

Παν. Μουλλάς

Λογοτεχνία και παραλογοτεχνία*

I

Σχολιάζοντας το διβλίο του Antoine Compagnon *Ο δαίμονας της θεωρίας* (Παρίσι 1998), ένας κριτικός του παρατηρεί: «Ο Antoine Compagnon ομολογεί θαρραλέα ότι αδυνατεί να δώσει ικανοποιητική απάντηση στο ερώτημα (με το οποίο ωστόσο επίμονα ασχολείται) τί είναι η λογοτεχνία».¹

Αναρωτιέμαι: δεν θα μπορούσε ταυτόχρονα να τεθεί και το ερώτημα «τί είναι η παραλογοτεχνία»; Το κέρδος θα ήταν διπλό. Γιατί, σ' ένα πεδίο όπου οι ζώνες επαφής εναλλάσσονται με αγεφύρωτα χάσματα, έτσι που η λογοτεχνία και η παραλογοτεχνία να χαρακτηρίζονται από ομοιότητες και από διαφορές, είναι εύλογο ότι ο ορισμός της μιας, για ευνόητους λόγους, μπορεί κάλλιστα να συνδέεται, έστω και μόνο ως συγκριτική δυνατότητα, με τον ορισμό της άλλης.

Ομοιότητες και διαφορές. Είναι φανερό: ακόμα και μια πρόχειρη, εμπειρική εποπτεία εντοπίζει συγκλίσεις, αποκλίσεις, αλλά και ενδιάμεσες μορφές επαφής ή αποστασιοποίησης που ρευστοποιούν, μετακινούν και καθιστούν ασαφή τα όρια. Κάποιοι συγγραφείς ανήκουν ασφαλώς στην «καθαρή» λογοτεχνία. Κάποιοι άλλοι στην «καθαρή» παραλογοτεχνία. Αλλά πού ανήκει λ.χ. ο Jules Verne, ο Georges Simenon, ακόμα και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος σε μεγάλο μέρος του έργου του; Το ερώτημα δεν αποδλέπει, φυσικά, να εκδιάσει απαντήσεις-κατατάξεις ή να επιβάλει ετικέτες-χαρακτηρισμούς. Αλλού θρίσκεται η ουσία του: στο πώς, σε τελευταία ανάλυση, ο λογοτεχνικός και ο παραλογοτεχνικός λόγος αρθρώνονται, λειτουργούν και πορεύονται στον δρόμο της συνεργασίας, της διαφοράς ή της αντίθεσης.

Όσο για το «τί είναι η λογοτεχνία», μπορούμε, θαρρώ, στο σημερινό στάδιο των εμπειριών και των αναζητήσεών μας, χωρίς πόζες, προσποιητές αφέλειες και στείρους αγνωστικισμούς, ν' αναγνωρίσουμε τουλάχιστον, ως *minimum* όρο συνεννόησης, ότι η λογοτεχνία χαρακτηρίζεται (πράγμα που δεν σημαίνει ότι οριοθετείται ή προκαθορίζεται αποκλειστικά) από μian αισθη-

* Κεφάλαιο από ευρύτερη εργασία με τον προσωρινό τίτλο «Προτάσεις για την παραλογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα».

1. Pierre Lepape, «Echec des théories», εφ. *Le Monde*, 17 Απριλίου 1998.

τική σχέση με τη γλώσσα. Θα μπορούσαμε μάλιστα, αν δεν γνωρίζαμε την ύπαρξη μιας καθαρά προφορικής λογοτεχνίας, να μιλάμε, πιο συγκεκριμένα, και για μια αισθητική σχέση με τη γραφή, περνώντας, εντελώς φυσιολογικά, στον δεύτερο όρο της σύγκρισής μας και επικαιροποιώντας το ακόλουθο ερώτημα: πώς τίθεται στο παραλογοτεχνικό πεδίο το ζήτημα των σχέσεων με την προφορικότητα και με τη γραφή;

Οι απαντήσεις δεν λείπουν. Θα περιοριστώ αναγκαστικά σε μια μελέτη του Alain-Michel Boyer, όπου το ζήτημα συνοψίζεται με συγκεκριμένο και κατηγορηματικό τρόπο. Αν λάβουμε υπόψη, λέει ο Α.-Μ. Boyer, το γεγονός ότι «στη διάρκεια του 19ου αιώνα η παραλογοτεχνία αρχίζει να κυριαρχεί τη στιγμή ακριβώς όπου η προφορική παράδοση χάνει τη σημασία της», τότε το συμπέρασμα προκύπτει σχεδόν αβίαστα: η παραλογοτεχνία αποτελεί στην ουσία της ένα είδος προέκτασης (*prolongation*) της προφορικής παράδοσης. Με αυτούς τους όρους, το αποτέλεσμα είναι άμεσο, αφού «αντικαθιστώντας την προφορική παράδοση, η παραλογοτεχνία δανείζεται απ' αυτήν ορισμένα τεχνάσματα, ορισμένες ιδιότητες και μορφολογικές δομές».² Με λίγα λόγια, όσα έχουν παρατηρηθεί για την προφορική παράδοση (από τους M. Parry, A. Lord και D. Bynum), για τον μύθο (από τον C. Lévi-Strauss) ή για τα μαγικά παραμύθια (από τον V. Propp), ισχύουν ουσιαστικά και για την παραλογοτεχνία. Έχουμε κι εδώ «συλλογική δημιουργία»;, αναρωτιέται ο Α.-Μ. Boyer. Και απαντάει καταφατικά. Απόδειξη ότι, «στην πραγματικότητα η παραλογοτεχνία τείνει προς την ανωνυμία».³ Ο λαϊκός μυθιστοριογράφος, σχεδόν άγνωστος (αφού το μεγάλο κοινό «πολύ λίγο συγκρατεί ονόματα»), εξαφανίζεται ως πρόσωπο και ως προσωπικότητα, χρησιμοποιώντας συχνά *νέγρους* ή υπαγορεύοντας απευθείας στο μαγνητόφωνο.⁴

Ότι η παραπάνω μελέτη θίγει ένα καίριο ζήτημα, είναι δέδαιο. Πραγματικά, το πρόβλημα υπάρχει: κανείς δεν μπορεί, συγκρίνοντας την προφορική παράδοση με την παραλογοτεχνία, να παραβλέψει ορισμένες αναλογίες τους. Αλλά πώς νοούνται και εξηγούνται οι αναλογίες αυτές; Ως τεκμήρια ταύτισης; Ως στοιχεία ενός συνόλου; Ως συνέχειες δίχως ρήξεις; Και δεν διαφέρει σε τίποτε άραγε ο λαϊκός (αλλά όχι και τόσο ανώνυμος) μυθιστοριογράφος του 19^{ου} αιώνα από τον άγνωστο δημοτικό τραγουδιστή ή αφηγητή της προδιομηχανικής εποχής; Χρησιμοποιούν κι οι δυο πανομοιότυπα το υλικό τους; Συνδυάζουν κι οι δυο χωρίς να επινοούν; Πραγματοποιούν την ίδια «συλλογική δημιουργία»; Ερωτήματα που ασφαλώς δεν οδηγούν σε απλουστευτικά

2. Alain-Michel Boyer, "Questions de paralittérature. La paralittérature face à la tradition orale et à l'ancienne rhétorique", *Poétique*, τχ. 98, Απρίλιος 1994, σ. 133. Είναι ευνόητο, φυσικά, ότι οι όροι παραλογοτεχνία και λογοτεχνία καλύπτουν εδώ πρωτίτως την πρόζα, όχι την ποίηση.

