



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

Σοφία Πανταζή

**Το μεταπολεμικό αστυνομικό μυθιστόρημα:
από την παραλογοτεχνία στην καθιέρωση της μεταπολίτευσης**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΑΘΗΝΑ 2020

Copyright © , Σοφία Πανταζή, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Σοφία Πανταζή

**Το μεταπολεμικό αστυνομικό μυθιστόρημα:
από την παραλογοτεχνία στην καθιέρωση της μεταπολίτευσης**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου

Δημήτριος Αγγελάτος

Μαρία Ρώτα

ΕΠΤΑΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου

Δημήτριος Αγγελάτος

Μαρία Ρώτα

Χριστίνα Ντουνιά

Αθανάσιος Αγάθος

Λητώ Ιωακειμίδου

Ιωάννης Ξούριας

ΑΘΗΝΑ 2020

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	9
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	
ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	17
Η κοινωνιοκριτική μέθοδος	17

ΜΕΡΟΣ Α

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΩΣ ΠΑΡΑΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ	31
2.1. Η παραλογοτεχνία και τα χαρακτηριστικά της	31
2.2. Οι καταβολές του αστυνομικού μυθιστορήματος	37
2.3. Οι παραλογοτεχνικοί πρόγονοι του αστυνομικού μυθιστορήματος.....	41
και η κληρονομιά τους	41
2.3.1. Το γοτθικό μυθιστόρημα	41
2.3.2. Το newgate novel και ο Ε. Α. Βιντόκ (E. A. Vidocq).....	42
2.3.3. Το Sensation Novel (συγκινησιακό μυθιστόρημα)	44
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	45
3.1. Έντγκαρ Άλαν Πόε.....	45
3.2. Εμίλ Γκαμποριό (Émile Gaboriau).....	46

3.3. Άρθουρ Κόναν Ντόυλ.....	48
------------------------------	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ.....	51
4.1. Το κλασικό αγγλικό αστυνομικό αφήγημα.....	51
4.2. Το αμερικανικό «σκληρό» μυθιστόρημα	56
4.3. Το αστυνομικό μυθιστόρημα αγωνίας (roman à suspense ή θρίλερ).....	60

ΜΕΡΟΣ Β

ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΤΑ ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΣΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ	65
---	-----------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ ΕΩΣ ΤΟ 1974.....	71
6.1. Αστυνομικές αφηγήσεις στον Τύπο: μεταφράσεις και διασκευές	71
6.2. Πρωτότυπα ελληνικά αστυνομικά αφηγήματα	77
6.2.1. Από το 1910 έως το 1950.....	77
6.2.2. Από το 1950 έως το 1974.....	79
Γιάννης Μαρή.....	79
Στη σκιά του Γιάννη Μαρή:.....	86
Αθηνά Κακούρη, Νίκος Μαράκης, Ανδρόνικος Μαρκάκης	86

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΩΣ ΤΟ 1974.....	88
---	-----------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΜΙΑ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ ΕΩΣ ΤΟ 1974.....	93
α) Στερεότυπη επανάληψη.....	94
β) Οικειότητα	97

γ) Το happy end.....	98
δ) Η σχέση με την πραγματικότητα.....	99

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

ΑΠΟ ΤΟ 1974 ΕΩΣ ΤΟ 2004.....	103
9.1. Το λογοτεχνικό τοπίο της μεταπολίτευσης (από το 1974 έως το 2004).....	103
9.2. Η εκδοτική παραγωγή μεταφρασμένης αστυνομικής λογοτεχνίας.....	107
9.3. Η αστυνομική λογοτεχνία στα λογοτεχνικά περιοδικά.....	111
9.4. Οι εκδόσεις πρωτότυπης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας.....	115
9.5. Μερικά πρώτα συμπεράσματα από το εκδοτικό τοπίο.....	122
α) Έκδοση αστυνομικών από έγκυρους εκδοτικούς οίκους.....	122
β) Σειρές αστυνομικής λογοτεχνίας.....	125
9.6. Η ανάδυση του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος.....	126

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 2004.....	131
10.1. Από το 1974 έως το 1989.....	132
10.2. Από το 1989 έως το 2004.....	134

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

Ο ΤΟΠΟΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ.....

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12	
Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ.....	152

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ.....	162
13.1. Οι χαρακτήρες του αστυνομικού.....	162
13.2. Το θύμα.....	170
13.2.1. Η κοινωνική προέλευση του θύματος.....	173
13.3. Ο θύτης.....	191

13.4. Ο ντετέκτιβ.....	200
13.4.1. Η ιδιωτική ζωή του ντετέκτιβ	206
13.4.2. Η γυναίκα-ντετέκτιβ	209
13.4.3. Μια ειδική περίπτωση ντετέκτιβ: ο αστυνόμος Κώστας Χαρίτος του Π. Μάρκαρη.....	212

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 14

ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ.....	220
14.1. Η τρομοκρατία στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα	229

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 15

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ

ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ	235
15.1. Ο Αφηγητής.....	235
15.2. Παρέμβλητα είδη	239
15.3. Αυτοαναφορικότητα / διακειμενικότητα	243
15.4. Το μοτίβο του σωσία.....	246

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	251
--------------------	-----

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	261
-------------------	-----

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η διδακτορική αυτή διατριβή είναι το τέλος ενός μακρού δρόμου, με πολλές επαγγελματικές υποχρεώσεις και προσωπικές περιπέτειες. Αν η απόδοση ευχαριστιών μετά το τέλος της εκπόνησης μιας μελέτης είναι παράδοση, για μένα είναι ένα ουσιαστικό χρέος απέναντι στους ανθρώπους που στήριξαν την προσπάθειά μου και με εμπύχωσαν στην μακρά και επίπονη διαδικασία της έρευνας και της συγγραφής.

Πρωτίστως θέλω να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στην καθηγήτριά μου και επιβλέπουσα της διατριβής, Ερασμία-Λουίζα Σταυροπούλου, για την αποτελεσματική επιστημονική καθοδήγηση, τις εποικοδομητικές παρατηρήσεις και τις εμπειριστατωμένες επιστημονικές υποδείξεις της. Κυρίως, όμως, την ευχαριστώ για την κατανόηση, την ενθάρρυνση και τη συναισθηματική στήριξη που με γεναιοδωρία μου πρόσφερε σε κάθε δυσκολία.

Ευχαριστώ επίσης τους καθηγητές Δημήτριο Αγγελάτο και Μαρία Ρώτα, οι οποίοι μελέτησαν τη διατριβή μου και με βοήθησαν με τις εύστοχες παρατηρήσεις τους στο τελικό κείμενο.

Ιδιαίτερα ευγνώμων είμαι στον φίλο Γιώργο Περαντωνάκη, γιατί μοιράστηκε μαζί μου γόνιμους προβληματισμούς και ιδέες, που με βοήθησαν ουσιαστικά στην προσέγγιση της αστυνομικής λογοτεχνίας, ενός θέματος που αγαπάμε και οι δύο και ο ίδιος γνωρίζει πολύ καλά.

Οφείλω ακόμη ευχαριστίες στον φίλο Δήμο Γεωργίου για την πολύτιμη τεχνική του βοήθεια και τις ώρες που διέθεσε για την ανάγνωση του κειμένου.

Τέλος, το «ευχαριστώ» είναι μικρή λέξη για τους συνοδοιπόρους της ζωής μου, τον Κώστα Φρισύρα και τα παιδιά μου, για την αγάπη και τη συμπαράστασή τους στη διάρκεια όλης της προσπάθειάς μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αστυνομικό αφήγημα, από την εμφάνισή του τον 19ο αιώνα, διάνυσε μια μεγάλη περίοδο έως ότου αποκτήσει χαρακτηριστικά τέτοια που να επιτρέψουν την ειδολογική του κατάταξη. Το αστυνομικό μυθιστόρημα, πιο συγκεκριμένα, συνδέθηκε με την έκρηξη του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος και τη διάδοσή του στα μεγάλα αστικά κέντρα του δυτικού κόσμου, όπου και εντοπίζουμε σήμερα τους συγγραφείς που το θεμελίωσαν. Τον 19ο αιώνα μεταφράσεις και διασκευές αστυνομικών έργων από το γαλλικό και αγγλικό πρωτότυπο, εκδίδονται σε όλο τον ελληνικό κόσμο βρίσκοντας εξαιρετική ανταπόκριση. Οι ήρωες των ξένων έργων γίνονται δημοφιλέστατοι και στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, κυρίως από δημοσιεύσεις σε περιοδικά της εποχής ή αυτοτελείς έντυπες εκδόσεις, φτηνές και προσιτές στα λαϊκά στρώματα.

Στην Ελλάδα, στον εικοστό αιώνα και μέχρι την περίοδο της δικτατορίας, το αστυνομικό αφήγημα εξακολουθεί να δημοσιεύεται σε μεγάλο αριθμό περιοδικών (εξειδικευμένων ή ποικίλης ύλης) που έχουν μεγάλη εμπορική επιτυχία ή, σε συνέχειες, σε ευρείας κυκλοφορίας εφημερίδες. Οι συγγραφείς των λαϊκών περιοδικών και εφημερίδων μεταφράζουν, διασκευάζουν, αντιγράφουν «δημιουργικά» κάνοντας αυθαίρετες παρεμβάσεις σε ξένα αστυνομικά αφηγήματα (αγγλικά, γαλλικά, αμερικανικά) χωρίς καμία λογοτεχνική αξίωση. Πολύ λίγα πρωτότυπα ελληνικά μυθιστορήματα εμφανίζονται μέχρι το 1950, συνήθως σε συνέχειες σε εφημερίδες, τα οποία σπανιότατα κάνουν και αυτόνομες εκδόσεις σε βιβλία. Παρά την εξαιρετική δημοφιλία του στο λαϊκό κοινό, η κριτική το αντιμετωπίζει ως παραλογοτεχνία και βρίσκεται σε ανυποληψία στους λογοτεχνικούς κύκλους.

Στη δεκαετία του 1950 η εμφάνιση του Γιάννη Μαρή δίνει νέα ώθηση στο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα το οποίο, αν και εξακολουθεί να δημοσιεύεται (κατά κανόνα) σε εφημερίδες, αποκτά πλέον καινούργια χαρακτηριστικά. Μέχρι και τη δεκαετία του '70, ο Γιάννης Μαρής, η Αθηνά Κακούρη, ο Νίκος Μαράκης και άλλοι, κατορθώνουν να

«εξελληνίσουν» το αστυνομικό μυθιστόρημα, μεταφέροντας τον χώρο δράσης και τους χαρακτήρες στην ελληνική πραγματικότητα. Παρ' όλα αυτά το είδος ακόμα θεωρείται παραλογοτεχνικό και ως τέτοιο αντιμετωπίζεται από την κριτική.

Οι συνθήκες που επικρατούν στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης δεν ευνοούν τη συγγραφή και την έκδοση αστυνομικών αφηγημάτων (μυθιστορημάτων, διηγημάτων) και το είδος χάνει προσωρινά την αγάπη του κοινού του, καθώς η έντονη πολιτικοποίηση και το πνεύμα ελευθερίας που κυριαρχεί στον εκδοτικό χώρο, οδηγεί στην έκδοση πολλών λογοτεχνικών (και άλλων) βιβλίων, απαγορευμένων μέχρι τότε, τα οποία κυριαρχούν στα αναγνωστικά ενδιαφέροντα. Όμως, σύντομα μέσα στη δεκαετία του 1980 και, πολύ πιο δυναμικά, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1990, το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα επανεμφανίζεται και διαμορφώνει σταδιακά ένα νέο παράδειγμα. Το νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα αναδύεται, νέοι συγγραφείς εμφανίζονται και πλήθος βιβλίων εκδίδονται, κερδίζοντας την προτίμηση του αναγνωστικού κοινού. Από το 2000 και μετά το αστυνομικό μυθιστόρημα κυριαρχεί στις εκδόσεις, καθώς αυξάνονται όχι μόνο τα αστυνομικά έργα αλλά και οι μεταφράσεις ξένων συγγραφέων οι οποίοι, ήδη δημοφιλείς στο εξωτερικό, συστήνουν τις νέες τάσεις στην Ελλάδα.

Το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, όταν ξεκίνησε η εργασία αυτή, το 2013, βρισκόταν πλέον σε περίοδο μεγάλης δημοφιλίας, όπως αποδεικνύουν ο αριθμός των βιβλίων που εκδίδονταν κάθε έτος¹, οι σταθερές στήλες βιβλιοκριτικής σε εφημερίδες και σε λογοτεχνικά περιοδικά που πρότειναν σε εβδομαδιαία σχεδόν βάση και ένα νέο αστυνομικό μυθιστόρημα (μεταφρασμένο ή ελληνικό), ενώ ο συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων Πέτρος Μάρκαρης είχε ήδη αναδειχθεί (από το 2006 και εξής) ως ο πλέον μεταφρασμένος Έλληνας συγγραφέας στη Γερμανία και αλλού στην Ευρώπη². Εικοσιπέντε έλληνες αστυνομικοί συγγραφείς, κατά τα πρότυπα των ομότεχών τους στο εξωτερικό, είχαν ιδρύσει το 2010 τη Ελληνική Λέσχη Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας (ΕΛΣΑΛ), δημιουργώντας και τη δική τους ιστοσελίδα, με στόχο «την προώθηση, ενθάρρυνση και διάδοση αστυνομικών λογοτεχνικών έργων καθώς και τη συμβολή μεταξύ άλλων στη μελέτη της αστυνομικής λογοτεχνίας». Παράλληλα πολλοί σοβαροί γνώστες και μελετητές της αστυνομικής λογοτεχνίας (Φ. Φιλίππου, Ανδρ. Αποστολίδης, Κ. Καλφόπουλος κ.ά.) αρθρογραφούσαν τακτικά σε λογοτεχνικά περιοδικά και σχετικές ιστοσελίδες, με περιεχόμενο αστυνομικού ενδιαφέροντος.

¹ Το 2013 εκδόθηκαν 39 ελληνικά αστυνομικά βιβλία, το 2014 εκδόθηκαν 48 και το 2016 70 βιβλία.

² Το συμπέρασμα προκύπτει από τα σχετικά στοιχεία του αρχείου μεταφρασμένων ελληνικών βιβλίων του ΕΚΕΒΙ.

Παρά την τόσο έντονη όμως κίνηση γύρω από την αστυνομική λογοτεχνία στην Ελλάδα δεν υπήρχαν ακόμη σχετικές φιλολογικές μελέτες, ενώ η σχετική έγκυρη βιβλιογραφία για το νεοελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα ήταν περιορισμένη και προερχόταν από μη πανεπιστημιακούς ερευνητές του είδους. Έως το 2013 μόνο δύο διπλωματικές μεταπτυχιακές εργασίες εκπονήθηκαν με θέμα το αστυνομικό μυθιστόρημα στις φιλοσοφικές σχολές των ελληνικών Πανεπιστημίων. Η πρώτη το 2008 από τον Ζήση Παπαγεωργίου με τίτλο *Οι απαρχές της αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Στοιχεία αστυνομικής πλοκής σε πεζογράφους του 19ου αιώνα* στον Τομέα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του ΕΚΠΑ με επιβλέπουσα την καθηγήτρια Ερασμία Σταυροπούλου. Η δεύτερη εκπονήθηκε το 2009 στο Μεταπτυχιακό Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ από την Άννα Κοντοπίδου με θέμα *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα* και επιβλέπουσα την καθηγήτρια Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου. Μία τρίτη προσπάθεια προσέγγισης του είδους ξεκίνησε αλλά εγκαταλείφθηκε στο Τμήμα Φιλολογίας του ΑΠΘ, υπό την επίβλεψη του αναπληρωτή καθηγητή Λάμπρου Βαρελά.

Αντίθετα με την εξαιρετικά μικρή παρουσία μελετών για το αστυνομικό μυθιστόρημα στα τμήματα Φιλολογίας, η αστυνομική λογοτεχνία είχε προκαλέσει το ενδιαφέρον άλλων επιστημονικών χώρων. Για παράδειγμα ο καθηγητής Αρχιτεκτονικής Πέτρος Μαρτινίδης το 1982 αφιερώνει στο αστυνομικό μυθιστόρημα ένα μέρος της μελέτης του *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*. Επίσης, ο καθηγητής Εγκληματολογίας Γ. Πανούσης, είχε εκδώσει από το 2006 τη μονογραφία με τίτλο *Εγκληματολογικές επιστήμες και αστυνομικό μυθιστόρημα*³. Ακόμα, το 2013, στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου εκπονήθηκε η διπλωματική εργασία της Αφροδίτης Κοντού με θέμα *Η προβολή του εγκλήματος μέσα από την αστυνομική λογοτεχνία: Το παράδειγμα του Arthur Conan Doyle*.

Ενώ αυτή ήταν η επικρατούσα κατάσταση στον ελληνικό ακαδημαϊκό χώρο, στη Γαλλία ο νεοελληνιστής καθηγητής Henri Tonnet ασχολήθηκε ειδικά με το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, δημοσιεύοντας σχετικά άρθρα από το 2005 και, το 2014, καθοδήγησε την εκπόνηση της διδακτορικής διατριβής του Loïc Marcou με θέμα *Le roman policier grec 1953-2013. Les enjeux littéraires du genre policier en Grèce*, η οποία όμως παραμένει μέχρι σήμερα αδημοσίευτη και η πρόσβαση στο πλήρες κείμενο δεν είναι ακόμα δυνατή.

³ Της οποίας η τρίτη επανέκδοση, με τίτλο *Ένοχοι και ενοχές* έγινε το 2010. Επίσης από το 1999 η προερχόμενη από το Πάντειο Πανεπιστήμιο επ. καθηγήτρια Αφροδίτη Κουκουτσάκη στο συλλογικό έργο *Εικόνες Εγκλήματος* που επιμελήθηκε, συμπεριέλαβε τη μελέτη του Πέτρου Μαρτινίδη «Περί παραλογοτεχνικού κλίματος του εγκλήματος και των συνεπειών του».

Για όλους τους παραπάνω λόγους κρίθηκε αναγκαίο η διατριβή αυτή να επεκταθεί σε μια συνολικότερη επισκόπηση του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος και να μην εστιάσει σε πιο ειδικά θέματα ή στο έργο ενός συγγραφέα. Εκκινούμε, λοιπόν, από την παλαιότερη εκδοχή του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος στον εικοστό αιώνα, όταν το είδος ήταν αποκλειστικά συνδεδεμένο με την παραλογοτεχνία για να καταλήξουμε στην ανάδυση του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος στη μεταπολίτευση. Με το βλέμμα των κοινωνιοκριτικών θεωριών επιδιώκουμε να δείξουμε: α) πώς το παραλογοτεχνικό (αστυνομικό) μυθιστόρημα μετατράπηκε σε καταξιωμένο λογοτεχνικό είδος ενώ την ίδια χρονική περίοδο, συντελέστηκε μια βαθιά αλλαγή της ελληνικής κοινωνίας και β) πώς η απλουστευτική φόρμα του αστυνομικού μυθιστορήματος που συνδέθηκε με την παραλογοτεχνία (θύτης, ερευνητής, τιμωρία) τροποποιήθηκε μέσα σε μια άλλη κοινωνική αντιστοίχιση, διαμορφώνοντας μία σύνθετη σχηματοποίηση, όπου το έγκλημα και οι δράστες του αποκτούν κοινωνικές διαστάσεις.

Ειδικότερα, στην έρευνά μας μάς απασχολεί αρχικά η σχέση των αστυνομικών αφηγημάτων της περιόδου από το 1950 έως και τη δικτατορία με την παραλογοτεχνία, χωρίς να είναι στην πρόθεσή μας η εξαντλητική μελέτη της παραλογοτεχνικής αστυνομικής παραγωγής στην Ελλάδα. Το έργο των κυριότερων εκπροσώπων της περιόδου αυτής μελετάται, για να αποδοθεί το πλαίσιο μέσα από το οποίο εξελίχθηκε το αστυνομικό μυθιστόρημα. Από τις παλαιότερες εκδοχές του αστυνομικού μυθιστορήματος μας ενδιαφέρει το πρωτότυπο αστυνομικό μυθιστόρημα, που κατέληξε να εκδοθεί σε βιβλίο και όχι διασκευές και μεταφράσεις των λαϊκών περιοδικών και εφημερίδων. Τα έργα του Γ. Μαρή και λίγων ανάλογων περιπτώσεων στις δεκαετίες του '50 και του '60 συνιστούν ό,τι εξετάζουμε σε αυτή τη διατριβή ως αστυνομική λογοτεχνία μέχρι και τη δικτατορία.

Στη συνέχεια εστιάζουμε στα έργα και τους συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας της περιόδου από τη μεταπολίτευση έως το 2004, καθώς θεωρούμε ότι σε αυτή την περίοδο διαμορφώθηκε το νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα. Το 1974 αποτελεί συμβολικό ιστορικό και πολιτικό όριο της νεοελληνικής κοινωνίας που έβαλε τις βάσεις για το σύγχρονο «πρόσωπο» της χώρας. Η ιδιαίτερη σημασία αυτής της πολιτικής αλλαγής δεν αφορά μόνο στην ιστορία της Ελλάδας αλλά και την εξέλιξη της λογοτεχνίας, αφού τέτοιας πολιτικής φύσεως γεγονότα επιφέρουν, όπως παρατηρεί ο Escarpit «μια ανανέωση προσωπικού» και φέρνουν στα πράγματα νέες ομάδες συγγραφέων.⁴ Επιλέξαμε ως συμβατικό όριο της μελέτης αυτής το 2004, γιατί α) η περίοδος των τριάντα αυτών

⁴ Robert Escarpit, *Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δ. Π. Ποταμιάνου, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1972, σ. 73-74.

χρόνων αποτελεί ικανό διάστημα, εντός του οποίου διαμορφώνονται και αποτυπώνονται πλήρως τα νέα χαρακτηριστικά του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος και β) οι σημαντικότεροι συγγραφείς του νέου αστυνομικού μυθιστορήματος έχουν εμφανιστεί και παγιώνουν τον τρόπο γραφής για τον οποίο διακρίνονται μέχρι σήμερα. Μετά από αυτό το χρονικό όριο η συγγραφική και εκδοτική παραγωγή αστυνομικής λογοτεχνίας εκτινάχτηκε, αυξανόμενη εντυπωσιακά, έχοντας διαμορφώσει πλέον οριστικά τη νέα της φυσιογνωμία. Ο μεγάλος αριθμός αυτών των έργων στηρίζεται στη λογοτεχνική παραγωγή αστυνομικών μυθιστορημάτων που προηγήθηκε, την οποία παρακολουθούμε στη μελέτη μας.

Η τριακονταετία που προσδιορίζεται από τα δύο αυτά συμβατικά όρια αποτελεί κομβικό σημείο στην ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας καθώς:

1. αυξάνεται με γεωμετρική πρόοδο ο αριθμός των εκδόσεων αστυνομικών μυθιστορημάτων από έγκυρους εκδοτικούς οίκους,
2. λογοτεχνικά περιοδικά κάνουν αφιερώματα στην αστυνομική λογοτεχνία και εμφανίζονται επαινετικές κριτικές για αστυνομικά μυθιστορήματα, ενώ προβεβλημένοι ξένοι συγγραφείς συστήνουν το αστυνομικό στο αναγνωστικό κοινό «απενοχοποιώντας» το,
3. κάνουν την εμφάνισή τους οι κυριότεροι Έλληνες συγγραφείς που γράφουν αποκλειστικά ή κατά κύριο λόγο αστυνομική λογοτεχνία, όπως ο Π. Μάρκαρης, ο Π. Μαρτινίδης, ο Αν. Αποστολίδης, ο Φ. Φιλίππου, ο Τ. Δανέλλη, η Μ. Πολιτοπούλου κ.ά.,
4. οι συγγραφείς αστυνομικών μυθιστορημάτων επιδιώκουν και επιτυγχάνουν να ανανεώσουν το είδος. Αυτή η ανανέωση εντοπίζεται είτε στο επίπεδο του θέματος είτε στα αισθητικά χαρακτηριστικά της γραφής.

Η διαμόρφωση του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος είναι μια διαδικασία εξέλιξης και αλλαγής που συντελείται αργά και συμπίπτει με τον σχηματισμό της νέας κοινωνικής πραγματικότητας της μεταπολίτευσης, τα στοιχεία της οποίας αποτυπώνονται πλέον στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, που γίνεται σταδιακά ο ευαίσθητος παλμογράφος των κοινωνικών εξελίξεων.

Τα ερωτήματα που μας απασχολούν είναι:

- πώς το αστυνομικό μυθιστόρημα αφομοιώνει τα ερεθίσματα του κοινωνικού-πολιτικού περιβάλλοντος και πώς τα αποδίδει στον τόπο, τον χρόνο και τα πρόσωπα (θύτης, θύμα, ντετέκτιβ) της αφήγησης,
- ποια αφηγηματικά-αισθητικά χαρακτηριστικά αποκτά, καθώς σταδιακά απομακρύνεται από τον παραλογοτεχνικό του χαρακτήρα,

- πώς μεταλλάσσεται από την παραλογοτεχνική του εκδοχή, διαμορφώνοντας τον χαρακτήρα του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος.

Η μεγάλη χρονική διάρκεια της περιόδου που καλύπτει η διατριβή αυτή, σημαίνει ότι η εξαντλητική μελέτη τόσο μεγάλου αριθμού πρωτότυπων έργων —πολλά από τα οποία είναι δυσεύρετα— ήταν αντικειμενικά δύσκολη. Εξίσου δύσκολη υπήρξε η αναζήτηση βιβλιοπαρουσιάσεων και κριτικών αποτιμήσεων για τα έργα αυτά καθώς και για τα εκδοτικά δεδομένα της εκτεταμένης αυτής περιόδου, αφού η σχετική ελληνική βιβλιογραφία ήταν ακόμα μικρή και υπό διαμόρφωση. Παρόλα αυτά μελετήθηκε ένας πολύ μεγάλος αριθμός βιβλίων και συγγραφέων⁵ που, κατά τη γνώμη μας, μας επιτρέπει να οδηγηθούμε σε γενικά συμπεράσματα. Άλλωστε όπως αναφέρει ο Τ. Τοντόροφ *«ένα από τα πρώτα γνωρίσματα του επιστημονικού τρόπου πορείας είναι το ότι δεν απαιτεί την παρατήρηση όλων των διαδικαστικών φάσεων ενός φαινομένου για να το περιγράψει· προχωρεί πολύ περισσότερο δια της απαγωγής (...) Όποιος κι αν είναι ο αριθμός των φαινομένων που μελετούμε (εδώ των έργων), θα έχουμε πάντοτε εξίσου ελάχιστα το δικαίωμα να συνάγουμε από αυτά κανόνες καθολικούς· το αρμόδιο δικαίωμα δεν το δίνει η ποσότητα των παρατηρήσεων, αλλά μόνον η λογική συνοχή της θεωρίας»*.⁶

Η μελέτη αυτή επιδιώκει να συμβάλλει στη διερεύνηση ενός λογοτεχνικού χώρου που, παρά τη δημοφιλία του στο αναγνωστικό κοινό και την κριτική, εξακολουθεί να μη βρίσκει ανάλογη πανεπιστημιακή ανταπόκριση. Η περίοδος που προσδιορίσαμε ως αντικείμενο της έρευνάς μας, αφήνει εκτός του ενδιαφέροντός μας ένα μεγάλο όγκο αστυνομικών έργων που συνδέθηκαν με την Ελλάδα της οικονομικής κρίσης που ακολούθησε. Η εκδοτική έκρηξη του αστυνομικού μυθιστορήματος συμπίπτει με αυτή και δημιουργεί ίσως την πρόκληση μιας άλλης έρευνας για τη μεταξύ τους σχέση.

⁵ Πολύτιμος βοηθός για την προσπάθεια αυτή υπήρξε ο μοναδικός καταγεγραμμένος κατάλογος ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας του Φ. Φιλίππου που αρχικά είχε δημοσιευθεί στην ιστοσελίδα της ΕΛ-ΣΑΛ. Ο ίδιος κατάλογος εμπλουτισμένος συμπεριλήφθηκε στο έργο του Φ. Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, εκδ. Πατάκης, 2018.

⁶ Τ. Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μτφρ. Αριστεά Παρίση, Οδυσσέας, 1991, σ. 8.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

Η κοινωνιοκριτική μέθοδος

«Όπως η φιλοσοφία, όπως οι επιστήμες του ανθρώπου, η λογοτεχνία είναι σκέψη και γνώση του ψυχικού και κοινωνικού κόσμου, τον οποίο κατοικούμε. Η πραγματικότητα την οποία η λογοτεχνία φιλοδοξεί να κατανοήσει είναι απλούστατα (αλλά, συγχρόνως, τίποτα δεν είναι πιο περίπλοκο) η ανθρώπινη εμπειρία»⁷. Η άποψη αυτή, την οποία με σαφή τρόπο αποτυπώνει ο Τοντόροφ, για την αδιαμφισβήτητη σχέση λογοτεχνίας και κοινωνίας, προκάλεσε έναν μεγάλο αριθμό θεωρητικών προβληματισμών, που διαμόρφωσαν εντέλει διαφορετικές και πολύ σημαντικές εκδοχές της λογοτεχνικής θεωρίας, οι οποίες επιδιώκουν να συσχετίσουν το λογοτεχνικό έργο με την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα.

Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας επιχειρεί να αναδειξει πώς η κοινωνία (τα κοινωνικά υποκείμενα, οι σχέσεις, οι ιδεολογίες, τα σχήματα και οι θεσμοί της) υπάρχει μέσα στο λογοτεχνικό έργο. Προσανατολισμένη στην επιρροή της κοινωνίας στη διαμόρφωση του συγγραφέα και του κόσμου του αλλά και στον αναγνώστη και τη διαδικασία της ανάγνωσης, αποτελεί ένα περίπλοκο σύστημα προσανατολισμών έρευνας, που επιμερίζει το αντικείμενο της σε περισσότερα πεδία.

