ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Π.Μ.Σ.

ΣΤΗΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

Διπλωματική Εργασία

# *Η μικρομυθοπλασία (microfiction, flash fiction, minificción) ως πολιτισμικό φαινόμενο: μελέτη για ένα νέο διεθνές κι εθνικό είδος λόγου*

Επιμέλεια: Δήμητρα Ι. Χριστοδούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μαρία Κακαβούλια

Σεπτέμβριος 2013

# ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Εισαγωγή ……..... 3

ΜΕΡΟΣ Α'

1 Microfiction,Flash fiction,Minificción,Μικρομυθοπλασία: συγκλίσεις, προβληματισμοί περί ορολογίας, ορισμού και τυπολογίας..... 6

1.1 Οριοθέτηση του πεδίου μελέτης – Ερευνητικά ερωτήματα ..... 6

1.2 Η ελληνική συζήτηση περί ονόματος – Η επιλογή του όρου..... 9

1.3 Διεθνείς απόπειρες ορισμού της μικρομυθοπλασίας ..... 11

1.4 Ταξινομητικοί οδηγοί- Τυπολογικοί προσανατολισμοί - Αφηγηματολογικά δάνεια ..... 19

1.5 Σύνοψη ..... 33

2 Η μελέτη του φαινομένου της μικρομυθοπλασίας ..... 34

2.1 Επιστημολογικές και μεθοδολογικές απόπειρες ..... 34

2.2 Η συγκρότηση της κοινωνικής υπόστασης – Τα ακροατήρια..... 39

2.3 Το θεωρητικό καλειδοσκόπιο της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας ..... 41

2.4 Σύνοψη ..... 50

ΜΕΡΟΣ Β'

3 Η ιστορία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας & εκλεκτικές συγγένειες με άλλα αφηγηματικά είδη ..... 51

3.1 Παραβολή, Επίγραμμα, Χαϊκού ..... 52

3.2 Μύθος, Παραμύθι ..... 55

3.3 Διήγημα ..... 63

3.4 Σύνοψη ..... 71

4 Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία…… 72

4.1 Οι κύριοι πρόδρομοι …….. 72

4.2 Γεωγραφικοί πυρήνες …….. 80

4.3 Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία στην Ελλάδα ……..... 88

4.4 Ιχνηλασία στοιχείων σύγχρονης μικρομυθοπλασίας στα ελληνικά κείμενα …….. 93

4.5 Σύνοψη …… 106

ΜΕΡΟΣ Γ'

5 Αφηγηματολογία…… 108

5.1 Σύνοψη …… 115

6 Η ανοιχτή Ποιητική του Gérard Genette - Η κατηγορία της *φωνής*…….. 116

7 Μελέτη της κατηγορίας της φωνής στα ελληνικά κείμενα …….. 126

7.1 Ο Χρόνος της αφήγησης …….. 126

7.2 Αφηγηματικά επίπεδα - Τύποι αφηγητή …… 132

7.3 Λειτουργίες του αφηγητή …….. 138

7.4 Σύνοψη …… 143

8 Συμπεράσματα Μελέτης …… 144

ΜΕΡΟΣ Δ'

Βιβλιογραφία ……..… 149

- Παράρτημα Μελέτης -

# Εισαγωγή

Μικρές ιστορίες εντοπίζονται στον έμμετρο και πεζό αφηγηματικό λόγο στην παράδοση και γραμματεία διάφορων προϊστορικών, κλασικών και νεώτερων πολιτισμών σε παγκόσμιο επίπεδο. Η παράλληλη ανάπτυξή τους με την ανθρώπινη διανόηση οφείλεται κατά κύριο λόγο στην αρχική εμφάνισή τους στον προφορικό λόγο, που προηγήθηκε του γραπτού και συνεχίστηκε με τη συνύφανσή τους με αυτόν, στον έμμετρο και πεζό λογοτεχνικό.

Η μικρή κειμενική έκτασή τους υπήρξε καθοριστική για τη διδακτική τους χρήση και για τη διατήρηση του εγγενούς χαρακτηριστικού τους να αποτελούν φορέα παραδόσεων, διακομιστή θρησκευτικών μηνυμάτων, μέσο ψυχαγωγίας ή κοινωνικής και πολιτικής κριτικής, ανάλογα με την εποχή. Μύθοι, παραβολές, επιγράμματα, αφορισμοί, ανέκδοτα, χαϊκού, διηγήματα, αποτελούν ενδεικτικά τέτοια είδη.

Τα τελευταία χρόνια, όμως, παρατηρήθηκε μία γενική τάση προς τον ελλειπτικό λόγο η οποία καλλιεργήθηκε συστηματικά μετά τα μέσα του 20ου αι. κι έχει πάρει διαστάσεις διεθνούς φαινομένου. Σήμερα, μιλάμε για ένα νέο είδος λόγου, που σηματοδοτεί αλλαγή στη σκέψη, με υβριδικό χαρακτήρα, με δεκάδες υποκατηγορίες και ονόματα, στις περισσότερες εθνικές λογοτεχνίες, που τείνει να αυτονομηθεί, να διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στην ανανέωση των λογοτεχνικών συμβάσεων, με περιπλοκότερο τρόπο απ' ό, τι επιχείρησε το διήγημα στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου και που στο πυκνό πλέγμα που αναπτύσσεται γύρω από τη φύση και τον ορισμό του φαίνεται να διαπλέκονται η λογοτεχνική, αφηγηματολογική και κοινωνιολογική κριτική. Το νέο αυτό είδος λόγου, που συνήθως αποκαλείται microfiction, flash fiction ή micro/minificción στην ισπανόφωνη κριτική, φαίνεται να δικτυώνει και ταυτόχρονα να λειτουργεί ως μέσο δικτύωσης, τη στιγμή που αποτελεί ένα πολύ σύντομο κείμενο, συχνά λίγων λέξεων. Με την παράλληλη άνθηση των προγραμμάτων δημιουργικής γραφής διεθνώς, με τα συνέδρια, τις δημόσιες συζητήσεις και την ευρεία διάδοσή του στο διαδίκτυο, το οποίο επιδρά καταλυτικά στη μαζική εξάπλωση και στη συνεχή εξέλιξή του, φαίνεται ότι σηματοδοτείται μια αλλαγή στην κοινωνική κι επιστημονική σκέψη.

Τα παραπάνω, αλλά και πολλές άλλες πτυχές που θα μελετήσουμε ενδελεχώς στο παρόν εγχείρημα, φαίνεται ότι συνέβαλλαν στη βράβευση της Αμερικανίδας **Lydia Davis**, τον Μάιο

του 2013 με το διεθνές λογοτεχνικό βραβείο *The Man Booker Prize 2013,* η οποία καλλιεργεί συστηματικά αυτό το είδος, στη θέσπιση National Day of Flash Fiction ήδη από τον Μάιο του 2012 πρώτα στη Μ. Βρετανία, αλλά και στη διοργάνωση για πρώτη φορά ενός Flash Mob τον Ιούνιο του 2013 σε διεθνές επίπεδο.

Στο γενικότερο πλαίσιο αυτού του φαινομένου, παλαιότερα ή και πιο σύγχρονα πολύ σύντομα κείμενα σπουδαίων συγγραφέων, φαίνεται να διαβάζονται εκ νέου, όπως, η ιστορία του **Anton Pavlovich Chekhov**, *«Ένας άντρας, στο Μόντε Κάρλο, πηγαίνει στο καζίνο, κερδίζει 1 εκατομμύριο, γυρίζει σπίτι του και αυτοκτονεί»,* η πολύ γνωστή άτιτλη ιστορία έξι λέξεων του **Ernest Hemingway**, *" For sale: Baby shoes.Never worn"*[1], ή η επίσης πολύ γνωστή ιστορία του **Augusto Monterroso**, "El dinosaurio", *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba alli*[2]*.* Ομοίως, επανέρχεται στο προσκήνιο η αφοριστική ματιά του **Franz Kafka** «*Ένας θαύμαζε πόσο εύκολα πήγαινε στο δρόμο της αιωνιότητας ˙ τον έτρεχε δηλαδή κατηφορικά»*[3], η υπερρεαλιστική του **Επαμεινώνδα Χ. Γονατά**, στο άτιτλο *«Μέσα στα μήλα είναι μωρά ευχαριστημένα που γελάνε»*[4] και η πιο σύγχρονη καλειδοσκοπική του **Δημήτρη Καλοκύρη**, *"Vita Brevis: Όν, off"*[5]*.* Ωστόσο, ανάμεσα σε αυτά τα ελάχιστα παραδείγματα - συγκριτικά με το ξεχωριστό **λογοτεχνικό σύμπαν** που συνιστούν στο σύνολό τους οι σύγχρονες μικρομυθοπλασίες-, που χαρακτηρίζονται εκ πρώτης για τη συντομία, την αφηγηματική οικονομία, τη συμπύκνωση και την ορθοέπειά τους, σκιαμαχούν ολόκληρες εποχές με τα συγκείμενά τους.

Μία εγγύτερη εστίαση αποκαλύπτει *αλλαγή* και ταυτόχρονα *διαπλοκή* μεταξύ τους. Γοητευτικά συμπιλήματα, με πολλά επίπεδα ανάγνωσης. Προκλητικά, με ακραία αινιγματική και αμφίσημη συντομία όπως το *El Fantasma* του **Guillermo Samperio**, ή την ευχέρεια απομνημόνευσης που παρουσιάζουν. Αναλαμπές ευφυΐας, στοχασμού, γλωσσικής οξύνοιας, ακαριαίας δόσης απόλαυσης και ατέρμονο κάλεσμα διάδρασης και συμμετοχής. Τα *"Vita Brevis: Όν, off"* του **Δημήτρη Καλοκύρη** και το *'Samuel Johnson Is Indignant:' that Scotland has so few trees*, της **Lydia Davis**, εκτός από την προφανή ομοιότητα στην στίξη, προσομοιάζουν σε μία νέα μορφή, όχι αναλυτικής σκέψης, αποδομισμού κι επιμεριστικής

---

[1] *«Παιδικά παπούτσια. Αφόρετα. Προς πώληση».* (μετάφραση δική μου)
[2] *«Ο δεινόσαυρος» Όταν ξύπνησε ο δεινόσαυρος ήταν ακόμα εκεί.* (μετάφραση δική μου)
[3] Κάφκα Φραντς, *Αφορισμοί*, μτφ. Γ. Βαμβαλής, Εκδόσεις ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ, Αθήνα 1973, σελ. 17
[4] Γονατάς Ε. Χ., 2006 (δ' έκδοση), *Η Κρύπτη,* Εκδόσεις στιγμή, σελ. 31
[5] Καλοκύρης Δ., 2001, *Το μουσείο των αριθμών,* Εκδόσεις Άγρα, σελ. 149

εστίασης, αλλά διανοητικής σύνθεσης: αυτή των δικτύων, την καλειδοσκοπική, ρευστή και υβριδική μορφή που διαφαίνεται να οδηγεί την επιστημονική στροφή στην πολυπλοκότητα.

Με βάση όλα τα παραπάνω, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναδείξει τις πτυχές της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας ως πολιτισμικό φαινόμενο, που αναδύεται ως ένα διεθνές κι εθνικό νέο είδος λόγου, εξετάζοντας κυρίως δείγματα της έντυπης λογοτεχνίας. Ωστόσο, μία από τις καινοτομίες του είδους είναι ότι αναπτύσσεται και μεταλλάσσεται ταυτόχρονα και στο διαδίκτυο, χωρίς το οποίο δε θα μπορούσαμε να δώσουμε το πανόραμα την τελευταίων διεθνών εξελίξεων, γι' αυτό και υπάρχει αυξημένος αριθμός παραπομπών σε αυτό.

Ως προς την ελληνική περίπτωση, δηλαδή για την ανίχνευση κι ελληνικών φωνών, ιδιαίτερα εποικοδομητική ήταν η συνεργασία μας με το λογοτεχνικό περιοδικό **Πλανόδιον** του **Γ. Πατίλη.** Καταλυτικά συνέβαλλαν ο ποιητής **Γ. Κοντός** και όλοι οι συγγραφείς με το έργο τους, όπως ο **Σ. Δαγδελένης**, **Ζ. Ζατέλη**, **Δ. Καλοκύρης**, **Α. Κυριακίδης**, **Σ. Νικολαϊδου, Γ. Παλαβός, Ν. Παναγιωτόπουλος, Έ. Πέγκα, Έ. Σωτηροπούλου** (κείμενο της οποίας συμπεριλαμβάνεται σε μία από τις γνωστότερες ανθολογίες flash fiction διεθνώς)**, Μ. Τσολακούδη** και **Μ. Φάις,** οι οποίοι αν και κινούνται σε διάφορα είδη πεζογραφίας, ποίησης και θεατρικού λόγου, στήριξαν σθεναρά την προσπάθειά μας**.** Η σύμπραξή τους σε όλα τα στάδια της έρευνας, από τον πυρήνα της προβληματικής μας, για το αν πρόκειται πράγματι για ένα νέο είδος λόγου, μέχρι τη συζήτηση για τις μαζικές διαστάσεις του φαινομένου διεθνώς, αλλά και στην Ελλάδα, ή την εύρεση ενός ελληνικού όρου που να αποδίδει τους επικρατέστερους αγγλόφωνους και ισπανόφωνους, συνέβαλλε σε μέγιστο βαθμό στην ολοκλήρωση της πρωτότυπης μελέτης μας, για τα ελληνικά δεδομένα, μέχρι στιγμής. Στο Παράρτημα Μελέτης έχουμε ανθολογήσει για την επίτευξη των ερευνητικών μας στόχων κείμενά τους από διάφορα παλαιότερα και πρόσφατα βιβλία τους, ενώ σημειώνουμε ότι συμπεριλαμβάνονται και τρία **πρωτότυπα** κείμενα, ένα της **Ζ. Ζατέλη** και δύο του **Ν. Παναγιωτόπουλου** και γι' αυτό τους ευχαριστούμε ιδιαίτερα.

# Μέρος Α’

# 1. Microfiction, flash fiction, minificción, μικρομυθοπλασία: συγκλίσεις και προβληματισμοί περί ορολογίας, ορισμού και τυπολογίας

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να οριοθετηθεί το πεδίο μελέτης του παρόντος εγχειρήματος και να διατυπωθούν τα ερευνητικά ερωτήματα που αφορούν τα κύρια συστατικά αυτού του νέου είδους λόγου, δηλαδή την αφήγηση και τη μυθοπλασία που αναπτύσσεται σε έναν ιδιαίτερα μικρό κειμενικό χώρο. Στο πλαίσιο αυτό, θα παρουσιάσουμε τους προβληματισμούς σε εθνικό και διεθνές επίπεδο ως προς την ορολογία και τον ορισμό του. Ελλείψει μιας κοινώς αποδεκτής τυπολογίας, όπως θα αποδείξουμε, στη συνέχεια θα μελετήσουμε τους επικρατέστερους ταξινομητικούς οδηγούς, τυπολογικούς προσανατολισμούς και τα σημαντικότερα αφηγηματολογικά δάνεια που χρησιμοποιεί η διεθνής κριτική με σκοπό να μελετήσει τους εσωτερικούς μηχανισμούς της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας.

## 1.1 Οριοθέτηση του πεδίου μελέτης - Ερευνητικά ερωτήματα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα διατυπώσουμε τα ερευνητικά μας ερωτήματα, ώστε να καταστούν ευκρινείς οι άξονες της έρευνάς μας και να οριοθετήσουμε το πεδίο μελέτης της παρούσας εργασίας.

Τα κύρια συστατικά του νέου αυτού είδους λόγου είναι η αφήγηση και η μυθοπλασία και το κύριο ζητούμενο η συντομία. Ως προς τα συστατικά του θεωρούμε απαραίτητο να παραθέσουμε τους ορισμούς σύμφωνα με τους οποίους εξετάζουμε το ζήτημα εν τω συνόλω.
Η Shlomith Rimmon-Kennan, σύντονη με τη δομική αφηγηματική θεωρία του Gérard Genette, ορίζει την αφηγηματική μυθοπλασία ως αφήγηση μιας σειράς φανταστικών γεγονότων -κάτι συμβαίνει που μπορεί να ειπωθεί με ένα ρήμα ή με το όνομα μιας πράξης και όταν συμβαίνει κάτι αλλάζει από μία κατάσταση σε μία άλλη- που τη διαφοροποιεί από άλλα λογοτεχνικά είδη, όπως τη λυρική ποίηση ή τον περιγραφικό πεζό λόγο. Η αφήγηση νοείται γενικά ως μια

επικοινωνιακή διαδικασία κατά την οποία ένα αφήγημα διαβιβάζεται από έναν πομπό σε έναν δέκτη. Στην περίπτωση της γραπτής αφήγησης το μέσο που χρησιμοποιείται για να διαβιβαστεί το αφήγημα είναι ρηματικής φύσης, σε αντίθεση με την αφήγηση με άλλα μέσα, όπως ο κινηματογράφος, ο χορός, ή η παντομίμα[6].

Το ζήτημα της έκτασης, δηλαδή το *πόσο μικρό μπορεί να είναι ένα δείγμα* για να ταξινομείται σε αυτό το νέο είδος, έχει απασχολήσει θεωρητικά σε μεγάλο βαθμό τη διεθνή βιβλιογραφία. Πλήθος κριτικών και ερευνών εξετάζουν δείγματα, αλλά ελάχιστοι ελέγχουν το κατά πόσο ανταποκρίνεται στον ορισμό της αφηγηματικής μυθοπλασίας, όπως αυτός της Rimmon-Kennan, γεγονός που αποδίδεται σε μεγάλο βαθμό στην έλλειψη ονόματος, ορισμού, τυπολογίας και ειδικών μεθοδολογικών εργαλείων, αλλά και στην πολυφωνία, όσον αφορά στην μελέτη του φαινομένου, όπως θα δούμε στα Κεφάλαια 1 και 2, αντίστοιχα.

Επειδή η συζήτηση παραμένει ανοιχτή και τα ελληνικά κείμενα που απαρτίζουν το υλικό της μελέτης μας δεν είναι τόσο σύντομα - με εξαίρεση το *Vita Brevis* (4 λέξεις) του **Δ. Καλοκύρη** - δε θα εξετάσουμε το ζήτημα της αφηγηματικής τους αρτιότητας, καθώς δεν ανακύπτει αμφιβολία.

Ωστόσο, επειδή η έκταση αποτελεί μία από τις αφετηρίες της διεθνούς κριτικής θεωρούμε σκόπιμο να καταδείξουμε την βαρύτητά της, εφόσον στη διατύπωση του σχετικού προβληματισμού διασταυρώνονται η αφηγηματική, η λογοτεχνική και η κοινωνιολογική κριτική. Η ανάδυση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας ως νέο είδος λόγου με διαστάσεις διεθνούς φαινομένου, καθώς επίσης και η διαπίστωσή μας ότι αποτελεί ταυτόχρονα δίκτυο και μέσο δικτύωσης σε διαφορετικά επίπεδα, συνιστούν τον κεντρικό άξονα της επιχειρηματολογίας μας στην τεκμηρίωση της οποίας στοχεύει η παρούσα εργασία. Για την επίτευξή της πρώτος στόχος μας είναι να δούμε ποιες ερμηνευτικές τάσεις έχει προκαλέσει, ποιες αντιθετικές κριτικές και ποια νέα επιστημονικά ερωτήματα διατυπώνονται περί αυτού. Εφόσον πρόκειται για νέο είδος λόγου, κατ' επέκταση, θα μελετήσουμε επίσης τη φύση της αλλαγής στην σκέψη που του προσδίδει το χαρακτηρισμό του διεθνούς φαινομένου (κεφάλαιο 2).

Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία εμπλέκει και την αλλαγή στην έννοια και το ρόλο της αφήγησης στη σύγχρονη εποχή. Βάσει αυτού του συσχετισμού θα κάνουμε μία συνοπτική παρουσίαση του περάσματος από την κλασική στη μετα-κλασική αφηγηματολογία (κεφάλαιο 5), ώστε να

[6] Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*, 2nd edit., New York: Routledge, 2002, σελ. 2, 3, 16

αποδείξουμε ότι αυτό το νέο είδος λόγου αναδύεται σε ένα περιβάλλον πολυφωνίας στην αφηγηματολογία κι επικράτησης της αφήγησης σε όλα τα είδη λόγου.

Στην περίπτωση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας φαίνεται να προκύπτει μία σύμπτυξη του ορισμού της μυθοπλαστικής αφήγησης της Shlomith Rimmon-Kennan που είδαμε παραπάνω με τον ορισμό της αφήγησης του David Herman, που εισήγαγε τον όρο *μετα-κλασική αφηγηματολογία* στα τέλη της δεκαετίας του '90, σηματοδοτώντας την αλλαγή σκέψης και σε αυτό το επιστημονικό πεδίο. Ο Herman ορίζει ως αφήγηση *«τη βασική ανθρώπινη στρατηγική για να συμβιβαστεί κανείς με το χρόνο, την ιστορική διαδικασία και την αλλαγή - μία στρατηγική που αντιτίθεται με, αλλά δεν υπολείπεται από, τους "επιστημονικούς" τρόπους εξήγησης που χαρακτηρίζουν τα φαινόμενα ως παραδείγματα γενικής αλήθειας»*[7]. Ο παραπάνω ορισμός, παραπέμπει ως ένα βαθμό στον προβληματισμό των Robert Scholes και Robert Kellogg, στο *The Nature of Narrative* (1966), οι οποίοι εντόπισαν στενή σχέση ανάμεσα στην οπτική γωνία στην αφήγηση και στην πρόσληψη του αναγνώστη, που συναρτάται με *«τις γενικότερες αλλαγές στο χώρο της σκέψης»*.[8] Οι δύο κριτικοί επεσήμαναν τη σχετικότητα εννοιών, όπως η αλήθεια και η ομορφιά, που καλλιεργήθηκε από τους σύγχρονους μυθιστοριογράφους της εποχής τους και μελέτησαν τις νέες δυνατότητες που ανοίγονταν από την εγκατάλειψη των παραδοσιακών αφηγηματικών τεχνικών, όπως ο αυταρχισμός του παντογνώστη αφηγητή.

Κεντρική θέση στα παραπάνω, ανάμεσα στην κριτική έκθεση της διεθνούς διαμάχης και της αλλαγής στην έννοια της αφήγησης, κατέχει η συγκριτική ιστορική προσέγγιση με άλλα ταξινομημένα είδη και των στοιχείων που εκλεκτικά χρησιμοποιεί από αυτά. Οπότε, στο κεφάλαιο 3 θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε τις εκλεκτικές συγγένειες που συνάπτει με την παραβολή, το επίγραμμα, το χαϊκού, τον μύθο, το παραμύθι και το διήγημα και θα παρουσιάσουμε κριτικά τους πρώτους προδρόμους του είδους. Στο κεφάλαιο 4 θα παρουσιάσουμε τους κύριους προδρόμους και τις τελευταίες εξελίξεις σε διεθνές και εθνικό επίπεδο, ώστε να αποδείξουμε την αυτοδιάθεση της μικρομυθοπλασίας που την καθιστά ένα νεοφανές είδος, εφόσον φαίνεται ότι δεν παρουσιάζει σταθερούς συσχετισμούς, αλλά το μόνο σταθερό στοιχείο της είναι η τάση της να συνάπτει εκλεκτικές σχέσεις μαζί τους.

---

[7] Herman David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative,* New York: Cambridge University Press, 2007, σελ. 3 (μετάφραση δική μου)

[8] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002, σελ. 35-6, 278

Δεδομένου ότι εξετάζουμε ένα είδος μυθοπλαστικού λόγου και η ανοιχτή ποιητική της μυθοπλαστικής αφήγησης του G. Genette, εξακολουθεί να είναι η πιο ολοκληρωμένη, δεύτερος στόχος της μελέτης είναι να διερευνηθούν τα 29 από τα 30 κείμενα που συμπεριλαμβάνονται στο Παράρτημα Μελέτης (Μέρος Δ') με την κατηγορία της *φωνής,* από την τυπολογία του που παρουσιάζουμε στο κεφάλαιο 6, όπως αυτή αναπτύχθηκε στο *Discours du récit: essai de méthode, Figures III,* Seuil, Paris 1972.[9]

Στο πλαίσιο αυτό, ανθολογήσαμε κείμενα σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων, καθώς τρίτος και απώτερος στόχος είναι η ανίχνευση ελληνικών φωνών στην ανάδυση αυτού του φαινομένου και η μελέτη περίπτωσης που επιχειρούμε στο κεφάλαιο 4.4 και στο κεφάλαιο 7, αντίστοιχα, ως προς το:

- Ποια (κοινά) ποιοτικά χαρακτηριστικά παρουσιάζουν τα κείμενα μελέτης και αν διαπιστώνεται κάποια (κοινή) τάση που να σηματοδοτεί αλλαγή;
- Κατά πόσο η αφηγηματική λειτουργία της *φωνής* παρουσιάζει αποκλίσεις ή διάρρηξη της συνηθισμένης αφηγηματικής δομής σε αυτή την κατηγορία.

Επομένως, ο σκοπός του συνολικού εγχειρήματος είναι η έκθεση μιας πανοραμικής εικόνας με τις εξελίξεις και τα ζητήματα που απαντώνται στη διεθνή βιβλιογραφία σχετικά με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία και ο εντοπισμός ενδεχόμενων συσχετισμών με την ελληνική περίπτωση. Τα συνολικά συμπεράσματά μας θα συνοψισθούν στο κεφάλαιο 8.
Προέχει, ωστόσο, η επιλογή ενός όρου, η οποία δεν προέκυψε αβίαστα και παρουσιάζουμε τις παραμέτρους της στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο.

## 1.2 Η ελληνική συζήτηση περί ονόματος - η επιλογή του όρου

Το μείζον ζήτημα ενός κοινά αποδεκτού ονόματος και ορισμού για τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία παραμένει σε εκκρεμότητα. Καθώς επισημάναμε ήδη στην εισαγωγή, η σύμπραξη με τους συγκεκριμένους Έλληνες συγγραφείς για την ολοκλήρωση του παρόντος υπήρξε καθοριστική σε όλο το φάσμα της προβληματικής. Ομοίως και στο θέμα εύρεσης ενός ονόματος για την ελληνική σύγχρονη μικρομυθοπλασία αντίστοιχου με τους αγγλικούς **micro/flash fiction** και τους ισπανόφωνους **mini/microficción**.

[9]Genette G., Σχήματα III – *Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα,* μτφ. Λυκούδης Μπάμπης, επ. Καψωμένος Ερατοσθένης, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2007

Έχοντας υπόψη τον όρο ***μπονζάι*** που χρησιμοποιεί με εννοιολογική συνέπεια το λογοτεχνικό περιοδικό Πλανόδιον (κεφάλαιο 1.4), του ποιητή **Γιάννη Πατίλη**[10], τον όρο ***μικροαφήγηση*** που χρησιμοποίησε ο Δημήτρης Τζιόβας στο *Μεταμοντερνισμός, μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας*[11] και τον όρο ***μικροδιηγήματα*** που αναγράφεται στο εξώφυλλο του πρώτου ηλεκτρονικού βιβλίου στην Ελλάδα το 2012 με tweet stories με την επιμέλεια του συγγραφέα **Γιάννη Φαρσάρη**[12], συζητήθηκε εκτενώς το ζήτημα. Οι συγγραφείς που μετείχαν στο παρόν εγχείρημα αποδέχτηκαν από κοινού ότι σε όποιον όρο προκύψει πρέπει να διατηρηθεί η έννοια του **αστραπιαίου** (ως φως, ως ήχος -απόηχος) και του **ακαριαίου** (ως αίσθηση ή πνευματικό κέντρισμα ). Όλοι οι συγγραφείς έδωσαν έμφαση στο γεγονός ότι κάθε τέτοια ιστορία δεξιοτεχνικής γραφής αποτελεί πυρήνα κάτι μεγαλύτερου που διαφαίνεται σαν μέσα από μια ρωγμή στο χρόνο, με εστίαση στη στιγμή. Θεωρούν ότι πρόκειται για αφηγηματικό υλικό που έχει να κάνει με την πληρότητα και όχι την εκτόνωση, εφόσον προϋπόθεση ενός επιτυχημένου δείγματος γραφής είναι η ορθοέπεια, η απόσταξη του εντελώς απαραίτητου, η αίσθηση της αναζήτησης της πεμπτουσίας της μορφής ή/και του περιεχομένου. Από τις προτάσεις **ακαριαία αφηγήματα, διήγημα αστραπή, μικροτεχνίες, στιγμιαίες ή τηλεγραφικές μυθοπλασίες ή αφηγήματα, μικροαφήγηση,** από την επιθυμία να διατηρηθεί ένας όρος που να απεικονίζει τον ιδανικό συνδυασμό που επιχειρεί αυτό το νέο είδος, δηλαδή συντομία και άρτια αφηγηματική μυθοπλασία, καταλήξαμε στον όρο **μικρομυθοπλασία,** φέροντας πλήρη ευθύνη για την τελική επιλογή.

Το πρόθεμα *μικρο-* από το αρχαίο και νέο επίθετο *μικρός* έχει κυριολεκτική (περιορισμένος, ανεπαρκής, σύντομος, νεαρός [νήπιο, νεογνό αν πρόκειται για το ουδέτερο γένος]) και μεταφορική έννοια (ασήμαντος, ανίσχυρος, ανάξιος λόγου, ταπεινός, φτωχός, κλπ). Θεωρήσαμε ότι ανταποκρίνεται πλήρως στην αινιγματική, παιγνιώδη, αμφίσημη (θαυμαστό, ολοκαίνουριο είδος στα πρώτα του βήματα ή παρωχημένο;) και παράδοξη φύση (το μικρό/ το μέγα) που του αποδίδεται. Ο προβληματισμός, ωστόσο, παραμένει ανοιχτός.

Ο όρος **μικρομυθοπλασία (microfiction)** απαντάται σε μεγάλο τμήμα της διεθνούς βιβλιογραφίας όπου το πρόθεμα ***μικρο-*** *(micro-)* σε αντίστιξη με το ***μακρο*** - (*macro-*) τείνει να επικρατήσει ως αναγνωρίσιμο στις περισσότερες γλώσσες. Επιπλέον, μέχρι στιγμής ενώ όλες οι έρευνες κινούνται συγκριτικά με άλλα είδη, η μικρομυθοπλασία εξετάζεται ταυτόχρονα

[10] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/taytotita/ 30/5/13

[11] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002

[12] http://www.openbook.gr/2012/03/tweet-stories.html 29/2/13

στο διαχρονικό και συγχρονικό άξονα και διατηρεί ακόμα στενούς δεσμούς με άλλα λογοτεχνικά είδη μικρής φόρμας με έμφαση στη συντομία, όπως το μύθο και το διήγημα. Ένα εντελώς διαφορετικό όνομα θα συνεπαγόταν απόλυτη ρήξη με αυτά και δε θα ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα. Ακόμα και ο ευφυής όρος **flash fiction,** τον οποίο επινόησε ο James Thomas[13] το 1992 διατηρεί δεσμούς με την έννοια της μυθοπλασίας (fiction), αποφεύγοντας τον γενικότερο όρο *αφήγηση* (narration), η οποία μπορεί να μην είναι μυθοπλαστική.
Για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο **σύγχρονη μικρομυθοπλασία** ως αντίστοιχο του αγγλικού **micro/flash fiction** και του ισπανόφωνου **micro/minificción.** Ο προσδιορισμός ***σύγχρονη*** χρησιμοποιείται για να τη διακρίνει από τη μικρομυθοπλασία με τη διαχρονική της έννοια και κατά περίπτωση, χρησιμοποιούνται και ως **συνώνυμοι** οι όροι **μικροδιήγημα, υπέρμικρο διήγημα** και **μπονζάι.**

## 1. 3 Διεθνείς απόπειρες ορισμού της μικρομυθοπλασίας

Στο παρόν κεφάλαιο θα χαρτογραφήσουμε τις επικρατέστερες στάσεις που υιοθετούνται σε διεθνές επίπεδο ως προς τον ορισμό και το όνομα αυτού του νέου είδους, με σκοπό να αναδείξουμε την πολυφωνία που μέχρι στιγμής έχει οδηγήσει μόνο στην προσωρινή σύσταση των ταξινομητικών οδηγών, τυπολογικών προσανατολισμών και των αφηγηματικών δανείων που παρουσιάζονται αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο.

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας διαπιστώσαμε ότι έχουν διαμορφωθεί **τρεις στάσεις** κριτικών, ερευνητών και συγγραφέων όσον αφορά τον ορισμό του είδους. Αυτή η ασύμμετρη κατάσταση, δηλαδή ο πρωτοφανής κριτικός πλουραλισμός για ένα ρηματικό ανάπτυγμα που μπορεί να είναι έως και δύο μόλις λέξεις, όπως το «φάντασμα» του **Samperio** συνοψίζεται στην εύστοχη διαπίστωση του Jerome Stern,[14] για τη ***micro fiction***, όπως πρώτος αποκαλεί αυτό το νέο είδος, ότι «*αποτελεί μία πρόκληση, ένα πρόβλημα στην αφήγηση».* Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία μοιάζει με μαύρο κουτί στο μικρότερο και ταχύτερο όχημα πλοήγησης στην ιστορία της λογοτεχνίας. Οι προβληματισμοί αυτοί είτε αποτρέπουν πολλούς ερευνητές,

[13] Shapard Robert, James Thomas,(eds.), *Sudden fiction, American Short-Short Stories,* Salt Lake City: Gibbs-Smith publisher, 1986
[14] Stern Jerome (ed.), *Micro Fiction: An anthology of really short stories,* New York: W. W. Norton & Company, New York 1996, σελ. 15

κριτικούς, συγγραφείς να εμπλακούν με αυτό το είδος είτε αντιμετωπίζονται ως ενδιαφέρουσα ερευνητική πρόκληση.

Στην πρώτη στάση ανήκουν αυτοί που θεωρούν ότι πρόκειται για ένα νέο λογοτεχνικό είδος, υβριδικό, μη στατικό κι επειδή ένα από τα χαρακτηριστικά του είναι η ειδολογική ευελιξία του ανάμεσα σε άλλα είδη, προχωρούν σε υποκατηγοριοποιήσεις, αποφεύγουν να το ορίσουν βάσει αφηγηματικών μεθοδολογιών και αποδέχονται ότι δε θέλει να οριστεί. Κύριο τεκμηριωτικό επιχείρημα αποτελεί η πρωτοφανής πληθώρα των ονομάτων, των υποειδών, των μεταλλάξεων από ήπειρο σε ήπειρο, ακόμα και από περιοχή σε περιοχή στην ίδια χώρα. Σε αυτή την κατηγορία θεωρούμε ότι ανήκουν οι περισσότεροι κριτικοί, ερευνητές και συγγραφείς από τη διεθνή βιβλιογραφία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το Πανεπιστήμιο του Chester, που εκδίδει ένα από τα εγκυρότερα ηλεκτρονικά περιοδικά καταγραφής και παραγωγής του είδους, το *Flash –The International Short –Short Story Magazine.* Εκεί καταγράφονται επισήμως τουλάχιστον δεκατρία διαφορετικά ονόματα, επομένως γίνεται αποδεκτή η πολυμορφία: *Flash fiction, micro fiction, sudden fiction, postcard fiction, minute fiction, drabble, byte, ficlet, 69er, nano fiction, 55 fiction, furious fiction,[ …] the short-short story*[15]. Ο τελευταίος όρος, φαίνεται να είναι ο παλιότερος που έχει διατηρηθεί. Πρωτοεμφανίστηκε στο αμερικανικό περιοδικό *Collin's Weekly* (Ν. Υόρκη, έτος ίδρυσης 1888) που άρχισε το 1925 να εκδίδει αφηγήματα της μισής σελίδας και στη συνέχεια υιοθετήθηκε και από άλλα περιοδικά. Σε σχετική έρευνα του Nelles William, καθηγητή στο πανεπιστήμιο Massachusetts στο Dartmouth, ο όρος διατηρείται περίπου μέχρι το 1951 για διηγήματα από 1.000 έως 2.000 λέξεις, άρχισε να σπανίζει, σχεδόν να χάνεται, έως το 1976 κι επανεμφανίστηκε με την άνθηση της πολύ μικρής φόρμας τα ακόλουθα χρόνια[16], αλλά πάντα σε στενή σχέση με το διήγημα.

Στην ισπανόφωνη κριτική απαντώνται ονόματα όπως *relato hiperbreve, microficción, Minificción, microcuentos, microrrelatos, textículos, bonsais, relatos mínimos, ficción súbita,* κ.α. Ο Μεξικανός θεωρητικός Lauro Zavala, ο οποίος, παρά τις ορισμένες θεωρητικές ανακολουθίες που εντοπίζονται στις εκτενείς αναλύσεις του, (βλ. κεφάλαιο 1.4), έχει συμβάλλει στην καταγραφή των δεκάδων υποειδών στο Μεξικό, χώρα με μεγάλη παράδοση

[15] http://www.chester.ac.uk/flash.magazine/ 19/3/13
[16] Nelles William, *Microfiction: what makes a very short story very short*, στο Narrative, Vol. 20, n. 1, The Ohio University Press, January 2012, σελ. 90, διαθέσιμο στο http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v020/20.1.nelles.html 6/11/12

στο είδος και οι προβληματισμοί του ανοίγουν νέα κριτικά ζητήματα. Σε άρθρο του επισημαίνει ότι το διαδίκτυο έχει συνεισφέρει στη διάδοση κι εξάσκηση της μικρής φόρμας, ενώ ορίζει την *minificción* (εναλλάξ με τους όρους *microficción*, *microtexto* ή *minicuento*[17]) ως "*la narrativa que cabe en el espacio de una página*"[18] *(«η αφήγηση που χωράει σε μια σελίδα»*). Ο Zavala, θεωρεί ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία θα αποτελέσει το εμβληματικό είδος της λογοτεχνίας του 21ου αι.[19]. Ωστόσο διαπιστώνει ότι, προς το παρόν, η απόπειρα ορισμού και απόδοσης ενός ευρέως αποδεκτού ονόματος προσκρούει ταυτόχρονα σε έξι βασικά προβλήματα: **γένους** (είναι διηγήματα;), **αισθητικής** (είναι λογοτεχνία;), **έκτασης** ( πόσο σύντομα μπορεί να είναι;), **ονόματος** (πώς τα αποκαλούμε;), **τυπολογίας** ( πόσοι τύποι πολύ σύντομων διηγημάτων υπάρχουν;) και **φύσης** του κειμένου (γιατί είναι τόσο σύντομα;)[20]. Τους βασικούς αυτούς θεωρητικούς προβληματισμούς πλειοδοτεί η ξαφνική άνθηση του φαινομένου, όπως αυτό εμφανίζεται τα τελευταία χρόνια και στις διαδικτυακές πλατφόρμες κοινωνικών δικτύων, ή κινητής τηλεφωνίας (π.χ. ***keitai shōsetsu*** [βλ. κεφάλαιο 4.2], twitter stories των 140 χαρακτήρων, κ.α.)

Στη δεύτερη στάση ανήκουν όσοι είναι επιφυλακτικοί ως προς το αν πρόκειται για **ένα νέο** είδος ή για **πολλά διαφορετικά** είδη πολιτισμικά προσδιορισμένα, δηλαδή αν πρόκειται για μία γενική μινιμαλιστική τάση που εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους και στην αφηγηματική μυθοπλασία. Πρόκειται για ζήτημα που εξετάζεται κυρίως υπό το πρίσμα των Πολιτισμικών Σπουδών, αποδυναμώνοντας τον προβληματισμό αν υπάρχει τρόπος να οριστεί με παραδοσιακές αφηγηματικές μεθόδους και πλειοδοτώντας στο ερώτημα αν η επιστημονική κοινότητα οφείλει να το μελετήσει ως ενιαίο σύνολο ή όχι. Κοντολογίς, αν η σύγχρονη μικρομυθοπλασία κυοφορεί την πιο σύγχρονη εκδοχή της έννοιας της πολυπολιτισμικότητας. Εδώ εμπίπτουν οι επιπτώσεις της παγκοσμιοποίησης, του μεταμοντερνισμού, ανακύπτει θέμα για μείζονες και ελάσσονες εθνικές λογοτεχνίες που επεξεργάστηκαν επίσης οι Gilles Deleuze και Felix Guattari τη δεκαετία του '80 και κατά τη γνώμη μας πρόκειται για την πιο περίπλοκη προσέγγιση. Εμπλέκονται διάφορες κοινωνιολογικές και φιλοσοφικές θεωρίες, ενώ ταυτόχρονα το πεδίο μελέτης που εξετάζεται κυρίως μέσω του διαδικτύου, αλλάζει συνεχώς

---

[17] Zavala Lauro, *La minificción bajo el microscopio,* Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2006, σελ. 94, 95, 99 αντίστοιχα

[18] Zavala Lauro, *Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad,* 2010, διαθέσιμο στο http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm 2/2/13

[19] Zavala L., όπ. παρ., σελ. 5

[20] Zavala Lauro, *El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario,* 2010, διαθέσιμο στο http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm σελ. 1 (μετάφραση δική μου) 25/2/13

και με ραγδαία ταχύτητα. Εκεί που θεωρεί κανείς ότι θα βρει ***keitai shōsetsu*** στην Ιαπωνία, το συναντά στη Σουηδία με άλλο όνομα.

Στην τρίτη στάση ανήκουν όσοι θεωρούν ότι πρέπει να προσδιοριστούν κάποια όρια, μέσω λογοτεχνικής, αφηγηματολογικής, κοινωνιολογικής κριτικής, να αποκτήσει το ζήτημα κάποιες σταθερές ως προς το όνομα και τον ορισμό του και στη συνέχεια να ελεγχθεί με τα υπάρχοντα μεθοδολογικά εργαλεία, ώστε να διαπιστωθεί τυχόν ανεπάρκειά τους και να επαληθευθεί η ανάγκη για νέα.

Στην ιστοσελίδα του πανεπιστημίου του Essex επιχειρείται ορισμός της **microfiction** *«ως εναλλακτικός του flash fiction, το οποίο είναι ένα σύντομο κείμενο δημιουργικής γραφής συνήθως όχι μεγαλύτερης έκτασης από μία σελίδα. Ωστόσο, μπορεί να είναι ένα πολύ μικρότερο δείγμα δημιουργικής γραφής, περί τη μία γραμμή ή πρόταση και ιδανικά κάτω από δέκα λέξεις. Ως ψευδώνυμο της flash fiction, η microfiction αποκαλείται ενίοτε και postcard fiction αλλά ο όρος stamp fiction θα ήταν πλησιέστερος του ορισμού μας ο οποίος είναι: ένα αυτάρκες μέρος γραπτού λόγου με δέκα ή λιγότερες λέξεις»*[21]. Ως δείγματα χρησιμοποιούνται τα «παιδικά παπούτσια» του **Hemingway**, ο «δεινόσαυρος» του **Monterroso** και το «φάντασμα» του **Samperio.** Επομένως το κριτήριο είναι πρωτίστως η έκταση. Αλλά πόσο αφηγηματικά άρτιο είναι το *El Fantasma* εφόσον τυπικά δεν υπάρχει, ενώ αναφέρεται ως δείγμα σύγχρονης μικρομυθοπλασίας (*fiction*);

Εξαίρεση στη γενική εικόνα έλλειψης κριτικών μελετών στη διεθνή βιβλιογραφία που να εμβαθύνουν στο ζήτημα της αφηγηματικής αρτιότητας, αποτελεί η υποδειγματική έρευνα του αυστριακού Peters Colin[22]. Ο τελευταίος, εστιάζει μόνο στην κατηγορία της ισπανόφωνης *Minificción*, μελετά κριτικά τις τρεις επικρατέστερες τυπολογίες των ισπανόφωνων θεωρητικών Lauro Zavala, Dolores Mercedes Koch (1928-2009) και David Lagmanovich (1927-2010) και αναδεικνύει τα μεθοδολογικά τους προβλήματα. Διαπιστώνει ανεπάρκεια στις τυπολογίες τους και χρησιμοποιεί στη μελέτη του έναν συνδυασμό μεθοδολογικών εργαλείων από τους παραπάνω, καθώς επίσης από τον R.Barthes, την S.Rimmon-Kenan και τον G.Genette. Από

[21] http://www.essex.ac.uk/ldev/documents/microfiction/about_microfiction.pdf 23/3/13 (μετάφραση δική μου) Σημειώνεται ότι διατηρώ τους αγγλικούς όρους για λόγους τεκμηρίωσης της πολυφωνίας περί ενός ενιαίου ονόματος και ορισμού)

[22] Peters Colin, *Minificción: A narratological investigation,* Wien, September 2008, διαθέσιμο στο http://othes.univie.ac.at/1142/1/2008-09-10_0108124.pdf 15/12/12

την έρευνά του προκύπτει ότι, σε αυτή την ειδική κατηγορία, ταξινομούνται και δείγματα που δεν είναι αμιγώς μυθοπλαστικά, όπως η ιστορία *Clases de gymnasia,* της Αργεντινής συγγραφέως **Ana María Shua,** η οποία εκδίδει από το 1984 αποκλειστικές συλλογές μικρομυθοπλασίας και θεωρείται πρωτοπόρος στο είδος[23]. Στη συγκεκριμένη ιστορία, δίνονται οδηγίες αεροβικής γυμναστικής για δέντρα, δεν υπάρχει εξιστόρηση μιας σειράς γεγονότων από έναν αφηγητή και αμφισβητείται η αφηγηματική του αρτιότητα. Για τον Peters το θέμα που πρέπει να διευθετηθεί πρωτίστως είναι να αποφασίσει η σύγχρονη κριτική αν στην κατηγορία του νέου είδος θα εμπίπτουν και μη αφηγηματικά μυθοπλαστικά μικρά ή υπέρμικρα κείμενα, χωρίς αυτό να συνιστά αξιολογικό κριτήριο καλών ή υποδεέστερων δειγμάτων, αλλά μια οριοθέτηση, για μεθοδολογικούς λόγους. Αν δηλαδή το κριτήριο θα είναι το μέγεθος ή/και η μυθοπλαστική αφήγηση, διότι δεν μπορεί να αποκαλείται ένα είδος short/sudden/flash/micro *fiction (μυθοπλασία)* και να αμφισβητείται ή να μην υφίσταται καν το δεύτερο[24].

Με αφορμή το κείμενο των έξι λέξεων του **Hemingway,** θεωρούμε ότι υπάρχει ένα ακόμα παράδοξο που δεν διατυπώνεται ρητά και αξίζει να σημειωθεί. Ο ορισμός του είδους στο Essex ξεκινάει από το *"For sale: Baby shoes.Never worn"*, το περιοδικό Narrative[25] έχει εισάγει ειδική κατηγορία των έξι λέξεων, (***six words stories***), αλλά τουλάχιστον εμείς στην έρευνά μας, δεν εντοπίσαμε κάποια μελέτη η οποία να εξετάζει την αφηγηματική αρτιότητα ή όχι του συγκεκριμένου κειμένου. Ωστόσο, θεωρείται από τα κορυφαία παραδείγματα. Από την άλλη, το διήγημα πάλι του **Hemingway**, *A very short Story*[26] *(1924),* σύμφωνα με τον Βραζιλιάνο κριτικό και καθηγητή Guimarães José Flávio Nogueira[27], **δεν** θα πρέπει να αποτελεί δείγμα σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, αλλά δείγμα ενός εξαιρετικού, σύντομου, κλασικού διηγήματος[28]. Παρόλα αυτά, το αναλύει μαζί με τα άλλα δείγματα που θεωρεί αντιπροσωπευτικά της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας για να τεκμηριώσει την επιστημονική του υπόθεση ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία προέρχεται κυρίως από το διήγημα. Παράλληλα, όμως, ο αριθμός των λέξεών του **(750)** έχει αποτελέσει οδηγό ταξινόμησης στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, τουλάχιστον για την flash fiction, όπως αναφέρουν οι Shapard

[23] Peters C., όπ. παρ., σελ. 17
[24] Όπ. παρ., σελ. 118-9
[25] http://www.narrativemagazine.com/ 15/7/13
[26] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/04/06/ernest-hemingway-ena-poly-syntomo-diigima/ 3/9/13
[27] Guimarães, José Flávio Nogueira, *The Short-Short Story: A new literary genre,* Houston: Strategic Book Publishing and Rights (SBPRA), 2012
[28] Guimarães, J., όπ. παρ., σελ. 41

και Thomas στην εισαγωγή της αντίστοιχης ανθολογίας τους[29]. Δηλαδή, η ταξινόμηση αυτού του νέου είδους επιχειρείται με (αριθμητικό) κριτήριο ενός άλλου είδους, ώσπου να μελετηθεί περαιτέρω το ζήτημα.

Σε άρθρο του με τίτλο, ***What is Flash Fiction***[30]*,* τον Φεβρουάριο του 2013, ο Robert Shapard παρά τη συστηματική ενασχόλησή του με το είδος τα τελευταία 20 χρόνια, δεν προβαίνει σε σαφή ορισμό της, υποστηρίζοντας τη γοητεία που του ασκεί η μυστηριακή φύση της. Θεωρεί ότι η λέξη «μορφή» δεν ταιριάζει πάντα με το είδος. Πιστεύει ότι επειδή ο F.Nietzsche είχε πει ότι *«η φιλοδοξία μου είναι να πω σε δέκα προτάσεις ό, τι λένε άλλοι σε ένα βιβλίο»* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο πρώτος *«flash»* φιλόσοφος. Τέλος, υιοθετεί την άποψη της Αργεντινής συγγραφέως **Luisa Valenzuela** για το είδος: *«Συνήθως συγκρίνω το μυθιστόρημα με ένα θηλαστικό, άγριο σαν την τίγρη ή ήρεμο σαν την αγελάδα, το διήγημα με πουλί ή ψάρι, τη μικροαφήγηση (microstory) με ένα έντομο (ιριδίζον στην καλύτερη περίπτωση)»* και συμφωνεί με την έμφαση της συγγραφέως στο *ιριδίζον,* ως κάτι εντυπωσιακό που μαγνητίζει και ταυτόχρονα αποκρύπτει την πραγματική εικόνα του. Με το να αναφέρεται μεταφορικά στο είδος θεωρούμε ότι υπονοεί αυτό που διαπραγματεύτηκε στη μονογραφία της η Αγγλίδα κριτικός και συγγραφέας **Holly Howitt-Dring**, και μπορεί κάποιος να το διαπιστώσει στο άρθρο της *Making micro meanings: reading and writing microfiction*, όπως αναφέρουμε παραπάνω. Ότι δηλαδή, η micro/flash fiction δε θέλει να οριστεί[31].

Αντίθετα, η Ισπανίδα πανεπιστημιακός Irene Andrés-Suárez, που διευθύνει το ερευνητικό Fundación de la lengua Española, στο πανεπιστήμιο Neuchâtel στην Ελβετία, από τους κορυφαίους ερευνητές της ισπανόφωνης μικρομυθοπλασίας διατείνεται ότι: *«Όταν μιλάμε για μικροδιήγημα (microrrelato) αναφερόμαστε σε ένα πεζό λογοτεχνικό κείμενο, αρθρωμένο περί δύο βασικών αρχών: υπερσυντομία και αφηγηματικότητα. Αυτό σημαίνει, ότι για να ανήκει ένα κείμενο σε αυτή τη λογοτεχνική κατηγορία, εκτός του ότι πρέπει να είναι σύντομο και να είναι σε πεζό λόγο, πρέπει να αφηγείται μία ιστορία »*[32]. Η Andrés-Suárez εξηγώντας αναλυτικότερα τι εννοεί, ουσιαστικά αναφέρεται στον ορισμό της *μυθοπλαστικής αφήγησης* της Rimmon-Kenan και του G.Genette, δηλαδή τη ρηματική αναπαράσταση ενός ή περισσοτέρων

---

[29] Thomas James & Shapard Robert*, Flash Fiction Forward - 80 very short stories*, 1st ed., W.W. Norton & Company, New York – London, 2006, σελ. 12

[30] http://flashfiction.net/2013/02/what-is-flash-fiction-robert-shapard-james-thomas.php 5/7/13

[31] Howitt-Dring, H., Making micro meanings: reading and writing microfiction', *Short Fiction in Theory and Practice* 1: 1, 2011, σελ. 57, διαθέσιμο στο http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/fict/2011/00000001/00000001/art00005?token=00551cb5666404cbdce7383a4b3b25702a7b755f3138432c4963662a726e2d58464340592f3f3b575f45c 6/11/12

[32] http://www2.unine.ch/irene.andres 13/7/13 (μετάφραση δική μου)

γεγονότων (δηλαδή κάτι που συμβαίνει και που όταν συμβαίνει κάτι αλλάζει) από έναν ή περισσότερους αφηγητές, τη σύγκρουση και τη λύση[33], που ανάγεται στο αριστοτελικό τριμερές της αρχής-μέσης-τέλους μιας ιστορίας, που θα πρέπει να έχει πλοκή, σύγκρουση και λύση/κάθαρση. Αυτή η θέση της παρουσιάστηκε στο *IV Congreso Internacional de Minificción 2006 (Neuchâtel)* που διοργάνωσε η Andrés-Suárez[34] και το Fundación de la lengua Española και φαίνεται ότι βρίσκει ανταπόκριση ανάμεσα στους ισπανόφωνους κριτικούς, ενώ ενδέχεται να αποφέρει σύντομα μεθοδολογικά και θεωρητικά αποτελέσματα. Ωστόσο, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι δε διαφέρει από τον ορισμό κάθε αφηγηματικής μυθοπλασίας και το νεοφανές έγκειται τελικά στον επιτυχημένο συνδυασμό της με την εξαιρετική συντομία.

Σε παρόμοιο πλαίσιο κινείται και το Πανεπιστήμιο του Potsdam, στη Γερμανία. Εκεί, ο καθηγητής του Ottmar Ette[35], ο οποίος έχει εισηγηθεί και την ίδρυση του νέου επιστημονικού πεδίου Νανοφιλολογίας (γερμ. Nanophilologie), στηριζόμενος στο πεδίο της μακράς ισπανόφωνης παράδοσης της *microficción, minificción, microrrelato* και σε συνεργασία με άλλους καθηγητές της ισπανόφωνης ακαδημαϊκής κοινότητας, διαπιστώνει την έλλειψη ανάλογων μεθοδολογικών εργαλείων στις υπάρχουσες γραμματολογικές σπουδές και στις αφηγηματολογικές θεωρίες, οι οποίες φαίνεται να αδυνατούν να:

- ερμηνεύσουν επαρκώς τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της μικρομυθοπλασίας με τις ποικίλες εκδοχές της στις διάφορες κουλτούρες και στις διάφορες μορφές μικροτεχνίας (από τη λογοτεχνία και τη μουσική, ως τον κινηματογράφο και τις πλαστικές τέχνες),
- κατηγοριοποιήσουν τις φόρμες, τις διαδικασίες και τις αφηγηματολογικές λειτουργίες, αναδεικνύοντας τους ισχυρούς συσχετισμούς και τις ρευστές οριοθετήσεις ανάμεσα στα δεκάδες υποείδη που προκύπτουν συνεχώς μέσα από την τεράστια μαζική παραγωγή τους στην έντυπη και ηλεκτρονική εκδοχή,
- εγκαθιδρύσουν αφηγηματικές τάξεις σύμφωνα με προσιδιάζοντα αφηγηματικά γνωρίσματα, εφόσον δεν υπάρχει ευρέως αποδεκτή τυπολογία σύμφωνα με την οποία θα μπορούσε να οριοθετηθεί το πεδίο έρευνας, βάσει κειμενικής έκτασης ή βάσει χρόνου ανάγνωσης ή ειδολογικών χαρακτηριστικών, κ.α.

---

[33] Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*, 2nd edit., New York: Routledge, 2002, σελ. 3, 16

[34] http://www2.unine.ch/irene.andres/page-27373.html#cid240720 1/7/13

[35] http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/ette/veranstaltungen/07-11-23.html 1/7/13

Συμπερασματικά θα λέγαμε, ότι από τα παραπάνω και από το σύνολο της μελέτης μας τεκμηριώνονται δύο στοιχεία: αρχικά το προφανές ότι το ζήτημα ορισμού παραμένει ανοιχτό. Παράλληλα, όμως, στοιχειοθετείται μερικώς και ο λόγος που συμβαίνει αυτό, τουλάχιστον ως προς τα υπάρχοντα μεθοδολογικά σχήματα και αφορά στην περίπλοκη φύση αυτού του νέου είδους λόγου που εμπλέκει όλα τα μέρη μιας αφηγηματικής κατάστασης. Γι' αυτό και πιστεύουμε ότι, παρά τη συστηματική προσπάθεια εκατοντάδων ακαδημαϊκών προγραμμάτων κι εργαστηρίων δημιουργικής γραφής παγκοσμίως να το οριοθετήσουν, να βρουν τους εσωτερικούς μηχανισμούς λειτουργίας του, να συλλάβουν το πνεύμα του και να το διδάξουν, εξακολουθούν να είναι ελάχιστα τα καλά δείγματα, συγκριτικά με την πρωτοφανή μαζική παραγωγή του για τα μέχρι τώρα γνωστά δεδομένα της λογοτεχνίας.

Στο συμπέρασμα αυτό πλειοδοτεί και η περίπτωση του "*For sale: Baby shoes.Never worn",* η πιο αγαπημένη ιστορία και του ίδιου του **Hemingway**. Η ιστορία αυτή αποτελείται από έξι απλές λέξεις, μακριά από κάθε λεκτική εκζήτηση, αφηγηματική καινοτομία, ή θεματική πρωτοτυπία. Στο εξαιρετικό άρθρο του Amihud Gilead, *How few words can the shortest story have*[36], τονίζεται ότι διαπραγματεύεται ένα σύνηθες θέμα: την ξαφνική απώλεια ενός βρέφους, του οποίου τα αφόρετα παπούτσια πωλούνται. Όλα όσα **δεν** λέει αυτή η ιστορία των έξι λέξεων είναι εκείνα που το διακρίνουν. Πέθανε, απήχθη, χάθηκε ή σκοτώθηκε το βρέφος; Υπάρχουν εναπομείναντες συντετριμμένοι γονείς; Αυτοί ή κάποιοι άλλοι πωλούν τα αφόρετα βρεφικά παπούτσια, που συμβολίζουν την αρχή της αυτονομίας του ανθρώπου και τα πρώτα του βήματα; Και γιατί πωλούνται; Αδιαφορία γονέων ή απόλυτη ανέχεια; Και το πιο *παράδοξο*: ενώ δεν αναφέρεται πουθενά η λέξη «απώλεια», η συντριπτική πλειοψηφία των αναγνωστών το θεωρούν ως δεδομένο, λόγω της αρχής της αιτιότητας, διότι σε ποια άλλη περίπτωση πουλάει κανείς αφόρετα βρεφικά παπούτσια; Σε πολλές, θα απαντήσει κάποιος, τώρα που μόλις σημειώθηκε το παράδοξο, αλλά είναι γεγονός ότι με την πρώτη, ανυποψίαστη ανάγνωση, οι περισσότεροι πέφτουν σε μια ευφυέστατη διανοητική και συναισθηματική παγίδα: η ξαφνική απώλεια ενός βρέφους προκαλεί συναισθηματική εμπλοκή με το θέμα που *ίσως* υπαινίσσεται αυτό το κείμενο των έξι πιο απλών λέξεων που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να αφηγηθεί κανείς μια παρόμοια εντελώς ρεαλιστική ιστορία. Αυτή η ιστορία των έξι λέξεων, θεωρούμε ότι αποτελεί την επιτομή της θεωρίας της κορυφής του

[36] Gilead Amihud, *How few words can the shortest story have,* Philosophy and Literature, Vol. 32, No 1, April 2008, σελ. 119-129

παγόβουνου του Hemingway, και αποτελεί το συχνότερο σημείο αναφοράς και στη θεωρία που αναπτύσσεται γύρω από τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία.

Τέλος, θεωρούμε ότι η σεξπηρική φράση που παραθέτουμε όπως την έχουμε συναντήσει σε πολλούς έγκριτους ιστότοπους για τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, σε σχετικά επιστημονικά άρθρα και σε συνεντεύξεις συγγραφέων, συνοψίζει εν μέρει όλα τα παραπάνω κι εφιστά την προσοχή για μια ευρύτερη μελέτη για δύο λόγους: μπορεί διαχρονικά ήδη από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή φιλοσοφία να είχαν διατυπωθεί ανάλογοι στοχασμοί (*ουκ εν τω πολλώ το ευ, το λακωνίζειν εστίν φιλοσοφείν, vita brevis, est ars longa,* κ.α), που διατήρησαν τη σημασιολογική τους δεινότητα στο πέρασμα των αιώνων, αλλά με τη μαζική εξάπλωση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας και του ελλειπτικού λόγου φαίνεται ότι καλλιεργήθηκε συστηματικά η υλοποίησή τους προς τα τέλη του 20ου, και τις αρχές του 21ου, έχοντας αποκτήσει έως σήμερα διαστάσεις διεθνούς φαινομένου και τη σύσταση μιας νέας κοσμοθεωρίας, όπως θα αποδείξουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

*Since brevity is the soul of wit.*

W. Shakespeare, *Hamlet*

## 1.4 Ταξινομητικοί οδηγοί - Τυπολογικοί προσανατολισμοί - Αφηγηματολογικά δάνεια

Όπως είδαμε μέχρι τώρα, δεν υπάρχει μία κοινώς αποδεκτή τυπολογία. Ωστόσο, διαφαίνεται μία τάση διατήρησης του ορίου των 700 -750 λέξεων, ως αρχικό ταξινομητικό κριτήριο στην κατηγορία, συμπεριλαμβανομένου του τίτλου, που αποτελεί αναπόσπαστο οργανικό τμήμα της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Δεδομένου ότι στα κεφάλαια 4.4 και 7 θα μελετηθούν τα ελληνικά κείμενα, σε αυτό το κεφάλαιο παρατίθενται οι επικρατέστεροι προσωρινοί ταξινομητικοί οδηγοί και οι αντιφάσεις τους, βάσει των οποίων, όμως, μπορούν να μελετηθούν σε πρώτο επίπεδο και να ταξινομηθούν στη συγκεκριμένη κατηγορία. Στο τέλος του κεφαλαίου παρατίθενται και τρία μεθοδολογικά εργαλεία (έννοια διακειμενικότητας του G.Genette, showing/telling του **H.James**, διάκριση μίμησης/διήγησης [Πλάτωνα-Αριστοτέληη]) που δανείζεται συχνότερα η σύγχρονη κριτική από την αφηγηματολογία, ενσωματώνοντάς τα σε συγκειμενικές προσεγγίσεις, που ενδέχεται να αναπροσαρμοστούν σε μια νέα τυπολογία.

## Οι ταξινομητικοί οδηγοί

Στην ανθολογία των καλύτερων πολύ σύντομων διηγημάτων της Αμερικής, με τίτλο *Flash Fiction Forward, 80 very short stories*, συμπεριλαμβάνεται η ιστορία της **Έρσης Σωτηροπούλου,** *Ο Κύριος Νίκος Νίκου*[37]. Στον πρόλογο οι δύο επιμελητές αναφέρουν ότι διατήρησαν το όριο των **750** λέξεων για να μπορέσουν να συλλέξουν παρόμοια κείμενα και να τα ανθολογήσουν, έχοντας υπόψη το διήγημα του **Hemingway**[38]**,** όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1.3. Με αυτό το κριτήριο, τα κείμενα που συμπεριλαμβάνονται στο Παράρτημα Μελέτης, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα (πίν. 1), αν ήταν να συμπεριληφθούν σε μια ανθολογία, θα ήταν σε μια αντίστοιχη ανθολογία *flash*, όπως σε αυτή που συμπεριλαμβάνεται *Ο Κύριος Νίκος Νίκου. Με* εξαίρεση τη *Γραμματική (**847** λέξεις)*, που θα μπορούσε να θεωρηθεί sudden σύμφωνα με την τυπολογία τους και το Vita Brevis (**4** λέξεις), που θα μπορούσε να ανήκει στην κατηγορία της microfiction, όπως την ορίζει το Πανεπιστήμιο του Essex.

**Πίνακας 1 Τα κείμενα που περιλαμβάνονται στο Παράρτημα Μελέτης**

| **Τίτλος** | **Αρ. Λέξεων** |
|---|---|
| **Οι Δαναΐδες** | 32 |
| **Ο πειρασμός** | 228 |
| **Τα διόδια** | 184 |
| **Tout simplement** | 272 |
| **Διαστολή του Χρόνου** | 341 |
| | 487 |
| **Ουρανία και Νάξα** | 258 |
| **Τα μακριά χέρια** | **4** |
| **Vita Brevis** | |
| **(ένα πρωί ξύπνησε…)** | 201 |
| **(έχουμε εδώ για…)** | 322 |
| **Disperato ma non Troppo** | 214 |
| **Κόντρες** | 677 |

[37] Thomas J. & Shapard R., (ed.), *Flash Fiction Forward, 80 very short stories*, W. W. Norton & Company, New York, 2006, σελ. 208, μτφ. Στρατής Χαβιαράς

[38] Το σημείωμα των επιμελητών υπάρχει στην ιστοσελίδα του περιοδικού Πλανόδιον, σε μτφ. του Βασίλη Μανουσάκη στο http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/category/%CF%83%CF%85%CE%B3%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B5%CE%B9%CF%83/2-2-%CF%83%CE%B5-%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B5%CF%83-%CE%B3%CE%BB%CF%89%CF%83%CF%83%CE%B5%CF%83/shapard-robert/ 4/8/13

| | |
|---|---|
| **Ξανθιά πατημένη** | 219 |
| **Φόβος** | 213 |
| **Password** | 115 |
| **Αστείο** | |
| **Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει** | 681 |
| | 599 |
| **Σουβενίρ** | 78 |
| **Ήλιος με δόντια** | 414 |
| **Γιούτα** | 236 |
| **Άντζελο** | 289 |
| **Δέρμα** | 108 |
| **Κεφάλια** | 113 |
| **Ο κύριος Νίκος Νίκου** | 417 (**478** στην αγγλική μετάφραση) |
| **Η επίσκεψη** | 319 |
| **Γραμματική** | **8 4 7** |
| ***5** | 164 |
| ***6** | 113 |
| ****(ιστορία) σελ. 47-8** | 382 |
| ****(διάλογος) σελ. 200-1** | 185 |

[Σημείωση: *πρόκειται για την αντίστοιχη αρίθμηση των άτιτλων μικρών ιστοριών που βρίσκονται στο *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες*[39], του Μισέλ Φάις, στις σελίδες 239-248

**πρόκειται για αποσπάσματα από τα *Κτερίσματα*[40], του Μισέλ Φάις]

Οι Thomas J. και Shapard R. διευκρινίζουν, ωστόσο, ότι η μικρή έκταση δεν αποτελεί το βασικό κριτήριο για να θεωρηθεί ένα λογοτεχνικό κείμενο flash fiction. Ταυτόχρονα απαιτείται βάθος και σαφήνεια. Ό, τι επιχειρείται να ειπωθεί στο κείμενο πρέπει να είναι αξιόλογο και κατ' επέκταση να μπορεί να αποτυπωθεί στη μνήμη του αναγνώστη. Παράλληλα, όπως επισημαίνει στον πρόλογο ο Richard Bausch -ένας από τους συγγραφείς που παρουσιάζονται στην ανθολογία - για να έχει το flash το επιθυμητό αποτέλεσμα πρέπει το θέμα του να είναι πολύ μεγαλύτερο από το μέγεθος του κειμένου, δηλαδή να είναι περίπλοκο, να έχει βαθύ νόημα. Η ιστορία που αφηγείται το κείμενο παρουσιάζεται έτσι ως ένας πυρήνας από τον

[39] Φάϊς Μισέλ, *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες*, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 2000

[40] Φάϊς Μισέλ, *Κτερίσματα,* Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2012

οποίο μπορεί να προκύψει κάτι πολύ μεγαλύτερο σε έκταση, αναλυτικότερο ως προς τα γεγονότα, την πλοκή και τους χαρακτήρες. Αυτή ακριβώς η δυνητικότητα της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, να φέρει χαρακτηριστικά πυρήνα εκτενέστερου αφηγήματος, σε πολύ μικρή έκταση, αναγνωρίζεται από όλους σχεδόν τους συγγραφείς τα κείμενα των οποίων μελετώνται στην παρούσα εργασία και ανιχνεύεται και στα κείμενά τους, όπως θα φανεί στο κεφάλαιο 4.4.

Με βασικό το όριο των **750** λέξεων μαζί με τον τίτλο, το λογοτεχνικό περιοδικό *Πλανόδιον,* απηύθυνε κάλεσμα συμμετοχών σε ένα εγχείρημα καταγραφής της ελληνικής τάσης προς το υπέρμικρο διήγημα το 2010, το οποίο έτυχε ευρείας συμμετοχής και είχε ως αποτέλεσμα τη διάκριση 37 συμμετοχών, γνωστών και νέων συγγραφέων και την έντυπη έκδοσή τους σε δύο τεύχη (αρ. 51 και αρ. 52) με κύριο τίτλο *Ελληνικό Μπονζάι*[41], 1ο και 2ο μέρος. Στο πλαίσιο αυτής της εγχώριας προεξάρχουσας και συστηματικής προσπάθειας συλλογής, καταγραφής και παρουσίασης της μικρομυθοπλασίας στη σύγχρονη και παλιότερη μορφή της, επισημαίνεται από την πλευρά του εκδότη και των επιμελητών, **Η. Νικοπούλου** και **Β. Μανουσάκη**, η ιδιοσυγκρασιακή φύση του υπερμικρού διηγήματος. Δεν πρόκειται απλώς για ένα σύντομο αφήγημα, δε σημαίνει ότι κάθε μικρό κείμενο είναι *μπονζάι*, όπως χρησιμοποιεί τον όρο το *Πλανόδιον*. Το *μπονζάι* προκύπτει ως συνιστώσα πολλών παραμέτρων που εκπορεύονται ταυτόχρονα από την συγγραφική προθετικότητα, την ένταση που εσωκλείει, τη σωστή ρύθμιση στην εξέλιξη του αφηγηματικού υλικού (αφηγηματική οικονομία) και τον αντίκτυπο που προκαλεί. Το *μπονζάι* φέρεται να στοχεύει παράλληλα στην πνευματική πρόκληση και την ψυχαγωγία, καλώντας και τον αναγνώστη να συμμετέχει είτε καλύπτοντας όσα παραμένουν άρρητα, είτε κάνοντας τις αναγωγές που απαιτούνται για να πληρωθούν οι προϋποθέσεις της επιτυχίας του.

Μία εναλλακτική τυπολογία, με βάση πάλι αριθμητικό κριτήριο, αυτή του Lauro Zavala, όπως παρουσιάζεται συνοπτικά και στο άρθρο του *El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario*[42] *(Το υπέρμικρο διήγημα: προς ένα νέο λογοτεχνικό κανόνα),* προτείνει τη διάκριση σε τρεις κατηγορίες σύντομων διηγημάτων (*cuentos breves*):

1. το σύντομο (*el cuento corto*) (1.000-2.000 λέξεις)

[41] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/12/04/giannis-patilis-istories-bonsai/ 29/7/13 και http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/planodion-trechonteychos/ 29/7/13

[42] Zavala Lauro, *El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario,* 2010, διαθέσιμο στο http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm 4/3/13

2. το πολύ σύντομο (*el cuento muy corto)* (200 – 1.000 λέξεις)

3. το υπέρμικρο *(el cuento ultracorto)* (έως 200 λέξεις)

Παρατηρούμε ότι ο Zavala αντιστοιχεί τη δεύτερη κατηγορία (*cuento muy corto [πολύ σύντομο διήγημα, 200-1.000 λέξεις]* με το *flash fiction*[43], ενώ την πρώτη κατηγορία (*cuento corto [σύντομο διήγημα, 1.000-2.000 λέξεις])* με το *short short* ή *sudden fiction.*[44]

Ωστόσο, μία τέτοια αυστηρά αριθμητική κι επιφανειακή ταξινόμηση θεωρούμε ότι εμπίπτει επίσης στην προσπάθεια κάθε ερευνητή της μικρής φόρμας να περιορίσει το πεδίο έρευνας για να μπορέσει μόνο να εμβαθύνει και είναι δύσκολο να εφαρμοστεί. Στην εκτενή μελέτη του όπου αναγκαστικά τοποθετεί την μικρή φόρμα της σύγχρονης μεξικανικής λογοτεχνίας κάτω από ένα «μικροσκόπιο» καταγράφει αμέτρητα υβριδικά υποείδη, πολλά από τα οποία εντοπίζονται και στο διαδίκτυο σε άπειρες ιστοσελίδες και blogs, όχι μόνο ισπανόφωνα, αλλά σε πλήθος γλωσσών. Όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1.3, ορίζει τη minificción (εναλλάξ με τους όρους *microficción*, *microtexto* ή *minicuento* ) ως την «*αφήγηση που χωράει σε μια σελίδα».* Σύμφωνα με αυτόν τον ορισμό δημιουργείται σύγχυση ως προς το τι εννοεί με τη λέξη *σελίδα* (τι μεγέθους, έντυπη ή ηλεκτρονική;). Ταυτόχρονα αναιρεί τη δική του τριμερή ταξινόμηση βάσει της καταμέτρησης των λέξεων, η οποία, όπως αντιλαμβάνεται κανείς, ούτε πρακτική είναι, ούτε δόκιμη: για να αποφανθεί τι διαβάζει ένας αναγνώστης οφείλει να μετρήσει τις λέξεις, ενώ στην περίπτωση που ένα μικροδιήγημα κινείται στα όρια (π.χ. 210 λέξεις) δεν είναι βέβαιος πού να το ταξινομήσει. Επιπλέον, με την αριθμητική αυτή ταξινόμηση φαίνεται ότι ο καθοριστικός παράγοντας είναι ο αριθμός των λέξεων για τη διάκριση των τριών υποκατηγοριών. Ένα αριθμητικό αποτέλεσμα αποκτά ειδολογικό χαρακτήρα που επισκιάζει τα λογοτεχνικά κριτήρια ή την αφηγηματικότητα των κειμένων και θα μπορούσε να αφορά τόσο μυθοπλαστικά όσο και μη αφηγηματικά κείμενα τέτοιας έκτασης.

Ο Zavala, στο τέλος της μελέτης του, στο γλωσσάριο, συγκεντρώνει μια αντιπροσωπευτική ορολογία των υποειδών που έχει ανιχνεύσει στη σύγχρονη μεξικανική λογοτεχνία και παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί με διαφορετικό τρόπο τον όρο *μπονζάι,* από το Πλανόδιον: *“cuento bonsai: Término que parece aludir a la escritura poética del haiku”*[45] *(«διήγημα μπονζάι: όρος που φαίνεται να αναφέρεται στην ποιητική γραφή του χαϊκού»).* Στο κεφάλαιο

[43] Zavala L., όπ. παρ., σελ. 3

[44] Zavala Lauro, *La minificción bajo el microscopio,* Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2006, σελ. 91, 89

[45] Zavala L., όπ. παρ., σελ. 220

*Relatos policiacos y escritura bonsai (Αστυνομικές ιστορίες και γραφή μπονζάι)*[46] μελετάει επίσης τη δυνατότητα που προσφέρει η ποιητική γραφή του χαϊκού για τη λογοτεχνική αναπαράσταση ανεξιχνίαστων εγκλημάτων, αινιγματικών ηρώων και πλοκών μυστηρίου, τα οποία μέσα στην μικρή φόρμα κλιμακώνουν την αγωνία, την έκπληξη και τον απόηχο μιας επιτυχημένης ιστορίας. Παράλληλα, στο πλαίσιο της αστικής λογοτεχνίας, όπου εντάσσει την αστυνομική μυθοπλασία, θεωρεί τον συνδυασμό «αστυνομικές ιστορίες και γραφή μπονζάι» ιδιαίτερα καινοτόμο και αποτελεσματικό ως προς την πρόκληση που απευθύνει στον αναγνώστη να ακονίζει την κριτική του ματιά απέναντι στην κοινωνική βία που αφθονεί στις σύγχρονες μεγαλουπόλεις. Η συντομία και η ελλειπτική γραφή σε αυτόν τον τύπο πολύ σύντομων διηγημάτων που αποκαλεί *μπονζάι,* καταφέρνει να θέσει με αιχμηρό και άμεσο τρόπο κοινωνικά και ψυχολογικά ζητήματα κοινωνικών και φυλετικών διακρίσεων και οξύνει την πολιτική και κοινωνική κριτική του αναγνώστη.

Επίσης, στο *Los géneros de la escritura bonsai (Τα γένη της γραφής μπονζάι)*[47], χρησιμοποιεί τον όρο μπονζάι ως συνώνυμο του όρου *minificción* (πάλι εναλλάξ με τους όρους *microficción*, *microtexto* ή *minicuento)* και αναφέρει ότι «*για την επίτευξη του σκοπού μου να συνεισφέρω στη μελέτη αυτού του λογοτεχνικού είδους, του οποίου η φύση είναι παιγνιώδης και πειραματική, προτείνω την αναγνώριση ύπαρξης πέντε τουλάχιστον τύπων εξαιρετικά σύντομων κειμένων, οι οποίοι περιλαμβάνουν περισσότερα από πενήντα υποείδη»*[48]*.* Αυτή η τοποθέτηση του Zavala αποδεικνύει γενικά τη θέση μας ότι η οποιαδήποτε προσπάθεια ταξινόμησης προσκρούει σε μία πρωτοφανή πολυφωνία κριτηρίων και ονομάτων, την οποία δε συναντά κανείς μόνο στην τυπολογία του Zavala, αλλά παντού. Στο ίδιο πλουραλιστικό πνεύμα, όπου ο όρος *μπονζάι* καλύπτει ένα ευρύ φάσμα υποειδών μικρομυθοπλασίας, εντάσσεται και η υιοθέτησή από την ισπανόφωνη λογοτεχνική κριτική, για παράδειγμα από πανεπιστημιακούς στη Βενεζουέλα[49].

Τα παραπάνω, για τους στόχους της παρούσας εργασίας και ειδικότερα για την μελέτη που εστιάζει στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, σημαίνουν ότι ο όρος *μπονζάι* όπως εισήχθη από το *Πλανόδιον*, εντέλει, πλησιάζει στο γενικότερο νόημα που του προσδίδεται μέχρι

[46] Zavala L., όπ. παρ., σελ. 93-6
[47] Zavala L., όπ. παρ., σελ. 76-80
[48] Zavala L., όπ. παρ., σελ. 76
[49] http://ficcionminima.blogspot.gr/2013/07/curso-teoria-del-bonsai-minificcion.html 5/8/13

στιγμής. Αφορά μία μεγάλη ποικιλία υποειδών, με κοινό χαρακτηριστικό τον συνδυασμό στοιχείων όπως:

- αφηγηματική οικονομία,
- νοηματικό πλούτο,
- πρόκληση του αναγνώστη να συμμετέχει – προβληματισμός, τέρψη, συμπλήρωση ηθελημένων κενών,
- απόηχο που αφήνει στον αναγνώστη.

Τα ίδια στοιχεία όμως επισημαίνουν και οι Thomas James & Shapard Robert, στην ανθολογία τους *Flash Fiction Forward, 80 very short stories,* που συμπεριλαμβάνεται η ιστορία της **Έρσης Σωτηροπούλου,** με τίτλο *Ο Κύριος Νίκος Νίκου.* Επομένως, βάσει του ταξινομητικού κριτηρίου των 750 λέξεων κι ελλείψει άλλης έγκυρης τυπολογίας, τα κείμενα στο Παράρτημα Μελέτης, μπορεί να θεωρηθεί εκ πρώτης ότι εμπίπτουν στην κατηγορία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, ως **flash** και **cuentos cortos** και **muy cortos** και ως ***μπονζάι*** με την έννοια του περιοδικού *Πλανόδιον*.