3. Boyer, *ό.π.*, σ. 137.

4. Boyer, *ό.π.*, σ. 134.

καταφατικές απαντήσεις. Άλλωστε είναι αξιοσημείωτο ότι ο A.-M. Boyer, συνειδητοποιώντας τους κινδύνους μιας μονομερούς υπεραπλούστευσης, σπεύδει εντέλει να μετριάσει ή/και ν' ανασκευάσει ορισμένους ισχυρισμούς του:

Οπωσδήποτε, χωρίς να ξεγελιόμαστε, πρέπει να επιμείνουμε εδώ στο ακόλουθο σημείο: η παραλογοτεχνία δεν μπορεί παρά να έχει μόνο μορφολογικές, όχι ουσιαστικές αναλογίες με την προφορική λογοτεχνία. Η συσχέτιση των δύο αυτών περιοχών επιβεβαιώνει ίσως την ύπαρξη ενός προβλήματος περισσότερο απ' όσο το επιλύει: θα ήταν ασφαλώς αστόχαστη ενέργεια να προχωρήσουμε πολύ μακριά σ' αυτόν τον δρόμο του παραλληλισμού.⁵

Αστόχαστη ενέργεια, ναι, με την έννοια ότι οι (δομικές) συνέχειες δεν οδηγούν παρά σε αφηρημένα σχήματα, όταν αγνοούν ή παραβλέπουν τις (ιστορικές) ρήξεις. Γιατί, όσο κι αν επιδιώκει ως τον 19^ο αιώνα, η προφορικότητα έχει ήδη σημαντικά παραμεριστεί (θα παραμεριστεί στο εξής ακόμα περισσότερο) από τη γραφή. Έτσι, γαλουχημένη στο δημοσιογραφικό περιβάλλον του περασμένου αιώνα, η παραλογοτεχνία συνδέεται ασφαλώς με τον γραπτό λόγο στενότερα και μονιμότερα απ' ό,τι, ας πούμε, με το μαγνητόφωνο (όψιμο μέσο, αλλά και χωρίς γενικευμένη χρήση στον παραλογοτεχνικό χώρο του 20^{ου} αιώνα). Με αυτά τα δεδομένα, μου φαίνεται πως η συζήτηση θα ήταν περισσότερο γόνιμη, αν επικέντρωνε το ενδιαφέρον και την προσοχή της σε ερωτήματα σαν το ακόλουθο: τί είναι στην ουσία της παραλογοτεχνική γραφή;

Μια πρώτη απάντηση θα μπορούσε ίσως να διατυπωθεί αρνητικά, δεδομένου ότι εδώ βρισκόμαστε στους αντίποδες αυτού που ονόμασα παραπάνω «αισθητική σχέση με τη γλώσσα». Η παραλογοτεχνική γραφή δεν αντιμετωπίζει ασφαλώς τη γλωσσική ύλη ως πρόβλημα. Διεκπεραιώνει τις αφηγηματικές υποχρεώσεις της με τον συμβατικότερο τρόπο. Από μian άποψη, θα μπορούσε ακόμα και ν' αμφισβητηθεί ως γραφή: «Πολύ σπανιότερα “κακογραμμένο”, όπως αρέσκονται να λένε μερικοί, το παραλογοτεχνικό μυθιστόρημα δεν είναι γραμμένο, αν η γραφή προϋποθέτει μια σειρά από απαιτητικές επιλογές που δραματοποιούν και διακυβεύουν την αναπαλλοτρίωτη εσωτερικότητα του υποκειμένου».⁶

Οι κανόνες του παραλογοτεχνικού παιχνιδιού είναι γνωστοί: υπέρβαση κάθε εκφραστικής αγωνίας ή φροντίδας· έλλειψη δισταγμού, επιλογής, διορθωτικής επεξεργασίας· γραφή διαφανής, τυποποιημένη, ουδέτερη· προσωπικό ύφος αδιάφορο, με προκατασκευασμένα μέσα, στερεότυπη γλώσσα, κοινά

5. Boyer, ό.π., σ. 142.

6. Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Παρίσι, Seuil, 1992, σ. 75.

επίθετα, χιλιόμεταχειρισμένες εικόνες, κοινότοπες εκφράσεις. Ό,τι για τη λογοτεχνία αποτελεί ουσία, βασική επιδίωξη και όρο ζωής, εδώ παρακάμπτεται ως δευτερεύον και επουσιώδες.

Νά λοιπόν πού μπορούμε πρώτα - πρώτα ν' αναζητήσουμε ένα είδος διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στο λογοτεχνικό και το παραλογοτεχνικό πεδίο, χωρίς να ξεχνάμε ότι η γραφή, πολύ περισσότερο από αισθητικό κόσμημα επιφανείας, αποτελεί ουσιαστικό και καθοριστικό στοιχείο βάθους. Αναζήτηση του ανθρώπινου προσώπου (και της ανθρώπινης μοίρας), η λογοτεχνία δεν έχει άλλο δρόμο από το να αισθητοποιεί την περιπέτειά της μέσω της γραφής και να προσδίδει στο «ανοιχτό» ερώτημα σημαντικότερο ρόλο απ' ό,τι στην «κλειστή» απάντηση. Αντίθετα, η παραλογοτεχνία μεταφέρει το κέντρο βάρους από το προσωπικό στο απρόσωπο: η ουδετεροποίηση της γραφής δεν ενεργεί, σε τελευταία ανάλυση, ως τρόπος εξουδετέρωσης του ανθρώπινου προσώπου (και του νοήματος); Ένας καλός γνώστης των πραγμάτων, ο Georges Simenon (ο οποίος, ως σημειωθεί εδώ, έχει χαρακτηρίσει τη μυθιστορηματική παραγωγή του ως *semi-littérature*, δηλαδή *ημιλογοτεχνία*), προβάλλει έναν απλούστερο και απλοϊκότερο ορισμό: «Ονομάζω λαϊκό μυθιστόρημα ένα βιβλίο που δεν ανταποκρίνεται στον συγγραφέα του, δηλαδή στην ανάγκη του για καλλιτεχνική έκφραση, αλλά σε μια ζήτηση εμπορική».⁷

II

Όσο τα πράγματα δεν είναι όσο φαίνονται απλά, αν αναλογισθούμε ότι, μέσα στην ιστορική διάρκεια, οι διαχωριστικές γραμμές αποδεικνύονται συχνά ασαφείς ή/και εφήμερες. Γιατί κανείς τελικά δεν μπορεί να εγγυηθεί την οριστική μοίρα των έργων προβλέποντας τις ανακατατάξεις και τις επανατοποθετήσεις τους. Ο *Ερωτόκριτος* προσλαμβάνεται επί δεκαετίες ως λαϊκό ανάγνωσμα και αξιολογείται από τους λογίους αρνητικά. Τα μυθιστορήματα του Alexandre Dumas περνούν από το λογοτεχνικό στο παραλογοτεχνικό πεδίο. Άλλα ισορροπούν ανάμεσα στα δυο. Οι έλξεις είναι παράλληλες με τις απωθήσεις. Τα δάνεια αμοιβαία. Σε τελευταία ανάλυση, έχουμε να κάνουμε με δυο συστήματα λόγου που δεν παύουν να επικοινωνούν και να αλληλοτροφοδοτούνται.