Ξεκινώντας από το κύριο ερώτημα αν η λογοτεχνία αποτελεί αντικείμενο αναφοράς ή κατοπτρισμό της κοινωνίας⁸ ένα πλήθος εμπειρικών μελετών θεμελιώνουν στη δεκαετία του 1950 την Κοινωνιολογία της Ανάγνωσης (R. Escarpit). «*Η Κοινωνιολογία των περιεχομένων, για την οποία το λογοτεχνικό έργο είναι ένα ιστορικό τεκμήριο που παρέχει*

⁷ Τσβετάν Τοντόροφ, *Η λογοτεχνία σε κίνδυνο*, μτφρ. Χρύσα Βαγενά, εισαγωγή Νάσος Βαγενάς, Πόλις, Αθήνα 2013, σ. 89.

⁸ John Hall, *Η κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ. Τσαούση, Κοινωνιολογική και Ανθρωπολογική Βιβλιοθήκη, Gutenberg, Αθήνα 1990, σ. 63-75.

άμεσες μαρτυρίες σχετικά με την πραγματικότητα των εμπλεκόμενων κοινωνιών»⁹, στην Αμερική δίνει έμφαση στην παραλογοτεχνία ή λαϊκή λογοτεχνία (M. Albrecht 1956) και στη Γαλλία στην ταξινόμηση περιεχομένων των λογοτεχνικών έργων (H. Zalamansky 1970). Η κοινωνιολογία των λογοτεχνικών γενών διερευνά πώς οι εξελισσόμενες κοινωνικές δομές συνδέονται με την εμφάνιση νέων λογοτεχνικών γενών και συνδέει το έπος με την αριστοκρατία του ξίφους, την τραγωδία με την αριστοκρατία της αυλής και το μυθιστόρημα με την αστική τάξη. Η επιρροή του Γκ. Λούκατς σε αυτή την κατεύθυνση της κοινωνιολογίας, από τη *Θεωρία του Μυθιστορήματος* (1920) έως το δοκίμιο για το *Ιστορικό Μυθιστόρημα* (1965) είναι θεμελιακή¹⁰.

Εξίσου καθοριστική είναι η επιρροή του Λ. Γκολντμάν (1964), που τοποθετεί τα κείμενα στην εποχή τους και εξετάζει τις κοινωνικές δομές που τα παρήγαγαν¹¹. Ο γενετικός δομισμός που εισηγείται δεν αναγνωρίζει τον συγγραφέα ως το πραγματικό υποκείμενο της δημιουργίας· άρα θεωρεί ότι κάθε προσέγγιση βιογραφική ή ψυχολογική δεν ερμηνεύει παρά μόνο επιφανειακές σχέσεις. Ο συγγραφέας «δημιουργήθηκε» από την κοινωνική ομάδα από την οποία προέρχεται και η οποία του καλλιέργησε μια ορισμένη οπτική του κόσμου. Αυτό που πρέπει να αναζητηθεί, είναι «οι σχέσεις ανάμεσα στο πραγματικά σημαντικό έργο και την κοινωνική ομάδα η οποία -διά μέσου του δημιουργού- αποτελεί, σε τελευταία ανάλυση, το πραγματικό υποκείμενο της δημιουργίας»¹². Η συλλογική συνείδηση-δημιουργός δεν αναπαριστά στα λογοτεχνικά έργα την κοινωνική πραγματικότητα μόνο, αλλά δημιουργεί δομές ομόλογες μεταξύ της μυθιστορηματικής δομής και της κοινωνικής δομής. Οι κοινωνικές αυτές δομές δεν είναι σταθερές, μπορούν να αντιπαρατίθενται και να αλλάζουν ή να αναδύονται νέες, τείνοντας σε μια σφαιρική αναδόμηση της κοινωνίας ή στη συντήρησή της. Το κλασικό παράδειγμα της ένταξης, από τον Λ. Γκολντμάν, του έργου του Pascal και του Racine στον γιανσενισμό, δείχνει τις κοινωνικές και πνευματικές συνθήκες που κυριάρχησαν στη γέννησή τους και η δομή του τραγικού σε αυτά αποκαλύπτει, με τη σειρά της, τη δομή των κοινωνικών τάξεων ή των κοινωνικών ομάδων.¹³

⁹ Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (επιμ.) *Θεωρία της Λογοτεχνίας, προβλήματα και προοπτικές*, μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια, Gutenberg, Αθήνα 2010, σ. 216.

¹⁰ Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Γ. Παρίσης, επιμ. Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Πατάκης, Αθήνα 2000, σ. 191-212.

¹¹ Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *ό.π.*, σ. 214-6.

¹² Lucien Goldmann, *Για μια Κοινωνιολογία του Μυθιστορήματος*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου, Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ. 77.

¹³ Lucien Goldmann, *ό.π.*, σ. 85 κ.ε.

Σε παρόμοια κατεύθυνση η εισαγωγή της έννοιας των θεσμών από τον Π. Μπουρντιέ (1980) με τον κανονιστικό χαρακτήρα τους, η οποία μελετάται σε σχέση με τους ιστορικούς καθορισμούς τους, καθώς και της έννοιας του πεδίου της λογοτεχνίας, η οποία υπόκειται στον κρατικό ιδεολογικό μηχανισμό (της θρησκείας, του εκπαιδευτικού συστήματος), προτείνουν μια άλλη προσέγγιση του λογοτεχνικού χώρου.¹⁴

Σε εξέλιξη των παραπάνω κοινωνιολογικών προσεγγίσεων, η κοινωνιοκριτική, μέσω του αντικειμένου της και της συνολικής προβληματικής της, διαφοροποιείται ριζικά τόσο από την εμπειρική κοινωνιολογία όσο και από την κοινωνιολογία της λογοτεχνίας. Δεν ασχολείται ούτε με την κυκλοφορία του βιβλίου ούτε με τη διαδικασία παραγωγής ούτε με την βιογραφία του συγγραφέα ούτε με την πρόσληψη των λογοτεχνικών έργων. Αυτές τις τελευταίες, δεν τις εκλαμβάνει ως ιστορικό ή κοινωνιολογικό τεκμήριο αμέσως αναγνώσιμο, όπως ένα παράδειγμα ή ένα αποδεικτικό στοιχείο. Δεν τις περιλαμβάνει στα περιεχόμενα της, αφού η επιστημολογική λογική της είναι μία λογική της ανακάλυψης που εφαρμόζεται στις υποθέσεις της σημασίας που έχουν δεσμευθεί από τα κείμενα.¹⁵

Η κοινωνιοκριτική μετρά περίπου πενήντα χρόνια ύπαρξης, από την στιγμή που ο Claude Duchet τυποποίησε τις αρχικές προτάσεις της και τις συμπύκνωσε σε ένα ιδρυτικό άρθρο¹⁶, το 1971. Οι προτάσεις του Edmond Cros, σύγχρονες με αυτές του Claude Duchet, καθώς και τα σημαντικά μεμονωμένα έργα κοινωνιοκριτικής των Pierre V. Zima και Henri Mitterand για το μυθιστόρημα, καθώς και του Philippe Hamon, έδωσαν νέα ώθηση σε αυτή την ιδεολογική ανάλυση¹⁷.

Στα ιδρυτικά του κείμενα, ο Duchet τοποθετεί την κοινωνιοκριτική σε ένα σημείο «μεταξύ δύο», στο οποίο διαχωρίζει το πριν («κοινωνιολογία της δημιουργίας») και το μετά («κοινωνιολογία της ανάγνωσης»). Η κοινωνιοκριτική προέρχεται από τις εξής επιρροές: τους ρώσους φορμαλιστές και τους σημειολόγους, που αφιερώθηκαν στην εγγενή μελέτη των κειμένων, τον γενετικό δομισμό του Λυσιέν Γκολντμάν, την ιστορική σημασιολογία που μελετά σε βάθος χρόνου το γίνεσθαι της σημασίας των λέξεων και της κυκλοφο-

¹⁴ Marc Angenot κ.ά. (επιμ.) *ό.π.*, σ. 224-229.

¹⁵ Jean-Yves Tadié, *Η κριτική της λογοτεχνίας τον 20ό αιώνα*, μτφρ και επιμ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, εκδόσεις Τυπωθήτω, Αθήνα 2001, σ.σ. 235-276 και Edmond Cros, «Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας» στο Marc Angenot κ.ά. (επιμ.), *ό.π.*, σ. 236-246.

¹⁶ Claude Duchet, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», *Littérature*, No 1, Février 1971, σ. 5-14 (http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2495).

¹⁷ Το Ινστιτούτο Κοινωνιοκριτικής του Μονπελιέ (CERS) καθώς και η Σχολή του Μόντρεαλ, με το Διαπανεπιστημιακό Κέντρο Ανάλυσης του Λόγου και Κοινωνιοκριτικής των Κειμένων (CIADEST) και το Κέντρο Διαπανεπιστημιακής Έρευνας στην Κοινωνιοκριτική των Κειμένων (CRIST), αποτελούν σήμερα έναν διεθνή χώρο διαλόγου κοινωνιοκριτικής.

ρίας τους στον δημόσιο λόγο, την ανάλυση του λόγου σε συνδυασμό με την ιδεολογική ανάλυση.

Ο Claude Duchet θεμελιώνει το πρόγραμμα της κοινωνιοκριτικής, δίνοντάς της ως αντικείμενο το κείμενο, θεωρούμενο ως γλωσσικό υλικό, αισθητική διαδικασία και σημειωτικό μηχανισμό¹⁸. Η σχέση λογοτεχνίας-κοινωνίας, η «κοινωνικοποίηση» του κειμένου, επιτυγχάνεται μέσω μίας εσωτερικής ανάγνωσης. «*Η κοινωνιοκριτική προσπαθεί να διαβάσει αυτήν την παρουσία των έργων στον κόσμο, την οποία ονομάζει κοινωνικότητα (socialité), μέσα στην ίδια την αισθητική ιδιαιτερότητα, τη διάσταση αξία των κειμένων.*»¹⁹

Κατά την ανάλυση των διαδικασιών γραφής, η «κοινωνιοκριτική παρατηρεί αυτό που εξυπακούεται, το υπόρρητο, τις προϋποθέσεις, το ανείπωτο ή αυτό που δεν το έχουν σκεφτεί, τις σιωπές»²⁰, γράφει ο Duchet, και στα οποία μπορούν να προστεθούν οι αντιφάσεις, τα αινιγματικά αποσπάσματα, οι σημειωτικές παρεκκλίσεις, οι πλεονασμοί, η απλή επινόηση μίας γλώσσας (για παράδειγμα), οι περίεργες σημασιολογικές σχέσεις, οι ποιητικές συγκρούσεις, οι αφηγηματικές απορίες, ό,τι φέρει το ίχνος μιας σημασιολογικής πολυπλοκότητας και αυτού του πραγματικού άλματος στη φαντασία, το οποίο χαρακτηρίζει τα κείμενα της λογοτεχνίας.

Γίνεται αντιληπτό ως εκ τούτου, ότι η κοινωνιοκριτική σύμφωνα με τον Claude Duchet δεν αποτελεί μία θεωρία ούτε μία μέθοδο ούτε μία επιστήμη. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν κινητοποιεί θεωρητικούς πόρους, ότι δεν θέτει μεθοδολογικά ερωτήματα, ότι δεν διακατέχεται από την επιθυμία της γνώσης μιας λογοτεχνικής θεωρίας, αλλά είναι η ίδια η κατασκευή του υπό θεώρηση κειμένου που επιβάλλει τον τρόπο περιγραφής για την συγκεκριμένη περίπτωση.

Αυτό σημαίνει ότι το να ασκήσει κανείς κοινωνιοκριτική μπορεί να γίνει με το να επικαλεστεί την απλή ανάλυση κειμένου, τη θεματική, την αφηγηματολογία, τη ρητορική, την ποιητική, την ανάλυση του λόγου, την κειμενογλωσσολογία, κλπ. και ό,τι άλλο χρειαστεί, συμπεριλαμβανομένης, παραδείγματος χάριν, της πραξεολογίας (praxématique) ή της ψυχανάλυσης, αλλά αυτή η επίκληση θα αποτελεί επίκληση των μέσων, όχι ενός σκοπού. Είναι χρέος του κοινωνιοκριτικού, ισχυρίζεται ξανά ο Claude Duchet²¹, να επι-

¹⁸ Claude Duchet, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», *ό.π.*, σ. 5-14.

¹⁹ Claude Duchet, «Introductions. Positions et perspectives», στο Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (επιμ.), *Socio critique*, Paris, Nathan 1979, σ.σ. 3-8.

²⁰ Claude Duchet, *ό.π.*, σ. 4.

²¹ Claude Duchet, *ό.π.*, σ. 5 κ.ε.

λέξει τον κατάλληλο τρόπο ανάλυσης και περιγραφής: να κατευθυνθεί τόσο προς τις προσωπικές του αδυναμίες και να διαθέτει φαντασία. Αυτές οι διευκρινίσεις δεν είναι άχρηστες, επιμένει, σε καιρούς όπου η διδασκαλία της λογοτεχνίας τείνει να μειώσει από μόνη της στο ελάχιστο την ερμηνευτική ελευθερία των αναγνωστών.

Εάν αυτός είναι ένας αποδεκτός κοινωνιοκριτικός προσανατολισμός στο κείμενο, ο σκοπός δεν είναι ο ίδιος που ακολουθείται από τις φορμαλιστικές αναγνώσεις. Στην κοινωνιοκριτική, η εξέταση της μορφής αποκτά νόημα μόνο με την επαναφορά του κειμένου στα συστατικά του στοιχεία, δηλαδή στις λέξεις, τις γλώσσες, τις ομιλίες, το ρεπερτόριο των σημείων που ενσωμάτωσε, που συσχέτισε μεταξύ τους με εκπληκτικό και αμφίβολο τρόπο, και τα οποία μεταμορφώνει χάρη στα διάφορα συγγραφικά μέσα, που ακριβώς πρέπει να εμφανίσει και να αναλύσει. Η μελέτη της *«εσωτερικής οργάνωσης των κειμένων, των συστημάτων λειτουργίας τους, των δικτύων νοήματός τους, των εντάσεών τους»* διενεργείται, επομένως, σε συνδυασμό με την εξέταση της *«συνάντησης σε αυτά της ομιλίας και ετερογενών γνώσεων»*²².

Το σύνολο μιας κριτικής κίνησης που μόλις περιγράφηκε συγκεκριμενοποιείται από την κοινωνιοκριτική. Υπάρχουν τρία στάδια που περιλαμβάνονται στη διαδικασία της κοινωνιοκριτικής, τα οποία καθιερώνουν μια συνεχή, αμφίδρομη κίνηση κατά την ανάγνωση: 1) η ανάλυση της γραφής σύμφωνα με όσα διατυπώθηκαν παραπάνω, 2) η προς τα έξω στροφή του κειμένου προς τις γλωσσικές συστατικές διαφορετικότητές του, δηλαδή: προς τους λεξιλογικούς καταλόγους, τις κοινωνικές γλώσσες, τις ομιλίες, τις αναπαραστάσεις, τις ενδεχόμενες εικόνες που κινητοποιεί «ένδον», με άλλα λόγια προς την περιβάλλουσα κοινωνική σημείωση, 3) η μελέτη της αμφίδρομης σχέσης η οποία ενώνει το κείμενο με την κοινωνική σημείωση.

Κάθε προσέγγιση η οποία λειτουργεί με αυτή την κριτική κίνηση, μπορεί να εμπίπτει στην κοινωνιοκριτική, η οποία δεν είναι ούτε κοινωνιολογία (οποιοδήποτε είδους) ούτε, πολύ λιγότερο, μία μέθοδος. Αποτελεί μία προοπτική. Γι' αυτό το λόγο έχει την εξής θεμελιώδη αρχή: σκοπός της είναι να ανασύρει την κοινωνικότητα των κειμένων. Αυτή η τελευταία μπορεί να αναλυθεί στα χαρακτηριστικά της μορφοποίησής τους, τα οποία γίνονται κατανοητά αναφερόμενα στην περιβάλλουσα κοινωνική σημείωση, θεωρημένη εν μέρει ή στο σύνολό της. Η μελέτη αυτής της σχέσης σημειωτικής αντιμετάθεσης επιτρέπει να εξηγηθεί η μορφή-νόημα (θεματοποιήσεις, αντιφάσεις, απορίες, σημασιολογικές αποκλίσεις πολυσημία, κλπ.) των κειμένων, να εκτιμηθεί και να αναδειχθεί η ιστο-

²² Claude Duchet, *ό.π.*, σ. 3-8.

ρικότητά τους, η κριτική τους εμβέλεια και η εφευρετική τους ικανότητα αναφορικά με τον κοινωνικό κόσμο.²³

Το πραγματικό (το κοινωνικό σημείο αναφοράς αυτό καθ' εαυτό) μένει εκτός, και είναι πάντοτε ήδη ειπωμένο υπό την μορφή ενός πλήθους ακατέργαστων πληροφοριών, που αποτελούν ήδη μία πρώτη πυκνή καταγραφή, προϊόν (εικαζόμενων) γεγονότων, τοπωνυμίων, συμβάντων, πεποιθήσεων. Το κείμενο, από την πλευρά του, ενσωματώνει και σχεδιάζει ένα συγκεκριμένο, από το οποίο εν μέρει αποτελείται και επί του οποίου δρα. Αυτό το συγκεκριμένο αποτελείται από αυτές τις πληροφορίες αναφοράς που είναι ήδη σημειοδοτημένες από λόγους και μεταφρασμένες σε «δείκτες» από αυτήν την πρώτη σημειοδότηση.

Η κειμενοποίηση συνίσταται σε αυτήν την διαπραγματεύσιμη επανάληψη ή επανεκκίνηση και τη μεταμόρφωση μέσω της γραφής αυτών των «δεικτών» σε «αξίες», δηλαδή σε μονάδες οι οποίες, μέσω της εργασίας του γρανίματος, αποκτούν μία σημασιολογική φόρτιση διακριτή (προικισμένη με μία εν δυνάμει πολυσημία ανάλογα με την ανάπτυξη του κειμένου) και συστηματική (το σημειωτικό σύστημα του συγκεκριμένου έργου ενεργοποιεί αυτό το φορτίο και το διαμορφώνει). Το τρίπτυχο «πληροφορία, δείκτης, αξία» εναρμονίζει κατά τον Duchet τους τρεις «μεθοδολογικούς πυλώνες» της προσέγγισής του.²⁴ Η κοινωνιογραμματική δραστηριότητα είναι λοιπόν μία συνολική διαδικασία σημειοδότησης με αυτό το σχήμα: Πραγματικό / Κοινωνική «δόξα» (doxa) → Συγκεκριμένο → ← Κείμενο, όπου το συγκεκριμένο προβάλλει τη σχέση του κειμένου με το σημείο αναφοράς. Στο τέλος της αλυσίδας το κείμενο λειτουργεί ως μηχανισμός που διαφοροποιεί αυτό που αρχικά είναι αδιαμόρφωτο, εξερευνά τις δυνατότητες του νοήματος και προτείνει καινούργιες (ανάλογα με το συγγραφικό του σχέδιο), παράγοντας ιδεολογία με την ίδια την κειμενικότητα.²⁵

²³ Pierre Popovic, «La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir», *Pratiques*, 151-152, | 2011, σ. 7-38.

²⁴ Claude Duchet, Isabelle Tournier, «Sociocritique», στο Béatrice Didier (επιμ.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, σ. 3572.

²⁵ Αυτός ο τρόπος προόδου σέβεται τη σημειωτική συνέχεια που ενώνει το λογοτεχνικό κείμενο και την κοινωνική σημείωση. Στο κοινωνιόγραμμα εμφανίζεται ένας οξύμωρος πυρήνας, με πολλαπλές αντιθέσεις. Π.χ., το «φτωχός, αλλά τίμιος» βρίσκεται στην καρδιά του κοινωνιογράμματος του φτωχού κατά τον 19ο αιώνα. Οι *Άθλιοι* αποτελούν παράδειγμα του τι μπορεί να κάνει ένα μυθιστόρημα από το κοινωνιόγραμμα: το «φτωχός, αλλά τίμιος» γίνεται με τον (Γιάννη) Αγιάνη «κατάδικος, αλλά δίκαιος», αντίθεση που αποτελεί μία σημαντική «αξία» στο μυθιστόρημα και για το μυθιστόρημα. Και το σύνολο αυτού του τελευταίου πολλαπλασιάζει ασταμάτητα τις αντίθετες αναπαραστάσεις (κόρη-ηθική μητέρα, μεγαλειώδης πόρνη, αστός κλέφτης, ηθικός κακοποιός, κλπ.) μέχρι να διαμορφωθεί ο ηθικός προοδευτισμός του κειμένου.

Η κοινωνιογραμματική προσέγγιση μπορεί επίσης να έχει ως αντικείμενο ένα σύνολο κειμένων, των οποίων η δημοσίευση κλιμακώνεται σε μία μέση διάρκεια. Με αυτόν τον τρόπο κατορθώνει να ανοικοδομήσει έναν κοινωνιογραμματικό «αστερισμό» και να επισημάνει την εξέλιξή του και τις συνεχείς μεταμορφώσεις του.

Οι εργασίες του Edmond Cros, παράλληλα με αυτές του Claude Duchet, δείχνουν ότι η λογοτεχνική γραφή προχωρεί σε μία αναδιαμόρφωση των συλλογικών λόγων που περιβάλλουν το κείμενο.²⁶ Οριζόμενη ως δευτερεύον σύστημα διαμόρφωσης, η λογοτεχνία ασκεί αυτήν τη δράση μέσω των συγγραφικών διακριτικών χαρακτηριστικών και μέσω της μετακίνησής της προς κόσμους φανταστικούς. Η λογοτεχνία αποδομεί τους περιορισμούς που συνδέονται με την παραγωγή των λόγων (discours), αποσταθεροποιεί το ιδεολογικό προκατασκευάσμα, αποτρέπει και περιπλέκει τις παγιωμένες εκφράσεις²⁷.

Στην κοινωνιοκριτική προσέγγιση του Cros, το «υποκείμενο», οριζόμενο ως μία οντότητα αναγνωρίσιμη στο σύνολο των σημειωτικών χαρακτηριστικών που την αποτελούν, είναι μία έννοια που τοποθετείται στο επίκεντρο.²⁸ Οι «συλλογικοί λόγοι», οι οποίοι κυριαρχούν σε μία δεδομένη χρονική στιγμή, είναι ενεργοί και παράγουν «υπερατομικά υποκείμενα» (που μπορούν να είναι διαφορετικής τάξης: μία γενιά, το σύνολο των εμπόρων, ένα σύνολο διανοούμενων, κλπ.). Απέναντί τους εμφανίζονται «πολιτιστικά υποκείμενα», υποκειμενικές ολότητες αποτέλεσμα ενός λόγου (μίας μικροσημειωτικής) επωμισμένου και επενδυσμένου με ένα «Εγώ», το οποίο δομείται από και μέσα στην σημειωτική-ιδεολογική διάδρασή του με τα «υπερατομικά υποκείμενα» (προϊόντα των συλλογικών λόγων (discours)).

²⁶ Edmond Cros, «Spécificités de la Sociocritique d'Edmond Cros», στο <https://sociocritique.fr/?Specificites-de-la-Sociocritique-d-Edmond-Cros>.

²⁷ Ο Edmond Cros, παραδειγματικά, στο κείμενο *Guzman de Alfarache* του Mateo Aleman, με την κριτική του συλλογικού «οικονομικού» λόγου φέρνει στο φως τις διαδικασίες ωραιοποίησης, ευφημισμού και στρέβλωσης. Για παράδειγμα, παρατηρώντας τη μετατροπή της έκφρασης «πολύτιμες πέτρες» του λόγου της οικονομίας, σε «πέτρες με αξία» στο έργο του Mateo Aleman, *Guzman de Alfarache*, ο Cros διαπιστώνει ότι το κείμενο αναλαμβάνει μια λειτουργία αποκάλυψης: στην πραγματικότητα καταδεικνύει ότι η κυριαρχία της αξίας της ανταλλαγής συνήθως κρύβεται κάτω από ένα πέπλο θετικών σημασιών (αποχρώσεων) και αποδίδεται με μεταφορικές έννοιες συνδεδεμένες με τη λέξη «πολύτιμες». Έχοντας αυτό σαν αφετηρία, ο κοινωνιοκριτικός προεκτείνει την ανάγνωση και ανακαλύπτει ότι όλη η σειρά επιλογής παραδειγμάτων που έχουν επιχειρηθεί στην ίδια σειρά των σημειωτικών λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο και προβαίνει στο κριτικό ξεγύμνωμα του κόσμου του εμπορίου και των μηχανισμών του.

²⁸ Edmond Cros, *La Sociocritique*, l'Harmattan, Paris 2003. Αναφέρεται και στο Johnson, Carroll B. «Cros, Edmond. D'un sujet à autre: sociocritique et psychanalyse. Montpellier Université Paul Valéry, Editions du CERS, 1995», book review, *Mester*, vol. xxvi, 1997 (<https://escholarship.org/uc/item/17w5d2c9>).

Το κριτικό έργο του Pierre V. Zima²⁹ τροφοδοτείται από δύο κύριες πηγές, τις θεωρίες της Σχολής της Φρανκφούρτης και το έργο του Μιχαήλ Μπαχτίν. Στηριζόμενος στη φιλοσοφία της γλώσσας του Μπαχτίν, σύμφωνα με την οποία κάθε ομιλία, κάθε λόγος (discours), κάθε κείμενο επαναλαμβάνει, απαντά, αναδιαρθρώνει το ήδη διατυπωμένο, ο Zima μεταφράζει αυτήν την πρόταση του Μπαχτίν με κοινωνιοσημειωτικούς όρους και τη θέτει στην υπηρεσία της μελέτης της λογοτεχνίας. Κάθε συγγραφέας έρχεται αντιμέτωπος με μία κοινωνιογλωσσολογική κατάσταση, δηλαδή με ένα μωσαϊκό συλλογικών γλωσσών ιστορικά θεωρημένων σε μία δυναμική διάδραση. Αυτές οι γλώσσες, στις οποίες ο Zima δίνει την ονομασία «κοινωνιόλεκτου», επιτρέπουν σε κάθε ομάδα να αυτοπροσδιοριστεί, να προβάλει τον εαυτό της σε μία διάρκεια (μερικοί στρέφονται προς το παρελθόν, άλλοι προς το μέλλον) και να επικρίνει απερίφραστα ή σιωπηρά τις άλλες ομάδες.³⁰ Κάθε λογοτεχνικό κείμενο «αφομοιώνει και μεταμορφώνει» ετερογενείς κοινωνιολέκτους, τις βάζει σε διάλογο και σε ένταση, τις περνά από ερωτήσεις και κριτική.

Αρκετοί άλλοι κοινωνιοκριτικοί προσπάθησαν να ανανεώσουν την ιδεολογική ανάλυση, με κυριότερο ανάμεσά τους τον Philippe Hamon³¹. Σε μία προσέγγιση που κατευθύνεται στο εσωτερικό του κειμένου, ο Hamon αναλύει «το αποτέλεσμα-ιδεολογία», το οποίο προκύπτει από την εφαρμογή «κανονιστικών αξιολογικών εργαλείων» σε ένα κείμενο. Αυτά τα εργαλεία ανήκουν στη δικαιοδοσία της κοινωνιοκριτικής, από τη στιγμή που το αποτέλεσμα-ιδεολογία αναφέρεται σε «σύμπαντα αξιών» ενσωματωμένα στους λόγους που παράγονται από την περιβάλλουσα κοινωνία. Τέλος, ο Marc Angenot προτείνει και αυτός μία ανανέωση της ιδεολογικής ανάλυσης. Αυτή η εργασία ανάλυσης της κοινωνιοκριτικής, επιδιώκει να δείξει πώς η τέχνη διαψεύδει ή αποσταθεροποιεί αρκετά το ιδεολογικά κυρίαρχο.

Για τον Angenot, μία από τις λειτουργίες της κοινωνικοποίησης του λόγου, είναι να επιβάλλει περιορισμούς και κανόνες που οριοθετούν αυτό που μπορεί να ειπωθεί δημοσίως ή όχι, καθώς και τρόπους που θεωρούνται αποδεκτοί σε μία συζήτηση ή σε μία αφήγηση. Τείνει να καταδείξει ότι, χωρίς να διαθέτει ατέλειωτη ποικιλία, ο κοινωνικός

²⁹ Marc Angenot κ.ά. (επιμ.) *ό.π.*, σ. 229-232.

³⁰ Τέτοια μπορεί να είναι η χριστιανική ανθρωπιστική (ουμανιστική) κοινωνιόλεκτος της δεκαετίας του 1950, η κοσμική κοινωνιόλεκτος της Μπελ Επόκ (Belle Époque), η επαναστατική κοινωνιόλεκτος, η ψυχαναλυτική κοινωνιόλεκτος σε κάποια στιγμή της ιστορίας, κλπ.

³¹ Hamon Philippe, *Ένας περιορισμένος λόγος*, εκδ. Καρδαμίτσας, Αθήνα 2004 και του ίδιου *Text et idéologie valeurs hierarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris 1984.

λόγος υπόκειται σε έναν περιορισμένο αριθμό «ενοποιητικών και ρυθμιστικών μηχανισμών, ώστε να παρουσιάζεται ως μία ηγεμονία, η οποία συνίσταται σε ένα σύνολο «ρυθμιστικών κανόνων διαφοροποίησης» [...] και συνοχής, συγχώνευσης, ενσωμάτωσης [...] των πραγμάτων που μπορούν να ειπωθούν»³²

Κάθε τομέας του λόγου χρησιμοποιεί τον κοινό τόπο και τους δικούς του μηχανισμούς ελέγχου, ανάλογα με αυτούς στους οποίους απευθύνεται, σύμφωνα με την παράδοσή του και την δική του ιδεολογία. Εάν ένα κείμενο ή ένας λόγος είναι πρωτότυπα, η ιδιαιτερότητά τους δεν κερδίζεται και δεν μετράται παρά μόνο σε σχέση με τη συνολική ηγεμονία: με άλλα λόγια, αυτή παράγει την κοινοτυπία, το κοινό και το χυδαίο ή τετριμμένο αλλά και, με ανάδραση, το απλό και το αυθεντικό.