## Οι τυπολογικοί προσανατολισμοί

Ο Nelles William κινείται προς μια πιο συγκεκριμένη κατεύθυνση οριοθέτησης ειδολογικών χαρακτηριστικών ως προς την ποιότητα και όχι την κειμενική έκταση. Στο άρθρο του, "*Microfiction: what makes a very short story very short"*[50], διαπιστώνει τις διϊστάμενες απόψεις των κριτικών στο ερώτημα : *Πόσο σύντομα πρέπει να είναι;* Διακρίνει τουλάχιστον είκοσι διαφορετικές τυπολογίες, που βασίζονται τόσο στην καταμέτρηση των λέξεων (π.χ.Zavala, Thomas, Shapard, Howe, White), όσο και στο χρόνο της ανάγνωσης (π.χ.Wilson, Coover και Anderson) και δεν προχωρά στη διερεύνηση του θέματος από αυτή την οδό. Αντίθετα, μελετώντας τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, την οποία αποκαλεί **microfiction**, ως γενική κατηγορία που συμπεριλαμβάνει όλες τις υπόλοιπες, παρατηρεί ότι οι περισσότερες ιστορίες που είναι περί των δύο σελίδων ή λιγότερο, περίπου στις **700** λέξεις, δε διαφέρουν μόνο ποσοτικά, αλλά κυρίως ποιοτικά από τις ιστορίες που υπερβαίνουν αυτό το όριο, οπότε εστιάζει στις ποιοτικές διαφορές. Κινούμενος συγκριτικά με την τυπολογία του Norman Friedman για το διήγημα, όπως την ανέπτυξε ο τελευταίος στο δοκίμιό του *What makes a*

[50] Nelles William, *Microfiction: what makes a very short story very short*, στο Narrative, Vol. 20, n. 1, The Ohio University Press, January 2012, σελ. , 87-103, διαθέσιμο στο http://muse.jhu.edu/lournals/narsummary/v020/20.1.nelles.html 30/10/12

*Short Story Short* (1958), σύμφωνα με την αριστοτελική έννοια της πλοκής, διαπιστώνει ποιοτικές αποκλίσεις σε έξι κομβικά αφηγηματικά στοιχεία: δράση, χαρακτήρας, σκηνικό, χρονικότητα (κυρίως διάρκεια και τάξη), διακειμενικότητα και κλείσιμο. Αν και αναγνωρίζει κι άλλες εξωκειμενικές παραμέτρους που συμβάλλουν στην ποιοτική διαφοροποίηση, όπως την τεχνολογική εξέλιξη των Νέων Μέσων, τη σύνδεση του σύγχρονου ανθρώπου με κάθε είδους οθόνη, εστιάζει στα έξι στοιχεία και καταλήγει στα παρακάτω συμπεράσματα για την μικρομυθοπλασία (microfiction) τα οποία συνοψίζουμε:

- αντί της έντεχνης αναπαράστασης συμπεριφορών ή αλλαγής στην αντίληψη των χαρακτήρων στο διήγημα, η δράση στη μικρομυθοπλασία είναι συνήθως πιο άμεσα φανερή και πιο ακραία, με την έννοια ότι είναι σημαντικότερη από τα δρώντα υποκείμενα, τα οποία μοιάζει να απορροφάει.
- οι χαρακτήρες είναι συνήθως ανώνυμοι ενήλικες απροσδιόριστης ηλικίας, καθώς η σκιαγράφηση των χαρακτήρων ως άτομα με μια ιστορία και συγκεκριμένες ιδιότητες απαιτεί μεγαλύτερη κειμενική έκταση. Οι χαρακτήρες, επομένως, είναι επίπεδοι, μόνο με όσες ιδιότητες λειτουργούν υποστηρικτικά του νοήματος και υποχωρούν για να κυριαρχήσει μια κατάσταση.
- η λεπτομερής περιγραφή και το ατμοσφαιρικό στοιχείο του διηγήματος αντικαθίσταται από πιο αφηρημένα περιβάλλοντα, λιγότερα διακριτά σκηνικά, πιο οικεία και πιο αντιπροσωπευτικά, καθώς η περιγραφή ενός ιδιαίτερου χώρου απαιτεί μεγαλύτερη κειμενική έκταση. Στην πλειοψηφία της μικρομυθοπλασίας το σκηνικό είναι εικονικά κενό, συχνά υπονοείται ένας ψυχικός παρά φυσικός χώρος.
- αντί της μη γραμμικής αφήγησης που συναντάται συχνά στο διήγημα, για να καλυφθούν πληροφοριακά κενά και να δοθούν επεξηγήσεις, στη μικρομυθοπλασία διατηρείται η γραμμική χρονική ακολουθία, με εστίαση στο παρόν. Ενώ και στα δύο είδη παρατηρείται η τεχνική της αρχής in medias res, στη μικρομυθοπλασία προς όφελος της αμεσότητας και της ταυτόχρονης αφήγησης σε ιστορικό ενεστώτα δε συνηθίζονται αναλήψεις και προλήψεις. Κυρίως όταν υπάρχουν επίπεδοι ανώνυμοι χαρακτήρες, χωρίς παρελθόν και μέλλον, άχρονες καταστάσεις και το μέλλον γίνεται τόσο στενό και δύσβατο, σαν τούνελ που κανείς δεν επιθυμεί να διασχίσει[51], χωρίς να αποκλείονται οι εξαιρέσεις. Κατά κανόνα, όμως, συναντάται καταιγισμός εικόνων, που

[51] Baxter Charles στο Nelles W., όπ. παρ., σελ. 95 (μετάφραση δική μου)

καλύπτουν τα αφηγηματικά κενά της ιστορίας, δηλαδή τις λεκτικές ελλείψεις[52] και η εστίαση *«στο χρόνο της εμπειρίας του κειμένου είναι ακριβώς το στοιχείο που χαρακτηρίζει αυτή τη φόρμα»*[53] .

- αν και η διακειμενικότητα είναι συνήθης και σε άλλα είδη, απαντάται σε μεγάλο βαθμό και στη μικρομυθοπλασία, συνιστώντας μια αξιοσημείωτα εκτενή υποκατηγορία, στην οποία η χρήση διακειμενικών στοιχείων (π.χ. χαρακτήρες από άλλα λογοτεχνικά, θρησκευτικά κείμενα, περσόνες του καλλιτεχνικού, πολιτικού κόσμου, κλπ) εξυπηρετεί την αφηγηματική οικονομία. Συνηθέστερη θεωρεί τη χρήση σεξπηρικών χαρακτήρων, βιβλικών προσώπων και κινηματογραφικών ηρώων και σημειώνει την εμφάνισή τους κυρίως στους τίτλους, που είναι ιδιαίτερα σημαντικοί ως προς την ολοκλήρωση του νοήματος στη μικρομυθοπλασία.
- ομοίως με την εμφάνιση διακειμενικότητας, το ξάφνιασμα, το ανατρεπτικό κλείσιμο συναντάται σε μεγάλο βαθμό. Η κριτική παρουσιάζεται διχασμένη, καθώς άλλοι θεωρούν ότι αποτελεί ειδοποιό χαρακτηριστικό της μικρομυθοπλασίας, άλλοι όχι. Στο διήγημα εξελίχθηκε ιδιαίτερα η τεχνική του ανοιχτού, αμφίσημου τέλους και συγκριτικά με αυτό, η μικρομυθοπλασία παραμένει σχετικά «κλειστή». Μια ριζική ανατροπή που φέρνει τα πάνω κάτω σε λίγες γραμμές μπορεί να οδηγήσει σε δεύτερη και τρίτη συνεχόμενη ανάγνωση, εφικτή λόγω της συντομίας του κι άκρως επιθυμητή ως δείκτης της επιτυχίας του. *«Σε ακραίες περιπτώσεις ολόκληρη η ιστορία κρίνεται από την τελευταία στιγμή»*[54].

Καταλήγοντας ο Nelles, διαπιστώνει ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία είναι, αν όχι εξπρεσιονιστική[55], τουλάχιστον φιλικά προσκείμενη σε αυτό το κυρίως καλλιτεχνικό και λιγότερο λογοτεχνικό κίνημα που εμφανίστηκε στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ου αι., με διακριτό πρωτοπόρο στη λογοτεχνία τον **F.Kafka,** στις μικρές ιστορίες του οποίου η παραβολή, η μεταφορά και η εικόνα αποτελούν τα κυρίαρχα λεκτικά σχήματα (κεφάλαιο 3.1.).

---

[52] Βλ. υποσημείωση 141, ***Έλλειψη***

[53] Shapard και Thomas στο Nelles W., όπ. παρ., σελ. 94 (μετάφραση δική μου)

[54] Nelles W., όπ. παρ., σελ. 97 (μετάφραση δική μου)

[55] **Εξπρεσιονισμός**: καλλιτεχνικό κίνημα που πρωτοεμφανίστηκε στη Γερμανία στις αρχές του 20ου αι., ανήκει στην καλλιτεχνική πρωτοπορία και συνδέεται με το μοντερνιστικό κίνημα. Στη λογοτεχνία προκύπτει ως αντίδραση στο ρεαλισμό, το νατουραλισμό και το συμβολισμό. Η επαναστατικότητά του έγκειται στην άρνηση της αληθοφάνειας και της πιστής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Προβάλλει την εμπειρική γνώση μέσω της φαντασίας, εκφράζει την έκσταση και την απόγνωση του ανθρώπου στις μεγαλουπόλεις και στις μηχανές. Η εξπρεσιονιστική διακήρυξη της διάλυσης και της αναγέννησης της κοινωνίας εμφανίζεται ως αντιπολεμική οξύτατη κοινωνική κριτική. Στο **Παρίσης Ι. & Παρίσης** Ν., *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων,* ΟΕΔΒ, έκδ. Δ', 2003, σελ. 64- 66

Ο **Kafka** για να ξεφύγει από τον ρεαλισμό χρησιμοποιεί το εξωπραγματικό ως συνθήκη, το αλλόκοτο ως δεδομένο, όπως τη μεταμόρφωση του Gregor Samsa σε απεχθές ζωύφιο. Πάνω σε αυτή τη συγκλονιστική ιδέα την οποία απεικονίζει (μεταμόρφωση ενός ανθρώπου σε τερατόμορφο έντομο) χτίζει την ιστορία του, χωρίς να δίνει εξηγήσεις, κατασκευάζοντας την καφκική ατμόσφαιρα.

Ο εξπρεσιονισμός, ως αντίδραση στο ρεαλισμό που αναπαριστά την πραγματικότητα, εκφράζει τη δυνατότητα να την αλλάξει. Ωστόσο, ο Nelles, επισημαίνει ότι το θέμα χρίζει περαιτέρω διερεύνησης, επειδή, για παράδειγμα, το στοιχείο της ανατροπής στο τέλος, που χαρακτηρίζει την πλειοψηφία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας βρίσκεται στο μεταίχμιο ιμπρεσιονισμού[56]/ εξπρεσιονισμού. Τονίζει, όμως, ότι όπως στο δοκίμιο της Suzanne C.Ferguson με τίτλο, *Defining the Short Story: Impressionism and Form*, τεκμηριώνεται ότι το διήγημα βρήκε γόνιμο έδαφος στον ιμπρεσιονισμό, ενδέχεται η μικρομυθοπλασία να αντλεί εξπρεσιονιστικά δομικά και θεματικά στοιχεία. Παρ' όλες τις επιφυλάξεις του, σημειώνουμε ότι συσχετίζει την τυπολογία που προτείνει με ένα πολιτισμικό ρεύμα, υποδηλώνοντας ότι ακόμα και τα αμιγώς μυθοπλαστικά εργαλεία (δράση, πλοκή, χαρακτήρες, ατμόσφαιρα) έχουν οργανική σχέση με γενικά αφηγηματικά εργαλεία (αφηγηματικός χρόνος, διακειμενικότητα) σε ένα ευρύτερο ιδεολογικό πλαίσιο (εξπρεσιονισμός), επιδιώκοντας ένα συγκεκριμένο αισθητικό αποτέλεσμα. Το τελευταίο, ενδέχεται να αποτελεί το *«επικαλούμενο κίνητρο»* μιας μυθοπλαστικής αφήγησης, όπως στην περίπτωση του **Proust** *«η αναπόληση τίθεται στην υπηρεσία της μεταφοράς και όχι το αντίθετο»*[57] .

Η Δανέζα πανεπιστημιακός Gitte Mose, σε μελέτη της σχετικά με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία στη Δανία[58], παραθέτει την προσπάθεια των επιμελητών Jeppe Brixvold και Hans Otto Jørgensen της ανθολογίας *Antologi af dansk kortprosa* (1998) να δώσουν μία σχηματική απεικόνιση των συγγενικών ειδών που συναπαρτίζουν το γενεαλογικό πεδίο (genrefelt) της μικρής φόρμας, την οποία μεταφέρουμε:

---

[56] **Ιμπρεσιονισμός:** όρος δανεισμένος από τη ζωγραφική ζωγράφων, όπως ο Claude Monet, του τέλους του 19ου αι. που αντιδρώντας στη φωτογραφική απεικόνιση του ρεαλισμού επεδίωξαν την απόδοση της εντύπωσης ενός προσώπου, ενός τοπίου, μιας σκηνής. Στη λογοτεχνία ιμπρεσιονιστική γραφή θεωρείται η γραφή της **Virginia Woolf,** που παρουσιάζει ένα υποκειμενικό ύφος περιγραφής και διήγησης. Τα πρόσωπα και οι καταστάσεις είναι περισσότερο αντανακλάσεις σαν σε υγρές επιφάνειες ή διαθλασμένα μέσα από αυτές. Στο **Gillepsie Michael** (ed.), *Contemporary guide to literary terms,* Boston: Houghton Mifflin Company, 2004, σελ. 99-100

[57] Genette G., *Σχήματα ΙΙΙ*, όπ. παρ., σελ. 227

[58]Mose Gitte, *Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena- Romantic Fragments,* στο **Winther Per, Lothe Jakob, Skei Hans H.** (eds), *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, Columbia: University of South Carolina Press, 2004

Σύμφωνα με τους επιμελητές, αυτό το μοντέλο οριοθετεί ένα πεδίο στο οποίο οι συνυπάρχουσες φόρμες αλληλοδανείζονται επιλεκτικά υφολογικά στοιχεία και γλωσσικά πρότυπα, χωρίς να εμμένουν 100% σε μία συγκεκριμένη σύμβαση, γι' αυτό και εντοπίζονται ανάμεικτα ποιοτικά χαρακτηριστικά και προκύπτουν υβριδισμοί. Η Mose σημειώνει πως ξεκινώντας από τη βάση προς τα επάνω παρατηρείται αύξηση μυθοπλαστικών στοιχείων[60]. Ο Guimarães στη μελέτη του αναφέρεται επίσης σε αυτό το σχήμα. Θεωρεί ότι αν είναι να συμπεριληφθεί σε αυτό και το υπέρμικρο διήγημα (short-short story, flash/sudden fiction) η θέση του είναι στην κορυφή, ως προς το βαθμό μυθοπλασίας όσο και ως προς το βαθμό επιλεκτικής ανάμειξης στοιχείων από τα υπόλοιπα, καθώς παρουσιάζει σε μεγαλύτερο βαθμό τάση πρόσμειξης με τα άλλα είδη στο ίδιο πεδίο, τάση που αποτελεί εγγενές ποιοτικό χαρακτηριστικό του[61].

## Τα αφηγηματολογικά δάνεια

Ο G.Genette αναφέρεται στην κυριολεκτική και μεταφορική έννοια της λέξης **παλίμψηστο**[62] προσπαθώντας να περιγράψει και να ερμηνεύσει συστήματα κανόνων, σχέσεων και πρακτικών που αφορούν στην ακολουθία επιρροών σε άλλες εκφραστικές περιοχές και επιχειρούν να συνδέσουν τις επιρροές αυτές μεταξύ τους. Αναφορικά με τη **διακειμενικότητα,**

---

[59] Η προσθήκη της λέξης **microfiction** στην κορυφή του σχήματος είναι δική μου

[60] Mose G., όπ. παρ., σελ. 83

[61] Guimarães J., όπ. παρ., σελ. 38

[62] *«Κυριολεκτικά **παλίμψηστο** είναι μια περγαμηνή από την οποία έξυσαν την πρώτη γραφή ώστε να χαράξουν μια άλλη, η οποία εντούτοις δεν αποκρύπτει τελείως την πρώτη»* έτσι ώστε να μπορεί να αναγνωσθεί λόγω της διαφάνειας το παλιό κάτω από το νέο. Θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει επομένως παλίμψηστα, με τρόπο μεταφορικό, ή «υπερκείμενα», όλα εκείνα τα έργα που προήλθαν από ένα προηγούμενο έργο. Στο **Hoesterey Ingeborg, *Pastiche, Cultural memory in Art, Film, Literature*,** Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2001, σελ. 13, (μετάφραση δική μου)

κάθε μυθοπλαστικός λόγος επηρεάζεται από ένα συγκερασμό στοιχείων, από προηγούμενες προσπάθειες που συνωθούνται μέσα στο νέο κείμενο. Αυτό αποτελεί μια σειρά εννοιολογικών συσχετίσεων, εκφραστικών μιμήσεων και λεκτικών αναφορών, γεγονός που ξεπερνάει την έννοια της απλής επιρροής, ή του ***pastiche***[63]. Με θεωρητική αφετηρία τον M. Bakhtin και την J. Kristeva, περνάει από το κείμενο στο διακείμενο, προτείνοντας τον περιεκτικό όρο: *«θεωρία της κειμενικής διαλεκτικότητας»* για να αναφερθεί *«σε όλα αυτά που θέτουν ένα κείμενο σε σχέση, είτε πρόδηλη, ή κρυφή, με άλλα κείμενα»*.Η διακειμενικότητα γίνεται αδιαχώριστη από τον πολιτισμό και στο πλαίσιο των νέων τεχνολογιών που εξελίσσουν τη διάδραση, από το διακείμενο οδεύουμε στο υπερ-κείμενο με οδηγούς-αφηγητές κυβερνικά συνειδητοποιημένους δημιουργούς[64].

Οι όροι **«δείχνω»** και **«λέω»** (showing - telling) είναι δύο τρόποι οργάνωσης του αφηγηματικού υλικού. Ο πρώτος χρησιμοποιείται στην περίπτωση που ο αφηγητής δεν αφηγείται τα γεγονότα, μιλούν οι ήρωές του ανταυτού, δίνεται έμφαση στο διάλογο ή την πρωτοπρόσωπη γραφή των χαρακτήρων. Στην αντίθετη περίπτωση, την αφήγηση των γεγονότων αναλαμβάνει ο αφηγητής τα οποία αφηγείται σε τρίτο πρόσωπο. Τους όρους αυτούς τους εισήγαγε ο **H. James** (1843-1916), αντιλαμβανόμενος προς τα τέλη του 19ου αι. και τις αρχές του 20ου αι. τη μετάβαση στην εποχή της υποκειμενικής πολυφωνίας και της ιδεολογικής και κοινωνικής σύγκρουσης. Στην προσπάθειά του να απαντήσει στο ερώτημα *«πώς είναι δυνατό να ενοποιηθούν τα ετερόκλητα στοιχεία της σύγχρονης ζωής και να ικανοποιηθεί η επιθυμία για σταθερότητα και ενότητα»,* θεωρεί ότι είναι προτιμότερο να δείχνει ο συγγραφέας την προσωπική του αντίληψη για τη ζωή ή τη στάση του πρωταγωνιστή απέναντι στα γεγονότα, χωρίς να επιχειρεί να μιλήσει για μία και μοναδική αλήθεια, όπως έκανε ο «παντογνώστης» αφηγητής στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα του **Flaubert**. Στο δοκίμιό του *The Art of fiction* (1884) προτείνει τις *«έννοιες της Κεντρικής Διάνοιας (Central Intelligence) και της Οπτικής Γωνίας (Point of view)»*[65]. Με την τελευταία ασχολείται η κριτική της αφηγηματολογίας έως σήμερα. Όμως, μόλις τη δεκαετία του ’70 άρχισε η αποκατάσταση

---

[63] Ingeborg Hoesterey, όπ. παρ., σελ. ix ***Pasticcio***_ *ανάμειξη ποικίλων υλικών*. ***pastiche***_ *αντιγραφή ή μίμηση στιλ,* ***bricolage*** _*όρος που εισήγαγε ο Claude Lévi -Strauss, για το καλλιτέχνημα από ό, τι υλικά έχει ο bricoleur στα χέρια του. Ο G.Genette, χρησιμοποιεί τον όρο μεταφορικά για την λογοτεχνική κριτική. Στο Palimpsestes, ορίζει το* ***bricolage*** *«την κατασκευή κάτι καινούριου από κάτι παλιό» και τον χρησιμοποιεί εναλλάξ με τον όρο pastiche, ως μια ακόμα διακήρυξη υπερ-κειμενικότητας.*

[64] Stam Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου,* μτφ. Κ. Κακλαμάνη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2004, σελ. 265, 270, 407

[65] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002, σελ. 23-27

της παράβλεψης του **James** και των υποστηρικτών του στη νεοαριστοτελική κριτική της αγγλοσαξονικής κοινότητας ότι υπάρχει ο ήρωας που βλέπει και γνωρίζει μέσα στην αφήγηση, αλλά αυτός που θα μας πει τι βλέπει και τι γνωρίζει ο ήρωας είναι ο αφηγητής, η φωνή της αφήγησης. Πρόκειται για τη διάκριση που καθιέρωσε ο G.Genette με την τυπολογία της κατηγορίας της *φωνής* και το διαχωρισμό του *ποιος βλέπει* και *ποιος μιλάει* (βλ. κεφάλαιο 6), αντί του *«ποιος βλέπει και γνωρίζει»*[66], του **James.** Η έννοια της οπτικής γωνίας, ως αναφαίρετο δικαίωμα του καθενός να διατηρεί τη δική του, υποκειμενική άποψη, έχει επιβιώσει έως σήμερα ως κοινή αντίληψη.

Οι όροι *«δείχνω»* και *«λέω»* αποτέλεσαν τους κύριους ρυθμιστές της μυθιστορηματικής αισθητικής στην αγγλοσαξονική κριτική. Ωστόσο, σύμφωνα με τον G.Genette *«καμία αφήγηση δεν μπορεί να δείξει ή να μιμηθεί την ιστορία που αφηγείται[…] η μόνη αφηγηματική μίμηση είναι η ψευδαίσθηση της μίμησης»* επειδή χρησιμοποιεί τη γλώσσα ως ρηματικό μέσο και η γλώσσα δε μιμείται, αλλά σημαίνει[67]. Η λιτότητα και η απογύμνωση που χαρακτηρίζουν «τα παιδικά παπούτσια» του **Hemingway,** όλα όσα **δεν** λέει η ιστορία, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, είναι που του αποδίδουν τον χαρακτηρισμό του κανονιστικού παραδείγματος του showing[68], της «σκηνικής τέχνης»[69] που πρότεινε ο **James.** Στοιχείο που ο G.Genette θεωρεί ότι χαρακτηρίζει όλο το έργο του.
Αντίστοιχη κανονικότητα παρουσιάζουν: η επικράτηση της σκηνής, η κρίσιμη λεπτομέρεια που πάνω σε αυτή χτίζεται ολόκληρο αφηγηματικό οικοδόμημα, στο έργο του **Joyce** και η διαφάνεια του αφηγητή του **Flaubert**, όπου στη *Μαντάμ Μποβαρύ* είναι μεν παντογνώστης, αλλά δε βγαίνει έξω από την ιστορία, γι' αυτό ο Genette τον αποκαλεί ψευδο- Flaubert, καθώς παραμένοντας στην ιστορία, την κάνει πειστικότερη και πιο αληθοφανή, δίνοντας την εντύπωση ότι αναπαριστά την πραγματικότητα[70].

Ουσιαστικά, όλα τα παραπάνω ανάγονται στη διάκριση **μίμησης/διήγησης** στην αφηγηματική ποίηση που επιχείρησαν ο Πλάτωνας[71] (*Πολιτεία*) και ο Αριστοτέλης (*Ποιητική*),

---

[66] Όπ. παρ., σελ. 27

[67] Genette G., Σχήματα ΙΙΙ, όπ. παρ., σελ. 233-4

[68] Genette G., Σχήματα ΙΙΙ, όπ. παρ., σελ. 236

[69] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης,* όπ. παρ., σελ.25

[70] Genette G., Σχήματα ΙΙΙ, όπ. παρ., σελ. 236

[71] Για τον Πλάτωνα *λέξις* είναι ο τρόπος του λέγειν και *λόγος* αυτό που λέγεται. Η *λέξις* διαιρείται σε μίμηση και απλή διήγηση. Στην καθαρή μίμηση, υπάρχει ευθεία αναπαράσταση, μόνο διάλογος ή δραματικός μονόλογος, ο ποιητής προσποιείται ότι είναι η φωνή κάποιου άλλου προσώπου που μιλάει, όπως στο θέατρο. Στη μικτή μίμηση η προσποίηση εναλλάσσεται ανάμεσα στη βασική φωνή του αφηγητή και στις άλλες φωνές, όπως στην

κεντρικό ζήτημα μέχρι σήμερα, που αφορά την αφηγηματική πεζογραφία, αλλά και κάθε αφηγηματικό τρόπο ή έγκλιση, γι' αυτό και τα όριά τους επανεξετάζονται τακτικά. Ο G.Genette, μελετά τη διάκριση και των δύο φιλοσόφων στο δοκίμιό του *Τα όρια της διήγησης* και θεωρεί ότι η μίμηση των αρχαίων είναι διήγηση και ότι διήγηση είναι *«ο μόνος τρόπος που γνωρίζει η λογοτεχνία ως αναπαράσταση»*[72]. Υιοθετώντας τη διάκριση του Πλάτωνα στο *Σχήματα III*, εξετάζει τους τρόπους μετάδοσης του λόγου (απλή διήγηση, μίμηση, μικτή),καταλήγοντας, όπως είδαμε παραπάνω, ότι η αφήγηση δεν μπορεί να είναι ποτέ καθαρή μίμηση. Στο πλαίσιο της ανοιχτής ποιητικής του, όπου η λογοτεχνία νοείται ως σύστημα ανοιχτό σε αναπροσαρμογές, θέτει συνεχώς τον προβληματισμό πώς μπορεί η διήγηση να φτάσει το μέγιστο βαθμό καθαρότητας, αναζήτηση που θεωρεί ότι διέπει και το έργο του **Hemingway.**
Επειδή, στη διεθνή βιβλιογραφία ο **Hemingway** θεωρείται ένας από τους κύριους προδρόμους της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας κάνουμε επίσης εκτενέστερη αναφορά στην αφηγηματική τεχνική του στο κεφάλαιο 4.1, αλλά και διάσπαρτα σε όλη την παρούσα εργασία . Αυτό που συμπεραίνουμε, όμως, είναι ότι πολλοί κριτικοί στις αναλύσεις τους κινούνται με βάση την αφηγηματική τεχνική του Hemingway - την οποία ο G.Genette συνδέει με την πλατωνική και αριστοτελική διάκριση μίμησης/διήγησης - κι ελέγχουν κατά πόσο τα δείγματα που μελετούν πλησιάζουν ή αποκλίνουν από αυτή, γι' αυτό και παρουσιάσαμε τα κεντρικά της σημεία.

## 1.5 Σύνοψη

Σε αυτό το κεφάλαιο οριοθετήσαμε το πεδίο μελέτης της παρούσας εργασίας, διατυπώνοντας τα ερευνητικά ερωτήματά μας με βάση τα κύρια συστατικά και το κύριο ζητούμενο της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, δηλαδή τη σύντομη μυθοπλαστική αφήγηση. Παρουσιάσαμε τους προβληματισμούς περί ορισμού και ορολογίας σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Ελλείψει μιας κοινώς αποδεκτής τυπολογίας και μιας σειράς ταξινομητικών κριτηρίων, συγκεντρώσαμε από τη διεθνή βιβλιογραφία τα επικρατέστερα εργαλεία ανάλυσης αυτού του νέου είδους που

---

Οδύσσεια άλλοτε μιλάει ο Όμηρος (ως αφηγητής) και άλλοτε ο Οδυσσέας (ως ήρωας) για να αφηγηθούν την ιστορία του τελευταίου. Στη διήγηση ο αφηγητής διηγείται με τη φωνή του μια ιστορία, έχει αφομοιώσει στο λόγο του τις άλλες φωνές , όπως ο Όμηρος που σε τρίτο πρόσωπο και από την οπτική γωνία του Χρύση διηγείται τη συνάντηση του τελευταίου με τους Αχαιούς στην πρώτη ραψωδία της Ιλιάδας. Στο **Genette G., Marin L., Mathieu-Colas M.,*Τα όρια της διήγησης*,** μτφ. 'Ελενα Θεοδωροπούλου, Εκδόσεις ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα 2010, σελ. 17-25

[72] Genette G., Marin L.,Mathieu-Colas M., όπ. παρ., σελ. 24-25

εμπεριέχουν και μερικά αφηγηματολογικά δάνεια και παρουσιάσαμε κριτικά τα σημαντικότερα από αυτά. Καταστήσαμε σαφές ότι με αυτά τα εργαλεία θα επιχειρήσουμε μία πρώτη μελέτη περίπτωσης των ελληνικών κειμένων που συναπαρτίζουν το Παράρτημα Μελέτης, ώστε να ανιχνευθούν τυχόν συγκλίσεις τους με τα δείγματα που μελετήσαμε στη διεθνή βιβλιογραφία σε έντυπη και ηλεκτρονική μορφή.

Από όσα εκθέσαμε παραπάνω, καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι το φαινόμενο της μικρομυθοπλασίας βρίσκεται εν εξελίξει, σε μια διαρκή μεταβολή, αποτελεί ένα διεθνές φαινόμενο και συνιστά ένα πολυπρισματικό πεδίο μελέτης. Κάθε προσπάθεια ταξινόμησης αποδεικνύεται ανεπαρκής, προβληματική και ταχύτατα παρωχημένη. Προσκρούει σε μια πρωτοφανή ποικιλία σύντομων κειμένων, η οποία εκτείνεται κι εξελίσσεται συγχρονικά σε ένα ερευνητικό πεδίο που ξεπερνά όλα τα όρια της έντυπης λογοτεχνικής παραγωγής και χάνεται στο δαιδαλώδες του διαδικτύου: των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, των twitter, των sms, blogs, chatter bots, και στην περιπλοκότητα της ηλεκτρονικής λογοτεχνίας, όπως διαπιστώνεται από τα καταγεγραμμένα είδη της κυβερνολογοτεχνίας στην ιστοσελίδα του Οργανισμού Ηλεκτρονικής Λογοτεχνίας (Electronic Literature Organization[73]). Για τους παραπάνω λόγους, η έρευνά μας αφορά **μόνο την έντυπη μορφή** των λογοτεχνικών κειμένων αυτού του είδους και σε αυτήν εστιάζει και στην ελληνική περίπτωση, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα τον καταλυτικό ρόλο που διαδραματίζει η ψηφιακή τεχνολογία στην εξάπλωση και την συνεχή αναπροσαρμογή του είδους σε νέα δεδομένα. Γι' αυτό το λόγο η αναφορά μας σε αυτά δε λείπει, αντίθετα τονίζει, όπου κρίνεται απαραίτητο, τις επιδράσεις που ασκούν στη διαμόρφωσή της. Εξάλλου, όπως έχουμε διευκρινίσει και στην εισαγωγή, χωρίς το διαδίκτυο θα ήταν αδύνατο να κάνουμε την «πανοραμική λήψη» που επιχειρούμε γενικά αλλά και ειδικά στο κεφάλαιο 4.2.

[73] http://eliterature.org/about/ 7/5/13

# 2. Η μελέτη του φαινομένου της μικρομυθοπλασίας

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρούμε την κριτική και συνοπτική παρουσίαση των συχνότερων συσχετισμών του φαινομένου ανάδυσης της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας με ευρύτερα θεωρητικά πλαίσια. Συγκεκριμένα, θα παρουσιάσουμε τις επιστημολογικές και μεθοδολογικές απόπειρες που γίνονται διεθνώς μέσω συνεδρίων, ακαδημαϊκών προγραμμάτων Δημιουργικής Γραφής και διαγωνισμών προκειμένου να αποκτήσει η σύγχρονη μικρομυθοπλασία έγκυρο θεωρητικό υπόβαθρο. Στη συνέχεια θα δούμε πώς συμμετέχει σε αυτές τις προσπάθειες το ευρύτερο κοινό. Τέλος, θα μελετήσουμε τις αναγωγές του φαινομένου στο κίνημα του Ρομαντισμού και του Μινιμαλισμού, και θα παρουσιάσουμε τον αντίλογο που στηρίζεται στη διαχρονική καλλιέργεια της μινιμαλιστικής γραφής. Όπως θα αναφέρουμε και στο τέλος του κεφαλαίου, δε θα αναλύσουμε την αναγωγή του φαινομένου στον μεταμοντερνισμό, διότι το κατά πόσο το φαινόμενο υπάγεται ή όχι στη μετανεωτερικότητα ή στο φιλοσοφικό κίνημα του μεταμοντερνισμού ανάγεται στην ευρύτερη θεωρητική διαμάχη νεωτερικότητας και μετανεωτερικότητας και το ζήτημα θα αποτελούσε αντικείμενο μιας ξεχωριστής μελέτης. Επίσης, δημιουργούνται ανυπέρβλητες αντιφάσεις, επειδή μεγάλο τμήμα της διεθνούς κριτικής διατείνεται ότι το νεοφανές της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας δεν έγκειται στην αποσπασματικότητα και στη θραυσματική γραφή, αλλά στην διαπίστωση ότι πρόκειται για ολοκληρωμένα μυθοπλαστικά αφηγήματα, άρτιες μικρογραφίες ενός αθέατου μικρόκοσμου. Ωστόσο, θα καταθέσουμε μία σύντομη προσωπική μας κριτική του φαινομένου, ως συμπέρασμα του συνόλου της μελέτης μας.

Στόχος αυτού του κεφαλαίου είναι να εντοπιστούν τα σημαντικότερα σημεία που στοιχειοθετούν αλλαγή σκέψης και τεκμηριώνουν την υπόθεση ότι πρόκειται για ένα νέο είδος λόγου με διαστάσεις διεθνούς φαινομένου, καθώς, κατά την προσωπική μας θέση, η σύγχρονη μικρομυθοπλασία αποτελεί δίκτυο και μέσο δικτύωσης σε διαφορετικά επίπεδα, επιστημονικά και κοινωνικά.

## 2.1 Επιστημολογικές και μεθοδολογικές απόπειρες

Όπως ήδη εκθέσαμε αλλά και ως συμπέρασμα της έρευνάς μας, υπάρχουν πρωτοβουλίες για την ίδρυση ειδικού επιστημονικού κλάδου με αντικείμενο την κριτική, τον προσδιορισμό κριτηρίων αξιολόγησης προκειμένου να νομιμοποιηθεί η σύγχρονη μικρομυθοπλασία ως

αντικείμενο επιστημονικής εξέτασης. Ειδικότερα διαπιστώσαμε ότι πρόκειται για ένα δίκτυο συντονισμένων δράσεων που περιλαμβάνει ακαδημαϊκά ιδρύματα, διοργανώσεις παγκόσμιων και εθνικών συνεδρίων, επιστημονικά περιοδικά που δημοσιεύουν ειδικές μελέτες, διατυπώνουν ερευνητικά ερωτήματα και προκηρύσσουν ή εποπτεύουν διαγωνισμούς υψηλών προδιαγραφών.

Οι περισσότεροι εμπλεκόμενοι πανεπιστημιακοί διδάσκουν σε προπτυχιακά και μεταπτυχιακά τμήματα, συνήθως Δημιουργικής Γραφής, τον κύριο θύλακα επεξεργασίας και διάδοσης της μικρομυθοπλασίας, η οποία λόγω της μικρής κειμενικής έκτασης, ενδείκνυται για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Πολλοί από αυτούς είναι επίσης επαγγελματίες λογοτέχνες, οι οποίοι ενσωματώνονται στην αγορά που έχει αναπτυχθεί γύρω από αυτό το νέο είδος και την τροφοδοτούν με την προσωπική τους συμμετοχή, την εκπαίδευση και τον εντοπισμό νέων ταλέντων. Ως πρωτοπόροι και ειδήμονες με επιστημονική κατάρτιση, αναλαμβάνουν την κριτική σε διεθνείς διαγωνισμούς και καθορίζουν τα κριτήρια αξιολόγησης που έχουν ήδη οδηγήσει σε εμφανή διάκριση ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή ποιότητα.

Επειδή πρόκειται για ένα τεράστιο διεθνές δίκτυο που είναι αδύνατο να παρουσιαστεί εδώ, θα αναφερθούμε συνοπτικά σε ορισμένα σημεία κομβικής σημασίας, τα οποία θεωρούμε ότι συνεπικουρούν με τα διάσπαρτα στοιχεία της παρούσας μελέτης στην τεκμηρίωση της ανάδυσης του φαινομένου όπως :

- Την πιθανότητα ύπαρξης νέου επιστημονικού πεδίου έρευνας ανέδειξε πρώτη η Κουβανέζα Dolores Mercedes Koch με τη μονογραφία της *"El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso"* που παρουσίασε στο City University of New York το 1981, ενώ το σχετικό άρθρο της στο περιοδικό *Hispamérica*, αποτελεί σημείο αναφοράς στην έρευνα του είδους διεθνώς.
- Η πρόταση ίδρυσης στο Πανεπιστήμιο του Potsdam νέου επιστημονικού πεδίου Νανοφιλολογίας (nanophilogie) με αντικείμενο την συστηματική κριτική με εξειδικευμένες νέες έννοιες βάσης για τη μεθοδολογική ανάλυση της νέας λογοτεχνικής μικρής και πολύ μικρής φόρμας πρότεινε, όπως είδαμε στην ημερίδα *Nanofilología: todo el mundo en una frase*[74] (*Νανοφιλολογία: Όλος ο κόσμος σε μία φράση*) και *Perspectivas de la nanofilologia*[75] *(Οι προοπτικές της νανοφιλολογίας)*, τον Νοέμβριο του 2007 ο διοργανωτής

[74] http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Dossier.pdf 6/6/13
[75] http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Ette.pdf 6/6/13

της, Ottmar Ette. Θεωρούμε ότι πρόκειται για πεδίο πλησίον της μικροκοινωνιολογίας ή νανοτεχνολογίας, λόγω της ειδίκευσης στη μελέτη συσχετισμών ανάμεσα σε μικρότερα υποσύνολα και τις σχέσεις τους με μεγαλύτερα. Σημειώνεται ότι εδώ, η λέξη *κόσμος*, φαίνεται να έχει την ευρύτερη έννοια της αρχαίας ελληνικής, δηλαδή *κόσμος- σύμπαν* (βλ. κεφάλαιο 3.2).

- Η διοργάνωση το 2010, από το ισπανικό Ίδρυμα Cesar Serrano Edigo του διαγωνισμού *II International Flash Fiction Competition Museum of Words,* για τον οποίο αξίζει να επισημάνουμε: τις 14.253 συμμετοχές από 89 χώρες, το πρώτο έπαθλο αξίας 10.000 ευρώ, τις 6 συμμετοχές από την Ελλάδα και τις 4 από την Κύπρο και το ζήτημα που τέθηκε για να προστεθεί το εγχείρημα στο βιβλίο Guinness.
- Η συστηματική διοργάνωση παγκόσμιων συνεδρίων στα οποία συζητούνται ειδολογικές αναζητήσεις και συγκειμενικές προσλαμβάνουσες. Το πιο πρόσφατο διεξήχθη στις 13-15 Μαίου 2013 στο Σαντιάγκο στη Χιλή, τέταρτο στη σειρά (2007, 2008, 2011), με τίτλο *IV Διεθνής Συνάντηση της Minificción* (*IV Encuentro Nacional de Minificción*), με την προτροπή που χαρακτηρίζει το φαινόμενο σε διεθνές επίπεδο,*"Sea breve, por favor"*[76] *(«Να είστε σύντομοι, παρακαλώ»).* Εκεί, συζητήθηκε η προοπτική της μικρομυθοπλασίας σε πολύ μεγάλη γεωγραφική κλίμακα, από την Ισπανία, το Μεξικό, τη Βενεζουέλα, την Αργεντινή μέχρι και τη Χιλή και η αποβλεπτικότητα στη χρήση της ως αποτελεσματικό διδακτικό εργαλείο στην εκμάθηση της ισπανικής γλώσσας. Οι προβληματισμοί που έχουν ανακύψει στη διεθνή πανεπιστημιακή κοινότητα, πέραν της ιστορικής καταγωγής και ειδολογικής ταξινόμησης της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, απασχόλησαν τους συμμετέχοντες στο 5ο Διεθνές Συμπόσιο Γενεαλογικών Σπουδών (*5th International Symposium on Genre Studies- Focus on Teaching*) στη Βραζιλία το 2009[77] (με συμμετοχές από την Γαλλία, Σουηδία, Χονγκ Κονγκ, κλπ.). Το παραπάνω θεωρητικό υλικό έχει συσσωρευτεί από ένα πλήθος προηγούμενων συνεδρίων, με πρώτο αυτό που διοργάνωσε ο Μεξικανός Lauro Zavala και διεξήχθη στο Universidad Autónoma Metropolitana de México το 1998 και συνεχιστές έγκριτους πανεπιστημιακούς ακαδημαϊκούς που ερευνούν το είδος και καταγράφουν τις εξελίξεις του, π.χ. Francisca Noguerol (Salamanca, 2002), Juan Armando Epple (Valparaíso, 2004), Irene Andrés-Suárez (Neuchâtel, 2006) y Laura Pollastri (Neuquén, 2008)[78].

[76] http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/letras-de-chile/2387-2387 27/4/13
[77] http://www.ucs.br/ucs/extensao/agenda/eventos/vsiget/ingles/apresentacao 1/5/13
[78] http://hispanismos.cervantes.es/agenda.asp?DOCN=65192 4/5/13

Από τη μελέτη μας των ανακοινώσεων των παραπάνω, κυρίως στα πιο ενημερωμένα επιστημονικά περιοδικά *Ciudad Seva*[79] και *El cuento en red*[80] και από τις κριτικές για την πρώτη απόπειρα μιας ποιητικής της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας με τίτλο *Poéticas del microrrelato (Madrid, 2010, Arco Libros),* του πανεπιστημιακού και συγγραφέα **David Roas**[81], διαπιστώσαμε ότι η ισπανόφωνη μικρομυθοπλασία, με μεγάλη παράδοση στο είδος, ρέπει προς τη μικρότερη δυνατή έκταση (λίγων λέξεων ή ελάχιστων γραμμών, συνήθως με τον όρο minificción), τόσο όσο να διατηρεί την αφηγηματική της αρτιότητα, όπως έχει επισημάνει και ο Robert Shapard σε σχετικό άρθρο του[82].

- Η βράβευση της **Lydia Davis** τον Μάιο του 2013, με το διεθνές λογοτεχνικό βραβείο ***The Man Booker Prize 2013***[83] σηματοδοτεί την ευρύτερη αποδοχή της μικρομυθοπλασίας στη σύγχρονη εκδοχή της. Γεγονός που θεωρούμε ότι ενδέχεται να συμβάλλει στη θέσπιση μίας νέας κατηγορίας λογοτεχνικών βραβείων, αυτή της μικρομυθοπλασίας, στο εγγύς μέλλον και σε αυτό το υψηλό επίπεδο, εφόσον ήδη θεωρούμε ότι έχει προλειανθεί το έδαφος με δεκάδες διαγωνισμούς και διακρίσεις την τελευταία δεκαετία σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, τόσο μέσω διαδικτύου (ειδικευμένες ιστοσελίδες λογοτεχνικών περιοδικών, blogs, κ.α.), όσο και μέσω πανεπιστημιακών ιδρυμάτων και ιδιωτικών εργαστηρίων. Σημειώνεται, ότι η **Davis** διδάσκει επί σειρά ετών Δημιουργική Γραφή (University of Albany, New York[84]), όπως οι περισσότεροι από τους συγγραφείς που παρουσιάζονται στο κεφάλαιο 4.2.
- Οι δημοφιλείς πανεπιστημιακοί κι επιμελητές ανθολογιών Robert Shapard και James Thomas σε συνεργασία με τον Christopher Merrill, Διευθυντή Σπουδών του International Writing Program του Πανεπιστημίου της Iowa, του πιο καταξιωμένου πανεπιστημίου παγκοσμίως στο συγκεκριμένο πρόγραμμα σπουδών (σπουδαστές του υπήρξαν δεκάδες διεθνώς αναγνωρισμένοι συγγραφείς[85], π.χ. **T. Williams, M. Strand, P. Roth, J. O' Keefe, F. O' Connor, J. Irving, R. Carver**, κ.α.), με τουλάχιστον 16 βραβεία Pulitzer σε απόφοιτούς του, προκήρυξαν διεθνή διαγωνισμό (έληξε 15 Αυγούστου 2013) προκειμένου

---

[79] http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/mini/minicuentos.htm 13/5/13
[80] http://cuentoenred.xoc.uam.mx/ 8/5/13
[81] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2013/07/29/david-roas-enas-antras-me-arches/ 3/5/13
[82] http://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/remarkable-reinvention-very-short-fiction-robert-shapard#.UhnX9qxdKz4 6/6/13
[83] http://www.themanbookerprize.com/news/lydia-davis-wins-man-booker-international-prize-2013 5/6/13
[84] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/worlds-most-concise-short-story-writer-lydia-davis-wins-booker-international-prize-2013-8627388.html 24/6/13
[85] http://www.writinguniversity.org/writers 24/6/13

να συλλέξουν δείγματα γραφής και πέραν της αμερικανικής ηπείρου[86]. Τα αποτελέσματά θα αποτελέσουν το υλικό της επόμενης ανθολογίας τους, δίνοντας το στίγμα των διεθνών εξελίξεων στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία.

- Στην Ελλάδα, υπάρχει μόνο ένα Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Δημιουργικής Γραφής στο Πανεπιστήμιο της Δυτικής Μακεδονίας, (έναρξη λειτουργίας το έτος 2008-9) με πρώτο «*Διευθυντή του Προγράμματος και Επιστημονικά Υπεύθυνο, τον αείμνηστο ποιητή και Καθηγητή* ***Δημήτριο Σουλιώτη»***[87]. Το ζήτημα των εξωακαδημαϊκών σεμιναρίων δημιουργικής γραφής που έχουν αυξηθεί τα τελευταία χρόνια αναφέρεται, αν και σε πρώιμο επίπεδο μέχρι στιγμής και στον ελληνικό χώρο, σε πολυάριθμα blogs και στο σχετικό άρθρο του συγγραφέα **Κ. Κατσουλάρη**, *Περί δημιουργικής γραφής και άλλων δαιμονίων*[88]. Μια ενδιαφέρουσα πληροφορία του άρθρου είναι ότι κατά τη διάρκεια συγγραφής του (2011) βρισκόταν σε εξέλιξη είχε σχετική δημοσκόπηση από τον ιστότοπο του www.bookpress.gr που αποτύπωνε τα δύο άκρα: την αρνητική γνώμη του ελληνικού κοινού ως προς τα σεμινάρια δημιουργικής γραφής στο 29,7%, ενώ τη θετική μόλις στο 3,8%. Ωστόσο, η μεγάλη ζήτηση του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Πανεπιστημίου, και η αθρόα προσέλευση σε σεμινάρια, έχουν αυξηθεί εντυπωσιακά από το 2011 που διεξήχθη η δημοσκόπηση στο bookpress. Το γεγονός αυτό, αποτελεί ένα δείγμα ανάδυσης του φαινομένου και στη χώρα μας. Επιπλέον, το ίδιο πανεπιστήμιο για πρώτη φορά διοργανώνει τον Οκτώβριο 2013 διεθνές συνέδριο με θέμα τη Δημιουργική Γραφή.[89] .

Στη δημιουργία αυτού του δικτύου, στην επέκτασή του μέσω του παγκόσμιου ιστού και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, οι επικριτές του είδους αποδίδουν την ξαφνική και μαζική εξάπλωσή του και την **υβριδική** του τάση, να κινείται, δηλαδή, στα όρια διάφορων ειδών διαρκώς μεταλλασσόμενο και μη κατατάξιμο, ως αμφιβόλου αμιγούς λογοτεχνικής προέλευσης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Αμερικανό συγγραφέα **Jason Stanford**, ο οποίος ασκεί δριμύτατη κριτική στο εύστοχο άρθρο του *Who wears short shorts? Micro stories and*

---

[86] http://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/remarkable-reinvention-very-short-fiction-robert-shapard#.UhnIPKxdKz4 3/6/13
Και http://www.commonwealthwriters.org/flash-fiction-wanted/ 18/7/13
[87] http://dim-grafi.uowm.gr/ 5/7/13
[88] Κατσουλάρης Κώστας, *Περί δημιουργικής γραφής και άλλων δαιμονίων,* 09-09-2011, διαθέσιμο στο http://www.bookpress.gr/stiles/sintaktikon/creative-writing-and-other-demons/ 3/4/13
[89] http://dim-grafi.uowm.gr/index.php/synedrio-2013 5/7/13

*MFA disgust*[90]. Ο **Stanford**, σχολιάζοντας την ξαφνική και μαζική άνοδο αυτού του φαινομένου, θέτει κοινωνιολογικά και δεοντολογικά ζητήματα που ξεπερνούν τη λογοτεχνική κριτική και την αφηγηματολογική ανάλυση του είδους. Εν ολίγοις, το θεωρεί εν μέρει ως ένα κατασκεύασμα των κλειστών ακαδημαϊκών κοινοτήτων και των λευκών, μεσοαστών, συντηρητικών καθηγητών που ασκούν συστηματικά κοινωνικό ρατσισμό και αποκλείουν από τα εκπαιδευτικά τους προγράμματα τη διαφορετικότητα, την οξύνοια και όσους διαθέτουν ιδιαίτερο ταλέντο σμιλεύοντας μεθοδικά μία ακόμα διάκριση ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή λογοτεχνία μέσω της επιβολής συγκεκριμένων κανονιστικών αρχών.

## 2.2 Η συγκρότηση της κοινωνικής υπόστασης - Τα ακροατήρια

Προκύπτει, πράγματι, μια τεράστια μαζική παραγωγή από τυποποιημένα μικροαφηγήματα που διαχέονται στην έντυπη και ηλεκτρονική λογοτεχνία και που απαρτίζουν ένα ακόμα ευρύτερο δίκτυο, αυτό της διάδρασης με το συνδεδεμένο αναγνωστικό κοινό. Συχνά φαίνεται πως μετατίθεται το αξιολογικό κριτήριο από τη λογοτεχνικότητα στην τεχνική μιας στερεότυπης φόρμας. Το διαδίκτυο κατακλύζεται από οδηγούς τσέπης για τη συγγραφή flash fiction[91], ή τη διδασκαλία microfiction[92] έως on line οδηγίες επαγγελματιών συγγραφέων ή καθηγητών[93] σε επίδοξους συγγραφείς, ακόμα και στα πιο έγκριτα ηλεκτρονικά έντυπα, όπως η αγγλική εφημερίδα *The Guardian*[94]. Στο συγκεκριμένο ιστότοπο συζητούνται όλα τα παραπάνω και αποκαλύπτονται οι διαστάσεις που έχει λάβει το θέμα της (αρνητικής και θετικής) επίδρασης των ακαδημαϊκών τμημάτων δημιουργικής γραφής και των εξ αποστάσεως σεμιναρίων. Τέτοιου τύπου οδηγίες και συζητήσεις είναι αδύνατο να τις παρακολουθήσει κανείς λόγω του δαιδαλώδους του διαδικτύου, ωστόσο η συμμετοχή του κοινού στην ανάδυση του φαινομένου συνοψίζεται:

- Στην ιστοσελίδα της αμερικάνικης κυβέρνησης που αφορά στη σύγχρονη αμερικάνικη λογοτεχνία το 2008, στο άρθρο της Kathryn VanSpanckeren[95], πιστοποιείται η διάκριση ανάμεσα στο διήγημα *( **short story**)* και στο σύντομο διήγημα *(**short short story),*** τα οποία εκλαμβάνονται ως δύο διαφορετικά είδη. Το τελευταίο και νεώτερο ονομάζεται και ***sudden,*** ή ***flash fiction*** ( αποδοχή των όρων των Shapard- Thomas). Ως προς την κοινωνική υπόστασή

[90] Stanford Jason, *Who wears shorts shorts? Micro stories and MFA disgust,* story south: A Journal of Literature from the New South. Minneapolis, διαθέσιμο στο http://www.storysouth.com/fall2004/shortshorts.html 2/2/13
[91] http://matterpress.com/ 6/7/13
[92] https://people.emich.edu/dnassar1/engl444/printtowebhome.html 3/5/13
[93] http://www.guardian.co.uk/books/2012/may/14/how-to-write-flash-fiction 16/7/13
[94] http://www.guardian.co.uk/books/creative-writing?INTCMP=ILCNETTXT3487 13/7/13
[95] http://www.america.gov./st/arts-english/2008/May/20080516134208eaifas0.1100885.html# 3/1/13

του η αρθρογράφος, μεταφέροντας τη γενική άποψη, θεωρεί ότι πρόκειται για φαινόμενο, με υπέρμαχους και επικριτές (αποδοχή του διεθνούς debate): οι μεν το θεωρούν ως ένα γοητευτικό είδος με απλή, σύντομη γραφή, που καταλύει τα γεωγραφικά όρια και που αντανακλά τη μεταμοντέρνα κατάσταση και στη λογοτεχνία. Δηλαδή την τάση προς την αποσπασματικότητα, το κολάζ, τον υβριδισμό, την ανάμειξη φωνών, σκηνών και ταυτοτήτων σε μια ένδειξη πλήρους αμφισβήτησης των μεγάλων αφηγήσεων. Σε αυτό το πλαίσιο αναπτύσσεται και η πλειοψηφία της αμερικανικής flash fiction, αντανακλώντας τη σύγκρουση αφηγήσεων ανάμεσα στις ιστορίες που χρησιμοποίησαν οι τρομοκράτες και σε αυτές που πιστεύουν οι δυτικοί, μετά την 11η Σεπτεμβρίου. Οι δε επικριτές του, το θεωρούν εφήμερο σημείο των καιρών, σύμπτωμα πολιτισμικής παρακμής με αναγωγή πάλι στην 11η Σεπτεμβρίου που σηματοδοτεί την απώλεια, την απομυθοποίηση σταθερών εννοιών - θρησκεία, πολιτική, συλλογικότητα, τέχνη, φύση, θάνατος- και την υπερέκθεση του ανθρώπου στο κακό. Στην καλύτερη των περιπτώσεων, το θεωρούν δείγμα απώλειας της αναγνωστικής ικανότητας και της γενικής αδυναμίας εστίασης προσοχής. Η αρθρογράφος, όμως, υποστηρίζει ότι το είδος έχει τουλάχιστον αποκτήσει τη θέση του ανάμεσα στα άλλα είδη, ταξιδεύει εύκολα μέσω διαδικτύου κι εξυπηρετεί διδακτικούς σκοπούς (ως κείμενο ανάγνωσης και ως πρότυπο γραπτών κειμένων).

- Στη Μ. Βρετανία, έχει θεσμοθετηθεί από το 2012 ***Εθνική Ημέρα Flash Fiction (National Day of Flash Fiction - NFFD)***. Ο ιδρυτής της, Calum Kerr, υλοποίησε την ιδέα του να υπάρχει μία τέτοια ημέρα, όπως υπάρχει και *Εθνική Ημέρα Ποίησης* και βρήκε πολύ μεγάλη ανταπόκριση από πανεπιστημιακούς, συγγραφείς, κριτικούς και κοινό που συμμετέχει διαδικτυακά σε παγκόσμιο επίπεδο[96]. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι στη φετινή διοργάνωση την 22η Ιουνίου 2013 εξελίχθηκαν ταυτόχρονες παρουσιάσεις και μονοήμερα εργαστήρια σε πολλές πόλεις της χώρας (Bristol, Cardiff, Dublin, Edinburg, Shrewsbury, Manchester, κλπ) με αθρόα συμμετοχή καταξιωμένων κι επίδοξων συγγραφέων[97], πανεπιστημιακών, αλλά και κοινού.
- Αυτή η διοργάνωση στη Μ. Βρετανία, διεξήχθη στο πλαίσιο της πρώτης συντονισμένης κίνησης να οργανωθεί την ίδια ημέρα ένα παγκόσμιο γεγονός τύπου **Flash Mob**[98] σε πολλές χώρες του κόσμου ταυτόχρονα, όπως στη Νέα Ζηλανδία, όπου έχει επίσης θεσπιστεί *National Day of Flash Fiction*[99].

[96] http://www.everydayfiction.com/flashfictionblog/today-is-national-flash-fiction-day/ 4/7/13
[97] http://nationalflashfictionday.co.uk/events.html 29/7/13
[98] http://flashmob2013.wordpress.com/what-next/ 29/7/13
[99] http://nationalflash.wordpress.com/winners-2013/ 26/7/13

## 2.3 Το θεωρητικό καλειδοσκόπιο της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας

Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε μία κριτική προσέγγιση των θεωρητικών πλαισίων στα οποία τοποθετείται συχνότερα η ανάδυση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Πρόκειται για τους συσχετισμούς της με το Ρομαντισμό και την έννοια της δημιουργικότητας που πηγάζει από αυτόν και για τον Μινιμαλισμό ως κίνημα και τη μινιμαλιστική γραφή ως διαχρονική συγγραφική επιλογή. Στο τέλος του κεφαλαίου θα γίνει μία αδρή αναφορά στο κίνημα του μεταμοντερνισμού, χωρίς περαιτέρω ανάλυση, και θα δοθούν τα συμπεράσματά μας.

### Ρομαντισμός, Δημιουργικότητα

Το ζήτημα της μικρομυθοπλασίας διευρύνεται ακόμα περισσότερο αν συνδυαστεί με τη λέξη – κλειδί σε όλα αυτά, τη *δημιουργικότητα,* που υπαινίσσεται την πίστη, ή την ανάγκη για μια πίστη στη δύναμη του ανθρώπου -δημιουργού, που ανάγεται στο κίνημα του Ρομαντισμού (1800-1850) και του μεταφυσικού γερμανικού ιδεαλισμού[100].

Η αντίληψη του γερμανικού ρομαντισμού προέκυψε από τη φιλοσοφία του Immanuel Kant και την πνευματική έναντι της υλιστικής υπεροχής. Οι ιδεαλιστές θεωρούσαν *«τον κόσμο σαν ένα κρυφό και συμβολικό βιβλίο, που βασίζεται στην ένωση των αντιθέτων»*[101], σε μια αλληλοσυμπλήρωση της λογικής και του πάθους, του εξωτερικού με τον εσωτερικό κόσμο, της επιστήμης και της τέχνης, αποκλίνοντας από τον επιστημονικό ορθολογισμό του 17ου και 18ου αι. Ο Θεός αντικαταστάθηκε από το εγώ, διότι μόνο αυτό ήταν πραγματικό. Ο άνθρωπος ήταν για τους ιδεαλιστές «*ο μικρόκοσμος του μακρόκοσμου*», και αποτελούσε το σημείο σύγκλισης όλων των αντιθέσεων, με τη φαντασία του οδηγό και πηγή δημιουργίας.

Στο πλαίσιο του μεταφυσικού γερμανικού ιδεαλισμού αναπτύχθηκε ο ρομαντισμός της Ιένας, με ιδρυτές τον ποιητή **Novalis** και τους αδελφούς **August Wilchelm von Schlegel** (1767 - 1845) - που ανέπτυξε τη θεωρία της μεταφοράς και πρότεινε μια αναλογική και μαγική γνώση του κόσμου - και τον **Friedrich von Schlegel** (1772 -1829). Όπως υποστηρίζει η Gitte Mose, αυτή η κοσμοθεωρία έχει ασκήσει μεγάλη επίδραση τουλάχιστον στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία στη χώρα της[102]. Το ζήτημα φωτίζεται από μία πραγματικά πολύ ενδιαφέρουσα οπτική γωνία, εξετάζοντας για παράδειγμα το πρώτο βιβλίο της **Christina**

---

[100] Dusausoy A.-Fontaine G, *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Β', σελ. 337-351
[101] Dusausoy A.-Fontaine G, *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Β', σελ.340-1
[102] Mose Gitte, όπ.παρ., σελ. 87

**Hesselholdt**[103] (γεν. 1962), με τίτλο *Køkkenet, gravkammeret og landskebet* (*Η κουζίνα, το άλμα και το τοπίο* [μετάφραση δική μου]) ή τις μικροσκοπικές ιστορίες του **Peter Adolphsen** (γεν. 1972) (βλ. Κεφάλαιο 3.1), λόγω του συσχετισμού του με την ποίηση χαϊκού. Στην περίπτωση της **Hesselholdt** το 63 σελίδων βιβλίο αποτελείται από 40 κεφάλαια, το μικρότερο λίγων γραμμών, το μεγαλύτερο λίγων σελίδων και σύμφωνα με την Mose, *«διαφαίνεται η πίστη της γενιάς των νέων συγγραφέων στις πιθανότητες δημιουργίας σχέσεων ποικίλων τύπων ανάμεσα σε διαφορετικά στοιχεία. Μια ανάγλυφη επιθυμία να ξαναχτιστεί ο κόσμος, που ευθύνεται για τον χαρακτηρισμό αυτής της γενιάς ως "η γενιά του Lego"»*[104], που πιστεύει στις άπειρες γνωστικές δυνατότητες της ανθρώπινης διανόησης. Πίστη που δεν απαντά σε στείρες φορμαλιστικές νοητικές κατασκευές, αλλά αποπνέει ένα βαθύ, ανεξερεύνητο ρομαντισμό, ριζωμένο στη σκέψη του γερμανού γεωλόγου, ποιητή και πεζογράφου Friedrich von Hardenberg (1772-1801), που υπέγραφε με το ψευδώνυμο **Novalis**.

Ο ιδρυτής του υπαρξισμού, ο Δανός Søren Kierkegaard (1813 -1855), προσπάθησε να πορευτεί πέρα από τον Ρομαντισμό, εφόσον διέβλεψε σε αυτόν την αποκορύφωση της αγωνίας του ανθρώπου για την παράλογη ύπαρξή του. Στο φιλοσοφικό του corpus πρότεινε την αποκατάσταση του θεϊκού στοιχείου στο κέντρο της αντικειμενικής πραγματικότητας και αυτή *«την ενορατική γνώση ως πηγή αλήθειας για τον άνθρωπο».* [105] Η **Sigrid Nunez**, πολυβραβευμένη Αμερικανίδα μυθιστοριογράφος, διδάσκουσα στο Πρόγραμμα Δημιουργικής Γραφής στο Boston University ( φθινόπωρο 2013) και βιογράφος της Susan Sontag, σε συνεντεύξεις της, αλλά και σε ένα διήγημά της με τίτλο *Philosophers*[106], συνδέει τη γραφή με τον κοινωνικό ακτιβισμό του απελπισμένου σύγχρονου ανθρώπου που έχει τις ρίζες του στον υπαρξισμό του Kierkegaard. Ο τελευταίος, στην προσπάθειά του να ξεπεράσει την απογοήτευση της ανεκπλήρωτης ερωτικής σχέσης που σημάδεψε τη σύντομη ζωή του, δεν έπαψε να γράφει.

Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία συσχετίζεται με τη δημιουργικότητα, που στοχεύει στην καλλιέργεια της νοημοσύνης (ενδοπροσωπική, διαπροσωπική, λεκτική, χωρική, συναισθηματική, κλπ) και φέρει τη δυναμική μιας κοινωνικής πρακτικής, που δικτυώνει ομοϊδεάτες. Εκπορεύεται από την επιθυμία για διαφορετικότητα, για αλλαγή, από νοσταλγία

---

[103] http://www.litteratursiden.dk/forfattere/christina-hesselholdt 6/7/13

[104] Mose Gitte, όπ.παρ., σελ . 88-9

[105] Dusausoy A.-Fontaine G, *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τ. Β', σελ. 343

[106] http://www.sigridnunez.com/stories-essays.html 7/9/13

σε παλιότερες σταθερές αξίες ή από ουτοπική προδιάθεση, στοιχεία που εντοπίζονται σε πλήθος κριτικών της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας.

Παρόλα αυτά, από τη συνολική μελέτη της βιβλιογραφίας μας, προκύπτει ότι η αναγωγή στο Ρομαντισμό δε θα μπορούσε να αφορά μόνο τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, διότι συναντάται και σε πολλές κριτικές που αφορούν και άλλα είδη. Ενδεικτικά αναφέρουμε δύο περιπτώσεις: σύμφωνα με τη Linda Hutcheon, ο ναρκισσισμός των ακραίων μεταμυθοπλαστικών μυθιστορημάτων της μεταμοντέρνας τάσης που εξώθησαν την αυτοαναφορικότητα στα άκρα καλώντας τον αναγνώστη να συμμετέχει στις εσωτερικές διεργασίες της γραφής, έχει τις ρίζες του στο Ρομαντισμό. Η Hutcheon θεωρεί ότι η αποδόμηση των παραδοσιακών συμβάσεων δε συνεπάγεται απαραίτητα τον αφανισμό τους, αντίθετα, ενδέχεται να σηματοδοτεί την αναγέννηση κι εξώθηση στα άκρα τους[107]. Αυτή είναι μία θέση που εκφράζουν και πολλοί κριτικοί της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας στην οποία δε βλέπουν ένα νέο είδος, αλλά εξώθηση στα άκρα παραδοσιακών τεχνικών, ή εκλέπτυνσή τους, επικαλούμενοι ακόμα και τους γλωσσικούς πειραματισμούς και τα διανοητικά παιχνίδια, που επιχείρησε το γαλλικό Ou.Li.Po. (*Ouvroir de Littérature Potentielle)*[108], που δεν οδήγησαν σε νέα λογοτεχνικά είδη, αλλά στην ανανέωση των παραδοσιακών.

Στην παράδοση του Ρομαντισμού αποδίδει και η Mary Rohrberger την ανάδυση του διηγήματος το 19ο αι., λόγω της στενής σχέσης του κινήματος με τον λυρισμό, τη φαντασία, τους λαϊκούς μύθους και τους εθνικούς θρύλους που αποθησαύρισε ο γερμανικός Ρομαντισμός κατά τη διάρκεια της εθνικιστικής έξαρσης των λαών - περίοδος της Γαλλικής Επανάστασης και αρχές του 19ου αι. Η Rohrberger επισημαίνει ότι το κίνημα εξαπλώθηκε κι έγινε ευρύτερα γνωστό και στην Αμερική με τη συμβολή των **Poe** και **Hawthorne**, στα έργα των οποίων ο μυστικός κόσμος του παράδοξου, της αμφισημίας και του φανταστικού έδωσε νέες διαστάσεις στον Ρομαντισμό[109]. Σημειώνεται ότι ο **Poe**, θεωρείται από πολλούς κριτικούς ένας από τους προδρόμους της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας (κεφάλαιο 3.3).

---

[107] Hutcheon Linda, *Modes and forms of narrative narcissism: introduction of a typology,* στο **Onega S., Landa J.,** (edit), *Narratology: An introduction,* New York: Pearson Education Inc, 1999, σελ. 203, 206

[108] **Ou.Li.Po.** *(*Ouvroir de Littérature Potentielle, Εργαστήρι Δυνητικής Λογοτεχνίας). Ενεργή ομάδα συνεργασίας συγγραφέων και μαθηματικών, που ιδρύθηκε από τον **Raymond Queneau** το 1960 στο Παρίσι. Η συμμετοχή σπουδαίων συγγραφέων όπως οι εκλιπόντες **I. Calvino,** ο **G. Perec**, ο **J. Cortázar**, αλλά και ο εν ζωή σύγχρονος **Hervé Le Tellier**, έχει συμβάλλει στην παγκόσμια επίδρασή του μέχρι σήμερα. Βασίζεται στην έννοια του αυτοπεριορισμού που καλείται να επιβάλλει ο συγγραφέας στον εαυτό του και να εξασκήσει το ύφος του, να δοκιμάσει τις δυνατότητες του αφηγηματικού του λόγου και να μετατρέψει τη δέσμευση σε απελευθερωτική δύναμη.
http://www.oulipo.net/oulipiens/document2565.html 5/8/13

[109] Rohrberger Mary, *Origins, Development, Substance, and Deign of the Short Story,* στο **Winther Per, Lothe Jakob, Skei Hans H. (eds),** *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, σελ. 5-6

Η **δημιουργικότητα** στηρίζει και τη σύγχρονη τάση επιστροφής των ενηλίκων στα θρανία, τη συμμετοχή τους σε προγράμματα δια βίου μάθησης και την *αναζήτηση* εκπλήρωσης των νεανικών τους ονείρων, ή τη διεύρυνση του γνωστικού τους πεδίου προς επαγγελματική ανέλιξη. Σηματοδοτεί το *ένδον σκάπτε*, την αναζήτηση του προσανατολισμού, του προσωπικού μύθου, το νόημα της ζωής σε ένα ρευστό περιβάλλον. Ο όρος ***δημιουργική γραφή*** συνδυάζει τη ρομαντικής προέλευσης έννοια του *δημιουργού* με το γραπτό λόγο της *προσωπικής έκφρασης*. Η έννοια του δημιουργού, εκτός από την εύνοια προς το συναίσθημα και τη φαντασία, δίνει το έναυσμα για την αναμέτρηση με τον έσω εαυτό και την προσπάθεια να *αρθρώσει* το ανείπωτο, άλλοτε απείθαρχη κι επαναστατική και άλλοτε εσωστρεφή, μυστικιστική ή συμβολική[110]. Η προσωπική έκφραση φέρει τη σφραγίδα της κριτικής αμφισβήτησης που στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία ασκείται μέσω του γλωσσικού πειραματισμού εντός κειμενικών ορίων και των νέων συμβάσεων του ελλειπτικού και περιεκτικού λόγου.

Ο J. Derrida στο βιβλίο του *Of Grammatology* (1967) ορίζει τη γραφή *ως «κάτι που φέρει μέσα του το ίχνος μιας αιώνιας μεταβολής: τη δομή της ψυχής, τη δομή του σημείου»*[111], όχι με τη σημειολογική, αλλά με τη γραμματολογική έννοια του εγγεγραμμένου στη μη στατική, αλλά συνεχώς μεταλλασσόμενη ύπαρξη, που είναι μια αλυσίδα από διαφορετικά σημεία. Η γραφή *αλλάζει* και προκαλεί *αλλαγές* στο άτομο και την κοινωνία. Και ο ευρηματικός, ευέλικτος, δημιουργικός σπουδαστής μπορεί να είναι ο φορέας αυτών των αλλαγών.

Σύμφωνα με τους οδηγούς σπουδών των πανεπιστημιακών προγραμμάτων η **δημιουργική γραφή** στοχεύει πρωτίστως στην εκπαίδευση **δημιουργικών αναγνωστών**. Όμως, μόνο στις Η.Π.Α. στις αρχές του 80' υπήρχαν περίπου 79 προγράμματα σε κολλέγια και πανεπιστήμια, ενώ το 2009 είχαν ξεπεράσει τα 800 (822 συνολικά με 37 διδακτορικού επιπέδου) εμπλουτίζοντας το πανεπιστημιακό προσωπικό και τη λογοτεχνική παραγωγή με (θεωρητικά) επιστημονικά καταρτισμένους συγγραφείς[112]. Το κατά πόσο έχει συμβάλλει αυτό το γεγονός στη βελτίωση κι ανάπτυξη της σύγχρονης αμερικανικής λογοτεχνίας που καλλιεργεί συστηματικά και τη μικρή φόρμα που μας αφορά, βρίσκεται αυτή τη στιγμή στο επίκεντρο μιας

---

[110] Η έλευση του **Ρομαντισμού** επέφερε μερικές αλλαγές σε βασικές αξίες (ατομικότητα, καινοτομία, αμφιβολία, κίνηση [ευθύγραμμη προς τα εμπρός]), η επιστημολογία του κατέστησε θεμελιώδη την κατηγορία του *οργανισμού*, της *Ενότητας της φύσης* της αλληλεξάρτησης, του αποσπάσματος που λειτουργεί αυτόνομα αλλά και εν τω συνόλω, κλονίζοντας σταδιακά τον καρτεσιανό δυϊσμό. Στο **Monroe C. Beardsley,** *Ιστορία των Αισθητικών θεωριών,* μτφ. Δ. Κούρτοβικ- Π. Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα 1989, σελ. 234-6

[111] http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3997.pdf 24/8/13

σελ. 33-4 (μετάφραση δική μου)

[112] http://www.nytimes.com/2009/04/19/education/edlife/books-t.html?_r=1 24/8/13

άλλης θεωρητικής διαμάχης την οποία πυροδότησε το βιβλίο με τίτλο *The Program Era: Postwar Fiction and the rise of Creative Writing* (Harvard University Press, 2009) του καθηγητή Mark McGurl[113]. Ωστόσο, η σπουδή της δημιουργικής γραφής σημαίνει και σπουδή της αφήγησης, η εκλέπτυνση της οποίας έχει συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στην ολοκλήρωση της ***αφηγηματικής στροφής*** (βλ. κεφάλαιο 5) και την (ανα) κατασκευή εθνικών, οικονομικών, πολιτικών μύθων (**storytelling**). Στο Center for Narrative Studies (Washington και Maryland)[114] που απευθύνει κάλεσμα σε όσους ενδιαφέρονται να γίνουν ***change agents*** και να συμβάλλουν στη *«διαμόρφωση των ιστοριών που μας διαμορφώνουν»(shaping the stories that shape us),* η δημιουργικότητα είναι συνώνυμη με την αφηγηματική γραφή του δημιουργικού μυθοπλάστη από το λογοτεχνικό έως το εξειδικευμένο ιατρικό κείμενο.

## Μινιμαλισμός

Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία ανάγεται συχνότερα στη μινιμαλιστική τάση από ό, τι στο Ρομαντισμό, γεγονός που καθιστά δυσκολότερο το εγχείρημα μιας συνοπτικής παρουσίασης των συσχετισμών. Η πλειοψηφία των ερευνών διαπραγματεύονται τις πιθανές εκδοχές που μπορεί να έχει η εφαρμογή της μινιμαλιστικής αφηγηματικής τεχνικής της προτροπής *less is more (menos es más,* ή *sea breve, por favor,* όπως προτρέπει και η ισπανόφωνη κριτική). Ενδεικτικά, στην εισαγωγή της μονογραφίας του άγγλου Phil Greaney[115] με τίτλο *"Less is more: Literary Minimalism in American Short Story - Ernest Hemingway, Raymond Carver and Frederick Barthelme"* (2005), διερευνώνται διεξοδικά οι συσχετισμοί της μινιμαλιστικής γραφής στα διηγήματα των συγκεκριμένων συγγραφέων με το καλλιτεχνικό ρεύμα του Μινιμαλισμού που συνδέθηκε από τη δεκαετία του 1960 κι ένθεν με την εννοιολογική τέχνη. Επιχειρεί επιτυχώς διαχωρισμό των όρων *Μινιμαλισμός* ως φαινόμενο και καλλιτεχνική τάση που εμφανίζεται τότε και στη λογοτεχνία και *μινιμαλισμός* ως ενσυνείδητη συγγραφική επιλογή και κίνητρο για ένα επιθυμητό αισθητικό αποτέλεσμα που υπερβαίνει τα όρια μιας συγκεκριμένης εποχής. Θεωρεί ότι το μινιμαλιστικό αμερικανικό σύγχρονο διήγημα δεν έχει διερευνηθεί σε βάθος και δεν έχει αξιολογηθεί σωστά, λόγω της παραπλανητικής καθοδήγησης μιας μερίδας κριτικών, που από τα τέλη του '70 στηλίτευσαν μεθοδικά τον

[113] http://www.markmcgurl.com/about-5/ 2/5/13
[114] http://www.storywise.com/ 23/7/13
[115] http://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story/ 27/7/13

Μινιμαλισμό ως στείρα εκφραστική οδό. Ακόμα και ο ίδιος ο **R.Carver**, που σήμερα συγκαταλέγεται ανάμεσα στους κύριους προδρόμους της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας (βλ. κεφάλαιο 4.1), αισθανόταν αμήχανα με τον χαρακτηρισμό του μινιμαλιστή, θεωρώντας ότι ο Μινιμαλισμός δείχνει περιορισμό στο όραμα και στην εκτέλεση.

Ο Greaney παρουσιάζει τη διαμάχη ανάμεσα στους επικριτές και υποστηρικτές αυτής της τάσης στο σύγχρονο αμερικανικό διήγημα, που αφορά και την τάση για ακόμα μικρότερες φόρμες (όπως η microfiction/minificción). Στους πρώτους, που εκφράζουν μια πραγματιστική αντίληψη στον ισχυρισμό τους ότι *less is less*, ανήκει και ο John Aldridge, που στόχευσε κυρίως στην επίδραση των προγραμμάτων δημιουργικής γραφής στις Η.Π.Α. ως: υπεύθυνα για ομογενοποίηση, για καλλιέργεια της μικρομυθοπλασίας προς στείρο εκπαιδευτικό όφελος, αφανισμό της κοινωνικής ευαισθησίας, απάθεια, έλλειψη πνευματικής και συναισθηματικής κινητοποίησης του αναγνώστη, όπως ακριβώς ο Μινιμαλισμός στη γλυπτική και τη ζωγραφική εξάλειψε την πολυπλοκότητα και την αισθησιακότητα των υλικών.

Αντίθετα, ο συγγραφέας **John Barth**, με πολυετή πείρα στη διδασκαλία δημιουργικής γραφής (περίπου 22 έτη στο πανεπιστήμιο Johns Hopkins, με μεγάλη παράδοση σε αυτό τον επιστημονικό κλάδο), δημοσίευσε το 1986 άρθρο του με τίτλο, *A few words about minimalism*[116], το οποίο αποτελεί σημείο αναφοράς στην κριτική της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας (ενδεικτικά μόνο παραπέμπουμε σε δύο άρθρα[117]), διότι ξεκίνησε τη σταδιακή αποδέσμευση του καλλιτεχνικού ρεύματος από την επιλογή της μινιμαλιστικής αφηγηματικής τεχνικής ως αισθητικό αποτέλεσμα. Στο άρθρο του επιχειρείται μία διαχρονική προσέγγιση αυτής της επιλογής με αναφορές όπως: **Αίσωπος**, δελφικοί χρησμοί, επιγράμματα, αφορισμοί, *Vita brevis est, ars longa* - **Σενέκας** ο **Νεότερος**, **W.Shakespeare**, **E. Dickinson, E.A. Poe, A.Chekhov, H.James**, κίνημα Bauhaus, **R. Musil, E. Hemingway, S.Beckett, J.L.Borges, D. Barthelme, R. Coover, R. Carver, T. Pynchon,** και με δεκάδες άλλους ενδιάμεσους σταθμούς ώστε να αποδεσμευθεί η ελλειπτική, σύντομη αφήγηση και οι αμέτρητοι μετασχηματισμοί που μπορεί να χωρέσει, από το στενό πλαίσιο του Μινιμαλισμού. Σημειώνεται, ότι οι περισσότεροι από τους προαναφερθείσες συγγραφείς θεωρούνται ως πρώιμοι ή κύριοι πρόδρομοι της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, όπως θα αναφέρουμε στο κεφάλαιο 4.1.

---

[116] http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html 4/7/13

[117] http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/american_book_review/v033/33.4.sartain01.pdf 3/7/13 και http://www.seek.salford.ac.uk/user/profile/publications/view.do?publicationNum=20007 27/2/13

Σε μια σχεδόν πλήρη αποκατάσταση αυτής της παρανόησης καταλήγει ο Greaney στη μονογραφία του, συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά της συντομίας στο έργο των συγγραφέων που μελετά, μερικά από τα οποία έχουμε συναντήσει και ως ενδεικτικά της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας: αταραξία της επιφάνειας, συνηθισμένα θέματα, μη δραματικές ιστορίες, λιτή γλώσσα, μικρές προτάσεις, ελάχιστα επίθετα, αμερόληπτος, έως και απών αφηγητής, ευρύτερη χρήση διαλόγου, εστίαση στο παρόν, *«δείχνω»* όχι *«λέω»* ως κύριο μέσο μετάδοσης της αφηγηματικής πληροφορίας, κλπ.