Διδακτικές, εξάλλου, είναι οι ειδολογικές κατηγοριοποιήσεις. Ξέρουμε περίπου τί συμβαίνει στον λογοτεχνικό χώρο. Ένα λογοτέχνημα συμμορφώνεται με ορισμένους κανόνες (λ.χ. υπάγεται στο άλφα ή δήτα είδος), χωρίς ωστόσο να παύει να συνδυάζει, λιγότερο ή περισσότερο, τη συμμόρφωση με την ανταρσία: όσο αξιολογότερο είναι συνήθως, τόσο συχνότερα και δραστι-

7. Παράγεται από τον Francis Lacassin, "De Georges Sim à Simenon", στον τόμο *Entretiens sur la paralittérature*, Παρίσι, Plon, 1970, σ. 146.

κότερα αντιστέκεται στις τυποποιήσεις. Η σημασία του, θα 'λεγες, βρίσκεται στην ιδιαιτερότητά του, δηλαδή στην ικανότητά του να παράγει μια πρωτότυπη αίσθηση, να δημιουργεί ένα «νέο ρίγος», μια καινούρια δυναμική. «Έτσι το καλλιτεχνικό (ή επιστημονικό) έργο περιέχει πάντοτε ένα μεταμορφωτικό στοιχείο, μιαν ανανέωση του συστήματος. Η έλλειψη διαφοράς ισοδυναμεί με ανυπαρξία».⁸

Αυτή η έλλειψη διαφοράς, κυρίαρχη στο παραλογοτεχνικό πεδίο, προσδίδει στην ανανέωση δευτερεύοντα ρόλο, ανάγοντας το στερεότυπο σε ρυθμιστικό παράγοντα πρώτου μεγέθους. Παράγωγο μαζικού πολιτισμού, το παραλογοτεχνικό κείμενο δεν έχει παρά ν' ακολουθήσει τη μοίρα (και τη λογική) του βιομηχανικού προϊόντος: η ποσοτική του υπεραφθονία, αντίστοιχη και ανάλογη με την ομοιομορφία του, υποτάσσει την ποιότητα-διαφορά στους κανόνες της προσφοράς και της ζήτησης. Περισσότερο από τη δημιουργία, πρωτεύει εδώ, όχι η παραγωγή, αλλά ακριβέστερα η αναπαραγωγή, «σήμα κατατεθέν» της συμμαχίας του ποσοτικού με το πανομοιότυπο. Έτσι, αποκλίνοντας τόσο από τη λογοτεχνία όσο και από τη λαϊκή παράδοση της προβιομηχανικής εποχής, η παραλογοτεχνία βρίσκει τον χώρο της και τον εαυτό της εκεί όπου η πρωτοβουλία ανήκει, κατά κύριο λόγο, στις διαδικασίες της προκατασκευής και της βιομηχανικής τυποποίησης (standardisation).⁹

Κυρίαρχος νόμος, η επανάληψη, κυβερνά και ρυθμίζει το παραλογοτεχνικό σύμπαν αποτελεσματικά. Από τους τίτλους των έργων, οι οποίοι επαναλαμβάνονται μονότονα (βλέπε λ.χ. λέξεις όπως *μυστήρια*, *απόκριφα* κ.ά.), ως τις *σειρές*, τα πρόσωπα, τους χώρους, τις καταστάσεις, τα ρητορικά σχήματα, τους αφηγηματικούς τρόπους κλπ., τα πάντα πιστοποιούν εδώ ότι το νέο ταυτίζεται, όχι με το πρωτότυπο ή με το διαφορετικό, αλλά με το όμοιο και με το ανάλογο. Αν θέλαμε να σχηματοποιήσουμε στο έπακρο, θα λέγαμε πως ο κομπορμισμός (γλωσσικός, εκφραστικός, ιδεολογικός κλπ.) παρουσιάζεται, άλλη μια φορά, ως αμετάβλητος ρυθμός του παραλογοτεχνικού κόσμου. Και το πράγμα δεν είναι τυχαίο.

Γράφω τη λέξη *κομπορμισμός* χωρίς ηθικές ή αξιολογικές συνδηλώσεις, εννοώντας την απλώς ως συμμόρφωση με σταθερές νόρμες, ακόμα και ως κλασικιστικού τύπου *μίμηση*, δηλαδή, *ας πούμε*, ως αντίποδα της ρομαντικής (και κυρίαρχης από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα ως τις μέρες μας) *πρωτοτυπίας*. Ότι, εξάλλου, η παραλογοτεχνία παρουσιάζει κάποιες αναλογίες με την κλασική ρητορική, έχει ήδη επισημανθεί. Πριν από 30 περίπου χρόνια, ο Roland Barthes είχε εμπλέξει προκλητικά τον Αριστοτέλη στο παραλογοτεχνικό παιχνίδι:

8. Tzvetan Todorov, *La notion de littérature et autres essais*, Παρίσι, Seuil, 1987, σ. 103. Πβ. και όσα παρατηρεί ο ίδιος συγγραφέας στο βιβλίο του *Poétique de la prose*, Παρίσι, Seuil, 1971, σ. 56.

9. Διαδικασίες που επηρεάζουν, εννοείται, και τη λογοτεχνία, χωρίς όμως να ισοπεδώνουν τελικά τις προθέσεις, τους στόχους, τα μέσα και τα αποτελέσματα.

Όπως πάντα, ξεθάβοντας αυτό το αρχαίο λογικό (ή ρητορικό) υλικό, παραξενεύεται κανείς βλέποντάς το να λειτουργεί με απόλυτη άνεση στα έργα της λεγόμενης λαϊκής κουλτούρας – τόσο που μπορείς ν' αναρωτηθείς μήπως ο Αριστοτέλης είναι ο φιλόσοφος της κουλτούρας αυτής και μήπως, κατά συνέπεια, έχει θεμελιώσει την κριτική που της ταιριάζει [...]. Υπάρχει ένα είδος επίμονης αντιστοιχίας ανάμεσα στον Αριστοτέλη (απ' όπου προήλθε η ρητορική) και στη λεγόμενη μαζική ποιητική, λες και ο αριστοτελισμός, νεκρός από την Αναγέννηση ως φιλοσοφία και ως λογική, νεκρός από την εποχή του ρομαντισμού ως αισθητική, επιζεί ξεπεσμένος, διάχυτος, ασαφής, στην πολιτισμική πρακτική των δυτικών κοινωνιών.¹⁰

Επομένως; Να θεωρήσουμε την παραλογοτεχνία ως συνέχεια ή επιδίωξη της (αριστοτελικής) ρητορικής;¹¹ Έστω. Οι ομοιότητες και οι αναλογίες δεν λείπουν. Στα ίχνη του Barthes, ο A.-M. Boyer εντοπίζει εδώ ένα ακόμα σημείο απόγλισης του λογοτεχνικού από το παραλογοτεχνικό πεδίο:

