

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<i>Πρόλογος</i>	<i>11</i>
1 Ξεκινώντας	13
2 Χαρακτήρας	73
3 Αφήγηση	120
4 Ερμηνεία	171
5 Αξία	248
<i>Ευρετήριο</i>	<i>291</i>

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όπως ο χορός με ξυλοπάπουτσα, έτσι και η τέχνη της ανάλυσης λογοτεχνικών έργων πνέει τα λοίσθια. Μια ολόκληρη παράδοση, εκείνη που ο Νίτσε ονόμαζε «αργή ανάγνωση», κινδυνεύει να χαθεί χωρίς να αφήσει ίχνη. Το βιβλίο αυτό, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στη λογοτεχνική μορφή και τεχνική, προσπαθεί να διαδραματίσει έναν μικρό ρόλο στη διάσωσή της. Έχει στόχο να λειτουργήσει κυρίως ως οδηγός για αρχάριους, αλλά ελπίζω ότι θα φανεί χρήσιμο και σε όσους ασχολούνται ήδη με τις λογοτεχνικές σπουδές ή σε όσους απλώς απολαμβάνουν να διαβάζουν στον ελεύθερο χρόνο τους ποιήματα, θεατρικά έργα και μυθιστορήματα. Προσπαθώ να φωτίσω ορισμένα θέματα όπως η αφήγηση, η πλοκή, ο χαρακτήρας, η λογοτεχνική γλώσσα, η φύση της μυθοπλασίας, τα προβλήματα της κριτικής ερμηνείας, ο ρόλος του αναγνώστη και το ζήτημα των αξιολογικών κρίσεων. Το βιβλίο διατυπώνει επίσης κάποιες σκέψεις για συγκεκριμένους συγγραφείς, καθώς και για λογοτεχνικά ρεύματα όπως ο κλασικισμός, ο ρομαντισμός, ο μοντερνισμός

και ο ρεαλισμός, για όσους ενδεχομένως αισθάνονται ότι τις χρειάζονται.

Είμαι, υποθέτω, περισσότερο γνωστός ως θεωρητικός της λογοτεχνίας και πολιτικός στοχαστής, και ορισμένοι αναγνώστες ίσως αναρωτηθούν τι απέγιναν αυτά τα ενδιαφέροντα στο παρόν βιβλίο. Η απάντηση είναι ότι δεν μπορεί κανείς να θέσει πολιτικά ή θεωρητικά ερωτήματα σχετικά με λογοτεχνικά κείμενα χωρίς έναν βαθμό ευαισθησίας απέναντι στη γλώσσα τους. Το μέλημά μου εν προκειμένω είναι να προσφέρω στους αναγνώστες και στους φοιτητές κάποια βασικά εργαλεία της τέχνης της κριτικής, χωρίς τα οποία θα δυσκολευτούν να προχωρήσουν σε άλλα ζητήματα. Ελπίζω να δείξω, στην πορεία, ότι η κριτική ανάλυση μπορεί να είναι διασκεδαστική, και με αυτόν τον τρόπο να βοηθήσω να καταρριφθεί ο μύθος ότι η ανάλυση είναι ο εχθρός της απόλαυσης.

1

ΞΕΚΙΝΩΝΤΑΣ

Φανταστείτε ότι ακούτε μια ομάδα φοιτητών γύρω από ένα τραπέζι σεμιναρίου, οι οποίοι συζητούν για το μυθιστόρημα *Ανεμοδαρμένα Ύψη* της Έμιλι Μπροντέ. Η συζήτηση θα μπορούσε να πηγαίνει κάπως έτσι:

Φοιτητής Α: Δυσκολεύομαι να καταλάβω τι το σπουδαίο έχει η σχέση της Κάθριν με τον Χίθκλιφ. Ένα ζευγάρι καβγατζήδων είναι μόνο.

Φοιτητής Β: Δεν είναι καν *σχέση*, έτσι δεν είναι; Είναι περισσότερο σαν μια μυστικιστική ένωση των εαυτών. Δεν μπορείς να μιλήσεις για κάτι τέτοιο με καθημερινή γλώσσα.

Φοιτητής Γ: Γιατί όχι; Ο Χίθκλιφ δεν είναι μυστικιστής, είναι ένα κτήνος. Ο τύπος δεν είναι κάποιο είδος βυρρονικού ήρωα, είναι αχρείος.

Φοιτητής Β: Εντάξει, ποιος όμως τον έκανε έτσι; Οι άνθρωποι στα *Ανεμοδαρμένα Ύψη*, φυσικά. Ήταν μια χαρά όταν ήταν παιδιά. Θεωρούν ότι δεν είναι αρκετά καλός για να

παντρευτεί την Κάθριν, κι έτσι αυτός μετατρέπεται σε τέρας. Τουλάχιστον δεν είναι κότα σαν τον Έντγκαρ Λίντον. *Φοιτητής Α*: Σίγουρα, ο Λίντον είναι λίγο άβουλος, αλλά φέρεται στην Κάθριν πολύ καλύτερα απ' ό,τι ο Χίθκλιφ.

