

## Κεφάλαιο 4

### ΕΠΙΔΡΑΣΗ - ΠΡΟΣΛΗΨΗ - ΔΙΑΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ

#### Σύνοψη

Στο κεφάλαιο αυτό αποσαφηνίζουμε τους κομβικούς για το αντικείμενο της Συγκριτικής Γραμματολογίας όρους της 'επίδρασης', της 'πρόσληψης' και της 'διακειμενικότητας'. Η διερεύνηση των 'επιδράσεων' ανάμεσα σε εθνικές λογοτεχνίες αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία του κλάδου. Η Συγκριτολογία, ωστόσο, επαναπροσδιορίζει διαρκώς το περιεχόμενο του όρου, προκειμένου να καλύψει όλο το φάσμα των φαινομένων της λογοτεχνικής και ευρύτερα πολιτισμικής επικοινωνίας, ενώ παράλληλα αξιοποιεί για τους δικούς της σκοπούς ουσιώδη στοιχεία της θεωρίας της λογοτεχνίας. Έτσι, βασιζόμενη στη 'θεωρία της πρόσληψης' (Hans - Robert Jauss, Wolfgang Iser), αλλά και στη 'θεωρία της διακειμενικότητας' (Kristeva, Genette), δημιούργησε μια δυναμική θεώρηση για τις συγκρίσεις, η οποία αναδεικνύει τη διαλογική σχέση και τη στενή συνύφανση που υφίσταται μεταξύ των κειμένων της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Ως παράδειγμα για τις σχέσεις επίδρασης θα αναφερθούμε στην επίδραση που δέχτηκε ο Σολωμός από τα γερμανικά γράμματα, για την παραγωγική πρόσληψη θα εξετάσουμε το έργο 'Ηλέκτρα' του Hugo von Hofmannsthal σε σχέση με τον Σοφοκλή, ενώ φαινόμενα διακειμενικότητας θα αναζητήσουμε στο έργο του Οδυσσέα Ελύτη.

#### 4.1. Επίδρασεις

Ο όρος *επίδραση* (ή *επιδράσεις*) αποτελεί μια βασική κατηγορία της συγκριτικής γραμματολογίας, που επισημαίνει, ταυτόχρονα, και «το παλαιότερο πεδίο άσκησης των συγκριτικών γραμματολογικών σπουδών» (Βελουδής, 1989α, σ. 25). Ο όρος, παρατηρεί ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (1989, σ. 15), «είναι σχεδόν σύμφυτος με τη γένεση και εξέλιξη, για ένα μεγάλο διάστημα, του κλάδου της συγκριτικής γραμματολογίας». Ήδη το 1906 ο Paul Van Tieghem, στη μελέτη του *Η έννοια της συγκριτικής γραμματολογίας* (*La notion de littérature comparée*), θεωρεί τη μελέτη των επιδράσεων ως βάση και προϋπόθεση για μια θεώρηση της λογοτεχνίας πέρα από τα εθνικά πλαίσια.

Οι Brunel, Pichois και Rousseau (1998, σ. 94) ορίζουν την *επίδραση* ως τον «λεπτό και μυστηριώδη μηχανισμό μέσω του οποίου ένα έργο συμβάλλει στην κυοφορία κάποιου άλλου». Οι επιδράσεις σ' έναν συγγραφέα, οι οποίες συμβαίνουν συχνά ασυνείδητα, μπορεί να προέρχονται από συγκεκριμένα έργα ή συγγραφείς, αλλά και από μια ολόκληρη λογοτεχνική εποχή ή ένα λογοτεχνικό είδος, μπορεί όμως να προέρχονται και από εξωλογοτεχνικές μορφές τέχνης (μουσική, ζωγραφική κλπ.) ή από τις επιστήμες. Τα τελευταία αυτά φαινόμενα εξετάζουμε στο κεφάλαιο 8 και στο κεφάλαιο 10 αντίστοιχα.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τον όρο *επίδραση*, είναι σκόπιμο να τον διαχωρίσουμε από άλλους παρεμφερείς. Αντίθετα π.χ. από τη *μίμηση*, κατά την οποία «ο συγγραφέας-δέκτης υιοθετεί πιστά την κειμενική οργάνωση ή/και την επικοινωνιακή απόβλεψη προγενέστερου λογοτεχνικού κειμένου» (Αγγελάτος, 2011, σ. 280), η *επίδραση* συναντάται σε έργα με έντονο προσωπικό χαρακτήρα, έργα δηλαδή τα οποία «παρά τη διαπιστούμενη ή και αποδεικνύομενη ξένη επίδραση παραμένουν αντιπροσωπευτικά των συγγραφέων τους» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 40). Η *επίδραση*, ακόμη κι αν περιέχει συγκεκριμένα δάνεια περιεχομένου ή μορφής, πηγές κλπ. τα υπερβαίνει (στο ίδιο, σ. 40), πρόκειται δηλαδή «για μια δημιουργική επεξεργασία του ξένου» (Zima, 2011, σ. 145). Οι λογοτεχνικές επιδράσεις πρέπει επίσης να διακριθούν από λογοτεχνικά παράλληλα φαινόμενα, όπως οι *λογοτεχνικές ομοιότητες* (*similitudes*), οι *συμπτώσεις* (*coincidences*) ή οι *αναλογίες* (*Analogien*). Αναλογία, σύμπτωση και ομοιότητα είναι όροι με τους οποίους εννοούμε μη ιστορικά διαπιστωμένες σχέσεις μεταξύ κειμένων διαφορετικών εθνικών λογοτεχνιών. Πρόκειται για συγκλίσεις που μπορεί να οφείλονται σε κοινή λογοτεχνική παράδοση, σε κοινό καλλιτεχνικό και πνευματικό ορίζοντα ή και σε σύμπτωση. Στις ποιητικές συνθέσεις π.χ. *Μπαλάντα του γερο-ναυτικού* (1798) του S. T. Coleridge και *Κρητικός* (1834) του Δ. Σολωμού εντοπίζονται ομοιότητες (ναυάγιο, περιπλάνηση, κίνδυνος, μεταφυσικές παρουσίες), παρόλο που ο ένας ποιητής δεν γνώριζε το έργο του άλλου. Οι διαπιστούμενες ομοιότητες σ' αυτή την περίπτωση ανάγονται σε κοινές ρομαντικές καταβολές των δύο ποιητών (Αγγελάτος, 2011, σ. 282).

Οι επιδράσεις πρέπει επίσης να διαχωριστούν και από τους λεγόμενους *κοινούς τόπους*, οι οποίοι, ως γενικά στοιχεία του περιεχομένου (π.χ. θέμα, μύθος) και συμβατικά στοιχεία της μορφής (π.χ. σονέτο), συναντώνται σε ομοειδή λογοτεχνικά κείμενα (Πολίτου-Μαρμαρινού, 1981, σ. 42), χωρίς αυτό να αποτελεί μαρτυρία επίδρασης.

Οι *επιδρασιολογικές μελέτες* συνδέονται συχνά, χωρίς να ταυτίζονται, με την έρευνα *πηγών*, τον εντοπισμό δηλαδή και τη διερεύνηση των έργων από τα οποία εμπνεύστηκε ο συγγραφέας ή άντλησε το υλικό του. Τέτοιου είδους μελέτες εντοπισμού πηγών και διαπίστωσης επιδράσεων κυριάρχησαν για πολλές δεκαετίες στους κόλπους του κλάδου της Συγκριτολογίας. Ιδιαίτερα κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος σφραγίζεται από τις ιδέες του **θετικισμού**, οι θεωρίες και οι ιδεολογίες των επιδράσεων φθάνουν στο απόγειό τους. Οι επιδρασιολογικές μελέτες εστίαζαν στην παρουσίαση μιας γενετικής - αιτιοκρατικής σχέσης του τύπου 'αίτιο - αποτέλεσμα' μεταξύ των κειμένων, τάση που διατηρήθηκε ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο περίπου. Παρόλο που σ' αυτές τις παλαιότερες συγκριτολογικές μελέτες παρατηρούμε μια ξεκάθαρα υπερεθνική θεώρηση της λογοτεχνίας –π.χ. Theodor Süple, *Η λογοτεχνική επίδραση του Goethe στη Γαλλία* (Goethes literarischer Einfluss auf Frankreich, 1887) – αυτή διέπεται συχνά από ιδεολογήματα, ότι η επίδραση αποτελεί έκφραση πολιτιστικής κυριαρχίας και δύναμης. Η παλαιότερη Συγκριτολογία επισήμαινε το κύρος και το μεγαλείο της επιδρώσας λογοτεχνίας, αναγνωρίζοντας μικρό δημιουργικό ρόλο στην προσλαμβάνουσα εθνική λογοτεχνία. Το αδιέξοδο έγινε εμφανές στη δεκαετία του 1960, οπότε διαπιστώθηκε η ονομαζόμενη κρίση της Συγκριτολογίας (Wellek, 1963 και Étiemble, 1963), η οποία συνοδεύτηκε από έντονη κριτική και διάθεση αναθεώρησης. Παράλληλα, συμβαίνει μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος από την έρευνα πηγών και επιδράσεων προς τη διερεύνηση της αισθητικής επικοινωνίας μεταξύ των εθνικών λογοτεχνιών. Ο όρος επιδράσεις βρέθηκε έτσι «σε κάμψη ή μάλλον σε αδυναμία να καλύψει με την εμβέλεια του το φαινόμενο της λογοτεχνικής επικοινωνίας και να προσδιορίσει με ακρίβεια ορισμένα στάδια της λειτουργίας της» (Σιαφλέκης, 1989, σ. 15). Η Συγκριτολογία ανανεώνει τον θεωρητικό της εξοπλισμό, επαναπροσδιορίζει κάποιους παραδοσιακούς όρους και αφομοιώνει στοιχεία της *θεωρίας της πρόσληψης* και της *θεωρίας της διακειμενικότητας* που εξετάζουμε αμέσως πιο κάτω.

## 4.2. Η θεωρία της πρόσληψης. Οι προσλήψεις στη Συγκριτολογία

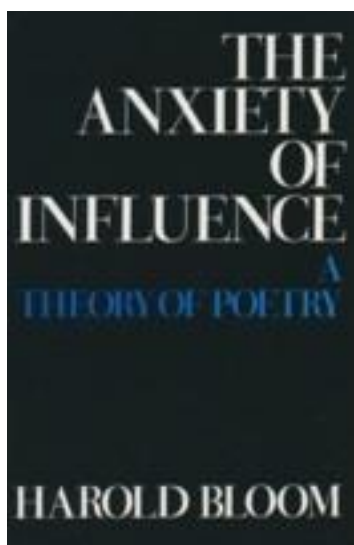
Η θεωρία της πρόσληψης (Rezeption), η οποία διατυπώθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στη Γερμανία από τον [Hans - Robert Jauß](#) (1921–1997), ρίχνει φως και σε έναν τρίτο παράγοντα, πέρα από τον συγγραφέα και το έργο: στον αναγνώστη. Έργο, συγγραφέας και αναγνωστικό κοινό θεωρούνται σε μια δυναμική, διαλογική σχέση, ενώ η ιστορία της λογοτεχνίας νοείται ως μια συνεχής επικοινωνία, ως η διαλεκτική μεταξύ παραγωγής και πρόσληψης (Jauß, 1970, σσ. 172 κ.ε.). Το σύνολο των προϋποθέσεων κάτω από τις οποίες ο αναγνώστης προσλαμβάνει ένα έργο, αποτελούν τον *ορίζοντα προσδοκίας* (Erwartungshorizont). Εδώ διακρίνουμε ανάμεσα στον ενδολογοτεχνικό ορίζοντα, π.χ. προηγούμενες γνώσεις των αναγνωστών για τα λογοτεχνικά είδη, τη λογοτεχνική γλώσσα, τη μορφή και τη θεματική άλλων λογοτεχνικών έργων, και τον εξωλογοτεχνικό ορίζοντα, ο οποίος ορίζεται από τις προσδοκίες που σχετίζονται με τον προσωπικό κόσμο των αναγνωστών. Η ανακατασκευή αυτών των δύο οριζόντων δίνει απάντηση στο ερώτημα γιατί ένα έργο προσελήφθη μια χρονική στιγμή με έναν συγκεκριμένο τρόπο, ενώ μια άλλη διαφορετικά. Πρωτοποριακά έργα προσκρούουν συχνά στον ορίζοντα προσδοκίας των αναγνωστών, οι οποίοι, λόγω *αισθητικής απόστασης* από τα συγκεκριμένα έργα, δεν τα κατανοούν. Ο Jauß (1970, σσ. 181 κ.ε.) αναφέρεται στο παράδειγμα της τύχης των μυθιστορημάτων *Μαντάμ Μποβαρύ* του Flaubert και *Fanny* του Feydeau, που εκδόθηκαν την ίδια περίπου εποχή. Το πρώτο έργο σχεδόν αγνοήθηκε, ενώ το δεύτερο έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής. Σήμερα τα πράγματα έχουν αντιστραφεί. Ελάχιστοι ασχολούνται με το μυθιστόρημα του Feydeau, ενώ η *Μαντάμ Μποβαρύ* απασχολεί σε διεθνές επίπεδο αναγνωστικό κοινό και φιλολογική κριτική. Τέτοια παραδείγματα «*μας ωθούν να παραδεχτούμε τη σχετικότητα των αισθητικών κρίσεων και να δούμε τη λογοτεχνική ιστορία ως τη μελέτη των συνεχών ερμηνευτικών αναθεωρήσεων και ανακατατάξεων του λογοτεχνικού κανόνα*» ([Τζιόβας, 2003](#)).