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι κατά τη διάρκεια της έρευνας παρατηρήθηκε τελευταία και μία νέα στροφή στην Αμερική, που περιέπλεξε ακόμα περισσότερο την κατάσταση, ως **αντίδραση** στην παγκόσμια τάση σμίκρυνσης των κειμένων – μυθοπλαστικών, δημοσιογραφικών, επιστημονικών άρθρων κλπ – που πολλοί αποδίδουν στη μαζική εξάπλωση της χρήσης των Νέων Μέσων προκειμένου να προσαρμοστούν σε ηλεκτρονικές οθόνες iPhone, iPad, Kindle, και σε εφαρμογές όπως η Instapaper, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός εικονικού, **on-line κόσμου** 500-λέξεων-ή-λιγότερο. Ο δημιουργός της ιστοσελίδας Longreads.com, Mark Armstrong, ένας από τα πολλά εκατομμύρια ανθρώπων που μετακινούνται καθημερινά από και προς τη δουλειά τους σε όλες τις μεγαλουπόλεις παγκοσμίως με τα Μέσα Μαζικής Μεταφοράς διαβάζοντας **εν κινήσει** σε τρένα, λεωφορεία, πλοία, υπόγειους σιδηρόδρομους, ξεκίνησε μια ηλεκτρονική βιβλιοθήκη μέσω μιας εφαρμογής στην ιστοσελίδα του προσθέτοντας σε κάθε κείμενο την επισήμανση όχι πια μόνο του αριθμού των λέξεων, αλλά και του **χρόνου** που απαιτείται κατά προσέγγιση για την ανάγνωσή του (π.χ. 1500 λέξεις- 9 λεπτά). Το πείραμά του φαίνεται ότι βρήκε μεγάλη απήχηση, καθώς πλέον στην ηλεκτρονική μορφή έγκριτων αμερικανικών εντύπων (π.χ. Capital New York, The Atlantic, Lapham's Quarterly, Esquire, Vanity Fair) υπάρχει σχετική επισήμανση σε μερικά κείμενα ως *longreads.* Έτσι, αποκρυσταλλώνεται η διάκριση ανάμεσα σε *short* (*micro)* και *long (macro),* ενισχύοντας την οντότητα της πρώτης και αποτυπώνεται μια νέα τάση για αλλαγή στον τρόπο που διαβάζουν οι άνθρωποι on line[118], την οποία πυροδότησε η μαζική εξάπλωση της μινιμαλιστικής γραφής. Σε δεύτερο επίπεδο, φαίνεται να ενισχύεται το μέτωπο αντίδρασης απέναντι στην παγκόσμια τάση προς αυτή – εξαλείφοντας ταυτόχρονα κάθε αμφιβολία περί του αν πρόκειται ή όχι για παγκόσμιο φαινόμενο - ακόμα και στον δημοσιογραφικό λόγο, όπως υπαινίσσεται στο σχετικό άρθρο των *New York Times*, ήδη από τον Νοέμβριο του 2010[119].

---

[118] http://longreads.com/about/ 5/5/13

[119] http://gadgetwise.blogs.nytimes.com/2010/11/04/long-form-journalism-finds-an-online-friend/?_r=0 6/7/13

Ο **μεταμοντερνισμός**, είναι το ευρύτερο πλαίσιο που βρίσκεται έξω από το παρόν εγχείρημα και το πρίσμα κάτω από το οποίο τοποθετείται ο, τιδήποτε απασχολεί τη σύγχρονη κριτική πρωτίστως των ανθρωπιστικών σπουδών, όπως της αφηγηματολογίας που εξελίσσεται (βλ. κεφάλαιο 5). Στο μεταμοντερνισμό τοποθετείται συχνότερα και τεμαχίζεται και η πολυώνυμη σύγχρονη μικρομυθοπλασία για να διερευνηθούν οι εσώτεροι μηχανισμοί και η αχαρτογράφητη πολυπρισματική μορφή της, όπως προκύπτει από τις διάσπαρτες αναφορές μας σε όλη την παρούσα εργασία. Συμφωνούμε, επομένως, με την άποψη του Zavala, ο οποίος αν κι έχει τοποθετήσει τη σύγχρονη (μεξικανική) minificción στο μεταμοντέρνο πλαίσιο, διατηρεί ένα υστερόγραφο: στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν μεταμοντέρνα κείμενα ή μεταμοντέρνα κριτική. Αυτό που υπάρχει είναι το καινοτόμο στοιχείο που τα διαχωρίζει από τα προηγούμενά τους, διαφαίνεται μια α-συνέχεια, μία ρήξη, πρώτα στο κείμενο και στη συνέχεια και στην ερμηνεία του και αυτές προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε[120].

Συμπερασματικά, θα λέγαμε, ότι κατά την προσωπική μας άποψη, και από το σύνολο της διεθνούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία τείνει να αυτονομηθεί και να εγκαταλειφθεί η επιφανειακή ιδέα ότι πρόκειται για υποκατάστατο του διηγήματος, της νουβέλας ή του μυθιστορήματος ή για μία μόδα που θα ξεπεραστεί. Μερικοί κριτικοί αποδίδουν την εμφάνιση και διάδοσή του στην αδυναμία συγκέντρωσης του σύγχρονου ανθρώπου που μοιράζει το χρόνο του σε πολλές ταυτόχρονες δραστηριότητες. Γεγονός που ενέχει μία δόση πραγματικότητας, λόγω της αύξησης του ρυθμού της καθημερινής ζωής και την **οπτική αντίληψη** που έχουμε καλλιεργήσει μέσω της αλματώδους τεχνολογικής ανάπτυξης των Νέων Μέσων. Ωστόσο, θεωρούμε, ότι αν ήταν αρκετή η σύνδεση με τα Νέα Μέσα για την εξάπλωσή της, θα έπρεπε να έχει σημειωθεί μείωση των σύγχρονων επικών μυθιστορημάτων φαντασίας. Αντιθέτως, έχουν τεράστια απήχηση και συνιστούν έναν από τους επικερδέστερους κλάδους της πολιτιστικής βιομηχανίας, όπως η κινηματογραφική μεταφορά π.χ. του *Άρχοντα των δαχτυλιδιών*, του **John Tolkien**, του *Χάρι Πότερ,* της **J. K. Rowling**, της σύγχρονης σκανδιναβικής αστυνομικής λογοτεχνίας, κλπ. Ξοδεύουμε, πράγματι, μεγάλο μέρος της ζωής μας μπροστά σε μικρές και μεγάλες οθόνες που αντιπαραθέτουν την εικόνα με το λόγο. Η **εικόνα** στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία λειτουργεί όπως η λεπτομέρεια στο διήγημα. Συχνά σε αυτή εστιάζει, σε μια απλή ή σύνθετη αστραπιαία εικόνα και τη

[120] Zavala Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción,* Spain: Espuela de Plata, 2004, e-book, διαθέσιμο στο http://www.academia.edu/3267489/Cartografias_del_cuento_y_la_minificcion σελ. 17, 20/2/13

φωτίζει μεταφορικά ή μετωνυμικά (συνεκδοχικά)[121]. Η **οπτικότητα** της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας φαίνεται ότι αποτελεί ειδοποιό εγγενές στοιχείο της και θα μπορούσε να μελετηθεί εκτενώς στο εγγύς μέλλον, εφόσον οριστικοποιηθούν τα εν εξελίξει ειδολογικά και μεθοδολογικά ζητήματα που έχουμε εξετάσει έως τώρα. Πράγματι, η εστίασή της στη στιγμή της εμπειρίας του κειμένου, η ανάγλυφη οπτικότητά της στοχεύει στην αποτύπωσή της στη μνήμη του αναγνώστη και στη συμμετοχή του ως προς τη συμπλήρωση των κενών, όπως αναφέρεται και στην εισαγωγή των ανθολογιών των Shapard -Thomas. Αυτό το χαρακτηριστικό της θυμίζει κατά πολύ τη θεωρία του Gilles Deleuze για τον κινηματογράφο, αν αντικαταστήσει κανείς τη λέξη *κινηματογράφος* με τη *σύγχρονη μικρομυθοπλασία*: με την τεράστια δυνατότητα που προσφέρουν οι ψηφιακές τεχνολογίες, το σύγχρονο πλάνο *«κοιτάζει προς δύο κατευθύνσεις: προς κάποια σημεία μέσα στο κάδρο και προς ένα ευρύτερο αναπτυσσόμενο σύνολο εκτός κάδρου. Ο κινηματογράφος* [αντίστοιχα και η σύγχρονη μικρομυθοπλασία]*, όπως η συνείδηση, τεμαχίζει τα φαινόμενα της αντίληψης, τα αναδιοργανώνει και δημιουργεί νέα, μεταβατικά σύνολα ή ολικότητες».* Εντέλει, το σύγχρονο μοντέλο **χρόνος-εικόνα** διευρύνει την πολιτική διάσταση του κινηματογράφου [της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας]. Ο κινηματογράφος [Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία ] του παραγωγού [του συγγραφέα] μεταβάλλεται σε κινηματογράφο [μικρομυθοπλασία] του θεατή [αναγνώστη], αλλά κυρίως η οθόνη [αντίστοιχα το σύντομο κείμενο που χωράει ολόκληρο σε μια οθόνη] γίνεται η **παλίμψηστη μνήμη**[122].

Επιπλέον, εκτός από υβριδικό είδος δε φαίνεται να είναι αμιγώς γεωγραφικά και πολιτισμικά προσδιορισμένο, εφόσον έχει πολλούς διαφορετικούς τύπους ακόμα και στην ίδια χώρα, όπως είδαμε χαρακτηριστικά το παράδειγμα στο πανεπιστήμιο του Chester. Ο υβριδισμός του θεωρούμε ότι δεν αφορά μόνο τη γλώσσα, την εκφορά του αφηγηματικού του λόγου, ή τις αφηγηματικές τεχνικές του. Αφορά και το γεγονός ότι εμφανίζεται και αναπαράγεται τόσο στην έντυπη όσο και στην ηλεκτρονική λογοτεχνία ***παράλληλα*** και μάλιστα παγκοσμίως, δηλαδή ασκεί και δέχεται επιρροές από διάφορα πολιτισμικά περιβάλλοντα και από διάφορα μέσα (γλώσσα - εικόνα) ***ταυτόχρονα,*** που είναι πρωτοφανές. Ενδεχομένως, αυτό το τελευταίο στοιχείο να ευθύνεται κυρίως για την αντίσταση που κρατάει ως προς τον ορισμό του και την υποταγή του σε συγκεκριμένους λογοτεχνικούς κανόνες, αλλά και για τη μαζική απήχησή του, την εγγενή διαλεκτική του, που του προσδίδει πολιτική διάσταση και το διαφοροποιεί από τα

---

[121] Stern Jerome (ed.), *Micro Fiction: An anthology of really short stories,* New York: W. W. Norton & Company, New York, 1996, σελ. 71

[122] Stam Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου,* μτφ. Κ. Κακλαμάνη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2004, σελ. 324-330

υπόλοιπα είδη. Θεωρούμε ότι μεταφέρει αναζωογονημένο το *πνεύμα* μιας ελεύθερης λογοτεχνικής φόρμας, ή τουλάχιστον, σηματοδοτεί την *αναζήτηση* ενός τρόπου απελευθέρωσής της από τον φορμαλισμό και τους λογοτεχνικούς κανόνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πώς εκλαμβάνεται το είδος στην ισπανόφωνη κριτική αποτελεί ο τίτλος του άρθρου του Cadavid 'Alvaro: *El discolo, licencioso, tránsfuga, e imprevisible relato mínimo de Monterroso*[123] (*Το ανυπάκουο, ακόλαστο, επαναστατικό, απρόβλεπτο υπέρμικρο διήγημα του Monterroso*). Επομένως, φαινομενικά δε διαφέρει και πολύ από άλλες πανομοιότυπες ***αναζητήσεις,*** όπως για παράδειγμα από τον γαλλικό συμβολισμό.

Μένει να αποδειχθεί εάν πρόκειται για μια ακόμα καλλιτεχνική αναζήτηση ενός νέου τρόπου έκφρασης με ρηματικά μέσα, προσανατολισμένης προς την εκλέπτυνση αφηγηματικών τεχνικών για την μυθοπλαστική κατασκευή ενός κόσμου και όχι την απλή αναπαράσταση της πραγματικότητας.Ιδέα της οποίας απολήξεις διαφαίνονται και στη θεωρία της αποδόμησης του J.Derrida και της ριζικής αμφισβήτησης των παραδοσιακών κανόνων που αφορούν στη δημιουργία και στην ανάγνωση ενός κειμένου, που διέπει και το φιλοσοφικό ρεύμα του μεταμοντερνισμού.

## 2.4 Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό μελετήσαμε το φαινόμενο ανάδυσης της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας κι επιλέξαμε να παρουσιάσουμε κριτικά τις προσπάθειες που καταβάλλει η διεθνής επιστημονική κοινότητα να το εντάξει στους κόλπους της. Σε όλη αυτή την κινητοποίηση, δείξαμε πόσο σημαντικό ρόλο παίζει η συμμετοχή του κοινού με την ευρύτερη έννοιά του, καθώς συμμετέχει σε ακαδημαϊκά προγράμματα, ιδιωτικά σεμινάρια, αναπαράγει και στηρίζει την εξάπλωση και τη διάδοση του είδους μέσω προσωπικών blogs, συνεισφέροντας στη συνεχή μεταβολή του νέου αυτού είδους. Παράλληλα, ελέγξαμε τις αναγωγές που επιχειρούν πολλοί κριτικοί στο κίνημα του Ρομαντισμού και του Μινιμαλισμού. Εντοπίσαμε τα στοιχεία που πλειοδοτούν στην άποψη ότι η μινιμαλιστική γραφή δεν αποτελεί κάτι νεοφανές, αλλά η καινοτομία οφείλεται στο γεγονός ότι έχει πάρει μαζικές διαστάσεις, υπόθεση που τεκμηριώθηκε σε αυτό το κεφάλαιο και διατρέχει όλο το παρόν εγχείρημα και θα θεμελιωθεί και στο Κεφάλαιο 4. Τέλος, κατέστη σαφές ότι η αναφορά στο μεταμοντέρνο πλαίσιο χρίζει ειδικής μελέτης.

---

[123] Cadavid, Álvaro, *El díscolo, licencioso, tránsfuga e imprevisible relato mínimo de Monterroso*, Quimera, n.º 211-212, 2002, σελ. 60-61

# Μέρος Β’

# 3. Η ιστορία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας & εκλεκτικές συγγένειες με άλλα αφηγηματικά είδη

Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τους συχνότερους εκλεκτικούς συσχετισμούς που αναπτύσσει η σύγχρονη μικρομυθοπλασία με την παραβολή, το επίγραμμα, το χαϊκού, τον μύθο, το παραμύθι και το διήγημα, όπως τους εντοπίσαμε στη διεθνή βιβλιογραφία. Για την πληρέστερη ανάδειξη των συσχετισμών φωτίζουμε ορισμένα στοιχεία που δανείζεται συχνότερα η σύγχρονη μικρομυθοπλασία από αυτά τα ταξινομημένα είδη, τα οποία προσεγγίζουμε διαχρονικά στο βαθμό που είναι απαραίτητο για να παρουσιάσουμε κριτικά τη συγχρονική τους διάδραση με το νέο είδος. Αυτό σημαίνει ότι στην διαχρονική παρουσίαση των ταξινομημένων ειδών, απομονώνονται μερικά μόνο ποιοτικά χαρακτηριστικά τους και δίνεται έμφαση σε κάποια τμήματα των σύνθετων ορισμών τους που σχετίζονται περισσότερο με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Η επιλογή αυτών των στοιχείων απορρέει εν μέρει από τη διεθνή βιβλιογραφία, αλλά στοιχειοθετεί και την κριτική μας, διότι έχουμε συναντήσει και συσχετισμούς που δεν τεκμηριώνονται και συνεπώς είτε απλώς τους αναφέρουμε για λόγους πλήρους κάλυψης της κριτικής πολυφωνίας, είτε δεν τους αναφέρουμε καθόλου. Επομένως, δεν επιχειρούμε παρουσίαση και ορισμό των ειδών, αλλά των συσχετισμών τους με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία.

Επίσης, σημειώνεται, ότι τα εμβόλιμα αποσπάσματα ή δείγματα γραφής των ξένων κι Ελλήνων συγγραφέων που παρατίθενται κατά τη διάρκεια της παρουσίασης των παραπάνω συσχετισμών επιτελούν διττή λειτουργία: αφενός αποτελούν τεκμηριωτικό υλικό της θέσης μας που θα αναπτυχθεί εκτενώς στο κεφάλαιο 4.4 - ότι και η ελληνική λογοτεχνία διατηρεί στενές σχέσεις με τη μικρομυθοπλασία στην παραδοσιακή και σύγχρονη μορφή της, οπότε συμπαρουσιάζεται με τις διεθνείς τάσεις. Αφετέρου υποβοηθούν στην εξοικείωση με τα κείμενα μελέτης που θα αναλυθούν διεξοδικά στα κεφάλαια 4.4 και 7. Τα υπόλοιπα εμβόλιμα αποσπάσματα λειτουργούν ενισχυτικά της παρουσίασης των θέσεών μας, είτε επειδή τις συνοψίζουν, είτε επειδή τις τεκμηριώνουν περαιτέρω.

Από τον ποιητικό λόγο επιλέγουμε να σταθούμε στο επίγραμμα και στο χαϊκού, ως τα πιο συχνά σημεία αναφοράς. Πολλά επιστημονικά άρθρα από τη μία πλευρά τονίζουν τη στενή σχέση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας με την ποίηση, από την άλλη, δεν αναφέρονται σε κάποιο συγκεκριμένο είδος της, όπως συμβαίνει και στις εισαγωγές των ανθολογιών των Shapard- Thomas. Για αυτό το λόγο, μελετήσαμε το έργο όλων των ξένων συγγραφέων που θεωρούνται εκπρόσωποι της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας και που παρουσιάζονται στο κεφάλαιο 4.2. Επίσης, μελετήσαμε τις ανθολογίες που συμπεριλαμβάνονται στη βιβλιογραφία μας, αλλά και πλήθος άλλων συγγραφέων που παρουσιάζουν το έργο τους στις ειδικευμένες ιστοσελίδες έγκριτων αγγλόφωνων και ισπανόφωνων λογοτεχνικών περιοδικών (Narrative, World Literature Today, Three penny review, Web del Sol, Flash, Flash fiction net, Smokelong, Ciudad Seva, Literatura, κλπ.). Θεωρούμε, επομένως, ότι αυτά τα δύο είδη ποίησης είναι τα πιο κοντινά στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία.

Τέλος, διευκρινίζεται ότι στο παρόν κεφάλαιο δεν εξετάζουμε το θέμα καταγωγής του είδους, διότι κάτι τέτοιο θα προϋπέθετε πρωτίστως να έχει οριστεί το τι ακριβώς είναι. Αντιθέτως, όπως είδαμε μέχρι τώρα και ειδικά στο κεφάλαιο 1, είναι κοινώς αποδεκτό μέχρι στιγμής, (Shapard -Thomas, Zavala, Andrés-Suárez, Koch, Nelles, Mose, Ette, Peters, Guimarães, Howitt, Πατίλης) ότι πρόκειται για ένα **υβριδικό είδος**, το οποίο κινείται στα όρια άλλων ειδών. Επομένως, μπορεί να ειδωθεί συγκριτικά με κάποια ταξινομημένα είδη από τα οποία θεωρείται από πολλούς κριτικούς ότι δανείζεται τη δομή, αφηγηματικές τεχνικές, τρόπους έκφρασης και θεματολογία και αυτό κάνουμε κι εμείς. Στόχος μας είναι με την συγκριτική ιστορική προσέγγιση με άλλα ταξινομημένα είδη και των στοιχείων που εκλεκτικά χρησιμοποιεί από αυτά, να αποδείξουμε την αυτοδιάθεσή της που την καθιστά ένα νεοφανές είδος, με μόνη σταθερά την τάση της να συνάπτει εκλεκτικές σχέσεις μαζί τους.

## 3.1 Παραβολή, Επίγραμμα, Χαϊκού

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε κριτικά την εκλεκτική συγγένεια της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας με την παραβολή, το επίγραμμα και το χαϊκού, παρουσιάζοντας τα στοιχεία που παίρνει και τα ανανεώνει.

Η **παραβολή**, όρος που προέρχεται από το ρήμα *παραβάλλειν*, δηλαδή συγκρίνω ή αντιπαραβάλλω, εμπεριέχει την έννοια της αναλογίας και λειτουργεί όπως η μεταφορά και η

παρομοίωση, δηλαδή μεταλλάσσει το σημασιολογικό περιεχόμενο των λέξεων. Στις περιπτώσεις σύντομης διήγησης με διδακτικό χαρακτήρα, η παραβολή αξιοποίησε την αλληγορία: υπαινικτικός λόγος με τη χρήση εικόνων που λειτουργεί σε δύο επίπεδα: το κυριολεκτικό λεκτικό και το αφηρημένο ηθικό, ψυχολογικό, κλπ. Χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από τη θρησκευτική διδασκαλία, αλλά και από σύγχρονους συγγραφείς, όπως ο **Franz Kafka** (1883-1924) που της προσέδωσε νέα αισθητική λειτουργία,[124] σύμφωνα με τον Nelles (βλ. κεφάλαιο 1.4). Διεύρυνε την εκφραστική της δυνατότητα, έξω από το θρησκευτικό και διδακτικό πλαίσιο.

Ο **Kafka**, αναφέρεται συχνά ως ένας από τους πολλούς προδρόμους στην εξέλιξη της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Χρησιμοποιεί την παραβολή ως μέσο επίτευξης της αφηγηματικής οικονομίας, καθώς κινείται σε δύο επίπεδα ταυτόχρονα, το κυριολεκτικό και το μεταφορικό, αυξάνοντας το νοηματικό βάθος. Η παραβολή λειτουργεί όπως η μεταφορά, που συνδέει συνήθως δύο διαφορετικά πράγματα της ανθρώπινης εμπειρίας τονίζοντας ή δημιουργώντας την ομοιότητά τους. Πολλές φορές *«οι μεταφορικές συζεύξεις είναι ανοίκειες ή πρωτόγνωρες και συνήθως προσκρούουν στη συμβατική λογική»* κι επειδή χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στον ποιητικό λόγο, ο τελευταίος *«φαίνεται πιο υπερβατικός και πιο δυσνόητος»* από τον καθημερινό[125].

Ο **Kafka** έδωσε τη δική του διάσταση στην έννοια της αβύσσου και του αναπόδραστου που κατατέμνει το καφκικό σύμπαν και θεωρείται καίρια η επίδρασή του στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Ιδιαίτερα, όμως, έχει διερευνηθεί το εύρημα της *μεταμόρφωσης*, με την έννοια του θανάτου (που συμπεριλαμβάνει και τη *«δολοφονία του συγγραφέα[126]»)* και της γέννησης ως κάτι τελείως διαφορετικό, απεχθέστερο και πιο αβάσταχτο από πριν, όπως στη νουβέλα του *Η Μεταμόρφωση* (1916), και γι' αυτό αποτελεί ανεξάντλητη θεματική δεξαμενή της.

*[…]– αυτά σκεφτότανε το μαμούνι Κ.*
*ένα πρωί που ξύπνησε κι ένιωσε παράξενα,*
*γιατί είχε μεταμορφωθεί σε δημόσιο υπάλληλο.*
Α. Κυριακίδης[127]

Το **επίγραμμα** είναι είδος λυρικής ποίησης, το οποίο πρωτοκαλλιέργησαν οι αρχαίοι Έλληνες ποιητές (π.χ. Σιμωνίδης ο Κείος). Είναι ολιγόστιχο ποίημα χωρίς αυστηρά καθορισμένο

[124] Gillepsie Michael (ed.), *Contemporary guide to literary terms,* Boston: Houghton Mifflin Company, 2004, σελ. 6, 149-50
[125] Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την αισθητική*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σελ.141-2
[126] Τζιόβας Δημήτρης, όπ. παρ., σελ 210
[127] Κυριακίδης Αχιλλέας, *Διεστραμμένες ιστορίες*, Εκδόσεις ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1988, σελ. 28, (το τέλος της ιστορίας, που περιλαμβάνεται στο Παράρτημα Μελέτης)

αριθμό στίχων (από δύο, τέσσερις, έξι ή και περισσότερους), με λυρικό ή σατυρικό ύφος. Το επιτύμβιο επίγραμμα του Αισχύλου αναφέρεται συχνά ως η επιτομή του συνδυασμού *«άρτιας επεξεργασμένης μορφής με τη δυνατότητα να εκφράζει το ουσιώδες και το καίριο μέσα σε ελάχιστους στίχους»*[128]. Η επιτυχία του είναι αποτέλεσμα διεισδυτικής ματιάς, οξύνοιας κι ευγλωττίας, ενίοτε ως απόσταγμα επεξεργασμένης εμπειρικής γνώσης. Εξαίρετα δείγματα επιγραμματικής γραφής απαντώνται στο έργο του **Διονύσιου Σολωμού**, του **Oscar Wilde**, του **Octavio Paz** και του **Mark Twain**[129].

Στην ποίηση ανήκει και το υπερβολικά μικρό ποίημα **χαϊκού**, ιαπωνικής καταγωγής που *«λόγω της συντομίας του μπορεί να χαρακτηριστεί και ακαριαίο»*[130]. Δεκαεπτά είναι το σύνολο των συλλαβών του και η διαφορά του έγκειται στο ότι στοχεύει στην απόλυτη σαφήνεια. Χρησιμοποιεί ενεστωτικό χρόνο και ιδανικά φωτίζει στιγμιαία μια τρέχουσα ψυχική κατάσταση, εκφράζοντας την ουσία της στιγμής με πρωτοτυπία και ευρηματικότητα. Θα μπορούσε να θεωρηθεί μια ρωγμή στο σκοτάδι που τυλίγει την άβυσσο της ψυχής. Ή ένα ακαριαίο άνοιγμα και κλείσιμο στην αιωνιότητα. Τα θέματά του εκφέρονται με άμεσο πεζό λόγο, εκλεπτυσμένο στίχο και τη λεπτότητα της ζωγραφικής, όπως επιθυμούσε ο ιδρυτής της ποίησης χαϊκάι, **Bashō** (1644-1694) και ο συνεχιστής του **Issa** (1763-1827)[131].

Στο δοκίμιο της Gitte Moss[132] επισημαίνεται ρητά ο συσχετισμός ανάμεσα στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία και το χαϊκού. Διαπίστωση που εκπορεύεται απευθείας από τη μελέτη του έργου σύγχρονων Δανών συγγραφέων, όπως ο **Peter Adolphsen** (γεν. 1972), οι οποίοι εξασκούν την πολύ μικρή φόρμα, αναζητώντας την πεμπτουσία ακόμα και της ίδιας της γραφής, την οποία φαίνεται να μπορεί να συλλάβει η ποίηση χαϊκάι.

Τα πρώτα δείγματα σύγχρονης μικρομυθοπλασίας εμφανίζονται το 1988, στη Βρετανική εφημερίδα *"The Telegraph" (Sunday's Magazine),* ονομάζονται **mini-sagas**[133] (ενίοτε και **brian**) και η οδηγία του εκδότη, Brian Aldiss, προς τους αναγνώστες που τα γράφουν και τα στέλνουν για να εκδίδονται στο ένθετο της Κυριακής είναι σαφής: *"να έχουν δράμα ή ψυχολογική αλήθεια".* Οδηγία που παρακίνησε αθρόα συμμετοχή, μια συντονισμένη κίνηση των αναγνωστών προς την ελεύθερη προσωπική έκφραση δημοσίως μέσα σε έναν

---

[128] Παρίσης Ι. & Παρίσης Ν., *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων,* ΟΕΔΒ, έκδ. Δ', 2003, σελ. 66
[129] Gillepsie Michael (ed.), όπ. παρ., σελ. 70-1
[130] Παρίσης Ι. & Παρίσης, όπ. παρ., αελ. 198
[131] Bashō Matsuo, Issa Kobayashi, *Ο κόσμος της πάχνης,* μτφ. Διονύσης Καψάλης, Εκδόσεις Άγρα, 2008
[132] Mose Gitte, *Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena- Romantic Fragments,* στο Winther Per, Lothe Jakob, Skei Hans H. (eds), *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, Columbia: University of South Carolina Press, 2004
[133] http://www.telegraph.co.uk/culture/4718163/A-thousand-ideas-in-fifty-words.html 5/7/13

περιορισμένο κειμενικό χώρο, υπό την προϋπόθεση ότι θα είναι απευθείας ανταπόκριση εκ βαθέων.[134]

*Χαϊκού*

*Πέφτεις σε νάρκη ·*
*Ανατινάζεσαι*
*Ή απλώς κοιμάσαι;*

Δ. Καλοκύρης[135]

## 3.2 Μύθος, Παραμύθι

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τους συσχετισμούς του μύθου και του παραμυθιού με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Επειδή πρόκειται για δύο από τα αρχαιότερα είδη λόγου, κι επειδή τόσο τα πρώτα δείγματα σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, αλλά και πλήθος πρόσφατων, όπως θα δούμε, αντλούν, σύμφωνα και με τους κριτικούς, στοιχεία από τη θεματολογία και τη λειτουργία τους, φωτίζουμε και τις εννοιολογικές αλλαγές που έχουν υποστεί μέχρι σήμερα. Επομένως, θα ξεκινήσουμε με τα στοιχεία του μύθου που έχουν συμβάλλει στη στενή του σχέση με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Πριν προβούμε στους συσχετισμούς θα παρουσιάσουμε το παραμύθι, το οποίο μελέτησε πρώτος ο V.Propp, ανοίγοντας το επιστημονικό πεδίο της αφηγηματολογίας και θα ολοκληρώσουμε τη μελέτη μας με τις πρώτες ενδείξεις ανάδυσης του νέου είδους που σημειώθηκαν στην ισπανόφωνη λογοτεχνία. Όπως θα δούμε, κάποια από αυτά άντλησαν τη θεματολογία τους από τους αρχαίους ελληνικούς μύθους, καινοτομώντας με την παραλλαγή τους, που δε συνιστούσε παρωδία, αλλά διαφορετική εκδοχή, προσδίδοντάς τους νέο νόημα. Κάτι που κάνει συστηματικά η σύγχρονη μικρομυθοπλασία, όπως επίσης κάνει διακειμενικές αναφορές χρησιμοποιώντας ήρωες αρχαίων δραμάτων, περιπτώσεις που συναντάμε και σε κάποια κείμενα που θα μελετήσουμε εστιάζοντας στην ελληνική περίπτωση.

---

[134] *«Η ψυχή, δηλαδή ο νους, είναι η αιτία των κοσμικών κινήσεων»* στο **Taylor A. E**.,*Πλάτων, Ο άνθρωπος και το έργο του,* μτφ. Ιορδάνης Αρζόγλου, γ' ανατύπωση, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003, σελ. 556.
Σημειώνεται ότι στο «φιλοσοφικό θεϊσμό» του Πλάτωνα, *η ψυχή αποκτά ειδική σημασία, διότι ψυχή πρέπει να είναι ο Θεός, ψυχή είναι ο νους και ψυχή είναι η κίνηση που μπορεί να κινήσει τον εαυτό της ως το ανώτατο ποιητικό αίτιο.* Οπότε, αναφέρουμε εδώ αυτή την πλατωνική ιδέα, ερμηνευτικά ως προς την επίδραση που άσκησε ενδεχομένως η πρωτοβουλία της εφημερίδας, την κινητοποίηση που προκάλεσε με το να ανοίξει ένα χώρο όπου ο καθένας θα μπορούσε να εκφραστεί ελεύθερα, τηρώντας την ελάχιστη προϋπόθεση: να είναι σύντομος κι επί της ουσίας. Παράλληλα, σημειώνουμε ότι ο καθιερωμένος ορισμός του ανθρώπου στην Ακαδημία ήταν: *«άνθρωπος είναι η ψυχή που χρησιμοποιεί ένα σώμα».* Όπ. παρ., σελ. 50

[135] Καλοκύρης Δημήτρης, *Η Αργοναυτική Εκστρατεία - Και έντεκα τελεσίγραφα εικονίσματα, 1966-1996,* Εκδόσεις Κέδρος, 1996, σελ. 46

**Μύθος** είναι η πρώτη απάντηση που επιχείρησαν να δώσουν οι αρχαίοι ινδοευρωπαϊκοί πολιτισμοί για την καταγωγή του σύμπαντος, Μύθος σήμαινε λόγος για τους αρχαίους Έλληνες, οι οποίοι τον ανέπτυξαν για να οργανώσουν το (Χ)χάος, μέσα από το οποίο γεννήθηκε η Γαία, που γέννησε τον Ουρανό και τον Πόντο, από τη συνεύρεσή της με τον Έρωτα, που σε αυτή την πρώτη μορφή συμβολίζει την πρωταρχική *«ώθηση στο σύμπαν»*[136]. Ο μύθος σε όλες τις κουλτούρες, αποτελεί διαχρονικά μία διανοητική κατασκευή στην προσπάθεια του ανθρώπου να εξηγήσει τη φύση, τη δημιουργία του κόσμου και του ανθρώπινου γένους, να διασώσει ή να αλλάξει παραδοσιακά έθιμα και πολιτικές και θρησκευτικές ιδεολογίες. Μπορεί να είναι απλός ή *πεπλεγμένος*, να έχει δηλαδή περιπέτειες (μεταβολή από την *άγνοια* στη *γνώση* ή για καλό ή για κακό).

Πρώτος ο Αριστοτέλης χρησιμοποίησε τον όρο *πεπλεγμένος* και στον ορισμό της τραγωδίας, για να αναφερθεί στη σύνθετη πλοκή, δηλαδή στην αλληλουχία των γεγονότων, με τις έννοιες της *πιθανότητας* και της *αναγκαιότητας* να συνιστούν τη βάση της μιμητικής λειτουργίας και της κλασικής αφήγησης και τις έννοιες της *ανατροπής* και της *αποδοχής* να ερμηνεύουν τη σχέση αιτίου – αποτελέσματος. Η στιγμή που ο Οιδίποδας ανακαλύπτει ότι έχει σκοτώσει τον πατέρα του κι έχει παντρευτεί τη μητέρα του είναι η κορυφαία στιγμή συνειδητοποίησης και ανατροπής των δεδομένων και της εξέλιξης του μυθοπλαστικού λόγου στην παγκόσμια δραματουργία.

Από τη στιγμή, δε, που ο θεατής αντιλαμβάνεται τη δυστυχία του ως *αναγκαία*, όπως προκύπτει από την πλοκή, όπου ο χρησμός, ως μεταδιηγητική αφήγηση, έχει ήδη αφηγηθεί τη δραματική εξέλιξη νομιμοποιώντας τη, λυπάται τον Οιδίποδα (ξεχνώντας τις ανήθικες πράξεις του: πατροκτονία, αιμομιξία) και νιώθει ανίσχυρος μπροστά στην τραγική ειρωνεία που μπορεί να επιφυλάσσει η τύχη, έχοντας αποπλανηθεί από το *«δόλο της αφήγησης»* κατά τον G. Genette, την αφηγηματική *«πλάνη»* που κινεί όλο το μηχανισμό της αφήγησης κατά τον R. Barthes, χωρίς ποτέ να έχει τεκμηριωθεί η ενοχή του, ότι ο γέρος που σκοτώνει ο Οιδίποδας είναι πράγματι ο Λάιος, ο πατέρας του, κατά τον J. Culler[137]. Από την άλλη μεριά, όταν η Ιοκάστη ανακαλύπτει πως ο άντρας της (Οιδίποδας) είναι και γιος της, η αντίδρασή της είναι

---

[136] Vernant Jean -Pierre, *Το σύμπαν, οι Θεοί, οι άνθρωποι, Ελληνικές ιστορίες για τη δημιουργία του κόσμου,* μτφ. Τιτίκα Δημητρούλια, 9η έκδ., Εκδόσεις Πατάκη, 2009, σελ.17-20

[137] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 319, **και**

**Selden Raman** (επιμ.), *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας/8* , *The Cambridge History of Literary Criticism,* θεώρηση μτφ. Πεχλιβάνος Μ.-Χρυσανθόπουλος Μ., 2η ανατύπωση, Εκδόσεις ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2008, σελ. 186, **και**

**Τζιόβας Δημήτρης**, *Μετά την αισθητική*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σελ. 66-7

να καταπνίξει την αλήθεια – την οποία όμως προτίθεται να αποδεχτεί και για τους δυο τους- και να τον αφήσει να ζει μέσα στην άγνοια. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, αλλά και τους τραγικούς (Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης) η *αποδοχή της αποκάλυψης* είναι το γνώρισμα του ανώτερου ανθρώπου, ο οποίος, σε αντίθεση με το μέσο θεατή κάθε (αρχαίου) θεάτρου, δεν υπεκφεύγει, ούτε αρνείται, ούτε επιχειρεί να μεταθέσει την ευθύνη[138] .

Όλα τα παραπάνω και φυσικά πολλά περισσότερα και ουσιαστικότερα ζητήματα που αποτέλεσαν αντικείμενα επιστημονικής εξέτασης στο πέρασμα των αιώνων, καθιστούν τους μύθους ανεξάντλητη θεματική πηγή για όλα τα λογοτεχνικά είδη.

Ο μύθος, χωρίς να απωλέσει την καταστατική αρχή της κύριας αφηγηματικής ύλης κάθε εκφωνήματος, έχει διατηρήσει έως σήμερα το περιεχόμενο που του απέδωσε ο Αριστοτέλης μελετώντας την αρχαία ελληνική τραγωδία: *«είναι το πρωταρχικό στοιχείο και το πρώτιστο συστατικό μιας αφήγησης. Αυτό σημαίνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει αφήγηση χωρίς αυτή να εξιστορεί ένα μύθο, δηλαδή μια ιστορία, πραγματική ή φανταστική» [139]*.

Εκτός από τους Genette, Barthes, Culler, που είδαμε πώς εξέτασαν το ζήτημα της πλάνης στον μύθο του Οιδίποδα, ο Sigmund Freud αναζήτησε «*την καταγωγή των μύθων μέσα στο υποσυνείδητο [Űber den Traum, Περί της ερμηνείας των ονείρων, 1900]»[140]* και ανέπτυξε την ψυχαναλυτική του θεωρία περί του Οιδιπόδειου Συμπλέγματος, την ψυχαναλυτική άτρακτο του σύγχρονου ανθρώπου και της κοινωνίας του.

Επίσης, ο συγγραφέας **E.M.Forster**, στην προσπάθειά του να κατανοήσει τη λειτουργία του μύθου προβαίνει στη διάκριση *ιστορίας* και *πλοκής*, τους οποίους θεωρεί ως τους δύο βασικούς τύπους αφήγησης:

α) αφήγηση γεγονότων οργανωμένων σε χρονική ακολουθία με έμφαση στην ιστορία, π.χ.

*"The king died and the queen died"*

και β) αφήγηση γεγονότων με έμφαση στην αιτιότητα, που συνιστά την πλοκή, π.χ.

*"The king died and the queen died of grief"[141].*

Ο μύθος έχει επίσης μελετηθεί από ιστορικούς και ανθρωπολόγους σε σχέση με το διανοητικό του υπόβαθρο, την ιστορική εξέλιξη της συλλογικής μνήμης, τις πολιτισμικές καταβολές κάθε

---

[138]Easterling P.E.– Knox B.B.W., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας,* μτφ. Κ. Κονομή, Χ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, 5η έκδοση, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα *2000,* σελ. 405-7

[139] Παρίσης Ι. & Παρίσης, Όπ. παρ., σελ. 125

[140] Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G., τ. Β, όπ. παρ., σελ. 601

[141] Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*, 2nd edit., New York: Routledge, 2002, σελ. 18

κουλτούρας που εμπεριέχονται στους μύθους της, το ρόλο του στη συμβολική τάξη που τη χαρακτηρίζει διαχρονικά και συγχρονικά. Ο Jean -Pierre Vernant, λέει χαρακτηριστικά ότι η «*η μυθική αφήγηση είναι προϊόν μετακένωσης και μνήμης, όχι προϊόν προσωπικής επινόησης και δημιουργικής φαντασίας»* με τη μνήμη, τον προφορικό λόγο και την προφορική παράδοση να αποτελούν «*προϋποθέσεις ύπαρξης κι επιβίωσής του»*[142]. Η ιστορία που εξιστορεί κάθε μύθος μένει έτσι ανοιχτή ως προς τις αλλαγές που μπορεί να υποστεί προκειμένου να επιβιώσει όταν παύει να έχει αντίκτυπο στη σκέψη και στη νοοτροπία μιας ομάδας, ως φορέας γενικής αλήθειας κι ένδειξη πίστης προς αυτή. Για τον **P.Valéry**, *«Οι μύθοι βρίσκονται στο κέντρο ακριβώς των πράξεών μας. Δεν μπορούμε να ενεργούμε ή να υπάρχουμε χωρίς να βαδίζουμε προς ένα φάντασμα»*[143].

Επομένως, από τα παραπάνω, προκύπτει ότι ο μύθος, ως λογοτεχνικό είδος επιδέχεται και κυοφορεί αλλαγές. Εξάλλου, κάθε εποχή με τα ιστορικά συγκείμενά της στους μύθους της στρέφεται, να τους ξαναδιαβάσει, να τους αλλάξει, αντικαθιστώντας τους με άλλους.

Αλλαγές έχει υποστεί διαχρονικά στη μορφή, το περιεχόμενο και τη λειτουργία του και το **παραμύθι.** Σύμφωνα με την Άννα Αγγελοπούλου, αποτελεί μία από τις πρώτες επαφές του ανθρώπου με την έννοια της αφήγησης (αφηγούμαι = από +ηγούμαι = άγω, είμαι οδηγός), που σκοπεύει πρωτίστως στην ψυχαγωγία (ψυχή +άγω), αλλά συμβάλλει καίρια στη διαπαιδαγώγηση. Πρόκειται για αινιγματική αφηγηματική κατασκευή, για μία σύζευξη αλήθειας και φαντασίας[144], με το πρόθεμα *παρά,* να ενισχύει την πολύμορφη σχέση του με το μύθο. Δηλαδή, μπορεί να αναπτύσσεται παράπλευρα από αυτόν, εφόσον διαχρονικά εντοπίζονται όμοιοι πυρήνες παραμυθιών με παραλλαγές σε όλες τις κουλτούρες από καταβολής κόσμου. Ως προς το περιεχόμενό του, όμως, μπορεί να είναι πολύ πιο παραβατικό από το μύθο με υπερβολές που δηλώνουν ότι όλα είναι πιθανά και ότι η συνύπαρξη του μαγικού, υπερφυσικού και πραγματικού στοιχείου είναι λογικά αποδεκτή κι επιτρεπόμενη. Με επιστημονικώς αδιευκρίνιστη την καταγωγή τους, μέχρι τα μέσα του 20ου αι., η μορφολογική μελέτη του ρωσικού παραμυθιού και των *λειτουργιών* του από τον Vladimir Propp[145] (*Μορφολογία του παραμυθιού*, 1928), ο οποίος εξομοιώνει το παραμύθι με το μύθο, αποτελεί

---

[142] Vernant Jean -Pierre, Όπ. παρ., σελ. 12-13

[143] Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G., όπ. παρ., τ. Β, Εκδόσεις ΣΟΚΟΛΗ, Αθήνα 1992, σελ. 602

[144] Αγγελοπούλου Άννα, Ελληνικά Παραμύθια, τ. Α', *Οι παραμυθοκόρες,* γ' Έκδοση, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2008, σελ. 15-18

[145] Ο Propp, εντόπισε 31 βασικές *λειτουργίες* που μπορούν να περιγράψουν τη δομή του περιεχομένου στο ρωσικό αλλά και σε κάθε παραμύθι, όπως 11.*Ο ήρωας εγκαταλείπει το σπίτι του (αναχώρηση),* ή 29. *Στον ήρωα δίνεται μια νέα όψη (μεταμόρφωση)*, στο Selden Raman, σελ. 165-167

τον σταθμό εκκίνησης του επιστημονικού κλάδου της αφηγηματολογίας. Στην πιο γόνιμη, ίσως, καταγραφή της δομής μιας ιστορίας, που επιχειρεί ο Propp με τη δομική ανάλυσή του, καθιερώνεται η αφηγηματική φύση των γεγονότων και ανοίγουν νέα πεδία στη διερεύνηση της αφήγησης και των δυνατοτήτων της, με τη σύσταση του κλάδου της αφηγηματολογίας[146].

Ένα παράδειγμα που εντοπίσαμε στη διεθνή βιβλιογραφία που ανήκει σε μια μεγάλη υποκατηγορία σύγχρονης μικρομυθοπλασίας που παραλλάσσει γνωστά παραμύθια με συντομία κι ευρηματικότητα, είναι η συλλογή του Γάλλου ακαδημαϊκού **Gilbert Lascault,** με τίτλο *Le Petit Chaperon Rouge partout (Η Κοκκινοσκουφίτσα, παντού)[147].* Η συλλογή αναδεικνύει τις άπειρες δυνατότητες του νέου είδους να παραλλάσσει με καθαρά σύγχρονο σύντομο και σαφή τρόπο ένα γνωστό παραμύθι, διατηρώντας τον πρωταρχικό σκοπό του παραμυθιού γενικά, δηλαδή την ψυχαγωγία. Η κατανόηση προϋποθέτει τη γνώση του παραμυθιού στην αρχική του μορφή και η ψυχαγωγία προκύπτει από την παρουσίαση μερικών μόνο πιθανών παραλλαγών του με συντομία και οξύνοια, δυνατότητα που του προσφέρει η σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Διότι ο **Lascault** έχει 48 παραλλαγές, αλλά ο αριθμός μπορεί να είναι άπειρος.

*Στον αστερισμό του Λέοντος, η Κοκκινοσκουφίτσα είναι μια λιμνούλα στρογγυλή και κόκκινη, σχηματισμένη από ένα υγρό που η γεύση του θυμίζει μέλι, και μαζί θαλασσινό νερό. Ο λύκος είναι ένα διψασμένο μαύρο τρίγωνο που, μαγνητισμένο απ' την οσμή της ρευστής Κοκκινοσκουφίτσας, σέρνεται στο έδαφος, διατρέχοντας χιλιάδες χιλιόμετρα.*

Ανάλογους συσχετισμούς ανάμεσα στον μύθο και στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία επιχειρεί να εξερευνήσει και ο Άγγλος συγγραφέας και κριτικός **Lee Rourke**, στο βιβλίο του *A brief history of fables: from Aesop to flash fiction[148]*. Μελετά το βαθμό συγγενείας του μυθιστορήματος και της σύγχρονης λογοτεχνίας με τους μύθους του **Αισώπου** συγκεκριμένα, με μότο[149] τη φράση του **J.L.Borges**,"*For in the beginning of literature is the myth, and in the end as well",* με την οποία ο εμβληματικός Αργεντινός συγγραφέας τοποθετεί το μύθο στην αρχή και στο τέλος της λογοτεχνίας. Ο Rourke, στο τέταρτο μέρος του βιβλίου του ασχολείται

---

[146] Selden R., όπ. παρ., σελ. 163-5

[147] Λασκό Ζιλμπέρ, *Η Κοκκινοσκουφίτσα, παντού*, μτφ. Αχ. Κυριακίδης, Εκδόσεις Opera, Αθήνα 2011

[148] Rourke Lee, *A brief history of fables: from Aesop to flash fiction*, London: Hesperus Press, 2011

[149] **Motto:** σημαίνει απόφθεγμα στα ιταλικά. Πρόκειται για ένα ρητό, μία φράση από άλλο κείμενο, ένα γνωμικό, κ.α. που αναγράφεται στο τέλος ή κάτω από τον τίτλο ενός ποιήματος και χρησιμεύει ως ερμηνευτικός πιλότος, αλλά χρησιμοποιείται και στον πεζό λογοτεχνικό ή δοκιμιακό λόγο για τους ίδιους ερμηνευτικούς σκοπούς. Όπ. παρ., στο **Παρίσης Ι. & Παρίσης Ν**., σελ. 120

με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Την αποκαλεί γενικά microfiction, με υποκατηγορία της την flash fiction κι εντοπίζει πολύ ενδιαφέροντες συγχρωτισμούς ανάμεσα στα δύο είδη.

Ενδεικτικά, ως συμπεράσματα από τη συνολική μελέτη του βιβλίου του Rourke, αναφέρουμε: Στους μύθους του **Αισώπου** διαπιστώνει ότι πρωτίστως είναι επικοινωνιακοί (όπως η αφήγηση, με πομπό και δέκτη). Θεωρεί ότι σε αυτούς τους μύθους συλλαμβάνεται και αναμεταδίδεται μια πραγματική εμπειρία, την οποία όλοι μπορεί να έχουμε, αλλά ο Αίσωπος (οι μύθοι του) γίνεται ο κοινωνός της προς εμάς. Όλοι ξέρουμε τι κάνουν τα τζιτζίκια, τα μυρμήγκια, οι χελώνες και οι λαγοί. Οι μύθοι του Αισώπου, όμως, μεταμορφώνουν την κοινή εμπειρία σε ιστορία, δίνοντας μια εκδοχή του τι μπορεί να συμβεί όταν κάποιος φέρεται ως τζιτζίκι ή ως μυρμήγκι. Για τον Rourke, μεταμόρφωση και πληροφόρηση, αποτελούν τον πυρήνα κάθε μύθου. Η πρώτη ενέχει ευρηματικότητα, φαντασία και το ενδεχομενικό, η δεύτερη τη γλώσσα.

Ομοίως και η σύγχρονη μικρομυθοπλασία, αυτό που τη διαφοροποιεί και πλειοδοτεί στη γενεαλογική αυτονομία της είναι ότι απομυζεί ενσυνείδητα από τη γλώσσα τις κατάλληλες λέξεις και τους συνδυασμούς τους για τις εικονικές περιγραφές, τους διαλόγους, τους χαρακτήρες, την πλοκή, για να αφηγηθεί μια ιστορία με τρόπο σύντομο και περιεκτικό, όπως κανένα άλλο είδος δεν μπορεί να πει. Ωστόσο, δεν είναι η συντομία της το μείζον ζήτημα, ούτε μεμονωμένα οι δυνατές εικόνες, οι τρόποι ρύθμισης της αφηγηματικής πληροφορίας, οι χαρακτήρες, η ηθελημένη αποσιώπηση, τα κενά και οι ελλείψεις[150] της ή ό, τι άλλο της αναγνωρίζεται. Είναι ότι παρουσιάζει ανάγλυφο έναν κόσμο τόσο μικρό, αλλά τόσο συνεκτικό ως προς τα αλληλοεξαρτώμενα μέρη του, που να χωράει στο μάτι. Έτσι γίνεται ακαριαία ο

---

[150] **Έλλειψη:** Ο χρόνος αποτελεί μία από τις τρεις αφηγηματικές κατηγορίες του G.Genette (βλ. Κεφάλαιο 6), λειτουργεί στο επίπεδο των σχέσεων μεταξύ ιστορίας και αφηγήματος (αφήγησης) κι έχει τρεις υποκατηγορίες, την τάξη, τη διάρκεια και τη συχνότητα. Με τη διάρκεια εξετάζεται η σχέση ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας (ΧΙ) (χρονική διαδοχή των γεγονότων) και στο χρόνο της αφήγησης (ΧΑ) (υποκειμενικός χρόνος της αφήγησης). Ανάλογα με το αν ο ΧΙ και ο ΧΑ ισούνται ή διαφέρουν (ΧΙ=ΧΑ ή ΧΙ>ΧΑ ή ΧΙ<ΧΑ) η διάρκεια λειτουργεί ως κριτήριο αξιολόγησης αυτής της σχέσης. Έτσι μπορούμε να μελετήσουμε τις δύο λειτουργίες που ορίζουν τη διάρκεια, δηλαδή την ταχύτητα και το ρυθμό της αφήγησης και να μελετήσουμε τις ισοχρονίες ( ΧΙ=ΧΑ) και ανισοχρονίες (ΧΙ>ΧΑ ή ΧΙ<ΧΑ) της. Στις τελευταίες παρατηρείται άλλοτε ρυθμός επιτάχυνσης, άλλοτε ρυθμός επιβράδυνσης. Η **έλλειψη** μαζί με την **περίληψη** μελετούν το ρυθμό επιτάχυνσης. Η **έλλειψη** είναι τεχνική που επιταχύνει την εξέλιξη της αφήγησης με το να πραγματοποιεί χρονικά άλματα, αποσιωπώντας τμήματα της ιστορίας. Η **περίληψη** φέρνει την αφήγηση με ταχύτερο ρυθμό στο τέλος συνοψίζοντας τα γεγονότα. Επιβραδυντικά ως προς το ρυθμό της αφήγησης λειτουργούν η **παύση** (αφήγηση χωρίς εξέλιξη γεγονότων) κι **επιμήκυνση** (λεπτομερέστερη αφήγηση). Στο,
**Καψωμένος Ερατοσθένης**, *Αφηγηματολογία*, έκδ. 8η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2011, σελ. 145-6.
Σημειώνεται ότι ο Rourke **δε** χρησιμοποιεί αφηγηματικά εργαλεία τεκμηριωτικά των επιχειρημάτων του, αλλά τονίζει τη λειτουργία του ελλειπτικού και περιληπτικού αφηγηματικού λόγου ως ένα από τα διακριτικά ποιοτικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, γι' αυτό θεωρούμε σκόπιμη την επεξήγηση της τεχνικής της έλλειψης, όπως την εξετάζει ο G.Genette, του οποίου την τυπολογία χρησιμοποιούμε και για τη δική μας μελέτη.

κοινωνός της κοινής εμπειρίας την οποία μεταμορφώνει σε ιστορία: όλοι ξέρουμε ότι η λέξη *κόσμος* εμπερικλείει άπειρους κόσμους μέσα της. Έχει το παν και το τίποτα[151].

Αυτό, όμως, το δείχνει η σύγχρονη μικρομυθοπλασία, όχι ως μιμητική αναπαράσταση ασφαλώς, ή αντανάκλαση, αλλά ως δημιουργικό αποτέλεσμα λεπτομερούς υποκειμενικής διερεύνησης ή ως επικοινωνιακή συγγραφική προδιάθεση μιας άμεσης ανταπόκρισης από το γνωστό σε όλους μας κόσμο μας των άπειρων πιθανοτήτων, όπου η επινόηση και η πραγματικότητα συμβιώνουν αρμονικά.

Έτσι, η έννοια της επανάληψης, δηλαδή η σύνδεση των κλασικών μύθων του Αισώπου με το πιο σύγχρονο και αμφιλεγόμενο λογοτεχνικό είδος, αποκτά θετικό φορτίο, διότι γίνεται αγωγός όλων των καινοτόμων ιδεών που καλλιέργησαν στοχαστές, συγγραφείς, επιστήμονες, καλλιτεχνικά κινήματα, πολιτικές και θρησκευτικές ιδεολογίες τη νεωτερική εποχή. Γι' αυτό και μπορεί να πει τα πάντα ή τίποτα. Μία σύγχρονη σύντομη εκδοχή του *πάντα ρει*, δηλώνοντας με το κενό ή ρευστό περιεχόμενό της τη ρευστότητα των σύγχρονων κοινωνιών.

Σύμφωνα με τον Rourke, αλλά και κατά την προσωπική μας άποψη, η γοητεία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας έγκειται στο ότι συλλαμβάνει φαινομενικά αποσπασματικά ό, τι ήδη θεωρητικά γνωρίζουμε από τον πραγματικό και εικονικό μας κόσμο και το μετουσιώνει σε μία οργανική ολότητα. Παράλληλα, το πνεύμα της παραμένει ασύλληπτο, εκθεμελιώνοντας την αντικειμενική γνώση, αντικαθιστώντας τη με την ίδια την αμφισβήτηση που διατέμνει τη νεωτερική σκέψη.

Από τα παραπάνω και από το σύνολο της μελέτης μας, προκύπτει ότι όπου χρησιμοποιείται τελευταία στην κριτική της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας η λέξη *κόσμος,* ενδέχεται να υπονοείται η χρήση της - ως προτεινόμενη νέα σύμβαση - με την αρχαία ελληνική έννοια του *σύμπαντος*. Διαφωτιστική επισήμανση του Gilead Amihud, που αναφέρεται όμως εστιασμένα στο αόρατο συμβολικό υπόβαθρο πίσω από το *" For sale: Baby shoes.Never worn"*[152] του Hemingway, που έχει πάρει μυθικές διαστάσεις στη σύγχρονη κριτική, ενώ εμείς διαβλέπουμε ευρύτερη εφαρμογή του όρου.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα που συναντήσαμε στα κείμενα που ανθολογήσαμε είναι το παρακάτω:

*[…] Μου απαντά πως ό, τι υπάρχει στο κάθε δωμάτιο είναι έτσι βαλμένο ώστε να συσχετίζεται με τα γύρω του αντικείμενα και να δημιουργεί στο μάτι συνειρμούς.[…] Είμαι μέσα σε μια σκηνογραφία. Σε έναν πίνακα. Το νερό, η γη, η φωτιά, ο αέρας, τα ζώα, τα φυτά, όλα τα*

[151] Rourke L., όπ. παρ., σελ. 131-163

[152] Gilead A., όπ. παρ., σελ. 124

*στοιχεία συνυπάρχουν εδώ μέσα σε μινιατούρες, σε μικρές δόσεις. Συνθέτουν μια περίληψη όλου του κόσμου.*

*Ε. Πέγκα*[153]

Είναι αξιοσημείωτο ότι το πρώτο δείγμα σύγχρονης μικρομυθοπλασίας συνδυάζει αναγωγές σε γνωστούς μύθους με τεχνικές γαλλικού συμβολισμού[154] κι επιρροές από το έργο του **Baudelaire**. Πρόκειται για τη συλλογή σύντομων διηγημάτων και πεζών ποιημάτων, με τίτλο *Azul* (1888), του **Rubén Darío** (1867-1916) από τη Νικαράγουα. Ενώ το *A Circe (Στην Κίρκη),* του Μεξικανού **Julio Torri** (1889-1970), που συμπεριλαμβανόταν στο βιβλίο του "*Ensayos y poemas"* (*Δοκίμια και ποιήματα)* το 1917, είναι το πρώτο που *αναστρέφει* ένα μύθο όχι για να σατιρίσει ή να παρωδήσει, αλλά για να μετακενώσει το ήδη γνωστό νόημα, να του δώσει μία νέα οπτική διάσταση. Ο **Torri** αναστρέφει σκόπιμα το γνωστό μύθο της συνάντησης του Οδυσσέα με τις σειρήνες στο νησί της Κίρκης κι αναφέρεται συχνά ως το πρώτο μεμονωμένο δείγμα σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Περί αυτού σημειώνεται ότι η χρήση της μικρής φόρμας αποτέλεσε συνειδητή επιλογή του Torri, όμως η *διακειμενικότητά* του παίζει καταλυτικό ρόλο ως προς την κατανόηση του κειμένου. Αν κάποιος δε γνωρίζει το μύθο με τις σειρήνες, την περιπέτεια του Οδυσσέα, κλπ, δεν μπορεί να το συλλάβει στην ολότητά του. Πρόκειται για ένα πολύ σύντομο κείμενο εξήντα επτά λέξεων, με βαθύ μυθολογικό διανοητικό υπόβαθρο, που συνδυάζει ποιητικά χαρακτηριστικά (αναφορική επανάληψη σε κάθε παράγραφο) και δομή πεζού αφηγήματος[155], γι΄ αυτό κι ενδέχεται να το συναντήσει κανείς τόσο σε ανθολογίες πεζογραφίας και ποίησης.

Στη συνέχεια, πράγματι, παρατηρήθηκε μια πρωτόγνωρη άνθηση του είδους στην ισπανόφωνη λογοτεχνία, όπως παρουσιάζεται στην εισαγωγή της πρωτότυπης, δίγλωσσης ανθολογίας που κυκλοφόρησε μόλις πρόσφατα στα ελληνικά, με τίτλο *Mini71cuentos*[156]*,* στην οποία περιλαμβάνεται και η *Κίρκη.* Από την *Κίρκη* του **Torri**, μέχρι το *Φάντασμα (El*

---

[153] Πέγκα 'Ελενα, *Σφιχτές ζώνες και άλλα δέρματα*, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα 2011, σελ. 35, το τέλος της ιστορίας με τίτλο *Άντζελο*, που περιλαμβάνεται στο Παράρτημα Μελέτης

[154] **Γαλλικός συμβολισμός**: εκδηλώθηκε προς τα τέλη του 19ου αι. ως αντίδραση απέναντι στο ρομαντισμό, στο ρεαλισμό και στο νατουραλισμό ξεκινώντας από την ποίηση και την υπέρβαση των ορίων της (κατασκευές νεολογισμών, χρήση αρχαϊσμών, διατάραξη της γαλλικής σύνταξης και μορφολογική και δομική ελευθερία ως προς τον παραδοσιακό έμμετρο στίχο). Έτσι άλλαξε την παραδοσιακή αντίληψη της ποίησης, εισάγοντας νεωτερικά στοιχεία ως προς τη δομή, το περιεχόμενο και την αναπαραστατική της λειτουργία: με τη χρήση των συμβόλων δεν αναπαριστά εφεξής τον κόσμο, αλλά δημιουργεί έναν καινούριο. Εισχώρησε και στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες. Πρόδρομοι θεωρούνται οι **C. Baudelaire**, **E.A. Poe**, εκπρόσωποι οι **J. Moréas, A. Rimbaud, P. Verlain, S. Mallarmé.** Εμφανίζει ως φιλοσοφικό του υπόβαθρο την προβολή του υποσυνείδητου ως κέντρο ύπαρξης του Henri Bergson και διατηρεί σχέση με την ιμπρεσσιονιστική ζωγραφική. Στο,
**Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G**., τ. Β', όπ. παρ., σελ. 568-570

[155] Peters C., όπ. παρ., σελ. 7-9,

[156] Παλαιολόγος Κων/νος (επιμ.), *Mini71cuentos, Ανθολογία ισπανόφωνου μικροδιηγήματος,* δίγλωσση έκδοση, Εκδόσεις Μιχάλη Σιδέρη, Αθήνα 2102, σελ.22-24

*Fantasma)*[157] του Μεξικανού **Guillermo Samperio** (γεν. 1948), που γράφτηκε σχεδόν έναν αιώνα μετά (2009), έχουν σημειωθεί προφανώς αλλαγές. *Το Φάντασμα,* είναι ο τίτλος ενώ η σελίδα από κάτω παραμένει κενή. Μία ακόμα διακήρυξη πως «*η γλώσσα για κάποιον παγιδευμένο μεταξύ ενός απειλητικού κόσμου εντός και ενός απειλητικού κόσμου εκτός, είναι μια πολύ επισφαλής φυγή και από τους δύο κόσμους»*[158]*.* Ή η επανεμφάνιση της λευκής σελίδας του ανήσυχου **Mallarmé** ως προς την ικανότητα της γλώσσας να είναι μέσο ποιητικής έκφρασης, που δημοσίευσε η αγγλική εφημερίδα Equinox, ενδεχομένως ήδη εξοικειωμένη από τη λευκή σελίδα του απελπισμένου ***Tristram Shandy***[159] να βρει λέξεις να περιγράψει την ομορφιά της χήρας Wadman[160].

*Hay microficciones tan pequeñas que ni se ven,*

Guillermo Samperio[161]

Και η *αναζήτηση* συνεχίζεται.

## 3.3 Διήγημα

Εδώ θα εξετάσουμε κριτικά τους συσχετισμούς της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας με το διήγημα, καθώς σε μεγάλο τμήμα της βιβλιογραφίας συναντήσαμε εστίαση στη συγγένειά τους. Είναι γεγονός, εξάλλου, ότι ακόμα και σε έγκριτα λογοτεχνικά περιοδικά ή επιστημονικά άρθρα όπου διάφοροι κριτικοί δεν αναφέρονται σε συγκεκριμένους συσχετισμούς, αναφέρουν ως μακρινούς προδρόμους της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας κλασικούς διηγηματογράφους, όπως ο **Poe** και ο **Chekhov**, τους οποίους θα μελετήσουμε εδώ.

Επίσης, από την αρχή της παρούσας μελέτης συγκεντρώθηκαν πολλά στοιχεία που τεκμηριώνουν την εκλεκτική συγγένειά τους (κεφάλαιο 1.3).

Σημειώνουμε ότι στις βασικές πηγές που μελετήσαμε για την εκπόνηση αυτού του υποκεφαλαίου, στις οποίες παραπέμπουμε στη συνέχεια, δεν αναλύεται το διήγημα ως είδος,

---

[157] http://www.davidtome.com/microrrelatos/el-fantasma.htm 29/3/13

[158] Cohn Dorrit, *Διαφανή πρόσωπα*, μτφ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Εκδόσεις ΠΑΠΑΖΗΣΗ, Αθήνα 2001, σελ.120

[159] ***Tristram Shandy:*** Τίτλος μυθιστορήματος του Άγγλου συγγραφέα **Lawrence Sterne** (1713-1768), παράδοξης και αποσπασματικής γραφής. Δημοσιεύθηκε τμηματικά σε επιφυλλίδες της εποχής, πρώτο δείγμα κειμένου ως γεγονός εν εξελίξει, ένα διακειμενικό παιχνίδι, με πρωτοποριακή αφηγηματική τεχνική που εντυπωσίασε μεγάλους συγγραφείς του 20ου (**Woolf**, **Joyce**, κλπ). Παράλληλα αποτέλεσε αντικείμενο ενδελεχούς μελέτης από το ρωσικό φορμαλισμό, ως εξέχον παράδειγμα καταγγελίας των παραδοσιακών μυθιστορηματικών δομών. Από τα παραπάνω προκύπτει η λέξη «σανδεϊσμός». Στο
**Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G.,** τ. Β, όπ. παρ., σελ. 330-5

[160] Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G., τ. Β, όπ. παρ., σελ. 568 και σελ. 334

[161] *Υπάρχουν μικρομυθοπλασίες τόσο μικρές που δε φαίνονται* (μετάφραση δική μου)
http://guillermosamperio.blogspot.gr/search/label/Microficci%C3%B3n 29/3/13

ούτε χρησιμοποιείται κάποια συγκεκριμένη θεωρία, αλλά επισημαίνεται ποιες τεχνικές ή θεματολογίες που απαντώνται συχνά στο διήγημα, απαντώνται και στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Επομένως, δεν επιχειρούμε ορισμό του διηγήματος, αλλά κριτική επισκόπηση των συσχετισμών ανάμεσα στα δύο είδη.

Τέλος, αυτό που προσθέτει ιδιαίτερη αξία στο γεγονός είναι ότι οι συγγραφείς που συνέβαλλαν στο παρόν εγχείρημα, θεωρούν ιδιαίτερα στενή τη σχέση μικρομυθοπλασίας και διηγήματος και στο πλαίσιο αυτό δημιούργησαν οι περισσότεροι τα κείμενα που παρατίθενται στο Παράρτημα Μελέτης. Δηλαδή, όπως μας εξήγησαν στις συναντήσεις μας, δε θεωρούσαν ότι έγραφαν microfiction ή flash fiction, αλλά μικρά, ή υπέρμικρα διηγήματα.

Το **διήγημα** έχει μυθολογική καταγωγή. Εντρύφησε στη σύλληψη του μυστηρίου της ύπαρξης εντός περιορισμένης κειμενικής έκτασης κι εξακολουθεί να κεντρίζει το ενδιαφέρον κριτικών των λογοτεχνικών γενών, όπως οι Charles E.May και Mary Rohrberger. Σύμφωνα με τους τελευταίους, το διήγημα είναι ένα σύντομο αφηγηματικό κείμενο, λιτό και πυκνό στη γλώσσα και το περιεχόμενό του και κυρίως διηγείται ένα επεισόδιο, μία σκηνή, ένα ή περισσότερα γεγονότα και μια αλλαγή που σημειώνεται που ανατρέπει τα δεδομένα και οδηγεί στη λύση, την έξοδο, ή την κάθαρση, συνήθως μέσω της «επιφάνειας»[162]. Μπορεί να έχει στρωτή αφήγηση, χωρίς κορυφώσεις στη διήγηση, πλοκή, χαρακτήρες, ατμόσφαιρα, αλλά μέσω της υποκειμενικής πρόσληψης. Έτσι, αυτοδίκαια μπορεί να καταλύσει κάθε πλοκή και νοηματική συνέχεια, αν επιλεχθεί η εκφώνηση του αφηγηματικού λόγου μέσω της ροής της συνείδησης, ως εσωτερικός μονόλογος, ενδοσκόπηση ή στοχασμός, ανατρέποντας την παραδοσιακή χωροχρονική και αιτιακή σχέση και τη γραμμική αφήγηση, αμφισβητώντας κάθε ρεαλιστική σύμβαση, μέχρι και την παρουσία του ίδιου του αφηγητή, τη φωνή της αφήγησης.

Ακόμα και στην περίπτωση μιας αντιφατικής, αποσπασματικής, ασυνεχούς αφήγησης που προκύπτει από τα παραπάνω, το καλό διήγημα χαρακτηρίζεται ενίοτε από αφηγηματική στρατηγική: λεπτομερής επιλεκτική περιγραφή όσων στοιχείων συνεισφέρουν στη δημιουργία μιας εντύπωσης, της ατμόσφαιρας και της αληθοφάνειας, ή της υπονόμευσής της. Χαρακτηρίζεται επίσης από την οργανικότητα των μερών του, εφόσον κάθε λέξη και κάθε

---

[162] **Επιφάνεια:** λογοτεχνικός όρος από το ρήμα *επιφαίνειν*, που σημαίνει δείχνω ή διακηρύσσω. Για το Χριστιανισμό σηματοδοτεί την εμφάνιση του μικρού Χριστού στη Βηθλεέμ. Το κοσμικό νόημα της επιφάνειας είναι *«μία ξαφνική αναλαμπή αναγνώρισης»*. Συνηθισμένη η παρουσία της στην αγγλική ρομαντική ποίηση (π.χ. Worsworth's *The Prelude, 1850),* αλλά ιδιαίτερα προσφιλής τεχνική στο έργο του James Joyce, ως μία ξαφνική διανοητική αναλαμπή, που εκφράζεται λεκτικά ή με μια χειρονομία και σηματοδοτεί σημείο καμπής στην εξέλιξη των γεγονότων ή στην αντίληψη ενός ανθρώπου. Όπ. παρ., στο **Gillepsie Michael** (ed.), σελ. 71-2 (μετάφραση δική μου)

αφηγηματική λειτουργία (π.χ. φωνή του αφηγητή, εστίαση, αφηγηματικός χρόνος) αποτελούν θεμέλιο και όχι διακοσμητικό στοιχείο. Όποια αλλαγή μπορεί ή να το κατεδαφίσει ή να αλλάξει εντελώς τη δομή, το περιεχόμενο ή το ύφος του[163].

Ομοίως θεμελιακή και ως προς το διανοητικό του υπόβαθρο, που επηρεάζει την τεχνική του (συντομία, σαφήνεια, ανατροπή) είναι η έννοια της αμφισβήτησης. *«Η δομή της ιστορίας δημιουργεί μεταφορές που κινούνται σε συμβολικά επίπεδα κι ενσωματώνουν το νόημα μέσω αναλογιών»*, λέει χαρακτηριστικά η Mary Rohrberger[164]. Το διήγημα συχνά θέτει ερωτήματα. Υπαρξιακά, κοινωνικά, ιστορικά, κ.α. Αυτά μεταφέρουν τη (μεταφυσική) αγωνία των δημιουργών του ότι δεν αρκούν οι αισθήσεις για τη σύλληψη του πραγματικού κόσμου. Με το να αμφισβητούν ότι η γνωστική ικανότητα αδυνατεί να συλλάβει το όλον της πραγματικότητας μέσω των αισθήσεων δείχνουν εμμέσως την ύπαρξη άχρονων κόσμων πέρα από τον πραγματικό ή κατασκευάζουν άλλους, αθέατους κι ανύποπτους μέχρι τη στιγμή της λεκτικής αναπαράστασής τους μέσα σε ένα σύντομο κείμενο στρωτής ή αποσπασματικής/ θραυσματικής γραφής.

Το τέλος του διηγήματος έχει διττή λειτουργία: πρώτον, να κλείσει ό, τι έχει ανοίξει αφήνοντας μια έντονη εντύπωση, ένα ξάφνιασμα. Ακόμα και αν αφήνει το θέμα ανοιχτό ως προς την ερμηνεία του, όπως συστηματικά κάνουν πολλοί παλαιότεροι και σύγχρονοι διηγηματογράφοι, ήδη από το μοντερνισμό[165], καλώντας τον αναγνώστη να διερωτηθεί, να βιώσει την αμφισβήτηση και να καλύψει τα κενά κατά το δοκούν. Δεύτερον, να σηματοδοτήσει μια (νέα) αρχή, γι' αυτό και η έννοια του στιγμιαίου, ακαριαίου της επιφάνειας από τον έσω κόσμο του ήρωα, που μπορεί να ξεδιαλύνει μια κατάσταση, είναι καίρια. «*Το εκπληκτικό του διηγήματος είναι ότι η αρχή και το τέλος του κάνουν μία περίεργη αναστροφή: η αρχή είναι το τέλος και το τέλος είναι επίσης αρχή. Η επιφάνεια που εκφράζεται μέσω της*

---

[163] Hurley, Ursula, '*Look back in wonder: how the endings of short stories can be their most powerful and effective distinguishing features'*, Short Fiction in Theory and Practice 1: 1, 2011, σελ. 29, διαθέσιμο στο http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/intellect/20430701/v1n1/s3.pdf?expires=1376685655&id=75203788&titleid=75007866&accname=Guest+User&checksum=125D95546C9E9DDD92E8748ED59E80A2, 1/5/13

[164] Rohrberger Mary, *Origins, Development, Substance, and Design of the Short Story,* στο **Winther Per, Lothe Jakob, Skei Hans H.,** *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, Columbia: University of South Carolina Press, 2004, σελ. 11 (μετάφραση δική μου)

[165] **Μοντερνισμός**: Διεθνές κίνημα χωρίς εθνικά, ειδολογικά, πολιτισμικά όρια που εκδηλώθηκε σε όλες τις τέχνες από τα τέλη του 19ου αι. έως το 1940 περίπου, όπου είχε πάρει πια διαστάσεις παγκόσμιου φαινόμενου πέρα από το χώρο της λογοτεχνίας και της τέχνης. Καλλιεργήθηκε ως πνευματική αντίδραση στον αστικό πολιτισμό και τον άκρατο εξορθολογισμό που προέκυψε από την εργαλειοποίηση του Διαφωτισμού. Στη λογοτεχνία εκδηλώθηκε ως αντίδραση στη βασική παράμετρο του ρεαλισμού ότι μπορεί να ερμηνεύσει και να αναπαραστήσει τον κόσμο. Χαρακτηριστική η περιγραφή του Stendhal για το ρεαλιστικό μυθιστόρημα *«είναι ένας καθρέφτης που τον κουβαλάει κανείς στο δρόμο» (βλ.* **Cohn Dorrit,** όπ. παρ., σελ 27) . Σημαντικότερος πρόδρομος στην πεζογραφία θεωρείται ο **G.Flaubert**, εκπρόσωποί του τον 20ο αι. οι **M. Proust, A. Gide, D.H.Lawrence, V. Woolf, J. Joyce, S. Beckett, W. Faulkner, F. Kafka, R. Musil**, κλπ. Στο **Παρίσης Ι. & Παρίσης**, όπ. παρ., σελ. 113-118

*αναλογίας συγχωνεύει παρελθόν, παρόν και μέλλον σε μία στιγμή συνεχόμενης ροής. Η επιφάνεια περιστοιχίζει τις απαντήσεις στις ερωτήσεις που θέτει η δομή, συμφιλιώνοντας τις ενυπάρχουσες συγκρούσεις μεταξύ φαινομένου και πραγματικότητας από τη μία, και μορφής και περιεχομένου από την άλλη».*[166] Άποψη που ανάγεται ενδεχομένως στη θεώρηση του Ηράκλειτου:

*Σε μια πλήρη κυκλική περιφορά, η αρχή συμπίπτει με το τέλος* [167].

Η απρόσμενη εξέλιξη, το *ξάφνιασμα*, επιτυγχάνεται με άπειρους τρόπους. Η **Ζυράννα Ζατέλη**, ήδη από την πρώτη συλλογή διηγημάτων της το 1984, στο ομότιτλο διήγημά της *Περσινή Αρραβωνιαστικιά*[168], ακολουθεί συστηματικά την αφηγηματική στρατηγική της ηθελημένης αποσιώπησης λεπτομερειών[169]. Η ηρωίδα αφηγείται με βατή χρονική κι αιτιακή ακολουθία τον αρραβώνα της με τον Μάρκο, ο οποίος μόλις στην τελευταία πρόταση αποκαλύπτεται ότι είναι ο γάτος της. Προκαλείται μια ρηξικέλευθη ανατροπή που σχεδόν αναγκάζει τον αναγνώστη σε μια δεύτερη και τρίτη ανάγνωση ώστε αφενός να κατανοήσει σε βάθος την ιστορία και να βεβαιωθεί ότι δεν έκανε και πάλι λάθος και ότι όντως ο Μάρκος είναι ο γάτος της ηρωίδας, αφετέρου να επαληθεύσει ότι η παραπλάνησή του δεν οφείλεται μονομερώς στη μειωμένη του αντίληψη - εντύπωση που προκαλείται από το θορυβώδες ξάφνιασμα της αποκάλυψης -, αλλά και στην αφηγηματική δεξιοτεχνία της συγγραφέως κι έτσι να αποκατασταθούν οι σχέσεις ισορροπίας και να επιπλεύσει η τέρψη, ό, τι υποκινεί δηλαδή τη λογοτεχνική γραφή και τη λογοτεχνική ανάγνωση.

Η λογοτεχνία εξακολουθεί να είναι μια συγγραφική δραστηριότητα που παράγει κείμενα που επιτελούν μια λειτουργία αισθητικής εμπειρίας, η οποία μπορεί να προκύψει από τη γλωσσική διάστασή της, όπως θεώρησαν τόσο οι γλωσσοκεντρικές μεθοδολογίες λογοτεχνικής κριτικής (π.χ. φορμαλισμός, νέα κριτική, δομισμός, αποδομισμός), όσο η κριτική με βάση τα επικοινωνιακά συγκείμενα (π.χ. κοινωνιογλωσσολογία, σημειωτική). Όπως επισημαίνεται και από την Ινδή πανεπιστημιακό Rukmini Bhaya Nair, *«η εξυπνάδα [στην αφήγηση] μας ευχαριστεί, ειδικά η δική μας»*[170] και στο παιχνίδι του ξαφνιάσματος που στήνεται με απόλυτη σοβαρότητα, πολλές φορές επάνω στην ηθελημένη σιωπή, το αίνιγμα, το παράδοξο, το

---

[166] Rohrberger Mary, όπ. παρ., σελ. 11, (μετάφραση δική μου)

[167] Λεοντίδου Λίλα, *Αγεωγράφητος Χώρα*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σελ. 253

[168] Ζατέλη Ζυράννα, *Περσινή αρραβωνιαστικιά*, έκδ. 19η, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 1996, σελ. 11-35

[169] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002, σελ 76-7

[170] Hurley Ursula, όπ. παρ., σελ. 28

φανταστικό, κινητοποιούνται όλοι οι συμμετέχοντες της αφήγησης ανεξαιρέτως, από το κείμενο, έως τον αναγνώστη.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η ανατροπή, το ξάφνιασμα και ο απόηχός του ως τέρψη συνδέονται με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία σε τέτοιο βαθμό που ο εντοπισμός τους ή μη τείνει να αποτελέσει ένα από τα κριτήρια ταξινόμησής του στο είδος. Ωστόσο, όσο και αν αποτελεί κορύφωση της τέχνης της συντομίας να παρασυρθεί ο αναγνώστης σε μία αφηγηματική κατάσταση[171] η οποία θα ανατραπεί εντός μερικών γραμμών, αναγκάζοντάς τον να ξαναδιαβάσει το κείμενο, θεωρούμε ότι επειδή έχει αγγίξει τα όρια της τελειότητας ήδη από το διήγημα, θα πρέπει να παραμείνει ως ενδεχόμενο ποιοτικό χαρακτηριστικό και όχι ως αξιολογικό κριτήριο ταξινόμησης, αναγνωρίζοντας, βέβαια, ότι όσο μικρότερη η έκταση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας και όσο πιο εύγλωττο το ξάφνιασμα τόσο μεγαλύτερη η απόλαυση.

*[…]ο παιδεμός του γίνηκε θηλειά στον λαιμό μου, ένα μουγγό μαρτύριο, ώσπου κάποια στιγμή, επιτέλους, η λέξη πετάχτηκε απ' το στόμα μου και χοροπήδησε ο τόπος:*

***Tout simplement!***

*Άκουσα και υπάκουσα κι ύστερα απ' αυτό ξύπνησα. Γελούσα τρομαγμένη.*

*Ζυράννα Ζατέλη*[172]

Ο Βραζιλιάνος κριτικός και καθηγητής Guimarães José Flávio Nogueira, στη μελέτη του *The Short-Short Story: A new literary genre*[173], διατείνεται ότι το διήγημα (short story) αποτελεί τον άμεσο πρόγονο της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, γι' αυτό και την ονομάζει *short-short story*, το οποίο θα μπορούσε να σημαίνει στα ελληνικά το πολύ μικρό ή *υπέρμικρο διήγημα*, με τους όρους sudden/flash fiction να αποτελούν υποκατηγορίες του[174]. Το διήγημα, όπως αναφέρει, χαρακτηρίστηκε ως αυτόνομο είδος το 1901 στη μελέτη του κριτικού Brander Matthews, *The philosophy of the short-story*[175]. Σημείωσε σημαντική πορεία τον προηγούμενο αιώνα στην Αμερική, όπου εμφανίζεται συστηματικά σε περιοδικά της εποχής. Σημαντικό γεγονός που συνέβαλλε καταλυτικά στην εξάσκηση, εξοικείωση κι εξάπλωση της μικρής φόρμας,

---

[171] Επινοητής του όρου ο Franz Stanzel το 1955, εννοεί το σύνολο των μεταβλητών σχέσεων ανάμεσα στις αφηγηματικές λειτουργίες, ενώ μια πρώτη εκτίμησή της από έναν αναλυτή μπορεί να ξεκινήσει από τις «*παραμέτρους της εστίασης, της σχέσης αφηγητή - ιστορίας και του επιπέδου του αφήγησης*». Βλ. **Τζούμα Ά.,** όπ. παρ., σελ. 176-7

[172] Από την ανέκδοτη ιστορία της Ζυράννας Ζατέλη με τίτλο ***Tout simplement!,*** που περιλαμβάνεται στο Παράρτημα Μελέτης

[173] Guimarães, José Flávio Nogueira, *The Short-Short Story: A new literary genre,* Houston: Strategic Book Publishing and Rights (SBPRA), 2012

[174] Guimarães, J., όπ. παρ., σελ 34-5

[175] Matthews Brander, *The philosophy of the short-story,* 4th ed., New York: Longmans, Green and Co., 1917

επεκτείνοντας τα αφηγηματικά όριά της, πέρα από το μύθο, ή την παραβολή, τη σάτιρα ή την παρωδία.