Ποιο είναι το λάθος στην παραπάνω συζήτηση; Ορισμένες από τις παρατηρήσεις είναι αρκετά οξυδερκείς. Όλοι φαίνεται να έχουν διαβάσει το βιβλίο πέρα από τη σελίδα 5. Κανείς δεν μοιάζει να πιστεύει ότι ο Χίθκλιφ είναι μια μικρή πόλη στο Κάνσας. Το πρόβλημα είναι ότι, αν άκουγε αυτή τη συζήτηση κάποιος που δεν γνωρίζει τίποτα για τα *Ανεμοδαρμένα Ύψη*, δεν θα εντόπιζε το παραμικρό που να υποδηλώνει ότι πρόκειται για μυθιστόρημα. Ίσως ένας ακροατής να υπέθετε ότι κουτσομπολεύουν κάποιους μάλλον ιδιόρρυθμους φίλους τους. Ίσως η Κάθριν να είναι φοιτήτρια στη Σχολή Διοίκησης Επιχειρήσεων, ο Έντγκαρ Λίντον κοσμήτορας της Σχολής Καλών Τεχνών και ο Χίθκλιφ κάποιος ψυχοπαθής επιστάτης. Δεν υπάρχει καμία αναφορά στις τεχνικές με τις οποίες το μυθιστόρημα χτίζει τους χαρακτήρες του. Κανείς δεν αναρωτιέται για το ποια στάση τηρεί το ίδιο το βιβλίο απέναντι σε αυτά τα πρόσωπα. Είναι οι αξιολογικές κρίσεις που εκφέρονται σε αυτό πάντα σαφείς ή μήπως είναι διαφορούμενες; Τι γίνεται με την εικονοποιία, τους συμβολισμούς και την αφηγηματική δομή του μυθιστορήματος; Ενισχύουν αυτό που νιώθουμε για τους χαρακτήρες του ή το υπονομεύουν;

Φυσικά, καθώς η συζήτηση θα συνεχιζόταν, μπορεί να γινόταν πιο σαφές ότι οι φοιτητές συζητούσαν για ένα μυθιστόρημα. Κάποιες φορές, είναι δύσκολο να διακρίνουμε τη διαφορά ανάμεσα σε όσα λένε οι κριτικοί λογοτεχνίας για τα ποιήματα

και τα μυθιστορήματα, και τις συζητήσεις για την πραγματική ζωή. Βέβαια δεν είναι και τόσο τρομερό. Στις μέρες μας, ωστόσο, ίσως συμβαίνει υπερβολικά συχνά. Το πιο συνηθισμένο λάθος που κάνουν οι σπουδαστές λογοτεχνίας είναι να αναζητούν κατευθείαν αυτό που λέει το ποίημα ή το μυθιστόρημα, παραμερίζοντας τον τρόπο με τον οποίο το λέει. Αυτού του είδους η ανάγνωση σημαίνει ότι παραβλέπουμε τη «λογοτεχνικότητα» του έργου – το γεγονός ότι πρόκειται για ποίημα ή θεατρικό έργο ή μυθιστόρημα και όχι για κάποια έκθεση σχετικά με τη συχνότητα εμφάνισης διάβρωσης του εδάφους στη Νεμπράσκα. Τα λογοτεχνικά έργα είναι τόσο έργα ρητορικής όσο και δελτία αναφοράς. Απαιτούν ένα ιδιαίτερα προσεκτικό είδος ανάγνωσης, κατά το οποίο ο αναγνώστης δίνει σημασία στον τόνο, τη διάθεση, το είδος, τη σύνταξη, τη γραμματική, την υφή, τον ρυθμό, την αφηγηματική δομή, τη στίξη, την ασάφεια – στην πραγματικότητα, σε ό,τι εμπίπτει στον όρο «μορφή». Είναι αλήθεια ότι θα μπορούσε κανείς πάντα να διαβάσει μια έκθεση για τη διάβρωση του εδάφους στη Νεμπράσκα με αυτόν τον «λογοτεχνικό» τρόπο. Τούτο θα σήμαινε απλώς ότι θα έπρεπε να δώσει ιδιαίτερη προσοχή στη λειτουργία της γλώσσας της. Για ορισμένους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, αυτό θα ήταν αρκετό για να μετατρέψει την εν λόγω έκθεση σε λογοτεχνικό έργο, αν και πιθανώς όχι κάποιο αντάξιο του *Βασιλιά Ληρ*.

Όταν μιλάμε για «λογοτεχνικό» έργο, εννοούμε εν μέρει αυτό στο οποίο *ό,τι* λέγεται πρέπει να εξεταστεί και σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο λέγεται. Είναι το είδος της γραφής όπου το περιεχόμενο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη γλώσσα με την οποία παρουσιάζεται. Η γλώσσα είναι συστατικό στοιχείο της πραγματικότητας ή της εμπειρίας και όχι απλώς

το όχημά της. Ας δούμε, για παράδειγμα, μια πινακίδα που γράφει «Οδικά έργα: Θα υπάρχουν μεγάλες καθυστερήσεις στον περιφερειακό του Ραμσμπότομ για τα επόμενα 23 χρόνια». Εδώ, η γλώσσα είναι απλώς το μέσο για να εκφραστεί μια σκέψη που θα μπορούσε να εκφραστεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Αν οι αρμόδιοι ήταν τολμηροί, θα μπορούσαν ακόμη και να το διατυπώσουν σε στίχους. Αν δεν ήταν σίγουροι για πόσο καιρό ο περιφερειακός θα ήταν εκτός λειτουργίας, θα μπορούσαν πάντα να σχηματίσουν την ομοιοκαταληξία «Δρόμος κλειστός / ποιος ξέρει πότε πάλι ανοιχτός». Αντίθετα, το «Όζουν χειρότερα οι κρίνοι που σαπίζουν»* είναι πολύ πιο δύσκολο να παραφραστεί, τουλάχιστον χωρίς να καταστραφεί εντελώς η φράση. Και αυτό είναι ένα από τα πολλά πράγματα που εννοούμε όταν αποκαλούμε ένα τέτοιο κείμενο «ποίηση».

