

ΤΟ ΥΦΟΣ ΩΣ ΣΥΝΙΣΤΑΜΕΝΗ ΤΩΝ ΔΟΜΩΝ ΒΑΘΟΥΣ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΛΕΚΤΙΚΗΣ ΕΠΙΦΑΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΟΣ.
ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΣΕ ΚΕΙΜΕΝΑ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ

1. Εισαγωγικά

Το «ύφος»* είναι μια πολυσήμαντη έννοια που καλύπτει όλα τα πεδία του λόγου, στις δυτικοευρωπαϊκές γλώσσες μάλιστα και πεδία του επιστητού, αφού η λέξη *Stil, style* κτλ. εφαρμόζεται και στις εικαστικές τέχνες. Στα ελληνικά διαθέτουμε ευτυχώς για τις τελευταίες τον όρο «ρυθμός»¹. Η πολυσημία της έννοιας προκάλεσε και προκαλεί ακόμα δυσκολίες στην επιστημονική ενασχόληση με το φαινόμενο, το οποίο είναι αντικείμενο έρευνας πολλών ενμέρει αλληλοεπικαλυπτόμενων, και σε ορισμένους τομείς αντιμαχόμενων, επιστημών: της γλωσσολογίας, της επιστήμης της λογοτεχνίας², της επικοινωνιολογίας, της ψυχολογίας, της ανθρωπολογίας και των διάφορων εικαστικών τεχνών.

Η έννοια του ύφους παραδίδεται από την ελληνική αρχαιότητα, η οποία την ερευνήσε μέσα στο πλαίσιο της Ρητορικής³, ενώ η δυτική Ανα-

* Συνοτμευμένη μορφή του κειμένου αυτού δημοσιεύτηκε στα *Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* που έγινε στο Βερολίνο τον Οκτώβριο του 1998.

1. Το ύφος είναι ίσως η μοναδική θεωρητική κατηγορία που ερευνήθηκε συστηματικά στην Ελλάδα. Βλ. για την περιοχή της γλωσσολογίας, Χριστόφορος Χαραλαμπίκης, *Νεοελληνικός Λόγος - Μελέτες για τη γλώσσα τη λογοτεχνία και το ύφος*, Αθήνα 1992. Για τη λογοτεχνία βλ. Ερατοσθένης Καψωμένος, *Η συντακτική δομή της ποιητικής γλώσσας του Σεφέρη: Υφολογική μελέτη*, Θεσσαλονίκη 1975· Ξενοφών Κοκόλης, *Το ύφος, απόψεις για το περιεχόμενο ενός όρου*, Θεσσαλονίκη 1973, του ίδιου, «Λέξεις άπαξ»: *στοιχείο ύφους - θεωρητική εξέταση * καταγραφή στα ποιήματα του Γ. Σεφέρη*, Αθήνα 1975. Βλ. επίσης το παλιότερο αλλά πολύ εμπειριστατώμενο έργο του Leo Spitzer, *Stilstudien*, τ. 1-2, München 1928, Darmstadt 1961.

2. Για τη διαμάχη μεταξύ αυτών των δύο επιστημών βλ. Willy Sanders, *Linguistische Stiltheorie*, Göttingen 1973, σ. 28: «Η έρευνα του ύφους θα αποτύχει, αν περιοριστεί μονόπλευρα στην προοπτική της λογοτεχνίας» και Joh. Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Göttingen [Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1429], 1977, 20: «Η υποθετική αντικειμενικότητα της γλωσσολογίας οδήγησε στην καταστροφή της έννοιας του ύφους». Δεν υπεισέρχονται σε κείμενα του ρωσικού φορμαλισμού. Βλ. Τσβετάν Τοντορόφ (επιμ.), *Θεωρία λογοτεχνίας. Κείμενα Ρώσων Φορμαλιστών* (μτφρ. Η. Π. Νικολούδης), Αθήνα 1995 [γαλλ. έκδ. Paris, Seuil, 1966].

3. Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (μτφρ. Α. Τσοπανάκης),

γέννηση, που συνέχισε τις μελέτες αυτές, μετονόμασε το σύνολο σε Ποιητική. Η μοντέρνα υφολογία διαμορφώνεται μόλις τον 19ο αιώνα⁴. Στα νεότερα χρόνια η θεωρία του Saussure, που μετατόπισε το επιστημονικό ενδιαφέρον από τη διαχρονία στη συγχρονία της γλώσσας, και η δημιουργία της κειμενογλωσσολογίας έδωσαν τη δυνατότητα ενασχόλησης και με τις δομές των κειμένων⁵ μέσα στο πλατύτερο πλαίσιο του στρουκτουραλισμού. Οι προσπάθειες κατανόησης του φαινομένου από επιστήμονες διαφορετικών κατευθύνσεων οδήγησε, κατά λογική συνέπεια, σε πληθωρισμό ορισμών του ύφους⁶, χωρίς να υπάρξει αξιόλογη συμφωνία απόψεων.

1.1 Το ύφος στον πεζό λόγο

Η μελέτη του λογοτεχνικού ύφους προσανατολίστηκε σχεδόν αποκλειστικά στην ποίηση και δημιούργησε ορισμένες κατηγορίες έρευνας προσαρμοσμένες σ' αυτήν, π.χ. τον καθορισμό του κανόνα, της «νόρμας», για την εκάστοτε ποιητική μορφή, τη διαπίστωση της συνέπειας ή απόκλισης από τον κανόνα, καθώς και τη λειτουργία των στοιχείων αυτών⁷. Ωστόσο οι κατηγορίες αυτές δεν είναι δυνατόν να εφαρμοστούν στα πεζά κείμενα με τον ίδιο τρόπο, όπως στην ποίηση. Αντίθετα, οι υφολογικές προσεγγίσεις του πεζού λόγου δεν ασχολούνται με τις δομές των κειμένων και συνήθως μας πληροφορούν μόνο πως υπάρχει «ποιητικός» ή «ρυθμικός» πεζός λόγος. Τι ακριβώς όμως συνιστά αυτά τα ποιητικά και ρυθμι-

Θεσσαλονίκη 1964, σσ. 1123-24, όπου ο λόγος για το *Περί ύφους* του Ανωνύμου ή Ψευδο-Λογγίνου, στο οποίο το ύφος ταυτίζεται με την έννοια του υψηλού και αποδίδεται στην ποίηση. Σήμερα θεωρούμε ότι δεν υπάρχει «μηδενικό ύφος» και ότι κάθε εκδήλωση, ακόμα και μια συνταγή μαγειρικής, έχει κάποιο ύφος. Βλ. W. Sanders, ό.π. (σημ. 2), σ. 23 και Χ. Χαραλαμπίδης, ό.π. (σημ. 1), σ. 29.

4. Βλ. W. Sanders, ό.π. (σημ. 2), σσ. 50-53· Γ. Βελουδής, *Γραμματολογία - Θεωρία λογοτεχνίας*, Αθήνα 1994, σ. 86.

5. W. Sanders, ό.π. (σημ. 2), σσ. 54, 85. Βλ. και σ. 27 (σημ. 5), όπου ο Sanders αναφέρει πως η σήμερα περίφημη ορολογία και οι αρχές της θεωρίας του Saussure προέρχονται από τις παραδόσεις του H. Steinthal, τις οποίες παρακολούθησε ο Saussure στο Βερολίνο, και οι οποίες πυρηνικά προϋπάρχουν ήδη στους Fr. Hegel, W. von Humboldt και G. von Gabelenz. Για τους ιστορικά ενδιαφερόμενους χρήσιμες και οι παραπατομπές: E. Coseriu, *Einführung in die strukturelle Linguistik*, Tübingen 1967, σ. 35 και F. Kainz, *Philosophische Etymologie und historische Semantik*, Wien 1969, σσ. 18 κ.ε.

6. Ο W. Sanders, ό.π. (σημ. 2), σσ. 6-21, αναφέρει 28 ορισμούς του ύφους και ο Κοκόλης, ό.π. (σημ. 1) κ.ο.κ. 25 ορισμούς. Ο Βελουδής, ό.π. (σημ. 4), σ. 92, θεωρεί ότι οι αρχαίες κατηγορίες των λογοτεχνικών γενών και ειδών, αλλά και πολλές νεότερες «είναι πολύ περισσότερο από ειδολογικές, έννοιες λογοτεχνικού ύφους».

7. Βλ. τη μνημειώδη εργασία του Ε. Καψωμένου, ό.π. (σημ. 1), ο οποίος εφαρμόζει τις κατηγορίες αυτές στο έργο του Σεφέρη. Πρβ. και J. Anderegg, ό.π. (σημ. 2), σσ. 36-40 και 51-59 που επεκτείνεται στις κατηγορίες σημείο και επιλογή.

κά στοιχεία, τι ρόλο παίζουν στο περιεχόμενο ή τι ρόλο παίζουν για τη διαμόρφωση του προσωπικού ύφους κάποιες (ή ίσως και όλες οι) δομές βάθους, π.χ. το είδος του αφηγητή, η προοπτική, η εκλογή του α' ή γ' γραμματικού προσώπου εκφοράς, η ύπαρξη ελεύθερου πλάγιου λόγου (ΕΠΛ), οι σχέσεις του χρόνου αφήγησης με το χρόνο της ιστορίας;

Σε όλα αυτά τα προβλήματα δίνει κάποιες απαντήσεις η αφηγηματολογία, περισσότερο ή λιγότερο αυστηρά στρουκτουραλιστικές, ή ακόμα και ο αποδομισμός, χωρίς όμως να αναφέρονται ρητά στο «ύφος». Είναι χαρακτηριστικό πως σε έργα-σταθμούς για την αφηγηματολογία, όπως το *Theorie des Erzählens* του Stanzel, το *Discours du récit* του Genette, το *Bauformen des Erzählens* του Lämmert, ο όρος «Stil, style» δε θεματοποιείται, δεν εμφανίζεται καν στους πίνακες όρων και εννοιών, παρά το γεγονός ότι οι άνθρωποι αυτοί ερεύνησαν όλα τα δομικά στοιχεία του πεζού λόγου και μας προσέφεραν επιστημονικά εργαλεία για τη διερεύνηση της σύνθεσης και της ποιητικότητας στην πεζογραφία: ο λόγος είναι πως δεν τα αντιμετώπισαν συνειδητά υπό την προβληματική του ύφους.

1.2. Η σημασία των δομών βάθους στη διαμόρφωση του ύφους

Η άποψή μου είναι πως οι αφηγηματολογικές κατηγορίες βάθους⁸ που ανέφερα παραπάνω (αφηγητής, προοπτική, γραμμ. πρόσωπο εκφοράς) καθορίζουν σε πολύ μεγάλη αναλογία τη λεκτική επιφάνεια του κειμένου, με άλλα λόγια, αν ύφος είναι αυτό που γίνεται φανερό με τη γλώσσα, η γλώσσα του κειμένου έχει ήδη προκαθοριστεί από την πρόθεση του δημιουργού, τα περιεχόμενα και τις δομές βάθους. Έτσι ο συγγραφέας δημιουργεί τα πρόσωπα του κειμένου του μέσα από τη γλώσσα που τους

8. Χρησιμοποιώ τον όρο ως συνώνυμο της έννοιας μακροδομή και σύμφωνα με τον γαλλικό στρουκτουραλισμό, όπως αυτός διατυπώνεται στο 8ο τεύχος των *Communications*, *L'analyse structurale du récit*, Paris 1966 [επανέκδ. Paris, Seuil, 1981], στις εργασίες των Barthes (7-33), Greimas (34-65), Todorov (131-157) και Genette και στην πραγματεία του τελευταίου «Discours du récit» στο *Figures III*, Paris 1972, σσ. 67-279. Ο όρος, αρχικά δανεισμένος από τη μετασχηματιστική γραμματική, εκφράζει τη δυνατότητα διαγραφής του σταδίου σύλληψης που προηγήθηκε από τη λεκτική μορφοποίηση. Πρβ. τον διαχωρισμό σε *histoire* (ιστορία, περιεχόμενα) και *récit* (αφήγημα, αφήγηση), τον οποίο ο Genette εκλέπτυνε με την πρόθεση της *narration* (αφηγηματική πράξη, αφήγηση) και του *discours* (λόγος), έτσι ώστε για την έρευνα της μορφοποίησης των περιεχομένων να έχουμε τρεις μεγάλες ομάδες εννοιών. Ο Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen [UTB, 904] 1979, 1995, σσ. 30-38, παρουσιάζει τις δομές του αφηγητή, της προοπτικής και του προσώπου ως δομές επιφάνειας με την έννοια ότι γίνονται εύκολα αντιληπτές από τον αποδέκτη. Κατά τη γνώμη μου, αυτό ισχύει μόνο για το πρόσωπο εκφοράς (πρωτοπρόσωπη/τριτοπρόσωπη αφήγηση), όχι όμως και για τις δύο άλλες κατηγορίες, για τις οποίες χρειαζόμαστε ειδικά εργαλεία έρευνας, αν θέλουμε να τις απομονώσουμε από τη λεκτική επιφάνεια του κειμένου και να ερμηνεύσουμε τη λειτουργία τους μέσα στο κείμενο (βλ. τώρα και ελληνική μετάφραση, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1999).