Η θεωρία της πρόσληψης διακρίνει ανάμεσα στην *παθητική*, την *αναπαραγωγική* και την *παραγωγική* πρόσληψη. Η *παθητική πρόσληψη* αφορά το ευρύ αναγνωστικό κοινό, «*τη σιωπηλή πλειοψηφία*» (Ehrismann, 1974, σ. 125). Εννοούμε τον αναγνώστη λογοτεχνίας, τον θεατρόφιλο, τον κινηματογραφόφιλο (αναφορικά με την κινηματογραφημένη λογοτεχνία), τον φοιτητή, τον αναγνώστη εφημερίδας κλπ., οι οποίοι διαβάζουν, αλλά δεν δημοσιοποιούν την εμπειρία της πρόσληψής τους. Ποσοτικά μιλώντας, η παθητική πρόσληψη μπορεί να μετρηθεί μέσα από καταλόγους ευπώλητων βιβλίων (bestsellers), αριθμό εκδόσεων ενός βιβλίου,

αριθμό παραστάσεων, μεταφράσεων σε ξένες γλώσσες κλπ. Με τον όρο *αναπαραγωγική πρόσληψη* εννοούμε κάθε ενέργεια διαμεσολάβησης μεταξύ του αρχικού έργου και του αναγνωστικού κοινού, ενέργειες οι οποίες συνίστανται κατά κύριο λόγο στη συγγραφή και τη δημοσίευση ενός νέου κειμένου που αναφέρεται στο αρχικό, π.χ. κριτική, σχόλιο, ερμηνευτικό δοκίμιο κλπ. Η *παραγωγική πρόσληψη*, τέλος, αφορά τους λογοτέχνες και ποιητές, οι οποίοι με ερέθισμα ένα άλλο λογοτεχνικό, φιλοσοφικό, ψυχολογικό ή καλλιτεχνικό έργο δημιουργούν ένα δικό τους καινούριο. Αυτή η τελευταία μορφή πρόσληψης ενδιαφέρει κατά κύριο λόγο τη Συγκριτολογία. Η παραγωγική πρόσληψη νοείται από τον Hans - Robert Jauss ως *λογοτεχνική επικοινωνία* (1979), υπό την έννοια ότι το καινούριο έργο αποτελεί ένα είδος *απάντησης* στα ανοιχτά ερωτήματα που άφησε το προγενέστερο έργο, ενώ συγχρόνως δημιουργεί το ίδιο καινούρια. Για τον Jauss, επομένως, καθήκον του συγκριτολόγου είναι να αποκαλύψει το παιχνίδι «*μεταξύ ερώτησης και απάντησης*» (1976, σ. 204). Μ' αυτό το μοντέλο σύγκρισης, η Συγκριτολογία ελευθερώνεται από το μονοσήμαντο θετικιστικό μοντέλο 'αίτιο - αποτέλεσμα', ενώ η σχέση 'πομπού - δέκτη' νοείται δυναμικά ως επικοινωνία. Ο στόχος πλέον είναι «*να φανερωθούν οι διαλογικές σχέσεις οι οποίες κάτω από το θετικιστικό ιδεώδες είχαν παγιωθεί σε δεδομένα*» (Jauss, 1980, σ. 423).

Η αλλαγή αυτή συνδέεται με την αλλαγή της οπτικής, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από την ακτινοβολία του πομπού στην επιλεκτική δραστηριότητα του δέκτη, στον οποίο αποδίδεται δημιουργικός ρόλος. Ο όρος *παραγωγική πρόσληψη* δεν περιγράφει μόνο τη στιγμή της πρόσληψης, αλλά και τη διαδικασία κριτικής του πρωτοτύπου και απόκλισης από αυτό. Ο Jauss (1982) μιλάει για μια δημιουργική αντιπαράθεση, για ένα διάλογο του συγγραφέα με προηγούμενα έργα, ακριβώς όπως τον διεξήγαγε ο γερμανός συγγραφέας Γιόχαν Βόλφγκανγκ φον Γκαίτε με το γαλλικό μυθιστόρημα *Η Νέα Ελοίζα (Nouvelle Héloïse, 1761)* του Ζαν Ζακ Ρουσσώ. Ο διάλογος αυτός οδήγησε στη συγγραφή του δικού του μυθιστορήματος *Βέρθερος* (1774), δηλαδή σε ένα έργο συγγενές προς την *Ελοίζα*, αλλά με απολύτως ανανεωτική, παραγωγική πνοή. Ο Ρουσσώ με τη σειρά του είχε προηγουμένως, με επίσης παραγωγικό τρόπο, προσλάβει το επιστολικό μυθιστόρημα του Samuel Richardson (βλ. κεφάλαιο 6).

Η διάκριση μεταξύ *επίδρασης* και *πρόσληψης* είναι συχνά λεπτή και ασαφής και πολύ συχνά οι όροι χρησιμοποιούνται ο ένας στη θέση του άλλου. Θα μπορούσαμε, ωστόσο, να υπογραμμίσουμε ότι η *πρόσληψη* είναι μια ενεργητική, στοχευμένη και συνειδητή αντιπαράθεση με ένα προγενέστερο έργο, ενώ οι *επίδρασεις* μπορεί να συμβαίνουν μη συνειδητά και ανεξάρτητα από τη βούληση του συγγραφέα (Grabovzski, 2011, σ. 111). Θα μπορούσαμε, έτσι, να πούμε ότι η επίδραση είναι μια γενικότερη και ευρύτερη έννοια από αυτή της πρόσληψης. Σ' αυτό το σημείο αξίζει να αναφέρουμε μια ενδιαφέρουσα θεωρία για τις επίδρασεις, που διατυπώθηκε από τον αμερικανό θεωρητικό της λογοτεχνίας [Harold Bloom](#) (1930-).



**Εικόνα 4.1** Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης της μελέτης του Harold Bloom. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «*The anxiety of Influence*» της αγγλικής έκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Anxiety\\_of\\_Influence](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Anxiety_of_Influence), ©URL φωτογραφίας: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3a/The\\_Anxiety\\_of\\_Influence.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3a/The_Anxiety_of_Influence.jpg)).

Στο έργο του *Η αγωνία της επίδρασης. Μια Θεωρία για την Ποίηση* (The anxiety of influence: A Theory of Poetry, 1973), ο Bloom αντιλαμβάνεται τις σχέσεις μεταξύ των συγγραφέων σαν ένα είδος οικογενειακού μυθιστορήματος με την έννοια της φροϋδικής θεωρίας: η σχέση του νέου συγγραφέα προς τον ποιητικό του πατέρα είναι ανταγωνιστική και περιγράψιμη βάσει του οιδιπόδειου θεωρήματος. Ο σύγχρονος ποιητής υποφέρει από αγωνία, επειδή ήρθε στην ιστορία αργά. Με τους μεγάλους προδρόμους του συνδέεται με σχέσεις οφειλής και εξάρτησης, τις οποίες επιχειρεί να αποτινάξει. Κάθε ποίημα, καταλήγει ο Bloom, «είναι παρερμηνεία ενός πατρικού ποιήματος, η ποίηση είναι η αγωνία της επίδρασης, είναι παρατύπωση, είναι μια πειθαρχημένη διαστροφή» (1989, σ. 137). Έτσι, η ιστορία της λογοτεχνίας νοείται ως θέατρο μιας συνεχούς διαπάλης για την κυριαρχία. Η αγωνία των νεότερων να μην δημιουργήσουν έργα με έντονη παρουσία των λογοτεχνικών τους πατέρων καθίσταται συχνά κινητήρια δύναμη για πρωτοτυπία.

Ευρύτερος και δυναμικότερος από τους όρους *επίδραση* και *πρόσληψη* είναι ο όρος *μεταφορά πολιτισμού* (Kulturtransfer), που όρισαν οι [Michel Espagne](#) και [Michael Werner](#) στη δεκαετία του 1980. Οι δύο ερευνητές, εκκινώντας από τη μελέτη των γαλλογερμανικών πολιτισμικών σχέσεων, φέρνουν στο προσκήνιο τη δυναμική που αναπτύσσεται στο πλαίσιο των διεθνών και διευρυμένων ανταλλαγών. Οι συγγραφείς στη σύγχρονη εποχή δεν επηρεάζονται μόνο από τα αναγνώσματά τους, αλλά λαμβάνουν ερεθίσματα και από ποικίλες άλλες δραστηριότητες, εφόσον ταξιδεύουν, επισκέπτονται εκθέσεις και μουσεία, χρησιμοποιούν το διαδίκτυο κλπ. Οι αμφίδρομες λογοτεχνικές σχέσεις είναι εντέλει αποτέλεσμα όχι μόνο της ανάγνωσης, αλλά πολλών παραγόντων (προσωπικών, γεωγραφικών, ιστορικών). Σε μια διαδικασία σύγκρισης, επομένως, λαμβάνονται υπόψη όλες οι παράμετροι πολιτισμικής ανταλλαγής: η λογοτεχνία παραμένει μία απ' αυτές και εξετάζεται σε σχέση με όλες τις άλλες.

### 4.3. Διακειμενικότητα

Ο όρος *διακειμενικότητα* προέρχεται από τη θεωρία της λογοτεχνίας και σημαίνει, στην πιο απλή του μορφή, ότι τα λογοτεχνικά κείμενα βρίσκονται σε σχέση συνάφειας μεταξύ τους, εξαρτώνται το ένα από το άλλο, είναι συνυφασμένα. Τον χρησιμοποίησε πρώτη φορά η βουλγάρικη θεωρητικός Τζούλια Κρίστεβα ([Julia Kristeva](#), 1941–) στο πρώτο κείμενό της *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* (1967), και στη συνέχεια στα έργα της *Σημειωτική* (1969) και *Επανάσταση του ποιητικού λόγου* (1974).

