


1

Η ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΩΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΟ ΤΟΥ ΓΕΝΟΥΣ ΤΗΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ

By definition narrative art requires a story and a story-teller.
(Scholes / Kellogg, *The Nature of Narrative*)

 που μεταβιβάζεται μια είδηση, όπου αναφέρονται ή αφηγούνται κάτι, γίνεται αισθητή η φωνή ενός διαμεσολαβητή, ενός αφηγητή. Αυτό το είχε ήδη αναγνωρίσει η παλιότερη θεωρία του μυθιστορημάτων ως χαρακτηριστικό στοιχείο, το οποίο διαφοροποιεί κυρίως την αφήγηση από το δράμα. Χάρη στη σύγκριση της έμμεσης αφήγησης με το άμεσο δράμα, η βαρύτητα της συζήτησης σχετικά μ' αυτό το θέμα, μεταφέρθηκε στην ερώτηση, αν η παρουσία ενός προσωπικού αφηγητή – μ' αυτή γίνεται φανερή η διαμεσολάβηση στην αφήγηση – διαταράσσει την ψευδαίσθηση του αναγνώστη. Στο αίτημα του Friedrich Spielhagen και των οπαδών του για αντικειμενικότητα, δηλαδή για αμεσότητα και στη μυθιστορηματική αναπαράσταση, απάντησε ήδη το 1910 η Käte Friedemann με τη διαπίστωση, ότι η διαμεσολάβηση στην αφήγηση δεν είναι με κανένα τρόπο μια διαδικασία δεύτερης κατηγορίας (σε σύγκριση με το δράμα¹), αλλά αποτελεί γενικά ένα είδος αναλόγου στην αντίληψή μας της πραγματικότητας:

-
1. Ο M. Pfister αντιπαραθέτει τα επικοινωνιακά μοντέλα αφηγηματικών και δραματικών κειμένων (20εξ.). Δίπλα σ' αυτήν την αντίθεση μεταξύ αφήγησης και δράματος ως προς τον τρόπο αναπαράστασης υπάρχουν και κοινά σημεία των δύο λογοτεχνικών γενών, ιδίως τέτοια που βασίζονται στη μυθοπλαστικότητα της δράσης, του χώρου δράσης και των χαρακτήρων στην αφήγηση και στο δράμα. Βλ. M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1977 (UTB 580), ιδ. 221 κ.ε.

“ο αφηγητής’ είναι αυτός που αξιολογεί, αισθάνεται, βλέπει. Συμβολίζει τη γνωσιολογική αντίληψη που μας είναι γνωστή από τον Καντ, ότι δεν αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο όπως είναι καθεαυτός, αλλά όπως παρουσιάζεται μέσω ενός πνεύματος που τον παρατηρεί. Χάρη σ’ αυτό ο κόσμος των πραγμάτων χωρίζεται για την αντιληπτικότητά μας σε υποκείμενο και αντικείμενο”². Τα τυπικά αφηγηματικά σχήματα (ΑΣ) εννοούνται καταρχήν ως χονδροειδείς περιγραφές των τριών βασικών δυνατοτήτων να μορφοποιηθεί η διαμεσολάβηση της αφήγησης.

Για το *πρωτοπρόσωπο* ΑΣ τυπικό χαρακτηριστικό είναι το ότι η διαμεσολάβηση τοποθετείται ολοκληρωτικά στο μυθοπλαστικό κόσμο των μυθιστορηματικών μορφών: ο διαμεσολαβητής, δηλαδή ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, είναι ένας χαρακτήρας αυτού του κόσμου, όπως και οι άλλοι χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Υπάρχει πλήρης ταύτιση του κόσμου των χαρακτήρων μ’ αυτόν του αφηγητή. Η συνέπεια που προκύπτει από το γεγονός αυτό για την ερμηνεία μιας πρωτοπρόσωπης αφήγησης, θα συζητηθεί εκτενώς στο παρόν βιβλίο.

