Άκου το ρυθμό*, *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, *Ήθελα μόνο να χωρέσω* και *Η άλλη φωνή*. Ακόμα όμως και στην τελευταία κατηγορία, η αποσπασματική παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού, κατανεμημένη σε διαφορετικές αφηγηματικές φωνές, συγκεντρώνει την προσοχή του αναγνώστη στην τεχνητή φύση του κειμένου που διαβάξει και, έτσι, αποτρέπει την αβασάνιστη ταύτιση με την υποκειμενική θέση του κειμένου, την οποία ο Stephens αντιμετωπίζει με επιφύλαξη.

Σε όλα τα παραπάνω κείμενα, η εναλλαγή της αφηγηματικής φωνής συνήθως σηματοδοτείται από διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία ή από άλλα περικειμενικά στοιχεία, όπως τίτλους ή ημερολογιακές ενδείξεις. Επίσης, περικειμενικά στοιχεία συνήθως διευκολύνουν τον αναγνώστη υποδεικνύοντας την ταυτότητα του αφηγητή. Σπανιότερα, η αλλαγή και η ταυτότητα της αφηγηματικής φωνής συμπεραίνεται από το περιεχόμενο της αφήγησης λόγω της απουσίας εξωτερικών στοιχείων και περικειμενικών ενδείξεων (για παράδειγμα στα μυθιστορήματα *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, *Ροκ ρεφρέν* και *Γεύση πικραμύγδαλο*). Στα συγκεκριμένα κείμενα απαιτούνται ακόμη πιο προηγμένες αναγνωστικές στρατηγικές, ώστε να μπορέσει ο αναγνώστης να αποσαφηνίσει τον φορέα της αφηγηματικής πράξης.

Άλλη μια από τις αποστασιοποιητικές στρατηγικές του Stephens που εμφανίζεται στην εξεταζόμενη κατηγορία μυθιστορημάτων είναι τα μεταμυθοπλαστικά

τεχνάσματα, που τονίζουν τη φύση της αφήγησης ως τεχνητής κατασκευής. Τέσσερα από τα μυθιστορήματα της έρευνας περιλαμβάνουν μυθοπλασία για τη μυθοπλασία, με άλλα λόγια, περιέχουν ιστορίες που απεικονίζουν την ίδια τη διαδικασία της εξιστόρησης μιας ιστορίας και μ' αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτουν την πλασματική τους φύση. Όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά σε προηγούμενη φάση της ανάλυσης, στα μυθιστορήματα της Μαρούλας Κλιάφα *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες* και *Άγρια παιχνίδια*, στο *Μέτωπο στον καθρέφτη* του Μερκούριου Αυτζή και στο *Αφρικανικό ημερολόγιο* της Σώτης Τριανταφύλλου, η μεταμυθοπλαστική γραφή εκδηλώνεται με χαρακτήρες που μέσα στα όρια της αφήγησης γίνονται οι ίδιοι αφηγητές και κατασκευάζουν ιστορίες. Η αποκάλυψη του επινοημένου χαρακτήρα της αφήγησης αποτρέπει γενικά την αβασάνιστη ταύτιση με την υποκειμενική στάση που περιέχεται στην αφήγηση, η οποία, ωστόσο, γενικότερα δεν επιδιώκεται στις συγκεκριμένες συγγραφοκεντρικές -όπως τεκμηριώθηκε νωρίτερα- αφηγήσεις.

Μεταξύ των αποστασιοποιητικών τεχνικών του Stephens που εφαρμόζονται στα μυθιστορήματα της συγκεκριμένης κατηγορίας, αξίζει επίσης να αναφερθεί η καθόλου συνηθισμένη στην εγχώρια πραγματικότητα της εφηβικής λογοτεχνίας παρουσία δύο αρνητικών χαρακτήρων-αφηγητών, με τους οποίους ο αναγνώστης δυσκολεύεται να ταυτιστεί, αντίθετα με τη συνηθισμένη επίδραση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Πρόκειται για τους σκληρούς πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων του Βασίλη Παπαθεοδώρου *Στη διαπασών* και *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, οι οποίοι επιδίδονται σε επιλήψιμες πράξεις ρατσιστικής βίας -στο πρώτο- και ενδοσχολικού εκφοβισμού -στο δεύτερο. Ο Παπαθεοδώρου κατά μια έννοια μπορεί να συγκριθεί με τον ανατρεπτικό Robert Cormier, στον βαθμό που τολμά να προσεγγίσει με ρεαλισμό τη σύγχρονη σκοτεινή πραγματικότητα κάποιων εφήβων. Επιλέγοντας αρνητικούς χαρακτήρες ως αφηγητές-ήρωες σε δύο από τα μυθιστορήματά του που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους, φαίνεται να απομακρύνεται από τα κυρίαρχα πρότυπα της εγχώριας εφηβικής μυθοπλασίας, που δεν επιτρέπει ούτε για μια στιγμή την αμφισβήτηση της προσωπικότητας των πρωταγωνιστών, ακόμα και στις περιπτώσεις που οι τελευταίοι παρουσιάζονται αποπροσανατολισμένοι, απελπισμένοι ή έτοιμοι να συγκρουστούν με τα ενήλικα πρότυπα που τους περιβάλλουν. Αν και ο Παπαθεοδώρου φαίνεται να τηρεί "τον άγραφο νόμο των εφηβικών μυθιστορημάτων, ότι παρά τον ρεαλιστικό χαρακτήρα τους, οφείλουν να προσφέρουν κάποια ελπίδα και να αφήνουν κάποιο θετικό

μήνυμα"¹⁰⁶, σε αντίθεση με τον Cormier που τον παραβιάζει συστηματικά, η εισαγωγή στην ελληνική εφηβική λογοτεχνία χαρακτήρων-αφηγητών, με τα αποτρόπαια χαρακτηριστικά του Θανάση (*Στη διαπασών*) και του Νίκου Γολιού (*Το ημερολόγιο ενός δειλού*), πριν την λυτρωτική εσωτερική μεταμόρφωση των τελευταίων, είναι σε κάθε περίπτωση ένα δείγμα ανανέωσης και νεωτερισμού του είδους, που με αυτόν τον τρόπο ακολουθεί πιο πιστά τις αλλαγές που έχουν ήδη συντελεστεί στους κόλπους της διεθνούς λογοτεχνίας για νεαρούς ενήλικες.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μια ευρύτερη αναφορά στις χαρακτηροκεντρικές αφηγήσεις, οι οποίες, όπως στα παραπάνω μυθιστορήματα του Παπαθεοδώρου, αναγνωρίστηκαν ως άμεσες-δεσμευτικές αφηγήσεις στην προηγούμενη ενότητα και, συνεπώς, εξ ορισμού επιδιώκουν την ταύτιση με την υποκειμενική θέση του χαρακτήρα-αφηγητή. Σε γενικές γραμμές, οι περιστασιακές -διακριτικές βέβαια- παρεμβάσεις της υπερέχουσας αφηγηματικής φωνής και, ειδικά, η πολυφωνική διάσταση που προσδίδει στην αφήγηση ο εγκιβωτισμός του εκφωνημένου λόγου άλλων χαρακτήρων (σταθερό χαρακτηριστικό όλων των εξεταζόμενων αφηγήσεων), εξασφαλίζουν τη στοιχειώδη απόσταση από την κυριαρχία της υποκειμενικής στάσης του χαρακτήρα-αφηγητή. Από την άλλη πλευρά, η εξάλειψη της συγγραφικής φωνής διαμορφώνει συνθήκες ελευθερίας του αναγνώστη να σχηματίζει τις δικές του κρίσεις για τους ήρωες και τον κόσμο της μυθοπλασίας, ενώ, παράλληλα, αναπτύσσει τις αναγνωστικές του δεξιότητες, καθώς ο αναγνώστης, χωρίς τη συνηθισμένη συγγραφική καθοδήγηση, αναλαμβάνει την πλήρη ευθύνη για την κατανόηση της ιστορίας. Έτσι, οι συγκεκριμένες αφηγήσεις από τη μια πλευρά ενθαρρύνουν την προσωπική εμπλοκή του αναγνώστη και τον καλούν να φανταστεί τον εαυτό του δίπλα ή στη θέση του κεντρικού χαρακτήρα και, συγχρόνως, από την άλλη πλευρά, εφοδιάζουν τον αναγνώστη με εργαλεία που τον αποστασιοποιούν από την ανεπιφύλακτη και απόλυτη ταύτιση με την περιοριστική υποκειμενική οπτική του χαρακτήρα και, παράλληλα, του παρέχουν αυτονομία στην κατανόηση και ερμηνεία του κόσμου της ιστορίας. Η ιδεολογική χειραφέτηση του αναγνώστη σε αρκετές από τις συγκεκριμένες αφηγήσεις συνδέεται με τη χρήση της τεχνικής

¹⁰⁶ Το σχετικό παράθεμα προέρχεται από άρθρο της Anne Scott MacLeod (1981) με τίτλο "Robert Cormier and the Adolescent Novel", *Children's Literature in Education* 12: 74-81. [βλ. McLeod, A.S. (1981), ό.π., σελ. 74].

της αναξιόπιστης αφήγησης, αλλά και την ταυτόχρονη παροχή στον αναγνώστη των κατάλληλων ενδείξεων για την αναγνώριση της αναξιοπιστίας.

3.3.2. Η εξάλειψη της συγγραφικής φωνής και η χειραφέτηση του αναγνώστη

Μολονότι ο Wayne Booth δεν ήταν ο πρώτος που σχολίασε το φαινόμενο της αναξιόπιστης αφήγησης (unreliable narration), η δική του προσέγγιση παραμένει η κύρια πηγή για την αναγνώριση μιας αφήγησης ως αναξιόπιστης¹⁰⁷. Στο κλασικό πλέον σύγγραμμα *The Rhetoric of Fiction* (1961)¹⁰⁸, ο Booth εισήγαγε την έννοια της αναξιοπιστίας, για να εξηγήσει την ειρωνική διάσταση ορισμένων κειμένων ανάμεσα στις πράξεις και αξίες του αφηγητή και στις αξίες του έργου (δηλαδή στις αξίες του υπονοούμενου συγγραφέα)¹⁰⁹. Σε αυτά τα κείμενα ο Booth ισχυρίζεται ότι "ο ίδιος ο ομιλητής είναι ο στόχος της ειρωνείας. Ο συγγραφέας και ο αναγνώστης έχουν μια μυστική σύμπραξη, πίσω από την πλάτη του ομιλητή, συμφωνώντας σε βασικές αντιλήψεις, σε σχέση με τις οποίες ο χαρακτήρας αποδεικνύεται ανεπαρκής"¹¹⁰. Ο ορισμός του Booth διευρύνθηκε από μεταγενέστερους κριτικούς, όπως η Slomith Rimmon-Kenan και ο Seymour Chatman. Ο τελευταίος συνέδεσε την αναξιόπιστη αφήγηση με την παρουσία του ειρωνικού υπονοούμενου συγγραφέα (ironic implied author), ο οποίος επικοινωνεί με τον υπονοούμενο αναγνώστη σε βάρος του αφηγητή και διακρίνεται από τον ειρωνικό αφηγητή (ironic narrator), ο οποίος επικοινωνεί με τον αποδέκτη αφήγησης σε βάρος του χαρακτήρα¹¹¹. Στο ίδιο πλαίσιο, σύμφωνα με την Rimmon-Kenan¹¹² *αξιόπιστος αφηγητής* είναι εκείνος του οποίου η εξιστόρηση και σχολιασμός μιας εμπειρίας εκλαμβάνεται ως αυθεντική αναπαράσταση της «πραγματικότητας» (ουσιαστικά της μυθοπλαστικής πραγματικότητας). Αντιθέτως, *αναξιόπιστος αφηγητής* θεωρείται εκείνος που παρέχει στον αναγνώστη λόγους να αμφιβάλει για το αν τα γεγονότα συνέβησαν όπως ο ίδιος τα περιγράφει.

¹⁰⁷ βλ. Phelan (1996), ό.π., σελ. 111.

¹⁰⁸ Ακολούθησε η πιο εξειδικευμένη μελέτη του Booth με τίτλο *A Rhetoric of Irony* (1974).

¹⁰⁹ Το ακριβές χωρίο στα αγγλικά είναι "the norms of the work (which is to say the implied author's norms)". βλ. Booth (1983), ό.π., σσ. 158-159.

¹¹⁰ βλ. Booth (1983), σελ. 304.

¹¹¹ βλ. Chatman (1978), σελ. 229.

¹¹² βλ. Rimmon-Kenan (1983), σελ. 101.

Ενδείξεις αναξιοπιστίας ενός αφηγητή θεωρούνται από τη Rimmon-Kenan η περιορισμένη αντίληψη, η προσωπική εμπλοκή στον κόσμο της ιστορίας και το αμφισβητήσιμο σύστημα αξιών. Σύμφωνα με τα παραπάνω κριτήρια, ένας πρωτοπρόσωπος αφηγητής είναι εξ ορισμού αναξιόπιστος αφηγητής λόγω της υποκειμενικής απόδοσης εμπειριών στις οποίες έχει εμπλακεί προσωπικά. Ομοίως, ο Stanzel υποστηρίζει ότι όλοι οι πρωτοπρόσωποι αφηγητές είναι απαραίτητα αναξιόπιστοι, λόγω της περιορισμένης αντίληψής τους¹¹³, ενώ και ένας από τους σημαντικότερους συνεχιστές της θεωρίας του Booth, ο James Phelan, θεωρεί ότι το ζήτημα της αξιοπιστίας της αφήγησης είναι αναπόφευκτο στην περίπτωση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης με χαρακτήρα-αφηγητή (character-narration)¹¹⁴. Σύμφωνα με τις παραπάνω αντιλήψεις για την αναξιοπιστία ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή, ειδικά ένας έφηβος πρωτοπρόσωπος αφηγητής, με το περιορισμένο λόγω ανωριμότητας και απειρίας πεδίο οπτικής του, δεν μπορεί να θεωρηθεί αξιόπιστος αφηγητής. Γι' αυτό, άλλωστε, η Schwenke-Wyile αναγνωρίζει ότι μια άμεση-δεσμευτική αφήγηση είναι απίθανο να είναι «αξιόπιστη». Πρώτον, η παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού βασίζεται αποκλειστικά στην οπτική γωνία ενός χαρακτήρα και, δεύτερον, εκφράζεται τόσο σύντομα μετά τα αναπαριστώμενα γεγονότα, ώστε είναι αναπόφευκτα προκατειλημμένη και ελλιπής¹¹⁵.

Με αυτή την έννοια, σε όσες από τις εξεταζόμενες αφηγήσεις αναγνωρίστηκαν ως άμεσες-δεσμευτικές, όπου, λόγω της καλυμμένης παρουσίας του αφηγητή, η ιστορία αποδίδεται μόνο μέσα από την περιορισμένη υποκειμενική οπτική των έφηβων

¹¹³ βλ. Stanzel, F.K. (1984) *A Theory of Narrative*, trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge UP, σελ. 89. Σε άλλο σημείο γράφει ο Stanzel ότι είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των προσωπικών αφηγητών (personalized narrators) να επιδεικνύουν στον αναγνώστη "μια προκατειλημμένη εμπειρία της πραγματικότητας" [βλ. Stanzel (1984), ό.π., σελ. 11]. Ασκώντας κριτική στην παραπάνω θέση του Stanzel, ο G. Currie (1995) διακρίνει την έλλειψη παντογνωσίας από την αναξιοπιστία. Υποστηρίζει ότι ένας μη παντογνώστης αφηγητής δε μπορεί να είναι βέβαιος για την αλήθεια των ισχυρισμών του, αλλά είναι λάθος της καρτεσιανής παράδοσης να υποθέτει ότι η έλλειψη βεβαιότητας μεταφράζεται σε αναξιοπιστία. (βλ. Currie, G. (1995). *Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.1, σελ. 28. Ομοίως, και η Greta Olson (2003) αναφέρεται στην περίπτωση των περιορισμών των ομοδιηγητικών αφηγητών, οι οποίοι, επειδή ανήκουν στον μυθοπλαστικό κόσμο, δε μπορούν να είναι παντογνώστες. Η Olson, αν και αναγνωρίζει ότι οι ομοδιηγητικοί αφηγητές υπόκεινται στη γνωστική αβεβαιότητα της βιωμένης εμπειρίας, υποστηρίζει ότι δεν είναι απαραίτητα αναξιόπιστοι. Μάλιστα, αναφέρει το παράδειγμα των μυθιστορημάτων μυστηρίου ή των αστυνομικών, όπου οι αφηγητές δεν προσφέρουν στους αναγνώστες όλα τα στοιχεία, μέχρι να τα ανακαλύψουν οι ίδιοι, συνήθως στο τέλος της ιστορίας. [βλ. Olson, G. (2003). "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative* 11.1, σελ.101].

¹¹⁴ βλ. Phelan (1996), ό.π., σελ. 111.

¹¹⁵ βλ. Schwenke-Wyile (1999), ό.π., σελ. 196.

χαρακτήρων-αφηγητών, οι τελευταίοι δεν πληρούν προϋποθέσεις αξιόπιστου αφηγητή. Οι αυτοδιηγητικοί αφηγητές, αφηγούνται μόνο όσα η μνήμη τους τους επιτρέπει, ενώ, επιπλέον, επιλέγουν αυτά που επιθυμούν να εξιστορήσουν: μπορεί να παραλείπουν ή να διαστρεβλώνουν γεγονότα ή μπορεί να διατυπώνουν λανθασμένες κρίσεις. Σε κάθε περίπτωση ο αναγνώστης των συγκεκριμένων πρωτοπρόσωπων αφηγήσεων δεν μπορεί να αποφανθεί με σιγουριά για το τι είναι αντικειμενικό γεγονός, υποκειμενική ανάμνηση ή σκόπιμο ψέμα. Ο αυτοδιηγητικός αφηγητής έχει εξ ορισμού μια συμφέρουσα οπτική (“interest point of view” με τους όρους του Chatman¹¹⁶).

Στο σημείο αυτό ο Mike Cadden (2000) εισάγει μια πολύ χρήσιμη διάκριση μεταξύ μονοφωνικών και διφωνικών κειμένων, για να αξιολογήσει τον ιδεολογικό έλεγχο που ασκείται στις εφηβικές αυτοδιηγητικές αφηγήσεις. Ο Cadden στο άρθρο του με τίτλο “The irony of narration in the young adult novel” αξιοποιεί την κατά Bakhtin διάκριση μεταξύ διφωνικού και μονοφωνικού αφηγηματικού λόγου. Η *διαλογική ή διφωνική αφήγηση* (dialogical ή double-voiced discourse), που σύμφωνα με τον Bakhtin είναι η πιο ηθική μορφή αφήγησης, αναπαριστά ως ίσες όλες τις φωνές που εμφανίζονται σε ένα αφηγηματικό κείμενο και παρέχει εναλλακτικές ερμηνείες, οι οποίες δεν προσφέρουν μια μοναδική και οριστική απάντηση στον αναγνώστη. Σε ένα διφωνικό κείμενο (double-voiced text) ο συγγραφέας είναι ο δημιουργός όχι «δούλων χωρίς φωνή αλλά ελεύθερων ανθρώπων, που είναι ικανοί να σταθούν δίπλα στο δημιουργό τους, να διαφωνήσουν μαζί του, ακόμα και να επαναστατήσουν εναντίον του»¹¹⁷. Δύο ή περισσότερες ιδεολογικές θέσεις συνυπάρχουν στο κείμενο χωρίς να υπερισχύει φανερά καμία από αυτές. Αν και ο αναγνώστης μπορεί να αποφασίσει σχετικά με την «ορθότητα» μιας ιδιαίτερης οπτικής, το κείμενο δεν έχει υποστηρίξει τη θέση αυτή, ενώ έχει προτείνει και άλλες ολοκληρωμένες θέσεις. Αντίθετα, σε ένα μονοφωνικό κείμενο (single-voiced text) υπάρχει μία κυρίαρχη και διδακτική φωνή χωρίς να αντιπροσωπεύεται καμία εναλλακτική θέση.

Ο Cadden, προεκτείνοντας το συλλογισμό του Bakhtin, υποστηρίζει ότι υπάρχουν πρωτοπρόσωπα μονοφωνικά κείμενα τα οποία, καθώς μιμούνται αποκλειστικά τη

¹¹⁶ βλ. Chatman (1978), ό.π., σελ.152.

¹¹⁷ βλ. Bakhtin (1984),ό.π., σελ. 6.

φωνή ενός εφήβου, δεν παρέχουν στους αναγνώστες επαρκή εργαλεία για να αμφισβητήσουν την κυρίαρχη υποκειμενική οπτική ή να διερευνήσουν εναλλακτικές αντιλήψεις. Αντίθετα, υπάρχουν πρωτοπρόσωπα κείμενα¹¹⁸, τα οποία αν και χρησιμοποιούν την τεχνική του χαρακτήρα-αφηγητή, κατορθώνουν (έστω και έμμεσα) να εξασφαλίσουν στον αναγνώστη πρόσβαση σε πολλαπλές οπτικές γωνίες και, το κυριότερο, να δημιουργήσουν αμφιβολίες στην αξιοπιστία ενός αφηγητή, ώστε να επιτύχουν το διφωνικό λόγο¹¹⁹. Έτσι, όταν ο Cadden εξετάζει τις ενδείξεις διφωνικού λόγου σε πρωτοπρόσωπα εφηβικά μυθιστορήματα, αναφέρεται σε περιπτώσεις συγγραφέων που, παράλληλα με τη δεδομένη περιορισμένη αξιοπιστία κάθε πρωτοπρόσωπης αφήγησης, αναδεικνύουν συνειδητά και σκόπιμα επιπρόσθετες ενδείξεις αναξιοπιστίας ενός συγκεκριμένου αφηγητή-πρωταγωνιστή, ώστε να ενθαρρύνουν τον αναγνώστη να απελευθερωθεί από την υποκειμενικότητα του χαρακτήρα και να διερευνήσει εναλλακτικές οπτικές.

Στα πλαίσια της ρητορικής προσέγγισης που επιχειρείται στο παρόν κεφάλαιο της μελέτης, η αναξιόπιστη αφήγηση αντιμετωπίζεται ως μια μυθοπλαστική κατασκευή που έχει διαμορφωθεί από τον υπονοούμενο συγγραφέα και προορίζεται να αναγνωριστεί από τον αναγνώστη. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο και η ρητορική προσέγγιση της αναξιόπιστης αφήγησης επικεντρώνεται στο πώς ο αναγνώστης αναγνωρίζει τις ενδείξεις αναξιοπιστίας του αφηγητή και υποθέτει τις διαφορετικές αξίες και πεποιθήσεις του συγγραφέα. Η συγκεκριμένη μορφή αφήγησης "απαιτεί από το συγγραφικό αναγνωστικό κοινό να συμπεράνει μια αντίληψη της αφήγησης διαφορετική από εκείνη που προσφέρεται από τον αφηγητή"¹²⁰. Στην περίπτωση αυτή, ιδιαίτερα σημαντικό είναι το χάσμα που δημιουργείται ανάμεσα στην επικοινωνία του αφηγητή με το κοινό του (narrative audience) και στην επικοινωνία του συγγραφέα με το κοινό του (authorial audience). Έτσι, η ρητορική ανάλυση αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης

¹¹⁸ Ο Cadden μάλιστα στο σημείο αυτό δε διαφοροποιεί την προσωπική από την απρόσωπη αφήγηση, υποστηρίζοντας ότι η εστίαση μέσα από ένα χαρακτήρα μπορεί να είναι εξίσου περιοριστική στην τρίτοπρόσωπη αφήγηση με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Συγκεκριμένα, υπάρχουν τρίτοπρόσωπα διφωνικά μυθιστορήματα τα οποία προσφέρουν στους αναγνώστες ίσες και εναλλακτικές οπτικές γωνίες αλλά και τρίτοπρόσωπα μυθιστορήματα που αποτυγχάνουν να προσφέρουν αντικρουόμενες οπτικές. βλ. Cadden (2000), ό.π., σελ. 147.

¹¹⁹ βλ. Cadden (2000). ό.π., σελ. 147.

¹²⁰ βλ. Phelan (2005). ό.π., σσ. 49-50.

αναγνωρίζει το συγκεκριμένο χάσμα και τον τρόπο με τον οποίο η αναγνώριση αυτή είναι μέρος της κατανόησης εκ μέρους του αναγνώστη¹²¹.

Η παραπάνω αντίληψη για την αναξιόπιστη αφήγηση γίνεται καλύτερα κατανοητή αν ενταχθεί στην ευρύτερη θεωρία του James Phelan για την πρωτοπρόσωπη αφήγηση. Στην εξειδικευμένη μελέτη με τίτλο *Living To Tell About It*, όπου ο Phelan επιχειρεί μια ρητορική προσέγγιση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης (character-narration)¹²², το συγκεκριμένο είδος αφήγησης αναδεικνύεται ως μια μορφή έμμεσης επικοινωνίας. Ο αφηγητής απευθύνεται άμεσα σε έναν αποδέκτη αφήγησης και μέσα από αυτή την άμεση απεύθυνση, ο υπονοούμενος συγγραφέας απευθύνεται έμμεσα στον υπονοούμενο αναγνώστη (authorial audience με τους όρους του Phelan)¹²³. Με άλλα λόγια, ο υπονοούμενος συγγραφέας επικοινωνεί με το κοινό του μέσα από τη φωνή ενός άλλου ομιλητή που απευθύνεται σε ένα άλλο κοινό, ώστε προκύπτει ένα κείμενο, δύο ομιλητές (ένας φανερός και ένας καλυμμένος), δύο ακροατήρια, και τουλάχιστον δύο στόχοι. Στη βάση αυτής της λογικής, σύμφωνα με τον Phelan, η επικοινωνία στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση με χαρακτήρα-αφηγητή συμβαίνει σε δύο κανάλια: το κανάλι επικοινωνίας αφηγητή και αφηγηματικού κοινού (narrative audience) και το κανάλι επικοινωνίας συγγραφέα και συγγραφικού κοινού (authorial audience). Στο πρώτο κανάλι, που ο Phelan ονομάζει *αφηγηματικές λειτουργίες* (narrator functions), ο αφηγητής λειτουργεί ως πληροφοριοδότης, ερμηνευτής και αξιολογητής των εξιστορούμενων για τον αποδέκτη και υπόκειται στους περιορισμούς της αφηγηματικής κατάστασης (για παράδειγμα ο χαρακτήρας-αφηγητής δε μπορεί να διεισδύει στη συνείδηση άλλων χαρακτήρων). Στο δεύτερο κανάλι, που ο Phelan ονομάζει *αποκαλυπτικές λειτουργίες* (disclosure functions), ο αφηγητής παρέχει πληροφορίες κάθε είδους στον αναγνώστη, του οποίου την ύπαρξη ο αφηγητής αγνοεί.

Τα δύο παραπάνω κανάλια επικοινωνίας μπορεί να συμπίπτουν. Αυτό συμβαίνει όταν οι αφηγητής είναι η μόνη πηγή πληροφοριών για τον αναγνώστη σχετικά με τις εξιστορούμενες εμπειρίες, οπότε ο αποδέκτης αφήγησης και ο αναγνώστης βρίσκονται στην ίδια θέση σε σχέση με τον αφηγητή, όπως για παράδειγμα ισχύει

¹²¹ Phelan (1996),ό.π., σελ. 141.

¹²² Phelan, J. (2005). *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.

¹²³ βλ. Phelan (2005), ό.π., 12-15.

πάντοτε στην τριτοπρόσωπη αφήγηση. Στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση, όμως, μπορεί να συμβεί η επικοινωνία συγγραφέα-αναγνώστη να διαφοροποιηθεί από την επικοινωνία αφηγητή-αποδέκτη αφήγηση. Συγκεκριμένα, οι disclosure functions μπορούν να υπερβαίνουν τις narrator functions, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση της πλεονάζουσας αφήγησης (redundant telling) ή όταν οι αναγνώστης έχει άλλες πηγές πληροφόρησης εκτός από το χαρακτήρα-αφηγητή στο περικείμενο, σε διακείμενα ή σε αφηγήσεις άλλων χαρακτήρων που ο αφηγητής αγνοεί. Σε άλλη περίπτωση, οι narrator functions μπορούν να υπερβαίνουν τις disclosure functions, όταν οι πληροφορίες του αναγνώστη είναι λιγότερες από του αποδέκτη, γιατί ο αφηγητής παραλείπει πληροφορίες που ο αποδέκτης ήδη γνωρίζει, όπως για παράδειγμα η περίπτωση της *ελλειπτικής αφήγησης* σε αντιδιαστολή προς την πλεονάζουσα αφήγηση¹²⁴.

Ο Phelan επισημαίνει δύο μορφές αφήγησης που απαιτούν από τον αναγνώστη να συμπεράνει πληροφορίες που μεταδίδει ο συγγραφέας πέρα από όσα ο αφηγητής κοινοποιεί προς τον αποδέκτη¹²⁵: την *περιορισμένη αφήγηση* (restricted narration), όπως ονομάζει την αφήγηση στην οποία τα γεγονότα εξιστορούνται χωρίς ερμηνεία ή σχολιασμό και την *αναξιόπιστη αφήγηση*, όπου ο αφηγητής φαίνεται να διαφοροποιείται από τον συγγραφέα σε κάποιον από τους τρεις βασικούς άξονες επικοινωνίας, δηλαδή τον άξονα των γεγονότων, της αντίληψης και των αξιών¹²⁶. Στην περίπτωση της τελευταίας, ο Phelan επισημαίνει ότι η παρουσία της φωνής του συγγραφέα δε χρειάζεται να καταδεικνύεται με φανερό τρόπο από την πλευρά του, αλλά μέσα από συγκεκριμένες ενδείξεις στη γλώσσα του αφηγητή που αποκαλύπτουν μια ασυμφωνία στις αξίες και στάσεις μεταξύ αφηγητή και συγγραφέα¹²⁷. Όταν διαπιστώνεται διάσταση ανάμεσα στη φωνή του αφηγητή και του συγγραφέα, ασυμφωνία ανάμεσα στις αντιλήψεις του συγγραφέα και σε αυτές που εκφράζονται

¹²⁴ Για παράδειγμα, σε έναν αυτόνομο εσωτερικό μονόλογο όπου αποδέκτης της αφήγησης είναι ο ίδιος ο εαυτός του αφηγητή, οι narrator functions υπερτερούν και το αποτέλεσμα είναι omissions (ελλειπτική αφήγηση)- δύσκολη για τον αναγνώστη. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο γνήσιος αυτόνομος μονόλογος δεν έχει πλεονάζουσα αφήγηση, που προδίδει διάθεση επικοινωνίας του συγγραφέα με τον αναγνώστη.

¹²⁵ βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 29.

¹²⁶ βλ. Phelan, J. (2007). *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita*. "Narrative" 15.2, σελ. 224. Στο συγκεκριμένο άρθρο ο Phelan αναγνωρίζει υποκατηγορίες αναξιόπιστης αφήγησης ανάλογα με τον άξονα επικοινωνίας στον οποίο η αφήγηση φαίνεται αναξιόπιστη.

¹²⁷ βλ. Phelan (1996), ό.π., σελ. 46.

από τον αφηγητή, διαμορφώνεται η συνθήκη που ο Bakhtin αποκαλεί "διφωνική" αφήγηση (double-voiced discourse)¹²⁸.

Το ζήτημα της διφωνικότητας στην εφηβική λογοτεχνία αναλύει και η Robyn McCallum (1999), η οποία, αν και αναγνωρίζει ότι στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση, η διφωνική τεχνική (double-voicing) είναι πιο έμμεση από ότι στην τριτοπρόσωπη αφήγηση, εντούτοις δεν αποκλείει την πιθανότητα να επιτευχθεί η διφωνικότητα (double-voicedness) σε ένα πρωτοπρόσωπο κείμενο μέσα από την αναξίπιστη αφήγηση αλλά και μέσα από τις χρονικές μετατοπίσεις¹²⁹. Συγκεκριμένα, η McCallum αναφέρεται σε μια αναδρομική αφήγηση που κινείται ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν του αφηγητή, με άλλα λόγια, όταν τα γεγονότα παρουσιάζονται αφηγηματικά σε μεταγενέστερο χρόνο από τότε που συνέβησαν από τη φωνή του πιο ώριμου «εγώ» του αφηγητή, αλλά από την οπτική γωνία του νεότερου «εγώ» του αφηγητή. Η παραπάνω χρονική μετατόπιση ως στοιχείο διφωνικότητας καλύπτει τις αποστασιοποιητικές πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, όπου η φανερή ή διακριτική παρουσία του υπερέχοντος αναδρομικού αφηγητή εξασφαλίζει την αξιοπιστία της αφήγησης.

Ωστόσο, ακόμα και στις χαρακτηροκεντρικές δεσμευτικές αφηγήσεις με την σταθερή προσήλωση στην περιορισμένη οπτική του βιωματικού εαυτού, η χρήση της δυσαρμονικής αυτο-αφήγησης και οι ενδείξεις παρουσίας αναδρομικού αφηγητή πιστοποιούν τη διπλή φωνή που παρουσιάζει το αφηγηματικό υλικό. Έτσι, ο αναγνώστης δεν ακούει μόνο μια φωνή –τη φωνή του χαρακτήρα που βιώνει την εμπειρία, αλλά ακούει συγχρόνως και τη φωνή του αφηγητή που διεκπεραιώνει την πράξη της αφήγησης. Ο τελευταίος δεν αποκαλύπτει φανερά την παρουσία του, όπως στις συγγραφοκεντρικές αφηγήσεις, αλλά ανιχνεύεται πίσω από την έμμεση απόδοση και αναλυτική επεξεργασία της εσωτερικής ζωής του βιωματικού εαυτού, καθώς και πίσω από τη διακριτική αφηγηματική παρουσία στις περιγραφές σκηνικού, παρουσιάσεις χαρακτήρων, περιληπτικές αφηγήσεις κλπ.

¹²⁸ βλ. Phelan (1996), ό.π., σελ. 61.

¹²⁹ βλ. McCallum, R. (1999). *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York: Garland McCallum 1999, σσ. 31-33.

Συμπερασματικά, η διφωνικότητα σε ένα αυτοδιηγητικό κείμενο προέρχεται από την ενσωμάτωση δύο αντικρουόμενων φωνών μέσα στον ίδιο λόγο. Ο λόγος ενός μυθιστορηματικού ήρωα γίνεται διφωνικός, όταν ο ίδιος ο λόγος του χαρακτήρα εμπεριέχει την αμφισβήτησή του, με άλλα λόγια, όταν εμπεριέχει μια δεύτερη φωνή που καθιστά το λόγο του χαρακτήρα αμφισβητούμενο. Έτσι, ο αναγνώστης δεν ακούει μόνο μια φωνή –τη φωνή του χαρακτήρα. Είτε ακούει τη φωνή του βιωματικού και του αφηγηματικού "εγώ", είτε σε πιο άμεσες αφηγηματικές καταστάσεις, όπου ο αφηγητής ταυτίζεται πιο έντονα με τον χαρακτήρα, ακούει τη δεύτερη φωνή ως μια εσωτερική φωνή, έναν αυτο-ελεγχόμενο λόγο, που θέτει υπό αμφισβήτηση τα λεγόμενα του χαρακτήρα.

Ο Cadden μάλιστα υποστηρίζει ότι ένα εφηβικό μυθιστόρημα είναι πιο πιθανό να «δια φωτίσει» τον έφηβο αναγνώστη σχετικά με την πραγματικότητα, όταν το κείμενο είναι διφωνικό. Το «προσωπείο» του συγγραφέα που μιμείται μια υποτιθέμενη εφηβική φωνή είναι για τον Cadden συχνά «ένας καθρέφτης που καθρεφτίζει την εφηβική συνείδηση σε ένα εφηβικό κοινό». Χωρίς να πρέπει απαραίτητα να αφαιρέσει το «προσωπείο του καθρέφτη» ο συγγραφέας εφηβικής λογοτεχνίας μπορεί να προσφέρει στον έφηβο αναγνώστη τα εργαλεία για να αναγνωρίσει πιθανές ανεπαρκείς αντιλήψεις μέσα στο κείμενο. Ο διφωνικός λόγος, που επιτυγχάνεται παρουσιάζοντας μια φανερά αναξιόπιστη εφηβική συνείδηση και παρακινώντας έμμεσα τον αναγνώστη να διερευνήσει εναλλακτικές οπτικές, προσφέρει στους έφηβους αναγνώστες τα εργαλεία για να αναπτυχθούν ως επαρκείς αναγνώστες και να αντιμετωπίσουν την πολυπλοκότητα και την πολλαπλότητα του κόσμου που τόσο επιθυμούν να γνωρίσουν¹³⁰.

Μια χαρακτηριστική περίπτωση διφωνικής αφήγησης, εμφανίζεται στο μυθιστόρημα του Βασίλη Παπαθεοδώρου *Στη διαπασών*, όπου καλλιεργείται συστηματικά η εικόνα ενός αναξιόπιστου αφηγητή με την ανάδειξη ενός εντελώς προβληματικού και αμφισβητήσιμου συστήματος αξιών, το οποίο ο αφηγητής-χαρακτήρας, σε πλήρη ταύτιση με το βιωματικό «εγώ» του από την αρχή μέχρι το τέλος της αφήγησης, εκθέτει με ειλικρίνεια στον αναγνώστη χωρίς εκ των υστέρων επανορθώσεις. Έτσι, ο αναδρομικός αυτό-αφηγητής παρουσιάζει το παλαιότερο «εγώ» του με όλες τις

¹³⁰ βλ. Cadden (2000), ό.π., σελ. 153.

ανεπάρκειες και τις αντιφάσεις του, εκθέτει ακόμα και τις πιο σκοτεινές και αποκρουστικές πλευρές του εαυτού του, χωρίς να μετριάζει την αρνητική εικόνα του βιωματικού «εγώ» με αναστοχαστικά σχόλια από τη θέση του διαφωτισμένου πλέον αφηγητή.