Τη στιγμή όπου το μυθιστόρημα διεκδικεί κάπως αλαζονικά την απόλυτη μορφική του ελευθερία (αρκεί να θυμηθούμε τον πρόλογο του Maupassant στο *Πιέρ και Ζαν*), η παραλογοτεχνία (και η μαζική κουλτούρα στο σύνολό της) μοιάζει να οικειοποιείται την εγκαταλελειμμένη από τον φιλολογικό θεσμό ρητορική, σαν να ήταν αυτή το καταφύγιο της.¹²

Υπομνήσεις, τουλάχιστον, ερεθιστικές. Που ανακαλούν επίσης, με τον τρόπο τους, για άλλη μια φορά, την αδιάκοπη και πλούσια σε μεταπτώσεις κλασικο-ρομαντική διαμάχη. Φτάνει να μην ξεχνάμε ότι, ομολογες με τις κειμενικές, οι ζωντανές ανθρώπινες (με άλλα λόγια: οι «εκτός κειμένου») συμπεριφορές είναι, όπως πάντα, δραστικά παρούσες. Γιατί, σε τελευταία ανάλυση, μπορεί η παραλογοτεχνία να συνδέεται και με άλλες εποχές, δεν παύει όμως ν' αντλεί τη δύναμή της, ακόμα και τον λόγο της υπαρχής της, από τον άμεσο ιστορικό της περίγυρο: από τις νοοτροπίες, τις ανάγκες, τα γούστα, τα αδιέξοδα και τους κερδοσκοπικούς στόχους της νεότερης καταναλωτικής κοινωνίας.

10. Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique, aide-mémoire», *Communications*, τχ. 16, 1970, σ. 204. Σημειώνω ότι ο Alain-Michel Boyer, «Questions de paralittérature», ό.π., σ. 146-147, αφιερώνει το τελευταίο μέρος της μελέτης του στις σχέσεις παραλογοτεχνίας και αρχαίας ρητορικής.

11. Υπογραμμίζω ένα χαρακτηριστικό γεγονός: ότι το αστυνομικό μυθιστόρημα συσχετίζεται συχνά με την αρχαία τραγωδία.

12. Boyer, ό.π., σ. 146.

III

Είναι γνωστό ότι, απλουστευτικά μανιχαϊκές, οι διχοτομίες από τη μια μεριά προβάλλουν συνήθως αφελείς, αντιεπιστημονικές, ακόμα και επικίνδυνα ανταρχικές απόψεις, ενώ από την άλλη μεριά στοιχειοθετούν ζωντανά συστήματα αντιθέσεων που επισημαίνουν επιγραμματικά το ουσιώδες.

Ο Walter Benjamin (ήδη από το 1931) αντιθέτει στον *Schreiber* τον *Schriftsteller*. Ο Roland Barthes διακρίνει δύο κατηγορίες συγγραφέων: τους *écrivains* και τους *écrivants*. Ο Albert Thibaudet ξεχωρίζει δύο κατηγορίες αναγνωστών: τους *liseurs de romans* και τους *lecteurs de romans*. Ενδιαφέρον είναι ότι τέτοιες διχοτομίες, παρά τη σχηματικότητά τους, δεν παύουν να οδηγούν, άλλη μια φορά, από παράλληλους δρόμους, εκεί όπου εξακολουθεί το δυναμικό παιχνίδι των συγκλίσεων και των αποκλίσεων: στον λογοτεχνικό/παραλογοτεχνικό χώρο.

Τα δύο πεδία εμφανίζονται ενεργητικά (και ενεργούμενα) σε όλη την έκτασή τους, διαφοροποιώντας όχι μόνο τα κείμενα αλλά και τους συγγραφείς και τους αναγνώστες. Στο λογοτεχνικό πεδίο κυριαρχούν οι δυσκολίες. Ένα νέο έργο, πραγματικά νέο, δεν περιέχει μόνο δυνάμει όλα τα προηγούμενα έργα του είδους του, αλλά και τα υπερβαίνει στο σύνολό τους· δηλαδή, κατά κάποιον τρόπο, τα υπερακοντίζει και τα υπερνικά. Δεν αναπαράγει ένα στατικό ύφος· επιβάλλει το ύφος του. Δεν απευθύνεται σε δεδομένο κοινό· δημιουργεί το κοινό του. Αντίστοιχες είναι και οι δυσκολίες του επαρκούς αναγνώστη: θα 'λεγες ότι οι νέες ευαισθησίες ωριμάζουν μέσα σ' ένα κλίμα όπου οι αυτενέργειες συνδέονται άμεσα αλλά και συνδυάζονται αρμονικά με στοχαστικές (ανα)προσαρμογές.

Αυτές οι δυσκολίες αποδεικνύονται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες από ψυχαναλυτική άποψη. Γιατί αν η λογοτεχνία «αμφισβητεί την πραγματικότητα στο όνομα της επιθυμίας και τη γλώσσα στο όνομα της φαντασίωσης», τείνει πάντως, από τη φύση της, ν' απομακρυνθεί από τη φαντασίωση ολοένα και περισσότερο. Θαυμαστό και οριακό παράδειγμα το *Finnegan's Wake* του James Joyce, «ένας γλωσσικός πειραματισμός εντελώς αποκομμένος από τις φαντασιακές του ρίζες». ¹³ Μπορούμε επομένως να πούμε ότι η λογοτεχνία κινείται ανάμεσα σε δύο χαρακτηριστικά όρια, αφού «περικλείει όχι μόνο τις επιθυμίες του ατόμου, αλλά και τους όρους τους οποίους οι επιθυμίες αυτές οφείλουν να σεβαστούν, αν θέλουν να γίνουν πραγματικότητα. Έτσι το μυθιστόρημα είναι όχι μόνο απεικόνιση επιθυμιών, αλλά και απεικόνιση εμποδίων». ¹⁴

13. Gérard Mendel, "Psychanalyse et paralittérature", *Entretiens sur la paralittérature*, ό.π., σ. 444 και 454.

14. Mendel, ό.π., σ. 455. Οι υπογραμμίσεις είναι του συγγραφέα.

Απεναντίας, στο παραλογοτεχνικό πεδίο η παντοδύναμη φανταστική λειτουργία απαλλάσσει την επιθυμία από κάθε εμπόδιο. Χώρος της απόλυτης ελευθερίας, αποδίδει, κατά τη φροϋδική άποψη, όνειρο με ανοιχτά μάτια.¹⁵ Είναι η πεμπτουσία της φυγής. Η ενσάρκωση της ουτοπίας. Κοντολογίς, με αυτά τα δεδομένα, αν η λογοτεχνία «αποτελεί, πριν απ' όλα, αντανάκλαση του αγώνα που οδηγεί στην ηδονή», η παραλογοτεχνία «φανερώνει την ακατανίκητη τάση του ατόμου ν' αρνείται την πραγματικότητα και να επιβεβαιώνει την παντοδυναμία της επιθυμίας».¹⁶