Για το *συγγραφικό* ΑΣ είναι χαρακτηριστικό ότι ο αφηγητής βρίσκεται έξω από τον κόσμο των χαρακτήρων, ο δικός του κόσμος χωρίζεται από εκείνον των χαρακτήρων με ένα οντολογικό σύνορο. Η διαδικασία της διαμεσολάβησης λαμβάνει λοιπόν χώρα από τη θέση της εξωτερικής προοπτικής, πράγμα το οποίο συνεπάγεται σοβαρές συνέπειες για την ερμηνεία μιας τέτοιας αφήγησης σε σύγκριση με μια πρωτοπρόσωπη.

Στο *προσωποπαγές* ΑΣ, τέλος, στη θέση του μεσολαβούντος αφηγητή εμφανίζεται ένας ενδοσκοπητής: μια μορφή του μυθιστορήματος, που σκέφτεται, αισθάνεται, αντιλαμβάνεται, αλλά δε μιλάει στον αναγνώστη όπως ο αφηγητής. Εδώ ο αναγνώστης βλέπει τους άλλους χαρακτήρες του αφηγήματος με τα μάτια αυτού του ενδοσκοπητή. Επειδή δεν “αφηγείται” κανείς, δημιουργείται σ’ αυτή την περίπτωση η εντύπωση της αμεσότητας κατά την παρουσίαση. Η επικάλυψη της εμμεσότητας με την ψευδαίσθηση της αμεσότητας είναι συνεπώς το χαρακτηριστικό γνώρισμα του προσωποπαγούς ΑΣ. Ένα μεγάλο μέρος των μυθιστορημάτων που δημοσιεύτηκαν τα τελευταία χρόνια πλησιάζει αυτό το αφηγηματικό σχήμα. Η σημασία και αυτού του αφηγηματικού τρόπου για την ερμηνεία ενός μυθιστορήματος θα αποτελέσει εκτενές αντικείμενο της παρούσας μελέτης.

2. Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), Darmstadt 1965, 26.

Ο τρόπος διαμεσολάβησης κατά την αφήγηση αποτελεί λοιπόν τη βάση της διαφοροποίησης των τριών τυπικών ΑΣ και μάλιστα έτσι, ώστε σε κάθε ΑΣ να πρέπει να τοποθετηθεί ένα άλλο στοιχείο του συνόλου “διαμεσολάβηση” ως επικρατέστερο: η ταύτιση των υπαρξιακών περιοχών (το πρώτο πρόσωπο είναι μορφή του μυθιστορήματος) στο πρωτοπρόσωπο ΑΣ, η προοπτική (εξωτερική προοπτική) στο συγγραφικό ΑΣ, και ο τρόπος (ενδοσκοπητής) στο προσωποπαγές ΑΣ.

Η έννοια της διαμεσολάβησης ή το ειδολογικό-θεωρητικό περιεχόμενο που εννοείται μ’ αυτήν εξετάζεται ανάλογα με τη σημασία της ως ειδοποιούς διαφοράς του γένους της αφήγησης στις περισσότερες νεότερες θεωρίες του μυθιστορήματος, που συχνά είναι πολύ διαφορετικών κατευθύνσεων³. Για την Käte Hamburger η διαμεσολάβηση είναι το γνώρισμα που χαρακτηρίζει την πλασματική πρωτοπρόσωπη αφήγηση σε αντίθεση προς τη μυθολογική τριτοπρόσωπη⁴. Στη διάκριση του J. Anderegg μεταξύ ενός “μοντέλου έκθεσης” και ενός “μοντέλου αφήγησης” της λογοτεχνικής επικοινωνιακής διαδικασίας, η ύπαρξη ενός διάμεσου ή “πομπού” ανάγεται σε σπουδαίο κριτήριο αυτού του διαχωρισμού⁵. Και σε γλωσσολογικά θεμελιωμένες περιγραφές των ειδών της αφήγησης, όπως π.χ. αυτή του S. Chatman, που στηρίζεται στις θεωρίες των “ομιλιακών πράξεων” των John Austin και John Searle, οι θεωρητικοί ξεκινούν ουσιαστικά από το γεγονός της διαμεσολάβησης⁶. Ο R. Fowler χαρα-