Όταν ο Θανάσης περηφανεύεται για τον ξυλοδαρμό συμμαθητών του ή φιλάθλων, όταν με φυσικότητα εξιστορεί τη συμμετοχή του σε άγριους βανδαλισμούς, όταν διακηρύσσει το μίσος του προς τους αλλοδαπούς συμμαθητές του, όταν ομολογεί τη λατρευτική προσήλωση στον σαφώς διεφθαρμένο αρχηγό των Ελευθερολακώνων, παραδίδεται στην κρίση του αναγνώστη απογυμνωμένος από τα ελαφρυντικά της μεταγενέστερης μεταμέλειάς του. Η ιστορία απευθύνεται σε έναν αποδέκτη που δεν προσδιορίζεται για τον αναγνώστη, αλλά που δε φαίνεται ούτε ο ίδιος ο ήρωας να γνωρίζει. Εντούτοις, από την ευάλωτη θέση ενός ανθρώπου που δε γνωρίζει τίποτα για τον αποδέκτη της αφήγησής του, ο χαρακτήρας-αφηγητής συνειδητά εκτίθεται στον αναγνώστη για να τον κρίνει και να τον αμφισβητήσει. Εφαρμόζοντας με απόλυτη αυστηρότητα την εστίαση στο «εγώ» της δράσης, ο Θανάσης ως αφηγητής ταυτίζεται με την πρωιμότερη ενσάρκωσή του, αποκηρύσσοντας κάθε είδους γνωστική υπεροχή και κάθε μορφή αναστοχαστικής θεώρησης των πεπραγμένων που αργότερα θα αποκηρύξει.

Ο Cadden θεωρεί την ανάδειξη της αμφισβητούμενης φύσης (contestability) της οπτικής του εφήβου χαρακτήρα-αφηγητή ως το βασικό στοιχείο που παράγει τη διφωνικότητα σε ένα πρωτοπρόσωπο εφηβικό μυθιστόρημα. Όταν ένα κείμενο προβάλλει μια μοναδική φωνή που έχει τόση αυτοπεποίθηση, ώστε τελικά να είναι αναμφισβήτητη (“unassailable” με τους όρους του Cadden), όχι μόνο παρουσιάζει μια μοναδική οπτική πάνω σε ένα θέμα, αλλά, το κυριότερο, δεν παρέχει τις απαραίτητες ενδείξεις που θα θέσουν υπό αμφισβήτηση την έτσι κι αλλιώς περιορισμένη οπτική του έφηβου αφηγητή και θα ενθαρρύνουν, ως εκ τούτου, τον αναγνώστη να απελευθερωθεί από την υποκειμενικότητα του πρωτοπρόσωπου αφηγητή και να εξετάσει και εναλλακτικές οπτικές. Ο Cadden παρατηρεί ότι αν και «η αυτοπεποίθηση που συνυπάρχει με την άγνοια (confident unawareness) είναι αναμφισβήτητα ο ορισμός της εφηβείας», ωστόσο, «ο συγγραφέας πρέπει να βοηθήσει τον αναγνώστη να αναγνωρίσει μέσα από την αφήγηση την

αμφισβητούμενη φύση αυτής της ανώριμης συνείδησης»¹³¹. Για τον Cadden, η ανεπαρκής αυτο-αμφισβήτηση του αφηγητή σε συνδυασμό με την απουσία άλλων φωνών και οπτικών αποκλείουν τη διφωνικότητα σε ένα πρωτοπρόσωπο μυθιστόρημα¹³².

Αντιθέτως, η αυτο-αμφισβήτηση του χαρακτήρα-αφηγητή, η διάθεσή του να εκτεθεί στην κρίση του αποδέκτη, η ανάδειξη της αφέλειας, της ανωριμότητας και της περιορισμένης του αντίληψης είναι στοιχεία που διαμορφώνουν έναν αφηγητή με λιγότερη αυτοπεποίθηση από αυτόν που αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο. Οι διαστρεβλωμένες αξίες του Θανάση τον αναδεικνύουν σε αυτο-αμφισβητούμενο χαρακτήρα (“assailable” με τους όρους του Cadden), χαρακτήρα που προκαλεί τον αναγνώστη να τον αμφισβητήσει, ακόμα και αν εν τέλει τον «αγκαλιάσει». Άλλωστε, όπως σχολιάζει ο Cadden, όταν παρουσιάζεται μια μοναδική εφηβική φωνή με επαρκή στοιχεία αυτο-αμφισβήτησης, ο αναγνώστης από την αρχή της ιστορίας καταλαβαίνει ότι δεν πρόκειται για μια «εύπεπτη» ιστορία αλλά για μια ιστορία που πρέπει να σκεφτεί καλά¹³³.

Γενικότερα, ο Θανάσης είναι ένας χαρακτήρας που προκαλεί την αμφισβήτηση του αναγνώστη, άλλοτε μέσα από τις βεβαιότητες και άλλοτε μέσα από τις αβεβαιότητές του. Ο επιδεικτικός τόνος με τον οποίο εκθέτει την παραβατική του συμπεριφορά σε βάρος συνανθρώπων του εναλλάσσεται με δηλώσεις αυτο-υποτίμησης και βαθιάς έλλειψης αυτοεκτίμησης. Ο Παπαθεοδώρου δημιουργεί έναν αφηγητή που έχει λιγότερη αυτοπεποίθηση από τους χαρακτήρες-αφηγητές των άλλων εξεταζόμενων μυθιστορημάτων, αλλά και από τους περισσότερους χαρακτήρες-αφηγητές στο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα. Ο Θανάσης είναι ένας «περιθωριακός» χαρακτήρας, για τον οποίο ο αναγνώστης δε μπορεί πάντοτε με σιγουριά να ισχυριστεί αν ο ίδιος βλέπει τον εαυτό του ως νικητή, ενώ όλοι οι άλλοι τον θεωρούν χαμένο, ή αν αισθάνεται και ο ίδιος αποτυχημένος, αλλά θέλει μέσα από τη βία να ζει με την ψευδαίσθηση του νικητή. Έτσι, η διφωνικότητα, στην περίπτωση του Θανάση, παράγεται και από την εκδήλωση αβεβαιότητας εκ μέρους του ίδιου του χαρακτήρα-αφηγητή, η οποία καλεί τον αναγνώστη να αναθεωρήσει την

¹³¹ βλ. Cadden (2000), ό.π., σελ. 147.

¹³² βλ. Cadden (2000), ό.π., σελ. 148.

¹³³ βλ. Cadden (2000), ό.π., σελ. 150.

ισχύ των θέσεων που διατυπώνει. Με αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας υπενθυμίζει διαρκώς στον αναγνώστη ότι ο ήρωας είναι πολύ περισσότερα από αυτό που δείχνει. Για κάθε τμήμα της αφήγησης που αποκαλύπτει τα ελαττώματα και τις ατέλειές του - και αποκαλύπτονται κυρίως μέσα από τα δικά του μάτια- υπάρχει ένα τμήμα αφήγησης που προβάλλει την αυτοκριτική και αυτο-ενοχοποίησή του. Ο διφωνικός χαρακτήρας της αφήγησης του Θανάση, παρέχει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να γνωρίζει τον ήρωα καλύτερα από όσο ο ίδιος γνωρίζει τον εαυτό του. Έτσι, όταν ο ίδιος βυθίζεται στην αυτο-ενοχοποίηση, ο αναγνώστης παίρνει απόσταση από τους ισχυρισμούς του.

Ο αναγνώστης παρακινείται να ακολουθήσει τον Θανάση σε μια αγωνιώδη αναζήτηση, όπου τίποτα δε θεωρείται αναμφισβήτητο. Όταν ο Θανάσης φαινομενικά απωθεί περιφρονητικά το βασανιστικό ερώτημα «ποιος είναι ο πραγματικός μου εαυτός;» που αναδύεται μέσα από τη συνείδησή του, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται μια δευτερή, ελεγκτική φωνή που εμπεριέχεται στον λόγο του Θανάση. Η ίδια αυτή εσωτερική φωνή θα επαναφέρει συχνά το ερώτημα και θα γεννήσει ηθικά διλήμματα και εσωτερικές συγκρούσεις, αναδεικνύοντας στον αναγνώστη μια συνείδηση υπό διαμόρφωση κατά τη διάρκεια της αφήγησης, που όμως χαρακτηρίζεται κατά βάθος από μια έμφυτη αθώτητα και ευαισθησία. Η αθώα και ευαίσθητη πλευρά του Θανάση, συνδυασμένη με τα εργαλεία που παρέχει στον αναγνώστη για να αμφισβητήσει την οπτική του, καλεί τον αναγνώστη περισσότερο να σκεφτεί μαζί με τον ήρωα τα διλήμματα που αντιμετωπίζει παρά να τον θαυμάσει ή να τον απορρίψει αβασάνιστα. Έτσι, ο νεαρός αναγνώστης θα διαβάσει την αυτο-αφήγηση του Θανάση «σαν φίλτρο και όχι σαν σφουγγάρι», και θα προετοιμαστεί ώστε να γίνει ένας έμπειρος αναγνώστης και να αναπτύξει προηγμένες αναγνωστικές στρατηγικές κατά την προσέγγιση των κειμένων.

Με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο εκδηλώνεται η διφωνικότητα στην περίπτωση του δεύτερου αρνητικού χαρακτήρα-αφηγητή που εμφανίζεται στην κατηγορία που εξετάζουμε. Δεν υπάρχει καμία ένδειξη αυτοκριτικής ή αβεβαιότητας στην αφήγηση του Νίκου Γολιού, του ενός από τους δύο έφηβους ήρωες στο μυθιστόρημα *Το ημερολόγιο ενός δειλού*. Ο δεύτερος αρνητικός ήρωας του Βασίλη Παπαθεοδώρου αποκαλύπτει με την αφήγησή του έναν σκληρό και εγωκεντρικό

χαρακτήρα με φανερή έλλειψη κοινωνικής ευαισθησίας και σεβασμού για τον συνάνθρωπό του. Στην αφήγησή του δε διακρίνονται τα στοιχεία έμφυτης αθωότητας και ευαισθησίας, που εμφανίζονται στην αφήγησή του Θανάση, ακόμα κι όταν ο τελευταίος βρίσκεται στην πιο σκοτεινή φάση της συμμετοχής του σε αποκρουστικές παραβατικές πράξεις. Η προσωπικότητα του Γολιού γίνεται απεχθής στον αναγνώστη τόσο μέσα από την αφήγησή του θύματός του όσο και μέσα από τη δική του αφήγησή, όπου φαίνεται να μην νιώθει καμία ενοχή για την αποτρόπαια συμπεριφορά του. Όταν εμφανίζεται η πρωτοπρόσωπη αφήγησή του Γολιού, έχει ήδη προηγηθεί η αυτο-αφήγησή του ευαίσθητου και τρομοκρατημένου Θοδωρή, που συνθέτει με πειστικά επιχειρήματα την εικόνα του πρώτου ως "του ατόμου που ποτέ δε θα ήθελε να έχει για συμμαθητή του, που δεν θα του άρεσε να διασταυρωθούν οι δρόμοι τους"¹³⁴.

Μετά τα δύο πρώτα κεφάλαια που περιλαμβάνουν την ημερολογιακή καταγραφή του Θοδωρή, ο αναγνώστης έχει εύλογα ταυτιστεί με τον "καλό" και αδικημένο ήρωα, ενώ έχει ήδη καταδικάσει τον "κακό" και άδικο συμμαθητή του. Η βεβαιότητα του αναγνώστη κλονίζεται, όταν στο τρίτο κεφάλαιο, χωρίς καμία προειδοποίηση, παίρνει τη σκυτάλη της αφήγησης, ο ίδιος ο Γολιός, η ταυτότητα του οποίου αναγνωρίζεται από τα συμφραζόμενα. Η αυτο-αφήγησή του τελευταίου δεν ανατρέπει την αρνητική γνώμη που έχει ήδη σχηματίσει για το πρόσωπό του ο αναγνώστης, καθώς επιβεβαιώνει τα περιστατικά σχολικού εκφοβισμού εναντίον του Θοδωρή, τα οποία μάλιστα περιγράφονται τώρα με μεγαλύτερη ακρίβεια. Ο Γολιός είναι αναμφισβήτητα ένας αποκρουστικός χαρακτήρας. Ωστόσο, ο Παπαθεοδώρου αναπτύσσοντας την εκτεταμένη και άμεση αναπαράσταση της συνείδησης του "κακού" ήρωα, έχει επινοήσει ένα από τα πιο επιτυχημένα τεχνάσματα για να προκαλέσει, μαζί με την ταύτιση του αναγνώστη με το θύμα, μια παράλληλη συναισθηματική σύνδεση ανάμεσα στον θύτη και στον αναγνώστη. Σύμφωνα με τον Wayne Booth, αποδίδοντας το αφηγηματικό υλικό μέσα από τα μάτια του ήρωα, ο συγγραφέας διασφαλίζει ότι ο αναγνώστης περισσότερο θα συμπορευτεί με τον ήρωα, παρά θα σταθεί απέναντί του¹³⁵. Επιπλέον, ο ίδιος υποστηρίζει ότι "αν ένας

¹³⁴ Το ημερολόγιο ενός δειλού, σ. 23.

¹³⁵ Ο Booth (1961) έχει μελετήσει τον έλεγχο της συμπάθειας του αναγνώστη προς αρνητικούς χαρακτήρες εφαρμόζοντας τις θεωρητικές του θέσεις στην ανάλυση της Έμμα της Jane Austen. Ο Booth παρουσιάζει με λεπτομέρεια πώς η Jane Austen χρησιμοποιεί την εσωτερική αναπαράσταση για

συγγραφέας επιθυμεί έντονη συμπάθεια για χαρακτήρες που δεν παρουσιάζουν ισχυρές αρετές που να την προκαλέσουν, τότε η ψυχική ζωηρότητα της εκτεταμένης εσωτερικής αναπαράστασης θα τον βοηθήσει¹³⁶".

Με βάση την παραπάνω αντίληψη, δε φαίνεται παράλογος ο ισχυρισμός του Booth ότι η εκτεταμένη αναπαράσταση του εσωτερικού κόσμου οδηγεί τον αναγνώστη να ελπίζει για την καλή κατάληξη του ήρωα με τον οποίο συμπορεύεται, ανεξάρτητα από τις αρνητικές ή θετικές ιδιότητες που διαθέτει¹³⁷. Η σταθερή εναλλαγή της αφήγησης, καθώς εγκαθιστά τον αναγνώστη στο εσωτερικό της συνείδησης και των δύο χαρακτήρων-αφηγητών, του θύματος και του θύτη, δυσκολεύουν τελικά την αφοριστική καταδίκη του τελευταίου, στην οποία θα κατέληγε φυσικά και αβασάνιστα ο αναγνώστης, αν απουσίαζε η πρωτοπρόσωπη ενεστωτική αφήγησή του. Έτσι, το ευφύες εύρημα του Παπαθεοδώρου κρατάει τον αναγνώστη δέσμιο σε μια αντιφατική στάση απέναντι στον εμφανώς αντιπαθή Γολιό, τον οποίο δε μπορεί, ωστόσο, να καταδικάσει με ευκολία, λόγω της ισχυρής επίδρασης της άμεσης αναπαράστασης της συνείδησής του.

Με αυτή την έννοια, η ανοχή που δείχνει ο αναγνώστης απέναντι στον θύτη, μπορεί να έχει αντίκτυπο στη δική του ζωή και να οδηγήσει τον επαρκή σκεπτόμενο αναγνώστη σε προβληματισμό για τη δική του ενεργή ή παθητική στάση απέναντι σε περιστατικά ενδοσχολικής βίας. Η πλήρης όμως λειτουργικότητα του τεχνάσματος του Παπαθεοδώρου ξεδιπλώνεται προς το τέλος του μυθιστορήματος, όταν αποκαλύπτεται αιφνιδιαστικά η ταυτότητα του τρίτου, μεγαλύτερου ηλικιακά χαρακτήρα-αφηγητή, ο οποίος είχε ανεπαίσθητα ταυτιστεί στη συνείδηση του αναγνώστη με τον μεταγενέστερο εαυτό του βασανισμένου Θεοδώρη, αλλά τελικά αποδεικνύεται ότι είναι ο προγενέστερος θύτης του, που βρίσκεται τώρα σε δυσχερέστερη θέση από το πρώην θύμα του. Η συγκλονιστική ανατροπή καλεί τον αναγνώστη να αναθεωρήσει όλη την αντίληψη που είχε υιοθετήσει, να αμφισβητήσει στερεότυπα που είχε ασυνείδητα αναπαραγάγει για τη σχέση θύματος και θύτη και να αναγνωρίσει δυνάμεις και αδυναμίες και στις δύο θέσεις.

να προωθήσει τη συμπάθεια για την γεμάτη ατέλειες Έμμα. Η ανάλυση του Booth είναι κλασική στην αφηγηματική θεωρία. [βλ. Booth (1983), ό.π., σσ. 245-249].

¹³⁶ Booth (1983), ό.π., σσ. 377-388.

¹³⁷ Booth (1983), ό.π., σσ. 245-246.

Το πολυφωνικό μυθιστόρημα του Βασίλη Παπαθεοδώρου με την πρωτότυπη αφηγηματική οργάνωση αναδεικνύει τις τεράστιες δυνατότητες που παρέχει στο συγγραφέα ο χειρισμός της αφηγηματικής προοπτικής, αλλά προβάλλει και την ισχυρή και πολυεπίπεδη απήχηση που προκαλεί στον αναγνώστη η τεχνική της αναξιόπιστης αφήγησης σε συνδυασμό με την εξάλειψη της συγγραφικής φωνής. Η εμφανής διάσταση των αντιλήψεων του Γολιού από την ηθική κατεύθυνση του έργου και του συγγραφέα καθιστά τον συγκεκριμένο ήρωα έναν αναξιόπιστο αφηγητή με σαφώς αμφισβητήσιμο σύστημα αξιών, ενώ ο αναγνώστης δε δυσκολεύεται να πάρει απόσταση από τους ισχυρισμούς του. Ωστόσο, η ανατροπή στο τέλος του μυθιστορήματος αποκαλύπτει και μια άλλη εικόνα του Γολιού, στην οποία ο αναγνώστης πρέπει, μετά την αποκατάσταση της αλήθειας, να επιστρέψει και να επανερμηνεύσει. Ο αναγνώστης καλείται τώρα να συνθέσει το περιεχόμενο της αφήγησης του ωριμότερου χαρακτήρα-αφηγητή με εκείνο της αφήγησης του Γολιού ως επιπόλαιου μαθητή της Β΄ Γυμνασίου, ώστε να επαναπροσδιορίσει την προσωπικότητα του τελευταίου.

Βασικός χαρακτήρας-αφηγητής αναδεικνύεται τελικά ο Νίκος Γολιός, ο οποίος όμως έχει πλέον μεταμορφωθεί σε ό,τι απέμεινε, όταν γκρεμίστηκε συθέμελα η στενή και περιορισμένη κοσμοθεωρία του, όταν οι απροσδόκητες αντιξοότητες της ζωής του, τον απογύμνωσαν από κάθε περίβλημα που έκρυβε την κατά βάθος αδύναμη, ανασφαλή και ασταθή προσωπικότητα του. Ο ωριμότερος, συγκαταβατικός πια, Γολιός, μέσα από τη μυθοποιημένη ανάγνωση του ημερολογίου του πρώην θύματός του, βιώνει για πρώτη φορά το βασανιστικό αίσθημα ενοχής που έλειπε από τις προγενέστερες αφηγήσεις του, καθώς, διεισδύοντας στην οπτική του άλλου χαρακτήρα-αφηγητή, κατανοεί αναδρομικά τις σοβαρές συνέπειες των πράξεών του στην ψυχολογία του θύματός του. Αυτή η όψιμη ενσυναίσθηση τον μεταμορφώνει, τον οδηγεί να αναζητήσει επαφή με τον άνθρωπο που έχει βασανίσει και ίσως την ευκαιρία να απολογηθεί, να εξιλεωθεί και να προχωρήσει. Έτσι, στο μυθιστόρημα του Παπαθεοδώρου, η μυθοποιημένη ανάγνωση του ημερολογίου του Θεοδώρη λειτουργεί τελικά ως δεύτερη φωνή στη μονοφωνική αφήγηση του βασικού χαρακτήρα-αφηγητή, επηρεάζοντας την οπτική του ίδιου όσο και του αναγνώστη.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ένα κοινό χαρακτηριστικό των δύο αναξιόπιστων αφηγητών του Παπαθεοδώρου. Πρόκειται για αφηγητές που αντιλαμβάνονται εσφαλμένα τον εαυτό τους ή τον κόσμο της μυθοπλασίας, ενώ, επιπλέον, η στάση και η οπτική τους εξελίσσεται σταδιακά και συγκλίνει με εκείνη του υπονοούμενου συγγραφέα και του αναγνώστη. Με αυτή την έννοια, η αναξιόπιστία του Θανάση και του Νίκου Γολιού οφείλεται σε αυτό που ο Booth ονομάζει *άγνοια* (inconscience)¹³⁸, ενώ μεταγενέστεροι μελετητές αποκαλούν *υποκείμενους σε σφάλματα αφηγητές* (fallible). Οι τελευταίοι μπορεί να είναι παιδιά με περιορισμένη εκπαίδευση ή εμπειρία. Η αφηγηματική τους παρουσίαση φαίνεται ανεπαρκής, γιατί οι πηγές πληροφόρησής τους είναι προκατειλημμένες και ατελείς¹³⁹. Διαφέρουν από τους *ανάξιους εμπιστοσύνης αφηγητές* (untrustworthy), των οποίων η αναξιόπιστία δεν έχει σχέση με περιορισμούς της αντίληψής τους, αλλά με χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς τους (ανηθικότητα, διαστροφή, σχιζοφρένεια κλπ.)¹⁴⁰. Γι'αυτό και ο Phelan αναφέρει ότι οι αφηγητές μπορούν να είναι αναξιόπιστοι με δύο τρόπους: ή να αποδεικνύονται ανεπαρκείς ή να παραποιούν. "Η ανεπαρκής αφήγηση είναι αναξιόπιστη μέχρι ένα σημείο, ενώ η διαστρεβλωτική αφήγηση είναι απλώς αναξιόπιστη"¹⁴¹. Μάλιστα, σε μεταγενέστερο άρθρο, όπου μελετώνται κυρίως οι συνέπειες της αναξιόπιστίας για τη σχέση αφηγητή και αναγνώστη, ο Phelan διακρίνει δύο τύπους αναξιόπιστης αφήγησης: την *αποστασιοποιητική αναξιόπιστία* (estranging unreliability), η οποία τονίζει ή αυξάνει την απόσταση μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη και τη *συνδετική αναξιόπιστία* (bonding unreliability), η οποία μειώνει την απόσταση μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη¹⁴².

Στην περίπτωση της *estranging unreliability*, η ασυμφωνία ανάμεσα στις αντιλήψεις του αφηγητή και του αναγνώστη κρατάει αποξενωμένους τους δύο παράγοντες της επικοινωνιακής ανταλλαγής σε όλη την έκταση του έργου. Ο αναγνώστης αναγνωρίζει ότι αν υιοθετήσει την οπτική του χαρακτήρα θα απομακρυνθεί μακριά από εκείνη του υπονοούμενου συγγραφέα και αυτή η αποδοχή θα είναι μια καθαρή

¹³⁸ βλ. Booth (1983), ό.π., σσ. 158-160.

¹³⁹ βλ. Olson (2003), ό.π., σελ. 101.

¹⁴⁰ βλ. Olson (2003), ό.π., σελ. 102.

¹⁴¹ βλ. "Phelan, J. (2001). Redundant Telling, Preserving the Mimetic, and the Functions of Character Narration". *Narrative* 9.2, 6.

¹⁴² βλ. Phelan, J. (2007). Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. *Narrative* 15.2, σσ. 224-225.

απώλεια για τη σχέση συγγραφέα-αναγνώστη. Αντιθέτως, στην *bonding unreliability* οι ασυμφωνίες ανάμεσα στις αντιλήψεις του αφηγητή και του αναγνώστη έχουν το παράδοξο αποτέλεσμα να μειώνουν την ερμηνευτική, συναισθηματική και ηθική απόσταση ανάμεσα σε αφηγητή και συγγραφέα. Αν και ο αναγνώστης αναγνωρίζει την αναξιοπιστία, αυτή η αναξιοπιστία περιλαμβάνει ένα είδος επικοινωνίας που ο υπονοούμενος συγγραφέας -και επομένως το αναγνωστικό κοινό- ενστερνίζεται. Συγκεκριμένα, καθώς ο χαρακτήρας κινείται προς την κατεύθυνση των πεποιθήσεων του συγγραφέα, παράλληλα το κοινό κινείται προς αυτόν όχι μόνο ηθικά, αλλά και συναισθηματικά. Οι περιπτώσεις των δύο παραπάνω αναξιόπιστων αφηγητών είναι προφανή δείγματα της *συνδυαστικής αναξιοπιστίας* (*bonding unreliability*), στις οποίες παρά την αρχικά αναγνωρισμένη αναξιοπιστία του χαρακτήρα -με την έννοια ότι ο κώδικας αξιών του είναι ολοφάνερα διαφορετικός από αυτόν του συγγραφέα και του αναγνώστη-, μέσα από τη διαδικασία αναμόρφωσής του, ο αναγνώστης ταυτίζεται τελικά συναισθηματικά και ηθικά με το χαρακτήρα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι δεν είναι αναξιόπιστοι όλοι οι έφηβοι χαρακτήρες-αφηγητές που εμφανίζονται στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα. Ο ίδιος ο Phelan, ενώ θεωρεί ότι το ζήτημα της αξιοπιστίας της αφήγησης είναι αναπόφευκτο στην περίπτωση της *character-narration*¹⁴³, σε μεταγενέστερο άρθρο του αναγνωρίζει ότι η αναξιόπιστη αφήγηση βρίσκεται στον αντίποδα της *αφήγησης με προσωπίο* (*mask narration*), στην οποία ο υπονοούμενος συγγραφέας χρησιμοποιεί φανερά το χαρακτήρα-αφηγητή ως φερέφωνο των ιδεών που ο ίδιος πρεσβεύει¹⁴⁴. Σε πολλές από τις εφηβικές αυτο-αφηγήσεις της κατηγορίας που εξετάζουμε δεν εντοπίζεται διάσταση ανάμεσα στις αντιλήψεις που εκφράζει ο έφηβος χαρακτήρας-αφηγητής και σε εκείνες που υποθέτουμε ότι ενστερνίζεται ο συγγραφέας, καθώς πρόκειται για αναμφισβήτητες και ευρύτερα αποδεκτές αξίες.

Όταν ο έφηβος ήρωας ή η έφηβη ηρωίδα αγωνίζονται με θάρρος και αυταπάρνηση, για να βοηθήσουν συνανθρώπους τους (*Καιρός για ήρωες*, *Μια ανάσα μόνο*, *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*, *Τσόκο Μπλοκ*), όταν προσηλώνονται στην ενδοσκόπηση και αυτοκριτική, για να βγουν από προσωπικά αδιέξοδα και να εξελιχθούν (*Ροκ-ρεφρέν*,

¹⁴³ βλ. Phelan (1996), ό.π., σελ. 111.

¹⁴⁴ βλ. Phelan (2007), ό.π., σελ. 224.

Το ζύπνημα της φράουλας, Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ), όταν αντιστέκονται στις εξωτερικές αποπροσανατολιστικές πιέσεις, αφουγκράζονται και ακολουθούν τη δική τους εσωτερική φωνή στις σημαντικές επιλογές της ζωής του (*Η άλλη φωνή*), όταν ευθυγραμμίζονται με το αίσθημα δικαίου και εκτελούν το χρέος τους με ευαισθησία και ευθύνη (*Ανίσχυρος άγγελος*), όταν ανοίγουν γενναιόδωρα το σπίτι και την καρδιά τους στον Άλλο, τον Ξένο (*Η μοναξιά των συνόρων*), όταν συνεχίζουν να ελπίζουν και να αγωνίζονται ενάντια σε αντίξοες συνθήκες, τραυματικά βιώματα και επικίνδυνες περιπέτειες (*Κάποτε ο κυνηγός, Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική, Γκάτερ, Γορίλλας στο φεγγάρι*), τότε φανερά οι αξίες και οι αντιλήψεις των χαρακτήρων-αφηγητών συμπίπτουν με "τις αξίες του έργου, δηλαδή τις αξίες του υπονοούμενου συγγραφέα"¹⁴⁵, για να χρησιμοποιήσουμε τα ακριβή λόγια του Booth. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, η πιθανή αναξιοπιστία της αφήγησης συνδέεται μόνο με τους αναπόφευκτους περιορισμούς της επιλεγμένης τεχνικής της χαρακτηροκεντρικής πρωτοπρόσωπης αφήγησης, που συζητήθηκαν νωρίτερα, χωρίς να περιλαμβάνουν διάσταση μεταξύ της υποκειμενικής στάσης του χαρακτήρα-αφηγητή και των αντιλήψεων που το έργο πραγματεύεται.

Σε όλα τα παραπάνω μυθιστορήματα, παρά την ταύτιση των αξιών του έφηβου ήρωα με τις κυρίαρχες αξίες του έργου -και συνεπώς τις αξίες που πρεσβεύει ο συγγραφέας-, ο ιδεολογικός έλεγχος του αναγνώστη ασκείται έμμεσα, διότι καλύπτεται πίσω από το προσωπείο του χαρακτήρα-αφηγητή. Ωστόσο, ακόμα πιο έμμεσα και υπαινικτικά διαμορφώνεται η ηθική κατεύθυνση του έργου και του συγγραφέα στις εφηβικές αυτό-αφηγήσεις που χρησιμοποιούν αναξιόπιστους αφηγητές. Εκτός από την περίπτωση των αρνητικών και αντιπαθητικών -στην αρχή- χαρακτήρων-αφηγητών που σχολιάστηκαν παραπάνω, στην κατηγορία που εξετάζουμε εμφανίζονται "καλοί" και συμπαθείς χαρακτήρες-αφηγητές που πέφτουν σε λάθη ή υιοθετούν επικίνδυνες, αυτοκαταστροφικές και, γενικά, αποφευκτέες συμπεριφορές.

Πιο συγκεκριμένα, εμφανίζονται χαρακτήρες-αφηγητές που κάνουν απόπειρα αυτοκτονίας (*Με λένε σύννεφο και Άκου το ρυθμό*), που εκτίθενται στο θανάσιμο κίνδυνο της νευρικής ανορεξίας (*Ηθελα μόνο να χωρέσω*), που εγκαταλείπουν το

¹⁴⁵ βλ. Booth (1983), ό.π., σσ. 158-159.

σχολείο και χάνουν τη σχολική χρονιά (*Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*), που μπλέκουν σε επιπόλαιες και αυτοκαταστροφικές ερωτικές περιπέτειες (*Lalaland*), που αποκρύπτουν από το περιβάλλον τους τη βία που αντιμετωπίζουν και βυθίζονται στην ντροπή και την κατάθλιψη (ο Θοδωρής στο *Το ημερολόγιο ενός δειλού*). Επίσης, σε τρεις τριτοπρόσωπες περιορισμένες αφηγήσεις, δύο έφηβοι ήρωες οδηγούνται συνειδητά στην αδιέξοδη επιλογή της σεξουαλικής εκμετάλλευσης (*Δε με λένε Ρεγγίνα... Άλεχ με λένε*), ένας έφηβος ήρωας γίνεται χρήστης εξαρτησιογόνων ουσιών (*Το ταξίδι που σκοτώνει*) και μία έφηβη ηρωίδα εγκαταλείπει την ασφάλεια του σπιτιού της και αντιμετωπίζει τους κινδύνους της ζωής στο δρόμο (*Η Αλίκη στην πόλη*). Η Νεφέλη, η Χριστιάννα, η Ζωή, η Τζένη, η Ελίζα, ο Θοδωρής, Η Ρεγγίνα, Ο Άλεχ, ο Στέφανος και η Αλίκη πρωταγωνιστούν στις αντίστοιχες άμεσες-δεσμευτικές αφηγήσεις, όπου η υπερέχουσα αφηγηματική φωνή έχει σχεδόν εξαφανιστεί πίσω από την κυρίαρχη υποκειμενική οπτική των έφηβων ηρώων.

Ωστόσο, δεν υπάρχει κίνδυνος οι αναγνώστες να υιοθετήσουν αβασάνιστα την υποκειμενική στάση των χαρακτήρων, όταν αυτοί οδηγούνται σε λάθη και σε εσφαλμένες αντιλήψεις. Ο Booth θεωρεί ότι ο συγγραφέας παρεμβάλλει στο κείμενο επανορθώσεις (*correctives*), ώστε να διασφαλίσει ότι οι αναγνώστες δεν θα παραβλέψουν λάθη και αρνητικές συμπεριφορές του ήρωα. Σύμφωνα με τον Booth οι επανορθώσεις συνήθως προέρχονται από τον εκφωνημένο λόγο ή τη συμπεριφορά άλλων χαρακτήρων της ιστορίας, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τις αρχές και αξίες του συγγραφέα και του αναγνώστη, ενώ μπορούν επίσης να προέρχονται από σχολιασμό του δεσπόζοντος αφηγητή ή από την παρεμβολή της αφήγησης άλλων αξιόπιστων αφηγητών¹⁴⁶. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις αναξιόπιστων αφηγητών διακρίνεται η διπλή οπτική που αναφέρει ο Booth: Η άμεση πρόσβαση στη συνείδηση του χαρακτήρα εξασφαλίζει στον αναγνώστη την ταύτιση με την περιορισμένη δική του οπτική, ενώ, από την άλλη πλευρά εξασφαλίζεται έμμεσα η διευρυμένη αντικειμενική οπτική που βοηθά τον αναγνώστη να κρατήσει τις αποστάσεις του και να αναγνωρίσει την εσφαλμένη αντίληψη του χαρακτήρα.

Στα πολυφωνικά μυθιστορήματα *Άκου το ρυθμό* και *Ήθελα μόνο να χωρέσω* οι εμβόλιμες αφηγήσεις άλλων χαρακτήρων της ιστορίας αναδεικνύουν την εσφαλμένη

¹⁴⁶ βλ. Booth (1983), ό.π., σσ. 249-253.

αντίληψη της πραγματικότητας που οδηγεί τις ηρωίδες σε αυτοκαταστροφικές συμπεριφορές. Στο μυθιστόρημα *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, ένας μεγαλύτερος ξάδελφος του Θωδωρή, στον οποίο εκμυστηρεύεται για πρώτη φορά τις τραυματικές του εμπειρίες λειτουργεί ως "φωνή της λογικής" -"raisonneur" με τους όρους του Booth¹⁴⁷- αναδεικνύοντας την μέχρι τότε λανθασμένη αντιμετώπιση του προβλήματός του. Ομοίως, στο μυθιστόρημα *Το ταξίδι που σκοτώνει* ο εκφωνημένος ή εσωτερικός λόγος φίλων του πρωταγωνιστή, αλλά και η εγκιβωτισμένη ημερολογιακή καταγραφή ενός τοξικομανή χαρακτήρα, αποστασιοποιούν δραστικά τον αναγνώστη από την υποκειμενική θέση του ευάλωτου ήρωα, καταδεικνύοντας τους τρομερούς κινδύνους της εξάρτησης από τα ναρκωτικά. Στο μυθιστόρημα *Δε με λένε Ρεγγίνα...Άλεχ με λένε* η διακριτική παρουσία του τριτοπρόσωπου αφηγητή αναδεικνύει τις επιλογές των ηρώων ως αυτοκαταστροφικές κινήσεις απελπισίας. Ομοίως, στο *Lalaland* ο περιστασιακός σχολιασμός του αφηγηματικού "εγώ" λειτουργεί επανορθωτικά σε σχέση με την περιορισμένη οπτική της ηρωίδας.

Στα μυθιστορήματα *Με λένε... Σύννεφο* και *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα* η διευρυμένη οπτική στην οποία οδηγούνται σταδιακά οι αυτοκαταστροφικές ηρωίδες αναδεικνύεται μέσα από εμβόλιμα διακείμενα: το ποίημα του Οδυσσέα Ελύτη *Μαρία Νεφέλη* στο πρώτο και την τραγωδία *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο δεύτερο. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι η συγκεκριμένη διακειμενική υπαινικτικότητα, η οποία εντάσσεται στις αποστασιοποιητικές στρατηγικές του Stephens που συζητήθηκαν παραπάνω, αποτελεί ένα πολύ πιο σύνθετο και δυσνόητο επανορθωτικό παράγοντα από τους προηγούμενους που αναφέρθηκαν, καθώς προϋποθέτει την προηγμένη επάρκεια του αναγνώστη, ώστε να είναι σε θέση κατανοήσει το ποιητικό κείμενο, αλλά και να το συνδέσει νοηματικά με την ιστορία.

Ακόμα δυσκολότερες συνθήκες αναξιοπιστίας δημιουργούνται στο αφήγημα *Η Αλίκη στην πόλη*, όπου δεν υπάρχουν καθόλου επανορθωτικοί παράγοντες και απομένει στον αναγνώστη η ολοκληρωτική ευθύνη της επιφυλακτικής ταύτισης με την ηρωίδα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η αναξιοπιστία δημιουργείται λόγω της εκτεταμένης χρήσης του αφηγημένου μονολόγου, με άλλα λόγια ως συνέπεια της ενιαίας γραμματικής της διατύπωσης αυτών που ο χαρακτήρας παρατηρεί και αυτών

¹⁴⁷ βλ. Booth (1983), ό.π., σελ. 253.