υπαγορεύει, ως λόγια ή απλά, καλλιεργημένα ή λαϊκά ή ακόμα και χυδαία. Πρέπει ωστόσο να μορφοποιήσει και όλα τα άλλα σημαντικότερα στοιχεία του κειμένου, το είδος του αφηγητή (συγγενικός προς τα πρόσωπα ή αποστασιοποιημένος από αυτά;) και τη δική του γλώσσα (καλλιεργημένη ή απλοϊκή;), την προοπτική που κυρίως θα εφαρμόσει, το γραμματικό πρόσωπο εκφοράς, τον χρόνο κτλ. Με το παράδειγμα αυτό επιθυμώ να τονίσω το αδιαχώριστο του «πώς», της λεκτικής δηλαδή επιφάνειας του κειμένου από το «τι», δηλαδή το περιεχόμενο και τη δόμηση του κειμένου. Παρόμοια επιχειρηματολογεί και ο Anderegg, όταν καθορίζει: «ύφος είναι ο τρόπος της γλωσσικής χρήσης [...]. Αυτός ο ανοιχτός ορισμός περιλαμβάνει τη δυνατότητα να θεωρήσουμε υφολογικό φαινόμενο και το αντικείμενο του λόγου»⁹, και ακόμα «δράση και υλικό του κειμένου δεν πρέπει να αποχωρίζονται σαν στοιχεία περιεχομένου και να εξετάζονται φορμαλιστικά ως προς το ύφος. Αντίθετα, υφολογική συνέπεια έχει μόνο τότε νόημα, όταν τα διάφορα στρώματα ενός έργου, δηλ. και δράση και υλικό, συνεξετάζονται ως ενότητα στο πλαίσιο του ύφους» (ό.π., 91-92) – και ο Riffaterre που υποστηρίζει: «υποθέτουμε πως κάθε κείμενο στο βάθος του οργανώνεται μέσω ενός δικτύου περιεχομένων (signifiés), τα οποία σε άλλο επίπεδο ενεργοποιούνται μέσω της έκφρασης (signifiants). Αντιστρόφως, ξεκινώντας από την έκφραση, είμαστε σε θέση να απομονώσουμε το σύστημα σχέσεων που συνδέει τα περιεχόμενα μεταξύ τους και να αποκαλύψουμε τη σημασιολογική δόμηση του κειμένου»¹⁰. Και ο Spillner στο κείμενό του *Stilistik*¹¹ διαπιστώνει πως «η υφολογία [ως τώρα] ερεύνησε περισσότερο μεμονωμένα υφολογικά στοιχεία των μικροδομών, παρά κειμενικά φαινόμενα των μακροδομών» και μεταχειρίζεται τους πετυχημένους όρους «μικροϋφολογία» και «μακροϋφολογία». Πρόθεσή μου είναι λοιπόν να συμβάλω κι εγώ στη συζήτηση της μακροϋφολογίας εξετάζοντας τη σημασία των κατηγοριών «αφηγητής», «προοπτική», «ΕΠΛ», «γραμματικό πρόσωπο εκφοράς», «χρόνος» και «δράση» για τη διαμόρφωση του ύφους.

Εισαγωγικά πρέπει να ειπωθεί πως, σε αντίθεση προς την ποίηση, όπου από καθαρά ποσοτική άποψη το ύφος μπορεί κάπως ευκολότερα να περιγραφεί, στον πεζό λόγο τα πράγματα είναι πιο πολύπλοκα, αφού

9. J. Anderegg, ό.π. (σημ. 2), σ. 16.

10. Michael Riffaterre, *Strukturelle Stilistik*, München 1973, σ. 21. Παραθέτω από τη γερμανική μετάφραση.

11. Bernd Spillner, «Stilistik» στο: H. L. Arnold και H. Detering (επιμ.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München [dtv, 4704], 1996, σσ. 234-257. Στο βιβλίο αυτό και αρκετή πρόσφατη βιβλιογραφία. Βλ. ακόμα το βασικό έργο του ίδιου, *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1974.

λόγω της έκτασης των κειμένων δεν υπάρχει απολύτως ενιαίο ύφος. Είναι δυνατόν διάφορα κεφάλαια, ενδεχομένως και μεμονωμένες παράγραφοι, να μορφοποιούνται με πολύ διαφορετικό τρόπο, ώστε το ύφος ενός μυθιστορήματος στο σύνολό του να δημιουργείται τελικά από το άθροισμα πολλών υφολογικών αποχρώσεων, μια από τις οποίες ωστόσο στατιστικά υπερτερεί.

Αρχίζοντας από την επικρατέστερη δομή βάρθους, τον αφηγητή, διαπιστώνουμε ότι μπορεί να εμφανιστεί με πολλές διαφορετικές μορφές. Έχουμε π.χ. τον αφηγητή του Βενέζη, ο οποίος στα περισσότερα έργα αυτοπροβάλλεται, σχολιάζει και είναι πανταχού παρών στο κείμενο, χωρίς να μπορεί σε όλες τις περιπτώσεις να ανεξαρτητοποιηθεί από το πρόσωπο του συγγραφέα, πράγμα που μειώνει το τελικό λογοτεχνικό αποτέλεσμα σε μερικά από τα μυθιστορήματα. Έχουμε ακόμα τον μετρημένο αφηγητή του Μυριβήλη, που κρατά σε απόλυτη ισορροπία όλα τα μέρη του κειμένου, έχουμε και αφηγητές που υποχωρούν σε μεγαλύτερο ή μικρότερο ποσοστό, όπως π.χ. στον Βαλτινό, στα διηγήματα της Μάρως Δούκα και του Σωτήρη Δημητρίου, ή τον λόγιο αφηγητή της Ρέας Γαλανάκη, ο οποίος στα διηγήματά της απορροφά σχεδόν τα πρόσωπα μέσα στη δική του προσωπικότητα. Ανάλογα με το είδος του αφηγητή μορφοποιείται και η προοπτική του κειμένου, στο παλιότερο παραδοσιακό μυθιστόρημα ως εξωτερική προοπτική, στο νεότερο κυρίως ως εσωτερική. Το θριαμβευτικό δρόμο της εσωτερικής εστίασης που άρχισε να κυριαρχεί από τον καιρό του Flaubert και του Henry James, για να αποκορυφωθεί με τη Virginia Woolf, την Katherine Mansfield και τον James Joyce τον περιγράφει ο Stanzel στο περί προοπτικής κεφάλαιο της θεωρίας του καταλήγοντας πως η προοπτικότητα αποτελεί το κυρίαρχο ύφος του νεότερου μυθιστορήματος¹². Στον εσωτερικό μονόλογο μάλιστα έχουμε σχεδόν πλήρη απάλειψη της εξωτερικής προοπτικής, κάτι που, αδιαφιλονίκητα, παράγει ένα εντελώς διαφορετικό ύφος από αυτό που επικρατούσε στο παλιότερο μυθιστόρημα. Η κατηγορία τέλος του γραμματικού προσώπου εκφοράς – αν και κάπως αφανέστερη από τις δυο άλλες – παίζει έναν εξίσου με εκείνες αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση του ύφους, με την παραγωγή εξομολογητικής ατμόσφαιρας στην πρωτοπρόσωπη, και επίφαση αντικειμενικότητας και αληθοφάνειας στην τριτοπρόσωπη αφήγηση.

Τέλος είναι φανερό πως η εκάστοτε διαφορετική διαπλοκή αυτών των τριών βασικών μακροδομών παράγει διαφορετικό υφολογικό αποτέλεσμα. Έτσι η παρουσία ενός αφηγητή, που παρουσιάζει με σειρά και τάξη

12. Franz Stanzel, ό.π. (σημ. 8), σ. 27, 148 κ.ε., ιδίως 165 κ.ε.

τα γεγονότα και τα πρόσωπα του μυθιστορήματος, που κατανέμει με ισορροπία εσωτερική και εξωτερική προοπτική, δημιουργεί ένα ύφος που είναι ριζικά αντίθετο από ό,τι στα κείμενα π.χ. της απόλυτης εσωτερικότητας, όπου ο αφηγητής έχει αντικατασταθεί από μια πρωτοπρόσωπη ενδοσκοπούσα μορφή, όπου εξωτερικά γεγονότα, δράση και χρόνος έχουν χάσει την παραδοσιακή τους σημασία, σχεδόν δεν υφίστανται πια. Το ύφος της τάξης στην πρώτη περίπτωση, το ύφος του χάους στη δεύτερη. Αν ισχύει για την ποίηση αυτό που ισχυρίζεται ο Anderegg (ό.π., σημ. 2, 68), πως «σε όλα τα μέρη του κειμένου δεν παράγεται το ίδιο νόημα από ένα και το ίδιο υφολογικό στοιχείο», τότε ο κανόνας αυτός ισχύει σε πολύ μεγαλύτερη αναλογία για τα πεζά κείμενα, στα οποία ο διαφορετικός συνδυασμός των τριών βασικών μακροδομών – ανάλογα με το βαθμό της πλήρους ή ελλιπούς εφαρμογής τους, των συνειδητών αλλοιώσεων και τομών που αποσκοπούν στην ειρωνεία ή την αποστασιοποίηση – μπορεί να παραγάγει μεγάλο αριθμό παραλλαγών ύφους.

Στην περιοχή της εσωτερικής προοπτικής, ειδικά στην ακραία της πραγματοποίηση, στον εσωτερικό μονόλογο, θα ήθελα να επιμείνω. Τον εσωτερικό μονόλογο μπορούμε να τον θεωρήσουμε απόκλιση 180° από την επικρατούσα νόρμα του παλιότερου μυθιστορήματος με εξωτερική προοπτική. Ο αφηγηματικός αυτός τρόπος έσπασε τα φράγματα του «κανόνα προσδοκίας» (Erwartungsnorm) του παραδοσιακού αποδέκτη και με την επανειλημμένη του χρήση δημιούργησε έναν καινούριο «ορίζοντα προσδοκίας» (Erwartungshorizont) ανάλογο με τον νεοτερισμό του αφηγηματικού τρόπου. Στην Ελλάδα πέρασε το τότε καινούριο μήνυμα νωρίς, ήδη στη δεκαετία του '30, και μάλιστα όπως είναι γνωστό, μέσω των λογοτεχνών της Θεσσαλονίκης, που, συσπειρωμένοι στην πρωτοποριακή συντροφιά του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες*, παρουσίασαν με την πρωτότυπη παραγωγή τους και σε μεταφράσεις αρκετά από τα σπουδαιότερα σύγχρονα κείμενα και ρεύματα της δυτικοευρωπαϊκής λογοτεχνίας, π.χ. Kafka, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Marcel Proust. Ο Σπανδωνίδης, ένας από τους ιδρυτές του περιοδικού χαρακτήρισε τα χρόνια 1932-1939 «μακεδονικό Sturm und Drang»¹³. Το 1935 ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης μεταφράζει σε άλλο περιοδικό της Θεσσαλονίκης, *Το*

13. Αγλαΐα Κεχαγιά-Λυπουρλή, (επιμ.), *Το περιοδικό «Μακεδονικές Ημέρες», Θεσσαλονίκη [Δήμος Θεσσαλονίκης]*, 1986, σ. 65, όπου και πλούσια τεκμηρίωση της δραστηριότητας και επίδρασης του περιοδικού. Βλ. ακόμα Τόλης Καζαντζής, *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης 1912-1983*, Θεσσαλονίκη 1991, σσ. 118-175: «Ο τύπος και τα λογοτεχνικά περιοδικά». Γ. Κεχαγιόγλου, «Η λογοτεχνική παραγωγή στη Θεσσαλονίκη μετά το 1912» στο: Ι. Κ. Χασιώτης (επιμ.), *Τοις αγαθοίς Βασιλεύουσα Θεσσαλονίκη. Ιστορία και πολιτισμός*, τ. 2, Θεσσαλονίκη 1997, σσ. 276-299.