Η τελευταία δεκαετία του 19ου αι. θεωρείται η κορυφαία περίοδος για το αγγλικό διήγημα. Καίρια υπήρξε η συμβολή του **Edgar Allan Poe** (1809-1849), που ήταν εκπρόσωπος του αμερικανικού ρομαντισμού και συμβολισμού. Η ανάδειξη στοιχείων του φανταστικού, σκοτεινού κι ανεξερεύνητου συνδυάζονται με την προτροπή του στη συγγραφή ενός σύντομου κειμένου *«που να μπορεί να διαβάζεται σε ένα κάθισμα»*[176]. Το διήγημα θα πρέπει να αποτελεί μία ολότητα, ένα μαγνήτη ενδιαφέροντος, ως προς την ολοκληρωμένη μορφή, το περιεχόμενο και την πρόθεση του συγγραφέα, ο οποίος οφείλει να δώσει τον καλύτερό του εαυτό λέγοντας ό, τι έχει να πει στη μικρότερη δυνατή έκταση: καθώς το διήγημα αφηγείται μία *στιγμή,* ένα επεισόδιο, μία *σκηνή*, αυτή πρέπει να συλλαμβάνει και να αναμεταδίδει στην ολότητά της. Αντίληψη που φέρεται να λειτουργεί ως ο απόλυτος πλοηγός και στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Πόσω μάλλον, που η *σκηνή* αποτελεί το θεμελιώδη τύπο της μυθιστορηματικής αφήγησης[177], σύμφωνα με τον G.Genette κι επομένως το κατεξοχήν πεδίο αφηγηματικής άσκησης του συγγραφικού ταλέντου.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο τα παραπάνω στοιχεία που αναφέρονται σχετικά με τον Poe, ο οποίος φαίνεται να έχει επιδράσει καταλυτικά τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία με τη συντομία, τη σκηνή και την ολότητα. Συχνά συσχετίζεται με τον **Baudelaire**, ο οποίος θεωρείται ότι εμπνεύστηκε από τον **Poe** κι ενέπνευσε τον γαλλικό συμβολισμό. Ο Baudelaire λέει χαρακτηριστικά στη *Μελαγχολία του Παρισιού: «ψιλοκόψτε [το έργο] σε πολυάριθμα κομμάτια και θα δείτε ότι το καθένα μπορεί να υπάρξει από μόνο του».* Στη συνέχεια το *Un coup de dé (Μια ζαριά)* του **Mallarmé,** «*εγκαινιάζει την τυπογραφική αποσπασματικότητα που θα κυριεύσει τις πρωτοπορίες του 20ου αι.»*[178], παράλληλα με τη ριζική αμφισβήτηση της ρητής παρομοίωσης και την ανάδειξη της συμβολικής αναλογίας, καταργώντας σχεδόν τη λέξη «σαν» από το λεξιλόγιό του[179] . Η αποσπασματικότητα, όπως και το pastiche, καθιερώθηκε ως μία αισθητική της μοντερνικότητας και η αποσπασματική γραφή, παρέμεινε στενά

---

[176] **Guimarães, J.**, όπ. παρ., σελ. 20 (μετάφραση δική μου). Σημειώνεται ότι αυτή η περιγραφή του **Poe** φέρεται να έχει αποκτήσει διαστάσεις κανονιστικής αρχής. Χρησιμοποιείται στη διδασκαλία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας και αποτελεί και κριτήριο στην ταξινόμηση που επιχειρείται από συγγραφείς και κριτικούς που επιμελούνται ανθολογίες ή μελετούν τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Αποτελεί κεντρική έννοια στο βιβλίο του *The Philosophy of Composition (1846),* βλ. στο **Hurley U.,** όπ. παρ., σελ**.** 25-35*.*

Ωστόσο, η κριτικός του διηγήματος **M.L.Pratt**, επισημαίνει τη σχετικότητα της έννοιας *«κάθισμα»*, διότι κάποιος μπορεί να διαθέτει περισσότερο ή λιγότερο χρόνο να *καθίσει* να διαβάσει και η συντομία δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να αποτελεί αξιολογικό κριτήριο ενός καλού διηγήματος όπως την αντιλαμβάνεται ο Poe, αλλά τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του. Στο **Guimarães, J.**, όπ. παρ., σελ 28

[177] Genette G., Σχήματα III, όπ. παρ., σελ. 244

[178] Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G., τ. Γ', όπ. παρ., σελ. 401-402

[179] Genette G., Σχήματα III, όπ. παρ., σελ.34-5

*«συνδεδεμένη με τους μεγάλους μύθους και τις αποσχίσεις της μοντερνικότητας από αυτούς»*[180], μέχρι την πλήρη κατάρρευσή τους που διακήρυξε ο μεταμοντερνισμός και ο αποδομισμός και στα διακυβεύματα των οποίων αποδίδουν πολλοί θεωρητικοί τη μαζική εξάπλωση και το διανοητικό υπόβαθρο της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας.

Η συμβολή του **Anton Chekhov** (1860-1904) θεωρείται καταλυτική στην εξέλιξη του σύγχρονου διηγήματος. Ο J.Guimarães, αναφερόμενος σε άρθρο του κριτικού Charles E. May, με τίτλο *"Chekhov and the modern short story",* που όπως είδαμε παραπάνω μελετά συστηματικά το διήγημα, στέκεται σε μια κρίσιμη επισήμανση του José Ortega y Gasset (1883-1955) για τον *διαφαινόμενο «απανθρωπισμό»*[181] της τέχνης στο *The Dehumanization of Art and other writings on Art and Culture (1925)*: η αστική ζωή των αρχών του 19ου αι. αποποιήθηκε την επιδειξιομανία που χαρακτήριζε την αριστοκρατία πριν τη Γαλλική Επανάσταση κι επιδόθηκε σε ένα *στυλιζάρισμα της ζωής*[182], που χάραξε το χρυσό μονοπάτι της τέχνης. Ο **Chekhov** εστίασε στην επιθυμία του να διατηρήσει ένα στιλ ( *the will to style*) στα διηγήματά του, ένα συγκεκριμένο ύφος. Ελλειπτική γλώσσα, αδρή περιγραφή των χαρακτήρων, σχεδόν ανώνυμοι ήρωες, παρουσίαση της πραγματικότητας ως μυθοπλαστική κατασκευή, είναι ελάχιστα από τα στοιχεία του. Αν και συχνά το ύφος του κρίνεται ως ποιητικίζον, λόγω της αναγωγής του στη λυρική ποίηση, τελικά τον διέκρινε, καθώς τον βοήθησε να αποστασιοποιηθεί από το τετριμμένο. Ουσιαστικά, αυτή η αγκίστρωση στην επιθυμία του που διατέμνει όλο το έργο του, και συνοψίζεται στη διαπίστωσή του ότι *«στο*

---

[180] Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G., όπ. παρ., τ. Γ, σελ. 402-403

[181] Ο «**απανθρωπισμός**» της τέχνης στο φιλοσοφικό corpus του Ισπανού φιλοσόφου είναι σύνθετη έννοια κι εκφράζει τον προβληματισμό του απέναντι στην υπονόμευση του ανθρωπισμού, της πίστης στην ελευθερία και τις δυνατότητες του ατόμου, όπως αυτές καλλιεργήθηκαν από το Ρομαντισμό. Άρχισαν πιο έντονα να αμφισβητούνται στις αρχές του 20ου αι. από το ενδιαφέρον που αναπτύχθηκε για την απρόσωπη και αφηρημένη τέχνη (π.χ. εξπρεσιονισμός, κυβισμός). Σταδιακά, *«το μυθιστορηματικό εγώ έχασε τη μοναδικότητα και σταθερότητά του»* κι επικράτησε η ρευστότητα, η ανωνυμία, ο κατακερματισμός, που χαρακτήρισε το μοντέρνο μυθιστόρημα. Στο **Τζιόβας Δ.**, *Μετά την αισθητική*, όπ. παρ., σελ. 116-7. Σημειώνεται ότι σήμερα, στην κριτική κοινωνιολογική θεωρία των Bruno Latour και Manuel DeLanda, τίθεται ζήτημα *«υλιστικής-μετανθρωπιστικής»* στροφής, που δηλώνει τη μετάβαση σε ένα νέο τρόπο σκέψης, ως σταδιακό αποτέλεσμα των παραπάνω.
Στο **Γεωργοπούλου Παναγιώτα**, *Η στροφή της κοινωνικής σκέψης στις επιστήμες της πολυπλοκότητας,* Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2010, σελ. 23

[182] **Στυλιζάρισμα της ζωής:** όρος του M.Weber, που περιγράφει την *«καταδήλωση εξουσίας και τη διεκδίκηση μιας νόμιμης ανωτερότητας της αστικής τάξης έναντι όλων όσοι παραμένουν κυριαρχημένοι από τα συνηθισμένα»*. Εμφανίζεται ως δυσανεξία για το κοινό γούστο, ως πλήρη αποστροφή και προσομοιάζει με την παραδοσιακή αριστοκρατική αξίωση. Συνετέλεσε στην καλλιέργεια της διάκρισης ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή αισθητική, ένα από τα θεμέλια και της σύγχρονης ταξικής διαφοράς. Στο
**Bourdieu Pierre,** *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης,* μτφ. Καψαμπέλη Κική, έκδ. 8η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2008, σελ. 97-9. Σημειώνεται ότι και **ο G.Genette** δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη λειτουργία καλλιέργειας ενός ύφους γενικά στο βιβλίο του Fiction and Diction, αλλά το αναφέρει συχνά και στο ***Σχήματα III***. *β*λ. για παράδειγμα σελ. 237 όπου επαυξάνει στην εξομοίωση των δύο εννοιών **στιλίστα**, **συγγραφέα**(!)

*διήγημα είναι προτιμότερο να μη λες αρκετά από το να λες περισσότερα»*[183], δείχνει ότι εκλαμβάνει την τέχνη της λογοτεχνικής γραφής ως τέχνη της ορθοέπειας και της συντομίας. Έτσι, καταφέρνει να συλλάβει την ουσία της, περνώντας τις στιλιστικές του επιλογές ως τροπικότητες στην ιστορία της λογοτεχνίας[184], αλλά και την ίδια την προσωπική αναζήτηση για ένα ιδιαίτερο ύφος που επέδειξαν πολλοί σπουδαίοι συγγραφείς μεταγενέστεροί του τον 20ο αι., και αφορά σε μεγάλο βαθμό και όσους διακρίνονται σήμερα στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, όπως η **Davis** και νωρίτερα ο **Carver** και πολλοί άλλοι που θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Εξάλλου, μιλάμε για την αναπαράσταση ενός γεγονότος ή μιας σκηνής με τον τρόπο του **Chekhov**, ή για την τσεχοφική αποστροφή[185], και τα δύο πολύ συχνά στη σύγχρονη (μικρο)μυθοπλασία.

*[…] Η γυναίκα έχει σταματήσει να κλαίει. Ο άντρας της δίνει τσιγάρο.*
*Δε λένε τίποτα. Κάθονται έτσι δέκα-δώδεκα λεπτά. Ο άντρας λέει τι θα φάμε;*
*Α. Κυριακίδης*[186]

*Τι υπέροχος καιρός σήμερα! Δεν μπορώ να αποφασίσω: να φτιάξω τσάι ή να κρεμαστώ;*
*Μ. Φάις*[187]

Πράγματι, μέχρι τα μισά του 20ου αι. υλοποιούνται σταδιακά οι καινοτόμοι προβληματισμοί που τέθηκαν από τους **Poe, Chekhov** και τα καλλιτεχνικά κινήματα του μοντερνισμού. Το διήγημα ως μικρή φόρμα με ανεξερεύνητες δυνατότητες προκαλεί το συγγραφικό ταλέντο των **J. Joyce, K. Mansfield, S. Anderson, V. Woolf, E. Hemingway, F. Kafka, R. Musil,** για να αναφέρουμε μόνο ενδεικτικά μερικούς από τους συγγραφείς. Αναπτύσσεται και βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με το μοντέρνο μυθιστόρημα, όπως μεταμορφώνεται κι αυτό μετά τις αφηγηματικές τροπικότητες για το φιλτράρισμα της δράσης μέσω της συνείδησης, και τις θεματικές δεξαμενές που ανέδειξαν οι **O.Balzac, G.Flaubert, C.Dickens, F.Dostoïevski, T.Mann** και τόσοι άλλοι σπουδαίοι μυθιστοριογράφοι, τονίζοντας πλέον την κρίση της ατομικότητας, με τους ήρωες να εμφανίζονται όχι πια ως δομημένες προσωπικότητες, *«αλλά ένα ψυχικό πεδίο μάχης, ένα άλυτο αίνιγμα ή η αφορμή για τη ροή παραστάσεων και εντυπώσεων»*[188]. Αμφότερα θέτουν νέα ερωτήματα κι εξετάζουν μέσω των αυτοσχεδιασμών

---

[183] Guimarães, J., όπ. παρ., σελ. 26 (μετάφραση δική μου)
[184] Guimarães, .J., όπ. παρ., σελ. 25
[185] **Αποστροφή:** (λογ.)ρητορικό σχήμα κατά το οποίο ο ομιλητής στρέφει το λόγο από τα γενικά για να απευθυνθεί σε ορισμένα πρόσωπα.
[186] Κυριακίδης Αχιλλέας, *Μουσική*, Εκδόσεις ύψιλον/βιβλία, Αθήνα 1995, σελ. 45, είναι το τέλος της ιστορίας *Disperato ma non tropo*, που συμπεριλαμβάνεται στο Παράρτημα Μελέτης.
[187] Φάϊς Μισέλ, *Κτερίσματα*, όπ. παρ., σελ. 223, χρήση της γνωστής τσεχοφικής φράσης κι αυτολεξεί ενσωμάτωσή της στην κύρια αφήγηση.
[188] Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την αισθητική*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σελ.117

και του γλωσσικού πειραματισμού στον αφηγηματικό λόγο, την ιστορικότητα της εποχής δύο παγκοσμίων πολέμων που ξεκινούν από την Ευρώπη, το μέχρι τότε αδιαμφισβήτητο λίκνο του πολιτισμού, γεγονός που δε θεωρούμε ότι αποτελεί την πηγή των εξελίξεων της μοντέρνας λογοτεχνίας, αλλά δεν μπορεί να αγνοηθεί, διότι συνέστησε την απόλυτη ρήξη. Αξιοσημείωτη θεωρούμε σ' αυτό το σημείο την άκρως οξυδερκή παρατήρηση του G.Genette στο *Σχήματα III* για τον M. Proust ότι *κάνει* τρομερό, άρα επικίνδυνο παιχνίδι με το χρόνο, δεν *παίζει* απλώς μαζί του[189], ρισκάρει στο μέγιστο βαθμό, εφόσον διαπραγματεύεται μία από τις ελάχιστες σταθερές έννοιες που είχαν μείνει αλώβητες από την αμφισβήτηση που κατατέμνει τον 19ο και 20ο αι. Όχι και τόσο μακριά, θεωρούμε, από το ερώτημα που έθεσε ο **R.Musil** στις συγγραφικές και φιλοσοφικές του αναζητήσεις,

*Πώς μπορεί να γίνει πληρέστερη η ζωής μας; Από την αποδοχή ενός κινδύνου[190].*

## 3.4 Σύνοψη

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρήσαμε να φωτίσουμε τους συσχετισμούς που εντοπίσαμε στη διεθνή βιβλιογραφία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας με άλλα ταξινομημένα είδη, όπως η παραβολή, το επίγραμμα, το χαϊκού, ο μύθος, το παραμύθι και το διήγημα. Από αυτά τα είδη η σύγχρονη μικρομυθοπλασία φαίνεται να δανείζεται από τη θεματολογία τους (μύθος, παραμύθι), κάποιες από τις λειτουργίες και τις αφηγηματικές τεχνικές τους (παραβολή, επίγραμμα, χαϊκού, διήγημα) τις οποίες επισημάναμε. Τα δάνεια αυτά προωθούν τη συντομία, την πυκνότητα του νοήματος, την ευρηματικότητα (**Kafka**) με το ξάφνιασμα και την ανατροπή και συνδυάζονται με την αναζήτηση ενός προσωπικού ύφους (**Chekhov**). Η ιδιαιτερότητα του νέου αυτού είδους έγκειται στο ότι συνδυάζει τα παραπάνω σε πολύ μικρή έκταση κι ενώ φαίνεται να είναι αποσπασματικά αφηγήματα (γαλλικός συμβολισμός, τυπογραφική αποσπασματικότητα), τα καλύτερα δείγματα πετυχαίνουν μια ολότητα περιπλέκοντας όλα τα παραπάνω εστιάζοντας σε μια στιγμή, μία σκηνή ή ένα επεισόδιο, δημιουργώντας έναν κόσμο, που χωράει στο μάτι (**Rourke**) και μπορεί να διαβαστεί σε πολύ μικρό χρόνο (**Poe**). Ταυτόχρονα, όλα μαζί φαίνεται να συνιστούν πλέον τα οργανικά τμήματα ενός αφηγηματικού μικρόκοσμου ή παράλληλου σύμπαντος, όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς μελετώντας τη μαζική έντυπη και ηλεκτρονική παραγωγή.

---

[189] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 229,

[190] Μούζιλ Ρόμπερτ, *Το Μαγεμένο Σπίτι, Η Γκρίτζα,* μτφ. Αλεξ. 'Ισαρης, εκδ. 2η αναθεωρημένη, Εκδόσεις ΗΡΙΔΑΝΟΣ, σελ. 19,χ.χ.

# 4. Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία

Σε αυτό το κεφάλαιο θα παρουσιάσουμε τους κύριους προδρόμους της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας συνοψίζοντας τα βασικότερα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους που θεωρούμε ότι συνέβαλλαν στη διαμόρφωση αυτό του νέου είδους. Συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε στους **Borges**, **Cortázar**, **Hemingway** και **Carver**. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε ένα πανόραμα της διεθνούς λογοτεχνικής παραγωγής με επιλεκτικές αναφορές στους συγγραφείς που συναντήσαμε συχνότερα στη διάρκεια όλης της έρευνάς μας ως εκπροσώπους του είδους.

Στο σημείο αυτό διευκρινίζουμε ότι υπάρχουν πολλοί περισσότεροι συγγραφείς τους οποίους ήταν αδύνατο να αναφέρουμε, αλλά αυτούς που επιλέξαμε να παρουσιάσουμε, έχουμε μελετήσει το έργο τους και θεωρούμε ότι πράγματι πλησιάζουν στα ποιοτικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας και δικαίως αναφέρονται ως εκπρόσωποι.

Στο κεφάλαιο 4.3 εστιάζουμε στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, επιχειρώντας μια συνοπτική ιστορική αναδρομή και στο επόμενο (4.4) επιχειρούμε μία ανάλυση των κειμένων που συναπαρτίζουν το Παράτημα Μελέτης, με βάση τους τυπολογικούς προσανατολισμούς και τα αφηγηματολογικά δάνεια που παρουσιάσαμε στο κεφάλαιο 1.4. Στο τέλος του κεφαλαίου παρατίθενται τα συμπεράσματά μας.

## 4.1 Οι κύριοι πρόδρομοι

Στη δεκαετία του ‘90 παρατηρείται μεγάλη άνθηση του διηγήματος και των πολύ σύντομων κειμένων και στην αγγλόφωνη λογοτεχνική παραγωγή, που είχε ήδη αρχίσει να διαφαίνεται ως τάση στην ισπανόφωνη. Στο μεταξύ, μετά τη δεκαετία του ’50, έχει προηγηθεί η εμφάνιση τάσεων ακραίου πειραματισμού με τις μυθιστορηματικές κυρίως αφηγηματικές συμβάσεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε την ανανέωση που προκάλεσε η ανάδυση κι εξάπλωση του **nouveau roman**. Κύριοι εκπρόσωποί του ο **Alain Robbe-Grillet** και η **Nathalie Sarraute**. Ο πρώτος να εισάγει την *«απόρριψη των αρχαϊκών μύθων του βάθους και μαζί του την ψυχολογική σύλληψη του χαρακτήρα*» και η δεύτερη να αναζητά αφηγηματικούς τρόπους που θα *«βύθιζαν και θα διατηρούσαν μέχρι τέλους τον αναγνώστη σε μια ουσία τόσο ανώνυμη όσο και το αίμα, σε ένα μάγμα χωρίς όνομα και περίγραμμα»*[191]. Επομένως, το τελευταίο μισό του αιώνα

[191] Τζιόβας Δημήτρης, , *Μετά την αισθητική* όπ. παρ., σελ. 117-8

έχουν πραγματοποιηθεί πολλές και αντίρροπες ζυμώσεις που ανανέωσαν σε βάθος τις παραδοσιακές λογοτεχνικές συμβάσεις και άνοιξαν νέους εκφραστικούς δρόμους.

Ο Αργεντινός **Jorge Luis Borges** (1899-1986), που θεωρείται από τους κριτικούς της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας ένας από τους σημαντικότερους προδρόμους της, έχει ήδη επισημάνει από τα μέσα του 20ου αι. ότι η μικρή μυθοπλαστική φόρμα «*ενδείκνυται για την εξερεύνηση του αινίγματος της προσωπικότητας, τους λαβυρίνθους της, το χρόνο, την αιωνιότητα και το θεμελιώδες επίπλαστο του σύμπαντος*»[192]. Η περιπλάνηση στην πολυεπίπεδη ύπαρξη, σε φιλοσοφικές αναζητήσεις όπως τι είναι αλήθεια και τι όχι, λογοτεχνικοποιεί τη φιλοσοφία, και ανάγεται στην αυτοαναφορικότητα και αναστοχαστικότητα της λογοτεχνικής σκέψης. Συνδυαστικά με το γεγονός ότι παρέμεινε πιστός στην αρχή της συντομίας, καθώς θεωρούσε εξωφρενική *«την ανάπτυξη επί πεντακόσιες- εξακόσιες σελίδες μιας ιδέας που μπορείς να την πεις θαυμάσια σε λίγα λεπτά»*[193]. Στο άρθρο της ακαδημαϊκού Ελένης Κεφάλα[194], εξετάζεται ο συσχετισμός της αριστοτελικής έννοιας της αφηγηματικής οικονομίας με τις φορμαλιστικές ενδείξεις στο έργο του. Ο Borges αναζητά τη συντομία, μέσα από το αριστοτελικό "*αναγκαίον*" στη μιμητική λειτουργία, δηλαδή στην αφηγηματική οικονομία με την έννοια της σωστής ρύθμισης του αφηγηματικού υλικού, στην οποία ο Αριστοτέλης διαπιστώνει τη γλωσσική "*αφασία*" (άφατος = που δεν μπορεί να λεχθεί). Η *Ανείπωτη Λέξη* (*The Word*), η μπορχική λέξη, που αναφέρεται στα έργα του Borges, αποτελεί δομικό πυλώνα στην αφήγησή του και είναι εξ' ορισμού αδύνατο να οριστεί. Σύμφωνα με την Κεφάλα, η μπορχική αυτή τεχνική αποτελεί θεωρητικό οξύμωρο και είναι πρακτικά αδύνατο να τιθασευτεί με τις φορμαλιστικές γλωσσοκεντρικές μεθόδους. Πρόκειται, δηλαδή για μία δομή, μία φόρμα, στην οποία δεν αναπαριστάται η σιωπή αλλά εγγράφεται στα συστατικά της, που η φορμαλιστική τυπολογία δεν μπορεί να διαρρήξει, παρά μόνο να εντοπίσει. Με όρους του Barthes, γίνεται εγκυκλοπαιδική, γενική αλήθεια, ακριβώς επειδή είναι ανείπωτη. Ο Foucault στα ανείπωτα, που κατακλύζουν τον αφηγηματικό λόγο και το λόγο του Borges, εντοπίζει μικρά διάκενα της γλώσσας όπου επικρατούν η πολυσημία και οι συγκρούσεις κι έτσι θεωρεί ότι επιτυγχάνεται η επιτομή της ψευδαίσθησης της μίμησης[195].

---

[192] Peters C., σελ. 13 (μετάφραση δική μου)

[193] Κυριακίδης Αχιλλέας, *Μικρή περιοχή*, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2007, σελ. 31

[194] Kefala Eleni, *Borges and narrative economy, Conservative Formalism or Subversion of Signification?,* Variaciones Borges, Issue 18, January 2004, pp. 219-228, διαθέσιμο στο http://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-18 27/5/13

[195] Kefala Eleni, όπ. παρ., σελ. 221, 222, 224, 227

Ομοίως και ο G. Genette, στο *Σχήματα III,* αναφερόμενος στη λειτουργία της *φωνής* στον Borges θεωρεί ότι η παραπάνω παρουσίαση της αφηγηματικής του ιδιαιτερότητας που φέρεται να ενεργοποιείται στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, με τον ελλειπτικό λόγο, τα κενά που καλείται να καλύψει ο αναγνώστης, την πυκνότητα, τη συντομία, κλπ., αποτελεί από μόνη της ειδική κατηγορία. Τη χαρακτηρίζει *«τυπικά κινέζικη, αυτή των αφηγήσεων που είναι γραμμένες με πολύ λεπτό πινελάκι»*[196]. Το οποίο θα μπορούσε να αναχθεί και στο

*"The rest is silence",*

που μας διεμήνυσε ο **W. Shakespeare**, δια στόματος Hamlet.

Ο επίσης Αργεντινός **Julio Cortázar**[197] (Brussels 1914-1984) έχει συμβάλλει ιδιαίτερα στη θεώρηση της λογοτεχνίας ως ανοιχτή και μεταβλητή έννοια. Το πρωτοποριακό μυθιστόρημά του *Rayuela* (*Το κουτσό*, Buenos Aires, 1963), αναφέρεται παγκοσμίως ως μία από τις πιο ολοκληρωμένες προσπάθειες συμπερίληψης μιας λογοτεχνικής θεωρίας και πρακτικής σε ένα βιβλίο που αναδεικνύει τις απεριόριστες δυνατότητες της λογοτεχνίας. Με το διήγημά του *Continuidad de los parques (Αλληλουχία των κήπων),* των 541 λέξεων, που περιλαμβάνεται στο βιβλίο του με τίτλο *Final del juego (1956),* σηματοδοτεί για πολλούς κριτικούς τη ρήξη με το διήγημα και την αρχή της διακήρυξης της αυτονομίας της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, όπως διαφαίνεται από τις πρωτοφανείς για τα παγκόσμια δεδομένα αναλύσεις του. Τις τελευταίες χαρτογραφεί ο L Zavala σε σχετικό άρθρο του[198]. Στο εν λόγω διήγημα ο ήρωας δολοφονείται από έναν ήρωα του βιβλίου που διαβάζει και ο G. Genette μελετάει την περίπτωση στο *Discours du récit: essai de method, Figures III,* Seuil, Paris 1972. Θέλοντας να εμβαθύνει στη λειτουργία της μετάληψης (βλ. κεφάλαιο 6), αναφέρει ότι ως αφηγηματική πράξη προϋποθέτει την απόλυτη συνειδητοποίηση των ορίων της αφήγησης που διακρίνουν το πραγματικό από το φανταστικό και κατόπιν την υπέρβασή τους, που δηλώνει περιφρόνηση προς την αληθοφάνεια και κατ' επέκταση προς την ίδια την αφήγηση. Ωστόσο, είναι από αυτές που κεντρίζουν περισσότερο το ενδιαφέρον, διότι με την αμφισβήτησή τους θέτουν προβληματισμό και κυοφορούν την αλλαγή. Εν σπέρματι η λειτουργία αυτή σημειώνεται και στον *Tristram Shandy,* που είδαμε παραπάνω, αλλά και στο σύγχρονο θέατρο, όπως στο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του **Pirandello**[199]. Ο **Borges**, στο παιχνίδι παραβίασης των ορίων,

---

[196] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 259

[197] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/05/19/julio-cortazar-erotas-77/ 19/7/13

[198] Zavala Lauro, *Los nudos del final elíptico: Continuaciones para "Continuidad de los parques" de J. Cortázar,* διαθέσιμο στο http://www.academia.edu/3267915/Continuaciones_para_Continuidad_de_los_parques_15/2/13

[199] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 309-311

θεώρησε ότι δεν κινδυνεύει τόσο η αφήγηση όσο εμείς, εφόσον *«αφού οι ήρωες μπορεί να γίνουν αναγνώστες ή θεατές, τότε εμείς οι αναγνώστες ή θεατές τους μπορούμε να γίνουμε πλάσματα της φαντασίας»*[200].

Οι παραπάνω δύο συγγραφείς δεν αποτελούν τους δύο μοναδικούς ισπανόφωνους προδρόμους της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, αν και για τους περισσότερους μελετητές αποτελούν τους σημαντικότερους, όπως για τον C.Peters. Είδαμε και τους **Rubén Darío** από τη Νικαράγουα και **Julio Torri** από το Μεξικό στο κεφάλαιο 3.2, αλλά στους μοντερνιστές ισπανόφωνους ανήκουν και πάρα πολλοί άλλοι που συνέβαλαν σε ύψιστο βαθμό στην άνθηση της ισπανόφωνης γενικά, αλλά και ειδικά της λατινοαμερικανικής λογοτεχνίας μετά τα μέσα του 20ου αι. και ιδιαίτερα τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Στην πολυετή παράδοση που συνέστησε η ισπανόφωνη λογοτεχνία στο συγκεκριμένο είδος καθ' όλη τη διάρκεια του 20ου, με μεγάλη διαφορά, χρειάζεται να κάνει κανείς ειδική παρουσίαση, κάτι που δε μας επιτρέπεται στο παρόν εγχείρημα. Ο L.Zavala αναφέρει ως συστηματικούς καλλιεργητές της μικρομυθοπλασίας για διδακτικούς σκοπούς μέχρι και τους ασκητές μοναχούς της περιόδου της αποικιοκρατίας (monjes naturistas) της Νότιας Αμερικής[201]. Ωστόσο, όσο και αν αναγνωρίζουμε ότι ενδέχεται σε κάποιο βαθμό να *«άλλαξαν την ιστορία της παγκόσμιας αφήγησης»*[202], θεωρούμε ότι αυτό μένει να αποδειχθεί. Όπως σημειώνει ο C.Peters, ο αργεντινός κριτικός D.Lagmanovich, διακρίνει τη μικρομυθοπλασία του ισπανοαμερικανικού μοντερνισμού (modernismo) από εκείνη του vanguardismo (avant garde), θεωρώντας τα δείγματα του δεύτερου προδρομικά της σύγχρονης μυθοπλασίας, ως ανανεωτικές προσπάθειες με σκοπό να εισάγουν αλλαγές και να πρωτοπορήσουν, ακολουθώντας την αποσπασματική γραφή, ενώ του πρώτου όχι, με εξαίρεση το έργο του μοντερνιστή ισπανού **Ramón Gómez de la Serna** (1888-1921). Ο C.Peters, όμως, θεωρεί ότι στην αρχή και των δύο περιόδων τέτοια δείγματα ήταν μεμονωμένα και δε φαίνεται να αποτελούν μία ενιαία τάση, ούτε από τους συγγραφείς ούτε από τους κριτικούς[203], ενώ σήμερα υπάρχει μαζική τάση με διαστάσεις διεθνούς φαινομένου και τίθενται περαιτέρω ερευνητικά ζητήματα.

Συχνότερα συναντήσαμε στην έρευνά μας τον **Augusto Monterroso** (1921-2003), από τη Γουατεμάλα, για το γνωστό «δεινόσαυρο», που αναμετράται συνήθως με τα «παιδικά

---

[200] Τζούμα Ά., όπ. παρ., σελ.163-4
[201] http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol_10_05art.pdf σελ. 4 4/3/13
[202] Παλαιολόγος Κ., όπ. παρ., σελ. .22
[203] Peters C., όπ. παρ., σελ. 10-11

παπούτσια» του **Ernest Hemingway** (1899-1961). Ο Αμερικανός νομπελίστας (1954) αναμετρήθηκε με τον πόλεμο καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, ως στρατιώτης και ως ανταποκριτής. Τασσόμενος υπέρ της σαφήνειας και της συντομίας, της ουσίας και της απόσταξης του νοήματος, επί της αρχής δε διαφέρει από τους προηγούμενους. Θεωρούσε ότι το διήγημα πρέπει να είναι σαν το παγόβουνο: αυτό που φαίνεται να είναι ελάχιστο συγκριτικά με αυτό που αποκρύβεται. Έτσι εξασφαλίζεται η ένταση, το μυστήριο και το νοηματικό βάθος.

Ωστόσο, προβληματίστηκε ιδιαίτερα με τα όρια της διήγησης, πλησιάζοντας στα ερευνητικά ερωτήματα της αφηγηματολογίας, γι΄ αυτό και υπογραμμίζεται ιδιαίτερα και από τον Genette, με την έννοια ότι επεδίωξε να διατηρήσει τη διήγηση καθαρή από ψυχολογικά κίνητρα, αξιολογικές εκτιμήσεις, κοινωνικά σχόλια[204], κ.α. Χαρακτηριστικά, στις νουβέλες του ή διηγήματα για πολλούς κριτικούς, *The Killers(1927), Hills like white elephants (1927),* διαφαίνεται η συμβαντολογικού τύπου τάση που χαρακτηρίζει την περίοδο του Μεσοπολέμου και διακρίνει και τα μυθιστορήματα του επίσης στρατιώτη κι ανταποκριτή **Dashiell Hammett** (1894-1961). Κι εδώ, η καλλιτεχνική επεξεργασία πετυχαίνει *«ο ήρωας να δρα μπροστά μας δίχως να μας κάνει ποτέ μετόχους των σκέψεων ή των αισθημάτων του»[205],* με τριτοπρόσωπη αφήγηση στον ενεστώτα, σα δημοσιογραφική ανταπόκριση, που έθεσε πιο ξεκάθαρα τη μοντερνιστική αμφισβήτηση του συγγραφέα. Αν και είχε προλειάνει το έδαφος η διαπίστωση του **Mallarmé** για την ανεπάρκεια της γλώσσας που τον οδήγησε στη λευκή σελίδα, που στην ουσία συμβόλιζε την αντίρρησή του στο πρόσωπο -συγγραφέα - παντογνώστη και την επιθυμία του να αναλάβει η ίδια η γλώσσα την έκφρασή της, όπως σημειώνει ο Barthes, προσθέτοντας και τους **Valéry**[206], **Proust** και τον υπερρεαλισμό στους μετέχοντες στην προετοιμασία εξάλειψης του συγγραφέα[207]. Αργότερα αυτή εξελίχθηκε ως ελεύθερη έκφραση της συνείδησης, ως μια εσωστρεφή, μη οργανωμένη και λογικά συνεκτική ροή εσωτερικού (μονο)λόγου, όπως στους **Joyce, Woolf**, κλπ. και αργότερα στον **Samuel Beckett** (1906-

---

[204] Genette G., Marin L., Mathieu-Colas M., *Τα όρια της διήγησης*, μτφ. 'Ελενα Θεοδωροπούλου, Εκδόσεις ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα 2010, σελ. 41

[205] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ.261

[206] Ο Valéry εισήγαγε την έννοια της καθαρότητας στην ποίηση. Η επινόηση και η φαντασία είναι χωρίς αξία, αν δεν υπάρχει μέθοδος, κανόνες που βεβαιώνουν την αυτοκυριαρχία του ποιητή, τον οδηγούν στη σαφήνεια, στην καθαρή ποίηση, η οποία κατά βάθος είναι φιλοσοφικό δράμα, γι' αυτό πρέπει να περνάει από τη συνείδηση. Έλεγε χαρακτηριστικά: *«Γράφω θα πει απορρίπτω»* και *«Γράφω σημαίνει προβλέπω».* Στο **Valéry Paul,** *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη, Η καθαρή ποίηση*, μτφ. Χρ. Λιοντάκης, Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 1980, σελ. 10, 12, 29, 19

[207] Τζιόβας Δ., *Μετά την αισθητική* όπ. παρ., σελ. 208 και
Βαγενάς Νάσος, *Μεταμοντερνισμός και Λογοτεχνία*, έκδ. 2η επηυξημένη, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2012, σελ. 72-3

1989). Ο τελευταίος υπέδειξε πιο ανάγλυφα τον τρόπο προς μια λογοτεχνία της σιωπής, αμφισβητώντας τον ιδεολογικό ρόλο του συγγραφέα παντογνώστη, εγγυητή, οργανωτή, σχολιαστή, κλπ. Έθεσε το ερώτημα *«Τι σημασία έχει ποιος μιλάει;»*[208] που προώθησε την ανάδειξη της ιστορίας έναντι της αφήγησης, τεχνική που εξώθησε στα άκρα της αργότερα το **nouveau roman**, όπως είδαμε παραπάνω, δηλαδή η *«αντικειμενική λογοτεχνία»,* η *«σχολή του βλέμματος»*[209]*,* στην οποία ανήκει και ο **Beckett.**

Παρατηρείται, επομένως, ότι από τον προβληματισμό του **Hemingway** η αφήγηση ξεκινάει συνειδητά και σταδιακά να υποχωρεί μέχρι που γίνεται σχεδόν διάφανη (π.χ. ψυχο-αφήγηση) όπως παρακολουθεί η Dorrit Cohn στη σχετική μελέτη της[210]. Ειδικά στην περίπτωση του **Hemingway** αναγνωρίζει μία αλλαγή ως προς την ειλικρίνεια των ηρώων του, στο πλαίσιο του ρεαλιστικής παράδοσης, που αντανακλά όμως τους *«αλλαγμένους κανόνες της κοινωνίας του»*, όχι *«μια αλλαγμένη αντίληψη της ίδιας της εσωτερικής γλώσσας»*, που καλλιεργήθηκε αργότερα[211].

Ο Genette χαρακτηρίζει συμπεριφοριστικό αυτόν τον τρόπο του **Hemingway**. Ο συμπεριφορισμός ξεκίνησε ως θεωρητικός προσανατολισμός από τη 2η περίοδο της φιλοσοφίας του L Wittgenstein (1889-1951), εδράζεται στην αποπλανητική κρυπτικότητα της γλώσσας, η οποία εκθέτει τη νοηματική καθαρότητα και συνάδει με τη συνειδησιακή αυτονομία. Αντίθετα με την πραγματιστική αντίληψη ότι *«η γλώσσα είναι αυτό που κάνει»*, που προέκυψε επίσης από τη βιτγκενσταϊνική φιλοσοφία και τη γλωσσική στροφή που υπέδειξε, ο συμπεριφορισμός θεωρεί ότι *«η γλώσσα είναι μια επικοινωνιακή πρακτική που τεκμαίρεται από τον τρόπο κατά τον οποίο ο χρήστης διαθέτει τον εαυτό του μέσα στον κοινωνικό κόσμο»*[212]*.*

Στο βαθμό αφομοίωσης της διήγησης από το λόγο και πλήρους χειραφέτησης του τελευταίου, που φαίνεται να αρχίζει πιο συνειδητά από τον **Hemingway**, εντοπίζει ο Genette μία πιθανή εξέλιξη του σύγχρονου μυθιστορήματος, δηλαδή «*την ώθηση αυτής της μιμήσεως του λόγου στα άκρα, ή μάλλον στα όριά της, με την εξάλειψη των τελευταίων χαρακτηριστικών της αφηγηματικής συνθήκης και την απόδοση του λόγου απευθείας στο (ενδοκειμενικό)*

---

[208] Τζιόβας Δ., *Μετά την αισθητική* όπ. παρ., σελ. 215

[209] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 292-3

[210] Cohn Dorrit, *Διαφανή πρόσωπα*, *αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία,* μτφ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Εκδόσεις ΠΑΠΑΖΗΣΗ, Αθήνα 2001

[211] Cohn D., όπ. παρ., σελ. 128, 189

[212] Βαλλιάνος Π., *Φιλοσοφία στην Ευρώπη,* τ. Γ', *Νεότερα και σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα (19ος-20ος αι.),* Εκδόσεις ΕΑΠ, Πάτρα 2000, σελ. 226-7

*πρόσωπο»*[213]. Σε αυτή την *ευαισθησία* του **Hemingway** προς την αντικειμενικότητα της διήγησης, που πηγάζει, ενδεχομένως, από τη διαπίστωσή του ότι υπάρχει μια έλλειψη συμμετρίας εγγεγραμμένη μέσα στις ίδιες τις δομές της γλώσσας, ο Genette αναγνωρίζει το πεδίο της προβληματικής της σύγχρονης μυθιστορηματικής γραφής, η οποία αρχίζει να διαμορφώνεται από τον 19ο αι., την *«κλασσική περίοδο της αντικειμενικής αφήγησης από τον Balzac έως τον Tolstoy»*[214].

Παρά το γεγονός ότι αυτές οι επισημάνσεις του Genette και της Cohn αφορούν κυρίως τη ρητορική του μυθιστορηματικού λόγου, το ζήτημα των **ορίων** ανάμεσα στη διήγηση και το λόγο, τη **μίμηση** και τη **διήγηση** φαίνεται να τελεί υπό συνεχή διερεύνηση μέχρι σήμερα κι εμπλέκει τις περί αυτών απόψεις από τον **Πλάτωνα** και τον **Αριστοτέλη**, μέχρι τις πιο σύγχρονες μελέτες των αφηγηματικών τεχνικών του δημοσιογραφικού λόγου, εφόσον αφορά «*την απουσία ή παρουσία του αφηγητή*» και κατ' επέκταση «*την υποκειμενικότητα στη γλώσσα και στα ποικίλα είδη λόγου που αποτελεί μείζον θέμα με πολλές γλωσσολογικές και φιλοσοφικές παραμέτρους*»[215].

Και η αιτία που αναφέρουμε το δημοσιογραφικό λόγο, είναι επειδή πολλοί κριτικοί θεωρούν τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία υβριδικό είδος ανάμεσα στο διήγημα, την ποίηση και το δημοσιογραφικό λόγο, όπως ο Guimarães[216]. Άποψη που θεωρούμε ότι εκκινεί εν μέρει από τη δημοσιογραφική ιδιότητα του **Hemingway** και κατ' επέκταση από τον προβληματισμό του για τα όρια της διήγησης. Ζήτημα που αφορά τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, αλλά και την επιδίωξη όλης της επικοινωνιακής σφαίρας σήμερα, δηλαδή το **ταυτόχρονο που συλλαμβάνει το εδώ και τώρα, την απευθείας μετάδοση**, γι' αυτό και θίγουμε το θέμα. Ο **M. Foucault** λέει χαρακτηριστικά: *«ο λόγος δεμένος με την πράξη της συγγραφής, σύγχρονος με την εκτύλιξή της, και κλεισμένος μέσα της»*[217], για να δηλώσει την αδυναμία του λογοτεχνικού λόγου να αναπαραστήσει την πραγματικότητα και που διέβλεψε ότι θα εντεινόταν στο σύγχρονο μυθιστόρημα.

Ο Αμερικανός **Raymond Carver**, (1938-1988), αποτελεί για την αγγλοσαξονική κριτική της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας τον **Chekhov** της Αμερικής. Δεξιοτέχνης της μικρής φόρμας, εντός της οποίας δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας ενδόμυχης πραγματικότητας εστιάζοντας

---

[213] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 244, 322
[214] Genette G., Marin L., Mathieu-Colas M., όπ. παρ., σελ. 42
[215] Κακαβούλια Μαρία, *Μελέτες για τον αφηγηματικό λόγο,* Εκδόσεις ΨΥΧΟΓΙΟΣ, Αθήνα 2003, σελ. 172
[216] Guimarães, J., σελ. 31
[217] Genette G., Marin L., Mathieu-Colas M., όπ. παρ., σελ. 43

σε λεπτομέρειες εκτός αυτής[218]. Αφηγηματική τεχνική με βάση τη μετωνυμία (συνεκδοχή), δηλαδή *«τον ρητορικό τρόπο με τον οποίο μια οντότητα ταυτίζεται με κάποια άλλη με την οποία βρίσκεται σε συνάφεια»[219],* που του επιτρέπει να αναδεικνύει τα αντικείμενα ως τους δείκτες της οικονομικής, πνευματικής, ψυχολογικής κατάστασης των ηρώων του. Για παράδειγμα, η αγαπημένη πολυθρόνα του ήρωα λείπει, που σημαίνει ότι ο ήρωας αισθάνεται μοναξιά. Η πολυθρόνα υποκαθιστώντας τον ήρωα υπαλλάσσεται με αυτόν κι έτσι το περιεχόμενο από το περιέχον. Χαρακτηριστική τεχνική ρεαλιστικών κειμένων, ενός συνδυαστικού ρεαλισμού, του ευσυνείδητου, που αντλεί τη δύναμή του από την απλότητα και του συνειδητού, που έχει πλήρη επίγνωση του πολυσύνθετου της πραγματικότητας[220]. Οι απλοί ήρωές του είναι οι υπεράριθμοι ανώνυμοι της ζωής και τα αντικείμενά τους σε μια καπιταλιστική κοινωνία της μαζικής κουλτούρας Ούτε θρυλικοί ήρωες, ούτε εκκεντρικοί περιθωριακοί. Ελλειπτικός αφηγηματικός λόγος, χωρίς στοχασμούς κι ευφυολογήματα, μένει εντός της ιστορίας, με κυρίως ταυτολογικούς διαλόγους (π.χ. «Ήρθες;», «Ήρθα.», «Κοιμήθηκες;», «Κοιμήθηκα.»), που δεν προωθούν την επικοινωνία μεταξύ των ηρώων, αλλά κοινωνούν στον αναγνώστη ακριβώς την έλλειψή της. Ασχολείται με το οικείο, το τετριμμένο, φωτίζοντάς το με λεπτομέρειες, που υφαίνουν τον αφηγηματικό ιστό του, που ενίοτε παραμένει αόρατος. Συνολικά το έργο του, αλλά κυρίως το πολύ σύντομο (498 λέξεων) διήγημά του με τίτλο *Mine (Δικό μου)[221],* που συμπεριλαμβάνεται στην πρώτη ανθολογία των Robert Shapard και James Thomas (1986)[222], συγκαταλέγεται ομότιμα ανάμεσα στα καλύτερα δείγματα διηγήματος και σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Η διπλή του ιδιότητα τεκμηριώνει για άλλη μία φορά ότι τα όρια παραμένουν συγκεχυμένα, όπως συζητήθηκε και στην περίπτωση του **Hemingway** νωρίτερα. Υπάρχουν και κριτικοί που θεωρούν αυτό το γεγονός χαρακτηριστικό της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, ότι επιδιώκει την εξερεύνησή της, την αλλαγή, την ανανέωσή της, δηλαδή «*δε θέλει να οριστεί*»[223], με την έννοια ότι ανήκει στο πεδίο των ειδών που δεν είναι στατικά, αλλά πάντοτε υποκείμενα αλλαγών[224].

---

[218] Guimarães, J., όπ. παρ., σελ. 56

[219] Τζιόβας Δημήτρης, , *Μετά την αισθητική,* όπ. παρ., σελ. 136

[220] Grant Damian, *Ρεαλισμός,* μτφ. Ι. Ράλλη- Κ. Χατζηδήμου, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 2003, σελ 100

[221] Κάρβερ Ρέϊμοντ, *Αρχάριοι*, μτφ. Γιάννης Τζώρτζης, έκδ. 2η, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2010, σελ. 250. Σημειώνεται ότι στη συλλογή του *What we talk about love (*1981), το συγκεκριμένο διήγημα εμφανίστηκε με τον τίτλο *Popular Mechanics,* γι' αυτό και οι αναφορές σε αυτό στις πηγές μας έχουν διατηρήσει άλλοτε τον έναν άλλοτε τον άλλο τίτλο. Πρόκειται όμως για το ίδιο διήγημα.

[222] Shapard Robert, James Thomas,(eds.), *Sudden fiction, American Short-Short Stories,* Salt Lake City: Gibbs-Smith Publisher, 1986

[223] Howitt-Dring, H., 'Making micro meanings: reading and writing microfiction', *Short Fiction in Theory and Practice* 1: 1, 2011, σελ. 57

[224] Guimarães, J., όπ. παρ., σελ. 40

*Σουβενίρ*

*Η μάνα φύλαγε σ' ένα παλιό πράσινο κουτί από το καλό πουκάμισο του πατέρα – αγορασμένο από του Σκούρα στην Αιόλου– τις ζωγραφιές του νηπιαγωγείου, τα τετράδια της πρώτης δημοτικού και τους ελέγχους μου με τα δεκάρια – της δευτέρας είχε και τόνο. Δεν έχανε ευκαιρία να τα δείχνει. Καμάρωνε για τα στρογγυλά μου γράμματα, τα κόκκινα «Εύγε!» της κ. Δημοπούλου και τα ατσαλάκωτα φύλλα.*
*Αναρωτιέμαι αν συνιστά ανταπόδοση ότι φυλάω τη στεφανιογραφία της στο ράφι με τα ντιβιντί.*

*Ν. Παναγιωτόπουλος*[225]

## 4. 2 Γεωγραφικοί πυρήνες

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες η εξάπλωση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας είναι ραγδαία, τόσο στην έντυπη, όσο και στην ηλεκτρονική λογοτεχνία. Καταλυτική η κυκλοφορία των δύο πρώτων ανθολογιών των Howe Irving, Howe Ileana, *Short stories. An anthology of the shortest stories,* 1983 και των Shapard Robert, James Thomas, *Sudden fiction, American Short-Short Stories,* το 1986, στις Η.Π.Α., απ' όπου ξεκινάει ο προβληματισμός για το νεοφανές του είδους, με την εισαγωγή του ειδοποιού *sudden (ξαφνικό)*. Και λίγο μετά, το 1992, η ανθολογία των James Thomas, Denise Thomas και Tom Hazuka, *Flash fiction: 72 very short stories,* εισάγει τον όρο *flash,* έμπνευση του James Thomas, αναλαμπή, στη διάρκεια συγγραφής σε ένα ελληνικό νησί ενός μυθιστορήματος και στο πλαίσιο μιας προσωπικής άσκησης, να μπορέσει να ολοκληρώσει μια ιστορία εντός συγκεκριμένης κειμενικής έκτασης[226]. Το ζήτημα του ονόματος έχει συζητηθεί στο κεφάλαιο 1, αλλά θεωρούμε ότι η προοπτική διάκρισης του είδους ξεκινάει με αυτές τις τρεις ανθολογίες επειδή από τον τίτλο τους και τα όρια που θέτουν ανάμεσα στα **short, sudden, flash**, σήμανε την έναρξη όσων ακολουθούν μέχρι σήμερα. Διότι, όπως είδαμε μέχρι τώρα, η σύγχρονη μικρομυθοπλασία, φαίνεται να προέκυψε μέσα από τον δημιουργικό συνδυασμό όλων των παραπάνω. Ο **Poe,** ο **Chekhov**, ο **Kafka**, ο **Borges,** ο **Cortázar**, ο **Hemingway** ή ο **Carver** για παράδειγμα, δεν έγραφαν flash fiction,

[225] Μία από τις δύο ανέκδοτες ιστορίες του Νίκου Παναγιωτόπουλου που περιλαμβάνονται στο Παράρτημα Μελέτης.
[226] http://flashfiction.net/2013/02/what-is-flash-fiction-robert-shapard-james-thomas.php 23/7/13

όπως την εκλαμβάνουμε σήμερα, αλλά τελευταία θεωρούνται, μαζί με τους υπόλοιπους, πρόδρομοί της και το έργο τους διαβάζεται εκ νέου από όσους γοητεύονται από το νέο είδος. Επομένως, μόνο ερευνητικές υποθέσεις δύναται να κάνει κανείς περί των ιστορικών καταβολών και με ιδιαίτερη επιφύλαξη, τονίζοντας και πάλι ότι τα ονόματα των συγγραφέων που αναφέρονται είναι απλώς ενδεικτικά, προκειμένου στο εγχείρημά μας να δοθεί μία πανοραμική εικόνα της κριτικής.

Σήμερα, μιλάμε για αμέτρητα υποείδη, ταξινομημένα κυρίως με τον αριθμό των λέξεων, συμπεριλαμβανομένου του τίτλου. Οι εκατοντάδες εκδοχές ορισμού κι ενός αποδεκτού ονόματος είναι πρωτοφανείς. Στον Καναδά η φωνή του **John Gould**[227] φαίνεται να συνδέεται στενότερα με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, η κριτική τον θεωρεί δεξιοτέχνη ενός δημιουργικού συνδυασμού του τσεχοφικού ύφους με την ελλειπτικότητα του **Carver**, ενώ ο ίδιος υποστηρίζει ότι η micro/flash fiction αποτελεί το χαϊκού της σύγχρονης λογοτεχνίας.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, εκτός από τους συγγραφείς που έχουν ανθολογηθεί μέχρι και στις πρόσφατες εκδόσεις των Shapard- Thomas[228], ξεχωρίζει η **Lydia Davis**[229] (γεν. 1947), που κέρδισε το The Man Booker Prize 2013 και συμπεριλαμβάνεται στη μία από αυτές, στην *Flash Fiction Forward - 80 very short stories (2006)*. Ιδιαίτερη θέση στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία κατέχει και η **Jamaica Kincaid (**γεν. 1949**)**, από το νησί Antigua και η **Opal Palmer Adisa** (γεν. 1954) από τη Τζαμάικα της Καραϊβικής. Στη μελέτη της María Alejandra Olivares με τίτλο *Microfiction as cognitive mapping: A reading of the Caribbean*, όπου αναλύεται και το έργο των δύο αυτών συγγραφέων, δίνεται μία εντελώς διαφορετική ερμηνευτική οπτική: η σύγχρονη μικρομυθοπλασία πιθανώς σκιαγραφεί τη δυσκολία που αντιμετωπίζουν οι μειονότητες να εκπροσωπηθούν στο επιβεβλημένο παγκόσμιο σύστημα του πολυεθνικού καπιταλισμού και να είναι δείκτης διαφορετικότητας και όχι μοντελοποίησης και οικουμενικής γνώσης, αλλά ένα νέο είδος ιδιαίτερα πολιτισμικά φορτισμένο[230].

---

[227] http://www.johngould.ca/kilter.php 1/8/13

[228] Thomas James & Shapard Robert, *Flash Fiction Forward - 80 very short stories*, 1st ed., W.W. Norton & Company, New York – London, 2006 και
Thomas James & Shapard Robert, *New Sudden Fiction, Short-short stories from America and beyond*, 1st ed., W.W. Norton & Company, New York – London, 2007

[229] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/09/20/lydia-davis-%CE%B9-kaltsa/ 15/8/13

[230] Olivares María Alejandra, *Microfiction as cognitive mapping: A reading of the Caribbean,* El Quento En Red, No. 21, Primavera 2010, σελ. 21, διαθέσιμο στο http://cuentoenred.xoc.uam.mx/ 13/7/13

Γενικότερα στις Η.Π.Α., η κριτική έχει στραφεί και προς πιο πειραματικές φωνές, με τη στήριξη καταξιωμένων συγγραφέων και στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, όπως η **Joyce Carol Oates** (γεν.1938). Ο κατά πολύ νεώτερος συγγραφέας, **Robert Swartwood**[231], εισηγήθηκε το 2009 τον όρο ***hint stories*** (υπαινικτικές ιστορίες) για κείμενα έως 25 λέξεις. Η ανθολογία που επιμελήθηκε με τίτλο *Hint Fiction: An Anthology of Stories in 25 Words or Fewer* (2011), με ευθεία αναγωγή στην ιστορία 6 λέξεων του **Hemingway**, περιέχει πάνω από 100 νέους συγγραφείς και μία ιστορία της **Joyce Carol Oates**.[232] Η τελευταία, σύμφωνα με άρθρα διάφορων κριτικών[233] , αλλά και του **R.Swartwood**[234], φαίνεται ότι συνέβαλε στην καθιέρωση αυτού του υποείδους καθώς συμμετείχε ως κριτής στον τρίτο συνεχή ετήσιο σχετικό διαγωνισμό που έλαβε χώρα στις Η.Π.Α. το 2011 με διοργανωτή τον **R.Swartwood.**

Επιπλέον, θεωρούμε σημαντικό να σημειώσουμε ότι έχουν εντοπιστεί από αναγνωστικό κοινό και κριτικούς κι επανεκδίδονται τα *Microscripts (Mikrogrammen)* του Ελβετού **Robert Walser**[235] (1878-1956), τα κείμενα που έγραφε με μικροσκοπικά γράμματα, σε λωρίδες χαρτιού κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού του στο σανατόριο του Waldau. Η **L. Davis** έχει αναφερθεί στο πολύ ιδιαίτερο έργο του, ενώ ο φιλόσοφος και κριτικός W. Benjamin και οι **F. Kafka**, **R. Musil**, **H**. **Hesse**, είχαν ξεχωρίσει και υποστηρίξει την εμπλοκή του με την ***ιδέα:***

*"to be small and to stay small".*

Μάλιστα στο τελευταίο τεύχος του λογοτεχνικού περιοδικού *Paris Review, No. 205, Summer 2013*[236] υπάρχουν αφιερώματα στη μικρομυθοπλασία της **L.Davis** και του **R. Walser**. Νεότεροι συγγραφείς όπως οι **Joseph Young**[237], **Blake Butler** (γεν.1979), **Shane Jones** (γεν. 1980) εφορμούν από την ιδέα του μικρού ως ουσιώδες, σε βαθμό που φαίνεται να ηγούνται μιας τάσης που ενδιαφέρεται πολύ περισσότερο για τη δυνητικότητα μιας λέξης από τη δυνητικότητα ενός ολόκληρου μυθιστορήματος. Γι΄ αυτό εκτιμούν πως η σύγχρονη μικρομυθοπλασία για να κατανοηθεί και να εκπληρώσει το λογοτεχνικό της στόχο -την ψυχαγωγία- απαιτεί προσεκτική, αργή ανάγνωση, πλήρως ενεργό και συμμετοχικό

---

231 http://www.robertswartwood.com/hint-fiction/hint-fiction-contest-judged-by-joyce-carol-oates-2011/ 1/8/13
232 http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2012/10/01/joyce-carol-oates-eytychismeni/ 15/8/13
233 http://www2.macleans.ca/2012/01/19/the-incredible-shrinking-short-story/ 2/8/13
234 http://www.robertswartwood.com/hint-fiction/hint-fiction-contest-judged-by-joyce-carol-oates-2011/ 3/8/13
235 http://ndbooks.com/book/microscripts 25/8/13
236 http://store.theparisreview.org/products/the-paris-review-no-205-summer-2013 2/9/13
237 http://smokelong.wordpress.com/2013/04/22/this-weeks-reader-joseph-young/ 5/8/13 και http://www.friggmagazine.com/issuetwentyfour/poemsstories/fiction/young/twelvemicros.htm 5/8/13

αναγνώστη[238]. Η σημασία που αποδίδουν στη δύναμη της λέξης, δε φαίνεται να είναι κάτι νέο. Η **E. Dickinson** (1830-1886) έλεγε: *Δεν γνωρίζω τίποτα στον κόσμο που να έχει τόση δύναμη όση η λέξη. Μερικές φορές γράφω μία και την κοιτάζω μέχρις ότου αρχίσει να λάμπει.* Ο J. P. Sartre (1905-1980), εντόπιζε στις λέξεις - κλειδιά την ουσία την λογοτεχνικής αναπαράστασης. Ωστόσο, στα πολύ σύντομα κείμενα που γράφουν οι συγκεκριμένοι συγγραφείς, παρατηρείται μια υλοποίηση αυτών των ιδεών με νέους τρόπους. Ο **Shane Jones**[239], παρουσίασε τη δουλειά του στην ιστοσελίδα *"kill author.com",* του άγγλου Vaughan Simmons[240], επιμελητή διαδικτυακών προγραμμάτων στο BBC. Πρόκειται για μία ιδιαίτερη περίπτωση καθώς βραβεύτηκε το 2010 ως η καλύτερη, ενώ στα τρία χρόνια λειτουργίας της (2009-2012) συγκέντρωσε τις πιο πειραματικές φωνές στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία και την ποίηση. Εμπνευσμένοι όλοι από το πλέον πολυσυζητημένο δοκίμιο του R.Barthes, *Ο θάνατος του συγγραφέα*[241]*,* αναγνωρίζουν, όπως προέκυψε από την έρευνά μας στα έργα τους, στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία την επιτομή της εκ προμελέτης δολοφονίας του συγγραφέα. Αυτός ο συσχετισμός θα μπορούσε να αποτελεί μία ξεχωριστή έρευνα.

Η **Grace Paley,** αν και δεν ανήκει στην πιο πάνω ομάδα, φαίνεται να συμφωνεί μαζί τους ως προς την αργή ανάγνωση κι επομένως την αναγνωστική ευθύνη/συμμετοχή. Λέει συγκεκριμένα στην εισαγωγή της ανθολογίας των Thomas -Shapard[242]: «*ένα διήγημα βρίσκεται πλησιέστερα στο ποίημα απ' ό ,τι στο μυθιστόρημα […] και όταν είναι πάρα πολύ σύντομο -1, 2, 2 ½ σελίδες - πρέπει να διαβάζεται σαν ποίημα. Δηλαδή αργά. Όσοι αρέσκονται να παρακάμπτουν δεν μπορούν να το κάνουν σε μία τρισέλιδη ιστορία*». Η **Kim Chinquee** και ο **David Galef,** αμφότεροι βραβευμένοι και πολύ γνωστοί για τις συλλογές τους ιστοριών που δεν ξεπερνούν τη μία σελίδα, συμφωνούν με την **Paley** προσθέτοντας ότι προϋπόθεση στην αστραπιαία μυθοπλασία είναι ο άριστος χειρισμός της γλώσσας -όπως στην ποίηση - που πλειοδοτεί στη μουσικότητα και το ρυθμό μιας πολύ μικρής ιστορίας, ενώ η πλοκή και οι χαρακτήρες είναι δευτερεύοντα στοιχεία.

---

[238] Rourke L., όπ. παρ., σελ. 149

[239] http://killauthor.com/issuetwenty/shane-jones/ 4/8/13

[240] http://vaughansimons.co.uk/ 4/8/13

[241] Barthes Roland, *La mort de l' Autor*, Le bruissement de la langue, Seuil, Paris 1984

[242] Thomas James & Shapard Robert, *Flash Fiction Forward - 80 very short stories*, όπ. παρ., σελ. 13 (μετάφραση δική μου)

Από τη μεγάλη παράδοση της ισπανόφωνης μικρομυθοπλασίας, το είδος έχει απογειωθεί. Η μονογραφία της Ισπανίδας Leticia Bustamante Valbuena[243], καταγράφει τις ανθολογίες που έχουν εκδοθεί τα τελευταία είκοσι χρόνια περίπου μόνο στην Ισπανία, επισημαίνοντας ότι η παραγωγή του είδους τείνει να ξεπεράσει σε ζήτηση τα υπόλοιπα κλασικά λογοτεχνικά είδη. Επομένως, ενδεικτικά μόνο μας επιτρέπεται να αναφέρουμε τους **Ana María Shua**, κείμενα της οποίας σε σχετικό πίνακα της Valbuena φαίνεται να συμπεριλαμβάνονται στις περισσότερες ανθολογίες με θέμα τη δημιουργία του κόσμου (398 συμμετοχές, σελ. 570) και **Andrés Neuman[244]** (Αργεντινή), **Carmen Boullosa** και **Luis Felipe Lomelí** (Μεξικό)[245], ή τους Ισπανούς **Ángel Olgoso** και **Rosa Pastor Carballo[246].** Η τελευταία ήταν η νικήτρια το 2010 στο ΙΙ Διεθνή Διαγωνισμό Μικροδιηγήματος (International Flash Fiction Competition Museum of Words) [βλ. κεφάλαιο 2.1], και σημειώνεται ότι το **οικουμενικό μότο** του διαγωνισμού υποστήριζε την κατανόηση (και τη **δικτύωση**) μεταξύ των λαών:

*"Words are the bond of humankind[247]".*

Στη Μέση Ανατολή, θα λέγαμε ότι έχουν γίνει ευρύτερα γνωστοί ο **Alex Epstein**[248] που διδάσκει Δημιουργική Γραφή στο πανεπιστήμιο του Tel Aviv και ο **Hisham Bustani** από την Ιορδανία, που συμμετείχε στο περσινό Singapore Writers Festival (Νοέμβριος 2012) ως ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας στη χώρα του[249]. Ωστόσο, γνωστότερος στη χώρα μας, αλλά και δεινός καλλιεργητής της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας θεωρείται ο ισραηλινός **Etgar Keret[250]** (γεν. 1967), όπως αναφέρει ο David **Gaffney** στην ιστοσελίδα της βρετανικής National Flash-Fiction Day 2013[251], που συμπεριλαμβάνεται στην ανθολογία των Shapard- Thomas του 2006.

---

[243] Valbuena Bustamante Leticia, *Una approximación al microrrelato Hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, διαθέσιμο στο http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf 25/12/12

[244] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2013/07/26/andres-neuman-eytychia/ 15/8/13

[245] http://instants.webif.net/search/label/Luis%20Felipe%20Lomel%C3%AD 10/8/13

[246] http://www.museodelapalabra.com/en/short-tales-contest/2-edicion/item/580-rosa-pastor-carballo-gets-the-prize-museum-of-la-word-by-su-short-story-la-sopa 4/5/13

[247] http://arablit.wordpress.com/2012/07/20/20000-flash-fiction-competition-open-to-english-arabic-submissions/ 12/8/13

[248] http://wordswithoutborders.org/book-review/alex-epsteins-blue-has-no-south/?utm_source=Words+without+Borders+Newsletter&utm_campaign=c71e2d71f4-Found_in_Translation_06_2010&utm_medium=email 3/8/13 και http://forward.com/articles/127594/israels-postmodern-flash-fiction/ 29/7/13

[249] http://www.singaporewritersfestival.com/wp-content/uploads/2013/05/SWF-2012-Programme-Booklet.pdf σελ. 21, 1/8/13

[250] http://www.etgarkeret.com/stories/ 1/8/13

[251] http://nationalflashfictionday.co.uk/fw_davidgaffney.html 25/7/13

Στη Νότια Αφρική, εντοπίσαμε την **Liesl Jobson**[252], με πολλές διεθνείς διακρίσεις για το πεζογραφικό (flash fiction) και ποιητικό της έργο. Ιδιαίτερη περίπτωση, όμως, αποτελεί ο **Barry Yourgrau,** γεννημένος κι αυτός στο Johannesburg, αλλά ζει από μικρός κι εργάζεται στη Νέα Υόρκη. Το 1992 που εκδόθηκε η ανθολογία των James Thomas, Denise Thomas και Tom Hazuka, *Flash fiction: 72 very short stories,* εκδίδει την προσωπική του συλλογή με τίτλο *A man jumps out of an airplane (1992),* και θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους συγγραφείς που συνέβαλλαν στην καθιέρωση και αυτονόμηση του είδους. Επιπλέον, είναι ο μόνος ξένος συγγραφέας που γράφει ***keitai shōsetsu*** (βλ. πιο κάτω) και είναι τόσο γνωστός στην Ιαπωνία.

Εξαιρετικά έντονη δραστηριότητα παρουσιάζεται και στην Ασία, όπου ο κατάλογος είναι επίσης πολύ μεγάλος. Ενδεχομένως να έπρεπε να αναφερθεί η Ινδή **Anuradha Kumar**[253] και σίγουρα η εξέχουσα περίπτωση του νομπελίστα (1968), ιαπωνικής καταγωγής **Yasunari Kawabata** (1899-1972), στο έργο του οποίου εντοπίσαμε επίσης πολλές αναφορές. Συνεπής με τη μικρή φόρμα, αλλά και το μυθιστόρημα, στην πρώτη συνδύασε τη συντομία με το λυρικό του ύφος κι ανέπτυξε τις *ιστορίες της παλάμης (**palm-of-the-hand-stories)***, ένα ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος που συνυφαίνει την ελλειπτικότητα του λόγου γνωστή από το μοντερνισμό στη δυτική παράδοση, με τη μακρά ιαπωνική παράδοση της ποίησης των χαϊκού και της απόσταξης της πανανθρώπινης ουσίας, με λεπτεπίλεπτο και ρευστό τρόπο. Μεταφέρουμε από το επίμετρο του μεταφραστή της ανθολογίας του στα ελληνικά[254]: *«[…]ανάμεσα στον κόσμο και τη μοναχικότητα, λάμπει το φως του ονείρου,[…] η ενυπάρχουσα πεποίθηση του ότι πράξη και πράτων είναι ένα, ότι η λέξη είναι το πράγμα, το νόημα είναι η αίσθηση […]».*

Σημειώνεται, ότι ένα από τα πολυάριθμα υποείδη της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας φέρει αυτό το όνομα ***(palm-of-the-hand-stories)*** και είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο παγκοσμίως. Ταυτόχρονα, στην Ιαπωνία, στο πνεύμα της ποίησης χαϊκάι, καλλιεργείται το **heibun**, που συνδυάζει ποιητικό και πεζό λόγο επιδιώκοντας τη συντομία. Πολλά δείγματα του ***"keitai shōsetsu"***, δηλαδή του ιαπωνικού φαινομένου των μυθιστορημάτων για κινητά τηλέφωνα, που περιλαμβάνει και ιστορίες αντίστοιχες της flash/micro fiction, είναι στο πνεύμα του heibun. Το 1994 μεταφράζεται στην Ιαπωνία η ανθολογία των Robert Shapard - James Thomas, *American Short-Short Stories* (1986), από τους **Haruki Murakami** και Takayoshi Ogawa. Ο

[252] http://www.sawriterscollege.co.za/About+Us/Meet+the+Tutors/Liesl+Jobson.html 26/7/13
[253] http://www.everydayfiction.com/flashfictionblog/tag/penguin-india/ 1/7/13
[254] Καουαμπάτα Γιασουνάρι, *Ιστορίες της παλάμης*, μτφ. Παν. Ευαγγελίδης, έκδ. 3η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2007, σελ. 261

**Murakami,** πολύ γνωστός ιάπωνας συγγραφέας στη Δύση, στη μετάφρασή του εισήγαγε τον όρο **chō tanpen shōsetsu** (υπερ μικρές ιστορίες), εκδίδει το 1995 προσωπική συλλογή με τίτλο *Yoru no Kumozaru, chō tanpen shōsetsu*, που σε αγγλική μετάφραση το βρήκαμε *Extremely Short Stories: Spider-Monkey of the Night.* Έκτοτε, καθιερώνεται ο όρος **chō tanpen shōsetsu** στην Ιαπωνία για την έντυπη λογοτεχνία[255], ως συνώνυμος με την αντίστοιχη micro/sudden/ flash fiction και minificción, ενώ στην τόσο διαδεδομένη ηλεκτρονική επικρατεί ο όρος **keitai shōsetsu.** Τα μικροδιηγήματα που περιλαμβάνονται σε αυτή την κατηγορία δεν ξεπερνούν τις 350 λέξεις ώστε να γράφονται και να διαβάζονται σε οθόνες κινητών τηλεφώνων και ταμπλετών με ειδικές εφαρμογές ιδιαίτερα ανεπτυγμένες στην Ιαπωνία. Διαβάζονται εν κινήσει από ανθρώπους που μετακινούνται από και προς τον τόπο εργασίας τους και στη Δύση όλη αυτή η διαδικασία είναι γνωστή ως ***Japanese literature on the run***. Να σημειωθεί εδώ ότι στην Κίνα που επίσης διαβάζεται και γράφεται τεράστιος όγκος τέτοιων κειμένων για τους ίδιους λόγους, η κατηγορία αυτή έχει το όνομα ***Smoke long fiction***, με μεταφορική έννοια που δηλώνει τη συντομία της, δηλαδή όσο κρατάει ένα τσιγάρο. Από αυτό τον όρο έχει προκύψει το πολύ αξιόλογο ηλεκτρονικό περιοδικό Smokelong Quarterly που καταγράφει από το 2003 τις εξελίξεις στο χώρο της flash fiction. **Keitai shōsetsu** γράφει και μελετάει δημοσιεύοντας κριτικές σε διεθνή λογοτεχνικά περιοδικά (π.χ. Paris Review Daily) και ο **Barry Yourgrau[256],** που είδαμε πιο πάνω**,** ενώ οι πολύ διαδεδομένες μεταφρασμένες συλλογές του στα ιαπωνικά ανήκουν στην ειδική κατηγορία πλέον των **chō tanpen shōsetsu.** Τέλος, μόλις πρόσφατα (2013) στην Ιαπωνία καταγράφηκε η κατασκευή του **μικρότερου βιβλίου** μέχρι σήμερα, κάθε μία από τις 22 σελίδες του μόλις 0,75 χιλιοστών, το οποίο δεν είναι λογοτεχνικό, αλλά ένα βιβλίο για τα άνθη, όπως της ιαπωνικής εμβληματικής κερασιάς ή δαμασκηνιάς, με τίτλο *Shiki no Kusabana* (Flowers of seasons)[257]. Το γεγονός αυτό, αξίζει να σημειωθεί εδώ ως μία πολιτισμικά προσδιορισμένη τάση προς την αφαίρεση, που όμως πλειοδοτεί στο σύνολο των θέσεών μας περί της εκτεταμένης ροπής προς το ελάχιστο.

Από την Αυστραλία ιδιαίτερα γνωστή είναι η **Sylvia Petter**[258], ενώ στη Νέα Ζηλανδία, τη γενέτειρα της **K. Mansfield** (1888-1923), έχει θεσπιστεί National Day of Flash Fiction[259], μετά την πρωτοβουλία που ξεκίνησε στη Μ. Βρετανία από το 2012. Εκεί, η περσινή νικήτρια

---

[255] http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002YHonma.htm 5/5/13
[256] http://www.theparisreview.org/blog/2011/03/31/barry-yourgrau-on-super-8/ 14/7/13
[257] http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/9927200/Is-this-the-worlds-smallest-book.html 3/7/13
[258] http://www.sylviapetter.com/ 2/5/13
[259] http://nationalflash.wordpress.com/winners-2013/ 17/8/13

του διαγωνισμού που διεξήχθη στο πλαίσιό της ήταν η **Martha Williams**[260], που συμμετείχε και στην προώθηση του Flash Mob 2013 και το ποσοστό των συγγραφέων που ασχολούνται με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία είναι πραγματικά πολύ μεγάλο, όπως είδαμε στο πανεπιστήμιο του Chester και στο περιοδικό που εκδίδει (*Flash*[261]*).*

Στην Πορτογαλία ξεχωρίζει η **Teolinda Gersão,** πανεπιστημιακός, θεατρική συγγραφέας και υποδειγματική εκπρόσωπος της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, με συλλογές που εκδίδει από τη δεκαετία του '90 και με παραπομπές στον ελλειπτικό και ακριβή λόγο της σε πλήθος επιστημονικών άρθρων και μελετών[262].

Στη Δανία ανθολογούν από το 1998, έχοντας συγκεντρώσει κείμενα από το 1882 μέχρι το 1998, γεγονός που ενισχύει την άποψη ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία αποτελεί μέρος της ιστορίας της λογοτεχνίας του 20ου αι., στους κόλπους της οποίας αναπτύχθηκε ως υβριδικό είδος από τις επιλεκτικές συνευρέσεις της με μερικά από τα λογοτεχνικά είδη που περιγράφηκαν έως τώρα (βλ. αναλυτικό σχήμα των J. Brixvold & H. Otto, κεφάλαιο 1.4, σελ. 29). Μάλιστα το 1999 εκδόθηκε ανθολογία 100 κειμένων 90 παλιότερων και νεότερων συγγραφέων που πειραματίζονταν ακροβατώντας ανάμεσα στα διάφορα λογοτεχνικά είδη. Το 2001 πραγματοποιήθηκε το διεθνές Short Fiction Conference στο Oslo όπου η Gitte Mose παρουσίασε τη θέση της ως προς τη διαλεκτική σχέση της ανάπτυξης της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας κατά τη δεκαετία του '90 στη χώρα της, τη Δανία, με το γερμανικό Ρομαντισμό (Κεφάλαιο 2).

*Girl, Wolf, Bones* είναι ο τίτλος του τελευταίου βιβλίου μικρομυθοπλασίας (microfiction) με πολύ σύντομες παραλλαγές γνωστών παραμυθιών, της πολυβραβευμένης ποιήτριας και συγγραφέως Κύπριας **Nora Nadjarian**[263]. Η τελευταία αναφέρεται στην ιστοσελίδα της *National Flash - Fiction Day 2013* της Βρετανίας[264] ανάμεσα σε σύγχρονους συγγραφείς που διακρίνονται για τα πολύ σύντομα κείμενά τους, αλλά και σε άρθρο (Σεπτέμβριος 2012) στο ηλεκτρονικό αμερικανικό περιοδικό *World Literature Today*. Σε αυτό, σε σχετική ερώτηση αν σκέφτεται μία φράση με την οποία θα μπορούσε να χαρακτηρίσει τη σύγχρονη

[260] http://nationalflashfictionday.co.uk/marthawilliams.html 12/8/13
[261] www.chester.ac.uk/flash.magazine/ 3/4/13
[262] Guimarães, J. όπ. παρ., σελ. 47
[263] http://www.bettyboopinspired.blogspot.gr/ 5/7/13
[264] http://nationalflashfictionday.co.uk/noranadjarian.html 30/5/13

μικρομυθοπλασία, απαντά με φράση του **Etgar Keret**: *A word is a lot,* και δηλώνει αμείλικτη με τις λέξεις[265].

## 4. 3 Η σύγχρονη μικρομυθοπλασία στην Ελλάδα

Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας στην Ελλάδα οφείλεται στην αδιαχώριστη παράλληλη ανάπτυξή της στο περιθώριο της ελληνικής γραμματείας από την αρχαία κλασική (μύθοι, επιγράμματα, φιλοσοφικοί στοχασμοί, κ.α.), έως την πιο σύγχρονη πειραματική (micro/flash fiction, twitter stories, κ.α.) Περιθώριο, όμως, με την έννοια του ζωντανού περιβλήματος, ενός «πλακούντα» αιμοδότη, μέσα στον οποίο αναπτύχθηκαν κι άλλες εθνικές λογοτεχνίες και όχι μόνο η ελληνική.

Ο διαχρονικός άξονας της ελληνικής λογοτεχνίας είναι κατάστικτος από φιλοσοφικά ερείσματα, λογοτεχνικά είδη ποίησης και πεζογραφίας, μεμονωμένες φωνές, με προσανατολισμό είτε προς την εκφραστική αφθονία είτε προς το λακωνισμό που μας ενδιαφέρει εδώ: «ουκ εν τω πολλώ το ευ» «το λακωνίζειν εστί φιλοσοφείν». «*Πάντα ρει. […] Δεν μπορείς να μπεις δύο φορές στο ίδιο ποτάμι […] ούτε να αγγίξεις κάποια θνητή ουσία που να μένει στην ίδια κατάσταση […] Σε μια πλήρη κυκλική περιφορά, η αρχή συμπίπτει με το τέλος […]*» που συνιστά *τον «κατακερματισμό της αφήγησης και τις ροές στο χωροχρόνο του Ηράκλειτου»*[266]. Η παραδειγματική πλατωνική αφαίρεση της «*θαλασσόδαρτης ακτής*», της περιττής λεπτομέρειας που διέγνωσε ο Πλάτωνας ότι αν έλειπε από την ομηρική αφήγηση, θα έμενε *«καθαρή αφήγηση»* και το νόημα συμπυκνωμένο κι έτσι ξεκίνησε την επεξεργασία της διάκρισης μίμησης/ διήγησης[267]. Η αριστοτελική αφηγηματική οικονομία, όπως την εξετάσαμε στο μπορχικό «βασίλειο της σιωπής»[268], που ενδέχεται να στηρίζει το παγόβουνο που ονομάζεται σύγχρονη μικρομυθοπλασία, σύντονα, όμως, όλα τα παραπάνω, με μία συναίσθηση της τέχνης της συντομίας που καλλιεργήθηκε σε ένα ευρύτερο πλαίσιο διασταυρώσεων με το έργο Ελλήνων και ξένων, όπως είδαμε μέχρι τώρα. Οπότε, ας διευκρινιστεί εδώ ότι δε θεωρούμε σε καμία περίπτωση ότι οι αρχαίοι ελληνικοί μύθοι, οι αρχαίοι δραματουργοί, ποιητές, φιλόσοφοι είναι η αποκλειστική πηγή, αλλά μόνο ένα μέρος της οικουμενικής δεξαμενής, που συνίσταται από την ανθρώπινη διανόηση στο σύνολό της,

[265] http://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/very-short-qa-very-short-fiction#.UitseaxdKz4 27/4/13
[266] Λεοντίδου Λ., όπ. παρ., σελ. 253
[267] Genette G., Σχήματα III, όπ. παρ., σελ. 235-6
[268] Κεφάλα Ελένη, *Ο Αργεντινός πεζογράφος **Ρικάρδο Πίγλια***, *Πλανόδιον,* τ. ΙΑ΄, αρ. 47, Αθήνα, Δεκέμβριος 2007, σελ. 8

την οποία μπορεί να αξιοποιήσει κανείς ανεξαρτήτου εθνικότητας, είτε αντλώντας υλικό είτε προσθέτοντας.