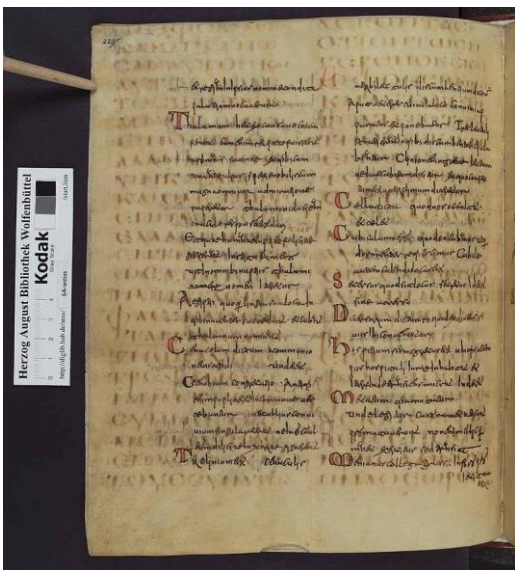


**Εικόνα 4.2** Mikhail Bakhtin (1895- 1979). Στη δική του θεωρία της διαλογικότητας βασίστηκε η Κρίστεβα για την ανάπτυξη της θεωρίας της διακειμενικότητας. (Πηγή: Αγγλική εκδοχή της Wikipedia. URL λήμματος: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail\\_Bakhtin](https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin), @URLφωτογραφίας: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/50/Mikhail\\_bakhtin.jpg/220px-Mikhail\\_bakhtin.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/50/Mikhail_bakhtin.jpg/220px-Mikhail_bakhtin.jpg)).

Η Κρίστεβα υποστηρίζει ότι «κάθε κείμενο συγκροτείται σαν ένα μωσαϊκό παραθεμάτων, κάθε κείμενο είναι απορρόφηση και μετασηματισμός ενός άλλου κειμένου [...] και η ποιητική γλώσσα διαβάζεται, τουλάχιστον, ως διπλή» (1969, σ. 85). Οι συγγραφείς για να γράψουν χρησιμοποιούν παραδεγεγμένους τρόπους γραφής, μιμούνται άλλους συγγραφείς, εκμεταλλεύονται την παρακαταθήκη των

λογοτεχνικών ειδών (ποίηση, δράμα, διήγημα κλπ.), αναφέρονται σε άλλα έργα ή παραθέτουν αποσπάσματα από άλλα έργα. Τα κείμενα, λοιπόν, συναντιούνται και διασταυρώνονται με άλλα κείμενα, και αν θέλαμε να δώσουμε μια εικόνα-ορισμό για την παγκόσμια λογοτεχνία, η εικόνα αυτή θα ήταν ένα ιστός με πυκνό υφάδι. Τα σημεία τομής μεταξύ των κειμένων ονομάστηκαν από την Κρίστεβα διακείμενα. Τα διακείμενα μπορεί να είναι εικόνες, δομικά μοτίβα, φράσεις, μεγαλύτερα αποσπάσματα, ακόμη και λέξεις με ειδικό σημασιολογικό βάρος, που ενσωματώνονται στο νέο κείμενο. Στο καινούριο σημασιολογικό τους περιβάλλον «αναφορτίζονται και αποτελούν στοιχεία μιας ρητορικής του νέου κειμένου, το οποίο διατηρεί την προσωπική στρατηγική και ιδεολογία του» (Σιαφλέκης, 1989, σ. 18). Βάση για την ανάπτυξη της θεωρίας της διακειμενικότητας αποτελεί η θεωρία της διαλογικότητας, που είχε διατυπωθεί στους κόλπους του ρωσικού φουρμαλισμού από τον Μιχαήλ Μπαχτίν (Mikhail Bakhtin, 1895–1975). Για τον Μπαχτίν, μονολογικότητα και διαλογικότητα είναι βασικές αρχές της κοινωνίας, της γλώσσας και της λογοτεχνίας. Η μονολογική επικοινωνιακή δομή χαρακτηρίζει τις αυταρχικές κοινωνίες, αλλά και τα κείμενα στα οποία υπάρχει μία κυρίαρχη φωνή, που χειραγωγεί τις υπόλοιπες. Κορυφαίο παράδειγμα, αντίθετα, πολυφωνικής γραφής αποτελεί για τον Μπαχτίν το λογοτεχνικό έργο του Ντοστογιέφσκι, όπου εμφανίζονται διαφορετικές και αυτόνομες ιδεολογικές φωνές, οι οποίες αλληλεπιδρούν διαλογικά μεταξύ τους, χωρίς να χειραγωγούνται από τον συγγραφέα (2000). Ο Μπαχτίν θεωρεί τη γλώσσα ως ζωντανή αλληλενέργεια εκφωνημάτων (1980, σ. 129). Οι λέξεις που χρησιμοποιούμε, φέρουν το ίχνος των άλλων ομιλητών και των δικών τους προθέσεων. Παρόμοια και τα κείμενα ζουν μέσα από την αλληλενέργειά τους με άλλα κείμενα. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο ρώσος θεωρητικός: «Το κείμενο ζει μόνο μέσα από την επαφή του με ένα άλλο κείμενο (με συμφραζόμενα). Μόνο στο σημείο αυτής της επαφής μεταξύ των κειμένων αστράφτει ένα φως που φωτίζει ταυτόχρονα το ύστερο και το πρωτότερο, εγγράφοντας ένα δεδομένο κείμενο σε διάλογο» (Bachtin, 1997, σ. 248).

Πιο συγκεκριμένος από την Κρίστεβα στον ορισμό της διακειμενικότητας θα γίνει ο γάλλος θεωρητικός Gérard Genette (1930–) στο έργο του *Παλίμψηστα* (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, 1982). Ο τίτλος του βιβλίου του εξεικονίζει την έννοια της διακειμενικότητας. Ένα παλίμψηστο είναι ένα χειρόγραφο, συνήθως ένας πάπυρος ή μια περγαμηνή, που επικαλύφθηκε με άλλο κείμενο ή εικόνα σε μεταγενέστερη εποχή. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι να υπάρχουν σ' αυτά τα χειρόγραφα περισσότερα στρώματα κειμένων, γιατί ποτέ δεν ήταν δυνατόν να σβηστούν πλήρως τα παλαιότερα κείμενα. Με τη βοήθεια χημικών μέσων η σύγχρονη τεχνολογία αποκαλύπτει τα προγενέστερα στρώματα των παλαιών παλίμψηστων. Η τεχνική των παλίμψηστων καθίσταται στο έργο του Genette μεταφορά για την παραγωγή κειμένων που συμβαίνει επί τη βάσει παλαιότερων. Ο Genette διέκρινε πέντε τύπους διακειμενικών σχέσεων:



**Εικόνα 4.3** Παλίμψηστο της Καινής Διαθήκης *Guelferbytanus A*. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα «Palimpsest» της αγγλικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: <https://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>, URL εικόνας: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/Codex\\_Guelferbytanus\\_B\\_00474.jpg/800px-Codex\\_Guelferbytanus\\_B\\_00474.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/Codex_Guelferbytanus_B_00474.jpg/800px-Codex_Guelferbytanus_B_00474.jpg)).

- **διακειμενικότητα:** Η διακειμενικότητα είναι η πραγματική παρουσία ενός κειμένου μέσα σ' ένα άλλο κείμενο με τη μορφή είτε του παραδοσιακού *παραθέματος* είτε του *υπαινιγμού*, ή, τέλος, της *λογοκλοπής* (plagiarism), υπό την έννοια του μη δηλωμένου δανείου.
- **παρακειμενικότητα:** Η παρακειμενικότητα είναι η σχέση του κυρίως κειμένου με ό,τι βρίσκεται γύρω από αυτό. Διακρίνουμε ανάμεσα στο *περικείμενο* και το *επικείμενο*. Στην πρώτη περίπτωση εννοούμε τα στοιχεία που βρίσκονται σε άμεση σχέση με το κυρίως κείμενο, π.χ. τίτλους, επικεφαλίδες, επιμύθια, αφιερώσεις, αναγνωρίσεις, υποσημειώσεις, εικονογράφηση, εξώφυλλα, οπισθόφυλλα, μότο, πρόλογους κλπ. Στη δεύτερη περίπτωση εννοούμε τα σχετιζόμενα κείμενα, που βρίσκονται έξω από ένα βιβλίο, π.χ. προσχέδια ή σημειώσεις του συγγραφέα, ημερολογιακές καταγραφές αναφορικά με το συγκεκριμένο έργο, μια συνέντευξη του συγγραφέα κλπ. Όλα τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν διαύλους επαφής του κειμένου με τον αναγνώστη.
- **αρχικειμενικότητα:** Ο όρος εκφράζει ότι κάθε κείμενο εντάσσεται σε ευρύτερες κατηγορίες, π.χ. ένα κείμενο σε στίχους ανήκει στην κατηγορία *ποίησης*, ένα κείμενο με οδηγίες για τη λειτουργία μιας συσκευής ανήκει στα *χρηστικά κείμενα* κλπ. Ο όρος παραπέμπει δηλαδή στον χαρακτηρισμό και στην ένταξη ενός κειμένου σ' ένα κειμενικό είδος (ποίηση, πεζογραφία, θέατρο), κι αυτό μπορεί να συμβαίνει είτε με αυτοχαρακτηρισμό από το ίδιο το κείμενο είτε από τους αναγνώστες.
- **μετακειμενικότητα:** Με τον όρο αυτό ο Genette εννοεί τον ρητό ή υπονοούμενο κριτικό σχολιασμό που επιχειρείται στο πλαίσιο ενός κειμένου για ένα άλλο κείμενο. Ως παράδειγμα αναφέρει τον Hegel, ο οποίος στο έργο του *Φαινομενολογία του Πνεύματος* (Phänomenologie des Geistes) αναφέρεται σιωπηρά στο έργο *Ο ανιψιός του Ραμό* (Neveu de Rameau) του Denis Diderot.
- **υπερκειμενικότητα:** Ο όρος περιγράφει τη διαδικασία κατά την οποία ένα κείμενο προκύπτει από ένα άλλο προγενέστερο. Το προγενέστερο κείμενο ο Genette το ονομάζει *υποκείμενο* και το νέο *υπερκείμενο*. Ως παράδειγμα αναφέρει ο Genette την *Αινειάδα* του Βιργιλίου και τον *Οδυσσέα* του James Joyce, τα οποία χαρακτηρίζει ως *υπερκείμενα* που προκύπτουν μέσω μετασχηματισμών από το *υποκείμενο* της ομηρικής *Οδύσσειας*.

Στην πράξη, βέβαια, αποδεικνύεται ότι οι παραπάνω κατηγορίες συχνά διαπλέκονται μεταξύ τους.

Είναι προφανές ότι η τεχνική των παλίμψηστων ως μεταφορά για την παραγωγή λογοτεχνίας θέτει εν αμφιβόλω τη θεώρηση του συγγραφέα ως μοναδικού, απόλυτου και αυθεντικού δημιουργού. Στην Κρίστεβα, η έννοια του συγγραφέα υποχωρεί, ο ρόλος του συρρικνώνεται σε λειτουργία και στη θέση του αναδεικνύεται το κείμενο. Ο Ρολάν Μπαρτ ([Roland Barthes](#), 1915–1980) στο δοκίμιό του *Ο θάνατος του συγγραφέα* (*La mort de l' auteur*, 1969), θα οδηγήσει ακόμη παραπέρα αυτή την άποψη. Ο γάλλος θεωρητικός μιλά εδώ για την *απάλειψη* του συγγραφέα ως υποκειμένου και προβάλλει στη θέση του το κείμενο, ως τόπο διασταυρούμενων παραθεμάτων και γραφών σε συνεχή αλληλενέργεια. Αυτές οι θεωρήσεις αναδεικνύουν εκ νέου τον ρόλο του αναγνώστη, εφόσον η διακειμενικότητα σχετίζεται μεν, κατά πρώτο λόγο, με τη δημιουργία των κειμένων, αλλά άμεσα και με τη διαδικασία της ανάγνωσης, είναι το «*άνοιγμα*» των κειμένων στον αναγνώστη *κάθε εποχής και χώρας*» (Σιαφλέκης, 1988, σ. 31). Ο αναγνώστης λογοτεχνίας, ανάλογα με τις προηγούμενες γνώσεις και την εμπειρία του, καλείται να αναγνωρίσει και να συσχετίσει αυτό που δηλώνεται μέσω των διακειμένων. Σ' αυτόν επαφίεται εντέλει η σημασιοδότηση του κειμένου.