τρίτο μάτι, αποσπάσματα από το μυθιστόρημα του Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, κείμενο που θεωρείται αφετηριακό για τον εσωτερικό μονόλογο¹⁴. Το κίνημα αυτό στη Θεσσαλονίκη διεύρυνε οπωσδήποτε τους ορίζοντες της ελληνικής λογοτεχνίας και γονιμοποίησε τις προσπάθειες των νεότερων λογοτεχνών που, κατόπιν, υιοθέτησαν σ' ολόκληρη την Ελλάδα τους διάφορους τρόπους της προοπτικότητας¹⁵.

Ο εσωτερικός μονόλογος μπορεί να χαρακτηριστεί ως το κατεξοχήν ύφος της αμεσότητας, αφού αποκλείει τη διαμεσολάβηση του αφηγητή και γυμνώνει μπροστά στα μάτια του αποδέκτη τις συνειδησιακές διαδικασίες του ενδοσκοπούντος προσώπου και, ανάλογα με τη διαβάθμιση της ακρότητάς του, μπορεί να καταργήσει σχεδόν τις βασικές κατηγορίες του χρόνου – αναμειγνύοντας σε μιαν αδιάκοπη ροή παρελθόν και παρόν – και της δράσης, την οποία μετατοπίζει από τα εξωτερικά γεγονότα στις εσωτερικές ψυχολογικές διαδικασίες των προσώπων. Ωστόσο υπάρχουν όχι μόνο πολλοί τρόποι εκτέλεσης του εσωτερικού μονολόγου, αλλά και – ανεξάρτητα απ' αυτόν – πολλοί άλλοι τρόποι δημιουργίας του ύφους της αμεσότητας. Αυτοί καθορίζονται από τον βαθμό παρουσίας του προσωπικού αφηγητή και την έλξη του προς τις λογοτεχνικές μορφές που μπορεί να οδηγήσει σε αφομοίωση μέχρι και απάλειψή του, όπως θα δούμε στη Μάρω Δούκα, τον Σωτήρη Δημητρίου και τον Θανάση Βαλτινό.

2. Η μαρτυρία των κειμένων

Στο *Έβδομο ρούχο* της Ευγενίας Φακίνου έχουμε μια από τις πιο καθαρές και συνεπείς εφαρμογές του εσωτερικού μονολόγου, ο οποίος καλύπτει τόσο την περιγραφή των ψυχικών διαδικασιών, όσο και την περιγραφή των εξωτερικών γεγονότων, όπως αυτά αντανακλώνται στη συνειδησιακή ροή των τριών ενδοσκοπητριών της. Οι μορφές παρουσιάζονται να έχουν καθαρή αντίληψη της πραγματικότητας, γι' αυτό και η κατηγορία του χρόνου παραμένει αβλαβής, παρ' όλη τη διάσπασή του σε πολλαπλά επίπεδα που αναμειγνύονται διαρκώς δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ενός ατέρμονος παρόντος. Η λεκτική επιφάνεια του κειμένου με τη λιτότητα του λεξιλογίου και τη σαφήνεια των συντακτικών δομών εναρμονίζεται με το είδος των χαρακτήρων που επιδιώχτηκαν (η λαϊκή Ρούλα, η

14. Στο ίδιο περιοδικό το 1936 η πρώτη μετάφραση του Joyce (μονόλογος της κ. Bloom) από τον Τ. Παπατσώνη. Μετά το 1945, στο νέο περιοδικό *Κοχλίας*, μεταφράζεται δειγματολογικά μεγάλο μέρος της γαλλόφωνης και αγγλόφωνης πρωτοπορίας. Βλ. Παν. Μουλλάς, «Για μια γραμματική του νεοτερικού πεζού λόγου» στο: *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα 1992, σ. 216. Βλ. και Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα: Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα (1977) 1982, σσ. 274-282.

15. Παν. Μουλλάς, ό.π. (σημ. 14), σ. 226.

ποιητική μάννα και το ενδιάμεσο της Ελένης), έτσι ώστε η αλληλεπίδραση των δομών βάθους με τις δομές επιφάνειας να οδηγεί αναπόφευκτα στο ύφος της αμεσότητας, αλλά και της ολοκλήρωσης μορφών και μηνύματος¹⁶. Το αποτέλεσμα αυτό το επιτυγχάνει η Ε. Φακίνου και στα άλλα της μυθιστορήματα, όπου εμφανίζεται προσωπικός αφηγητής (*Η μεγάλη πράσινη, Γάτα με πέταλα, Η Μερόπη ήταν το πρόσχημα, Εκατό δρόμοι και μια νύχτα*), ο οποίος όμως κρατιέται σε διακριτική απόσταση και δεν προσπαθεί να επιβάλει την παρουσία του με σχόλια· αντίθετα, με στατιστική υπεροχή της εσωτερικής προοπτικής επιτρέπει στα πρόσωπα την αμεσότητα της αυτοπαρουσίασης. Τη σημασία της εναρμόνισης μακροδομών και λεκτικής επιφάνειας μπορούμε να την παρακολουθήσουμε ιδιαίτερα πειστικά στο μυθιστόρημά της *Αστραδενή*, όπου ο γνωστικός και γλωσσικός ορίζοντας της εντεκάχρονης πρωταγωνίστριας δεν παραβιάζεται σε καμιά περίπτωση χαρίζοντας στο κείμενο αξιοπρόσεκτη ισορροπία.

Μια από τις ακραίες εφαρμογές του εσωτερικού μονολόγου σε ελληνική γλώσσα έχουμε στον *Κήπο των πριγκίπων* του Νίκου Μπακόλα¹⁷. Εδώ υπάρχει απόλυτη επικέντρωση στην εσωτερικότητα των μορφών, χωρίς καμιά περιγραφή κοινών καθημερινών ασχολιών. Η αρχή της συνειρμικής εξέλιξης της σκέψης και του λόγου καταργεί – όπως και στον *Πεντζίκι* – το επίπεδο του ρεαλισμού, η γλώσσα λειτουργεί αδιάκοπα στα επίπεδα της μεταφοράς, της μετωνυμίας και των συμβόλων και ανυψώνεται σε ποιητικούς ρυθμούς που διατρέχουν ολόκληρο το κείμενο. Ο *Κήπος των πριγκίπων* αφηγείται μια οικογενειακή ιστορία τον καιρό της μικρασιατικής καταστροφής, τα πρόσωπα των ηρώων της όμως φέρουν τα ονόματα των ηρώων του Τρωικού πολέμου, λέγονται Κλυταιμνήστρα, Αγαμέμνων, Ιφιγένεια, Ηλέκτρα, Ορέστης, Αίγισθος, Κασσάνδρα και έτσι ο αρχαίος μύθος των Ατρείδων διαπλέκεται με τα πρόσωπα και τα γεγονότα του 1922 λειτουργώντας ως αντανακλαστικός καθρέφτης αλλά και ειρωνικός παραμορφωτής του παρόντος. Το σημείο αυτό, συνδυασμένο με τη συνειρμική απόδοση των σκέψεων των μορφών, οδηγεί σχεδόν σε παντελή *κατάργηση του χρόνου*, γιατί η μετωνυμική γραφή παραπέμπει διαρκώς στο παρελθόν, κι όταν μιλάει για το παρόν. Στον *Κήπο των πρι-*

16. Συστηματική ανάλυση του κειμένου βλ. στο: Kyriaki Chryssomalli-Henrich, *Erzähltechnik, Zeitgestaltung und ihr Einfluß auf die Gestaltbildung: Untersuchungen zu Myrivilis, Venesis und Fakinu unter besonderer Berücksichtigung der Frauengestalten* [Meletemata, 5], Hamburg 1995, σσ. 293-383.

17. Βλ. Παναγιώτης Πίστας, «Νίκος Μπακόλας, Παρουσίαση - Ανθολόγηση» στο: *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τ. 6, Αθήνα, Σοκόλης, 1988, σσ. 56-77. Οι κειμενικές παραπομπές μου στη β' έκδοση του μυθιστορήματος, Θεσσαλονίκη 1981.

γκίπων είναι σχεδόν αδύνατο να παρακολουθήσουμε χρονικές αλληλουχίες και διάρκεια παρ' όλες τις χρονολογίες που αναφέρονται στους τίτλους μερικών κεφαλαίων.

Στο μυθιστόρημα αυτό επικρατούν τα πάθη των ηρώων, η σύγκρουση του αρσενικού με το θηλυκό στοιχείο, οι προβληματικές σχέσεις γονέων και παιδιών, εραστών και ερωμένων. Η ενοχή είναι ένας κύριος πυρήνας γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται η συνειδησιακή ροή των τύψεων. Η ορμή των παθών αυτών χρειάζοταν ανάλογες δομές βάθους και επιφάνειας. Έτσι ο εσωτερικός μονόλογος του *Κήπου των πριγκίπων*, για να αποτυπώσει τα συναισθήματα αυτά στην ένταση και κίνησή τους, καταργεί σε πολλά σημεία τα όρια της κοινής καθομιλουμένης γλώσσας:

(1) εναλλάσσοντας το κανονικό α' πρόσωπο εκφοράς με το γ', πράγμα που σημαίνει απώλεια της διακριτικής σημασίας της εκφοράς, δηλαδή πως ο ενδοσκοπητής μιλάει για τον εαυτό του σαν να ήταν κάποιος άλλος¹⁸. εναλλάσσοντας το α' με το β' πρόσωπο εκφοράς, πράγμα που σημαίνει γενικοποίηση του περιεχομένου της πρότασης («δε σου μένει τίποτε να κάνεις αν έρθουν και σου πουν πως χάθηκε η ίδια σου η κόρη»). Ο Αγαμέμνωνας αποποιείται εδώ ένα μέρος της προσωπικής του ευθύνης απέναντι στην Ιφιγένεια. Πρόκειται λοιπόν για ένα αφηγηματικό τέχνασμα εξουδετέρωσης των περιεχομένων (της ενοχής δηλ. του ήρωα) μέσω της λεκτικής πραγμάτωσής τους.

(2) απαλείφοντας τη στίξη, πράγμα που δημιουργεί ελευθερία συνδυασμού των μεμονωμένων λέξεων – στοιχείο έντονα ποιητικό – και κατά συνέπεια ρευστότητα στο νοηματικό περιεχόμενο των προτάσεων, ανάλογα με τους συνδυασμούς που θα προτιμήσει ο κάθε αποδέκτης¹⁹,

(3) εφαρμόζοντας την αρχή της απόκλισης από τον κανόνα τόσο στο λεκτικό επίπεδο («εκκωφαντική σιγή») όσο και στο συντακτικό ανατρέποντας την κανονική σειρά των λέξεων, όπου αυτό ήταν απαραίτητο για τη διατήρηση του επιδιωκόμενου ρυθμού (85 «που έχει πια στερέψει του η δύναμη», 132 «και πέφτει μου στα γόνατα και άλλο δε μιλά»),

(4) δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην αρχή της αντίθεσης (82 «να πάτε σ' ένα έρημο νησί και να σωθείτε απ' την ερημιά», 85 «προσμένοντας την τιμωρία απ' τη μοίρα την ανώτερη τη δύναμη αδύναμος πάντα ελπίζοντας απελπισμένος άντρας κοινός και βολεμένος»),

(5) χρησιμοποιώντας σε πολλαπλή αλληλουχία μετοχικές προτάσεις

18. Π.χ. στις σσ. 68, 69 συνολικά 13 ρήματα. Βλ. F. Stanzel, ό.π. (σημ. 8), σσ. 135-148, 288 κ.ε.

19. E. Καψωμένος, ό.π. (σημ. 1), σσ. 195-196: «φαινόμενο των διαφορούμενων συντακτικών σχέσεων [...] ρευστοποιεί τα όρια των προτάσεων με αποτέλεσμα να δίνει έναν ψυχολογικό ρυθμό στη φράση».

