

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΟΥ ΜΑΥΡΟΥ ΠΕΙΡΑΤΗ	19
Οιδίπους εναντίον Ρίνγκο	21
Πρόβλημα εναντίον παρηγοριάς	23
Τα τεχνάσματα της παρηγοριάς	24
Επανάσταση εναντίον μεταρρύθμισης	27
Παιδεία και/ή υποκουλτούρα	28
Η παρηκμασμένη αφηγηματική	30
Η ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΗ: ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ	
ΓΙΑ ΜΙΑ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΓΝΩΡΙΜΙΑΣ	35
Πραγματικός και τεχνητός αναγνωρισμός	35
Ο Σιδηρουργός της Μονής	37
Οι δυο χαζοί του χωριού	40
Ο τρόπος του ψευδούς αγνώστου	42
ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΣΥΗ: Ο ΣΟΣΙΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΠΑΡΗΓΟΡΙΑ	45
Εισαγωγή	45
Je suis socialiste	50
Από δανδής σοσιαλιστής	55
Η δομή της παρηγοριάς	73
«ΟΙ ΜΑΚΑΡΙΟΙ ΠΑΥΛΟΙ» ΚΑΙ Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ	
ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ	93
Το ιστορικό και το «λαϊκό» μυθιστόρημα	94

Τόποι του λαϊκού μυθιστορήματος	102
Ιδεολογία του υπερανθρώπου και της μυστικής εταιρείας	111

Η ΑΝΟΔΟΣ ΚΑΙ Η ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΥΠΕΡΑΝΘΡΩΠΟΥ	117
Βάθεκ	117
Μοντεχρίστος	120
Ροκαμβόλ	123
Ρισελιέ	126
Μπραζελόν	128
Αρσέν Λουπέν	132
Ταρζάν	140

ΠΙΤΙΓΚΡΙΛΙ: Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΟΥ ΕΚΑΝΕ ΤΗ ΜΑΜΑ

ΝΑ ΚΟΚΚΙΝΙΖΕΙ	145
Θηλαστικά δεκαοκτώ καρατίων	150
Ο Όσκαρ Σο στη Ρουριτανία	156
Ένας αναρχο-συντηρητικός	159
Το αξίωμα της «double face»	167
Το παιχνίδι του αξιώματος και η τέχνη του παράδοξου ..	174
Επιτύμβια στήλη για τον Πιτιγκρίλι	182

ΟΙ ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΤΟΥ ΦΛΕΜΙΝΓΚ	185
1. Η αντίθεση χαρακτήρων και αξιών	189
2. Οι όροι του παιχνιδιού και η πλοκή ως «παρτίδα»	204
3. Μια μανιχαϊστική ιδεολογία	216
4. Οι φιλολογικές τεχνικές	220
5. Λογοτεχνία σαν κολάζ	230

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το βιβλίο αυτό περιλαμβάνει μια συλλογή κειμένων που γράφτηκαν σε ποικίλες περιστάσεις και διαπνέονται από μια έμμονη ιδέα, που δεν είναι δική μου αλλά του Γκράμσι. Για ένα βιβλίο που ασχολείται με τη μηχανική της αφήγησης, ή μάλλον με το αποκαλούμενο «λαϊκό» μυθιστόρημα, πιθανότατα πρόκειται για την ιδανική λύση: πράγματι, στο λαϊκό μυθιστόρημα η ίδια η δομή αντανακλά τα κύρια χαρακτηριστικά του αντικειμένου της – εφόσον βέβαια ισχύει ότι στα προϊόντα των μαζικών επικοινωνιών έχουμε την επεξεργασία «χώρων» ήδη γνωστών στο κοινό, που παίρνουν τη μορφή της επανάληψης. Αυτές τις έννοιες τις έχω αναπτύξει σε πολλά σημεία του βιβλίου μου *Κήνσορες και Θεράποντες* (Bompiani, 1964 – σε επανέκδοση στην ίδια συλλογή).

Η έμμονη ιδέα, που δικαιολογεί και τον τίτλο, είναι η εξής: «Νομίζω ότι μπορούμε να ισχυριστούμε πως μεγάλο μέρος του αποκαλούμενου νιτσεϊκού “υπερανθρωπισμού” δεν έχει ως πηγή και θεωρητικό πρότυπο τον Ζαρατούστρα, αλλά τον *Κόμητα Μοντεχρίστο* του Δουμά» (Α. Γκράμσι, *Λογοτεχνία και εθνική ζωή*, III, «Λαϊκή Λογοτεχνία»). Στο ίδιο θέμα ο Γκράμσι προσθέτει: «Ίσως ο λαϊκός υπεράνθρωπος του Δουμά να μπορεί να θεωρηθεί ακριβώς μια δημοκρατική αντίδραση στη φεουδαρχικής προέλευσης έννοια του ρατσισμού, η οποία συνδέεται με την έξαρση του “γαλλικισμού” στα μυθιστορήματα του Ευγένιου Σύη».