Η Συγκριτολογία εκκινεί από τη θέση ότι οι διακειμενικές σχέσεις υπάρχουν πέρα από τα όρια των εθνικών γλωσσών και πολιτισμών. Έτσι περιγράφεται μια διεθνής δυναμική, η μελέτη της οποίας αποτελεί αντικείμενο του κλάδου. Η διακειμενικότητα, παρατηρεί ο Ζ. Ι. Σιαφλέκης (1989, σ. 19), «*εφαρμοσμένη στη συγκριτική γραμματολογία, εμπλουτίζει μεθοδολογικά τον κλάδο κάνοντάς τον περισσότερο ακριβή και άρα επιστημονικό. Αποφεύγεται ο ιστορισμός γύρω από το έργο το ίδιο και η προσέγγισή μας πλέον αφορά την οργανική λειτουργία του κειμένου και την άμεσα προσδιορίσιμη σχέση του με το λογοτεχνικό παρελθόν*».

## 4.5. Παραδείγματα συγκριτολογικών προσεγγίσεων για επίδραση, πρόσληψη και διακειμενικότητα

### 4.5.1. Ο Διονύσιος Σολωμός και τα γερμανικά γράμματα

Ως ένα παράδειγμα διερεύνησης πηγών και επιδράσεων αναφέρουμε τη διεξοδική μελέτη του Γιώργου Βελουδή *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική: οι γερμανικές πηγές* (1989β). Ο Βελουδής καταπιάνεται με το ζήτημα των γερμανικών επιδράσεων στο έργο του ώριμου Σολωμού, ζήτημα που είχε κατά καιρούς απασχολήσει και την παλαιότερη φιλολογική έρευνα. Σε τρεις κυρίως γερμανούς ποιητές οφείλει ο Διονύσιος Σολωμός (1798–1857), καταλήγει ο μελετητής, τα καθαρά λογοτεχνικά του δάνεια, στον Γκαίτε, τον Σίλλερ και τον Νοβάλις, αλλά και σε γερμανούς φιλοσόφους, κατά κύριο λόγο στους Χέγκελ, Φίχτε και Σέλλινγκ. Πριν αποφανθεί ο μελετητής ότι πρόκειται για επιδράσεις διερευνά αν πράγματι ο Σολωμός είχε έρθει σε επαφή με τα γερμανικά γράμματα και με ποιο τρόπο. Στα δύο πρώτα κεφάλαια της μελέτης, που τιτλοφορούνται «Τεκμήρια» και «Πηγές», ο Βελουδής παρουσιάζει τα αποτελέσματα της έρευνάς του, η οποία συστηματοποιεί και συμπληρώνει τα έως τότε δεδομένα. Ο Σολωμός είχε έρθει σε επαφή με τα γερμανικά γράμματα μέσω των μεταφράσεων του Νικόλαου Λούντζη (1798–1885), προσωπικού φίλου του ποιητή με μακροχρόνιες σπουδές στη Γερμανία, βαθύ γνώστη και θαυμαστή της γερμανικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας. Ο Λούντζης μεταφράζει για τον Σολωμό ακέραια ή αποσπασματικά πολλά έργα του γερμανικού κλασικισμού και ρομαντισμού. Σώζονται σήμερα 25 χειρόγραφα –αποτελούν το 1/3 της συνολικής μεταφραστικής δουλειάς που εκπόνησε ο Λούντζης, τα υπόλοιπα θεωρούνται χαμένα– τα ευρισκόμενα φυλάσσονται στο *Μουσείο Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων*, πλην ενός που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Το εγχείρημα του Λούντζη, που τοποθετείται στην εικοσαετία από το 1834 έως το 1854, προέκυψε ως συνέπεια της επιθυμίας του ποιητή να αναγνώσει τον στοχασμό και την ποιητική των σύγχρονών του Γερμανών. Οι μεταφράσεις έγιναν από το γερμανικό πρωτότυπο στα ιταλικά, τη γλώσσα της παιδείας και των δύο. Οι γερμανοί συγγραφείς Γκαίτε, Σίλλερ και Νοβάλις κατέχουν τις τρεις πρώτες θέσεις στις μεταφράσεις του Λούντζη για τον Σολωμό. Στα τεκμήρια ανήκουν –εκτός από το παραπάνω υλικό, που ο Βελουδής το κατατάσσει σε κατηγορίες, καταγράφοντας τους τίτλους των μεταφρασμένων έργων ή αποσπασμάτων– και στοιχεία της αλληλογραφίας μεταξύ των δύο ανδρών, στα οποία φαίνεται καθαρά ότι ο Σολωμός ζητεί από τον Λούντζη να του εκπονήσει ορισμένες μεταφράσεις, παρακαλώντας τον μάλιστα να είναι «πιστός και κατά λέξη» (Βελουδής, 1989β, σ. 38). Στα τεκμήρια της αλληλογραφίας ανήκουν και επιστολές του Σολωμού (ή φίλων για χάρη του Σολωμού) προς ιταλικούς και σπανιότερα γαλλικούς εκδοτικούς οίκους, στις οποίες ο ποιητής παραγγέλλει γερμανικά έργα σε ιταλικές μεταφράσεις (στο ίδιο, σσ. 35 κ.ε.). Στα τεκμήρια ανήκουν, επίσης, τα *αυτόγραφα*, οι προσωπικές σημειώσεις δηλαδή του ποιητή ή υπογραμμίσεις του στις γερμανικές μεταφράσεις του Λούντζη, καθώς, τέλος, και τα πενιχρά υπολείμματα της προσωπικής του βιβλιοθήκης, στην οποία βρέθηκαν, εκτός άλλων, και γερμανικοί τόμοι (Βελουδής, 1989β, σσ. 40 κ.ε.).

Όλα τα παραπάνω συγκροτούν αδιαμφισβήτητα τεκμήρια της επαφής του Σολωμού με τα γερμανικά γράμματα. Η μελέτη διερευνά επίσης το ζήτημα των προϋποθέσεων για την επαφή ενός έλληνα ποιητή του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σαν τον Σολωμό, με τη γερμανική λογοτεχνία. Γεννημένος το 1798 στη Ζάκυνθο, ένα νησί που βρισκόταν σχεδόν πάντα κάτω από ξένη εξουσία (διαδοχικά: ενετική, γαλλική και αγγλική), ο Σολωμός πραγματοποίησε δεκαετίες σπουδές στην Ιταλία (1808–1818), πράγμα που αποτελούσε τον κανόνα για τους νέους της κοινωνικής του τάξης, και επέστρεψε μετά πάλι στα Επτάνησα (Ζάκυνθος, Κέρκυρα). Έτσι, τόσο το οικογενειακό περιβάλλον, όσο και η περιρρέουσα επτανησιακή ατμόσφαιρα, στην πνευματική ζωή της οποίας η παρουσία των Γερμανών κλασικών ήταν έντονη, αποτελεί μια πρώτη προϋπόθεση. Η παραμονή στη Ιταλία τη συγκεκριμένη δεκαετία είναι επίσης καθοριστική, εφόσον τότε στα ιταλικά γράμματα συμβαίνει – και αυτό είναι έγκαιρα διαπιστωμένο και μελετημένο– μια έντονη πρόσληψη των ιδεών του γερμανικού Ρομαντισμού, η οποία συμβάλλει στη διαμόρφωση του ιταλικού. Η επανάσταση που ξέσπασε στην ηπειρωτική Ελλάδα (1821) έφερε, τέλος, τον Σολωμό σε επαφή με τα φιλελεύθερα ιδεώδη της γαλλικής επανάστασης, ενώ η Βαυαροκρατία του νεόκοπου ελληνικού κράτους, και προπαντός το πνευματικό περιβάλλον της κερκυραϊκής καταφυγής του (1828–1857), έθρεψαν μέσα του τον σπόρο της ώριμης στροφής του στη γερμανική φιλοσοφία. Ακριβώς σ’ αυτή την περίοδο εντοπίζονται οι θεωρητικές, φιλοσοφικές και λογοτεχνικές επιδράσεις του Σολωμού από γερμανικά αναγνώσματα. Ο Σολωμός γίνεται ένας ευρωπαίος καλλιτέχνης που γράφει ελληνικά (Βελουδής, 1983, σ. 30).

Στο επόμενο και σπουδαιότερο για την έρευνα κεφάλαιο με τίτλο *Πηγές* (σσ. 59-217) ο Βελουδής καταγράφει, τεκμηριώνει και αξιολογεί όλα τα ίχνη που άφησαν οι γερμανικές επιδράσεις στο έργο του έλληνα ποιητή, υποδεικνύοντας συγκεκριμένα σημεία ως ενδεχόμενα δάνεια. Αναφέρουμε εδώ ως ένα τέτοιο παράδειγμα, τη σχέση του σολωμικού αποσπασματικού ποιήματος *Ο Πόρφυρας* (1847) προς τη μακροσκελή μπαλάντα *Ο Βουτηχτής* (*Der Taucher*, 1797) του Φρήντριχ Σίλλερ (*Friedrich Schiller*, 1759–1805), σχέση που ο Βελουδής κατατάσσει στα πειστικότερα αποδεικτικά στοιχεία δημιουργικής πρόσβασης του Σολωμού στις γερμανικές πηγές (1989β, σ. 262). Ο μελετητής εντοπίζει 9 ποιητικές εκφραστικές μονάδες που οφείλει ο Σολωμός στο γερμανικό πρότυπο. Παραθέτουμε εδώ τις χαρακτηριστικότερες:

1. *Η Κόλαση πάντ' άγρυπνη σου στήθηκε τριγύρου· / grundlos, als gings in den Höllenraum* (= απόθμενο σαν να πήγαινε στην κόλαση)
2. *Γελάς και συ στα λούλουδα χάσμα του βράχου μαύρο/ Und Schwarz aus dem weissen Schaum/ Klafft hinunter ein gährender Spalt!* (= και μαύρο μες' απ' τον άσπρο αφρό/ χάσκει κάτω ένα χάσμα)
3. *ο τίγρης του πελάγου/ des Meeres Hyäne*
4. *καλός, υπέροχος, γενναίος / der Brave, den herrlichen Jüngling*
5. *κατά τον κάτασπρο λαιμό που λάμπει ωσάν τον κύκνο, - Da hebet sichs schwanenweiss* (= τότε υψώνεται άσπρος σαν τον κύκνο)

Ο Σολωμός άρχισε να γράφει τον *Πόρφυρα* αμέσως μετά την 31 Ιουλίου 1847, με αφορμή το κατασπάραγμα ενός άγγλου στρατιώτη από έναν καρχαρία στην Κέρκυρα την παραπάνω ημερομηνία. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι τα δύο ποιήματα, *Ο Πόρφυρας* και *Ο Βουτηχτής*, έχουν παρόμοιο περιεχόμενο. Στην μπαλάντα του Σίλλερ, κεντρική φιγούρα είναι ένας ευγενής νέος και δεινός κολυμβητής, ο οποίος βουτάει στα άγρια βάθη της θάλασσας παρακινούμενος από τον έρωτά του για τη βασιλοπούλα. Αντιμετωπίζει αγριότατους κινδύνους, κατορθώνει, ωστόσο, να βγει σώος στη στεριά. Δεν θα έχει όμως την ίδια ευνοϊκή τύχη, όταν, αφηφώντας κάθε κίνδυνο, θα επαναλάβει το εγχείρημα για δεύτερη φορά. Βρίσκει τον θάνατο στα βάθη της θάλασσας. Τα δύο ποιήματα έχουν εντελώς διαφορετική μετρική δομή και μορφική οργάνωση, αλλά και εντελώς διαφορετική νοηματική και ιδεολογική στόχευση. Αναφέρει σχετικά Βελουδής (1989β, σ. 262): «*Η μπαλάντα του Σίλλερ εκφράζει την αυτοκαταστροφή του επηρμένου ατόμου, που του επιβάλλει η ύβρις του απέναντι στις απαραβίαστες δυνάμεις της φύσης. Στον Πόρφυρα του Σολωμού αισθητοποιείται ο αγώνας του Καλού και του Κακού, αγώνας που οδηγεί στην αυτογνωσία του νέου, στην ηθική νίκη του Καλού, παρά την ήττα του από το σύμβολο του Κακού, εκπρόσωπο της υλικής βίας*». Μιλάμε λοιπόν για μια δημιουργική μετάπλαση λογοτεχνικών δανείων εκ μέρους του Σολωμού. Ο Βελουδής καταλήγει, αναφερόμενος γενικότερα σε όλες τις περιπτώσεις που εξέτασε, ότι η λειτουργία των λογοτεχνικών δανείων του Σολωμού από τα γερμανικά γράμματα «*δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να οριστεί ως λειτουργία γενετική-αιτιολογική ως προς τη δική του ποιητική δημιουργία*» (1989β, σ. 264). Τονίζει ότι πρόκειται για καθαρή επίδραση με την κύρια σημασία του όρου: «*τη μη ενσυνείδητη χρήση και δημιουργική μετάπλαση του ξένου προτύπου στο νέο χρήστη του – στην αντίθετη περίπτωση θα έπρεπε να μιλάμε για μίμηση*» (στο ίδιο, σ. 263).