Οι απόψεις των κοινωνιοκριτικών είναι φανερό πως συναντιούνται με το πρωτόπορο έργο του Μ. Μπαχτίν που, στη δική του προσέγγιση του μυθιστορήματος, καθιέρωσε τους όρους της διαλογικότητας και της πολυφωνίας και τους οποίους αναδεικνύει στις πολλαπλές εφαρμογές τους ως γενεσιουργές στη διαδικασία της συγγραφικής πράξης.³³

Η θεωρία του Μ. Μπαχτίν έχει ως αφετηρία της την παρατήρηση ότι το άτομο υπάρχει πάντα σε σχέση με τους άλλους γύρω του. Το άτομο συνομιλεί με τον «άλλο», ευρισκόμενο σε διαρκή ανταπόκριση με το περιβάλλον του, δέχεται, απορρίπτει, διαπραγματεύεται, διαφοροποιείται, υπακούει, επαναστατεί προς τους άλλους, σχηματίζει πάντως τον προσωπικό του λόγο από τον διάλογο, σε μια σχέση διαρκώς ανανεούμενη και σε συνεχή ανάπτυξη. Η ανθρώπινη συνείδηση μέσα σ' αυτό το σύμπαν των λόγων, δεν μπορεί να είναι μονολιθική, αλλά πολλαπλή, αφού ενσωματώνει τις οπτικές των άλλων και προσδιορίζεται σε σχέση με αυτές. Οι διαφορετικές φωνές συνδεδεμένες με τις συγκεκριμένες ιδεολογικές και αξιολογικές αποτιμήσεις που εμπεριέχουν, συνθέτουν ένα λόγο πολυφωνικό που στο μυθιστόρημα επιχειρεί μια διαλεκτική σχέση των αντιτιθέμενων οπτικών³⁴.

³² Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Preambule, 1989. Αναφέρεται στο https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_89_1_2631.

³³ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980· Μ. Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξ. Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγ. Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δημ. Τζιόβας, Πόλις, Αθήνα 2000.

³⁴ Μ. Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξ. Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγ. Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δημ. Τζιόβας, Πόλις, Αθήνα 2000· Δημήτρης Αγγελάτος. *Όψεις και εφαρμογές της διαλογικότητας: Από τον Κ.Γ. Καρυωτάκη στο νεοελληνικό μυθιστόρημα*, εκδ. Gutenberg - Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα 2015· Δημήτρης Αγγελάτος. *Η φωνή της μνήμης: Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997.

Ο κόσμος (όπως και αυτός του μυθιστορήματος) βρίσκεται σε διαρκή αμφισβήτηση, χωρίς καθησυχαστικές βεβαιότητες, καθώς σχηματίζεται και μετασχηματίζεται κάθε στιγμή, διαφεύδοντας ακόμα και τις πιο «νόμιμες» προσδοκίες. Η σχέση ταυτότητα – ετερότητα αφορά όχι μόνο τη σχέση με τους άλλους γύρω αλλά και τον ίδιο τον εαυτό, αφού διαλέγεται με αυτό που υπήρξε σε διαφορετικές χρονικές στιγμές.³⁵

Σύμφωνα με τον Μπαχτίν το μυθιστόρημα έχει τον δυναμισμό να ενσωματώνει πολλά και διαφορετικά είδη λόγου³⁶ που κουβαλούν όχι μόνο το διαφορετικό τους ύφος το καθένα, αλλά κυρίως το κοινωνιογλωσσικό επίπεδο της πραγματικότητας που τα παράγει. «Οι κοινωνικές και ιστορικές φωνές που κατοικούν μέσα στη γλώσσα (όλες οι λέξεις της, όλες οι μορφές της), που της δίνουν συγκεκριμένες, σαφείς σημασίες, οργανώνονται, μέσα στο μυθιστόρημα, σε ένα αρμονικό, υφολογικό σύστημα, που αποδίδει τη διαφοροποιημένη κοινωνικο-ιδεολογική τοποθέτηση του συγγραφέα στους κόλπους του πολυγλωσσισμού της εποχής».³⁷ Όμως η πολλαπλότητα υφών και ιδιολέκτων αποδίδει στο μυθιστόρημα τον πολυφωνικό του χαρακτήρα, όταν όλα αυτά στηρίζονται «στη διαλογική γωνία υπό την οποία τοποθετούνται και προβάλλονται αυτά τα ύφη».³⁸

Η έννοια της διαλογικότητας αποτελεί τη μήτρα του μυθιστορήματος δίνοντάς του εξαρχής τον χαρακτήρα του: το μυθιστόρημα μπορεί να ερμηνευτεί βάσει του χρονότοπου της συγγραφής του, που προσδιορίζει τις πολιτισμικές συνθήκες που το γέννησαν, τον χρονότοπο της ιστορίας αλλά και τον χρονότοπο της ανάγνωσης που επανακαθορίζει τα δύο πρώτα, συνοψίζει ο Μ. Holquist.³⁹

³⁵ Αυτό που κάνει ενδιαφέρουσα την αντίληψη του Μπαχτίν για την μυθιστορηματική αφήγηση είναι ακριβώς ότι οι ήρωές της ελευθερώνονται μιας και «...ό,τι τους τοποθετούσε μια και καλή στο πλαίσιο μιας ολοκληρωμένης εικόνας της πραγματικότητας λειτουργεί πλέον όχι με σκοπό την τελειοποίηση της μορφής τους αλλά ως υλικό της αυτογνωσίας τους». (Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ό.π., σ. 81.) Μόνο έτσι πραγματώνεται η βασική προϋπόθεση πολυφωνίας που απαιτεί ο Μπαχτίν στη σχέση του ήρωα με τον κόσμο.

³⁶ Μια «από τις βασικότερες και σημαντικότερες μορφές της εισαγωγής και της οργάνωσης του πολυγλωσσισμού στο μυθιστόρημα» είναι τα παρέμβλητα είδη, «...οποιοδήποτε είδος μπορεί να εισαχθεί στη δομή ενός μυθιστορήματος ...τα είδη διατηρούν συνήθως ... την ανεξαρτησία τους, τη γλωσσολογική και υφολογική ανεξαρτησία τους.» «Τα παρέμβλητα είδη μπορούν να είναι ευθέως εσκεμμένα ή εντελώς αντικειμενοποιημένα...», όμως η απλή συμπάρθεση διαφορετικών κειμένων δεν εξασφαλίζει την πολυφωνία στο μυθιστόρημα. (Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980, σ. 182-4)

³⁷ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980, σ. 157.

³⁸ Μ. Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξ. Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγ. Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δημ. Τζιόβας, Πόλις, Αθήνα 2000, σ. 298.

³⁹ Michael Holquist, *Διαλογικότητα. Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, μτφρ. Ιωάννα Σταματάκη, Gutenberg,

Στην εργασία αυτή, η διαμόρφωση του νέου παραδείγματος αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης, αντιμετωπίζεται υπό το πρίσμα του προβληματισμού πάνω στο παλιό ερώτημα αν η λογοτεχνία αποτελεί αντικείμενο αναφοράς ή κατοπτρισμό της κοινωνίας. Με αφετηρία την άποψη που εισηγήθηκε ο Λ. Γκολντμάν ότι τα κείμενα παράγονται από συγκεκριμένες κοινωνικές δομές και αυτό που πρέπει να αναζητηθεί είναι «*οι σχέσεις ανάμεσα στο πραγματικά σημαντικό έργο και την κοινωνική ομάδα*»⁴⁰, η αλλαγή, η εξέλιξη και εντέλει η μεταμόρφωση που συντελέστηκε στο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, προσεγγίζεται με την οπτική που εισηγείται η Κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας και η νεότερη εκδοχή της, της Κοινωνιοκριτικής. Λαμβάνουμε υπόψη στην ανάγνωσή μας στη διάρκεια της εμφάνισης του αστυνομικού μυθιστορήματος, την έμφαση που δίνει η Κοινωνιοκριτική στη σχέση κειμένου-κοινωνίας και ακολουθούμε μια αμφίδρομη κίνηση κατά την ανάγνωση: προς το ίδιο το κείμενο αλλά και προς τα έξω, την κοινωνική σημείωση, θεωρώντας ότι η σχέση καταλήγει επίσης αμφίδρομη.

Οι παρατηρήσεις μας επιδιώκουν να αναδείξουν πώς η πραγματικότητα κωδικοποιείται στο κείμενο, στα δομικά και μορφικά στοιχεία του, και η «κοινωνικότητα του κειμένου» γίνεται κατανοητή μόνο όταν αναφέρεται στην περιβάλλουσα σημείωση.

Εκκινούμε από την παλαιότερη εκδοχή του αστυνομικού μυθιστορήματος στον εικοστό αιώνα, την απλουστευτική φόρμα του αστυνομικού μυθιστορήματος που συνδέθηκε με την παραλογοτεχνία, η οποία εξαντλήθηκε στη σχέση έγκλημα - έρευνα - αποκάλυψη του δράστη. Σε αυτό το σχήμα η τιμωρία του ενόχου ήταν μοιραία και βέβαιη. Τα παραλογοτεχνικά στερεότυπα, καθησυχαστικά και παρηγορητικά (όπως υποδεικνύουμε στο κεφάλαιο 2), συνέπιπταν και ενίσχυαν την πεποίθηση μιας κοινωνίας σε τάξη που οι «καλοί και δίκαιοι» μπορούσαν να εργάζονται για την πρόοδο. Το lifestyle και η (pop) κουλτούρα της πολυαναμενόμενης ευημερίας των μεταπολεμικών δεκαετιών, εμπεδώνονταν στις στερεοτυπικές εικόνες του προβλέψιμου αστυνομικού που κατανάλωνε το λαϊκό κοινό των αστυνομικών μυθιστορημάτων.

Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα σε μια άλλη κοινωνική αντιστοίχιση μετέβαλλε την «κοινωνικότητα», τροποποιώντας τα δομικά συστατικά του αργά και σταδιακά. Στις δεκαετίες που δίνουμε έμφαση (από τη δεκαετία του '80 έως το 2004, γιατί σε αυτές συντελείται η αναγέννηση του ελληνικού αστυνομικού), η αλυσίδα των κειμένων σχηματοποιεί

Αθήνα 2014.

⁴⁰ Lucien Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου, Πλέθρον, Αθήνα 1979, σ. 77.

την αλλαγή που αρχικά ήταν αδιαμόρφωτη: ο ένοχος αποπροσωποποιείται σταδιακά, και από το κλισέ «κακός και επιβουλευόμενος την ευτυχία των καλών» σταδιακά μετατρέπεται σε «συλλογικός ένοχος». Το έγκλημα, ο θύτης και το θύμα, όπως θα αναλύσουμε στα επόμενα κεφάλαια, σταδιακά αποκτούν περίπλοκες εκφάνσεις και τα αστυνομικά μυθιστορήματα (όχι στο σύνολό τους, ούτε με ενιαίο και σταθερό τρόπο) στρέφονται στην κοινωνία μέσα στην οποία εκτρέφονται τα εγκλήματα και οι ενοχές, στις κοινωνικές διαδικασίες που τα εκκολάπτουν και τα υποκινούν.

ΜΕΡΟΣ Α

**ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ
ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΩΣ ΠΑΡΑΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

Η αστυνομική λογοτεχνία από την εμφάνισή της μέχρι σήμερα, έχει διανύσει μια μακρά πορεία, από την αμφισβήτηση έως την καθιέρωσή της, χωρίς να χάσει ποτέ τη δημοφιλία της στο αναγνωστικό κοινό. Αντιθέτως η κριτική στάθηκε για μακρό χρονικό διάστημα απαξιωτική ή τουλάχιστον επιφυλακτική, απέναντι στα έργα αστυνομικής λογοτεχνίας, συνδέοντάς τα με το φαινόμενο της παραλογοτεχνίας.

2.1. Η παραλογοτεχνία και τα χαρακτηριστικά της

Ο όρος παραλογοτεχνία, που είναι περιγραφικός-ειδολογικός, επιβλήθηκε από τον Jean Tortel στο φημισμένο συνέδριο του Cerisy (1-10 Σεπτέμβρη 1967) με το επιχείρημα ότι η πρόθεση *para*, σημαίνει *κοντά σε, γύρω από και ενάντια σε* δηλώνοντας σωστότερα μάλλον, αυτό που εμπεριέχεται⁴¹. Αποδίδεται σε συγκεκριμένα αφηγηματικά είδη μυθοπλαστικής πεζογραφίας, όπως ερωτικές και αισθηματικές ιστορίες, αστυνομικά διηγήματα και μυθιστορήματα, κατασκοπευτικά και επιστημονικής φαντασίας, ιστορίες τρόμου (thriller), γουέστερν και περιπέτειες.⁴² Σήμερα, στην παραλογοτεχνία περιλαμβάνονται και πολυτροπικά κείμενα που συνδυάζουν τον λόγο με άλλους τρόπους έκφρασης και

⁴¹ Παν. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2007, σ. 66.

⁴² Μια ιδιαίτερη, ελληνική, παραλογοτεχνική περίπτωση είναι το ληστικό μυθιστόρημα, με θέμα τις περιπέτειες των ληστών και συνδεδεμένο με το φαινόμενο της ληστοκρατίας κατά το 19^ο και 20^ο αιώνα. Για το ληστικό μυθιστόρημα βλ. Χ. Α. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι-παραστάσεις -ιδεολογία*, Εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1997.

μεταφοράς ενός μηνύματος⁴³ ή μορφές στις οποίες συνυπάρχουν ποίηση και μουσική ή εικόνα και γραπτός λόγος, όπως τα φωτορομάντζα και τα comics. Κείμενα ποιητικά ή θεατρικά δεν περιλαμβάνονται. Ο όρος παίρνει και χαρακτήρα αξιολόγησης, αφού σε αυτόν περιλαμβάνονται τα έργα που στερούνται λογοτεχνικής αξίας, επειδή δεν πληρούν κάποιες αισθητικές προϋποθέσεις και γι' αυτό δεν ανήκουν στον λογοτεχνικό κανόνα.

Η αρχή εμφάνισης του παραλογοτεχνικού φαινομένου, σύμφωνα με τον Μ. Μερακλή, πρέπει να τοποθετηθεί προς το τέλος του 18ου αιώνα, ενώ από τον 19ο αιώνα γίνεται ένα καθολικότερο ή πιο συστηματικά παρουσιαζόμενο φαινόμενο (γιατί ανάλογα δείγματα δεν έλειψαν, ίσως, από καμιάν εποχή).⁴⁴ Τον 19^ο αιώνα, το κυρίαρχο είδος και απολύτως συνδεδεμένο με την παραλογοτεχνία είναι το μυθιστόρημα (ποτέ ποίηση) που δημοσιεύεται σε συνέχειες στην εφημερίδα, στο κάτω μέρος της πρώτης σελίδας, απ' όπου και το όνομά του *roman feuilleton*.⁴⁵ Το μυθιστόρημα αυτό είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τα διογκούμενα αστικά κέντρα του δυτικού κόσμου, τις τεχνολογικές καινοτομίες, την υποχώρηση του αναλφαβητισμού και την κουλτούρα της κατανάλωσης. Το γεγονός πάντως ότι απευθύνεται σε καταναλωτές, καθώς και η θέση του στον Τύπο, του επιβάλλει κάποια χαρακτηριστικά που το συνοδεύουν σε κάθε του μετεξέλιξη: κατάτμηση και σχετική αυθυπαρξία κάθε επεισοδίου του, διακοπή της δράσης σε ενδιαφέρον σημείο, τεχνικές που βοηθούν την ανάκληση της μνήμης για τα προηγούμενα και όξυνση της περιέργειας του αναγνώστη αλλά, κυρίως, προσαρμογή στις απαιτήσεις του κοινού και της επικαιρότητας.

Αυτή η ικανότητα του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος να προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του κοινού του, μπορεί να εξηγήσει την εξαιρετική δημοφιλία του, από την αρχή της

⁴³ Πολυτροπικά κείμενα. Βλ. Χοντολίδου Ελένη, «Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας», *Γλωσσικός Υπολογιστής*, (<http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko1st/thematikes/print/3/index.htm>). τόμ. 1.

⁴⁴ Από τους πρώτους συγγραφείς μιας τέτοιας λογοτεχνίας, η Γερμανίδα Sophie von La Roche και η Αγγλίδα Ann Radcliffe. Η πρώτη «θα εγκαινιάσει στα 1771 με την *Ιστορία της δεσποινίδας φον Στερνχάιμ το νεότερο αισθηματικό μυθιστόρημα*», η δεύτερη «θ' ανοίξει στα 1794 με το *περιπετειώδες της μυθιστόρημα Τα μυστήρια του Ουδόλφου το δρόμο στους αναρίθμητους μιμητές της στο 19. αιώνα*» (Μ. Γ. Μερακλής, *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, σ. 44).

⁴⁵ Η ονομασία *feuilleton* = επιφυλλίδα, πρωτοεμφανίστηκε το 1800 στη γαλλική *Journal des Débats (Εφημερίδα των Συζητήσεων)* του Julien-Louis Geoffrey και αφορά ό,τι δημοσιεύεται πάντα στο κάτω μέρος της πρώτης σελίδας. Τα θέματά της ποικίλουν και μπορούν να αναφέρονται σε αγγελίες, ανακοινώσεις ή κριτικές σχετικές με την πολιτική και πνευματική επικαιρότητα. Το 1836 ο δημοσιογράφος και εκδότης Emile de Girardin, με στόχο την αύξηση του αγοραστικού κοινού στην εφημερίδα του *Ο Τύπος*, αφιερώνει τον χώρο των επιφυλλίδων στη δημοσίευση μυθιστορημάτων. Το πρώτο μυθιστόρημα που δημοσιεύεται σε επιφυλλιδική μορφή είναι *La vieille fille* του Balzac (12 συνέχειες, 23 Οκτωβρίου ως 4 Νοεμβρίου 1836). Βλ. Μουλλάς, *ό.π.*, σ. 28-29.

εμφάνισής του.⁴⁶ Ο Ουμπέρτο Έκο, επιχειρώντας μια προσέγγιση στην ουσία της δημοτικότητας αυτού του είδους μυθιστορήματος, επικαλείται τον Αριστοτέλη στην Ποιητική του και εκεί εντοπίζει τα συστατικά της δημιουργίας του:

*«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 θα έχει φτάσει στο αποκορύφωμα βάλτε να παρεμβληθεί ένα στοιχείο που θα λύσει τον περίπλοκο κόμπο των γεγονότων και των συνεπόμενων 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 ζαλαφρώνει, από το βάρος που του επέβαλε η αστήρικτη πλοκή ή κάθαρση της ίδιας της πλοκής που βρίσκει τελικά μία αποδεκτή λύση που να συμβαδίζει με τις απόψεις μας σχετικά με τη λογική ή την (μοιραία) τάξη των ανθρώπινων πραγμάτων. Η ιστορία τελείωσε. Προσφέροντας αυτήν 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».*⁴⁷

Σε όλα τα έργα της παραλογοτεχνίας ο συγγραφέας ξέρει τι περιμένει το κοινό του. Οι χαρακτήρες του γίνονται τόσο πιο αποδεκτοί και απολαυστικοί όσο πιο γνωστοί, και οι περιπέτειές τους συνεχώς επαναλαμβανόμενες δίνουν στον αναγνώστη τη χαρά ενός παιχιδιού, όπου το τέλος είναι ήδη αναμενόμενο. Στο επιφυλλιδικό μυθιστόρημα εκτυλίσσεται διαρκώς ένας αγώνας μεταξύ καλού και κακού που καταλήγει πάντα (ακόμα κι αν

⁴⁶ Ο Eugene Sue είναι συγγραφέας ενός από τα πρωιμότερα δείγματα του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος, που έγινε δημοφιλέστατο στη Γαλλία μετά το 1830: του έργου *Τα μυστήρια των Παρισίων* (1842/1843), του μεγαλύτερου bestseller της εποχής του, με σαφή τα ίχνη της επίδρασης από την Ann Radcliffe.

⁴⁷ Ουμπέρτο Έκο, *Ο υπεράνθρωπος των μαζών. Ρητορική και Ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος*, 2η εκδ., μτφρ. Έφη Καλλιφατιδή, εκδ. Γνώση, 1989, σ. 20-21.

αυτό συνυφαίνεται με τον πόνο) υπέρ του καλού, έτσι όπως προσδιορίζεται από την τρέχουσα ηθική και ιδεολογία. Αν το μυθιστόρημα καταγγέλλει και αποκαλύπτει σκοτεινές και μάλλον δυσάρεστες πτυχές του αστικού οικοδομήματος, το κάνει προσφέροντας τις παρηγορητικές λύσεις που αποκαθιστούν τις ανισοροπίες. Επιπλέον, αν η τυποποίηση αποτελεί χαρακτηριστικό εκ των ουκ άνευ στο περιεχόμενο της παραλογοτεχνίας, είναι απολύτως εξηγήσιμη, αν σκεφτούμε πως είναι προϊόν της καταναλωτικής και βιομηχανικής κοινωνίας. Η διαρκής παραγωγή αποτελεί βεβαίωση της πατέντας του «κατασκευαστή» και αντίστροφα. Ο Π. Μουλλάς εύστοχα επισημαίνει: «η αναπαραγωγή “σήμα κατατεθέν” της συμμαχίας του ποσοτικού με το πανομοιότυπο».⁴⁸

Η αποθέωση της τυποποίησης δεν αφορά βέβαια μόνο το περιεχόμενο αλλά και τη μορφή. Στη γλώσσα, οι κανόνες του παραλογοτεχνικού παιχνιδιού είναι γνωστοί: υπέρβαση κάθε εκφραστικής αγωνίας ή φροντίδας· έλλειψη δισταγμού, επιλογής, διορθωτικής επεξεργασίας· γραφή διαφανής, τυποποιημένη, ουδέτερη· προσωπικό ύφος αδιάφορο, με προκατασκευασμένα μέσα, στερεότυπη γλώσσα, κοινά επίθετα, χιλιόμεταχειρισμένες εικόνες, κοινότοπες εκφράσεις.⁴⁹

Αντίστοιχες είναι και οι λειτουργίες της παραλογοτεχνικής αφηγηματικής τεχνικής. Ο αφηγητής-Θεός, παντογνώστης και παντεπόπτης κυριαρχεί, με κύριο έργο του να τροφοδοτεί διαρκώς την αφηγηματική μηχανή με εντυπωσιακό υλικό, αδιαφορώντας για τα αφηγηματικά μέσα. Λίγα πρόσωπα (για την ακρίβεια: πρόσωπα-ρόλοι, όχι άτομα-χαρακτήρες) αρκούν. Η αντίθεση είναι/φαίνεται λειτουργεί συστηματικά. Η περιγραφή (τοπογραφία και προσωπογραφία) δεν έχει στο επιφυλλιδικό μυθιστόρημα παρά εντελώς επουσιώδη ρόλο. Η πρωτοβουλία ανήκει στην αφήγηση, αφού η δράση είναι το παν. Ο χρόνος πιέζει ασταμάτητα (οποιαδήποτε διακοπή ή καθυστέρηση απορρυθμίζει επικίνδυνα την αφηγηματική μηχανή). Ο διάλογος κυριαρχεί: σύντομος, πληθωρικός (είναι η άλλη όψη της δράσης), φέρνει έναν αέρα προφορικότητας, επικυρώνοντας την «αναφορική ψευδαίσθηση» με τον ρεαλιστικό και νατουραλιστικό χρωματισμό του.⁵⁰

Το μυθιστόρημα της παραλογοτεχνίας δημιουργήθηκε για να προσφέρει ψυχαγωγία, ανακούφιση και παρηγοριά στις μάζες και για να ενισχύει το κατεστημένο σύστημα αξιών και προσδοκιών των καταναλωτών της. Αυτή του η επιδίωξη στάθηκε από την αρχή στα-

⁴⁸ Παν. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 68.

⁴⁹ Daniel Couegnas, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, Παρίσι 1992, σ. 75. Αναφέρεται στο Παν. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 66.

⁵⁰ Παν. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, ό.π., σ. 76-77.

θερό σημείο αρνητικής κριτικής, την οποία δέχτηκε το είδος από στοχαστές όπως ο Καρλ Μαρξ, αλλά και οι νεότεροι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης.

Ο Καρλ Μαρξ κάνει μια από τις πρώιμες μελέτες για το λαϊκό μυθιστόρημα μεγάλης κυκλοφορίας αναλύοντας τα *Μυστήρια του Παρισιού* του Eug. Sue, στο πλαίσιο της εκτεταμένης μελέτης του *Η αγία οικογένεια* (1844). Ο στόχος της μελέτης του Μαρξ ήταν διπλός: με αφετηρία μια νέα κοινωνιολογική ανάλυση του «σοσιαλίζοντος» μυθιστορήματος του Sue, ο Μαρξ (σε συνεργασία με τον Φ. Έγκελς) μπόρεσε να καταδείξει ταυτόχρονα τη φαντασιόπληκτη διαστρέβλωση της εγγελιανής φιλοσοφίας από τους όψιμους οπαδούς της και τις ιδεολογικοπολιτικές πηγές του ίδιου του έργου του Sue, ανάγοντάς τες στα ιστορικά πρότυπά τους, στις ουτοπικές, προεπιστημονικές «σοσιαλιστικές» θεωρίες π.χ. του Φουριέ, του Προυντόν ή του Όουεν.⁵¹

Στα νεότερα χρόνια, η Κριτική Θεωρία όπως την διατύπωσε καταρχήν ο Μαξ Χορκχάιμερ, στοχεύοντας στην κριτική της εξουσίας και με αφετηρία της τον Διαφωτισμό και τη θεωρία του Καρλ Μαρξ, αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους επικριτές της μαζικής κουλτούρας και των προϊόντων της, άρα και της παραλογοτεχνίας. Επιχειρώντας να προωθήσει την απελευθέρωση του ανθρώπου, υποδείκνυε ακατάπαυστα τον εφήμερο χαρακτήρα των κοινωνικών σχηματισμών και επιτέθηκε σε οποιαδήποτε πρακτική ή ιδέα που διεκδικεί να χαρακτηριστεί αιώνια, καθολική και γι' αυτό «φυσική». Για τη Σχολή της Φρανκφούρτης, οι κοινωνίες του παρόντος κρίνονται ιστορικά και τοποθετούνται στη διαρκώς μεταβαλλόμενη αλληλουχία των συνθηκών, η οποία τους προσδίδει τα χαρακτηριστικά του παροδικού και γι' αυτό υποκειμένου σε σφάλματα. Έχοντας κύριο στόχο τη βελτίωση της ανθρώπινης ζωής, βλέπει με καχυποψία κάθε θεωρία που αποσιωπά τη διασύνδεσή της με τις κοινωνικές παραμέτρους και τη θεωρεί συνένοχο στη διατήρηση ενός κατεστημένου που παγιώνει τα συμφέροντα της εξουσίας σε βάρος του λαού, ο οποίος χειραγωγείται και ετεροκαθορίζεται, υπομένοντας την εκμετάλλευση και τη δυστυχία.⁵²

Σύμφωνα με την άποψη της Σχολής της Φρανκφούρτης, τα προϊόντα της μαζικής κουλ-

⁵¹ Γιώργος Βελουδής, «Το σύγχρονο λαϊκό μυθιστόρημα», περ. *Αντί*, περίοδος Β', τεύχ. 86, 19 Νοεμβρίου 1977, σ. 41.

⁵² Σύμφωνα με τις βασικές απόψεις της Σχολής της Φρανκφούρτης, ο Αντόρνο και ο Χορκχάιμερ στη «Διαλεκτική του Λόγου» συνηγορούν, υποδεικνύοντας ότι ο Λόγος δεν είναι αθώος, «είναι ένα όργανο κυριαρχίας, διεύθυνσης και χειραγώγησης. Έτσι όπως είναι δεν οδηγεί στην αναζήτηση της αλήθειας..., αλλά υπαγορεύει την ταύτιση της αλήθειας με την πραγματικότητα, δηλαδή την υποταγή όλων των κοινωνικών δραστηριοτήτων σε μια αυτοκαταστροφική κατάσταση στην εξουσία των ανθρώπων...» (Ζαν – Μαρί Βενσάν, *Η σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*, μτφρ. Κ. Παπαγεώργη, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977, σελ. 119.) Ο τρόμος και ο καταναγκασμός της καπιταλιστικής εξουσίας ενδυναμώνουν τον Λόγο, ο οποίος χρειάζεται να γίνει αντικείμενο κριτικής για να αποκαλύψει τον ιστορικά προσδιορισμένο χαρακτήρα του.

τούρας, μέρος της οποίας θεωρείται η παραλογοτεχνία, δεν είναι παρά εμπορεύματα που δεν έχουν σχέση με την αισθητική. Προσφέρονται, όχι σε ένα περιορισμένο κύκλο αλλά στην ολότητα των ανθρώπων (από τους αγρότες ως τους διανοούμενους), αποσκοπώντας στον εφησυχασμό, την εξουδετέρωση της οργής και της απελπισίας, λειτουργώντας μάλλον σαν μια ασφαλιστική δικλείδα που εκτονώνει τις κοινωνικές κρίσεις, κολακεύοντας το άτομο, εκμεταλλευόμενα όλες τις αδυναμίες του εγώ του, τις ανορθολογικές τάσεις του, τα νευρωτικά του συμπτώματα και τις ναρκισσιστικές άμυνες του.