Η δεύτερη φράση είναι πιο ασαφής από την πρώτη: δεν καταλαβαίνουμε αν η έξαρση του γαλλικισμού στον Σύη θα

πρέπει να συνδεθεί με τη φεουδαρχική έννοια του ρατσισμού ή με τη δημοκρατική αντίδραση του Δουμά. Και οι δύο ερμηνείες θα δημιουργούσαν μια πρόταση ταυτόχρονα αληθή και ψευδή: όταν ο Σύη εξαίρει τον γαλλικισμό (στα *Μυστήρια του Λαού*), το κάνει με «δημοκρατικό» σκοπό, όταν όμως κατασκευάζει το πρώτο πρότυπο υπερανθρώπου (στα *Μυστήρια των Παρισίων*: ο ίδιος ο Σύη προσφέρει το πρότυπο του υπερανθρώπου στον Δουμά), το κάνει με σκοπό μοιραία «μεταρρυθμιστικό»: κανένας λαϊκός υπεράνθρωπος όμως, συμπεριλαμβανομένου του Δουμά, δεν γλιτώνει από αυτή τη μοίρα, όπως προσπαθώ να δείξω στα δοκίμια που ακολουθούν.

Αυτός είναι ένας ακόμα λόγος για να θεωρήσουμε την ιστορία του υπερανθρώπου «των μαζών» (που μάλλον δημιουργήθηκε ως πρότυπο για μια μάζα αναγνωστών και κατασκευάστηκε με τη βοήθεια μιας νέας εμπορικής φόρμουλας, η οποία ονομάζεται «μυθιστόρημα των επιφυλλίδων») ως μια ιστορία αντιφατική, όπου τα ιδεολογικά προβλήματα, η λογική των αφηγηματικών δομών και η διαλεκτική του εμπορίου των εκδόσεων διαπλέκονται σε έναν προβληματικό, δυσεπίλυτο κόμπο. Στο εγκώμιο του υπερανθρώπου των επιφυλλίδων, ο Γκράμσι μοιάζει να επιτίθεται στον υπεράνθρωπο του Νίτσε· σήμερα, που επικρατεί κλίμα ευρύτερης επιστροφής στον Νίτσε, θα ήμασταν πιο προσεκτικοί. Όμως κι ο ίδιος ο Γκράμσι είναι πιο προσεκτικός απ' όσο φαίνεται: μιλά για τον νιτσεϊσμό των ανόητων που επικρατούσε στην εποχή του και λέει σαφώς επικρίνοντάς τους: ο υπεράνθρωπός σας δεν προέρχεται από τον Ζαρατούστρα, αλλά από τον Εδμόνδο Νταντέ. Αν σκεφτούμε τον Μουσολίνι, που εκτός από εκλαϊκευτής του νιτσεϊκού υπερανθρωπισμού ήταν ταυτόχρονα και συγγραφέας αφηγήσεων των επιφυλλίδων (και πρέπει να γραφτεί μια ανάλυση των πηγών του *Κλαούντια Παρτιτσέλλα, η ερωμένη του καρδινάλιου* – αφηγήσεις που κυμαίνονται από το αγγλικό Gothic Novel¹ ως το γαλλικό

1. Gothic Novel: Γοτθικό μυθιστόρημα.

feuilleton²), βλέπουμε ότι η υπόθεση του Γκράμσι έβρισκε τον στόχο της.

Η ανάπτυξη της υπόθεσης του Γκράμσι θα σήμαινε ότι ερευνούμε τα avatar³ του υπερανθρώπου των μαζών, πράγμα που επιχειρούμε με αυτά τα δοκίμια, από τον Σύη ως τον Σαλγκάρι ή τον Νατόλι, για να καταλήξουμε στο σήμερα με έναν υπεράνθρωπο που περιγράφεται με τους όρους του κατασκοπικού θρίλερ – τον Τζέιμς Μποντ.

Το δοκίμιο το αφιερωμένο στον Πιτιγκρίλλι φαινομενικά δεν έχει σχέση με την αφηγηματική των επιφυλλίδων, όμως οι ατραποί του υπερανθρώπου είναι ατελεύτητες. Οι αρσενικοί ήρωες των μυθιστορημάτων του Πιτιγκρίλλι είναι εύχαρεις και κοσμικοί υπεράνθρωποι, όπως και η εικόνα που ο Πιτιγκρίλλι μόχθησε να ενσαρκώσει είναι αυτή ενός αστού συγγραφέα με πνεύμα καυστικό που δεν θίγει τις μεγάλες κακίες, αλλά τους κοινούς τόπους. Έστω κι αν ο ίδιος, όπως επιβεβαιώνεται από πιο πρόσφατα βιογραφικά στοιχεία, βρισκόταν ανέμελα πέρα από το καλό και το κακό.

Σήμερα η επανεφαρμογή της υπόθεσης του Γκράμσι σε αυτά τα δοκίμια γίνεται με αφηγηματολογικές και σημειωτικές μεθόδους: ανάλυση κειμένων, αντιμετώπιση των αφηγηματικών τεχνασμάτων με εξωτερικά συστήματα εμπορικών συμβιβασμών, με ιδεολογικές σφαίρες και στρατηγικές τεχνοτροπιών, επιζητώντας τον συσχετισμό αυτών των «σειρών» διά μέσου ομολόγων δομικών προτύπων. Δεν θα ισχυριστώ ότι όλες οι έρευνες που βρίσκονται εδώ αποτελούν αμιγή υποδείγματα σημειωτικής της αφήγησης (με αυτή την έννοια, η μόνη αυστηρή είναι η μελέτη για τον Τζέιμς Μποντ). Ας πούμε ότι η σημειωτική επεμβαίνει ως εργαλείο μόνον όταν είναι χρήσιμη.