3. Εδώ πρέπει να εξαιρεθεί η αφηγηματολογία που είναι αποκλειστικά προσανατολισμένη στην επεξεργασία της δομής βάθους και ξεκινά από τις βασικές εργασίες του Vladimir Propp (*Morphology of the Folktale*, Austin 1968) και του Claude Lévi-Strauss (*The Savage Mind*, Chicago 1966). Χαρακτηριστικό για την εκ μέρους τους “παραμέληση της επιφάνειας του κειμένου” (E. Gülich) είναι π.χ. το γεγονός, ότι στην αφηγηματολογική ανάλυση του διηγήματος του A. Bierce, “Oil of Dog” από τον W. O. Hendricks, η μοναδική αναφορά του ΑΣ της ιστορίας γίνεται σε μια υποσημείωση. Πβ. William O. Hendricks, “Structural Study of Narration” στο *Poetics* 3 (1972), 112, και Elisabeth Gülich, “Erzähltextanalyse” στο *Linguistik und Didaktik* 15 1973, 326. Μια επισκόπηση κειμενικών μοντέλων δημιουργημένων πάνω σε γλωσσολογική και αφηγηματολογική βάση προσφέρουν οι E. Gülich και W. Raible στο *Linguistische Textmodelle*, München 1977 (UTB 130), 192-314.

4. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (1957), Stuttgart 1968.

5. Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation: Ein Beitrag zur Theorie der Prosa* (1973), Göttingen 1977.

6. Seymour Chatman, “The Structure of Narrative Transmission”, στο Roger Fowler (επιμ.) *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, Oxford 1975, 213-257.

κτηρίζει στο ενδιαφέρον βιβλίο του *Linguistics and the Novel*⁷ τη “δήλωση” και την “τροπικότητα” ως τις δύο όψεις της δομής βάθους της φράσης, οι οποίες είναι δυνατό να αποδειχτούν σε ανάλογη μορφή και στη δομή του μυθιστορήματος. Η “τροπικότητα” δε χαρακτηρίζει τίποτε άλλο από εκείνα τα γνωρίσματα της αφηγηματικής δομής που παράγονται από τη διαμεσολάβηση της αφήγησης.

Η διαμεσολάβηση, δηλαδή η μορφοποιημένη εμμεσότητα, είναι το σπουδαιότερο σημείο εκκίνησης για τη διάπλαση του ποιητικού υλικού μιας αφήγησης από το συγγραφέα. Κάθε προσπάθεια να διαμορφωθεί η εμμεσότητα της αφήγησης εντείνει τη λογοτεχνικότητα ενός μυθιστορήματος ή σύντομου διηγήματος (Roman Jakobson)⁸, δηλαδή την εντελώς ειδική του ικανότητα να ενεργεί ως λογοτεχνικό και αισθητικό δημιούργημα. Γι’ αυτόν το λόγο δεν είναι σύμπτωση ότι ακριβώς το λαϊκό μυθιστόρημα αρκείται κατά κανόνα σ’ ένα ελάχιστο ποσοστό μορφοποιημένης διαμεσολάβησης. Σε καθαρή αντίθεση προς αυτό, οι συγγραφείς αφηγηματικών έργων, που άφησαν εποχή, όπως *Don Kixώτης*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, *Ulysses* κτλ. έστρεψαν την ανανεωτική τους δύναμη κατά μεγάλο μέρος ακριβώς στη διαμόρφωση της αφηγηματικής διαδικασίας του μυθιστορήματος. Τέτοιες αφηγηματικές επιδόσεις αντισταθμίζουν τα φαινόμενα καμάτου, που δεν μπορεί να τα αποφύγει επ’ άπειρον κανένα τόσο διαδεδομένο και δημοφιλές επικοινωνιακό μέσο. Η ερμηνεία του *Tristram Shandy* από τον Viktor Šklovskij ως λογοτεχνικού αντίδου κατά της “οικειώσης” που δημιουργεί η αφηγηματική μορφή του μυθιστορήματος, ως “απεθισμό” του αναγνώστη με το μέσο της αποστασιοποίησης, αποσκοπούσε ήδη το 1925 σ’ αυτό το σημείο. Έτσι ο Šklovskij λέει πολύ σωστά στο άρθρο του “Die Parodie auf den Roman: *Tristram Shandy*” για το συγγραφέα του *Tristram Shandy*: “Η αποκάλυψη του τεχνάσματος είναι γι’ αυτόν τυπική”⁹. Οι ανωμαλίες της αφηγηματικής πράξης κατανοούνται εδώ σαν όργανο για την ανοικείωση της διαμεσολάβησης ως χαρακτηριστικού του μυθιστορηματικού γένους. Πραγματικά το σπουδαιότερο μέρος της δράσης βρίσκεται στην αφηγηματική πράξη καθεαυτή, κι αυτή η αφηγηματική πράξη δραματοποιεί τη διαμεσολάβηση με μοναδικό τρόπο. Με τη λεπτομερή αναδίφηση της αφηγηματικής πράξης, η οποία φαίνεται να επηρεάζεται τόσο από τους

7. Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, London 1977, 12 κ.ε.

8. Ρ. Roman Jakobson, *Fundamentals of Language*, Den Haag 1956, 55-82.

9. Viktor Šklovskij, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/Main 1966, 131.

ελεύθερους συνειρμούς της αφηγηματικής συνείδησης όσο και από τη σωματική ευεξία ή κακοδιαθεσία του αφηγητή, ο Sterne κάνει ορατές στον αναγνώστη τις συναρπαστικές εναλλακτικές δυνατότητες στη διαδικασία σύλληψης και εκτέλεσης, οι οποίες σε τελική ανάλυση συνιστούν τη μοναδική μορφή αυτού του μυθιστορήματος¹⁰.

Αυτήν την παράδοση της “αν-οικειώσης” της αφηγηματικής πράξης ακολουθεί και ο J. Joyce στο *Ulysses*, πράγμα που υπογραμμίζεται ιδιαίτερα από τον Scholes στη στρουκτουραλιστική ανάλυση του έργου: “Διαβάζοντάς το μαθαίνουμε πώς να το διαβάσουμε”, δηλαδή προσπαθώντας να κατανοήσουμε την ασυνήθιστη μορφή που έλαβε εδώ η διαμεσολάβηση, μεταμορφωνόμαστε ως αναγνώστες, μέσα μας γεννιέται μια νέα διάσταση αντίληψης. “*Η κατανόησή μας εξασκείται και επεκτείνεται. Οδηγούμαστε βαθμηδόν σε μια μέθοδο αφήγησης και σε μια οπτική γωνία (δυο αδιαχώριστα πράγματα) διαφορετική από αυτές που βρήκαμε στην προηγούμενη μυθοπλασία*”¹¹. Η πλειονότητα των μυθιστορημάτων και διηγημάτων βρίσκεται κάπου στη μέση, μεταξύ αυτών των καινοτομιών που άφησαν εποχή και του ισοπεδωτικού αφηγηματικού τρόπου των περισσότερων λαϊκών μυθιστορημάτων, κάπου μέσα στο πεδίο εντάσεων που περιγράψαμε. Σε πολλά μεμονωμένα έργα, π.χ. το *A Christmas Carol* του Dickens ή και στο συνολικό έργο ενός συγγραφέα, δεν είναι σπάνια μια τέτοια διαφορά στη διαμόρφωση της διαμεσολάβησης. Κατά κανόνα παρατηρείται μια σχετική πτώση, μια μείωση της έντασης, με την οποία εξελίσσεται η αφηγηματική πράξη, μεταξύ της αρχής και του τέλους ενός μυθιστορήματος, μεταξύ των πρώιμων και ώριμων έργων ενός συγγραφέα. Η αντίστροφη διαδικασία είναι επίσης δυνατή, αν και πολύ σπανιότερη, όπως δείχνει η εξέλιξη του αφηγηματικού ύφους στον Henry James και φυσικά στον James Joyce. Αυτό το φαινόμενο, που σαν γενικό πρόβλημα της αφηγηματικής τέχνης οι ειδικοί το παραμέλησαν ως τώρα, θα μας απασχολήσει σε συσχετισμό με τις έννοιες “ενεργοποίηση των αφηγηματικών σχημάτων” και “αφηγηματική κατατομή” αργότερα.