που σκέφτεται η φαντάζεται, καθώς και της αδυναμίας διάκρισης της εξωτερικής δράσης από την εσωτερική ζωή της ηρωίδας. Σύμφωνα με τον Hansen (2008), στην περίπτωση της *σταθερής αναξιοπιστίας* (stable unreliability) η επανορθωτική αναγνωστική στρατηγική δεν είναι καθόλου περίπλοκη, διότι οι αποκλίσεις στην αυτοδιηγητική αφήγηση είναι εμφανώς τονισμένες. Αντιθέτως, στην *ασταθή αναξιοπιστία* (unstable unreliability), όπως στην περίπτωση της αφήγησης της Αλίκης στο ομώνυμο αφήγημα, είναι δύσκολο για τον αναγνώστη να εφαρμόσει επανερμηνευτικές στρατηγικές γιατί δεν υπάρχουν επανορθωτικές ενδείξεις μέσα στο κείμενο, ώστε να παρέχουν τη δυνατότητα για έμμεση εξαντικειμενικοποίηση της απολύτως υποκειμενικής οπτικής¹⁴⁸.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις χαρακτήρων-αφηγητών, που είναι εγκλωβισμένοι στην άγνοιά τους, ο αναγνώστης δε στέκεται απέναντί τους επικριτικά, αλλά παρακολουθεί την εξέλιξή τους προς την αυτογνωσία και την αναμόρφωση. Η αναξιοπιστία είναι *συνδεδεμένη*, με τους όρους του Phelan, καθώς δεν αποτρέπει τελικά τη συναισθηματική ταύτιση του αναγνώστη με τον ήρωα. Έτσι, τελικά, ο στόχος της χρήσης των παραπάνω αναξιόπιστων αφηγητών δεν είναι να απορριφθεί η ιστορία στο σύνολό της ως αναληθής, αλλά να αναγνωρίσει ο αναγνώστης τις ενδείξεις αναξιοπιστίας του αφηγητή και να υποθέσει τις διαφορετικές αξίες και πεποιθήσεις του συγγραφέα. Η λανθασμένη οπτική του ήρωα δεν αποκαθίσταται στα μάτια του αναγνώστη με φανερή συγγραφική ρητορική, αλλά επιστρατεύονται έμμεσοι τρόποι για την εξαντικειμενικοποίηση της αφήγησης που, ως εστιασμένη ολοκληρωτικά μέσα από τον έφηβο χαρακτήρα, είναι εξ ορισμού υποκειμενική. Με αυτόν τον τρόπο, ο έφηβος αναγνώστης ακόμα κι αν ταυτίζεται συναισθηματικά με τους παραπάνω ήρωες, γνωρίζει από την αρχή πώς πρέπει να σκεφτούν και να πράξουν. Όσο τους βλέπει να κάνουν λάθη, τόσο πιο καθαρά αναγνωρίζει ποιο είναι το σωστό. Και ελπίζει να το

¹⁴⁸ βλ. Hansen, P. K. (2008). "First Person, Present Tense, Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration" στο D'hoker, E. & Martens, G. (επιμ.) *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, σσ.327-335. Ο Hansen υιοθετεί τη διάκριση ανάμεσα σε stable unreliability και unstable unreliability που διατυπώθηκε από τον Booth στη μελέτη του *A Rhetoric of Irony* (1974). Ο Hansen υποστηρίζει ότι η ασταθής αναξιοπιστία είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της πρωτοπρόσωπης ενεστωτικής αφήγησης μοντέρνων και μεταμοντέρνων μυθιστορημάτων λόγω της απόλυτης εστίασης και της μη ιεραρχημένης συγχώνευσης φαντασιακής και αντικειμενικής καταγραφής των γεγονότων.

αναγνωρίσει και ο ήρωας. Το αίσιο τέλος της ιστορίας θα είναι για τον αναγνώστη να οδηγηθεί ο ήρωας στην εσωτερική λυτρωτική μεταμόρφωση μέσα από τα λάθη του ή στην ορθή επιλογή μέσα από τα βασανιστικά του διλήμματα.

Άλλωστε, όσο διαρκεί η "περιπέτεια" της εφηβείας, είναι πιθανό ο έφηβος αναγνώστης να βρεθεί μπροστά σε όμοια με τους ήρωες διλήμματα και να εκτεθεί σε παρόμοιους κινδύνους. Έτσι, μέσα από τα βιώματά του έφηβου ήρωα, ο έφηβος αναγνώστης αποκτά χρήσιμη για τον ίδιο "εμπειρία", χωρίς να χρειάζεται να κάνει τα λάθη των ηρώων και να υποστεί τις συνέπειές τους, αλλά, επιπλέον και χωρίς να νιώθει την ενήλικη συγγραφική φωνή να του "κουνάει το δάχτυλο" με αυταρχισμό και αυστηρότητα. Η ανάλυση που μόλις προηγήθηκε αποδεικνύει ότι ακόμα και όταν οι συγγραφείς αποφεύγουν τις φανερές ηθικές κρίσεις πάνω στα πρόσωπα και τη δράση τους, οι ιδεολογικές τους αντιλήψεις εμφορούνται στη συνολική οργάνωση του κειμένου ως μυθοπλαστική κατασκευή. Στη βάση αυτής της λογικής, η τεχνική του αναξιόπιστου αφηγητή κατευθύνει τον αναγνώστη προς γενικότερα αποδεκτά θετικά πρότυπα, χωρίς όμως να γίνεται άμεσα αντιληπτή η ενήλικη συγγραφική καθοδήγηση, στην οποία ενδεχομένως ο αμφισβητίας έφηβος αναγνώστης να αντιστεκόταν. Το ιδεολογικό διακύβευμα παρέχεται στον αναγνώστη έμμεσα και υπαινικτικά, αλλά κυρίως παρακινώντας τον τελευταίο σε τρία είδη σχέσης με τους μυθιστορηματικούς ήρωες: την ταύτιση, την προβολή, αλλά και την επιφύλαξη¹⁴⁹. Οι συγκεκριμένες αφηγήσεις δεν τείνουν μόνο έναν καθρέφτη στους έφηβους αναγνώστες, για να αναγνωρίσουν τον εαυτό τους στους μυθιστορηματικούς χαρακτήρες, αλλά, ταυτόχρονα τους ενθαρρύνουν να διατηρήσουν την απόσταση εκείνη που θα τους επιτρέψει να προβληματιστούν, να εμβαθύνουν και να φτάσουν τελικά σε μια ώριμη κρίση και ερμηνεία¹⁵⁰.

Παράλληλα, από όλα τα παραπάνω, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι κάθε μορφή αφήγησης που καλεί τον αναγνώστη να συμπεράνει πληροφορίες που επικοινωνεί ο

¹⁴⁹ βλ. Αναγνωστοπούλου (2013), ό.π., σελ. 116. Ο Vincet Jouve μιλώντας για το φαινόμενο της ταύτισης διακρίνει τρεις σχέσεις του αναγνώστη με το μυθιστορηματικό πρόσωπο κατά την ανάγνωση: την ταύτιση, την προβολή και την επιφύλαξη. [βλ. Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Παρίσι: PUF, σελ.221].

¹⁵⁰ Η Lukens παρατηρεί ότι "για τους ίδιους τους εφήβους, η λογοτεχνία αποτελεί ταυτόχρονα έναν καθρέφτη για να παρατηρούν τον εαυτό τους και έτσι να τον κατανοούν ευκολότερα, αλλά και μια λάμπα για να παρατηρούν καλύτερα τον εαυτό τους και τους άλλους είτε άτομα είτε ομάδες" (βλ. Lukens (1995), ό.π. σελ. vii). Επίσης βλ. Αναγνωστοπούλου (2013), ό.π. σελ. 106.

συγγραφέας πέρα από όσα ο αφηγητής φανερά επικοινωνεί στον αποδέκτη είναι μια απαιτητική μορφή αφήγησης που προάγει τις δεξιότητες του αναγνώστη. Στο πλαίσιο του επικοινωνιακού μοντέλου που εισήγαγε ο Booth στην ανάγνωση της μυθοπλασίας, η λειτουργία της ειρωνείας στην αναξιόπιστη αφήγηση επιτρέπει μια μυστική συμφωνία ανάμεσα στον υπονοούμενο συγγραφέα και τον υποθετικό αναγνώστη. "Κάθε φορά που ο συγγραφέας φανερώνει στον αναγνώστη του ένα σιωπηρό στοιχείο, προωθεί μια αίσθηση σύμπραξης απέναντι σε όλους εκείνους, είτε μέσα είτε έξω από την ιστορία, οι οποίοι δεν προσλαμβάνουν αυτόν τον υπαινιγμό"¹⁵¹. Με βάση την έννοια της υπονόησης (conversational implicature) του Grice και της ειρωνείας των Sperber & Wilson στα πλαίσια των επικοινωνιακών και πραγματολογικών θεωριών¹⁵², η ανίχνευση της ειρωνείας και της αναξιόπιστης αφήγησης αποτελεί μια ερμηνευτική στρατηγική η οποία περιλαμβάνει ανάγνωση πέρα από την κυριολεξία του κειμένου και προϋποθέτει την κατανόηση του σιωπηρού μηνύματος πέρα από το κυριολεκτικό.

Έτσι, η ειρωνεία γίνεται το μέσο που αποκλείει και παράλληλα εντάσσει, και εκείνοι που εντάσσονται, εκείνοι που έχουν επαρκείς πληροφορίες, ώστε να συλλάβουν την ειρωνεία, δε μπορούν παρά να αντλήσουν ένα μέρος της ευχαρίστησής τους, από το αίσθημα ότι άλλοι αποκλείονται. Από την άλλη πλευρά, η μυστική σύμπραξη ανάμεσα στον υπονοούμενο συγγραφέα και στον υποθετικό αναγνώστη, που περιγράφει ο Booth, τονίζει ότι ο υπονοούμενος συγγραφέας, μέσω της μυθοπλασίας στέλνει ένα μήνυμα (αποκαλύπτει), και ο αναγνώστης λαμβάνει (ανακαλύπτει), χωρίς όμως ο συγγραφέας με έμφαση να "κουνάει το δάχτυλο" στο χαρακτήρα ή να "κλείνει το μάτι" στον αναγνώστη¹⁵³. Η ανίχνευση της αναξιόπιστης αφήγησης απαιτεί ειδικές δεξιότητες από τον αναγνώστη. Έτσι, η επιδέξια χρήση της αναξιόπιστης αφήγησης στην κατηγορία των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων, όχι μόνο απέχει αρκετά από τον συνηθισμένο στην παιδική λογοτεχνία κραυγαλέο διδακτισμό, αλλά, επιπλέον,

¹⁵¹ βλ. Booth (1983), ό.π., σελ. 304.

¹⁵² Για τις επικοινωνιακές-πραγματολογικές θεωρίες βλ. Grice, H.P. (1975). *Logic and conversation*, στο Cole, P. & J.L. Morgan (επιμ.) *Syntax and Semantics*, Volume 3, New York: Academic Press [επανεκδόθηκε στο *Studies in the Way of Words* (1989) Cambridge, MA: Harvard University Press], Grice, H.P. (1978). *Further notes on logic and conversation*, στο P. Cole (επιμ.) *Syntax and Semantics*, Volume 9, New York: Academic Press. [επανεκδόθηκε στο *Studies in the Way of Words* (1989), Cambridge, MA: Harvard University Press]. Επίσης, βλ. Sperber, D. & Wilson, D. (1981). *Irony and the Use-Mention Distinction*, στο P. Cole (επιμ.) *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, 295-318. Sperber, D. & Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition* (2η έκδοση). Oxford: Blackwell. (1η έκδοση 1986).

¹⁵³ βλ. Olson (2003), ό.π., σελ.95.

συμβάλλει δραστικά στην ενεργητική στάση του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης.

Συμπερασματικά, στην κατηγορία που εξετάζουμε φαίνονται να υπάρχουν συγγραφείς που επιθυμούν από τους αναγνώστες τους να διαμορφώσουν μια ώριμη και κριτική αναγνωστική στάση, να αναπτύξουν την παρουσία του "κριτικού μέσα στον αναγνώστη"¹⁵⁴. Όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά στην παρούσα ενότητα, η εξάλειψη της συγγραφικής φωνής διαμορφώνει συνθήκες χειραφέτησης για το νεαρό αναγνώστη, ώστε ο τελευταίος να αναπτύξει επαρκείς αναγνωστικές στρατηγικές και να αναλάβει την ευθύνη της κατανόησης, χωρίς την καθιερωμένη στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία πρακτική της συγγραφικής καθοδήγησης. Ίσως η κατηγορία του εφηβικού μυθιστορήματος που απευθύνεται στον μεγαλύτερο έφηβο και νεαρό ενήλικα να είναι το κατάλληλο πεδίο για να επαληθευτεί ο ισχυρισμός του Roland Barthes ότι "η γέννηση του αναγνώστη προϋποθέτει το θάνατο του συγγραφέα"¹⁵⁵. Αυτό που φαίνεται να αποτελεί τον "θάνατο" του συγγραφέα και την "εγκατάλειψη" του αναγνώστη σε έναν απαιτητικό μυθοπλαστικό κόσμο ίσως τελικά να είναι ακριβώς το στοιχείο εκείνο που εξελίσσει την παραδοσιακή σχέση του ενήλικου συγγραφέα και ανήλικου αναγνώστη, επιτρέποντας τόσο στον συγγραφέα και τον αναγνώστη όσο και στο ίδιο το είδος να "ωριμάσουν προς την εφηβεία"¹⁵⁶.

Στην κατακλείδα της συγκεκριμένης ενότητας αξίζει να διευκρινιστεί ότι η μελέτη των ιδεολογικών διαστάσεων των επιλεγμένων αφηγηματικών τεχνικών αναδεικνύει την παρουσία της ιδεολογίας σε ένα λογοτεχνικό κείμενο μέσα από τους τρόπους που έχει συγκροτηθεί η μυθοπλαστική κατασκευή και όχι απαραίτητα μέσα από το νοηματικό φορτίο του κειμένου. Ο περιορισμός της ιδεολογικής προσέγγισης των κειμένων μόνο στην αποτίμηση του προοδευτικού ή συντηρητικού περιεχομένου τους αποδοκιμάζεται από σύγχρονους θεωρητικούς που διερευνούν την έννοια της ιδεολογίας στην παιδική λογοτεχνία,

¹⁵⁴ βλ. Head, P. (1996). Robert Cormier and the Postmodernist Possibilities of Young Adult Fiction. *Children's Literature Association Quarterly*, 21.1, σελ. 31.

¹⁵⁵ Το σχετικό παράθεμα "The birth of the reader must be at the cost of the death of the author" αποτελεί την καταληκτική φράση του "The Death of the Author," στο *Image-Music-Text*, του Roland Barthes (μταφ. Stephen Heath), London: Fontana Press, 1977.

¹⁵⁶ βλ. Head (1996), ό.π., σελ. 32.

όπως ο Peter Hollindale, του οποίου το άρθρο με τίτλο "Ideology and The Children's Book" θεμελίωσε σημαντικά ζητήματα στο συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο. Ο Hollindale επικρίνει την υπερβολική έμφαση των Κριτικών της παιδικής λογοτεχνίας, στο "τι" διαβάζουν τα παιδιά και όχι στο "πώς" το διαβάζουν, ενώ συγχρόνως επισημαίνει την αντίφαση της σύγχρονης λογοτεχνικής θεωρίας, η οποία επικεντρώνεται στα επιφανειακά χαρακτηριστικά ενός έργου, ενώ έχει πλήρως αναδείξει την παρουσία της ιδεολογίας στις βαθύτερες δομές των κειμένων¹⁵⁷. Η μονοδιάστατη προσέγγιση της ιδεολογίας των παιδικών ή εφηβικών κειμένων με βάση το περιεχόμενο τους δεν αποκαλύπτει επαρκώς τον προοδευτισμό τους, από τη στιγμή που οι προοδευτικές ιδέες ενός κειμένου δεν αποκλείουν την απόδοση των νοημάτων με τρόπους καθαρά καθοδηγητικούς και αυταρχικούς.

Με αυτή την έννοια, η διερεύνηση των ιδεολογικών διαστάσεων των ποικίλων αφηγηματικών τρόπων συμπληρώνει επαρκέστερα την ιδεολογική προσέγγιση ενός παιδικού ή εφηβικού βιβλίου, ενώ, επιπλέον απομακρύνει τον κίνδυνο να παρανοηθούν οι πραγματικές ιδεολογικές προθέσεις συγγραφέων που επιλέγουν να "αποκαλύψουν τις ριζοσπαστικές τους ιδέες υιοθετώντας εξίσου ριζοσπαστικούς λογοτεχνικούς τρόπους, μη λαμβάνοντας υπόψη τους, κλισέ και καθιερωμένους τρόπους συγγραφής που ισχύουν, λίγο-πολύ अपαράβατα, σε ορισμένες κατηγορίες λογοτεχνικών έργων¹⁵⁸". Σε απόλυτη συμφωνία με την παραπάνω αντίληψη, η διερεύνηση του τρόπου άσκησης του ιδεολογικού ελέγχου του αναγνώστη ως αντικείμενο της παρούσας ενότητας ανέδειξε πολύ σημαντικά συμπεράσματα για την εξεταζόμενη κατηγορία εφηβικών μυθιστορημάτων. Ανεξάρτητα από τον ιδεολογικό χρωματισμό του περιεχομένου των μυθιστορημάτων, ο οποίος δεν εμπίπτει στους σκοπούς της παρούσας έρευνας, διαπιστώθηκε ότι, από άποψη αφηγηματικής τεχνικής, εμφανίζονται, ακόμα και σε αυτή τη μεταίχμιακή κατηγορία μεταξύ εφηβικής και ενήλικης λογοτεχνίας, δείγματα ροπής των συγγραφέων προς την

¹⁵⁷ βλ. Hollindale, P. (1992). Ideology and the Children's Book, στο *Literature for Children. Contemporary Criticism* (επιμέλεια Peter Hunt), Routledge, London & New York, σσ. 23-24.

¹⁵⁸ βλ. Κανατσούλη, Μ. (2000). *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυπωθήτω., σελ. 8. Ο Hollindale αναφέρει την χαρακτηριστική περίπτωση του Μαρκ Τουαίν, με το βιβλίο του *Χαλκμπερν Φιν*. Το βιβλίο κατηγορήθηκε για ρατσιστικό περιεχόμενο, ακριβώς επειδή ο συγγραφέας του προτίμησε να "είναι κυρίως μυθιστοριογράφος αντί για ιεροκήρυκας". Προτίμησε, με άλλα λόγια, να παρουσιάσει τις αντιρατσιστικές του αντιλήψεις όχι με εξόφθαλμα μηνύματα αλλά με έμμεσους επιδέξιους αφηγηματικούς χειρισμούς, που δείχνουν εμπιστοσύνη στην ευφυΐα των αναγνωστών του. [βλ. Hollindale (1992), ό.π., σελ. 29].

φανερή καθοδήγηση και τον διδακτισμό. Εμφανίζονται, επίσης, δείγματα καλυμμένου διδακτισμού και συγγραφικής καθοδήγησης, αλλά και αρκετές απόπειρες για εξάλειψη της συγγραφικής φωνής και για ιδεολογική χειραφέτηση του έφηβου αναγνώστη.

3.4. Η αναστολή της δυσπιστίας του έφηβου αναγνώστη

3.4.1. Η αληθοφάνεια της εφηβικής αφηγηματικής φωνής

Στα πλαίσια της ρητορικής-επικοινωνιακής προσέγγισης της μυθιστορηματικής αφήγησης, όπου η τελευταία αντιμετωπίζεται ως μυθοπλαστική κατασκευή που σχεδιάστηκε από τον συγγραφέα, για να έχει συγκεκριμένη απήχηση στον υπονοούμενο αναγνώστη, στις προηγούμενες ενότητες εξετάστηκαν οι τρόποι με τους οποίους οι επιλεγμένες αφηγηματικές τεχνικές ρυθμίζουν την προσωπική εμπλοκή του έφηβου αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας, αλλά και την ιδεολογική χειραγωγή ή χειραφέτησή του. Η παρούσα ενότητα επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο οι αφηγηματικές τεχνικές που διαπιστώθηκαν στην παρούσα ανάλυση καλύπτουν ή -σπανιότερα- προβάλλουν τον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης, με άλλα λόγια, το στοιχείο που ο Phelan αποκαλεί συνθετική διάσταση της αφήγησης (synthetic component)¹⁵⁹.

Ο John Stephens υποστηρίζει ότι το κείμενο ως μυθοπλαστική κατασκευή διαμορφώνει ένα συμβολαίο μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη που μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές και ότι η στάση του αναγνώστη προς το κείμενο επηρεάζεται, ή ακόμα και κατευθύνεται, από τους όρους του συμβολαίου. Στα πλαίσια των παραμέτρων του συγκεκριμένου συμβολαίου, ο Stephens επισημαίνει, στο ένα άκρο, την περίπτωση των αφηγήσεων οι οποίες καλούν τον αναγνώστη να διαβάσει την αναπαριστώμενη ιστορία *σαν να ήταν αυθεντική καταγραφή πραγματικών γεγονότων* και, στο άλλο άκρο, την περίπτωση των αφηγήσεων που τονίζουν τον επινοημένο χαρακτήρα της ιστορίας¹⁶⁰. Σύμφωνα με τον Stephens ο πρώτος τύπος αφήγησης ενθαρρύνει την προσωπική εμπλοκή και ταύτιση του αναγνώστη με τους

¹⁵⁹ βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 20. Όπως αναφέρθηκε στις "Εισαγωγικές επισημάνσεις" του παρόντος κεφαλαίου, ο Phelan αναγνωρίζει τρία βασικά συστατικά κάθε αφήγησης ως μυθοπλαστικής κατασκευής: *τη μιμητική διάσταση, τη θεματική διάσταση και τη συνθετική διάσταση.*

¹⁶⁰ βλ. Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman, σελ. 70.

μυθιστορηματικούς χαρακτήρες και τον μυθοπλαστικό κόσμο διακηρύσσοντας φανερά ή υπονοώντας έμμεσα ότι πρόκειται για μια αληθινή ιστορία¹⁶¹. Η ανάγνωση που οργανώνουν οι συγγραφείς που χρησιμοποιούν το συγκεκριμένο τύπο αφήγησης χαρακτηρίζεται από αυτό που ο S.T. Coleridge πολύ εύστοχα ονόμασε “θεληματική αναστολή της δυσπιστίας”¹⁶², με άλλα λόγια, ενθαρρύνει τη στάση του αναγνώστη που προσποιείται ότι εκλαμβάνει κάτι ως αληθινό, ενώ γνωρίζει ότι δεν είναι αληθινό.

Στην κατηγορία των μυθιστορημάτων που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα, η συχνή επιλογή της πρωτοπρόσωπης αφήγησης καταδεικνύει μια ισχυρή τάση να καλυφθεί ο επινοημένος χαρακτήρας της αναπαριστώμενης ιστορίας. Ο θεωρητικός της λογοτεχνίας David Lodge θεωρεί ότι η τεχνική της πρωτοπρόσωπης αφήγησης μολονότι είναι μια μορφή αφήγησης εξίσου τεχνητή με την τριτοπρόσωπη, δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιμητικής αναπαράστασης της πραγματικότητας και ενισχύει τη θεληματική αναστολή της δυσπιστίας του αναγνώστη, μιμούμενη τα χαρακτηριστικά της προσωπικής μαρτυρίας που εμφανίζονται σε είδη όπως η εξομολόγηση, το ημερολόγιο, η αυτοβιογραφία, τα απομνημονεύματα κλπ.¹⁶³ Ειδικά στην κατηγορία που εξετάζουμε, η μιμητική ψευδαίσθηση που προωθεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση φαίνεται να έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία προφανώς συνδέονται με το εφηβικό αναγνωστικό που καλείται να την υιοθετήσει. Πιο συγκεκριμένα, όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενη ενότητα, σε σύνολο είκοσι οκτώ (28) μυθιστορημάτων με πρωτοπρόσωπο αφηγητή, στα είκοσι δύο (22) από αυτά, ο συγγραφέας επιχειρεί να αποτυπώσει μια εφηβική αφηγηματική φωνή και, συγχρόνως, να εξαλείψει την παρουσία του ενήλικου συγγραφικού αφηγητή¹⁶⁴.

¹⁶¹βλ. Stephens, J. (1992), ό.π., σελ. 71.

¹⁶² “Η θεληματική αναστολή της δυσπιστίας” (willing suspension of disbelief) είναι όρος που εισήγαγε ο ποιητής και αισθητικός φιλόσοφος S.T. Coleridge το 1817 για να περιγράψει την κατάσταση κατά την οποία ο αναγνώστης αναστέλλει τη δυσπιστία του για την τεχνητή φύση της αφήγησης κατά την προσέγγιση ενός μυθοπλαστικού κειμένου.

¹⁶³ βλ. Lodge, D. *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, σσ. 87-88.

¹⁶⁴ Πρόκειται για τα μυθιστορήματα: *Γκάτερ*, *Lalaland*, *Χωρίς εσένα*; *Φυσικά και μπορώ*, *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*, *Η άλλη φωνή*, *Στη διαπασών*, *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*, *Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου*, *Άκου το ρυθμό*, *Το ζύπνημα της φράουλας*, *Καιρός για ήρωες*, *Μια ανάσα μόνο*, *Ήθελα μόνο να χωρέσω*, *Η μοναξιά των συνόρων*, *Ροκ ρεφρέν*, *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, *Με λένε....Σύννεφο*, *Αφρικανικό ημερολόγιο*, *Άγρια παιχνίδια*, *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*, *Μέτωπο στον καθρέφτη*, *Στα βήματα της Ιφιγένειας*. Σε τέσσερα πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα δεν προσδιορίζεται η ηλικία του αναδρομικού αφηγητή (*Κάποτε ο κνηγός*, *Τσόκο μπλοκ*, *Γορίλλας στο φεγγάρι*, *Αγάπες και*

Στα συγκεκριμένα μυθιστορήματα, που έχουν όλα γραφτεί από ενήλικους συγγραφείς, επιστρατεύεται η τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή. Με άλλα λόγια, υιοθετείται ένα «εφηβικό προσωπείο», που υποδεικνύει στον έφηβο αναγνώστη, στον οποίο πρωτίστως απευθύνεται, να αποδεχτεί τη βασική αρχή που έχει τεθεί στην κατασκευή του μυθιστορήματος: την προσωρινή αποδοχή μιας ψευδαίσθησης, μιας θεληματικής αυταπάτης, σύμφωνα με την οποία το υποκείμενο της αφήγησης είναι πραγματικά ένας έφηβος ή μια έφηβη και, συνεπώς, ο αναγνώστης παρακολουθεί μια ιστορία που προέρχεται από μια αυθεντική εφηβική αφηγηματική φωνή. Ωστόσο, αν και όλοι οι ενήλικοι συγγραφείς έχουν υπάρξει κάποτε παιδιά, η τεράστια διαφορά στις εμπειρίες και στις γλωσσικές δεξιότητες δημιουργεί ένα αναπόφευκτο χάσμα ανάμεσα στην ενήλικη αφηγηματική φωνή και στην αυθεντική φωνή ενός εφήβου αφηγητή. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο μια τέτοια αφηγηματική τεχνική είναι μεγαλύτερη πρόκληση για τον ενήλικο συγγραφέα, εφόσον πρέπει να εγκαταλείψει εντελώς την ενήλικη υποκειμενικότητά του και να μιμηθεί με επιδεξιότητα την οπτική του έφηβου αφηγητή-χαρακτήρα της ιστορίας του.

Σύμφωνα με τη Nikolajeva¹⁶⁵, γενικότερα πιστεύεται ότι οι ενήλικοι συγγραφείς μπορούν με σχετική ευκολία να αναπαραστήσουν το νου ενός παιδιού-ήρωα, ενώ λογικά θα έπρεπε να θεωρείται μια διαδικασία δυσχερέστερη από την απόδοση της συνείδησης ενός άλλου ενηλίκου. Κατά αναλογία, αμφισβητείται συχνά, ειδικά από τους εκπροσώπους των φεμινιστικών και των μετα-αποικιακών θεωριών και των "queer" θεωριών¹⁶⁶, η ικανότητα ανδρών, λευκών και ετεροφυλόφιλων συγγραφέων να αποδώσουν εύστοχα την εσωτερική ζωή γυναικών, έγχρωμων και ομοφυλόφιλων χαρακτήρων αντίστοιχα. Ο σκεπτικισμός τους στηρίζεται στις άνισες και ασύμμετρες σχέσεις εξουσίας μεταξύ κοινωνικών ομάδων, και συγκεκριμένα στην

φαντάσματα στη Βαλτική), ενώ μόνο σε δύο αυτοβιογραφικά μυθιστορήματα ο ενήλικος αναδρομικός αφηγητής ανατρέχει στη νεαρή του ηλικία. (*Η Χαρούλα στους επτά ουρανούς, Το χθες του έρωτα*).

¹⁶⁵ βλ. Nikolajeva (2002), ό.π., σελ. 173.

¹⁶⁶ Ο Παπαντωνάκης (2009) επισημαίνει ότι οι θεωρίες αυτές, σύμφωνα με τη Maria Nikolajeva, μπορούν να στεγαστούν κάτω από τον όρο *ετερολογία* (λέξη που προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις "έτερος" και "λόγος"). Ο Παπαντωνάκης παρατηρεί ότι «δημιουργείται έτσι μια ευρύτερη θεωρία ως ομπρέλα, η οποία περιλαμβάνει όλες εκείνες τις επιμέρους θεωρίες που εξετάζουν λογοτεχνικά κείμενα τα οποία αναπτύσσουν θέματα σχετικά με την ανισότητα και την ασυμμετρία ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες». Για το σχετικό σχόλιο της Nikolajeva βλ. Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland: Scarecrow, σελ. xiv, όπως αναφέρεται στο Παπαντωνάκης (2009), ό.π., σελ. 206.

αντίληψη ότι οι συγγραφείς που γράφουν από θέση ισχύος προφανώς έχουν περιορισμένη ικανότητα να κατανοήσουν τη διανοητική στάση των μειονοτήτων στις οποίες "δανείζουν τη φωνή τους"¹⁶⁷. Το επιχείρημα που αντιπαραθέτει η Nikolajeva, ειδικά για την περίπτωση της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, είναι ότι ένας ταλαντούχος συγγραφέας έχει την ικανότητα να ταυτιστεί με μια άλλη υποκειμενικότητα, αλλά αναγνωρίζει ότι στον παραπάνω προβληματισμό έχουν τις ρίζες τους οι απόπειρες γεφύρωσης αυτού του χάσματος είτε με τη χρήση ισχυρής εσωτερικής εστίασης στο παιδί-χαρακτήρα είτε με την υιοθέτηση της τεχνικής του παιδιού αυτοδιηγητικού αφηγητή¹⁶⁸.

Ομοίως, η Barbara Wall υποστηρίζει ότι η διάσταση ανάμεσα στις προθέσεις του ενήλικου αφηγητή και την ανεπάρκεια ενός παιδιού-αφηγητή τόσο σε εμπειρία ζωής όσο και εμπειρία γραφής είναι το μεγαλύτερο πρόβλημα της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στην παιδική λογοτεχνία, αλλά αναγνωρίζει ότι τους μεγαλύτερους εφήβους, τους οποίους οι εκδότες ταξινομούν στην κατηγορία των νεαρών ενηλίκων (young adults), δεν τους χωρίζει το ίδιο ηλικιακό χάσμα από τους συγγραφείς που γράφουν για αυτούς, όπως συμβαίνει με το καθαρά παιδικό αναγνωστικό κοινό¹⁶⁹. Μάλιστα επισημαίνει ότι οι σύγχρονοι έφηβοι θα αντιδρούσαν σε κάθε ίχνος χάσματος μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα. Γενικά, η Barbara Wall διαπιστώνει ότι στην σύγχρονη εκδοτική πραγματικότητα, κυριαρχούν προσπάθειες να δημιουργηθούν, με τη χρήση πρωτοπρόσωπου παιδιού-αφηγητή, αυθεντικές παιδικές φωνές, ειδικά στις ΗΠΑ και στην Αυστραλία, στις οποίες τα παιδιά και οι έφηβοι έχουν ανταποκριθεί με ενθουσιασμό. Μάλιστα, η Wall θεωρεί ότι ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής-παιδί (child-narrator) έχει καθιερωθεί ως διακριτικό γνώρισμα των παιδικών βιβλίων¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Επιπλέον, σύμφωνα με τη Nikolajeva υποστηρίζεται στα πλαίσια των παραπάνω θεωριών ότι δανείζοντας οι συγγραφείς τη φωνή τους σε μια μειονότητα φιμώνουν την αυθεντική φωνή της συγκεκριμένης μειονότητας. Οι καταπιεσμένες και σιωπηλές κοινωνικές ομάδες θα πρέπει να αρθρώνουν το δικό τους αφηγηματικό λόγο. Αυτό, βέβαια, είναι ένα λογικό επιχείρημα για τη λογοτεχνία που αφορά για παράδειγμα γυναίκες, έγχρωμους ή ομοφυλόφιλους, αλλά δε εφαρμόζεται τόσο εύκολα στην παιδική λογοτεχνία. Στο σημείο αυτό ανακύπτουν ερωτήματα για το αν μπορούν τα παιδιά να διατυπώσουν το δικό τους αφηγηματικό λόγο και με τρόπο που να ακουστούν από τους ενηλίκους και για το αν τελικά πρέπει να επιτρέψουμε ως κοινωνία στα ίδια τα παιδιά να δημιουργήσουν τη δική τους λογοτεχνία. [βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 185].

¹⁶⁸ βλ. Nikolajeva (2002α), ό.π., σελ. 173.

¹⁶⁹ βλ. Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice. The dilemma of Children's Fiction*. Hampshire and London: Macmillan, σσ. 247-249.

¹⁷⁰ βλ. Wall (1991), ό.π.

Με βάση τα ευρήματα της παρούσας έρευνας, ο παραπάνω ισχυρισμός της Barbara Wall, αν μεταφερθεί στην ελληνική εκδοτική πραγματικότητα, θα μπορούσε να επιβεβαιωθεί στην κατηγορία που εξετάζουμε, καθώς η ισχυρή προτίμηση των συγγραφέων στον έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή αναδεικνύει τη συγκεκριμένη τεχνική σε διακριτικό γνώρισμα των μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες. Τα συγκεκριμένα κείμενα, τα οποία ουσιαστικά αποποιούνται τον επινοημένο χαρακτήρα τους και αξιώνουν το status του αληθούς λόγου ενός έφηβου ήρωα, οργανώνουν και διεκπεραιώνουν τα αληθειακά αποτελέσματά τους με ποικίλους μηχανισμούς αληθοφάνειας, που διασφαλίζουν την πρόσληψη μιας πλασματικής εφηβικής αυτοδιήγησης ως αυθεντικού εφηβικού λόγου.

Ο Tzvetan Todorov εξηγεί ότι "μπορεί κάποιος να αναφερθεί στην 'αληθοφάνεια' (vraisemblance) ενός έργου, εφόσον αυτό επιχειρεί να μας κάνει να πιστέψουμε ότι συμμορφώνεται στους κανόνες της πραγματικότητας και όχι σε δικούς του νόμους. Με άλλα λόγια, το 'αληθοφανές' (vraisemblable) είναι το προσωπείο που κρύβει τους νόμους του κειμένου και το οποίο εμείς υποτίθεται ότι αντιλαμβανόμαστε ως πραγματικότητα"¹⁷¹. Οι στρατηγικές αληθοφάνειας που εφαρμόζονται ειδικά στις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις και γενικότερα ισχύουν για την αυθεντικοποίηση κάθε πρωτοπρόσωπου αφηγητή κατατάσσονται από τον Πασχαλίδη στη μελέτη του *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας* σε δύο επιμέρους κατηγορίες¹⁷²: α. Ο αναφορικός ρεαλισμός είναι μια στρατηγική αληθοφάνειας που εστιάζεται στην αληθοφάνεια ενός "αντικειμενικού" αφηγήματος, το οποίο υποτίθεται ότι προσφέρει μια ακριβή απογραφή και μια πιστή αποτύπωση του πραγματικού. β. Ο εκφραστικός ρεαλισμός εστιάζεται στην ψυχολογική αληθοφάνεια της αναπαράστασης του αυτοδιηγητικού αφηγητή.

Στην πρώτη περίπτωση ένα κείμενο διεκδικεί και επιτυγχάνει την αυθεντικότητα στη βάση της συμφωνίας του με την εξωκειμενική πραγματικότητα της κοινωνίας και της

¹⁷¹ βλ. Todorov, T. (1968). "Introduction to *Le Vraisemblance*". *Communications* 11, σσ. 2-3. Οι κλασικές πλέον θέσεις του Tzvetan Todorov για την αληθοφάνεια περιέχονται στο ενδέκατο τεύχος του περιοδικού *Communications* που είναι αφιερωμένο σ' αυτό το θέμα.

¹⁷² βλ. Πασχαλίδης, Γ. (1993). *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*. Αθήνα: Σμίλη, σελ. 144.

εποχής του¹⁷³. Σε ένα εφηβικό μυθιστόρημα η ζεύξη της μυθοπλασίας με την εξωκειμενική πραγματικότητα προϋποθέτει την αληθοφανή προσέγγιση της αντικειμενικής πραγματικότητας του σύγχρονου εφήβου. Στα μυθιστορήματα που εξετάζουμε η αληθοφανής απόδοση της εφηβικής αφηγηματικής φωνής στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό σε συστατικά στοιχεία της καθημερινότητας του μυθιστορηματικού ήρωα που αναπαριστούν συνήθειες, ενδιαφέροντα, αντιλήψεις και ανησυχίες του σύγχρονου εφήβου. Όσο πιο συγκεκριμένες είναι οι αναφορές σε στοιχεία της αντικειμενικής πραγματικότητας και όσο πιο αναγνωρίσιμες από το αναγνωστικό κοινό, τόσο μεγαλύτερη η ικανότητα του μυθιστορήματος να "οικοδομήσει την ψευδαίσθηση παίζοντας συνεχώς με την ομοιότητά του με την ίδια τη ζωή"¹⁷⁴.

Η μόνη συγγραφέας που διαφοροποιείται ως προς τη στρατηγική αληθοφάνειας που συνδέει την αυθεντικότητα της εφηβικής αυτό-αφήγησης με την αποτύπωση μορφών της πραγματικότητας του σύγχρονου Έλληνα εφήβου είναι η Σώτη Τριανταφύλλου στο *Αφρικανικό ημερολόγιο*. Η επιλογή μιας νεαρής ηρωίδας που έζησε στις αρχές του αιώνα και μάλιστα σε μια τόσο μακρινή ήπειρο και η οποία ανήκει σε πολύ διαφορετικές κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες από τον έφηβο αναγνώστη της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας δεν είναι συνηθισμένη πρακτική για το σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα. Σύμφωνα με τη Robyn McCallum η επιλογή ενός αφηγητή-χαρακτήρα που τοποθετείται σε ένα μακρινό και ξένο παρελθόν ή πολιτισμό επηρεάζει τον βαθμό απήχησης που η αναπαράσταση της συνείδησης θα βρει στην υποκειμενικότητα του νεαρού αναγνώστη, καθώς ο τελευταίος θα μπορεί να προσεγγίσει μόνο μέσω της φαντασίας του τη γνωστική και πολιτισμική αντίληψη του χαρακτήρα-αφηγητή της ιστορίας¹⁷⁵.

¹⁷³ Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραπάνω αντιλήψεις του Πασχαλίδη για την αληθοφάνεια της αυτοβιογραφικής αφήγησης ευθυγραμμίζονται με τις ευρύτερα αποδεκτές θέσεις του Jonathan Culler (1975) για την "αληθοφάνεια". Ο Culler, διευρύνοντας την αντίληψη του Todorov, ορίζει πέντε τρόπους με τους οποίους ο συσχετισμός του κειμένου με ένα άλλο κείμενο βοηθάει στην κατανόησή του. Οι δύο πρώτοι τρόποι αναφέρονται στη σχέση του κειμένου με την εξωκειμενική κοινωνική πραγματικότητα, καθώς τις καθιερωμένες κοινές αξίες και αντιλήψεις του πολιτισμικού μας κώδικα. [βλ. Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell UP, σσ. 164-169].