Από την άλλη πλευρά, η αρνητική κριτική προς τα είδη της παραλογοτεχνίας και τα επιχειρήματά της, αντιμετωπίστηκαν από τη σημειωτική ανάλυση του Ουμπέρτο Έκο, που με νηφαλιότητα διαπίστωσε ότι η διάκριση των τριών τάξεων παιδείας («χαμηλή-μεσαία-υψηλή») από τον Ντουάιτ Μακ Ντόναλντ, δεν διαθέτει αξεπέραστα στεγανά και, όσο κι αν οι ερμηνευτές ταυτίζουν το «υψηλό» με τα νέα και δυσνόητα έργα, υπάρχουν προϊόντα πολιτισμού τα οποία, ενώ δημιουργούνται για ένα ορισμένο επίπεδο, καταλήγουν να καταναλώνονται σε ένα διαφορετικό, χωρίς αυτό να αποτελεί κριτήριο αξίας. Η λογοτεχνία δεν είναι μια έννοια στεγανή, αλλά μεταβαλλόμενη και ιστορικά καθορισμένη.⁵³

Σε παρόμοια κατεύθυνση, ο Βρετανός θεωρητικός της λογοτεχνίας Τέρι Ήγκλετον ορίζει ως λογοτεχνία εκείνο «το είδος της γραφής που εκτιμάται ιδιαίτερα». Με μια τέτοια προσέγγιση αμφισβητείται η άποψη ότι η κατηγορία λογοτεχνία είναι αντικειμενική, αιώνια, αμετάβλητη και αναμφισβήτητη. Ανάλογα με τις κοινωνικές και ιστορικές συγκυρίες, μεταβάλλονται τα κριτήρια της αξιολόγησης και ιεράρχησης των έργων, μέσα σε μια «εφήμερη» λογοτεχνία. Επομένως, ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί να θεωρείται από μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο και από συγκεκριμένες ομάδες υποδεέστερο από ένα άλλο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν θα αξιολογηθεί διαφορετικά η λογοτεχνική του ιδιότητα σε άλλη περίοδο⁵⁴. Άλλωστε ο λογοτεχνικός κανόνας αμφισβητήθηκε έντονα από τον μεταμοντερνισμό και αντιμετωπίστηκε ως ένα κατασκευάσμα που διαμορφώνουν τα πολιτισμικά δεδομένα κάθε εποχής. Επιπροσθέτως, το άνοιγμα της θεωρίας της λογοτεχνίας στη μελέτη της λαϊκής δημιουργίας καθώς και οι σπουδές φύλου και οι μεταποικιακές σπουδές, οδήγησαν στη σταδιακή καθιέρωση πολλών λογοτεχνικών «κανόνων».

⁵³ Ουμπέρτο Έκο, *Κήνσορες και θεράποντες. Θεωρία και ιδεολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, 1987, σ. 57-98.

⁵⁴ Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, εισαγ. θεώρηση μετάφρασης. Δημήτρης Τζιόβας, μτφρ. Μιχ. Μυρωνάς, εκδόσεις Οδυσσεάς, Αθήνα 1996, σ. 34 κ.ε. Η αντιμετώπιση του Ερωτόκριτου από τον Κοραή αλλά και η κατάταξή του στα λαϊκά αναγνώσματα σε σχέση με τη σημερινή του θέση στο Νεοελληνικό Κανόνα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Στην άποψη αυτή συνεισφέρει και η κριτική του Π. Μπουρντιέ, ο οποίος επιχειρηματολογεί ότι το «πολιτιστικό κεφάλαιο» προσδιορίζεται κοινωνικά και ταξικά, συμβάλλοντας στη διαιώνιση των κοινωνικών διαιρέσεων και ανισοτήτων. Έτσι, απορρίπτει ότι υφίστανται αντικειμενικά και καθολικά κριτήρια που οδηγούν σε αμετάβλητες κρίσεις, αλλά θεωρεί ότι υφίστανται μάλλον συγκρούσεις ανάμεσα στους εκπροσώπους και τα είδη της κουλτούρας, κατά τον τρόπο των κοινωνικών-οικονομικών συγκρούσεων.⁵⁵

2.2. Οι καταβολές του αστυνομικού μυθιστορήματος

Η αστυνομική λογοτεχνία, όπως επισημάνθηκε στην αρχή αυτής της μελέτης, αποτέλεσε ένα από τα βασικά είδη που χαρακτηρίστηκαν παραλογοτεχνικά και πρέπει να τοποθετηθεί μέσα στο πλαίσιο του προβληματισμού που αναπτύχθηκε γενικότερα για την παραλογοτεχνία. Όμως, ειδικότερα η διαδρομή της αστυνομικής λογοτεχνίας από τη γέννησή της, συνδέεται επίσης τόσο με αισθητικά-φιλολογικά όσο και με κοινωνικά δεδομένα, τα οποία συνέβαλαν αξεχώριστα στη δημιουργία και εξέλιξή της. Σε ό,τι αφορά τις «**φιλολογικές**» οφειλές της ο ρομαντισμός, κυρίαρχο λογοτεχνικό ρεύμα του τέλους του 18ου και 19ου αιώνα, είναι ο ζωτικός χώρος άντλησης των ιδεότυπων του αστυνομικού διηγήματος και μυθιστορήματος, μέχρι τις αρχές του 19ου αι.

Η ευρύτητα του όρου ρομαντισμός και η γενικότερη αδυναμία για τον προσδιορισμό ενός ορισμού, μας αναγκάζει σε απαραίτητες αποσαφηνίσεις, που νομίζω πως είναι χρήσιμες, πριν τη σύνδεσή του με το ειδικότερο θέμα που μας ενδιαφέρει. Η πληθώρα των ορισμών που έχουν αποδοθεί στο κίνημα του Ρομαντισμού κάνει αναγκαίο για κάθε μελετητή που θα ασχοληθεί μ' αυτό ή με κάποια πτυχή του, να προσδιορίσει τι ο ίδιος εννοεί με τη χρήση του όρου «ρομαντικό», αφού ο Lovejoy ήδη το 1924 στο κείμενό του *Περί της διακρίσεως των Ρομαντισμών έχει αποφανθεί πως «θα έπρεπε να μάθουμε να χρησιμοποιούμε τη λέξη «Ρομαντισμός» στον πληθυντικό»*.⁵⁶

Ο M. Peckham προτείνει να οριστεί ο ρομαντισμός ως επανάσταση του ευρωπαϊκού πνεύματος ενάντια στη στατική / μηχανική σκέψη, υπέρ ενός δυναμικού «οργανικισμού» με κοινές αξίες την αλλαγή, την ανάπτυξη, τη διαφορετικότητα, τη δημιουργική φαντα-

⁵⁵ Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe He, Eva Kushner (επιμ.) *Θεωρία της Λογοτεχνίας, προβλήματα και προοπτικές, ό.π.*, σ. 223 κ.ε.

⁵⁶ Στ. Ροζάνης, «Θεώρηση περί της κοινής ουσίας των ρομαντισμών», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1981, σ. 193.

σία και το ασυνείδητο.⁵⁷ Ο Στεφ. Ροζάνης επιπλέον, πεισμένος για την ύπαρξη κοινής ουσίας των ρομαντισμών, παρατηρεί ότι: «Μπροστά στη θνήσκουσα μηχανοκρατία του δεκάτου ογδόου αιώνα, μπροστά στη συντριπτική για τη βίωση εξουσία της χρηστικότητας, ..., μπροστά στην ασφυκτικότητα του ρασιοναλισμού, που είχε επιβληθεί με μοναδική εγκυρότητα πάνω σε κάθε εκδήλωση ανθρώπινης ζωής και στοχασμού, ..., η παθολογική σύλληψη του κόσμου, η εκτίναξη του ιερού ενάντια στην ανίερη στατικότητα, η παθιασμένη νοσταλγία του παρελθόντος, η μορφική ασχήμια, που έλαμπε από εσωτερική ομορφιά, το όνειρο και η αγωνία, η αμαρτία και η ενοχή ενάντια στην πραγματικότητα και την αυτοπεποίθηση του Λόγου των αιώνων του Διαφωτισμού...» σχηματίζουν μια κοινή γλώσσα που γίνεται αντιληπτή ως συνδυετικός κρίκος της ρομαντικής περιπέτειας με την ιστορία, τη φύση και την τέχνη.⁵⁸

Ο Ρομαντισμός βυθίζεται στο υπερφυσικό, στο σκοτεινό, στο εγκληματικό, στο τρομακτικό, στο πάθος και στο μυστήριο, στους ωραίους μελαγχολικούς ήρωές του, πρωταγωνιστές μιας υπερβατικής αλλά και κοινωνικής ανταρσίας.⁵⁹ Ο κόσμος του εγκλήματος και του μυστηρίου, όπως τον βλέπει ο ρομαντισμός, είναι ο πρόγονος του αστυνομικού περιβάλλοντος. Η «υπερευαισθησία του ρομαντικού καλλιτέχνη και ήρωα, μια ζωηρότερη συμπάθεια για άλλους ανθρώπους, μια γρηγορότερη και πιο εκλεπτυσμένη αντίδραση στην ομορφιά και στην ασχήμια των πραγμάτων»⁶⁰ δημιουργεί στη συνείδηση του κόσμου αλλά και ανάμεσα στους καλλιτέχνες ως κοινό τόπο «τη διαφορετικότητα του καλλιτέχνη». Περιστασιακά, στον ρομαντικό καλλιτέχνη αποδίδεται εξαιρετική φρόνηση, μόνο που η λογική του διαφέρει από των άλλων ανθρώπων: η ευαισθησία του (η ειδική ατμόσφαιρα του μυαλού του) είναι πιο βαθιά, πιο δεκτική και έχει πολύ μεγαλύτερη ικανότητα να οργανώνει την εμπειρία.

Η εικόνα του μοντέρνου καλλιτέχνη, που στα έργα των ρομαντικών απέδωσε και έναν ήρωα ανάλογων χαρακτηριστικών, αναπτύχθηκε το ίδιο διάστημα με την εμφάνιση του μοντέρνου, βιομηχανικού κράτους και της μεσαίας τάξης. Ο καινούργιος βιομηχανικός κόσμος βυθίζει τους ανθρώπους στην απελπισία, στην αθλιότητα, την απομόνωση της μεγάλης πόλης. Ο καλλιτέχνης της μεγάλης πόλης ανήκει σ' αυτήν, παρά τον τρόμο που

⁵⁷ M. Peckham, «Toward a Theory of Romanticism» στο R.F. Gleckner & G.E. Enscoe, *Romanticism Points of View*, Wayne State UP, 1975, σ. 232-241.

⁵⁸ Στ. Ροζάνης, «Θεώρηση περί της κοινής ουσίας των ρομαντισμών», *ό.π.*, σ. 193-4.

⁵⁹ Μουλλάς, *ό.π.*, σ. 45 και Ουμπέρτο Έκο, *Ο υπεράνθρωπος...*, *ό.π.*, στα σχόλιά του για τα πρότυπα των πρώτων ηρώων του Sue, σ. 57, 75, κ.α.

⁶⁰ M.C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ - Π. Χριστοδουλίδης, επιμ. Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989, σ. 272.

του προξενεί, και ίσως να είναι αναγκαία η απομόνωση για να εξασφαλιστεί η ύπαρξή του, εν μέσω μιας εχθρικής κοινωνίας.

Αυτή, λοιπόν, η μορφή που διαθέτει ιδιαίτερη ευφυΐα και αίσθηση ισχυρών δυνάμεων, μαζί με μια αίσθηση ασυμβίβαστης διαφοράς και επισφαλούς επικοινωνίας (που τον αποκλείουν από τη ζωή της κοινωνίας), η οποία προέρχεται από τους ρομαντικούς, θα αποτελέσει το κέντρο της οργάνωσης της πλοκής του αστυνομικού διηγήματος και μυθιστορήματος. Μια από τις βασικές σχέσεις του αστυνομικού με τον ρομαντισμό συνιστά ο χαρακτήρας του ερευνητή του εγκλήματος, ο οποίος συνδυάζει τη μοναδικότητα μιας προικισμένης προσωπικότητας με ευφυΐα υπεράνω του μέσου όρου και εγγενή ηρωισμό.

Αξεχώριστα με τα παραπάνω (φιλολογικά-αισθητικά) δεδομένα, τα οποία συνδέονται με τη γέννηση του αστυνομικού είδους, πρέπει να τοποθετήσουμε και τα ειδικότερα **κοινωνικά** δεδομένα. Η καθοριστική ανάπτυξη του Τύπου, από το 1814 και μετά, θα φέρει την εφημερίδα κοντά στο μεγάλο αστικό κοινό το οποίο, κατακτώντας την αίσθηση του γραμμικού χρόνου, δημιουργεί την ανάγκη μιας άμεσης, ταχύτατης παραγωγής ειδήσεων/πληροφοριών/γνώσεων που, με τη σειρά τους, εξασφαλίζουν την κυκλοφορία της εφημερίδας και την κερδοφορία. Η σχέση Τύπου και αγοράς, προσφοράς και ζήτησης, δημιουργεί τα νέα είδη ειδήσεων. Το έγκλημα πουλάει, το ίδιο και τα σκάνδαλα, οι αυτοκτονίες, τα δικαστικά περιστατικά. Οι εφημερίδες τροφοδοτούν το αγοραστικό κοινό τους με ό,τι αυτό ζητάει, σε δύο εκδοχές που συμπληρώνουν η μία την άλλη: το δημοσιογραφικό κείμενο και το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα δεν διαφέρουν πολύ μεταξύ τους,⁶¹ συμβάλλουν όμως και τα δύο από τη μία στην αύξηση των πωλήσεων του Τύπου και από την άλλη στην ανάδειξη της αναγκαιότητας για μια οργανωμένη αντιμετώπιση του εγκλήματος.

Στις νέες αστικές μητροπόλεις το έγκλημα έχει πολλές μορφές και απαιτείται η αντιμετώπισή του. Το 1842 δημιουργείται το Detective Police Department στην Αγγλία, ενώ ανάλογες μονάδες για την τήρηση της τάξης συστήνονται το 1844 στη Νέα Υόρκη (Day and Night Police). Στη Γαλλία, το Τμήμα Εξιχνίασης Εγκλημάτων του Παρισιού (Chef de la Sûreté) είχε ιδρυθεί ήδη το 1812 (με πρώτο αρχηγό τον Ε. Φ. Βιντόκ) και η ανάπτυξη της φωτογραφίας (1839), της εγκληματολογίας και της ιατροδικαστικής αρχίζουν να χρησιμοποιούνται στην εξιχνίαση του εγκλήματος. Στο πλαίσιο της βιομηχανικής κοινωνίας το έγκλημα, παρατηρεί ο Φουκώ⁶², δεν είναι πια ηρωική εκδήλωση του φτωχού σε βάρος

⁶¹ Μουλλάς, *ό.π.*, σ. 208-9.

⁶² Μισέλ Φουκώ, *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου-Ιουλιέττα

του πλούσιου, όπως το παρουσίαζε η ως τότε μυθοπλαστική αναπαράστασή του, αλλά αναπαριστάνεται ως αποτέλεσμα της διανοητικής πολυπλοκότητας ενός αστού που δρα για προσωπικούς λόγους. Η αυξημένη παρουσία του εγκλήματος στις μεγάλες πόλεις κάνει ακόμα πιο αναγκαία την ανάπτυξη των αστυνομικών ελέγχων και ενεργειών και γι' αυτό καθιστά απολύτως δικαιολογημένη την ίδρυση και ανάπτυξη της επίσημης αστυνομίας. Το ίδιο βέβαια και την ανάπτυξη ενός νομικού πλαισίου για την αντιμετώπισή του, αφού πια η εγκληματική πράξη δεν αντιμετωπίζεται ως θρησκευτικό ζήτημα ανυπακοής στο Θεό, ο οποίος και θα επέμβει νομοτελειακά για την τιμωρία του ενόχου.

Το λαϊκό-επιφυλλιδικό μυθιστόρημα, ευέλικτο και με αντανάκλαστα άμεσης ανταπόκρισης προς τα νέα κοινωνικά δεδομένα και τις προτιμήσεις του «νεογέννητου» αναγνωστικού κοινού των μικροαστών και εργατοτεχνιτών των αρχών του 19ου αιώνα, υιοθετεί με προθυμία τα σχήματα του ρομαντισμού και κατακτά την υπό διαμόρφωση καταναλωτική-αστική κοινωνία. Η πολύ μεγάλη παραγωγή επιφυλλιδικών μυθιστορημάτων, ιδιαίτερα της πρώτης περιόδου⁶³, συνδέεται με την εξόρμηση του ρομαντισμού, τις επαναστάσεις του 1848 και της Παρισινής Κομμούνας. Οι αλληλεπιδράσεις των ιδεών του ρομαντισμού με τα νέα πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα που προέκυψαν από τη βιομηχανική επανάσταση,⁶⁴ αποτυπώνονται στο νέο μυθιστορηματικό είδος που όλοι οι (μέχρι και σήμερα) καταξιωμένοι ρομαντικοί συνεισφέρουν (Vigny, Hugo, Musset, Lamartine), απολαμβάνοντας την αποθέωση εκ μέρους του αναγνωστικού κοινού, το οποίο, όπως έχει πολλαπλά αναλυθεί, βρίσκει σ' αυτό παρηγοριά και ανακούφιση για τους φόβους που του δημιουργεί το νέο αστικό περιβάλλον.⁶⁵

Το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα είναι τόσο (ρομαντικά) επαναστατικό, όσο του επιτρέπει η «κάθαρση» που προτείνει να είναι αισιόδοξη και καθησυχαστική. Γι' αυτό, άλλωστε, αναθέτοντας με τέτοιο τρόπο στους ήρωές του την απόδοση δικαιοσύνης σε μια κοινωνία ταραγμένη και επίφοβη, ενσωματώνεται σταδιακά όλο και περισσότερο στη

Ράλλη, εκδ. Ράππα (για λογαριασμό των εκδόσεων Κέδρος), Αθήνα 1989, σ. 86-92.

⁶³ Σύμφωνα με τον J. Tortel, διακρίνονται στη Γαλλία τρεις περίοδοι: α) η ρομαντική ή ηρωϊκή (έως το 1870), β) η αστική (δεκαετίες 1880-90) γ) η περίοδος των αρχών του 20ού αιώνα. Μουλλάς, *ό.π.*, σ. 74 και Ου. Έκο, *Υπεράνθρωπος...*, *ό.π.*, σ. 100-101.

⁶⁴ Σχετικά στο Maurice Agulhon, *1948 η επανάσταση στη Γαλλία ή η μαθητεία στη δημοκρατία*, μτφρ. Ιουλία Πεντέζου, επιμ. Α. Πεππές, Α. Ιωάννου, εκδ. Πόλις, 2006.

⁶⁵ «Η ίδια η μορφή του μυθιστορήματος, υποχρεώνει σ' αυτή την επιλογή ή αυτή η επιλογή οδηγεί σ' αυτή τη μορφή: η συνεχής αφηγηματική καμπή του λαϊκού μυθιστορήματος, απαιτεί ν' ανοίγονται μέσα στην ιστορία κρίσεις και αντιφάσεις που, αργότερα, με την εμφάνιση ενός από μηχανής θεού, γιατρέφονται και αποκαθίσταται η τάξη.» Ου. Έκο, *Ο Υπεράνθρωπος...*, *ό.π.*, σ. 112.

μαζική κουλτούρα των αστικών-βιομηχανικών κοινωνιών, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την αναγνωστική ανταπόκριση και τους όρους ανάπτυξής της.

2.3. Οι παραλογοτεχνικοί πρόγονοι του αστυνομικού μυθιστορήματος και η κληρονομιά τους

Ανάμεσα στην ποικιλία των επιφυλλιδικών μυθιστορημάτων, το αστυνομικό μυθιστόρημα άργησε να αυτονομηθεί και να χαρακτηριστεί ως ιδιαίτερο είδος. Από την εμφάνιση του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος το 1836 στη Γαλλία μέχρι και το 1863 χρησιμοποιείται ο όρος «δικαστικό μυθιστόρημα» —και έτσι χαρακτηρίστηκε το πρώτο, κατά πολλούς, αστυνομικό αφήγημα, *L'affaire Lerouge* (*Υπόθεση Λερούζ*) του Εμίλ Γκαμποριό— ή «εγκληματική μυθιστορία», έως το 1890 τουλάχιστον, στην Αγγλία. Αν και η ίδρυση του Detective Department της Scotland Yard χρονολογείται, όπως είπαμε, το 1842, μόνο το 1897 ο όρος detective story ή detective fiction (αστυνομική ιστορία ή αστυνομική μυθοπλασία) αρχίζει να προσδιορίζει το είδος της ιστορίας, που περιλαμβάνει έγκλημα(τα) προς εξιχνίαση, από έναν ερευνητή που χρησιμοποιεί τη λογική του για να ερμηνεύσει σχετικές ενδείξεις. Ο όρος detective story εμφανίζεται για πρώτη φορά στο άρθρο του A.C. «Crime in Current Literature» και, αμέσως μετά, το 1898, στο ανώνυμο άρθρο «Detective Stories»⁶⁶. Έως τότε το έγκλημα και η τιμωρία του, εμφανίζονται ως θεματικά μοτίβα, μαζί με άλλα χαρακτηριστικά της εξιχνίασης, σε διαφορετικά είδη κειμένων, με μικρότερη ή μεγαλύτερη συγγένεια με το νέο είδος.

2.3.1. Το γοτθικό μυθιστόρημα

Στους ρομαντικούς προγόνους του αστυνομικού μυθιστορήματος, το γοτθικό μυθιστόρημα (1760-1820) έχει μια από τις πρώτες θέσεις. Στα θέματά του κυριαρχούν ο κόσμος του εγκλήματος, το σκοτεινό παρελθόν, η τιμωρία, ο θάνατος και η αλληλεπίδρασή του με τον έρωτα.⁶⁷ Οι αναλογίες του γοτθικού με το αστυνομικό μυθιστόρημα δεν εξα-

⁶⁶ Uri Eisenzweig «Εισαγωγή. Όταν το αστυνομικό μυθιστόρημα έγινε είδος» στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια* (συλλογικό), Εκδόσεις Άγρα, 2η έκδοση, Αθήνα 2009, σ. 15.

⁶⁷ Βασιλική Μαρκίδου «Εισαγωγή στη γοτθική πεζογραφία», περ. *Διαβάζω*, τευχ. 468, Νοέμ. 2006, σ. 108-110.

ντλούνται στη θεματολογία αλλά εντοπίζονται και στο σκηνικό, όπου εμφανίζονται οι κύριες σκηνικές συμβάσεις του ρομαντισμού (κάστρα, νεκροταφεία, μυστικές δίοδοι)⁶⁸, οι οποίες όμως μεταφέρονται σε μια μεγάλη πόλη, τρομακτική και επικίνδυνη, μόνιμο (σχεδόν) σκηνικό δράσης του αστυνομικού μυθιστορήματος.

Στα χαρακτηριστικά του γοθτικού μυθιστορήματος που ευνοούν τους συσχετισμούς του με το αστυνομικό, πρέπει να συμπεριλάβουμε το στοιχείο της έρευνας και της εξιχνίασης του εγκλήματος. Από την Ann Radcliffe στο *Mysteries of Udolpho* (1794) έως τον *Caleb Williams* του William Godwin (1794) η διαλεύκανση ενός εγκλήματος είναι μέρος της πλοκής και η έρευνα με αποδεικτικά στοιχεία απαντάται έστω και σε πρώιμη μορφή. Από τον γοθικό κόσμο προέρχεται επίσης ο μυστηριώδης και σκοτεινός ανθρώπινος ήρωας, στο μυαλό του οποίου το κακό ενυπάρχει ως δυνατότητα όπως και το καλό.⁶⁹ Ο κακούργος πρωταγωνιστής του γοθικού και ο ντετέκτιβ του αστυνομικού συγκρίνονται από τον John G. Cawelti ως οι δύο πλευρές ενός νομίσματος, μόνο που ο ντετέκτιβ ενσαρκώνει την υποταγή της δαιμόνιας ευφυΐας στη λογική.⁷⁰

2.3.2. Το newgate novel και ο E. A. Βιντόκ (E. A. Vidocq)

Εάν κάτι πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη για την καταγωγή του αστυνομικού αφηγήματος, είναι η κληρονομιά αφηγήσεων πραγματικών εγκλημάτων, οι οποίες συγκεντρώθηκαν στη συλλογή του *Newgate Calendar*, το 1773, και λειτούργησαν αρχετυπικά για τις αστυνομικές αφηγήσεις με θέμα το έγκλημα. Ο έντονος ηθικολογικός προσανατολισμός των ιστοριών αυτών, όπου ο εγκληματίας τιμωρείται παραδειγματικά αποκλειστικά με τη φροντίδα της Θείας Πρόνοιας, εξισώνει την παράβαση προς το νόμο με την αμαρτία απέναντι στο Θεό. Κυκλοφορώντας ήδη από το 18ο αι. σε λαϊκά φυλλάδια, οι ιστορίες αυτές σκόπευαν στον παραδειγματισμό και την πάταξη του εγκλήματος, χωρίς να αποφεύγουν όμως τακτικά τη μυθοποίηση των κακοποιών και τη γοητεία που ασκούσαν στο αναγνωστικό κοινό⁷¹. Υπό την επίδραση του *Newgate Calendar*, τροφοδοτή-

⁶⁸ Σ. Παναγή «Ο γοθικός χώρος ως δομικό και ιδεολογικό εργαλείο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 468, Νοέμ. 2006, σ. 119-125.

⁶⁹ Ο συμβολικός διχασμός του *Frankenstein* της Shelley παραμένει ένα δημοφιλές παράδειγμα. Gillian Beer, *Μυθιστορία*, μτφρ. Γ. Δ. Παπακωνσταντίνου, «Η γλώσσα της κριτικής», Εκδ. Ερμής, Αθήνα 1989, σ. 89.

⁷⁰ John, G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1976.

⁷¹ Όπως και στα ληστρικά μυθιστορήματα, Χ. Α. Δερμεντζόπουλος, *ό.π.*, Εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1997.

θηκε το «Newgate Novel» και άλλα μυθιστορήματα που περιγράφουν την εξαθλίωση και την εγκληματικότητα των λαϊκών στρωμάτων των αστικών κέντρων της Αγγλίας και της Γαλλίας⁷² και κυριάρχησαν από το 1830 έως το 1850 περίπου.⁷³

Στη Γαλλία, αυτή την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης και της εκρηκτικής αστικοποίησης, η ρευστή σχέση νομιμότητας και παρανομίας, διώκτη και διωκόμενου, συνδέεται με την εμβληματική μορφή του Ε. Φ. Βιντόκ, που από πρώην κατάδικος και κακοποιός, έγινε ο πρώτος αρχηγός της Αστυνομίας του Παρισιού.⁷⁴ Όπως και στο *Newgate Calendar*, στην Αγγλία, ο συγγραφέας γράφοντας τα απομνημονεύματά του (*Les vrais Memoires de Vidocq*, 1828), υποτίθεται ότι καταγράφει αληθινά γεγονότα για εγκλήματα και εγκληματίες, έναν κόσμο που γνωρίζει πολύ καλά. Τα ερεθιστικά μοτίβα του, έγκλημα, τιμωρία, δίκη, αστυνομία, φυλακή, επενδυμένα με την αργκό των «κακούργων» συναρπάζουν έναν κόσμο που συνωστίζεται στα αστικά κέντρα, πληθαίνει και χρειάζεται «λαϊκά μυθιστορήματα»⁷⁵. Από αυτές τις κοινές καταβολές προέρχεται το επιφυλλιδικό best-seller του 1842 *Τα μυστήρια των Παρισίων* του Ε. Sue⁷⁶ και μια σειρά ανάλογων επιφυλλιδικών μυθιστορημάτων των Δουμά, Μπαλζάκ, ακόμα και του Ουγκό, όπου ο κατάδικος-δραπέτης αναλαμβάνει την απόδοση δικαιοσύνης ως εκδικητής για χάρη των αδικημένων που αναμένουν σωτηρία.

Αν η εκδοχή του ήρωα στο επιφυλλιδικό μυθιστόρημα είχε τη μορφή του ρομαντικού εγκληματία-επαναστάτη-αντικομοφορμιστή, η συνεισφορά των *Απομνημονευμάτων* του Βιντόκ στο αστυνομικό είδος, βρίσκεται κυρίως στην προβολή, για πρώτη φορά, του αστυνομικού-ντετέκτιβ ως διώκτη του εγκλήματος και ευεργέτη της κοινωνίας.⁷⁷

⁷² Παν. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου...*, ό.π., σ. 46-48.

⁷³ Το πρωτοποριακό (αν και συχνά προβληματικό ως προς τον χαρακτηρισμό του) γοτθικό μυθιστόρημα *Things as they are or Caleb Williams* (Margaret Drabble και Jenny Stringer, *The Consise Oxford Companion to English Literature*, Oxford University Press, 1987, ό.π., λήμμα: «Caleb Williams») αντλεί το υλικό του από το *Newgate Calendar*, αναδεικνύοντας τον επώνυμο ήρωα ως ντετέκτιβ-ερευνητή που προσπαθεί να εξιχνιάσει ένα έγκλημα του παρελθόντος και να αποδείξει την ενοχή του υπόπτου. Στο μυθιστόρημα αυτό του W. Godwin, ο πρωταγωνιστής, ο οποίος ερευνά το έγκλημα, αλλάζοντας θέση μεταξύ διώκτη και διωκόμενου φυλακίζεται, δραπετεύει και η αφήγηση αυτή υποτίθεται πως είναι η αυτοβιογραφία του. Αν και επιτυγχάνει την εξιχνίαση στο τέλος, ομολογεί πως η Θεία Πρόνοια θα ήταν αποτελεσματικότερη στην τιμωρία του ενόχου, μιας και στην αναζήτηση του ενόχου έχασε την ψυχή του.

⁷⁴ Για την επίδρασή του σε σημαντικούς συγγραφείς της εποχής του βλ. Παν. Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου...*, ό.π., σ. 47.

⁷⁵ «Romans populaires» όπως χαρακτηρίστηκαν από τον Α. Pigoueau το 1824, παραθέτει ο Παν. Μουλλάς, ό.π., σ. 26.