Οι μελέτες αυτές εμφανίζονται ως μικτή συνεισφορά είτε σε μια κοινωνιολογία της λαϊκής αφήγησης, είτε σε μια

2. Feuilleton: Επιφυλλίδα.

3. Avatar: Ενσάρκωση.

μελέτη των ιδεολογιών που εκφέρεται με τη μορφή μιας ιστορίας των ιδεών, είτε ακόμα ως μια διερεύνηση της σημειωτικής του κειμένου· και δεν εμφανίζουν μια κατ' ανάγκην και έναντι οποιουδήποτε τιμήματος τυποποίηση (είτε αληθή είτε προσχηματική). Αυτό δεν σημαίνει ότι θέλω να επικρίνω όσες αναλύσεις κειμένων εμφανίζονται σήμερα λιγότερο προσηνείς και περισσότερο «βγαλμένες από κομπιούτερ» απ' όσο αυτές εδώ. Μπορείτε μάλιστα στο *VS 19-20* του 1978 να δείτε το άρθρο μου “Possible Worlds and Text Pragmatics: Un drame bien parisien”, όπου προσπαθώ να απογυμνώσω τις λογικές δομές μιας αφήγησης κατά τρόπο πολύ λιγότερο επιεική και ελαστικό απ' όσο στα δοκίμια αυτού του βιβλίου.

Μην ξεχνάτε ότι ορισμένα από αυτά τα κείμενα ήταν πρόλογοι σε αφηγηματικά έργα, ενώ άλλα ήταν δημοσιογραφικά άρθρα: ανάμοια ως προς την επιστημονική υποδομή, συνδέονται καλά μεταξύ τους απλώς επειδή, όπως είπαμε, περιστρέφονται γύρω από την ίδια ιδέα και την επαληθεύουν από διαφορετικές απόψεις.

Δυο λόγια λοιπόν γύρω από την προέλευσή τους:

«Τα δάκρυα του Μαύρου Πειρατή» και οι σημειώσεις για την αναγνώριση εμφανίστηκαν στο *Almanacco Bompiani* του 1971, που ήταν αφιερωμένο στην επιστροφή της πλοκής με τίτλο *Εκατό χρόνια αργότερα* (με επιμέλεια δική μου και του Τσέζαρε Σούγκι). Μέχρι τότε για το μυθιστόρημα των επιφυλλίδων δεν υπήρχε παρά το βιβλίο της Άντζιολα Μπιανκίνι. Αργότερα εκδόθηκαν διάφορες ανθολογίες και κριτικές μελέτες, και νομίζω ότι η *Ανθολογία* του *Almanacco* επηρέασε αυτές τις μεταγενέστερες επιλογές.

Το «Ευγένιος Σύν: Σοσιαλισμός και παρηγοριά» εμφανίστηκε ως πρόλογος στην ιταλική έκδοση των *Μυστηρίων των Παρισίων* (Μιλάνο, Sugar, 1965). Αργότερα ο Λυσιέν Γκολντμάν μου ζήτησε να το ξαναδουλέψω για μια διπλή έκδοση (στα αγγλικά και τα γαλλικά) του μόνου τεύχους της *Revue Internationale des Sciences Sociales* που ήταν αφιε-

ρωμένο στην κοινωνιολογία της λογοτεχνίας (αργότερα μεταφράστηκε στα ιταλικά ως *A.A. – V.V., Sociologia della letteratura*, Ρώμη, Newton-Compton, 1974). Υποκινούμενος από τη σύγκρουσή μου με τον Γκολντμάν, έγραψα μια εισαγωγή που αμφισβητούσε τον τρόπο εφαρμογής των σημειωτικών μεθόδων στην κοινωνιολογία της λογοτεχνίας: η εισαγωγή αυτή, μετά από επεξεργασία, εμφανίστηκε και σε αυτό το βιβλίο.

«Οι Μακάριοι Παύλοι και η ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος» γράφτηκε ως εισαγωγή στην επανέκδοση του μυθιστορήματος του Λουίτζι Νατόλι (Παλέρμο, Flacconio, 1971) και ταυτόχρονα δημοσιεύτηκε με την ίδια μορφή στο *Uomo e cultura*, VI, 11-12, 1973.

«Η άνοδος και η πτώση του υπερανθρώπου» συγκεντρώνει μια σειρά άρθρων που εμφανίστηκαν κατά περιόδους στο *Espresso*, μεταξύ του 1966 και του 1974.

Όλα αυτά τα κείμενα συγκεντρωμένα εκδόθηκαν με τον τίτλο *Ο Υπεράνθρωπος των μαζών* από την Cooperativa Scrittori στη σειρά «I Gulliver» το 1976. Στην παρούσα έκδοση προστίθενται και τα δύο επόμενα δοκίμια.

Το «Πιτιγκρίλλι: Ο άνθρωπος που έκανε τη μαμά να κοκκινίζει» βγήκε ως πρόλογος στην επανέκδοση των *Η Ξανθή Δολιχοκέφαλη* και *Το πείραμα του Ποττ* σε ενιαίο τόμο (Μιλάνο, Sonzogno, 1976).