¹⁷⁴ βλ. Αναγνωστοπούλου, Δ. (2006). «Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της στο μυθιστόρημα "Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της" της Άλκης Ζέη» στο Παπαντωνάκης, Γ. (επιμ.). *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης, σελ. 56.

¹⁷⁵ βλ. McCallum, R. (1999). *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York: Garland, σελ. 178.

Κατά συνέπεια, η αυτο-αφήγηση της Μπέθανυ, εφόσον τοποθετείται σε μια χωροχρονικά απομακρυσμένη κοινωνική πραγματικότητα, δε διεκδικεί την αληθοφάνεια και εγκυρότητά της μέσα από την αντιστοιχία της με στοιχεία της εξωκειμενικής κοινωνικής πραγματικότητας. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, η "αναφορική ψευδαίσθηση" οικοδομείται σε διαφορετική βάση από τα υπόλοιπα μυθιστορήματα: στηρίζεται στην επεξήγηση της συγγραφέως (στον επίλογο και στο οπισθόφυλλο) για την προέλευση του μυθιστορήματος από ένα αληθινό χειρόγραφο, το αυθεντικό ημερολόγιο της Μπέθανυ .

Η McCallum επισημαίνει ότι η ικανότητα να κατανοήσει κανείς και να αναπαραστήσει την οπτική γωνία και την κουλτούρα ενός άλλου καθορίζεται από την πρόσβαση ενός ατόμου στους κώδικες και τις συμβάσεις που συνθέτουν αυτό τον πολιτισμό¹⁷⁶. Κατά συνέπεια, η εμπειρική πραγματικότητα εφοδιάζει τον συγγραφέα ενός εφηβικού μυθιστορήματος με πλήθος στοιχείων που μπορούν να εξασφαλίσουν τη σύγκλιση μεταξύ του τρόπου που ένα κείμενο αναπαριστά τον κόσμο και του αντίστοιχου τρόπου που χρησιμοποιεί το αναγνωστικό κοινό του. Με εξαίρεση το *Αφρικανικό ημερολόγιο*, σε όλα τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα με έφηβο αυτοδιηγητικό αφηγητή, η πειστικότητα του «προσωπείου» της εφηβικής φωνής στηρίζεται στην αναπαραγωγή πτυχών της καθημερινής πραγματικότητας του σύγχρονου Έλληνα εφήβου ή νεαρού ενήλικα, διαπερασμένες μέσα από την υποκειμενική μυθοπλαστική εκδοχή του ήρωα της κάθε ιστορίας. Ο Έλληνας έφηβος αναγνώστης, στον οποίο πρωτίστως οι συγκεκριμένες αφηγήσεις απευθύνονται, θα αναγνωρίσει σ' αυτές δικές του ανησυχίες, προβληματισμούς, αντιλήψεις και συνήθειες.

Η συγκρότηση ενός αληθοφανούς εφηβικού σύμπαντος με όλα τα υλικά, κοινωνικά, ψυχικά, αλλά και νοητικά του χαρακτηριστικά εξαρτάται από τη συνέπεια και τη φυσικότητα με την οποία οι ενήλικοι συγγραφείς έχουν ενσωματώσει στις εφηβικές αυτο-αφηγήσεις συγκεκριμένα στοιχεία της πραγματικότητας και κουλτούρας του σύγχρονου εφήβου: η εμμονή με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (social media, όπως το facebook, instagram κλπ.), η κυριαρχία του διαδικτύου, τα διαδικτυακά ιστολόγια (blog) ως μέσο έκφρασης, τα SMS, οι βιντεοσκοπήσεις από το

¹⁷⁶ βλ. McCallum (1999), ό.π., σελ. 178.

κινητό, η ενασχόληση με τη μουσική και η συνεχής χρήση των Mp3, ο καταναγκασμός των σχολικών υποχρεώσεων, τα φροντιστήρια, το άγχος των πανελλαδικών εξετάσεων, τα μαθητικά πάρτυ σε club, το ντύσιμο των emo, η ενασχόληση με τα γκράφιτι, το τάβλι και ο φραπές στις καφετέριες, τα συνθήματα στο γήπεδο, οι μαθητικές καταλήψεις, η αναφορά σε δημοφιλείς τηλεοπτικές σειρές και κινηματογραφικές ταινίες, τα ερωτικά σκιρτήματα, η προσήλωση σε ινδάλματα από τον αθλητικό ή καλλιτεχνικό χώρο, θα μπορούσαν να αναφερθούν ως ενδεικτικά μόνο στοιχεία που συγκροτούν την αναφορική ψευδαίσθηση του εφηβικού κόσμου.

Παράλληλα με όλα τα παραπάνω στοιχεία της εφηβικής κουλτούρας, στο μυθιστόρημα *Στη Διαπασών*, το σημαντικότερο μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται η σύγκλιση με την εξωκειμενική πραγματικότητα είναι η θέση της μουσικής στη συγκρότηση της αφήγησης του χαρακτήρα-αφηγητή, η οποία άλλωστε καταδεικνύεται ήδη από τον τίτλο. Η διαίρεση του μυθιστορήματος σε επιμέρους ενότητες έχει οργανωθεί στη βάση μιας σειράς τραγουδιών (playing list) σύμφωνα με την αντίστοιχη προσφιλή συνήθεια των εφήβων. Τα επιμέρους κεφάλαια του μυθιστορήματος αναγράφονται ως “track” 1, 2, 3 κλπ., δηλαδή με τον τρόπο που παρουσιάζονται τα τραγούδια σε ένα CD ή mp3 και φέρουν ως τίτλο ένα συγκεκριμένο τραγούδι που θεματικά συνδέεται άμεσα ή έμμεσα με το περιεχόμενο της ενότητας. Η αυτούσια παράθεση των τίτλων και των στίχων σύγχρονων και δημοφιλών τραγουδιών ενισχύει τα αληθειακά αποτελέσματα της αφήγησης του Θανάση για τον πραγματικό έφηβο αναγνώστη που μοιράζεται τα ίδια ακούσματα με τον μυθοπλαστικό ήρωα.

Στο ίδιο πλαίσιο της στρατηγικής του αναφορικού ρεαλισμού, ορισμένοι συγγραφείς παρεμβάλλουν στην αφήγηση των ηρώων τους και αυτούσια διακείμενα για να ενισχύσουν την αληθοφάνεια της εφηβικής ταυτότητας της αφηγηματικής φωνής. Το πολυφωνικό μυθιστόρημα της Στέλλας Κάσδαγλη *Ήθελα μόνο να χωρέσω* περιέχει πλήθος από εμβόλιμα στοιχεία που ενισχύουν την πειστικότητα της εφηβικής αφήγησης. Ένα ιδιαίτερο και πρωτότυπο εύρημα της συγγραφέως είναι η συχνή παράθεση αυτούσιου του κειμένου ανταλλαγής μηνυμάτων σε πραγματικό χρόνο (on line chat) μεταξύ της ηρώιδας και της φίλης της, διατηρώντας μάλιστα την ακριβή μορφή και τα διακριτικά σημεία του προσφιλούς στους εφήβους μέσου κοινωνικής δικτύωσης. Ομοίως, παρατίθεται η αυτούσια ανταλλαγή μηνυμάτων σε κινητό

τηλέφωνο με την αντίστοιχη σημειολογία, η συμμετοχή της ηρωίδας σε ομάδα διαδικτυακής συνομιλίας του facebook με ρεαλιστική απεικόνιση του τρόπου επικοινωνίας, αποσπάσματα από χειρόγραφες σημειώσεις σε τετράδιο της ηρωίδας, μια κάρτα με τις χειρόγραφες ευχές των φίλων της ηρωίδας, μια χειρόγραφη επιστολή και αυτοσχέδιες ζωγραφιές της, το εξιτήριο από το νοσοκομείο και άρθρα από το διαδίκτυο σχετικά με τη διατροφή. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συμπληρώνουν με φυσικότητα την περιορισμένη και υποκειμενική αφήγηση της ηρωίδας αναδεικνύοντας την πολυφωνικότητα της αφήγησης, αλλά επιπλέον, προσδίδουν στο μυθιστόρημα έναν *πολυτροπικό χαρακτήρα*¹⁷⁷, που εναρμονίζεται πλήρως με τις αναγνωστικές και επικοινωνιακές συνήθειες των σύγχρονων εφήβων και συγχρόνως ευθυγραμμίζεται με τις πιο σύγχρονες τάσεις της διεθνούς εκδοτικής πραγματικότητας, όταν απευθύνεται σε νεανικό κοινό.

Παράλληλα, το μυθιστόρημα της Στέλλας Κάσδαγλη αξιώνει το status του αυθεντικού εφηβικού λόγου κυρίως επειδή παρουσιάζει την κυρίως αφήγηση της ηρωίδας-αφηγήτριας ως αυτούσιο κείμενο από το προσωπικό της μπλογκ-ημερολόγιο. Με τον ίδιο τρόπο αναγωγής της αφήγησης σε γραπτό ντοκουμέντο¹⁷⁸, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, διεκδικούν την αληθοφάνεια της εφηβικής αυτο-αφήγησης τα μυθιστορήματα *Ροκ ρεφρέν*, *Το ημερολόγιο ενός δειλού*, *Η μοναξιά των συνόρων* αλλά και τα μυθιστορήματα *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*, *Μέτωπο στον καθρέφτη* και *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου* με εγκιβωτισμένες ημερολογιακές καταγραφές. Ειδικά, στο μυθιστόρημα *Ροκ ρεφρέν*, ο Μάνος Κοντολέων επινοεί ένα πρωτότυπο εύρημα για να ενισχύσει την αληθοφάνεια της εξιστόρησης του ήρωά του, η οποία έχει τα χαρακτηριστικά της ταυτόχρονης αφήγησης του εσωτερικού μονολόγου, ενός είδους που, όπως παρουσιάστηκε αναλυτικά στην αντίστοιχη προηγούμενη ενότητα διακρίνεται για τη μη ρεαλιστική αφηγηματική του παρουσίαση. Συγκεκριμένα, ο ήρωας του *Ροκ-ρεφρέν* αφηγείται σε ένα μαγνητοφονάκι ό,τι του συμβαίνει τη στιγμή που διεκπεραιώνει την πράξη της αφήγησης, αλλά συγχρόνως και τις σκέψεις που

¹⁷⁷ Πολυτροπικό είναι το κείμενο εκείνο που χρησιμοποιεί για τη μετάδοση μηνυμάτων συνδυασμό σημειωτικών τρόπων. Περισσότερα για την έννοια της πολυτροπικότητας βλ. το σχετικό κείμενο της Χοντολίδου, Ε. (1999). Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας, *Γλωσσικός υπολογιστής*, τ.1, τευχ.1, 115-117.

¹⁷⁸ Ο Seymour Chatman ονομάζει *written records* όλες τις αφηγήσεις που στηρίζονται σε ημερολογιακές και επιστολικές καταγραφές. βλ. Chatman (1978), ό.π., σσ. 169-170.

περνάνε από το μυαλό του την ίδια στιγμή, πολλές από τις οποίες είναι αναμνήσεις παρελθοντικών βιωμάτων.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η σύνδεση της αφήγησης με την εξωκειμενική πραγματικότητα του σύγχρονου Έλληνα εφήβου ως μηχανισμός αληθοφάνειας (αναφορικός ρεαλισμός), σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, εφαρμόζεται γενικότερα στα μυθιστορήματα της εξεταζόμενης κατηγορίας. Ειδικά, όμως, στα μυθιστορήματα με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή, εφαρμόζεται και η δεύτερη στρατηγική αληθοφάνειας που αναφέρθηκε παραπάνω, εκείνη του εκφραστικού ρεαλισμού που στηρίζεται στην ψυχολογική αληθοφάνεια της αναπαράστασης του μυθιστορηματικού ήρωα και αποτυπώνεται στα υφολογικά χαρακτηριστικά της αφήγησης¹⁷⁹. Το γλωσσικό ιδίωμα των ηρώων-αφηγητών των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων είναι προσαρμοσμένο στην ηλικία, στα κοινωνικά χαρακτηριστικά και την ψυχική τους διάθεση. Η ψευδαίσθηση της αληθοφάνειας οργανώνεται στη βάση της γραφής ως ομιλίας, της αναπαράστασης του γραπτού λόγου ως φωνής ζώσας του ήρωα, μεθοδεύοντας έτσι το διεμβολισμό της γλώσσας του κειμένου με πληθωρικά λεξιλογικά και υφολογικά στοιχεία της ιδιολέκτου του σύγχρονου εφήβου. Η εφηβική οπτική αντανακλάται σε λέξεις και φράσεις, όπως «γαμώτο», «ψιλοείναι», «ξενέρωμα», «τα σπάει» και αναρίθμητες άλλες, οι οποίες εντάσσονται με φυσικότητα στο κείμενο και πείθουν για την ηλικιακή ταυτότητα του υποκειμένου της αφήγησης. Η εκφραστική γλώσσα των χαρακτήρων-αφηγητών με άφθονα στοιχεία προφορικότητας, με δείγματα ελλειπτικής σύνταξης, με επιφωνήματα, με θαυμαστικά, με αποσιωπητικά και κυρίως με λέξεις-φράσεις της εφηβικής ιδιολέκτου, αποκαλύπτει μια αυθεντική εφηβική συνείδηση διατυπωμένη σε μια αυθεντική εφηβική φωνή. Η συγγραφική φωνή έχει επιδέξια και γενναιόδωρα εξαφανιστεί πίσω από ένα «προσωπείο» που δεν μαρτυρά καθόλου τον πλασματικό του χαρακτήρα. Έτσι οδηγεί τον αναγνώστη ακόμα πιο βαθιά στη «θεληματική αυταπάτη», στην αποδοχή της λογοτεχνικής ψευδαίσθησης ότι όχι μόνο διαβάζει μια πραγματική ιστορία αλλά και ότι την μαθαίνει από έναν πραγματικό αφηγητή.

¹⁷⁹ Εδώ αξίζει να επισημανθεί ότι το έντονα λογοτεχνικό ιδίωμα της αφηγήτριας του μυθιστορήματος *Κάποτε ο κνηγός*, απομακρύνει την πράξη της αφήγησης από την εφηβική ηλικία, μολονότι από άποψη αφηγηματικής τεχνικής η αυτο-αφήγηση της Ευρυδίκης διακρίνεται από υψηλό βαθμό συγχώνευσης αφηγητή και χαρακτήρα.

Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις, οι συγγραφείς που επιθυμούν να αναστείλουν τη δυσπιστία του έφηβου αναγνώστη, καλλιεργώντας την ψευδαίσθηση της αυθεντικής εφηβικής φωνής, ενσωματώνουν τους κατάλληλους μηχανισμούς αληθοφάνειας στην αφήγησή τους. Σύμφωνα με τη θέση της Barbara Wall η προσήλωση του αφηγητή στη σταθερή απόδοση της πραγματικότητας «όπως θα την έβλεπε και θα την έλεγε ένα παιδί ή ένας έφηβος», με άλλα λόγια, η απόλυτη δέσμευση απέναντι στην παιδική-εφηβική οπτική, πιστοποιεί την προσπάθεια του ενήλικου συγγραφέα να καλλιεργήσει την ψευδαίσθηση της ηλικιακής ταύτισης τόσο με τον αφηγητή-χαρακτήρα της ιστορίας του όσο και με τον αποδέκτη της αφήγησής του¹⁸⁰. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι η μιμητική απόδοση της εφηβικής συνείδησης συνδέεται μόνο κατά ένα μέρος με τους μηχανισμούς αληθοφάνειας της αφηγηματικής φωνής. Κατά ένα άλλο μέρος, ίσως το σημαντικότερο, συνδέεται με τους μηχανισμούς που διέπουν την αφηγηματική προοπτική και την αφηγηματική απόσταση, με άλλα λόγια, εξαρτάται από την προθυμία (και ικανότητα) του συγγραφέα να σιγήσει την ενήλικη συγγραφική φωνή μέσα από τους αφηγηματικούς χειρισμούς που ήδη παρουσιάστηκαν ότι διασφαλίζουν την κυριαρχία της εφηβικής φωνής.

Ενδεικτικό παράδειγμα που επιβεβαιώνει τον παραπάνω ισχυρισμό αποτελεί το μυθιστόρημα της Βούλας Μάστορη *Ψίθυροι αγοριών*, όπου εμφανίζονται όλοι οι μηχανισμοί αληθοφάνειας που συζητήθηκαν στην παρούσα ενότητα. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, η Μάστορη αποτυπώνει το εφηβικό ιδίωμα των ηρώων της με σπάνιο ρεαλισμό για τα δεδομένα της εγχώριας παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, καθώς δεν λογοκρίνει ούτε την έντονη αθυροστομία τους. Επιπλέον, στην αφήγηση διαπλέκεται με πειστικότητα ένα πλήθος από στοιχεία της καθημερινής πραγματικότητας και κουλτούρας του σύγχρονου εφήβου, αλλά, παράλληλα, και εμβόλιμα αυτούσια διακεείμενα-ντοκουμέντα, όπως αυτά που σχολιάστηκαν νωρίτερα. Συγκεκριμένα, παρεμβάλλονται στην αφήγηση αποσπάσματα από διαδικτυακά άρθρα, αλλά και από το blogger-ανθολόγιο, όπου ο ήρωας καταγράφει τις προσωπικές του σκέψεις και επιθυμίες, με την ελλειπτική-συνθηματική γραφή και σύνταξη, που συνηθίζεται σε κείμενα τέτοιου είδους μεταξύ

¹⁸⁰ βλ. Wall (1991), ό.π., σελ. 249.

εφήβων. Από την άλλη πλευρά, όπως τεκμηριώθηκε αναλυτικά σε προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης, η διευρυμένη οπτική του ειρωνικού αφηγητή (ironic narrator) και η έμμεση απόδοση της συνείδησης του έφηβου ήρωα τονίζουν τη διάσταση μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, ακόμα και αν ο τελευταίος έχει εξαιρετικά αληθοφανή χαρακτηριστικά. Ο έφηβος αναγνώστης αναγνωρίζει στον ήρωα του *Ψίθυροι αγοριών* πολλά από τα χαρακτηριστικά της ηλικίας του, ίσως και τον ίδιο του τον εαυτό, χωρίς όμως να έχει άμεση πρόσβαση στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, για τον οποίο μαθαίνει τελικά με τη διαμεσολάβηση και το σχολιασμό του υπερέχοντος (ενήλικου) αφηγητή, που επικοινωνεί με τον αναγνώστη "πίσω από την πλάτη του ήρωα".

Ένα αντίστοιχο ενδεικτικό παράδειγμα, με το αντίθετο αποτέλεσμα, αποτελεί το αφήγημα της Αργυρώς Πιπίνη *Η Αλίκη στην πόλη*. Κι εδώ εμφανίζονται ισχυροί μηχανισμοί αληθοφάνειας, όπως αυτοί που περιγράφηκαν παραπάνω. Μάλιστα, όπως και στο μυθιστόρημα *Στη διαπασών*, η αναφορά σε ρεαλιστικά μουσικά συγκροτήματα και οι εμβόλιμοι αυτούσιοι στίχοι από συγκεκριμένα τραγούδια τους προβάλλουν μια αληθοφανή εφηβική συνείδηση με όλα τα υλικά, νοητικά και ψυχολογικά χαρακτηριστικά της ηλικιακής ομάδας που εκπροσωπεί. Όμως, σε αντίθεση με το μυθιστόρημα της Μάστορη, παρά τη χρήση τριτοπρόσωπης αφήγησης, στο αφήγημα της Πιπίνη, η απόλυτη προσήλωση στην περιορισμένη οπτική της ηρωίδας και οι άμεσες τεχνικές αναπαράστασης της συνείδησής της εξασφαλίζουν υψηλό βαθμό συγχώνευσης αφηγητή και χαρακτήρα, με τη συγγραφική φωνή να έχει γενναιόδωρα υποχωρήσει "στο πίσω μέρος της σκηνής". Η Αργυρώ Πιπίνη δεν έχει επιλέξει το προσωπείο του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή, αλλά με την απαιτητική τεχνική της απόλυτα εστιασμένης περιορισμένης τριτοπρόσωπης αφήγησης έχει δημιουργήσει μια "ζωντανή και "διάφανη" εφηβική συνείδηση, όπως αυτές που αποκαλύπτονται σε αυτο-αφηγήσεις μονολογικού χαρακτήρα. Μάλιστα, με την επιλογή της τριτοπρόσωπης έναντι της πρωτοπρόσωπης αναφοράς αποφεύγει τα πολύπλοκα ζητήματα παραβίασης της αληθοφάνειας και μη φυσικότητας της αφήγησης που συνδέονται με τον εσωτερικό μονόλογο.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημάνουμε επιμέρους παραβιάσεις της μιμητικής σύμβασης, παρά τις οποίες διατηρείται η ψευδαίσθηση της αυθεντικής εφηβικής φωνής στη συνείδηση του αναγνώστη. Συγκεκριμένα, ο

εσωτερικός μονόλογος, όπως και η ταυτόχρονη αφήγηση, είναι αφηγηματικές καταστάσεις που δημιουργούν μη ρεαλιστικές συνθήκες και συμπεριλαμβάνονται συνήθως από τους θεωρητικούς της αφήγησης στις μη φυσικές (unnatural) αφηγηματικές μορφές, με βάση την αντίληψη ότι "φυσική είναι η μορφή αφήγησης που συμβαίνει αυθόρμητα στον πραγματικό κόσμο και έτσι επιτρέπει στον αναγνώστη με ελάχιστη προσπάθεια να μεταφράσει τη μυθοπλασία σε πραγματικότητα¹⁸¹".

Η ταυτόχρονη αφήγηση θεωρείται γενικά ένα μη φυσικό καθεστώς αφήγησης, εφόσον καταργεί τη σχέση χρονικής απόστασης που προϋποθέτει η αφήγηση ενός γεγονότος και, έτσι, παραβιάζει τις αρχές της μίμησης, καθώς δε μπορεί κάποιος να βιώνει μια εμπειρία και συγχρόνως να την αφηγείται¹⁸². Η έλλειψη της διαφοράς ανάμεσα στον χρόνο της αφήγησης και στον χρόνο της εμπειρίας τονίζει τον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης, επειδή ακριβώς δεν υπάρχει ανάλογη ρεαλιστική συνθήκη¹⁸³. Μια ανάλογη μη φυσική αφηγηματική κατάσταση αποτελεί και ο εσωτερικός μονόλογος, καθώς "πράγματι συμβαίνει να μιλήσουμε στον εαυτό μας, αλλά σπάνια αυτού του είδους η αφήγηση περιλαμβάνει μια αναλυτική καταγραφή των ενεργειών μας, ενώ ακόμα κι αν αυτό συμβαίνει ποτέ δεν είναι αυτή η καταγραφή τόσο αναλυτική και λεπτομερής όπως στη λογοτεχνία"¹⁸⁴.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, μεταξύ των εξεταζόμενων πρωτοπρόσωπων αφηγήσεων με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή υπάρχουν περιπτώσεις που δεν ανταποκρίνονται στην απαίτηση του αναγνώστη να εντάξει το προϊόν της αφήγησης σε μια αληθοφανή αφηγηματική περίσταση που δικαιολογεί την πράξη της αφήγησης, όπως συμβαίνει σε είδη με πιο συμβατική αφηγηματική παρουσίαση, για παράδειγμα, στην τυπική αυτοβιογραφική αφήγηση ή το ημερολόγιο. Όπως τεκμηριώθηκε αναλυτικά σε προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης, στην περίπτωση των αυτοβιογραφικών

¹⁸¹ βλ. Fludernik, M. (1996). *Towards a "natural" narratology*. London & N.Y.: Routledge, σσ. 13-15.

¹⁸² Πρόκειται για το γενικότερο αποδεκτό αξίωμα "πρέπει να συμβεί πρώτα κάτι για να το διηγηθείς" (Live now, tell later) που αναφέρεται από την Dorrit Cohn (1999: 96), την Shlomith Rimón-Kenan (1983: 89), τον Paul Ricoeur (1980: 98) και τον Robert Sholes (1980: 209-210). Επιπλέον, για το ζήτημα έλλειψης αληθοφάνειας και "μη φυσικότητας" της ταυτόχρονης αφήγησης βλ. Phelan 1994: 229-230, Cohn 1999: 96-108, Del Conte 2007: 433, Hansen 2008: 327-335.

¹⁸³ Η Cohn, βέβαια, βλέπει αυτήν την έλλειψη αληθοφάνειας όχι σαν δέσμευση αλλά σαν απελευθέρωση, τονίζοντας τις αναλογίες με την τρίτοπρόσωπη αφήγηση που έχει την ελευθερία να αφηγείται μια ιστορία σε μια μορφή που δεν ανταποκρίνεται σε καμία μορφή ρεαλιστικής, φυσικής επικοινωνίας. βλ. Cohn (1999), ό.π., σελ. 105.

¹⁸⁴ βλ. Del Conte (2007), ό.π., σελ. 444.

μονολόγων *Στη διαπασών, Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα, Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου, Άκου το ρυθμό, των ταυτόχρονων αφηγήσεων Το ζύπνημα της φράουλας, Καιρός για ήρωες και Μια ανάσα μόνο* και του αυτόνομου μονολόγου *Μελένε...Σύννεφο*, ο αναγνώστης δυσκολεύεται να εντάξει την αφήγηση σε μια φυσική και ρεαλιστική αφηγηματική περίσταση. Ωστόσο, μολονότι το μη ρεαλιστικό και φυσικό καθεστώς αφήγησης προβάλλει τον τεχνητό της χαρακτήρα, τα παραπάνω μυθιστορήματα διατηρούν την θεληματική αυταπάτη του αναγνώστη ότι βρίσκεται μπροστά σε μια αυθεντική εφηβική φωνή, εφόσον, όπως επισημαίνει ο Phelan, οι μιμητικές συμβάσεις μπορούν να παραβιάζονται χωρίς να καταστρέφουν το συνολικό αποτέλεσμα της αφήγησης και να ανατρέπουν την ψευδαίσθηση του αναγνώστη να εκλαμβάνει ως αληθινό ό,τι διαβάζει¹⁸⁵.

Ο Phelan αποδίδει τη διατήρηση της μιμητικής ψευδαίσθησης στη δύναμη της ερμηνευτικής συνήθειας, την οποία δικαιολογεί με το επιχείρημα ότι η μιμητική διάσταση της αφήγησης συνδέεται με τις συναισθηματικές αντιδράσεις του αναγνώστη, που συνιστούν το πιο ουσιαστικό μέρος της δύναμης της αφήγησης¹⁸⁶. Ο ίδιος, άλλωστε, υποστηρίζει ότι η μίμηση δεν είναι προϊόν πιστής αντιγραφής της πραγματικότητας αλλά περισσότερο ένα σύνολο από κανόνες και συμβάσεις για την αναπαράσταση αυτού που προσωρινά δεχόμαστε ότι είναι η πραγματικότητα¹⁸⁷. Ομοίως, η Monika Fludernik, στην εξειδικευμένη της μελέτη για τις φυσικές και μη φυσικές αφηγήσεις με τίτλο *Towards a 'Natural' Narratology*, επισημαίνει ότι "η μίμηση δεν πρέπει να ταυτίζεται με την πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας, αλλά πρέπει να αντιμετωπίζεται ως τεχνητή και απατηλή προβολή μια σημειωτικής δομής την οποία ο αναγνώστης ερμηνεύει ως μυθοπλαστική πραγματικότητα¹⁸⁸".

Μια ανάλογη παραβίαση της μιμητικής σύμβασης, η οποία εμφανίζεται πολύ συχνά στα χαρακτηροκεντρικά πρωτοπρόσωπα μυθιστορήματα της κατηγορίας που εξετάζουμε, συνδέεται με την περίπτωση κατά την οποία ο αναδρομικός αφηγητής αποποιείται τα γνωστικά του προνόμια και εξιστορεί τα γεγονότα προσηλωμένος στην περιορισμένη αντίληψη του βιωματικού "εγώ". Η

¹⁸⁵ βλ. Phelan (1994), ό.π., σσ. 228-229.

¹⁸⁶ βλ. Phelan (2005), ό.π., σελ. 29.

¹⁸⁷ βλ. Phelan (1994), ό.π., σσ. 228-229.

¹⁸⁸ βλ. Fludernik (1996), ό.π., σελ. 26.

ρεαλιστική συνθήκη επιβάλλει, κατά την αναδρομική εξιστόρηση των εμπειριών που οδήγησαν σε μια έντονη συνειδησιακή αλλαγή, τη στιγμή της αφηγηματικής πράξης να επικρατεί η διευρυμένη αντίληψη του γνωστικά υπερέχοντα και διαφωτισμένου αφηγητή. Η τήρηση της περιορισμένης οπτικής του βιωματικού εαυτού παραβιάζει τη μιμητική σύμβαση που υποδεικνύει ότι "η γνώση αλλάζει την αντίληψη". Ωστόσο η προσήλωση στην αντίληψη του χαρακτήρα που πρωταγωνιστεί ενισχύει την συγκινησιακή δύναμη της ιστορίας.

Αν ο συγγραφέας είχε ακολουθήσει την αυστηρή μιμητική λογική αποδίδοντας την ιστορία με τη φωνή ενός παντογνώστη ετεροδιηγητικού αφηγητή ή από τη σκοπιά του υπερέχοντος αναδρομικού αφηγητή, θα είχε θυσιάσει τη σχέση οικειότητας που δημιουργείται ανάμεσα στον ήρωα και τον αναγνώστη, η οποία σε ένα μεγάλο βαθμό στηρίζεται στα στοιχεία που, από κοινού με τον αναγνώστη, σταδιακά και συχνά αιφνιδιαστικά, ανακαλύπτει και συνειδητοποιεί ο ήρωας ή ηρωίδα. Τέτοιες περιπτώσεις έχει μελετήσει ο James Phelan, ο οποίος ισχυρίζεται ότι η περιορισμένη αφήγηση παραβιάζει την αυστηρή μιμητική σύμβαση που βασίζεται στην αντιγραφή της πραγματικότητας ("η γνώση αλλάζει την αντίληψη"), αλλά δεν καταστρέφει τη μιμητική ψευδαίσθηση του αναγνώστη, καθώς "είναι συνεπής με την ευρύτερη μιμητική συνθήκη που περιλαμβάνει τόσο την πραγματικότητα όσο και τις συμβάσεις που τη μιμούνται"¹⁸⁹.

Στη μελέτη του *Narrative as Rhetoric* (1996), ο Phelan, άλλωστε, εντάσσει τις παραπάνω περιπτώσεις στο φαινόμενο που ο Genette ονομάζει *παράλειψη* (paralipsis), κατά το οποίο σε μια αφήγηση δίνονται λιγότερες πληροφορίες "από αυτές που αναμένονται να δοθούν με βάση τον κυρίαρχο εστιακό κώδικα". Αν και οι παραλείψεις του αφηγητή-χαρακτήρα φαίνονται να παραβιάζουν τις συμβάσεις της μίμησης, δεν καταστρέφουν την μιμητική ψευδαίσθηση και, επιπλέον, προσδίδουν στην αφήγηση σημαντικά πλεονεκτήματα. Μια τέτοια αφήγηση επιτρέπει στον αναγνώστη να διαμορφώσει μια πιο βαθιά σχέση οικειότητας με τον πρωταγωνιστή, από τα πρώτα κιόλας στάδια της αφήγησής του. Επιπλέον, εμπλέκει τον αναγνώστη σε μια διαδικασία υποθέσεων και συμπερασμάτων (inferences), η οποία, από μόνη της, είναι πηγή αναγνωστικής ευχαρίστησης. Το σπουδαιότερο

¹⁸⁹ βλ. Phelan (1994), ό.π., σελ. 228.

όμως, σύμφωνα με τον Phelan, για τη διατήρηση της μιμητικής ψευδαίσθησης είναι το εξής: επειδή ο αναδρομικός αυτο-αφηγητής αφηγείται την ιστορία χωρίς να αποκαλύπτει όσα γνωρίζει, η συνθήκη αυτή δημιουργεί μια παράδοξη αφηγηματική κατάσταση, η οποία όμως δε γίνεται αντιληπτή από τον αναγνώστη. Γιατί καθώς ο αναγνώστης προχωράει στην ανάγνωση της αφήγησης, δεν μπορεί να γνωρίζει ότι ο αφηγητής θα αποκτήσει περισσότερες γνώσεις από αυτές που δείχνει σε κάθε φάση. Δεν υπάρχουν ενδείξεις (προλήψεις και εκ των υστέρων διαπιστώσεις) που να υπονιάζουν τον αναγνώστη για τα γνωστικά προνόμια και την τωρινή διευρυμένη και διαφωτισμένη αντίληψη του αναδρομικού αφηγητή¹⁹⁰.

Μια τελευταία χαρακτηριστική περίπτωση διατήρησης της μιμητικής ψευδαίσθησης του αναγνώστη παρά τις προφανείς παραβιάσεις των αρχών της μίμησης αποτελεί το μυθιστόρημα της Μυρτώς Δεληβοριά *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, η μη ρεαλιστική υπόσταση του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή προβάλλει τον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης, καθώς η άυλη οντότητα που έχει χωριστεί από το σώμα ενός δεκαπεντάχρονου, που βρίσκεται σε κωματώδη κατάσταση μετά από σοβαρό τραυματισμό, δεν αντιστοιχεί σε καμία ρεαλιστική συνθήκη και δε μπορεί παρά να είναι προϊόν επινόησης. Ωστόσο, παρά τις απιθανότητες που κλονίζουν την αληθοφάνεια της ιστορίας, η αυτο-αφήγηση του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή διατηρεί τα χαρακτηριστικά της μιμητικής ψευδαίσθησης της πρωτοπρόσωπης αφήγησης με την αυστηρή προσήλωση στην περιορισμένη αντίληψη του χαρακτήρα και τους μηχανισμούς αληθοφάνειας που αναφέρθηκαν παραπάνω (αναφορικός και εκφραστικός ρεαλισμός). Έτσι, δημιουργείται η παράδοξη συνθήκη, αν και ο αναγνώστης συνειδητοποιεί από την πρώτη στιγμή ότι δεν πρόκειται για μια αληθινή αφήγηση, εφόσον προέρχεται από ένα μη ρεαλιστικό υποκείμενο αφήγησης, εντούτοις εισέρχεται στη θεληματική αυταπάτη ότι διαβάζει μια αυθεντική εφηβική φωνή, καθώς δεν παρέχεται καμία συγκεκριμένη ένδειξη που να τονίζει ότι η αφήγηση είναι προϊόν επινόησης¹⁹¹.

¹⁹⁰ βλ. Phelan (1996), ό.π., σελ. 83. Ο James Phelan μελετάει τη συγκεκριμένη παραβίαση των μιμητικών συμβάσεων στο κεφάλαιο με τίτλο: "Mimetic Conventions, Ethics and Homodiegetic Narration" στο *Narrative as Rhetoric* (1996: 87-104), με εφαρμογή στο μυθιστόρημα του E. Hemingway *My old man*.

¹⁹¹ Ο Heinze (2008) επισημαίνει αρκετές περιπτώσεις ομοδιηγητικών αφηγητών, των οποίων η αφήγηση διατηρεί τα χαρακτηριστικά της μιμητικής ψευδαίσθησης της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, μολονότι η μη φυσική τους υπόσταση κανονικά τονίζει τον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης. βλ.

3.4.2. Η αφαίρεση του "προσωπείου" της εφηβικής φωνής

Σε αντίθεση με τις παραπάνω περιπτώσεις, όπου οι μιμητικές συμβάσεις μπορούν να παραβιάζονται χωρίς να καταστρέφουν το συνολικό αποτέλεσμα της αφήγησης και χωρίς να καταστρέφουν τη θεληματική αυταπάτη του αναγνώστη για την αυθεντικότητα της εφηβικής αφηγηματικής φωνής, μεταξύ των είκοσι δύο μυθιστορημάτων με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή, υπάρχουν αφηγήσεις που προβάλλουν την τεχνητή και επινοημένη τους φύση και, κατά συνέπεια, αποκαλύπτουν τον απατηλό χαρακτήρα του εφηβικού "προσωπείου". Στα μυθιστορήματα της Μαρούλας Κλιάφα *Άγρια παιχνίδια* και *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*, του Μερκούριου Αυτζή *Μέτωπο στον καθρέφτη*, της Ηρώς Παπαμόσχου *Στα βήματα της Ιφιγένειας* και της Σώτης Τριανταφύλλου *Αφρικανικό ημερολόγιο*, οι τέσσερις συγγραφείς από τη μια πλευρά καλλιεργούν, με την τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή, την ψευδαίσθηση της αυθεντικής εφηβικής φωνής, και από την άλλη πλευρά, μεθοδεύουν την αφαίρεση του εφηβικού "προσωπείου" του αφηγητή.

Κατά πρώτον, τα μυθιστορήματα της Μαρούλας Κλιάφα *Άγρια παιχνίδια* και της Ηρώς Παπαμόσχου *Στα βήματα της Ιφιγένειας*, περιέχουν ένα προλογικό κείμενο, όπου οι συγγραφείς, καθώς επικοινωνούν απευθείας με τον αναγνώστη σχετικά με το περιεχόμενο του βιβλίου που κρατά στα χέρια του, προβάλλουν τον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης. Έτσι, ουσιαστικά, από πολύ νωρίς αφαιρούν το "προσωπείο" του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή και αποκαλύπτουν στον αναγνώστη την ενήλικη φωνή που στην πραγματικότητα κατευθύνει την αφήγηση. Με αυτή την έννοια, στα δύο παραπάνω μυθιστορήματα ο πρόλογος των συγγραφέων λειτουργεί ως πλαίσιο της αφήγησης που προσδιορίζει με ακρίβεια τα σύνορα μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας. Πιο συγκεκριμένα, ο πρόλογος της Ηρώς Παπαμόσχου, εφόσον τονίζει τον γνήσια αυτοβιογραφικό χαρακτήρα της αφήγησης, προφανώς εκφράζει την πρόθεση της συγγραφέως να ενισχύσει την αληθοφάνεια της ιστορίας, η οποία όχι μόνο προβάλλεται ως αληθινή, αλλά είναι αληθινή και

Heinze, R. (2008). Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction, *Narrative* 16.3, σελ. 289.