Όταν λέμε ότι πρέπει να εξετάσουμε τι γίνεται σε ένα λογοτεχνικό έργο από την άποψη του πώς γίνεται, δεν εννοούμε απαραίτητα ότι τα δύο αυτά πράγματα ταιριάζουν πάντα ακριβώς το ένα με το άλλο. Θα μπορούσατε, για παράδειγμα, να αφηγηθείτε τη ζωή ενός ποντικιού σε ελεύθερο στίχο σαν του Μίλτον. Ή να γράψετε για τη λαχτάρα σας να είστε ελεύθεροι ακολουθώντας ένα αυστηρό, περιοριστικό είδος μέτρου. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η μορφή θα ήταν ενδιαφέρουσα, σε αντίθεση με το περιεχόμενο. Στο μυθιστόρημά του *Η φάρμα των ζώων*, ο Τζορτζ Όργουελ δίνει στην πολύπλοκη ιστορία της Επανάστασης των Μπολσεβίκων τη μορφή ενός φαινομενικά απλού μύθου για ζώα της φάρμας. Σε τέτοιες περιπτώσεις,

* Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *25 σονέτα*, μτφρ. Διονύσης Καψάλης, Αθήνα, Άγρα, 2012. [Οι υποσημειώσεις είναι της μεταφράστριας, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.]

οι κριτικοί θα ήθελαν ίσως να μιλήσουν για μια ένταση μεταξύ μορφής και περιεχομένου. Ενδεχομένως να θεωρούν αυτή την ασυμφωνία μέρος του νοήματος του έργου.

Οι φοιτητές που μόλις ακούσαμε να διαφωνούν έχουν αντικρουόμενες απόψεις για τα *Ανεμοδαρμένα Ύψη*. Αυτό εγείρει μια ολόκληρη σειρά ερωτημάτων, τα οποία, αν θέλουμε να είμαστε ακριβείς, ανήκουν περισσότερο στο πεδίο της θεωρίας της λογοτεχνίας παρά σε αυτό της λογοτεχνικής κριτικής. Τι περιλαμβάνει η ερμηνεία ενός κειμένου; Υπάρχει σωστός και λανθασμένος τρόπος να το κάνουμε; Μπορούμε να αποδείξουμε ότι μια ερμηνεία είναι πιο έγκυρη από μια άλλη; Θα μπορούσε να υπάρχει μια αληθινή εξήγηση ενός μυθιστορήματος που κανείς δεν έχει ακόμη βρει ή που κανείς δεν θα βρει ποτέ; Είναι δυνατόν ο Φοιτητής Α και ο Φοιτητής Β να έχουν και οι δύο δίκιο για τον Χίθκλιφ, παρόλο που οι απόψεις τους γι' αυτόν έρχονται σε πλήρη αντίθεση η μία με την άλλη;

Ίσως οι άνθρωποι γύρω από το τραπέζι να έχουν καταπιαστεί με αυτά τα ερωτήματα, αλλά πολλοί σπουδαστές στις μέρες μας δεν το έχουν κάνει. Για αυτούς, η πράξη της ανάγνωσης είναι μια αρκετά αθώα πράξη. Δεν έχουν επίγνωση του πόσο μεγάλο ζήτημα είναι και μόνο το να πεις «Χίθκλιφ». Εξάλλου, κατά μία έννοια ο Χίθκλιφ δεν υπάρχει, οπότε φαίνεται παράξενο να μιλάμε γι' αυτόν σαν να υπάρχει. Είναι αλήθεια ότι ορισμένοι θεωρητικοί της λογοτεχνίας πιστεύουν πως οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες υπάρχουν. Ένας από αυτούς πιστεύει ότι το διαστημόπλοιο *Enterprise* έχει πράγματι ασπίδα θερμότητας. Ένας άλλος θεωρεί ότι ο Σέρλοκ Χολμς είναι ένα πλάσμα με σάρκα και οστά. Ένας άλλος πάλι υποστηρίζει ότι ο κύριος Πίκγουικ του Ντίκενς είναι πραγματικός και ότι ο υπηρέτης

του, ο Σαμ Γουέλερ,* μπορεί να τον δει, παρόλο που εμείς δεν μπορούμε. Αυτοί οι άνθρωποι δεν είναι κλινικά παράφρονες· είναι απλώς φιλόσοφοι.

Υπάρχει μια σύνδεση, την οποία οι φοιτητές παραβλέπουν στη συζήτησή τους που είδαμε στην αρχή, μεταξύ των δικών τους διαφωνιών και της δομής του ίδιου του μυθιστορήματος. Το μυθιστόρημα *Ανεμοδαρμένα Ύψη* αφηγείται την ιστορία του με τρόπο που περιλαμβάνει διάφορες οπτικές γωνίες. Δεν υπάρχει η φωνή κάποιου εξωτερικού αφηγητή ή ένας μόνο αξιόπιστος αφηγητής που να καθοδηγεί τις αντιδράσεις του αναγνώστη. Αντ' αυτού, έχουμε διάφορες αναφορές, κάποιες πιθανώς πιο αξιόπιστες από άλλες, η καθεμία κλεισμένη μέσα στην άλλη σαν κινέζικα κουτιά. Το βιβλίο συνυφαίνει τη μια μικροαφήγηση με την άλλη, χωρίς να μας λέει πώς να αντιμετωπίσουμε τους χαρακτήρες και τα γεγονότα που περιγράφει. Δεν βιάζεται να μας πει αν ο Χίθκλιφ είναι ήρωας ή δαίμονας, αν η Νέλι Ντιν είναι πανούργα ή ανόητη, αν η Κάθριν Έρνσο είναι τραγική ηρωίδα ή κακομαθημένο παλιόπαιδο. Αυτό δυσκολεύει τους αναγνώστες να καταλήξουν σε οριστικές κρίσεις σχετικά με την ιστορία, και η δυσκολία εντείνεται από τη μη γραμμική χρονολογική σειρά με την οποία εκτίθενται τα γεγονότα κατά την εξέλιξη της πλοκής.