Αλλά και πέρα από την ψυχαναλυτική οπτική, ο παραλογοτεχνικός χώρος παρουσιάζεται πρόσφορος σε μηνύματα, αν λ.χ. συσχετισθεί με τις μαχρινικές έννοιες της *διαλογικότητας* ή της *πολυφωνίας*. Χώρος κλειστός, μονοδιάστατος, μονολιθικός, μονολογικός, επιβάλλει τους δικούς του νόμους. Ουσιαστικά διαθέτει ελάχιστους επικοινωνιακούς αγωγούς. Ότι στο λογοτεχνικό πεδίο αποτελεί πολυσημία, πολλαπλή νοηματοδότηση και αναγκαία συνθήκη γι' αυτό που ο Umberto Eco θα ονόμαζε *ανοιχτό έργο*, εδώ περιορίζεται σ' έναν αναγνωστικό μονόδρομο. Το μήνυμα είναι μονοσήμαντο· η αποκωδίκυσή του μία και αναγκαστική. Όταν τα φτερά της μεταφοράς δεν ψαλιδίζονται από την πεζή κυριολεξία, ακινητοποιούνται με τυποποιημένες γλωσσικές φόρμουλες. Η ειρωνεία, αξεπέραστο όπλο των πολυσημάντων έργων, σπανιότατα εμφανίζεται στην παραλογοτεχνική ρητορική. Κυρίαρχος κατά κανόνα, ο παντογνώστης αφηγητής διατηρεί τον απόλυτο έλεγχο των πραγμάτων: με την τριτοπρόσωπη συνήθως αφήγηση, με τα καθοδηγητικά του σχόλια, με την απαρασάλευτη σιγουριά του. Όλα μοιάζουν να επιβάλλουν τη λογική της κατάφασης. Τον εξοστρακισμό του ερωτηματικού. Τίποτε δεν ευνοεί την κριτική ενεργοποίηση του αναγνώστη.

Στο νου μας έρχεται η λεγόμενη *κοινή αίσθηση* (*sensus communis*) έτσι όπως ορίζεται από τον Antonio Gramsci: «η φιλοσοφία των μη φιλοσόφων, δηλαδή η αντίληψη για τον κόσμο που έχει άκριτα διαμορφωθεί από τις διάφορες κοινωνικές και πνευματικές ομάδες όπου αναπτύσσεται η ηθική ατομικότητα του μέσου ανθρώπου».¹⁷ Συντηρητική και «εχθρική προς τους νεοτερισμούς», αντίπαλος της λογικής και της κριτικής σκέψης, «πολλόλο της φιλοσοφίας» αλλά και διαρκής ιστορική πραγματικότητα, αυτή η κοινή αίσθηση (της οποίας «τα κύρια στοιχεία προέρχονται από τις θρησκείες») αποδίδει

15. Άποψη που την συμμερίζεται και ο Αντόνιο Γκράμισι, *Λογοτεχνία και εθνική ζωή*. Πρώτο μέρος. Μετάφραση Χρήστος Μαστραντώνης. Εισαγωγή - Σχόλια - Επιμέλεια Χρήστος Μαστραντώνης, Ντάνυ Πιέρρου, Αθήνα, Στοχαστής, 1981, σ. 166-167. Βλ. και την Εισαγωγή μου στην *Παλαιότερη πεζογραφία μας*, τ. Α', Αθήνα, Εκδόσεις Σοκόλη, 1998, σ. 111.

16. Mendel, ό.π., σ. 456.

17. *Gramsci dans le texte*, recueil réalisé sous la direction de François Ricci en collaboration avec Jean Bramant, Παρίσι, Editions Sociales, 1977, σ. 303-304.

νει «ένα χαώδες συνονθύλευμα από διάσπαρτες απόψεις, όπου μπορείς να βρεις ό,τι θέλεις».¹⁸

Μπορείς λ.χ. να βρεις τον μανιχαϊσμό. Ή το μέσο και χαμηλό γούστο. Ή το μελό. Ή πολυάριθμα (ηθικολογικά, αισθητικά, πολιτικά, επιστημονικά κ.ά.) στερεότυπα αμφίδολης συνήθως αξίας, αλλά όχι και αμφίδολης αποτελεσματικότητας: αυτά ποδηγετούν επί αιώνες το μεγαλύτερο τμήμα του ανθρώπινου πληθυσμού. Συνθήκη εκ των ων ουκ άνευ, η κοινή αίσθηση είναι όριο, μέτρο, κανόνας. Σταθμίζει το στατικό, το μέτριο, το επαναλαμβανόμενο, αλλά και το δυναμικό, το απροσδόκητο, το ιδιάζον. Προνομιακός χώρος των μέσων όρων, αποτελεί ένα κοινωνικό υπόβαθρο που συντηρεί και (αυτο)συντηρείται. Είναι το βασίλειο της παραλογοτεχνικής παραγωγής.

Όσο για την ιδεολογία της παραγωγής αυτής (ζητούμενο ιδιαίτερα σταθερό του αριστερού χώρου: Marx, Gramsci, Tortel, Eco, κ.ά.), η σημασία της θρίσκεται τόσο στις καταβολές της όσο και στις διακυμάνσεις της – αυθεντικά κριτήρια περιοδολόγησης. Έτσι λ.χ. ο Jean Tortel διακρίνει στη Γαλλία τρεις παραλογοτεχνικές περιόδους: α) τη ρομαντική ή ηρωική (ώς το 1870 περίπου), β) την αστική (με αποκορύφωμα τις δεκαετίες 1880 και 1890) και γ) την περίοδο των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Η πρώτη παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Είναι η περίοδος των επαναστάσεων του 1848 και της παρισινής Κομμούνας, της εξόρμησης του ρομαντισμού, του γαλλικού τύπου και του επιφυλλιδογραφικού μυθιστορήματος, της ακμής του E. Sue και του A. Dumas. Αν οι αντιφάσεις της δεσπόζουν, αναδεικνύουν όμως παράλληλα και τα θετικά της στοιχεία:

Όργανο κοινωνικής εξαπάτησης, το λαϊκό ρομαντικό μυθιστόρημα, το μυθιστόρημα του Δουμά και του Σύη, εξέφραζε ωστόσο μια προοδευτική ιδεολογία, καθαρά δημοκρατική (républicaine) στους *Μοϊκανούς των Παρισίων* του Δουμά. Γνωρίζουμε άλλωστε την πολιτική εντιμότητα του Ευγένιου Σύη· ο *Περιπλανώμενος Ιουδαίος* του αποτελεί πολεμική μηχανή κατά του κλήρου, πράγμα τολμηρό στα 1844 [...] Τέλος, και κυρίως, η έξαρση του ήρωα αποτελούσε ασφαλώς διαμαρτυρία: απόρριψη της διαμορφωμένης καταπιεστικής μηχανοποίησης, κατηγορηματική άρνηση ενσωμάτωσης στην εμπορευματική αστική κοινωνία αλλά και διεκδίκηση της λυρικής ελευθερίας του ατόμου.¹⁹

18. Gramsci..., ό.π., σ. 135, 304, 307 και 308. Για την αντίθεση της κοινής αίσθησης προς τη θεωρία, βλ. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Παρίσι, Seuil, 1998.