Στο τελευταίο μέρος της η μελέτη ασχολείται με το ερώτημα της αποτίμησης του ρόλου των γερμανικών επιδράσεων στο συνολικό έργο και την ποιητική του Σολωμού. Οι γερμανικές επιδράσεις στον επτανήσιο ποιητή καθίστανται κλειδί για την κατανόηση του ώριμου έργου του της κερκυραϊκής περιόδου και για τη συγκρότηση της ποιητικής του. Η συστηματική μελέτη επιτρέπει στον Βελουδή να επαναπροσδιορίσει τον ρομαντικό χαρακτήρα της σολωμικής δημιουργίας κατά την κερκυραϊκή του περίοδο. Εντοπίζει ομοιότητες με τον ευρωπαϊκό και ιδιαίτερα με τον γερμανικό ρομαντισμό ως προς τα θέματα και τα μοτίβα, αλλά και ως προς τη γενικότερη αισθητική θεώρηση, π.χ. αποσπασματικότητα της μορφής, σχέση φύσης και τέχνης κλπ. (1989β, σσ. 285- 400). Σε αντίθεση, λοιπόν, με τα έργα της ζακυνθινής, το έργο της ώριμης κερκυραϊκής περιόδου του Σολωμού, που τον αναδεικνύει σ' έναν εξέχοντα εκπρόσωπο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, είναι πλημμυρισμένο από γερμανικές επιδράσεις, τις οποίες ο Βελουδής αντιλαμβάνεται ως μια γόνιμη επικοινωνία του ποιητή με τα γερμανικά γράμματα. (Βελουδής, 1989β, σ. 19). Τα βήματα που περιγράψαμε πιο πάνω, εντοπισμός κοινών στοιχείων, έρευνα τεκμηρίων και πηγών, καταγραφή και αξιολόγηση των δανείων και τελική αποτίμηση των επιδράσεων, αποτελούν φάσεις που πρέπει να περιλαμβάνει κάθε επιδρασιολογική μελέτη.



#### 4.5.2. Ούγκο φον Χόφμανσταλ και Σοφοκλής

Αντίθετα με την περίπτωση της *επίδρασης*, την οποία ορίσαμε ως τη μη ενσυνείδητη χρήση και δημιουργική μετάπλαση του ξένου προτύπου από το νέο χρήστη του, η *παραγωγική πρόσληψη* αποτελεί μια συνειδητή και στοχευμένη αντιπαράθεση ενός λογοτέχνη με ένα προγενέστερο κείμενο. Ως ένα τέτοιο παράδειγμα θα δούμε το μονόπρακτο δράμα *Ηλέκτρα* (1903) του αυστριακού ποιητή Ούγκο φον Χόφμανσταλ ([Hugo von Hofmannsthal](#), 1874–1928) σε σχέση με την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή. Σε μια προσωπική σημείωσή του ο ποιητής αναφέρει ότι διάβασε την *Ηλέκτρα*, μάλλον τυχαία, για να βοηθηθεί και να εμπνευστεί για ένα άλλο έργο που έγραφε τότε με τίτλο *Πομπίλια*:

*Η πρώτη εμπνευση για τη συγγραφή της 'Ηλέκτρας' προέκυψε τον Σεπτέμβριο του 1901. Διάβαζα τότε τον 'Ριχάρδο τον Τρίτο' [του Σαίξπηρ] και την 'Ηλέκτρα' του Σοφοκλή. Αμέσως μεταμορφώθηκε αυτή η φιγούρα σε μια άλλη. Την ίδια στιγμή φαντάστηκα ήδη και το τέλος: αυτή η ηρωίδα δεν θα μπορούσε να ζήσει άλλο [μετά την ολοκλήρωση της εκδίκησης], ακριβώς όπως η αρσενική μέλισσα που, αφού γονιμοποιήσει τη βασίλισσα, πεθαίνει. Μού πέρασε αμέσως από το νου η συγγένεια και η διαφορά από τον Αμλετ. Ως ύφος φανταζόμουν να κάνω κάτι εντελώς διαφορετικό από την 'Ιφιγένεια' του Γκαίτε, κάτι για το οποίο δεν θα ταίριαζε ο χαρακτηρισμός 'διαβολομένα ανθρωπιστικό'. (Hofmannsthal, 1980, σ. 452)*



**Εικόνα 4.4** Ο συγγραφέας Hugo von Hofmannsthal. (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα „Hugo von Hofmannsthal“ της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia). URL λήμματος: [https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo\\_von\\_Hofmannsthal](https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_von_Hofmannsthal), @URL φωτογραφίας: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c1/Nicola\\_Perscheid\\_-\\_Hugo\\_von\\_Hofmannsthal\\_1910.jpg/220px-Nicola\\_Perscheid\\_-\\_Hugo\\_von\\_Hofmannsthal\\_1910.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c1/Nicola_Perscheid_-_Hugo_von_Hofmannsthal_1910.jpg/220px-Nicola_Perscheid_-_Hugo_von_Hofmannsthal_1910.jpg)).

Ο Χόφμανσταλ θα υλοποιήσει πράγματι αυτό το σχέδιο με τη συγγραφή μιας καινούριας *Ηλέκτρας* δύο χρόνια αργότερα. Η παραπάνω μαρτυρία του συγγραφέα είναι χαρακτηριστική για τον τρόπο που οι συγγραφείς διαλέγονται με άλλους συγγραφείς και κείμενα. Παρατηρούμε πρώτα από όλα ότι και ο ίδιος ο συγγραφέας είναι αναγνώστης λογοτεχνίας. Η ανάγνωσή του, ωστόσο, στην περίπτωση που περιγράφουμε δεν παραμένει *παθητική* (όπως στην περίπτωση του αναγνωστικού ή θεατρικού κοινού) ούτε γίνεται *αναπαραγωγική*, οδηγώντας στη συγγραφή κάποιου σχολιασμού για το έργο που διάβασε, αλλά καθίσταται *πραγματική παραγωγική πρόσληψη*, οδηγεί δηλαδή στη δημιουργία ενός νέου έργου. Αυτή η δημιουργία αποτελεί μια διαλογική σχέση με το προγενέστερο κείμενο, που καθορίζεται από όρους αποδοχής και άρνησης. Ήδη στη σύλληψη της ιδέας για ένα δικό του έργο, ο Χόφμανσταλ μιλάει για μια *άλλη* *Ηλέκτρα* από αυτή του Σοφοκλή, με διαφορετικά χαρακτηριστικά και διαφορετικό τέλος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, ωστόσο, και η παράλληλη αντιπαράθεσή του με τον Γκαίτε ([Johann Wolfgang von Goethe](#), 1749–1832), εκπρόσωπο του γερμανικού κλασικισμού και ανυπέβλητο λογοτεχνικό πρότυπο του Χόφμανσταλ (Scheffer/Rinkenberger, 2005). Σ' αυτή την περίπτωση θα μπορούσε κανείς να εφαρμόσει τη θεωρία του Harold Bloom, στην οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω, για τις σχέσεις των νεότερων συγγραφέων προς τους προγενέστερους ως σχέσεις που καθορίζονται από το άγχος της επίδρασης. Ο Γκαίτε είχε στραφεί προς την ελληνική, κλασική αρχαιότητα, προκειμένου να αναδείξει τα αισθητικά (κάλλος, αρμονία) και ηθικά (ανθρωπισμός) ιδεώδη του γερμανικού κλασικισμού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τα παραπάνω αποτελεί η εμπνευσμένη από τον Ευριπίδη τραγωδία του *Η Ιφιγένεια στη χώρα των Ταύρων* (*Iphigenie auf Tauris*, 1786), έργο στο οποίο αναφέρεται στη σημείωσή του ο Χόφμανσταλ. Η ηρωίδα του Γκαίτε ενσαρκώνει όλες

τις αρετές του ανθρωπισμού: ευγένεια, καλοσύνη, ειλικρίνεια, αγάπη, αρμονία μεταξύ αισθήματος και λογικής. Χάρη σ' αυτές οδηγείται η τραγωδία σε αίσια λύση. Ο Χόφμανσταλ φαντάζεται λοιπόν εξ αρχής *ως ύφος κάτι εντελώς διαφορετικό από αυτό του Γκαίτε*, σε επιστολή του μάλιστα αναφέρει ότι σχεδίαζε «*με ηδονή σχεδόν την ατμόσφαιρα της 'Ηλέκτρας' ως αντιθετική προς την ανθρωπιστική ατμόσφαιρα της 'Ιφιγένειας'*» (Αντωνοπούλου, 1992, σ. 60). Η αναφορά αυτή αποκαλύπτει πράγματι τον ισχυρισμό δημιουργικής ταυτότητας του νεότερου συγγραφέα έναντι του προγενέστερου και την προσπάθειά του για πρωτοτυπία.

Ο Χόφμανσταλ προσλαμβάνει την αρχαιότητα διαφορετικά απ' ό,τι ο Γκαίτε. Την αποσυνδέει από τις αξίες του ανθρωπισμού και την αξιοποιεί προκειμένου να εκφράσει το αίσθημα και την αισθητική της δικής του εποχής, του μοντερνισμού των αρχών του αιώνα. Ο νεότερος συγγραφέας, με στόχο να ανακαλύψει μέσα από τις τραγικές φιγούρες το βάθος της ανθρώπινης ύπαρξης και τις ακραίες σκοτεινές πλευρές της, οδηγεί θεματικές όψεις της σοφοκλείας τραγωδίας στα άκρα, με αποτέλεσμα στο έργο του να κυριαρχεί το πάθος, η εμμονή, η αγριότητα, η εκδίκηση και ο θάνατος. Σημαντικό ρόλο για τη διαμόρφωση μιας τέτοιας θεώρησης έπαιξαν σπουδαίοι διανοητές του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως οι Νίτσε ([Friedrich Nietzsche](#), 1844–1900), Μπαχόφεν ([Johann Jakob Bachofen](#), 1815–1887) και Ρόντε ([Erwin Rohde](#), 1845–1898), το έργο των οποίων γνώριζε πολύ καλά ο Χόφμανσταλ. Οι τρεις αυτοί διανοητές στρέφουν το ενδιαφέρον τους από τη λαμπερή κλασική αρχαιότητα του 5<sup>ου</sup> αιώνα στη διερεύνηση των απαρχών. Ο Νίτσε αναζητεί τις διονυσιακές αρχές της τραγωδίας, ο Μπαχόφεν με υλικό τους μύθους και τα σύμβολα ανασυνθέτει την πρώτη πολιτισμική βαθμίδα της ανθρωπότητας και ο Ρόντε την αρχαϊκή θρησκευτικότητα. Παράλληλα, ωστόσο, έρχονται στο φως και στοιχεία για το υπόβαθρο της ανθρώπινης ύπαρξης, παρόντα όμως και καθοριστικά ως κρυφές δυνάμεις στο εσωτερικό του σύγχρονου ανθρώπου. Αυτός ο τρόπος πρόσληψης της αρχαιότητας γίνεται η γέφυρα σύνδεσης του αρχαίου κόσμου με τους σύγχρονους προβληματισμούς, και είναι ακριβώς αυτός που καθιστά την αρχαιότητα ελκυστική για τον Ούγκο φον Χόφμανσταλ (Αντωνοπούλου, 1992, σσ. 22-42).