Μπορούμε να αντιπαραβάλουμε αυτή τη «σύνθετη θέαση», όπως έχει ονομαστεί, με τα μυθιστορήματα της αδελφής τής Έμιλι, της Σάρλοτ. Η *Τζέιν Έιρ* της Σάρλοτ αφηγείται την ιστορία από μία μόνο οπτική γωνία, αυτήν της ίδιας της κεντρικής ηρωί-

* Χαρακτήρες από το πρώτο μυθιστόρημα του Τσαρλς Ντίκενς, *The Pickwick Papers* (1836-1837). (ΣτΕ)

δας, και ο αναγνώστης πρέπει να υποθέσει πως ό,τι λέει η Τζέιν ισχύει. Σε κανέναν χαρακτήρα του βιβλίου δεν επιτρέπεται να παραθέσει κάποια εκδοχή των όσων συμβαίνουν, η οποία θα αμφισβητούσε σοβαρά την εκδοχή της Τζέιν. Εμείς οι αναγνώστες μπορούμε να υπονιαστούμε ότι όσα έχει αναφέρει η κεντρική ηρωίδα δεν είναι πάντα απαλλαγμένα από μια δόση ιδιοτέλειας ή, ενίοτε, από μια υπονία κακίας. Αλλά το ίδιο το μυθιστόρημα δεν φαίνεται να αφήνει περιθώρια για μια τέτοια παραδοχή.

Στα *Ανεμοδαρμένα Ύψη*, αντίθετα, η μεροληπτική, προκατειλημμένη φύση των αφηγήσεων των χαρακτήρων είναι ενσωματωμένη στη δομή του βιβλίου. Το υπονιαζόμαστε από νωρίς, καθώς συνειδητοποιούμε ότι ο Λόκγουντ, ο βασικός αφηγητής του μυθιστορήματος, δεν είναι και ο εξυπνότερος άνθρωπος στην Ευρώπη. Υπάρχουν στιγμές κατά τις οποίες δεν έχει παρά ελάχιστη αντίληψη των γοθθικών γεγονότων που εκτυλίσσονται γύρω του. Η Νέλι Ντιν είναι μια προκατειλημμένη αφηγήτρια που έχει άχτι τον Χίθκλιφ και της οποίας την αφήγηση δεν μπορούμε να εμπιστευτούμε απόλυτα. Ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε την ιστορία από τον κόσμο της έπαυλης *Ανεμοδαρμένα Ύψη* έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο που τη βλέπουμε από το γειτονικό Θράσικρος Γκρέιντζ. Ωστόσο, υπάρχουν πλεονεκτήματα και στους δύο αυτούς τρόπους θέασης, ακόμη και όταν βρίσκονται σε αντιπαράθεση μεταξύ τους. Ο Χίθκλιφ ενδεχομένως να είναι ένας βάνανσος σαδιστής μα και ένας κακοποιημένος απόβλητος. Η Κάθριν ενδεχομένως να είναι τόσο ένα οξύθυμο παιδί όσο και μια ενήλικη γυναίκα που αναζητά την ολοκλήρωσή της. Το ίδιο το μυθιστόρημα δεν μας καλεί να επιλέξουμε. Αντίθετα, μας επιτρέπει να κρατήσουμε αυτές τις αντικρουόμενες εκδοχές της πραγματικότητας.

Γεγονός που δεν σημαίνει ότι πρέπει απαραίτητα να βρούμε κάποια λογική μέση οδό μεταξύ τους. Οι μέσες οδοί στην τραγωδία είναι ιδιαίτερα σπάνιες.

Είναι σημαντικό, λοιπόν, να μη συγχέουμε τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα, κάτι που φαινομενικά κινδυνεύουν να κάνουν οι φοιτητές που συζητούν καθισμένοι γύρω από το τραπέζι. Ο Πρόσπερο, ο ήρωας της *Τρικυμίας* του Σαίξπηρ, εμφανίζεται στο τέλος του έργου για να προειδοποιήσει το κοινό να μην υποπέσει σε αυτό το σφάλμα – αλλά το κάνει με τρόπο που υποδηλώνει ότι το να συγχέουμε την τέχνη με τον πραγματικό κόσμο μπορεί να μειώσει την επίδρασή της στον κόσμο αυτό:

Τώρα τα μάγια μου όλα σκορπιστήκαν
κι η δύναμή μου έχει θαμπώσει.
Τώρα, είναι αλήθεια, πρέπει εσείς,
ή εδωπέρα να με φυλακίσετε,
ή να με στείλετε στη Νάπολη. Όμως
μια κι έχω ξαναπάρει το δουκάτο μου
και τον προδότη συχώρεσα αδερφό μου,
μη με κρατάτε με τα ξόρκια σας
σ' αυτό το ερημονήσι· απ' τα δεσμά
με τ' αγαθά σας χέρια λευτερώστε με.*

Ουσιαστικά, ο Πρόσπερο ζητά από το κοινό να χειροκροτήσει. Αυτό εννοεί με τη φράση «με τ' αγαθά σας χέρια λευτερώστε με». Χειροκροτώντας, οι θεατές θα αναγνωρίσουν ότι αυτό που παρακολουθούν είναι ένα έργο μυθοπλασίας. Αν δεν το ανα-

* Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, *Τρικυμία*, μτφρ. Τάσος Ρούσσοσ, Αθήνα, Δωδώνη, 1993.