Έννοιες, όπως ένταση, μείωση της έντασης, “εντροπία”, που μεταχειριζόμαστε σε σχέση με τη μορφοποίηση της διαμεσολάβησης μέσα στα τυπικά α-

10. Πβ. Bernhard Fabian, “Sterne: *Tristram Shandy*” στο *Der englische Roman*, Düsseldorf 1969, τόμ. 1, 132-269. F.K. Stanzel, “Tristram Shandy und die Klimatheorie” στο *GRM*, N.F. 21 (1971), 16-28. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, New Haven 1974, 84 κ.ε.

11. R. Scholes, *Structuralism in Literature*, 185.

φηγηματικά σχήματα, πρέπει να διαλευκανθούν σύντομα ήδη τώρα. Έκταση, μέγεθος ή βαθμός της δημιουργικής ενέργειας, που απαιτείται από μια ορισμένη μορφή λογοτεχνικής πραγμάτωσης, μετρούνται δύσκολα, αν αυτό είναι γενικά δυνατό. Για την αφηγηματική λογοτεχνία οι κοινότερες μορφές αφήγησης μιας συγκεκριμένης εποχής, δηλαδή οι ιστορικές μορφές και ο βαθμός απόκλισης ενός ορισμένου έργου από τους κανόνες που τις διέπουν, προσφέρουν μερικά σημεία εκκίνησης για τον υπολογισμό της έκτασης και έντασης της καλλιτεχνικής ενέργειας που χρησιμοποιήθηκε. Για το βικτοριανό μυθιστόρημα ο κανόνας αυτός πρέπει να αναζητηθεί στην περιοχή του συγγραφικού αφηγηματικού σχήματος και της πλασματικής αυτοβιογραφικής μορφής του πρωτοπρόσωπου σχήματος. Πράγματι συναντάται πολύ συχνά στο μυθιστόρημα αυτής της εποχής, γιατί η εκτέλεσή του ήταν πολύ εύκολη για τους βικτοριανούς συγγραφείς. Για την εποχή αυτή λοιπόν ο χαρακτηρισμός του συγγραφικού αφηγηματικού σχήματος ως “της απλοϊκότερης προσέγγισης του μυθιστορήματος”¹² είναι επακριβής. Αυτό δεν ισχύει πια για τους σύγχρονους μας συγγραφείς, γιατί ο αφηγηματικός κανόνας του μυθιστορήματος των μέσων του 20ού αιώνα δεν είναι το συγγραφικό ή το αυτοβιογραφικό σχήμα, αλλά το συγγραφικό-προσωποπαγές. Στο εξής θα χρησιμοποιήσουμε για το αφηγηματικό σχήμα, που οφθαλμοφανώς για τους συγγραφείς μιας εποχής είναι το κοινότερο, απαιτεί λιγότερη προσοχή και δημιουργική ένταση κατά τη συγγραφή και γι’ αυτό επικρατεί στο λαϊκό μυθιστόρημα, τον όρο “πρότυπο του αφηγηματικού σχήματος”. Συνεπώς θα πρέπει να αντιδιαστέλουμε μεταξύ ενός προτύπου του αφηγηματικού σχήματος στο βικτοριανό και ενός προτύπου στο μοντέρνο μυθιστόρημα, ακριβέστερα στο σύγχρονό μας μυθιστόρημα. Επειδή η διαμεσολάβηση που ολοκληρώνεται με ασυνήθιστο τρόπο, μπορεί να αυξήσει την πυκνότητα της νοηματικής δομής μιας αφήγησης και να πολλαπλασιάσει τα σημασιολογικά της στρώματα, όπως έγινε φανερό στα έργα που προαναφέρθηκαν, η απλή ταύτιση της υλοποιημένης διαμεσολάβησης μιας αφήγησης με έναν από τους ιδεατούς τύπους των αφηγηματικών σχημάτων δεν έχει καμιά προτεραιότητα.