19. Jean Tortel, "Le roman populaire", στον συλλογικό τόμο *Entretiens sur la paralittérature*, ό.π., σ. 61-62.

Απεναντίας, η δεύτερη περίοδος, που κορυφώνεται με την υπόθεση Dreyfus, χαρακτηρίζεται από καθαρά αντιδραστικές (σοβινιστικές, ρατσιστικές, αντισημιτικές, στρατοκρατικές) τάσεις. Ανάλογα και το λαϊκό μυθιστόρημα της εποχής

αποτελεί αισθητή παρακμή σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο. Συμβατικό, άτολμο, τυποποιημένο, αλλά ωστόσο πομπώδες και φλύαρο, είναι ένα είδος εκδίκησης των κομπορμιστικών νοοτροπιών ενάντια στις εξυμνήσεις της ανταρσίας.²⁰

Τέλος, η τρίτη περίοδος, των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ξαναδίνει το προβάδισμα στις (αναρίθμητες σαν τα μυθιστορήματά τους) συγκρούσεις, προβάλλοντας αντικοινωνικούς ήρωες όπως ο Αρσέν Λουπέν (1904) του M. Leblanc, ο Ρουλταμπίγ (1907) του G. Leroux ή ο Φαντομάς (1911) των P. Souvestre και M. Alain.²¹

Όσο το ζήτημα της παραλογοτεχνικής ιδεολογίας, πολυδιάστατο, υπερβαίνει τις ιστορικές και πολιτικές του συντεταγμένες. Θα 'λεγες ότι υπερβαίνει και τον εαυτό του, καθώς προεκτείνεται ως τον χώρο των νοοτροπιών. Όταν ο Umberto Eco χρειάζεται να χαρακτηρίσει τη μυθιστορηματική παραγωγή του Ian Fleming, προβαίνει σε χαρακτηριστικές διευκρινίσεις:

O Fleming δεν είναι αντιδραστικός επειδή τοποθετεί στο τετραγωνίδιο κακός του σχήματός του έναν Ρώσο ή έναν Εβραίο. Είναι αντιδραστικός επειδή προχωρεί με σχήματα. Η κατασκευή σχημάτων, η μανιχαϊκή διχοτόμηση είναι πάντοτε δογματική, μισαλλόδοξη.²²

Με αυτούς τους όρους, αν μια ιδεολογία φανερώνεται εναργέστερα στις νοητικές δομές που θεμελιώνει και αναπαράγει, η παραλογοτεχνική ιδεολογία, ανεξάρτητα από τις όποιες διαφοροποιήσεις της, παραμένει στην ουσία της και στο σύνολό της συντηρητική. Ένα αξιολογικό λογοτεχνικό έργο, ακόμα και όταν προβάλλει αντιδραστικές ιδέες, είναι συνήθως ανοιχτό: η ειρωνική-κριτική του διάσταση διασφαλίζει την (αυτο)αναίρεσή του. Απεναντίας, το παραλογοτεχνικό κείμενο, μονοφωνικό και επίπεδο, αγνοεί την αμφισβήτηση ακυρώνοντας εμπράκτως την «άλλη εκδοχή». Ο Daniel Couégnas δεν χρησιμοποιεί αδικαιολόγητα εκφράσεις όπως «ερμηνευτική καθοδήγηση του

20. Tortel, ό.π., σ. 57.

21. Tortel, ό.π., σ. 58. Η διάκριση των τριών περιόδων της παραλογοτεχνίας επαναλαμβάνεται και από τον Ουμπέρτο Έκο (*Ο Υπεράνθρωπος των μαζών. Ρητορική και ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος*, Μετάφραση Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Εκδ. «Γνώση», 1988, σ. 100-101) χωρίς, όσο ξέρω, ν' αντικρούεται από άλλους μελετητές. Ανάλογη φαίνεται και η περιοδολόγηση του Marc Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Μοντρεάλ Καναδά, Les Presses de l'Université du Québec, 1975, σ. 71 κ.ε.

22. Umberto Eco, "James Bond: une combinatoire narrative", *Communications*, τχ. 8, 1966, σ. 92.

αναγνώστη», «ιδεολογική πόλωση», «μανιχαϊκή ιδεολογία», «αυταρχικός μονολογισμός».²³

Αντίστοιχες είναι και οι λειτουργίες της παραλογοτεχνικής τεχνικής. Ο αφηγητής - Θεός, παντογνώστης και παντεπόπτης, επιβάλλει εδώ εξουσιαστικά τη θέλησή του. Έργο του: να τροφοδοτεί διαρκώς την αφηγηματική μηχανή με εντυπωσιακό υλικό. Εντυπωσιακό· δηλαδή, όχι βέβαια ευρηματικό, κάθε άλλο (η πρωτοτυπία είναι το τελευταίο πράγμα που θα ενδιέφερε στην περίπτωση αυτή), αλλά ικανό να δημιουργεί, με τη δραματικότητά του, με τις υπερβολές του, ακόμα και με τις επαναλήψεις του, δυνατές και ακραίες συγκινήσεις: αγωνία, ένταση, φόβο, φρίκη, αγανάκτηση, οίκτο, δάκρυα κλπ.

Ο σκοπός αγιάζει τα (αφηγηματικά) μέσα. Λίγα πρόσωπα (για την ακρίβεια: πρόσωπα-ρόλοι, όχι άτομα-χαρακτήρες) αρκούν. Η αντίθεση είναι/φαίνεται λειτουργεί συστηματικά: οι κακοί αποδεικνύονται τελικά καλοί, οι κατάρτικοι είναι αθώοι, οι κατατρεγμένες γυναίκες αγνές. Κυρίαρχος και κυριαρχικός, άνθρωπος-υπεράνθρωπος, προικισμένος με υπερφυσικές ικανότητες και πανταχού παρών, ο πρωταγωνιστής, δικαιώνει συνήθως την έκφραση «υπερτροφία του κεντρικού προσώπου».²⁴ Οι βασικοί ρόλοι (ο Εκδικητής, το Θύμα, ο Κακός), διαρκώς επαναλαμβάνόμενοι, αντιστοιχούν σε ελάχιστες σφαίρες προσώπων.²⁵ Οι διχοτομίες καλό/κακό, ενεργητικό/παθητικό κλπ. φανερώνουν ακόμα μια φορά την αποτελεσματικότητά τους.