⁷⁶ Για τη σημασία και τις επιδράσεις του, στο Παν. Μουλλάς, ό.π., σ. 91-100 και στο Ουμπέρτο Έκο, *Ο υπεράνθρωπος...*, ό.π., σ. 45-91.

⁷⁷ John Hall, *Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Μαρία Δ. Τσαούση, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 1990, σ. 150.

2.3.3. *To Sensation Novel* (συγκινησιακό μυθιστόρημα)

Το στοιχείο του τρόμου και του μυστηρίου που κυριαρχούσε στο γοτθικό μυθιστόρημα, μεταφερόμενο στο μεσοαστικό περιβάλλον, δημιουργεί το sensation novel (συγκινησιακό μυθιστόρημα)⁷⁸ που γίνεται δημοφιλέστατο από το 1860 και μετά, καταφέροντας να εξάψει την αγωνία και το συναίσθημα στους λαϊκούς αναγνώστες, με την αναζήτηση ένοχων μυστικών ή εγκλημάτων. Η συγκίνηση του αναγνώστη, σε αυτό το παραλογοτεχνικό είδος, είναι σημαντικότερη επιδίωξη από την ατμοσφαιρική, σταδιακή εξιχνίαση του μυστικού. Η Θεία Πρόνοια εξακολουθεί να έχει κάποιο ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης, μιας και το λογοτεχνικό περιβάλλον του Newgate Novel επηρεάζει ακόμα το νέο είδος.

Από τα κυριότερα μυθιστορήματα «συγκίνησης», το *The Woman in White* (*Η γυναίκα με τα άσπρα*) (1860) και το *The Moonstone* (*Η φεγγαρόπετρα*) (1868) του Γουίλκι Κόλινς δίνουν έμφαση στην κατασκευή της πλοκής, ώστε η λύση να έχει κατάλληλα προετοιμαστεί από μικρές λεπτομέρειες που λειτουργούν ως προσημάνσεις. Στο *The Moonstone*, μάλιστα, το έγκλημα (η κλοπή ενός τεράστιου αρχαίου διαμαντιού) διερευνάται από έναν ντετέκτιβ με πάθος για τα τριαντάφυλλα! Όμως σε κάθε περίπτωση, ακόμα κι αν το έγκλημα και η διαλεύκανσή του συναντάται σε συγκινησιακά μυθιστορήματα, η στόχευση είναι πάντα, με το μελοδραματικό χαρακτήρα τους, να διεγείρουν τη συμπάθεια προς το θύμα και τον αποτροπιασμό για τον ένοχο, ο οποίος έχει «αποκαλυφθεί» από την αρχή της αφήγησης.

⁷⁸ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000, Detection, Death, Diversity*, Palgrave, Macmillan, 2004, σ. 3-4.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

3.1. Έντγκαρ Άλαν Πόε

Σε ένα ακμάζον εκδοτικό περιβάλλον επιφυλλιδικών μυθιστορημάτων που συναρπάζουν το αναγνωστικό κοινό στις ευρωπαϊκές χώρες (και όχι με μεγάλη καθυστέρηση και το κοινό στην Ελλάδα, όπου εμφανίζονται πλήθος μεταφράσεων και, αργότερα, πρωτότυπων δημιουργιών), το 1841 δημοσιεύεται το διήγημα «The Murders in the Rue Morgue» του Αμερικανού συγγραφέα Έντγκαρ Άλαν Πόε (1809-1849) που σηματοδοτεί τη γέννηση αυτού που ονομάστηκε «αφήγημα αστυνομικής εξιχνίασης»⁷⁹. Ο συγγραφέας του, εγκαινιάζοντας το νέο λογοτεχνικό είδος που ο ίδιος ονόμασε «tales of ratiocination»⁸⁰, αξιοποίησε τον κόσμο και την ατμόσφαιρα του γοτθικού μυθιστορήματος, εμπλουτίζοντάς τον με χαρακτηριστικά του αναδυόμενου ορθολογιστικού κλίματος που ενθάρρυνε η επιστημονική πρόοδος. Ο Πόε με τα διηγήματά του «The Mystery of Marie Rogêt (1842-43), «The Purloined Letter» (1845), «The Gold Bug» (1843) και «Thou Art the Man» (1844), προβάλλει τη δύναμη και τη σημασία της παρατήρησης, της εξαντλητικής ανάλυσης των στοιχείων και του επαγωγικού συλλογισμού και επιβεβαιώνει, από άλλους δρόμους, τις δυνατότητες της επιστήμης και των μεθόδων της σε μια εποχή θαυμασμού για την επιστήμη και τον ανθρώπινο ορθολογισμό.

Από τα πρωτοποριακά στοιχεία του έργου του Ε. Α. Πόε, το βασικό είναι ότι, για πρώτη φορά στη λογοτεχνία, η εξιχνίαση μιας μυστηριώδους εγκληματικής υπόθεσης είναι ολόκληρη η ιστορία (το περιεχόμενο της αφήγησης) και όχι μόνο ένα μέρος της. Ο ερευνητής

⁷⁹ Ο όρος αναφέρεται στο Χριστ. Λύσαρη, Θεοδ. Κοντάκης, «Poe Edgar Alan», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2008.

⁸⁰ Stephen Knight, *Crime Fiction 1800-2000*, ό.π., σ. 26.

του εγκλήματος, Αύγουστος Ντυπέν, αναγνωρίζεται ως το πρότυπο όλων των μεταγενέστερων ντετέκτιβ της αστυνομικής λογοτεχνίας. Η εξιχνίαση των εγκλημάτων δεν τον αφορά περιστασιακά, ως επεισόδιο μεταξύ άλλων, όπως στα προηγούμενα παραλογοτεχνικά μυθιστορήματα, αλλά είναι η κύρια και συστηματική απασχόλησή του, για την οποία πληρώνεται και αποκτά φήμη. Με βασική ικανότητα του την «ικανότητα σύλληψης ιδεών», εκκεντρικός και εσωστρεφής, χρησιμοποιεί την παρατήρηση και την εξαντλητική αναλυτική μέθοδο για να εξιχνιάσει τις μυστηριώδεις υποθέσεις⁸¹, προσκαλώντας τον αναγνώστη σε ένα διανοητικό παιχνίδι για να απαντηθεί η ερώτηση-σύμβολο/κλισέ/έμβλημα κάθε αστυνομικής λογοτεχνικής αφήγησης έκτοτε: «Ποιος το έκανε;» (whodunnit)⁸²

Η ίδια η δομή των διηγημάτων με τη σειρά και την αιτιώδη συνάφεια των αφηγούμενων γεγονότων, βοηθά στην εμπλοκή του αναγνώστη. Η ροή της αφήγησης των ιστοριών του Πόε, δεν είναι γραμμική, καθώς το έγκλημα παρουσιάζεται στην αφήγηση πάντα ύστερο. Το έγκλημα έχει ήδη διεξαχθεί, η αφήγηση ξεκινά *in medias res* και ολοκληρώνεται μόνο στο τέλος, καθώς συμπληρώνονται τα σκόπιμα κενά της πρωταρχικής αφήγησης. Το ενδιαφέρον του αναγνώστη ερεθίζεται από τις παράλληλες αφηγήσεις (*The Murders in the Rue Morgue*) ή μέσω δημοσιευμάτων του τύπου (*The Mystery of Marie Rogêt*), ενώ ο αναγνώστης παρακολουθεί την αναλυτική ιδιοφυΐα του Ντυπέν, που δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει ακόμα και την απάτη για να επιτύχει την εξιχνίαση (*The Purloined Letter*). Ταυτόχρονα, η σκοτεινή ατμόσφαιρα και η υποβλητικότητα που πετυχαίνει να δημιουργήσει η γραφή του Πόε, η μελαγχολία και η ποιητικότητα, αποδίδουν ένα υψηλό λογοτεχνικό αποτέλεσμα, που δημιουργεί νέες αισθητικές προδιαγραφές για το είδος.⁸³

3.2. Εμίλ Γκαμποριό (Émile Gaboriau)

Τα διηγήματα του Έντγκαρ Άλαν Πόε, ανέπτυξε σε (αστυνομικό) μυθιστόρημα ο Εμίλ

⁸¹ Οι χαρακτηρισμοί αποδίδονται από τον Γιώργο Μπλάνα στην «Εισαγωγή» του τόμου Ε. Α. Πόε, *Τρία αστυνομικά προβλήματα για τον Αύγουστο Ντυπέν*, εισαγ., μτφρ., σχόλια Γ. Μπλάνας, εκδ. Ερατώ, Αθήνα 2005, σ. 14 κ.ε.

⁸² Ο όρος «Whodunnit» επινοήθηκε τη δεκαετία του 1930, για να χαρακτηρίσει τα αφηγηματικά κείμενα που επικεντρώνονται στην επίλυση αινίγματος ή μυστηρίου. John Scaggs, *Crime Fiction*, Routledge, London & New York 2005, σ. 34-5.

⁸³ Όψεις της επιρροής του Ε. Α. Πόε βλ. στο Χριστίνα Ντουσιά, «Αφήγηση του Ε. Α. Πόε στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», ανάτυπο από τον τόμο *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα*, 11-13 Νοεμβρίου 2005, εκδ. Διάμετρος, Χαλκίδα 2007, σ. 241-54 και της ίδιας *Στη Σαγήνη του Ε. Α. Πόε*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2019.

Γκαμποριό (1832-1873), Γάλλος δημοσιογράφος που είχε επηρεαστεί από το έργο του Ε. Φ. Βιντόκ αλλά και από το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα που έκανε θραύση στην εποχή του (όπως είδαμε πιο πάνω). Δημοσιεύει και αυτός τα μυθιστορήματά του⁸⁴ σε συνέχειες σε εφημερίδες με τον χαρακτηρισμό «roman judiciaire» (δικαστικό μυθιστόρημα) και πρωταγωνιστές σε αυτά τον ερασιτέχνη ντετέκτιβ Père Tabaret ή Tiraucclair και τον αστυνομικό επιθεωρητή Génrol. Από το πρώτο μυθιστόρημα εμφανίζεται μαζί τους, ως δευτερεύων χαρακτήρας, ο Monsieur Lecoq, υφιστάμενος του Génrol, πρώην κατάδικος που υπηρετεί πια το νόμο και, ακολουθώντας τα χαρακτηριστικά του Ε. Φ. Βιντόκ, έχει ιδιαίτερες ικανότητες που εξελίσσονται στα επόμενα έργα, ώστε με επαγωγικούς συλλογισμούς, παρακολούθησεις και ιατροδικαστικές μεθόδους, να εξιχνιάζει τις σκοτεινές υποθέσεις. Ο επαγγελματίας αστυνομικός Monsieur Lecoq είναι από τους πρώτους λογοτεχνικούς ήρωες αστυνομικούς που εξοικειώνουν το αναγνωστικό κοινό με την οργανωμένη αστυνομία, φροντίζοντας για την επιβεβαίωση του κύρους και της αποτελεσματικότητάς της.

Η επιφυλλιδική μορφή των μυθιστορημάτων του Γκαμποριό και το περιβάλλον (κοινωνικό-πολιτικό της εποχής της Γαλλικής Δημοκρατίας και φιλολογικό υπό την επίδραση του Ε. Sue) διαφοροποιούν τα αστυνομικά έργα του από τα προηγθέντα του Πόε σε τούτο: ενώ για τον Πόε η εξιχνίαση έχει την πρόθεση να εξάρει το ορθολογιστικό-αναλυτικό πνεύμα, τις δυνατότητες μιας ευφυΐας εξαιρετικών ικανοτήτων που ενσαρκώνει ο Αύγουστος Ντυπέν, για τον Γκαμποριό οι εκτενείς αφηγήσεις γεγονότων παρουσιάζουν την πολιτική και κοινωνική κατάσταση μέσα στην οποία διεξάγεται το έγκλημα⁸⁵. Η παρουσίαση του εγκλήματος ως φαινόμενου της πραγματικότητας, όπως εμφανίζεται από κοινού στο ειδησεογραφικό δελτίο του Τύπου και στη λογοτεχνική του αποτύπωση στο roman feuilleton, του δίνει κοινωνικές ερμηνείες, την ίδια ώρα που «καθιστά αποδεκτό το σύνολο των δικαστικών και αστυνομικών ελέγχων που ασκούνται στην κοινωνία. Μέρα με τη μέρα αφηγείται μια ορισμένη εσωτερική μάχη κατά του απρόσωπου εχθρού».⁸⁶ Όμως, ακόμα κι αν δίνεται μια εικόνα της πραγματικότητας (το Παρίσι και ο υπόκοσμός του, η αθλιότητα των κατώτερων τάξεων, η ταξική υπεροχή) η εξιχνίαση του εγκλήματος διαπλέκεται στην αφήγηση με αισθηματικές

⁸⁴ *L'Affair Lerouge* (1866), *Le Dossier No 113* (1867), *Crime d'Orcival* (1867), *Monsieur Lecoq* (1868), *L'Honneur du Nom* (1869), *L'Argent des Autres* (1873), *Les esclaves du Paris* (1868), *Le Petit Vieux des Batignolles* (1876).

⁸⁵ John Scaggs, *ό.π.*, σ. 21-22.

⁸⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975. Το απόσπασμα παρατίθεται μεταφρασμένο στο Π. Μουλλάς, *Ο Χώρος του Εφήμερου*, *ό.π.*, σ. 209.

περιπέτειες (για να δικαιολογηθεί η έκταση) με αποτέλεσμα η ανάλυση να υστερεί.

3.3. Άρθουρ Κόναν Ντόουλ

Παρόλο που ο Ε. Α. Πόε και ο Ε. Γκαμποριό είναι Αμερικανός και Γάλλος αντίστοιχα, το αστυνομικό είδος κατά το τέλος του 19ου αι. και τις αρχές του 20ού είναι κυρίως αγγλικό, συνδεδεμένο με τον σερ Άρθουρ Κόναν Ντόουλ που το 1886 εμφάνισε για πρώτη φορά τον Σέρλοκ Χολμς και τον φίλο του John H. Watson στο αστυνομικό μυθιστόρημα *A study in Scarlet*.⁸⁷ Μέχρι το 1927 που ο Κόναν Ντόουλ δημοσιεύει την τελευταία περιπέτεια του Σέρλοκ Χολμς *The Adventure of Shoscombe Old Place*⁸⁸ τα τέσσερα μυθιστορήματα του Ντόουλ και τα διηγήματά του, κατάφεραν να κάνουν τον ντετέκτιβ και τον σύντροφό του τους δημοφιλέστερους ήρωες της αστυνομικής λογοτεχνίας σε όλο τον κόσμο. Εξελίσσοντας τον ιπότη Ντυπέν και συνδυάζοντας χαρακτηριστικά από τους ντετέκτιβ του Γκαμποριό, ο Ντόουλ σκιαγραφεί τον Σέρλοκ Χολμς ως τον «μοναδικό αδιαμφισβήτητο Μεγάλο Ντετέκτιβ, του οποίου η εξαιρετική ευφυΐα στην εξαγωγή συμπερασμάτων ξεπερνούσε κάθε αντίπαλο, οσοδήποτε πονηρό, και έλυνε οποιοδήποτε αίνιγμα, όσο περίεργο κι αν ήταν».⁸⁹

Από τον Ε. Α. Πόε, ο Ντόουλ υιοθέτησε στοιχεία της αφηγηματικής τεχνικής, τον ομοδιηγητικό αφηγητή-σύντροφο του ντετέκτιβ, τη χαρισματική προσωπικότητα του ερασιτέχνη ντετέκτιβ (χωρίς όμως την έμφαση στα μεταφυσικά στοιχεία του χαρακτήρα του) και την παρουσίαση της εξιχνίασης του μυστηρίου σαν μια ορθολογιστική διαδικασία. Απέβαλε το ρομαντικό και σκοτεινό στοιχείο του Πόε, διατηρώντας όμως τη διπλή υπόσταση του ντετέκτιβ, ως ανθρώπου που διαθέτει επιστημονική-αναλυτική ικανότητα αλλά και ποιητική-υπερβατική ικανότητα στην πορεία επίλυσης του μυστηρίου.⁹⁰ Από τον Ε. Γκαμποριό υιοθέτησε το μοτίβο των μεταμφιέσεων και την τεχνική της παρεμβο-

⁸⁷ Στην Ελλάδα εκδόθηκε με τον τίτλο *Ένα μυστηριώδες έγκλημα* (μτφρ. Αντώνιου Φ. Χαλά, εκδ. Δημητράκου, 1962).

⁸⁸ Εργογραφία του σερ Άρθουρ Κόναν Ντόουλ στο Sir Arthur Conan Doyle, *Σέρλοκ Χολμς, Το σήμα των τεσσάρων*, μτφρ. Άννα Αντωνίου, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2003, σ. 211-7.

⁸⁹ Π. Ντ. Τζέιμς, *Συζητώντας για το αστυνομικό μυθιστόρημα*, μτφρ. από τα αγγλικά Ιουλία Τόλια, εκδ. Καστανιώτη, 2014, σ. 37.

⁹⁰ Στρ. Μυρογιάννης, *Από τις ιστορίες μυστηρίου στην αστυνομική πλοκή*, εκδ. Αλεξάνδρεια, σ. 32-3, αλλά και Ζήσης Παπαγεωργίου, *Οι απαρχές της αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Στοιχεία αστυνομικής πλοκής σε πεζογράφους του 19ου αιώνα*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Οκτώβριος 2008 στο ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας, σ. 93.

λής μιας δευτερεύουσας ιστορίας μέσα στην κύρια, κυρίως όμως την αναζήτηση ιχνών.⁹¹ Στον τελευταίο μάλλον οφείλει και τη στάση του απέναντι στην επίσημη αστυνομία η οποία βελτιώνεται, χωρίς όμως να ενδιαφέρεται πραγματικά για τις εξελίξεις στο χώρο της.

«Ο Κόναν Ντόουλ ευτύχησε να εκδοθεί όταν ο ίδιος ο χαρακτήρας του, το λογοτεχνικό του ταλέντο και ο ήρωάς του συναντήθηκαν με τις ανάγκες και τις προσδοκίες της εποχής του», παρατηρεί η Π. Ντ. Τζέιμς.⁹² Η πρόσληψη των έργων του Ντόουλ ήταν τέτοια, ώστε για ορισμένους σηματοδοτεί την αφετηρία του «κλασικού αστυνομικού αφηγήματος» ως αυτόνομου λογοτεχνικού είδους⁹³. Όλη η παραγωγή που έχει προηγηθεί από τον Κόναν Ντόουλ και πραγματεύεται το έγκλημα δεν διαθέτει χαρακτηριστικά δόμησης και πλοκής τέτοια ώστε να εμπλέκουν τον αναγνώστη στην αναζήτηση της λύσης του μυστηρίου και τη διαλεύκανση του εγκλήματος. Το μυστήριο λύνεται τυχαία ή μετά από μια σειρά συμπτώσεων ή παρεμβάσεων μιας θεϊκής μοίρας και τα γεγονότα εξηγούνται, δεν «αποκαλύπτονται». Ακόμα και ο Πόε που συστηματικά θεωρείται ο «πατέρας» του είδους, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές δεν είχε άλλη πρόθεση παρά να εφαρμόσει την, θριαμβεύουσα στην επιστήμη, ορθολογιστική μέθοδο και στη λογοτεχνία. «Ο Poe γράφει τα διηγήματά του ως σπουδές των νοητικών δυνατοτήτων του ανθρώπινου μυαλού [...] και όχι για να προβληματίσει ένα κοινό, να το τρομοκρατήσει ή να το βάλει σε αγωνία ώσπου να του αποκαλύψει τη λύση».⁹⁴

Ο πρώτος που, ενστερνιζόμενος το θετικισμό του αιώνα του και τις δυνατότητες της αναγωγικής-επαγωγικής μεθόδου, πρόσφερε στο κοινό του τη βεβαιότητα της επίλυσης των μυστηρίων από έναν εντυπωσιακά ευφυή ερευνητή, μαζί με το αίσθημα της περιπέτειας και το ρίγος της παρακολούθησης και αποκρυπτογράφησης των στοιχείων/ενδείξεων, είναι ο σερ Άρθουρ Κόναν Ντόουλ. Ο Franco Moretti ισχυρίζεται μάλιστα⁹⁵ πως ακριβώς η χρήση των clues/ενδείξεων ως τεχνική της αφήγησης, αν και τυχαία χρησιμοποιήθηκε από τον Κόναν Ντόουλ για να εμπλουτίσει με επιπλέον ικανότητες τον χαρακτήρα του Σέρλοκ Χολμς, κατέληξε το «ισχυρό χαρτί» της αφήγησής του, εδραιώνοντάς τον ως αδιαφιλονίκητο νικητή στις προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού, στη διάρκεια

⁹¹ Ζήσης Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 94.

⁹² Π. Ντ. Τζέιμς, *ό.π.*, σ. 44.

⁹³ John G. Gawelti, *Adventure, Mystery and Romance*, *ό.π.*, σ. 80.

⁹⁴ Πέτρος Μαρτινίδης, *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*, Υποδομή, 1994, σ. 157 και 255-6.

⁹⁵ Franco Moretti, «The Slaughterhouse of Literature», *MLQ: Modern Language Quarterly*, vol. 61, no 1, Duke University Press, Μάρτιος 2000, σ. 207-227. Ο βασικός στόχος του άρθρου δεν είναι το αστυνομικό διήγημα του Ντόουλ, αλλά το χρησιμοποιεί ως παράδειγμα για τη λογοτεχνική εξέλιξη.

των πρώτων χρόνων γένεσης του αστυνομικού μυθιστορήματος. Η σημασία και ο ρόλος των ενδείξεων στη συγκρότηση της δομής του αστυνομικού εγκλήματος, παράλληλα με την υποδοχή τους από το αναγνωστικό κοινό, προσδιορίζει τελικά και την εδραίωση του αστυνομικού ως αυτόνομου και διακριτού είδους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΚΑΤΗΓΟΡΙΟΠΟΙΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ

4.1 Το κλασικό αγγλικό αστυνομικό αφήγημα

Από την ανάδειξη του νέου αστυνομικού λογοτεχνικού είδους (το 1897 με τον όρο «detective story», όπως αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 41) και για μεγάλο χρονικό διάστημα, μία από τις πιο διαδεδομένες απόψεις σχετικά με αυτό, θεωρούσε ότι πρόκειται κατά βάθος για «ένα παιχνίδι που παρουσιάζεται υπό τη μορφή αφηγήματος. Το παιχνίδι έγκειται σε κάποιο είδος ανταγωνισμού μεταξύ του αναγνώστη και του συγγραφέα: ο δεύτερος παρουσιάζει ένα “πρόβλημα”, ο πρώτος προσπαθεί να το “λύσει”...»⁹⁶ Η συσχέτιση αστυνομικό μυθιστόρημα-παιχνίδι γίνεται ιδιαίτερα διαδεδομένη στον αγγλοσαξονικό, κυρίως, χώρο στις αρχές του 20ου αι. και μέχρι τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, περίοδο που το είδος αποπειράται να καθορίσει με σαφήνεια τα θεματικά και ειδολογικά χαρακτηριστικά του. Το έργο αναλαμβάνει ένας από τους δημοφιλέστερους συγγραφείς αστυνομικών μυθιστορημάτων και κριτικός, ο G. K. Chesterton (1874-1936) δημιουργός του Πατέρα Μπράουν, ντετέκτιβ που «έλυne τα αινίγματα χρησιμοποιώντας ένα μείγμα κοινής λογικής, παρατήρησης και χρησιμοποιώντας τη γνώση που είχε της ανθρώπινης καρδιάς»⁹⁷. Ο ίδιος, σε σειρά άρθρων του (το πρώτο δημοσιεύεται στα 1901), έκανε μία από τις πρώτες προσεγγίσεις της τυπολογίας του αστυνομικού μυθιστορήματος, προσδιορίζοντας τουλάχιστον τον χαρακτήρα των κειμένων που κυριάρχησαν και κέρδισαν φανατικό κοινό στην εποχή αυτή.

Κατά τον Chesterton, το μυθιστόρημα προτιμήθηκε και το διήγημα εγκαταλείφθηκε

⁹⁶ Uri Eisenzweig, *ό.π.*, σ. 19.

⁹⁷ Π. Ντ. Τζέιμς, *Συζητώντας για το αστυνομικό μυθιστόρημα*, μτφρ. Ιουλία Τόλια, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2014, σ. 52.

σταδιακά για τον, όχι αμελητέο, λόγο ότι στο μυθιστόρημα «είναι δυνατόν να προφθάσεις να αντιληφθείς ότι ένας άνθρωπος ζει, πριν τον δεις να πεθαίνει»⁹⁸. Οι Άγγλοι συγγραφείς της περιόδου αυτής καθιέρωσαν, στις άπειρες επαναλήψεις τους, το αστυνομικό μυθιστόρημα που ο Τσβέταν Τοντόροφ στο *Typologie du roman policier*⁹⁹ (1966) ονομάζει «μυθιστόρημα αίνιγμα» ή «κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα». Σ' αυτό η σχέση πρωταγωνιστή-ντετέκτιβ και αναγνώστη είναι τόσο θεμελιώδης, ώστε σύμφωνα με τον Chesterton «*Η ιστορία γράφεται στοχεύοντας τη στιγμή όπου ο αναγνώστης κατανοεί*», και «*τα περισσότερα απ' τα κακά αστυνομικά μυθιστορήματα είναι κακά γιατί αποτυγχάνουν σ' αυτό το σημείο.*»¹⁰⁰

Η ιστορία του εγκλήματος και η ιστορία της έρευνας που οδηγεί στην αποκάλυψη του ενόχου, χωρίς να έχουν κανένα σημείο επαφής χρονολογικά, αντιστοιχούν σύμφωνα με τον Τοντόροφ στον μύθο και την πλοκή, τις δύο όψεις οποιουδήποτε λογοτεχνικού έργου, τις οποίες είχαν επισημάνει οι Ρώσοι φορμαλιστές στη δεκαετία του '20. Η πρώτη, η ιστορία του εγκλήματος (μύθος) αφηγείται «ό,τι πράγματι έχει συμβεί», ενώ η δεύτερη της έρευνας (πλοκή), εξηγεί πώς «ο αναγνώστης (ή ο αφηγητής) ενημερώθηκε γι' αυτή την υπόθεση», και είναι ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας παρουσιάζει αυτόν το μύθο. Η αλήθεια της πρώτης ιστορίας δεν αμφισβητείται ποτέ, αν και απύσχα, διαβιβάζεται μέσω ενός προσώπου με ύφος απλό και διαφανές στον αναγνώστη, αποτελώντας μια μεταγλωσσική ανασκευή. Οι λογοτεχνικές συμβάσεις και τα λογοτεχνικά τεχνάσματα της πρώτης ιστορίας διακρίνονται από τον Τοντόροφ σε χρονικές αντιστροφές και ιδιόμορφες θεωρήσεις, καθώς το περιεχόμενο της πληροφορίας καθορίζεται από την προσωπικότητα εκείνου που τη διαβιβάζει, μιας και ο αφηγητής δεν μπορεί να είναι παντογνώστης: η κλασική αστυνομική ιστορία είναι στην πραγματικότητα ένα τέχνασμα παρουσίασης που οριοθετήθηκε από αυστηρούς και συγκεκριμένους κανόνες, σαν αυτούς του S.S. Van Dine (το 1928)¹⁰¹ ή της Λέσχης Αστυνομικών Συγγραφέων και τον Ρόναλντ Νοξ στον πρόλογο του βιβλίου του *Οι καλύτερες αστυνομικές ιστορίες από το 1928 έως το 1929*.¹⁰²

Από το πλήθος των συγγραφέων του αγγλοσαξονικού κόσμου, η πλοκή στήνεται γύρω

⁹⁸ Π. Ντ. Τζέιμς, *ό.π.*, σ. 58.

⁹⁹ Η ελληνική μετάφραση του αναθεωρημένου κειμένου στο *Poétique de la prose* περιλαμβάνεται με τον τίτλο «Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος» στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος, Δοκίμια*, *ό.π.*, σ. 221-244.

¹⁰⁰ G. K. Chesterton, «Πώς να γράψετε μια αστυνομική ιστορία» στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, *ό.π.*, σ. 52-53.

¹⁰¹ Αναφέρονται από τον Tz. Todorov, *ό.π.*, σ. 233-4.

¹⁰² Π. Ντ. Τζέιμς, *ό.π.*, σ. 63-4.

από ένα φόνο κυρίως στην αγγλική ύπαιθρο, σε αριστοκρατικούς πύργους και ειδυλλιακά τοπία, αφού η παρουσία ενός πτώματος ξαφνιάζει περισσότερο μέσα σε ένα φιλήσυχο και όμορφο τοπίο. Ο χώρος του εγκλήματος και της έρευνας γι' αυτό, περιορίζεται στη σφαίρα του ιδιωτικού, απομονώνοντας το περιστατικό από τον έξω κόσμο και εξασφαλίζοντας τη μη μετάδοση της «μόλυνσης» αλλά και τη βεβαιότητα ότι ο ένοχος δεν θα ξεφύγει. Το σπίτι, η αμαξοστοιχία, τα κρουαζιερόπλοια είναι ιδανικός τόπος εγκλήματος ενώ φόννοι σημειώνονται και σε χώρους κολεγιών και Πανεπιστημίων¹⁰³. Όλοι αυτοί οι χώροι συνιστούν κλειστές κοινωνίες που παρουσιάζονται σε κατάσταση μακαριότητας και οδηγούνται σε κρίση από το έγκλημα. Συνήθως σε αγροτικές περιοχές, επίγειους παραδείσους, όπου η διατάραξη της ηθικής είναι και διατάραξη της αισθητικής τελειότητας, ο δολοφόνος είναι δημιουργία αρνητικό ανάμεσα σε αθώους, που η αθωότητά τους γίνεται περίτρηνη με την τελική ανακάλυψη του «ποιος το έκανε» (Whodunnit).