Στις παλιότερες βιβλιοκρισίες του *Typische Erzählsituationen* οι κριτικοί υπέθεσαν συχνά μια τέτοια προτεραιότητα, πλάνη, στην οποία ίσως τους οδήγησε η ασαφής διατύπωση στην αρχική περιγραφή των λειτουργιών των τύπων. Εδώ διασαφηνίζω άλλη μια φορά, ότι θεωρώ τα τυπικά αφηγηματικά σχήματα

12. G. Steiner, “A Preface to *Middlemarch*”, *NCF* 9 (1955), 275.

ιδεατούς τύπους, οι οποίοι δεν έχουν κανέναν υποχρεωτικό χαρακτήρα¹³. Η ουσία των ιδεατών τύπων συνίσταται, κατά τον Max Weber, στο ότι πρέπει να παραμείνουν πνευματική κατασκευή και αφαίρεση: μια αφαίρεση, που σε κανένα συγκεκριμένο έργο δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί ολοκληρωτικά: “Όσο σαφέστερα και πιο ξεκάθαρα είναι κατασκευασμένοι οι ιδεατοί τύποι, όσο πιο ξένοι λοιπόν προς τη συγκεκριμένη πραγματικότητα, τόσο καλύτερα μας εξυπηρετούν στην ορολογία, την κατάταξη και την αναγνώριση”¹⁴. Η “αντίσταση” του έργου απέναντι στον τύπο, σε λεπτομέρειες ή στο σύνολο, ανήκει εξίσου στην ουσία του, όπως η ιδεατή συμφωνία και η συλλογιστική σφαιρικότητα ανήκει στην ουσία του ιδεατού τύπου. Χωρίς να ακολουθήσουμε εντελώς την κοινότοπη άποψη της θεωρίας της απόκλισης, που είναι σήμερα τόσο διαδεδομένη, μπορούμε να πούμε ότι κατά τη μορφοποίηση του ΑΣ η μη ταύτιση με τον ιδεατό τύπο προσδίδει, ενδεχομένως, σε μια αφήγηση μεγαλύτερη “ποιητικότητα” και “λογοτεχνικότητα” από ό,τι η πληρέστερη προσέγγιση προς αυτόν.

Αν θέλει κανείς να εφαρμόσει στην τυπολογία μας τη θεωρία της απόκλισης, που διδάσκει ότι κάθε έργο είναι μια παρέκκλιση από κάποιον υπάρχοντα λογοτεχνικό κανόνα ή αποσκοπεί ακριβώς στην παραβάση τέτοιων κανόνων, τότε πρέπει να λάβει υπόψη του ότι κάθε έργο βρίσκεται στο σημείο τομής δύο αντιθετικών κανονιστικών συστημάτων, δηλαδή του προτύπου του αφηγηματικού σχήματος και από την άλλη μεριά του αφηγηματικού σχήματος ως ιδεατού τύπου. Η απόκλιση από τον ιδεατό τύπο ενός ΑΣ θα συμβεί ασυνείδητα, μια κι ο συγγραφέας, κατά πάσα πιθανότητα, δε θα γνωρίζει το σύστημα των τυπικών ΑΣ, η απόκλιση ωστόσο από το πρότυπο πρέπει να ερμηνευτεί σαν συνειδητή αντίδραση του συγγραφέα στο κοινότυπο αφηγηματικό μοντέλο της λαϊκής λογοτεχνίας¹⁵.

Τα τελευταία χρόνια εφαρμόσαν την απόκλιση απ’ όλους τους κανόνες και τις συμβατικότητες της αφηγηματικής τέχνης, μέχρι την τελευταία δυνατή

13. Πβ., *Typische Formen*, 8.

14. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, 190 κ.ε.