χωρίς κύριο ρήμα²⁰ (79 «οδηγώντας δίχως ικανότητα άλλους ανθρώπους κρατώντας τη ζωή τους [...] πιστεύοντας ή όχι πως είναι δυνατή η αγάπη μα θέλοντας να την αποχωριστείς και μη μπορώντας να σηκώνεις πια τα βάρη της κενής ζωής και μη μπορώντας μη», 81 «μην έχοντας ανάγκη του κρασιού αχράντων μυστηρίων και υδροκυάνιου [έτσι] ζώντας ή υπάρχοντας σε πλήρη άγνοια»),

(6) χρησιμοποιώντας με μεγάλη συχνότητα δομές συμμετρίας, π.χ. δυο φορές από δυο επίθετα που αναφέρονται σε ένα ουσιαστικό (65 «χρυμμένος αδιάφορος / απογοητευμένος θλιμμένος σπουδαστής») ή δυο φορές από δυο επίθετα που αναφέρονται στο ασαφές υποκείμενο της πρότασης, 82 «τυφλός και άορατος / κουφός αμίλητος»,

(7) παρεμβάλλοντας πολύ συχνά ονομαστικές προτάσεις²¹. Στις αποκλίσεις από το γραμματικό κανόνα της κοινής ανήκει η χρήση του άρθρου που ουσιαστικοποιεί την πρόταση (26 «ποιος ήταν ο που τόλμησε») ή και λειτουργεί ως σύνδεσμος με τη σημασία του ότι: (120 «το που δεν είν' ελεύθερος»)· η επίταξη της προσωπικής αντωνυμίας («πέφτει μου στα γόνατα»)· η χρήση της πρόθεσης με (55 «με δίχως άλογο», 120 «με στο πλευρό τον πρίγκιπα»).

Απόκλιση από το λογοτεχνικό κανόνα αποτελεί και η (κατά)χρήση του δομικού στοιχείου της επανάληψης²² που αποσκοπεί στη δημιουργία έντασης και κλιμάκωσης του νοήματος. Σ' έναν λόγο τόσο υπαινικτικό παίζει επίσης τον ρόλο κάποιου μίτου της Αριάδνης, αφού ο τονισμός μιας λεκτικής μονάδας ή συντακτικής ενότητας προβάλλει στη συνείδηση του αποδέκτη το νοηματικό τους περιεχόμενο συμβάλλοντας έτσι και στην κατανόηση του συνόλου· π.χ. 85: «άλλη σου λένε είναι η αγάπη του γονιού άλλη ευτυχώς που έρχεται μια ώρα μακάρι όσο το δυνατό πιο γρήγορα που βρίσκεται ο γονιός απατημένος από τον άλλο τον αγαπημένο και ευτυχώς που υπάρχει και που έρχεται ο εραστής ευτυχώς που είναι κάποιος άλλος ευτυχώς ευτυχώς», τα 5 αυτά «ευτυχώς» του Αγαμέμνονα προδίδουν την ιδιαίτερη ένταση της σχέσης του με την κόρη του Ιφιγένεια, μια σχέση, για τον αιμομεικτικό χαρακτήρα της οποίας – ακόμα κι αν υφίσταται μόνο στη φαντασία του Αγαμέμνονα –, γίνονται ήδη και στα προηγούμενα υπαινιγμοί.

Εντυπωσιακή είναι και η συχνότατη χρήση του κανόνα των τριών επιθέτων²³ (63 «δεν είμαι τρελός κουφός γενναίος μονάχα απελπισμένος απελπισμένος απελπισμένος», 67 «ο πρίγκιπας αξιαγάπητος θλιμμένος

20. Ό.π., σσ. 194, 302, 530.

21. Ό.π., σσ. 92, 181-182, 189, 529.

22. Ό.π., σσ. 313, 317, 321, 325-353.

23. Ό.π., σσ. 288 κ.ε.

και πεσμένος»). Στο πεδίο δόμησης της γλώσσας η παράταξη, η επανάληψη, η αντίθεση και η συμμετρία οργανώνουν τα περιεχόμενα εντελώς παράλληλα με τον τρόπο και τα αποτελέσματα που περιέγραψε ο Ε. Καφωμένος τόσο εμπειριστατωμένα για το ποιητικό έργο του Σεφέρη. Με τον Σεφέρη διασυνδέει τον Μπακόλα επίσης το συμβολιστικό πλέγμα των εννοιών πέτρα μάρμαρο και άγαλμα με τα παράγωγά τους, πετρωμένος, πέτρινος, μαρμαρωμένος κτλ²⁴. Όπως στον ποιητή, έτσι και στον πεζογράφο οι έννοιες αυτές συμβολίζουν τη σχέση της νέας με την αρχαία Ελλάδα, την καταπίεση της κληρονομιάς (84: «ανήκεις σ' ένα δάσος πετρωμένων [...] σε κάποιο κόσμο ομοιόμορφο και παγωμένο»). Αυτή η οικογένεια λέξεων διατρέχει με τη μορφή του επαναληπτικού μοτίβου ολόκληρο το κείμενο. Συχνά και με πυκνή συμβολική σημασία επανέρχεται και ο κήπος, που δεν είναι τίποτε άλλο από την Ελλάδα ολόκληρη, η οποία μάλιστα φυλάγεται από τον πιστό τρικέφαλο σκύλο (σ. 17).

Το στοιχείο της διακειμενικότητας με τη μορφή συγκεκριμένων αναφορών ή και ασαφέστερων υπαινιγμών στην ελληνική και διεθνή λογοτεχνία δε λείπει από το κείμενό μας (69: «σε αναζήτηση κάποιου χαμένου χρόνου», 80: «της δασκάλας που δεν είχε χρυσά μάτια», 101: «μάχαιραν έδωσες και μάχαιραν θα λάβεις»)²⁵. πιο ενδιαφέρουσα είναι ωστόσο η αυτοαναφορική πράξη γραφής: Στη σ. 100 η Κλυταιμνήστρα αναφέρει πως η πρόθεση του Αγαμέμνονα να αυτοκτονήσει αναφέρθηκε ήδη στη σ. 78, γεγονός που επανέρχεται και στις σσ. 81 και 85. Είναι σαφές ότι αυτή η αυτοαναφορά παίζει έντονα ειρωνικό και αποστασιοποιητικό ρόλο.

Όλα αυτά τα στοιχεία ύφους λειτουργούν στο περιεχόμενο αλληλοεπηρεαζόμενα, εκείνο όμως που σφραγίζει τον *Κήπο των πριγκίπων* με μian απαραγνώριστη φυσιογνωμία είναι η έντονη ρυθμικότητα του λόγου. Συχνότατα μπορεί κανείς να απομονώσει στίχους, 11σύλλαβους, 15σύλλαβους ακόμα και 17σύλλαβους. Αλλά και στα σημεία όπου δεν διαφαίνονται στίχοι, διακρίνει κανείς μια προσεκτική φροντίδα εναλλαγής τονισμένων και άτονων συλλαβών, κάτι που, σε συνδυασμό με την εκλογή του λεξιλογίου, δημιουργεί για το κάθε ένα από τα ενδοσκοπούντα πρόσωπα έναν διαφορετικό ρυθμό λόγου, γρήγορο ή αργό ή χολερικό κτλ. Δειγματολογικά:

24. Ό.π., σσ. 406-411.

25. Βλ. ακόμα: 65 πλοίαρχος Ρομπέρ, Γκιούλιβερ, 66 Τουργκιένιεφ, 67 Ιησούτες, 74 ο Δυσσέας φορτωμένος πέτρες και κατεργαριά στην άκρη της Καλής Ελπίδας, 78 Δον Ζουάν, 81 δούρειος ίππος, 99 Φιλοκτήτης, 100 Μαρία Καθολική, Μπόθγουελ, Λέστερ, 105 Μερκούριος, 106 [Άγιος] Χριστόφορος, 113 Αλφεράτζ της Ανδρομέδας, 114 «παιδιά με πασχάλιες: ποιόνα ζητάτε; δεν είναι εδώ [...] σα να έχει αναληφθεί στα ύψη».

- 81 ρηγάδες και βασίλισσες βαλέδες πετρωμένοι
 86 χείλη της παρθένας φιλημένα, με πάθος δαγκωμένα
 95 δέρνεται το νερό με το νερό και δέρνει μου τους ώμους
 110 Και πάνω κει στα πέτρινα τα σκαλοπάτια
 κάθεται μόνη της μια ράχη, ένα κεφάλι άκουρο
 που παίζει με την ξάσπρη θάλασσα.
 «Ο θάνατος είναι η τελευταία λύση απ' όλες»
 μιλάει το κεφάλι του μαρμαρωμένο
 κι είν' η φωνή του πέτρινη χωρίς ραγισματιά²⁶.

Στο επίπεδο των μακροδομών συμβαίνει μια ενδιαφέρουσα απόκλιση στις τελευταίες δύο σελίδες του κειμένου, όπου κάνει την εμφάνισή του ένας αφηγητής σε τρίτο πρόσωπο, που κλείνει την ιστορία διηγούμενος το τέλος του Ορέστη. Η απόλυτη αμεσότητα όλων των ενδοσκοπικών διηγήσεων που προηγήθηκαν δεν αποδυναμώνεται βέβαια, ίσως όμως είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως, έστω και τόσο αργά, ο συγγραφέας αισθάνεται την ανάγκη να διασπάσει το περίβλημα της εσωτερικότητας και να οδηγήσει το κείμενό του στα ήσυχα νερά ενός ψύχραιμου τρίτο-πρόσωπου αφηγητή. Η ένταση των συνειδησιακών ενδοσκοπήσεων που συγκροτούν το μυθιστόρημα μετατρέπεται σε ηρεμία και μελαγχολική αποδοχή της ιδιαίτερης μοίρας αυτών των ηρώων²⁷. Εξάλλου ο συνδυασμός της ποιητικότητας με την τεχνική της υπαινικτικής γραφής που δεν δηλώνει τίποτε ξεκάθαρα και απαλείφει τα όρια του χρόνου και της πραγματικότητας σφραγίζει αυτό το αξιοπρόσεκτο κείμενο με ένα εντελώς προσωπικό ύφος.

Οι τελευταίες αυτές σκέψεις ισχύουν και για την «Ιστορία της Όλγας» από τα *Ομόκεντρα διηγήματα* της Ρέας Γαλανάκη²⁸, στην οποία δεν έχουμε ούτε εσωτερικό μονόλογο ούτε συνειρμική γραφή, αλλά ύφος της εμμεσότητας και υπαινικτικότητας.

Η βασικά πρωτοπρόσωπη αφηγήτρια αυτής της ιστορίας φροντίζει να αποστασιοποιηθεί από τα πρόσωπα και τα περιεχόμενα δημιουργώντας

26. Ο «χωρισμός» σε στίχους δικός μου. Στο κείμενο οι λέξεις είναι βέβαια τυπωμένες όπως σε κοινό πεζό λόγο.

27. Πρβ. παρόμοιο δομικό στοιχείο στην *Kassandra* της Christa Wolf, όπου ο εσωτερικός μονόλογος της πρωταγωνίστριας, ο οποίος αποτελεί ολόκληρο το βιβλίο, περιβάλλεται από μερικές γραμμές «εισαγωγής» και τρεις γραμμές «επιλόγου» σε γ' πρόσωπο. Βλ. Κ. Chrysomalli-Henrich, «Chr. Wolf und E. Fakinu. Zwei Erzählerinnen der Innerlichkeit und ihre jeweilige Umsetzung altgriechischer Mythologie. Ein Vergleich» στο: I. Vassis, G. S. Henrich, D. Reinsch (επιμ.), *Lesarten: Festschrift für A. Kambylis*, Berlin, N. York 1998, σσ. 360-379, ιδ. 366-67.

28. Αθήνα, Άγρα, 1986 και 1997, σσ. 11-50.