γνωρίσουν, είναι σαν να παραμένουν για πάντα παγιδευμένοι στη δραματική ψευδαίσθηση, τόσο οι ίδιοι όσο και τα πρόσωπα επί σκηνής. Οι ηθοποιοί δεν θα μπορούν να εγκαταλείψουν τη σκηνή, και το κοινό θα παραμείνει καθηλωμένο στην αίθουσα. Αυτός είναι ο λόγος που ο Πρόσπερο μιλά για τον κίνδυνο να μείνει φυλακισμένος στο μαγικό νησί του «με τα ξόρκια σας», εννοώντας την απροθυμία του κοινού να εγκαταλείψει τη φαντασίωση που μέχρι τώρα απολάμβανε. Αντιθέτως, πρέπει να χρησιμοποιήσουν τα χέρια τους για να χειροκροτήσουν και έτσι να τον απελευθερώσουν, σαν να είναι δεμένος σφιχτά στη φανταστική τους μυθοπλασία και ανίκανος να κινηθεί. Με τον τρόπο αυτό, οι θεατές ομολογούν ότι πρόκειται απλώς για ένα θεατρικό έργο – αλλά τούτη η ομολογία είναι απαραίτητη για να έχει το θέατρο πραγματική ισχύ. Αν δεν χειροκροτήσουν, αν δεν εγκαταλείψουν το θέατρο και δεν επιστρέψουν στον πραγματικό κόσμο, δεν θα μπορέσουν να αξιοποιήσουν ό,τι τους αποκάλυψε το έργο. Το ξόρκι πρέπει να σπάσει για να λειτουργήσει η μαγεία. Στην πραγματικότητα, εκείνη την εποχή υπήρχε η πεποίθηση ότι ένα μαγικό ξόρκι μπορούσε να διαλυθεί από έναν θόρυβο, πράγμα που προσθέτει ένα επίπεδο νοήματος στην έκκληση του Πρόσπερο προς το κοινό να χειροκροτήσει.

* * *

Για να μάθεις πώς να είσαι κριτικός λογοτεχνίας, θα πρέπει, μεταξύ άλλων, να μάθεις πώς να αξιοποιείς ορισμένες τεχνικές. Όπως πολλές άλλες τεχνικές –π.χ., οι καταδύσεις ή το να παίζεις τρομπόνι–, έτσι και οι εν λόγω τεχνικές μαθαίνονται ευκολότερα στην πράξη παρά στη θεωρία. Όλες τους σχετίζονται με μια μεγαλύτερη προσοχή στη γλώσσα από όση θα έδινε συνήθως

κανείς σε μια συνταγή ή σε μια λίστα για ψώνια. Σε αυτό το κεφάλαιο, λοιπόν, σκοπεύω να εστιάσω την προσοχή μου σε μερικές πρακτικές ασκήσεις λογοτεχνικής ανάλυσης, χρησιμοποιώντας ως παραδειγματικά κείμενα τους πρώτους στίχους ή τις πρώτες προτάσεις διάφορων γνωστών λογοτεχνικών έργων.

Κατ' αρχάς, δυο λόγια για την έναρξη των λογοτεχνικών έργων. Το τέλος στην τέχνη είναι απόλυτο, με την έννοια πως, όταν μια φιγούρα όπως ο Πρόσπερο εξαφανίζεται, εξαφανίζεται για πάντα. Δεν μπορούμε να αναρωτηθούμε αν πράγματι επέστρεψε ποτέ στο δουκάτο του, αφού δεν επιβιώνει έπειτα από την τελευταία ατάκα του έργου. Υπό μία έννοια, η αρχή ενός λογοτεχνικού έργου είναι επίσης απόλυτη. Αυτό σαφώς και δεν ισχύει απόλυτα. Σχεδόν όλα τα λογοτεχνικά έργα ξεκινούν με τη χρήση λέξεων που έχουν χρησιμοποιηθεί αμέτρητες φορές στο παρελθόν, αν και όχι απαραίτητα με αυτόν τον συγκεκριμένο συνδυασμό. Μπορούμε να αντιληφθούμε το νόημα των εν λόγω εναρκτήριων προτάσεων μόνο επειδή τις συναντάμε σε ένα πλαίσιο πολιτισμικής αναφοράς που μας το επιτρέπει. Τις προσεγγίζουμε επίσης με κάποια ήδη διαμορφωμένη αντίληψη για το τι είναι λογοτεχνικό έργο, τι σημαίνει αρχή κ.ο.κ. Υπό αυτή την έννοια, καμιά λογοτεχνική αρχή δεν είναι ποτέ στ' αλήθεια απόλυτη. Κάθε ανάγνωση εμπεριέχει έναν σημαντικό βαθμό σκηνοθεσίας. Πολλά είναι αυτά που πρέπει να προϋπάρχουν απλώς και μόνο για να γίνει κατανοητό ένα κείμενο. Ένα από αυτά είναι τα προηγούμενα λογοτεχνικά έργα. Κάθε λογοτεχνικό έργο παραπέμπει, έστω και ασυνείδητα, σε άλλα έργα. Ωστόσο, η έναρξη ενός ποιήματος ή ενός μυθιστορηματος φαίνεται επίσης να ξεπηδάει μέσα από ένα είδος σιωπής, αφού εγκαινιάζει έναν μυθοπλαστικό κόσμο που δεν υπήρχε

προηγούμενος. Ίσως είναι ό,τι πιο κοντινό έχουμε στην πράξη της θεϊκής Δημιουργίας, όπως πίστευαν ορισμένοι ρομαντικοί καλλιτέχνες. Η διαφορά είναι ότι δεν μπορούμε να απαλλαγούμε από την Πλάση, ενώ μπορούμε πάντα να πετάξουμε στα σκουπίδια το αντίτυπό μας του βιβλίου της Κάθριν Κούκσον.*