15. Για την έννοια της απόκλισης και την κριτική στη σχετική θεωρία πβ.: Jan Mukařovský, “Standard Language and Poetic Language”, στο *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Georgetown 1964, 17 κ.ε. Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, 111 κ.ε. και 423. Michael Riffaterre, *Strukturelle Stilistik*, München 1973, 206, 234 passim. S. Chatman, *Linguistics and Literature. An Introduction to Literary Stylistics*, London 1973. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1976, 146 κ.ε. 71.

συνέπεια, κυρίως Αμερικανοί συγγραφείς τους οποίους ακολούθησαν πολύ λίγο Άγγλοι: W. Burroughs, John Barth, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut (ο νεότερος)¹⁶, κ.ά. Σε μερικά από τα πειράματά τους, που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα δικά μας συμφραζόμενα, θα παραπέμψουμε κατά τη διάρκεια της διατριβής μας. Στο σύνολο όμως αυτές οι προσπάθειες δεν μπορούν ακόμα να ενταχτούν στη θεωρία της αφηγηματολογίας, είτε να ερμηνευτούν οριστικά. Κάπως διαφορετικά είναι τα πράγματα με το γαλλικό “nouveau roman” (“νέο μυθιστόρημα”), του οποίου η πειραματική διάθεση φαίνεται να στηρίζεται σε βαθύτερους συλλογισμούς πάνω στις γλωσσικές και λογοτεχνικές προϋποθέσεις αφηγηματικών καινοτομιών. Έτσι έγινε π.χ. δυνατό η προσπάθεια του Robbe-Grillet για απόλυτη αντικειμενοποίηση (“réification”) της παρουσιαζόμενης πραγματικότητας, με τη βοήθεια οπτικής αδρανοποίησης του διαμεσολαβητή (μέσω της υποβάθμισης ενός προσώπου στη λειτουργία μόνο ενός φωτογραφικού φακού), να θεωρηθεί ακραία λύση διαμεσολάβησης που προδίδει ορισμένες κανονιστικές σκέψεις. Στο ΑΣ του μυθιστορήματος *La Jalousie*, για το οποίο γίνεται εδώ λόγος, θα επανέλθουμε αργότερα.

1.1 Διαμεσολάβηση και “οπτική γωνία”

Οι όροι που οδήγησαν την αφηγηματολογική έρευνα από τα τέλη του 19ου αιώνα αδιάκοπα στο πρόβλημα της διαμεσολάβησης, είναι “αφηγητής” ή “προσωπικός αφηγητής” και “οπτική γωνία”. Για τον αγγλικό όρο “point of view” η γερμανική επιστήμη δεν έχει ακριβή αντιστοιχία. Γι’ αυτό χρησιμοποιεί διαδοχικά τις έννοιες: σκοπιά (Standpunkt), οπτικό σημείο (Blickpunkt), προοπτική (Perspektive) ή αφηγηματική γωνία (Erzählwinkel). Συνιστάται λοιπόν να χρησιμοποιούμε την ήδη πολιτογραφημένη αγγλική έκφραση. “Οπτική γωνία” είναι βέβαια ως όρος σύντομος και περιεκτικός, στη χρήση του ωστόσο όχι μονοσήμαντος. Καταρχήν πρέπει να γίνει διάκριση μεταξύ της γενικής σημασίας “τοποθέτηση”, “στάση απέναντι σ’ ένα θέμα” και της ειδικής σημασίας “σκοπιά από την οποία αφηγούμαστε μια ιστορία ή από την οποία ένα συμβάν της ιστορίας γίνεται αντιληπτό από μια μορφή της αφήγησης”. Όπως προκύπτει απ’ αυτόν τον ορισμό της ειδικότερης σημασίας, στον τεχνικό αφηγηματολογικό όρο “οπτική γωνία” συμπεριλαμβάνονται δύο απόψεις που θεωρητικά πρέπει να διαχωριστούν: αφηγούμαι, δηλαδή γνωστοποιώ με λόγια

16. Πβ. Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, Harmondsworth 1972, 26.