Η έντυπη λογοτεχνική παραγωγή στην Ελλάδα, όσον αφορά στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, δεν εμφανίζει την ίδια τάση στον ίδιο βαθμό με άλλους γεωγραφικούς πυρήνες όπως είδαμε μέχρι τώρα. Στο άρθρο του κριτικού Βαγγέλη Χατζηβασιλείου με τίτλο *Η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία στο παγκόσμιο χωριό*[269]*,* την ανάδυση της οποίας χρονολογεί στην αρχή της μεταπολίτευσης (1974), τονίζεται η διαχρονική και συγχρονική διαλογική σχέση ανάμεσα στις διάφορες εθνικές λογοτεχνίες, ως ύψιστης ζωτικής σημασίας. Ταυτόχρονα, χαρτογραφείται η πορεία πλεύσης πολλών πεζογράφων προς τις αναζητήσεις που χάραξε ο μοντερνισμός (π.χ. υπόσκαψη πλοκής, εσωτερικός μονόλογος, ροή συνείδησης, κ.α.) είτε στις πρώτες μεταπολεμικές γενιές, όπως ενδεικτικά **Μ. Αξιώτη, Σ. Ξεφλούδα, Ν. Γ. Πεντζίκη** ή Α. **Κοτζιά, Δ. Χατζή, Γ. Χειμωνά, Θ. Βαλτινό, Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλο,** είτε πιο συντονισμένα στις επόμενες, μετά την μεταπολίτευση που τον ενίσχυσαν, **Δ. Δημητριάδης, Μ. Καραπάνου, Ν. Χουλιαράς** και τόσοι άλλοι. Στην τροχιά που υποδεικνύουν οι πολλαπλές ρήξεις του μοντερνισμού με την παράδοση και που συναποτελούν το μεταμοντέρνο πλαίσιο αναφοράς κινούνται αιρετικά ως προς την αλήθεια και την αληθοφάνεια οι **Μ. Φάις, Ε. Σωτηροπούλου** κι **Ε. Πέγκα**. Η **Ζ. Ζατέλη** ποιεί έναν πρωτότυπο, συνεκτικό αφηγηματικό κόσμο με ανεξίτηλες εικόνες, συχνά, αρχετυπικού περιεχομένου και με πολλά συστατικά της ευρωπαϊκής παράδοσης του Ρομαντισμού. Αναμετρώνται με τα διακείμενα στις κορυφογραμμές ποικίλων λογοτεχνικών ειδών οι **Α. Κυριακίδης, Δ. Καλοκύρης, Σ. Νικολαΐδου, Σ. Δαγδελένης,** ενώ ο **Ν. Παναγιωτόπουλος** φέρεται στραμμένος στο μέλλον της (γονιδιακής) πλέον αμφιβολίας για το πριν και το επιόν.

Στο κεφάλαιο με τίτλο *Μεταμοντερνισμός, μικροαφήγηση και το νόημα της ιστορίας*[270], ο Δ. Τζιόβας διατείνεται ότι τη **μικροαφήγηση** θεμελίωσε με τον όρο **πεζογράφημα** ο **Γ. Ιωάννου** (*Για ένα φιλότιμο,* 1964), στο πλαίσιο της αντίδρασης προς τις μετα-αφηγήσεις, δηλαδή τις μείζονες αφηγήσεις, τον πρώτο στόχο που έθεσε και κατέρριψε το φιλοσοφικό κίνημα του μεταμοντερνισμού, όπως εκδηλώθηκε στην Ευρώπη και την Αμερική. Ωστόσο, αντίθετα από τη διάκριση ανάμεσα σε υψηλή και χαμηλή τέχνη που εισήγαγε η αστική κουλτούρα και καλλιέργησε ο μοντερνισμός και την εκθεμελιωτική αμφισβήτηση που αντιπρότεινε ο

---

[269] Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, *Η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία στο παγκόσμιο χωριό,* διαθέσιμο στο http://spoudasterion.pblogs.gr/2009/12/554948.html 29/6/13

[270] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002

μεταμοντερνισμός σε τέτοιου είδους διακρίσεις που συντήρησαν οι μετα-αφηγήσεις του μαρξισμού, του ορθολογισμού, του καπιταλισμού, ο ελληνικός μοντερνισμός κινήθηκε από την αρχή (μεσοπολεμική περίοδο) στο διπολικό άξονα του δημόσιου και του ιδιωτικού. Το πρώτο έφερε ευθύνη προώθησης του εθνικού, του συλλογικού και της ελληνικότητας, του οράματος και της ουτοπίας, όπως στις επικές, οπτιμιστικές ποιητικές και μυθιστορηματικές συνθέσεις των **Κ. Παλαμά, Γ. Σεφέρη, Ο. Ελύτη, Ν. Καζαντζάκη**. Το δεύτερο επέτρεψε την προσωπική έκφραση, την (αυτο) υπονόμευση, την υπόσκαψη της μίας ιστορικής αλήθειας, κλονίζοντας, δηλαδή τις σταθερές της κάθε μετα-αφήγησης: ρεαλισμός, νόημα, πλοκή. Στη μεταπολεμική Ελλάδα του Εμφυλίου επιχειρήθηκε σύσταση μετα-αφηγήσεων φιλοσοφικού ή ιστορικο-πολιτικού περιεχομένου, όπως η μείζονα αφήγηση της αριστεράς στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του **Σ. Τσίρκα.** Αντιδραστικά σε κάθε γενική ιστορική αλήθεια και ιδεολογική δικαίωση προέκυψαν οι ***μικροαφηγήσεις***, όπως αυτές των **Ε.Χ. Γονατά, Ν. Καχτίτση, Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλου**[271], **Γ. Χειμωνά,** ρηματικά αναπτύγματα στη σφαίρα του ιδιωτικού με εξομολογητικό τόνο και μορφή στιγμιότυπου του φανταστικού, του παράλογου, του τυχαίου, της αποσπασματικής γραφής, *συμβάλλοντας στην* ***αλλαγή σκέψης***, άλλοτε εσωστρεφή, αναστοχαστική, αυτοαναφορική, πιο πρόσφατα όμως ως αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης, όπως είδαμε παραπάνω. Ο μοντερνισμός κι επομένως και η ριζοσπαστικοποίησή του, για όσους θεωρητικούς δεν ασπάζονται το μεταμοντερνισμό όπως τον ανέπτυξε ο F.Lyotard στο βιβλίο του *Μεταμοντέρνα Κατάσταση* ως κάτι διαφορετικό από τον μοντερνισμό (όπως οι επικριτές του Lyotard, A. Giddens, J. Habermas, κλπ.) είναι σε μεγάλο βαθμό φαινόμενα πολιτισμικά προσδιορισμένα. Όμως, σύμφωνα με τον Δ. Τζιόβα, γίνεται σαφές, ότι υπό τους όρους του μεταμοντερνισμού ως ρήξη και α-συνέχεια είναι η αμφισβήτηση που υποκινεί σε κάθε περίπτωση την κατάρρευση των μύθων, τις μεγάλες αφηγήσεις. Ο πολιτισμός μας είναι «*ένα μωσαϊκό από μικροαφηγήσεις*» και αυτές είναι οι «*μετωνυμικές ψηφίδες*» του [272].

*«Μέσα στα μήλα είναι μωρά ευχαριστημένα που γελάνε»*

*Ε. Χ. Γονατάς*[273]

*«γράφω ένα βιβλίο που μ' αυτό θα βρω τον εαυτό μου και το λέω "Πεισίστρατος"»*

*Γ. Χειμωνάς*[274]

---

[271] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2013/03/18/ilias-papadimitrakopoulos-kathari-deytera/ 3/8/13

[272] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, όπ. παρ., σελ. 244-254

[273] Γονατάς Ε. Χ., 2006 (δ' έκδοση), *Η Κρύπτη,* Εκδόσεις Στιγμή, σελ. 31

[274] Χειμωνάς, Γ. *«Πεισίστρατος»*, Εκδόσεις Κέδρος, 2006, σελ. 10

Στην ανθολογία των Thomas James & Shapard Robert*, Flash Fiction Forward - 80 very short stories* (2006) συμπεριλαμβάνεται, όπως έχουμε πει και το διήγημα της **Έρσης Σωτηροπούλου** με τίτλο *Mr. Nikos Nikou*[275]*,* μοναδική ελληνική συμμετοχή μέχρι τώρα σε ανάλογες ανθολογίες, εξ όσων γνωρίζουμε.

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας δε βρέθηκαν στις προθήκες των βιβλιοθηκών και των βιβλιοπωλείων ελληνικές ή ξένες ανθολογίες σύγχρονης μικρομυθοπλασίας ή συλλογές μεμονωμένων συγγραφέων, όπως σε άλλες χώρες. Εκτός από την πρωτότυπη, δίγλωσση ανθολογία που κυκλοφόρησε μόλις πρόσφατα στα ελληνικά, *Mini71cuentos*, την οποία έχει επιμεληθεί ο πανεπιστημιακός Κωνσταντίνος Παλαιολόγος.

Στο διαδίκτυο η μόνη έγκυρη πηγή πληροφόρησης για τις εξελίξεις στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία εξακολουθεί να είναι η ιστοσελίδα του λογοτεχνικού περιοδικού Πλανόδιον, του **Γ. Πατίλη**, ο οποίος συστηματικά από το 2010 καταγράφει νέες και παλιότερες φωνές, μεταφράζει, ενημερώνει, προβληματίζεται και κοινωνεί τη σύγχρονη ξένη κι ελληνική μικρομυθοπλασία στο αναγνωστικό κοινό και στους συγγραφείς. Από το σχετικό διαγωνισμό που προκήρυξε το 2010, στον οποίο συνέπραξαν ως κριτικοί και συνεπιμελητές των εκδόσεων που ακολούθησαν, οι **Η. Νικοπούλου** και **Β. Μανουσάκης**, διακρίθηκαν 37 γνωστοί και νεότεροι συγγραφείς, εκ των οποίων ήταν και ο **Γιάννης Παλαβός**[276] και η **Μαρία Τσολακούδη**.[277] Τα κείμενά τους συμπεριλαμβάνονται στο Παράρτημα Μελέτης, μαζί με πιο πρόσφατα από τα βιβλία που εξέδωσαν στη συνέχεια.

Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι η πανεπιστημιακός Ελένη Κεφάλα[278], κατέθεσε το 2007 τη μονογραφία της με τίτλο *Peripheral (Post) Modernity: The Syncretist Aesthetics of* ***Borges, Piglia, Kalokyris, Kyriakidis***, όπου εντοπίζονται κανάλια επικοινωνίας ανάμεσα στο έργο των τεσσάρων και αναδεικνύονται οι τόποι του προσωπικού ύφους του καθενός. Αν παγκοσμίως ο Borges θεωρείται ένας από τους κύριους προδρόμους της micro/flash fiction, αξίζει να προβληματιστεί κανείς τι θα προέκυπτε από την επανεξέταση και των υπολοίπων από μια τέτοια οπτική.

---

[275] Σωτηροπούλου Έρση, *Ο βασιλιάς του φλίπερ*, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 1998, σελ. 127-9, συμπεριλαμβάνεται στο Παράρτημα Μελέτης

[276] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/08/13/giannis-palabos-password/ 3/8/13

[277] http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/10/07/maria-tsolakoudi-h-episkepsi/ 3/8/13

[278] https://www.st-andrews.ac.uk/modlangs/people/spanish/kefala/ 5/6/13

Τέλος, το 2012 κυκλοφορεί το ψηφιακό βιβλίο ελεύθερης πρόσβασης με τίτλο *Tweet Stories, Λογοτεχνία σε 140 χαρακτήρες, 371 μικροδιηγήματα,* υπό την επιμέλεια του συγγραφέα **Γ. Φαρσάρη.** Το τελευταίο, ανήκει μεν στο πεδίο μελέτης της ηλεκτρονικής λογοτεχνίας, αλλά θεωρούμε ότι οφείλουμε να το αναφέρουμε ως αξιόλογη πρώτη συντονισμένη προσπάθεια συλλογής τέτοιας έκτασης κειμένων με τη συμμετοχή μάλιστα και καταξιωμένων συγγραφέων.

*Νωρίς γύρισες σήμερα. Οι λέξεις υποχώρησαν λίγα βήματα και στάθηκαν μυρίζοντας τον αέρα. Σε μισώ. Το στόμα μαζεύτηκε στην κρύπτη του.*

*Ε. Σωτηροπούλου*[279]

Με βάση τα παραπάνω, στην προσπάθεια ανίχνευσης σύγχρονων ελληνικών φωνών που πλησιάζουν στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία ή διατηρούν τις αποστάσεις της από αυτή, όπως την έχουμε παρουσιάσει έως τώρα, η ανθολόγηση των κειμένων που παρατίθενται στο Παράρτημα Μελέτης δίνει την εικόνα μιας κεκαλυμμένης τάσης. Όχι ως αντίσταση στο παγκόσμιο ρεύμα, ή ως καλλιτεχνικό αναχωρητισμό, αλλά ως μία καλά αφομοιωμένη τεχνική στο συνολικό έργο του καθενός, με ιδιαιτερότητες ανά περίπτωση, όπως θα δούμε αμέσως, αλλά και στο κεφάλαιο 7. Φύσει και θέσει, όλοι οι συγγραφείς που συμμετείχαν στο παρόν εγχείρημα, πλειοδοτούν στη συντομία, την ορθοέπεια, την αφηγηματική οικονομία, τη συμπύκνωση του νοήματος σε όλα τα είδη που καλλιεργούν, ποίηση, διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα, θέατρο, χωρίς ωστόσο να (αυτο)-χαρακτηρίζονται ως εκπρόσωποι του νέου είδους, αν και θα μπορούσαν, όπως και πολλοί άλλοι που λόγω δεδομένων περιορισμών δεν περιλαμβάνονται εδώ. Το νεοφανές έγκειται εκ πρώτης στο ότι πληθαίνουν οι «καλλιεργητές» της μικρής φόρμας και το ζήτημα, τουλάχιστον στο εξωτερικό, έχει αποκτήσει μαζικές διαστάσεις. Σαφής και διαφωτιστική ήταν και η άποψη του ποιητή **Γιάννη Κοντού.** Στην προσπάθειά του να μας εξηγήσει γιατί **δεν** είναι ποίηση, όπως της προσάπτουν πολλοί κριτικοί και **πού** αποδίδει τη μαζική εξάπλωσή της, μας παρέπεμψε:

*Ξεκλειδώνεις τον ήλιο*
*Από το υπόγειο και τρέχει*
*Να φάει τα κόκαλα.*

*Γ. Κοντός*[280]

---

[279] http://www.openbook.gr/2012/03/tweet-stories.html 29/2/13

[280] Κοντός Γιάννης, *Τα οστά,* γ' έκδοση, Εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα 1982, σελ.36

## 4. 4 ιχνηλασία στοιχείων σύγχρονης μικρομυθοπλασίας στα ελληνικά κείμενα

Στο παρόν κεφάλαιο θα εξετάσουμε τα κείμενα μελέτης στοχεύοντας στην ανίχνευση στοιχείων σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, σύμφωνα με τους ταξινομητικούς οδηγούς, τους τυπολογικούς προσανατολισμούς και τα αφηγηματικά δάνεια, όπως παρατέθηκαν στο κεφάλαιο 1.4.

Το συνολικό έργο των συγγραφέων των οποίων τα κείμενα ανθολογούνται στο Παράρτημα Μελέτης καλύπτει ευρύ φάσμα λογοτεχνικού, θεατρικού και κινηματογραφικού λόγου. Ο λόγος, πέραν της κριτικής που δεν αποτελεί στόχο της συγκεκριμένης εργασίας, που θα μπορούσε να τεκμηριώσει τη συνύπαρξη των συγκεκριμένων συγγραφέων στο παρόν εγχείρημα είναι ότι από τις πολύτιμες συζητήσεις και την εποικοδομητική συνεργασία μας για μεγάλο χρονικό διάστημα προέκυψε ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία για τους συγγραφείς - συμμετέχοντες δεν είναι *terra incognita και extranjera* , αλλά μάλλον *terra encanta.* Η λιτότητα στην έκφραση, η νύξη, η «κεντιά» της εικόνας, η δραστικότητα, η ζωντανή, πειστική αφήγηση, απαντάται σε όλο το έργο τους.

Βάσει του αριθμητικού ταξινομητικού κριτήριου ανήκουν εκ πρώτης στην κατηγορία της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Από τα 30 κείμενα που συμπεριλαμβάνονται στο Παράρτημα Μελέτης το μικρότερο είναι το *Vita Brevis (4)* και το μεγαλύτερο η *Γραμματική (847)*, 8 είναι έως 200 λέξεις και 20 έως 700.

**Τίτλοι:** Το κείμενο του *Vita Brevis* είναι απολύτως συνδεδεμένο με τις 2 λέξεις *Ὄν, off*. Αλληλοσυμπληρούμενα και αδιαχώριστα. Εδώ η αφήγηση διαφεύγει των τόσο στενών ορίων του κειμένου, το λατινικό Vita Brevis αποτελεί τμήμα της ρήσης του ρωμαίου πολιτικού, ρήτορα και φιλόσοφου, Σενέκα του Νεότερου (4 π.Χ- 65 μ.Χ), *vita brevis, est ars longa*. Ο τίτλος θα μπορούσε να αποτελεί το κείμενο και το κείμενο τον τίτλο, ενώ ο συνδυασμός των τριών γλωσσών, λατινικά, αρχαία ελληνικά, αγγλικά, συνοψίζει το μεγαλύτερο τμήμα του δυτικού πολιτισμού και σε μια έρευνα εστιασμένη στη διακειμενικότητα, θα μπορούσε να αποτελεί το κεντρικό παράδειγμα[281].

[281] Κοπιδάκης Μ.Ζ., *Augur Augurem…,* Πόρφυρας, τεύχος 109, Οκτώβριος-Δεκέμβριος, σελ. 405

Τα 6 από τα υπόλοιπα κείμενα είναι άτιτλα, πρόκειται για 2 αποσπάσματα από τη συλλογή *Διεστραμμένες Ιστορίες* του Κυριακίδη ( *ένα πρωί ξύπνησε… και έχουμε εδώ για να…),* 2 από τη συλλογή *Απ' το ίδιο ποτήρι,* του Φάις και 2 από το μυθιστόρημα *Κτερίσματα* του ιδίου. Ο τίτλος εξετάζεται για να θεωρηθεί ένα δείγμα αντιπροσωπευτικό της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, προσμετράται στην καταμέτρηση των λέξεων, κι όπου δε διευκρινίζεται, εννοείται[282]. Ωστόσο, αναρίθμητες ξένες συλλογές σύγχρονης μικρομυθοπλασίας περιλαμβάνουν αυτόνομες ιστορίες, με τίτλο ή χωρίς, και ως τέτοιες έχουν συμπεριληφθεί κι εδώ. Διότι και σε αυτό το ζήτημα, η σύγχρονη μικρομυθοπλασία δεν έχει προς στιγμή κάποιο κανόνα που να μην επιτρέπει ένα σύνολο σύντομων αυτόνομων ιστοριών να ανήκει σε ένα μεγαλύτερο σχήμα, με έναν, ενιαίο τίτλο. Ομοίως και τα 4 κείμενα της Πέγκα, όπου αποτελούν τμήμα της νουβέλας της *Σφιχτές Ζώνες και άλλα δέρματα,* τα οποία, όμως, έχουν τίτλους.

Στα *Οι Δαναΐδες, Ο πειρασμός, Tout Simplement, Κόντρες, Ξανθιά πατημένη, Φόβος, Password, Αστείο, Σουβενίρ, Κεφάλια, Ο κύριος Νίκος Νίκου,* ο τίτλος διατηρεί οργανικό ρόλο στην ιστορία. Είναι κεντρικός, παίζει ρόλο στην κατανόηση του κειμένου, πλειοδοτεί σε ειρωνεία, υπονόμευση, έμφαση στο έσω θέμα.

Ενδεικτικά, στο *Σουβενίρ,* ο τίτλος αναφέρεται στην ιατρική εξέταση της μητέρας του ήρωα σα να αποτελεί ένα αναμνηστικό αντικείμενο ή μια αναμνηστική φωτογραφία, από έναν ξένο τόπο, ό, τι κρατάει ένας τουρίστας, σπάνια ένας ταξιδιώτης, και κάνει μια αναγωγή που επιδέχεται πολλές ερμηνείες με κοινωνικές, ψυχολογικές και φιλοσοφικές διαστάσεις. Το σουβενίρ είναι συνήθως ένα μικροαντικείμενο, μικρογραφία, μινιατούρα, το οποίο στη συγκεκριμένη ιστορία τοποθετείται πολύ εύστοχα μαζί με τις συλλογές των ντιβιντί. Σουβενίρ και συλλογές αποτελούν αντικείμενα διαμεσολάβησης της εμπειρίας στο χρόνο και το χώρο[283], όπως αναλύει διεξοδικά μέσω σημειωτικής, ψυχανάλυσης, φεμινιστικής και μαρξιστικής κριτικής η Susan Stewart. Συνδέονται με την έννοια της νοσταλγίας, ακόμα και για τόπους ή καταστάσεις που το άτομο δεν έχει επισκεφθεί ή βιώσει αντίστοιχα, όπως στην περίπτωση που αναφέρεται και στο κείμενο *Τα μακριά χέρια,* όπου αναφέρεται χαρακτηριστικά: *«Εντούτοις μου έστελνε τακτικά στίγματα από τοπία που ανέκαθεν μου τυραννούσαν τη νοσταλγία. Ίσως να μου υποβάλλει έναν υποθετικό χάρτη σημείων που μάλλον δε θα κατορθώσω να επισκεφθώ ποτέ».* Η νοσταλγία, το άλγος για μια υπαρκτή ή μη

---

[282] Peters C., όπ. παρ., σελ. 1 και Mose Gitte, σελ. 91. Σημειώνεται ότι το ζήτημα μας έχει διευκρινίσει και ο Γ. Πατίλης, όπου στο σχετικό διαγωνισμό του 2010 που διοργάνωσε το *Πλανόδιον*, ο τίτλος συμπεριλαμβανόταν στην καταμέτρηση των λέξεων.

[283] Stewart Suzan, *On Longing, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham & London: Duke University Press, 1993, σελ. ix-xiv, σελ.133

υπαρκτή πατρίδα μπορεί να ειδωθεί ως κοινωνική ασθένεια, ή ως έννοια με μαρξιστικό υπόβαθρο, των ταξικών διαφορών, της διάκρισης ανάμεσα σε αστική και λαϊκή κουλτούρα. Οι συλλογές, τα σουβενίρ, οι καρτ ποστάλ, οι φωτογραφίες, συνιστούν μια ολόκληρη αφήγηση, εξιστορούν την πραγματική ή επιθυμητή ζωή ενός ανθρώπου, μιας οικογένειας, είναι ψηφίδες επιθυμιών ή μνήμης. Τιμαλφή υπάρχοντα των υποκειμένων που ζουν κάτω από τη θρυμματίζουσα εμπειρία του καπιταλισμού κατά τον John Hall[284], που συμφωνεί με τον T.Eagleton: είναι προσμονή, ουτοπία, αντίσταση, ή υποταγή στην υλικότητα και την πραγμοποίηση. Στο *Σουβενίρ,* ο τίτλος και το βραχύ κείμενο υπαινίσσονται ένα σύμπλεγμα ζητημάτων με σημαντικότερο το πολιτισμικό υπόβαθρο σύμφωνα με το οποίο το ιδιωτικό γίνεται συλλογικό. Τον προβληματισμό που συντηρεί η συνεχής αναζήτηση τρόπων ταύτισης επιθυμιών και βιωμάτων πιστοποιεί η στοχαστική στάση του ήρωα στην τελευταία πρόταση: «*Αναρωτιέμαι αν…».*

Στις *Κόντρες,* δίνεται το εύρος των πολλαπλών αναμετρήσεων που επιχειρούνται στο κείμενο, ανάμεσα στους δύο οδηγούς, ανάμεσα στον κεντρικό ήρωα οδηγό και τον εαυτό του, ανάμεσα στον εαυτό του και τους αγαπημένους του, στο κόκκινο και στο πράσινο, στο δισταγμό και την αποφασιστικότητα, το Θείο και το ανθρώπινο.

Στο *Ο κύριος Νίκος Νίκου,* το έσω θέμα είναι ο τίτλος, η αποκορύφωση του οιδιπόδειου που αποδίδεται υπαινικτικά, ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο. Ο κύριος Νίκος Νίκου είναι το μήλον της έριδος, το υπο σκληρή διεκδίκηση ερωτικό αντικείμενο της μητέρας και του γιου, και ο τίτλος κύριος Νίκος Νίκου και όχι, για παράδειγμα, κύριος Χρίστος Νίκου, αυτός ο αρμονικός, ηχητικά και οπτικά, συνδυασμός λειτουργεί αντιστικτικά με την απόλυτη δυσαρμονία της συγκρουσιακής σχέσης μητέρας γιου[285].

Πιο ευρύχωρος, ως προς την ερμηνεία του είναι ο τίτλος *Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει.* Επανέρχεται παραφρασμένος στην τελευταία πρόταση, γίνεται ένα λεκτικό παιχνίδι, «*…κι ο γιατρός που πέρασε το πρωί, όταν τον ρώτησαν "γιατί αργεί", είπε ότι δεν μπορεί να το εξηγήσει. Δεν μπορεί να εξηγήσει γιατί αργεί να ξυπνήσει από τη νάρκωση»,* οπότε εκπληρώνεται με διαφορετικό τρόπο το ζητούμενο, να είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με το θέμα της ιστορίας και να αποκαθίσταται μια ολότητα. Γενικότεροι, ως προς το ότι δε δίνουν εκ

---

[284] Hall John, *Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μαρία Τσαούση, Εκδόσεις GUTENBERG, Αθήνα 1990, σελ. 17

[285] Σημειώνεται ότι σε επικοινωνία μας με τον Guimarães, José Flávio Nogueira, μας εξέφρασε την πολύ θετική γνώμη του για το συγκεκριμένο κείμενο, το μόνο από Έλληνα συγγραφέα που συμπεριλαμβάνεται στην ανθολογία των Shapard -Thomas, και το οποίο είχε ξεχωρίσει για την περιπλοκότητα, την υφαίρπουσα τραγικότητα και τη μετωνυμική αναγωγή στον μύθο του Οιδίποδα. (επικοινωνία 14/5/13)

πρώτης στοιχεία για το θέμα που θα διαπραγματευτούν, είναι οι τίτλοι *Τα διόδια, Διαστολή του χρόνου, Ουρανία και Νάξα* και *Τα μακριά χέρια, Disperato ma non troppo, Άντζελο, Η επίσκεψη, Γιούτα, Δέρμα, Γραμματική, Ήλιος με δόντια.* Από τους τέσσερις τελευταίους οι τρεις είναι μάλλον παραπλανητικοί και ο τέταρτος δηλώνει εξαρχής τη σχέση του κειμένου με το γνωστό λογοπαίγνιο πάνω στο οποίο στήνεται η ιστορία, χωρίς να προϊδεάζει τον αναγνώστη περί τίνος πρόκειται, αλλά με πλήρη αποκατάσταση της ολότητας στο τέλος του κειμένου.

**Θεματολογία:** Όλα διατηρούν τις αρχές της αφηγηματικής οικονομίας και αντλούν τη θεματολογία τους από την προσωπική εμπειρία και αναζήτηση. Δεν υπάρχουν ιδιαίτερα δραματικές ιστορίες. Η πλοκή μεταφέρεται από το περιβάλλον στην ύπαρξη (*Ο πειρασμός, Tout simplement, Disperato ma non troppo, Κόντρες, Ξανθιά πατημένη, Φόβος, Password, Αστείο, Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει, Σουβενίρ, Ήλιος με δόντια, Άντζελο, Ο κύριος Νίκος Νίκου, Η επίσκεψη, Γραμματική,* ιστορία [*Κτερίσματα*], διάλογος [*Κτερίσματα*]). Ένα μόνο κείμενο διαπραγματεύεται το θάνατο (η μεταμόρφωση στο *ένα πρωί ξύπνησε).* Επίσης, έχουμε άντληση θεματολογίας από μύθους και άλλα λογοτεχνικά κείμενα ή ιστορικές πηγές (*Οι Δαναΐδες, Τα διόδια, Ο πειρασμός* [προσωπική αναζήτηση και ήρωας ο Χριστός], *Διαστολή του χρόνου, Ουρανία και Νάξα, Τα μακριά χέρια, Vita Brevis, έχουμε εδώ για…*) και κοινωνικά θέματα με πολιτισμικές αναγωγές (*Γιούτα, Δέρμα,* ιστορίες *5* και *6* [*Απ' το ίδιο ποτήρι]*) που βοηθούν στη συμπλήρωση των κενών.

Έχουμε τρία κείμενα που περιγράφουν κάποια ονειρική κατάσταση, τα *Tout simplement, Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει* και *Ο κύριος Νίκος Νίκου.* Στα δύο πρώτα η ανατροπή πραγματοποιείται με το απότομο ξύπνημα των ηρώων και το ξέσπασμα σε γέλια, στο τρίτο αντίστροφα, ο ήρωας βυθίζεται και χάνεται χαμογελώντας σε έναν ονειρικό κόσμο. *«Το γέλιο είναι πάνω απ' όλα μια διόρθωση»* λέει ο H. Bergson[286], και σε αυτά τα τρία κείμενα δεν έχουμε τρεις παραλλαγές της ίδιας ατέλειας που αξιώνει την άμεση διόρθωση, αλλά τρεις διαφορετικές: η ηρωίδα έρχεται αντιμέτωπη με το βασικό το πράγμα, τη *Λέξη* που θα τη λυτρώσει από την άγνοια. Είναι η *λέξις* του Πλάτωνα, η μπορχική ανείπωτη λέξη, η λάμπουσα λέξη της **E. Dickinson**, η λέξη -κλειδί του Sartre ως ουσία της λογοτεχνικής αναπαράστασης, η λέξη που αναζητούν οι **Joseph Young**, **Blake Butler**, **Shane Jones**, η λέξη που ενώνει τους πολιτισμούς, την οποία θα της αποκαλύψει ο άγνωστος, μουγγός εισβολέας που παλεύει

[286] Bergson Henri, *Το γέλιο, Δοκίμιο για τη σημασία του κωμικού,* μτφ. Β. Τομανάς, Εκδόσεις Εξάντας -Νήματα, Αθήνα, 1998, σελ. 75,158

μπροστά της και πνίγεται να αρθρώσει αυτό που ξέρει, μέχρι που η Λέξη πετάγεται τελικά από μέσα της: *Tout simplement!* Το άξαφνο ξύπνημα και το τρομαγμένο γέλιο αποκαθιστούν μια εσωτερική ή πανανθρώπινη αλήθεια;

Ο Σαράντος «*διπλώνει τα φτερά και ζαρώνει κοντά στα παιδιά αμίλητος. Αμίλητος εξετάζει τα πρόσωπα και καταλαβαίνει, το είχε καταλάβει: η μάνα του είναι, η μάνα κι ο πατέρας του».* Υπολογίζει τους μήνες και αθροίζει και συνειδητοποιεί ότι είναι μάρτυρας στη σύλληψή του και «*τον πιάνουν τα γέλια»,* και πέφτει κάτω από τα γέλια με σπασμούς, «*πέφτει από την καρέκλα και ξυπνάει».* Το απότομο ξύπνημα και το εκκωφαντικό γέλιο αποκαθιστά μια οικογενειακή αλήθεια; Ή διορθώνει την α-διανόητη ατέλεια του φανταστικού;

*«Ονειρεύτηκα ότι ο κύριος Νίκος Νίκου με αγαπούσε πολύ και ήθελε να με πάρει μαζί του».* Το αγόρι ξαπλώνει στο ανθισμένο κρεβάτι του κυρίου Νίκου και βουλιάζει στο μαλακό χώμα, σε έναν ονειρικό αισθησιασμό. Σε αντικριστό κρεβάτι βουλιάζει ανάμεσα στα γιούλια η μητέρα του χαμογελώντας. Κανένας δε φοβάται κανέναν πια, αποκαθίσταται η δυσαρμονία μητέρα και γιος να διεκδικούν το ίδιο ερωτικό αντικείμενο, το γέλιο διορθώνει τη λάθος πραγματικότητα των καταπιεσμένων ενστίκτων. Ο κύριος Νίκος Νίκου έχει διαλέξει το αγόρι και η μητέρα, ως ανώτερος άνθρωπος, σύμφωνα με τους αρχαίους τραγωδούς (κεφάλαιο 3.2), αποδέχεται τη διπλή αποκάλυψη: την ομοφυλοφιλία του γιου και την εγκατάλειψή της από τον εραστή της.

Στο *Γιούτα* έχουμε δύο αφηγήσεις, η πρώτη («*Η Jutta…να βρει ενδιαφέρον»*) είναι ένα σύνολο ανυπόγραφων γενικών προτάσεων, συνεχόμενες μοναδικές σκηνές, χωρίς κάποια επινόηση ή σύγκρουση, με αφαιρετική πλοκή σε βαθμό εικονογραφικού ντοκουμέντου και στατικούς ήρωες. Η δεύτερη («*Αυτοί οι έξι άνθρωποι… από ψυχικές διαθέσεις»*) αποτελεί μία συνεκδοχική επιστημονική αναφορά, ως επικύρωση της πρώτης: αυτοί οι έξι νέοι άνθρωποι - που για τα δεδομένα της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας παραδόξως είναι επώνυμοι και με ξεχωριστές ιδιότητες - δε διαφέρουν από το υπόλοιπο ανθρώπινο γένος ως προς το ότι έχουν 44 προσωπικούς μυς τους οποίους χρησιμοποιούν αναλόγως προκειμένου να εκδηλώσουν ή να αποκρύψουν τα συναισθήματά τους. Οπότε καταλύεται κατά κάποιον τρόπο το ιδιαίτερο και επικρατεί το γενικό, που αφομοιώνει κάθε ιδιαιτερότητα. Εδώ η σύγκρουση πραγματοποιείται ανάμεσα στη γενική πεποίθηση ότι κάθε άνθρωπος έχει ιδιαίτερα γνωρίσματα και η ατομικότητα είναι αδιαπραγμάτευτη, με την επιστημονική επικύρωση των κοινών ανθρώπινων ειδολογικών χαρακτηριστικών.

Σε παρόμοιο επίπεδο κινείται και το *Δέρμα,* υπάρχει άμεση αναγωγή στο πολιτισμικό υπόβαθρο των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών, συγκεκριμένα των Η.Π.Α. Χρησιμοποιούνται

δύο πραγματικές περσόνες, ο Michael Jackson και η (Catwoman) Jocelyn Wildenstein γύρω από τις οποίες στήνεται η αφήγηση της ιστορίας του αμερικανικού ονείρου, «*…Έγινε αυτός ο δημιουργός του εαυτού του*...», και της ιστορίας των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών, «*...όλα υπάρχουν στα περιοδικά..».* Καθώς πρόκειται εξολοκλήρου για διάλογο, ο αναγνώστης σχεδόν υποκλέπτει μια ιδιωτική συνομιλία με γενικό θέμα περί κοινωνικών στερεοτύπων, πολιτισμού και ανθρώπινης εμπειρία. Γίνεται μάρτυρας σε μια γενική αλήθεια που περιγράφει την πολυσχιδή σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα της υπερέκθεσης σε κατασκευασμένα είδωλα, τη σύνοψη της ελεύθερης επιλογής του αμερικανικού ονείρου, την άντληση γνώσης και προτύπων από το εφήμερο. Συνεκδοχικά κι εδώ, το δέρμα, το μεγαλύτερο αισθητηριακό όργανο του ανθρώπου αποσπάται κι εκτίθεται οπτικά, σαν εκθεσιακό λάφυρο κανιβαλικού γδαρσίματος σπάνιου άγριου ζώου. Ο αναγνώστης δε μαθαίνει κάτι καινούριο, αλλά καλείται να επαναξιολογήσει μια κοινή πραγματικότητα. Ομοίως, στην ιστορία 6 (*Απ' το ίδιο ποτήρι],* θίγεται με ανάγλυφο τρόπο ολόκληρη σειρά κοινωνικών θεμάτων, το κείμενο των 113 λέξεων βρίθει πολιτισμικών συγκείμενων (μετανάστες, ρατσισμός, κακοποίηση αδέσποτων, ευαισθησία και ομοφυλοφιλία, ζωοφιλία μέχρι έσχατης αυτοθυσίας) και αναλογικά με την ελάχιστη έκτασή του είναι μια ολοκληρωμένη, τυπική σκηνή, κατάστικτο από συμπεριφορές και καταστάσεις της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας, χωροχρονικά και πολιτισμικά προσδιορισμένο, στην πρωτεύουσα ζούγκλα, ξημερώματα Δεκαπενταύγουστου, στου Ψυρρή. Ατομική και συλλογική ηθική που συνοψίζεται στο ρητορικό ερώτημα του G. Simmel, «*Μπορείς να θέλεις αυτή η πράξη να προσδιορίζει ολόκληρη τη ζωή σου;»*[287]

**Σκηνικό:** Είτε δεν υπάρχουν διακριτά σκηνικά (*Δαναΐδες, Πειρασμός, Τα διόδια*, *Ουρανία και Νάξα, Τα μακριά χέρια, έχουμε εδώ για…, Σουβενίρ, Δέρμα,* διάλογος), είτε τα περιβάλλοντα είναι οικεία, δωμάτια απλών σπιτιών, αυτοκίνητο, αστικά, υπαίθρια τοπία, μανάβικο, νοσοκομείο (όλα τα υπόλοιπα). Το πλέον εικονικά κενό σκηνικό είναι στους δύο διαλόγους (*Δέρμα* και διάλογος [*Κτερίσματα]*) και στο *Password*. Στους δύο διαλόγους δεν υπάρχει καμία χωρική αναφορά, ειδικά στο διάλογο υπονοείται ένας ψυχικός, χαοτικός, παρά φυσικός χώρος. Ομοίως και στο *Password* δεν υπάρχει καμία περιγραφή των χώρων, όπου το *χωριό*, το *καφενείο* και το *δωμάτιο* μπορεί να είναι οποιαδήποτε με χαρακτηριστικά που μπορεί να τους προσθέσει ο αναγνώστης. Η έλλειψη ιδιαίτερων σκηνικών περιγραφών φέρνει τη δράση

[287] Simmel Georg, *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα,* μτφ. Γ. Σαγκριώτης-Ο. Σταθάτου, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004, σελ. 45

στο πρώτο επίπεδο αναγνωστικού ενδιαφέροντος και αποτελεί ειδολογικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Στα *Κεφάλια,* που δίνεται ο τόπος (Κάλυμνος), ο χώρος (σπίτι, αποθήκη, υπόγειο με σφουγγάρια), δεν υπάρχει περιγραφή με τη συμβατική έννοια, αλλά παράθεση εικόνων, υποστηρικτική της κεντρικής εικόνας (δύο παιδικά κεφάλια ανάμεσα στα σφουγγάρια). Σε περίπτωση που κάποιος δε γνωρίζει την Κάλυμνο και δεν έχει ήδη εικόνα των σφουγγαριών είναι δύσκολο να συμπληρώσει τα κενά της χωρικής περιγραφής, αλλά μπορεί να κρατήσει μόνο τα δύο παιδικά κεφάλια ενωμένα, τα παιδικά φιλιά. Αντίθετα, για όποιον έχει ήδη εικόνα, αυτές οι ελάχιστες αναφορές είναι υπεραρκετές να συλλάβει ολόκληρο το πλάνο. Επίσης, στην περίπτωση του *Ο κύριος Νίκου,* οι περιγραφές του σπιτιού - κήπου, πλάθουν μία φανταστική εικόνα κι εξυπηρετούν την αφήγηση του ονείρου του ήρωα, εφόσον στο πρώτο τμήμα της ιστορίας, έχουμε και πάλι ένα απλό σπίτι, χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Στον *Φόβο*, δίνονται επίσης στοιχεία εξωτερικού χώρου (πόλη, αμμουδιά, καλαμιές, σκάλα), που δεν αποτελούν χαρτογράφηση συγκεκριμένου τόπου. Στο *Ουρανία και Νάξα,* δίνεται μόνο ένα ιδιαίτερο σκηνικό χαρακτηριστικό, «*Στην κάμαρά της καλλιεργούσε μία φράουλα σε πήλινη γλάστρα»,* ενώ στη *Γραμματική,* που είναι και το μεγαλύτερο κείμενο η περιγραφή του χώρου (υπνοδωμάτιο, σπίτι, κήπος της ηρωίδας), είναι λεπτομερέστερη και πιο ατμοσφαιρική.

**Χαρακτήρες:** Όλοι οι κεντρικοί χαρακτήρες είναι ενήλικες, οι περισσότεροι χωρίς εξεζητημένα χαρακτηριστικά, απλοί, καθημερινοί άνθρωποι, όπως στην πλειοψηφία των αντιπροσωπευτικών δειγμάτων της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Από την αναστοχαστική κι ενδοσκοπική τάση τους φαίνεται ότι κυμαίνονται γύρω στα 35-45. Εκτός από το *Ο κύριος Νίκος Νίκου*, την ιστορία (*Κτερίσματα*) και τα *Κεφάλια.* Στα δύο τελευταία, υπάρχει ενήλικος αφηγητής, στα *Κεφάλια* αναφέρεται η ηλικία των παιδιών και τα ονόματα όχι των αφηγητών ηρώων, αλλά των άλλων προσώπων (κύριος Νίκος Νίκου και Αννούλα, αντίστοιχα). Οι περισσότεροι ήρωες είναι ανώνυμοι (στις 21 από τις 30 ιστορίες), ενώ παρατηρείται ότι όσο συντομότερη είναι η ιστορία τόσο πιο επίπεδοι είναι οι ήρωες και η εστίαση αφορά τη δράση, τη στιγμή. Διαφοροποίηση ως προς το ιδιαίτερο, έναντι του κοινότοπου, παρατηρείται στις διακειμενικές ιστορίες. Κι εκεί, όμως, για παράδειγμα στον *Πειρασμό,* το χτίσιμο του κεντρικού ήρωα (Χριστός) που επιχειρείται βάσει αφηγηματικής στρατηγικής να ανατραπεί στο τέλος το δεδομένο ότι ο Χριστός δεν ενέδωσε στην ένωση με την κοινή θνητή, δε διαφεύγει του θεματικού πυρήνα. Ρήματα και ρητορικά σχήματα που σκιαγραφούν το χαρακτήρα του Θεανθρώπου υπό το φως της αυτοκριτικής, του απολογισμού πράξεων και της αμφιβολίας, λίγο πριν ξεψυχήσει, του δίνουν ανθρώπινη υπόσταση, χωρίς άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία

που να αφορούν την υπόλοιπη θεάρεστη ζωή του. Στα μικρότερα κείμενα, όπως *Δαναΐδες, Password, Σουβενίρ*, 5,6, οι χαρακτήρες είναι επίπεδοι, σχεδόν ως τύποι, χωρίς ιδιάζοντα ατομικά χαρακτηριστικά και με τα ελάχιστα υπαινικτικά στοιχεία. Οι 50 κόρες του Δαναού, οι νύμφες των πηγών, είναι πονηρές («…*Κάποτε με τέχνασμα τα κατάφεραν*..»). Στο *Password,* έχουμε τον κυνικό, στο *Σουβενίρ* τον πραγματιστή, στις άλλες δύο ιστορίες υποκρισία και ευαισθησία αντίστοιχα. Ωστόσο, στη διεθνή κριτική αναφέρεται συχνά ότι δε συνηθίζεται να υπάρχουν *τύποι* ανθρώπων, όπως είθισται στο διήγημα, ή στους κλασικούς μύθους και τις παραλλαγές τους και ότι οι περισσότεροι χαρακτήρες στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία είναι επίπεδοι. Επίσης θεωρείται σύνηθες το φαινόμενο των τριγωνικών σχέσεων, ενώ στο υλικό μελέτης μας είναι πλειοψηφία: *Disperato ma non troppo* [παιδί, άντρας, γυναίκα], *Αστείο* [Σταύρος, Κατερίνα, Βιθέντε], *Ο κύριος Νίκος Νίκου* [εραστής, μητέρα, γιος], *Φόβος* [γυναίκα, ψυχίατρος, πρώην σύζυγος] και πιο σύνθετο σχήμα στην ιστορία 6 [ 2 αλβανοί, σκύλος, άντρας]. Από την άλλη, τονίζεται ότι εφόσον δεν έχουν αποφασιστεί κανονιστικά παραδείγματα ούτε επί αυτών των ζητημάτων, δεν μπορεί κανείς παρά να σημειώσει τα παραπάνω ως ευρήματα που μένουν να αξιολογηθούν περαιτέρω.

**Χρόνος:** Επειδή στο κεφάλαιο 7.1. θα εξεταστεί περαιτέρω το ζήτημα του χρόνου ως υποκατηγορία της αφηγηματικής κατηγορίας της *φωνής* του G.Genette, εδώ μπορούμε να αναφέρουμε κάποια γενικά ζητήματα, όπως τα θέτει ο Nelles στην τυπολογία του. Τα περισσότερα κείμενα εστιάζουν στο παρόν κι έχουν γραμμική αφήγηση, χρονική και αιτιακή ακολουθία και στα κείμενα έως 200 λέξεις είναι κοινό χαρακτηριστικό. Οι ιστορίες 5 (164), 6(113), είναι οι μικρότερες αφηγήσεις, είναι στον ενεστώτα και στο σύγχρονο της δράσης, δεν υπάρχει παρελθόν και μέλλον των ανώνυμων, επίπεδων ηρώων, ενώ υπάρχει ακολουθία εικόνων. Εξαίρεση αποτελεί το *Σουβενίρ* (78), ως προς την απόλυτη εστίαση στο παρόν, αν και ως προς τη γραμμική αφήγηση προσιδιάζει στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Ξεκινάει από την ανάμνηση της παιδικής ηλικίας και της οικογενειακής κατάστασης κι εστιάζει στην παρούσα ψυχολογική κατάσταση του ήρωα, που αναρωτιέται «…*αν συνιστά ανταπόδοση ότι φυλάω τη στεφανιογραφία της στο ράφι με τα ντιβιντί»*.

Πιο σύνθετες, με μη γραμμική αφήγηση είναι οι αφηγήσεις σε όσα ξεπερνούν τις 200 λέξεις. Ο *Φόβος* (213), ξεκινάει κατευθείαν από τη δράση με την πιο παραδοσιακή τεχνική in medias res, όπως τα περισσότερα κείμενα. Επιχειρεί μια διευκρινιστική επιστροφή προς τα πίσω, με την οποία συνοψίζεται σε 213 λέξεις μία πολύ μεγάλη χρονική περίοδος της ηρωίδας (παιδική ηλικία, εφηβεία, ενηλικίωση, γάμος, σύγκρουση, χωρισμός, νευρικός κλονισμός,

ψυχοθεραπεία) όπου με όρους του Genette μιλάμε για το χρόνο της αφήγησης να είναι πολύ μικρότερος από το χρόνο της ιστορίας. Στον ίδιο ρυθμό ελλείψεων[288] κινούνται και *το ένα πρωί ξύπνησε* και *το έχουμε εδώ για…* όπου σε μία πρόταση ποταμό, με έντονη προφορικότητα, ο χρόνος είτε συστέλλεται στη μία και μόνη στιγμή της μεταμόρφωσης, είτε διαστέλλεται και καλύπτει ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Στο *ένα πρωί ξύπνησε*, την πρόταση μιας ανάσας των 201 λέξεων, με ιδιαίτερα υψηλή θερμοκρασία της φωνής, πάλι in medias res, ο ήρωας ξυπνάει κι ανακαλύπτει ότι έχει μια καινούρια μνήμη ανοίγοντας παράθυρα στο παρελθόν και στο μέλλον. Επιχειρούνται τεράστια χρονικά και διανοητικά άλματα μέχρι το μαμούνι Κ. να ανακαλύψει ότι έχει μεταμορφωθεί σε δημόσιο υπάλληλο. Εδώ, όμως, δεν είναι τόσο η χρήση των ελλείψεων και η σχεδόν ιλιγγιώδης ταχύτητα της αφήγησης που δίνουν την αίσθηση ότι πλησιάζει ιδιαίτερα στην περιγραφή της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Είναι ο συνδυασμός των παραπάνω με την εστίαση στο χρόνο της εμπειρίας του κειμένου, όπου δίνεται η παραλλαγή της μεταμόρφωσης του **Kafka** και η έννοια, τόσο της μεταμόρφωσης από τη γνωστή ιστορία, αλλά κυρίως του θανάτου, που είναι αντίστροφη από την αντίστοιχη του **Kafka**. Και όλα αυτά μέσα σε μία πρόταση. Ο Gregor Samsa από μεγάλος γίνεται μικρός, ομοίως, ο θάνατος θεωρείται εξαΰλωση, εξαφάνιση. Αντίθετα, το μαμούνι Κ. από μικρό ζωύφιο γίνεται δημόσιος υπάλληλος (άνθρωπος με συγκεκριμένες ιδιότητες, βάσει τρεχουσών κοινωνικών αντιλήψεων) και μάλιστα με μνήμη αδιανόητη, χείριστος θάνατος που αποκτά γιγαντιαίες διαστάσεις σε ένα τόσο μικρό κείμενο, αν και η χρονική εστίαση είναι σε μια στιγμή, τη στιγμή της μεταμόρφωσης. Το μέλλον εδώ γίνεται αναπόδραστο, στενό και δύσβατο, σαν τούνελ που κανείς δεν επιθυμεί να διασχίσει, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνεται και από τον Nelles.

*Η επίσκεψη* (319 λέξεις) εστιάζει στο παρόν και αφήνει ανοιχτό το μέλλον δίνοντας επίσης την αίσθηση του αναπόδραστου από την παρουσίαση ενός υπερφυσικού γεγονότος ως αληθινό: ο νεκρός πατέρας εμφανίζεται στο σπίτι και η κόρη-ηρωίδα αναρωτιέται τι θα πει στα παιδιά της όταν επιστρέψουν για τον ξένο που κάθεται στο τραπέζι τους.

Στη *Διαστολή του χρόνου* (341 λέξεις) παρατηρείται το ακριβώς αντίστροφο αποτέλεσμα, ο χρόνος διαστέλλεται μέχρι σχεδόν την άπειρη διάστασή του. Σε 341 λέξεις εμπερικλείεται μία χρονική καμπύλη που εκτείνεται προς δύο αντιθετικές κατευθύνσεις, από τη μία μέχρι το βαθύ παρελθόν της μάχης του Μαραθώνα και πιο πίσω, τόσο που πια δε φαίνεται και από την άλλη μέχρι το άγνωστο μέλλον «*[…] προσμένουν άλλοι τον Μαχντί, απόγονο του Αλή, τον*

[288] Βλ. υποσημείωση 138

*δωδέκατο ιμάμη, που χάθηκε μικρό παιδί κι αυτός, κι ακόμη να φανεί από τον ένατο αιώνα».* Εδώ δεν έχουμε εστίαση στη στιγμή, όπως στα περισσότερα δείγματα της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, αλλά στον ίδιο το χρόνο και την απεραντοσύνη του. Ωστόσο, δομικό στοιχείο είναι «*το όνομα του παιδιού* [που χάθηκε] *δε διασώθηκε, όπως δε σώθηκαν άλλωστε τόσα και τόσα ονόματα ανθρώπων χαμένων στα κενά του χρόνου*» και είναι αυτή η στιγμή που το παιδί, το μέλλον, χάνεται.

**Ξάφνιασμα:** Ο απόηχος που αφήνουν είναι ισχυρότερος όπου υπάρχει εντονότερη δράση στο επεισόδιο ή τη σκηνή που συνήθως αφηγούνται από τα δρώντα υποκείμενα, τα οποία απορροφάει. Το ξάφνιασμα μέσα από την κλιμάκωση, τη σύγκρουση, τη λύση και την ανατροπή δεδομένων στο τέλος σχετίζεται με μία από τις δημοφιλέστερες τεχνικές του διηγήματος και παράλληλα παραμένει χαρακτηριστικό πολλών δειγμάτων σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Ο Nelles, στη μελέτη του επισημαίνει ότι συγκριτικά με την άλλη τεχνική του διηγήματος, του ανοιχτού, αμφίσημου τέλους, η σύγχρονη μικρομυθοπλασία παραμένει σχετικά «κλειστή», ένας από τους λόγους που θεωρούνται ολοκληρωμένα αφηγήματα. Στο υλικό μελέτης μας «κλειστά» και ολοκληρωμένα είναι τα περισσότερα κείμενα, εξαιρουμένων, συγκριτικά με τα υπόλοιπα, των *Διαστολή του χρόνου, Ουρανία και Νάξα, Τα μακριά χέρια, Φόβος, Γιούτα, Δέρμα, Η επίσκεψη, Γραμματική,* ιστορία και διάλογος *[Κτερίσματα]*).

Παρόλα αυτά, ξάφνιασμα προκαλείται και με ισχυρή εικόνα ή παράθεση εικόνων, που αποτυπώνονται στη μνήμη. Ένας μουγγός ξένος εισβάλλει στο δωμάτιο και παλεύει να αρθρώσει την πεμπτουσία του λόγου, τη λέξη που πετάγεται τελικά από το στόμα της γυναίκας, σε μία φωτοφορική διανοητική συνουσία, το ξαφνικό ξύπνημα και το γέλιο της (*Tout simplement*). Το χαμόγελο της γλυκά κουρασμένης Λαϊδας που έχει μόλις αλλάξει το ρουν της ιστορίας εν αγνοία της (*Τα διόδια).*Τα δύο κεφάλια ανάμεσα στα σφουγγάρια, παιδιών που εξερευνούν τη σεξουαλικότητά τους, αλλά απεικονίζεται μια κατάσταση σωματικής αμνησίας *(Κεφάλια)*. Το καρφωμένο ελάφι στα κάγκελα που αιμορραγεί ξεψυχώντας με σπασμούς *(Γραμματική)*. Το βλέμμα του κακοποιημένου σκύλου που συναντάει το βλέμμα του άντρα που θα εκδικηθεί τους αλβανούς για την κακοποίησή του (ιστορία 6 [Α*π' το ίδιο ποτήρι]*). Ο άντρας που αντικρίζει τους γυμνούς γονείς του στη σπηλιά την ώρα της σύλληψής του *(Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει)*. Η γυναίκα που χτυπάει μανιασμένα τη ρόκα στον πάγκο μέχρι να λιώσει *(Ξανθιά πατημένη)*. Το ζευγάρι που κάνει τσιγάρο στα σκαλιά έξω από την πολυκατοικία μετά τον καβγά (*Disperato ma non troppo)*. Ο φαφούτης πατέρας που συγκρατεί το γέλιο του και η καινούρια όψη του,

του γελαστού σκυλόψαρου (*Ήλιος με δόντια).* Το αφημένο ομοίωμα παιδιού από ψωμί στο τραπέζι (ιστορία 5 *[Απ' το ίδιο ποτήρι]*). Ο νεκρός πατέρας καθισμένος στο τραπέζι της τραπεζαρίας με το κλαράκι της αγριελιάς στα μαλλιά του (*Επίσκεψη).* Το άνοιγμα της πόρτας του μπάνιου και μπροστά το κενό *(Αστείο).* Το σπίτι κήπος με τριανταφυλλιές, χρυσάνθεμα και μπουκαμβίλιες, το χορταριασμένο διάδρομο, το ένα κρεβάτι με τις κίτρινες τουλίπες που βυθίζει τον ήρωα μέσα στο χώμα και το άλλο με τα γιούλια που βυθίζει τη χαμογελαστή μητέρα του (*Ο κύριος Νίκος Νίκου).* Το βατράχι που τσαλαβουτάει στα νερά γύρω από τη λασπωμένη βέρα *(Φόβος).* Η μοδίστρα γονατιστή να παίρνει μέτρα για τα ρούχα μπουκωμένη ανάποδα με μια τούφα καρφίτσες, να φιλάει το αγόρι χωρίς να βγάζει τις καρφίτσες, να φιλάει πάντα το αγόρι και αυτό πάντα να σκουπίζεται (ιστορία [*Κτερίσματα]).*

Η εικόνα στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία λειτουργεί όπως η λεπτομέρεια ως ενίσχυση της αληθοφάνειας στο διήγημα (Rourke, Zavala, Howitt-Dring, Nelles, Guimarães, Πατίλης, κλπ), ενισχύοντας την οπτικότητά της, όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 2 (σελ. 48-9). Στα βραχύτερα κείμενα η εντύπωση των ζωηρών εικόνων είναι πρωτίστως οπτική και ακαριαία, σαν αστραπή. Σε αυτή την πρώτη επαφή ιδανικά πρέπει να συνυπάρχουν το *studium* (το γενικό ενδιαφέρον) και το *punctum (η λεπτομέρεια που ξεχωρίζει, «αυτό που με κεντά»),* όπως τα ορίζει ο R. Barthes για να προσδιορίσει τη δύναμη της φωτογραφίας[289]. Μεταιχμιακά, επομένως, κινούνται τα περισσότερα κείμενα, ανάμεσα στην ιμπρεσιονιστική εντύπωση της ρευστότητας και την εξπρεσιονιστική παρουσίαση του παράδοξου και του αλλόκοτου ως δεδομένου, την υποκειμενική έκφραση και την αναλογική λειτουργία της εικόνας. Παρατηρείται ευρηματικότητα στη χρήση της ζωηρής εικόνας, ρεαλιστικής ή φανταστικής, για να προκαλέσουν μια ακαριαία εντύπωση, η οποία τίθεται σε διανοητική επεξεργασία αφότου έχει ολοκληρωθεί η ανάγνωση. Αυτή η τεχνική συχνά οδηγεί σε επαναληπτικές αναγνώσεις και στην απομνημόνευση της ιστορίας και το βραχύ κείμενο δίνει την εντύπωση του πυρήνα μιας πολύ μεγαλύτερης ιστορίας ή της κορυφής ενός παγόβουνου, σύμφωνα με τη θεωρία του **Hemingway,** τεχνική που συναντάμε στα περισσότερα κείμενα μελέτης μας: *Τα διόδια*, *Tout simplement, Τα μακριά χέρια, Vita brevis, ένα πρωί ξύπνησε…, έχουμε εδώ για…, Disperato ma non troppo, Κόντρες, Ξανθιά πατημένη, Αστείο, Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει, Σουβενίρ, Γιούτα, Κεφάλια, Ο κύριος Νίκος Νίκου, Η επίσκεψη,* 5, 6 *[Απ' το ίδιο ποτήρι],* ιστορία και διάλογος *[Κτερίσματα].*

[289] Barthes R., *Ο φωτεινός Θάλαμος,* μτφ. Γιάννης Κρητικός, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα 1983, σελ. 42-3, 34, 63

**Διακειμενικότητα:** Όπως αναφέρει ο Nelles, όπως έχουμε ευρέως συναντήσει στη βιβλιογραφία, αλλά κι έχουμε αναφέρει σποραδικά σε όλη την εργασία, η διακειμενικότητα χωρίς να αποτελεί ειδολογικό χαρακτηριστικό, ως λειτουργία υποστηρίζει ιδιαίτερα την έλλειψη και την πολυεπίπεδη ερμηνεία. Ως μυθοπλαστικό απόσταγμα, ως διαχρονικό φιλοσοφικό υστερόγραφο εννοιολογικών συσχετίσεων και παλίμψηστο πολιτισμικών συγκείμενων σύμφωνα με τη θεωρία της κειμενικής διαλεκτικότητας του G.Genette (βλ. κεφάλαιο 1.4) συναντάται στο υλικό μελέτης μας αρχικά το *Vita Brevis*.

Στο *έχουμε εδώ για…*, παρατηρούμε τη μεγαλύτερη απεύθυνση στο δυνητικό αναγνώστη με τρόπο που τον κάνει να ταυτίζεται με τον αποδέκτη της αφήγησης, «*για σας, κυρίες και κύριοι»*, η συντομία (322 λέξεις., μία πρόταση). Το πολύ σύντομο κείμενο αναπτύσσει ουσιαστική διαλεκτική ανάμεσα στο παρελθόν, **Shakespeare, Hugo**, στο παρόν, «*γιατί τις κοπελιές που χάνονται τις βρίσκουμε σε ιστορίες διπλανές* και στο μέλλον *και τότε καταλάβαμε πως όλα αυτά ήταν […] μικρά κομμάτια έρωτα που πιάνουν τα παιδιά με ξώβεργες και τά' χω μέσα εδώ να σας τα δείξω, περάστε κόσμε»* και ταυτόχρονη παραλλαγή τους. Σημειώνουμε ότι το πιο σύνηθες φαινόμενο στις περιπτώσεις κειμενικής διαλεκτικής στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία της αγγλοσαξονικής γραμματείας είναι οι αναφορά σε σεξπηρικούς ήρωες.

Στο *Tout simplement* η λεκτική αναφορά στον Borges, *πάντα χάνεται το βασικό το πράγμα, αυτός είναι ο νόμος κάθε έμπνευσης,* έχει διττή λειτουργία: την κρίσιμη στιγμή της αποκάλυψης οξύνεται η αντίληψη και βραχυκυκλώνει την αυτοποιημένη αντίδραση, της συνέχισης της ανάγνωσης. Ανάλογα με το V- Effekt (Verfremdungs-effekt = αποστασιοποίηση) του B. Brecht, επιχειρείται μία στάση στο βραχύ κείμενο, μία ενδότερη αποκάλυψη της αποκάλυψης που έπεται: το βασικό το πράγμα είναι το *Tout simplement*.

*Οι Δαναΐδες* σε 32 λέξεις καταφέρνουν την ανατροπή του γνωστού μύθου των 50 (εδώ πονηρών) θυγατέρων του Δαναού που καταδικάστηκαν στον Άδη να γεμίζουν με νερό πίθο χωρίς πυθμένα. Η παραλλαγή του μύθου τις λυτρώνει με τον πνιγμό τους σταματώντας ακαριαία το χρόνο και το βάσανό τους στο διηνεκές. Ομοίως, στα *Διόδια,* πραγματοποιείται μια σκληρή αναμέτρηση ανάμεσα στο κρεβάτι του πόνου και το κρεβάτι της ηδονής και κερδίζει οριστικά το δεύτερο. Σε αυτά τα δύο κείμενα η διακειμενικότητα δε συνεπάγεται επικαιροποίηση με την έννοια ότι χρησιμοποιείται κάποια γνωστή ιστορία/μύθος ή ένας ιστορικός/μυθικός χαρακτήρας ώστε να γίνουν αναγωγές και νοηματικές γέφυρες ανάμεσα στο παρελθόν, παρόν, μέλλον, όπως είδαμε ήδη. Η ανατροπή πραγματοποιείται στο παρελθόν, ο μύθος δουλεύεται και παραλλάσσεται από την αρχή εκεί που ανήκει χρονικά. Η

διακειμενικότητα βοηθάει στο να μην επαναληφθούν τα γνωστά της ιστορίας και είναι η παραλλαγή της τελευταίας που δημιουργεί μια ενδεχομενική πραγματικότητα, τύπου τι θα μπορούσε να γίνει εάν κι εφόσον, και μάλιστα μπορεί να συμβαίνει κάπου, κάποτε, λειτουργία που κατατέμνει όλη τη μυθοπλασία της επιστημονικής φαντασίας.

Ειδικά στα *Διόδια* εγείρεται ένα πολύ ενδιαφέρον φιλοσοφικό ζήτημα: τι θα γινόταν αν ο μυθικός γίγαντας Δαμάστης ή Πολυπήμονας, γνωστότερος με το επίθετο Προκρούστης, είχε ηττηθεί οριστικά από τη Λαϊδα, και η φυσική και αντικειμενική πραγματικότητα έπρεπε από τότε να προσαρμόζεται όχι στην προκρούστεια λογική της βίας, του ολοκληρωτισμού, της εξουσίας, αλλά στη λογική της ηδονής, της δημιουργικότητας, της ιδιαιτερότητας και της απόλαυσης της Λαϊδας, όπου έγκλημα θα ήταν ο ευνουχισμός των υποκειμένων και η βίαιη προσαρμογή στην ομαδική σκέψη[290]; Και στην ουσία έχουμε μία ευθεία σύνδεση με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία, όπως διατείνεται χαρακτηριστικά ο Rourke (κεφάλαιο 3.2.), δηλαδή, όπως και στους μύθους του Αισώπου, που μελετά. Στα *Διόδια* έχουμε πληροφόρηση και μεταμόρφωση του γνωστού σε ενδεχομενικού, που ανοίγει - αν όχι τα εκατομμύρια παράθυρα στο σπίτι του μυθιστορήματος του **James**[291] - μια νέα διάσταση κεντώντας ακαριαία τη φαντασία του αναγνώστη.

Ως προς το ***«δείχνω»*** και ***«λέω»*** του τελευταίου, θα λέγαμε ότι τα περισσότερα κείμενα που χρησιμοποιούν ζωηρές εικόνες, όπως αναλύθηκαν παραπάνω κι επινοήσεις (μεταμορφώσεις, παραλλαγές μύθων), είναι περισσότερο θεαματικά, ενώ το χαρακτηριστικό του σκηνικού κενού στο *Δέρμα* και το διάλογο (*Κτερίσματα*), δονούν τη σκέψη του αναγνώστη κι επενεργούν με πιο αργό τρόπο, καθώς παρουσιάζουν τη μικρότερη οπτικότητα. Πλησιάζουν περισσότερο από όλα τη θεατρική τεχνική, σε οριακή σχέση με τη **μίμηση**, εφόσον στη γραπτή αφήγηση μίμηση δεν μπορεί να υπάρξει, επειδή η γλώσσα σημαίνει, δε μιμείται. Η φωνή του αφηγητή είναι αφομοιωμένη πλήρως στο λόγο των χαρακτήρων, πρόκειται για καθαρούς διαλόγους ανάμεσα σε δύο πρόσωπα, ο διάλογος στην ιστορία είναι ταυτολογικός, και είναι και τα δύο ακουστικές σκηνές. Είδαμε προηγουμένως αναλυτικά την αναγωγή στα πολιτισμικά συγκείμενα στο *Δέρμα.*

---

[290] Ο Zbigniew Herbert (1924-1998), διαπραγματεύτηκε τον αρχαίο ελληνικό μύθο του Προκρούστη αποδίδοντάς του συμβολισμούς με το ολοκληρωτικό καθεστώς σε ένα κράτος βίας, συγκεντρωτικού χαρακτήρα, που *«εκμηδενίζει τους πολίτες του διαμέσου ισοπεδωτικών μηχανισμών κι αυστηρού ελέγχου»*, όπως αναλύεται στο **Σιαφάκα Ιφιγένεια Α.,** *Μια ματιά στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία,* Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα 2000, σελ. 311-2

[291] Πρόκειται για την περίφημη ρήση του **H.James**, ότι το μυθιστόρημα είναι ένα σπίτι με εκατομμύρια παράθυρα, σε αντίστιξη με το φορητό καθρέφτη του **Stendhal**, στο **Cohn Dorrit,** όπ. παρ., σελ. 27

Από την άλλη, στην περίπτωση του διαλόγου, ο αναγνώστης αισθάνεται ότι κρυφακούει ένα ζευγάρι στη θλίψη και την ανία, που τρώει τις σάρκες του και ακούει την πτώση του στο αγεφύρωτο χάος ανάμεσά τους,

*Με παρατηρείς;*
*Δε σε παρατηρώ.*
*Αφού με παρατηρείς…*
*Δεν σε παρατηρώ…*
[…]
*ΔΕΝ ΕΧΩ ΤΙΠΟΤΑ ΝΑ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.*
*ΘΑ ΠΑΡΑΤΗΡΩ ΤΟ ΤΙΠΟΤΑ ΛΟΙΠΟΝ.*

Η γυναίκα και ο άντρας, αναζητούν ύστατο λόγο (συν)ύπαρξης στο *παρατηρώ,* δηλαδή στην προσεκτική, εστιασμένη όραση, να διακρίνουν, να επικρίνουν, να αποκτήσουν αντίληψη, να ελέγξουν, ακόμα και το κενό. Στην κριτική της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας γίνεται συχνά αναφορά στο ότι τα κείμενα μπορεί να λένε τα πάντα ή να μη λένε τίποτα, αλλά αυτό το νοηματικό κενό να σηματοδοτεί διάφορα: όπως την αποδοχή ότι υπάρχει το άρρητο (αξίες, φιλοσοφικός στοχασμός), την επιδίωξη να αναδειχθεί η κενότητα ενός ήρωα, κλπ. Στις περιπτώσεις αυτών των απογυμνωμένων διαλόγων από κάθε συμβατική επιδίωξη να διηγηθούν μια ιστορία, έχει απελευθερωθεί ο λόγος από τη διήγηση, όπως είχαν διαβλέψει οι G.Genette (βλ.σελ.31-2, σελ. 78) και M.Foucault (βλ. σελ. 78-9), ότι θα συνέβαινε στο σύγχρονο μυθιστόρημα. Εδώ, μάλιστα, σημειώνεται το **νεοφανές** ότι παρακολουθούμε μία ολοκληρωμένη εκδοχή αυτής της πρόβλεψης μέσα σε μόλις 108 (*Δέρμα*) και 185 (διάλογος) λέξεις, στην πιο προωθημένη μορφή απελευθέρωσης του λόγου, που απαντάται σε πληθώρα δειγμάτων σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. ***Talking (ομιλείν),*** ονομάζει αυτή την τεχνική ο G.Genette, την εντοπίζει πολύ συχνά ως παράδοξο στον **M. Proust** που μελετάει, καθώς συνυπάρχει με το έσχατο *«δείχνω»* και την τοποθετεί πιο πέρα και από το τελευταίο όριο του *«λέω»* του **H. James**[292].

## 4. 5 Σύνοψη

Σε αυτό το κεφάλαιο παρουσιάσαμε συνοπτικά τα χαρακτηριστικά των **Borges**, **Cortázar**, **Hemingway** και **Carver** και τεκμηριώσαμε τους λόγους για τους οποίους θεωρούμε κι εμείς ότι έχουν συμβάλλει στη διαμόρφωση αυτό του νέου είδους. Στη συνέχεια, χαρτογραφήσαμε

[292] Genette G., Σχήματα III, σελ. 237

επιλεκτικά τους σημαντικότερους γεωγραφικούς πυρήνες διεθνώς, σε ένα πανόραμα που θεωρούμε ότι τεκμηριώνει το κεντρικό επιχείρημά μας ότι πρόκειται για ένα διεθνώς νέο φαινόμενο με μαζικές διαστάσεις.

Στη συνέχεια, εστιάσαμε στην Ελλάδα, επιχειρήσαμε μια πολύ συνοπτική ιστορική αναδρομή της σύγχρονης λογοτεχνίας και τονίσαμε ότι η τελευταία δεν αποτελεί ξεχωριστό τμήμα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, αλλά αναπόσπαστο κομμάτι της, με τους συγγραφείς των έργων που συναπαρτίζουν το Παράρτημα Μελέτης να έχουν συμβάλλει στην ανανέωσή της.

Στο κεφάλαιο 4.4 αναλύσαμε κριτικά τα κείμενα του Παραρτήματος, με βάση τους τυπολογικούς προσανατολισμούς και τα αφηγηματολογικά δάνεια που παρουσιάσαμε στο κεφάλαιο 1.4.

Από αυτή την ανάλυση, προκύπτει ότι το νεοφανές συνίσταται στο συνδυασμό της αφήγησης- μυθοπλασίας με τη συντομία. Ωστόσο, τα 30 κείμενα που μελετήσαμε, δεν παρουσιάζουν κοινά ποιοτικά χαρακτηριστικά και δε διαπιστώνουμε κοινή τάση ως προς αυτά, πράγμα το οποίο σηματοδοτεί τη διατήρηση του προσωπικού ύφους, όπως λειτουργούν όλοι οι εκπρόσωποι της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας που αναφέραμε στο κεφάλαιο 4.2.

# Μέρος Γ'

# 5. Αφηγηματολογία

*«Αν δεν υπήρχαν δύται, ουδέ μαργαρίται ήθελον υπάρχει»,*
*Ε. Ροΐδης*[293]

Όπως τονίστηκε στην αρχή της παρούσας εργασίας, τα κύρια συστατικά της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας είναι η αφήγηση και η μυθοπλασία. Μέχρι τώρα, έχουμε μελετήσει τις εκλεκτικές σχέσεις που συνάπτει αυτό το νέο είδος με άλλα ταξινομημένα λογοτεχνικά είδη κι έχουμε τονίσει τις νέες δυνατότητες που προκύπτουν από αυτές. Ως προς το δεύτερο συστατικό της, την αφήγηση, έχουμε επίσης διευκρινίσει από την αρχή, ότι πρόκειται για μία θεωρητική μεταβλητή έννοια και αποτελεί το αντικείμενο της αφηγηματολογίας, του επιστημονικού κλάδου που επίσης αλλάζει.

Επομένως, στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε την αδρή παρουσίαση των αλλαγών που συνέβαλλαν στη διαμόρφωση της σύγχρονης ευρείας και πολυεπίπεδης έννοιας της αφήγησης. Με αυτό τον τρόπο θα τεκμηριώσουμε την υπόθεσή μας ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία είναι ένα νέο αφηγηματικό είδος που διαμορφώνεται σε ένα μεταβαλλόμενο περιβάλλον, όπου η αφήγηση επικρατεί παντού και κατά συνέπεια το δεδομένο αυτό δυσχεραίνει περαιτέρω τον ορισμό και την διεξοδική μελέτη του με τα υπάρχοντα μεθοδολογικά εργαλεία. Επιπλέον, θα εντοπίσουμε και το σημείο όπου συναντώνται η σύγχρονη μικρομυθοπλασία και η αφηγηματολογία, ώστε να αποδείξουμε τη στενή τους σχέση.

Η **αφηγηματολογία**, όρος που εισάγει ο Tzvetan Todorov το 1969[294] είναι μία «*ανθρωπιστική επιστήμη που μελετάει τη λογική, τις αρχές και τις πρακτικές που διέπουν την αφηγηματική αναπαράσταση*»[295]. Είναι ενδελεχής ως προς τη μελέτη του αφηγήματος ως αφήγημα, με στόχο

[293] Καλοκύρης Δημήτρης, *Ποικίλη Ιστορία,* έκδ. 3η, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα 2010, σελ. 11
[294] Selden R., όπ. παρ., σελ.161
[295] http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology 5/7/13 (μετάφραση δική μου)

να *«συλλάβει τα ειδοποιά ή χαρακτηριστικά κειμενικά γνωρίσματα του αφηγήματος»*[296] και να φωτίσει τον αφηγηματικό λόγο, τη δομή της ιστορίας, ει δυνατόν και τα δύο. Έχει τις ρίζες της στη λογοτεχνική θεωρία του Ρωσικού Φορμαλισμού (1915-1930), δηλαδή στη δομική γλωσσολογία (με τις κύριες προσλαμβάνουσες κι εξελίξεις του ιδρυτή της, Ferdinad de Saussure [1857-1913]), στη γενετική-μετασχηματιστική γραμματική και στην ιδιαιτερότητα της αφήγησης των Šklovskij, Ėichenbaum, Propp, Jakobson και την εποικοδομητική ετερογένειά τους. Η τελευταία οδήγησε στη διάσπασή του στη Σχολή της Πράγας και στη μετασημειωτική του M.Bakhtin, που άσκησε κριτική στο Ρωσικό Φορμαλισμό και στην αντικειμενική γλωσσολογία του Saussure, μελετώντας και *«τα εκφωνήματα των ατόμων μέσα σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια αναφοράς»* με έμφαση στο ιδεολογικό εποικοδόμημα[297]. Στην την πρώτη ή κλασική φάση της, του δομισμού ή στρουκτουραλισμού (περ. 1966-1980), διατήρησε τα 3 βασικά του αξιώματα[298], δηλαδή ότι:

1) «*Ο κόσμος δε συνίσταται από πράγματα αλλά από σχέσεις»,*
*2) «Η γλώσσα προηγείται του νοήματος» και*
*3) «Verum factum: η αλήθεια κατασκευάζεται».*

Κύριο μέλημα της αφηγηματολογίας, υπήρξε η μελέτη και ο ορισμός του αφηγηματικού σύμπαντος, το οποίο, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του ’90 (στη 2η φάση, του μεταδομισμού: περ. 1980-1990), εξακολουθεί να διέπεται από «*ένα σύνολο γενικών δηλώσεων περί των αφηγηματικών γενών, της αφηγηματικής συστηματοποίησης (telling a story) και της δομής της πλοκής*»[299], όπως χαρακτηριστικά ανέφεραν οι Ryan & von Alphen το 1993.