Το «Οι αφηγηματικές δομές του Φλέμινγκ» εκδόθηκε για πρώτη φορά στον τόμο *Υπόθεση Μποντ*, Μιλάνο, Bompiani, 1965, με επιμέλεια δική μου και του Ορέστε Ντελ Μπουόνο. Αργότερα μεταφράστηκε στα γαλλικά για το *Communication* 8 (θα έλεγα ότι ανάμεσα στα γραπτά μου αυτό είναι το περισσότερο μεταφρασμένο, έχει περιληφθεί σε ποικίλες ανθολογίες και συλλογές – πράγμα που σημαίνει ότι ο υπεράνθρωπος έχει πάντα μεγάλη πολιτιστική ζήτηση) και εμφανίστηκε και στην ιταλική έκδοση αυτού του τεύχους που είχε τίτλο *Η ανάλυση της αφήγησης* (Μιλάνο, Bompiani, 1969). Ζητώ συγγνώμη από τους αναγνώστες που το έχουν ήδη σε μία από

τις προηγούμενες εκδόσεις, μου φάνηκε όμως σκόπιμο να το συμπεριλάβω και εδώ, ώστε να καταστήσω το πανόραμα πληρέστερο.

Ωστόσο η ιστορία του υπερανθρώπου των μαζών δεν πρέπει να θεωρηθεί τελειωμένη. Οι περιπτώσεις στις οποίες ξαναεμφανίζεται είναι αναρίθμητες. Παραδείγματος χάριν, στο *Κήνσορες και Θεράποντες* μπορείτε να δείτε τη μελέτη μου για τον Σούπερμαν των κόμικ, η οποία για την ακρίβεια θα έπρεπε να εμφανίζεται και σε αυτή τη συλλογή. Κι έπειτα θα ήταν ενδιαφέρον να δούμε και τους νέους υπερανθρώπους του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, τους ωραίους, τους άσχημους και τους κακούς επιθεωρητές με τα μάγκνουμ, τα ξυρισμένα κεφάλια και τα πράσινα μπερέ. Και (επιτέλους) την εμφάνιση της *Überfrau*⁴, από τη Γούντερ Γούμαν των προπολεμικών ήδη κόμικ ως τη Βιονική Γυναίκα, όπως και τους υπερανθρώπους (ή τα υπερ-ρομπότ) της επιστημονικής φαντασίας. Μια άξια στρατιά για την οποία ο Γκράμσι απεφάνθη μια και καλή: «το μυθιστόρημα των επιφυλλίδων υποκαθιστά (και ταυτόχρονα ευνοεί) τις φαντασιώσεις του λαϊκού ανθρώπου, είναι πράγματι ένα όνειρο με ανοιχτά τα μάτια [...] μακρόχρονες φαντασιώσεις πάνω στην ιδέα της εκδίκησης, της τιμωρίας των ενόχων για τις συμφορές που υποφέρουμε».

Καθώς όμως το διάβασμα είναι μια δραστηριότητα συμμετοχής, παρατηρήσεις όπως αυτή που παραθέσαμε ισχύουν μόνον ως έναν βαθμό: από μερικά δοκίμια, όπως στο δοκίμιο για τον Σύη, θα δείτε ότι ορισμένες φορές ο υπεράνθρωπος που προσφέρεται για όνειρα με ανοιχτά τα μάτια γίνεται αφορμή για περισσότερο επωφελείς αναγνώσεις, που μπορούν να καταλήξουν σε μια συνειδητοποίηση.

Για τον λόγο αυτό, ακόμα και η δική μου ανάγνωση του υπερανθρώπου των μαζών θα πρέπει να εκληφθεί ως μία από τις δυνατές αναγνώσεις. Τα υπόλοιπα εξαρτώνται από το πού,

4. *Überfrau*: Υπεργυναίκα.

πώς και πότε διαβάζεται ένα βιβλίο. Πράγμα το οποίο δεν μας απαλλάσσει από το καθήκον να αναφέρουμε τον τρόπο με τον οποίο θεωρούμε σωστό να διαβάζεται και τον τρόπο με τον οποίο πιθανότατα γράφτηκε.

ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ ΤΟΥ ΜΑΥΡΟΥ ΠΕΙΡΑΤΗ

Κάποιος, μετά την προβολή του *Love Story* είπε ότι πρέπει να έχεις καρδιά από πέτρα για να μη σκάσεις στα γέλια με την ιστορία του Όλιβερ και της Τζένης. Η φράση είναι υπέροχη, όπως όλες οι παραδοξολογίες που θυμίζουν Ουάιλντ, ωστόσο δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Πράγματι, με όποια κριτική διάθεση κι αν πας να δεις το *Love Story*, πρέπει να έχεις καρδιά από πέτρα για να μη συγκινηθείς και να μην κλάψεις. Και τότε ακόμα πιθανότατα δεν εξαιρείσαι από τη συναισθηματική συμμετοχή που απαιτεί το φιλμ. Αυτό οφείλεται σε έναν απλούστατο λόγο: οι ταινίες αυτού του είδους έχουν επινοηθεί για να προκαλούν δάκρυα. Δεν μπορείς να τρως κουφέτα και —επειδή έχεις μεγάλη παιδεία και ισχυρό έλεγχο στις αισθήσεις σου— να παριστάνεις ότι γεύεσαι κάτι αλμυρό. Η χημεία δεν κάνει ποτέ λάθος. Και καθώς υπάρχει και χημεία των συναισθημάτων, ένα από τα συστατικά που κατά παράδοση υποκινούν συναισθήματα είναι η καλοστημένη πλοκή· όταν η πλοκή είναι καλοστημένη, υποκινεί τα συναισθήματα για την πρόκληση των οποίων είχε προσχεδιαστεί. Μπορεί αργότερα, κατόπιν εορτής, να επικρίνουμε τον εαυτό μας επειδή τα νιώσαμε ή να τα επικρίνουμε ως απωθητικά ή να επικρίνουμε τις προθέσεις με τις οποίες στήθηκε η μηχανή που τα προκάλεσε. Αυτό όμως είναι μια άλλη ιστορία. Η καλά σχεδιασμένη πλοκή προξενεί χαρά, τρόμο, έλεος, γέλιο ή κλάμα.