Ας ξεκινήσουμε με τις εναρκτήριες προτάσεις ενός από τα πιο διάσημα μυθιστορήματα του 20ού αιώνα, του *Ταξίδι στην Ινδία* του Ε.Μ. Φόρστερ:

Αν εξαιρέσουμε τις Σπηλιές του Μαραμπάρ –που κι αυτές είναι κάπου είκοσι μίλια μακριά– η πόλη της Τσάντραπορ δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό. Ο Γάγγης την περιζώνει μάλλον με τα νερά του, παρά την λούζει, κι αυτή απλώνεται για δύο μίλια κατά μήκος της όχθης και μόλις που ξεχωρίζει από τα σκουπίδια που τόσο ανεμπόδιστα αφήνει το ποτάμι. Δεν υπάρχουν σκαλοπάτια λουτρού στην όχθη του ποταμού, γιατί τυχαίνει ο Γάγγης να μην είναι ιερός εδώ· στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει καν όχθη, και παζάρια εμποδίζουν το απέραντο και μεταβαλλόμενο θέαμα του νερού. Οι δρόμοι είναι άθλιοι, οι ναοί άχρηστοι, και παρόλο που υπάρχουν μερικά όμορφα σπίτια, είναι κρυμμένα μακριά, σε κήπους ή σε αλέες, που η βρωμιά τους αποθαρρύνει τους πάντες εκτός από τον καλεσμένο επισκέπτη... †

* Catherine Ann Cookson (1906-1998), δημοφιλής Βρετανή συγγραφέας. (ΣτΕ)

† Ε.Μ. Forster, *Ταξίδι στην Ινδία*, μτφρ. Λίτσα Σιούτη-Γεωργίου, Αθήνα, Πλέθρον, 2003.

Όπως συμβαίνει με την έναρξη πολλών μυθιστορημάτων, δίνεται η αίσθηση ενός ντεκόρ, καθώς ο συγγραφέας ξεροβήχει και στήνει επισήμως το σκηνικό. Ένας συγγραφέας τείνει να έχει την καλύτερη δυνατή συμπεριφορά στην αρχή του πρώτου κεφαλαίου, θέλει να εντυπωσιάσει, λαχταρά να κεντρίσει την προσοχή του απρόβλεπτου αναγνώστη και ενίοτε επιχειρεί να επιστρατεύσει όλες του τις δυνάμεις. Ακόμα κι έτσι, πρέπει να προσέχει να μην το παρακάνει, ειδικά αν πρόκειται για έναν πολιτισμένο Άγγλο της μεσαίας τάξης σαν τον E.M. Φόρστερ, που εκτιμά την επιφυλακτικότητα και τους υπαινιγμούς. Ίσως αυτός να είναι ένας λόγος για τον οποίο το απόσπασμα ανοίγει με έναν άχρηστο προσδιορισμό («Αν εξαιρέσουμε τις Σπηλιές του Μαραμπάρ») και όχι με εκκωφαντικές λεκτικές σάλπιγγες. Προσεγγίζει το θέμα του πλαγίως, αντί να το αντιμετωπίσει μετωπικά. «Η πόλη της Τσάντραπορ δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό, αν εξαιρέσουμε τις Σπηλιές του Μαραμπάρ, που κι αυτές είναι κάπου είκοσι μίλια μακριά»: θα ήταν υπερβολικά άχαρο. Θα διατάρασσε την ισορροπία της σύνταξης, η οποία είναι κομψή με έναν καθόλου επιδεικτικό τρόπο. Η πρόταση έχει διατυπωθεί και συνταχθεί με επιδεξιότητα, χωρίς ωστόσο να τρίβει στα μούτρα του αναγνώστη αυτό το γεγονός. Δεν υπάρχει καμία υπόνοια «ωραίας γραφής» ή πρόζας με υπερβολικά περίτεχνα στολίδια. Το βλέμμα του συγγραφέα μένει πολύ κοντά στο αντικείμενό του για να επιτρέψει τέτοιου είδους αυταρέσκεια.

Οι δύο πρώτες φράσεις του μυθιστορήματος κρατούν σε απόσταση το υποκείμενο της πρότασης («η πόλη της Τσάντραπορ») δύο φορές, έτσι που δημιουργείται μια αίσθηση προσδοκίας στον αναγνώστη μέχρι να φτάσει τελικά σε αυτή

τη φράση. Οι προσδοκίες του, ωστόσο, διεγείρονται μόνο και μόνο για να ξεφουσκώσουν, αφού μαθαίνουμε ότι η πόλη δεν έχει τίποτα το αξιοσημείωτο. Πιο συγκεκριμένα, μαθαίνουμε, με κάπως περίεργο τρόπο, ότι η πόλη δεν έχει τίποτε αξιοσημείωτο εκτός από τις Σπηλιές, αλλά οι Σπηλιές δεν βρίσκονται στην πόλη. Μαθαίνουμε επίσης ότι δεν υπάρχουν σκαλοπάτια λουτρού στην όχθη του ποταμού, αλλά δεν υπάρχει ούτε όχθη του ποταμού.