τρεις αμεσότερους από αυτήν γνώστες της ιστορίας, από τους οποίους δέχεται και την έχει ακούσει, καταφέροντας έτσι να εξουδετερώσει την πρωτοπρόσωπη εκφορά, ενώ το κείμενο αποκτά επίφαση τριτοπρόσωπης αφήγησης. Ανάμεσα στον αποδέκτη, λοιπόν, και την αφηγήτρια παρεμβάλλεται ένας τριπλός αντανάκλαστικός καθρέφτης, στοιχείο που ανταποκρίνεται στη διακρινόμενη πρόθεση της δημιουργού να αποδώσει τα εκρηκτικά περιεχόμενα μιας συγκεκριμένης γυναικείας καταπίεσης μ' έναν ουδετεροποιημένο, μετωνυμικό και συμβολικό τρόπο, ο οποίος να μπορεί έτσι ευκολότερα να γενικοποιηθεί ως «παράδειγμα καταγγελίας». Η Όλγα δεν ολοκληρώνεται ως λογοτεχνική μορφή ούτε με τον τρόπο του ρεαλισμού, ούτε με τον άμεσο τρόπο της προσωπικής ενδοσκοπήσης. Δράση και εξέλιξη του μύθου υποχωρούν τα γεγονότα, εξαιτίας της ασαφούς σύνδεσης των στοιχείων τους, αποκτούν αφηρημένο χαρακτήρα, ενώ κέντρο της συγγραφικής προσπάθειας αποτελεί η απήχηση που προκαλούν και ο τρόπος αντίληψής τους από την ηρωίδα. Το επικρατούν δομικό στοιχείο του κειμένου, αυτό που καθορίζει το ύφος του διηγήματος, είναι η προοπτική που, με τη σειρά της, καθορίζεται απολύτως από την ποιητικότητα της αφηγήτριας. Έτσι στα διασπαστικά στοιχεία του διηγήματος ανήκουν οι αντεργαζόμενες ενέργειες της γλωσσικής εκτέλεσης και της προσωπικότητας της ηρωίδας, η οποία παρουσιάζεται σαν αναλφάβητη, ενώ η γλώσσα που περιγράφει τις εσωτερικές της διεργασίες είναι, αντίθετα, γλώσσα ενός καλλιεργημένου και μορφωμένου προσώπου. Η λογοτεχνική μορφή λοιπόν, απορροφάται, αφομοιώνεται από το γλωσσικό ιδίωμα της αφηγήτριας· δεν πρόκειται εδώ για σφάλμα απροσεξίας, αλλά για συνειδητό βήμα κατά τη λογοποίηση των περιεχομένων, η οποία δεν αποσκοπούσε ούτε σε «ρεαλιστική» απόδοση μιας απλοϊκής γυναικείας μορφής, ούτε σε προσπάθεια εγκόλπωσης του αποδέκτη μέσω ενός ενδοσκοπικού μονολόγου. Σημαντικό στοιχείο στη διαμόρφωση του χαρακτηριστικού ύφους της Γαλανάκη σ' αυτό το διήγημα – όπως συχνά και σε άλλα της κείμενα – αποτελεί η έλλειψη ευθέως λόγου των προσώπων. Στην «Ιστορία της Όλγας» δεν υπάρχουν ούτε δυο γραμμές διαλόγου· το διήγημα αποτελείται από την αδιάκοπη ροή των σκέψεων της αφηγήτριας. Οι αντιμαχόμενες λογοτεχνικές κατηγορίες της απλοϊκής μορφής και της «λόγιας» πραγμάτωσης οδηγήθηκαν εδώ σ' ένα τέλος που κυριαρχείται από αποστασιοποιητικό τρόπο γραφής και προπάντων από ποιητικότητα. Το τελευταίο αυτό στοιχείο ύφους εκδηλώνεται στη λεκτική επιφάνεια του κειμένου με επαναλαμβανόμενες αποκλίσεις από την κοινή καθημερινή γλώσσα, με τολμηρές συνθέσεις λεξιλογίου που συμβάλλουν στη μετωνυμία και εικονοποιία του κειμένου, π.χ. 13: «(η νεράιδα) έκλαιγε νερό», 13: «η φιλέρημη εκκλησία των χριστιανών», 14:

«ο παπάς σταμάτησε στο σύνορο της επιστροφής της, όπου κυμάτιζε η καφέ σημαία των ματιών της σαν να ήταν λευκή, και σαν να παραδινόταν άνευ όρων», 17: «ανέβηκαν αμίλητοι την ελκωτή διαδρομή της πρώτης τους αγάπης» κτλ. Οι αποκλίσεις, οι μετωνυμίες, τα σύμβολα και κυρίως η υπαινικτική γραφή δημιουργούν την ατμόσφαιρα ασάφειας στην οποία κινείται το κείμενο, που είναι έντονα ποιητικό, χωρίς ωστόσο να κατέχει τη ρυθμικότητα του *Κήπου των πριγκίπων*. Τα σύμβολα, δηλ. το όνομα Όλγα που δίνει στην ηρωίδα ο παπάς-σωτήρας της και που σημαίνει απόσπαση από την πρωταρχική της εθνική ταύτιση (η Όλγα πρέπει να ήταν μια ορφανή Τουρκοπούλα), η βέρα, που υποδουλώνει την Όλγα με διπλό τρόπο στο σπιτικό του παπά, που την παντρεύει με το γιο του, ο αλφαριθμητισμός της, που σημαίνει και την τελική της απελευθέρωση, στηρίζουν το κείμενο όχι μόνο στη λεκτική επιφάνεια, αλλά και στο επιπέδο των περιεχομένων, γιατί αποτελούν συγχρόνως και τους θεματικούς του άξονες²⁹.

Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις προκύπτουν από τη σύγκριση του παραπάνω διηγήματος με το «Κάτι άνθρωποι» από τον τόμο *Η πηγάδα* της Μάρως Δούκα. Στη Ρέα Γαλανάκη έχουμε ποιητική εμμεσότητα, στη Μάρω Δούκα δραματική αμεσότητα, εκεί επικράτηση του μετωνυμικού και συμβολιστικού στοιχείου, εδώ επικράτηση του συγκεκριμένου και πρακτικού. Στο «Κάτι άνθρωποι» η κατηγορία βάθους προοπτική είναι αποκλειστικά εστιασμένη στα πρόσωπα, ώστε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για «έμμεσο εσωτερικό μονόλογο» της εκάστοτε μορφής, αν ένας τέτοιος όρος θα ήταν επιτρεπτός για μια τριτοπρόσωπη αφήγηση. Αυτό που χαρακτηρίζει το διήγημα τούτο και το διαφοροποιεί ριζικά από της Γαλανάκη, είναι η ιδιότυπη, θα έλεγα εκ διαμέτρου αντίθετη, μορφοποίηση του αφηγητή που, ενώ είναι τριτοπρόσωπος, χάρη στη γλωσσική επιφάνεια του κειμένου καταφέρνει να αποκρύψει σχεδόν ολοκληρωτικά την παρουσία του. Το υφολογικό αυτό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με την ολοσχερή υιοθέτηση του κρητικού ιδιώματος όχι μόνο για τα μέρη όπου μιλούν τα πρόσωπα αλλά και για τα αφηγηματικά. Σε ελάχιστες περιπτώσεις ακούγεται ειρωνική η επέμβαση της αφηγηματικής φωνής, όταν σε καθαρεύουσα («στας Ιταλίας», «ευρισκόμεθα» κτλ.) αποδίδει σκέψεις ή λόγο ανθρώπων που ζουν στη Χώρα. Η αφηγήτρια οικειοποιείται λοιπόν ολοσχερώς το γλωσσικό τρόπο των προσώπων, ώστε η δική της φωνή να

29. Για λεπτομερειακή εξέταση και ερμηνεία του ψυχολογικού και φεμινιστικού προγράμματος του κειμένου, καθώς και για το συσχετισμό του με το *Kein Ort. Nirgends* της Christa Wolf βλ. τις αναλυτικές παρατηρήσεις της Michaela Prinzing, *Mythen, Metaphern und Metamorphosen: Weibliche Parodie in der zeitgenössischen griechischen Literatur*, Stuttgart, Weimar 1997, σσ. 97-103.

μη διακρίνεται ούτε στα, έτσι κι αλλιώς ελάχιστα, μεταβατικά σημεία. Το φαινόμενο αυτό της γλωσσικής προσαρμογής του αφηγητή στα πρόσωπα ο Stanzel το ονομάζει *Kolloquialisierung der Erzählersprache*³⁰, εξομίωση της γλώσσας του αφηγητή. Άλλωστε είναι εντυπωσιακό το ποσοστό αναλογίας του ελεύθερου πλάγιου λόγου (= ΕΠΛ) στο κείμενο αυτό, υπολογίζω σχεδόν τα 90% του συνόλου.

Όπως είναι γνωστό, ο ΕΠΛ³¹ παρέχει μια ρευστή μετάβαση από τα καθαρά αφηγηματικά μέρη στα αντίστοιχα των χαρακτήρων, ενώ, όταν μεσολαβεί λεκτικό ρήμα που εισάγει εξαρτημένο πλάγιο λόγο, έχουμε διάσπαση της ροής, και η μετάθεση του αποδέκτη στο εκάστοτε πρόσωπο διαμορφώνεται ανασταλτικά. Στην προβληματική μου για τη σημασία των δομών βάθους στη διαμόρφωση του ύφους ενός κειμένου, ο ΕΠΛ παίζει ιδιαίτερο ρόλο, επειδή διασυνδέει ένα στοιχείο που γίνεται άμεσα φανερό και στην επιφάνεια του κειμένου, δηλαδή τη γραμματική κατάληξη του ρήματος – που πρέπει να είναι του γ' προσώπου – και την αλλαγή της προσωπικής αντωνυμίας από το α' στο γ' πρόσωπο, με τη δομή βάθους «προοπτική», στην οποία εκφράζεται ο συγκερασμός της φωνής του αφηγητή μ' αυτήν της λογοτεχνικής μορφής. Στο διήγημα αυτό της Μάρως Δούκα το δομικό στοιχείο του ΕΠΛ ενισχύει το λογοτεχνικό αποτέλεσμα της αμεσότητας επενδύοντας την προοπτική της αφηγηματικής φωνής με τη γλώσσα της λογοτεχνικής μορφής. Ο λαϊκότερος λόγος και μάλιστα σε έντονα ιδιωματική μορφή αποτελεί το μοναδικό γλωσσικό όργανο με το οποίο μορφοποιούνται τόσο η κατηγορία του αφηγητή όσο κι εκείνη της προοπτικής όσο και τα πρόσωπα τα ίδια.

Στο πλατύ πεδίο προβληματισμού σχετικά με τη λογοτεχνία σε διαλέκτους και ιδιώματα δεν είναι βέβαια δυνατόν να υπεισέλθουμε εδώ. Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να βρει πλούσιο υλικό στο έργο του Χαραλαμπίκη που ανέφερα στην αρχή. Υιοθετώ τη γνώμη του (σσ. 198-199) πως «απλή απαρίθμηση διαλεκτισμών δεν εξυπηρετεί υφολογικά κανένα σκοπό». Στην προκειμένη περίπτωση, όπως άλλωστε και στο *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* του Σωτήρη Δημητρίου, δεν πρόκειται για απλή διάνθιση του κειμένου με μερικά διαλεκτικά στοιχεία, αλλά για εκτέλεση του έρ-

30. F. Stanzel, ό.π. (σημ. 8), σσ. 251-252, βλ. και 248-250.

31. Η Dorrit Cohn, μια από τις κατεξοχήν ερευνήτριες του ΕΠΛ, μιλάει στη μελέτη της «*Erlebte Rede im Ich-Roman*» στο *GRM N.F.* 10 (1969) 305-313 επανειλημμένα και ρητά για τον ΕΠΛ ως «ύφος». Βλ. ακόμα το βασικό της έργο, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J. 1978. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η μελέτη της «*K. enters The Castle: On the Change of Person in Kafka's Manuskript*», *Euphorion* 62 (1968) 28-45, όπου αποδεικνύει πως ΕΠΛ υπάρχει στα ίδια σημεία τόσο της πρωτοπρόσωπης όσο και της τριτοπρόσωπης παραλλαγής μετά τη βασική αυτή αλλαγή που επέφερε ο Κάφκα στο πρώτο κεφάλαιο του *Πύργου*.

γου στο ιδίωμα ολοκληρωτικά. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται βέβαια για ένα ιδίωμα που, παρ' όλη του την ιδιαιτερότητα, παραμένει για τον κοινό Έλληνα εύκολα κατανοητό και αφομοιώσιμο, και ανταποκρίνεται στο αίτημα του Anderegg³², ο οποίος θεωρεί πως ο ορισμός της γλώσσας πρέπει να είναι τόσο πλατύς, ώστε η δυνατότητα της αλλαγής από την κοινή στη διάλεκτο να θεωρείται μέρος του γλωσσικού συστήματος.