Η πρώτη θεωρία της πλοκής γεννιέται με τον Αριστοτέλη. Για μας δεν έχει καμιά σημασία αν ο Αριστοτέλης την εφάρ-

μοσε στην τραγωδία και όχι στο μυθιστόρημα: άλλωστε είναι γεγονός ότι από τότε όλες οι θεωρίες της αφήγησης ανάγονται σε αυτό το πρότυπο. Ο Αριστοτέλης μιλά για τη μίμηση πράξεως (δηλαδή για μια αλληλουχία γεγονότων) η οποία πραγματοποιείται με την κατασκευή ενός μύθου, δηλαδή μιας πλοκής μιας αφηγηματικής αλληλουχίας. Μπροστά σε αυτή την αλληλουχία, ο σχεδιασμός των χαρακτήρων (δηλαδή η ψυχολογία) και η ίδια η έκφραση (το ύφος, η γραφή) είναι δευτερεύοντα. Είναι εύκολο επομένως να θεωρήσουμε ότι υπάρχει η οντότητα «πλοκή» που υπεισέρχεται χωρίς διάκριση τόσο στις δραματικές όσο και στις αφηγηματικές επιτελέσεις. Η αριστοτελική συνταγή είναι απλή: πάρτε έναν ήρωα με τον οποίο ο αναγνώστης μπορεί να ταυτιστεί, όχι απόλυτα κακό ούτε υπερβολικά άψογο, και βάλτε να του συμβούν τέτοιες ιστορίες που να περνά από την ευτυχία στη δυστυχία, και αντίστροφα, μέσα από περιπέτειες και αναγνωρίσεις. Τεντώστε το τόξο της αφήγησης πέρα από κάθε δυνατό όριο, έτσι ώστε ο αναγνώστης και ο θεατής να νιώθουν ταυτόχρονα έλεος και τρόμο. Και όταν η ένταση έχει φτάσει στο αποκορύφωμα, βάλτε να παρεμβληθεί ένα στοιχείο που θα λύσει τον περίπλοκο κόμπο των γεγονότων και των συνεπομένων παθών. Θα είναι κάποιο θαύμα, μια θεϊκή παρέμβαση, μια αποκάλυψη και μια απρόβλεπτη τιμωρία: όπως κι αν είναι, θα επέλθει η κάθαρση – που στον Αριστοτέλη δεν είναι σαφές αν πρόκειται για κάθαρση του κοινού, το οποίο ξαλαφρώνει από το βάρος που του επέβαλε η αστήρικτη πλοκή, ή για κάθαρση της ίδιας της πλοκής, η οποία βρίσκει τελικά μια αποδεκτή λύση που να συμβαδίζει με τις απόψεις μας σχετικά με τη λογική ή την (μοιραία) τάξη των ανθρώπινων πραγμάτων. Η ιστορία τελείωσε. Προσφέροντας αυτή τη συνταγή ο Αριστοτέλης (δημιουργός όχι μόνο της *Ποιητικής* αλλά και της *Ρητορικής*) ήξερε καλά ότι η παράμετρος του αποδεκτού ή μη μιας πλοκής δεν έγκειται στην ίδια την πλοκή, αλλά στο σύστημα των απόψεων που διέπουν την κοινωνική ζωή. Επομένως, για να είναι αποδεκτή η πλοκή, πρέπει να είναι αληθοφανής, και

το αληθοφανές δεν είναι παρά η προσκόλληση σε ένα σύστημα προσδοκιών τις οποίες συνήθως συμμερίζεται το κοινό. Όσο για το έλεος και τον τρόπο, το περίεργο είναι ότι δεν τα ορίζει στην *Ποιητική* (που ασχολείται με τη δομή της πλοκής), αλλά στη *Ρητορική* που ασχολείται με τις απόψεις του κοινού και τον τρόπο χειραγώγησής του με σκοπό τη συναίνεση.

Οιδίπους εναντίον Ρίνγκο

Ας εφαρμόσουμε το αριστοτελικό πρότυπο στον *Οιδίποδα Τύραννο*: στον Οιδίποδα συμβαίνουν τρομερά πράγματα που ούτε αυτός ούτε εμείς μπορούμε να αιτιολογήσουμε· σε κάποιο σημείο γίνεται μια αποκάλυψη· η αυτοτιμωρία των βασιλέων κατευνάζει τον θεατή και επανορθώνει, περισσότερο ψυχολογικά παρά νομικά, την τάξη που είχε διασαλευθεί.