στηρίζεται σε πραγματικά γεγονότα από τη ζωή της συγγραφέως. Από την άλλη πλευρά, ο προλογικός σχολιασμός της συγγραφέως καταστρέφει την αληθοφάνεια του προσωπίου της έφηβης αφηγήτριας-ηρωίδας, στην οποία κατανέμεται κατά το ήμισυ η πράξη της αφήγησης. Η Παπαμόσχου εξηγεί με λεπτομέρεια την τεχνική που χρησιμοποιεί, αλλά και τους στόχους που αυτή εξυπηρετεί: *"Και ξεκινώ μια διπλή αφήγηση, από τη μια φτιάχνοντας ένα φανταστικό ημερολόγιο της μικρής μου κόρης, όπου περιγράφω τα γεγονότα προσπαθώντας να τα δω με τη δική της ψυχοσύνθεση και τα δικά της μάτια κι από την άλλη, εξιστορώντας τα ίδια γεγονότα, όπως τα είδα και τα ένιωσα εγώ. Δημιουργώντας, έτσι, μια αντίθεση που προκαλεί και ανατρέπει."*¹⁹²

Ομοίως, τους στόχους που εξυπηρετεί η συγγραφή του μυθιστορήματος διατυπώνει και η Μαρούλια Κλιάφα στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Άγρια παιχνίδια*. Εδώ, αφού η συγγραφέας διατυπώνει με σαφήνεια την πρόθεσή της να γράψει ένα εφηβικό μυθιστόρημα επικεντρωμένο σε ένα «καινούριο αλλά υπαρκτό κοινωνικό πρόβλημα¹⁹³», τη βία στα σχολεία, και αφού αναγνωρίζει τη δυσκολία του εγχειρήματός της, διευκρινίζει ότι το βιβλίο που κρατάει στα χέρια του ο αναγνώστης είναι μια μυθοπλασία. Τονίζει ότι τα γεγονότα που εξιστορούνται, αν και θα μπορούσαν να είναι αληθινά, είναι επινοημένα και *«τυχόν ομοιότητες με πραγματικές καταστάσεις είναι εντελώς συμπτωματικές»*. Ωστόσο, επισημαίνει ότι *«η περιρρέουσα ατμόσφαιρα του βιβλίου δεν απέχει πολύ από την πραγματικότητα»*. Στην περίπτωση της Κλιάφα, ο πρόλογος της συγγραφέως, όπου διατυπώνονται με σαφήνεια οι διδακτικές προθέσεις της, δεν αποκαλύπτει μόνο τον πραγματικό φορέα της αφηγηματικής πράξης, αλλά και τον φορέα της ιδεολογικής λειτουργίας της αφηγηματικής φωνής. Κάθε φορά που η έφηβη αυτοδιηγητική αφηγήτρια, διατυπώνει αξιολογικές κρίσεις σχολιάζοντας τη δράση και τον κόσμο της ιστορίας, ο ιδεολογικός χαρακτήρας των παρεμβάσεων της συνδέει το πλασματικό πρόσωπο της έφηβης αφηγήτριας με τον πραγματικό φορέα της ιδεολογίας που διέπει την αφήγηση, όπως αυτός αποκαλύπτεται στον πρόλογο του μυθιστορήματος, δηλαδή με το πρόσωπο της πραγματικής συγγραφέως του βιβλίου. Έτσι, αν και η συγγραφέας επιχειρεί να καλύψει την πραγματική της ταυτότητα πίσω από το «προσωπείο» της φωνής μιας δεκαπεντάχρονης μαθήτριας, ο ενήλικος λόγος αντηχεί ξεκάθαρα μέσα στον τεχνητό εφηβικό λόγο.

¹⁹² Στα βήματα της Ιφιγένειας, σ. 12.

¹⁹³ Άγρια παιχνίδια, σ. 9-11.

Μια δεύτερη πρακτική που προβάλλει τον επινοημένο χαρακτήρα της αφήγησης και αναδεικνύει τον έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή ως μια μυθοπλαστική κατασκευή του συγγραφέα είναι η παρουσία στοιχείων μεταμυθοπλαστικής γραφής, δηλαδή μυθοπλασίας για τη μυθοπλασία. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, στο μυθιστορήματα της Σώτης Τριανταφύλλου *Αφρικανικό ημερολόγιο* και στα δύο μυθιστορήματα της Μαρούλας Κλιάφα *Άγρια παιχνίδια* και *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες* απεικονίζεται η ίδια η διαδικασία εξιστόρησης της αναπαριστώμενης ιστορίας από έναν μυθιστορηματικό χαρακτήρα. Επίσης, στο μυθιστόρημα του Μερκούριου Αυτζή *Μέτωπο στο καθρέφτη* η μυθιστορηματική ηρωίδα επικοινωνεί με τον συγγραφέα σχολιάζοντας την πλοκή και τους χαρακτήρες. Και με τους δύο παραπάνω τρόπους, οι συγκεκριμένες αφηγήσεις προσελκύουν την προσοχή του αναγνώστη στον τεχνητό τους χαρακτήρα.

Πιο συγκεκριμένα, στο *Μέτωπο στο καθρέφτη*, όπως τεκμηριώθηκε αναλυτικά σε προηγούμενο κεφάλαιο της ανάλυσης, η δεκατριάχρονη αφηγήτρια-ηρωίδα λειτουργεί περισσότερο ως παντογνώστης αφηγητής και η κάποτε αδικαιολόγητη διευρυμένη της αντίληψη παραβιάζει τους κανόνες γνωστικής αληθοφάνειας που διέπουν την ομοδιηγητική αφήγηση, καθώς αναφέρει σκέψεις άλλων προσώπων που η αυτο-αφηγήτρια δε μπορεί να γνωρίζει¹⁹⁴. Ακόμα όμως και αν οι συγκεκριμένες παραβιάσεις της μιμητικής σύμβασης της πρωτοπρόσωπης αφήγησης κλονίζουν την αληθοφάνεια της εφηβικής αφηγηματικής φωνής, ο επινοημένος χαρακτήρας του εφηβικού προσώπειου προβάλλεται κυρίως από την περιστασιακή εμφάνιση του συγγραφέα στην αφήγηση με τον οποίο συνδιαλέγεται η αφηγήτρια-ηρωίδα:

"Ναι, δεν έχω [σπυράκια] και είμαι τυχερή σ' αυτό. Όπως και πολλά άλλα κορίτσια στην τάξη μας. Ωστόσο, μπορώ να σας διαβεβαιώσω, κύριε συγγραφέα, πως και να είχα, δεν θα τα πείραζα. Και κάτι τελευταίο. Την όποια κριτική να την αφήσετε, σας παρακαλώ, για τους αναγνώστες. Αυτοί θα μας κρίνουν όλους. Άλλωστε είπατε πως δεν έχετε καμιά δικαιοδοσία να παρεμβαίνετε στα γεγονότα. Γι' αυτό αφήστε να λύσουμε μόνοι μας, οι ήρωες του έργου, τα

¹⁹⁴ Στην εξειδικευμένη του μελέτη για το είδος της αυτοβιογραφίας με τίτλο *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*, ο Γρηγόρης Πασχαλίδης επισημαίνει ότι ο αυτοβιογραφικός λόγος πρέπει να τηρεί τους κανόνες της γνωστικής αληθοφάνειας –δικαιολόγηση της γνώσης για γεγονότα από τα οποία απουσίαζε ο ήρωας- και της ψυχολογικής αληθοφάνειας –ο αυτοβιογράφος δε μπορεί να αναφέρει τις σκέψεις των άλλων προσώπων, όπως μπορεί να γίνει σ' ένα μυθιστόρημα, παρά μόνο να τις συναγάγει ή να τις υποθέσει. Η παραβίαση αυτών των θεμελιακών όρων αληθοφάνειας πλήττει ανεπανόρθωτα την αυθεντικότητα του αυτοβιογραφικού λόγου. Οι ίδιοι όροι αληθοφάνειας ισχύουν και γενικότερα για την αυθεντικοποίηση κάθε πρωτοπρόσωπου αφηγητή [βλ. Πασχαλίδης (1993), ό.π., σελ. 142].

προβλήματά μας. Αν διαβάσετε λίγο παρακάτω, θα καταλάβετε τι εννοώ¹⁹⁵ [η έμφαση δική μου].

Με την τελευταία δήλωση της αφηγήτριας-ηρωίδας υπονοείται η αυτονομία των χαρακτήρων από τον συγγραφέα. Σαν να έχουν οι μυθιστορηματικοί ήρωες πραγματική υπόσταση, ώστε να σχεδιάζουν με τη δική τους βούληση και να αφηγούνται με τη δική τους φωνή την ιστορία τους. Το ασυνήθιστο αυτό παιχνίδι επικοινωνίας ήρωα και συγγραφέα δημιουργεί μια παράδοξη αφηγηματική κατάσταση: από τη μια πλευρά, φαίνεται να επιδιώκει να ενισχύσει την αληθοφάνεια του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή, τον οποίο διαφοροποιεί και αποδεσμεύει από την οντότητα του ενήλικου συγγραφέα, αλλά, από τη άλλη πλευρά, ταυτόχρονα την υπονομεύει, καθώς, με τη μη ρεαλιστική επικοινωνία συγγραφέα και αφηγητή, προσελκύει την προσοχή του αναγνώστη στον τεχνητό χαρακτήρα της αφήγησης.

Η παράδοξη συνθήκη της αφήγησης που συγχρόνως ενισχύει και κλονίζει τη θεληματική αναστολή της δυσπιστίας του αναγνώστη εντάσσεται σε μια από τις στρατηγικές αληθοφάνειας των λογοτεχνικών κειμένων, τις οποίες έχει ορίσει ο Jonathan Culler διευρύνοντας την αντίληψη του Todorov για τη συγκεκριμένη έννοια. Οι δύο πρώτες προϋποθέσεις αληθοφάνειας που διατυπώνει ο Culler στο κλασικό του σύγγραμμα *Structuralist Poetics* (1975), περιλαμβάνουν τους τρόπους με τους οποίους ένα κείμενο επιτυγχάνει την "αυθεντικότητα" ή "εγκυρότητα" του με βάση τη σχέση του με την ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα και τις καθιερωμένες πολιτισμικές αντιλήψεις¹⁹⁶. Η τρίτη προϋπόθεση αληθοφάνειας αναφέρεται στη συμμόρφωση του κειμένου με τις συμβάσεις του λογοτεχνικού είδους στο οποίο εντάσσεται¹⁹⁷. Στο τέταρτο είδος άμεσα ή έμμεσα δηλώνεται ότι ο συγγραφέας δεν ακολουθεί τη λογοτεχνική σύμβαση ή ότι δεν παράγει κείμενα που θα βρουν αληθοφάνεια στο επίπεδο της αληθοφάνειας του είδους, ενώ στο τελευταίο είδος περιέχονται τα φαινόμενα παρωδίας και ειρωνείας¹⁹⁸. Οι μηχανισμοί αληθοφάνειας που συζητήθηκαν στην προηγούμενη ενότητα προφανώς αντιστοιχούν στις δύο πρώτες προϋποθέσεις αληθοφάνειας του Culler. Επιπλέον, εφόσον η μιμητική ψευδαίσθηση αυθεντικότητας της εφηβικής αφηγηματικής φωνής μπορεί να θεωρηθεί

¹⁹⁵ *Μέτωπο στον καθρέφτη*, σ. 26.

¹⁹⁶ βλ. Culler (1975), ό.π., σσ. 164-179.

¹⁹⁷ βλ. Culler (1975), ό.π., σσ. 169-173.

¹⁹⁸ βλ. Culler (1975), ό.π., σελ. 178.

ως μια από τις συμβάσεις του είδους του εφηβικού μυθιστορήματος, τα κείμενα με έφηβο χαρακτήρα-αφηγητή που ενισχύουν τη θεληματική αυταπάτη του αναγνώστη σχετικά με την αποδοχή του εφηβικού προσωπείου ως πραγματικού, ουσιαστικά ευθυγραμμίζονται και με το τρίτο είδος αληθοφάνειας του Culler.

Στη βάση αυτής της λογικής, τα μυθιστορήματα που μεθοδεύουν την αφαίρεση του προσωπείου της εφηβικής αφηγηματικής φωνής, παραβιάζουν την αντίστοιχη σύμβαση του είδους, αλλά διεκδικούν το τέταρτο είδος αληθοφάνειας. Ο Culler αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα του συγκεκριμένου τύπου αληθοφάνειας, τις εισαγωγές στα μυθιστορήματα του 18ου αιώνα, οι οποίες εξηγούν πώς το χειρόγραφο ή το ημερολόγιο ήλθε στην κατοχή του αφηγητή. Σύμφωνα με τον Culler, η χρήση επινοημένων αφηγητών που επιβεβαιώνουν την αλήθεια της ιστορίας που αφηγείται κάποιος άλλος αφηγητής, είναι από μόνες τους συμβάσεις οι οποίες παίζουν με την αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μυθοπλασία¹⁹⁹. Το κείμενο προβάλλει την επίγνωση του επινοημένου του χαρακτήρα, για να πείσει τον αναγνώστη ότι είναι αξιόπιστο και δεν παραποιεί την αλήθεια, αφού αποκαλύπτει το στοιχείο της μυθοπλαστικής κατασκευής που τα άλλα κείμενα συνήθως αποκρύπτουν. Έτσι, ο αφηγητής έμμεσα διακηρύσσει την ελευθερία του από τις συμβάσεις του είδους ως απόδειξη ότι λέει την αλήθεια.

Επικοινωνία του συγγραφέα με τον αφηγητή εμφανίζεται και στα μυθιστορήματα της Μαρούλας Κλιάφα *Άγρια παιχνίδια* και *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*. Εδώ, όμως, επιπλέον, εμφανίζεται και ένα παρόμοιο με το παραπάνω τέχνασμα που αναφέρει ο Culler, δηλαδή του επινοημένου αφηγητή που παρουσιάζεται ως ο πραγματικός δημιουργός της πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Έτσι, η μεταμυθοπλαστική αναφορά στη διαδικασία συγγραφής της εφηβικής αυτο-αφήγησης, από τη μια πλευρά αφαιρεί το "προσωπείο" του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή, αλλά, από την άλλη πλευρά, διεκδικεί την εμπιστοσύνη του αναγνώστη στο έγκυρο περιεχόμενο της αφήγησης. Στο μυθιστόρημα *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*, η πράξη της αφήγησης κατανέμεται σε δύο αφηγητές, έναν παντογνώστη ετεροδιηγητικό αφηγητή στο πρώτο μέρος και έναν δεκαπεντάχρονο χαρακτήρα-αφηγητή στο δεύτερο μέρος. Από τις πρώτες γραμμές του δεύτερου μέρους

¹⁹⁹ βλ. Culler (1975), ό.π., σελ. 173.

εγκαθίσταται η μη ρεαλιστική επικοινωνία του αφηγητή με το συγγραφέα στον οποίο αφηγείται την ιστορία του: *"Μμ...δεν είναι και άσχημη ιδέα. Θέλω να πω δηλαδή...Εντάξει, έγινε. Αφού θέλεις να με κάνεις ήρωα στο βιβλίο σου, κάνε με. Καμιά αντίρρηση. Ίσα ίσα που θα το γλεντήσω. Γιατί εγώ, αν θες να ξέρεις, ψοφάω για κάτι τέτοια. Για ηρωισμούς, να πούμε, και τα ρέστα²⁰⁰".* Επιπλέον, ένας εξωτερικός αφηγητής αποκαλύπτει στον επίλογο του μυθιστορήματος ότι ο πρωταγωνιστής του πρώτου μέρους είναι ο συγγραφέας της αφήγησης του δεύτερου μέρους.

Μια ανάλογη μεταμυθοπλαστική αφηγηματική κατάσταση προκύπτει και στα *Άγρια παιχνίδια*, όπου η παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού μοιράζεται σε δύο χαρακτήρες-αφηγητές, μια έφηβη και έναν ενήλικο, ο οποίος, απρόβλεπτα αποκαλύπτεται ως ο υποτιθέμενος συγγραφέας του μυθιστορήματος στην καταληκτική φράση της αφήγησής του: *"Χαμογελώντας, κάθομαι μπροστά στον υπολογιστή μου, πληκτρολογώ την τελευταία σελίδα και σώζω το κείμενο σε μια δισκέτα. Ύστερα το τυπώνω και, αφού το διαβάσω προσεκτικά, το βάζω σε ένα μεγάλο κίτρινο φάκελο και με τα πιο καλλιγραφικά μου γράμματα γράφω απέξω το όνομα και τη διεύθυνση του εκδότη μου²⁰¹".* Κι εδώ, όμως, ήδη από πολύ νωρίτερα η απροσδόκητη και μάλλον αντισυμβατική είσοδος της δεκαπεντάχρονης αφηγήτριας-ηρωίδας διακόπτει τη ροή της αφήγησης του πρώτου ομοδιηγητικού αφηγητή και αναδεικνύει με σαφήνεια τον πλασματικό, μυθοπλαστικό χαρακτήρα τόσο της αφήγησης όσο και των ηρώων που εμπεριέχονται σ' αυτή: *"Στοπ. Φτάνουν πια οι περιγραφές και τα πράσινα άλογα. Καιρός είναι να μπω κι εγώ στην ιστορία. [...] Η αλήθεια είναι πως είμαι τσατισμένη με τον αφηγητή. Μου ανέθεσε να παίζω ένα ρόλο βουβό. Αυτό δεν το αντέχω. Θέλω να μιλήσω, να πω την άποψή μου.²⁰²".* Έτσι, δημιουργείται η ίδια παράδοξη αφηγηματική συνθήκη που σχολιάστηκε παραπάνω σε σχέση με το μυθιστόρημα του Μερκούριου Αυτζή: η αμεσότητα με την οποία απευθύνεται στον αναγνώστη η έφηβη αφηγήτρια-ηρωίδα από τη μια πλευρά προσδίδει πειστικότητα κι αληθοφάνεια στη φωνή της και την ίδια στιγμή τονίζει τη «χάρτινη» υπόστασή της, την κατασκευασμένη για τους σκοπούς της μυθοπλασίας.

Η αφηγηματική φωνή της δεκαπεντάχρονης Αντριάνας παρεμβάλλεται κατά διαστήματα, για να παραλάβει τα ηνία της αφήγησης από τον ενήλικο αφηγητή και να

²⁰⁰ *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*, σ.145.

²⁰¹ *Άγρια παιχνίδια*, σ. 172.

²⁰² *ό.π.*, σ. 68.

φωτίζει τα γεγονότα με τη δική της οπτική. Έτσι, το τέχνασμα της συγγραφέως δημιουργεί μια αυθεντική εφηβική φωνή που διαπλέκεται με την ενήλικη αφηγηματική φωνή, χωρίς όμως να κρύβει από τον αναγνώστη τον μυθοπλαστικό της χαρακτήρα. Η Αντριάνα είναι μια επινοημένη αφηγηματική φωνή που προσποιείται ότι είναι αυθεντική, ενώ στην πραγματικότητα προέρχεται από έναν ενήλικο συγγραφέα-αφηγητή, ο οποίος υποτίθεται ότι είναι ο πραγματικός αφηγητής της ιστορίας. Η Μαρούλα Κλιάφα ακολουθεί τον μηχανισμό προσποίησης της εφηβικής φωνής που συνηθίζεται στο σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα χωρίς όμως να προσπαθεί να τον αποκρύψει από τον αναγνώστη. Αντιθέτως, προβάλλει τον τεχνητό χαρακτήρα της εφηβικής αφηγηματικής φωνής και επινοεί έναν ενήλικο αφηγητή-συγγραφέα, ο οποίος, ως προσωπείο πλέον της συγγραφέως, δημιουργεί μια πλασματική εφηβική αφηγήτρια, για να μπει στην ιστορία και να κινητοποιήσει - όπως η ίδια εύστοχα δηλώνει- το ενδιαφέρον του έφηβου αναγνώστη: "*Βλέπετε; Αμέσως ανανεώθηκε το ενδιαφέρον σας*²⁰³".

Τα πιο περίτεχνα μεταμυθοπλαστικά στοιχεία εμφανίζονται, όμως, στο *Αφρικανικό Ημερολόγιο*, στο οποίο η συγγραφέας Σώτη Τριανταφύλλου στήνει ένα ενδιαφέρον παιχνίδι με αντικείμενο την πραγματική ταυτότητα της αφηγηματικής φωνής. Προς το τέλος του μυθιστορήματος αποδεικνύεται ο πλασματικός χαρακτήρας της αυτο-αφήγησης της δεκαπεντάχρονης Μπέθανυ, καθώς τελικά επικρατεί η φωνή ενός εξωτερικού αφηγητή. Στον επίλογο αποκαλύπτεται ότι ο αδελφός της Μπέθανυ, Ευγένιος Σταμπς, γράφει μια μυθοπλαστική αυτοαφήγηση βασισμένη στο πραγματικό ημερολόγιο της αδελφής του. Αυτή η ιδιότυπη πλαισίωση της αφήγησης αποστασιοποιεί τον αναγνώστη από τα εξιστορούμενα γεγονότα αμφισβητώντας έμμεσα την πραγματικότητα της αφήγησης και αναδεικνύοντας την υποτιθέμενη αυθεντική εφηβική φωνή ως μυθοπλαστική κατασκευή. Ο πραγματικός αφηγητής του *Αφρικανικού ημερολογίου*, ο οποίος είναι εξωκειμενικός και βρίσκεται σε στενή συνάφεια με το συγγραφέα, εμφανίζεται απροσδόκητα μετά το τέλος της ομοδιηγητικής αφήγησης, για να διαψεύσει τις μέχρι τώρα εντυπώσεις του αναγνώστη ότι «άκουσε» την αφήγηση μιας αυθεντικής εφηβικής φωνής, αλλά, ταυτόχρονα, σύμφωνα με την τέταρτη προϋπόθεση αληθοφάνειας του Culler, να διεκδικήσει την εμπιστοσύνη του αναγνώστη στην εγκυρότητα των ισχυρισμών του.

²⁰³ ό.π., σ. 68.

Παράλληλα, ο Culler επισημαίνει ότι τα κείμενα που διεκδικούν την αληθοφάνεια παραβιάζοντας συμβάσεις του είδους προκαλούν αλλαγή στον τρόπο ανάγνωσης. Υποχρεώνουν τον αναγνώστη να "ρίξει το δίχτυ πιο μακριά από το τρίτο επίπεδο αληθοφάνειας, να διευρύνει την ερμηνευτική διαδικασία και να επιτρέψει στις διαλεκτικές αντιθέσεις του κειμένου να φτάσουν σε μια σύνθεση σε ένα υψηλότερο επίπεδο, όπου οι συνθήκες κατανόησης είναι διαφορετικές²⁰⁴". Μια τέτοια διευρυμένη ανάγνωση φαίνεται να επιδιώκει το μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου, παραβιάζοντας μιμητικές συμβάσεις που συνήθως τηρούνται με συνέπεια.

Πιο συγκεκριμένα, από τις πρώτες μόλις σελίδες οι λεπτομέρειες στην ανασύνθεση μιας σκηνής της πολύ πρώιμης παιδικής ηλικίας κλονίζουν την αληθοφάνεια της αφήγησης, καθώς είναι εξαιρετικά απίθανο ακόμα και ο ομοδιηγητικός αφηγητής με την πιο ισχυρή μνήμη να μπορεί να παραθέσει τα ακριβή λόγια των χαρακτήρων που συμμετείχαν στη σκηνή. Η συγγραφέας του *Αφρικανικού ημερολογίου* δε φαίνεται να μεριμνά ιδιαίτερα για την ενίσχυση της μιμητικής ψευδαίσθησης, που θα παρακινούσε τον αναγνώστη να πιστέψει αβασάνιστα την αυθεντικότητα της αφήγησης. Σε αντίθεση με τον αναδρομικό αφηγητή πρώτου προσώπου, ο οποίος κινητοποιείται από το «τηλεσκόπιο στραμμένο στο χρόνο» για το οποίο μιλά ο Προυστ, δηλαδή από ψυχολογική διόραση καθορισμένη από τους περιορισμούς της μνήμης, ο «παντογνώστης» τριτοπρόσωπος αφηγητής νομιμοποιείται να αναφέρει πολύ πρώιμα παιδικά συναισθήματα του χαρακτήρα του, χωρίς να χρειάζεται να εξηγήσει πώς τα ανακάλυψε. Αντιθέτως, δεν είναι καθόλου αυτονόητη η αληθοφάνεια της «δυνατής μνήμης» ενός πρωτοπρόσωπου αφηγητή που μπορεί να πει ό,τι σκεφτόταν στην αρχή της ζωής του. Από αυτή την άποψη, η νεαρή Μπέθανι λειτουργεί περισσότερο όπως θα λειτουργούσε ένας παντογνώστης αφηγητής τριτοπρόσωπου μυθιστορήματος σε ανάλογη περίπτωση παρά όπως ένας ομοδιηγητικός αφηγητής, ο οποίος υπόκειται σε περιορισμούς που επιβάλλονται από τη μνημονική αξιοπιστία του και, κατά συνέπεια, αισθάνεται υποχρεωμένος να αναφέρει την αληθοφανή γνώση του, ιδιαίτερα όταν αυτή εμπλέκει τις πιο ατελείς στιγμές του παρελθόντος του.

²⁰⁴ βλ. Culler (1975), σελ. 176.

Η Cohn αναφέρει ότι η παιδική ηλικία και ο θάνατος υποδηλώνουν τους πιο προφανείς περιορισμούς που επιβάλλονται στην αυτο-αφήγηση από την ταύτιση ήρωα και αφηγητή²⁰⁵. Η Σώτη Τριανταφύλλου φαίνεται να αγνοεί συνειδητά και τους δύο παραπάνω περιορισμούς. Στην πρώτη περίπτωση με τη λεπτομερή απόδοση πολύ πρώιμων αναμνήσεων που ενθαρρύνει τον αναγνώστη να αμφισβητήσει την αυθεντικότητα των αφηγούμενων γεγονότων και να αντιληφθεί ότι πρόκειται για την κατασκευασμένη πραγματικότητα ενός παντογνώστη αφηγητή. Στη δεύτερη περίπτωση, ενώ ένας τριτοπρόσωπος αφηγητής αναλαμβάνει απροσδόκητα τα ηνία της αφήγησης μετά το θάνατο της Μπέθανυ και τη στιγμή ακριβώς που η πρωτοπρόσωπη αφήγηση έχει φτάσει στα όρια που της εξασφαλίζουν αληθοφάνεια, η παρουσία της προσωπικής αντωνυμίας πρώτου προσώπου στο κείμενο μιας σαφώς ετεροδιηγητικής αφήγησης, αιφνιδιάζει τον αναγνώστη και κλονίζει έντονα τη μιμητική ψευδαίσθηση. Για άλλη μια φορά, υπενθυμίζεται έντεχνα στον αναγνώστη ότι πρόκειται για μυθοπλασία: "Ο θάνατός μου είχε κάνει τη συμπεριφορά των λευκών εντελώς ακαταλαβίστικη"²⁰⁶ [ή έμφαση δική μου] και "*Λίγες μέρες αργότερα ο Καγκέμα ισχυρίστηκε ότι είδε την Ντάρλινγκ να κάνει κύκλους πάνω στον τάφο μου*"²⁰⁷ [ή έμφαση δική μου].

Η συγγραφέας στο δεύτερο μέρος έχει αφαιρέσει το «προσωπείο» του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή. Έτσι, με την παραπάνω μεμονωμένη χρήση της πρωτοπρόσωπης αντωνυμίας σε ένα σταθερά τριτοπρόσωπο αφηγηματικό κείμενο, ευκαιριακά και πρόσκαιρα επανεμφανίζει το «προσωπείο» της ομοδιηγητικής αφήγησης, όχι βέβαια για να επαναφέρει τον αναγνώστη στην προηγούμενη μιμητική ψευδαίσθηση, αλλά για να του υπενθυμίσει την ενότητα στο πρόσωπο του αφηγητή. Ο ετεροδιηγητικός αφηγητής του δεύτερου μέρους και ο ομοδιηγητικός αφηγητής του πρώτου μέρους είναι "προσωπεία" του ίδιου –προφανώς εξωδιηγητικού– αφηγητή που ταυτίζεται με την ενήλικη συγγραφέα. Ο αναγνώστης δεν έχει καμία αμφιβολία ότι η προηγηθείσα αφήγηση της Μπέθανυ εκπορεύτηκε από το ίδιο πρόσωπο που ως παντογνώστης αφηγητής τώρα παρέχει πληροφορίες για την τύχη όλων των χαρακτήρων του μυθιστορήματος. Αν και ο εξωτερικός αφηγητής κατέβαλε

²⁰⁵ βλ. Cohn (2001), σελ. 195.

²⁰⁶ *Αφρικανικό ημερολόγιο*, σ. 145.

²⁰⁷ *ό.π.*, σ. 154.

προσπάθεια στο πρώτο μέρος να μιμηθεί την αυθεντική εφηβική φωνή και να παρασύρει τον έφηβο αναγνώστη στην ψευδαίσθηση της ακρόασης μιας φωνής πολύ κοντινής με τη δική του, αποκαλύπτει στο δεύτερο μέρος την πραγματική ταυτότητα μιας ενήλικης αφηγηματικής φωνής.

Επιπλέον, ο επίλογος στο *Αφρικανικό ημερολόγιο* δημιουργεί ένα πλαίσιο για την αφήγηση, το οποίο εμφανίζεται συχνά στη λογοτεχνία ενηλίκων και το οποίο συνδέεται με τις προθέσεις της συγγραφέως να επηρεάσει την απήχηση του αφηγήματος στη συνείδηση του αναγνώστη. Γενικά το πλαίσιο στην αφήγηση και στις εικαστικές τέχνες καλλιεργεί την ιδέα της αναπαράστασης συντηρώντας και υπογραμμίζοντας τα όρια της ζωής και της τέχνης. Όπως στις εικαστικές τέχνες έτσι και στη λογοτεχνία, το πλαίσιο οριοθετεί την αφήγηση και συμβάλλει στην επίγνωση του αναγνώστη πως εισέρχεται σ' έναν ξεχωριστό κόσμο με το δικό του χώρο και χρόνο²⁰⁸. Ένα από τα συνηθισμένα τεχνάσματα για την πλαισίωση της αφήγησης είναι η ξαφνική εμφάνιση του αφηγητή ενώ πιο πριν δεν είχε εμφανιστεί τόσο απροκάλυπτα. Στο μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου ο επίλογος λειτουργεί ως πλαίσιο τόσο της ομοδιηγητικής αφήγησης του πρώτου μέρους όσο και της ετεροδιηγητικής αφήγησης του δεύτερου μέρους. Έτσι, ο επίλογος πληροφορεί τον αναγνώστη για την πηγή και τον τρόπο γραφής της ιστορίας και, κατά συνέπεια, του υπενθυμίζει πως ό,τι προηγήθηκε δεν ήταν τίποτα άλλο παρά μια μυθοπλαστική κατασκευή. Ο επίλογος-πλαίσιο σηματοδοτεί το διακριτικό όριο ανάμεσα στη μυθοπλασία και την πραγματικότητα και αποσπώντας τον αναγνώστη από τον κόσμο του φαντασιακού τον επαναφέρει στην πραγματικότητα.

Ο αναγνώστης ως αποδέκτης μιας ομοδιηγητικής αφήγησης πιστεύει ότι ακούει μια αυθεντική εφηβική φωνή. Η εμφάνιση του τριτοπρόσωπου αφηγητή του δεύτερου μέρους αναιρεί την αυθεντικότητα της ομοδιηγητικής αφήγησης και αναδεικνύει την παρουσία ενός παντογνώστη αφηγητή που τώρα κατεβάζει τη "μάσκα" της ηρωίδας-ως-αφηγήτριας για να αποκαλύψει το πραγματικό του πρόσωπο του ενήλικου ετεροδιηγητικού αφηγητή, που στην ουσία είναι μια persona της συγγραφέως. Στον επίλογο, η συγγραφή και αφήγηση αποδίδεται στον Ευγένιο Σταμπς, αδελφό της ηρωίδας, για να ενισχυθεί εκ νέου η αρχική πεποίθηση του αναγνώστη στην

²⁰⁸ βλ. Τζιόβας, Δ. (1987). *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση, σελ. 88.

αυθεντικότητα της εφηβικής φωνής του κύριου σώματος της αφήγησης, καθώς αποκαλύπτεται ότι πηγή του μυθιστορήματος υπήρξε το πραγματικό ημερολόγιο της Μπέθανυ, στο οποίο βασίστηκε το κείμενο του Ευγένιου Σταμπς. Ωστόσο, ενώ ο αναγνώστης πληροφορείται ότι η πραγματική φωνή της φαινομενικά ομοδιηγητικής αφήγησης ήταν ο αδελφός της ηρωίδας, Ευγένιος Σταμπς, την ίδια στιγμή η απουσία του ονόματος του φερόμενου ως συγγραφέα της ιστορίας από το εξώφυλλο του βιβλίου, πείθει τον αναγνώστη ότι πρόκειται για μια επινόηση της συγγραφέως, η οποία από τη μια πλευρά υποστηρίζει και από την άλλη πλευρά υπονομεύει την αυθεντικότητα της ιστορίας που κρατάει στα χέρια του ο αναγνώστης. Η συχνά επαναλαμβανόμενη φράση μέσα στο βιβλίο *"Όλα είναι αληθινά, αλλά τίποτα δεν είναι βέβαιο"* φαίνεται να συμπυκνώνει την πρόθεση της συγγραφέως να στήσει ένα παιχνίδι δημιουργίας και αυτό-αναίρεσης της ψευδαίσθησης ότι πρόκειται για μια αληθινή ιστορία.

Στο κύριο σώμα της αφήγησης η συγγραφέας αποποιείται τον έλεγχο της αφήγησης και τον παραχωρεί αρχικά σε έναν ομοδιηγητικό αφηγητή. Η μίμηση της αυθεντικής εφηβικής φωνής με την τεχνική του χαρακτήρα-αφηγητή είναι αρκετά διαδεδομένη στο εφηβικό μυθιστόρημα και ειδικά στην κατηγορία που εξετάζουμε. Αυτό που διαφοροποιεί την εφαρμογή της συγκεκριμένης τεχνικής στο μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου είναι η διεύρυνση του συγγραφικού τεχνάσματος, ώστε με την εμφάνιση του τριτοπρόσωπου παντογνώστη αφηγητή στο δεύτερο μέρος και, εν τέλει με την επιλογική παρέμβαση ενός εξωκειμενικού αφηγητή (τονισμένη συγγραφική παρουσία), η συγγραφέας να ανακτά την ιδιότητα του αφηγητή που προσωρινά, στη μεγαλύτερη έκταση του μυθιστορήματος, είχε αποποιηθεί μιμούμενη την αυθεντική φωνή της έφηβης ηρωίδας. Η συγγραφέας αίρει τελικά τη λογοτεχνική ψευδαίσθηση που η ίδια είχε καλλιεργήσει με την τεχνική του χαρακτήρα-αφηγητή. Ο επίλογος του μυθιστορήματος συνιστά "άρση της λογοτεχνικής πλασματικότητας και αποφενாகισμό της λογοτεχνικής ψευδαίσθησης (desillusionierung)²⁰⁹, με άλλα λόγια, υπενθυμίζει στον αναγνώστη τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα του κειμένου που κρατά στα χέρια του και, παράλληλα, επαναφέρει τα ηνία της αφήγησης στην ίδια τη συγγραφέα, που στο μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης παραμένει αθέατη και "αυτο-περιθωριοποιημένη".

²⁰⁹ βλ. Βελουδής, Γ. (1994). *Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη, σελ. 139.

Έτσι, η συγγραφέας στήνει ένα ενδιαφέρον παιχνίδι στον αναγνώστη με αντικείμενο την ταυτότητα της αφηγηματικής φωνής, ένα παιχνίδι που με τις κατάλληλες συγγραφικές μεθοδεύσεις εμφανίζει αμφιταλαντεύσεις και ανατροπές. Η Σώτη Τριανταφύλλου φαίνεται να θέλει να σταθεί μπροστά στον έφηβο αναγνώστη φορώντας αρχικά το "προσωπείο" του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή, ακολουθώντας μια συνηθισμένη πρακτική στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία. Νιώθει όμως την ανάγκη να τονίσει τον πλασματικό χαρακτήρα της τεχνικής που υιοθετεί στα πλαίσια της μυθοπλασίας. Έτσι, αφαιρεί απροσδόκητα το "προσωπείο" του εφήβου χαρακτήρα-αφηγητή και ολοκληρώνει την αφήγηση με το πραγματικό πρόσωπο του παντογνώστη ετεροδιηγητικού αφηγητή. Κι ενώ έχει υπενθυμίσει στον αναγνώστη το μυθοπλαστικό χαρακτήρα της αφήγησης, στον επίλογο καλλιεργεί εκ νέου στον αναγνώστη την αίσθηση ότι διάβασε μια μυθοπλασία βασισμένη σε μια αληθινή ιστορία. Εν τέλει, η συγγραφέας δημιουργεί ένα μεταμυθοπλαστικό τέχνασμα που ενεργοποιεί στη συνείδηση του έφηβου αναγνώστη μια διαδικασία διαμάχης μεταξύ πίστης και δυσπιστίας και συγχρόνως μνεί έναν άπειρο εξ ορισμού αναγνώστη στο σύνθετο προβληματισμό γύρω από τα όρια πραγματικότητας και μυθοπλασίας, γύρω από την ιδιαιτερότητα του κόσμου της λογοτεχνίας όπου συχνά "όλα είναι αληθινά, αλλά τίποτα δεν είναι βέβαιο".

4.3.3. Η διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού

Σε έναν βαθμό, στην ανάδειξη του μυθοπλαστικού χαρακτήρα της εφηβικής φωνής και στις προσπάθειες να προσδιοριστούν τα σύνορα μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας διαπιστώνεται η πρόθεση των συγγραφέων που αναφέρθηκαν παραπάνω να προσδώσουν στο μυθιστόρημά τους ένα γνώρισμα μεταμυθοπλαστικού τρόπου γραφής, ο οποίος αντιπροσωπεύει τις νεωτερικές τάσεις στο σύγχρονο μυθιστόρημα για ενήλικους και ο οποίος σταδιακά αρχίζει να διεισδύει και στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία. Η μεταμυθοπλαστική γραφή χρησιμοποιεί αφηγηματικές στρατηγικές που βοηθούν να καλλιεργηθεί η ικανότητα του αναγνώστη να προσεγγίζει ένα κείμενο αποστασιοποιημένα, με γνώση των κανόνων που διέπουν τη λειτουργία του και επομένως κριτικά. Η Patricia Waugh (1984) στην εξειδικευμένη μελέτη της για τη μεταμυθοπλασία επισημαίνει ότι τα μεταμυθοπλαστικά κείμενα "με αυτο-συνείδηση και συστηματικά επισύρουν την

προσοχή του αναγνώστη στις συμβάσεις που διέπουν την οργάνωση και τη λειτουργία τους, στο γεγονός, τελικά, ότι δεν είναι τίποτα άλλο παρά κατασκευές, για να εγείρουν έτσι ερωτήματα γύρω από τη σχέση μυθοπλασίας και πραγματικότητας»²¹⁰.