Ο αυστριακός συγγραφέας παραλαμβάνει αρκετά στοιχεία από την αρχαία τραγωδία (π.χ. τον σκελετό της δράσης, τα πρόσωπα), *απαντά* όμως σε κάποια άλλα με αφαιρέσεις, προσθήκες και διαφορετικές νοηματοδοτήσεις. Από την πολυεπίπεδη σοφοκλεία τραγωδία, στην οποία ο κεντρικός στόχος (τιμωρία του Αιγίσθου και της Κλυταιμνήστρας για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα) προσλαμβάνει πολιτικές, ηθικές, θρησκευτικές και ψυχολογικές διαστάσεις, προκύπτει ένα σύγχρονο μονόπρακτο, το οποίο εστιάζει στη στάση και την ψυχολογία της ηρωίδας, προκειμένου να φωτιστούν προβληματισμοί για τη συγκρότηση του *εγώ* και την κατάκτηση της ταυτότητας. Η σύγχρονη Ηλέκτρα, σχεδιασμένη και με αναφορές στις πρώιμες μελέτες του [Σίγκμουτ Φρόυντ](#) (Sigmund Freud, 1856–1939) (*Μελέτες για την υστερία*, 1895 και *Ερμηνεία των ονείρων*, 1900) εμφανίζεται ως μια ηρωίδα με αρρωστημένη προσκόλληση στον πατέρα, η οποία την οδηγεί σε όλο και μεγαλύτερη αγριότητα εκδικητικών οραμάτων, που όμως η ίδια δεν μπορεί να τα κάνει πράξη – εδώ εντοπίζεται και η συγγενεία της με τον Άμλετ, για την οποία κάνει λόγο ο Χόφμανσταλ στη σημείωση που παραθέσαμε πιο πάνω. Η χοφμανσταλική Ηλέκτρα, εκκινώντας από ένα θετικό κίνητρο, την πίστη στον νεκρό πατέρα, απολυτοποιεί τη στάση της, και απομονώνεται από τον κόσμο, την πραγματικότητα και τους ανθρώπους. Στην προσπάθειά της να παραμείνει ο εαυτός της, μέσα από το δρόμο της απόλυτης αφοσίωσης και επιμονής, χάνει την ταυτότητά της και τελικά την ίδια της την ύπαρξη. Αυτή είναι εντέλει και η τραγωδία της σύγχρονης ηρωίδας. Η συγκριτική αντιπαράθεση των δύο έργων δείχνει ότι τα παραπάνω στοιχεία υπάρχουν εν σπέρματι στον Σοφοκλή, ο Χόφμανσταλ απομονώνει και αξιοποιεί τα στοιχεία που χρειάζεται για να εκφράσει τη δική του προβληματική (Αντωνοπούλου, 1992, σσ. 71-127). Η σοφοκλεία τραγωδία προσφέρει στην οπτική του Χόφμανσταλ ένα πλέγμα σημαντικών μοτίβων και θεμάτων ή 'ανοικτών ερωτημάτων', στα οποία ο σύγχρονος συγγραφέας απαντά με την παραγωγή του καινούργιου έργου.

Διαφορετικό είναι, τέλος, το νέο έργο συγκρινόμενο με τον Σοφοκλή (αλλά και με τον Γκαίτε) και από άποψη δομής και δραματικού ύφους. Η *Ηλέκτρα* του Χόφμανσταλ είναι ένα χαρακτηριστικό μονόπρακτο δράμα του μοντερνισμού: ο χορός –εκφραστής της αντικειμενικής θεώρησης και του μέτρου στην αρχαία τραγωδία– απουσιάζει, η δράση απλοποιείται, ο διάλογος ως μέσο επικοινωνίας σχεδόν αναιρείται, ενώ κυρίαρχο ρόλο παίζουν τα εξωγλωσσικά μέσα έκφρασης (σκηνικά, κίνηση, φωτισμός, κλπ.), τα οποία περιλαμβάνονται στις αναλυτικές σκηνικές οδηγίες του σύγχρονου έργου.

### 4.5.3 Το *Ελεγείο του Grüningen* (Ελύτης) και οι διακειμενικές του σχέσεις με την ποίηση του Νοβάλις

Ως παράδειγμα διακειμενικότητας θα αναλύσουμε το ποίημα του [Οδυσσέα Ελύτη](#) (1911–1996) *Ελεγείο του Grüningen*, από τη συλλογή *Τα Ελεγεία της Οζώπετρας* (1991). Πρόκειται για ένα αφιερωματικό ποίημα, με προμετωπίδα *Μνήμη Friedrich von Hardenberg*. Το παραθέτουμε ολόκληρο με υπογραμμισμένα τα διακειμενικά σημεία:

#### ΕΛΕΓΕΙΟ ΤΟΥ GRÜNINGEN

##### *Μνήμη Friedrich von Hardenberg*

*Δάση της Ρηνανίας πριν καιρό πολύ σταματημένα μέσα μου  
Και ξανά τώρα σαν από κέρας κυνηγετικό ερχόμενα  
Οικόσημα και δέντρα γενεαλογικά που δωδεκαετής άθελά μου  
ανακάλυπτα*

##### *Es war der erste einzige Traum Söfchen μου σένα εννοώ*

*Σαν να σε βλέπω ακόμη να περιδιαβάζεις κάτω απ' τις δεντροστοιχίες  
Ή και καμιά φορά στο φως με προσοχή να υψώνεις  
**Θραύσμα γαλαζωπό από πέτρωμα** που φαίνονται οι ραβδώσεις του  
οπότεν*

*Όλες ιριδωμένες οι ώρες του έτους αρχινούν με βόμβο  
Να στροβιλίζονται γύρω απ' το κεφάλι σου (Τα μάτια μου  
Ασταμάτητα προσηλωμένα στο φωτεινό σημείο του κέντρου)  
Έτσι που πάλι σήμερα να γίνεται και να 'ναι  
**Δεκαεννιά Μαρτίου του χίλια επτακόσια ενενήντα επτά***

*Τόλμημα πρώτο αυτό. Και δεύτερο: να σ' αποκαθλώσω από τους  
αριθμούς της νύχτας*

*9: έφιππος φτάνει εκείνος που θα κοιμίσει τον άγγελο στο  
στήθος σου*

*10: με χωνάκια λιλιά μυριάδες το αναρριχητικό κατακαλύπτει  
πόρτες και παράθυρα*

*11: βαρύς, πεσμένος ο ουρανός πιο κάτω κι απ' τις καπνοδόχους*

*12: γέρνει από το 'να μέρος το κρεβάτι σου*

*13: κάνει κύμα τρίτο η ειμαρμένη*

*14: και χωρίς εσένα, υποχθόνια η άνοιξη προωθεί τα καρποφόρα της*

*15: πως κυνηγιούνται τα νερά κάτω από τα χορτάρια!*

*16: άκου, άκου ομορφιά! Δες, δες ακόμα κάτι!*

*17: **μέσ' από της ψυχής σου τη σχισματιά ωραιότερος δείχνει τώρα  
ο τάφος***

*18: όπου να 'ναι φτάνει ο πιο μαύρος δυνατός αέρας των μαλλιών  
της Ίσιδας*

*19: **τόσο μεγάλος ο ουρανός και τόσο η γης μικρή για δύο ανθρώπους  
μόνον***

*Μικρά χρυσά πετούμενα μωράκια της αναπνοής σου ακόμη*

*Πάνε κι έρχονται πάνω στην πέτρα και τις νύχτες παίζουνε φεγγάρι*

*Αλλ' εκείνος που σαν γλύπτης ήχων μουσική από μακρινούς*

*αστερισμούς συνθέτει*

*Νύχτα-μέρα εργάζεται. Και τι ντο φαιά τι σολ ιώδη ανεβαίνουν*

*Στον αέρα. Που κι οι βράχοι πιο ιερείς τέτοιο κλάμα το ευλαβούνται*

Και τα δέντρα πιο πουλιά συλλαβές ομορφιάς ανερμήνευτης  
Ομολογούνε. **Ότι ο έρωτας δεν είναι αυτό που ξέρουμε μήτε αυτό  
που οι μάγοι διατείνονται**  
**Αλλά ζωή δεύτερη ατραυμάτιστη στον αιώνα**

Έαρ έλα. Συνένοχος αφού είσαι. Κοίτα:  
Τι βαθύ πράσινο τώρα τους ώμους της καλύπτει  
Και πως εκείνος την κοιτάζει! Πως, ύστερα που επάλεψε να βγει  
Μέσ' από τους ανθώνες ένα θάμβος μωβ **τους αναρπάξει λίγο**  
**ψηλότερα απ' το έδαφος**

**Καταμεσής Μαΐου αυτά θελήσανε οι θεοί**  
Κι άλλα που αγνοώ. Αλλ' αν ατυχής υπήρξε η φορά των πραγμάτων  
**Έκτοτε, μέγιστον ήταν το μάθημα. Επειδή**  
Αφότου δωδεκαετής μόλις σας εγνώρισα για μένα γίνατε

Δάση της Ρηνανίας ποταμοί των κοιλάδων άμαζες ιππείς αυλές  
με κρήνες κι αετώματα

Η καθημερινή πρώτη σελίδα του μετα-θανάτου. (13 κ.ε).

Ο τίτλος και η αφιέρωση στο ποίημα που εξετάζουμε αποτελούν *παρακειμενικά* στοιχεία, τα οποία, κατά τον Genette, ανήκουν στις διακειμενικές σχέσεις και λειτουργούν ως διάυλοι επικοινωνίας μεταξύ κειμένου και αναγνώστη. Η γερμανική λέξη στον τίτλο, κυρίως όμως η αφιέρωση του ποιήματος στον γερμανό ρομαντικό ποιητή Friedrich von Hardenberg, που είναι περισσότερο γνωστός με το όνομα Νοβάλις ([Novalis](#), 1772–1801), αποτελούν μια ξεκάθαρη παραπομπή, ένα νεύμα στον αναγνώστη να διαβάσει το ποίημα, ενεργοποιώντας τις γνώσεις του για τον Νοβάλις, ώστε να μπορέσει να κάνει τους απαραίτητους συσχετισμούς. Θα επιχειρήσουμε στην ανάλυσή μας να δείξουμε την ύφανση του ποιήματος, επισημαίνοντας τις διακειμενικές του συνδέσεις. Θα προσπαθήσουμε να δούμε το κείμενο σαν παλίμψηστο, ζύνοντας την επιφάνειά του, για να φανεί η βάση μιας άλλης ποιητικής, το *διπλό ποίημα* (Κρίστεβα).



**Εικόνα 4.5** Novalis (Friedrich von Hardenberg). (Πηγή: Φωτογραφία από το λήμμα Novalis της γερμανικής εκδοχής της Wikipedia. URL λήμματος: <https://de.wikipedia.org/wiki/Novalis>,  
©URL φωτογραφίας: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/96/Novalis2.jpg/800px-Novalis2.jpg>).