Είναι ευνόητο πως η περιγραφή (τοπογραφία και προσωπογραφία) δεν έχει εδώ παρά εντελώς επουσιώδη ρόλο. Η πρωτοβουλία ανήκει στην αφήγηση. Η δράση είναι το παν: είσαι ό,τι πράττεις και λες. Ο χρόνος πιέζει ασταμάτητα (οποιαδήποτε διακοπή ή καθυστέρηση δεν θ' απορῦθμιζε επικίνδυνα την αφηγηματική μηχανή;) Ο διάλογος κυριαρχεί. Σύντομος, πληθωρικός (είναι η άλλη όψη της δράσης), φέρνει έναν αέρα προφορικότητας, επικυρώνοντας την «αναφορική ψευδαίσθηση» με τον ρεαλιστικό και νατουραλιστικό χρωματισμό του.²⁶

23. Couégnas, ό.π., σ. 123, 141, 169, 177 και 182.

24. Couégnas, ό.π., σ. 170.

25. Couégnas, ό.π., σ. 172-173.

26. Couégnas, ό.π., σ. 99. Εννοείται ότι δεν λείπουν και οι πεζές υστεροβουλίες. Ήδη στα 1839 ο Sainte-Beuve ("De la littérature industrielle", *Pour la critique*, Παρίσι, Gallimard, 1992, σ. 212) παρατηρεί ότι ορισμένοι συγγραφείς επιφυλλιδογραφικών μυθιστορημάτων, καθώς πληρώνονται με την αράδα, προτιμούν τους διαλόγους «επειδή σε κάθε φράση, κάποτε και σε κάθε λέξη, ακολουθεί κενό, ώστε κερδίζει κανείς μια σειρά». Το πράγμα σχολιάζεται συχνά ως τους καιρούς μας. Παραθέτω ένα απόσπασμα από απομαγνητοφωνημένο μονόλογο ενός συγχρόνου μας γνώστη των πραγμάτων, του Θεόδωρου Ε. Δράκου: «Ε, μετά βέβαια που έπιασε το είδος αυτό άρχισαν τις συνηθισμένες πονηριές. Ξεχειλώσανε τις ιστορίες με τους διαλόγους και τις κάνανε τόσες. "Σήκω", "Κάτσε", "Τί κάνεις", "Καλά είμαι", "Πώς είπες", "Σου είπα" ... Τέτοια κόλπα! Κατάλαβες; Και γιμίζει η σελίδα ώσπου να πεις κίμνο»: *Αντί*, αφιέρωμα «Η παραφιλολογία της ληστοκρατίας», τχ. 131-132 (4 Αυγ. 1979) 39.

Γιατί το ουσιώδες βρίσκεται εδώ: στο γεγονός ότι, σε αντίθεση με τη λογοτεχνία, η παραλογοτεχνία δεν λέει το όνομά της, δεν φανερώνει τη χάρτινη φύση της και την κειμενική της υφή. Μπορεί να διηγείται τις πιο απίθανες ιστορίες χρησιμοποιώντας ένα πλήθος από ρητορικές υπερβολές, όμως ο στόχος της είναι σαφής: να δίνει την εντύπωση του πραγματικού με την απόλυτη αφασία του κειμένου, δηλαδή με την ουδετεροποίηση του σημαίνοντος.²⁷ Όταν, στα 1928, ο S. S. Van Dine παραθέτει τους κανόνες συγγραφής του αστυνομικού μυθιστορήματος, δεν παραλείπει να συστήσει την αποφυγή κάθε φροντίδας για λογοτεχνική ποιότητα:

Το αστυνομικό μυθιστόρημα αποτελεί συγκεκριμένο είδος. Ο αναγνώστης δεν γυρεύει σ' αυτό ούτε λογοτεχνικούς φαρμαπαλάδες, ούτε υφολογικές δεξιοτεχνίες, ούτε θατιές αναλύσεις, αλλά μόνο κάποιο πνευματικό ερέθισμα ή κάποιο είδος διανοητικής δραστηριότητας σαν κι αυτήν που δοκιμάζει παρακολουθώντας έναν ποδοσφαιρικό αγώνα ή λύνοντας σταυρόλεξα.²⁸

IV

Αλλά είπαμε: η λογοτεχνία και η παραλογοτεχνία σηματοδοτούν δύο περιοχές ούτε πάντοτε ευδιάκριτες ούτε οριστικά περιχαρακωμένες, πιστοποιώντας έτσι, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, την αλληλεξάρτησή τους, αφού ουσιαστικά

η μια δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την άλλη. Λογοτεχνία και παραλογοτεχνία αποτελούν αχώριστο ζεύγος με μια διαλεκτική σχέση που η ιστορία μάς επιτρέπει να την δούμε στην πράξη.²⁹

Πώς την βλέπουμε στην πράξη; Η «μεταμοντέρνα» εποχή μας έχει κι εδώ τις εμμονές της: ανάμεσα στις άλλες ωσμώσεις, μείξεις ή υπερβάσεις διαχωριστικών γραμμών και ορίων, η προσέγγιση, ακόμα και η ταύτιση λογοτεχνίας και παραλογοτεχνίας επισημαίνεται συχνά ως αδήριτη ανάγκη των καιρών

27. Είναι χαρακτηριστικό ότι το παραλογοτεχνικό κείμενο αποφεύγει κατά κανόνα τις παραιομπές, τις σημειώσεις, τις αφιερώσεις, τους προλόγους κλπ. (βλ. και D. Couégnas, ό.π., σ. 49), στοιχεία που παραπέμπουν στον γραπτό λόγο, αισθητοποιούν την παρουσία του κειμένου και αποδυναμώνουν την αίσθηση του πραγματικού. Ωστόσο κι εδώ διαγράφονται δύο εντελώς αντίθετες στρατηγικές: το πραγματικό κατοχυρώνεται ή με την παρουσία της γραπτής μαρτυρίας ή με την απουσία της. Ο Στέφανος Ξένος χρησιμοποιεί στα μυθιστορήματά του σημειώσεις: παρουσιάζεται ως ιστορικός. Ο Κωνσταντίνος Ράμφος δεν χρησιμοποιεί σημειώσεις: παρουσιάζεται ως αυτόπτης μάρτυρας.

28. S. S. Van Dine, "Twenty Rules for Writing Detective Stories", *The Art of the Mystery Story*, Νέα Υόρκη, Simon and Schuster, 1946, σ. 192. Βλ. και Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, "Que sais-je" No 1623, Παρίσι 1975, σ. 53.

29. Angenot, ό.π., σ. 7.

μας. Ένα ανάλογο φαινόμενο (ανάλογο, εννοείται, ως προς το γεγονός ότι η εμπορευματική έξαρση συνδυάζεται με τις συγκλίσεις) παρατηρείται και στο ξεκίνημα του επιφυλλιδογραφικού μυθιστορήματος, κατά τις δεκαετίες του 1830 και 1840. Ο Albert Thibaudet το έχει ήδη υπογραμμίσει: στη Γαλλία κανένας μεγάλος ρομαντικός ποιητής (Vigny, Hugo, Musset, Lamartine) δεν έμεινε χωρίς να θυσιάσει στη νέα θεότητα, το μυθιστόρημα, προσπαθώντας έτσι, με την εύνοια της πρόζας και του «μεγάλου κοινού», να γεφυρώσει ένα χάσμα. Το αποτέλεσμα είναι γνωστό: ένα ορισμένο μυθιστόρημα, όχι τόσο ομοιόμορφο όσο ομόπνοο, δημιουργημένο από «λογίους» και «λαϊκούς» συγγραφείς όλου του κόσμου, παρά τις διαφορές τους, εμφανίζεται σε μια πρώτη φάση ως πολυδιάστατο προϊόν σύνθεσης, παράλληλα με ό,τι νέο και πολύμορφο έχει προσφέρει ή ανακινήσει στη δυναμική του πορεία ο ρομαντισμός (ανάμιξη των ειδών, σύνθεση, αντίθεση, φαντασία, αίσθημα, πάθος, εσωτερικότητα, περιπέτεια, αναζήτηση, εξωτικό, υπερφυσικό και εντυπωσιακό στοιχείο, κοινωνικό, πολιτικό και ιστορικό ενδιαφέρον, έξαρση της ανταρσίας, δημοκρατικό-ανθρωπιστικό ιδεώδες κλπ.).