Ας περάσουμε τώρα σε ένα αριστούργημα της σύγχρονης θεαματικής πλοκής, το *Stagecoach*⁵ του Τζον Φορντ. Εδώ δεν είναι η μοίρα, αλλά το πνεύμα της κλειστής κάστας και η θρησκοληψία που επιβάλλουν σε ορισμένους ήρωες μια πίεση αβάσταχτη στον χρόνο και στον χώρο ενός ταξιδιού, κατά τη διάρκεια του οποίου ένα άλλο στοιχείο –που ούτε κι αυτό είναι μοιραίο–, οι Ινδιάνοι, υποβάλλει διώκτες και κυνηγημένους σε μια απειλή και επομένως σε μια ένταση εξίσου αβάσταχτη. Η αφηγηματική καμπή φτάνει στο αποκορύφωμα με την επίθεση των άγριων ορδών, σε σημείο που να φαίνεται ότι μόνον ο θάνατος (και επομένως η άτακτη, η πέρα από κάθε προσδοκία ρήξη) μπορεί να ξεμπλέξει την υπόθεση. Ξαφνικά, σαν από μηχανής Θεός, φθάνει η Έβδομη Ταξιαρχία του Ιππικού και λύνει τον συλλογικό κόμπο· αργότερα, η εκδίκηση του Ρίνγκο, που σκοτώνει τους εχθρούς του και φεύγει τελικά με την Ντάλλας, μια μετανοημένη αμαρτωλή, λύνει τον προσωπικό κόμπο. Από την πλευρά τους, τα άλλα

5. Stagecoach: Ταχυδρομική άμαξα.

ασταθή στοιχεία της πλοκής φροντίζουν να συντεθούν σε μια μορφή τάξης, ο απατεώνας και δολοφόνος τυχοδιώκτης από τον Νότο πεθαίνει σαν ήρωας και αποδεικνύεται γόνος επιφανούς οικογένειας, η σύζυγος του λοχαγού αλλάζει τη συμπεριφορά της προς την Ντάλλας, ο δόκτωρ Μπουν, παρότι μεθύστακας, ξαναβρίσκει με θάρρος την αξιοπρέπεία του, ο απατεώνας τραπεζίτης, που μέχρι το τέλος αντιπροσώπευε την πιο οπισθοδρομική όψη της κοινωνικής πίεσης, υφίσταται την οφειλόμενη τιμωρία.

Τι διαφοροποιεί το *Stagecoach* από τον *Οιδίποδα Τύραννο*; Κατ' αρχάς στο *Stagecoach* –κι εδώ διαφέρει από τον *Οιδίποδα*– όλα συμβαίνουν πράγματι και αποκλειστικά στο επίπεδο της πλοκής: δεν υπάρχει καμιά απόπειρα ψυχολογικής ανάλυσης, κάθε χαρακτήρας είναι ήδη καθορισμένος όσο πιο συμβατικά γίνεται και κάθε κίνηση μπορεί να προβλεφθεί μέχρι χιλιοστού. Όσο για το «ύφος», μοιάζει να μην υπάρχει ή τουλάχιστον κάνει τα πάντα για να μη φανερωθεί. (Επειδή όμως ο Φορντ είναι μεγάλος καλλιτέχνης, επινοεί ένα ύφος απλώς λειτουργικό, και μόνον αργότερα θα αποκαλυφθεί ως καινοτόμος και εφευρέτης ενός σύγχρονου έπους, στυγνού κι ωστόσο πλούσιου σε ζωγραφική ένταση.)

Υπάρχει όμως και ένα τρίτο στοιχείο που εντείνει τη διαφορά ανάμεσα στα δύο έργα: στον *Οιδίποδα Τύραννο*, η τάξη και η ειρήνη επιτυγχάνονται με ακριβό τίμημα ή μάλλον επιτυγχάνονται μόνο όταν μια μεγάλη *amor fati*⁶ εμψυχώνει τα πρόσωπα. Στην πραγματικότητα, η ιστορία του *Οιδίποδα* δεν παρηγορεί, όπως δεν παρηγορούν οι ιστορίες της Βίβλου που αφηγούνται πάντα τη σχέση με έναν Θεό φθονερό κι εκδικητικό. Αντίθετα, το *Stagecoach* παρηγορεί: παρηγορεί η επικύρωση της ζωής και του έρωτα, παρηγορεί ακόμα κι ο ίδιος ο θάνατος, ο οποίος ευτυχώς καταφέρνει να θεραπεύσει αντιφάσεις που δύσκολα θα επιλύονταν με άλλον τρόπο.