Ο δολοφόνος, μια μυστηριώδης και σκοτεινή φιγούρα, αντιπροσωπεύει αμετακίνητα την έννοια του κακού, της αφαίρεσης, της καταπάτησης, της παραφροσύνης μέσα στο «τέλειο περιβάλλον». Για τους συγγραφείς (αλλά και για τους αναγνώστες) των κλασικών αστυνομικών μυθιστορημάτων, ο δολοφόνος υπάρχει για να ανακαλυφθεί, και με αυτή την προϋπόθεση γράφουν τα έργα τους¹⁰⁴, εξασφαλίζοντας στην αποδιοργανωμένη (από το έγκλημα) κοινωνία, την καθαρότητα και την αρμονία. Ο χαρακτήρας του δολοφόνου δεν κάνει ποτέ γνωστές τις σκέψεις του, ούτε τις εσωτερικές διεργασίες που τον οδηγούν στο έγκλημα. Η σχετική παρατήρηση της D. Sayers, μπαίνει σε σωστότερη διάσταση από την Π. Ντ. Τζέιμς: *«Αν το αστυνομικό μυθιστόρημα μέλλει να γίνει κάτι παραπάνω από ένα ευφρές αίνιγμα, ο δολοφόνος θα πρέπει να πάψει να είναι ένα συμβατικό χαρτονένιο στερεότυπο που πρέπει να καταρριφθεί στο τελευταίο κεφάλαιο, κι ο συγγραφέας —ο οποίος μπορεί να λύσει το πρόβλημα δίνοντας τη δυνατότητα στον αναγνώστη να μοιραστεί, ως ένα σημείο, τις παρορμήσεις και τον εσώτερο κόσμο του δολοφόνου, ώστε να αποβεί κάτι παραπάνω από ένας απαραίτητος ήρωας προς εξυπηρέτηση της πλοκής— θα έχει τότε την ευκαιρία να γράψει ένα μυθιστόρημα που θα είναι κάτι παραπάνω από μια άψυχη, έστω και διασκεδαστική, σπαζοκεφαλιά»*.¹⁰⁵

Στην κλασική ιστορία αστυνομικής εξιχνίασης ο εγκληματίας, ως χαρακτήρας, ανα-

¹⁰³ «Η γνώσις ενός συγκεκριμένου φόνου και η γνώσις μιας αφηρημένης ιδέας παραλληλίζονται επιτυχημένα και αλληλοδιακωμωδούνται» στο W.H. Auden, «Το ένοχο πρεσβυτέριο», στο *Ανατομία του αστυνομικού...*, ό.π., σ. 171.

¹⁰⁴ Dorothy L. Sayers, «Εισαγωγή» στο *Ο πλωτός ναύαρχος*, συλλογικό αστυνομικό μυθιστόρημα από τα μέλη της Λέσχης Αστυνομικών Συγγραφέων του Λονδίνου, Άγρα, σ. 10.

¹⁰⁵ Την άποψή της σχολιάζει η Π. Ντ. Τζέιμς, ό.π., σ. 68.

πτύσσεται ελάχιστα, προέρχεται όμως σταθερά από το κοντινό περιβάλλον του θύματος, συνεισφέροντας στην καλλιέργεια της ιδέας ότι το κακό βρίσκεται κοντά μας. Η ενοχή του εγκληματία γίνεται πιο εύκολα αποδεκτή, όταν δεν δίνεται έμφαση στα κίνητρα ή το χαρακτήρα του. Βρίσκεται στην ουσία σε «ανταπόκριση» με το θύμα της ιστορίας, που είναι επίσης ο χαρακτήρας που ελάχιστα αναπτύσσεται, αν και από αυτό εκκινεί η δράση. Η σχέση καλού (θύματος) - κακού (εγκληματία) δεν λειτουργεί παρά μόνο ως κινητήρια του πραγματικού ενδιαφέροντος του αναγνώστη, που είναι η έρευνα και όχι η συναισθηματική εμπλοκή ή διείσδυση στις προθέσεις και τα κίνητρα των ενόχων. Ο John G. Cawelti παρατηρεί ότι η συναισθηματική αντίδραση του αναγνώστη θα προσδώσει στην αφήγηση ανάρμοστη τραγικότητα¹⁰⁶, γι' αυτό ούτε η μεγάλη ποσότητα πληροφοριών για το θύμα, ούτε όμως και η παντελής έλλειψή τους για τον εγκληματία επιτρέπουν «ένα τίμιο παιχνίδι» με τον αναγνώστη. «*Η συμπάθεια αποτελεί δυσεπίλυτο πρόβλημα*» αποφαίνεται ο Somerset Maugham.¹⁰⁷

Η τυπική και εξαιρετικά επιτυχής φόρμουλα του αστυνομικού μυθιστορήματος της εποχής του μεσοπολέμου συμπληρώνεται από την ομάδα των υπόπτων, συνήθως αδύναμων ανθρώπων που προκαλούν τη συμπάθεια και ανησυχία των αναγνωστών για την πιθανή εμπλοκή τους στο έγκλημα. Αντιπροσωπεύουν αυτή την τάξη ανθρώπων που το έργο του εγκληματία βάζει σε κίνδυνο, διαλύοντας την αρμονία και την ασφάλειά της. Γι' αυτό ο ρόλος του ντετέκτιβ στις ιστορίες αυτής της εποχής είναι κυρίαρχος: μια μελοδραματική φιγούρα με έντονη ιδιοσυγκρασία (S. Maugham)¹⁰⁸, «έναν αξέχαστος και ακαταμάχητος ήρωας» (Π. Ντ. Τζέιμς)¹⁰⁹, ο ντετέκτιβ της κλασικής αστυνομικής ιστορίας εξιχνίασης, διατηρεί τα ρομαντικά χαρακτηριστικά που κληροδότησε η προϊστορία του είδους. Η απόμακρη φύση με τα χαρακτηριστικά μιας ιδιαίτερης ευφυΐας και μικρότερες ή μεγαλύτερες εκκεντρικότητες, κινεί την πλοκή, καθοδηγώντας στη λύση του ανιγματος και την απονομή της δικαιοσύνης.

Οι ντετέκτιβ των κλασικών ιστοριών εξιχνίασης είναι τριών κατηγοριών: ο αξιωματικός της αστυνομίας, ο ιδιωτικός ντετέκτιβ και ο ερασιτέχνης, με τον πρώτο να έχει την πιο συμβατική φυσιογνωμία σε αντίθεση με τον ερασιτέχνη, που χωρίς να έχει καμία σχέση με το χώρο του εγκλήματος, έχει φαντασία, οξυδέρκεια, διεισδυτική παρατηρητικότητα

¹⁰⁶ John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1976, σ. 91-6.

¹⁰⁷ Somerset Maugham, «Η παρακμή και η πτώση του αστυνομικού μυθιστορήματος», στο *Ανατομία του αστυνομικού...*, ό.π., σ. 194.

¹⁰⁸ S. Maugham, ό.π., σ. 199.

¹⁰⁹ Π. Ντ. Τζέιμς, ό.π., σ. 69.

και συχνά ικανότητα ψυχολογικών αναλύσεων και διαίσθηση. Ο πολυτάλαντος ντετέκτιβ της Χρυσής Εποχής είναι κατά κανόνα άνδρας ενώ «οι γυναικείοι χαρακτήρες που είχαν ανάμειξη σε εξιχνιάσεις ήταν ή παρατρεχάμενοι ή ενθουσιώδεις αδελφοί εν όπλοις του επικυρίαρχου αρσενικού ντετέκτιβ, που τον υπηρετούσαν είτε σαν ένα είδος Γουότσον είτε γιατί ενδιαφέρονταν ερωτικά ή και για τα δύο»¹¹⁰ Η ηρωίδα της κορυφαίας της εποχής αυτής Agatha Christie, Μις Μαρπλ, η οποία πρωταγωνιστεί σε 12 μυθιστορήματα, αποτελεί μια εξαίρεση του στερεότυπου. Αν και απαρατήρητη, καθώς η φιγούρα της περιέργης γεροντοκόρης δεν προκαλεί ανησυχία σε κανέναν, συνθέτει με την οξυδέρκειά της τα κομμάτια του παζλ που λύνουν το αίνιγμα, ήδη με την πρώτη εμφάνισή της το 1927 (στη συλλογή διηγημάτων *Η λέσχη της Τρίτης*).

Σε κάθε περίπτωση, μια διαυγής λογική «τακτοποιεί», με βεβαιότητα που προκύπτει από αναντίρρητους συσχετισμούς, τον μικρόκοσμο του μεσοπολεμικού αστυνομικού μυθιστορήματος. Οι πολλαπλές επαναλήψεις του παιχνιδιού ανίχνευσης από πολλούς συγγραφείς έκτοτε, αν και πολλαπλασίασαν τα τεχνάσματα και τους συνδυασμούς ενδείξεων και συμπερασμάτων, δεν διατάραξαν, αλλά αντιθέτως στερέωσαν τη φόρμουλα του αστυνομικού μυθιστορήματος-αίνιγμα¹¹¹. Οι μελετητές, πέρα από την ιστορική προσέγγιση του αστυνομικού είδους, σε όλες τις παραμέτρους ανάλυσης που επιχείρησαν (θεματικές ή δομικές), ρητά ή σιωπηρά αναγνωρίζουν ως κλασικό τύπο αστυνομικού μυθιστορήματος, αυτόν που καλλιεργήθηκε στη Μ. Βρετανία προτείνοντας στον αναγνώστη ένα σχήμα τεσσάρων βασικών και αναντικατάστατων συστατικών: ένα μυστήριο (αίνιγμα ή εξαφάνιση ή έγκλημα ή υπεξαίρεση κ.λπ.), η δραστηριοποίηση ενός ερευνητή για την εξιχνίαση του μυστηρίου, η έρευνα και η διαλεύκανση¹¹².

¹¹⁰ Π. Ντ. Τζέμις, *ό.π.*, σ. 77 κ.ε., όπου αναπτύσσεται το θέμα εμφάνισης των γυναικών ντετέκτιβ στην αστυνομική λογοτεχνία του μεσοπολέμου. Για τη γυναίκα ντετέκτιβ στην αστυνομική λογοτεχνία, το άρθρο της Νίνας Κουλετάκη «Η γυναίκα ντετέκτιβ στην αστυνομική λογοτεχνία» στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-detective-stories/female-detective/>.

¹¹¹ Με κύριους εκπροσώπους τους: Gilbert K. Chesterton, Άγκαθα Κρίστι, Dorothy Sayers, John Dickson Carr, Josephine Tey, Ngaio March, Michael Innes.

¹¹² Στράτος Μυρογιάννης: *Από τις ιστορίες μυστηρίου στην αστυνομική πλοκή. Αναζητώντας την εμφάνιση ενός αινιγματικού είδους στον ελληνικό 19ο αιώνα*, εκδ. Αλεξάνδρεια, σ. 26-36. Παρόμοια ο John G. Cawelti στο *Adventure, Mystery and Romance, ό.π.*, προτείνει ένα σχήμα ανάλυσης ονομάζοντας τα τέσσερα βασικά δομικά στοιχεία ως εξής: α) δεδομένη κατάσταση εκκίνησης, β) δράση ή εξέλιξη αυτής της αρχικής κατάστασης, γ) χαρακτήρες και σχέσεις μεταξύ τους δ) κατάλληλο σκηνικό για την ανάπτυξη χαρακτήρων και δράσης. Ο W. H. Auden προσδιορίζει πέντε συστατικά του αστυνομικού μυθιστορήματος: το περιβάλλον (ανθρώπινο και φυσικό), το θύμα, ο δολοφόνος, οι ύποπτοι, ο ντετέκτιβ ενταγμένα στο διάγραμμα: Ηρεμία πριν το φόνο — Φόνος — Λανθασμένα αποδεικτικά στοιχεία, δεύτερος φόνος κ.λπ. — Λύση — Σύλληψη του δολοφόνου — Ηρεμία μετά τη σύλληψη. Κάποιοι μελετητές (Μυρογιάννης, Panek)

Η πρόκληση του διανοητικού παιχνιδιού του αστυνομικού μυθιστορήματος επέβαλλε ώστε ντετέκτιβ και αναγνώστης να βρίσκονται σε μια διαδικασία που οδηγεί στην αποκάλυψη της αλήθειας αλλά, ταυτόχρονα, βάζει σε τάξη έναν διασαλευμένο κόσμο από πάθη, ένστικτα, παρορμήσεις, με την καθαρή δύναμη της λογικής που θριαμβεύει ανακουφιστικά. Ο κόσμος του μεσοπολεμικού αστυνομικού μπορεί να προσφέρει την παραμυθία ενός τέλους όπου «έζησαν αυτοί καλά», όπως είχε καθιερώσει από παλιότερα, όπως είδαμε, το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα, την ίδια στιγμή που η αστικοποίηση της νέας βιομηχανικής εποχής έρχεται αντιμέτωπη με τους φόβους της και αναζητά τρόπους να τους αντιμετωπίσει.

4.2. Το αμερικανικό «σκληρό» μυθιστόρημα

Παρ' όλο που ο θεωρούμενος «πατέρας» του αστυνομικού είδους, Έντγκαρ Άλαν Πόε, είναι Αμερικανός, η αστυνομική λογοτεχνία, τουλάχιστον έως τον μεσοπόλεμο, παρέμεινε ευρωπαϊκό είδος. Η αμερικανική εκδοχή του αστυνομικού¹¹³ έχει το όνομα *hard-boiled* ή «σκληρό». Το «σκληρό» αστυνομικό μυθιστόρημα διαμορφώθηκε από τον Ντάσιελ Χάμμετ (1894-1961) που, αφομοιώνοντας την παράδοση των λαϊκών περιοδικών και φυλλαδίων¹¹⁴, μετατόπισε το ενδιαφέρον από το αίνιγμα στην κοινωνική πραγματικότητα της δεκαετίας του '20. Η βία, το έγκλημα για το χρήμα, η διαφθορά, η ποτοαπαγόρευση, η ανηθικότητα πρωταγωνιστούν στο «σκληρό» αστυνομικό. Ταυτόχρονα εισήγαγε στην αστυνομική αφήγηση του *hard-boiled* τον ντετέκτιβ, τον επαγγελματία υπάλληλο ιδιωτικό αστυνομικό, ιδιότητα που είχε ο ίδιος.¹¹⁵

Τα έργα του Χάμμετ επικεντρώνονται στην περιπετειώδη πλοκή, όπου τα πάντα

θεωρούν ότι όλα τα σχήματα εμπεριέχονται στα διηγήματα του Ε. Α. Πόε ενώ, σε μια πιο ελληνοκεντρική προσέγγιση για άλλους (W. H. Auden, H. Tonnet), στην τραγωδία του Οιδίποδα.

¹¹³ Ch. J. Rzepka, *Detective Fiction*, εκδ. Polity Press, Cambridge 2005, σ. 179.

¹¹⁴ Από τα μέσα του 19ου αι. καταναλώνονται μαζικά στην Αμερική ιστορίες με μυστήριο και αναδιηγήσεις αληθινών εγκλημάτων. Βλ. Δημ. Χανός «Η προέλευση και η πορεία της αστυνομικής φιλολογίας μέσα από τα λαϊκά περιοδικά και φυλλάδια», περ. *Διαβάζω*, τχ. 86, 25.1.1994.

¹¹⁵ Ο Ντάσιελ Χάμμετ δούλεψε από το 1915 έως το 1922 με μεγαλύτερες ή μικρότερες διακοπές στο Γραφείο Ερευνών των Πίνκερτον, και ακολούθησε πιστά τον κώδικα συμπεριφοράς του ιδιωτικού ντετέκτιβ, όπως τον μετέφερε ο προϊστάμενός του (James Right), ο οποίος αποτέλεσε και το πρότυπο για τον μυθιστορηματικό του ήρωα Κοντινένταλ Οπ. Βλ. Ανδρ. Αποστολίδη, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, εισ. Η. Tonnet, εκδ. Άγρα, 2009, «Ο αφηγηματικός παροξυσμός του Ντάσιελ Χάμμετ» σ. 124-39.

μπορούν να συμβούν. Καμία ιδιαίτερη «προστατευτική» μεταχείριση δεν διασφαλίζει τη θέση του ντετέκτιβ ο οποίος, εμπλεκόμενος στον κόσμο του εγκλήματος, κινδυνεύει εξίσου όχι μόνο να χάσει τη ζωή του αλλά και τη συναισθηματική, λογική, ηθική υπεροχή του (υπεροχή αδιαπραγμάτευτη στο είδος του αστυνομικού-αινίγματος). Το επαγγελματικό ήθος του ντετέκτιβ επιδιώκει μόνο την εκπλήρωση της αποστολής που του έχει ανατεθεί και είναι ευχαριστημένος να επιβιώνει σ' έναν κόσμο «από λάσπη, αίμα, θάνατο και απάτη»¹¹⁶. Οι ντετέκτιβ του Χάμμετ, ο ανώνυμος «Κοντινένταλ Οπ» αλλά και ο επώνυμος Σαμ Σπέιντ (από το *Γεράκι της Μάλτας*, 1930) σκληροί και αδιάφοροι, αντίθετα από πολλούς επαγγελματίες κρατικούς αστυνομικούς που διαβρώνονται από το χρήμα και την εξουσία, μένουν αδιάφοροι μπροστά τους, μοναχικοί, αφοσιωμένοι στην απόδοση δικαιοσύνης με έναν διαφορετικό τρόπο από αυτόν που καθιέρωσε το αστυνομικό μυθιστόρημα-αίνιγμα. Αντίθετα από τον ερευνητή εκείνον που ακολουθεί πιστά τον Ορθό Λόγο, προσεγγίζοντας το έγκλημα ως ένα μοναδικό νοητικό πρόβλημα, το οποίο η διανοητική του υπεροχή μπορεί να επιλύσει αποκαθιστώντας αυτόματα και τη διασαλευθείσα ηθική τάξη, ο ντετέκτιβ του Χάμμετ αντιμετωπίζει το έγκλημα ως ένα γεγονός μιας αντικειμενικής/ρεαλιστικής πραγματικότητας.¹¹⁷

Οι εγκληματούντες, οι παράνομοι των έργων του Χάμμετ, δεν είναι οι τυφλωμένοι/παρασυρμένοι από κάποιο πάθος, οι οποίοι στιγμιαία παρέβησαν τον νόμο και την ηθική. Είναι διαβρωμένοι από την παρανομία, ο φυσικός τους περίγυρος είναι η ανομία και το έγκλημα και, συχνά, έχουν αναπτύξει περίπλοκες και δαιδαλώδεις σχέσεις διαπλοκής με κάθε κοινωνικό φορέα ή θεσμό εξουσίας.¹¹⁸ Η κλασική δομή (έγκλημα(τα) / έρευνα / αποκάλυψη / τιμωρία) διατηρείται χωρίς να διαφυλάσσεται η «αθωότητα» του ντετέκτιβ, ο οποίος δρα και συμμετέχει, χωρίς να εμπλέκεται σε λαβυρίνθους μεθοδικών συλλογισμών ή ενδοσκοπήσεων, ακολουθώντας χωρίς δισταγμούς τις μεθόδους των εγκληματιών που κυνηγά. Ο ρεαλισμός προσγειώνει τις αστυνομικές ιστορίες στο φυσικό τους περιβάλλον, με σκηνές δράσης, συγκρούσεων και καταδίωξης.¹¹⁹

¹¹⁶ Από την εισαγωγή στο *Γεράκι της Μάλτας*, αναφέρεται στο Ανδρ. Αποστολίδη, *ό.π.*, σ. 138-9.

¹¹⁷ Charles J. Rzepka, *Detective fiction*, εκδ. Polity Press, Cambridge 2005, σ. 180.

¹¹⁸ Χαρακτηριστικό δείγμα το περίφημο έργο του *Κόκκινος θερισμός* (1929): Στην Personville, μια αμερικανική επαρχιακή πόλη (που οι κάτοικοι αποκαλούν Poisonville), ο μεγαλοϊδιοκτήτης όλων σχεδόν των επιχειρήσεών της αλλά και των εφημερίδων της πόλης, ελέγχει την αστυνομία αλλά και τις συμμορίες, που διαπλέκονται με υπόγειες διαδρομές μεταξύ τους. Ο εμφύλιος πόλεμος όλων εναντίον πάντων για την επικράτηση, αποκαλύπτει την εγκληματικότητα ως ενδιάθετη ιδιότητα της εξουσίας.

¹¹⁹ «...που θυμίζουν παρεμφερείς σκηνές από τα καλύτερα περιπετειώδη διηγήματα των προηγούμενων αιώνων», όπως κρίνει ο Ανδρέας Αποστολίδης, *ό.π.*, σ. 159.

Τα πέντε μυθιστορήματα του Ντ. Χάμμετ¹²⁰ ωθούν τις συμβάσεις του, έως τότε, αστυνομικού, στα όριά τους. Όπως διαπιστώνει ο Τ. Τοντόροφ στην «Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος» *«κάποια στιγμή το αστυνομικό νιώθει σαν αδικαιολόγητη επιβάρυνση τους εξαναγκασμούς που συγκροτούν το είδος του και απαλλάσσεται από αυτούς για να σχηματίσει νέο κώδικα. Ο κανόνας του είδους εκλαμβάνεται ως εξαναγκασμός, από τη στιγμή που δεν δικαιώνεται πια από τη δομή του συνόλου. Έτσι στα μυθιστορήματα του Hammett (και του διαδόχου του R. Chandler), το καθολικό μυστήριο έχει γίνει καθαρό πρόσχημα...»*¹²¹ Η πλοκή συγκροτείται γύρω από το κοινωνικό περιβάλλον και τα ιδιόμορφα πρόσωπα και ήθη. Το μυστήριο διατηρείται σε αυτή τη μετάβαση που συνιστούν τα βιβλία του Χάμμετ, όμως όχι σε κεντρική λειτουργία. Από τις δύο ιστορίες (την πρώτη του εγκλήματος και τη δεύτερη έρευνας) είτε την κεντρική θέση καταλαμβάνει η δεύτερη είτε οι δύο συγχωνεύονται σε μια ιστορία δράσης. Δεν υπάρχει ανασκόπηση ενός συντελεσμένου θανάτου ή άλλου εγκλήματος ή μυστηρίου, αλλά *«το αφήγημα συμπίπτει με τη δράση»*¹²². Εδώ η αγωνία για την τύχη του πρωταγωνιστή ντετέκτιβ προκύπτει από τη δεύτερη ιστορία της έρευνας, που διεξάγεται στο παρόν και προστίθεται στο μυστήριο των όσων έχουν συμβεί στο παρελθόν¹²³.

Ο Ρ. Τσάντλερ (1888-1959), που ακολουθεί τον Χάμμετ, διατυπώνει ο ίδιος ξεκάθαρα τη διάστασή του με τα ως τότε ισχύοντα στο κλασικό αστυνομικό αφήγημα-αίνιγμα, γράφοντας: *«Δεν μου καίγεται καρφί για την αστυνομική ιστορία σαν φόρμα. Το μόνο που γυρεύω είναι μια δικαιολογία για ορισμένα πειράματα στον δραματικό διάλογο»*¹²⁴. Με αυτό το κίνητρο, έδωσε στα έργα του μεγαλύτερη σημασία στα μελοδραματικά χαρακτηριστικά, απ' ό,τι στο μυστήριο, υπακούοντας όμως σε μια μεθοδική και εντελώς προσωπική χρησιμοποίηση των κανόνων του «σκληρού» (hard boiled) μυθιστορήματος για να φτάσει στην προβολή, μέσα από το έργο του, «μιας προσωπικότητας». Βέβαιος ότι ο αναγνώστης ενδιαφέρεται για τη δημιουργία συναισθημάτων μέσα από τον διάλογο και

¹²⁰ *Ο κόκκινος θερισμός* (1929), *Η κατάρα των Ντέην* (1929), *Το γεράκι της Μάλτας* (1930), *Το γυάλινο κλειδί* (1931), *Ο αδύνατος άντρας* (1934).

¹²¹ Tzvetan Todorov, «Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος», στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, ό.π., σ. 239.

¹²² Tzvetan Todorov, ό.π., σ. 230.

¹²³ Ο Τοντόροφ κατατάσσει αυτά τα έργα, όχι στο σκληρό μυθιστόρημα όπως γίνεται συνήθως, αλλά σε μια ενδιάμεση κατηγορία του μυθιστορήματος αγωνίας και μάλιστα στον υπο-τύπο που ονομάζει «Ιστορία του ευάλωτου ντετέκτιβ».

¹²⁴ Αναφέρεται στο Ανδρ. Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, εισ. Η. Tonnet, Άγρα, 2009, σ. 100.

την περιγραφή¹²⁵ αναδεικνύει τον πρωταγωνιστή-ντετέκτιβ Φίλιπ Μάρλοου, ως έναν μοναχικό ιππότη της σύγχρονης αμερικανικής μεγαλούπολης, υπερασπιστή των ανθρώπων που τον έχουν ανάγκη. Με μεγαλόψυχη διάθεση αυτοθυσίας, βεβαιότητα για το δίκαιο των αρχών που υπερασπίζεται αλλά και χωρίς ψευδαισθήσεις για το πόσο μπορεί να αλλάξει η ανθρώπινη φύση. Μοναχικός και μοναδικός ο Φίλιπ Μάρλοου, απογοητεύεται από γυναίκες και προδοσίες αντρών, παραμένει όμως υπερήφανος και ανυποχώρητος στην αναζήτηση της κρυμμένης αλήθειας.

Ο ντετέκτιβ είναι ο ήρωας, είναι η ψυχή της αστυνομικής ιστορίας, για ένα συγγραφέα που θεωρεί τους «συναδέλφους» του αγγλοσάξονες συγγραφείς πληκτικούς και σνομπ¹²⁶ και αναγνωρίζει έπαινο μόνο στον Χάμμετ για τον ρεαλισμό και την τολμηρή αποτύπωση της κοινωνικής πραγματικότητας. Περισσότερο ρομαντικός από πολλούς άλλους που έγραψαν *hardboiled*, ο Ρ. Τσάντλερ επηρέασε ένα πλήθος συγγραφέων που με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία έδωσαν στο αστυνομικό μυθιστόρημα τη σύγχρονη μορφή του.¹²⁷

Η αμερικανική εκδοχή του αστυνομικού δίνει την πραγματική διάσταση της διατύπωσης (από το 1901) του G. K. Chesterton ότι «το αστυνομικό μυθιστόρημα είναι η *Ιλιάδα της μεγαλούπολης*»¹²⁸ Το αστικό περιβάλλον με τα κοινωνικά του συμφραζόμενα, αυτά του μεσοπολέμου της οικονομικής κρίσης, του οργανωμένου εγκλήματος και των διαπλεκόμενων μηχανισμών εξουσίας που παράγουν και υποθάλπουν την παρανομία, μετατρέπουν το έγκλημα σε κοινωνική υπόθεση. Η «κάθαρση» που εξασφάλιζε το αγγλικό *whodunnit* με την παντοδυναμία της λογικής που επαναφέρει τη διασαλευθείσα από το έγκλημα τάξη στην ειδυλλιακή ύπαιθρο, αρχίζει να γίνεται λιγότερο βέβαιη, καθώς το σκηνικό του αστυνομικού γίνεται η αμερικανική μεγαλούπολη και ο χαοτικός της κόσμος. Μέσα σ' αυτόν, κανείς, ούτε καν ο ντετέκτιβ, δεν διασώζεται, αφού σε έναν από τους τύπους του αστυνομικού ο (μέχρι πρόσφατα υπεράνω κάθε υποψίας) ντετέκτιβ θεωρείται ύποπτος και πρέπει να αποδείξει την αθωότητά του!

¹²⁵ Ανδρ. Αποστολίδης, *ό.π.*, σ. 52.

¹²⁶ Η αιχμηρή κριτική του αποτίμηση αποτυπώνεται στο δοκίμιό του *The simple art of murder*, 1950 / Chandler R., *Η απλή τέχνη του φόνου*, μτφρ. Αργυρώ Πιπίνη, Λυχνάρι 2006.

¹²⁷ Ανάμεσά τους ο Ρος Μακ Ντόναλντ (1915-1983) με τον δικό του ντετέκτιβ Λιου Άρτσερ απασχολείται με «την ανήκεστη ζημιά που προκαλεί στο ανθρώπινο πνεύμα η αναληγσία, η απληστία και η διαφθορά του μεγάλου κεφαλαίου» (Π. Ντ. Τζέιμς, *ό.π.*, σ. 97).

¹²⁸ G. K. Chesterton, «Υπεράσπιση των αστυνομικών ιστοριών» στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, *ό.π.*, σ. 46.

4.3. Το αστυνομικό μυθιστόρημα αγωνίας (roman à suspense ή θρίλερ)

Στο μυθιστόρημα αγωνίας (roman à suspense ή θρίλερ), όπως γενικότερα ονομάζει ο Τοντόροφ την κατηγορία εκτός από το whodunnit και το hardboiled, το αίνιγμα και η εξήγησή του υποβαθμίζονται, ενώ δίνεται έμφαση στην ιστορία που παρακολουθεί στο παρόν την τύχη των πρωταγωνιστών, η ζωή των οποίων βρίσκεται σε κίνδυνο. Ο Yves Reuter προσδιορίζει τρία υποχρεωτικά συστατικά σύνθεσης στο roman à suspense: α) ένας κίνδυνος-απειλή για ένα πρόσωπο, συνδεδεμένος με τη βία και τον θάνατο, β) προθεσμία συγκεκριμένη και γνωστή, η οποία με αναβολές ή παρανοήσεις γίνεται μοιραία, γ) ο αναγνώστης συμπαθεί τους πάσχοντες αλλά δεν μπορεί να τους βοηθήσει.¹²⁹ Αυτά τα βασικά στοιχεία καθώς αξιοποιούνται στην αφήγηση, δημιουργούν στην ψυχολογία του αναγνώστη ένα έντονο αίσθημα αγωνίας, που κλιμακώνεται και ενισχύεται από την έμφαση στην καθημερινότητα (του περιβάλλοντος και των χαρακτήρων), τους εφιάλτες και την παιδική ηλικία.