Μετά την παρουσίαση ενός ξεκάθαρα βόρειου τοπίου (*δάση της Ρηνανίας, κυνηγετικό κέρας, δέντρα, οικόσημα*) παρατηρούμε ότι το ποίημα συνεχίζεται με έναν γερμανόφωνο στίχο: ***Es war der erste einzige Traum***. Ο στίχος προέρχεται από τον ποιητικό κύκλο *Ύμνοι στη Νύχτα* (*Hymnen an die Nacht*, 1800), κορυφαίο έργο του Νοβάλις με διεθνή απήχηση. Ο στίχος αυτός είναι ένα *διακειμενο*, αποτελεί το σημείο τομής ανάμεσα στο ποίημα του Ελύτη και τον  *τρίτο ύμνο* της παραπάνω συλλογής του γερμανού ρομαντικού. Πρόκειται για ένα *παράθεμα*, την πιο ξεκάθαρη μορφή διακειμενικότητας, το οποίο τίθεται αυτούσια στη γλώσσα του πρωτοτύπου, τη γερμανική. Η κατά λέξη μετάφραση θα ήταν *Αυτό ήταν το ένα και μοναδικό όνειρο*. Ο αμέσως επόμενος στίχος, *Söfchen μου σένα εννοώ*, περιέχει ένα όνομα, γραμμένο επίσης στα γερμανικά, *Söfchen*, το οποίο είναι υποκοριστικό του ονόματος Sophie (Σοφία). Ο στίχος παραπέμπει στη βιογραφία του γερμανού ποιητή και στον έρωτά του για την πολύ νεαρή Sophie von Kühn (1782–1797), η οποία πεθαίνει στα 15 της χρόνια. Το γεγονός θα σφραγίσει τη ζωή, τη γενικότερη θεώρηση και το έργο του Νοβάλις. Ο ποιητής είχε γνωρίσει τη Σοφία στο Grüningen της Θουριγγίας. Κατανοούμε τώρα ότι ο τίτλος του ποιήματος, *Ελεγείο του Grüningen*, αναφέρεται στον τόπο συνάντησης του ποιητή με την αγαπημένη. Ο τίτλος αυτός παραπέμπει στον τίτλο της συνολικής συλλογής *Ελεγεία της Οζώπετρας*, που έχει κι αυτός την ίδια δομή ‘Ελεγεία + τοπικός προσδιορισμός’ (*Οζώπετρα*, ένα ακρωτήρι στην Αστυπάλεια), ο οποίος με τη σειρά του –τα διακειμενα δεν έχουν τέλος– παραπέμπει στις *Ελεγείες του Ντουίνο* (το Ντουίνο, ένας βράχος, ακρωτήρι στην Αδριατική) του Ράινερ Μαρία Ρίλκε ([Rainer Maria Rilke](#), 1875–1926), έργο με το οποίο επίσης συνυφαίνεται η συλλογή του Ελύτη (Antonopoulou, 2001, σσ. 305 κ.ε.).

Η φιγούρα της Σοφίας εισάγεται στην αρχή του ποιήματος να *περιδιαβάξει κάτω απ’ τις δεντροστοιχίες*, ή να υψώνει *θραύσμα γαλαζωπό από πέτρωμα*. Ο τελευταίος αυτός στίχος παραπέμπει στην παράλληλη ενασχόληση του Νοβάλις με τη γεωλογία, αλλά ενώνεται διακειμενικά και με στίχο της συλλογής *Μαρία Νεφέλη* (1978) του Ελύτη. Η Μαρία Νεφέλη λέει:

*αλήθεια*

*δεν έχω διαφορά μεγάλη από τη Sophie von Kühn·  
μ’ αρέσουνε κι εμένα τα πετρώματα*

*οι καρδιές μπερδεύουν τα λουλούδια* (σ. 67)

Το πρώτο αυτό μέρος του Ελεγείου τελειώνει με μια ημερομηνία: *Έτσι που πάλι σήμερα να γίνεται και να ‘ναι / Δεκαεννιά Μαρτίου του χίλια επτακόσια ενενήντα επτά*. Η ημερομηνία παραπέμπει στην ημερομηνία θανάτου της Σοφίας. Αλλά και οι άλλοι αριθμοί-ημερομηνίες στους στίχους που ακολουθούν, παρουσιάζουν μέρα με τη μέρα την πορεία της Σοφίας προς τον θάνατο, από τις εννέα έως τις δεκαεννέα Μαρτίου (Δήμου, 1992, σσ. 130 κ.ε.).

Έχει σημασία να θέσουμε το ερώτημα για τον ρόλο του παραθετικού διακειμένου, *Es war der erste einzige Traum*, στο προηγούμενο κείμενο του περιβάλλον, ώστε να κατανοήσουμε τη λειτουργία και την ενδεχόμενη ανασηματοδότησή του στο καινούριο. Στη φιλολογική έρευνα για τον Νοβάλις ο *Τρίτος ύμνος στη νύχτα*, από τον οποίο προέρχεται το παράθεμα, ονομάστηκε *πρωταρχικός ύμνος* (Urhymne), γιατί γράφτηκε πριν από τους υπόλοιπους πέντε και αποτέλεσε τη βάση του κύκλου. Στον ύμνο αυτό ο ποιητής παρουσιάζει ένα δυνατό βίωμα που έζησε κατά την επίσκεψή του στον τάφο της αγαπημένης του, δυο μήνες μετά τον θάνατό της, στις 13 Μαΐου 1797, σύμφωνα με προσωπική καταχώρηση στο ημερολόγιό του. Ακριβώς σ’ αυτή την ημερομηνία και σ’ αυτό το βίωμα αναφέρεται ο στίχος του ποιήματος του Ελύτη ***Καταμεσής Μαΐου αυτά θελήσανε οι θεοί***. Παραθέτουμε τον τρίτο ύμνο σε μετάφραση Κ. Κουτσουρέλη με υπογραμμισμένα τα διακειμενικά σημεία:

*Και ήταν τότε που έχνυα δάκρυα πικρά, που στον πόνο συντριμμένη η ελπίδα μου σπάρραζε, και μόνος στεκόμουνα εμπρός στον έρημο τύμβο, που έκρυβε σε τόπο στενό, σκοτεινό τη χαμένη μορφή της ζωής μου - μόνος, όπως άλλος ποτέ δεν εστάθηκε, απ’ ανείπωτο φόβο σπρωγμένος- αδύναμος, μόνο σκέψη πανάθλια πια. – Κι όπως τότε βοήθεια ζητούσα ολόγυρα, δίχως πίσω ή εμπρός να μπορώ να στραφώ, και στη φευγαλέα ζωή που τρεμόσβηνε μ’ απέραντο πόθο κρεμόμουν: - εκεί από τα κυανά βύθη του ορίζοντα, από το ύψος ευδαιμονίας μου σαν την καταιγίδα πρόβαλε το λυκόφως λυκαυγούς – να συντρίψει μεμιάς τους κρίκους της γέννησης - τα δεσμά του φωτός. Πήρε να σβήσει η επίγεια λαμπρότητα και μαζί της το πένθος μου- σ’ έναν νέο, ανεξιχνίαστο κόσμο κύλησε η μελαγχολία αργά - εσύ της Νύχτας ενθουσιασμέ, ύπνε ελαφρέ τ’ ουρανού, ήρθες πάνω από μένα -**αργά μετωρίστηκε ο τόπος**: πάνω του πλανήθηκε ελεύθερος ο, νεογέννητος νους μου. Σ’ ένα σύννεφο σκόνης σωριάστηκες **ο τύμβος – μέσ’ απ’ τον κουρνιαχτό αντίκρισα της Αγαπημένης τη δοξασμένη μορφή. Η αιωνιότητα αναπαύοταν στα μάτια***

της – πήρε τα χέρια της στα δικά μου, και τα δάκρυα γίναν δεσμός σπινθηροβόλος και άρρηκτος. Σαν θύελλα χρόνια χιλιάδες περάσαν και σβήσαν στα βάθη. Στην αγκαλιά της έκλαψα της νέας ζωής τα ευφρόσυνα δάκρυα. - **Ήταν εκείνο το πρώτο, το μόνο μου όνειρο - κι είναι από τότε που τρέφω εντός μου πίστη παντοτινή κι ακατάλυτη στις Νύχτας τον πλατύ ουρανό και το φως του, Εκείνη.** (Νοβάλις, 2011, σ. 39)

Στον τάφο της αγαπημένης –αυτό είναι το περιεχόμενο του τρίτου ύμνου– και σε κατάσταση απόλυτης μοναξιάς και εσωτερικής ερήμωσης το ποιητικό εγώ αισθάνεται ξαφνικά ζωντανή την παρουσία της νεκρής. Χώρος και χρόνος αναιρούνται, η αιωνιότητα γίνεται βίωμα παρόντος: *αργά μετεωρίστηκε ο τόπος [...] Σαν θύελλα χρόνια χιλιάδες περάσαν και σβήσαν στα βάθη.* Η αγαπημένη είναι εκεί: *Σ' ένα σύννεφο σκόνης σωριάστηκε ο τύμβος – μέσ' απ' τον κουρνιαχτό αντίκρισα της Αγαπημένης τη δοξασμένη μορφή. Η αιωνιότητα αναπαυόταν στα μάτια της – πήρε τα χέρια της στα δικά μου, και τα δάκρυα γίναν δεσμός σπινθηροβόλος και άρρηκτος.* Αυτό το μοναδικό βίωμα χαρίζει στον ποιητή την πεποίθηση ότι είναι μέτοχος δύο κόσμων, ενός πεπερασμένου κι ενός αιώνιου. Ο έρωτας είναι μέρος του αιώνιου, και δεν τελειώνει με τον γήινο θάνατο, ενώ κι ο ίδιος ο θάνατος δεν είναι παρά η πύλη που οδηγεί στο άπειρο. Ο άνθρωπος τέλος μπορεί να γευτεί το αιώνιο στη διάρκεια της γήινης ύπαρξής του μέσα από την εσωτερικότητά του, που είναι ελεύθερη από γήινους φραγμούς. Ακριβώς σ' αυτή την πεποίθηση αναφέρεται το διακειμένο, *Es war der erste einzige Traum* (Ήταν εκείνο το πρώτο, το μόνο μου όνειρο). Και καταλήγει ο γερμανός ποιητής: *κι είναι από τότε που τρέφω εντός μου πίστη παντοτινή κι ακατάλυτη στις Νύχτας τον πλατύ ουρανό και το φως του, Εκείνη.*

Το περιεχόμενο αυτό μεταπλάθεται στο ποίημα του Ελύτη με διακειμενικό υπαινιγμό στον νοβαλικό ύμνο ως εξής: **Έκτοτε, μέγιστον ήταν το μάθημα.** Ο έλληνας ποιητής συνοψίζει αυτό το μάθημα, επίσης με υπαινικτικές αναφορές στον Νοβάλις, στους στίχους: *Οτι ο έρωτας δεν είναι αυτό που ξέρουμε μήτε αυτό/ που οι μάγοι διατείνονται/Αλλά ζωή δεύτερη ατραυμάτιστη στον αιώνα.* Ο στίχος αυτός είναι η πεμπτοουσία της νοβαλικής θεώρησης για τον έρωτα, που εκφράζεται όμως στο ποίημα του Ελύτη –εκτός από τη διακειμενική σύνδεση με τον Νοβάλις– με επίσης «*διακειμενική παραπομπή στο εκκλησιαστικό 'αλλά ζωή ατελεύτητος'*» (Μπαμπινιώτης, 2000). Το θρησκευτικό κλίμα είχαν προετοιμάσει στο ποίημα του Ελύτη λέξεις όπως *ιερείς, ευλαβούνται, ομολογούν.* Η πίστη στην αθανασία και την αιωνιότητα του έρωτα ενδυναμώνεται στο ποίημα του Ελύτη μέσα από τις διακειμενικές σχέσεις, και ακούγεται σαν ομολογία πίστεως. Αυτό μας παραπέμπει πάλι στον Νοβάλις και στην έντονη και τολμηρή θρησκευτικότητά του. Στους τελευταίους ύμνους ο γερμανός ρομαντικός δημιουργεί μια αναλογία μεταξύ της *αγαπημένης* και του *Χριστού*. Ο Ιησούς παίζει για την ανθρωπότητα τον ρόλο που σε προσωπικό επίπεδο έπαιξε για τον ποιητή η αγαπημένη: μεσολαβητής ανάμεσα στους δύο κόσμους, ευαγγελιστής της αιωνιότητας. Γράφει σε μια σημείωσή του ο Νοβάλις: «*Για την Söfchen έχω θρησκεία, όχι έρωτα, γιατί ο απόλυτος έρωτας [...] που βασίζεται στην πίστη είναι θρησκεία*» (1969 II, σ. 395). Με την ευκαιρία να πούμε ότι το όνομα *Söfchen*, όπως το αναφέρει ο Ελύτης στο ποίημά του, δεν υπάρχει στους ύμνους, αλλά στα ημερολόγια και στις σημειώσεις του Νοβάλις, όπως στην παραπάνω. Ως διακειμενικούς υπαινιγμούς πρέπει να θεωρήσουμε, τέλος, τον ελυτικό στίχο *ένα θάμβος μωβ τους αναρπάξει λίγο/ ψηλότερα απ' το έδαφος*, που παραπέμπει στον νοβαλικό *αργά μετεωρίστηκε ο τόπος* (καλύτερα φαίνεται η διασύνδεση στην παλαιότερη μετάφραση των ύμνων από τον Γ. Ν. Πολίτη: *ο τόπος ανασηκώθηκε αγάλι – γάλι*, Novalis, 1986, σ. 16), αλλά και τους στίχους *Μέσ' από της ψυχής σου τη σχισματιά ωραιότερος δείχνει τώρα/ ο τάφος, καθώς και στον τόσο μεγάλος ο ουρανός και τόσο η γης μικρή για δύο ανθρώπους.*