Οι τέσσερις φράσεις της πρώτης πρότασης διαθέτουν αρμονία ως προς τον ρυθμό και την ισορροπία τους. Μάλιστα, θα μπορούσαν να διαβαστούν ως τρίμετρα, ή στίχοι με τρεις τόνους η καθεμία:

Αν εξαιρέσουμε τις Σπηλιές του Μαραμπάρ
που κι αυτές είναι κάπου είκοσι μίλια μακριά
η πόλη της Τσάντραπορ
δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό*

Την ίδια λεπτή ισορροπία εντοπίζουμε και στη φράση «Ο Γάγγης την περιζώνει μάλλον [με τα νερά του], παρά την λούζει», η οποία είναι ίσως πιο επιτηδευμένη απ' όσο χρειάζεται. Πρόκειται για συγγραφέα με έντονα διεισδυτική ματιά, αλλά και με ψυχρή αποστασιοποίηση. Ακολουθώντας την αγγλική παράδοση, αρνείται να δείξει την παραμικρή έξαψη ή ενθουσιασμό

* Στο πρωτότυπο:

«**Except** for the **Marabar Caves**
And **they** are **twenty** miles **off**
The **city** of **Chandrapore**
Presents **nothing** **extraordinary**».

(η πόλη «δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό»). Η λέξη «παρουσιάζει» είναι σημαντική. Κάνει την Τσάντραπορ να μοιάζει με μια παράσταση που στήνεται για χάρη του θεατή, παρά σαν ένα μέρος στο οποίο ζεις. «Δεν παρουσιάζει τίποτε το εξαιρετικό» σε ποιον; Η απάντηση είναι, σίγουρα, στον τουρίστα. Το ύφος του αποσπάσματος –απογοητευμένο, ελαφρώς υπεροπτικό, κάπως ελιτίστικο– είναι αυτό ενός μάλλον σνομπ τουριστικού οδηγού. Φτάνει σχεδόν οριακά στο σημείο να υπονοήσει ότι η πόλη είναι κυριολεκτικά ένας σωρός από σκουπίδια.

Η σημασία του ύφους ως ένδειξη νοοτροπίας γίνεται εμφανής στο ίδιο το μυθιστόρημα. Η κυρία Μουρ, μια Αγγλίδα που μόλις έχει φτάσει στην αποικιοκρατούμενη Ινδία και δεν γνωρίζει τις βρετανικές πολιτισμικές συνήθειες εκεί, εξιστορεί στον γιο της Ρόνι, υπέρμαχο της αυτοκρατορίας, τη συνάντησή της με έναν νεαρό Ινδό γιατρό σε έναν ναό. Ο Ρόνι δεν αντιλαμβάνεται αρχικά ότι μιλάει για κάποιον «ιθαγενή» και, όταν το καταλαβαίνει, γίνεται αμέσως ευέξαπτος και καχύποπτος. «Γιατί δεν είχε υποδείξει με τον τόνο της φωνής της ότι μιλούσε για Ινδό;» σκέφτεται από μέσα του.

Όσον αφορά το ύφος στο εν λόγω απόσπασμα, μπορούμε να σημειώσουμε μεταξύ άλλων την τριπλή παρήχηση στη φράση «**happens not to be holy here**» («τυχαίνει [...] να μην είναι ιερός εδώ»), η οποία γλιστράει κάπως υπερβολικά εύκολα στη γλώσσα. Πρόκειται για ειρωνική αναφορά στις ινδουιστικές πεποιθήσεις εκ μέρους ενός σκεπτικιστή, εκλεπτυσμένου ξένου. Η παρήχηση υποδηλώνει μια «εξυπνάδα», μια διακριτική απόλαυση των λεκτικών τεχνημάτων, η οποία δημιουργεί απόσταση ανάμεσα στον αφηγητή και την εξαθλιωμένη πόλη. Το ίδιο ισχύει και για τη φράση «Οι δρόμοι είναι άθλιοι, οι ναοί

άχρηστοι, και παρόλο που υπάρχουν μερικά όμορφα σπίτια [...]». Η σύνταξη εδώ είναι κάπως υπερβολικά επιτηδευμένη, προφανέστατα με στόχο ένα «λογοτεχνικό» αποτέλεσμα.

Μέχρι στιγμής, το απόσπασμα έχει καταφέρει να κρατήσει αυτή την άθλια ινδική πόλη σε απόσταση αναπνοής χωρίς να προδίδει κάποια υπερβολικά προσβλητική ανωτερότητα, όμως η λέξη «άχρηστοι», που χρησιμοποιείται για την περιγραφή των ναών, σχεδόν σκόπιμα προδίδει το παιχνίδι. Αν και η σύνταξη την κρύβει διακριτικά σε μια ελλειπτική πρόταση, χτυπάει τον αναγνώστη σαν ελαφρύ χαστούκι στο πρόσωπο. Ο όρος προεξοφλεί ότι οι ναοί υπάρχουν όχι για να ασκούν οι ντόπιοι τα θρησκευτικά τους καθήκοντα, αλλά για να ευφραίνεται ο παρατηρητής. Είναι άχρηστοι με την έννοια ότι δεν προσφέρουν τίποτα σε έναν τουρίστα με καλλιτεχνικές ανησυχίες. Το επίθετο αυτό κάνει τους ναούς να θυμίζουν σκασμένα λάστιχα ή χαλασμένα ραδιόφωνα. Στην πραγματικότητα, το κάνει με τρόπο τόσο υπολογισμένο, που αναρωτιέται κανείς, υπερβολικά μεγαλόκαρδα ίσως, αν πρόκειται για ειρωνεία. Μήπως αυτός εδώ ο αφηγητής παρωδεί τη δική του αλαζονική στάση;

Είναι αρκετά σαφές ότι ο αφηγητής, ο οποίος δεν ταυτίζεται απαραίτητως με το ιστορικό πρόσωπο που ονομάζεται Ε.Μ. Φόρστερ, διαθέτει κάποιες εις βάθος γνώσεις σχετικά με την Ινδία. Δεν έχει μόλις αποβιβαστεί από το πλοίο. Γνωρίζει, για παράδειγμα, ότι ο Γάγγης σε άλλα σημεία είναι ιερός και σε άλλα όχι. Ίσως συγκρίνει εμμέσως την Τσάντραπορ με άλλες πόλεις της ινδικής υποηπείρου. Το απόσπασμα αποπνέει μια ελαφριά κούραση, λες και ο αφηγητής έχει δει τόσο πολλά σε αυτή τη χώρα, που δεν εντυπωσιάζεται εύκολα. Ίσως η παράγραφος να έχει στόχο να διαλύσει τη ρομαντική άποψη για την