Ο δρόμος της αφηγηματικής προσέγγισης ακολουθήθηκε από τις περισσότερες ανθρωπιστικές επιστήμες: η αφήγηση και όχι μόνο η γλώσσα, απέκτησαν διεπιστημονική υπόσταση, μέχρι που το ενδιαφέρον στην αφηγηματική λειτουργία διέφυγε τα όρια της λογοτεχνικής κριτικής. Ιδέα, όμως, που υφέρπει ήδη στους δομιστές (Lévi-Strauss, Bremond, Todorov, Greimas, Genette, Barthes), που *«είδαν τη θεωρία της αφήγησης ως καθολικό και διεπιστημονικό αντικείμενο που συνδέει τη λογοτεχνία, την ανθρωπολογία και την κοινωνιολογία με κοινό παρονομαστή τη γλωσσολογία»*[300] και τον (συχνά κατακριτέο άκρατο φορμαλιστικό και θετικιστικό) επιστημονισμό της (αυστηρή ορολογία, τυπολογία,

---

[296] Selden R., όπ. παρ., σελ. 184-5
[297] Eagleton Terry, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, θεώρηση μτφ. Δημ. Τζιόβας, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1989, σελ. 179 και **Selden R**., όπ. παρ., σελ. 49-54
[298] Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την αισθητική*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σελ. 42
[299] http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology (μετάφραση δική μου)
[300] Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002, σελ. 13

μεθοδολογία). Η αρχική αυτή υφαίρπουσα καθολικότητά της, ως πανοπτικό κάτοπτρο μέσω του οποίου δίνουμε νόημα στον κόσμο, ευθύνεται εν μέρει για τη μεταδομιστική κριτική, που ξεκίνησε από την αναδίπλωση στο S/Z[301] (1970) του Roland Barthes (1915-1980), που θα μπορούσε από μόνος του να αποτελεί *σχολή* λόγω της πολυσημίας του έργου του[302]. Το συγκριτικά πολύ σύντομο για θεωρητικό κείμενο S/Z, επίσης πιστό στη συστηματική χρήση της αποσπασματικότητας του Barthes και αθροιστικά με το κείμενό του για τον *Θάνατο του Συγγραφέα* (1967), έθεσε νέες βάσεις στην ερμηνευτική προσέγγιση της λογοτεχνίας. Καταλύει την εμπιστοσύνη στη «*λογική της παραδοσιακής αληθοφάνειας, που χαρακτηρίζεται ως "post hoc ergo propter hoc" [κατόπιν τούτου άρα εξαιτίας τούτου]», «μία πλάνη κατά την οποία η χρονική ακολουθία συγχέεται με την αιτιολογική ακολουθία και αποτελεί τον ισχυρότερο κινητήρα της αφηγηματικότητας»[303].* Στο S/Z, ο Barthes αμφισβητεί την ολιστική προσέγγιση της επιστήμης της αφήγησης. Αμφιβάλλει ότι μπορεί *«να περιγραφεί η αφηγηματική γλώσσα, κρίνοντας ένα τέτοιο εγχείρημα ως εξαντλητικό και νόθο, ανίκανο να συλλάβει τη διαφορά και την αξία ενός κειμένου»[304].* Αναλύοντας τη νουβέλα *Sarrasine* του Balzac, προβαίνει στο συμπέρασμα ότι κάθε κείμενο αποτελείται από ένα σύνολο κωδίκων (ερμηνευτικός, σημειωτικός, συμβολικός, προαιρετικός και πολιτισμικός), ότι ο κάθε αναγνώστης είναι το απαραίτητο κομβικό σημείο της αναγνωστικής πράξης που συναντώνται αυτοί οι κώδικες, άρα συνεργεί στην ερμηνεία του κειμένου, το οποίο χωρίς τη συναίνεσή του δε θα μπορούσε να είναι αναγνώσιμο. Επίσης, τόσο το συγκεκριμένο αφήγημα, όσο και οποιοδήποτε άλλο, με την παραμικρή αλλαγή των κωδίκων, ή με την εκτενέστερη ή διαφορετική αποκωδικοποίησή τους, ενέχει δυνατότητες ετερόχρονης διαφορετικής ανάγνωσης, όχι ως *«δομημένο προϊόν»,* αλλά ως *«παραγωγική διαδικασία δόμησης»[305].*

Ο Barthes, διαφοροποιείται, έτσι, από την αρχική του σύνταξη με τους δομιστές και πυροδοτεί προβληματισμούς. Οι επικριτές της δομικής αφηγηματολογίας τόνισαν το πρόβλημα της *διπλής λογικής* της αφήγησης, που προέκυπτε από τη διατήρηση της πλατωνικής διάκρισης ιστορίας/λόγου. Θεώρησαν ότι μελετά είτε κυρίως την ιστορία, όταν δίνει απαγωγικά στο γεγονός/συμβάν τη νοηματική πρωτοκαθεδρία (έμφαση στο τι λέει η ιστορία), είτε κυρίως τον λόγο όταν στην ανάλυση προέχει η επαγωγική προσέγγιση του γεγονότος/συμβάντος ως

---

[301] Μόλις δεκαέξι σελίδες, «*κείμενο μιας ανάγνωσης»,* με σημειολογικό ενδιαφέρον για την παρούσα εργασία, εφόσον εξετάζουμε και το ζήτημα της τέχνης της συντομίας παρά το γεγονός ότι δε θα αναλυθεί, διαθέσιμο στο http://vogmae.net.au/intmedia/pubs/BarthesExtract.pdf 3/7/13

[302] Selden R., όπ. παρ., σελ.190

[303] Selden R., όπ. παρ., σελ.186, 198

[304] όπ. παρ., σελ. 175

[305] όπ. παρ., σελ. 175-6

αποτέλεσμα συγκεκριμένου τρόπου εκφώνησης και με συγκεκριμένο στόχο (πώς και γιατί το λέει). Έτσι, συντασσόμενοι με τον Barthes, έκριναν ως ουτοπική τη σύσταση μιας ολοκληρωμένης επιστήμης που θα μπορούσε να συνεξετάζει ισοβαρώς τον αφηγηματικό λόγο και το περιεχόμενό του, γεφυρώνοντας αρμονικά τη διάκριση ιστορίας και λόγου, όπως ο J. Culler [306].

Μακροπρόθεσμα, όμως, προέκυψε ένας εποικοδομητικός αντίλογος και αναπτύχθηκαν νέα ρεύματα με συνθετικά θεωρητικά σχήματα. Ενσωματώθηκαν πραγματολογικά και σημασιολογικά στοιχεία, προκειμένου να αναδειχθεί εκ νέου η δυναμική και η εγγενής διαλεκτική της αφηγηματολογίας με τη σύγχρονη πραγματικότητα[307]. Ενδεικτικά αναφέρουμε την κοινωνιοσημειωτική του Greimas στο *Du Sens II* (1983), όπου εφορμεί από τη διαπίστωση ότι «*ζούμε σε μια εποχή κρίσης των αξιών*»[308], επιχειρεί μια *Σημειωτική των ηθών,* μελετά τις κατηγορίες του τρόπου και της οπτικής γωνίας, για να στοιχειοθετήσει την αλλαγή νοοτροπίας και των αξιολογικών κριτηρίων (π.χ. στην αποψίλωση της έννοιας *Ήρωας* και πώς από πολυπράγμων πρωταγωνιστής μετατράπηκε σε περιθωριακό μετριοπαθή). Ή, περαιτέρω, στην εισαγωγή του ιδίου, σε συνεργασία με τον J. Fontanille[309] της *Σημειωτικής των Παθών*, στο ομότιτλο βιβλίο του 1991, όπου επιχειρείται μια δομική ανάλυση των παθών με «*εργαλεία της τροπικής σύνταξης*», εφόσον τα δρώντα πρόσωπα δεν είναι άψυχα νοήμονα όντα, αλλά άνθρωποι, με ψυχή και ιδιοσυγκρασία[310] και ο (αφηγηματικός) λόγος παράγεται αδιαχώριστος, καταρρίπτοντας τον καρτεσιανό δυισμό.

Πράγματι, η εξέλιξη και η επίδραση της αφηγηματολογίας υπήρξε καθοριστική. Θεωρείται ήδη από τα τέλη του 1970 ως *«μανιφέστο»* και ως *«διεθνές κίνημα»*[311], ενώ, μόλις το 1985 ο Hawthorn παρατηρεί ότι *«ζούμε σε έναν κόσμο, στον οποίο όλο και περισσότερο κυριαρχεί – και τον οποίο χαρακτηρίζει – το να λέμε ιστορίες»* [312]. Η ζωή μας είναι ένα σύνολο από αφηγήσεις. Οι ιστορίες που ακούμε, διαβάζουμε και λέμε ως παιδιά, ως έφηβοι, ως ενήλικοι. Οι ιστορίες που λένε για εμάς και λέμε εμείς στους/ για τους άλλους, σε όλες τις σχέσεις στις οποίες ασκούμε ή από τις οποίες δεχόμαστε εξουσία ή επιρροή στο επαγγελματικό και

---

[306] Kakavoulia Maria, *Melpo Axioti's, Would you like to dance, Maria?,* στο Alexiou M. - Lambropoulos V., (ed.), *The Text and it's Margins, Post-Structuralist Approaches to twentieth-century Greek Literature,* New York: Pella Publishing Company, Inc , 1985, σελ. 130

[307] Selden R., όπ. παρ., σελ.186-7

[308] Καψωμένος Ερατοσθένης, *Αφηγηματολογία*, έκδ. 8η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2011, σελ.133

[309] http://www.signosemio.com/fontanille/index-en.asp 10/7/13

[310] Καψωμένος Ε., όπ. παρ., σελ.134

[311] Selden R., όπ. παρ., σελ. 163

[312] Toolan Michael J., *Narrative, a critical linguistic introduction*, New York: Routledge, 1997, σελ. 3

διαπροσωπικό περιβάλλον μας. Πώς γεννιόμαστε, ερωτευόμαστε, πεθαίνουμε, πώς βιώνουμε τις εμπειρίες μας, πώς ονειρευόμαστε. Ο κόσμος που μας περιβάλλει, η δημιουργία, η εξέλιξη, το μέλλον του, έχει τη δική του ιστορία, όπως την αρθρώνει η τέχνη που παράγουμε, ο πολιτικός, επιστημονικός, κοινωνικός, διαπροσωπικός λόγος.

Το 1995, αρχίζει να πραγματοποιείται η «αφηγηματική στροφή» και στις κοινωνικές επιστήμες, γεγονός που συνέτεινε στο θρίαμβο του ***storytelling***, δηλαδή μιας «*τεχνικής επικοινωνίας, ελέγχου κι εξουσίας*»[313], που διατηρώντας το βασικό Αριστοτελικό αρμό της διήγησης, αρχή – μέση – τέλος, αναπτύσσεται στις δύο θεμελιώδεις βάσεις της αφήγησης: ένα ή πολλά γεγονότα και η εξιστόρησή τους από έναν ή περισσότερους αφηγητές[314]. Παράλληλα, από τότε μέχρι σήμερα, η αφηγηματολογία διανύει τη μετα-κλασική φάση της με πλήθος νέων αφηγηματολογικών α) θεωριών, β) μεθόδων και γ) αρχών, με την διείσδυσή της σε όλες τις ανθρωπιστικές σπουδές και τουλάχιστον εικοσιπέντε σύνθετα ερευνητικά προγράμματα και καταγεγραμμένες τάσεις, σύμφωνα με τον μετα-κλασικό Ansgar Nünning[315], εξωθούμενη συχνά στα άκρα της λόγω της εργαλειοποίησής της στο επίπεδο της κοινωνικής πρακτικής, δηλαδή τη χρησιμοθηρική εκδοχή της για την κατασκευή ιδεοληπτικών στερεοτύπων και κοινωνικών συμπεριφορών.

Η έννοια της ***αφήγησης*** συνεχίζει να διερευνάται. Η αναζήτηση ενός ορισμού εξακολουθεί να αποτελεί κομβικό σημείο. Ο D.Herman θεωρεί ότι η αφήγηση εξ ορισμού διαπλέκεται με την αλλαγή (κεφάλαιο 1.1). Η Rimmon-Kenan, η οποία θεώρησε απαραίτητο να παραμείνει «*προσκολλημένη στη "geometric imaginary" της αφηγηματολογίας ώστε να αποτρέψει την αποδόμηση*»[316] και κινήθηκε παράλληλα με το θεωρητικό σχήμα του G Genette, στο *Narrative Fiction* (1η έκδοση 1983, 2η αναθεωρημένη 2002), αναγνωρίζει την ανάγκη διαχωρισμού που εισηγείται ο Herman ανάμεσα σε κλασική και μετα-κλασική αφηγηματολογία, άρα και την έννοια της *αλλαγής Παραδείγματος*[317]. Ταυτόχρονα, στην προσπάθεια του μετα-κλασικού

---

[313] Salmon Christian, *Storytelling, η μηχανή που κατασκευάζει ιστορίες και χειραγωγεί τα πνεύματα*, μτφ. Καυκιάς Γιάννης, Εκδόσεις ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ, Αθήνα 2008, σελ.18

[314] Toolan Michael J., όπ. παρ., σελ. 4-5

[315] http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology και
Pier John, *Gérard Genette's evolving narrative poetics,* Narrative, vol.18, n. 1, January 2010, pp. 8-18, διαθέσιμο στο http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v018/18.1.pier.html σελ. 11, 22/4/13

[316] Alber Jan, Fludernik Monika (eds.), *Postclassical narratology : approaches and analyses,* Ohio: The Ohio State University Press/ Columbus, 2010, σελ. 2, διαθέσιμο στο https://ohiostatepress.org/Books/Book%20PDFs/Alber%20Postclassical.pdf 5/7/13

[317] Καταστατικός όρος στο corpus του φιλόσοφου της επιστήμης, Thomas Kuhn (1922-1996), που ερμηνεύει την επιστημονική εξέλιξη ως *συνολική διαδικασία επαναστατικής αλλαγής* μεταξύ ασύμμετρων Παραδειγμάτων

Ansgar Nünning αναγνωρίζει τη χρήση της κλασικής, σίγουρης μεθόδου συστηματοποίησης, αν και περισσότερο σχηματική, όπως σημειώνει η Rimmon -Kenan, των διαφορών ανάμεσα στις δύο τάσεις και συμπεριλαμβάνει τον πίνακά του (1999) στο βιβλίο της, ο οποίος θεωρούμε ότι συλλαμβάνει εν τω συνόλω την αρχική μόνο παρέκκλιση (από την στρουκτουραλιστική κειμενοκεντρική θεώρηση προς το συγκειμενικό προσανατολισμό) [318]. Διότι σε έναν αντίστοιχο πίνακα της Marie-Laure Ryan, με τίτλο *Σχηματική σύγκριση των μεταφορών «**Το κείμενο ως παιχνίδι**» και «**Το κείμενο ως κόσμος**»*[319], το *κείμενο* δεν αντιμετωπίζεται ως μια αποκομμένη λεκτική κατασκευή, αλλά ως ένα **μικρό σύμπαν** που αποτελεί οργανικό τμήμα του ***κόσμου***. Αυτή η θέση φαίνεται να αντικατοπτρίζει μια γενικότερη τάση της μετα-κλασικής αφηγηματολογίας την οποία συναντήσαμε και στην προσπάθεια του Πανεπιστημίου του Potsdam όπου προτάθηκε η σύσταση της Νανοφιλολογίας για την ειδική έρευνα της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας και που τελικά αναφέρουν ή υπαινίσσονται και οι περισσότεροι κριτικοί που έχουμε αναφέρει έως τώρα (Zavala, Mose, Guimarães, Rourke, Gilead, κλπ). Σε αυτό το σημείο θεωρούμε ότι συναντώνται η σύγχρονη μικρομυθοπλασία και (μετα-κλασική) αφηγηματολογία[320] κι **εδώ εντοπίζουμε και την πηγή της αλλαγής**. Αυτή η ***αλλαγή*** που σημειώνεται μοιάζει να κλείνει τον κύκλο περίπου ενός ολόκληρου αιώνα (μέσα 19ου - μέσα 20ου) αναζητήσεων.

Σήμερα, φαίνεται ότι ανοίγει ένας θαυμαστός, τρισδιάστατος, καινούργιος κόσμος: Ο καθρέφτης του **Stendhal**, εξελίχθηκε. Δεν είναι επίπεδος, αλλά έχει βάθος, είναι *αναδραστικός*, ένα πολύπλοκο *κυβερνητικό σύστημα*[321] όπως το μπορχικό σύμπαν ή *«το πανοραμικό ψηφιδωτό ενός σύμπαντος με αείρροη κίνηση και ανάγλυφη όψη*[322]*»* της **Ζυράννας Ζατέλη**.

---

(Παράδειγμα/κρίση/επανάσταση/νέο Παράδειγμα) κι ανατρέπει τη θετικιστική αντίληψη της συνεχούς προόδου και ενσωμάτωσης παλιών θεωριών στις νέες διάδοχες. Το Παράδειγμα είναι τρόπος ερμηνείας και κατανόησης των φαινομένων, ανακάλυψης θεωριών, έρευνας, πρακτικών και πραγμάτευσης κρίσιμων επιστημονικών προβλημάτων. Νομιμοποιείται με την συναίνεση μιας θεσμικά συγκροτημένης επιστημονικής κοινότητας, της μόνης αρμόδιας να κρίνει και να αποδεχτεί ή απορρίψει την ικανότητα του Παραδείγματος με βάση ενδο-παραδειγματικά κριτήρια και μεθοδολογία. Η κοινότητα, ενσωματώνει τις πολιτιστικές αξίες των μελών της και αναπαράγεται θεσμικά – μαζί με το Παράδειγμα - με τους *εκπαιδευτικούς μηχανισμούς*. Η εξασθένιση του κυρίαρχου Παραδείγματος και της νομιμοφροσύνης των επιστημόνων του ταυτίζεται με την περίοδο κρίσης της Επιστήμης και την σταδιακή αλλαγή προς ένα ερμηνευτικά ικανότερο Παράδειγμα. **Selden Raman** (επιμ.), όπ. παρ., σελ. 48

[318] Rimmon-Kenan S., όπ. παρ., σελ. 146

[319] Ryan Marie-Laure, *Narrative as virtual reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media,* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001, σελ. 192

[320] https://ohiostatepress.org/Books/Book%20PDFs/Alber%20Postclassical.pdf σελ. 21-2, 15/7/13

[321] Όροι δανεισμένοι από την επιστήμη των συστημάτων και την κυβερνητική, που κυριαρχούν σε σύγχρονες Θεωρίες των (λογοτεχνικών) ειδών, συχνά προς επίρρωση της πολυπλοκότητάς τους και της αταξινόμητης τάσης τους, όπως η micro/flash fiction, η οποία παρουσιάζεται ως προσομοίωση ενός κυβερνητικού συστήματος (δηλαδή, αναδραστικό [κάποιο τμήμα του συστήματος ανακατευθύνεται και ανατροφοδοτείται] πολύπλοκο

Έτσι, η Ryan, η οποία ήδη από το 1991 στο *"Embedded narratives"* (*Εγκιβωτισμένα αφηγήματα*) μελετά τους συσχετισμούς της τεχνητής νοημοσύνης και της δυνητικότητας που προκύπτει στον αφηγηματικό λόγο υπό την επίδραση των Νέων Μέσων, εστιάζοντας στις *«στιγμές έκπληξης και αγωνίας, προόδου και καθυστέρησης, εξαπάτησης και διαφώτισης που προσδιορίζουν εμβληματικά μια πλοκή»*[323], με τη σχηματική αναπαράσταση της αλλαγής στον πίνακα που αναφέρθηκε παραπάνω, μας γυρνάει σε σημείο νέας εκκίνησης, σε νέα *κατάσταση φαινομενολογικής εποχής*[324], όπως αναφέρει και η ίδια. Με την ειδοποιό διαφορά ότι ο **κόσμος** που μπαίνει μέσα σε αγκύλες δεν είναι επίπεδος και δεν πρόκειται για μια ακόμα αναστολή του αντικειμένου προς μελέτη, όπως στα κλασικά δομικά και φαινομενολογικά πρότυπα, αλλά για την ανάδειξη της **πολυπλοκότητας**, **υλικότητας** και **πολυσημίας** του.

Καίρια, σε αυτό το σημείο, η προσάρτηση του διαδικτύου και των νέων τεχνολογιών σε αναπόσπαστο κομμάτι του ιδιωτικού και δημόσιου βίου, μέσω του οποίου ρέει ένα μάγμα πληροφοριών και διαχέονται νοοτροπίες, συμπεριφορές και εικονικά πρότυπα. Από την αστική ή υπαίθρια δόμηση, τον ερωτικό λόγο, έως την καλλιτεχνική αναζήτηση και τη νανοχειρουργική παρατηρείται αφήγηση παντού, γεγονός που εντείνει το ζήτημα ενός «*αφηγηματικού ιμπεριαλισμού*». Αυτός φέρεται να διαταράσσει τη συμβολική τάξη της κάθε κουλτούρας στο βαθμό που η πραγματικότητα αποτελεί μία συρραφή αφηγηματικών

---

σύστημα (feedback), με ανεπτυγμένη την ιεραρχικά αυτοοργανούμενη επιβίωση και μετεξέλιξή του, μέσω της διαδικασίας της **αυτοποίησης**, http://pespmc1.vub.ac.be/ASC/AUTOPOIESIS.html 5/7/13 Σημειώνουμε ότι ο Guimarães J., όπως και μεγάλο τμήμα της διεθνούς κριτικής, χρησιμοποιεί αυτή ακριβώς τη λειτουργία της **αυτοποίησης** για να ερμηνεύσει την υβριδική και περίπλοκη φύση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας που πριν προλάβει να οριστεί αναπροσαρμόζεται και αλλάζει, διαφεύγοντας τη θεωρητική και μεθοδολογική «σύλληψή» της. Στο
http://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor/arquivos/the_short_short_story_the_problem_of_literary_genre.pdf#! 5/7/13

[322] Οδός Πανός, τεύχος 150, Οκτώβριος –Δεκέμβριος, 2010, σελ. 88

[323] Selden R., όπ. παρ., σελ. 185

[324] Όρος της φαινομενολογίας, την οποία συστηματοποίησε ο Edmund Husserl (1859-1938). Ξεκίνησε περισσότερο ως μέθοδος παρά ως φιλοσοφικό δόγμα σε καιρούς χαλεπούς από τον πολιτικό και διανοητικό ολοκληρωτισμό στην Ευρώπη πριν και μετά τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο. Σε *κατάσταση (φαινομενολογικής) εποχής* φτάνει το υπερβατικό υποκείμενο όταν βάζει τον κόσμο μέσα σε *αγκύλες (bracketing),* μελετώντας αποκλειστικά και μόνο τα αισθητηριακά δεδομένα της συνείδησης και πώς αυτή λειτουργεί σε σχέση με αυτά. Μελετώντας το *sache selbst «το ίδιο το πράγμα»,* δηλαδή το νοητικό του αντικείμενο, η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου διατηρείται σε συνεχή αλληλεπίδραση, το υπερβατικό υποκείμενο δεν παρεκκλίνει από *τα ίδια τα πράγματα*, τα οποία συνιστούν τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την αυτονομία και την αυτογνωσία του. Έτσι, ο Husserl ξεπερνάει τον Kant και το γερμανικό ιδεαλισμό και προτείνει μέθοδο προς ένα καθαρό αποτέλεσμα. Στο
**Husserl Edmund,** *Φαινομενολογία, Το άρθρο για την εγκυκλοπαίδεια Britannica, Μαζί με την ημιτελή εκδοχή, Τα Marginalia και μια επιστολή του M. Heidegger,* μτφ. Θεοδώρου Πάνος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2005, σελ. 30-1, 214-5

κατασκευών. Η χειραγώγηση του ανθρώπου γίνεται μέσω αυτής της αόρατης «*μηχανής που κατασκευάζει παραμύθια*». Από αυτήν οφείλουμε να *«αφεστιάσουμε»* το βλέμμα μας, σύμφωνα με το μανιφέστο *"Défocaliser"* του σκηνοθέτη Lars von Trier. Να αντισταθούμε στην ιδεολογική παγκοσμιοποίηση και στην αφομοίωσή μας από επιβαλλόμενες προσομοιώσεις και avatar περσόνες που κατακλύζουν τα ψηφιακά περιβάλλοντα τα οποία, είναι δικές μας κατασκευές και δικές μας φαντασιώσεις-αναζητήσεις, αλλά αποτελούν το σύγχρονο πεδίο μάχης όπου θυσιάζεται εκ πρώτης η συγκρότηση κάθε πραγματικής ταυτότητας[325]: ατομικής, συλλογικής, ιστορικής.

## 5.1 Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάσαμε μία σύντομη ιστορική αναδρομή της αφηγηματολογίας για να τεκμηριώσουμε αφενός τη μεταβλητή θεωρητική έννοια της αφήγησης, που αποτελεί το κύριο επιστημονικό αντικείμενό της, αφετέρου για να τεκμηριώσουμε τη διαπλοκή της αφηγηματολογίας με τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία και να εντοπίσουμε το σημείο συνάντησής τους, σημειώνοντας, παράλληλα, τη διεθνή επικράτηση του storytelling και τις αλλαγές παραδείγματος που επεξεργάζονται οι διάφορες μετα-κλασικές θεωρίες. Επ' αυτού, διαπιστώσαμε ότι τόσο η (μετα-κλασική) αφηγηματολογία, όσο και η διεθνής κριτική της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, που παρουσιάσαμε κριτικά στα προηγούμενα κεφάλαια, συγκλίνουν ως επί το πλείστον, ως προς τη θεμελίωση ότι το κατ' επιλογήν σύντομο, μικρομυθοπλαστικό κείμενο τείνει να συνιστά εφ' εαυτού ένα ανάγλυφο, συσταλμένο σύμπαν.

---

[325] Hyvärinen Matti, *Towards a conceptual history of narrative,* University of Tampere, διαθέσιμο στο www.helsinki/collegium/e-series/volumes/volume_1/001_04_hyvarinen.pdf 8/7/13
και όπ. παρ., **Salmon C.**, σελ. 18, 23, 221
και Herman David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative,* New York: Cambridge University Press, 2007, σελ. 4

# 6. Η ανοιχτή ποιητική του Gérard Genette - Η κατηγορία της *φωνής*

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε μία σύντομη παρουσίαση της ανοιχτής ποιητικής του Genette, και του θεωρητικού σχήματός του, εστιάζοντας στην κατηγορία της *φωνής*. Σκοπός του κεφαλαίου είναι να παρατεθούν τα μεθοδολογικά εργαλεία από αυτή την κατηγορία, τα οποία θα χρησιμοποιήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο για να μελετήσουμε τα ελληνικά κείμενα του Παραρτήματος. Σημειώνουμε ότι το κεφάλαιο αυτό δε θα έχει σύνοψη, επειδή δεν υφίσταται αποχρών λόγος.

Η επιλογή του θεωρητικού σχήματος του Γάλλου δομιστή Gérard Genette (γεν. 1930) δεν προέκυψε αβίαστα. Στη συστηματική μεθοδολογικά και ολοκληρωμένη θεωρητικά μελέτη του *Discours du récit: essai de method, Figures III,* Seuil, Paris 1972[326], εξετάζει το πολύτομο έργο του **Marcel Proust** (1871-1922) με το γενικό τίτλο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο.* Με αυτό, αλλά και με το αναθεωρημένο *Nouveau discours du récit,* Seuil, Paris 1983 θεμελιώνει την επιστήμη της αφηγηματολογίας, παρέχοντας όλα τα απαραίτητα μεθοδολογικά εργαλεία για την ανάδειξη των γενικών κανόνων που διέπουν το γραπτό αφηγηματικό λόγο, τους οποίους καταφέρνει να αναδείξει στην καρδιά του ειδικού. Είναι χαρακτηριστικό ότι εξαιτίας αυτής της παραδειγματικής μελέτης του, στα γαλλικά λεξικά *Grand Larousse de la langue française* και *Grand Robert,* σημειώνεται το 1972 ως το έτος γέννησης του όρου αφηγηματολογία[327]. Η πολυπαραγοντική σκέψη του, όμως, αποτυπώνεται στο σύνολο του έργου του που διακρίνεται για τη μεθοδικότητά του, την εποικοδομητική, αδιάλειπτη διαλεκτική με το έργο άλλων θεωρητικών, γεφυρώνοντας τις μεθοδολογικές διαφορές που προκύπτουν από τη μελέτη της δομής ή τη μελέτη της ιστορίας (του περιεχομένου) και προκαλώντας επόμενες βελτιωτικές επεμβάσεις που συνεχίζουν ως σήμερα.

Έτσι, προβαίνει στην επικαιροποίηση κι εμβριθή διαπραγμάτευση πλήθους βασικών εννοιών, όπως *μίμηση* και *διήγηση* του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, χρησιμοποιεί πλήθος παραδειγμάτων από τα ομηρικά έπη και το έργο του διακρίνεται για την ανοιχτή ποιητική του. Η σύγχρονη *ποιητική* που επιχειρεί να αναπτύξει ο Genette, δηλαδή μια *σπουδή*, μια επιστήμη της λογοτεχνίας που να αντλεί δεδομένα από όλους τους κλάδους της

[326] Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιείται η μεταφρασμένη στα ελληνικά έκδοσή του:
Genette G., *Σχήματα ΙΙΙ – Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα,* μτφ. Λυκούδης Μπάμπης, επ. Καψωμένος Ερατοσθένης, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2007

[327] Selden R., όπ. παρ., σελ. 178

(γλωσσολογία, υφολογία, σημειολογία, ανάλυση λόγου, θεματική ανάλυση ειδών και περιόδων, κλπ), δεν μπορεί παρά να είναι ανοιχτή ως προς την επιστημονικότητά της. Εξάλλου, *«η ίδια η λέξη δομισμός δηλώνει μια μέθοδο έρευνας, η οποία είναι δυνατό να εφαρμοστεί σε ένα ολόκληρο φάσμα αντικειμένων, από τους ποδοσφαιρικούς αγώνες μέχρι τους οικονομικούς τρόπους παραγωγής»*[328]. Παράλληλα, ο Genette διαχωρίζει την επιστήμη καθαυτή από το ουμανιστικό της υπόβαθρο, το οποίο όμως της αναγνωρίζει[329]: αποσαφηνίζει ρητά με κάθε ευκαιρία στο σύνολο του έργου του[330], γι΄ αυτό και θεωρούμε βασικό να το αναφέρουμε, ότι αποδέχεται ότι η ανθρώπινη αντίληψη τείνει να γενικεύει τα παρατηρησιακά δεδομένα για να μπορεί να επεξεργάζεται τα επιμέρους, ώστε να κατανοεί το όλον. Από τη μελέτη μας προέκυψε ότι δεν αγνοεί ότι η γνώση μας είναι πάντοτε μια επαγωγική γενίκευση πάνω στην εμπειρία του παρελθόντος, ή με όρους από την ψυχολογική ερμηνεία της αιτιότητας του David Hume (1711-1776), ότι για να αποφευχθεί το χάος η συλλογική μας εμπειρία (όπως δομείται στο νου μας, όχι όπως είναι ο κόσμος) μπορεί μεν να έχει δομή, σταθερότητα, επαναληπτικότητα, αλλά έτσι ανακύπτει το γνωσιολογικό πρόβλημα της επαγωγής. Επομένως, ενσυνείδητα και συστηματικά ισορροπεί ανάμεσα στην εμπειριοκρατική θεωρία της γλώσσας ως έκφραση του πνεύματος του ατόμου, που ίσχυε πριν την επικράτηση του σωσσυριανού γλωσσικού δομισμού, και στην επιδίωξη της αντικειμενικότητας της γλώσσας κατόπιν αυτού. Έτσι, όπως το cogito εξάγεται από τη μέθοδο της αμφιβολίας, έτσι και στην περίπτωση μελέτης της αφήγησης, η επίγνωση δεν παρέχεται έτοιμη, αλλά επιτυγχάνεται στο τέρμα μιας στοχαστικής διαδικασίας. Ταυτόχρονα, κάθε αιτιακή σχέση πρέπει να υπόκειται σε διαρκή έλεγχο αληθείας, προς αποφυγή της αιτιοκρατίας και του άκρατου ορθολογισμού[331].

Επιστημονικό υστερόγραφο που διέπει και την *Σημειωτική των Παθών*, των Greimas-Fontanille, που είδαμε παραπάνω, εφόσον μας αναγάγει στην περίφημη προτρεπτική ρήση του Hume, *"reason is the slave of the passion"*[332] (*ο λόγος [να]*[333] *είναι ο δούλος των παθών*).

---

[328] Eagleton T., όπ. παρ., σελ 157

[329] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 13

[330] Τουλάχιστον στα βιβλία που μελετήθηκαν για την παρούσα εργασία και έχουν καταγραφεί στη βιβλιογραφία

[331] Kenny Anthony (επιμ.), *Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας,* μτφ. Ρισσάκη Δέσποινα, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2005, σελ. 226-9

[332] Βαλλιάνος Π.*, Οι Επιστήμες της Φύσης και του Ανθρώπου στην Ευρώπη,* τομ. Β', *Η επιστημονική επανάσταση και η φιλοσοφική θεωρία της Επιστήμης. Ακμή και υπέρβαση του Θετικισμού,* Εκδόσεις ΕΑΠ, Πάτρα 2001, σελ. 120

[333] Πρόσθεση του *[να]* κι έμφαση δική μου, προς επίρρωση αυτής της προτροπής του Hume, που διέπει το έργο του.

Αυτή η φιλοσοφική ολίσθηση και του Genette προς τον εμπειρισμό, που ισορροπεί τον ορθολογισμό και την αναγωγικότητα του σχήματός του στη γραμματική και τη γλωσσολογία με ρυθμό *moderato ma non troppo*[334] , την οποία δεν εντοπίσαμε κάπου αυτούσια, αλλά θεωρούμε ότι κυκλοφορεί περιρρέουσα, διαφαίνεται και στην πεποίθησή του ότι η επιστήμη (και της αφηγηματολογίας) και η ποιητική της δεν μπορεί να διέπεται από άκαμπτους, παραδοσιακούς κανόνες που επιβάλλουν τη γενίκευση των παρατηρησιακών δεδομένων όπως η ρητορική και η ποιητική της αρχαίας κλασικής εποχής. Θεωρεί αποστεωμένη την επιβολή του γενικά επιστημονικά ορθού ως κριτήριο επαλήθευσης της εγκυρότητας, όπως το Παράδειγμα του Λογικού Θετικισμού[335] που περιχαράκωσε το καθεαυτό επιστημονικό έργο. Αντίθετα, οφείλει να υπακούει στους εσωτερικούς της νόμους (τυπολογίες, μεθοδολογία, ορολογία), αλλά ταυτόχρονα να αναπροσαρμόζεται: να εγκολπώνει τις νέες τάσεις, εξερευνώντας τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά τους, όχι περιχαρακωμένη στον κόσμο της, αλλά σε επαφή με το περιβάλλον της.

Πράγματι, για τον Genette, *«η λογοτεχνική θεωρία ή θα είναι σύγχρονη με τη νεωτερικότητα της λογοτεχνίας ή δε θα υπάρχει»*[336]. Διορατική επιστημονική στάση που, τελικά, δεν τον διαφοροποιεί από πολλούς μετακλασικούς θεωρητικούς της αφήγησης, όπως είδαμε παραπάνω, αφού, και η ίδια η έννοια της λογοτεχνίας δεν είναι στατική, αλλάζει και μεταμορφώνεται, βουβή λάβα κάτω από κάθε *κλάδο, σχολή, ρεύμα, είδος*. Ίσως γι' αυτό, τελικά, όπως σημειώνει και ο John Pier σε σχετικό άρθρο του, ακόμα και οι επιφανέστεροι σύγχρονοι θεωρητικοί δεν παίρνουν το ρίσκο να απαγκιστρωθούν από τις βασικές αρχές (αφηγηματικές κατηγορίες, τεχνικές) που διέπουν την κλασική αφηγηματική θεωρία κι εξακολουθούν τις αυστηρές οριοθετήσεις (σε τυπολογία, ορολογία, μεθοδολογία) που τη χαρακτηρίζουν[337]. Μέσα στο θεωρητικό σχήμα για τη μελέτη του αφηγηματικού λόγου του

---

[334] Όρος δανεισμένος από τη σύνθεση (κλασικής) μουσικής, που σημαίνει *περιορίσου/μετρίασε, αλλά όχι πολύ* και αναφέρεται στον ρυθμό και στον τόνο, αλλά κι εμπνευσμένος εδώ από τον τίτλο του διηγήματος του Αχιλλέα Κυριακίδη *Disperato ma non troppo,* που συμπεριλαμβάνεται στα κείμενα μελέτης

[335] «*Ο* ***θετικισμός*** *είναι μια αντίληψη που θεωρεί την επιστήμη και τη μεθοδολογία της τη μόνη έγκυρη διαδικασία για την παραγωγή γνώσης και γενικότερα οργανωτικό θεμέλιο της ανθρώπινης ζωής. […] Ο λογικός θετικισμός των αρχών του 20ου αι. είναι η πιο τεχνικά ολοκληρωμένη και συστηματική έκφραση αυτής της θεωρίας. Με βάση μια θεωρία του νοήματος που βασίζεται στην ιδέα της επαληθευσιμότητας των προτάσεων, απορρίπτει ολόκληρο το σώμα της παραδοσιακής φιλοσοφίας ως επιτηδευμένη ανοησία*». Ωστόσο, δεν παύει να πρόκειται για μία αντίληψη που κορυφώθηκε πριν και κατά τη διάρκεια των δύο Παγκοσμίων πολέμων, την περίοδο του πλήρους ονείδους και ανορθολογισμού της ανθρωπότητας. Στο **Βαλλιάνος Π**., όπ. παρ., σελ. 141

[336] Genette G., *Σχήματα III ,* όπ. παρ., σελ. 14

[337] Pier John, *Gérard Genette' s evolving narrative poetics,* Narrative, vol.18, n. 1, January 2010, pp. 8-18, σελ. 11, διαθέσιμο στο http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v018/18.1.pier.html

Genette, που προκύπτει από τη μελέτη του έργου του Proust, υπάρχουν ευρύτερα εφαρμόσιμες τυπολογίες και πλήθος εργαλείων για τη μελέτη της μακρο-δομής στις μεγάλες αφηγηματικές αρθρώσεις, ή για τη διάρρηξη των ιστών μιας μικρο-δομής, την οποία παρουσίαζαν πολλές εγκιβωτισμένες ιστορίες στο περίπλοκο κι εκτεταμένο *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο.*

Ο G.Genette, μελετώντας σε βάθος το έργο των αναλυτών και θεωρητικών του αφηγηματικού λόγου, παρατηρεί ότι αφήγηση (*récit)* δε σημαίνει απλώς την προφορική ή γραπτή λεκτική έκθεση ενός ή περισσοτέρων γεγονότων. Δηλώνει επίσης τη διαδοχή τους και τις σχέσεις μεταξύ τους (ακολουθίας, αντίθεσης, επανάληψης, κλπ) που είναι ανεξάρτητες από τη γλώσσα ή το μέσο που τις μεταδίδει. Επομένως, η αφήγηση προσδιορίζει από μόνη της την πράξη του ίδιου του αφηγείσθαι, δηλαδή της αφηγηματικής πράξης. Η τελευταία, αν και η πιο διαχρονική φαίνεται ότι έχει παραβλεφθεί, εφόσον μέχρι τη στιγμή της μελέτης του δινόταν βάρος στην έκθεση των γεγονότων (στο προϊόν της αφήγησης, το περιεχόμενο) ή στο λόγο που χρησιμοποιείται για την έκθεσή τους[338].

Προκρίνει, έτσι, τις έννοιες βάσης της θεωρίας του ως τις τρεις όψεις της αφηγηματικής πραγματικότητας, που φέρουν ομοιότητες με την αριστοτελική διάκριση Μύθος- Λόγος - Πράξις[339] :

- **ιστορία (*histoire*)**: η προφορική ή γραπτή παράθεση μιας ακολουθίας ενός ή πολλών πραγματικών ή μυθοπλαστικών γεγονότων από έναν ή περισσότερους αφηγητές.

- **αφήγημα (*récit)* ή αφήγηση**: η ακολουθία των πραγματικών ή μυθοπλαστικών γεγονότων που αποτελούν το υποκείμενο της παραπάνω παράθεσης, ο αφηγηματικός λόγος.

- **αφηγηματική πράξη (*narration*):** το αυτό γεγονός ότι παρατίθενται ένα ή πολλά πραγματικά ή μυθοπλαστικά γεγονότα από έναν ή περισσότερους αφηγητές, η ίδια η πράξη του αφηγείσθαι.

Το αντικείμενο της μελέτης του είναι ο αφηγηματικός λόγος. Η ορολογία του και οι βασικές του έννοιες από τη δομική γλωσσολογία του Saussure και τη διάκρισή του ανάμεσα στους όρους *parole* (ομιλία) και *langue (*γλώσσα), με εστίαση στο δεύτερο. Επίσης, οι ρηματικοί τύποι κι οι επεκτάσεις από τη γραμματική του ρωσικού φορμαλισμού και τη διάκριση που εισήγαγε ο

[338] Genette G., *Σχήματα III* , όπ. παρ., , σελ. 85-87
[339] Kakavoulia Maria, όπ. παρ., σελ. 125

τελευταίος ανάμεσα σε *fabula* (ιστορία) και *sjuzhet* (πλοκή). Η πρώτη αφορά στην ιστορία, τη χρονική ακολουθία γεγονότων στην πραγματική τους σειρά και αφήγηση, ενώ η δεύτερη αφορά στην πλοκή και το λόγο, την ιστορία ως αφήγηση μέσα σε μια καλλιτεχνική δομή. Για να μπορέσει να απομονώσει περισσότερο τον αφηγηματικό λόγο και να εμβαθύνει στις αρθρώσεις και τους τρόπους εκφώνησής του δεν αρκείται σε αντιθετικά δίπολα, αλλά προβαίνει σε επιπλέον επιμερισμούς. Ωστόσο, τονίζει ότι δεν μπορεί να ειδωθεί παρά μόνο σε **σχέση** με την ιστορία που αφηγείται και με την αφηγηματική πράξη που τον αρθρώνει, επομένως θέτει ως προϋπόθεσή τους την ύπαρξη ενός **αφηγητή**.

Ο αφηγητής, διαχωρίζεται από τον συγγραφέα, είναι μία αφηγηματική λειτουργία, όχι πραγματικό πρόσωπο, αυτός εκφράζεται στη γλώσσα που συγκροτεί το κείμενο, αυτός διαμεσολαβεί ανάμεσα στο συγγραφέα και τον αναγνώστη, αυτός μιλάει, ενώ ο συγγραφέας εστιάζει, βλέπει. Ο αφηγητής είναι η φωνή της αφηγηματικής πράξης, η ίδια η μέθοδος της μετάδοσης της ιστορίας σε έναν αποδέκτη, η οποία ως τέτοια μπορεί και οφείλει να μελετηθεί. Ο ακριβής προσδιορισμός της ταυτότητας του αφηγητή, η αναγνώριση του προσώπου που μιλάει, αποτελεί προϋπόθεση για να προχωρήσουμε στην εξέταση της εστίασης. Έτσι, ο Genette, κάνει ένα ακόμα καίριο βήμα: συλλαμβάνει το μεθοδολογικό αδιέξοδο στο οποίο οδηγεί η σύγχυση κι ενίοτε η ταύτιση της φωνής της αφηγηματικής πράξης με τον συγγραφέα. Καθιερώνει[340] τη διάκριση ανάμεσα στον φορέα της αφήγησης, που έχει σχέση με τη συμμετοχή του μέσα στην ιστορία και στο ποιος βλέπει, που έχει σχέση με την εστίαση[341] *και «αφορά το ποσό της πληροφορίας που μεταδίδεται στον αναγνώστη»,*[342] το οποίο εξετάζεται στην κατηγορία της έγκλισης.

Συνεχίζοντας τα γλωσσολογικά δάνεια από τη γραμματική του ρήματος, όπως και η διάκριση των αφηγηματικών κατηγοριών του T.Todorov, χρόνος / οπτική / τρόπος- έγκλιση, επιμερίζει επίσης τριμερώς το πεδίο της αφηγηματικής του μελέτης, αλλά ανακατανέμοντάς το στις κατηγορίες, όπου:

---

[340] Σύμφωνα με την Dorrit Cohn, *«η σημαντικότατη διαφοροποίηση του ποιος βλέπει -ποιος μιλάει, στο αφήγημα, η οποία γενικώς αποδίδεται στον Genette, προέρχεται από τον Stanzel»,* στο **Stanzel Franz K.,** *Η Θεωρία της αφήγησης*, μτφ. Κυρ. Χρυσομάλλη-Henrich, έκδ. 1η, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999, σελ. 20

[341] Ο Genette στο *Σχήματα III* χρησιμοποιεί εναλλάξ τους όρους προοπτική, οπτική, οπτική γωνία, αλλά θεωρεί ότι ο όρος εστίαση (focus of narration) τους επικαλύπτει (βλ. **Καψωμένος** Ε., όπ. παρ., σελ. 260), εφόσον υπάρχει και ακουστική εστίαση (βλ. **Τζούμα** Α., όπ. παρ., σελ. 180, 127). Με το θέμα έχουν ασχοληθεί και ειδικευθεί πολλοί κριτικοί. Η Mieke Bal ορίζει την εστίαση ως την *«σχέση ανάμεσα στο πρόσωπο που βλέπει και σε ό, τι εστιάζεται. Τονίζει ότι οι δύο πόλοι αυτής της σχέσης (υποκείμενο και αντικείμενο) πρέπει να μελετώνται ξεχωριστά»* (βλ. **Τζιόβας** Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002, σελ. 40)

[342] Καψωμένος Ε., όπ. παρ., σελ. 139

- **φωνή:** *«το σύνολο των σημείων που χαρακτηρίζουν την αφηγηματική πραγμάτωση και διέπουν τις σχέσεις της με το αφηγηματικό κείμενο και την ιστορία»*
- **έγκλιση-τρόπος**: *«το σύνολο των τροπικοτήτων που ρυθμίζουν την αφηγηματική πληροφόρηση»,*
- **χρόνος**: *«το σύνολο των χρονικών σχέσεων μεταξύ των εξιστορούμενων καταστάσεων και συμβάντων αφενός, και της εξιστόρησής τους, αφετέρου»*[343]*.*

Κατά τον Genette, «*Ο χρόνος και η έγκλιση λειτουργούν στο επίπεδο των σχέσεων μεταξύ ιστορίας και αφηγήματος, ενώ η φωνή προσδιορίζει ταυτοχρόνως τις σχέσεις μεταξύ αφηγηματικής πράξης και αφηγήματος, μεταξύ αφηγηματικής πράξης και ιστορίας»*[344]*.*

- **φωνή *(voix):*** απαραίτητη αφηγηματική λειτουργία, καταστατική για όλα τα υπόλοιπα, εφόσον, βέβαια, διαπράττεται αφηγηματική πράξη. Χωρίς τη φωνή της αφηγηματικής πράξης, δεν υφίσταται ιστορία, αφήγηση και αφηγηματική πράξη. Η κατηγορία της φωνής εξετάζει ποιος μιλάει, δηλαδή ποιος αφηγείται, πόσο σχετικά είναι τα γεγονότα που αφηγείται με την κύρια αφήγηση, τι σχέση συνάπτουν με τον ιστορικό χρόνο και το σύγχρονο της αφήγησης και ποιος είναι ο αποδέκτης όλων των παραπάνω. Στην ανοιχτή ποιητική που επιχειρεί να συστήσει, η κατηγορία της φωνής εμπεριέχει και την έννοια της *υποκειμενικότητας* της γλώσσας, διότι επιμερίζει και μελετά όλη την αφηγηματική δραστηριότητα: τις διάφορες παραγωγικές βαθμίδες του αφηγηματικού λόγου, τις οποίες ο Genette αποκαλεί και αφηγηματικές, και όλα «*εκείνα που συμμετέχουν , έστω και παθητικά*»[345] σ' αυτήν. Φωνή, είναι *«το σύνολο των σημείων που χαρακτηρίζουν την αφηγηματική πραγμάτωση και διέπουν τις σχέσεις της με το αφηγηματικό κείμενο και την ιστορία»*[346]*.* Έτσι, προκύπτουν οι υποκατηγορίες:

1. **<u>χρόνος</u>**: προσδιορίζει και αφορά τους χωροχρονικούς συσχετισμούς της αφήγησης ή αλλιώς των αφηγηματικών βαθμίδων/αφηγηματικών επιπέδων. Σημειώνεται ότι ο χρονικός προσδιορισμός είναι πολύ σημαντικότερος από τον τοπικό, γι' αυτό και η κατηγοριοποίηση γίνεται βάσει αυτού.
   - **υστερόχρονη**: αφήγηση εκ των υστέρων, η συνηθέστερη

[343] Selden R., όπ. παρ., σελ. 177
[344] Όπ. παρ., σελ. 92
[345] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 286
[346] Selden R., όπ. παρ., σελ. 177

- **προτερόχρονη**: χρησμολογική αφήγηση εκ των προτέρων
- **ταυτόχρονη**: αφήγηση των γεγονότων τη στιγμή της δράσης
- **παρεμβαλλόμενη**: αφήγηση ενδιάμεση της δράσης

Με την μελέτη των σχέσεων της φωνής με την υποκατηγορία του χρόνου, επιτυγχάνεται ο διαχωρισμός της ιστορίας στα χωροχρονικά συστατικά της.

2. **αφηγηματικά επίπεδα**: η διάκρισή τους αφορά τις αφηγηματικές /παραγωγικές βαθμίδες της αφήγησης και τις μεταξύ τους σχέσεις. Επιτρέπουν την παρακολούθηση της συγχρονικής και διαχρονικής πορείας των γλωσσικών υποκειμένων από το ένα επίπεδο σκέψης, δηλαδή λόγου, στο άλλο, μειώνοντας έτσι την απόσταση ανάμεσα στην ιστορία και το λόγο[347].

- **εξωδιηγητικό**: εδώ ανήκουν τα εξωτερικά γεγονότα ως προς την αφήγηση
- **διηγητικό ή ενδοδιηγητικό**: τα κύρια γεγονότα της αφήγησης και οι αφηγηματικές πράξεις τους
- **μεταδιηγητικό**: τα γεγονότα που παρεμβάλλονται στην κύρια αφήγηση, με τρεις τύπους σχέσης με την κύρια αφήγηση/πρώτη αφηγηματική/παραγωγική βαθμίδα:

○ ***αιτιακή* σχέση** με την κύρια αφήγηση: τίθεται σε λειτουργία για επεξηγηματικούς λόγους που αποκαθιστούν τα κενά της αιτιότητας και της χωροχρονικής ακολουθίας. Διατηρεί άμεση σχέση με την κύρια αφήγηση, διότι έχει λογική βάση (η αρχή της αιτιότητας που περιγράφηκε παραπάνω). Είτε εγγραφεί στο κείμενο για να διαφωτίσει, είτε αποσιωπηθεί, υπάρχει, γι' αυτό τίθεται στην ευχέρεια του αφηγητή.

○ ***θεματική* σχέση** με την κύρια αφήγηση: έχει παραδειγματική λειτουργία, αναλογική ή αντιθετική σχέση με την κύρια αφήγηση. Χρησιμοποιείται σαν παράδειγμα προς μίμηση ή προς αποφυγή, δηλαδή, και γι' αυτό διατηρεί έμμεση σχέση με την κύρια αφήγηση, αλλά σημαντική για την εξέλιξή της, όπως οι παρεμβαλλόμενοι μύθοι, οι παραβολές και οι mise en abyme[348] μεταδιηγήσεις στο nouveau roman, ως ακραία μορφή.

---

[347] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 331

[348] **Mise en abyme** = δομή της αβύσσου, προσφιλής τεχνική της γαλλικής σχολής του «νέου μυθιστορήματος» τη δεκαετία του '60. Στο
**Τζούμα Άννα**, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, Εκδόσεις ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα 1997, σελ.159

- στην τρίτη αυτή κατηγορία σχέσεων του μεταδιηγητικού επιπέδου με την κύρια αφήγηση ανήκουν όλες οι μεταδιηγήσεις που δεν αναπτύσσουν ούτε αιτιακή, ούτε θεματική σχέση μαζί της, μπορεί απλώς να παίζει ρόλο ψυχαγωγίας και/ή κωλυσιεργίας και να είναι απλώς μια ακόμα αφηγηματική πράξη που παίζει (πιθανόν) κάποιο ρόλο στη διήγηση και μπορεί να αντικατασταθεί με κάποια άλλη.

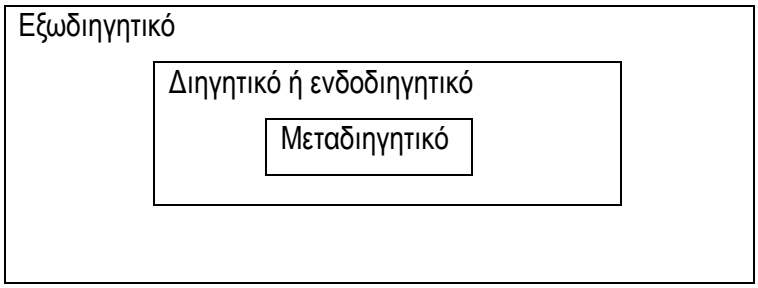
Με την εισαγωγή της έννοιας των αφηγηματικών επιπέδων που εισάγει ο Genette, επιτυγχάνεται περαιτέρω διαχωρισμός, ανάμεσα στην αφηγηματική πράξη και την ιστορία. *«Κάθε αφηγημένο γεγονός μέσα σ' ένα αφήγημα βρίσκεται σε ένα διηγητικό επίπεδο αμέσως ανώτερο εκείνου στο οποίο τοποθετείται η αφηγηματική πράξη που παράγει αυτό το αφήγημα»*[349]. Έτσι, κάθε αφηγημένο γεγονός δεν έχει μόνο χωροχρονική απόσταση από την αφηγηματική πράξη, αλλά τα χωρίζει και κάτι ακόμα, ένα *«κατώφλι»,* που λειτουργεί ως ένα όριο μεταξύ τους, το οποίο όταν τηρείται από τους αφηγητές επικρατεί αληθοφάνεια, διότι μπορεί να είναι μεταβλητό, αλλά «*οριοθετεί δύο κόσμους: αυτόν μέσα στον οποίο αφηγούνται κι εκείνον που είναι το αντικείμενο της αφήγησης*»[350].

Υπό αυτή την έννοια, εφόσον τίθενται όρια, υπάρχουν και παραβιάσεις, που συνιστούν την **αφηγηματική μετάληψη** και τότε προκύπτει το παράδοξο, το κωμικό ή το φανταστικό. Σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδίως στη μοντέρνα μυθοπλασία, για διάφορους λόγους, όπως για χάρη εξοικονόμησης ενός επιπέδου, ή «*για αισθητική εκμετάλλευση»*[351]*,* παρατηρείται στο διηγητικό επίπεδο παράλειψη ή συρρίκνωση του μεταδιηγητικού επιπέδου. Γίνεται δυσδιάκριτη, δηλαδή, η μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο και χειραφετείται ο αφηγητής, μέσω ενός διανοητικού άλματος, θα λέγαμε, που δε μας το μεταδίδει μέσω της αφηγηματικής πράξης. Τότε, μιλάμε για τον **συρρικνωμένο μεταδιηγητικό** ή **ψευδο-διηγητικό** αφηγηματικό τύπο, δηλαδή τη μετατροπή του μεταδιηγητικού σε διηγητικό (εξού και το ορίζουμε και *ψευδο-διηγητικό*) χωρίς ομαλή μετάβαση.

---

[349] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 302-3
[350] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 310
[351] Καψωμένος Ε., όπ. παρ., σελ. 139

Αφηγηματικά επίπεδα




**Πίνακας 2**

**3.** Α) **<u>Φύση του αφηγητή σε σχέση με το αφηγηματικό επίπεδο στο οποίο ανήκει</u>**:

- **Εξωδιηγητικός:** αφηγητής 1ου επιπέδου, αφηγείται τα γεγονότα έξω από την ιστορία (η αφήγηση είναι εξωτερική, τα γεγονότα ενδοδιηγητικά).
- **Ενδοδιηγητικός:** αφηγητής 2ου επιπέδου, συμμετέχει στην ιστορία την οποία διηγείται (η αφήγηση είναι ενδοδιηγητική, τα γεγονότα μεταδιηγητικά).

Β) **<u>Φύση του αφηγητή βάσει του βαθμού συμμετοχής του στην ιστορία:</u>**

- **Ετεροδιηγητικός:** ο αμέτοχος αφηγητής, σε τριτοπρόσωπη αφήγηση.
- **Ομοδιηγητικός:** παρουσιάζει δύο διαβαθμίσεις 1) αφηγείται τα γεγονότα ως δράστης και πρωταγωνιστής, οπότε λέγεται και *αυτοδιηγητικός*. Συνήθως σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση, αν κι έχει παρατηρηθεί και σε δευτεροπρόσωπη *(«όπου ο αποδέκτης της αφήγησης είναι και αυτός πρωταγωνιστής»)*[352]. 2) Αφηγείται τα γεγονότα ως παρατηρητής ή μάρτυρας.

Από το συνδυασμό των παραπάνω προκύπτουν τέσσερις θεμελιώδεις τύποι της αφηγηματικής κατάστασης, εξωδιηγητικός - ετεροδιηγητικός, εξωδιηγητικός - ομοδιηγητικός, ενδοδιηγητικός- ετεροδιηγητικός κι ενδοδιηγητικός- ομοδιηγητικός.

Γ) **<u>Λειτουργίες του αφηγητή</u>**

Αφορά στις παράπλευρες λειτουργίες που μπορεί να έχει ο αφηγητής, πέραν της αφήγησης της ιστορίας, ως διάφορες πλευρές της αφήγησης. Επομένως, με προϋπόθεση

[352] Selden R., όπ. παρ., σελ. 180

την αφηγηματική, οι υπόλοιπες υφίστανται με διαβαθμίσεις σε όλα τα κείμενα . Μπορεί να εμφανίζονται μεμονωμένα ή συνδυαστικά:

- Αφηγηματική: η κύρια λειτουργία, αυτή της αφήγησης της ιστορίας και αναδεικνύει τη σχέση του αφηγητή με αυτή.
- Οργανωτική: σε περίπτωση που ο αφηγητής θελήσει να αναφερθεί στην εσωτερική δόμηση της αφήγησης, με μεταγλωσσικό τρόπο, να μιλήσει μέσω της γλώσσας για τη γλώσσα. Αναδεικνύει τη σχέση του με το κείμενο.
- Επικοινωνιακή: Αναδεικνύει τη σχέση του αφηγητή με την αφηγηματική κατάσταση, της οποίας πυλώνες είναι ο αφηγητής και ο αποδέκτης και η μεταξύ τους επαφή.
- Πιστοποιητική: Η αυτοαναφορική τάση του αφηγητή ως προς τη διανοητική ή ηθική του κατάσταση. Αναδεικνύει τη θυμική σχέση του αφηγητή με την ιστορία, αφορά μαρτυρίες, αναμνήσεις, συναισθήματα.
- Ιδεολογική: Η διδακτική τάση του αφηγητή, τονίζεται με τη χρήση επεξηγηματικού και πιστοποιητικού λόγου, τον κατεξοχήν φορέα των ρεαλιστικών κινήτρων.

## 4. Ο αποδέκτης της αφήγησης

Ο Genette τον αντιμετωπίζει ως ισότιμο παράγοντα της αφηγηματικής κατάστασης, εφόσον κάθε αφηγηματική πράξη απευθύνεται σε κάποιον και η αφήγηση είναι επικοινωνία. Ως μία από τις γοητευτικότερες αφηγηματικές λειτουργίες θεωρεί τη σιωπηλή επίκληση του αφηγητή στον δυνητικό αποδέκτη, η οποία όσο πιο διαφανής είναι τόσο μεγαλύτερες πιθανότητες υπάρχουν ο δυνητικός αποδέκτης της αφήγησης να ταυτιστεί με τον πραγματικό αναγνώστη. Ολοκληρώνοντας τη μελέτη του στο έργο του Proust, ο Genette λέει χαρακτηριστικά ότι η αφηγηματική ολοκλήρωση πραγματώνεται με την ανάγνωση. Ο συγγραφέας προσφέρει ένα «*οπτικό όργανο στον αναγνώστη για να τον βοηθήσει να διαβάσει αυτός ο ίδιος.[…] Στην πραγματικότητα, κάθε αναγνώστης, όταν διαβάζει είναι ο αναγνώστης του εαυτού του»*[353].

Η λειτουργία του αποδέκτη της αφήγησης αναπτύσσεται στα ίδια αφηγηματικά επίπεδα που περιγράφηκαν παραπάνω για τις υπόλοιπες αφηγηματικές λειτουργίες. Συγχέεται το ίδιο συχνά με τον δυνητικό αναγνώστη, όσο ο αφηγητής με τον συγγραφέα, ιδίως στην περίπτωση απεύθυνσης ενός εξωδιηγητικού αφηγητή σε έναν εξωδιηγητικό υπονοούμενο αποδέκτη.

[353] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 338-9

# 7. Μελέτη της κατηγορίας της *φωνής* στα ελληνικά κείμενα

Σε αυτό το κεφάλαιο θα ελέγξουμε ποιες λειτουργίες επιτελεί η κατηγορία της *φωνής* στα κείμενα που έχουμε ανθολογήσει και απαρτίζουν το Παράρτημα Μελέτης, χρησιμοποιώντας τα μεθοδολογικά εργαλεία του Genette, όπως τα παρουσιάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Θα εστιάσουμε στη σχέση του χρόνου της αφήγησης με το χρόνο της ιστορίας, διότι έχει παρουσιαστεί ήδη η βαρύτητα που δίνεται στην εστίαση στο χρόνο της εμπειρίας του κειμένου που επιχειρείται κυρίως με την ταυτόχρονη αφήγηση.

Για την πληρέστερη παρουσίαση της μελέτης θεωρήσαμε σκόπιμο να συμπεριληφθούν στην παρακάτω ανάλυση συγκεντρωτικοί πίνακες των υποκατηγοριών υπό εξέταση, διότι η σχηματική απεικόνιση των φαινομένων σε αυτούς καλύπτει και όσα δεν αναφέρονται στη μελέτη που ακολουθεί. Πρόκειται για πίνακες που απεικονίζουν τις σχέσεις χρόνου - αφήγησης με χρόνο-ιστορίας (Πίνακας 3), τα αφηγηματικά επίπεδα, τους τύπους του αφηγητή (Πίνακες 4 και 5 αντίστοιχα) και τις λειτουργίες του αφηγητή (Πίνακας 6). Σκοπός της μελέτης είναι να ελεγχθούν τα κείμενα για το αν παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά ως προς αυτές τις λειτουργίες ή/και ρήξεις με την κοινή αφηγηματική δομή και να παρατεθούν τα συμπεράσματά μας, ως ευρήματα της μελέτης στο τέλος κάθε υποκεφαλαίου. Δε θα μελετηθεί ο αποδέκτης της αφήγησης, διότι δε συνεισφέρει στον έλεγχο που επιχειρείται εδώ, μολονότι υπάρχουν διάσπαρτες αναφορές στο ρόλο του, όπου κρίνεται απαραίτητο.

Επίσης, σημειώνουμε ότι δεν ελέγχουμε το βραχύτερο δείγμα μας, το Vita Brevis, το οποίο θεωρούμε ότι δεν είναι δυνατό να ελεγχθεί με αυτά τα μεθοδολογικά εργαλεία, αλλά το διατηρούμε στους αναλυτικούς Πίνακες ως αναπόσπαστο τμήμα της όλης μελέτης.

## 7. 1 Χρόνος της αφήγησης

Όλες οι ιστορίες που μελετώνται συνάπτουν σχέσεις με τον ιστορικό χρόνο και το σύγχρονο της αφήγησης, από τις οποίες σχέσεις θα δούμε τις πιο ενδεικτικές. Έμφαση δίνεται στο χρονικό προσδιορισμό αυτών των σχέσεων, τις οποίες θα ελέγξουμε σε αυτό το κεφάλαιο και βάσει των οποίων γίνεται η κατηγοριοποίησή τους σε:

- Υστερόχρονη αφήγηση: πρόκειται για τη συνηθέστερη αφήγηση σε παρελθοντικό χρόνο και 19 από τα κείμενα μελέτης αφηγούνται την ιστορία τους εκ των υστέρων.

- Προτερόχρονη αφήγηση: αν και δεν υπάρχει κάποιο κείμενο που να διηγείται μια ιστορία που πρόκειται να συμβεί, σημειώνουμε ότι έχουμε συναντήσει αρκετές τέτοιες αφηγήσεις χρησμολογικού χαρακτήρα στη βιβλιογραφία. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στην ανθολογία των Thomas-Shapard, *Flash fiction forward, 80 very short stories,* στην οποία περιλαμβάνεται και η ιστορία της **Έ. Σωτηροπούλου**, υπάρχουν τρεις προτερόχρονες αφηγήσεις, σε μορφή οδηγιών και σε προστακτική έγκλιση (*How to set a house on fire, Why you shouldn't have gone in the first place, How to end up).*
- Ταυτόχρονη αφήγηση: δεδομένου ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία παρουσιάζει μία γενική τάση να εστιάζει στο παρόν, σε μια στιγμή ή σε ένα επεισόδιο που εξιστορείται στον ενεστώτα και στο σύγχρονο της δράσης, η ταυτόχρονη αφήγηση συναντάται ευρέως στη διεθνή βιβλιογραφία. Στα κείμενα μελέτης, στους δύο καθαρούς διαλόγους (*Δέρμα,* διάλογος *[Κτερίσματα]*), δεν υπάρχει ορατός αφηγητής, γεγονός που υποβοηθά την πιθανή ταύτιση του δυνητικού αποδέκτη με τον αποδέκτη της αφήγησης. Η φωνή της αφήγησης έχει δοθεί εξολοκλήρου στους ήρωες, ο καθένας καταλαβαίνει ότι είναι μάρτυρας μιας ιδιωτικής συνομιλίας, ότι ανήκει στον κόσμο που υπάρχει πάντα τριγύρω για να ακούσει μια ιστορία, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Genette[354] και είναι αυτός που βλέπει ελλείψει ορατού αφηγητή.

  Ο χρόνος της ιστορίας φαίνεται να είναι ίσος με τον χρόνο της αφήγησης, αν και ο Genette θεωρεί ότι παρόλο που η ταυτόχρονη αφήγηση είναι η απλούστερη επειδή αποφεύγει κάθε είδος χρονικού παιχνιδιού, κάτι τέτοιο είναι πρακτικά αδύνατο, εφόσον η ρηματική εκφώνηση μιας ιστορίας προϋποθέτει μια χρονική απόσταση ανάμεσα σε ιστορία και αφήγηση. Παρατηρούμε αφήγηση στον ενεστώτα που δίνει έμφαση στο λόγο, ο οποίος γενικά προάγει τη δράση, αλλά εδώ οι ήρωες είναι στατικοί.

  Αυτό που επιτυγχάνεται με την ταυτόχρονη αφήγηση στο διάλογο *(Κτερίσματα)* είναι ότι σε ένα τόσο σύντομο κείμενο δίνονται τα συναισθήματα, οι αντιθέσεις, η σύγκρουση του ζευγαριού και η κατάληξη μιας λεκτικής διαμάχης και η εστίαση στο χρόνο της εμπειρίας του κειμένου, που είναι χαρακτηριστικό της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας (Nelles, Shapard, Thomas, κλπ. [βλ. κεφάλαιο 1.4]).

  Η επιδίωξη της μέγιστης αντικειμενικότητας και στα δύο δείγματα παραπέμπει τόσο στον **Hemingway**, όσο και στο nouveau roman και τη «σχολή του βλέμματος».

[354] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 339

Ωστόσο, θεωρούμε ότι επειδή πρόκειται για καθαρά θεατρική τεχνική, πλησιάζουν περισσότερο τη μίμηση παρά τη διήγηση και θα μπορούσαν να ανήκουν στις εξαιρέσεις και όχι στην κοινή μορφή των δειγμάτων σύγχρονης μικρομυθοπλασίας που έχουμε συναντήσει στη βιβλιογραφία μας. Με άλλα λόγια, γενικά παρατηρείται συχνότερη χρήση διαλόγου, αλλά η πλήρης αφάνεια του αφηγητή και η απόλυτη χειραφέτηση του λόγου σε τόσο σύντομα κείμενα αποφεύγεται, καθώς έτσι η αφήγηση έχει περισσότερο αποσπασματικό χαρακτήρα, παρά ενός ολοκληρωμένου αφηγήματος με αρχή -μέση - τέλος και την παρουσία ενός αφηγητή.

Στα υπόλοιπα κείμενα που χρησιμοποιούν ταυτόχρονη αφήγηση παρατηρούμε είτε έμφαση στην ιστορία συμβαντολογικού, συμπεριφοριστικού τύπου κι επιδίωξη της αντικειμενικότητας, είτε έμφαση στην αφήγηση, στην ίδια την αφηγηματική πράξη. Στην πρώτη κατεύθυνση ανήκουν τα *Γιούτα*, ιστορίες 5,6 *(Απ' το ίδιο ποτήρι), Disperato ma non troppo*, *Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει*, *Ξανθιά πατημένη* και *Φόβος,* σε ταυτόχρονη τριτοπρόσωπη αφήγηση στο σύγχρονο της δράσης. Τα τέσσερα τελευταία έχουν πιο έντονο ρυθμό στακάτο, ενώ και τα 7 παρουσιάζουν ελλείψεις και πληθωρική εικονιστική έκφραση.

Το τελευταίο, ο *Φόβος*, παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα μιας σύνθετης αφήγησης ως προς τη σχέση της με την ιστορία: από την αρχή *«Ανάλαφρη δήθεν περπατά στο κέντρο. Γλιστρούν τα βήματα, ρολάρουν στα τσιμέντα, στίλβοντα πέλματα φιλούν πικρά τις λευκές πλάκες. Πηγαίνει στο γιατρό.[…] Το τελευταίο ταξίδι της θυμάται και σαλτάρει»*, έως αυτό το σημείο έχουμε ταυτόχρονη αφήγηση. Στη συνέχεια, από το «*Ήταν μαζί ακόμα. Κάτεργο.[…] Γύρισαν σωσμένοι. Που λέει ο λόγος»,* έχουμε υστερόχρονη αφήγηση σε χρόνο αόριστο, που δηλώνει τη χρονική απόσταση της ιστορίας από την αφήγηση. Η τελευταία πρόταση «*Ίσα πέρα στον αμμουδερό βαλτότοπο μες σε στεκούμενα νερά και φύκια όλη μέρα ένα βατράχι αλλόκοτο τσαλαβουτούσε γύρω από μια λασπωμένη βέρα»,* έχουμε επίσης υστερόχρονη αφήγηση, αλλά σε παρατατικό, όπου ο χρόνος ανάμεσα στην αφήγηση και στην ιστορία γίνεται ακαθόριστος. Πρόκειται για ένα εικονογραφικό ντοκουμέντο το οποίο η αφηγήτρια μετατρέπει σε άχρονη αφήγηση μέσω της περιγραφής του και υπαινίσσεται το μόνιμο φόβο - εμμονή της ηρωίδας .

Στη δεύτερη κατεύθυνση, ανήκουν τα *Κόντρες* και *Άντζελο.* Και στα δύο έχουμε πρωτοπρόσωπη ταυτόχρονη αφήγηση εξωτερικών κι εσωτερικών συμβάντων με «*μονολόγους των χαρακτήρων που δημιουργούν την αυταπάτη ότι αποδίδουν ό, τι ένας*

*χαρακτήρας "σκέπτεται μέσα του"»*,[355] που επαυξάνουν τη σύγχυση ανάμεσα στη φωνή του χαρακτήρα και τη φωνή του αφηγητή. Ο τελευταίος, φαίνεται να χάνεται και να αφήνει τον ήρωα να μιλήσει για τον εαυτό του.

Ειδικά στις *Κόντρες*, ο θεωρητικός χρόνος της ιστορίας είναι όσο διαρκεί η αλλαγή του κόκκινου σε πράσινο στον φωτεινό σηματοδότη ενός οδικού δικτύου. Ωστόσο παρατηρούμε μια διαστολή αυτού του χρόνου εφόσον σε αυτό το ελάχιστο χρονικό διάστημα, της εστίασης σε μια στιγμή που μπορεί να συμβούν τα πάντα, που είναι πολύ χαρακτηριστικό για τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία και θυμίζει την άμεση ανταπόκριση ραδιοφωνικού ή τηλεοπτικού ρεπορτάζ, επιχειρείται μια συνειρμική αναδρομή στο παρελθόν του ήρωα με την κινηματογραφική τεχνική του flash back, χωρίς αναλυτική αφήγηση, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως παρεμβαλλόμενη αφήγηση ενδιάμεση της δράσης. Συγκεκριμένα, από το σημείο *«Το χέρι της που λάμνει στον αιθέρα του ύπνου. Φωνές καθόλου ιδανικές. Ο ήλιος. Το παιδί. Μια λέξη που αποσπάστηκε από πού; Το χέρι της μητέρας με τη βέρα.Vera icon: η οθόνη που μου δείχνει τα έγκατά μου. Ο ήχος μπιπ.»,* έως το *«Η αναδρομική του Γκίκα. Το παιδί. Ο γιατρός που σκύβει.»*, έχουμε μια σειρά από μεταβατικές προτάσεις που ανασύρονται από τη μνήμη. Η τελευταία λειτουργεί ως μοχλός αναστοχασμού και αυτοεξέτασης του ήρωα, που πραγματοποιείται στο ταυτόχρονο της ιστορίας στον ελάχιστο χρόνο ανάμεσα στο κόκκινο και στο πράσινο. Οι περισσότερες από αυτές τις μεταβατικές προτάσεις είναι παράθεση εικόνων χωρίς ρήμα, όπου ο χαρακτήρας αναλαμβάνει ρόλο αφηγητή υστερόχρονης αφήγησης κυρίως σε ενεστώτα και λιγότερο σε αόριστο και λειτουργούν ως αξιόπιστα, αληθοφανή τεκμήρια του γιατί ένα φαινομενικά απλό δίλλημα γίνεται τόσο κρίσιμο για τον συγκεκριμένο ήρωα. Η τεχνική της παράθεσης εικόνων με μεταβατικές προτάσεις χωρίς ρήμα προκαλεί σύγχυση ως προς τη χωροχρονική σχέση ιστορίας και αφήγησης[356] και ως προς τη σχέση των φωνών αφηγητή και χαρακτήρα, η οποία, ωστόσο, θεωρείται επιτυχημένη συγχώνευση επειδή συνεπικουρεί στην ταύτιση του ήρωα με τον δυνητικό αποδέκτη της αφήγησης. Ταυτόχρονα, κλιμακώνει την αγωνία και τονίζει το έσω θέμα, δηλαδή το δίλλημα του ήρωα αν θα πρέπει ή όχι να κοντραριστεί με τον οδηγό του διπλανού αυτοκινήτου.

- Παρεμβαλλόμενη αφήγηση: πρόκειται για τον πιο σύνθετο τύπο που είναι ενδιάμεση

[355] Cohn D., όπ. παρ., σελ. 112

[356] Cohn D., όπ. παρ., σελ. 108-110

της δράσης και συναντάται συνήθως στο επιστολιμαίο μυθιστόρημα με περισσότερους από δύο επιστολογράφους ή στο ημερολόγιο όπου τα συμβάντα της ημέρας ανήκουν ήδη στο παρελθόν και υπάρχει χρονική απόσταση ανάμεσα στην ιστορία και την αφηγηματική πράξη. Υπό αυτή την έννοια κανένα από τα κείμενα μελέτης δεν χρησιμοποιεί αυτή τη λειτουργία.

Ακολουθεί ο πίνακας στον οποίο έχουμε συγκεντρώσει τα παραπάνω. Διευκρινίζουμε, ότι δίνεται επιπλέον η εικόνα όλων των κειμένων και των σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσα στο χρόνο της ιστορίας και στο χρόνο της αφήγησης.

**Πίνακας 3 Χωροχρονικοί συσχετισμοί ανάμεσα στο χρόνο της αφήγησης και το χρόνο της ιστορίας**

| Τίτλος | υστερόχρονη | ταυτόχρονη | προτερό χρονη | παρεμβαλλόμενη | Αρ. λέξεων |
|---|---|---|---|---|---|
| **Οι Δαναΐδες** | * | | | | 32 |
| **Ο πειρασμός** | * | | | | 228 |
| **Τα διόδια** | * | | | | 184 |
| **Tout simplement** | * | | | | 272 |
| **Διαστολή του Χρόνου** | * | | | | 341 |
| **Ουρανία και Νάξα** | * | | | | 487 |
| **Τα μακριά χέρια** | * | | | | 258 |
| **Vita Brevis** | _ | _ | _ | _ | **4** |
| **(ένα πρωί ξύπνησε…)** | * | | | | 201 |
| **(έχουμε εδώ για…)** | * | | | | 322 |
| **Disperato ma non Troppo** | | | | | 214 |
| **Κόντρες** | | * | | | 677 |
| | | * | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Ξανθιά πατημένη** | | * | | | 219 |
| **Φόβος** | * | * | | | 206 |
| **Password** | * | | | | 115 |
| **Αστείο** | * | | | | 681 |
| **Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει** | | * | | | 599 |
| **Σουβενίρ** | * | | | | 78 |
| **Ήλιος με δόντια** | * | | | | 414 |
| **Γιούτα** | | * | | | 236 |
| **Άντζελο** | | * | | | 289 |
| **Δέρμα** | | * | | | 108 |
| **Κεφάλια** | * | | | | 113 |
| **Ο κύριος Νίκος Νίκου** | * | | | | 417 |
| **Η επίσκεψη** | * | | | | 319 |
| **Γραμματική** | * | | | | 847 |
| **5** | | * | | | 164 |
| **6** | | * | | | 113 |
| **(ιστορία) σελ. 47-8** | * | | | | 382 |
| **(διάλογος) σελ. 200-1** | | * | | | 185 |

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι δεν παρατηρείται κάποια κοινή τάση που να αξιώνει κανονιστικό χαρακτήρα. Υπάρχουν πολύ σύντομα κείμενα, όπως οι *Δαναΐδες, Password, ένα πρωί ξύπνησε…,* που χρησιμοποιούν υστερόχρονη αφήγηση εστιάζοντας σε μία στιγμή, που

χαρακτηρίζει γενικά τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία. Ομοίως, υπάρχουν κείμενα που χρησιμοποιούν ταυτόχρονη αφήγηση, επιτυγχάνοντας το ίδιο αποτέλεσμα. Επειδή βάσει των κριτικών, η ταυτόχρονη αφήγηση συνεισφέρει στην εντύπωση της αμεσότητας και της απευθείας ανταπόκρισης, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής θεωρητικά δεδομένα, τα κείμενα που χρησιμοποιούν αυτή τη λειτουργία πλησιάζουν περισσότερο στη σύγχρονη μικρομυθοπλασία.

## 7. 2 Αφηγηματικά επίπεδα - Τύποι αφηγητή

Εδώ θα επιχειρήσουμε μία συνδυαστική μελέτη όπου θα ελεγχθούν οι αφηγηματικές βαθμίδες, και οι μεταξύ τους σχέσεις, ώστε να παρακολουθήσουμε τη συγχρονική και διαχρονική πορεία των γλωσσικών υποκειμένων από το ένα επίπεδο λόγου στο άλλο, προσδιορίζοντας ταυτόχρονα και τη φύση του αφηγητή ως προς τη σχέση του με το αφηγηματικό επίπεδο που ανήκει και ως προς την ιστορία. Στο τέλος του κεφαλαίου παρατίθενται οι Πίνακες 4 και 5 όπου βρίσκονται συγκεντρωμένα τα αποτελέσματα της μελέτης και ακολουθούν τα συμπεράσματά μας.

Στα περισσότερα κείμενα ο αφηγητής βρίσκεται εντός της ιστορίας που διηγείται, χωρίς να κάνει χρήση του εξωδιηγητικού επιπέδου για να αναφέρει τα γεγονότα που θα αφηγηθεί ή για να εξηγήσει πώς θα τα αφηγηθεί, παρά μόνο για να αναφέρει ίσως κάποια εξωτερικά γεγονότα ως προς την κύρια αφήγηση, ή επειδή πρόκειται για αφηγητές α' βαθμού που αφηγούνται μια ιστορία έξω από αυτή, όταν έχει πια (μόλις) τελειώσει. Παρατηρούμε ότι εξωδιηγητικό - ετεροδιηγητικό αφηγητή έχουμε τόσο στα μικρότερα κείμενα όπως *Οι Δαναΐδες, Τα διόδια, Διαστολή του χρόνου, Ουρανία και Νάξα, ένα πρωί ξύπνησε…,* αλλά και σε μεγαλύτερα, όπως *Αστείο, Γραμματική.*

Στα 18 από τα 29 κείμενα ο αφηγητής βρίσκεται μέσα στο διηγητικό επίπεδο. Η πράξη της αφήγησης πραγματώνεται από έναν πρωτοπρόσωπο ενδοδιηγητικό - ομοδιηγητικό αφηγητή στα κείμενα *Ο πειρασμός, Tout simplement, Κόντρες, Δέρμα,* διάλογος (*Κτερίσματα).* Πρωτοπρόσωπο εξωδιηγητικό - ομοδιηγητικό αφηγητή έχουμε στα κείμενα *Password, Σουβενίρ, Ήλιος με δόντια, Άντζελο, Κεφάλια, Ο κύριος Νίκος Νίκου, Η επίσκεψη*. Ενδοδιηγητικό - ετεροδιηγητικό αφηγητή παρατηρούμε στα κείμενα *έχουμε εδώ για… Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει,* 5,6 *(Απ' το ίδιο ποτήρι).*

Τα τρία κείμενα, το *Δέρμα,* διάλογος και ιστορία *(Κτερίσματα)* παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες μερικές από τις οποίες αναφέρθηκαν και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Υπενθυμίζουμε ότι τα δύο πρώτα είναι καθαροί διάλογοι με μη ανιχνεύσιμη φωνή του αφηγητή και το τελευταίο είναι σε δευτεροπρόσωπη αφήγηση, όπου «*ήρωας και αποδέκτης της αφήγησης ταυτίζονται, ενώ υπάρχει διάσταση ανάμεσα στο εγώ του ήρωα και το εγώ του αφηγητή, παρόλο που πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο»,*[357] οπότε θεωρούμε ότι λειτουργεί ως πρωτοπρόσωπη αφήγηση στο διηγητικό επίπεδο.

Θεωρούμε αξιοσημείωτο το γεγονός ότι παρόλο που τα κείμενα είναι σύντομα και θα περίμενε κανείς κάποιες τυποποιήσεις, όπως διατείνονται οι επικριτές της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, παρατηρούμε ότι καλύπτεται ευρύ φάσμα χρήσεων των αφηγηματικών επιπέδων και των θεμελιωδών τύπων του αφηγητή, που απεικονίζεται αναλυτικά στους Πίνακες 4 και 5. Θα λέγαμε ότι ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μείωση της απόστασης ανάμεσα στην ιστορία και την αφήγηση που επιτυγχάνεται στα περισσότερα κείμενα που κινούνται απευθείας στο διηγητικό επίπεδο, χωρίς όμως αυτό να μπορεί να θεωρηθεί νεοφανές, εφόσον συνηθίζεται και σε άλλα είδη, όπως το διήγημα και το μυθιστόρημα. Το νεοφανές, ίσως να συνδέεται με την έκταση, ότι, δηλαδή, επιτυγχάνεται μια συνηθισμένη αφηγηματική τεχνική σε πολύ συντομότερα κείμενα, συγκριτικά με τα παραδοσιακά.