6. Amor fati: Έρωτας του μοιραίου.

Πρόβλημα εναντίον παρηγοριάς

Οι παρατηρήσεις αυτές μας επιτρέπουν να εντοπίσουμε δύο πιθανές ερμηνείες του αριστοτελικού προτύπου στην ιστορία της αφηγηματικής ανά τους αιώνες. Βάσει της πρώτης, η κάθαρση επιλύει τον κόμβο της πλοκής, αλλά δεν συμφιλιώνει τον θεατή με τον εαυτό του: αντίθετα, η κατάληξη της ιστορίας τού δημιουργεί ένα πρόβλημα. Η πλοκή και ο ήρωας είναι προβληματικοί: τελειώνοντας το βιβλίο, ο αναγνώστης αντιμετωπίζει μια σειρά αναπάντητα ερωτήματα. Ο Ζυλιέν Σορέλ πεθαίνει, η κυρία ντε Ρενάλ πεθαίνει, αλλά τα τελευταία λόγια του βιβλίου δεν κατευνάζουν το ερώτημά μας: Μια γενιά που αναδύθηκε από την κατάρρευση του ναπολεόντειου κόσμου, ποιες προοπτικές έχει προκειμένου να επιβεβαιώσει τη δύναμή της χωρίς μύθους και στόχους; Με την κατάληξη της πλοκής, ο αναγνώστης δεν μπορεί να τεκμηριώσει αν θα έπρεπε ή αν θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Ζυλιέν και αν μια τέτοια κίνηση θα τον ανακούφιζε. Αυτό ισχύει και για τον Ρασκόλνικοφ, καθώς η τιμωρία του ούτε μας ικανοποιεί ούτε μας σωφρονίζει: στο τέλος τού *Έγκλημα και Τιμωρία* έχουμε επιλύσει τους λογαριασμούς μας με την πλοκή, όχι όμως και τα προβλήματα που δημιούργησε. Ένας ακόμα λόγος είναι ότι η διάσταση της πλοκής, διά μέσου της συνεχώς ασαφούς λειτουργίας του ύφους, συνυφαίνεται με την ψυχολογική και ιδεολογική διάσταση, έτσι που να μην επιλύει τους κόμβους, αλλά να τους περιπλέκει και να τους φορτίζει με αντιφατικές ερμηνείες.

Ας περάσουμε τώρα στη δεύτερη ενσάρκωση του αριστοτελικού προτύπου: κυμαίνεται από τον *Τομ Τζόουνς* έως τους *Τρεις Σωματοφύλακες* και προχωρεί έως τα σύγχρονα εγγονάκια των feuilletons. Στην περίπτωση αυτή, η πλοκή, επιλύοντας τους κόμβους, παρηγορείται και παρηγορεί. Όλα τελειώνουν έτσι ακριβώς όπως θα θέλαμε. Ο ντ' Αρτανιάν σωστά ανακηρύσσεται διοικητής των σωματοφυλάκων και ο θάνατος της Κονστάνς Μπονασιέ είναι δίκαιος, πρώτον,

διότι ο θάνατός της ήταν απαραίτητος για να μας κάνει να νιώσουμε την κακία της Μυλαιίδης και να χαρούμε για την τιμωρία της· δεύτερον, επειδή ένας έρωτας όπως του Ροδόλφου και της Μιμής ήταν εξαρχής και εξ ορισμού αδύνατος. Ο Μαρξ και ο Ένγκελς κατάλαβαν πολύ καλά τον λόγο για τον οποίο στο τέλος των *Μυστηρίων των Παρισίων* πεθαίνει η Φλερ-ντε-Μαρί, μια μετανιωμένη πόρνη, που όμως (πράγμα ασυμβίβαστο με την ηθική του αναγνώστη) έγινε πριγκίπισσα.

Η επιλογή που το αριστοτελικό πρότυπο προσφέρει στον αναγνώστη σημαδεύει τη διαφορά του επονομαζόμενου «λαϊκού» μυθιστορήματος, το οποίο δεν είναι λαϊκό επειδή γίνεται κατανοητό στον λαό, αλλά επειδή –όπως ήξερε ο Αριστοτέλης όταν συνέδεε τα προβλήματα της *Ποιητικής* και της *Ρητορικής*– την τελευταία στιγμή ο κατασκευαστής της πλοκής ξέρει τι περιμένει το κοινό του. Ο Αριστοτέλης όμως αφήνει ελεύθερη αυτή την επιλογή· εφόσον οι προσδοκίες είναι ήδη γνωστές, απομένει να αποφασίσουμε αν θα τις προκαλέσουμε ή θα τις κολακέψουμε. Το «λαϊκό» μυθιστόρημα (το μυθιστόρημα των επιφυλλίδων, το *feuilleton*) είναι λαϊκό επειδή επιλέγει τον δεύτερο δρόμο, κι έτσι, ακόμα κι όταν πρόκειται για «δημοκρατικό» και «λαϊκίστικο», παραμένει κυρίως «λαϊκό» επειδή είναι «δημαγωγικό».

Τα τεχνάσματα της παρηγοριάς

Από εδώ και πέρα, το λαϊκό μυθιστόρημα θέτει σε λειτουργία πολυάριθμα τεχνάσματα, που ήδη δημιούργησαν ένα μητρώο και θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ένα σύστημα. Το λαϊκό μυθιστόρημα αποτελεί έναν συνδυασμό τοπικών χώρων που διαρθρώνονται μεταξύ τους βάσει μιας παράδοσης με στοιχεία προγονικά (οι διδαχές του Προππ) και εμφανή (π.χ. δείτε την τυπολογία που αποπειράθηκε ο Τορτέλ – ή ακόμα παλιότερα ο Γκράμσι). Παίζει με προκατασκευα-