Ινδία ως τόπο εξωτικό και αινιγματικό. Ο τίτλος του βιβλίου, *Ταξίδι στην Ινδία*, μπορεί να δημιουργεί τέτοιες προσδοκίες στον δυτικό αναγνώστη, τις οποίες το μυθιστόρημα στη συνέχεια σκανταλιάρικα υπονομεύει, ήδη από την αρχή του. Ίσως αυτές οι αράδες να χαίρονται διακριτικά με την επίδραση που ασκούν στο είδος του αναγνώστη εκείνου που θα ανέμενε κάτι λίγο πιο μυστηριώδες από βρομιά και σκουπίδια.

Μιας και κάνουμε λόγο για βρομιά, γιατί οι βρόμικες αλέες που οδηγούν στα πιο όμορφα σπίτια αποτρέπουν τους πάντες εκτός από τους καλεσμένους; Πιθανώς επειδή ένας καλεσμένος επισκέπτης, σε αντίθεση με έναν απλό τουρίστα, δεν έχει την επιλογή να τις αποφύγει. Εδώ υπάρχει μια υποψία αστείου: οι πλέον προνομιούχοι άνθρωποι, εκείνοι που έχουν την τύχη να τους προσκαλούν στα ωραία σπίτια, είναι αυτοί που υποχρεώνονται να περάσουν μέσα από τη λάσπη. Ο ισχυρισμός ότι οι εν λόγω καλεσμένοι δεν πτοούνται από τα σκουπίδια τούς κάνει να δείχνουν αξιέπαινα τολμηροί, η αλήθεια όμως είναι ότι η στοιχειώδης ευγένεια, και ίσως η προοπτική ενός καλού δείπνου, δεν τους αφήνει άλλη επιλογή.

Αν ο αφηγητής είναι αποστασιοποιημένος επειδή έχει δει πάρα πολλά, όπως θα μπορούσε να υποδηλώνει το ύφος του αποσπάσματος, τότε εν προκειμένω συνυπάρχουν με ενδιαφέροντα τρόπο δύο αντίθετα συναισθήματα – η εκ των έσω γνώση και μια μάλλον αλαζονική αποστασιοποίηση. Ίσως ο αφηγητής να θεωρεί ότι η γενικότερη εμπειρία του από την Ινδία δικαιολογεί την προκατειλημμένη άποψή του για την πόλη, όπως δεν θα συνέβαινε στην περίπτωση κάποιου που είχε πιο πρόσφατα φτάσει από την Αγγλία. Η απόστασή του από την Τσάντραπορ σηματοδοτείται από το γεγονός ότι η πόλη παρου-

σιάζεται σε πανοραμική θέα παρά σε κοντινό πλάνο. Σημειώνουμε επίσης ότι αυτό που τραβά το βλέμμα του αφηγητή είναι τα κτίρια και όχι οι κάτοικοί της.

Το συγκεκριμένο απόσπασμα, από ένα μυθιστόρημα που κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1924, όταν η Ινδία βρισκόταν ακόμη υπό βρετανική κυριαρχία, είναι πιθανό να φαίνεται σήμερα ενοχλητικά υπεροπτικό σε πολλούς αναγνώστες. Ίσως λοιπόν να νιώσουν έκπληξη μαθαίνοντας ότι ο Φόρστερ ήταν σφοδρός επικριτής της αποικιοκρατίας. Μάλιστα, ήταν από τους πιο φημισμένους φιλελεύθερους στοχαστές της εποχής του, σε μια περίοδο κατά την οποία οι φιλελεύθερες απόψεις δεν ήταν τόσο διαδεδομένες όσο στις μέρες μας. Το μυθιστόρημα στο σύνολό του είναι διφορούμενο ως προς τη στάση του απέναντι στην αυτοκρατορική κυριαρχία, αλλά υπάρχουν πολλά στοιχεία σε αυτό που μπορεί να κάνουν τους λάτρεις της αυτοκρατορίας να αισθανθούν σαφώς άβολα. Ο ίδιος ο Φόρστερ εργάστηκε επί τρία χρόνια για τον Ερυθρό Σταυρό στο αιγυπτιακό λιμάνι της Αλεξάνδρειας, και εκεί σύναψε ερωτική σχέση με έναν φτωχό ελεγκτή τρένου, ο οποίος αργότερα φυλακίστηκε άδικα από το βρετανικό αποικιακό καθεστώς. Ο Φόρστερ κατήγγειλε τη βρετανική εξουσία στην Αίγυπτο, απεχθανόταν τον Ουίνστον Τσόρτσιλ, αποστρεφόταν κάθε μορφή εθνικισμού και ήταν υπέρμαχος του ισλαμικού κόσμου. Όλα αυτά υποδηλώνουν ότι η σχέση ανάμεσα σε έναν συγγραφέα και το έργο του είναι πιο περίπλοκη από ό,τι φανταζόμαστε. Θα εξετάσουμε το εν λόγω ζήτημα παρακάτω. Ο αφηγητής σε αυτές τις αράδες μπορεί να εκφράζει τις απόψεις του Φόρστερ εξ ολοκλήρου ή εν μέρει ή και καθόλου. Ουσιαστικά, δεν μπορούμε να το ξέρουμε. Ούτε και έχει τόση σημασία.