Πάνω σε αυτή την παρατήρηση, στηρίζεται και η αλλαγή αφηγηματικών επιπέδων (από το διηγητικό στο μεταδιηγητικό) που επιχειρείται σε 8 κείμενα, από τα οποία τα πιο σύντομα είναι τα *Δέρμα (108), Φόβος(213), Γιούτα(236)* και *Τα μακριά χέρια(258).* Στο δέρμα δεν έχουμε παρεμβολή γεγονότων, αλλά παρεμβολή σκέψεων και χειραφετείται εντελώς ο λόγος των δύο ηρώων που συνομιλούν. Στα δύο τελευταία παρεμβάλλονται στην κύρια αφήγηση κάποια γεγονότα τα οποία έχουν θεματική σχέση μαζί της, δηλαδή έμμεση, αλλά σημαντική για την εξέλιξη της αφήγησης, όπως οι παρεμβαλλόμενοι μύθοι, οι παραβολές και οι mise en abyme μεταδιηγήσεις στο nouveau roman.

Στο κείμενο *Τα μακριά χέρια* δίνονται ιστορικές πληροφορίες, όπως το *«Ανακαλύφθηκε Κυριακή του Πάσχα του 1722 στα ακρότατα της Πολυνησίας από Ολλανδούς, 27 μοίρες Νότια, 109 μοίρες Δυτικά του Ειρηνικού»*, που ανήκουν στην τρίτη κατηγορία σχέσεων του μεταδιηγητικού επιπέδου με την κύρια αφήγηση - σημειώνεται ως *άλλη* στον Πίνακα 4 -, που δεν αναπτύσσει αιτιακή ή θεματική σχέση και θα μπορούσαν να αντικατασταθούν με διαφορετικές πληροφορίες χωρίς να δημιουργηθεί αφηγηματικό κενό. Ωστόσο, στο σημείο

[357] Τζούμα Ά., όπ. παρ., σελ. 166-7

«*…Λένε ότι τα έφτιαξαν οι Άνθρωποι με τα Μακριά Αυτιά, να κοιτάζουν ανέκφραστα, για να σβήσουν με το βλέμμα την Ιστορία»,* φαίνεται να αναπτύσσεται μία αναλογική, έμμεση σχέση ανάμεσα στον τίτλο, *Τα μακριά χέρια* και τις φράσεις *Άνθρωποι με τα Μακριά Αυτιά, «ανέκφραστοι επενδυτές που καιροφυλακτούσαν να πληγώσουν εγκάρσια τη Μνήμη», «…η Ιστορία είναι εμφανώς πλαστή, γιατί κοιμόταν, όντως, πάντοτε κατάχαμα»* και αυτές οι μεταδιηγήσεις είναι σημαντικές για την ολοκλήρωση της αφηγηματικής πράξης του συγκεκριμένου κειμένου.

Άμεση αιτιακή σχέση έχουν οι μεταδιηγήσεις στα κείμενα *έχουμε εδώ για…* και *Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει.* Το δεύτερο είναι σχεδόν διπλάσιο από το πρώτο και παρόλα αυτά η σχέση που αναπτύσσουν τα γεγονότα της μεταδιήγησης με εκείνα της διήγησης είναι το ίδιο στενή και στα δύο. Στο *έχουμε εδώ για…*, από την αρχή, από το «*σας, κυρίες και κύριοι, μια ιστορία λυπητερή για δυο παιδιά που αγαπηθήκανε, κι είχαν τα σόγια τους έχθρα βαριά, προγονική, κι όταν αυτή πήρε το φαρμάκι, το παλληκάρι ακούστηκε πως έδωσε όρκο να μην παντρευτεί ποτέ, κι έριξε μαύρη πέτρα πίσω του»,* μέχρι το τέλος, *«και τότε καταλάβαμε πώς όλα αυτά τα εξαίσια και ακατάληπτα ήταν σταγόνες από το φαρμάκι που δεν πήρε, μικρά κομμάτια έρωτα που πιάνουν τα παιδιά με ξόβεργες και τά' χω μέσα εδώ να σας τα δείξω, μ' ένα τάλιρο, περάστε κόσμε»,* κάθε δευτερεύουσα πρόταση φαίνεται να απαντάει στο ερώτημα *«Ποια γεγονότα οδήγησαν στην παρούσα κατάσταση»*;[358] Όπου σε αυτό το κείμενο η γνωστή κατάσταση των σαιξπηρικών χαρακτήρων παραλλάσσεται και η αιτιακή σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα γεγονότα της διήγησης και της μεταδιηγήσεις λειτουργεί επεξηγηματικά, ενισχυτικά της αφήγησης και είναι απολύτως απαραίτητη.

Ωστόσο, μεγαλύτερη αφηγηματική μετάληψη, παρουσιάζει το δεύτερο κείμενο, δηλαδή παραβίαση των ορίων ανάμεσα στα αφηγηματικά επίπεδα, που εδώ γίνεται με το πέρασμα από το εξωδιηγητικό επίπεδο απευθείας στο μεταδιηγητικό. Το αποτέλεσμα είναι μια πιο έντονη αίσθηση του παράδοξου και του φανταστικού, η οποία θεωρούμε ότι αποκαθίσταται στο τέλος με το εύρημα της διορθωτικής επέμβασης του γέλιου, όπως μελετήσαμε στο κεφάλαιο 4.4, που ενισχύει την αληθοφάνειά του.

Όπως έχουμε ήδη επισημάνει στην παρουσίαση της αφηγηματικής μετάληψης στο κεφάλαιο 6, τα διανοητικά άλματα είναι για τον Genette χαρακτηριστική τεχνική των μοντέρνων

[358] Genette G., *Σχήματα III,* όπ. παρ., σελ. 307

μυθιστορημάτων. Από τη μελέτη της βιβλιογραφίας προκύπτει ότι επειδή τα διανοητικά άλματα, μαζί με τις ελλείψεις που έχουμε δει, υποβοηθούν την αφηγηματική αρτιότητα σε βραχέα κείμενα, θεωρούνται συχνά χαρακτηριστικό και της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Όσο πιο επιτυχημένα παραβατική είναι η μετάβαση από το ένα αφηγηματικό επίπεδο στο άλλο και όσο πιο σύντομο το κείμενο, τόσο αυξάνεται η αίσθηση του νεοφανούς.

Ακολουθούν οι Πίνακες 4 και 5, όπου έχουν σημειωθεί τα αφηγηματικά επίπεδα, οι μεταξύ τους σχέσεις και οι 4 θεμελιώδεις τύποι του αφηγητή.

**Πίνακας 4 Αφηγηματικά Επίπεδα**

| Τίτλος | εξωδιηγητικό | διηγητικό | μεταδιηγητικό<br>Σχέση με κύρια αφήγηση | Αρ. λέξεων |
|---|---|---|---|---|
| **Οι Δαναΐδες** | * | | | 32 |
| **Ο πειρασμός** | | | | 228 |
| **Τα διόδια** | * | * | | 184 |
| **Tout simplement** | | * | | 272 |
| **Διαστολή του Χρόνου** | * | | | 341 |
| **Ουρανία και Νάξα** | * | | *θεματική/άλλη | 487 |
| **Τα μακριά χέρια** | | * | *θεματική/άλλη | 258 |
| **Vita Brevis** | _ | _ | _ | **4** |
| **(ένα πρωί ξύπνησε…)** | * | | | 201 |
| **(έχουμε εδώ για…)** | | * | *αιτιακή | 322 |
| **Disperato ma non Troppo** | * | | | 214 |
| **Κόντρες** | | * | | 677 |
| **Ξανθιά πατημένη** | | * | | |
| **Φόβος** | | * | * θεματική | 219 |
| | | | | 213 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Password**<br>**Αστείο**<br><br>**Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει** | <br><br><br>* | *<br><br>* | <br><br><br>*αιτιακή | 115<br><br>681<br><br>599 |
| **Σουβενίρ**<br>**Ήλιος με δόντια** | | *<br><br>* | | 78<br><br>414 |
| **Γιούτα**<br><br>**Άντζελο**<br><br>**Δέρμα**<br><br>**Κεφάλια** | * | <br><br>*<br><br>*<br><br>* | *θεματική<br><br><br><br>*θεματική | 236<br><br>289<br><br>108<br><br>113 |
| **Ο κύριος Νίκος Νίκου** | | * | *θεματική | 417 |
| **Η επίσκεψη**<br><br>**Γραμματική** | <br><br>* | * | | 319<br><br>847 |
| **5**<br>**6**<br><br><br>**(ιστορία) σελ. 47-8**<br><br>**(διάλογος) σελ. 200-1** | *<br><br>* | <br><br><br>*<br><br><br>* | | 164<br><br>113<br><br><br>382<br><br>185 |

**Πίνακας 5 - Οι τέσσερις θεμελιώδεις τύποι αφηγητή της αφηγηματικής κατάστασης: Όπου Α) εξωδιηγητικός - ετεροδιηγητικός, όπου Β) εξωδιηγητικός - ομοδιηγητικός, όπου Γ) ενδοδιηγητικός- ετεροδιηγητικός και όπου Δ) ενδοδιηγητικός- ομοδιηγητικός**

| Τίτλος | Α | Β | Γ | Δ |
|---|---|---|---|---|
| Οι Δαναΐδες | * | | | |
| Ο πειρασμός | | | | * |
| Τα διόδια | * | | | |
| Tout simplement | | | | * |
| Διαστολή του Χρόνου | * | | | |
| Ουρανία και Νάξα | | | | |
| Τα μακριά χέρια | * | | | |
| Vita Brevis | * | | | |
| | – | | | |
| (ένα πρωί ξύπνησε…) | * | | | |
| (έχουμε εδώ για…) | | | * | |
| Disperato ma non Troppo | * | | | |
| Κόντρες | | | | * |
| Ξανθιά πατημένη | * | | | |
| Φόβος | * | | | |
| Password | | * | | |
| Αστείο | * | | | |
| Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει | | | * | |
| Σουβενίρ | | * | | |
| Ήλιος με δόντια | | * | | |
| Γιούτα | * | | | |
| Άντζελο | | * | | |
| Δέρμα | | | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Κεφάλια** | | * | | * |
| **Ο κύριος Νίκος Νίκου** | | * | | |
| **Η επίσκεψη**<br><br>**Γραμματική** | * | * | | |
| **5**<br><br>**6**<br><br>**(ιστορία)**<br>**σελ. 47-8**<br>**(διάλογος)**<br>**σελ. 200-1** | | *<br><br>* | * | * |

Ολοκληρώνοντας τη μελέτη των αφηγηματικών επιπέδων και των τύπων της αφηγηματικής κατάστασης, θεωρούμε ότι δεν παρατηρείται κάποια γενική τάση αφηγηματικών μεταλήψεων, τα όρια τηρούνται και είναι ευδιάκριτα στα κείμενα. Όπως ευδιάκριτοι είναι και οι δύο κόσμοι, αυτός μέσα στον οποίο αφηγούνται οι αφηγητές κι εκείνος που είναι το αντικείμενο της αφήγησης.

Ευρύ φάσμα καλύπτουν και οι τέσσερις θεμελιώδεις τύποι του αφηγητή, χωρίς να παρατηρείται κι εδώ γενικευμένη ροπή ή τυποποίηση. Πρόκειται για ευρήματα που θα μπορούσαν να προκύψουν από μια αντίστοιχη μελέτη δειγμάτων διηγήματος ή μυθιστορήματος. Το ενδιαφέρον στοιχείο που σημειώνουμε και πάλι είναι ότι αυτές οι λειτουργίες επιτυγχάνονται το ίδιο άρτια στα πολύ σύντομα όσο και στα μεγαλύτερα κείμενα που συναπαρτίζουν το Παράρτημα Μελέτης.

## 7. 3 Λειτουργίες του αφηγητή

Στο σημείο αυτό θα ελέγξουμε ποιες είναι οι συχνότερες λειτουργίες που φαίνεται να έχει ο αφηγητής στα κείμενα μελέτης, εκτός από την αφηγηματική που είναι προϋπόθεση της αφηγηματικής πράξης. Σκοπός μας είναι να δούμε εάν υπάρχουν κάποιες πλευρές της αφήγησης που φωτίζονται περισσότερο και συνιστούν ένα γενικό παρατηρησιακό δεδομένο στο σύνολο των κειμένων. Η πλήρης παρουσίαση των πέντε λειτουργιών του αφηγητή σημειώνεται στον Πίνακα 6 και στο τέλος του υποκεφαλαίου θα καταγράψουμε τα συμπεράσματά μας.

Ευδιάκριτη οργανωτική λειτουργία του αφηγητή με αναφορά στην εσωτερική δόμηση της αφήγησης με μεταγλωσσικό τρόπο, δηλαδή με ρηματική εκφώνηση μέσω της γλώσσας για τη γλώσσα, εντοπίζουμε μόνο στο *έχουμε εδώ για….* . Επειδή, ωστόσο, πρόκειται για το μόνο κείμενο στο οποίο ο αφηγητής επιτελεί ταυτόχρονα όλες τις λειτουργίες θα τις δούμε ταυτόχρονα. Παρουσιάζει, δηλαδή, έντονη επικοινωνιακή λειτουργία, μέσω της οποίας αναδεικνύεται η σχέση του με την αφήγηση και με τον δυνητικό αναγνώστη. Επίσης, παρουσιάζει, πιστοποιητική λειτουργία, με την οποία δηλώνει τη στενή σχέση του με την ιστορία, αυτός γνωρίζει και θα μας μεταλαμπαδεύσει τη γνώση του. Τέλος, παρουσιάζει και ιδεολογική, εδώ μια κάπως διδακτική τάση, που τονίζεται με τη χρήση επεξηγηματικού και πιστοποιητικού λόγου, με τον οποίο τονίζεται το ρεαλιστικό κίνητρο. Η ιστορία αρχίζει με το «*έχουμε εδώ για σας, κυρίες και κύριοι»* που δηλώνει αμέσως τη διαλεκτική πρόθεσή της. Απευθύνεται σε ένα ευρύ κοινό που μπορεί να είναι το δυνητικό αναγνωστικό, αλλά και το κοινό μιας θεατρικής παράστασης ή μιας παράστασης δρόμου. Συνεχίζει με φράσεις όπως, *«εμείς όμως να πάμε πίσω στην κοπέλα που ήπιε το φαρμάκι μα δεν το' χε πιει, μη διαμαρτύρεστε, εδώ τις φτιάχνουμε τις ιστορίες, εδώ και τις χαλάμε, κι αν μου χαρίσετε λίγο ακόμα την υπομονή σας δε θα χάσετε, γιατί…».* Εδώ υπάρχει συνδυασμός οργανωτικής, επικοινωνιακής, πιστοποιητικής και ιδεολογικής λειτουργίας του αφηγητή, εφόσον σημειώνεται η δυνατότητα της αφήγησης να φτιάχνει και να χαλάει ιστορίες, την οποία ο αφηγητής πιστοποιεί ως αληθινή, ιδεολογική, που στηρίζεται με τη χρήση πιστοποιητικού λόγου και ταυτόχρονα τονίζεται η διάδραση με το δυνητικό κοινό-δέκτη της αφήγησης. Στο ίδιο μοτίβο εκφέρονται και οι παρακάτω φράσεις, *«και μη σας πω αγάπες με τον αυτοκράτορα, […] εδώ κοιτάξτε θαύμα που σας έχω, γιατί τις κοπελιές που χάνονται τις ξαναβρίσκουμε σε ιστορίες διπλανές».* Στο δε τέλος, έχουμε πάλι συνδυασμό όλων των λειτουργιών, πλην της οργανωτικής, *«και τότε καταλάβαμε πως όλα αυτά τα εξαίσια και ακατάληπτα ήταν σταγόνες από το φαρμάκι που δεν πήρε, μικρά κομμάτια έρωτα που πιάνουν τα παιδιά με ξόβεργες και τά' χω μέσα εδώ να σας τα δείξω, μ΄ ένα τάλιρο, περάστε κόσμε».*

Πιο διαφανή οργανωτική λειτουργία του αφηγητή παρατηρούμε στην ιστορία *(Κτερίσματα).* Εδώ ο αφηγητής δεν αναφέρεται στην εσωτερική δόμηση της παρούσας αφήγησης και στη σχέση του με το υπάρχον κείμενο, αλλά στην πρόθεση που είχε κάποια στιγμή να χρησιμοποιήσει τη φράση της ηρωίδας του *« Τύχες είχα, αλλά δεν ήθελα. Αυτό το κρεβάτι τό' χω ποτίσει με δάκρυα»* σε μια μελλοντική του συγγραφική απόπειρα. Γράφει χαρακτηριστικά, *«Δεν χρησιμοποίησες ποτέ αυτή τη φράση της, αφού αν την έβαζες στα χείλη μιας περσόνας,*

*θα ήταν σαν να την διακόρευες μεταθανατίως, έστω και στο χαρτί».* Εδώ όμως βλέπουμε το παράδοξο να καταγράφεται η απόρριψη μιας ιδέας που θα στήριζε μια πιθανή αφήγηση, που αποτελεί ήδη τμήμα της τωρινής αφήγησης. Παράλληλα, στο συγκεκριμένο κείμενο παρατηρείται και πιστοποιητική λειτουργία, με έντονη αυτοαναφορική τάση του αφηγητή ως προς την ηθική του κατάσταση - είδαμε μόλις τους ηθικούς φραγμούς του να σπιλώσει τη μνήμη της νεκρής - και με έντονη θυμική σχέση με όλη την ιστορία, εφόσον είναι μια σειρά αναμνήσεων και συναισθημάτων. Για παράδειγμα, *«Η μοδίστρα που ραβόταν η μητέρα σου κάποιες φορές σε φίλαγε στο στόμα, τα χείλη της γλιστρούσαν από το μάγουλο στα χείλη σου, σε σάλιωνε με το σάλιο της που μύριζε κλεισούρα, […]και πάντα μα πάντα σκουπιζόσουν από τα φιλιά της, […] κάποιες φορές όμως, όταν σ΄ έφερνε στο μη περαιτέρω, τριβόσουν μπροστά της προκλητικά».*

Ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή εντοπίζουμε στα κείμενα *Tout simplement, Ουρανία και Νάξα, Τα μακριά χέρια* και στο *Δέρμα.* Υπάρχει ένας επεξηγηματικός, πιστοποιητικός λόγος, που δηλώνει τα ρεαλιστικά κίνητρα της αφήγησης. Για παράδειγμα, *«Όμως ήταν η σύνοψη του όλου αυτή η λέξη, η ίδια η ουσία της ζωής, η πεμπτουσία του λόγου, γι' αυτό χαλάλι να πεθάνει όποιος την άκουγε, θα' μουνα απ' τους τυχερούς»* στο *Tout simplement.* Ιδεολογική λειτουργία έχουν και στο κείμενο *Ουρανία και Νάξα* οι αναφορές, *«Μονάχα πριν τα είκοσι και μετά τα εξήντα αγαπάει κανείς. Όταν εξαντλούνται δηλαδή τα επιχειρήματα, επιστρατεύεται η αγάπη»* και *«Δεν υπήρξε ποτέ, αλλά προσπαθούσε εναγωνίως να υπάρξει. Τόσοι και τόσοι άλλωστε, που υπάρχουν, είναι καλύτεροι;»* Ομοίως, στο κείμενο *Τα μακριά χέρια* οι φράσεις, *«Σαν τα πυρά των ανέκφραστων επενδυτών που καιροφυλακτούσαν να πληγώσουν εγκάρσια τη Μνήμη, για ν' αποκοπούν οριστικά από τον ομφαλό της»* και *«Και η Ιστορία είναι εμφανώς πλαστή, γιατί κοιμόταν, όντως, πάντοτε κατάχαμα».* Στο *Δέρμα,* εντοπίζουμε τις πιστοποιήσεις που παρέχει ο αφηγητής σε μερικές φράσεις όπως, *«Έχεις πάει στην Αμερική; Όχι. Ωραία είναι; Ναι. […] Το δέρμα του ανθρώπινου σώματος αν απλωνόταν οριζοντίως θα κάλυπτε ένα διπλό κρεβάτι. Το έχεις δει; Πού; Στα περιοδικά. Στα περιοδικά; Όλα υπάρχουν στα περιοδικά».*

Τα υπόλοιπα κείμενα παρουσιάζουν κυρίως πιστοποιητική λειτουργία, όπως έχουμε σημειώσει και στον Πίνακα 6 που ακολουθεί. Η θυμική σχέση των αφηγητών με την ιστορία, που αφορά μαρτυρίες, αναμνήσεις και συναισθήματα αποτελεί την πιο συχνή και στα δείγματα που μελετήσαμε από τις έντυπες και ηλεκτρονικές πηγές μας, χωρίς ωστόσο να αποτελεί προϋπόθεση ή ειδολογικό χαρακτηριστικό. Παράλληλα, είναι σύνηθες και το

φαινόμενο περιορισμού της λειτουργίας του αφηγητή στην κύρια, που είναι η αφηγηματική. Σε αυτή την περίπτωση εντάσσονται τα κείμενα *Οι Δαναΐδες, Τα διόδια, Disperato ma non troppo, Password, Κεφάλια,* 5,6 (*Απ' το ίδιο ποτήρι).* Σε αυτά, η διήγηση είναι καθαρή, με την έννοια που της είχε προσδώσει ο **Hemingway,** και που έχει σχολιάσει ο Genette, όπως έχουμε δει. Δηλαδή χωρίς εκτιμήσεις του αφηγητή, χωρίς την ρηματική έκθεση ψυχολογικών ή ιδεολογικών κινήτρων, αλλά ως την αντικειμενική παράθεση γεγονότων, που στην περίπτωση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας συνδυάζεται με επίπεδους ήρωες, χωρίς αναφορά στο παρελθόν ή στο μέλλον και με σιωπηλή - από την πλευρά του αφηγητή - επίκληση στο δυνητικό αναγνώστη να φανταστεί τι προηγήθηκε ή τι έπεται.

Πάνω σε αυτό θα λέγαμε ότι αυτά τα κείμενα, όπως και αντίστοιχα κείμενα που συναντήσαμε στη βιβλιογραφία, δίνουν την αίσθηση ενός ολοκληρωμένου αφηγήματος, ως περιγραφή μιας σκηνής, ενός επεισοδίου ή μιας κατάστασης, διατηρώντας, ωστόσο, τα όρια μιας λογικής χρονολογικής και αιτιακής ακολουθίας. Δεν ολισθαίνουν προς μια ροή συνειρμικού λόγου, ή μια ακανόνιστη διαδοχή σύντομων φράσεων. Αντίθετα, είναι ιστορίες που θα μπορούσαν να είναι πολύ μεγαλύτερες. Βεβαίως, σε κάποιο βαθμό, το ίδιο ισχύει και για τα υπόλοιπα κείμενα, όπως έχουμε επισημάνει ήδη. Αλλά σε αυτά τα 7 κείμενα σημειώνουμε το συνδυασμό της καθαρής, ολοκληρωμένης αφήγησης σε ιδιαίτερα μικρή έκταση, καθώς πρόκειται για την πλειοψηφία των μικρότερων από το σύνολο των κειμένων. Ιεραρχώντας τα με βάση την καταμέτρηση των λέξεών τους είναι: *Οι Δαναΐδες (32), Κεφάλια(113), 6(113), Password(115), 5 (164) Τα διόδια (184), Disperato ma non troppo (214).*

Στον Πίνακα 6 που ακολουθεί, δίνεται η συνολική εικόνα των λειτουργιών που επιτελούν οι αφηγητές των κειμένων μελέτης.

## Πίνακας 6 - Οι πέντε λειτουργίες του αφηγητή

| Τίτλος | Αφηγημα-τική | Οργανω-τική | Επικοινω-νιακή | Πιστοποι-ητική | Ιδεολο-γική |
|---|---|---|---|---|---|
| **Οι Δαναΐδες** | * | | | | |
| **Ο πειρασμός** | * | | | * | |
| **Τα διόδια** | * | | | | |
| **Tout simplement** | * | | | * | * |
| **Διαστολή του Χρόνου** | * | | | * | |
| **Ουρανία και Νάξα** | * | | | | * |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Τα μακριά χέρια<br>Vita Brevis | *<br>_ | | | * | *<br>- |
| (ένα πρωί ξύπνησε…)<br>(έχουμε εδώ για…)<br><br>Disperato ma non Troppo<br><br>Κόντρες | *<br>*<br><br>*<br><br>* | * | * | *<br>*<br><br><br><br>* | *<br><br><br><br> |
| Ξανθιά πατημένη<br>Φόβος | *<br>* | | | *<br>* | |
| Password<br><br>Αστείο<br><br>Ο Σαράντος Ζουργός δεν μπορεί να το εξηγήσει | *<br><br>*<br><br>* | | | <br><br>*<br><br>* | |
| Σουβενίρ<br>Ήλιος με δόντια | *<br>* | | | *<br>* | |
| Γιούτα<br>Άντζελο<br>Δέρμα<br>Κεφάλια | *<br>*<br>*<br>* | | | *<br>*<br>* | *<br><br><br> |
| Ο κύριος Νίκος Νίκου | * | | | * | |
| Η επίσκεψη<br><br>Γραμματική | *<br><br>* | | | *<br><br>* | |
| 5<br>6<br><br>(ιστορία)<br>σελ. 47-8<br><br>(διάλογος)<br>σελ. 200-1 | *<br>*<br><br>*<br><br>* | * | | *<br><br>* | |

Όπως είδαμε παραπάνω, αλλά όπως προκύπτει και από τη συνολική εικόνα των κειμένων που δίνεται στον Πίνακα 6, παρατηρούμε μια γενικευμένη τάση περιορισμού του αφηγητή στην κύρια λειτουργία του, την αφηγηματική, και στην πιστοποιητική, όπου αναπτύσσει θυμική σχέση με την ιστορία. Θεωρούμε, ότι παρόλο που αυτές οι δύο τάσεις είναι αντιθετικές, το εύρημα δύο αντίρροπων αφηγηματικών λειτουργιών σε ένα τόσο μικρό δείγμα από τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία είναι σημαντικό ως προς το ότι ακριβώς αυτή η αντίφαση συναντάται και σε μεγαλύτερο εύρος σε όλο τα φάσμα της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Το νεοφανές σε αυτή την περίπτωση δεν προκύπτει από αποκλεισμούς, αλλά από τη συνύπαρξη παράλληλων, ή/και αντιφατικών τάσεων, το οποίο αποκτά ιδιαίτερη σημασία επειδή παρατηρείται σε κείμενα μικρής ή υπερμικρής έκτασης, που θα περίμενε κανείς μία γενικευμένη, τυποποιημένη μορφή, όπως δηλαδή, διατείνονται οι επικριτές της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Ωστόσο, από την παραπάνω μελέτη των κειμένων δεν προκύπτει κάποιο τέτοιο μονοσήμαντο συμπέρασμα, όπως θα φανεί και στο επόμενο κεφάλαιο που παρατίθενται τα συμπεράσματά μας από το σύνολο της παρούσας εργασίας.

## 7.4 Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό ελέγξαμε κατά πόσο η αφηγηματική λειτουργία της φωνής παρουσιάζει αποκλίσεις ή διάρρηξη της συνηθισμένης αφηγηματικής δομής χρησιμοποιώντας τα μεθοδολογικά εργαλεία του Genette γι' αυτή την κατηγορία. Ως προς τον χρόνο της αφήγησης, τα αφηγηματικά επίπεδα και τους τέσσερις θεμελιώδεις τύπους του αφηγητή δεν παρατηρήσαμε κάποια κοινή τάση που να αξιώνει κανονιστικό χαρακτήρα. Τα κείμενα χρησιμοποιούν διάφορες αφηγηματικές τεχνικές και δε θεωρούμε ότι παρουσιάζουν κοινά εγγενή χαρακτηριστικά. Στην περίπτωση της λειτουργίας του αφηγητή θεωρούμε ότι φωτίζεται είτε μόνο η αφηγηματική που είναι η κύρια λειτουργία, είτε η πιστοποιητική, με τις υπόλοιπες (ιδεολογική και οργανωτική) να είναι αρκετά περιορισμένες. Σε αυτή τη διαπίστωση καταλήξαμε μελετώντας κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας και πάρα πολλά δείγματα αγγλόφωνων και ισπανόφωνων δειγμάτων από την διεθνή βιβλιογραφία, οπότε θεωρούμε ότι τα κείμενά μας μπορούν να συγκαταλεχθούν ανάμεσά τους. Τέλος, τονίζουμε ότι παρόλο που πρόκειται για ένα ελάχιστο δείγμα κειμένων, αναλογικά με όσα έχουμε μελετήσει, είναι ενδεικτικό ότι ακόμα και σε ένα τόσο μικρό αριθμό κειμένων, εντοπίζεται μεγάλη ποικιλία αφηγηματικών τρόπων και άρτιος συνδυασμός ελλειπτικού λόγου, χωρίς να υπάρχει καμία ένδειξη τυποποίησης.

# 8. Συμπεράσματα Μελέτης

Το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας ήταν το νέο λογοτεχνικό είδος που στη διεθνή βιβλιογραφία εμφανίζεται κυρίως με τα ονόματα microfiction, flash fiction, minificción, αλλά και με δεκάδες άλλα, που διαφέρουν από χώρα σε χώρα και που συνιστούν το πρώτο δύσβατο πλέγμα γύρω από τη φύση και τον ορισμό του. Τεκμηριώσαμε την επιλογή μας ως προς τον όρο *σύγχρονη μικρομυθοπλασία* και παρουσιάσαμε την κεντρική μας θέση ότι στην εξερεύνησή του διαπλέκονται η αφηγηματική, λογοτεχνική και κοινωνιολογική κριτική, εφόσον τα κύρια συστατικά του είναι η αφηγηματική μυθοπλασία και ο ελλειπτικός λόγος, η ορθοέπεια και η αφηγηματική οικονομία.

Πρώτος στόχος μας ήταν να δούμε ποιες ερμηνευτικές τάσεις έχει προκαλέσει, ποιες αντιθετικές κριτικές και ποια νέα επιστημονικά ερωτήματα διατυπώνονται περί αυτού. Διαπιστώσαμε ότι ελλείψει μιας κοινώς αποδεκτής τυπολογίας και μεθοδολογίας, μέχρι στιγμής, υπάρχουν κάποιοι χρήσιμοι ταξινομητικοί οδηγοί, τυπολογικοί προσανατολισμοί και αφηγηματολογικά δάνεια, που μπορούν να συνεισφέρουν σε μια πρώτη εξερεύνηση της περίπλοκης φύσης του, τα οποία παρουσιάσαμε και χρησιμοποιήσαμε προκειμένου να ελέγξουμε και τα ελληνικά κείμενα του Παραρτήματος. Εφόσον πρόκειται για νέο είδος λόγου, δεύτερος στόχος μας ήταν να μελετήσουμε επίσης τη φύση της αλλαγής στην σκέψη που του προσδίδει το χαρακτηρισμό του διεθνούς φαινομένου και να μελετήσουμε τις διαστάσεις του, εφόσον θεωρήσαμε ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία αποτελεί δίκτυο και μέσο δικτύωσης σε διαφορετικά επίπεδα, επιστημονικά και κοινωνικά. Στο πλαίσιο αυτής της θέσης παρουσιάσαμε κριτικά τη διεθνή επιστημονική δραστηριότητα που εστιάζει στην εξέτασή του, αλλά και την κοινωνική υπόστασή του. Αναλύσαμε τις αναγωγές του στο κίνημα του Ρομαντισμού και του Μινιμαλισμού, αναφέραμε την τοποθέτησή του κάτω από το πρίσμα του μεταμοντερνισμού και καταλήξαμε ότι πράγματι σημειώνεται μια αλλαγή σκέψης και ότι η σύγχρονη μικρομυθοπλασία αποτελεί ένα από τα πεδία εκδήλωσης των αλλαγών αυτών.

Υποστηρίξαμε ότι, επειδή πρόκειται για ένα νέο, αναδυόμενο, υβριδικό είδος, που κινείται στα όρια άλλων ταξινομημένων ειδών, μια ιστορική, συγκριτική προσέγγιση με την παραβολή, το επίγραμμα, το χαϊκού, το μύθο, το παραμύθι και το διήγημα θα φώτιζε περισσότερο την περίπλοκη φύση του. Από αυτή την προσέγγιση, προέκυψε ότι δανείζεται επιλεκτικά στοιχεία κυρίως από τα παραπάνω είδη κι ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του είναι η τάση για επιλεκτικές σχέσεις που συνάπτει κυρίως με αυτά.

Στη συνέχεια, είδαμε τους συγγραφείς που αναφέρονται ως κύριοι πρόδρομοι του είδους, παρουσιάσαμε ένα διεθνές πανόραμα των γεωγραφικών πυρήνων με τη μεγαλύτερη δραστηριότητα σήμερα, διαπιστώσαμε την ποικιλομορφία, την πολυσημία και την ποικιλία των ονομάτων του κι εστιάσαμε στην Ελλάδα και στα κείμενα που ανθολογήσαμε προκειμένου να επιτευχθεί ο τρίτος και σημαντικότερος στόχος μας, που ήταν η ανίχνευση ελληνικών φωνών που παρουσιάζουν ποιοτικά χαρακτηριστικά της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Από τη μελέτη μας αυτή, προέκυψε ότι τα 30 κείμενα που μελετήσαμε, δεν παρουσιάζουν κοινά ποιοτικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι δε διαπιστώσαμε κοινή τάση ως προς αυτά, αυτό αποτελεί θετικό εύρημα διότι σηματοδοτεί τη διατήρηση του προσωπικού ύφους, όπως λειτουργούν όλοι οι εκπρόσωποι της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας. Οπότε, έτσι τεκμηριώνεται και η άποψή μας ότι, αφενός εντοπίζονται στοιχεία του νέου αυτού είδους και στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία, αφετέρου ότι γενικά, σε διεθνές επίπεδο, δεν πρόκειται για στείρα τυποποίηση, αλλά για μια εκφραστική δεξιοτεχνία λογοτεχνικής γραφής που στοχεύει στην ορθοέπεια και τη συντομία, την ακρίβεια και την πεμπτουσία του νοήματος.

Στη συνέχεια, παρουσιάσαμε μία σύντομη αναδρομή στην αφηγηματολογία και διαπιστώσαμε ότι στον κατεξοχήν θεωρητικά εμπλεκόμενο επιστημονικό κλάδο έχουν σημειωθεί σημαντικές αλλαγές που αποδείξαμε ότι έχουν επηρεάσει γενικότερα την στροφή προς την αφήγηση και την αντιμετώπιση των σύγχρονων κειμένων ως κάτι παραπάνω από αποκομμένες ρηματικές κατασκευές. Στο σημείο που η μετα-κλασική αφηγηματολογία συναντά τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία το κείμενο αποτελεί έναν ολοκληρωμένο μικρό-κοσμο, ένα αυτόνομο σύμπαν. Το γεγονός αυτό πλειοδοτεί σε διάφορες επιστημονικές αναζητήσεις που σημειώσαμε κατά τη διάρκεια του παρόντος εγχειρήματος, όπως αυτή στο Πανεπιστήμιο του Potsdam και την πρόταση σύστασης της Νανοφιλολογίας, που τεκμηριώνουν και την προσωπική μας άποψη, ότι το νέο αυτό είδος συνιστά και προκαλεί αλλαγή και ότι είναι πράγματι δύσκολο να ελεγχθεί σε όλο του το φάσμα μονοσήμαντα, ή με παραδοσιακές μεθοδολογίες, καθώς ανακύπτουν ερωτήματα τύπου, *πώς μπορεί να χωράει ένας ολόκληρος κόσμος σε μία φράση*.

Ωστόσο, ελλείψει κοινά αποδεκτών τυπολογιών και μεθοδολογικών εργαλείων, επιχειρήσαμε να αναλύσουμε τα κείμενα του Παραρτήματος με την αφηγηματική κατηγορία της φωνής του G.Genette, τεκμηριώνοντας την άποψή μας ότι, παρά το γεγονός ότι το θεωρητικό του σχήμα ανήκει στην κλασική αφηγηματολογία, πρόκειται για μια ανοιχτή ποιητική, από την οποία επιλέξαμε κάποια εργαλεία για τον έλεγχο των ελληνικών κειμένων. Ολοκληρώνοντας έτσι τον τρίτο και απώτερο στόχο μας, διαπιστώσαμε ότι κι εδώ δεν εντοπίζεται κοινή τάση διάρρηξης

της συνηθισμένης αφηγηματικής δομής. Αυτό που αποτελεί σημαντικό εύρημα για μας είναι ότι το ίδιο διατείνονται και κριτικοί στη διεθνή βιβλιογραφία, τουλάχιστον για τα κείμενα που έχουν περίπου την ίδια έκταση με τα ελληνικά, είναι, δηλαδή στην κατηγορία της micro και flash fiction. Διότι, όπως διευκρινίσαμε από την αρχή τα ελάχιστα κείμενα της μίας σειράς ή των ελάχιστων λέξεων, όπως και το Vita Brevis, δεν μπορούν να ελεγχθούν με τα μεθοδολογικά εργαλεία που επιλέξαμε για τα υπόλοιπα.

Γενικά, επομένως, δεν υπάρχουν ενδείξεις για κοινές τάσεις και για τυποποίηση. Το μόνο που θα μπορούσαμε να πούμε και για τα ελληνικά κείμενα είναι ότι διακρίνονται για τη συντομία (ως προς το μέγεθος της κατασκευής, την ανάπτυξη), τη συνεκτικότητα (ως προς τις σχέσεις των αφηγηματικών λειτουργιών, τη σύνθεση) και τη συμπύκνωσή τους (ως προς το νόημα και την οργάνωση της πληροφορίας).

Επάνω σε αυτή τη διαπίστωση, θα προσθέταμε ότι όταν, για παράδειγμα, τη δεκαετία του 60' το nouveau roman, σήμανε τη ρήξη με τις μυθιστορηματικές κυρίως συμβάσεις και καλλιέργησε την απόρριψη των αρχαϊκών μύθων του βάθους και την ψυχολογική σύλληψη του χαρακτήρα, ή την καταβύθιση σε μια ανώνυμη ουσία, σε ένα μάγμα χωρίς όνομα και χωρίς περίγραμμα, ο μυθοπλαστικός λόγος χειραφετήθηκε από τις παραδοσιακές συμβάσεις και ανανεώθηκε η λογοτεχνία, ακολουθώντας τα αμέτρητα μονοπάτια που ανοίγονταν με αυτό τον τρόπο, όλα, όμως, φυγόκεντρα της παράδοσης. Στην περίπτωση της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας, παρόλο που ακόμα τίποτε δε θεωρείται δεδομένο, παρατηρείται μία κεντρομόλος τάση προς έναν αφηγηματικό πυρήνα όπου συνυπάρχουν παράδοση και πειραματισμός, καθαρή διήγηση με (φαινομενικά) καθαρή μίμηση, παραβατικές αφηγηματικές μεταλήψεις με ξεκάθαρα όρια των αφηγηματικών επιπέδων.

Ως γενικό συμπέρασμα, θα λέγαμε ότι το νεοφανές του ζητήματος που εξετάσαμε έγκειται στον επιτυχημένο συνδυασμό αφηγηματικής αρτιότητας και συντομίας. Επίσης, έγκειται στη συνύπαρξη παράλληλων ή/και αντιθετικών τάσεων στο ίδιο είδος και στην ευρεία εξάπλωσή του. Η τελευταία, οφείλεται στην ιδιότητά του να δικτυώνει και να αποτελεί μέσο δικτύωσης ταυτόχρονα, εφόσον η επιστημονική ενασχόληση με το είδος οδηγεί στη διοργάνωση διεθνών συνεδρίων, το αναγνωστικό κοινό ενημερώνεται και κρατάει επαφή με το είδος διαδικτυακά κι εξαπλώνεται σε παγκόσμια κλίμα και η αναπαραγωγή του είδους κλιμακώνεται και μεταλλάσσεται με πρωτοφανή ταχύτητα ταυτόχρονα στην έντυπη και ηλεκτρονική μορφή. Τέλος, είναι πρωτοφανής η κοινή τάση, σε διεθνές επίπεδο, σύστασης επιλεκτικών σχέσεων με άλλα ταξινομημένα είδη και η διατήρηση ενός υβριδικού χαρακτήρα που ευθύνεται για την περίπλοκη και αινιγματική φύση του. Για τη σύγχρονη μικρομυθοπλασία το όριο της

διήγησης και η υπέρβασή του δεν αποτελεί γλωσσικό γεγονός με ειδολογικές επενέργειες, αλλά λογοτεχνικό γεγονός που πλειοδοτεί στην έννοια της λογοτεχνίας ως ανοιχτή και μεταβλητή.

Επομένως, το νέο αυτό είδος λόγου, που αναδύεται στην ψηφιακή εποχή της πληροφορίας, της πολυφωνίας, της μαρτυρίας έναντι της θεωρίας, της χωρο-χρονικής αποσύνδεσης, της εικονικής πραγματικότητας και της κοινωνικής δικτύωσης, μπορεί, όπως είδαμε από την άνθηση και των προγραμμάτων δημιουργικής γραφής, να εκφράζει ταυτόχρονα συλλογική αναζήτηση νέων μύθων και προσωπική αναζήτηση, ως επιθυμία επικοινωνίας, νοσταλγία, μελαγχολία ή αποξένωση. Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για ένα αστραπιαίο άνοιγμα και κλείσιμο και μια ματιά σε έναν λεπτεπίλεπτο κόσμο που μπορεί να χωράει στο μάτι, σε μια φράση, σε μια σελίδα, γεγονός που θεωρούμε ότι συνδυαστικά με τη μαζική εξάπλωση του φαινομένου, μπορεί πράγματι να συνιστά μια σημαντική αλλαγή εκφραστικού λόγου και σκέψης. Θα λέγαμε, ότι η εντύπωση, το μόνο φαινομενικά αποσπασματικό, το ολοκληρωμένο στιγμιότυπο, η αλληγορία, η έκπληξη, η αγωνία, η ανατροπή, το ακαριαίο, η περιπλοκή, το άπιαστο, η ένταση, το αινιγματικό, ο απόηχος, η συντομία, η γλωσσική ακρίβεια, η αναζήτηση της πεμπτουσίας του νοήματος, αποτελούν μερικά μόνο από τα πολλά στοιχεία του που καταγράφει και η διεθνής κριτική κι εντοπίσαμε κι εμείς στο ελάχιστο δείγμα των ελληνικών κειμένων.

Στον πυρήνα αυτής της πολυπλοκότητας θεωρούμε ότι συστρέφεται ένα εννοιολογικό τρίπτυχο: **κίνηση, λόγος, παιχνίδι.** Έννοιες με ρίζες στα προστάγματα της νεωτερικότητας, στις φιλοσοφικές αναζητήσεις του μεταμοντερνισμού, στην αποσύνδεση του χωροχρόνου και της επανασύνδεσής του στην εικονική πραγματικότητα της ψηφιακής εποχής μας, που στην εκφώνηση της λογοτεχνικής γραφής της σύγχρονης μικρομυθοπλασίας αποκτούν νέες προοπτικές, καθώς προκύπτουν γοητευτικά δείγματα γραφής που στοχεύουν μεθοδικά είτε μεμονωμένα στην **εμβάθυνση,** τη **σαφήνεια,** ή την **ψυχαγωγία**, είτε συνδυαστικά.

Τα ερωτήματα που μένουν ανοιχτά από όλα τα παραπάνω, είναι πολλά και ποικίλα. Εκτός από τον ορισμό της φύσης του και κάποιο κοινά αποδεκτό όνομα, τα ταξινομητικά κριτήρια, τυπολογίες και μεθοδολογικά ζητήματα, ανακύπτουν πρόσθετα ερωτήματα προς περαιτέρω διερεύνηση: ποιες νέες διεπιστημονικές θεωρίες θα μπορούσαν να αναπτυχθούν ώστε να καταστεί δυνατή η διεξοδική έρευνα, ανάδειξη και οριοθέτησή του, εφόσον πρόκειται για έναν

συμπυκνωμένο, αποσταγματικό λόγο διαρκώς μεταλλασσόμενο και με διαφορετική μορφή που αναπτύσσεται ταυτόχρονα στην έντυπη και ηλεκτρονική λογοτεχνία, δυσχεραίνοντας επιπλέον την εξερεύνησή του. Παράλληλα, κατά πόσο θα μπορούσε η μετα-κλασική αφηγηματολογία και η στροφή από το *κείμενο-παιχνίδι* του μοντερνισμού στο *κείμενο-κόσμος* της νέας χιλιετίας να συλλάβει το *πνεύμα* αυτού του νέου είδους λόγου που έχει πάρει διαστάσεις διεθνούς φαινομένου με ένα τόσο σύνθετο διανοητικό υπόβαθρο.

# *ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ*

**ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ**


Γονατάς, Ε.Χ., *Η κρύπτη,* Εκδόσεις ΣΤΙΓΜΗ, Αθήνα 2006.

Δαγδελένης Σταμάτης Ε., *Μικρή μυθολογία,* Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα 2000.

Ζατέλη Ζυράννα, *Περσινή αρραβωνιαστικιά*, έκδ. 19η, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 1996.

Καλοκύρης Δημήτρης, *Ποικίλη Ιστορία,* έκδ. 3η, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα 2010.

Καλοκύρης Δημήτρης, *Το μουσείο των αριθμών*, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα 2001.

Κυριακίδης Αχιλλέας, *Μουσική*, Εκδόσεις ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα 1995.

Κυριακίδης Αχιλλέας, *Ο καθρέφτης του τυφλού*, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2005.

Κυριακίδης Αχιλλέας, *Διεστραμμένες ιστορίες*, Εκδόσεις ΥΨΙΛΟΝ, Αθήνα 1988.

Νικολαϊδου Σοφία, *Ξανθιά Πατημένη*, έκδ. 3η, Εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα 1997.

Παλαβός Γιάννης, *Αστείο*, Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα 2012.

Πέγκα ‘Ελενα, *Σφιχτές ζώνες και άλλα δέρματα*, Εκδόσεις ΑΓΡΑ, Αθήνα 2011.

Σωτηροπούλου Έρση, *Ο βασιλιάς του φλίπερ*, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 1998.

Τσολακούδη Μαρία, *Γραμματική*, Εκδόσεις ΤΟΠΟΣ, Αθήνα 2009.

Φάϊς Μισέλ, *Κτερίσματα*, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2012.

Φάϊς Μισέλ, *Απ’ το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες*, Εκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, Αθήνα 2000.

Χειμωνάς Γιώργος, *Πεισίστρατος*, Εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα 2006.

**ΠΟΙΗΣΗ**

Καλοκύρης Δημήτρης, *Η Αργοναυτική Εκστρατεία - Και έντεκα τελεσίγραφα εικονίσματα, 1966-1996,* Εκδόσεις Κέδρος, 1996.

Κοντός Γιάννης, *Τα οστά,* γ' έκδοση, Εκδόσεις ΚΕΔΡΟΣ, Αθήνα 1982.

**ΞΕΝΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ**

Καουαμπάτα Γιασουνάρι, *Ιστορίες της παλάμης*, μτφ. Παν. Ευαγγελίδης, έκδ. 3η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2007.

Κάρβερ Ρέϊμοντ, *Αρχάριοι*, μτφ. Γιάννης Τζώρτζης, έκδ. 2η, Εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα 2010.

Κάφκα Φραντς, *Αφορισμοί*, μτφ. Γ. Βαμβαλής, Εκδόσεις ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ, Αθήνα 1973.

Μούζιλ Ρόμπερτ, *Το Μαγεμένο Σπίτι, Η Γκρίτζα,* μτφ. Αλεξ. Ίσαρης, εκδ. 2η αναθεωρημένη, Εκδόσεις ΗΡΙΔΑΝΟΣ, χ.χ.

Παλαιολόγος Κωνσταντίνος (επιμ.), *Mini71cuentos, Ανθολογία ισπανόφωνου μικροδιηγήματος,* δίγλωσση έκδοση, Εκδόσεις Μιχάλη Σιδέρη, Αθήνα 2102.

Λασκό Ζιλμπέρ, *Η Κοκκινοσκουφίτσα, παντού*, μτφ. Αχ. Κυριακίδης, Εκδόσεις Opera, Αθήνα 2011.

Bashō Matsuo, Issa Kobayashi, *Ο κόσμος της πάχνης,* μτφ. Διονύσης Καψάλης, Εκδόσεις Άγρα, 2008.

**ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ ΑΝΘΟΛΟΓΙΕΣ**

Howe Irving, Howe Ileana (eds.), *Short stories. An anthology of the shortest stories,* New York: Bantam Books, New York, 1983.

Shapard Robert, James Thomas,(eds.), *Sudden fiction, American Short-Short Stories,* Salt Lake City: Gibbs-Smith Publisher, 1986.

Stern Jerome (ed.), *Micro Fiction: An anthology of really short stories,* New York: W. W. Norton & Company, New York, 1996.

Thomas James & Shapard Robert*, Flash Fiction Forward - 80 very short stories*, 1st ed., W.W. Norton & Company, New York – London, 2006.

Thomas James & Shapard Robert, *New Sudden Fiction, Short-short stories from America and beyond*, 1st ed., W.W. Norton & Company, New York – London, 2007.

**ΘΕΩΡΙΑ, ΜΕΘΟΔΟΣ, ΚΡΙΤΙΚΗ**

Beardsley, M.C., *Ιστορία Αισθητικών Θεωριών*, μτφ. Δ.Κούρτοβικ, Π. Χριστοδουλίδης, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1989.

Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G., *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, τ. Β, Εκδόσεις ΣΟΚΟΛΗ, Αθήνα 1992.

Benoit-Dusausoy A. & Fontaine G., *Ευρωπαϊκά Γράμματα, Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, τ. Γ, Εκδόσεις ΣΟΚΟΛΗ, Αθήνα 1992.

Bourdieu Pierre, *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης,* μτφ. Καψαμπέλη Κική, έκδ. 8η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2008.

Cohn Dorrit, *Διαφανή πρόσωπα*, *αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία,* μτφ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Εκδόσεις ΠΑΠΑΖΗΣΗ, Αθήνα 2001.

Eagleton Terry, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, θεώρηση μτφ. Δημ. Τζιόβας, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

Easterling P.E.– Knox B.B.W., *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής γραμματείας,* μτφ. Κ. Κονομή, Χ. Γρίμπα, Μ. Κονομή, 5η έκδοση, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα *2000.*

Grant Damian, *Ρεαλισμός,* μτφ. Ι. Ράλλη- Κ. Χατζηδήμου, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 2003.

Genette G., *Σχήματα ΙΙΙ – Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφ. Λυκούδης Μπάμπης, επ. Καψωμένος Ερατοσθένης, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2007.

Genette G., Marin L., Mathieu-Colas M., *Τα όρια της διήγησης*, μτφ. ‘Ελενα Θεοδωροπούλου, Εκδόσεις ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΑ, Αθήνα 2010.

Hall John, *Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφ. Μαρία Τσαούση, Εκδόσεις GUTENBERG, Αθήνα 1990.

Husserl Edmund, *Φαινομενολογία, Το άρθρο για την εγκυκλοπαίδεια Britannica, Μαζί με την ημιτελή εκδοχή, Τα Marginalia και μια επιστολή του M. Heidegger,* μτφ. Θεοδώρου Πάνος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2005.

Kenny Anthony (επιμ.), *Ιστορία της Δυτικής Φιλοσοφίας,* μτφ. Ρισσάκη Δέσποινα, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2005.

Salmon Christian, *Storytelling, Η μηχανή που κατασκευάζει ιστορίες και χειραγωγεί τα πνεύματα*, μτφ. Καυκιάς Γιάννης, Εκδόσεις ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΝ, Αθήνα 2008.

Selden Raman (επιμ.), *Από τον φορμαλισμό στον μεταδομισμό*, *Ιστορία της Θεωρίας της Λογοτεχνίας/8*, *The Cambridge History of Literary Criticism,* θεώρηση μτφ. Πεχλιβάνος Μ.-Χρυσανθόπουλος Μ., 2η ανατύπωση, Εκδόσεις ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), Θεσσαλονίκη 2008.

Stam Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου,* μτφ. Κ. Κακλαμάνη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2004.

Stanzel Franz K., *Η Θεωρία της αφήγησης*, μτφ. Κυρ. Χρυσομάλλη-Henrich, έκδ. 1η, Εκδόσεις University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1999.

Taylor A. E., *Πλάτων, Ο άνθρωπος και το έργο του,* μτφ. Ιορδάνης Αρζόγλου, γ’ ανατύπωση, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003.

Valéry Paul, *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη, Η καθαρή ποίηση*, μτφ. Χρ. Λιοντάκης, Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 1980.

Vernant Jean-Pierre, *Το σύμπαν, οι Θεοί, οι Άνθρωποι, Ελληνικές ιστορίες για τη δημιουργία του κόσμου*, μτφ. Τιτίκα Δημητρούλια, έκδ. 9η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2009.

Αγγελοπούλου Άννα, Ελληνικά Παραμύθια, τ. Α’, *Οι παραμυθοκόρες,* γ’ Έκδοση, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 2008.

Βαγενάς Νάσος, *Μεταμοντερνισμός και Λογοτεχνία*, έκδ. 2η επηυξημένη, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2012.

Βαλλιάνος Π., *Φιλοσοφία στην Ευρώπη,* τ. Γ', *Νεότερα και σύγχρονα φιλοσοφικά ρεύματα (19ος-20ος αι.),* Εκδόσεις ΕΑΠ, Πάτρα 2000.

Βέλτσος Γιώργος (επιμ), *Η Διαμάχη, Κείμενα για την νεοτερικότητα,* έκδ. γ', Εκδόσεις ΠΛΕΘΡΟΝ, Αθήνα 2000.

Γεωργοπούλου Παναγιώτα, *Η στροφή της κοινωνικής σκέψης στις επιστήμες της πολυπλοκότητας,* Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα 2010.

Κακαβούλια Μαρία, *Μελέτες για τον αφηγηματικό λόγο*, Εκδόσεις ΨΥΧΟΓΙΟΣ, Αθήνα 2003.

Καψωμένος Ερατοσθένης, *Αφηγηματολογία*, έκδ. 8η, Εκδόσεις ΠΑΤΑΚΗ, Αθήνα 2011.

Κυριακίδης Αχιλλέας, *Μικρή περιοχή*, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2007.

Λεοντίδου Λίλα, *Αγεωγράφητος Χώρα*, Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2002.

_____ *Μετά την αισθητική*, έκδ. β΄, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003.

Τζούμα Άννα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία*, Εκδόσεις ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ, Αθήνα 1997.

**ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΑ**

Ette Ottmar, *Literature on the Move,* transl. Katharina Vester, Amsterdam-New York: Rodopi, Amsterdam –New York, 2003.

Fludernik Monika, *An Introduction to Narratology*, New York: Routledge, 2009.

Guimarães, José Flávio Nogueira, *The Short-Short Story: A new literary genre,* Houston: Strategic Book Publishing and Rights (SBPRA), 2012.

Herman David (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative,* New York: Cambridge University Press, 2007.

Hoesterey Ingeborg, *Pastiche, Cultural memory in Art, Film, Literature*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

Hutcheon Linda, *Modes and forms of narrative narcissism: introduction of a typology,* στο Onega S., Landa J., (edit), *Narratology: An introduction,* New York: Pearson Education Inc, 1999.

Kakavoulia Maria, *Melpo Axioti's, Would you like to dance, Maria?,* στο Alexiou M. - Lambropoulos V., (ed.), *The Text and it's Margins, Post-Structuralist Approaches to twentieth-century Greek Literature,* New York: Pella Publishing Company, Inc, 1985.

Matthews Brander, *The philosophy of the short –story,* New York: Longmans, Green and Co., 1917.

Mose Gitte, *Danish Short Shorts in the 1990s and the Jena- Romantic Fragments,* στο Winther Per, Lothe Jakob, Skei Hans H. (eds), *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

Ryan Marie-Laure, *Narrative as virtual reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media,* Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*, 2nd edit., New York: Routledge, 2002.

Rourke Lee, *A brief history of fables: from Aesop to flash fiction*, London: Hesperus Press, 2011.

Stewart Suzan, *On Longing, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham & London: Duke University Press, 1993.

Toolan Michael J., *Narrative, a critical linguistic introduction*, New York: Routledge, 1997.

Zavala Lauro, *La minificción bajo el microscopio,* Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 2006.

**ΛΕΞΙΚΑ**

Παρίσης Ι. & Παρίσης Ν., *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων,* ΟΕΔΒ, έκδ. Δ', 2003.

Gillepsie Michael (ed.), *Contemporary guide to literary terms,* Boston: Houghton Mifflin Company, 2004.

**ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΑΡΘΡΑ**

**Αφιερώματα περιοδικών**

- Για το Αμερικανικό Μπονζάϊ,
    - ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ, τόμος ΙΒ, τεύχος 50, Ιούνιος 2011, Αθήνα
- Για το Ελληνικό Μπονζάϊ
    - ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ, τόμος ΙΒ, τεύχος 51, Δεκέμβριος 2011, Αθήνα
    - ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ, τόμος ΙΒ, τεύχος 52, Ιούνιος 2012, Αθήνα
- Για τον Δημήτρη Καλοκύρη
    - Πόρφυρας, τεύχος 109, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2003, Κέρκυρα
- Για την Ζυράννα Ζατέλη
    - Οδός Πανός, τεύχος 150, Οκτώβριος –Δεκέμβριος, 2010

**Άρθρα**

**Ελληνικά**

Κατσουλάρης Κώστας, *Περί δημιουργικής γραφής και άλλων δαιμονίων, 2011,* διαθέσιμο στο http://www.bookpress.gr/stiles/sintaktikon/creative-writing-and-other-demons/ 3/4/13

Κεφάλα Ελένη, *Ο Αργεντινός πεζογράφος Ρικάρδο Πίγλια*, Πλανόδιον, τ. ΙΑ΄, αρ. 47, Αθήνα, Δεκέμβριος 2007.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, *Η σύγχρονη ελληνική πεζογραφία στο παγκόσμιο χωριό,* διαθέσιμο στο http://spoudasterion.pblogs.gr/2009/12/554948.html 29/6/13

**Ξενόγλωσσα**

Barthes Roland, S/Z, transl. Miller Richard, New York: Blackwell Publishing, New York 2002, διαθέσιμο στο http://vogmae.net.au/intmedia/pubs/BarthesExtract.pdf 3/7/13

Barthes Roland, *La mort de l'Auteur*, Le bruissement de la langue, Seuil, Paris 1984.

Cadavid Álvaro, *El díscolo, licencioso, tránsfuga e imprevisible relato mínimo de Monterroso*, Quimera, n.º 211-212, 2002.

Gilead Amihud, *How few words can the shortest story have,* Philosophy and Literature, Vol. 32, No 1, April 2008.

Gorham Sarah, *The edge effect,* Ecotone 2.1 (2006): 99-111. *Project MUSE*. 21 Oct. 2013, διαθέσιμο στο http://muse.jhu.edu/ 26/11/12

Greaney Phil, *What we' ve got, An introduction to literary minimalism in the American short story,* 2012, διαθέσιμο στο http://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story/ 27/7/13

Guimarães José Flávio Nogueira, *The short-short story: the problem of literary genre,* διαθέσιμο στο http://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor/arquivos/the_short_short_story_the_problem_of_literary_genre.pdf#! 5/7/13

Hyvärinen Matti, *Towards a conceptual history of narrative,* University of Tampere, διαθέσιμο στο www.helsinki/collegium/e-series/volumes/volume_1/001_04_hyvarinen.pdf 8/7/13

Howitt-Dring, H., *Making micro meanings: reading and writing microfiction*, στο Short Fiction in Theory and Practice 1: 1, 2011, διαθέσιμο στο http://www.ingentaconnect.com/content/intellect/fict/2011/00000001/00000001/a

rt00005?token=00551cb5666404cbdce7383a4b3b25702a7b755f3138432c4963662a726e2d58464340592f3f3b575f45c 6/11/12

Hurley, U. (2011), '*Look back in wonder: how the endings of short stories can be their most powerful and effective distinguishing features'*, Short Fiction in Theory and Practice 1: 1, doi: 10.1386/fict.1.1.25_1, διαθέσιμο στο http://docserver.ingentaconnect.com/deliver/connect/intellect/20430701/v1n1/s3.pdf?expires=1376685655&id=75203788&titleid=75007866&accname=Guest+User&checksum=125D95546C9E9DDD92E8748ED59E80A2 1/5/13

Kefala Eleni, *Borges and narrative economy, Conservative Formalism or Subversion of Signification?,* Variaciones Borges, Issue 18, January 2004, διαθέσιμο στο http://www.borges.pitt.edu/journal/variaciones-borges-18 27/5/13

Nelles William, *Microfiction: What makes a very short story very short?,* στο Narrative, vol.20, n. 1, The Ohio University Press, January 2012, διαθέσιμο στο http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v020/20.1.nelles.html 6/11/12

Olivares María Alejandra, *Microfiction as cognitive mapping: A reading of the Caribbean,* El Quento En Red, No. 21, Primavera 2010, διαθέσιμο στο http://cuentoenred.xoc.uam.mx/ 8/5/13

Pier John, *Gerard Genette' s evolving narrative poetics,* Narrative, vol.18, n. 1, January 2010, διαθέσιμο στο http://muse.jhu.edu/journals/nar/summary/v018/18.1.pier.html 22/4/13

Stanford Jason, *Who wears shorts shorts? Micro stories and MFA disgust,* story south: A Journal of Literature from the New South. Minneapolis, διαθέσιμο στο http://www.storysouth.com/fall2004/shortshorts.html 2/2/13

Trimarco Paola & Hurley Ursula, *Less is more: Completing Narratives in Miniature Fiction,* 21: A Journal of Contemporary and Innovative Fiction, διαθέσιμο στο http://www.academia.edu/424827/Less_is_More_Completing_Narratives_In_Miniature_Fiction 21/3/13

Zavala Lauro, *El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario,* 2010, διαθέσιμο στο http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm 25/2/13

Zavala Lauro, *Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad,* 2010, διαθέσιμο στο http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm 2/2/13

Zavala Lauro, *Los nudos del final elíptico: Continuaciones para "Continuidad de los parques" de J. Cortázar,* διαθέσιμο στο http://www.academia.edu/3267915/Continuaciones_para_Continuidad_de_los_parques 15/2/13

**ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΕΣ ΕΡΕΥΝΕΣ (ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΕΣ –ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ)**

Peters Colin, *Minificción: A narratological investigation,* Wien, September 2008, διαθέσιμο στο http://othes.univie.ac.at/1142/1/2008-09-10_0108124.pdf 15/12/12

Valbuena Bustamante Leticia, *Una approximación al microrrelato Hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*, Universidad de Valladolid, 2012, διαθέσιμο στο http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf 25/12/12

**ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ**

**Θεωρία**

http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology 5/7/13

http://www.signosemio.com/fontanille/index-en.asp 10/7/13

**E-books**

Alber Jan, Fludernik Monika (eds.), *Postclassical narratology: approaches and analyses,* Ohio: The Ohio State University Press/ Columbus, 2010, διαθέσιμο στο https://ohiostatepress.org/Books/Book%20PDFs/Alber%20Postclassical.pdf 15/7/13

Zavala Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción,* Spain: Espuela de Plata, 2004, e-book, διαθέσιμο στο http://www.academia.edu/3267489/Cartografias_del_cuento_y_la_minificcion 20/2/13

http://www.openbook.gr/2012/03/tweet-stories.html 29/2/13

http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100_3_abril.pdf 12/6/13

**Ελληνόφωνες**

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/taytotita/ 30/5/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/04/06/ernest-hemingway-ena-poly-syntomo-diigima/ 3/9/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/category/%CF%83%CF%85%CE%B3%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B5%CE%B9%CF%83/2-2-%CF%83%CE%B5-%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B5%CF%83-%CE%B3%CE%BB%CF%89%CF%83%CF%83%CE%B5%CF%83/shapard-robert/ 4/8/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/12/04/giannis-patilis-istories-bonsai/ 29/7/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/planodion-trechonteychos/ 29/7/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2013/07/29/david-roas-enas-antras-me-arches/ 3/5/13

http://dim-grafi.uowm.gr/ 5/7/13

http://dim-grafi.uowm.gr/index.php/synedrio-2013 5/7/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/05/19/julio-cortazar-erotas-77/ 19/7/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/09/20/lydia-davis-%CE%B9-kaltsa/ 15/8/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2012/10/01/joyce-carol-oates-eytychismeni/ 15/8/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2013/07/26/andres-neuman-eytychia/ 15/8/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2013/03/18/ilias-papadimitrakopoulos-kathari-deytera/ 3/8/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2010/08/13/giannis-palabos-password/ 3/8/13

http://bonsaistoriesflashfiction.wordpress.com/2011/10/07/maria-tsolakoudi-h-episkepsi/ 3/8/13

http://www.24grammata.com/?p=1474 3/7/13

**Ισπανόφωνες**

http://ficcionminima.blogspot.gr/2013/07/curso-teoria-del-bonsai-minificcion.html 5/8/13

http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100_3_abril.pdf 12/6/13

http://www.letrasdechile.cl/Joomla/index.php/letras-de-chile/2387-2387 27/4/13

http://www.ucs.br/ucs/extensao/agenda/eventos/vsiget/ingles/apresentacao 1/5/13

http://hispanismos.cervantes.es/agenda.asp?DOCN=65192 4/5/13

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/mini/minicuentos.htm 13/5/13

http://cuentoenred.xoc.uam.mx/ 8/5/13

http://www.davidtome.com/microrrelatos/el-fantasma.htm 29/3/13

http://guillermosamperio.blogspot.gr/search/label/Microficci%C3%B3n 29/3/13

http://www.pedagogica.edu.co/storage/folios/articulos/fol_10_05art.pdf 4/3/13

http://www.museodelapalabra.com/en/short-tales-contest/2-edicion/item/580-rosa-pastor-carballo-gets-the-prize-museum-of-la-word-by-su-short-story-la-sopa 4/5/13

http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002YHonma.htm 5/5/13

http://www.signosemio.com/fontanille/index-en.asp 10/7/13

http://www2.unine.ch/irene.andres 13/7/13

http://www2.unine.ch/irene.andres/page-27373.html#cid240720 1/7/13

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/esopo/leonzorr.htm

http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/ette/veranstaltungen/07-11-23.html 1/7/13

http://cpecperu.org/docs/index.php?option=com_wrapper&Itemid=79 3/6/13

http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Dossier.pdf 6/6/13

http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/36-2009/36_Ette.pdf 6/6/13

**Αγγλόφωνες**

http://www.writinguniversity.org/writers 24/6/13

http://www.bettyboopinspired.blogspot.gr/ 5/7/13

http://www.chester.ac.uk/flash.magazine/ 19/3/13

http://www.essex.ac.uk/ldev/documents/microfiction/about_microfiction.pdf 23/3/13

http://www.narrativemagazine.com/ 15/7/13

http://flashfiction.net/2013/02/what-is-flash-fiction-robert-shapard-james-thomas.php 5/7/13

http://eliterature.org/about/ 7/5/13

http://www.themanbookerprize.com/news/lydia-davis-wins-man-booker-international-prize-2013 5/6/13

http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/worlds-most-concise-short-story-writer-lydia-davis-wins-booker-international-prize-2013-8627388.html 24/6/13

http://www.commonwealthwriters.org/flash-fiction-wanted/ 18/7/13

http://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/remarkable-reinvention-very-short-fiction-robert-shapard#.UhnX9qxdKz4 6/6/13

http://matterpress.com/ 6/7/13

https://people.emich.edu/dnassar1/engl444/printtowebhome.html 3/5/13

http://www.guardian.co.uk/books/2012/may/14/how-to-write-flash-fiction 16/7/13

http://www.guardian.co.uk/books/creative-writing?INTCMP=ILCNETTXT3487 13/7/13

http://www.america.gov./st/arts-english/2008/May/20080516134208eaifas0.1100885.html# 3/1/13

http://www.everydayfiction.com/flashfictionblog/today-is-national-flash-fiction-day/ 4/7/13

http://nationalflashfictionday.co.uk/events.html 29/7/13

http://flashmob2013.wordpress.com/what-next/ 29/7/13

http://nationalflash.wordpress.com/winners-2013/ 26/7/13

http://www.sigridnunez.com/stories-essays.html 7/9/13

http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3997.pdf 24/8/13

http://www.nytimes.com/2009/04/19/education/edlife/books-t.html?_r=1 24/8/13

http://www.markmcgurl.com/about-5/ 2/5/13

http://www.storywise.com/ 23/7/13

http://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story/ 27/7/13

http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html 4/7/13

http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/american_book_review/v033/33.4.sartain01.pdf 3/7/13

http://www.seek.salford.ac.uk/user/profile/publications/view.do?publicationNum=20007 27/2/13

http://longreads.com/about/ 5/5/13

http://gadgetwise.blogs.nytimes.com/2010/11/04/long-form-journalism-finds-an-online-friend/?_r=0 6/7/13

http://www.telegraph.co.uk/culture/4718163/A-thousand-ideas-in-fifty-words.html 5/7/13

http://flashfiction.net/2013/02/what-is-flash-fiction-robert-shapard-james-thomas.php 5/7/13

http://www.johngould.ca/kilter.php 1/8/13

http://www.robertswartwood.com/hint-fiction/hint-fiction-contest-judged-by-joyce-carol-oates-2011/ 1/8/13

http://www2.macleans.ca/2012/01/19/the-incredible-shrinking-short-story/ 2/8/13

http://www.robertswartwood.com/hint-fiction/hint-fiction-contest-judged-by-joyce-carol-oates-2011/ 1/8/13

http://ndbooks.com/book/microscripts 25/8/13

http://store.theparisreview.org/products/the-paris-review-no-205-summer-2013 2/9/13

http://smokelong.wordpress.com/2013/04/22/this-weeks-reader-joseph-young/ 5/8/13

http://www.friggmagazine.com/issuetwentyfour/poemsstories/fiction/young/twelvemicros.htm 5/8/13

http://killauthor.com/issuetwenty/shane-jones/4/8/13

http://vaughansimons.co.uk/ 4/8/13

http://arablit.wordpress.com/2012/07/20/20000-flash-fiction-competition-open-to-english-arabic-submissions/ 12/8/13

http://wordswithoutborders.org/book-review/alex-epsteins-blue-has-no-south/?utm_source=Words+without+Borders+Newsletter&utm_campaign=c71e2d71f4-Found_in_Translation_06_2010&utm_medium=email 3/8/13

http://forward.com/articles/127594/israels-postmodern-flash-fiction/ 29/7/13

http://www.singaporewritersfestival.com/wp-content/uploads/2013/05/SWF-2012-Programme-Booklet.pdf 1/8/13

http://www.etgarkeret.com/stories/ 1/8/13

http://nationalflashfictionday.co.uk/fw_davidgaffney.html 25/7/13

http://www.sawriterscollege.co.za/About+Us/Meet+the+Tutors/Liesl+Jobson.html 26/7/13

http://www.everydayfiction.com/flashfictionblog/tag/penguin-india/ 1/7/13

http://www.theparisreview.org/blog/2011/03/31/barry-yourgrau-on-super-8/ 14/7/13

http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/9927200/Is-this-the-worlds-smallest-book.html 3/7/13

http://nationalflash.wordpress.com/winners-2013/ 26/7/13

http://nationalflashfictionday.co.uk/marthawilliams.html 12/8/13

www.chester.ac.uk/flash.magazine/ 19/3/13

http://nationalflashfictionday.co.uk/noranadjarian.html 30/5/13

http://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/very-short-qa-very-short-fiction#.UitseaxdKz4 27/4/13

https://www.st-andrews.ac.uk/modlangs/people/spanish/kefala/ 5/6/13

http://vogmae.net.au/intmedia/pubs/BarthesExtract.pdf 3/7/13

http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology 5/7/13

http://pespmc1.vub.ac.be/ASC/AUTOPOIESIS.html 5/7/13

http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/southern_literary_journal/v033/33.2gleeson-white.pdf 5/6/13

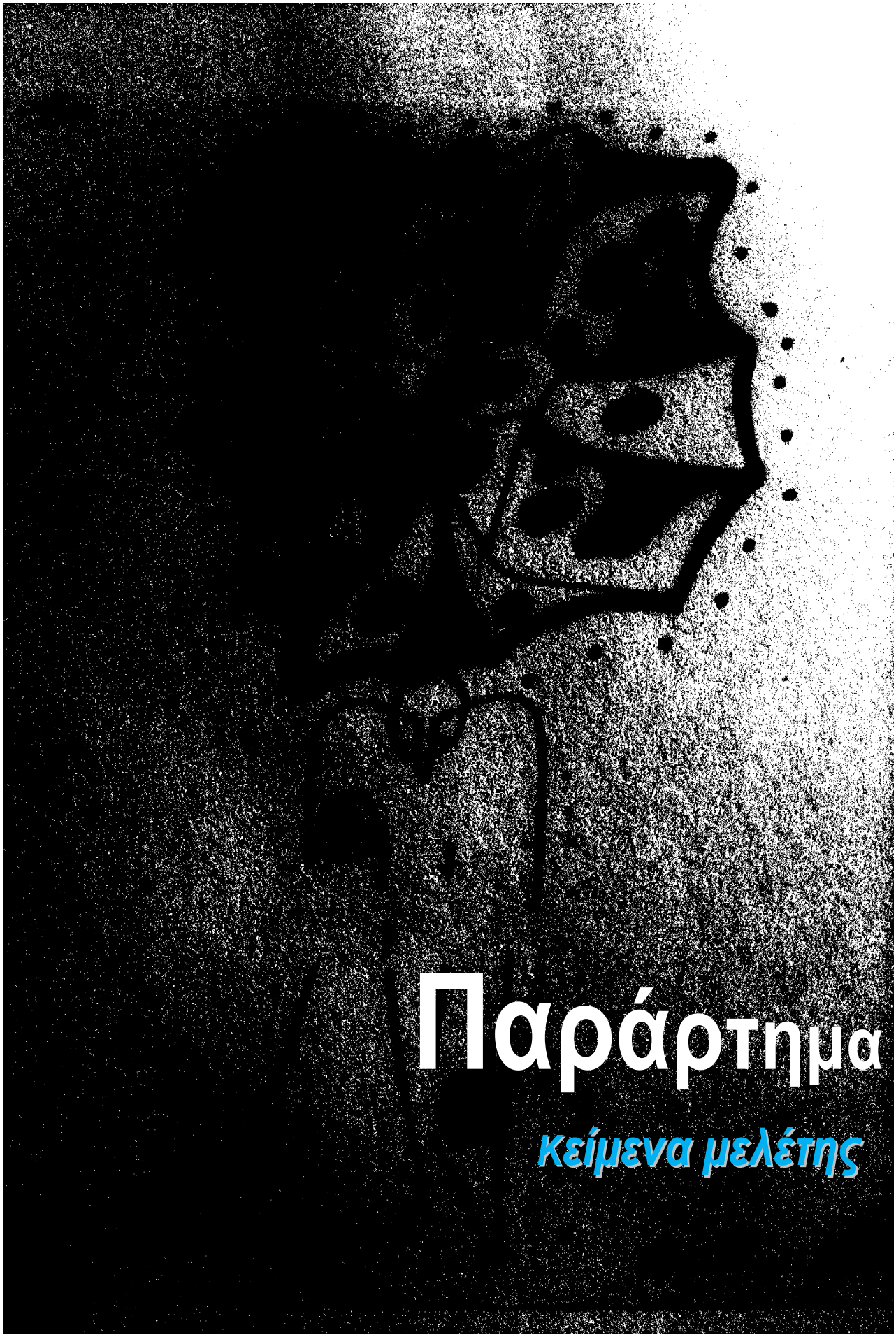
http://www.sylviapetter.com/ 2/5/13

**Άλλες**

http://www.oulipo.net/oulipiens/document2565.html 5/8/13

http://instants.webif.net/search/label/Luis%20Felipe%20Lomel%C3%AD 10/8/13

http://www.litteratursiden.dk/forfattere/christina-hesselholdt 6/7/13



# Παράρτημα

## Κείμενα μελέτης

# ΔΑΓΔΕΛΕΝΗΣ ΣΤΑΜΑΤΗΣ Ε._____

## *Μικρή Μυθολογία,* ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΆΓΡΑ, 2000

### ΟΙ ΔΑΝΑΪΔΕΣ

Για χρόνια, τόσα που έμοιαζαν αιωνιότητα, πάσχιζαν οι πενήντα κόρες να γεμίσουν το πιθάρι. Κάποτε με τέχνασμα τα κατάφεραν. Μα τότε, πολύ αργά, κατάλαβαν πως ήταν μέσα του.

Πνίγηκαν όλες.

(αρ. λέξεων **32 )**

### Ο ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ

Δεν μου μένει πολλή ώρα ακόμα. Οι πόνοι είναι αβάσταχτοι και, μαζί με το φως της μέρας, νιώθω και τις δυνάμεις μου να με εγκαταλείπουν.

Όσο για την Αποστολή μου. Μια αβάσταχτη αμφιβολία με βασανίζει. Πέτυχα ; Απέτυχα ; Μήπως υπέκυψα στον τελευταίο και μεγαλύτερο πειρασμό έχοντας μάλιστα την αυταπάτη ότι τον νίκησα ; Είναι άραγε αποτυχία ή αποτυχία που όλοι την περνάνε για επιτυχία και σε δοξάζουν γι' αυτήν ; Τι σόι επιτυχία θα ήταν η επιτυχία που κανείς δεν θα τη μάθαινε για να δοξάσει το όνομά μου ;

Ματαιοδοξία ; Μήπως αυτή δεν είναι πάντα ο τελευταίος πειρασμός ;

Ίσως η αποστολή μου ήταν πιο εύκολη από ό, τι νόμιζα κι εγώ ο ίδιος. Η ένωση του Θείου με το ανθρώπινο επί γης. Ο Γιός του Θεού και η κοινή θνητή, χαμένοι κάπου σ' ένα χωριό της Παλαιστίνης. Τι άλλο παρά η ένωση της ταπεινοφροσύνης με την αγάπη θα μπορούσε να φέρει το σπόρο του Θείου Νόμου στη γη.

Και ο Μεσσίας ; Το Θείο Πάθος ; Η Σταύρωση και η Ανάσταση μετά από τρείς μέρες ;

Μήπως δεν ήταν παρά ιδέες, ιδέες που σφηνώθηκαν στο μυαλό μου από την εποχή που ασκήτευα στην έρημο, προσπαθώντας να νικήσω τον πειρασμό ; Ιδέες που μπορεί να ήταν ο πρώτος μα και ο τελευταίος μου πειρασμός. Ο πειρασμός που με νίκησε. Μήπως γι' αυτή μου την ήττα θα δοξάζουν ανυποψίαστοι οι άνθρωποι στους Αιώνες το ΄Ονομά μου ;

(αρ. λέξεων **240)**

### ΤΑ ΔΙΟΔΙΑ

Ένα πρωί, εκεί που ο Προκρούστης λιαζόταν αμέριμνος πάνω σ' έναν βράχο της Ελευσίνας, είδε ένα χρυσοποίκιλτο άρμα να 'ρχεται απ' τη μεριά της Κορίνθου. Στη στιγμή πετάχτηκε απάνω κι έφραξε με την κορμοστασιά του το στενό πέρασμα. Τα άλογα τρομαγμένα έκοψαν ταχύτητα κι έτσι ο Δαμάστης βρήκε την ευκαιρία να τα ακινητοποιήσει, αρπάζοντας τα χαλινάρια απ' την πανέμορφη κοπέλα που οδηγούσε το άρμα.

-Είμαι ο Προκρούστης, της φώναξε άγρια. Όποιος ταξιδιώτης κάνει το λάθος να διαλέξει αυτόν το δρόμοι, πληρώνει την αποκοτιά του δοκιμάζοντας το κρεβάτι μου. Αν το μπόι του είναι μεγαλύτερο απ' αυτό του

κρεβατιού μου, κόβω ό, τι περισσεύει, αν πάλι είναι μικρότερο, τον τεντώνω ώσπου να κερδίσει το μπόι που του λείπει.

-Τι πρωτόγονο, μα τον Δία.

Το βλέμμα της, καθώς του απαντούσε, έδειχνε ειρωνεία, θυμό, ακόμα και υπεροψία, αλλά καθόλου φόβο.

-Με λένε Λαϊδα και ξέρω να προσαρμόζω τις διαστάσεις του κρεβατιού μου ανάλογα με τα μεγέθη του κάθε περιστατικού. Έλα να σου διδάξω τα μυστικά μου.