Αντίστοιχα, ο John Stephens (1992) μολονότι θεωρεί ότι ακραία μεταμυθοπλαστικά τεχνάσματα απουσιάζουν από την παιδική και εφηβική λογοτεχνία, ωστόσο, αναγνωρίζει ότι υπάρχουν περιπτώσεις συγγραφέων, οι οποίοι τονίζουν τον επινοημένο χαρακτήρα της ιστορίας, προσελκύνοντας την προσοχή του αναγνώστη στη συγγραφική χειραγώγηση και στις διαδικασίες με τις οποίες οι αναγνώστες ερμηνεύουν τον μυθοπλαστικό κόσμο σύμφωνα με τους όρους της πραγματικότητας. Ο ρόλος που επιφυλάσσουν τέτοια κείμενα είναι, σύμφωνα με τον Stephens, ο ρόλος "ενός 'συμπαίκτη' του συγγραφέα (author's playmate), ο οποίος μοιράζεται ένα παιχνίδι με κανόνες που μπορεί να συμπεράνει, και ο οποίος έχει αυξημένη επίγνωση του τρόπου με τον οποίο κατασκευάζονται τα νοήματα τόσο τα γλωσσικά όσο και τα κοινωνικά²¹¹".

Η ένταξη του μυθιστορήματος της Σώτης Τριανταφύλλου *Αφρικανικό ημερολόγιο*, με τα περίτεχνα μεταμυθοπλαστικά στοιχεία του, στην παραπάνω κατηγορία κειμένων ουσιαστικά αναγνωρίζει τη θέση του στο μεταίχμιο της εφηβικής λογοτεχνίας, καθώς οι μεταμυθοπλαστικές τεχνικές, απαιτώντας προηγμένη αναγνωστική και ερμηνευτική επάρκεια, συνηθίζονται περισσότερο στη λογοτεχνία για ενήλικους. Άλλωστε, το μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου παρέχει αρκετές ενδείξεις για να θεωρηθεί περισσότερο ως ένα μυθιστόρημα που απευθύνεται σε ενήλικες και μπορεί να διαβαστεί από εφήβους, παρά ως ένα μυθιστόρημα που απευθύνεται πρωτίστως σε εφήβους, μολονότι έχει ταξινομηθεί στην εκδοτική κατηγορία της εφηβικής λογοτεχνίας²¹². Πιο συγκεκριμένα, ενώ τα γεγονότα παρουσιάζονται στον

²¹⁰ Το σχόλιο της Patricia Waugh [Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen] παρατίθεται στο Οικονομίδου, Σ. (2000). «"Αφιερωμένο εξαιρετικά...": η ιδεολογία και η έννοια του εννοούμενου αναγνώστη στο σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα» στο Τσιλιμένη, Γ. (επιμ.) *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 78-81.

²¹¹ βλ. Stephens (1992), ό.π., σελ. 71.

²¹² Άλλωστε, η Σώτη Τριανταφύλλου έχει κυρίως καθιερωθεί στην εγχώρια εκδοτική πραγματικότητα ως συγγραφέας μυθιστορημάτων για ενήλικες. Ειδικά το *Αφρικανικό ημερολόγιο*, σχετίζεται άμεσα με το μυθιστόρημα ενηλίκων της ίδιας συγγραφέως με τίτλο *Λίγο από το αίμα σου*, το οποίο εκδόθηκε την ίδια χρονιά.

αναγνώστη μέσα από την περιορισμένη οπτική της έφηβης αυτοδιηγητικής αφηγήτριας, ο ενήλικος αναγνώστης ερμηνεύει διαφορετικά τις πληροφορίες που προσλαμβάνει και συχνά κατανοεί περισσότερο τόσο από τη νεαρή ηρωίδα όσο και από τον νεαρό αναγνώστη, ο οποίος βρίσκεται πλησιέστερα στην περιορισμένη οπτική της έφηβης αφηγήτριας παρά στη διευρυμένη ερμηνεία του ενήλικου αναγνώστη.

Η διαφορά ανάμεσα στην παιδική/εφηβική οπτική των γεγονότων και την ερμηνεία τους από τον ενήλικο αναγνώστη προσδίδει συχνά ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα σε ένα μυθιστόρημα που απευθύνεται σε παιδιά ή εφήβους και συντελεί στην ανάγνωση του κειμένου σε δύο επίπεδα. Την υπεροχή της υπονοούμενης πληροφορίας επί της εκπεφρασμένης επισημαίνει και ο Genette σχολιάζοντας ότι η αφήγηση λέει πάντα λιγότερα από όσα ξέρει, αλλά συχνά κάνει τον αναγνώστη να μαθαίνει περισσότερο από όσα λέει²¹³. Στο *Αφρικανικό ημερολόγιο το παιχνίδι των υπονοούμενων ενδείξεων*, που οδηγεί στη διαφορετική πρόσληψη από αναγνώστες που ανήκουν σε διαφορετική ηλικιακή κατηγορία, διέπει όλη την έκταση της αφήγησης, αλλά γίνεται εντονότερα αντιληπτό στο λεπτό θέμα της πρώιμης σεξουαλικής εμπειρίας της νεαρής Μπέθανυ με τον αρκετά μεγαλύτερό της Ιερώνυμο. Η ερωτική επαφή της Μπέθανυ με το "πιο αγαπημένο της πρόσωπό στον κόσμο" ποτέ δε διατυπώνεται με σαφήνεια από τη νεαρή αφηγήτρια, αλλά αποδίδεται με υπονοούμενες ενδείξεις, τις οποίες ο ενήλικος αναγνώστης προσλαμβάνει πολύ νωρίτερα από το συμβάν της ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης της ηρωίδας, που απλώς επιβεβαιώνει ό,τι είχε ήδη παρουσιαστεί υπαινικτικά στην αφήγηση. Η Μπέθανυ δεν αποσιωπά σκόπιμα τις ερωτικές διαστάσεις της σχέσης της με τον Ιερώνυμο. Η παράλειψή της να αναφερθεί σε μια προφανώς τόσο σημαντική εμπειρία είναι απόλυτα συνεπής με την περιορισμένη αντίληψη και οπτική της ηλικίας της: η Μπέθανυ δεν αναφέρεται σε μια εμπειρία τις διαστάσεις της οποίας δεν έχει πλήρως κατανοήσει:

Τα βράδια που περνούσαμε με τον Ιερώνυμο στη βεράντα και στον κήπο ήταν τα πιο ευτυχισμένα της ζωής μου. Ο Ιερώνυμος γύριζε αργά στο Νακούρου, αλλά ήξερε ότι δεν κοιμόμουν: πετούσε ένα πετραδάκι στο παράθυρο και κατέβαινα τρεχάτη, φορώντας τις πιτζάμες μου. Καθόμασταν μαζί και κοιτούσαμε το Σταυρό του Νότου, προσπαθώντας να

²¹³ βλ. Genette (1980), ό.π., σελ. 198.

ξεχωρίσουμε το κοκκινωπό φως του Άρη στο σκουροπράσινο ουρανό. «Δίπλα σου» έλεγε ο Ιερώνυμος, κι εγώ πάθαινα κάτι σαν τρεμοκάρδι, «νιώθω ότι πλησιάζω το Θεό, ότι τον αγγίζω, ότι βρίσκομαι κοντά στη γλυκύτητα του Ιησού που αναζητούσα πάντα». [...] Ο Ιερώνυμος είπε ότι του φαινόμουν μια απόδειξη της ύπαρξης του Θεού, ότι το υπέρτατο όν ήταν υπέρτατο ον αφού μπορούσε, αν ήθελε να δημιουργήσει κάτι τέλειο, κάτι απόλυτα καλό και απόλυτα όμορφο. Κάτι σαν εμένα ή εμένα την ίδια. Όταν μου τα έλεγε αυτά, και μετά το τρεμοκάρδι, τον φιλούσα πολύ και μέναμε αγκαλιασμένοι όλη τη νύχτα²¹⁴.

Ο ενήλικος αναγνώστης διακρίνει χωρίς δυσκολία στην απλοϊκή και αυθόρμητη αφήγηση της Μπέθανυ το φλογερό πάθος που το νεαρό αθώο κορίτσι είχε προκαλέσει στον σχεδόν τριαντάχρονο φίλο του αδερφού της. Όταν λίγο αργότερα, με αποπλιστική αθωότητα, η Μπέθανυ αναφέρει τον τίτλο και στίχους από το ποίημα που της είχε γράψει ο Ιερώνυμος για τα γενέθλιά της, ο ενήλικος αναγνώστης διαπιστώνει τις προχωρημένες σχέσεις του ερωτευμένου ζευγαριού, καθώς και το τεράστιο χάσμα στον τρόπο με τον οποίο είχαν βιώσει την εμπειρία οι δύο εμπλεκόμενοι λόγω της διαφοράς ηλικίας τους: ο Ιερώνυμος με την βασανιστική ενοχή της απαγορευμένης και ανήθικης πράξης και η Μπέθανυ με το δέος και την έκσταση της παιδικής άγνοιας και αφέλειας:

Πάντως έγραψε το ποίημα που είχε τίτλο “Λίγο από το αίμα σου” και ήταν υπέροχα ποιητικό και ερωτικό, παρόλο που μιλούσε για το αίμα που κυλάει: «θέλω να κυλήσω μέσα σου όπως το αίμα...» Το διάβασα πολλές φορές, το έμαθα απ’ έξω. Δεν ήξερα τι είχα κάνει για να αξίζω κάτι τέτοιο. Φοβόμουν ότι μια μέρα ο Ιερώνυμος θα καταλάβαινε ότι δεν το άξιζα κι ότι ήμουν ένα μικρό, απλό κορίτσι σαν όλα τ’ άλλα²¹⁵.

[Ο Ιερώνυμος] συχνά, καθημερινά σχεδόν, εξομολογούνταν τον πατέρα ΜακΑάουντ –στην πραγματικότητα, πρόβαρε την εξομολόγησή του, εφόσον ο πάστορας βρισκόταν στο Λονδίνο- το πώς είχε χάσει το μέτρο και τη σύνεσή του. Κι όταν τελείωσε το ποίημα που μου χάρισε –«Θέλω να κυλήσω μέσα σου όπως το αίμα...», «Η σκιά σου στα χέρια ενός σακάτη...», «Μεγάλωσε λίγο, ακόμα λίγο...»-, πρόσθεσε ότι μαζί με το μέτρο και τη σύνεσή του έχανε ό,τι χάνει κανείς όταν δεν έχει τίποτα πια να χάσει²¹⁶.

Μετά από λίγες σελίδες αποκαλύπτεται η εγκυμοσύνη της Μπεθ, στην αρχή υπαινικτικά: "Ούτε το αίμα μου που ερχόταν κάθε μήνα ήρθε. Ερχόταν κάθε μήνα επί δύο

²¹⁴ Αφρικανικό ημερολόγιο, σ. 99.

²¹⁵ ό.π., σ. 102.

²¹⁶ ό.π., σ. 103.

χρόνια περίπου, όμως τον Απρίλιο του '39 δεν ήρθε και στενοχωρήθηκα. Μου άρεσε που έβγαινε από μέσα μου και απορούσα γιατί η δεσποινίς Ροουμπόθαμ το αποκαλούσε "κατάρα"²¹⁷. Λίγο αργότερα όμως η Μπεθ φαίνεται να έχει απόλυτη επίγνωση της κατάστασής της, την οποία έτσι αντιλαμβάνεται τώρα και ο ανήλικος αναγνώστης που ακολουθεί πιστά τη δική της οπτική και όχι τη διευρυμένη οπτική του ενήλικου αναγνώστη: "Κατάρα για μένα ήταν το αίμα δεν ερχόταν: το αίμα με είχε προδώσει! Και αυτό σήμαινε ότι ένα παιδί μεγάλωνε μέσα μου. Ένα αληθινό μωρό που δεν ήθελα καθόλου να φέρω στον κόσμο. Δεν ήθελα να γίνω μαμά. Εκτός των άλλων ήμουν πολύ μικρή για να γίνω μαμά"²¹⁸.

Συμπερασματικά, μέσα στην αφήγηση της Μπέθανυ ακούγονται δύο φωνές που απευθύνονται σε δύο ηλικιακές κατηγορίες αναγνωστών. Η μια φωνή ανήκει στην έφηβη αναδρομική αφηγήτρια που καθόλου δεν αποκηρύσσει ούτε αποκρύπτει, αλλά αντιθέτως επιδεικνύει με κάθε ευκαιρία τα γνωστικά της προνόμια, διευρυμένα σε σχέση με κάθε πρωιμότερη ενσάρκωση του εαυτού της μέσα στην ιστορία, αλλά και περιορισμένα σε σχέση με την ενήλικη οπτική. Η σαφής και τονισμένη γνωστική υπεροχή του αφηγηματικού έναντι του βιωματικού "εγώ" διαμορφώνει το ευρύ χάσμα μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, που η Schwenke-Wyile θα χαρακτήριζε ως δείγμα αποστασιοποιημένης αφήγησης. Η δεύτερη φωνή ανήκει στην ενήλικη συγγραφέα που απευθύνεται μόνο στον ενήλικο αναγνώστη, με τον οποίο σιωπηρά επικοινωνεί "πίσω από την πλάτη της ηρωίδας". Η σιωπηρή αυτή επικοινωνία έχει έντονα ειρωνικό χαρακτήρα, αν και όχι σε βάρος της ηρωίδας. Πρόκειται για το είδος της δραματικής ειρωνείας που συντελείται μέσα από τις υπονοούμενες ενδείξεις που εντοπίστηκαν στα παραπάνω ενδεικτικά αποσπάσματα. Η λειτουργία της ειρωνείας στο δεύτερο (υπο)επίπεδο της σιωπηρής και υπαινικτικής επικοινωνίας με τον ενήλικο αναγνώστη ενισχύει την άποψη ότι το μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου, αν και μπορεί να διαβαστεί από το εφηβικό αναγνωστικό κοινό, έχει γραφτεί πρωτίστως για ενηλίκους.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το *Αφρικανικό ημερολόγιο* φέρνει στο προσκήνιο το πολύ σημαντικό ζήτημα της διάκρισης μεταξύ βιβλίων που γράφονται για παιδιά και εφήβους και βιβλίων που γράφονται για ενηλίκους, αλλά στα οποία πρωταγωνιστούν

²¹⁷ ό.π., σ. 106.

²¹⁸ ό.π., σ. 107.

παιδιά. Στο συγκεκριμένο ζήτημα επικεντρώνεται η ευρύτατα αποδεκτή μελέτη της Barbara Wall για τη φωνή του αφηγητή με τίτλο *The Narrator's voice* (1991). Η Wall δεν αναφέρεται στη φωνή του αφηγητή με την έννοια της αφηγηματικής φωνής του Genette (ετεροδιηγητική-ομοδιηγητική αφήγηση, πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη). Αναφέρεται στον τόνο της φωνής του αφηγητή με τον οποίο ο τελευταίος απευθύνεται στον αποδέκτη και στον οποίο η Wall εντοπίζει το διακριτικό γνώρισμα που καθορίζει την ένταξη ενός βιβλίου στο είδος της παιδικής λογοτεχνίας. Η Wall επιχειρηματολογεί ότι δεν αρκεί μόνο η παρουσία ενός παιδιού-πρωταγωνιστή και η απουσία βίας ή σεξουαλικής δραστηριότητας από το περιεχόμενο ενός βιβλίου, για να το κατατάξουν στην παιδική λογοτεχνία, και αναφέρει ως χαρακτηριστικό παράδειγμα το μυθιστόρημα του Henry James *What Maisey Knew* (1897), όπου ο ειρωνικός αφηγητής του James δεν έχει καθόλου κατά νου ότι αφηγείται την ιστορία του σε ένα παιδί, αλλά, αντιθέτως, εκμεταλλεύεται συνεχώς τη διανοητική απόσταση ανάμεσα στον αφηγητή και το παιδί-χαρακτήρα, αποκλείοντας έτσι το παιδικό-αναγνωστικό κοινό²¹⁹.

Πράγματι, μυθιστορήματα με πρωταγωνιστές-παιδιά εμφανίζονται συχνά και στην ευρύτερη λογοτεχνία που απευθύνεται σε ενήλικους. Η Barbara Wall αναπτύσσει με επιχειρήματα και εμπειρικό υλικό από τη σύγχρονη παιδική και εφηβική λογοτεχνία τη βασική της θέση ότι το διακριτικό γνώρισμα ενός βιβλίου που απευθύνεται σε παιδιά και εφήβους δεν είναι ούτε το θέμα ούτε η επιλογή νεαρού πρωταγωνιστή ούτε η υιοθέτηση της παιδικής οπτικής, αλλά η σχέση του αφηγητή με τον χαρακτήρα και με τον αποδέκτη αφήγησης, η οποία μπορεί να λάβει ποικίλες μορφές ανάλογα με τις προθέσεις αλλά και την αφηγηματική επιδεξιότητα του συγγραφέα. Ο ενήλικος αφηγητής μπορεί να επιλέξει τη *μονή κατεύθυνση* (*single address*) και να απευθυνθεί μόνο στο παιδικό κοινό. Επίσης, ο ενήλικος αφηγητής μπορεί να κρίνει το παιδί από την ανώτερη θέση του, επικοινωνώντας με τον υπονοούμενο ενήλικο αναγνώστη «πίσω από την πλάτη» του παιδιού-χαρακτήρα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση της *διπλής κατεύθυνσης* (*double address*), το

²¹⁹ βλ. Wall (1991), σελ. 235. Συγκεκριμένα, η Wall υποστηρίζει ότι το μυθιστόρημα του Henry James *What Maisey Knew* (1897) δεν είναι προσβάσιμο στα παιδιά (ενδεχομένως ούτε σε όλους τους ενήλικους), μολονότι πρωταγωνιστεί η νεαρή *Maisey*, η οποία είναι και ο κεντρικός χαρακτήρας-εστιαστής, δηλαδή η ιστορία παρουσιάζεται μέσα από τη δική της περιορισμένη οπτική και αντίληψη. Επιπλέον χρησιμοποιείται απλή γλώσσα, στα πλαίσια της αντιληπτικής ικανότητας ενός παιδιού-αναγνώστη. Ωστόσο, ο αφηγητής του James, σύμφωνα με τη Wall, παρατηρεί ένα παιδί και πίσω από την πλάτη του απευθύνεται, με μάλλον συνωμοτικό τρόπο, σε έναν ενήλικο αναγνώστη.

βιβλίο απευθύνεται σε ενήλικους, αλλά μπορεί να διαβάζεται και από παιδιά. Τέλος, στην περίπτωση της *διττής κατεύθυνσης* (*dual address*) ο ενήλικος συγγραφέας μπορεί να απευθύνεται συγχρόνως σε ενήλικους και παιδιά²²⁰. Η παρουσίαση του αφηγηματικού υλικού από την οπτική του παιδιού-χαρακτήρα, αλλά με γλώσσα αρκετά προηγμένη, ώστε να μπορούν να την απολαύσουν και ενήλικοι αναγνώστες, δείχνει ότι απευθύνεται σε ένα διττό κοινό.

Με βάση την παραπάνω τυπολογία της Barbara Wall, η σιωπηρή επικοινωνία του αφηγητή με τον ενήλικο αναγνώστη πίσω από την πλάτη της ηρωίδας αποτελεί σαφή απόδειξη της διπλής κατεύθυνσης (*double address*) της αφήγησης στο *Αφρικανικό ημερολόγιο*. Με τους όρους της Barbara Wall, το μυθιστόρημα της Σώτης Τριανταφύλλου, ακόμα και αν διαβάζεται από εφήβους, έχει γραφτεί πρωτίστως για ενήλικους. Από αυτή την άποψη, μάλιστα, δεν είναι τυχαίο ότι ένα μεγάλο μέρος από το *Αφρικανικό ημερολόγιο* περιλαμβάνεται στο μυθιστόρημα ενηλίκων της ίδιας συγγραφέως με τίτλο *Λίγο από το αίμα σου*, το οποίο εκδόθηκε την ίδια χρονιά²²¹. Από την άλλη πλευρά, η ταξινόμηση του βιβλίου στην συγκεκριμένη εκδοτική σειρά που απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, στα όρια μεταξύ της εφηβικής και της κυρίως λογοτεχνίας, πιστοποιεί την πρόθεση συγγραφέως και εκδότη να διευρύνουν τις αναγνωστικές εμπειρίες του τολμηρού έφηβου αναγνώστη που επιθυμεί να δοκιμάσει τα ενδιαφέροντα και τις δεξιότητες του σε αναγνώσματα που αποκλείουν το παιδικό και πρώιμο εφηβικό κοινό.

Με αυτή την έννοια, και το μυθιστόρημα της Βούλας Μάστορη *Ψίθυροι αγοριών* απευθύνεται σε αναγνώστες ηλικιακά μεγαλύτερους από τον δεκατετράχρονο πρωταγωνιστή, του οποίου τονίζεται συχνά η περιορισμένη αντίληψη. Σε προηγούμενο κεφάλαιο της μελέτης, τεκμηριώθηκε αναλυτικά η παρουσία του υπερέχοντος ειρωνικού αφηγητή, ο οποίος εκμεταλλεύεται συχνά τη διανοητική απόσταση που τον χωρίζει από τον έφηβο χαρακτήρα, για να "κλείσει το μάτι" στον αναγνώστη, όχι απαραίτητα σε βάρος του ήρωα, αλλά με στόχο τη χιουμοριστική

²²⁰ βλ. Wall (1991), σελ. 9. Οι όροι *single address*, *double address* και *dual address* αποδίδονται στα ελληνικά, στην παρούσα ανάλυση ως *μονή*, *διπλή* και *διττή κατεύθυνση* αντίστοιχα, όπως χρησιμοποιούνται από την Μένη Κανατσούλη. βλ. Κανατσούλη, Μ. (2006). "Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία" στο Παπαντωνάκης, Γ. (επιμ.), *Πρόσωπα και Προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*, Αθήνα: Πατάκης. σ. 157.

²²¹ Τριανταφύλλου, Σ. (2008). *Λίγο από το αίμα σου*. Αθήνα: Πατάκης.

απόδοση της αφηγηματικής πληροφορίας. Σε πολλές περιπτώσεις υπονοούνται στοιχεία που δεν διατυπώνονται καθαρά από τον αφηγητή, από τα οποία αποκλείεται λόγω άγνοιας τόσο ο πρώιμος έφηβος ήρωας όσο και ο ομήλικός του αναγνώστης, τα οποία, όμως, ο μεγαλύτερος σε ηλικία αναγνώστης εύκολα θα αντιληφθεί, αλλά και θα απολαύσει με μεγάλη ικανοποίηση ως αποτέλεσμα της σιωπηρής επικοινωνίας με τον αφηγητή. Έτσι, και το μυθιστόρημα της Μάστορη, με βάση τις θέσεις της Barbara Wall, μπορεί να θεωρηθεί ως δείγμα διπλής κατεύθυνσης (double address), όπως το *Αφρικανικό ημερολόγιο*, που απευθύνεται πρωτίστως σε ενήλικους, αλλά διαβάζεται και από εφήβους²²². Μόνο όμως οι μεγαλύτεροι έφηβοι μπορούν να αντιληφθούν πλήρως τη λειτουργία της ειρωνείας, που αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο του έργου.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι η αντίληψη της ειρωνείας, είτε με τη μορφή του ειρωνικού αφηγητή που επικοινωνεί με τον αναγνώστη "πίσω από την πλάτη" του γνωστικά περιορισμένου χαρακτήρα, είτε με τη μορφή του ειρωνικού υπονοούμενου συγγραφέα που επικοινωνεί με τον αναγνώστη "πίσω από την πλάτη" του αναξιόπιστου αφηγητή, που σχολιάστηκε σε προηγούμενη ενότητα, προϋποθέτει ειδικές δεξιότητες και επαρκείς εμπειρίες εκ μέρους του αναγνώστη, τις οποίες, εκ των πραγμάτων, δεν διαθέτει το παιδικό και πρώιμο εφηβικό κοινό, αλλά μπορεί να διαθέτουν έφηβοι που πλησιάζουν στην ενηλικίωση. Το διακριτικό όμως γνώρισμα που πιστοποιεί ότι ένα κείμενο απευθύνεται πρωτίστως στον μεγαλύτερο έφηβο και νεαρό ενήλικα, ακόμα κι αν διαβάζεται από ενήλικους, και όχι το αντίστροφο, όπως στην περίπτωση των παραπάνω μυθιστορημάτων της Βούλας Μάστορη και της Σώτης Τριανταφύλλου, είναι, εν τέλει, η σχέση του αφηγητή με το χαρακτήρα και με τον αναγνώστη.

Η Barbara Wall επισημαίνει συγκεκριμένα κειμενικά χαρακτηριστικά που συνδέονται με τις πιθανές εκδοχές της σχέσης του αφηγητή με το χαρακτήρα και με τον αποδέκτη της αφήγησής του²²³. Για παράδειγμα, ένας αποστασιοποιημένος από το χαρακτήρα του αφηγητή, που δεν απευθύνεται τόσο σε παιδικό αλλά ουσιαστικά σε ενήλικο αναγνωστικό κοινό, εκμεταλλεύεται την υπερέχουσα γνωστική του ικανότητα και τη διανοητική απόσταση από το παιδί-χαρακτήρα και τονίζει τη

²²² Η υποσημείωση της συγγραφέως που εξηγεί τι σημαίνει blog (*Ψίθυροι αγοριών*, σ 20) αποτελεί μια ένδειξη της επίγνωσής της ότι απευθύνεται σε ενήλικο αναγνωστικό κοινό που πιθανόν να μην είναι εξοικειωμένο με όρους ευρύτατα διαδεδομένους μεταξύ των εφήβων.

²²³ βλ. Wall (1991), ό.π., σσ. 246-257.

μειωμένη αντίληψη του παιδιού. Στην περίπτωση αυτή ο αφηγητής καλεί τον αναγνώστη να παρατηρήσει και να κρίνει το χαρακτήρα, όχι να ταυτιστεί μαζί του. Η ειρωνεία, η αναλυτική προσέγγιση του κόσμου της ιστορίας, η ανάδειξη αιτιώδους σχέσης μεταξύ των γεγονότων είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά που αποστασιοποιούν την ενήλικη αφηγηματική φωνή από το παιδί-χαρακτήρα της ιστορίας. Αντίθετα, η απουσία αναλύσεων και επεξηγήσεων, η προσήλωση του αφηγητή στην σταθερή απόδοση της πραγματικότητας «όπως θα την έβλεπε και θα την έλεγε ένα παιδί», με άλλα λόγια η απόλυτη δέσμευση του αφηγητή απέναντι στην παιδική οπτική, καθώς και ο ζεστός και φιλικός τόνος της αφηγηματικής φωνής, πιστοποιούν την προσπάθεια του ενήλικου αφηγητή να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της ηλικιακής ταύτισης τόσο με τον χαρακτήρα όσο και με τον αποδέκτη της αφήγησής του.

Μεταφέροντας τις παραπάνω θέσεις της Barbara Wall στην κατηγορία της εφηβικής λογοτεχνίας που εξετάζουμε διαπιστώνουμε ότι δεν απέχουν πολύ από τις διαπιστώσεις της παρούσας ανάλυσης. Τα χαρακτηριστικά που η Wall συνδέει με τις πιθανές εκδοχές της σχέσης του αφηγητή με τον χαρακτήρα και με τον αποδέκτη της αφήγησής του είναι ανάλογα με τα χαρακτηριστικά, που στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, συνδέθηκαν με την κυριαρχία της εφηβικής ή της συγγραφικής φωνής στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα. Οι αφηγηματικές τεχνικές που συνδέονται με κυριαρχία της εφηβικής αντίληψης και εξάλειψη της συγγραφικής φωνής και που, συνακόλουθα, εξασφαλίζουν την προσωπική εμπλοκή του έφηβου αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας, αντιστοιχούν στα κειμενικά χαρακτηριστικά που η Barbara Wall θεωρεί ότι πιστοποιούν τη διαφοροποίηση ενός κειμένου από τη λογοτεχνία ενηλίκων.

Συγκεφαλαιώνοντας, η προσέγγιση της αφηγηματικής οργάνωσης ενός κειμένου που προτείνει η παρούσα μελέτη, αναδεικνύει τα χαρακτηροκεντρικά κείμενα από το υλικό της παρούσας έρευνας ως πιο γνήσια δείγματα της κατηγορίας που απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, με την έννοια ότι απευθύνονται πρωτίστως στο συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό, ακόμα κι αν διαβάζονται από ενήλικους. Αντιθέτως, τα συγγραφοκεντρικά κείμενα της εξεταζόμενης κατηγορίας, όχι απαραίτητα συνειδητά, δεν απευθύνονται πρωτίστως σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, ακόμα κι αν διαβάζονται από

αυτούς. Κάποια από αυτά, με τις απλοϊκές αφηγηματικές τεχνικές και την προφανή συγγραφική καθοδήγηση, δε διακρίνονται από κείμενα που γράφονται για μικρότερες ηλικίες αναγνωστών²²⁴. Άλλα από αυτά, με τις προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές, την επεξεργασμένη γλωσσική παρουσίαση και την τολμηρή θεματολογία δε διαφέρουν από μυθιστορήματα ενηλίκων με νεαρούς πρωταγωνιστές²²⁵.

²²⁴ Ενδεικτικά αναφέρω τα μυθιστορήματα της Λένας Καπνιά-Αραποστάθη *Δίπλα στην ίδια θάλασσα* και *Το ρομπότ των βράχων*.

²²⁵ Ενδεικτικά αναφέρω σ' αυτή την κατηγορία τα μυθιστορήματα του Βασίλη Παπαθεοδώρου *Χνότα στο τζάμι* και *Οι άρχοντες των σκουπιδιών*, του Μάνου Κοντολέων *Μάσκα στο Φεγγάρι* και *Γεύση πικραμύγδαλου*, της Μαρίας Παπαγιάννη *Το δέντρο το μονάχο*, του Γιώργου Παναγιωτάκη *Το μυστικό της άτυχης πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας*.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην παρούσα διδακτορική διατριβή επιχειρήθηκε μια αφηγηματολογική προσέγγιση ενός σώματος σύγχρονων ελληνικών εφηβικών μυθιστορημάτων με αντικείμενο έρευνας την αναπαράσταση της συνείδησης του έφηβου χαρακτήρα. Η μελέτη του υπό έρευνα υλικού στηρίχθηκε στο θεωρητικό σχήμα του Gérard Genette για την αναπαράσταση του αφηγηματικού υλικού και την τυπολογία της Dorrit Cohn για την αναπαράσταση συνείδησης του μυθιστορηματικού χαρακτήρα, αλλά και σε θέσεις σύγχρονων αφηγηματολόγων, καθώς και θεωρητικών της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας. Με αφετηρία την ερευνητική υπόθεση ότι τα μυθιστορήματα για μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες είναι πιο πιθανό να εμφανίζουν τη σύνθετη τεχνική της εσωτερικής αναπαράστασης των χαρακτήρων και, γενικότερα, προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές, εφόσον επιζητούν να επικοινωνήσουν με ένα αρκετά ώριμο, ηλικιακά και γνωστικά, αναγνωστικό κοινό, η μελέτη επικεντρώθηκε στην πρόσφατα καθιερωμένη εξειδικευμένη εκδοτική κατηγορία για εφήβους που έχουν απομακρυνθεί από την παιδική ηλικία και έχουν μπει στην καθαρή εφηβεία ή βρίσκονται στα όρια της ενηλικίωσης.

Έχοντας συμπεριλάβει στους σκοπούς της έρευνας και την αποτύπωση των αφηγηματικών χαρακτηριστικών των συγκεκριμένων μυθιστορημάτων ως ξεχωριστής υποκατηγορίας μέσα στους κόλπους της εφηβικής λογοτεχνίας, κρίναμε ως απαραίτητη τη μελέτη του συνόλου των γραμμένων από Έλληνες συγγραφείς μυθιστορημάτων που έχουν ταξινομηθεί σε εκδοτικές σειρές για μεγαλύτερους εφήβους (συνήθως πάνω από 15 ετών). Η αναλυτική προσέγγιση ενός τόσο μεγάλου αριθμού μυθιστορημάτων επέβαλε τη χρησιμοποίηση της μεθόδου ανάλυσης περιεχομένου, μέσω της οποίας εξετάστηκαν πενήντα ένα (51) μυθιστορήματα και συγκεντρώθηκαν κωδικοποιημένες πληροφορίες για τον τύπο του αφηγητή, την παρουσία της αφηγηματικής φωνής, το είδος της εστίασης και τις τεχνικές αποτύπωσης συνείδησης στο επιλεγμένο ερευνητικό υλικό. Τα συγκεκριμένα ευρήματα αποτέλεσαν τη βάση για την αφηγηματολογική προσέγγιση των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων.

Στην ουσία πρόκειται για την πρώτη συστηματική καταγραφή των αφηγηματικών χαρακτηριστικών των μυθιστορημάτων που ταξινομούνται από τους εκδότες στις εξειδικευμένες σειρές για μεγαλύτερους εφήβους. Τα περισσότερα από τα μυθιστορήματα που αποτέλεσαν αντικείμενο της έρευνας εκδόθηκαν μετά το 2000, οπότε και δημιουργήθηκε η συγκεκριμένη εκδοτική υποκατηγορία στα πλαίσια της παιδικής-εφηβικής λογοτεχνίας¹. Στις σειρές αυτές εντάχθηκαν και ορισμένα μυθιστορήματα που είχαν εκδοθεί παλαιότερα (πάντως όχι νωρίτερα από το 1990) και είχαν ταξινομηθεί σε άλλη σειρά. Ωστόσο, η πλειονότητα των μυθιστορημάτων έχει εκδοθεί κατά την τελευταία δεκαετία, πιστοποιώντας τη διαμόρφωση μιας νέας τάσης στην ελληνική εκδοτική πραγματικότητα². Η νέα αυτή τάση προφανώς σχετίζεται με τις αναγνωστικές συνήθειες των εφήβων της εποχής μας, καθώς και με τις στρατηγικές μάρκετινγκ και διαφήμισης που τις καθορίζουν.

Αναμφισβήτητα, η εκδοτική ταξινόμηση της συγγραφικής δημιουργίας συνδέεται με τις γενικότερες κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν σε κάθε εποχή, χωρίς βέβαια να παραγνωρίζεται και η πρωτοβουλία των ίδιων των συγγραφέων. Η πρόσφατη αύξηση της ελληνικής παραγωγής συγγραφής μυθιστορημάτων για όψιμους εφήβους σαφώς δείχνει την ευαισθητοποίηση των σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων για τις ανάγκες και ανησυχίες του αντίστοιχου αναγνωστικού κοινού, αλλά, παράλληλα, αντανακλά την εμπορική ανακάλυψη εκ μέρους των εκδοτών ενός κοινού που είχαν παραμελήσει τις προηγούμενες δεκαετίες. Ένα σημαντικό συμπέρασμα που προκύπτει από την παρούσα μελέτη σε σχέση με το εκδοτικό εγχείρημα είναι ότι η παρουσία συγκεκριμένων αφηγηματικών επιλογών -παράλληλα με τη θεματολογία- φαίνεται να επηρεάζει την ταξινόμηση ενός μυθιστορήματος στη συγκεκριμένη κατηγορία,

¹ Ενδεικτικό για την αύξουσα πορεία της πρόσφατα καθιερωμένης εξειδικευμένης εκδοτικής κατηγορίας είναι ότι το μεγαλύτερο μέρος των μυθιστορημάτων που ανήκουν σ' αυτήν έχουν εκδοθεί την τελευταία δεκαετία. Μόνο δεκατρία (13) από τα πενήντα-ένα (51) μυθιστορήματα είχαν εκδοθεί μέχρι το 2005.

² Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί ότι στη συναφή διδακτορική διατριβή με θέμα "Το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (1970-2000)" η Αργυρίου (2006), αξιολογώντας την προβλεπτική εγκυρότητα της έρευνάς της προβλέπει ουσιαστικά τη συνέχιση της ανοδικής πορείας των εφηβικών μυθιστορημάτων κατά τη δεκαετία από το 2001 μέχρι το 2010, και διατυπώνει την άποψη ότι η λογοτεχνία με πρωταγωνιστές εφήβους θα μπορούσε να αυτονομηθεί και να αποτελέσει μια ξεχωριστή λογοτεχνική κατηγορία ανάμεσα στη λογοτεχνία για παιδιά και στη λογοτεχνία για ενήλικους [βλ. Αργυρίου (2006), ό.π., σελ. 367]. Ακριβώς μια δεκαετία μετά τα συμπεράσματα της έρευνας της Αργυρίου, η παρούσα μελέτη επιβεβαιώνει την πρόβλεψη της ερευνήτριας, ενώ ταυτόχρονα αποτυπώνει μια νέα τάση στην εκδοτική παραγωγή του εφηβικού μυθιστορήματος, με τη διαμόρφωση της υποκατηγορίας μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους.

απέχοντας, ωστόσο, αρκετά από την απόλυτη εφαρμογή αυστηρά καθορισμένων κριτηρίων και προδιαγραφών.

Η συστηματική μελέτη του συγκεκριμένου σώματος κειμένων στα πλαίσια της διατριβής ανέδειξε την εμφάνιση χαρακτηριστικών, τα οποία λόγω της συχνής τους παρουσίας, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως διακριτικά γνωρίσματα του εφηβικού μυθιστορήματος για όψιμους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, με την έννοια του ξεχωριστού λογοτεχνικού είδους (*genre*), δηλαδή μιας σύμβασης που δημιουργεί προσδοκίες ως προς τα χαρακτηριστικά της. Άλλωστε, εφόσον, ακολουθώντας το παράδειγμα της διεθνούς εκδοτικής πραγματικότητας, τέσσερις από τους μεγαλύτερους εκδοτικούς οίκους της χώρας έχουν καθιερώσει τη συγκεκριμένη εξειδικευμένη σειρά, προκύπτει, -ακόμη και ως ερευνητική υπόθεση- ότι αντιλαμβάνονται την ηλικιακή αυτή ομάδα ως ιδιαίτερη κατηγορία αναγνωστικού κοινού και προϋποθέτουν ότι τα κείμενα που απευθύνονται σε αυτήν έχουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, διαφορετικά από εκείνα της λοιπής παιδικής ή ακόμα και εφηβικής λογοτεχνίας και από εκείνα της ευρύτερης λογοτεχνίας ενηλίκων.