Για να επανέλθω, στο «Κάτι άνθρωποι» η κατηγορία βάθους «αφηγητής» σχεδόν απαλείφεται, επειδή η συγγραφέας παραιτείται από κάθε αφηγηματικό σχολιασμό και με την ενιαία λεκτική επιφάνεια του λαϊκότροπου λόγου ολοκληρώνει το ύφος της αμεσότητας, παρ' όλο το γ' γραμμ. πρόσωπο εκφοράς, γιατί δεν είναι μόνο η γλώσσα των χαρακτήρων που υιοθετεί ως αφηγήτρια, αλλά και ο ψυχισμός και οι πολιτισμικές τους προϋποθέσεις. Ενώ λοιπόν στη Γαλανάκη τα πράγματα χάνουν το γήινο βάρος τους μεταφερόμενα στο ποιητικό επίπεδο της αφηγήτριάς τους, στη Δούκα το διατηρούν με όλες τις υφολογικές συνέπειες. Ο συμβολισμός ως συνδετικό στοιχείο του μύθου και τρόπος αναφοράς για μετωνυμικές προεκτάσεις δεν υπάρχει στο «Κάτι άνθρωποι», ενώ στην «Ιστορία της Όλγας» παίζει έναν από τους βασικότερους ρόλους. Ήδη εδώ γίνεται σαφές ότι το ύφος ενός κειμένου είναι ένας συνειδητός συνδυασμός των δομών βάθους και της λεκτικής επιφάνειας του κειμένου.

Στον Σωτήρη Δημητρίου που ασκείται ως τώρα ανεξαιρέτως σε ιδιαίτερα λιτό ύφος μπορούμε να μελετήσουμε εκτός από τη σημασία του καθαρού ιδιώματος στη δημιουργία του υφολογικού αποτελέσματος, και τη σημασία των κοινωνιολέκτων³³. Στους δυο τόμους διηγημάτων του *Ντιάλιθ' ιμ, Χριστάκη* (Αθήνα 1987) και *Ένα παιδί απ' τη Θεσσαλονίκη* (Αθήνα 1989) ο Δημητρίου καθορίζει το στίγμα της πεζογραφίας του στην απόλυτη λιτότητα, στην κυριολεκτική γυμνότητα δομών και έκφρασης, επιδιώκει και επιτυγχάνει ένα ύφος που θα ήθελα να το ονομάσω «αποσιωπητικό» (κατά τον γερμανικό όρο *Stil der Auslassungen*), γιατί περισσότερο είναι αυτά που μας αφήνει να μαντεύουμε και να συμπληρώνουμε οι ίδιοι ως αποδέκτες, από αυτά που ρητά κατονομάζει. Τα κείμενα αυτά εκτελούνται, το περισσότερο, σε κοινωνιολέκτα του υποκόσμου με ποικίλη λεκτική επιφάνεια από απλή αργκό μέχρι χυδαία. Η θεματική των διηγημάτων επιβάλλει βέβαια τη χρήση αυτών των κοινωνικών ιδιωμάτων για την περιγραφή του περιβάλλοντος και των προσώπων. Αυτό που δεν επιβάλλει η θεματική και αποτελεί ακριβώς αντικεί-

32. J. Anderegg, ό.π. (σημ. 2), σ. 22.

33. Ό.π., σ. 23: «Η υφολογία μπορεί να θεωρήσει ως υφολογικά στοιχεία δίπλα στα διαλεκτικά και τα κοινωνιολέκτα, όταν τα αντιλαμβάνεται ως ειδική χρήση της ίδιας ευρύτερης γλώσσας».

μενο του προβληματισμού γύρω από τις δομές και τη λεκτική επιφάνεια, είναι η μορφοποίηση του αφηγητή, ο οποίος, όπως και στο παραπάνω διήγημα της Δούκα, αυτοαπαλείφεται από το κείμενο, επειδή παραιτείται από κάθε σχολιασμό και κυρίως επειδή υιοθετεί τη γλώσσα των προσώπων του. Ο ΕΠΛ, κι εδώ παρών σε μεγάλη αναλογία, αμαυρώνει τα σύνορα των περιοχών του αφηγητή και των χαρακτήρων και δημιουργεί μαζί με τα άλλα δομικά στοιχεία αυτό που ο Αγγελάτος στο άρθρο του για τον Δημητρίου ονομάζει «έκ-πληξη της πεζογραφίας και των αποκλίσεων»³⁴. Πολύ σωστά σημειώνει (2614) πως «η διαπλοκή “λόγων” που παραπέμπει στην ουσιώδη επικοινωνία των ομιλούντων “φωνών” μέσα στα κείμενα με την τραγική εμπειρία της ετερότητας, συντονίζει και εξαίρει την κυκλική οργάνωση της πλοκής που προχωρεί κατά τον παραδειγματικό άξονα». Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με το έσχατο σχήμα της αποσιώπησης οδηγεί στο ύφος της λιτότητας και άμεσης δραστηριότητας των κειμένων αυτών.

Στο Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου ο Δημητρίου χρησιμοποιεί το δοκιμασμένο σχήμα του εσωτερικού μονολόγου, όπου αυτομάτως απουσιάζει ο αφηγητής, εκτελεί όμως τους τρεις μονολόγους του μυθιστορήματος στο ηπειρώτικο ιδίωμα του φυσικού χώρου μέσα στον οποίο τοποθετείται ο μύθος του. Κι εδώ δεν είναι μόνο η βασική απόκλιση από τον κανόνα της κοινής που σφραγίζει το κείμενο με ιδιαιτερότητα, αλλά και η επικέντρωση στις απολύτως αναγκαίες πληροφορίες. Η κατηγορία του χρόνου, η οποία στον εσωτερικό μονόλογο του Μπακόλα και την έμμεση παρουσίαση της Γαλανάκη είχε χάσει την παραδοσιακή και λογική της σημασία, αποκτά εδώ πάλι τη λειτουργία της διάρκειας και της διαδοχής. Οι λογοτεχνικές μορφές, απογυμνωμένες από κάθε ωραιοποίηση και αιχμαλωτισμένες στο πολιτισμικό πλαίσιο της απλής γεωργικής τάξης, πραγματώνονται και ολοκληρώνονται στο ύφος της αμεσότητας τόσο χάρη στο περιεχόμενο όσο και χάρη στην ιδιωματοκτικότητα του λόγου τους. Η άμεση ανταπόκριση της λεκτικής επιφάνειας με το περιεχόμενο των σκέψεων και εξωτερικεύσεων των χαρακτήρων χαρίζει στο κείμενο γνησιότητα και συναρπαστικότητα. Η δραματική ιστορία των πεινασμένων γυναικών που ανεβοκατεβαίνουν στον πόλεμο τα βουνά της Πίνδου αναζητώντας τροφή για τις ίδιες και τα παιδιά τους, οι κίνδυνοι και οι περιπέτειές τους, η τραγική ιστορία της κοπέλας που το κλείσιμο των συνόρων την αιχμαλωτίζει στην Αλβανία, η θλιβερή, τέλος, ιστορία του

34. Δημήτρης Αγγελάτος, «Η έκ-πληξη της “Πεζογραφίας” και των αποκλίσεων: Η περίπτωση του Ντιάλιθ'ιμ Χριστάκη του Σωτήρη Δημητρίου», *Τα τετράμηνια* 39-40 (1989) 2609-2616.

νεαρού ομογενή που, με το άνοιγμα των συνόρων, ζει τη διάλυση των ονείρων για την ελληνική πατρίδα, θα μπορούσαν να γεμίσουν εκατοντάδες σελίδες ενός επικού μυθιστορήματος. Στην περίπτωση του Δημητρίου, όμως, το ύφος της άκρας οικονομίας του λόγου και ο αυτοπεριορισμός στα απολύτως αναγκαία δημιουργεί ένα κείμενο με το οποίο οι επιστήμονες των αναγνωστικών θεωριών έχουν ένα σωστό El Dorado για τη μελέτη και απόδειξη των ιδεών τους.

Τα παραπάνω κείμενα μπορούμε ίσως να τα εντάξουμε σε μια πλατύτερη κίνηση για αντικειμενικότητα ή τουλάχιστον υποχώρηση της συναισθηματικής και συμμετέχουσας υποκειμενικότητας στο μυθιστόρημα, σ' ό,τι αφορά το πρόσωπο του αφηγητή. Τα πράγματα και τα πρόσωπα προβάλλονται στο πρώτο πλάνο της αντίληψης του αποδέκτη όσο γίνεται πιο γυμνά από αφηγηματικές παρεμβάσεις. Αυτή είναι μια κίνηση που, ως γνωστό, ξεκινώντας από τη Γαλλία με τον Flaubert επεκτάθηκε στην Αμερική με τον Henry James, και από διάφορες παρόδους οδήγησε στη γένεση του εσωτερικού μονολόγου. Στην ακραία της μορφή έφτασε με τις διακηρύξεις του γαλλικού «νέου μυθιστορήματος» (*nouveau roman*), που περιόρισε στο ελάχιστο την αφηγηματική παρουσία στο κείμενο για να δώσει το προβάδισμα στην «αντικειμενική» περιγραφή³⁵. Το αίτημα του Flaubert για «impersonalité» και «impassibilité», καθώς και η θέση του πως «L'auteur, dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part»³⁶, βρίσκει την εφαρμογή του τόσο στο κείμενο της Δούκα όσο και σ' αυτά του Δημητρίου, ακόμα κι αν οι ίδιοι ίσως δεν το γνωρίζουν συνειδητά.

Ο Θανάσης Βαλτινός μεταχειρίζεται την κατηγορία βάθους «αφηγητής» με ακόμα πιο ακραίο τρόπο. Θα περιοριστώ στο μυθιστόρημά του *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60* (Αθήνα 1989), όπου ο αφηγητής απουσιάζει ολοσχερώς, ακόμα και στην εξωτερική, τυπογραφική παρουσίαση του κειμένου, το οποίο αποτελείται από πλασματικές επιστολές προσώπων που επιθυμούν – καλύτερα: που πρέπει εξαιτίας της ανεργίας – να μεταναστεύσουν στη δυτική Ευρώπη, την Αυστραλία, την Αμερική, και άλλων που παίρνουν μέρος σε τηλεφωνικές εκπομπές ζητώντας τη βοήθεια της δημοσιογράφου σε διάφορα προβλήματά τους αισθηματικά, υγείας κτλ. Υπάρχουν συχνά και οι απαντήσεις των φορέων αυτών. Όλα

35. Βλ. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris 1961, ιδίως: «Temps et description dans le récit d'aujourd'hui», σσ. 123-134.

36. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, présentation et choix de G. Bollème, Paris 1963, σ. 95· το παράθεμα στο: Franz Koppe, *Literarische Versachlichung. Zum Dilemma der neueren Literatur zwischen Mythos und Szientismus. Paradigmen: Voltaire, Flaubert, Robbe-Grillet*, München 1977, σ. 57.

τα μέρη του κειμένου παρουσιάζονται στον αποδέκτη γυμνά, χωρίς σύνδεση των περιεχομένων τους χωρίς την παραμικρή αφηγηματική υποστήριξη. Το ύφος της αμεσότητας δημιουργείται από την απάλειψη του αφηγητή και από την έξυπνη χρήση της γλώσσας που, βέβαια, ανάλογα με τον υποτιθέμενο χρήστη της, είναι απλοϊκή, λαϊκή, περιέχει γραμματικά λάθη, κι από την άλλη πλευρά, στις υποτιθέμενες απαντήσεις των φορέων της διοίκησης έχει το ύφος της τότε επίσημης γλώσσας του κράτους, με όλα τα διανθίσματα της καθαρεύουσας και τις γελοιότητές της. Ο Βαλτινός μιμείται λοιπόν ορισμένα κοινωνιόλεκτα, ασκεί – καθώς λέει ο Korpe – ένα είδος αισθητικού σφετερισμού ενός ορισμένου τρόπου χρήσης της γλώσσας με ταυτόχρονη άρνηση της ειδικής σκοπιμότητας που εμπεριέχει αυτή η χρήση, αφού βέβαια ούτε αιτήσεις στο κράτος υποβάλλει, ούτε στις αιτήσεις των υποψήφιων μεταναστών απαντάει³⁷. Το κείμενό του σφραγίζεται έτσι από πλήρη αποστασιοποίηση και λειτουργεί αποκλειστικά στο επίπεδο της ατομικής πρόσληψης του αποδέκτη που καλείται να συμπληρώσει, να ερμηνεύσει και να συμπεράνει ο ίδιος. Η σκόπιμη αυτή χρήση του λόγου λειτουργεί ως απόδειξη ιδεολογικής στράτευσης και συμβάλλει τα μέγιστα στη διαμόρφωση του ύφους της αμεσότητας, μιας αμεσότητας ωστόσο που αφορά τα περιεχόμενα, αφού καμιά μορφή δεν ολοκληρώνεται λογοτεχνικά εξαιτίας της στιγμιαίας μόνο παρουσίας της. Είναι πολύ περισσότερο ένα συλλογικό κοινωνικό πρόσωπο που σκιαγραφείται αδρά πίσω απ' αυτά τα γράμματα: περισσότερο η κοινωνική παθολογία μιας εποχής, παρά μερικές κοινές μυθοπλαστικές μορφές³⁸.