Ωστόσο (έχει ο καιρός γυρίσματα) το χάσμα μοιάζει να διευρύνεται προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η συνειδητοποίησή του (που ο Ροΐδης την είχε προεικονήσει ήδη από το 1860) τεκμηριώνεται και στον τόπο μας ολόένα και σαφέστερα: ο Α. Ρ. Ραγκαβής ξεχωρίζει τη *φιλολογία* (= λογοτεχνία) από τη *βιβλιοπωρία* ο Δ. Βικέλας μιλάει για *ελαφρά* και για *βαρεία φιλολογία* ο Κ. Παλαμάς διαπιστώνει ότι την «φιλόσοφο τέχνη» του Γ. Μ. Βιζυηνού δεν την επηρεάζει «κανενός Μοντεπέν ή Ιουλίου Μαρού η πρόστυχος επιφυλλιδογραφική εύρεσις».³⁰ Διαφοροποιημένα ή διαφορετικά, τα προτάγματα-διακυβέματα της καμπής του αιώνα (εξάπλωση της βιομηχανικής κουλτούρας, υποβάθμιση του νατουραλιστικού μυθιστορήματος, αναθάμιση του ποιητικού λόγου, παρουσία ενός αριστοκρατισμού νιτσεικής προέλευσης κλπ.) προβάλλουν τώρα ένα πνευματικό οικοδόμημα με θατιές ρωγμές. Η προσπάθεια του νατουραλισμού ν' αποτελέσει «πρόκληση» στη λαϊκή λογοτεχνία,³¹ δεν φαίνεται να έχει αποδώσει καρπούς, κάθε άλλο. Αντί για τη σύζευξη, η κρίση: ο Michel Raimond την έχει αναλύσει δια μακρών στο διβλίο του *La crise du roman* (1966).

Από την άλλη μεριά, ας μην ξεχνάμε ότι μια εποχή σαν αυτήν που αναφέρουμε εδώ προτάσσει και πάλι (το πράγμα δεν είναι πρωτόφαντο) την αισθητική υπεροχή της ποίησης απέναντι στην πρόζα. Αν η πρόζα, υποταγμένη στους νόμους της αγοράς, εκχυδαΐζεται ολόένα και περισσότερο, η ποίη-

30. Α. Ρ. Ραγκαβής, *Περίληψις ιστορίας της νεοελληνικής φιλολογίας*, Αθήνα 1887, σ. 92· Δ. Βικέλας, «Τα Παρίσια και η ελαφρά φιλολογία», *Εικονογραφημένη Εστία*, Ιανουάριος - Ιούλιος 1892, σ. 133, και Κ. Παλαμάς, «Βιζυηνός» 1896, *Απαντα*, τ. 2, σ. 158.

31. Yves Cherval, «Le roman naturaliste: un défi à la littérature populaire?», στον τόμο *Richesses du roman populaire*, Université de Nancy, 1986, σ. 37-53.

ση, αριστοκρατική από τη φύση της (το επιβεβαιώνουν και οι πρόσφατοι προσανατολισμοί της: ο παρνασισμός και ο συμβολισμός), καλείται να διαφυλάξει την αρετή της με την ανεξαρτησία της. Σε μιαν εποχή όπου έχουν συντελεσθεί και εξακολουθούν να συντελούνται ουσιώδεις μεταβάσεις (από τη δημόσια προς την ιδιωτική σφαίρα· από τον ρομαντικό δημιουργό-λαϊκό βάρδο προς τον μοναχικό καλλιτέχνη-τεχνουργό· από τον συλλογικό χώρο προς τον «ελεφάντινο πύργο», εμπροσθοφυλακή του μοντερνισμού), δεν είναι περίεργο που η απόσταση ανάμεσα στη λογοτεχνία και την παραλογοτεχνία μεγαλώνει σημαντικά.

Απόσταση ίσως μοιραία: θα ήταν άστοχο ν' αγνοούνται τα σήματα τέτοιων αυξομειώσεων. Πλουσιότεροι σε πείρα σήμερα, στο τέλος του αιώνα που φεύγει, μπορούμε να υπογραμμίσουμε δύο χαρακτηριστικά δεδομένα: α) το γεγονός ότι η παραλογοτεχνία ενσωματώνεται ολοένα και περισσότερο στο μόρφωμα μαζική κουλτούρα-ψυχαγωγία, καλύπτοντας έτσι (μαζί με άλλες, λίγο ή πολύ ξένες προς τον γραπτό λόγο, εκδηλώσεις: κινηματογράφο, τηλεόραση, μουσική, ποδόσφαιρο, σταυρόλεξα κλπ.) τον «ελεύθερο χρόνο» των διωμηχανικών κοινωνιών, και β) ότι η καταναλωτική της διόγκωση αναγκάζει τη λογοτεχνία-τέχνη είτε να περιορίζεται πεισματικά σ' έναν στενό κύκλο μημένων είτε να προδίδει καιροσκοπικά σε υποχωρήσεις και συμβιβασμούς.

Οπωσδήποτε, οι συγκλίσεις είναι παρούσες: τα αμοιβαία λογοτεχνικά δάνεια, τα κοινά μοτίβα, οι ποικίλες διαπλοκές.³² Ίσως ακόμα και κάτι άλλο, διωματικότερο: η εμπειρία μας πρόσληψης συνδεδεμένης με την πρώτη ποίηση της ζωής μας, δηλαδή με τη σύμπλευση παιδικότητας και παιδισμού, έτσι που ό,τι προβάλλει ως πεζό και επίπεδο, ας πούμε ως παραλογοτεχνικό, να αποδίδει ταυτόχρονα (για μια ορισμένη ηλικία; για μια κατηγορία ανθρώπων;) ανεπανάληπτη πηγή ονείρου, γεμάτη οράματα, λάμψεις, εικόνες, μορφές. Ο Sartre θυμάται με συγκίνηση τα λαϊκά βιβλία-μαγικά κουτιά που λάτρευε στα παιδικά του χρόνια:

Σ' αυτά τα μαγικά κουτιά –και όχι στις καλοξυγισμένες φράσεις του Chateaubriand– οφείλω τις πρώτες μου συναντήσεις με την Ομορφιά. Όταν τα άνοιγα, λησιμονούσα τα πάντα. Ήταν διάβασμα; Όχι, αλλά ήταν να πεθαίνεις από έκσταση.³³

Ένα είναι βέβαιο: ότι, έκσταση ή λογοτεχνία του παρά (με όλες τις σημασίες της λέξης), η παραλογοτεχνία υπάρχει ως διφυής καρπός αντιθέσεων. Ως ανάγκη και ως άλλοθι. Ως παιδί και ως αποπαίδι του πολιτισμού μας.

Θεσσαλονίκη 1999

32. Βλ. μερικά παραδείγματα στην Εισαγωγή μου στην *Παλαιότερη πεζογραφία μας*, ό.π., σ. 123 και 144. Για περισσότερα στοιχεία: Frank Evrard, *Fait divers et littérature*, Παρίσι, Nathan, 1997.

33. Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Παρίσι, Gallimard, 1964, σ. 64.