σμένους χαρακτήρες, που όσο πιο γνωστοί είναι, τόσο πιο αποδεκτοί και απολαυστικοί γίνονται, χαρακτήρες πάντοτε αμόλυντοι από ψυχολογικές διεισδύσεις, όπως οι ήρωες των παραμυθιών. Όσο για το ύφος, παιχνιδίζει με προϋπάρχουσες λύσεις που σκοπό έχουν να προκαλέσουν στον αναγνώστη τη χαρά μιας αναγνώρισης του ήδη γνωστού. Παίζει με συνεχείς επαναλήψεις, για να δώσει στον αναγνώστη την αναδρομική χαρά μιας επιστροφής στο προσδοκώμενο, και εκφυλίζει τις άλλοτε επινοητικές λύσεις της προηγούμενης λογοτεχνίας υποβιβάζοντάς τες σε στερεότυπα. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία όμως επενδύει ενέργεια και απελευθερώνει ευτυχία, όχι τόσο με την επινόηση, όσο με τον συνδυασμό, προκαλώντας έτσι ηδονές που θα ήταν υποκρισία να αποκρύψει: διότι εδώ έχουμε την πλοκή στην αμιγή της μορφή· αδιάφορη και απαλλαγμένη από την ένταση των προβλημάτων. Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η χαρά της παρηγοριάς, έστω κι αν δεν ανταποκρίνεται στις βαθύτερες ανάγκες του πνεύματός μας, ανταποκρίνεται στις ανάγκες του νευρικού μας συστήματος. Για τον λόγο αυτό, πολλοί εκπρόσωποι του «προβληματισμένου» μυθιστορήματος, και πρώτος απ' όλους ο Μπαλζάκ, άντλησαν κατά κόρον από το οπλοστάσιο του λαϊκού μυθιστορήματος.

Τι είναι όμως αυτό που διακρίνει τον Μπαλζάκ από τον Δουμά; Είναι το γεγονός ότι τόσο η αυτοκτονία του Λυσιέν ντε Ρυμπεπρέ, και πολύ περισσότερο η νίκη του Ραστινιάκ στο τέλος του *Μπαρμπα-Γκοριό*, δεν αποδεικνύονται παρηγορητικές. Ο θρίαμβος του Ραστινιάκ μας αφήνει πολύ περισσότερη πικρία απ' ό,τι ο ήρεμος θάνατος του ντ' Αρτανιάν στο τέλος του *Υποκόμητα της Μπραζελόν*.

Φυσικά πρέπει να κατανοήσουμε αυτό που ορίζεται ως «εκπλήρωση των προσδοκιών». Οι *τόποι* μεταβάλλονται με την πύκνωση των λογοτεχνικών εμπειριών και μαζί τους αλλάζουν όσα η λογοτεχνική παράδοση μας δίδαξε να επιθυμούμε ως παρηγορητικές λύσεις. Έτσι, σήμερα, λαϊκό μυθιστόρημα θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα μυθιστόρημα όπου ο ήρωας

εμφανίζεται προβληματικός· και δεν υπάρχει πιο επιτυχής κατάληξη από ένα απότομο τέλος που αφήνει τον ήρωα και τους αναγνώστες να αιωρούνται, τέχνασμα που άλλοτε, στην εποχή του Μοपाσσάν, θα αποτελούσε ιδιοφυή προσβολή των νόμων τους οποίους εκλαΐκευσε η πλοκή. Δεν υπάρχει πιο λαϊκή μυθιστορηματική κατάληξη από τον θάνατο της Τζένης Καβιλλέρι, διότι κανείς πια δεν θα θεωρούσε *happy end* ένα «και ζήσαν καλά κι εμείς καλύτερα»· είναι ήδη μοιραία ειρωνικό· ένας αναμενόμενος τρομερός θάνατος από καρκίνο φαίνεται εξίσου ήπιος με τον παθητικό και δίκαιο θάνατο του μπαρμπα-Θωμά, και οι ντετέκτιβ με τα σεξουαλικά προβλήματα σκοτώνουν με τα ίδια τους τα χέρια την άπιστη ερωμένη, έτσι όπως χθες θα έφευγαν μαζί της καβάλα σε ένα άλογο. Όμως υπήρξε κι ένα μεγάλο ποσοστό του λαϊκού μυθιστορήματος, όπως πολλά ιστορικά μυθιστορήματα του Risorgimento, που επεδίωκε τον θάνατο της αγαπημένης και το οικτρό τέλος του ήρωα (ο Φιεραμόσκα και η Τζινέβρα) ως παθητική εγγύηση μιας επίλυσης σύμφωνης με τη δημόσια λογική του συναισθήματος, που θεωρούσε το κλάμα εμπορεύσιμη στιγμή εξαγνισμού. Σε κάθε περίπτωση, υπάρχει μια σταθερά που διακρίνει το λαϊκό μυθιστόρημα από το μυθιστόρημα προβληματισμού. Στο πρώτο εξελίσσεται διαρκώς ένας αγώνας του καλού εναντίον του κακού, που καταλήγει πάντα και με κάθε τρόπο (είτε η κατάληξη συνυφαίνεται με την ευτυχία είτε με τον πόνο) προς όφελος του καλού, ενώ το καλό ορίζεται σύμφωνα με την τρέχουσα ηθική και τις επικρατούσες αξίες και ιδεολογία. Το μυθιστόρημα του προβληματισμού, αντίθετα, προτείνει ασαφείς καταλήξεις, για τον λόγο ακριβώς ότι τόσο η ευτυχία του Ραστινιάκ όσο και η απόγνωση της Έμμας Μποβαρύ αμφισβητούν καίρια και δριμύτατα την κεκτημένη έννοια του «Καλού» (ή του «Κακού»). Με λίγα λόγια, το λαϊκό μυθιστόρημα τείνει στον εφησυχασμό, ενώ το μυθιστόρημα προβληματισμού βάζει τον αναγνώστη σε διαμάχη με τον εαυτό του. Αυτή είναι η διαφορά τους· τα υπόλοιπα μπορεί να είναι (και συχνά είναι) κοινά και στα δύο.