Μιαν αποκλίνουσα και γι' αυτό ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση αμεσότητας αποτελεί ο εσωτερικός μονόλογος στο μυθιστόρημα του Νίκου Χουλιαρά, *Ο Λούσιας* (Αθήνα 1987). Η σύλληψη του θέματος, δηλαδή ένα αφήγημα μέσω της σκέψης και του λόγου ενός ανθρώπου πνευματικά καθυστερημένου, καθορίζει αναπόφευκτα – κι αυτό φαίνεται σ' έναν τέτοιο μύθο καθαρότερα απ' ό,τι σε άλλους συμβατικότερους – και τον γλωσσικό τρόπο πραγμάτωσης³⁹. Η ανταπόκριση των δομών βάθους με τις δομές επιφάνειας αποκτά σ' ένα τέτοιο εγχείρημα ιδιαί-

37. F. Korpe, ό.π. (σημ. 36), σ. 14.

38. Για το Θ. Βαλτινό βλ. και την εργασία μου «Die Erzählperspektive und ihr Einfluß auf die Bildung der literarischen Gestalt» στα υπό εκτύπωση *Folia Neohellenica*, Bochum.

39. Πρβ. την παρόμοια προσπάθεια του William Faulkner στο μυθιστόρημά του *The Sound and the Fury* (1929, 1956), που περιορίζεται ωστόσο μόνο στο πρώτο κεφάλαιο, ενώ τα επόμενα δύο αποτελούν εσωτερικούς μονολόγους «κανονικών» προσώπων και το τέταρτο τριτοπρόσωπη αφήγηση με προσωπικό αφηγητή. Στα ελληνικά έχουμε τη μετάφραση αυτού του μυθιστορήματος από τον Νίκο Μπακόλα με τον τίτλο *Η βουή και το πάθος*, Αθήνα 1963, ³[Εξάντας] 1993.

τερη διαφάνεια. Το αφηγηματικό μέσο του εσωτερικού μονολόγου προσφέρεται, γιατί επιτρέπει, πρώτον, «νόμιμα» την απουσία του αφηγητή και, δεύτερον, την πλήρη απογύμνωση του λόγου προσδίδοντας στη θέαση αυτής της «αθώας» ψυχής συγκλονιστική αμεσότητα.

Η εκτέλεση του φιλόδοξου αυτού πειράματος πραγματοποιήθηκε χωρίς προσφυγές σε εντυπωσιακά τεχνικά μέσα. Ο χρόνος, μετά την αρχή *in medias res*, ακολουθεί γραμμική πορεία, αν και με σημαντικά χάσματα, επιτρέποντας ωστόσο με όλη την υπαινικτικότητα της αφήγησης τη σαφή παρακολούθηση των συμβάντων. Η εσωτερική προοπτική και η πρωτοπρόσωπη εκφορά τηρούνται ανελλιπώς, χωρίς ακρότητες εναλλαγών, πράγμα που θα ήταν δυνατό με την ακραία θεματική του κειμένου. Η γλώσσα, απογυμνωμένη από κάθε επιτήδευση, είναι υποβιβασμένη σ' ένα βασικό επίπεδο επικοινωνίας, όπως υποτίθεται ότι είναι δυνατόν να γίνει με έναν «ηλίθιο». Πρόκειται ωστόσο για αρθρωμένο λόγο με κανονική σύνταξη, όπου επικρατεί σαφέστατα το ουσιαστικό – ενώ το επίθετο υπάρχει μόνο ως κατηγορούμενο –, η επίταξη του ρήματος και η απλή παράταξη των προτάσεων. Ο «καθυστερημένος», του οποίου τη συνειδησιακή ροή παρακολουθούμε, σκέφτεται σε έλλογες κατηγορίες, μόνο με περιορισμένες εκφραστικές δυνατότητες. Ένα τυχαίο παράδειγμα σ. 18: «Κι ο κόσμος όμως σηκώθηκε. Όλος ο κόσμος σηκώθηκε. Ανθρώποι ήταν, γι' αυτό και σηκώθηκαν. Από μπροστά μου πέρναγαν [...] κι ύστερα ήρθε ο αέρας. Πολύς αέρας ήταν που ήρθε. Σήκωνε τα χαρτιά απ' το χώμα, τα σβάρνιζε και τα πήγαινε. Κι εγώ σα μοναχός μου ήμουν». Τον ιδιότυπο αυτό λόγο τον χαρακτηρίζουν επαναλήψεις και ψευδοαιτιολογικές προτάσεις, σ. 19: «Μετά, ήταν η μέρα. Κι ήταν η μέρα, γιατί ήρθε ο θεός μου και μού 'πε ότι είναι θεός μου. Όμως εγώ τό 'ξερα ότι ήταν θεός μου, γιατί ήταν ο θεός μου ο Απόστολος!» Το «πείραμα» που επιχειρήθηκε με το κείμενο αυτό πέτυχε: ο ήρωας καταφέρνει να εκφράσει το δικό του κόσμο, τον ψυχισμό και την προσωπικότητά του με τα «δικά» του εκφραστικά μέσα, την περιορισμένη συντακτική δομή, το απογυμνωμένο λεξιλόγιο, τις επαναλήψεις και τα στερεότυπα, που είναι χαρακτηριστικά για τον τρόπο σκέψης ενός πνευματικά ανάπηρου. Σπάνια μεταχειρίζεται π.χ. μια έννοια με άμεση κατονομασία, συνήθως χρησιμοποιεί περιφράσεις του τύπου «αυτή που ήταν γυναίκα», «αυτά που είναι τραπέζια» κ.ά.ό. Αυτός ο τρόπος έκφρασης, που ίσως αντικαθρεφτίζει ρεαλιστικά την πνευματική αναπηρία, στο λογοτεχνικό περικείμενο αποκτά βέβαια ειρωνικό και αποστασιοποιητικό χαρακτήρα υπογραμμίζοντας αφενός την ετερότητα της αναπηρικής ύπαρξης, αλλά και την αντίστασή της απέναντι στην κοινωνία των «υγιών» (οι άλλοι το λένε αυτό «γυναίκα», «τραπέζι» κτλ., όχι εγώ), και αφετέρου την κουφότητα που εμπεριέχεται

στη γλώσσα των άλλων προσώπων. Αυτών ο ευθύς λόγος εκφέρεται αυθεντικά, έτσι ώστε να δημιουργείται μια αμφίδρομη κίνηση στο επίπεδο του λόγου, ο οποίος ταλαντεύεται αδιάκοπα μεταξύ «κανονικής» και μειωμένης έκφρασης. Καθώς το φράγμα της συνειδησιακής ροής του ιδιότυπου αυτού ενδοσκοπητή δεν υπερπηδάται ποτέ, ο αποδέκτης παρακολουθεί όλη τη δράση του μυθιστορήματος ως άμεση αντανάκλαση στην ψυχή του ήρωα-ενδοσκοπητή. Η γλωσσική απογύμνωση μάλιστα ενεργοποιεί το μήνυμα του μύθου που αφορά, αφενός, την κοινωνική σκληρότητα των ανθρώπων απέναντι σ' έναν «καθυστερημένο πνευματικά» και, αφετέρου, την ιστορική και πολιτική εξέλιξη της χώρας από τον καιρό του εμφυλίου ως τη δικτατορία του 1967. Αντιστοίχως δυο θεματικοί άξονες διατρέχουν το κείμενο πραγματώνοντας τα μηνύματά του, η καταγγελία της υποκρισίας θρησκευόμενων ή γενικά συντηρητικών αστικών ομάδων και η καταγγελία της υποκρισίας και της προσπάθειας προσαρμογής παλιών αριστερών μετά την οριστική ήττα των κομμουνιστών, όλα αυτά μέσα από την οπτική γωνία ενός γλωσσικά ανεπαρκούς ενδοσκοπητή. Αποδεικνύεται κι εδώ πως ο εσωτερικός μονόλογος μπορεί να είναι ένα άριστο μέσο απόδοσης και ολοκλήρωσης μιας λογοτεχνικής μορφής, που σ' αυτήν την περίπτωση είναι πολύ πιο ιδιόζουσα και διαφορετική από τις μορφές της Φακίνου ή του Μπακόλα.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα γίνεται η μελέτη του ύφους, όταν στραφεί κανείς σε παρωδικά κείμενα⁴⁰, τα οποία κατέχουν οπωσδήποτε μια σημαντικότερη θέση στο σύνολο της προβληματικής του ύφους και τα οποία φυσικά μπορούν να αναφερθούν εδώ μόνο ακροθιγώς και ενδεικτικά, όπως π.χ. στον *Μαριάμπα* του Γιάννη Σκαρίμπα⁴¹.

Στο μυθιστόρημα αυτό, που είναι ριζικά παρωδικό, εκπλήσσει η ποιητικότητα και η παρουσία στίχων και ρυθμού, στοιχεία που το συνδέουν με τον *Κήπο των πριγκίπων* του Μπακόλα. Το ύφος στον *Μαριάμπα*, που είναι ανεπανάληπτα προσωπικό, σφραγίζεται σε μεγάλη αναλογία ακριβώς από αυτή τη διαμάχη του λυρικού με το σατιρικό στοιχείο. Το σκωπτικό πνεύμα ωθείται σε υπερρεαλιστικές ακρότητες που αποδιαρθρώνουν τόσο τις βαθιές δομές όσο και πολύ περισσότερο τη λεκτική επιφά-

40. Για την προβληματική του όρου και τη σχέση του προς τη σάτιρα βλ. Gero V. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart⁶1979, σσ. 585-587, 714-717 και τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις της Κατερίνας Κωστίου στην εισαγωγή του βιβλίου της *Παρωδία Εμπαικτική και Παρωδία Παιγνιώδης*, Αθήνα 1997, σσ. 11-17.

41. Βλ. τώρα τη νέα έκδοση του έργου από την Κατερίνα Κωστίου (επιμ.), *Μαριάμπας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1992, η οποία σύμφωνα με την πληροφορία της επιμελήτριας (σ. 181) βασίζεται κυρίως στη δεύτερη έκδοση του 1969. Στο εκτενές «Σημείωμα της επιμελήτριας» που ακολουθεί το κείμενο βλ. σημαντικές παρατηρήσεις για τον χρόνο, τη δόμηση, τον χώρο και την αυτοαναφορικότητα στον *Μαριάμπα*.

νεια του κειμένου. Με κόπο παρακολουθείται ο «μύθος», γιατί κάθε λογική των περιεχομένων έχει καταργηθεί. Το σύνολο του κειμένου αποτελεί αντιστροφή και παρωδία των τυπικών ρομαντικών μυθιστορημάτων έρωτα και θανάτου, όπου συνήθως οι ηρωίδες αυτοκτονούν με δηλητήριο. Η αντιρομαντική αυτή στάση αποτελεί ολόκληρο πρόγραμμα για τον συγγραφέα συγχρόνως με την καταγγελία της υποκρισίας, στενότητας και επιπολαιότητας της μικροαστικής τάξης. Η γελοιοποίηση της διατύπωσης των μηνυμάτων αυτών στη λογοτεχνία αποτελεί ίσως το κέντρο των επιδιώξεων του δημιουργού, ο οποίος εξωθεί τον τρόπο γραφής του πέρα από τα συμβατικά σύνορα. Τυπικά στοιχεία αυτής της γραφής αποτελούν η άρνηση μιας «λογικής» εξιστόρησης, η απόλυτη αναρχία στη χρήση της κατηγορίας του χρόνου, η άρνηση δημιουργίας λογοτεχνικών μορφών και η ιδιότυπη διπλοπρόσωπη μορφή του αφηγητή του.