Με το ποίημα αυτό ο Ελύτης αποτίνει φόρο τιμής στον Νοβάλις, έναν ποιητή που είχε ξεχωρίσει αρκετά νωρίς (Αντωνοπούλου, 1993, σσ. 479 κ.ε.), και ο οποίος φαίνεται πως έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ώριμης θεώρησής του αναφορικά με τα θέματα *θάνατος* και *αιωνιότητα*. Τα θέματα αυτά γίνονται κεντρικά στις τελευταίες συλλογές του Ελύτη, με τρόπο που απηχεί έντονα τις θέσεις του γερμανικού ρομαντισμού (Ιακώβ, 1993). Στην πορεία του Ελύτη, από το φως των πρώτων συλλογών του, με την κυρίαρχη *ηλιακή μεταφυσική* που ακύρωνε τον θάνατο, στην αποδοχή του θανάτου ως *αιώνιου κήπου* στο ώριμο έργο του, η συμβολή της ρομαντικής θεώρησης υπήρξε καθοριστική (Δήμου, 1992, σσ. 127 κ.ε.). Μέσω των διακειμενικών συνδέσεων (παρακείμενο, παράθεμα, υπαινιγμός) ο Ελύτης δεν αποδέχεται απλώς τις θέσεις του Νοβάλις, αλλά τις υμνεί συνθέτοντας «*ένα δοξαστικό του έρωτα*» (Μπαμπινιώτης, 2000), ως μέσο υπέρβασης του θανάτου και εγγυητή της αιωνιότητας.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

### Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αγγελάτος, Δ. (2011). *Η αλφαβήτα του νεοελληνιστή*. Αθήνα: Πατάκης.
- Αντωνοπούλου, Α. (1992). *Η «Ηλέκτρα» του Hugo von Hofmannsthal ως παραγωγική πρόσληψη της ομώνυμης τραγωδίας του Σοφοκλή*. Διδακτορική διατριβή, Αθήνα. Διαθέσιμη από τη βάση δεδομένων του Εθνικού Κέντρου υ Τεκμηρίωσης DOI: [10.12681/eadd/3339](https://doi.org/10.12681/eadd/3339)
- Αντωνοπούλου, Α. (1993). Ελύτης και Νοβάλις. Στο W. Benning (Επιμ.), *Τιμητικός τόμος για τον Klaus Betzen* (σσ. 479-498). Αθήνα: Παρουσία.
- Βελουδής, Γ. (1983). Σολωμός και Schiller. Στο του ιδίου, *Αναφορές. Έξη νεοελληνικές μελέτες* (σσ. 30-43). Αθήνα: Φιλιππότης.
- Βελουδής, Γ. (1989α). Πρόσληψη και Επίδραση. *Σύγκριση, 1*, 25-28.
- Βελουδής, Γ. (1989β). *Διονύσιος Σολωμός: Ρομαντική ποίηση και ποιητική: Οι γερμανικές πηγές*. Αθήνα: Γνώση.
- Bloom, H. (1989). *Η αγωνία της επίδρασης. Μια Θεωρία για την Ποίηση*. Μτφρ. Δ. Δημηρούλης. Αθήνα: Άγρα.
- Brunel, P., Pichois, C. & Rousseau, A.-M. (1998). *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία; Πρόλογος-μετάφραση - σημειώσεις Δ. Αγγελάτος*. Αθήνα: Πατάκης.
- Δήμου, Ν. (1992). Από το φως στο σκοτάδι – και πάλι στο φως. Στο του ιδίου, *Δοκίμια Ι. Οδυσσέας Ελύτης* (σσ. 125 – 141). Αθήνα: Νεφέλη.
- Ελύτης, Ο. (1978). *Μαρία Νεφέλη*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. (1991). *Τα Ελεγεία της Οξώπετρας*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Guyard, M. - F. (1988). *Η συγκριτική γραμματολογία*. Μτφρ. Ζ. Ι. Σιαφλέκης. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Ιακώβ, Δ. (1993). Οδυσσέα Ελύτη: Τα Ελεγεία της Οξώπετρας. Δοκιμαστική ανάγνωση δύο ποιημάτων. *Εντευκτήριο, 23/24* (Αφιέρωμα στον Οδυσσέα Ελύτη), 87-97.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2000). Ο ποιητής της γλώσσας. *Το Βήμα*, [online] 14 Σεπτεμβρίου. Διαθέσιμο από: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=122258> [ανακτήθηκε στις 5 Ιουλίου 2015].
- Μπαρτ, Ρ. (1988). Ο θάνατος του συγγραφέα. Στο Λ. Ρινόπουλος (Επιμ.), *Εικόνες - Μουσική – Κείμενο* (σσ. 137- 143). Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). Ποιητικός και μυθιστορηματικός λόγος (1934-35). Στο του ιδίου, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (σσ. 107-306). Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαχτίν, Μ. (1997). Προς μια μεθοδολογία των ανθρωπιστικών σπουδών. Στο Δ. Αγγελάτος, *Η 'φωνή' της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη* (σσ. 241 - 265). Μτφρ. Μ. Γνήσιου και Δ. Αγγελάτος. Λιβάνης: Αθήνα.
- Μπαχτίν, Μ. (2000). *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*. Μτφρ. Α. Δ. Ιωαννίδου. Αθήνα: Πόλις.
- Novalis. (1986). *Ύμνοι στη νύχτα και άλλα ποιήματα*. Μτφρ. Ν. Γ. Πολίτης. Αθήνα: Διάττων.
- Νοβάλις. (2011). *Ύμνοι στη νύχτα*. Μτφρ. Κ. Κουτσουρέλης. Αθήνα: Περισπωμένη.
- Τζιόβας, Δ. (2003). Λογοτεχνία και πρόσληψη. *Το Βήμα*, [online] 18 Μαΐου. Διαθέσιμο από: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=151294> [ανακτήθηκε στις 2 Ιουλίου 2015].
- Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε. (1981). *Η συγκριτική φιλολογία: Χώρος, σκοπός και μέθοδοι έρευνας*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1989). Επίδραση και Διακειμενικότητα στη συγκριτική έρευνα της λογοτεχνίας. *Σύγκριση, 1*, 15-20.

Σιαφλέκης, Ζ. Ι. (1988). *Συγκρητισμός και Ιστορία της Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

### **Ξενόγλωσση βιβλιογραφία**

- Antonopoulou, A. (2001). Odysseas Elytis. Στο Ε. Petropoulou (Επιμ.), *Geschichte der neugriechischen Literatur* (σσ. 291-314). Φρανκφούρτη/ Μάιν: Suhrkamp.
- Bachtin, M. M. (1979). *Die Ästhetik des Wortes*. Στο R. Grübel & S. Reese (Επιμ.), Φρανκφούρτη/ Μάιν: Suhrkamp.
- Ehrismann, O. (1974). Thesen zur Rezeptionsgeschichtsschreibung. Στο W. Müller-Seidel (Επιμ.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft* (σσ. 123-131). Μόναχο: Fink.
- Étiemble, R. (1963). *Comparaison n' est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Παρίσι: Gallimard.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Παρίσι: Éditions du Seuil.
- Grabovszki, E. (2011). *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Βιέννη, Κολωνία & Βαϊμάρη: Böhlau.
- Hofmannsthal, H. v. (1980). Reden und Aufsätze III (1925–1929). Aufzeichnungen. Στο H. v Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* (10 τόμοι). Schoeller, B. & R. Hirsch (Επιμ.). Φρανκφούρτη/Μάιν: Fischer.
- Kristeva, J. (1969). *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*. Παρίσι: Seuil.
- Novalis. (1960). *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. P. Kluckhohn & R. Samuel (Επιμ.) σε συνεργασία με τους Mähl, H.-J. & G. Schulz. Στουτγάρδη: Kohlhammer.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Παρίσι: Seuil.
- Süple, T. (1887). Goethes literarischer Einfluss auf Frankreich. *Goethe-Jahrbuch*, 8, 203-222.
- Jauß, H. – R. (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Φρανκφούρτη/Μάιν: Suhrkamp.
- Jauß, H. – R. (1973). Racines und Goethes Iphigenie Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. *Neue Hefte für Philosophie*, 4, 1-45.
- Jauß, H. – R. (1976). Goethes und Valerys Faust. Zur Hermeneutik von Frage und Antwort. *Comparative Literature*, 28, 201-232.
- Jauß, H. – R. (1979). Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation. Στο H. Sund & M. Timmermann (Επιμ.), *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz* (σσ. 387-397). Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Jauß, H. – R. (1980). Schlussbericht. Στο Z. Konstantinović (Επιμ.), *Literary Communication And Reception*. (σσ. 423-425). Innsbruck: Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Geisteswissenschaften.
- Jauß, H. – R. (1982). Rousseaus *Nouvelle Héloïse* und Goethes *Werther* im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus. Στο H.–R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (σσ. 585 – 653). Φρανκφούρτη/Μάιν: Suhrkamp.
- Scheffer, K. & Rinckenberger, N. (2005). *Goethe und Hofmannsthal. Facetten analogischer Dichtkunst oder Wo versteckt man die Tiefe*. Marburg: Tectum.
- Tieghem P. V. (1906). La notion de littérature comparée. *La Revue du Mois*, 1, 268-291.
- Wellek, R. (1963). The Crisis of Comparative Literature. Στο R. Wellek, *Concepts of Criticism* (σσ. 282-295). New Haven: Yale University Press.
- Zima, P., V. (2011). *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel: Francke.



## Παράρτημα

### Σημαντικοί όροι αυτού του κεφαλαίου

- επίδραση
- πρόσληψη
- παραγωγική πρόσληψη
- μεταφορά πολιτισμού
- διακειμενικότητα
- διακείμενο

### Ασκήσεις

- Αποδώστε τη διαφορά μεταξύ *επίδρασης* και *πρόσληψης*.
- Ποια είναι τα είδη της πρόσληψης;
- Τι είναι το *διακείμενο*;
- Σε ποια θεωρία βασίστηκε η Κρίστεβα για τη διατύπωση της θεωρίας της *διακειμενικότητας*;
- Με ποιους τύπους αποδίδει τις σχέσεις *διακειμενικότητας* ο Gérard Genette;
- Πως νοείται το παλίμψηστο ως μεταφορά για την παραγωγή κειμένων;

### Προτάσεις ανάγνωσης

- Bloom, H. (1989). *Η αγωνία της επίδρασης. Μια Θεωρία για την Ποίηση*. Μτφρ. Δ. Δημηρούλης. Αθήνα: Άγρα.
- Jauß, H. – R. (1995). *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*. Μτφρ. Μ. Πεγλιβάνος. Αθήνα: Εστία.
- Ελύτης, Ο. (1978). *Μαρία Νεφέλη*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Ελύτης, Ο. (1991). *Τα Ελεγεία της Οζώπετρας*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Μπαχτίν, Μ. (1980). *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής* (σσ. 107-306). Μτφρ. Γ. Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπαχτίν Μ. (2000). *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*. Μτφρ. Α. Ιωαννίδου. Επιμ. Β. Χατζηβασιλείου. Αθήνα: Πόλις.
- Νοβάλις. (2011). *Υμνοι στη νύχτα*. Μτφρ. Κ. Κουτσουρέλης. Αθήνα: Περισπωμένη.
- Τσατσούλης, Δ. (Επιμ.). (2008). *Από το αττικό δράμα στο σύγχρονο θέατρο. Μελέτες για την πρόσληψη και την διακειμενικότητα*. Αθήνα: Αιγόκερως.