Αυτά τα δύο τελευταία στοιχεία, που έχουν προφανείς αναφορές στην ψυχανάλυση, παίζουν σημαντικό ρόλο στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων θύματος-θύτη. Η τρωτότητα του πρώτου σχεδιάζεται για να προκαλέσει τη συμπάθεια, γι' αυτό και η παιδικότητα, με όποια συναισθήματα γεννά (προστασία, τρυφερότητα), πρωταγωνιστεί. Ο θύτης δεν παρουσιάζεται συχνά ως ένας επαγγελματίας του εγκλήματος, αλλά ως μια μάλλον ψυχοπαθολογική, μοναχική φιγούρα και η αφήγηση, σε αντίθεση με το κλασικό αίνιγμα και το hardboiled, συχνά εστιάζει στην οπτική του. Το roman à suspense έχει κατά κόρον αναλυθεί, με έμφαση στην ψυχογράφηση των προσώπων του καθώς και στη φροϋδική προσέγγιση της επαναλαμβανόμενης «πρωταρχικής σκηνής». Έτσι έχει καθιερωθεί ως το είδος που οι ρόλοι του θύματος-θύτη-ερευνητή χάνουν την καθαρότητά τους και εμπλέκονται σε ένα παιχνίδι αντιμετάθεσης.

Το επικίνδυνο χάος και ο θολός συνωστισμός του μοντέρνου κόσμου, όπου όλα και όλοι διαπλέκονται χωρίς αυστηρούς και σαφείς διαχωρισμούς και οριοθετήσεις, ανατρέπουν ακόμα και την απαραβίαστη υπεροχή του ντετέκτιβ. Στο roman à suspense το αίσθημα αγωνίας παίρνει τον κύριο ρόλο, διαμορφώνοντας νέες μορφές του αστυνομικού μυθιστορήματος, όπου το κοινωνικό (οικονομικό και πολιτικό) περιβάλλον γίνεται σε κάποια έργα σχεδόν προσχηματικό.

¹²⁹ Yves Reuter, «Le système de personnages dans le roman à suspense» στο Yves Reuter (sous la direction), *Le roman policier et ses personnages*, PUV, Paris 1989, σ. 157 κ.ε.

Ο Τοντόροφ, βέβαια, υπογραμμίζει πως όλες οι (βασικές) μορφές του αστυνομικού δεν διαδέχονται υποχρεωτικά η μία την άλλη καταργώντας την προηγούμενη. Αντίθετα συνυπάρχουν χρονικά ως διακριτές μεταξύ τους, αλλά και μέσα στα ίδια έργα.¹³⁰ Το βέβαιο είναι πως, στην εξέλιξη του αστυνομικού αφηγήματος, η «γενικευμένη βία, η σκοτεινή, ζοφερή και αδυσώπητη κοινωνία είναι το περιβάλλον του είδους, εξ ου και το νουάρ»¹³¹, όνομα με το οποίο έγινε γνωστό στη Γαλλία και στην υπόλοιπη Ευρώπη το αμερικανικό αστυνομικό.

Ο όρος *νουάρ* εμφανίζεται το 1945, όταν ο Γάλλος εκδότης Marcel Duhamel δημιούργησε τη σειρά *Serie Noire* με σκοπό τη μετάφραση αγγλικών και αμερικανικών *hardboiled* μυθιστορημάτων. Το όνομα της σειράς επιλέχθηκε γιατί έδινε τη δυνατότητα για ένα λογοπαίγνιο: «une serie noire» σήμαινε «μια σειρά από άσχημα γεγονότα». Στη σειρά μεταφράστηκαν έργα των Ρ. Τσάντλερ, Η. McCoy, W. R. Burnett, Ντ. Χάμμετ¹³². Ο Ανδρέας Αποστολίδης αποδίδει την επιλογή του ονόματος νουάρ στα έξι μυθιστορήματα του Κόρνελ Γούλριτζ που είχαν τη λέξη μαύρο στον τίτλο τους (*Η νύφη φορούσε μαύρα* (1940), *Η μαύρη κουρτίνα* (1941), *Το μαύρο άλλοθι* (1942), *Ο μαύρος άγγελος* (1943), *Το μαύρο μονοπάτι του φόβου* (1944), *Συνάντηση στα μαύρα* (1948)) και ταυτίζει τον όρο με το *suspense novel* (*roman à suspense*)¹³³. Αντίθετα ο Π. Μαρτινίδης ονομάζει *roman noir* ή *crime novel* το μαύρο / *hardboiled* μυθιστόρημα¹³⁴. Ο Στρ. Μυρογιάννης θεωρεί ότι «το νουάρ ως διαφορετικό είδος της αστυνομικής λογοτεχνίας, αποτελεί περισσότερο ένα ύφος αφήγησης», το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στον κινηματογράφο και χαρακτηρίζεται από τους χαμηλούς φωτισμούς, τις περιθωριακές καταστάσεις και ένα ιδιαίτερο αίσθημα δικαίου, σε κλίμα ήττας και παρακμής¹³⁵. Σήμερα φτάνουμε εντέλει να εννοούμε με αυτό

¹³⁰ Ο Τοντόροφ αναφέρει ως παράδειγμα τους Κ. Ντόουλ και Μ. Λεμπλάν καθώς και το σύγχρονο αστυνομικό. Η δυσκολία της τυπολογίας με αυστηρούς διαχωρισμούς είναι φανερή ακόμα και στη μετάφραση. Το *Plotting and writing suspense fiction* της Πατρίτσια Χάισμιθ αποδίδεται *Πώς να γράψετε ένα μυθιστόρημα αγωνίας [και δράσης]* στην ελληνική γλώσσα (μτφρ. Αγγ. Βασιλάκου). Νομίζω ότι ο μεταφρασμένος τίτλος είναι ένα εύστοχο παράδειγμα των (ασαφών) ορίων του είδους.

¹³¹ Λάκης Δολγεράς, «Ποιος το έκανε ή γιατί το έκανε» στο *Αστυνομική Λογοτεχνία* (30 και 31 Μαρτίου 2012), επιστημονικό συμπόσιο, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και γενικής παιδείας, σ. 20-21.

¹³² Αναλυτικά στο Paul Duncan, *Noir Fiction*, Paul Duncan, UK 2003, σ. 8-13.

¹³³ Ανδρέας Αποστολίδης, «Θέμα ορισμού: Η αστυνομική λογοτεχνία», στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/defining-crime-fiction/>.

¹³⁴ Αναλυτικά οι τρεις κατηγορίες που διακρίνει στο Π. Μαρτινίδης, *Συνήγορος της παραλογοτεχνίας*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1994, σ. 254.

¹³⁵ Στράτος Μυρογιάννης, «Χαρτογραφώντας την αστυνομική λογοτεχνία», στο *CLM (The Crimes and Letters Magazine)*, τχ. 2, Ιούνιος 2017, σ. 69-70.

το όνομα σχεδόν όλη την αστυνομική παραγωγή μετά τον Χάμμετ, όπου το όνειρο της ευημερούσας κοινωνίας καταρρίπτεται και αντικαθίσταται από το σκοτεινό πρόσωπο της παρανομίας και του εγκλήματος.

Στις τρεις βασικές κατηγορίες (κλασικό αίνιγμα, «σκληρό αστυνομικό», αστυνομικό αγωνίας) και τις (θεματικές) υποκατηγορίες τους, σήμερα έρχονται να προστεθούν πολλές κατηγοριοποιήσεις με διαφορετικά κριτήρια, ακόμα και γεωγραφικές κατηγοριοποιήσεις, με γνωστότερες ανάμεσά τους το «σκανδιναβικό», το «μεσογειακό» ή και το «ιρλανδικό» αστυνομικό μυθιστόρημα. Με όποια κριτήρια κι αν γίνεται πάντως η κατηγοριοποίηση (χρονολογικά, ειδολογικά/θεματικά, γεωγραφικά) το γεγονός που παραμένει αδιαμφισβήτητο είναι πώς η αστυνομική λογοτεχνία, εδώ και αρκετό καιρό απασχολεί όχι μόνο την κριτική ως είδος «νόμιμο» αλλά και την εκδοτική βιομηχανία που επενδύει τόσο σε πρωτότυπα έργα όσο και σε μεταφράσεις.

Στην Ελλάδα, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, η παρουσία της αστυνομικής λογοτεχνίας, διέγραψε ανάλογη πορεία: από την παραλογοτεχνία έως την καθιέρωση και τη συγγραφική και εκδοτική έκρηξη της νέας χιλιετίας, ακολουθώντας ουσιαστικά τα ίχνη του αστυνομικού στο εξωτερικό.

ΜΕΡΟΣ Β

ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΤΑ ΙΧΝΗ ΤΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΣΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ

Οι εθνικές, κοινωνικές, πολιτικές συνθήκες του ελληνικού χώρου τον 19ου αιώνα διαφέρουν αισθητά από τις αντίστοιχες των ευρωπαϊκών ή αμερικανικών κρατών, τα οποία, όπως αναφέραμε ήδη, είχαν προχωρήσει ωρύτερα στην εκβιομηχάνιση και την αστικοποίηση. Τα σοβαρά εθνικά ζητήματα, ο κυρίως αγροτικός χαρακτήρας της οικονομίας και η ανυπαρξία μεγάλων αστικών κέντρων είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της Ελλάδας. Το αστικό περιβάλλον των ευρωπαϊκών πόλεων που ευνόησε τη μετατόπιση του εγκλήματος (και την αφήγηση σχετικά με αυτό) στα λαϊκά στρώματα που κατοικούν σε αυτές, δεν υπάρχει στην Ελλάδα. Στον ευρωπαϊκό κυρίως χώρο αλλά και στην Αμερική, όπως παρουσιάσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, το έγκλημα, χωρίς μεταφυσικές προεκτάσεις θείας τιμωρίας και δαιμονικής προέλευσης, σταδιακά έγινε αντικείμενο ενδιαφέροντος και εξερεύνησης με οδηγό τις επιστημονικές αρχές και η λογοτεχνία δημιούργησε έναν νέο ήρωα, τον ερευνητή, ο οποίος με λογική και ευφυΐα αντιμετώπιζε το κακό και έσωζε την κοινωνική τάξη στο υπό διαμόρφωση αστικό πλαίσιο. Το είδος της αστυνομικής λογοτεχνίας στον αιώνα αυτό αρχίζει να βρίσκει την ταυτότητά του και να αυτονομείται σταδιακά από τους προγόνους του (γοτθικό, συγκινησιακό κ.λπ.), διατηρώντας όμως τα στοιχεία του μυστηρίου.

Αν και οι κοινωνικές συνθήκες είναι διαφορετικές στην Ελλάδα, το ελληνικό λογοτεχνικό περιβάλλον του 19ου αιώνα, βρίσκεται (όπως και από πιο παλιά) σε επαφή με τα ευρωπαϊκά γράμματα και δέχεται σημαντικές επιρροές, κυρίως από τη Γαλλία. Οι λογοτέχνες του 19ου αιώνα διαβάζουν ξένους συγγραφείς και το κοινό γνωρίζει πολλά ξένα μυθιστορήματα από μεταφράσεις¹³⁶.

¹³⁶ Για τις μεταφράσεις του 19ου αιώνα Κ. Γ. Κασίνης, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄αι.*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2013.

Με χρονική αφετηρία-σταθμό το 1845¹³⁷, τα δημοφιλέστατα γαλλικά επιφυλλιδικά μυθιστορήματα κάθε είδους μεταφράζονται στα ελληνικά και εκδίδονται όχι μόνο στην Αθήνα αλλά και στη Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Οδησσό, Αλεξάνδρεια. Ανάμεσά τους και αυτά που σήμερα θεωρούμε «αρχαίκοις» προδρόμους του αστυνομικού ή πρώιμα δείγματα του είδους. Ο Π. Μουλλάς παραθέτει ότι το έργο του Ε. Φ. Βιντόκ εκδόθηκε στην Αθήνα ήδη το 1859, μεταφρασμένο «εκ της γαλλικής» από τον Ι. Ε. Γιαννόπουλο, με τίτλο *Τα αληθή μυστήρια των Παρισίων*, 15 χρόνια μετά τη γαλλική του έκδοση (1844)¹³⁸.

Με ανάλογη καθυστέρηση, εκδόθηκε στη Σύρο το 1878, σε ανώνυμη μετάφραση, το έργο του Εμιλ Γκαμποριό *Le Crime d'Orcival* (1866), στο οποίο πρωταγωνιστεί ο αστυνομός Monsieur Lecoq, με αυξημένα τα χαρίσματα της ευφυΐας και του ηρωισμού σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση στο *L'affair Lerouge*. Το έργο του ιδίου, *Le Dossier N 113* (1867) τυπώθηκε στην Αλεξάνδρεια το 1889 σε μετάφραση Κ. Μ. Καλουμένου.¹³⁹

Η Τιτίκα Δημητρούλια¹⁴⁰, θέλοντας να αναδείξει την επιρροή του γαλλικού προτύπου στην προϊστορία του ελληνικού αστυνομικού, προσθέτει στα κείμενα της πρώτης αναγνωστικής επαφής του κοινού και τα, «συγγενικά» προς το αστυνομικό, «δικαστικά» μυθιστορήματα. Έργα του μαθητή του Γκαμποριό, *Fortune de Boisqobey*, εκδόθηκαν ενωρίτερα από τον ίδιο μεταφραστή, το 1883, στην Αλεξάνδρεια, καθώς επίσης το 1885 στην Κωνσταντινούπολη και το 1892-93 ξανά στην Αλεξάνδρεια. Παρόμοιο «δικαστικό» μυθιστόρημα του Η.-L. Rivière εκδίδεται το 1872 στην Αλεξάνδρεια και εκ νέου το 1877 στη Σύρο. Το 1890 το έργο του Πονσόν ντυ Τερράιγ *Οι κλέπται του μεγάλου κόσμου* εκδίδεται και αυτό στην Αλεξάνδρεια, σε μετάφραση «εκ του γαλλικού» υπό Αλεξάνδρου Α. Σιγάλα.¹⁴¹ Το ενδιαφέρον είναι πως και η πρώτη εμφάνιση έργου του Α. Κ. Ντούλ έγινε στην Ελλάδα από την γαλλική μετάφρασή του στο περιοδικό *La Revue des revues* (1 Ιανουαρίου 1889) και δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Εφημερίς* από τις 5 έως τις 13 Ιανουαρίου 1899¹⁴².

Στο ευρύτερο πλαίσιο των επιρροών της γαλλικής λογοτεχνίας στην ελληνική κατά τον 19ο αιώνα, δεν είναι άστοχη η αναζήτηση και ανάδειξη ανάλογης σχέσης με την

¹³⁷ Παν Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου*, ό.π., σ. 85 και του ιδίου *Εισαγωγή στην παλαιότερη πεζογραφία μας*, εκδ. Σοκόλης, τόμ. Α., Αθήνα 1998, σ. 95 κ.ε.

¹³⁸ Παν Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου*, ό.π., σ. 225.

¹³⁹ Dimitroulia, T. (2018). *Les multiples réécritures de la littérature policière française en Grèce. The Historical Review/La Revue Historique*, 14, σ. 80. doi: <http://dx.doi.org/10.12681/hr.16275>.

¹⁴⁰ Dimitroulia, T. ό.π., σ. 80-1.

¹⁴¹ Παν Μουλλάς, *Ο χώρος του εφήμερου*, ό.π., σ. 225.

¹⁴² «L'ile hantée» [The Fiend of the Cooperage]. Αναφέρεται στο Dimitroulia, T. ό.π., σ. 82.

πρώιμη εμφάνιση του αστυνομικού στην Ελλάδα. Άλλωστε, η γαλλική επιρροή στον αιώνα αυτό, λόγω των παλαιότερων σχέσεων του ελληνικού Διαφωτισμού με τη Γαλλία, τις εμπορικές συναλλαγές, τη διπλωματική ανάμειξη και την παραμονή ή τις σπουδές ελλήνων λογοτεχνών στη χώρα αυτή, είναι γνωστή και αναμφισβήτητη.

Δεδομένου ότι ο μεγαλύτερος όγκος των μεταφράσεων του 19ου αι. αφορά σε γαλλικά κείμενα και συγγραφείς, η Τ. Δημητρούλια υποδεικνύει τις πολιτιστικές μεταφορές που εμπεριέχονται μοιραία σε κάθε μετάφραση (ακόμα και στις μεταποιήσεις που αποδίδουν «πλαστά» κείμενα). Η άποψή της συνεισφέρει στη γενικότερη συζήτηση για τις επιρροές διαμόρφωσης της αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα, οι οποίες συνήθως αναζητούνται μεταξύ των αγγλο-αμερικάνων συγγραφέων που κυριάρχησαν εκδοτικά στον επόμενο, 20ο αιώνα, οπότε και το αστυνομικό αφήγημα απέκτησε πλέον σαφή ταυτότητα. (Για τις σαφείς αγγλοαμερικανικές επιδράσεις θα μιλήσουμε στο επόμενο σχετικό κεφάλαιο).

Πάντως, το 1884, ο Εμμ. Ροΐδης συστήνει στο ελληνικό κοινό το διήγημα του Ε. Α. Πόε «The murders in the rue Morgue» με τον τίτλο «Ο αλλόκοτος φονεύς». Το διήγημα δημοσιεύεται σε συνέχειες στην *Εστία* (11/3-1/4) και, παρά τις ενστάσεις¹⁴³, θεωρείται ότι ο Ροΐδης μετέφρασε από το αγγλικό πρωτότυπο και όχι από τη γαλλική μετάφραση του Μπωντλαίρ¹⁴⁴. Η μετάφραση δεν χαρακτηρίζεται από ακρίβεια και έχει παραφράσεις, διασκευές και παραλείψεις που συσκοτίζουν το νόημα και σημαντικά στοιχεία.

Πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι η, όλο και σε παλιότερες εποχές, αναζήτηση της προ-ιστορίας των πρωταρχικών πηγών του αστυνομικού είδους είναι μια τάση που συνδέεται με την καθιέρωση και ένταξή του στον λογοτεχνικό κανόνα, που απολαμβάνει σήμερα. Οι σχετικές μελέτες γύρω από το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, οι οποίες αναζητούν στον 19ο αιώνα την προέλευση του, συμβαδίζουν με την ευρύτερη τάση για μια «αναδρομική» επισκόπηση της γέννησής του. Έτσι η ελληνική αστυνομική λογοτεχνία αναζητά να αναγνωρίσει προγόνους σε λογοτεχνικά κείμενα του καθιερωμένου κανόνα, τα οποία όμως κατατάσσονται από την κριτική σε άλλες κατηγορίες. Τα στοιχεία που

¹⁴³ Αθηνά Γεωργαντά, «Ο εισηγητής και πρώτος μεταφραστής του Πόε στην Ελλάδα», περιοδικό *Διαβάζω*, τχ. 112 (1985), σ. 34-42 και Μαρία Βερδιάκη, «Ο διηγηματογράφος Πόε εν Ελλάδι. Οι ελληνικές μεταφράσεις των: The Murders in the rue Morgue, The Gold Bug», https://www.academia.edu/36797392/O_διηγηματογράφος_Πόε_εν_Ελλάδι._Οι_ελληνικές_μεταφράσεις_των_The_Murders_in_the_rue_Morgue_The_Gold_Bug.

¹⁴⁴ Το 1922 ο «Αλλόκοτος φονεύς» και άλλες πέντε μεταφρασμένες ιστορίες του Πόε εκδίδονται σε τόμο από τις εκδόσεις Σιδέρη, με τη σχετική διευκρίνιση της προέλευσης από το πρωτότυπο αγγλικό κείμενο. Αθ. Γεωργαντά, *ό.π.*, σ. 38.

προτρέπουν και επιτρέπουν μια τέτοια ανάγνωση είναι κυρίως η πλοκή και η επιτυχημένη διαχείριση των νόμων της «έκπληξης» και της «αγωνίας»¹⁴⁵ που δημιουργούν κλίμα μυστηρίου και προσμονής στον αναγνώστη¹⁴⁶. Στα έργα αυτά, ένα έγκλημα βρίσκεται στο θεματικό τους κέντρο, δημιουργώντας κλίμα μυστηρίου, το οποίο είναι αλλού ασθενέστερο και αλλού εντονότερο.

Παλαιότερο τέτοιο λογοτεχνικό κείμενο ανάμεσά τους, είναι ο *Συμβολαιογράφος* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πανδώρα* το 1850) το οποίο υποδεικνύεται από τον Roderick Beaton ως ένα από τα πρώτα «αστυνομικά» μυθιστορήματα που γράφτηκαν ποτέ, μαζί με τα ανάλογα του Γουίλκι Κόλινς και του Ε. Α. Πόε.¹⁴⁷ Αν και ο δολοφόνος στην ιστορία είναι σχεδόν δεδομένος, το ενδιαφέρον βρίσκεται στη χρήση μοτίβων του αστυνομικού, όπως η δολοφονία σε ένα κλειστό δωμάτιο, η χρήση λογικών συνδέσεων για την απόδειξη του εγκλήματος, η σύλληψη ενός αθώου. Ο Ζήσης Παπαγεωργίου προτείνει και το διήγημα του Ραγκαβή «Εκδρομή εις Πόρον» (1863) ως ένα «αστυνομικού» ενδιαφέροντος διήγημα, αν και αυτό που κυριαρχεί είναι το μυστήριο και η λύση του, ενώ απουσιάζει το έγκλημα. Όμως «εμφανίζει ορισμένα ευδιάκριτα στοιχεία αστυνομικής πλοκής, ανάλογα των αντίστοιχων κειμένων που συγκαταλέγονται στις απαρχές του είδους σε Ευρώπη και Αμερική»¹⁴⁸. Ως τέτοια προτείνει τη σταδιακή αποδέσμευση της πληροφορίας, την ατμόσφαιρα αγωνίας, τον αινιγματικό χαρακτήρα του ήρωα και την ανατροπή των αναγνωστικών αναμονών στη λύση του μυστηρίου. Ανάλογα χαρακτηριστικά εντοπίζει ο ίδιος μελετητής στο διήγημα του Δημ. Βικέλα «Τα δύο αδέρφια» (1887), με σπουδαιότερο ανάμεσα σε αυτά, «τον τρόπο με τον οποίο ο αναγνώστης καθίσταται συμμετέχων στην προσπάθεια λύσης ενός αινίγματος ή μυστηρίου από τον αφηγητή».¹⁴⁹ Προσεγγίζοντας με παρόμοιο βλέμμα στα πλέον πρώιμα κείμενα, μπορούμε επίσης να περιλάβουμε το διήγημα «Αγρυπνεί η Θεία Δίκη!» του Επαμεινώνδα

¹⁴⁵ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του δράματος*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 33-4.

¹⁴⁶ Ο Ζήσης Παπαγεωργίου προσθέτει το στοιχείο της «αισθητικής θεώρησης του εγκλήματος. Έμφαση δεν δίνεται στην ηθική καταδίκη του εγκληματία, αλλά στην απόλαυση που προκαλεί καταρχάς η διήγηση του εγκλήματος και συνακόλουθα το μυστήριο της εξιχνιάσής του». Ζ. Παπαγεωργίου, *Οι απαρχές της αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Στοιχεία αστυνομικής πλοκής σε πεζογράφους του 19ου αιώνα*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Οκτώβριος 2008 στο ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας.

¹⁴⁷ Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Ε. Ζουργού-Μ. Σπανάκη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1996, σ. 90.

¹⁴⁸ Ζ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 128.

¹⁴⁹ Ζ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 131.

Φραγκούδη, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Θελξινόη*, στην Κωνσταντινούπολη το 1856¹⁵⁰ καθώς και το διήγημα του Δημ. Βικέλα «Φίλιππος Μάρθας», δημοσιευμένο σε δύο τεύχη του περιοδικού *Εστία* το 1886¹⁵¹.

Τα διηγήματα του Βιζυηνού έχουν επανειλημμένα χαρακτηριστεί ως πρόδρομοι του αστυνομικού αφηγήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία από πολλούς ερευνητές¹⁵² οι οποίοι υποδεικνύουν διαφορετικά χαρακτηριστικά του που συνάδουν με μια αστυνομική αφήγηση. Οι ίδιοι οι τίτλοι των διηγημάτων του Βιζυηνού («Ποιος ήτο ο φονεύς του αδελφού μου» (1883), «Το αμάρτημα της μητρός μου» (1883)) υπαινίσσονται ένα αίνιγμα που πρέπει να επιλύσει ο αναγνώστης¹⁵³. Η πλοκή των διηγημάτων του Βιζυηνού, που βασίζεται στους νόμους της «έκπληξης» και της «αγωνίας», η παρουσία της αβεβαιότητας και αμφισημίας, η επαγωγική πορεία ανάπτυξης της πλοκής που αντιστοιχεί με τους επαγωγικούς συλλογισμούς, ενισχύουν την «αστυνομική» υφή των διηγημάτων του Βιζυηνού και εύλογα οδήγησαν κάποιους από τους μελετητές του¹⁵⁴ να τα παραλληλίσουν με τις ιστορίες του Ε. Α. Πόε.

Στο κλίμα των Απόκρυφων που καλλιεργήθηκαν στον 19ο αιώνα και των δημοφιλέστατων *Μυστηρίων των Παρισίων* του Ε. Sue που είχαν μεταφραστεί το 1845 στην Ελλάδα με εξαιρετική επιτυχία, οι *Άθλιοι των Αθηνών* του Ιωάννη Κονδυλάκη (που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην εφημερίδα *Εστία* από την 1 Ιουνίου έως τις 5 Νοεμβρίου του 1894) ακολουθούν τον τρόπο του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος.¹⁵⁵ Ανάμεσα στους πολλούς χαρακτηρισμούς για το έργο, η Γ. Γκότση το κατατάσσει στην αστική πεζογρα-

¹⁵⁰ <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/thelxinoi/article/download/4781/4777>

¹⁵¹ <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/estia/article/download/72037/64386> και <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/estia/article/download/72041/64390>

¹⁵² Για παράδειγμα: Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Γεώργιος Βυζυηνός. Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδοχές του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Α, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 431 και του ίδιου *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βυζυηνού*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996· Στράτος Μυρογιάννης, *Από τις ιστορίες μυστηρίου στην αστυνομική πλοκή. Αναζητώντας την εμφάνιση ενός αινιγματικού είδους στον ελληνικό 19ο αιώνα*, ό.π.

¹⁵³ Συμφωνούν ως προς τον αινιγματικό χαρακτήρα των τίτλων, αν και διαφωνούν για το ποιο απ' αυτά μπορεί να εξαιρεθεί, τόσο ο Π. Μουλλάς (στην «Εισαγωγή» στο *Γ. Μ. Βυζυηνός, Νεοελληνικά Διηγήματα*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1994, σ. 75), όσο και ο R. Beaton (ό.π., σ. 110)

¹⁵⁴ Π. Μουλλάς, «Εισαγωγή» στο *Γ. Μ. Βυζυηνός, Νεοελληνικά Διηγήματα*, ό.π., σ. πς' και Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, *Γεώργιος Βυζυηνός, Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2006, σ. 71.

¹⁵⁵ Ο Απόστολος Σαχίνης, που το κατατάσσει στα επιφυλλιδικά αναγνώσματα, το παρουσιάζει να γράφεται καθημερινά, με τον τρόπο του συντάκτη της εφημερίδας που είναι πιεστικός και πρέπει να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες των αναγνωστών του. Απόστολος Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα. Ιστορία και κριτική*, Εστία, Αθήνα 1991, σ. 163.

φία και ιδιαίτερα στην αθηναιογραφία¹⁵⁶ (και τα δύο συνιστούν σημεία συνάντησης με τα ανάλογα χαρακτηριστικά του έργου του Γιάννη Μαρή, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο). Μέσα στους *Άθλιους των Αθηνών*, ο Ζ. Παπαγεωργίου υποδεικνύει¹⁵⁷ μια αστυνομική ιστορία «Το μεγάλο κακούργημα της Αλεξάνδρειας» (μέρος Β, κεφάλαιο Β)¹⁵⁸, όπου ένας φόνος είναι το κυρίως θέμα της αφήγησης και οι διάσπαρτες πληροφορίες ή οι ελλείψεις τους πετυχαίνουν να κεντρίσουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη για την αποκάλυψη του ενόχου.

Η αναζήτηση της καταγωγής του αστυνομικού στον 19ο αιώνα στην Ελλάδα, δεν μπορεί παρά να υποδείξει τα ίχνη ενός είδους υπό διαμόρφωση. Στον αιώνα αυτό το αστυνομικό αφήγημα είναι σταθερά συνδεδεμένο με την παραλογοτεχνία και τα ανάλογα και ποικίλα πρωτότυπα ή μεταφρασμένα μυθιστορήματα που κυκλοφορούν στον ευρύτερο ελληνικό χώρο. Δεν υπάρχει ιδιαίτερη διάκρισή του και ο όρος «αστυνομικό» δεν έχει ακόμη εμφανιστεί. Εκ των υστέρων αναζητούμε αυτούς που σήμερα χαρακτηρίζουμε «προγόνους», για να σχηματίσουμε μια αναδρομική συνέχεια στον ελληνικό χώρο αλλά και για να εντοπίσουμε μοτίβα, ήρωες ή άλλο υλικό που στη συνέχεια εμπλουτίστηκε, έγινε αντικείμενο επεξεργασίας και εξέλιξης, ώστε να αποδώσει τα χαρακτηριστικά του αστυνομικού είδους. Αναλόγως, πρέπει να δούμε και τον εκ των υστέρων εντοπισμό στοιχείων αστυνομικής πλοκής σε καθιερωμένα κείμενα, όπως αυτά που αναφέραμε. Πρόκειται για προσέγγιση με το πνεύμα και τις αναγνωστικές αντιλήψεις της εποχής μας, που περιλαμβάνει πια το αστυνομικό στον κανόνα.