Η ανάλυση επιβεβαίωσε την αρχική ερευνητική υπόθεση για εκτεταμένη παρουσία της εσωτερικής αναπαράστασης των έφηβων πρωταγωνιστών στα περισσότερα από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα της κατηγορίας. Επιπλέον, αναδείχτηκε -όπως ήταν αναμενόμενο- η χρήση προηγμένων αφηγηματικών τεχνικών, ανάλογων με εκείνες που χρησιμοποιούνται στη λογοτεχνία ενηλίκων, όπως ο αυτόνομος μονόλογος, η ταυτόχρονη αφήγηση ή μεταμυθοπλαστικά τεχνάσματα. Ενδεικτικό στοιχείο για την ποικιλία των τρόπων αφηγηματικής οργάνωσης που διαπιστώθηκαν στα πλαίσια της ανάλυσης είναι ότι, κατά την εφαρμογή της τυπολογίας της Dorrit Cohn, ανιχνεύτηκαν αντιπροσωπευτικά δείγματα από όλους τους τρόπους αναπαράστασης συνείδησης που περιγράφονται στην πραγματεία *Transparent Minds*. Ακόμα και οι όχι τόσο συνηθισμένες αρμονικές τεχνικές σε τριτοπρόσωπη αφήγηση επιλέχτηκαν από συγγραφείς που αναζητούν τις πιο πολύπλοκες εσωτερικές περιπέτειες με τον πιο άμεσο τρόπο. Παράλληλα, στο πλαίσιο πρωτοπρόσωπης αφήγησης, εμφανίζονται δείγματα γραφής που απομακρύνονται από τις συμβατικές αναδρομικές τεχνικές της μυθιστορηματικής αυτοβιογραφίας και τολμούν να πειραματιστούν με τρόπους πιο άμεσης παρουσίασης της συνείδησης των χαρακτήρων, εγκαταλείποντας τις ρεαλιστικές συνθήκες

αφηγηματικής παρουσίας και επιχειρώντας να ακυρώσουν την απόσταση μεταξύ αφήγησης και εμπειρίας. Πρόκειται για τους "ενδιαφέροντες πειραματισμούς" που η ίδια η Cohn κατατάσσει ειδολογικά στον χώρο μεταξύ αναδρομικών τεχνικών και αυτόνομου μονολόγου, αλλά ακόμα και για παραλλαγές αυτόνομου μονολόγου.

Πιο συγκεκριμένα, στα πλαίσια της παρούσας ανάλυσης και με βάση τα ευρήματα της έρευνας που διεξήχθη στα επιλεγμένα μυθιστορήματα, εξετάστηκε ο βαθμός παρουσίας του αφηγητή και το είδος εστίασης της αφήγησης σε συνδυασμό με τις έμμεσες ή άμεσες τεχνικές που επιλέγονται για την αναπαράσταση της συνείδησης του χαρακτήρα. Έτσι, σε συνάρτηση με την περισσότερο ή λιγότερο μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας από τον συγγραφικό αφηγητή επιχειρήθηκε η τελική διάκριση των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων σε συγγραφοκεντρικά, όπου κυριαρχεί η ενήλικη συγγραφική φωνή και σε χαρακτηροκεντρικά, όπου κυριαρχεί η οπτική του έφηβου χαρακτήρα. Για κάθε μυθιστόρημα τεκμηριώθηκε η θέση που καταλαμβάνει στη διηγητική-μιμητική κλίμακα αναπαράστασης της συνείδησης, ανάλογα με τον βαθμό παρουσίας κάποιων χαρακτηριστικών που συνδέονται με το ένα ή το άλλο άκρο της κατηγοριοποίησης. Το ένα άκρο της κλίμακας καταλαμβάνουν θεωρητικά οι συγγραφοκεντρικές αφηγήσεις με τη λιγότερο μιμητική αναπαράσταση του κόσμου της ιστορίας και, ως εκ τούτου με τον μέγιστο βαθμό κυριαρχίας της οπτικής του αφηγητή: πλήρης διάσταση μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, σταθερή παρουσία της αφηγηματικής φωνής. Το άλλο άκρο της κλίμακας καταλαμβάνουν οι χαρακτηροκεντρικές αφηγήσεις με τα ακριβώς αντίθετα χαρακτηριστικά: πλήρης συγχώνευση μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, εξαφάνιση της αφηγηματικής φωνής.

Η αξιολόγηση της τυπολογίας της Cohn ανέδειξε τη συχνή επιδίωξη των συγγραφέων της συγκεκριμένης κατηγορίας μυθιστορημάτων για συνοχή μεταξύ του τριτοπρόσωπου αφηγητή και του έφηβου χαρακτήρα ή μεταξύ του αναδρομικού αφηγητή (εγώ της αφήγησης) και της πρωιμότερης εκδοχής του εαυτού του (εγώ της δράσης). Ο υψηλός βαθμός συγχώνευσης μεταξύ αφηγητή και χαρακτήρα, που συνδέεται με αυστηρή εφαρμογή της εσωτερικής εστίασης, η οποία τηρείται με συνέπεια σε όλη την έκταση της αφήγησης, θεωρείται γενικότερα φαινόμενο σπάνιο στη λογοτεχνία των ενηλίκων. Αντίθετα, φαίνεται να επιδιώκεται συχνά από τους

συγγραφείς αυτής της κατηγορίας. Ενδεικτικό στοιχείο για την τάση των Ελλήνων συγγραφέων νεανικής λογοτεχνίας να μην επιλέγουν πλέον την άλλοτε επικρατέστερη στην παιδική λογοτεχνία τεχνική του παντογνώστη αφηγητή είναι ότι μεταξύ των μυθιστορημάτων που εκδόθηκαν την τελευταία πενταετία σε ελάχιστα επιλέγεται το συγκεκριμένο είδος αφηγητή. Ακόμα και οι συγγραφείς που επιλέγουν τα τελευταία χρόνια την τεχνική της τριτοπρόσωπης αφήγησης φαίνεται να υιοθετούν σταθερά την περιορισμένη οπτική του έφηβου ήρωα, εξασφαλίζοντας στην αφήγησή τους τη συνοχή χαρακτήρα και αφηγητή.

Ένα σημαντικό προφανές συμπέρασμα της έρευνας είναι ότι σταδιακά καθιερώνεται η προτίμηση των συγγραφέων μυθιστορημάτων της συγκεκριμένης κατηγορίας στην τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή³. Γενικότερα στη λογοτεχνία, η επιλογή της πρωτοπρόσωπης αφήγησης καταδεικνύει μια ισχυρή τάση να καλυφθεί ο επινοημένος χαρακτήρας της αναπαριστώμενης ιστορίας. Ειδικότερα, όμως, στην κατηγορία που εξετάζουμε η μιμητική ψευδαίσθηση που προωθεί η πρωτοπρόσωπη αφήγηση φαίνεται να έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία προφανώς συνδέονται με το εφηβικό αναγνωστικό κοινό προς το οποίο απευθύνεται. Πιο συγκεκριμένα, σε είκοσι δύο (22) από τα είκοσι οκτώ (28) συνολικά μυθιστορήματα με πρωτοπρόσωπο αφηγητή, ο συγγραφέας επιχειρεί να αποτυπώσει μια αυθεντική εφηβική αφηγηματική φωνή και, συγχρόνως, να εξαλείψει την παρουσία του ενήλικου συγγραφικού αφηγητή.

Τα μυθιστορήματα που εξετάζονται στα πλαίσια της παρούσας έρευνας είναι ενδεικτικά των διαφορετικών χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν γενικότερα τους σύγχρονους έφηβους αναδρομικούς αυτοδιηγητικούς αφηγητές σε σύγκριση με τους κλασικού τύπου αυτοβιογραφικούς αφηγητές της λογοτεχνίας των ενηλίκων. Με αυτή την έννοια, οι σύγχρονες εφηβικές αυτο-αφηγήσεις φαίνεται να αποτελούν πρόσφορο έδαφος για να δημιουργηθούν αφηγηματικές συνθήκες απόλυτης εστίασης στο «εγώ» της δράσης, στα όρια της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, οι οποίες μάλιστα,

³ Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι τα μισά από τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα έχουν εκδοθεί κατά τη διάρκεια της τελευταίας πενταετίας. Συγκεκριμένα από το 2010 έως το 2015 εκδόθηκαν είκοσι-έξι (26) συνολικά μυθιστορήματα στην εξειδικευμένη κατηγορία για μεγαλύτερους εφήβους. Μόνο σε πέντε (5) από αυτά επιλέγεται η τεχνική του παντογνώστη αφηγητή. Σε όλα τα υπόλοιπα επιλέγεται η τεχνική του χαρακτήρα-αφηγητή ή -σε τρία από αυτά- η τεχνική του τριτοπρόσωπου περιορισμένου αφηγητή.

με τους όρους της Schwenke-Wyile, είναι ιδιαίτερα δεσμευτικές για τους αναγνώστες. Είναι προφανής η ισχυρή προτίμηση στην δεσμευτική αφήγηση μεταξύ των συγγραφέων που επιλέγουν την πρωτοπρόσωπη τεχνική στην κατηγορία που εξετάζουμε. Από τις εικοσιοκτώ (28) πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις που εξετάστηκαν μόνο οι επτά (7) χαρακτηρίστηκαν αποστασιοποιητικές. Μάλιστα, φαίνεται να ενισχύεται συνεχώς μεταξύ των συγγραφέων της συγκεκριμένης κατηγορίας η ροπή προς τα είδη αφήγησης που εμπλέκουν προσωπικά τον έφηβο αναγνώστη, καθώς ειδικά την τελευταία πενταετία ελάχιστες αφηγήσεις δεν είναι δεσμευτικές.

Στα πλαίσια της παρούσας ανάλυσης η αποστασιοποιητική αφήγηση συνδέθηκε με την έλλειψη συνοχής αφηγητή και χαρακτήρα και με την παρουσία συγγραφικής ρητορικής. Το αν το ευδιάκριτο συγγραφικό στίγμα είναι ζήτημα συγγραφικής επιλογής ή αδεξιότητας δεν είναι ζητούμενο που εμπίπτει στους σκοπούς και τα ενδιαφέροντα της παρούσας μελέτης. Αυτό που αποδεικνύεται όμως στα πλαίσια της παρούσας ανάλυσης είναι ότι η δεσμευτική αφήγηση, που "αγκαλιάζει" τον αναγνώστη και τον εμπλέκει σε μια προσωπική σχέση εμπιστοσύνης και οικειότητας με τον κόσμο της αναπαριστώμενης ιστορίας, συνδέεται στενά με την αυτοεξάλειψη της ενήλικης συγγραφικής φωνής που αφηγείται πίσω από την εφηβική αφηγηματική φωνή. Η διάκριση της δεσμευτικής από την αποστασιοποιημένη αφήγηση εξαρτάται από την προθυμία (ή κάποτε την ικανότητα) των συγγραφέων εφηβικής λογοτεχνίας να σιγήσουν αυτή τη φωνή.

Επιπλέον, διαπιστώθηκε ότι η αποτύπωση των εσωτερικών διεργασιών του χαρακτήρα στις πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις με έφηβο ενδοδιηγητικό αφηγητή διαμορφώνουν μια συντροφική σχέση οικειότητας μεταξύ του έφηβου αφηγητή και του έφηβου αναγνώστη, που επιτρέπει στον τελευταίο να διερευνήσει, μέσα από τον κόσμο της ιστορίας και τη συνείδηση του ήρωα, ποικίλες πτυχές της εφηβείας, να προσδιορίσει πληρέστερα την ατομική του ταυτότητα, αλλά και να βρει στήριξη και καθοδήγηση σε ζητήματα που αντιμετωπίζει στην πραγματική τους ζωή. Από αυτή την άποψη, ένα ιδιαίτερα σημαντικό συμπέρασμα που προκύπτει από την παρούσα έρευνα είναι τόσο η καταγραφή της ισχυρής προτίμησης στην τεχνική του έφηβου χαρακτήρα-αφηγητή όσο και η διαπίστωση της τάσης των σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων εφηβικών μυθιστορημάτων να

ευθυγραμμιστούν με τη γενικότερη διεθνή λογοτεχνική πραγματικότητα, όπου η "αφηγηματική οικειότητα" μεταξύ αφηγητή και αναγνώστη έχει καταχωρισθεί στα διακριτικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης κατηγορίας.

Οι συγγραφείς των μυθιστορημάτων που απευθύνονται σε μεγαλύτερους εφήβους φαίνονται -συνειδητά ή ασύνειδα- να επιδιώκουν την εξάλειψη της ενήλικης συγγραφικής φωνής που αφηγείται πίσω από το προσωπείο της εφηβικής αφηγηματικής φωνής. Έτσι, ένα σημαντικό στοιχείο που διαφοροποιεί τα μυθιστορήματα της συγκεκριμένης κατηγορίας από αυτά που γράφονται για μικρότερα παιδιά είναι η προσπάθεια-πρόθεση των συγγραφέων να μη γράψουν από θέση ισχύος και να αποφύγουν τη φανερά διδακτική αφηγηματική φωνή που δίνει προβάδισμα στον συγγραφικό λόγο. Μάλιστα, εντοπίστηκαν στην κατηγορία των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων απαιτητικές για τον αναγνώστη τεχνικές, όπως η επιδέξια χρήση της αναξιόπιστης αφήγησης, που όχι μόνο απέχουν πολύ από τον συνηθισμένο στην παιδική λογοτεχνία κραυγαλέο διδακτισμό, αλλά, επιπλέον, καλλιεργούν την ενεργητική στάση του αναγνώστη κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης. Έτσι, ο συγγραφέας, μέσω της μυθοπλασίας στέλνει ένα μήνυμα (αποκαλύπτει), και ο αναγνώστης λαμβάνει (ανακαλύπτει), χωρίς όμως ο συγγραφέας με έμφαση να "κουνάει το δάχτυλο" στο χαρακτήρα ή να "κλείνει το μάτι" στον αναγνώστη.

Στην κατηγορία που εξετάζουμε φαίνεται ότι υπάρχουν συγγραφείς που επιθυμούν από τους αναγνώστες τους να διαμορφώσουν μια ώριμη και κριτική αναγνωστική στάση, να αναπτύξουν την παρουσία του "κριτικού μέσα στον αναγνώστη". Η εξάλειψη της συγγραφικής φωνής διαμορφώνει συνθήκες χειραφέτησης για τον νεαρό αναγνώστη, ώστε ο τελευταίος να αναπτύξει επαρκείς αναγνωστικές στρατηγικές και να αναλάβει την ευθύνη της κατανόησης, χωρίς την καθιερωμένη στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία πρακτική της συγγραφικής καθοδήγησης. Ίσως η κατηγορία του εφηβικού μυθιστορήματος που απευθύνεται στον μεγαλύτερο έφηβο και νεαρό ενήλικα να είναι το κατάλληλο πεδίο, για να επαληθευτεί ο ισχυρισμός του Roland Barthes ότι "η γέννηση του αναγνώστη προϋποθέτει τον θάνατο του συγγραφέα". Αυτό που φαίνεται να αποτελεί τον "θάνατο" του συγγραφέα και την "εγκατάλειψη" του αναγνώστη σε έναν απαιτητικό μυθοπλαστικό κόσμο ίσως τελικά να είναι ακριβώς το στοιχείο εκείνο που εξελίσσει την παραδοσιακή σχέση του

ενήλικου συγγραφέα και ανήλικου αναγνώστη, επιτρέποντας τόσο στον συγγραφέα και τον αναγνώστη όσο και στο ίδιο το είδος να "ωριμάσουν προς την εφηβεία".

Έτσι, ανεξάρτητα από τον ιδεολογικό χρωματισμό του περιεχομένου των μυθιστορημάτων, ο οποίος δεν εμπίπτει στους σκοπούς της παρούσας έρευνας, διαπιστώθηκε ότι, από άποψη αφηγηματικής τεχνικής, εμφανίζονται, ακόμα και σε αυτή τη μεταχρυσιακή κατηγορία μεταξύ εφηβικής και ενήλικης λογοτεχνίας, δείγματα ροπής των συγγραφέων προς την φανερή καθοδήγηση και τον διδακτισμό. Παράλληλα, εμφανίζονται δείγματα καλυμμένου διδακτισμού και συγγραφικής καθοδήγησης, αλλά και αρκετές απόπειρες για εξάλειψη της συγγραφικής φωνής και για ιδεολογική χειραφέτηση του έφηβου αναγνώστη.

Γενικότερα, σύμφωνα με τα πορίσματα της παρούσας ανάλυσης, τα χαρακτηροκεντρικά κείμενα, όπου κυριαρχεί η οπτική του έφηβου χαρακτήρα έναντι της ενήλικης συγγραφικής φωνής μπορούν να θεωρηθούν πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της κατηγορίας που απευθύνεται σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, με την έννοια ότι απευθύνονται πρωτίστως στο συγκεκριμένο αναγνωστικό κοινό, ακόμα κι αν διαβάζονται από ενήλικες. Αντιθέτως, τα συγγραφοκεντρικά κείμενα της εξεταζόμενης κατηγορίας, τα οποία δίνουν προβάδισμα στην ενήλικη συγγραφική φωνή, όχι απαραίτητα συνειδητά, δεν απευθύνονται πρωτίστως σε μεγαλύτερους εφήβους και νεαρούς ενήλικες, ακόμα κι αν διαβάζονται από αυτούς. Κάποια από αυτά, με τις απλοϊκές αφηγηματικές τεχνικές και την προφανή συγγραφική καθοδήγηση, δε διακρίνονται από κείμενα που γράφονται για μικρότερες ηλικίες αναγνωστών. Άλλα από αυτά, με τις προηγμένες αφηγηματικές τεχνικές, την επεξεργασμένη γλωσσική παρουσίαση και την τολμηρή θεματολογία δε διαφέρουν από μυθιστορήματα ενηλίκων με νεαρούς πρωταγωνιστές.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι η διάκριση των μυθιστορημάτων σε χαρακτηροκεντρικά και συγγραφοκεντρικά, που προτείνει η παρούσα μελέτη, σε καμία περίπτωση, δεν έχει το χαρακτήρα αξιολόγησης της ποιότητάς τους. Υπάρχουν εξαιρετικά καλογραμμένα συγγραφοκεντρικά μυθιστορήματα, όπως και πολύ κακογραμμένα χαρακτηροκεντρικά μυθιστορήματα. Ωστόσο, ένα τέτοιο είδος αξιολόγησης, εξ ορισμού υποκειμενικής, υπερβαίνει τους

στόχους της παρούσας μελέτης, η οποία επιχειρεί την αντικειμενική αποτίμηση της παρουσίας, της λειτουργίας και της απήχησης των τρόπων αναπαράστασης της εφηβικής συνείδησης στα πλαίσια μιας αφηγηματολογικής προσέγγισης της εξεταζόμενης κατηγορίας.

Τέλος, αξιολογώντας την καταλληλότητα των θεωρητικών μοντέλων που πλαισίωσαν τη συγκεκριμένη μελέτη, έχουμε την αίσθηση ότι συνέβαλαν σημαντικά στην εκπλήρωση των αρχικών ερευνητικών μας στόχων. Η παρούσα ανάλυση, εφαρμόζοντας την τυπολογία της Cohn, αποτελεί μια απόπειρα ερμηνευτικής προσέγγισης της λογοτεχνίας, η οποία στηρίζεται στη μελέτη της αναπαράστασης της συνείδησης των μυθιστορηματικών χαρακτήρων. Σε πρακτικό επίπεδο, στην παρούσα διατριβή διατυπώνεται μια πρόταση για τους συγκεκριμένους κειμενικούς δείκτες με τους οποίους μπορεί να αποτιμηθεί "εργαλειακά" ο βαθμός ταύτισης ή αποστασιοποίησης αφηγητή και χαρακτήρα και συνακόλουθα ο βαθμός τονισμένης ή διακριτικής παρουσίας της συγγραφικής φωνής που αποτυπώνεται στη φωνή του τριτοπρόσωπου ή του αναδρομικού αφηγητή. Το συγκεκριμένο είδος ανάλυσης, αναδεικνύοντας τη διάκριση των αφηγήσεων με κυριαρχία της συγγραφικής φωνής από τις επικεντρωμένες στο χαρακτήρα αφηγήσεις, υπήρξε η πιο πρόσφορη επιλογή για την προσέγγιση του υπό έρευνα υλικού, όπου η τάση εξάλειψης της ενήλικης συγγραφικής φωνής θα μπορούσε να θεωρηθεί ως βασική επιδίωξη πολλών συγγραφέων της συγκεκριμένης κατηγορίας.

Επιπλέον, το σαφώς καθορισμένο αναγνωστικό κοινό των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων προσδιόρισε την καταλληλότητα της ρητορικής προσέγγισης των ευρημάτων της ανάλυσης. Στο τελευταίο κεφάλαιο της ανάλυσης, το ερμηνευτικό εργαλείο επεκτάθηκε προς την κατεύθυνση του αναγνώστη και την απήχηση των επιλεγμένων αφηγηματικών τεχνικών στον υπονοούμενο αναγνώστη, στον οποίο απευθύνεται η κατηγορία των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων, δηλαδή τον όψιμο έφηβο και τον νεαρό ενήλικα. Οι αφηγηματικές επιλογές των συγγραφέων των εξεταζόμενων μυθιστορημάτων συνδέθηκαν με τον βαθμό εμπλοκής του έφηβου αναγνώστη στον κόσμο της ιστορίας, με ζητήματα ιδεολογικού ελέγχου του αναγνώστη και αληθοφάνειας της εφηβικής αφηγηματικής φωνής.

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε ότι τα συμπεράσματα της έρευνας που σχετίζονται με το συνολικό σχεδιασμό ενός κειμένου από τον υπονοούμενο συγγραφέα, αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο τύπο αναγνωστικού κοινού, που - θεωρητικά τουλάχιστον- ο συγγραφέας έχει κατά νου, καθώς κάνει τις κειμενικές του επιλογές, για να πετύχει συγκεκριμένα ρητορικά αποτελέσματα. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλέψουμε ότι τα συγκεκριμένα συμπεράσματα επιβάλλεται να επιβεβαιωθούν σε σχέση με την ανταπόκριση του πραγματικού αναγνώστη. Οι αντιδράσεις πραγματικών έφηβων αναγνωστών στις εξεταζόμενες αφηγηματικές τεχνικές εμπίπτουν στο πεδίο μιας ευρύτερης εμπειρικής έρευνας, η φύση της οποίας διαφέρει ριζικά από τον κειμενοκεντρικό χαρακτήρα της παρούσας ανάλυσης. Η σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στους αναγνώστες και τα κείμενα κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις αναγνωστικές και γενικότερες ανθρώπινες εμπειρίες τους. Εμπειρικές έρευνες που αποτυπώνουν τα πραγματικά δεδομένα της σχέσης των αναγνωστών με τα κείμενα μπορούν και πρέπει να ενισχύουν και να βελτιώνουν τις θεωρητικές διαπιστώσεις. Με αυτή την έννοια τα θεωρητικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τη συγκεκριμένη ανάλυση παρέχουν πρόσφορο έδαφος για εμπειρική τεκμηρίωση και μπορούν να τροφοδοτήσουν έρευνες προσανατολισμένες στη διερεύνηση των διαθέσεων των πραγματικών αναγνωστών απέναντι στις εξεταζόμενες αφηγηματικές πρακτικές. Το πρόσφατα αναπτυσσόμενο πεδίο της Ψυχοαφηγηματολογίας θα μπορούσε να αξιοποιήσει και, κυρίως, να αξιολογήσει πορίσματα όπως αυτά της συγκεκριμένης μελέτης, τα οποία ανοίγουν το δρόμο για περαιτέρω έρευνα προς αυτή την κατεύθυνση.

Αντί επιλόγου...

Η παρούσα διατριβή έχει την ιδιαιτερότητα να αντλεί τη θεωρητική της "σκευή" από δύο διαφορετικά, εξίσου πλούσια και περιεκτικά, πεδία της λογοτεχνικής κριτικής: τη θεωρία της αφήγησης και τη θεωρία της παιδικής λογοτεχνίας. Στο σημείο αυτό πρέπει να υπενθυμίσουμε τον αρχικό ισχυρισμό που παρουσιάστηκε ήδη στην εισαγωγή, σύμφωνα με τον οποίο το σκεπτικό και οι στόχοι της παρούσας διατριβής εντάσσονται στο ευρύτερο αίτημα για τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης εξειδικευμένης θεωρίας για την παιδική λογοτεχνία, που θα αξιοποιεί θεωρητικές έννοιες και πρακτικά εργαλεία από τη θεωρία της αφήγησης. Η

παρούσα ανάλυση παρακινήθηκε από την ισχυρή πεποίθηση ότι τόσο η μελέτη της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας μπορεί να αξιοποιήσει διαφωτιστικά τα εργαλεία της αφηγηματολογίας, όσο και η ευρύτερη θεωρία της αφήγησης μπορεί να εμπλουτίσει τις θέσεις της και να διευρυνθεί εποικοδομητικά με την εφαρμογή των βασικών της αρχών στην παιδική και εφηβική μυθοπλασία. Έτσι, η ανά χείρας διατριβή εντάσσεται στην ευρέως διαδεδομένη αντίληψη για την αναγκαιότητα διαμόρφωσης μιας "Ποιητικής", που θα εφαρμόζει στην παιδική και εφηβική λογοτεχνία τα σύνθετα θεωρητικά μοντέλα της ευρύτερης λογοτεχνικής κριτικής. Άποψή μας είναι ότι η συστηματική συγκρότηση μιας "Ποιητικής", που θα θεμελιώνει θεωρητικά το "γίνεσθαι" της σύγχρονης παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας, μπορεί και πρέπει να πορευθεί παράλληλα με την προσπάθεια ερμηνευτικής μελέτης του περιεχομένου της.

Εν κατακλείδι, συνοψίζοντας την ουσία της παρούσας διατριβής θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τρεις διαφορετικές πτυχές της: α. Με τη συστηματική υλοποίηση της ανάλυσης περιεχομένου αποτυπώνει τις τάσεις και τα χαρακτηριστικά των αφηγηματικών επιλογών που απαντούν σε μια νεοσύστατη εξειδικευμένη υποκατηγορία μέσα στους κόλπους της παιδικής-εφηβικής λογοτεχνίας. β. Με τη διεξοδική ερμηνευτική προσέγγιση των ευρημάτων της έρευνας, αξιοποιώντας εξειδικευμένα αφηγηματολογικά "εργαλεία", διατυπώνει και εφαρμόζει μια πρόταση ερμηνευτικής προσέγγισης της λογοτεχνίας, η οποία στηρίζεται στη μελέτη της αναπαράστασης της συνείδησης των μυθιστορηματικών χαρακτήρων και γ. Παρουσιάζει μια επισκόπηση της πιο πρόσφατης διεθνούς βιβλιογραφίας σχετικά με τα επιμέρους θέματα ενδιαφέροντος της μελέτης, πιστοποιώντας ότι η σύγχρονη επιστημονική κοινότητα εξακολουθεί να ασχολείται δυναμικά με τη θεωρία της αφήγησης.

Ο ίδιος ο Genette, στο επιμύθιο της θεμελιώδους για τη θεωρία της αφήγησης πραγματείας του, *Figures III* (1972), διατυπώνει, με αποπλιστική ειλικρίνεια, την επίγνωση της δύσκολης αποδοχής των ταξινομικών κατηγοριών και διαδικασιών που προτείνει. "*Σε έναν τομέα που συνήθως τοποθετείται στο χώρο της ενόρασης και του εμπειρισμού, η πληθώρα όρων και εννοιών σίγουρα θα εξόργισε αρκετούς, και από τις "επερχόμενες γενεές" δεν περιμένω να συγκρατήσουν και πάρα πολλές από αυτές τις*

προτάσεις⁴". Επίσης, ο Genette εντάσσει τις τότε καινοτόμες θέσεις που διατυπώνει στην ευρύτερη τύχη, δηλαδή τον εφήμερο χαρακτήρα, κάθε επιστημονικής πρωτοπορίας: *"Το οπλοστάσιο τούτο, όπως και κάθε άλλο, θα ξεπεραστεί χωρίς αμφιβολία πριν περάσουν μερικά χρόνια και όσο πιο σοβαρά θα το πάρουν, δηλαδή θα το συζητήσουν, τόσο πιο γρήγορα θα το δοκιμάσουν και θα το αναθεωρήσουν μέσα από τη χρήση του. Ένα από τα γνωρίσματα αυτού που θα χαρακτηρίζαμε ως επιστημονική προσπάθεια είναι η γνώση ότι αυτή η προσπάθεια είναι στην ουσία ξεπερασμένη και καταδικασμένη σε μαρασμό."*⁵

Περισσότερο από τέσσερις δεκαετίες αργότερα, το "οπλοστάσιο" της αφηγηματολογίας και η "εργαλειακή" προσέγγιση της λογοτεχνίας έχει γίνει αντικείμενο διαρκούς κριτικής, αναθεώρησης και διεύρυνσης, χωρίς, ωστόσο, να έχει ποτέ ουσιαστικά ξεπεραστεί και εκλείψει. Η διαδικασία βιβλιογραφικής αναζήτησης για τις ανάγκες της παρούσας διατριβής ενίσχυσε την πεποίθησή μας για το παρόν και το μέλλον της θεωρίας της αφήγησης, καθώς επιβεβαίωσε ότι αυτή συνεχίζει να απασχολεί τους Κριτικούς της λογοτεχνίας ανά τον κόσμο και να εμπλουτίζεται διαρκώς με προτάσεις εφαρμογής σε σύγχρονα λογοτεχνικά κείμενα. Επίσης, πολλοί θεωρητικοί της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας έχουν "σκύψει" με ζήλο πάνω στα εργαλεία της αφηγηματολογίας, για να εφαρμόσουν σχήματα καθόλου νέα σε ένα νέο -για τη θεωρία της αφήγησης- αντικείμενο μελέτης, στο άφθονο, αναξιοποίητο ακόμα, υλικό της παιδικής και εφηβικής λογοτεχνίας. Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και η παρούσα διατριβή, σταθερά προσανατολισμένη στην ιδέα ότι *"η αφήγηση είναι τέχνη, όχι επιστήμη, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι είμαστε καταδικασμένοι σε αποτυχία, όταν επιχειρούμε να διατυπώσουμε αρχές σχετικά με αυτή"*⁶.

⁴ Genette, G. (2007). *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*. (μτφ. Μ. Λυκούδης). Αθήνα: Πατάκης, σελ. 341.

⁵ ό.π.

⁶ Πρόκειται για ισχυρισμό του Wayne Booth: *"Narration is an art, not a science, but this does not mean that we are necessarily doomed to fail when we attempt to formulate principles about it."* βλ. Booth, W.C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. (2η έκδοση). Chicago and London: The University of Chicago Press, σελ. 164.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία (Ελληνική και ξενόγλωσση μεταφρασμένη)

1. Αυτοτελείς μελέτες, συλλογικοί τόμοι και άρθρα σε περιοδικά

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1993). Νεανική Λογοτεχνία. *Διαδρομές* 29, 14-17.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (1999). *Τάσεις και εξελίξεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. (12η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις των Φίλων.

Αναγνωστόπουλος, Β. Δ. (2004). Το ελληνικό παιδικό νεανικό μυθιστόρημα από το 1980 έως σήμερα, στο Τσίλιμνη, Τ. (επιμ.) *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 25-36.

Αναγνωστοπούλου, Δ. (2004). Γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα στο σύγχρονο νεανικό μυθιστόρημα, στο Τσίλιμνη, Τ. (επιμ.) *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 155-166.

Αναγνωστοπούλου, Δ. (2006). Η αφηγηματική φωνή και η λειτουργία της στο μυθιστόρημα “Η Κωνσταντίνα και οι αράχνες της” της Άλκης Ζέη, στο Παπαντωνάκης, Γ. (επιμ.). *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης, 40-58.

Αναγνωστοπούλου, Δ. (2007). *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.

Αναγνωστοπούλου, Δ. (2011). Το αυτοβιογραφικό στοιχείο και η λειτουργία του στο εφηβικό μυθιστόρημα, στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, 39-49.

Αναγνωστοπούλου, Δ. (2013). Μορφές της εξέγερσης στο ελληνικό μυθιστόρημα για εφήβους. *Ανέμη* 21, 105-117.

Αναστασόπουλος, Δ. (2000). Η ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη στην εφηβεία, στο Τσιάντης, Γ. (επιμ.) *Βασική Παιδοψυχιατρική (Εφηβεία)*. Τομ.2, τεύχ. 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 31-43.

Αργυρίου, Ι. (2006). *Το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (1970-2000)*. (Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Π.Τ.Δ.Ε. Παν/μίου Αθηνών). Αθήνα.

Αργυρίου, Ι. (2009). *Το σύγχρονο παιδικό και εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα και στον κόσμο*. Αθήνα: Βασιλόπουλος.

Βαλεοντής Κ. (1988). *Ανάλυση των βασικών αρχών της τεχνικής ορολογίας*. Αθήνα: Ελληνικός Οργανισμός Τυποποίησης.

Βάμβουκας, Μ. (1991). *Εισαγωγή στην Ψυχοπαιδαγωγική έρευνα και Μεθοδολογία*. Αθήνα: Γρηγόρης.

Βελουδής, Γ. (1994). *Θεωρία Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Δωδώνη.

Γεωργοπούλου, Κ. (2004). Το σύγχρονο εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, στο Τ. Τσιλιμένη, (επιμ.) *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 200-209.

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

Genette, G. (2007). *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*. (μτφ. Μ. Λυκούδης). Αθήνα: Πατάκης.

Hunt, P. (2001). *Κριτική, Θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*. (Μτφ. Ε. Σακελλαριάδου & Μ. Κανατσούλη). Αθήνα: Πατάκης.

Κακαβούλια, Μ. (2002). Πέρα από τον εσωτερικό μονόλογο: η πολιτική της γλώσσας στο μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Κοτζιά. Η περίπτωση του Ιαγουάρου. *Νέα Εστία* τομ. 152. τχ. 1751, 833-859.

Κακαβούλια, Μ. (2003). *Μελέτες για τον Αφηγηματικό Λόγο*. Αθήνα: Ψυχογιός.

Καλλέργης, Η. (1990). Για την παιδική φιλαναγνωσία στη χώρα μας. *Διαβάζω* 242, 55-59.

Καλλέργης, Η. (1991). Η μελέτη για το παιδικό βιβλίο τα τελευταία 20 χρόνια: Προσδοκίες για τη δεκαετία του 1990, στο Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου. *Σύγχρονες τάσεις και απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*. Αθήνα: Ψυχογιός, 22-37.

Καλλέργης Η. (1995). *Προσεγγίσεις στην Παιδική Λογοτεχνία*. Αθήνα: Καστανιώτης

Κανατσούλη, Μ. (2000). *Ιδεολογικές διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Τυπωθήτω.

Κανατσούλη, Μ. (2006). Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην παιδική λογοτεχνία, στο Παπαντωνάκης, Γ. (επιμ.). *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης, 147-167.

Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ. (2011). (επιμ.). *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης.

Καστρινάκη, Α. (1995). *Οι περιπέτειες της νεότητας: Η αντίθεση των γενεών στην ελληνική πεζογραφία (1890-1945)*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (1998). *Το θαυμαστό ταξίδι*. (6η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης.

Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (1999). Η παιδική λογοτεχνία στα μεταπτυχιακά προγράμματα των ελληνικών πανεπιστημίων, στο Χατζηδημητρίου-Παράσχου Σ. (επιμ.). *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον της*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 215-220.

Κατσίκη-Γκίβαλου, Α. (2011). Αναγκαίες διακρίσεις και θεωρητικές/ιστορικές αναζητήσεις της Εφηβικής Λογοτεχνίας, στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ. (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, 19-30.

Καψωμένος, Ε. (2008). *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας* (6η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης.

Κοντολέων, Κ. (1996). Φίλιπ Πούλμαν: Ο Θεός είναι ήδη πεθαμένος. *Διαβάζω* 464, 129-130.

Κοντολέων, Μ. (1996). Η λογοτεχνική ενσάρκωση της ηλικίας της αμφισβήτησης. *Διαδρομές* 43, 167-178.

Κοντολέων, Μ. (2011). Από το μυθιστόρημα εφηβείας σε εκείνα για νεαρούς ενήλικους αναγνώστες και τώρα στα cross-over, στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ. (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης, 50-56.

Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου. (1991). *Σύγχρονες τάσεις και απόψεις για την παιδική λογοτεχνία*. Αθήνα: Ψυχογιός,

Κυριαζή, Ν. (1999.) *Η Κοινωνιολογική Έρευνα. Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μανωλόπουλος, Σ. (1987). Η ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη του εφήβου, στο Τσιάντης, Γ. & Μανωλόπουλος, Σ. (επιμ.) *Σύγχρονα Θέματα Παιδοψυχιατρικής*. τομ. 1. Αθήνα: Καστανιώτης, 43-73.

Mason, J. (2003). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. (Επιστημ. επιμέλεια Ν. Κυριαζή). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Οικονομίδου, Σ. (2000). "Αφιερωμένο εξαιρετικά...": η ιδεολογία και η έννοια του εννοούμενου αναγνώστη στο σύγχρονο ελληνικό εφηβικό μυθιστόρημα, στο Τσιλιμένη, Τ. (επιμ.) *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες, 283-293.

Παπαδάτος, Ι. (1992). Η θεματολογία του σύγχρονου μυθιστορήματος για παιδιά και εφήβους. *Επιθεώρηση της Παιδικής Λογοτεχνίας* 7, 15-38.

Παπαδάτος, Ι. (2009). *Παιδικό βιβλίο και φιλιαναγνωσία: Θεωρητικές αναφορές και προσεγγίσεις-δραστηριότητες*. Αθήνα: Πατάκης.

Παπαντωνάκης, Γ. (2006). (επιμ.). *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης.

Παπαντωνάκης, Γ. (2006β). Παιδικό και νεανικό μυθιστόρημα-Ημερολογιακή καταγραφή ως αποτύπωση της συνείδησης του αφηγητή. Θεωρία και τυπολογία του είδους, στο Παπαντωνάκης (επιμ.) *Πρόσωπα και προσωπεία του αφηγητή στην ελληνική παιδική και νεανική λογοτεχνία της τελευταίας τριακονταετίας*. Αθήνα: Πατάκης, 247-292.