Την άλλη μέρα η φημισμένη εταίρα έμπαινε στην Αθήνα απόλυτα αρτιμελής. Μόνο μια γλυκιά κούραση παρέλυε το κορμί της.

(αρ. λέξεων **183)**

# ©ΖΑΤΕΛΗ ΖΥΡΑΝΝΑ_____

## (ΑΝΕΚΔΟΤΟ, ΜΕ ΤΗ ΣΥΜΦΩΝΗ ΓΝΩΜΗ ΤΗΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΣ)

## **TOUT SIMPLEMENT**

Ούτε τον είχα ξαναδεί ούτε και θα τον ξαναδώ φαντάζομαι. Ξαφνικά εκεί, στο δωμάτιο της 17bis Rue Lacroix, όπου ζούσα την δεκαετία του ογδόντα με έναν Πορτογάλο. Ξαφνικά κι εντελώς φυσικά, σαν να τρύπωσε αέρας στο σπίτι κι όχι ένας άνθρωπος με σάρκα και οστά. Ήμουνα μόνη, προχωρημένο σούρουπο, και θα μπορούσα αν μη τι άλλο να βρεθώ προ εκπλήξεως, δικαίως και να φοβηθώ, να βάλει ο νους μου, μα τίποτε απ' αυτά. Με ένα σείσιμο του χεριού του μου έδωσε να καταλάβω πως είχε να μου πει μια λέξη τόσο σημαντική και ακαταμάχητη, που έπρεπε ν' ακούσω και να υπακούσω κι ύστερα απ' αυτό να πεθάνω. Μυστήρια πράγματα. Όμως ήταν η σύνοψη του όλου αυτή η λέξη, η ίδια η ουσία της ζωής, η πεμπτουσία του λόγου, γι' αυτό χαλάλι να πεθάνει όποιος την άκουγε, θα' μουνα απ' τους τυχερούς. Θυμήθηκα που διάβαζα σε ένα ποίημα του Μπόρχες τις προάλλες πως, *πάντα χάνεται το βασικό το πράγμα, αυτός είναι ο νόμος που στιγματίζει κάθε έμπνευση.* Ιδού λοιπόν «το βασικό το πράγμα», που σήμερα, σε μια λέξη μέσα, θα καρπωνόμουν από έναν άγνωστο. Εν τούτοις, τι βάσανο μέχρι να την προφέρει, τι αγωνία ανεκδιήγητη. Άνοιγε το στόμα και πάσχιζε, ίδρωνε, μοχθούσε, έδινε μάχη να αρθρώσει τις συλλαβές, να μου αποκαλύψει τον ήχο της, αλλά εις μάτην, εις μάτην - μήπως πιο εύκολο ήταν να του βγει η ψυχή; Έπαιρνε πλέον διαστάσεις βραχνά, ο παιδεμός του γίνηκε θηλειά στον λαιμό μου, ένα μουγγό μαρτύριο, ώσπου κάποια στιγμή, επιτέλους, η λέξη πετάχτηκε απ' το στόμα μου και χοροπήδησε ο τόπος: Tout simplement!

Άκουσα και υπάκουσα κι ύστερα απ' αυτό ξύπνησα. Γελούσα τρομαγμένη.

(αρ. λέξεων **272**)

# ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ_____

## *Ποικίλη Ιστορία,* ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΆΓΡΑ, 2010

### ΔΙΑΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Ἡ ἔννοια ἀναφέρεται ἀρχικὰ σ'ἕνα δωδεκάχρονο ἀγόρι ποὺ ἐργαζόταν παραγιὸς σὲ παντοπώλη τῆς τουρκοκρατούμενης Κωνσταντινούπολης, γύρω στὰ μέσα τοῦ προπερασμένου αἰώνα.

Ἕνα βράδυ, παραμονὴ τοῦ Πάσχα, ἐπιστρέφοντας τὸ παιδὶ ἀπὸ κάποια παραγγελία τοῦ μαγαζιοῦ, πέρασε, γιὰ νὰ κόψει δρόμο, ἀπὸ τὴν αὐλὴ τῆς Ἁγίας Σοφίας. Τοῦ ἔκανε ἐντύπωση πὼς σὰν νὰ ἄναβαν φῶτα μέσα στό, συνήθως ἔρημο, μνημεῖο˙ ἄκουσε ψαλμωδίες καὶ μπῆκε. Ὁ ναὸς ἦταν παραδόξως γεμάτος κόσμο ποὺ παρακολουθοῦσε τὴ λειτουργία ψιθυρίζοντας. Ἔκανε ἀφόρητη ζέστη καὶ μύριζε λιβάνι ὑπερβολικά, ἀλλὰ ἀποφάσισε νὰ μείνει.

Ὅταν σχόλασε ἡ ἐκκλησία, τὸ παιδὶ μπερδεύτηκε ἀνάμεσα στὸ πλῆθος ποὺ τὸ συμπίεζε ἀσφυκτικὰ καὶ στὰ σύννεφα τοῦ λιβανιοῦ ποὺ τοῦ θόλωναν τὰ μάτια ἀλλά, ἐν τέλει, κατόρθωσε νὰ βγεῖ ἀσθμαίνοντας στὴ δροσιὰ τοῦ σκοτεινοῦ δρόμου καὶ γύρισε στὴ δουλειά του.

Ἐκεῖ ὅμως βρῆκε ἀρκετὰ ἀλλαγμένα τὰ πράγματα : νέα ἐμπορεύματα, ἄλλους πελάτες, καὶ τὴν ποδιά του νὰ τὴ φοράει ἕνα ἄλλο παιδί. Φώναξαν τὸ ἀφεντικό, ἕναν πληθωρικὸ κι ἀνοιχτόκαρδο Ρωμιό, ποὺ ἀνέβηκε ἔκπληκτος ἀπ'τὸ κελλάρι ρωτώντας το ποῦ γύριζε τόσον καιρό. « Πῆγα πρὶν λίγο τὸ τάδε θέλημα καὶ πέρασα μιὰ στιγμὴ ἀπ'τὴν Ἁγιὰ Σοφιὰ » εἶ-πε μὲ ρίγος τὸ παιδί. « Ἀπὸ τότε ποὺ ἔφυγες », τοῦ ἀπάντησε αὐστηρὰ τὸ ἀφεντικό, « ἔχει περάσει ἕνας χρόνος! »

Τὸ ὄνομα τοῦ παιδιοῦ δὲν διασώθηκε, ὅπως δὲν σώθηκαν ἄλλωστε τόσα καὶ τόσα ὀνόματα ἀνθρώπων χαμένων στὰ κενὰ τοῦ χρόνου, σὰν τὰ « ἀγγεῖα φθορᾶς καὶ γενέσεως » τοῦ Πλούταρχου, ὅπως δὲν σώθηκε, φέρ'εἰπεῖν, τὸ ὄνομα τοῦ δεύτερου ἀγγελιαφόρου ποὺ ξεκίνησε μαζὶ μὲ τὸν Θέρσιππο, ἔφιππος αὐτός, νὰ φέρει στὴν Ἀθήνα τὴν εἴδηση τοῦ Μαραθώνα καὶ δὲν λέει νὰ φτάσει, κοντεύουν δυόμισι χιλιάδες χρόνια πιά.

Χάθηκαν κι ἄλλοι, πολλοί. Μερικοὶ ἀπ'αὐτοὺς ἔχουν μείνει γραμμένοι σὲ ὑποσημειώσεις ἢ εὐρετήρια, ἐνῶ ἄλλοι περάσαν στὸ θρύλο, ὅπως ὁ Πορτογάλος βασιλέας Σεβαστιανός, ποὺ ἐξαφανίστηκε τὸ 1578 κάπου στὴ Βόρεια Ἀφρικὴ καὶ κάποιοι μυστικὰ τὸν περιμένουν μέχρι σήμερα στὴν Κόιμπρα, στὸ Ὀπόρτο καὶ στὴ Λισαβόνα, καθὼς προσμένουν ἄλλοι τὸν Μαχντί, ἀπόγονο τοῦ Ἀλῆ, τὸν δωδέκατο ἰμάμη, ποὺ χάθηκε μικρὸ παιδὶ κι αὐτός, κι ἀκόμη νὰ φανεῖ ἀπὸ τὸν ἕνατο αἰώνα.

**(**αρ.λέξεων **341)**

## *Το μουσείο των αριθμών*, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΆΓΡΑ , 2001

## ΚΡΑΤΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ, 2002

## ΟΥΡΑΝΙΑ ΚΑΙ ΝΑΞΑ

Μονάχα πριν τα είκοσι και μετά τα εξήντα αγαπάει κανείς. Όταν εξαντλούνται, δηλαδή, τα επιχειρήματα επιστρατεύεται η αγάπη.

Δεν ξέρω ακριβώς πώς μυρίζει- αν μυρίζει- το ουράνιο, αλλά ο λαιμός της μύριζε έτσι ακριβώς: ουράνιο. Την έλεγαν επομένως Ουρανία, αλλά στα βόρεια τη φώναζαν Νάξα, χαϊδευτικά. Λύνοντας τα μαλλιά της λυνόταν απ' το μύθο της. Δένοντας τα μαλλιά της γερνούσε κατά μέσον όρο τρία χρόνια. Όταν έμενε ακίνητη το δέρμα της, από κάποιαν ευαισθησία αλλεργικής φύσεως, εμφάνιζε διάσπαρτους αριθμούς. Πολλοί ξόδεψαν χρόνια προσθέτοντας και διαιρώντας τους μήπως και καταρρίψουν τον μύθο της ή, έστω, βγάλουν άκρη, αλλά μάταια. Το άθροισμά τους, έλεγαν, έχει να κάνει με εκρήξεις ηφαιστείων στην Ιάβα. Το γινόμενο με την καλλιέργεια των δημητριακών. Πώς ακριβώς συνέβαιναν όλα αυτά, δεν είμαι σε θέση σήμερα να σας περιγράψω.

Ο Σουητώνιος αναφέρει ότι ο αυτοκράτωρ Καλιγούλας, που το όνομά του προέρχεται από τα καλίγια, τις στρατιωτικές του αρβύλες, καθιέρωσε στο Λούγδουνο αγώνες ελληνικής και λατινικής ρητορικής. Οι ηττημένοι όφειλαν να συνθέσουν μακροσκελείς επαίνους προς τους νικητές ενώ, αν ήσαν εντελώς φρικαλέοι ως ομιλητές, έπρεπε να σβήσουν με τη γλώσσα τα κείμενά τους, αλλιώς τους πετούσαν στο ποτάμι.- Ουαί τοις ηττημένοις!

Αυτή την τακτική εφάρμοζαν και οι κατά καιρούς θαυμαστές της Νάξας, επιμένοντας στις προσπάθειες να σβήνουν με τη γλώσσα αριθμούς, ν' απομυζούν τετραγωνικές ρίζες, να επιδίδονται σε αναρροφήσεις λογαρίθμων, να ψαύουν πολυψήφιους δεκαδικούς ώσπου να εκτιναχθεί σελαγίζοντας το πολυπόθητο συμπέρασμα αλλά, φευ! Είτε με το μολύβι υπολόγιζαν είτε με τα δάχτυλα, επικρατούσαν οι φανταστικοί αριθμοί και διόγκωναν το γλωσσικό αυτό ζήτημα. Ανάμεσα στους ενδιαφερόμενους διέπρεψαν χειρουργοί, γλωσσολόγοι, χειλιαστές, γλύπτες βεβαίως, ιππαστυνόμοι ή τυχαίοι επιβάτες. Ίσως πάλι, όλοι αυτοί που συνωστίζονταν στο νεφελώδες σαλονάκι της ζωής της να μην ήταν παρά ένα μόνο πρόσωπο. Ποιο; Ας αντιπαρέλθουμε για την ώρα το ερώτημα.

Στην κάμαρά της καλλιεργούσε μία φράουλα σε πήλινη γλάστρα και κρεμούσε με δέρμα στο λαιμό ένα ελάχιστο αστεράκι από ελεφαντόδοντο, για ν' αποτρέπει την τριχοφυΐα. Και όπως τους Ρωμαίους, την ερημιά που άφηνε πίσω της τη θεωρούσαν γαλήνη. Σαν την ηχώ, η μοίρα της ήταν να μη μιλάει πρώτη ποτέ, κι όταν μιλούσαν οι άλλοι να μην μπορεί να σωπάσει.

Υποστηρίχτηκε ότι ζωγράφιζε η ίδια με καραμελόχρωμα ή σοκολάτα τους περίφημους αριθμούς, επιλέγοντας το μήκος των δεκαδικών, αντιστρόφως ανάλογα προς το πηλίκον της προσδοκώμενης ανοχής και ευθέως ανάλογο της επιζητούμενης απολαύσεως.

Επειδή διετέλεσε φιλομαθής και πνεύμα, θα λέγαμε, ανοικτό, θα μπορούσε κάλλιστα να εξελιχτεί σε πρωτοσύγκελο ή συνταγματάρχη του πυροβολικού, εάν επιτρεπόταν η σταδιοδρομία ωραίων γυναικών σ' αυτά τα λαοφιλή επαγγέλματα. Μόνο που δεν αγάπησε ποτέ· διότι όποτε χτενιζόταν τάραζε το βιολογικό της ημερολόγιο και η ηλικία της, που κυμαινόταν διαρκώς κάτω του ορίου, δεν μπορούσε να προσδιοριστεί

ποτέ επακριβώς. Και κάθε φορά που κοιτούσε τον καθρέφτη για να φρεσκάρει το μέικαπ ή το κραγιόν της, αναφωνούσε με το δέος του δημιουργού εις εαυτής: «Θεέ μου!»

Δεν υπήρξε ποτέ, αλλά προσπαθούσε εναγωνίως να υπάρξει. Τόσοι και τόσοι άλλωστε, που υπάρχουν, είναι καλύτεροι;

(αρ. λέξεων **487)**

## ΤΑ ΜΑΚΡΙΑ ΧΕΡΙΑ

Κοιμόταν πάντοτε κατάχαμα, μ' ένα μαξιλαράκι μόνο του καναπέ κάτω από το κεφάλι. Ονειρευόταν να της καταστερώσει κάποιος δροσερά στον ουρανίσκο της τον σπόρο του φωτός ˙ ει δυνατόν με γεύση, μάλιστα, εσπρέσο,. Φυσιογνωμικά έμοιαζε, κατά κύριο λόγο, στην εύθραυστη μητέρα της. Από τον πατέρα της κληρονόμησε μονάχα μιαν ελαφριά ανεμία, κάποια έφεση προς τα μακρινά ταξίδια (Σουδάν, Θιβέτ, Αντίλλες, Ανατολικό Τιμόρ κλπ.) καθώς και μια αξιοσέβαστη περιουσία. Με τέτοια προσόντα, δεν χρειάζεται, νομίζω, περαιτέρω βιογραφικά.

Εντούτοις μου έστελνε τακτικά στίγματα από τοπία που ανέκαθεν μου τυραννούσαν τη νοσταλγία. Ίσως για να μου υποβάλει έναν υποθετικό χάρτη σημείων που μάλλον δεν θα κατορθώσω να επισκεφθώ ποτέ. Μεγάλη Πέμπτη λ.χ., ενώ στα βόρεια είχαν αρχίσει ήδη πανηγυρικά οι εχθροπραξίες, έλαβα μια καρτ ποστάλ από το Νησί του Πάσχα ˙ Ράπα-Νούι. Ανακαλύφθηκε Κυριακή του Πάσχα του 1722 στα ακρότατα της Πολυνησίας από Ολλανδούς, 27 μοίρες Νότια, 109 μοίρες Δυτικά του Ειρηνικού.

Η εικόνα είναι εμφανώς ειρηνικά πλαστή. Αποτελείται από δύο φωτογραφίες διαφορετικών σημείων του νησιού που συγκολλήθηκαν ηλεκτρονικά: Τα φοινικώδη έρμαια του καιρού, και τα αινιγματικά αγάλματα με τα αχτένιστα πρόσωπα μεγαλιθικά στο κενό. Λένε ότι τα έφτιαξαν οι Άνθρωποι με τα Μακριά Αυτιά, να κοιτάζουν ανέκφραστα, για να σβήσουν με το βλέμμα την Ιστορία.

Σαν τα πυρά των ανέκφραστων επενδυτών που καιροφυλακτούσαν να πληγώσουν εγκάρσια τη Μνήμη, για ν' αποκοπούν οριστικά από τον ομφαλό της. Και βομβαρδίζουν ανελέητα με αδρανείς πληροφορίες ή με ουρανομήκη βλήματα, όποια σημεία πάνω στο χάρτη συντηρούν τον σπόρο του φωτός.

Και η Ιστορία είναι εμφανώς πλαστή, γιατί κοιμόταν, όντως, πάντοτε κατάχαμα.

(αρ. λέξεων **258)**

## VITA BREVIS:

*Ὄν, off.*

(αρ. λέξεων **4)**

# ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ ΑΧΙΛΛΕΑΣ

## **Διεστραμμένες Ιστορίες,** ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΄ΥΨΙΛΟΝ, 1988

***Ένα πρωί ξύπνησε*** κι ένιωσε παράξενα, όλα τα πράγματα να' χουνε γίνει τόσα δα, κι αναρωτήθηκε αυτά μίκρυναν ή εγώ τα βλέπω διαφορετικά, γιατί δεν ήταν μόνο που ένιωθε τεράστιος και ανοικονόμητος, με κάτι χέρια που δεν ήξερε τι να τα κάνει, και κρύωνε σαν αμαρτωλός, ήταν που απ' τα πολύ βαθιά του, μέσα του, κάτι μαζί μυστήριο κι επιτακτικό, θαρρείς και ανέβλυζε από μια μνήμη αδιανόητη, σχεδόν από μια ασυγχώρητη προβίωση, κάτι λοιπόν του υπαγόρευε να κάνει πράγματα που τόσα χρόνια τά' βλεπε στους άλλους, να τεντωθεί, να πιάσει το κεφάλι του, να βρίσει μέσα από τα δόντια του (να πάρει ο διάολος τους ποιητές που έχουνε δίκιο, τίποτα δεν είναι πιο άδειο από ένα άδειο σπίτι), να ετοιμαστεί να τον κατασπαράξουνε τα πλήθη, κι αυτός να λέει δασκαλεμένος τέλεια, περάστε πάλι σ' ένα μήνα και τι θέλετε να σας κάνω εγώ, κι ύστερα να τον εκδικούνται τα απογεύματα, με τις οθόνες να τον προκαλούν με το ανεκπλήρωτο, ώσπου να πάρει πάλι τον ανήφορο για άλλο ένα κουρασμένο όνειρο, για εκείνη την αρχαία απάτη να θαρρείς πως είναι περιπέτεια ό, τι δεν είναι – αυτά σκεφτότανε το μαμούνι Κ. ένα πρωί που ξύπνησε κι ένιωσε παράξενα, γιατί είχε μεταμορφωθεί σε δημόσιο υπάλληλο**.**

(αρ. λέξεων **201)**

***Έχουμε εδώ για*** σας, κυρίες και κύριοι, μια ιστορία λυπητερή για δυο παιδιά που αγαπηθήκανε, κι είχαν τα σόγια τους έχθρα βαριά, προγονική, κι όταν αυτή πήρε φαρμάκι, το παλικάρι ακούστηκε πως έδωσε όρκο να μην παντρευτεί ποτέ, κι έριξε μαύρη πέτρα πίσω του, κι έλεγε πως από εδώ και μπρος εγώ το λόγο του Θεού, κι αν δείτε άλλο να βγαίνει από τα χείλη μου δαίμονας θα' ναι κι άστε το να πάει στον αγύριστο, μα απ' τον πολύ τον λόγο του Θεού το στόμα του άρχισε να μυρίζει ουρανό, κι έπιασαν τότε να' ρχονται πουλιά πουλάκια και να κάθονται με τις ώρες, εμείς όμως να πάμε πίσω στην κοπέλα που ήπιε το φαρμάκι μα δεν το' χε πιει, μη διαμαρτύρεστε, εδώ τις φτιάχνουμε τις ιστορίες, εδώ και τις χαλάμε, κι αν μου χαρίστε λίγο ακόμα την υπομονή σας δε θα χάσετε, γιατί σαν πήρε το μαντάτο ο νεαρός πως τάχαμου ήταν όλα αυτά, πετάει τον λόγο του Θεού, ρίχνει ένα μαύρο ρούχο πάνω του που τόσα χρόνια γύριζε με το πετσί του, και μια και δυο αρματώνει ένα πλεούμενο και τόνε χάνουμε, άσε που λένε πως η χάρη του έφτασε στην Κίνα, και μη σας πω αγάπες με τον αυτοκράτορα, γιατί στο μεταξύ η κοπέλα βγήκε να τον ψάξει, και πήρε δρόμου κι άφησε άλλους τόσους, εδώ κοιτάξτε θαύμα που σας έχω, γιατί τις κοπελιές που χάνονται τις ξαναβρίσκουμε σε ιστορίες διπλανές, έτσι κι αυτήν που άνοιξε η γη και την κατάπιε, και τήνε βρήκανε ύστερα από χρόνους να βαράει το ντέφι σ' έναν άσχημο κωδωνοκρούστη και καμπούρη, και δεν θυμόταν το παραμικρό, ώσπου μια μέρα, αντί για χωρατά και τραγουδάκια, άρχισε να φωνάζει Μάρκο και Ρωμαίε και Φραγκίσκο, και τότε καταλάβαμε πως όλα αυτά τα εξαίσια και ακατάληπτα ήταν σταγόνες από το φαρμάκι που δεν πήρε, μικρά κομμάτια έρωτα που πιάνουν τα παιδιά με ξόβεργες και τά' χω μέσα εδώ να σας τα δείξω, μ' ένα τάλιρο, περάστε κόσμε.

(αρ. λέξεων **322)**

## *Μουσική*, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΨΙΛΟΝ, 1995

### DISPERATO MA NON TROPPO

Το παιδί έχει αποφάει και πετάει κάτω ψίχουλα. Ο άντρας το μαλώνει. Η γυναίκα λέει δεν πειράζει, άσ' το παιδί, θα τα μαζέψω εγώ. Ο άντρας καταβροχθίζει την εφημερίδα. Η γυναίκα είναι μπροστά στο νεροχύτη, της έρχεται να βάλει τα κλάματα. Το παιδί κοιμάται. Κάθονται μπροστά στην τηλεόραση: ο Όλιβερ Τουίστ ζητάει κι άλλο χυλό, με τις γνωστές συνέπειες. Η γυναίκα, τελικά, βάζει τα κλάματα. Ο άντρας λέει τι μυξοκλαίς εκεί, ταινία είναι. Αλλάζει κανάλι. Η καινούρια οθόνη διαφημίζει τροφές για σκύλους. Η γυναίκα κλαίει πάλι. Ο άντρας λέει δεν υποφέρεσαι, τρώγεσαι με τα ρούχα σου, βαρέθηκα. Η γυναίκα λέει θα φύγω. Ο άντρας λέει κάτι που δεν ακούγεται, σαν μέσα απ' την κοιλιά του. Η γυναίκα λέει μού' φαγες τα νιάτα μου και κάτι άλλο που κι αυτό δεν ακούγεται. Ακούγεται όμως η πόρτα που ανοίγει και κλείνει. Ο άντρας φωνάζει αχώνευτη έχεις καταντήσει, δεν είναι ζωή πια αυτή μαζί σου. Η γυναίκα βρίσκεται μπροστά στην εξώπορτα της πολυκατοικίας, έτοιμη να δρασκελίσει το κατώφλι, ν' απορροφηθεί απ' τη νύχτα. Σε λίγο, ο άντρας κατεβαίνει τις σκάλες. Η γυναίκα είναι καθισμένη εκεί. Ο άντρας κάθεται δυο σκαλοπάτια πιο πάνω. Η γυναίκα έχει σταματήσει να κλαίει. Ο άντρας της δίνει τσιγάρο. Δε λένε τίποτα. Κάθονται έτσι δέκα-δώδεκα λεπτά. Ο άντρας λέει τι θα φάμε;

(αρ. λέξεων **214)**

## *Ο καθρέφτης του τυφλού*, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΟΛΙΣ, 2005

### ΚΟΝΤΡΕΣ

*Ο Θεός πραγματοποιούσε για χάρη του ένα μυστικό θαύμα:*

*το γερμανικό απόσπασμα θα τον σκότωνε*

*την καθορισμένη ώρα*

*στο νου του, όμως ανάμεσα στη διαταγή*

*και στην εκτέλεση της διαταγής*

*θα κυλούσε ένας ολόκληρος χρόνος.*

Χόρχε Λουίς Μπόρχες, «Το μυστικό θαύμα»

Το βλέπω από μακριά το κίτρινο και επιβραδύνω. Βάζω «νεκρά» κι αφήνω το αυτοκίνητο να τσουλήσει αργά, ώσπου, τη στιγμή που το φανάρι εκπυρσοκροτεί με όλη του την κόκκινη αυστηρότητα, να σταματήσει τελείως. Η μέρα είναι βροχερή και ήσυχη. Στο ραδιόφωνο, ένα πιτσιλιστό μπαρόκ, κάτι ανάμεσα σε Κορέλι και Τορέλι: ιδεώδες soundtrack έμφυτων ιλίγγων. Το σώμα μου, σαν να προαισθάνεται, αντιδρά με όση δύναμη διαθέτει πια. Μικρή ακαμψία του αυχένα κι ένα τσίμπημα στη μέση, σπινθήρες από βραχυκύκλωμα ηλικίας· ενώ ένα κάψιμο στο στομάχι μού θυμίζει μια διατροφική περιπέτεια της χθεσινής μέρας. Τεντώνομαι μπας και διώξω όσο πιο πολλά συμπτώματα μπορώ, και ξαναγυρίζω στην αρχική μου στάση, σ' αυτή τη γελοία θέση του ευπείθαρχου ηνίοχου, προσηλωμένου σ' έναν φωτεινό κόκκινο κύκλο.

Θα μπορούσα, βέβαια, και να μη σταματήσω ν' αφήσω την πέμπτη να τα δώσει όλα, να δώσω μια ευκαιρία στη μηχανή μου να εξαντλήσει την αλκή της, να ελιχθώ σαν έμπειρος ανάμεσα στα οχήματα και τις βλαστήμιες που θα 'ρχονταν σπρωγμένα από την πράσινη θύελλα δεξιά μου, να κλείσω το μάτι στο τέλος που έτσι κι αλλιώς με περιμένει σε μια επόμενη στροφή της ζωής μου.

Ένας πεζός περνάει τη διάβαση μπροστά μου. Δίπλα μου ακούω το βρυχηθμό ενός τετρακύλινδρου. Αργά γυρίζω το κεφάλι μου δεξιά: νεαρός, μαύρα γυαλιά στο κούτελο, χέρια που τυμπανίζουν το τιμόνι στο ρυθμό μιας εκκωφαντικής τεχνολογίας, με κοιτάζει κι είναι σαν να μου λέει με βλέπεις; δεν μπορώ να συγκρατήσω αυτό το κτήνος μέσα μου με την κομμένη εξάτμιση που θέλει να χυθεί μπροστά, να κατακτήσει, να δηώσει τη ζωή, την ίδια αυτή ζωή που εσύ την ξόδεψες με φρόνιμες ταχύτητες, ξυλάρμενος, νηφάλιος, και τώρα μέσα σου ζυγίζεις αν αξίζει να μου παραβγείς, να μετρηθούμε, να τα βάλεις μόνος σου με όλο μου το μέλλον.

Κοιτάζω πάλι μπρος μου. Και ξαφνικά, θαρρείς και το μυαλό μου έχει βαλθεί ν' αδειάσει απ' ό, τι μάζευε εκεί μέσα τόσα χρόνια να μνημορραγεί, να κατεβάζει σαν ποτάμι νοσταλγίες, αισθήματα, ιδέες που δεν σαρκώθηκαν ποτέ –μια πρόωρη τυμβωρυχία.

Το χέρι της που λάμνει στον αιθέρα του ύπνου. Φωνές καθόλου ιδανικές. Ο ήλιος. Το παιδί. Μια λέξη που αποσπάστηκε από πού; Το χέρι της μητέρας με τη βέρα. Vera icon: η οθόνη που μου δείχνει τα έγκατά μου. Ο ήχος μπιπ. Ο *Κανών* του Πάχελμπελ και «Στα περιβόλια». Το γκολ στο 91'. Το γιαπί απέναντι. Το σκληρό εδώλιο. Το πνιχτό όχι. Ο τυφλός ποιητής στο Ρέθυμνο. Το αίμα της ντομάτας. Το παιδί. Διάδρομος νοσοκομείου με σπασμένο λαμπτήρα. Ο γιατρός που σκύβει να μιλήσει. Το ταξίδι που δεν έγινε. Μια φράση που την έγραψε που την έγραψε άλλος. Εκείνο το πλάνο της *Νοσταλγίας*. Οι προτελευταίες ανάσες του βαρόνου Σκάρπια. Το χαμόγελό της στο Καμάρι. Η νύχτα στο Ρυθμιστικό. «Ο Νότος» του Μπόρχες λίγο πριν κλειδώσουν την πόρτα. Η αναδρομική του Γκίκα. Το παιδί. Ο γιατρός που σκύβει.

Αυτός στο διπλανό αυτοκίνητο, ο Μεσσάλας, μουγκρίζει γι' άλλη μια φορά την πρόκλησή του, κι εγώ δεν ξέρω ακόμα αν θέλω να πατήσω γκάζι με το σύνθημα του αόρατου αφέτη και χυθώ κι εγώ σ' αυτή τη στίλβουσα, ασφαλτόστρωτη ευθύτητα, αδιαφορώντας για φανάρια, πινακίδες, φώτα, εκκλήσεις, ικεσίες παιδιών, σκυφτών γιατρών, ακτινογραφιών, μπορεί και να μην είναι τίποτα, μπαμπά μην τρέχεις, να δεις που τίποτα δε θα 'ναι., φάνηκε μια σκιά, δεν είναι τίποτα μια σκιά, η σκιά της όμως ήταν όλα, όλα, η σκιά της όταν έπαιρνε να γέρνει ο ήλιος πάνω απ' το ιερό της σώμα σίγμα τελικό στην άμμο, δεν ξέρω ακόμα αν θέλω αυτόν τον ξαφνικό παροξυσμό του μέλλοντος που αδημονεί, ή μήπως θ' άξιζε να τον αφήσω εκεί να ξεχυθεί στριγκλίζοντας, μονάχος, στερώντας του ό,τι πιο αναγκαίο σ' ένα θρίαμβο, τον αντίπαλο, να λιώσω την αλαζονεία του με την περιφρόνηση, να του εκφυλίσω τη μονομαχία σε μια πασιέντσα.

Κάποια στιγμή, που δε θ' αργήσει, ο Θεός, ένας θεός, θα μου πει τι να κάνω.

Πράσινο.

(αρ. λέξεων **677)**

# ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ ΣΟΦΙΑ

## *Ξανθιά πατημένη*, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ, 1997

### ΦΟΒΟΣ

ΑΝΑΛΑΦΡΗ ΔΗΘΕΝ περπατά στο κέντρο. Γλιστρούν τα βήματα, ρολάρουν στα τσιμέντα, στίλβοντα πέλματα φιλούν πικρά τις λευκές πλάκες. Πηγαίνει στο γιατρό. Αυτός την ξέρει, κάθεται σιωπηλός και περιμένει. Η ίδια ιστορία πάλι. Κάθε βδομάδα η ίδια:

Νύχτες αγρύπνιας προηγήθηκαν. Ο φόβος πάντα. Γνώριμος, σαν σεντονάκι τη σκεπάζει. Ξάγρυπνη αφουγκράζεται τους ήχους. Το ξύλο που τανύζεται και τρίζει, οι παλμοί της που χτυπούν την ώρα. Βαραίνει το κρεβάτι σαν τραμπάλα, μια απ' τη μεριά της μια απ' τη μεριά του. Έτσι περνούν οι νύχτες της, με κόπο.

Μένει στην πόλη πάντα. Το τελευταίο ταξίδι της θυμάται και σαλτάρει. Ήταν μαζί ακόμα. Κάτεργο. Σαν νυχτερίδα έσκουζε μονάχη. Τη βούτηξε τάχα να πάνε βόλτα. Σ' αγαπημένα μέρη που περνούσε μαζί με τους γονείς τις διακοπές της. Είδε ξανά τις καλαμιές, τη σκάλα, την αμμουδιά που είχε ξεράσει τον πνιγμένο. Ιαματικά θαλασσινά νερά της εφηβείας, τόποι αναλγητικοί που τους κατάπινε σαν χάπια. Το αυτοκίνητο παλάβωσε, τσινούσε. Αυτός δεν κράτησε στιγμή ίσιο τιμόνι. Μπήκε στο άλλο ρεύμα και τραβούσε. Έτρεχε μανιασμένος, χωρίς λέξη. Μπροστά κοιτούσε. Κοιτούσε και περίμενε να γίνει. Δεν έγινε. Γύρισαν σωσμένοι. Που λέει ο λόγος. Ακόμα νιώθει πως της έφυγε κομμάτι.

*Ίσα πέρα στον αμμουδερό βαλτότοπο μες σε στεκούμενα νερά και φύκια όλη μέρα ένα βατράχι αλλόκοτο τσαλαβουτούσε γύρω από μια λασπωμένη βέρα.*

(αρ.λέξεων **213)**

### ΞΑΝΘΙΑ ΠΑΤΗΜΕΝΗ

ΣΥΝΟΙΚΙΑΚΟ ΜΑΝΑΒΙΚΟ, πατικωμένο στη γωνία σαν πινέζα. Χλεμπονιασμένο απομεσήμερο. Μήνα τώρα φτύνουν τα νέφαλα σκονισμένο ψιλόβροχο. Γλίτσιασε η άσφαλτος. Το δάπεδο του μαγαζιού πασαλειμμένο απ' το πρωί, δε λέει να στεγνώσει. Λάσπη, λασπούρα, λασπουριά. Πατέρας κι αδελφός γύρισαν σπίτι για φαΐ και ύπνο. Εκείνη στριμωγμένη στο ταμείο. Βαριέται, μασάει τσίχλα. Παίζει το άσπρο λαστιχάκι στα δόντια της. Νευρόσπαστες φουσκίτσες σκάνε κάτω απ' τη γλώσσα της τσιρίζοντας. Απέναντι μια πελάτισσα πασπατεύει τα μήλα. Χώνει τα χέρια της στα καφάσια, αργεί να διαλέξει. Ψάχνει να βρει το καλό το φρούτο. Απρόσμενα χτυπάει το τηλέφωνο. Το σηκώνει, βαριεστημένη πάντα. Αυτός. Μιλά για ώρα δυνατά. Ωρύεται, κακιώνει. Αυτή τραβάει απ' τα οξυζεναρισμένα μαλλιά της μισοσπασμένα κοτσάνια σπανάκι. Μπερδεύτηκαν στις τρίχες, δε λεν να ξεκολλήσουν. Τέλος, τσαντίζεται. Ποιος είσαι ρε, γρυλίζει. Λάθη εγώ, λάθη εσύ. Κοιτά λοξά προς την κυρία με τα φρούτα. Κλείσε. Θα πάρω σε λίγο.

Αφήνει το ταμείο φουντωμένη. Τραβάει στο βάθος, στ' αποθηκάκι μέσα. Αρπάζει ένα μάτσο ρόκα ζωντανή, την κοπανά στον πάγκο. Με μπουνιές τη λιανίζει. Ώσπου να γίνει πετσί άνευρο. Κοιτά ένα γύρο τον πάγκο σαλιωμένο πρασινωπά ζουμιά. Βουτάει τα δάκτυλά της στα μαραγκιασμένα φύλλα και μπουκώνεται. Βγαίνει καταλαγιασμένη, μασουλώντας. Η κυρία έχει πια διαλέξει, την περιμένει από ώρα στο ταμείο. Χτυπάει τις τιμές συλλογισμένη. Δε θα τηλεφωνήσει. Θα τον δει μια και καλή στο σπίτι**.**

(αρ. λέξεων **219)**

# ΠΑΛΑΒΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ

## *ΑΣΤΕΙΟ,* ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ 2013, (Γ' ΕΚΔΟΣΗ)

ΒΡΑΒΕΙΟ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ 2013, ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΗΣ

### ΑΣΤΕΙΟ

Ο Σταύρος κατέβασε το βιδολόγο.

« Έτοιμο» είπε. « Έλα να δεις».

Η Κατερίνα ήρθε απ' την κουζίνα, σκούπιζε τα χέρια της σε μια πετσέτα.

«Τι 'ναι αυτό;»

«Ταμπέλα από ασανσέρ».

Η Κατερίνα έσκυψε στην επιγραφή δίπλα από την πόρτα της τουαλέτας:

«ΠΡΟΣΟΧΗ: Πριν εισέλθετε, βεβαιωθείτε ότι ο θάλαμος βρίσκεται πίσω από τη θύρα και έχει σταματήσει κανονικά».

«Τη βρήκα το πρωί στα σκουπίδια» είπε ο Σταύρος. «Σκέφτηκα να τη βάλω εδώ. Για πλάκα».

Η Κατερίνα κούνησε το κεφάλι της. Μισό χρόνο συμφοιτητές και συγκάτοικοι, ούτε μ' ένα αστείο του δεν είχε γελάσει.

[…]

Το βράδυ της Κυριακής κάθισαν στο σαλόνι κι έβγαλαν από μια Κάιζερ. Η Κατερίνα στην αρχή παρίστανε την ψύχραιμη, μετά έβαλε τα κλάματα. Έκλαιγε κι ο Βιθέντε. Ο Σταύρος πήρε την μπίρα του και, για να τους αφήσει μόνους, ίδρωσε μισή ώρα στο μπαλκόνι. Ύστερα πήγε δύο, ο Ισπανός μάζεψε τα πράγματά του, αποχαιρέτησε το Σταύρο και […]

Μες στο σκοτάδι ο Σταύρος νόμιζε ότι […] και τότε του 'ρθε εμετός, σηκώθηκε, βγήκε να πάει στην τουαλέτα, αλλά όταν άνοιξε την πόρτα, […].

(αρ. λέξεων **681)**

#### Ο ΣΑΡΑΝΤΟΣ ΖΟΥΡΓΟΣ ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΤΟ ΕΞΗΓΗΣΕΙ

Κάνει ζέστη αλλά ο Σαράντος ο Ζουργός δεν τη νιώθει. Δεν τη νιώθει γιατί, καθισμένος στην καρέκλα με το κεφάλι γερμένο ελαφρώς στ' αριστερά, το στόμα μισάνοιχτο, κοιμάται. Κοιμάται κι ονειρεύεται δέντρα, δέντρα και νερά. Νερά κι αναψυκτικά να παγώνουν στο ρέμα. Και στο ρέμα πλάι μια παρέα, κάποιος γυρίζει τη σούβλα, ένα ραδιόφωνο παίζει κάτι που κανείς δεν ακούει, άλλοι συζητούν, άλλοι σωπαίνουν. Σωπαίνουν και σκέφτονται, δυο παιδιά. Δυο παιδιά που μήνες γυρόφερναν ο ένας τον άλλο μέχρι σήμερα που στάθηκαν παράμερα δήθεν τυχαία. Τυχαία […]

Πετάει, κάνει μια έτσι και κολλάει δυο φτερά στους ώμους, γιατί όνειρο είναι, όνειρό του –αυτό έλειπε, θα κάνει ό, τι θέλει. Και θέλει να φτάσει το ζευγάρι πίσω απ' το βράχο, γιατί πλέον κάτι υποψιάζεται. Κάτι υποψιάζεται και πρέπει άμεσα να μάθει, όχι από άρρωστη περιέργεια (αν υπάρχει τέτοιο πράγμα), όχι.

[…] Ήδη ο Σαράντος διπλώνει τα φτερά και ζαρώνει κοντά στα παιδιά αμίλητος. Αμίλητος εξετάζει τα πρόσωπα και καταλαβαίνει, το είχε καταλάβει: η μάνα του είναι, η μάνα κι ο πατέρας του. Η μάνα κι ο πατέρας του που ανασαίνουν βαριά τώρα, όλο και πιο βαριά, όλο και γρηγορότερα και ξαφνικά ησυχία.

[…]Τον πιάνουν τα γέλια και δεν μπορεί να σταματήσει, γελάει απ' την κορφή ως τα νύχια σαν νευρόσπαστο, και πέφτει. Πέφτει απ' την καρέκλα και ξυπνάει. Ξυπνάει και βλέπει απέναντι τον πατέρα του, γερμένο στον τοίχο, να κοιτάζει το κρεβάτι.
[…] Το κρεβάτι που πλαγιάζει η γυναίκα του, η μάνα του Σαράντου, που δεν έχει πια μακριά μαλλιά, δεν έχει καθόλου μαλλιά, κι ο γιατρός που πέρασε το πρωί, όταν τον ρώτησαν «γιατί αργεί», είπε ότι δεν μπορεί να το εξηγήσει. Δεν μπορεί να εξηγήσει γιατί αργεί να ξυπνήσει απ' τη νάρκωση.
(αρ. λέξεων **599)**

## **PASSWORD** (ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΣΤΟ ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ, *ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΠΟΝΖΑΙ* **,** 2010)

Δύο καλοκαίρια ολόκληρα, όταν πήγαινα στο χωριό για διακοπές, έκλεβα δίκτυο από το γείτονα. Στην αρχή το είχε ανοιχτό, χωρίς κωδικό. Όταν κατάλαβε ότι κάποιος τον έκλεβε, έβαλε password. Μια μέρα στο καφενείο τον ρώτησα την ημερομηνία γέννησής του, δήθεν ότι ήθελα να μάθω το ζώδιό του. Γύρισα σπίτι και πληκτρολόγησα τους αριθμούς. Δύο καλοκαίρια έτσι κατέβαζα μουσική. Ως κι ευχετήρια κάρτα σκέφτηκα να του στείλω στα γενέθλιά του. Σήμερα, 19 Ιουνίου 2009, μόλις πήρα την άδειά μου, μπήκα στο λεωφορείο για το χωριό. Φτάνω και βλέπω απέναντι φέρετρο. Γνέφω στη μάνα μου. «Τον χτύπησε αυτοκίνητο» είπε. «Πήγε άδικα, τόσο νέος». Ανέβηκα στο δωμάτιό μου, άνοιξα το λάπτοπ και πληκτρολόγησα το password: δούλευε ρολόι.
(αρ. λέξεων **115)**

# ©ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ_____

## **(**ΑΝΕΚΔΟΤΑ, ΜΕ ΤΗ ΣΥΜΦΩΝΗ ΓΝΩΜΗ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ**)**

### **ΣΟΥΒΕΝΙΡ**

Η μάνα φύλαγε σ' ένα παλιό πράσινο κουτί από το καλό πουκάμισο του πατέρα –αγορασμένο από του Σκούρα στην Αιόλου– τις ζωγραφιές του νηπιαγωγείου, τα τετράδια της πρώτης δημοτικού και τους ελέγχους μου με τα δεκάρια – της δευτέρας είχε και τόνο. Δεν έχανε ευκαιρία να τα δείχνει. Καμάρωνε για τα στρογγυλά μου γράμματα, τα κόκκινα «Εύγε!» της κ. Δημοπούλου και τα ατσαλάκωτα φύλλα.
Αναρωτιέμαι αν συνιστά ανταπόδοση ότι φυλάω τη στεφανιογραφία της στο ράφι με τα ντιβιντί.
(αρ. λέξεων **78)**

### **ΉΛΙΟΣ ΜΕ ΔΟΝΤΙΑ**

Κοντά στα πενήντα πέντε του, ακμαίος ακόμα κατά τα άλλα, ο πατέρας είχε χάσει όλα του τα δόντια, εκτός από κάποια μπροστινά. Η μόνη διαθέσιμη λύση την εποχή εκείνη ήταν η μασέλα κι έτσι, κάποια στιγμή, πήρε τη σκληρή απόφαση να βγάλει κι εκείνα τα λίγα που ήταν γερά.
Πήγε στον οδοντίατρο, κι ένα μεσημέρι γύρισε σπίτι μ' ένα μαντίλι να σκεπάζει τη μεγάλη πληγή που είχε για στόμα. Αποφασισμένος να ξεμπερδεύει μια και καλή, του είχε ζητήσει να τα βγάλει όλα μαζί – πέντε, έξι, δεν θυμάμαι πόσα. Η μάνα, που δεν ήξερε τίποτα για την απόφασή του αυτή, μόλις τον είδε έβαλε τα κλάματα. Εκείνος προσπάθησε να τη σταματήσει με κάτι μασημένες, ακαταλαβίστικες προσταγές – το αίμα να απλώνει πάνω στο λευκό μαντίλι.

Ήταν αναγκασμένος να περιμένει να επουλωθούν οι πληγές ώστε να μπορέσει ο γιατρός να του πάρει μέτρα, κι έπειτα ήταν πάλι υποχρεωμένος να περιμένει τον οδοντοτεχνίτη να κάνει το θαύμα του.

Απέφευγε να πολυμιλάει εκείνο το διάστημα, και, κυρίως, απέφευγε να χαμογελάει. Μια δόση που άνοιξε το στόμα του, έτοιμος να φταρνιστεί, πρόλαβα να δω πως του είχαν απομείνει μονάχα δυο κίτρινα κολωνάκια – οι κάτω κυνόδοντες. Απόρησα γιατί είχε επιλέξει να κρατήσει ειδικά αυτά, αλλά δεν ρώτησα. Ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι θα ήθελε να μου πει δεν είμαι σίγουρος ότι ήθελα ν' ακούσω. Έμοιαζε πολύ γέρος ξαφνικά, με τα χείλια σουφρωμένα και τα μάγουλα ρουφηγμένα – καμιά σχέση με τον πατέρα που ξέραμε.

Θυμάμαι ακόμα καθαρά το πρωί που έφυγε «για να βάλει τα δόντια του». Περιμέναμε με αγωνία κι εκείνος δεν έλεγε να γυρίσει. Θυμάμαι πως είχα βγει να παίξω στην αυλή για να 'χω τον νου μου στην εξώπορτα. Θυμάμαι πως η μάνα φώναζε να πάω μέσα γιατί είχε κρύο, κι εγώ της έλεγα ποιο κρύο, δεν βλέπεις τη λιακάδα; Τη θυμάμαι την κουβέντα αυτή γιατί η κατάληξή της ήταν πως μπορεί να είχε ήλιο, αλλά ήταν ήλιος με δόντια.

Ο πατέρας επέστρεψε τελικά μετά από τρεις τέσσερις ώρες, περήφανος και χαρούμενος και πιο άσχημος από ποτέ. Τα καινούργια δόντια ήταν απαίσια. Ήταν κατάλευκα κι ολόισια και γυαλιστερά, αλλά ήταν κάπως μακρουλά και τ' αποπάνω έγερναν λίγο προς τα μέσα, έτσι που τον έκαναν να μοιάζει με σκυλόψαρο.

Δεν το 'χε καταλάβει. Χαμογελούσε ασταμάτητα. Ούτε που φανταζόταν πόσο απειλητικό ήταν το χαμόγελό του για μας. Επέμενε για καιρό να μας δείχνει τα δόντια του, αλλά εμείς που είχαμε μαρτυρήσει δίπλα του όλο εκείνο το διάστημα της αναμονής ξέραμε κατά βάθος πως η ζωή τον είχε ξεδοντιάσει.
(αρ. λέξεων **414)**

# ΠΕΓΚΑ ΕΛΕΝΑ

## ***Σφιχτές ζώνες και άλλα δέρματα***, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΓΡΑ, 2011

### ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ ΚΩΣΤΑ & ΕΛΕΝΗΣ ΟΥΡΑΝΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ**, 2012**

### **ΓΙΟΥΤΑ**

Η Jutta ζει στο Μόναχο. Περπατά μέσα σε ένα πολυκατάστημα, υπερκατάστημα το λέει. Είναι ένας γυάλινος ουρανοξύστης και στον τελευταίο του όροφο είναι το καφέ, σουπερκαφε το λέει, και πλάι στο καφέ είναι η γκαλερί 3-d. Η Jutta φτιάχνει τσάντες, έχει φτιάξει μια για κάθε μέρα της εβδομάδας, και της εκθέτει στην γκαλερί 3-d. Ο φωτογράφος του υπερκαταστήματος είναι στη γκαλερί και φωτογραφίζει τις τσάντες, φωτογραφίζει την Jutta ανάμεσα στις τσάντες, φωτογραφίζει την Irene που θέλει να τις αγοράσει, φωτογραφίζει την Amalia που συνοδεύει την Irene και την ζηλεύει που μπορεί να αποκτήσει τις επτά τσάντες, φωτογραφίζει την Else που δουλεύει στην γκαλερί και που είδε ένα όνειρο, είδε πως όλα τα φύλλα των δέντρων από έξω από το μικρό πάρκο, όλα τα κίτρινα πεσμένα φύλλα, έμπαιναν μέσα στο γυάλινο υπερκατάστημα, κολλούσαν πάνω στις τσάντες, πάνω στους λευκούς τοίχους, πάνω στα ρούχα των ανθρώπων. Ο φωτογράφος λέγεται Fritz του αρέσει να είναι ανήθικος και κακός και διεφθαρμένος, άλλα χωρίς να το ξέρει ο κόσμος, κρυφά. Χει έναν βοηθό μαζί του, τον Eduard, που ξέρει να κάνει καλά την δουλειά του βοηθού, άλλα που τίποτα δεν τον ενδιαφέρει πραγματικά, τα κάνει όλα σε μια προσπάθεια να βρει ενδιαφέρον.

Αυτοί οι 6 άνθρωποι, όπως και όλοι μας, έχουν 44 μύες στα πρόσωπα τους, περισσότερους από κάθε άλλο ζώο. Αυτοί οι μύες επιτρέπουν στον καθένα τους να φανερώσει ή να αποκρύψει μια πλατιά εκφραστική γκάμα από ψυχικές διαθέσεις.

(αρ. λέξεων **236)**

## ΑΝΤΖΕΛΟ

Ο Άντζελο έχει μαύρα πατικωμένα μαλλιά και φορά γυαλιά με χοντρούς φακούς. Είναι ένας άγγελος;

«Άντζελο, πες μου γιατί ο Λεονάρντο είναι σπουδαιότερος δημιουργός από τον David Hockney; Εμένα μου αρέσει ο Χόκνεϋ, πολύ μου αρέσει.»

«Εσένα σου αρέσει το θέατρο. Η ζωγραφική είναι άλλο.»

Άλλο; Τι άλλο; Κοιτάζω τα μεγάλα πλατιά γυαλιστερά καταπράσινα φύλλα του φίκου. Μα πώς γίνονται έτσι; Πάω να τα πιάσω, τα πιάνω, και τότε πίσω από το τζάμι, βλέπω τα γυμνά κλαδιά μιας πελώριας μανόλιας. Ο Άντζελο είναι πενήντα χρονών. Καλλιτέχνης. Έτσι λέει, έτσι μοιάζει, άλλα είναι; Ζει μόνος του στο Τορίνο, σε ένα κτίριο του 18ου αιώνα, χωρίς ασανσέρ. Το διαμέρισμα του είναι ψηλά και βλέπει στην εσωτερική αυλή. Στο κέντρο της αυλής είναι η μανόλια, είναι ένα δέντρο παλιό, μεγάλο και ψηλό όσο οι πέντε όροφοι του κτιρίου. Το σπίτι του μέσα έχει μια ατμόσφαιρα μοναστική, ασκητική. Τα λευκά δωμάτια, σαν κελιά, διαδέχονται το ένα το άλλο. Όλα τα δωμάτια έχουν τζάμια, βλέπουν κλαδιά μανόλιας. Μέσα στα δωμάτια φυσάει ένα απαλό αεράκι, μια δροσερή αύρα. Από πού έρχεται; Μια σόμπα υγραερίου τα θερμαίνει. Πάνω στη σόμπα είναι ακουμπισμένο ένα πολύ μεγάλο γυάλινο βάζο γεμάτο νερό. Μέσα στο νερό, μέσα στο διάφανο γυαλί, είναι ένα κομμάτι σχιστόλιθος. Τον ρωτώ για τον σχιστόλιθο. Μου απαντά πως ό,τι υπαρχει στο καθε δωμάτιο είναι έτσι βαλμένο ώστε να συσχετίζεται με τα γύρω του αντικείμενα και να δημιουργεί στο μάτι συνειρμούς. Συνειρμούς; Τον ρωτώ. Ναι, συνειρμούς, ώστε να σκέφτεσαι ποιητικά για τα φυτά, τα δέντρα, το χώμα, τη φύση. Είμαι μέσα σε μια σκηνογραφία. Σε έναν πινάκα. Το νερό, η γη, η φωτιά, ο αέρας, τα ζώα, τα φυτά, όλα τα στοιχεία συνυπάρχουν εδώ μέσα σε μινιατούρες, σε μικρές δόσεις. Συνθέτουν μια περίληψη όλου του κόσμου.

(αρ. λέξεων **289**)

## ΔΕΡΜΑ

Έχεις πάει στην Αμερική;

Όχι. Ωραία ειναι;

Ναι.

Για μένα η Αμερική είναι ο Μάικλ Τζάκσον. Από μαύρος θέλησε να γίνει λευκός και κατέστρεψε πάνω του καθετί που του θύμιζε την προέλευσή του. Έγινε αυτός ο δημιουργός του εαυτού του.

Και οι τραβεστί κάτι παρόμοιο κάνουν.

Ναι.

Υπάρχει και η άλλη η Αμερικάνα η Βίλντενσταϊν που ήθελε να μοιάσει με γάτα και το κατάφερε. Μετά από 59 χειρουργικές επεμβάσεις. Την έχεις δει;

Πού;

Στα περιοδικά.

Όχι. Πώς είναι;

Τρομακτική. Νοιάζει με γάτα.

Το δέρμα του ανθρώπινου σώματος αν απλωνόταν οριζοντίως θα κάλυπτε ένα διπλό κρεβάτι.

Το έχεις δει;

Που;

Στα περιοδικά.

Στα περιοδικά;

Όλα υπάρχουν στα περιοδικά.

(αρ. λέξεων **108)**

## ΚΕΦΑΛΙΑ

Ήμουν πολύ μικρός γύρω στα δέκα. Πηγαίναμε διακοπές σε ένα νησί. Το νησί ήταν η Κάλυμνος. Απέναντί μας έμενε ένας καπετάνιος. Σφουγγαράς. Μαζί του είχε ένα μικρό κορίτσι, την Αννούλα. Συχνά πήγαινα στο σπίτι της και παίζαμε με τις κούκλες της και με άλλα παιχνίδια. Μια μέρα, κάποια στιγμή, βρεθήκαμε στην αποθήκη, κάτω στο υπόγειο που ήταν γεμάτο σφουγγάρια. Αυτό που θυμάμαι ήταν πως δεν είχαμε καμία αίσθηση των σωμάτων μας. Θυμάμαι χάδια, φιλιά, αγγίζαμε τα μαλλιά ο ένας του άλλου. Δεν είχαμε καμία αίσθηση πως υπάρχει κάτι άλλο από αυτό.

Δηλαδή μόνο κεφάλια;

Ναι, μόνο κεφάλια. Μαλλιά και πρόσωπο. Τα σώματά μας ήταν χωμένα μέσα στα φουσκωτά σφουγγάρια. Δεν τα νιώθαμε.

(αρ. λέξεων **113)**

# ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ ΈΡΣΗ

## *Ο βασιλιάς του φλίπερ*, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, 1997

### Ο ΚΥΡΙΟΣ ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΥ

Φοβάμαι τη μητέρα μου. Φοβάμαι ότι η μητέρα μου βασανίζεται από κάτι τρομερό χωρίς να ξέρω τι είναι. Αυτό το κάτι έχει σχέση μ' εμένα. Κάποιος κύριος Νίκος Νίκου μας επισκέπτεται συχνά τον τελευταίο καιρό. Η μητέρα μου τον υποδέχεται χωρίς καμία επισημότητα. Όταν πηγαίνω στην κουζίνα για να της αναγγείλω ότι ήρθε κι ότι την περιμένει στην τραπεζαρία, αυτή φαίνεται να δυσανασχετεί. Σκουπίζει τα χέρια της και πηγαίνει να τον συναντήσει χωρίς να βγάλει την ποδιά της.

Μένουν κλεισμένοι στο δωμάτιο μισή ώρα περίπου κάθε φορά. Έχω την εντύπωση ότι η μητέρα μου μιλάει συνέχεια. Ο κύριος Νίκου μόνο ακούει, χωρίς να διακόπτει. Περιμένω σε μια καρέκλα στο διάδρομο, με τα' αυτιά βουλωμένα. Χωρίς να το θέλω, κάθε τόσο ξεχωρίζω τα λόγια της. «Το παιδί!... Το παιδί!» επαναλαμβάνει. Η φωνή της υψώνεται γεμάτη αγωνία.

Η μητέρα μου με φοβάται. Είναι φορές που με κοιτάζει σα να με βλέπει για πρώτη φορά. Στην αρχή φαίνεται μάλλον αφηρημένη, έπειτα σιγά σιγά το πρόσωπό της παίρνει μια έκφραση πανικού, που τώρα πια δεν προσπαθεί να κρύψει. Άλλοτε νιώθω το βλέμμα της στην πλάτη μου και γυρίζω απότομα. Αυτή στέκεται στη μέση του δωματίου. Είναι κάτασπρη, παραλυμένη από το φόβο. Οι κόρες των ματιών της, διεσταλμένες και άψυχες σαν του ψαριού, με καρφώνουν δίχως ίχνος μητρικής αγάπης. Καμιά φορά παρασύρομαι και κάνω δυο βήματα προς το μέρος της. Τότε αυτή τρέχει προς το μέρος της. Κλειδώνεται μέσα και ξεσπάει σε λυγμούς.

Αλλά συνήθως εγώ φεύγω πρώτος. Πηγαίνω στο δωμάτιό μου και ξαπλώνω περιμένοντας τη νύχτα. Οι ώρες περνάνε, η κίνηση στο δρόμο αραιώνει. Με τα φώτα σβηστά παρακολουθώ τα φωτεινά σχέδια που ξεκινούν από τις γρίλιες, διασχίζουν με ορμή το ταβάνι και χάνονται στις κόγχες των τοίχων.

Ονειρεύτηκα ότι ο κύριος Νίκος Νίκου με αγαπούσε πολύ και ήθελε να με πάρει μαζί του. Παντού στο σπίτι του φύτρωναν λουλούδια. Από το πάτωμα ξεπετάγονταν τριανταφυλλιές με χοντρούς κλώνους ανάμεσα σε χρυσάνθεμα και μπουκαμβίλιες. Προχώρησα σε έναν χορταριασμένο διάδρομο και πήγα στο δωμάτιό του. Το κρεβάτι του ήταν μια επίπεδη γλάστρα στρωμένη με κίτρινες τουλίπες.

Ένιωσα μεγάλη κούραση και ξάπλωσα. Τα λουλούδια υποχώρησαν μαλακά κάτω από το βάρος μου και καθώς βυθιζόμουν ξαπλωμένος, άρχισε να σκοτεινιάζει. Με ένα απαλό χάδι τα κλαδιά τυλίγονταν γύρω από το σώμα μου. Αλλά δε φοβόμουν. Η μυρωδιά του χώματος, δυνατή σαν του φρέσκου ψωμιού, χτύπησε τα ρουθούνια μου, ενώ η γη με έπαιρνε μέσα της. Πιο πέρα είδα τη μητέρα μου πάνω σε ένα κρεβάτι από γιούλια να βυθίζεται κι αυτή χαμογελώντας.

(αρ. λέξεων **417)**

# ΤΣΟΛΑΚΟΥΔΗ ΜΑΡΙΑ

## *Γραμματική*, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΠΟΣ, 2009

ΥΠΟΨΗΦΙΟΤΗΤΑ ΓΙΑ ΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΒΡΑΒΕΙΑ «ΔΙΑΒΑΖΩ», 2010

## ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ

Το τμήμα του ουρανού –ένα φωτεινότερο κομμάτι μέσ' απ' τη σκούρα κορνίζα του παραθύρου– που έβλεπε η Γραμματική από το κρεβάτι της είχε αρχίσει να ξεθωριάζει. Σε λίγο επιτέλους θα ξημερώσει. Πάντα είχε λίγο ύπνο, αλλά τα τελευταία χρόνια τής φαίνονταν ατέλειωτες οι νύχτες. Κοιμόταν δυο τρεις ώρες και μετά παράδερνε στο στρώμα της. Γύριζε στον νου της παλιές και καινούριες έγνοιες, μνησικακίες, ματαιωμένες προσδοκίες, ανεκπλήρωτα όνειρα και στιγμές χαράς. Τραβούσε μια κλωστή απ' το πλεκτό της ζωής της, το ξήλωνε και πάλι το ξανάπλεκε απ' την αρχή.

Σαν να σηκώθηκε αγέρας. Άκουσε τα κλαδιά των δέντρων στην αυλή να αναδεύονται· η σκιά απ' τα φοινικόφυλλα τρεμόπαιξε στα τζάμια. Καλά που θα 'ταν να 'φερνε και καμιά βροχή! Στέγνωσε ο τόπος. Έριξε λίγες ψιχάλες τον Σεπτέμβρη και μετά τίποτα.

Ώρα της να σηκωθεί. Μάζεψε τα γόνατα και έγειρε το κορμί της προς την άκρη του κρεβατιού, κρατήθηκε με τις παλάμες της απ' το ξύλινο πλαϊνό του και κατέβασε τα πόδια, μ' ένα επιφώνημα πόνου, στο πάτωμα. Τα πέλματά της στα τυφλά έψαξαν τις παντόφλες. Τις φόρεσε και κάθισε για λίγο στο κρεβάτι να καταλαγιάσουν οι πόνοι που αισθανόταν σ' όλες της τις αρθρώσεις. Η ανάμνηση του νεανικού κορμιού της φάνταξε τόσο μακρινή, ώστε αναρωτήθηκε τι σχέση έχει μ' εκείνη τη νέα γυναίκα που πεταγόταν απ' τον ύπνο κι έτρεχε όταν κάποιο απ' τα παιδιά της έκλαιγε ή την καλούσε.

Με το χέρι στην κυρτωμένη μέση της πήγε στο εικονοστάσι, κατέβασε το καντήλι, γέμισε το ποτηράκι λάδι, διάλεξε ένα μεστωμένο φιτιλάκι, έβγαλε από μέσα τον μαύρο σπόρο, το έβρεξε με λάδι και το τοποθέτησε στην καντηλήθρα. Τσιτσίριξε και σπίθισε πριν ανάψει, αλλά μετά το γλυκό του φως μέρεψε την κάμαρα. Έκανε τον σταυρό της.

«Ευχαριστώ, Θεέ μου, για την καινούρια μέρα», προσευχήθηκε. «Γλυκιά μου Παναγία, προστάτεψε τα παιδιά και τα εγγόνια μου, κι όλους τους καλούς ανθρώπους… Και για μένα, να πεθάνω στα πόδια μου, όρθια», παρακάλεσε, «και στα μυαλά μου», πρόσθεσε.

Έπινε το φασκόμηλό της όταν άκουσε νιαουρίσματα και νύχια να γρατζουνίζουν την πόρτα.

«Καλά, θα σας ταΐσω! Ακόμα δεν ξημέρωσε ο Θεός τη μέρα του. Λάβετε λίγο υπομονή!» φώναξε στα γατιά της.

Το φως είχε κερδίσει το σκοτάδι όταν βγήκε έξω. Τα δέντρα παραταγμένα στο περιβόλι, το κάστρο γαντζωμένο πάνω στον τραχύ βράχο του κι η θάλασσα στο βάθος έσμιγε με τον ουρανό. Η Ασπασία με τα παιδιά της, τον Σάκη, τη Σούλα και τη Σάσα, στέκονταν μπροστά στην πόρτα και περίμεναν το πρωινό τους.

«Μπα! Ποιος άνοιξε την πόρτα;» μονολόγησε.

Η βαριά σιδερένια εξώπορτα ήταν ορθάνοιχτη. Κι όμως θυμόταν καλά ότι την είχε κλείσει το προηγούμενο βράδυ. Γύρισε απ' τον εσπερινό και μετά δεν ξαναβγήκε. Ούτε την επισκέφτηκε κάποιος αργότερα. Μήπως δεν είχε βάλει το μάνταλο; Δεν έπιανε κι έπρεπε να το σπρώξεις για να κουμπώσει με την υποδοχή του. Πήγε και την έκλεισε. Ασφάλισε και το μάνταλο.

Ακούστηκε ήχος από βήματα σε πεσμένα φύλλα. Γύρισε και είδε τον κλέφτη που έτρωγε τα σπανάκια και τα λάπατα και τσαλαπατούσε τα γεράνια της – μακρύς, νευρώδης λαιμός, μελί τρίχωμα διάσπαρτο από λευκές κηλίδες, μικρό κεφάλι με μυτερά, κανελιά αφτιά και άσπρο περίγραμμα. Έμειναν για λίγα δευτερόλεπτα στην ίδια θέση· αυτή μπροστά στην εξώθυρα να το θαυμάζει και το ελάφι ακίνητο σε αγωνιώδη εγρήγορση. Ξαφνικά έτρεξε με ορμή προς το μέρος της· δεν πρόλαβε να παραμερίσει και έπεσε κάτω παρασυρμένη απ' την ορμή της κίνησής του. Το ελάφι βρίσκοντας την εξώπορτα κλειστή πήγε πάλι πίσω. Θα με τσαλαπατήσει μες στον φόβο του, σκέφτηκε τρομαγμένη κι η ίδια, αλλά δεν μπορούσε να σηκωθεί. Ένας καυτός πόνος τής έσφιγγε τον αστράγαλο. Εκείνο στο μεταξύ έστρεφε το κεφάλι κοιτάζοντας δεξιά κι αριστερά.

Η αυλή ήταν κλεισμένη από παντού με ψηλό μαντρότοιχο, που πάνω του ήταν μπηγμένα κάγκελα με αιχμηρές άκρες, καλυμμένα με αγιόκλημα και περικοκλάδες. Όλο μαζί ήταν πάνω από δύομισι μέτρα ύψος. Δίπλα στην πόρτα και κολλητά στον μαντρότοιχο βρισκόταν ο μεγάλος φοίνικας με τον χοντρό κορμό σκεπασμένο με αναρριχητικά φυτά και πιο πέρα μια μικρή τζανεριά και μια αμυγδαλιά.

Το ελάφι πήγε προς τον μαντρότοιχο, ανάμεσα στον φοίνικα και την τζανεριά. Έκανε ένα μεγάλο άλμα αλλά προσγειώθηκε πάνω στην τζανεριά σπάζοντας με πάταγο τα κλωνιά της. Εντελώς πανικοβλημένο τώρα πήδηξε προς τον μαντρότοιχο κι οι οπλές του σύρθηκαν με έναν μεταλλικό ήχο στην πέτρα. Γύρισε ξανά στην άκρη του περιβολιού, πήρε φόρα, έτρεξε, τεντώθηκε κι εκτινάχτηκε στον αέρα. Το σώμα του διέγραψε μια τροχιά, ο λαιμός και το κεφάλι σε ευθεία με τον κορμό, τα μπροστινά του πόδια σαν ανοιχτή παρένθεση, τα πίσω πιο κλειστή, σαν ιπτάμενο τόξο. Η άσπρη του κοιλιά άστραψε μπροστά στα μάτια της έτσι όπως το έβλεπε απ' το έδαφος όπου ήταν πεσμένη, πέρασε πάνω απ' την τζανεριά και καρφώθηκε με δύναμη πάνω στα κάγκελα.

Στηριζόμενη στον κορμό του φοίνικα ανασηκώθηκε βογκώντας και πήγε κουτσαίνοντας προς το ελάφι. Δύο κόκκινες κηλίδες απλώνονταν με ταχύτητα πάνω στη λευκή κοιλιά κι αίμα στάλαζε στα πλατιά φύλλα της περικοκλάδας. Το σώμα του σπαρταρούσε. Ο μακρύς λαιμός έγερνε μπροστά, προς στο εξωτερικό μέρος του τοίχου, το όμορφο κεφάλι κρεμόταν αφύσικα και ματωμένος αφρός έτρεχε απ' το στόμα του.

Ξανακάθισε κάτω κλαίγοντας, ενώ τα γατιά της την περικύκλωσαν νιαουρίζοντας.

(αρ. λέξεων **847)**

## **Η ΕΠΙΣΚΕΨΗ** (ΔΙΑΚΡΙΣΗ ΣΤΟ ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ, *ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΠΟΝΖΑΙ***,** 2010*)*

Γύρισα σπίτι μου απ' τη δουλειά και βρήκα εκεί τον πατέρα μου που έχει πεθάνει εδώ και είκοσι χρόνια. Καθόταν στο τραπέζι της τραπεζαρίας κι είχε απλωμένα μπροστά του χαρτιά και φακέλους. Σήκωσε τα μάτια του και με είδε. «Α! εσύ είσαι», μου είπε. Η ζωή με έχει ρημάξει, όταν πέθανε ήμουν ένα λεπτό κορίτσι με καστανά κοντοκουρεμένα μαλλιά και τώρα ήμουν μια χοντρή ξανθιά μεσήλικη, αλλά δεν έδειξε να το πρόσεξε. Αντίθετα εκείνον ο θάνατος τον άφησε άθικτο. Ήταν ο ίδιος, όμορφος και κομψός όπως πάντα, μόνο ένα κλαράκι από αγριελιά ήταν σκαλωμένο πάνω στα μαλλιά του. «Ποιος πείραξε τα χαρτιά μου» με ρώτησε, «πάλι ανακατεμένα τα βρίσκω. Το έχω πει χίλιες φορές δεν θέλω να πειράζετε τα χαρτιά μου».

Τότε κατάλαβα ότι δεν ξέρει πως είναι πεθαμένος και μ' έπιασε αγωνία, φόβος, μη τυχόν κάνω ή πω κάτι και το αντιληφθεί. «Και την εφημερίδα μου», μου είπε αυστηρά, «θέλω να τη διαβάζω εγώ πρώτα όχι να την παίρνεις εσύ και να την κάνεις πατσαβούρα». Πάνω στο τραπέζι υπήρχε μια εφημερίδα κιτρινισμένη και ταλαιπωρημένη. «Μα μπαμπά, μόλις μπήκα στο σπίτι πότε να προλάβω να κάνω πατσαβούρα την εφημερίδα σου;» «Ναι, αλλά σε ξέρω ήσουν έτοιμη να τη βουτήξεις». Με μια μηχανική κίνηση έφερε το χέρι στα μαλλιά του κι τράβηξε το κλαράκι της αγριελιάς. «Αυτό δε φεύγει, λες κι έβγαλε ρίζες στο κεφάλι μου», είπε σα να μονολογούσε. Εγώ ήξερα, η αγριελιά είχε φυτρώσει στην καρδιά του αλλά φυσικά δεν μπορούσα να του το πω. Γύρισε πάλι σε μένα. «Τι στέκεις από πάνω μου, έχω δουλειά όπως βλέπεις, μη μ' ενοχλήσει κανείς», κι έσκυψε στα χαρτιά του, «κλείσε και την πόρτα», μου είπε πάλι και πήρε ένα φάκελο «Ανεξόφλητοι λογαριασμοί» έγραφε απ' έξω, και τον άνοιξε. Όρθια πίσω απ' την κλειστή πόρτα σκεφτόμουν τι θα έλεγα στα παιδιά που ήταν ώρα τους να επιστρέψουν από το σχολείο, για τον άγνωστο που είχε εγκατασταθεί στην τραπεζαρία του σπιτιού μας.
(αρ. λέξεων **319)**

# ΦΑΙΣ ΜΙΣΕΛ

## *Απ' το ίδιο ποτήρι και άλλες ιστορίες*, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ, 2000

### ΚΡΑΤΙΚΟ ΒΡΑΒΕΙΟ ΔΙΗΓΗΜΑΤΟΣ 2000

**5.** Στο «G.B. Corner» ένα ζευγάρι τρώει αμίλητο. Εκείνος φιλέτο καλοψημένο, εκείνη σφυρίδα σχάρας. Της σερβίρει μεταλλικό νερό και μετά σερβίρει στον εαυτό του μαύρη μπίρα. Δεν κοιτάνε ούτε ψυχαναγκαστικά το πιάτο τους (σαν τσακωμένοι) ούτε αμήχανα τον κόσμο γύρω τους (σαν ξένοι). Κοιτούν ο ένας τον άλλο μέχρι το ύψος του λαιμού, σαν από κεί και πάνω να υπάρχει κάτι το ανάρμοστο και για τους δύο.

Μόλις η γυναίκα τελειώνει το φαγητό της, ακουμπάει την πετσέτα στα χείλη της, ανάβει τσιγάρο, περνάει την τσάντα στον ώμο της και τελείως ανάλαφρα φεύγει. Ο άντρας συνεχίζει να τρώει. Λίγο αργότερα πίνει από το ποτήρι της. Το γεύεται σαν να δοκιμάζει κάποιο συλλεκτικό κρασί. Στριφογυρίζει το ποτήρι στη χούφτα του, μυρίζει το περιεχόμενο, πλαταγίζει τον ουρανίσκο του.

Μετά από λίγο φεύγει κι αυτός. Τη στιγμή που το γκαρσόνι ενθυλακώνει το πουρμπουάρ και αρχίζει να καθαρίζει το τραπέζι, πλάι στο πιάτο της απούσας γυναίκας, μαζί με τα υπολείμματα του γεύματος σαρώνει κι ένα μικροσκοπικό ομοίωμα παιδιού από ψωμί.

(αρ. λέξεων **164)**

**6.** Ξημερώματα Δεκαπενταύγουστου στου Ψυρρή. Δύο εξαθλιωμένοι Αλβανοί κλοτσάνε με λύσσα ένα κουτσό σκυλί έξω από το μπαρ «Τάκη 13». Ο ένας από τους δύο βγάζει τη ζώνη του και μαστιγώνει το ζώο που, ανήμπορο, δέχεται την αναίτια βία. Κάποια στιγμή σ΄έναν από τους δύο βασανιστές πέφτει το παντελόνι, αποκαλύπτοντας ότι δε φοράει σώβρακο.

Από το απέναντι μπαλκόνι, ένας άντρας που παρακολουθεί τη σκηνή τους ζητάει το λόγο. Με θηλυπρεπή φωνή τους ρωτάει γιατί χτυπούν το ζώο. Αυτοί, φοβισμένοι, επιχειρούν να φύγουν. Ο άντρας με νοήματα τους καλεί ν' ανέβουν επάνω. Οι Αλβανοί κάτι λένε στη γλώσσα τους και αμέσως του χτυπάνε το κουδούνι.

Το σκυλί και ο άντρας με το σορτσάκι κοιτιούνται κατάματα.
(αρ. λέξεων **113)**

## ***Κτερίσματα***, ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΑΤΑΚΗ, 2012

σελ. 47-48

Η μοδίστρα που ραβόταν η μητέρα σου κάποιες φορές σε φίλαγε στο στόμα, τα χείλη της γλιστρούσαν ελαφρά από το μάγουλο στα χείλη σου, σε σάλιωνε με το σάλιο της που μύριζε κλεισούρα, κάμαρες που δεν αερίζονταν ποτέ, κορμιά που δεν τα άγγιξε ποτέ κανείς, ίσως γι' αυτό μια φορά την ονειρεύτηκες να σε φιλάει με το στόμα γεμάτο καρφίτσες, όπως όταν, γονατιστή, έπαιρνε μέτρα για τα ρούχα και μπουκωνόταν ανάποδα με μια τούφα καρφίτσες, και πάντα μα πάντα σκουπιζόσουν από τα φιλιά της, συνήθως τριβόσουν με την ανάστροφη του χεριού σου μόλις απομακρυνόταν, λες και είχες φάει κάτι αηδιαστικό, κάποιες φορές όμως, όταν σ' έφερνε στο μη περαιτέρω, τριβόσουν μπροστά της προκλητικά, αλλά αυτή πάλι χαμπάρι, τουναντίον ξεκαρδιζόταν και σε ξαναφίλαγε με μεγαλύτερη θέρμη, που μόνο θέρμη δεν ήταν αυτό το στανικό φιλί αλλά ένα μασκαρεμένο μαράζι κι ένα γινάτι μιας παλιάς απόρριψης και μιας παλαιότερης καθήλωσης.

Πέθανε ανέγγιχτη.

Τρία χρόνια πριν τη βρούνε να συνεχίζει τον ύπνο της μέσα στον ύπνο της, τη μαγνητοφώνησες για το πρώτο σου μυθιστόρημα. Σου είχε πει: «Τύχες είχα, αλλά δεν ήθελα. Αυτό το κρεβάτι το 'χω ποτίσει με δάκρυα».

Είχες την αίσθηση ότι ήθελε να πει κάτι πιο ασεβές, κάτι ανομολόγητα σαρκικό, κάτι σαν τα βουρκωμένα μάτια μιας γυναίκας που δεν γεύτηκε το αντρικό φιλί θυμίζουν υγρή βουβώνα, είναι μια παγωμένη βουβώνα, γι' αυτό και το σύγκορμο αναφιλητό της δεν είναι μόνο σύγκορμο αναφιλητό αλλά κυρίως ανεξέλεγκτος οργασμός. Δεν χρησιμοποίησες ποτέ αυτή τη φράση της, αφού αν την έβαζες στα χείλη μιας περσόνας, θα ήταν σαν να διακόρευες μεταθανατίως, έστω και στο χαρτί, αυτήν που μια ζωή θώπευε τα υφάσματα σαν κάτι το άυλο κι όταν τα έκοβε με το μεγάλο γυαλιστερό της ψαλίδι, μισόκλεινε τα μάτια και, παρ' όλα αυτά, το χέρι αλφάδι, αν και το οξύμωρο ήταν ότι ποτέ δεν χαιρόταν κανένα έργο των χεριών της, αφού ο μεγαλύτερος έπαινος που έβγαινε από τα ανύπαρκτα χείλη της, σαν ραμμένο ήταν το στόμα της, για τα τόσο φίνα ρούχα που έραβε, ήταν ένα ξερό εντάξει, παρότι ήταν περιζήτητη ακόμα και σε γειτονικές πόλεις, αυτή, τέλος πάντων, που έραβε κάτι μπλε νουάρ φούστες στη μητέρα σου λίγο πιο πάνω απ' το γόνατο, κάτι πουκαμισάκια λευκά, παλ κίτρινο ή τριανταφυλλί με μικρό χαμόγελο και φιλντισένια κουμπάκια, ενώ μια φορά της είχε ράψει κι ένα μαλακό σουρί παλτό με βυσσινή βελούδινο γιακά και όμοια ζώνη με ασημί αγκράφα.

(αρ. λέξεων **382)**

σελ. 200-201

Με παρατηρείς;

Δεν σε παρατηρώ.

Αφού με παρατηρείς...

Δεν σε παρατηρώ...

Γίνεται να μη με παρατηρείς;...

Είπα, δεν σε παρατηρώ...

Κι όμως με παρατηρείς.

Παρατηρώ την κλωστή που είναι στον γιακά σου...

Ό, τι είναι πάνω μου είμαι εγώ.

Πάντως εγώ δεν παρατηρώ εσένα.

Ό ,τι είναι πάνω μου είμαι εγώ, όπως κι ό, τι είναι μέσα μου είμαι εγώ. Η μύτη μου, τα μαλλιά μου, η θλίψη μου, ακόμα και η σκόνη των παπουτσιών μου είμαι εγώ.

Είσαι θλιμμένη;

Η ανία μου είμαι εγώ. Η πονεμένη πλάτη μου είμαι εγώ. Η στάχτη από το τσιγάρο μου είμαι εγώ. Ο ιδρώτας στα χέρια μου όταν –

Βαριέσαι;

Θ' αρχίσω να σε παρατηρώ κι εγώ. Τελείωσε.

Πονάει η πλάτη σου;

Την κάθε σου κίνηση. Ναι. Πώς μιλάς, πώς τρως, πώς σωπαίνεις...

Και δεν με παρατηρείς...

Ξέρεις πώς σωπαίνεις;

Δεν έχω τίποτα να παρατηρήσεις.

Ξαφνικά. Εκεί που μιλάς, πέφτεις σε σιωπή. Λες και

πέφτεις σε χαράδρα.

Είσαι τόσο μεθυσμένη;

Σωπαίνωωωωωωω...

Έτσι σωπαίνω;

Μεθυσμένη όσο κι εσύ.

Έτσι σωπαίνω;

Πάλι καλά, δεν λες, που μεθάμε μαζί, που ακόμα θέλουμε να ξερνάμε μαζί...

ΔΕΝ ΕΧΩ ΤΙΠΟΤΑ ΝΑ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ.

ΘΑ ΠΑΡΑΤΗΡΩ ΤΟ ΤΙΠΟΤΑ ΛΟΙΠΟΝ.

**(**αρ. λέξεων **185)**