Η κατηγορία της προοπτικής είναι υποταγμένη σ' αυτήν του αφηγητή, πράγμα που σημαίνει σπάνια εσωτερική εστίαση στα συμμετέχοντα πρόσωπα, ενώ ο συχνότατος ΕΠΛ αναλαμβάνει μερικώς το ρόλο της εσωτερικής προοπτικής των μορφών, η οποία σ' ένα τόσο αφηρημένο και παρωδικό κείμενο δεν μπορεί βέβαια να λειτουργήσει προσωποποιητικά. Η δεύτερη «φωνή» του ΕΠΛ στον Μαριάμπα αφορά σχεδόν αποκλειστικά τον πρωταγωνιστή. Ο πρωταγωνιστής αυτός, σύμφωνα με τη γενετική βούληση του μυθιστορήματος αποτελεί σε πρώτο επίπεδο έναν αντι-ήρωα, έναν κοινωνικά «απροσάρμοστο» τύπο, που χαρακτηρίζεται από πλήρη αδεξιότητα, σχεδόν ηλιθιότητα. Ωστόσο το πρόσωπο αυτό, που δεν μπορεί να λειτουργήσει μέσα στο πλαίσιο του κοινωνικού ψεύδους, αποκαλύπτεται τελικά στον αναγνώστη ως ιδιαίτερα λεπτό και διαποτισμένο από βαθύτατη ανθρωπιά, αφού βοηθάει κρυφά τους ενδεείς και φτάνει στο σημείο να γράφει με ορθογραφικά λάθη και το ίδιο, για να μην πληγώσει την αμόρφωτη υπηρέτρια. Ο Μαριάμπας, ωθώντας στα άκρα την αντίθεσή του με την κοινωνική υποκρισία, οδηγείται στην αυτοκτονία, που αποτελεί κι αυτή μια παρωδική ανατρεπτική ενέργεια διαμαρτυρίας κατά της δακρύβρεχτης παραλογοτεχνίας, και κατά της κοινωνίας που παράγει και υποθάλλει το ψέμα. Η αυτοκτονία του ήρωα πηγάζει άλλωστε και από τη βαθιά του απελπισία για τον άνθρωπο γενικότερα. Ο τρόπος της αυτοκτονίας αποτελεί σε μικρογραφία επανάληψη του γενικότερου παρωδικού προγράμματος του κειμένου: Ο αντι-ήρωας διαπλέκει έτσι τις πράξεις του, ώστε να τον σκοτώσει άθελά της μια τρυφερή γυναίκα, για την οποία γράφει τις ποιητικότερες σελίδες του μυθιστορήματος.

Η πιο ενδιαφέρουσα κατηγορία ωστόσο είναι αυτή του αφηγητή, που εμφανίζεται σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, αποτελεί δηλαδή ένα είδος

συλλογικού κοινωνικού προσώπου, και στη μια από τις δύο εκφάνσεις του εκπροσωπεί τον απολογητή της λαϊκοαστικής τάξης με αντίστοιχο πολιτισμικό υπόβαθρο, που εκφράζεται και με ανάλογο κοινωνιόλεκτο, π.χ. σ. 16: «Αυτά τα συμβάντα γένηκαν ούλ' απaráλλαχτα, καταπώς γίνονται που λέει ο λόγος τα τέτοια: μαθές οι έρωτες, τ' αγαπητιλίκια, οι σεβντάδες. Το πώς – όλοι ξέρουμε. Να, όπως έρχετ' η άνοιξη και πάει αντάμα με τ' άνθη, όπως κατόπι φεύγει κι έρχονται άλλα μπρε μάτια μ'. Έτσι». Η δεύτερη έκφανση του διπλοπροσώπου αυτού αφηγητή αποκαλύπτει ωστόσο ένα μορφωμένο και καλλιεργημένο πρόσωπο, που μεταχειρίζεται χωρία και μορφές της διεθνούς λογοτεχνίας, είναι σε θέση να αναπτύξει ξεχωριστή ποιητικότητα και εκφράζεται βέβαια με διαφορετική γλώσσα, π.χ. σ. 57: «Βούου! ένας αέρας φυσούσε / Τότε – μονάχο βουβό σιωπηλό – / σκέφτηκε ένα καράβι να πηγαίνει. / Ένα καράβι που νά 'χει γυάλινα πανιά / και να λικνίζεται όξ' απ' τα όρια του κόσμου τούτου» ή σ. 125: «Όταν κρυφά πλημμυρούν τα μεσάνυχτα / οι νύχτιες αύρες φυσάνε» (νομίζει κανείς πως διαβάζει Κάλβο), ή ακόμα σ. 147: «Σαν έντομο χτυπημένο νυχτόβιο / φτερούγισε το λυγμικό τρίγλυμά της»⁴². Η διπλοπροσωπία αυτή διαπλέκει έντεχνα τα δυο βασικά στοιχεία του κειμένου, το λυρικό και το παρωδικό και διατηρείται – με περίπου ίσα, στατιστικά, μέρη – αλώβητη από την αρχή ως το τέλος.

Το μυθιστόρημα δομείται βασικά πάνω σε μερικά επαναληπτικά μοτίβα που σπανιότερα είναι απλώς γλωσσικά, συχνότερα όμως είναι πυρήνες περιεχομένων, οι οποίοι με την επαναφορά τους δημιουργούν τη μοναδική συνοχή στο εσκεμμένο χάος και τη συνεπαγόμενη ασάφεια. Με κάθε καινούρια αναφορά ο πυρήνας εμπλουτίζεται, φωτίζει το περιεχόμενο της προηγούμενης και προαναγγέλλει την επόμενη. Έχει λοιπόν – όπως και στην ποίηση – συγχρόνως και εμφατική λειτουργία. Στους επαναληπτικούς και θεματικούς αυτούς πυρήνες ανήκει η άκρως ενδιαφέρουσα αυτοσάτιρα για τη λογοτεχνική πράξη γραφής: Στον *Μαριάμπα* ο ομώνυμος πρωταγωνιστής είναι συγγραφέας και ο λόγος είναι συχνά για το κραυγαλέο ρομαντικό μυθιστόρημα που γράφει. Εκεί συμβαίνει το υπερρεαλιστικό γεγονός να ζωντανέψει ξαφνικά μια από τις μορφές του βιβλίου και να έρθει να τον βρει. Η ανάμειξη και η σύγχυση της (μυθοπλαστικής) πραγματικότητας με τη φαντασία (μυθιστόρημα μέσα στο μυθιστόρημα) είναι πλήρης και συνεχίζεται μέχρι το τέλος. Παρ' όλη του την έκπληξη ο πλασματικός συγγραφέας προβλέπει στη ζωντανεμένη ηρωίδα του ότι θα πεθάνει με τον τρόπο που της προόρισε αυτός στο μυθιστόρημα: θα αυτοκτονήσει με χαπάκια· κάτι που συμβαίνει στο τέ-

42. Ο «χωρισμός» σε «στίχους» δικός μου.

λος του μυθιστορήματος, με μια άλλη όμως γυναικεία μορφή. Η παρωδία και το έντεχνο χάος δημιουργούν σ' αυτό το άκρως ενδιαφέρον κείμενο τις λογοτεχνικές δυνατότητες του φυσικού παραμορφωτικού κατόπτρου, όπου μέσα στις πολλαπλές αλλοιώσεις χάνεται το σύνορο της πραγματικότητας και της φαντασίας. Είναι χαρακτηριστικό, και ίσως μια κρυφή υπόδειξη του συγγραφέα για την ερμηνεία του κειμένου, αυτό που ένα από τα άλλα πρόσωπα λέει στον Μαριάμπα, σ. 103: «Κάνετε σε ποικιλίες ατέλειωτες τη γελοιογραφία του κόσμου. Βλέπετε σαν μέσ' απ' ανάστροφο πρίσμα τα πράγματα και χτυπάτε στο πνεύμα μας, βαθιά τη σφήνα της τρέλας.» Η αυτοσατιρική στάση του Σκαρίμπα για τη λογοτεχνική πράξη γραφής δεν περιορίζεται στην αναφορά αυτού του ενός μυθιστορήματος έρωτα και θανάτου, που μόλις αναφέραμε. Επεκτείνεται και σε άλλα κείμενα ιστορικού ή ψευδο-επιστημονικού περιεχομένου, που δήθεν γράφει ο ομώνυμος ήρωας του *Μαριάμπα*, και τα οποία με την επανειλημμένη και κάθε φορά διαφοροποιημένη παρουσίασή τους λειτουργούν επίσης αποδιαιθροτικά για το σύνολο του μυθιστορήματος. Δεν πρόκειται λοιπόν για ένα μόνο συγγραφικό μοτίβο που σατιρίζεται, αλλά για τη συγγραφική πράξη γενικότερα. Η Κ. Κωστίου επισημαίνει τον εγκιβωτισμό στον *Μαριάμπα* μερικών θεματικών πυρήνων από τη γαλλική λογοτεχνία, κάτι που αναφέρει ρητά ο ίδιος ο Σκαρίμπας (σ. 31) και που αποδεικνύει όχι μόνο τη συνομιλία του συγγραφέα μας με την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, αλλά την ενεργητική της ενσωμάτωση στο δύσκολο είδος της παρωδίας.

Το κείμενο μπορεί να αναγνωστεί σε περισσότερα από ένα επίπεδα: σ' ένα πρώτο, στο οποίο προβάλλουν οι οφθαλμοφανείς ιδιοτυπίες του, δηλαδή η γλώσσα με ανάμεικτα λόγια και πολύ λαϊκά στοιχεία, η έλλειψη λογικού ειρμού, ο οποίος διατηρείται συχνά μόνο χάρη στα ποικίλα επαναληπτικά μοτίβα που συνδέουν τις διάφορες μόλις διακρινόμενες φάσεις της «πλοκής»· σ' ένα δεύτερο επίπεδο, στο οποίο διαφαίνεται το συμβολιστικό πλαίσιο που αφορά και τη λογοτεχνική διακειμενικότητα, όπως επίσης, πολύ σπουδαιότερο, την αυτοαναφορική πράξη γραφής· σ' ένα τρίτο επίπεδο και μετά από μερικές αναγνώσεις ο αποδέκτης μπορεί πια να διασυνδέσει τα επιμέρους στοιχεία και να προχωρήσει στην αποκρυπτογράφηση του μηνύματος και στην προσωπική του ερμηνεία του κειμένου.

Συμπερασματικά πρέπει να πούμε, πως η κατονομασία ενός ύφους για το μυθιστόρημα ή γενικότερα τον πεζό λόγο είναι εξίσου αδύνατη όπως και για την ποίηση. Φυσικά, ένας ορισμός για το περιεχόμενο του όρου «ύφος» στον πεζό λόγο παραμένει, με αυστηρά επιστημονικά κριτήρια,

μάλλον ανέφικτος. Το πολύ που μπορούμε να κάνουμε είναι να μιλάμε για ύφος της αμεσότητας, ύφος της εμμεσότητας, της εσωτερικότητας υποδηλώνοντας έτσι τον τρόπο χρήσης των δομών βάθους και την επίδρασή τους στη διαμόρφωση της λεκτικής επιφάνειας του κειμένου. Η επιμέρους εξέταση των βασικών δομικών κατηγοριών «αφηγητής», «προοπτική», «γραμματικό πρόσωπο εκφοράς», «χρόνος», «φάσεις δράσης» και «πλοκή» και η διαπίστωση της χαρακτηριστικής τους χρήσης στο εκάστοτε κείμενο, δεν αποτελούν από μόνες τους τον καθορισμό του ύφους ενός εκτενούς κειμένου. Μόνο ο τρόπος συνδυασμού τους και η ποσοστιαία παρουσία του καθενός από τα στοιχεία αυτά, πράγμα που δημιουργεί ένα είδος «κανόνα» για κάθε ξεχωριστό πεζό κείμενο, μπορούν να μας οδηγήσουν στην κατανόηση του προσωπικού ύφους και, ύστερα, στην κατάταξή του σε κάποιο ευρύτερο ειδολογικό κανόνα, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τις γενικότερες ιδιότητες της αμεσότητας, εσωτερικότητας ή εμμεσότητας – ιδιότητες, που όσο δεν υπάρχει μια θεωρία ύφους για τη λογοτεχνική πεζογραφία, παραμένουν, μ' όλη τη ρευστότητά τους, η μοναδική μας βοήθεια.