Παπαντωνάκης, Γ. (2009). *Θεωρίες Λογοτεχνίας και Ερμηνευτικές προσεγγίσεις κειμένων για παιδιά και για νέους*. Αθήνα: Πατάκης.

Παπαντωνάκης, Γ. (2011). Νεανική Λογοτεχνία και δευτεροπρόσωπη αφήγηση, στο Κανατσούλη, Μ. & Πολίτης, Δ (επιμ.) *Σύγχρονη Εφηβική Λογοτεχνία. Από την ποιητική της εφηβείας στην αναζήτηση της ερμηνείας της*. Αθήνα: Πατάκης.

Παπαρούση, Μ. (2005). *Σε αναζήτηση της σημασίας: Αφηγηματολογικές προσεγγίσεις σε πεζογραφικά κείμενα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα : Μεταίχμιο.

Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (1985). *Εξελικτική Ψυχολογία: Η ψυχική ζωή από τη σύλληψη ως την ενηλικίωση*, τόμος 4, Αθήνα: ιδιωτική έκδοση.

Πασχαλίδης, Γ. (1993). *Η ποιητική της αυτοβιογραφίας*. Αθήνα: Σμίλη.

Πάτσιου, Β. (1996). Η σύγχρονη Λογοτεχνία για νέους. *Διαδρομές* 43, 179-182.

Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (1990). *Η παιδική λογοτεχνία στην εποχή μας*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Σακελαρίου, Χ. (1996), *Ιστορία της παιδικής λογοτεχνίας*. (8η έκδοση). Αθήνα: Δανιάς.

Σαχίνης, Α. (2000). *Η σύγχρονη πεζογραφία μας. το μυθιστόρημα της εφηβικής ηλικίας, οι ταξιδιωτικές εντυπώσεις, το πολεμικό μυθιστόρημα*. (5η έκδοση). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

Τσιλιμένη, Τ. (2004). (επιμ.) *Το σύγχρονο ελληνικό παιδικό-νεανικό μυθιστόρημα*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες.

Τζούμα, Α. (1994). *Εισαγωγή στην Αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*. Αθήνα: Συμμετρία.

Τζιόβας, Δ. (1987). *Μετά την Αισθητική: Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση.

Τζιόβας, Δ. (2002). *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*. (2η έκδοση). Αθήνα: Οδυσσεάς (1^η έκδοση: 1993).

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (1987). *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910*. Αθήνα: Κέδρος.

Χατζηδημητρίου-Παράσχου, Σ. (1996). Μυθιστόρημα εφηβείας: Παράδοση και νεοτερικότητα. *Διαδρομές* 43, 172 -178.

Χατζηδημητρίου-Παράσχου Σ. (επιμ.). (1999). *Ελληνική παιδική λογοτεχνία: Το παρελθόν, το παρόν, το μέλλον της*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Χοντολίδου, Ε. (1999). Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας. *Γλωσσικός υπολογιστής 1.1*, 115-117.

2. Πρωτογενείς πηγές

Αυτζής, Μ. (2008). *Όστρακο στα μαλλιά*. Αθήνα: Ψυχογιός.

Αυτζής, Μ. (2010). *Μέτωπο στον καθρέφτη*. Αθήνα: Ψυχογιός.

Γκέρτσου-Σαρρή, Α. (2005). *Η άλλη φωνή*. Αθήνα: Κέδρος.

Γκρέκου, Γ. (2013). *Η μοναξιά των συνόρων*. Αθήνα: Ψυχογιός.

Δαρλάση, Α. (2012). *Με λένε... Σύννεφο ή Οι άγραφες σελίδες μιας Νεφέλης*. Αθήνα: Πατάκης.

Δεληβοριά, Μ. (2015). *Ένας άγγελος στο ταβάνι μου*. Αθήνα: Κέδρος.

Ζορμπά-Ραμποπούλου, Β. (2012). *Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα*. Αθήνα: Πατάκης.

Ζουμπουλάκη, Κ. (2013). *Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ*. Αθήνα: Κέδρος.

Ζώτου, Λ. & Καραγεωργίου, Θ. (2013). *Η εξαφάνιση*. Αθήνα: Ψυχογιός.

Ηλιόπουλος, Β. (1997). *Το ζύπνημα της φράουλας*. Αθήνα: Πατάκης.

Ισμαήλ, Ε. (2009). *Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία*. Αθήνα: Κέδρος.

Κ. Αλεξάνδρα (2012). *Lalaland*. Αθήνα: Πατάκης.

Καπνιά-Αραποστάθη, Λ. (2010). *Δίπλα στη θάλασσα*. Αθήνα: Κέδρος.

Καπνιά-Αραποστάθη, Λ. (2012). *Το ρομπότ των βράχων*. Αθήνα: Κέδρος.

Κάσδαγλη, Σ. (2013). *Ηθελα μόνο να χωρέσω*. Αθήνα: Πατάκης.

Κατσαμά, Ε. (2011). *Κοσμοδρόμιο*. Αθήνα: Πατάκης.

Κατσαμά, Ε. (2014). *Γορίλλας στο φεγγάρι*. Αθήνα: Πατάκης.

- Κλιάφα, Μ. (1992). *Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Κλιάφα, Μ. (2008). *Άγρια Παιχνίδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κοντολέων, Μ. (1995). *Γεύση πικραμύγδαλου*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κοντολέων, Μ. (1997). *Μάσκα στο φεγγάρι*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κοντολέων, Μ. (1999). *Το ροκ ρεφρέν*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κοντολέων, Μ. (2010). *Ανίσχυρος άγγελος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κοντολέων, Μ. (2011). *Δε με λένε Ρεγγίνα... Άλεχ με λένε*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κοντολεων, Μ. (2014). *Το ταξίδι που σκοτώνει*. Αθήνα: Καστανιώτης (1η έκδοση 1989).
- Κουτσάκης, Π. (2013). *Καιρός για ήρωες*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κουτσάκης, Π. (2015). *Μια ανάσα μόνο*. Αθήνα: Πατάκης.
- Λαμπαδαρίδου-Πόθου, Μ. (2014). *Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μανδηλαράς, Φ. (2007). *Τα μπανανόψαρα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μάστορη, Β. (2009). *Ψίθυροι αγοριών: Όσα λένε τ' αγόρια μεταξύ τους*. Αθήνα: Πατάκης.
- Μουρατίδης, Ν. (2004). *Ο Αλκιβιάδης και οι Ολυμπιακοί Αγώνες*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μουρίκη, Κ. (2007). *Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική*. Αθήνα: Ψυχογιός.
- Παναγιωτάκης, Γ. (2008). *Το μυστικό της άτυχης πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας*. Αθήνα: Κέδρος.
- Παπαγιάννη, Μ. (2010). *Το δέντρο το μονάχο*. Αθήνα : Πατάκης.
- Παπαθεοδώρου, Β. (2004). *Οι εννέα καίσαρες*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαθεοδώρου, Β. (2007). *Χνότα στο τζάμι*. Αθήνα : Κέδρος.
- Παπαθεοδώρου, Β. (2009). *Στη διαπασών*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαθεοδώρου, Β. (2009). *Άλφα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαθεοδώρου, Β. (2012). *Οι άρχοντες των σκουπιδιών*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Παπαθεοδώρου, Β. (2014). *Το ημερολόγιο ενός δειλού*. Αθήνα: Καστανιώτης.

- Παπαλιού, Ν. (2007). *Γκάτερ*. Αθήνα: Κέδρος.
- Παπαμόσχου, Η. (2001). *Το χθες του έρωτα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παπαμόσχου, Η. (2013). *Στα βήματα της Ιφιγένειας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Παράσχου Σ. (1998). *Το παιδί της καρδιάς*. Αθήνα: Καστανιώτης (επανέκδοση 2004).
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (2008). *Η προφητεία του κόκκινου κρασιού*. Αθήνα: Πατάκης.
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. (2012). *Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας*. Αθήνα: Πατάκης.
- Πιπίνη, Α. (2014). *Η Αλίκη στην πόλη*. Αθήνα: Πατάκης.
- Πριοβόλου, Ε. (2010). *Τσόκο Μπλοκ*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ρουσάκη, Μ. (2014). *Άκου το ρυθμό*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κάντζολα -Σαμπατάκου, Β. (2012). *Δε θέλω να μου λένε τι να κάνω*. Αθήνα: Μίνωας.
- Σαραντίτη, Ε. (1996). *Κάποτε ο κυνηγός*. Αθήνα: Καστανιώτης (επανέκδοση 2004).
- Σαραντίτη, Ε. (2013). *Η Χαρούλα στους εφτά ουρανούς*. Αθήνα: Πατάκης.
- Τριανταφύλλου, Σ. (2008). *Αφρικανικό ημερολόγιο*. Αθήνα: Πατάκης.
- Χίου, Ε. (1993). *Η νενέ η Σμυρνιά*. Αθήνα: Καστανιώτης (επανέκδοση 2004).
- Χίου, Ε. (1998). *Σινιάλα με καθρέφτες*. Αθήνα: Καστανιώτης (επανέκδοση 2004).

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Αυτοτελείς μελέτες, συλλογικοί τόμοι και άρθρα σε περιοδικά

- Abott, H. P. (1984). *Diary Fiction: Writing as Action*. NY: Cornell UP.
- Alsup, J. (2010). *Young adult literature and adolescent identity across cultures*. London: Routledge.
- Appleyard, J.A. (1991). *Becoming a Reader*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Atkinson, R.L, Atkinson, R.C., Smith, E.E., Bem, D.L. & Nolen-Hoeksema, S. (1996). *Hilgard's Introduction to Psychology*. (12η έκδοση). New York: Harcourt Brace College Publishers.

Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics* (μτφ. C. Emerson). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bal, M. (1977). *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.

Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. (2η έκδοση). Toronto: University of Toronto Press.

Barnouw E. & Gerbner, G. (επιμ.) (1989). *International Encyclopedia of Communications*, vol.1. New York/Oxford: Oxford University Press.

Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8, 1-27.

Barthes, R. (1977). The Death of the Author, στο *Image-Music-Text*. (μτφ. S. Heath). London: Fontana Press.

Barthes, R. (1988). The Death of the Author, στο D. Lodge (επιμ.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and N.Y.: Longman, 197-172.

Bekkedal, T. (1973). Content-analysis of Children's Books. *Library Trends* 22.2, 109-127.

Benton, M. (1996). Reader-response Criticism, στο Hunt, P. (επιμ.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge, 71-88.

Berelson, B. & Lazarsfeld, P.F. (1948). *The Analysis of Communication Content*. Chicago & New York: University and Columbia Press.

Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communications Research*. Glencoe, Ill.: Free Press.

Booth, W. C. (1961). Distance and point of view. *Essays in Criticism* 11, 60-79.

Booth, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Booth, W.C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. (2η έκδοση). Chicago and London: The University of Chicago Press.

Booth, W. C. (1988). *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.

Booth, W.C. (2005). Resurrection of the Implied Author. Why Bother? Στο Phelan, J. & P. Rabinowitz (επιμ.). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell.

Bortolussi, M. & Dixon, P. (2003). *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge and New York: Cambridge Univ. Press.

- Bowling, L. E. (1950). What is the stream of consciousness technique? *PMLA* 65.
- Butor, M. (1964). *Repertoire II*, Paris: Minuit.
- Cadden, M. (2000). The Irony of Narration in the Young Adult Novel. *Children's Association Quarterly* 25, 146-154.
- Chambers, A. (1985). The Reader in the Book. Στο *Booktalk: Occasional Writing on Literature and Children*. London: Bodley Head, 34-58.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Chatman, S. & van Peer W. (επιμ.). (2001). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- Cohn, D. & Genette, G. (1992). A Narratological Exchange, στο Fehn, A. (επιμ.) *Never ending Stories: Toward a Critical Narratology*. Princeton: Princeton UP, 258-266.
- Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore: John Hopkins UP.
- Cohn, D. (2000). Discordant Narration. *Style* 34: 307-16.
- Coolican, H. (1996). *Introduction to Research Methods and Statistics in Psychology*. (2η έκδοση). London: Hodder και Stoughton.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell UP.
- Currie, G. (1995). Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.1, 19-29.
- Day, S.K. (2013). *Reading like a girl: Narrative Intimacy in Contemporary American Young Adult Literature*. Mississippi: Mississippi U.P.
- Del Conte, M. (2007). A Further Study of Present Tense Narration: The Absentee Narratee and Four-Wall Present Tense in Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and *Disgrace*. *Journal of Narrative Theory* 37 (3), 427-446.
- D' Hoker, E. & Martens G. (επιμ.). (2008). *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

Dujardin, E. (1931). *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. Παρίσι: Albert Messein.

Ellman, R. (1959). *James Joyce*. New York: Oxford University Press.

Fleischman, S. (1990). *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. Austin: University of Texas Press.

Fludernik, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.

Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London & N.Y.: Routledge.

Fludernik, M. (2001). New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing. *New Literary History*, 32: 3, 619-638.

Forster, E.M. (1985). *Aspects of the Novel*. San Diego: Harcourt, Brace (1^η έκδοση: 1927).

Friedman, N. (1967). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, στο Stevick, P. (επιμ.) *The Theory of the Novel*, New York: The Free Press, 108-137.

Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (μτφ.: J. E. Lewin, εισ. J. Culler). Ithaca, New York: Cornell University Press.

Genette, G. (1982). *Figures of Literary Discourse*. (Μτφ. A. Sheridan). Oxford: Blackwell.

Genette, G. (1988). *Narrative Discourse Revised*. (μτφ. J. E. Lewin). Ithaca, New York: Cornell University Press.

Ghiglione, R. et al. (1980). *Manuel d'Analyse de Contenu*. Paris, A. Colin Collection U.

Goodenough, E. et al. (επιμ.) (1994). *Infant Tongues: The Voices of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State UP.

Grice, H.P. (1975). Logic and conversation, στο Cole, P. & J.L. Morgan (επιμ.) *Syntax and Semantics*, Volume 3, New York: Academic Press [επανεκδόθηκε στο *Studies in the Way of Words* (1989) Cambridge, MA: Harvard University Press].

Grice, H.P. (1978). Further notes on logic and conversation, στο P. Cole (επιμ.) *Syntax and Semantics*, Volume 9, New York: Academic Press. [επανεκδόθηκε στο *Studies in the Way of Words* (1989), Cambridge, MA: Harvard University Press].

- Hansen, P. K. (2008). First Person, Present Tense, Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration, στο D'hoker, E. & Martens, G (επιμ.) *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 317-37.
- Head, P. (1996). Robert Cormier and the Postmodernist Possibilities of Young Adult Fiction. *Children's Literature Association Quarterly* 21.1, 28-33.
- Heinze, R. (2008). Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 16.3, 279-297.
- Hilton, M. & Nikolajeva, M. (επιμ.). (2012). *Contemporary Adolescent Literature and Culture: the Emergent Adult*. Surrey: Ashgate.
- Holland, I. (1975). What is Adolescent Literature?. *Top of the News*, 31, 407-414.
- Hollindale, P. (1988). Ideology and the Children's Book. *Signal* 22, 3-22.
- Hollindale, P. (1992). Ideology and the Children's Book, στο *Literature for Children. Contemporary Criticism* (επιμ. P. Hunt), Routledge, London & New York, 19-40.
- Hollindale, P. (1995). The Adolescent Novel of Ideas. *Children's Literature in Education* 26.1, 83-95.
- Holsti, O. (1969). *Content analysis for the social sciences and humanities*. Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Company.
- Hunt, C. (1996). Young Adults Literature Evades the Theorists. *Children's Literature Association Quarterly*, 21.1, 4-11.
- Hunt, J. (2007). Redefining the young adult novel. *The Horn Book Magazine* 83, 141-147.
- Hunt, P. (1985). Narrative Theory and Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly* 9, 191-194.
- Hunt, P. (1990). New Directions in Narrative Theory. *Children's Literature Association Quarterly* 15:2, 46-47.
- Hunt, P. (1991). *Criticism, Theory and Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- Hunt, P. (επιμ.) (1992). *Literature for Children. Contemporary Criticism*. Routledge, London & New York.
- Iser, W. (1974). *The Implied reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins U.P.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: John Hopkins University Press.

James, H. (1934). *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. (Εισαγ. R.P. Blackmur). New York: Charles Scribner's Sons.

Jahn, M. (1996). Windows of Focalisation: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30, 241-267.

Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Παρίσι: PUF.

Kakavoulia, M. (1992). *Interior Monologue and its Discursive Formation in M. Axioti's «Δύσκολες Νύχτες»*. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München. [σειρά μονογραφιών Miscellanea Byzantina Monascensia, τομ. 35^{ος}].

Kakavoulia, M. (1997). Interior Monologue: recontextualizing a modernist practice in Greece, στο D.Tziouvas (επιμ.) *Greek Modernism and Beyond*. New York: Rowman & Littlefield, 135-151.

Kaplan, J. (2006). Dissertations on Adolescent Literature: 2000-2005. *The ALAN Review* 33.2, 51-59.

Keen, S. (2006). A Theory of Narrative Empathy. *Narrative* 14.3, 207-236.

Kennerley, P. (επιμ.) (1979). *Teenage Reading*. London: Ward Lock.

Krippendorff, K. (1980). *Content-analysis: An Introduction to Its Methodology*. London: Sage Publications.

Krippendorff, K. (1989). Content-analysis, στο Barnouw E. & Gerbner, G. (επιμ.) *International Encyclopedia of Communications*, vol1. New York/Oxford: Oxford University Press, 403-407.

Kuznets, L. (1989). Henry James and the Storyteller: The Development of a Central Consciousness in Realistic Fiction for Children, στο von Otten, C. & G. D.Smith (επιμ.) *The Voice of the Narrator in Children's Literature: Insights from Writers and Critics*. New York: Greenwood, 188-198.

Lamarque, P. (1996). *Fictional points of view*. Ithaca, NY: Cornell UP.

Lanser, S. S. (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP.

Lanser, S. S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Leech, G. & Short, M. (1981). *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Prose*. London: Longman.

Lodge, D. (2002). *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

- Lodge, D. (επιμ.) (1988). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London and N.Y.: Longman.
- Lubbock, P. (1921). *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape.
- Lukens, R. (1995). *A Critical Handbook of Children's Literature*. (5η έκδοση). New York: Harper Collins College Publishers.
- Lukens, R & Cline. R. (1995). *A Critical Handbook of Literature for Young Adults*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Marshall, M. (1988). *An Introduction to the World of Children's Book*. (2η έκδοση). Gower.
- Martens, L. (1985). *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge UP.
- Mason, J. (1996). *Qualitative Researching*. London: Sage Publications.
- McCallum, R. (1999). *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York: Garland.
- McGillis, R. (1991). The embrace: Narrative voice and children's books. *Canadian Children's Literature* 63, 24-40.
- McGillis, R. (1996). *The Nimble Reader: Literary Theory and Children's Literature*. New York: Twayne.
- McLeod, A.S. (1981). Robert Cormier and the Adolescent Novel. *Children's Literature in Education* 12, 74-81.
- Moore, J. N. (1997). *Interpreting Young Adult Literature: Literary Theory in the Secondary Classroom*. Portsmouth, NH: Boynton/Cook.
- Nikolajeva M. (1996). *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. New York and London: Garland.
- Nikolajeva, M. (2002α). Imprints of the mind: The Depictions of Consciousness in Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly* 26, 173-187.
- Nikolajeva, M. (2002β). *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Maryland and London: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, M. (2003). Beyond the Grammar of Story, or How can Children's Literature Criticism Benefit for Narrative Theory? *Children's Literature Association Quarterly* 28.1, 5-16.
- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland: Scarecrow.

Nilsen A.P. & Donelson K. (2009). *Literature for today's young adults*. (8η έκδοση). New York: Pearson.

Nilsen, A.P., Donelson, K. et al. (2013). *Literature for today's young adults*, (9η έκδοση). Βοστώνη: Pearson.

Nodelman, P. (1992). *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Longman.

Nodelman, P. & Reimer, M. (2003). *The Pleasures of Children's Literature*. (3η έκδοση). Βοστώνη: Allyn and Bacon.

Ochman, R. (1964). Generative Grammars and the concept of literary style. *Word* 20, 423-439.

Olson, G. (2003). Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11.1, 93-109.

O'Neill, P. (1994). *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: Toronto UP.

Ortega y Gasset, J. (1956). *The Demahunization of Art and Other Writings on Art and Culture*. Νέα Υόρκη: Garden City.

Patterson-Iskander, S. (1987). Readers, Realism and Robert Cormier. *Children's Literature* 15, 7-18.

Phelan, J. (1989). *Reading People, Reading plots: Character, Progression and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.

Phelan, J. (1994). Present Tense Narration, Mimesis, the Narrative Norm, and the Positioning of the Reader in *Waiting of the Barbarians*, στο J. Phelan & P.J. Rabinowitz (επιμ.) *Understanding Narrative*. Columbus: Ohio State UP: 222-245.

Phelan, J. & Rabinowitz, P. (επιμ.) (1994). *Understanding Narrative*. Columbus: Ohio State UP.

Phelan, J. (1996). *Narrative as Rhetoric*. Columbus: Ohio State UP.

Phelan, J. (2001). Redundant Telling, Preserving the Mimetic, and the Functions of Character Narration. *Narrative* 9.2, 210-216.

Phelan, J. (2005). *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character*. Narration. Ithaca and London: Cornell University Press.

Phelan, J. & Rabinowitz, P. (επιμ.). (2005). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell.

Phelan, J. (2007). Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the ethics of *Lolita*. *Narrative* 15.2: 222-238.

- Pouillon, J. (1946). *Temps et Roman*. Paris: Gallimard.
- Prince, G. (1980). Introduction to the Study of the Narratee, στο J. P. Tompkins (επιμ.) *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 7-25.
- Prince, G. (1989). *Dictionary of Narratology*. Lincoln In: University of Nebraska Press:
- Rabinowitz, P.J. (1977). Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences. *Critical Inquiry* 4, 121-41.
- Rabinowitz, P.J. (1987). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ricoeur, P. (1980). Narrative Time. *Critical Inquiry* 7: 169-190.
- Riggan, W. (1981). *Picaros, Madmen, Naifs and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rimmon-Kennan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Methuen.
- Robbe-Grillet, A. (1966). *For a new novel: essays on fiction*. N.Y.: Grove Press
- Salstad, L. (2003). Narratee and Implied Readers in the Manolito Gafotas Series: A Case of Triple Address. *Children's Literature Association Quarterly* 28:4, 219-229.
- Sandis, D. (2008). Children's Literature Research in Greece: The Situation Today, *Children's Literature Association Quarterly* 33.3, 306-320.
- Satre, P. (1949). *What is Literature?* (μτφ. B. Frechtman). New York.
- Scholes, R. (1989). *Protocols of Reading*. New Haven: Yale University Press.
- Scholes, R. & Kellogg, R. (2006). *The Nature of Narrative*. New York: Oxford U.P.
- Schumann, E.C. (1999). Shift Out of First: Third-Person Narration Has Advantages, στο Kelly P.P. & Small R.C. (επιμ.) *Two Decades of the ALAN Review*. Jr. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 314-319.
- Schwartz, S. (1979). *Teaching Adolescent Literature: A Humanistic Approach*. Rochelle Park, N.J.: Hayden.
- Schwenke-Wyile, A. (1999). Expanding the View of First-Person Narration. *Children's Literature in Education* 30, 168-202.
- Schwenke-Wyile, A. (2001). First-Person Narration Engaging Narration in the Picture Books. *Children's Literature in Education* 32.3, 191-202.

- Schwenke-Wyile, A. (2003). The Value of Singularity in First- and Restricted Third-Person Engaging Narration. *Children's Literature* 31, 116-141.
- Shen, D. (2011). Neo-Aristotelian Rhetorical Narrative Study: Need for Integrating Style, Context and Intertext. *Style* 45.4, 576-97.
- Shen, D. (2013). Implied author, authorial audience, and context: Form and History in Neo-Aristotelian Rhetorical Theory. *Narrative* 21.2, 140-158.
- Short, M. (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. New York: Longman.
- Sommers, J.M. (2008). Are you there, Reader? It's me, Margaret: A Reconsideration of Judy Blume's Prose as Sororal Dialogism. *Children's Literature Association Quarterly* 33:3, 258-279.
- Spacks, P. M. (1981). *The Adolescent Idea. Myths of Youth and the Adult Imagination*. New York: Basic Books Inc.
- Spencer, J. (1965). A note on the steady monologue of the interiors. *Review of English Literature* 6, 30-41.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1981). Irony and the Use-Mention Distinction, στο P. Cole (επιμ.) *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, 295-318.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition* (2η έκδοση). Oxford: Blackwell. (1η έκδοση 1986).
- Spitzer, L. (1928). *Stilstudien II*. München: Max Hueber.
- Stanzel, F.K. (1971). *Narrative Situations in the Novel*. (μτφ. J.P.Pusack). Indiana:Bloomington.
- Stanzel, F.K. (1984) *A Theory of Narrative* (μτφ. Charlotte Goedsche). Cambridge: Cambridge UP.
- Stephens, J. (1992). *Language and Ideology in Children's Fiction*. London: Longman.
- Taylor, F. (2003). Content Analysis and Gender Stereotypes in Children's Books. *Teaching Sociology* 31. 3, 300-311.
- Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. *Communications* 8, 125-151.
- Todorov, T. (1968). Introduction, le vraisemblance. *Communications* 11: 1-4.
- Tompkins, J. P. (επιμ.) (1980). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Trites, R.S. (2000). *Disturbing the universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa: Iowa University Press.

Von Otten, C. & G.D.Smith (επιμ.) (1991). *The Voice of the Narrator in Children's Literature: Insights from Writers and Critics*. New York: Greenwood.

Wall, B. (1991). *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. Hampshire and London: Macmillan.

Walsh, R. (2007). *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State UP.

Warhol, R.R. (2003). *Having a good cry: effeminate feelings and pop-culture forms. Theory and Interpretations of Narrative Series*. Columbus: Ohio State UP.

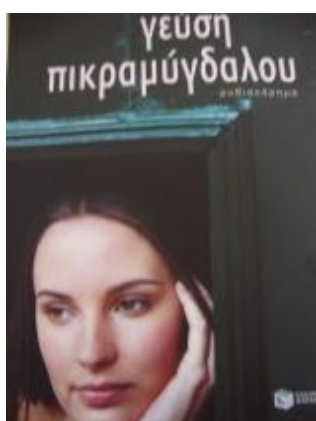
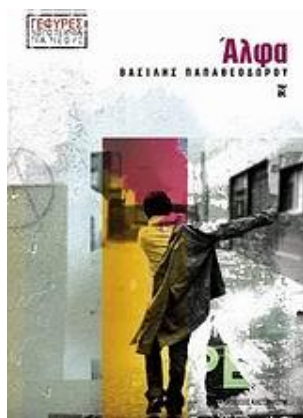
Warhol, R.R. (1986). Towards a theory of the engaging narrator: earnest interventions in Gaskell, Stowe and Eliot. *PMLA* 101.5, 811-818.

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.

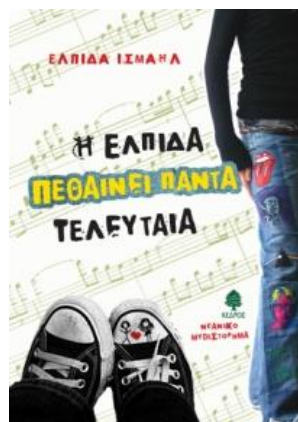
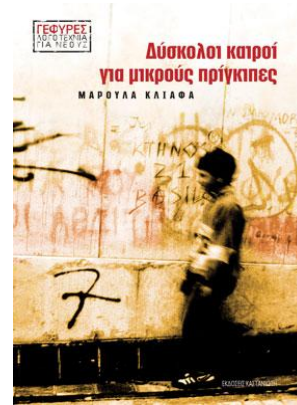
Zindel, P. (1979). Words into life, στο Kennerley, P. (επιμ.) *Teenage Reading*. London: Ward Lock.

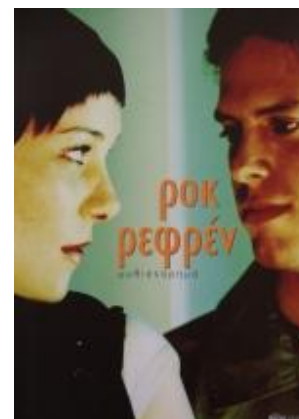
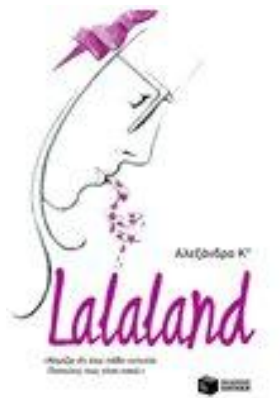
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

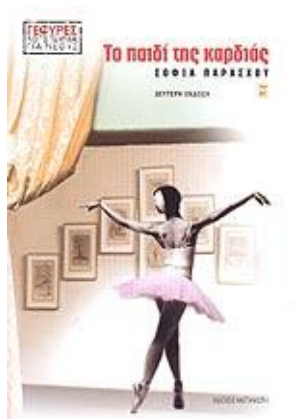
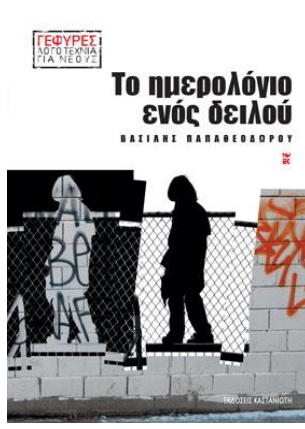
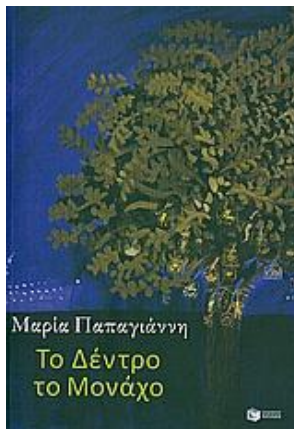
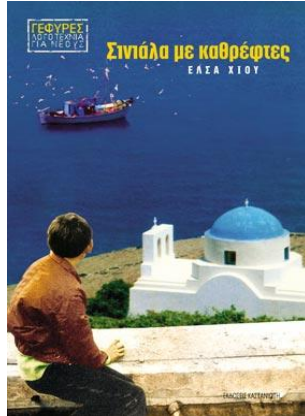
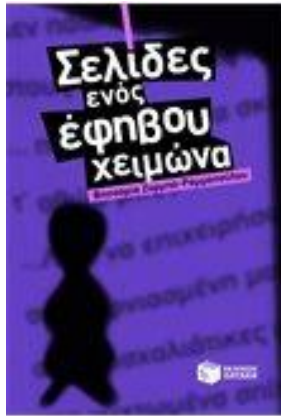
Εξώφυλλα Μυθιστορημάτων¹

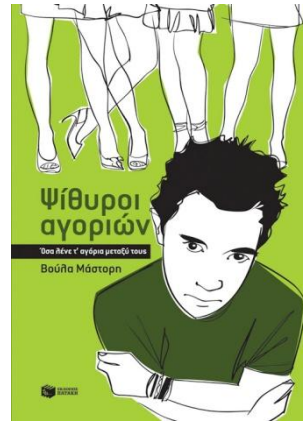
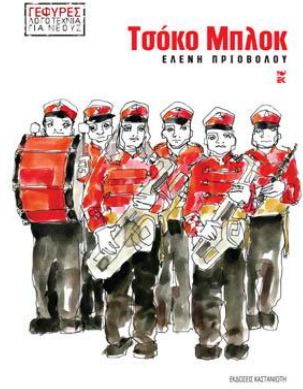


¹ Το παράρτημα περιλαμβάνει τα εξώφυλλα των μυθιστορημάτων που αποτέλεσαν το αντικείμενο έρευνας της παρούσας διατριβής. Τα εξώφυλλα παρουσιάζονται κατά αλφαβητική σειρά με βάση τον τίτλο των μυθιστορημάτων.









ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΙΤΛΩΝ¹

- Αγάπες και φαντάσματα στη Βαλτική* 107, 189, 219, 228-232, 374, 380, 381, 427, 436
- Άγρια Παιχνίδια* 105, 108, 189, 198, 204-211, 374, 377, 381, 387, 389, 396, 407, 409, 436, 451-452, 453, 455-457
- Άκου το ρυθμό* 106, 189, 271, 301-305, 374, 380, 381, 387, 389, 407, 408, 427, 428, 436, 448
- Άλφα* 105, 119, 129, 130-132, 376, 382
- Ανίσχυρος άγγελος* 104, 119, 174-181, 376, 382, 407, 427
- Αφρικανικό ημερολόγιο* 103, 107, 108, 189, 198-204, 374, 377, 381, 387, 389, 396, 407, 409, 436, 440-441, 451, 453, 457-462, 463-468, 469
- Γεύση Πικραμύδαλου* 103, 107, 108, 119, 129, 135-136, 376, 382, 407, 408, 471
- Γκάτερ* 105, 189, 232-234, 234-239, 374, 380, 381, 386, 389, 427, 436
- Γορίλλας στο φεγγάρι* 104, 189, 219, 224-228, 374, 379, 381, 427, 436
- Δε με λένε Ρεγγίνα... Άλεχ με λένε* 104, 108, 119, 155-166, 375, 376, 382, 407, 428, 429
- Δίπλα στη θάλασσα* 106, 108, 119, 120-129, 376, 382, 471
- Δύσκολοι καιροί για μικρούς πρίγκιπες* 105, 107, 108, 189, 198, 211-213, 374, 377, 381, 387, 388, 407, 409, 436, 443, 451, 453, 455-456
- Ένας άγγελος στο ταβάνι μου* 106, 108, 189, 232-234, 249-255, 374, 381, 386, 389, 407, 426, 436, 443, 450
- Η Αλίκη στην πόλη* 104, 108, 119, 155, 166-174, 375, 376, 382, 428, 429, 446
- Η άλλη φωνή* 105, 108, 189, 265-271, 374, 381, 386, 389, 407, 408, 427, 436
- Η ελπίδα πεθαίνει πάντα τελευταία* 106, 108, 119, 129, 137-139, 376, 382
- Η εξαφάνιση* 107, 119, 120-129, 376, 382
- Η μοναξιά των συνόρων* 107, 108, 189, 322, 332-335, 374, 381, 387, 389, 407, 427, 436, 443
- Η νενέ η Σμυρνιά* 105, 107, 119, 145, 147, 148-150, 375, 376, 382, 408
- Η προφητεία του κόκκινου κρασιού* 103, 119, 145, 147, 151-153, 375, 376, 382, 407
- Η Χαρούλα στους εφτά ουρανούς* 104, 189, 190-194, 374, 381, 437
- Ήθελα μόνο να χωρέσω* 104, 108, 189, 322, 326-332, 374, 380, 381, 387, 389, 393, 407, 408, 427, 428, 436, 442-443
- Καιρός για ήρωες* 104, 108, 189, 305, 313-322, 374, 381, 387, 389, 407, 426, 436, 448
- Κάποτε ο κωνηγός* 105, 107, 189, 256-265, 374, 381, 408, 427, 436, 444
- Lalaland* 104, 108, 189, 232-234, 239-245, 374, 381, 386, 389, 428, 429, 436
- Μάσκα στο φεγγάρι* 103, 107, 119, 129, 132-135, 376, 382, 471
- Με λένε... Σύννεφο ή Οι άγραφες σελίδες μιας Νεφέλης* 104, 108, 189, 345-356, 374, 381, 387, 389, 427, 429, 436, 448

¹ Στο ευρετήριο τίτλων παρουσιάζονται τα ακριβή σημεία (σελίδες) της διατριβής στα οποία γίνεται λόγος για κάθε ένα από τα μυθιστορήματα που εξετάστηκαν στην παρούσα μελέτη.

Μέτωπο στον καθρέφτη 107, 108, 189, 198, 213-215, 374, 377, 381, 387, 388, 407, 409, 436, 443, 451, 453-454

Μια ανάσα μόνο 104, 189, 305, 313-322, 374, 381, 387, 389, 407, 426, 436, 448

Οι άρχοντες των σκουπιδιών 105, 108, 119, 120-129, 376, 382, 471

Οι εννέα καίσαρες 105, 108, 119, 120-129, 376, 382

Όστρακο στα μαλλιά 107, 119, 120-129, 376, 382

Ροκ ρεφρέν 103, 107, 189, 322, 336-340, 374, 380, 381, 387, 389, 407, 408, 426, 436, 443

Σελίδες ενός έφηβου χειμώνα 104, 108, 189, 271, 288-298, 374, 381, 387, 389, 428, 429, 436, 448

Σινιάλα με καθρέφτες 105, 107, 119, 145, 147, 375, 376, 382

Στα βήματα της Ιφιγένειας 104, 189, 216-219, 374, 377, 381, 387, 389, 407, 436, 451-452

Στη διαπασών 105, 108, 189, 271, 272-288, 374, 380, 381, 387, 389, 409-410, 418-421, 436, 442, 446, 448

Στη σκιά της πράσινης βασίλισσας 104, 119, 145, 147, 151-153, 375, 376, 382, 407

Συνέντευξη με το φάντασμα του βάλτου 104, 189, 271, 298-300, 374, 381, 387, 389, 407, 436, 448

Το δέντρο το μονάχο 104, 119, 129, 136-137, 376, 382, 407, 471

Το ημερολόγιο ενός δειλού 105, 189, 322, 340-345, 374, 381, 387, 389, 407, 408, 409-410, 421-424, 428, 429, 436, 443

Το μυστικό της άτυχης πέστροφας ή η Βίβλος της αμφιβολίας 105, 119, 120-129, 376, 382, 471

Το ξύπνημα της φράουλας 103, 107, 108, 189, 305, 306-313, 374, 381, 387, 389, 427, 436, 448

Το παιδί της καρδιάς 105, 107, 108, 119, 145, 147, 155-156, 375, 376, 382

Το ρομπότ των βράχων 106, 108, 119, 120-129, 376, 382, 471

Το ταξίδι που σκοτώνει 105, 107, 108, 119, 145, 147, 151, 154, 375, 376, 382, 408, 428, 429

Το χθες του έρωτα 103, 108, 189, 190, 194-197, 374, 381, 407, 437

Τσόκο Μπλοκ 105, 189, 219, 221-224, 374, 380, 381, 426, 436

Χνότα στο τζάμι 105, 108, 119, 120-129, 376, 382, 471

Χωρίς εσένα; Φυσικά και μπορώ 106, 108, 189, 232-234, 246-249, 374, 379-380, 381, 386, 388, 427, 436

Ψίθυροι αγοριών: Όσα λένε τ' αγόρια μεταξύ τους 104, 108, 119, 140-145, 376, 382, 407, 445-446, 468-469