¹⁵⁶ Γ. Γκότση «Εισαγωγή» στο Ι. Κονδυλάκης, *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, τ. Α', Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 13 κ.ε.

¹⁵⁷ Ζ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 173-186.

¹⁵⁸ Ιωάννης Δ. Κονδυλάκης, *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, φιλολογική επιμέλεια Γεωργία Γκότση, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1999.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΑΦΗΓΗΜΑ ΣΤΟΝ ΕΙΚΟΣΤΟ ΑΙΩΝΑ ΕΩΣ ΤΟ 1974

6.1. Αστυνομικές αφηγήσεις στον Τύπο: μεταφράσεις και διασκευές

Οι μεταφράσεις μυθιστορημάτων (γαλλικών κατά κύριο λόγο) σε έντυπες εκδόσεις ευρείας κυκλοφορίας συνεχίστηκαν αδιάλειπτα από τον 19ο αιώνα και στον εικοστό. Από τις μεγάλες επιτυχίες του 19ου αιώνα, ο Ροκαμβόλ του Πονσόν ντι Τεράιγ, που εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη και Αθήνα σε φυλλάδια, δίνει το βήμα στον καινούριο αιώνα για νέους ηρωικούς εγκληματίες, τον Φαντομά των P. Souvestre και M. Allain (1910-11), τον Αρσέν Λουπέν του Μορίς Λεμπλάν (Maurice Leblanc) (1904) τον Ρουλεταμπίλ του Γκαστόν Λερού (Gaston Leroux) (1907).

Το 1913 γίνεται η πρώτη μετάφραση στην Αθήνα του Αρσέν Λουπέν από τον Ηλία Οικονομόπουλο με τον τίτλο *Αρσέν Λουπέν και Σέρλοκ Χολμς* από τους εκδότες Αναγνωστόπουλος-Πετράκος¹⁵⁹, αν και οι πρώτες εμφανίσεις του Αρσέν Λουπέν γίνονται στη Σμύρνη το 1911, όπως καταγράφεται στη *Βιβλιογραφία των Ελληνικών μεταφράσεων ξένης λογοτεχνίας ΙΘ-Κ αι.* του Κων/νου Κασίνη (τόμος Α)¹⁶⁰. Το 1923 κυκλοφορεί η πρώτη περιπέτεια του Φαντομά «Τα εκατομμύρια του Μεξικού»¹⁶¹.

Τους δημοφιλείς Γάλλους ανταγωνίζονται οι Άγγλοι και Αμερικανοί ήρωες με εμβληματικό τον Σέρλοκ Χολμς του Κόναν Ντόουλ (γνωστό ήδη από τον προηγούμενο αιώνα, όπως είδαμε (σ. 66). Ο εκδοτικός οίκος Μπεκ και Μπαρτ κάνει το 1905 αυτοτελή έκδοση δύο μυθιστορημάτων του Κόναν Ντόουλ: το *A study in scarlet* με τίτλο *Το παράδο-*

¹⁵⁹ Η Τ. Δημητρούλια παρουσιάζει τον ακάματο μεταφραστή και συγγραφέα ληστρικών αφηγημάτων Ηλία Οικονομόπουλο, *ό.π.*, σ. 87.

¹⁶⁰ Κ. Γ. Κασίνη, *ό.π.*, τόμος Α, αριθ. 82 και 83.

¹⁶¹ Καταγραφεί ο Ν. Πλατής στο αφιέρωμα του περιοδικού *Αντί*, τχ. 135 (28 Σεπτεμβρίου 1979) σελ. 32.

ζον *έγκλημα* και το *The sign of four* με τίτλο *Το Σήμα των Τεσσάρων* και μετάφραση του Χαράλαμπου Άννινου, μάλλον από τη γαλλική του μετάφραση¹⁶². Πάρα πολλοί εκδότες σε όλα τα ελληνικά κέντρα εκδίδουν περιπέτειες του τόσο σε φυλλάδια όσο και σε τόμους, χωρίς να ξεχνάμε και τις δημοσιεύσεις σε συνέχειες σε εφημερίδες και περιοδικά. Ο Φ. Φιλίππου θεωρεί πως το εβδομαδιαίο εικονογραφημένο περιοδικό *Ελλάς* ήταν αυτό που επηρέασε ιδιαίτερα το περιεχόμενο των λαϊκών περιοδικών μετά το 1910, οπότε και άρχισε να δημοσιεύει αστυνομικά διηγήματα και μυθιστορήματα του Κόναν Ντόουλ¹⁶³.

Το 1915 κυκλοφορεί από τους Χριστοφορίδη και Χρυσαιφίδη στην Κωνσταντινούπολη (ανάμεσα στα περιοδικά *Νικ Κάρτερ*, *Νατ Πίνκερτον*, *Λόρδος Λίστερ*) και το περιοδικό *Σέρλοκ Χολμς / ο βασιλεύς των αστυνόμων*, τις περιπέτειες του οποίου μετέφραζε ή «κατασκεύαζε» ο Δ. Γ. Χριστοφορίδης.¹⁶⁴ Ομώνυμο εβδομαδιαίο περιοδικό *Σέρλοκ Χολμς* κυκλοφόρησε στην Αθήνα το 1919, με περιπέτειές «του», αναλόγως «κατασκευασμένες» από τον εμφανιζόμενο ως μεταφραστή Γιάννη Σκουτερόπουλο¹⁶⁵.

Στα λαϊκά φυλλάδια ή περιοδικά με περιπέτειες που κυκλοφορούσαν στις μεγάλες ελληνικές πόλεις κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα με τίτλο τα ονόματα των ηρώων, το περιεχόμενο είναι ή μεταφράσεις (καλές, κακές ή κάκιστες) από τα ξένα πρωτότυπα έργα ή «κατασκευασμένο». Στη δεύτερη περίπτωση, οι αστυνομικές ιστορίες γράφονταν στα γρήγορα, πάνω στο ξένο πρότυπο, διασκευάζοντάς το ή πολύ συχνά δημιουργώντας εξ αρχής πρωτότυπες ιστορίες με τα δημοφιλή πρόσωπα. Οι συγγραφείς αυτών των ιστοριών είτε τις υπέγραφαν, συχνότερα με ψευδώνυμο είτε δεν τις υπέγραφαν, αποδίδοντάς τες στους ξένους συγγραφείς τους.

Με το ίδιο πνεύμα γράφονταν και κυκλοφορούσαν σε φυλλάδια τα «σενάρια» κινηματογραφικών ταινιών που είχαν τεράστια επιτυχία. Ο κινηματογράφος πολλαπλασίασε τα φυλλάδια που κυκλοφορούσαν ακόμα και ταυτόχρονα με την προβολή της ταινίας. Από το 1920 ο Σαλίβερος και ο Βουνησέας κυριάρχησαν ως εκδότες φτηνών λαϊκών φυλλαδίων, ενώ στα οικογενειακά περιοδικά της εποχής (*Οικογένεια*, *Θεατής*, *Φαντάζιο*, *Μπου-*

¹⁶² Κ. Γ. Κασίνης, *ό.π.*, τόμος Β, αριθ. 82 και 83. Ο Μπάμπης Άννινος μετέφρασε επίσης για την Άγκυρα, το 1921, τέσσερα διηγήματα του Ντόουλ στον τόμο *Σέρλοκ Χολμς Αστυνομικός Ερασιτέχνης*. Η πληροφορία από τον Κ. Κασίνη, *ό.π.*, τομ. Β, αρ. 508.

¹⁶³ Φ. Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, εκδ. Πατάκης, 2018, σ. 29.

¹⁶⁴ Οι πληροφορίες από τον Κυρ. Κάσση στο *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα 1830-1980*, εκδ. Ιχώρ, Αθήνα, Μάρτης 1985, σ. 27 αλλά και στο αφιέρωμα του *Αντί* από τον Νίκο Πλατή στο τεύχος 135 (28/9/1979), σ. 32.

¹⁶⁵ Φ. Φιλίππου, *ό.π.*, σ. 31.

κέτο κ.λπ.) πάντα δημοσιεύονται σε συνέχειες μυθιστορήματα (αισθηματικά ή αστυνομικά) που έχουν μεγάλη επιτυχία. Ανάμεσά τους, εκτός από τους παλιούς γνώριμους Μ. Λεμπλάν, Γκ. Λερού, Κόναν Ντόουλ και ο νέος Ζωρζ Σιμενόν πρωταγωνιστούν¹⁶⁶.

Ανάμεσα στις δεκαετίες 1920-1940, στην εποχή της Ποτοαπαγόρευσης στην Αμερική, τα φτηνά (pulp) περιοδικά δημοσίευαν συστηματικά αστυνομικές ιστορίες και ιστορίες μυστηρίου και εγκλήματος, προσφέροντας φτηνή διασκέδαση σε μεγάλες λαϊκές μάζες αλλά και ευπρεπές εισόδημα σε πλήθος συγγραφέων που προμήθευαν ασταμάτητα με νέες ιστορίες τους αναγνώστες τους.¹⁶⁷ Τα περίφημα pulp περιοδικά, που τυπωμένα σε πολτοποιημένο χαρτί κατέκλυζαν την Αμερική στο μεσοπόλεμο, είχαν ως δημοφιλή εκπρόσωπο μεταξύ άλλων (*Spider, Operator, Argosy Magazine*) τη *Μαύρη Μάσκα* (*Black Mask*).¹⁶⁸

Στην Ελλάδα¹⁶⁹, με το ίδιο περίπου όνομα, ο Απόστολος Μαγγανάρης εμφάνισε το 1935 το περιοδικό *Η Μάσκα*, με μεταφρασμένα έργα των γνωστότερων αστυνομικών συγγραφέων της εποχής αλλά και ιστορίες τρόμου, εξωτικές περιπέτειες, πειρατικά ή γουέστερν αναγνώσματα. Σε τρεις εκδοτικές περιόδους (Α' περ. 1935-1938, Β' περ. 1946-1950, Γ' περ. 1955-1958) η ευρύτατη εκδοτική επιτυχία της *Μάσκας* προτρέπει στην εμφάνιση και άλλων παρόμοιων ανταγωνιστικών περιοδικών όπως η *Αράχνη* και ο *Άσσος* (1942-1943) η *Σφίγγα* (1946 κ.ε.), η *Μασκούλα* ή *Λέμι Κόσιον* (1958-1959). Ανταγωνιστικό προς τη *Μάσκα* περιοδικό που εξέδιδε αστυνομικές ιστορίες στην ίδια περίοδο ήταν το *Μυστήριο* του Νίκου Θεοφανίδη, με παρόμοια κυκλοφορία σε τρεις περιόδους (α' περ. 1935-1937, β' περ. 1952 και γ' περ. 1954-1970). Τα βραχύβια περιοδικά *Νυχτερίδα*, *Περιπέτεια*, *Μαύρο χέρι*, *Αίνιγμα* και *ΠΑΜΕΜ*¹⁷⁰, συμπληρώνουν την γκάμα των περιοδικών περιπέτειας, που γνώρισαν την ακμή τους μέχρι τη δικτατορία της 21ης Απριλίου του 1967 περίπου. Ο Κυρ. Κάσσης θεωρεί πως τα αστυνομικά μυθιστορήματα αντικατέστησαν τα ληστρικά, τα οποία έχασαν το αναγνωστικό κοινό τους στα αστικά κέντρα, όταν λογοκρίθηκαν και απαγορεύτηκαν από τη δικτατορία του Μεταξά. Ο τελευταίος, «μανιώδης αναγνώστης

¹⁶⁶ <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/index>.

¹⁶⁷ Δημήτρης Χανός, «Η προέλευση και η πορεία της αστυνομικής φιλολογίας μέσα από τα λαϊκά περιοδικά και φυλλάδια», περ. *Διαβάζω*, τχ. 86, 25.1.1984, σ. 17 κ.ε.

¹⁶⁸ Η στενή σχέση τους με το αστυνομικό «hardboiled» μυθιστόρημα φαίνεται από το γεγονός ότι ο Ντ. Χάμμετ στο περιοδικό *Μαύρη μάσκα* άρχισε να δημοσιεύει το 1923 και αργότερα (1927) παρουσίασε τη νουβέλα του *Το μεγάλο χτύπημα* καθώς και τα πρώτα του μυθιστορήματα σε συνέχειες.

¹⁶⁹ Τα σχετικά στοιχεία προέρχονται από την διπλωματική εργασία της Άννας Κοντοπίδου στο Μεταπτυχιακό Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ., με τίτλο *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Αθήνα 2009. <http://ikee.lib.auth.gr/record/127835/files/GRI-2011-7523.pdf>

¹⁷⁰ Περιπέτεια, Αγωνία, Μίσος, Έρωτας, Μυστήριο.

αστυνομικών μυθιστορημάτων, επέτρεψε και ενίσχυσε την κυκλοφορία τους»¹⁷¹

Οι πολυάριθμοι συνεργάτες¹⁷² αυτών των περιοδικών μετέφραζαν κυρίως ξένα έργα, συχνά με μια ελευθερία που τους επέτρεπε παρεμβάσεις στα κείμενα, όπως άλλωστε είδαμε ότι γινόταν από παλιότερα. Κατέληξαν έτσι σε δημιουργίες που συμπλήρωναν, μετασχημάτιζαν και τροποποιούσαν, αυτή τη φορά όμως επί το ελληνικότερον, τους ήρωες των ιστοριών.¹⁷³ Ο Απόστολος Μαγγανάρης περιγράφει με αφοπλιστική ειλικρίνεια πώς έγραφαν ο ίδιος και οι συνεργάτες του περιοδικού *Μάσκα* που εξέδιδε, τις αστυνομικές ιστορίες:

(...) Δεν ήταν δύσκολο να κατασκευάσεις μία ιστορία, άμα διάβαζες δυο περιπέτειες και έβλεπες πλέον την ατμόσφαιρα του ήρωα, το περιβάλλον μέσα στο οποίο εκινείται, τα πρόσωπα που συναναστρεφότανε, που τον βοηθούσανε και συνεργαζόντουσαν μαζί του κ.λπ. Ήταν εύκολο πια να γράφεις, να φτιάξεις ένα πλαστό δικό σου. Αρκεί να είχε «κόκκαλο», να είναι πιστευτό σαν γνήσιο, δηλαδή πρωτότυπο, ξένο. (...) Τυχαία πήρα το ξένο περιοδικό εκείνο με μια περιπέτεια του «Ντέτεκτιβ Χ» και όταν προχώρησε ένας Αντωνόπουλος, όχι καλός μεταφραστής, έφτασε σ' ένα σημείο που δεν μπορούσε να προχωρήσει άλλο, του λέω «άστο» και φωνάζω τον Τσουκαλά. «Τι θα γίνει μ' αυτό το ανάγνωσμα, το αφήσαμε στη μέση!» Λέει ο Τσουκαλάς: «Να το διαβάσω όσο έχει βγάλει, εγώ αγγλικά δεν ξέρω, βέβαια, να κοιτάζω να του δώσω ένα τέλος εγώ!» Του το εμπιστεύθηκα. Κι ευτυχώς, ευτυχώς σας λέω πάλι, που δεν μου τον σκότωσε τον ήρωα. Διότι φαντάζεσθε από το πρώτο που δημοσίευσα «Ντέτεκτιβ Χ» που αποτέλεσε το στήριγμα της εκδόσεως της «Μάσκας» να μου τον είχε σκοτώσει; Φαντάζεσθε να είχε σκοτώσει καμία από τις συνεργάτισσές του ή κάποιον συνεργάτη του; Ευτυχώς ο Τσουκαλάς είχε την πρόνοια αυτή να μην «καθαρίσει» κανένα τους κι έτσι μπόρεσαν να επανέλθουν μετά. Διότι όταν είδαμε πλέον το τι επιτυχία μεγάλη σημείωσε το πρώτο, «μεταφράσαμε» αμέσως και δεύτερο κ.λπ. Μας αναγκάζανε οι αναγνώστες το ένα φύλλο μετά το άλλο με «Ντέτεκτιβ Χ», συνέχεια.(...).¹⁷⁴

Τα αστυνομικά αφηγήματα που κατακλύζουν τα περίπτερα και συνδέονται με τον Τύπο,

¹⁷¹ Κυριάκος Κάσσης, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830-1980*, Ιχώρ, Αθήνα 1985, σ. 27.

¹⁷² Δημήτρης Χανός, «Μάσκα και Απόστολος Μαγγανάρης», εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28.06.1998, σ. 4-6.

¹⁷³ Πιο πρωτότυπα αστυνομικά έγραψε (στο περιοδικό *Εβδομάς*, 1932) ο αμερικανοτραφής Ορφέας Καραβίας με το όνομα «Ορφ. Β. Καρ. ή Φέλιξ Καρ» με χώρο δράσης τη Ν. Υόρκη και αργότερα δημιούργησε τον ντετέκτιβ Μάρτιν Μπεγκ, που πρωταγωνιστούσε στον «Άνθρωπο με το ξύλινο χέρι» (*Μυστήριο*, 1935).

¹⁷⁴ «Μια αφήγηση. Απόστολος Μαγγανάρης», *Αντί*, τχ. 137 (26 Οκτωβρίου 1979), σ. 42.

αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα παραλογοτεχνικής γραφής, χωρίς λογοτεχνικές αξιώσεις αλλά μόνο εμπορικό στόχο, όπως φαίνεται και από την περιγραφόμενη παραπάνω διαδικασία συγγραφής τους. Τα περισσότερα δεν είναι πρωτότυπα αλλά μεταφράσεις ή διασκευές ξένων προτύπων. Όπου η εμπορική επιτυχία το επιβάλλει οι διασκευές γίνονται αυθαίρετες «κατασκευές» και οι αφηγήσεις διατηρούν από το πρωτότυπο μόνο το όνομα του αναγνωρίσιμου ήρωα. Το κοινό στο οποίο απευθύνονται τα αστυνομικά αυτά αφηγήματα δεν έχει αισθητικές απαιτήσεις, αρκεί οι επαναλαμβανόμενες περιπέτειες να δίνουν την χαρά της κυριαρχίας του καλού σε βάρος του κακού και την επιβεβαίωση του θριάμβου του ακατανίκητου πρωταγωνιστή. Η τυποποιημένη γραφή, οι κοινότοπες εκφράσεις, η έλλειψη επιμέλειας και εκφραστικής φροντίδας είναι χαρακτηριστικά της παραλογοτεχνικής γραφής, τα οποία όμως δεν ενοχλούν τους αναγνώστες τους που αναζητούν καταιγιστική δράση αδιαφορώντας για αφηγηματικές ιδιαιτερότητες. Οι διάλογοι σύντομοι και με ύφος προφορικό δεν εμβαθύνουν σε χαρακτήρες ή σε συναισθήματα, συνοδεύουν μόνο τις σκηνές δράσης.

Οι απαιτήσεις των αναγνωστών για νέα έργα και η εφευρετικότητα των συγγραφέων οδήγησε σε δημιουργίες, στις οποίες εμφανίστηκαν ήρωες που είχαν ελληνοαμερικανική καταγωγή και ταίριαζαν τόσο στο αμερικανικό περιβάλλον του εγκλήματος, όσο και στην οικεία νοοτροπία των Ελλήνων αναγνωστών¹⁷⁵. Με έναν τρόπο συνέβαλαν έτσι στην «ελληνοποίηση» του εισαγόμενου αστυνομικού διηγήματος και μυθιστορήματος. Όμως η εικόνα του κόσμου του εγκλήματος που έδιναν, ήταν πολύ διαφορετική από αυτόν της πραγματικής βίας που είχε βιώσει η Ελλάδα της κατοχής και του εμφυλίου, με αποτέλεσμα να καταντά μη ρεαλιστικός και σχεδόν αφελής.

Το φαινόμενο αυτό της εισαγωγής στα λαϊκά αστυνομικά αναγνώσματα, που έγραφαν Έλληνες συγγραφείς-συνεργάτες των αστυνομικών περιοδικών, ξένων ηρώων, έστω και ελληνοαμερικανών, είναι άξιο ερμηνείας. Ο Φ. Φιλίππου θεωρεί ότι «Έλληνες συγγραφείς άρχισαν να δημοσιεύουν περιπέτειες με ξένους ήρωες και χώρο δράσης πόλεις του εξωτερικού, επειδή η ελληνική επικράτεια δεν προσφερόταν για τέτοιου είδους ιστορίες, αφού το οργανωμένο έγκλημα ήταν ανύπαρκτο εδώ»¹⁷⁶ Ο Γ. Χατζηδάκης θεωρεί ότι οι πρωτότυποι ήρωες «δεν έπρεπε να αποκοπούν από την αμερικανική παράδοση του είδους που αποτε-

¹⁷⁵ Τέτοιοι ήρωες ήταν ο Νικ Βάλετ (από το 1946 στο ΠΑΜΕΜ) του Γ. Καμπούρη, ο Τζιμ Κάρβας του Ν. Μαράκη (στη δεκαετία του '50), ο Τζόννυ Φιλ του Ανδρόνικου Μαρκάκη (από το 1956 σε ραδιοφωνικές περιπέτειες καταρχάς και στη συνέχεια σε βιβλία), ο Πράκτωρ S ή Τζιμ Κρίστοφερ, ο Τζον Γκρικ του Νίκου Ρούτσου.

¹⁷⁶ Φίλιππος Φιλίππου, «Έλληνες συγγραφείς», εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28.06.1998, σ. 22.

λούσε μια εγγύηση...»¹⁷⁷ Ο Ανδ. Αποστολίδης μεταθέτει την προσέγγισή του από την αιτία γένεσης αυτών των αστυνομικών ιστοριών, στους αποδέκτες τους, κρίνοντας ότι «για το αναγνωστικό κοινό, όμως ήταν μια όαση επικοινωνίας με δεδομένα της ζωής έξω από το πεδίο της πολιτικής σφαγής»¹⁷⁸ λαμβάνοντας υπόψη τις γνωστές ιστορικές συγκυρίες του εμφυλίου και των επακόλουθών του.

Το βέβαιο είναι ότι —ανεξάρτητα από τις οπτικές που εμφανίζουν αιτίες ή συνέπειες— το αστυνομικό αφήγημα (ακόμα ως εισαγόμενο είδος), έχει εξαιρετική δημοφιλία, αν και πολύ απέχει από το να εμφανίζει κάποια συνάφεια με την ελληνική κοινωνία της εποχής. Αυτό το αποδεικνύουν τα πολυάριθμα έντυπα που κατακλύζουν τα περίπτερα, αλλά και το ευρύ λαϊκό κοινό που αγοράζει φτηνά από το περίπτερο όχι μόνο τα σχετικά περιοδικά αλλά και αυτοτελή φυλλάδια (όπως παλιότερα τις περιπέτειες του Σέρλοκ Χολμς από τον Σαλίβερο ή τον Φαντομά από τον Βουνησέα). Ο εκδότης και συγγραφέας Ηλίας Μπακόπουλος, συνεργάτης για πολλά χρόνια της *Μάσκας* αλλά και άλλων ανάλογων περιοδικών καταθέτει σχετικά:

*(...) Για την κυκλοφορία μου είναι λίγο δύσκολο να σας πω υπεύθυνα. Πάντως πρέπει να ήταν εκεί γύρω στις είκοσι με εικοσιπέντε χιλιάδες τεύχη. Όμως είναι μία κυκλοφορία η οποία πρέπει να θεωρηθεί πολύ σημαντική, γιατί τότε δεν υπήρχαν τα σημερινά δεδομένα. Φτάνει να σας πω ότι την εποχή εκείνη, κανά-δύο χρόνια αργότερα ίσως, και συγκεκριμένα πριν ο Θεοφανίδης «σπάσει» την τιμή κι από 6 δραχμές που ήταν τότε τα περιοδικά το πάει στις 3, η κυκλοφορία του «Ρομάντσου» έφτανε δεν έφτανε τις επτά χιλιάδες φύλλα το τεύχος. Η κυκλοφορία ήταν πολύ μικρή τότε, ο κόσμος διάβαζε πολύ λιγότερο. Ήταν μια περίοδος θριαμβευτική τελικά για τη «Μάσκα» η κυκλοφορία της. (...)*¹⁷⁹

Χάρη στον Τύπο και ειδικότερα στα περιοδικά με αστυνομικές περιπέτειες, τα νέα αστικά στρώματα που διαμορφώνονται στις πόλεις και ιδιαίτερα στην Αθήνα, έρχονται σε επαφή με την εισαγόμενη κουλτούρα, που γίνεται ολοένα και περισσότερο δημοφιλής και με την οποία εξοικειώνονται. Χάρη στα περιοδικά, το αστυνομικό μυθιστόρημα και το περιβάλλον στο οποίο τοποθετείται αρχίζει να αποκτά, δειλά στην αρχή και πιο αποφασιστικά αργότερα, στοιχεία εντοπιότητας.

¹⁷⁷ Γιώργος Χατζηδάκης, «Έρχονται οι Ελληνοαμερικάνοι» εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28.06.1998, σ. 9.

¹⁷⁸ Ανδρέας Αποστολίδης, «Η γοητεία των λαϊκών ντετέκτιβ», εφημ. *Καθημερινή*, ό.π., σ. 7.

¹⁷⁹ «Αφηγήσεις. Ηλίας Μπακόπουλος», *Αντί*, τχ. 139 (24 Νοεμβρίου 1979), σ. 36.

6.2. Πρωτότυπα ελληνικά αστυνομικά αφηγήματα

6.2.1. Από το 1910 έως το 1950

Εκτός από τις μεταφράσεις και τις «ελληνοποιημένες» διασκευές ξένων αστυνομικών διηγημάτων κυρίως, πολύ νωρίς, ήδη το 1913, εμφανίζονται σποραδικά πρωτότυπα ελληνικά αστυνομικά αφηγήματα που έχουν γραφτεί από Έλληνες συγγραφείς και έχουν χώρο δράσης την Ελλάδα και πρωταγωνιστές Έλληνες. Στις μέρες μας που η έρευνα φέρνει διαρκώς νέα αποτελέσματα η «πρωτιά» διεκδικείται από πολλούς και αλλάζει αναλόγως των νέων ευρημάτων. Από τον Φ. Φιλίππου πρώτο θεωρείται το «Ένα τέχνασμα» του συγγραφέα Αδριανού Μ. Ζερβού, κατοίκου Χαρράρ, Αβησσυνίας, δημοσιευμένο στο περιοδικό *Ελλάς*.¹⁸⁰ Στις 19 Δεκεμβρίου του 1913, κάτω από την επικεφαλίδα «Από τα νεότατα κατορθώματα του Σέρλοκ Χολμς» δημοσιεύτηκε σε συνέχειες η νουβέλα «Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλον» αγνώστου συγγραφέα με χώρο δράσης το Λονδίνο. Ο Α. Αποστολίδης στην εισαγωγή της πρώτης έκδοσης του έργου μόλις το 2013 από τον εκδοτικό οίκο Άγρα χαρακτηρίζει αυτό το έργο ως «το πρώτο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα» από αναγνωρισμένο συγγραφέα. Υποστηρίζει την άποψή του κρίνοντας ότι το θέμα και η έκταση καθώς και ο πιθανός συγγραφέας του (Στ. Ποταμιάνος ή ο μεταφραστής Ευ. Παπανικολάου) επιτρέπουν τον χαρακτηρισμό¹⁸¹. Τον Δεκέμβριο του 1919 στο περιοδικό *Σφαίρα* δημοσιεύτηκε σε συνέχειες ένα αστυνομικό ανάγνωσμα αγνώστου με τίτλο «Ο Αθηναίος Φαντομάς». Ήταν περιπέτειες του περιβόητου αστυνόμου Δημήτρη Μπαϊρακτάρη, που παρουσιάστηκαν υπό τον τίτλο «Υπέροχοι σελίδες τόλμης και γοητείας ειλημμένοι από τα κονιορτιοβριθή αστυνομικά αρχεία μας»¹⁸².

Από τον πανεπιστημιακό χώρο ως πρώτο ελληνικό μυθιστόρημα με αστυνομική πλοκή από αναγνωρισμένο συγγραφέα προβάλλεται *Το έγκλημα του Ψυχικού* του Παύλου Νιρβάνα, που αποτελούσε όμως μια παρωδία του είδους, δημοσιευμένο (Δεκέμβριος του 1927 - Απρίλιος του 1928) στο περιοδικό *Θεατής*. Ο νεαρός Νίκος Μολοχάνθης που ζει μια μονότονη ζωή χωρίς να εργάζεται, χάρη στα εισοδήματα μιας κληρονομιάς, ονειρεύεται τα κατορθώματα των ηρώων των μυθιστορημάτων που διαβάζει. Όταν μια νεαρή

¹⁸⁰ Φ. Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 29.

¹⁸¹ Ανδ. Αποστολίδης, «Εισαγωγή» στο Ανώνυμο, *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλον*, Άγρα, Αθήνα 2013, σ. 9-11.

¹⁸² Φ. Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 31.

κοπέλα βρίσκεται δολοφονημένη στο Ψυχικό, αναλαμβάνει την ευθύνη και σκηνοθετεί με λεπτομέρειες την «απόδειξη» της ενοχής του, βέβαιος ότι το άλλοθι που του παρέχει ο στενός του φίλος και συνεργάτης Στέφος Σεφέρης, θα τον αθωώσει, χωρίς άλλες περιπέτειες. Όμως το «παιχνίδι» ξεφεύγει από τον έλεγχο και ο Ν. Μολοχάνθης φυλακίζεται και σώζεται μόνο την τελευταία στιγμή, χάρη στη σύλληψη του πραγματικού δολοφόνου. Η επιδιωκόμενη δόξα και η «γοητεία» του δολοφόνου προς τις εξίσου «ονειροπαρμένες» αναγνώστριες αισθηματικών μυθιστορημάτων, παρωδούνται από τον Παύλο Νιρβάνα, ο οποίος παρουσιάζει επίσης με λεπτομέρεια το σωφρονιστικό σύστημα της εποχής του.

Αν και δεν είναι γραμμένο συνειδητά ως αστυνομικό μυθιστόρημα το *Έγκλημα του Ψυχικού* έχει δύο σημεία ενδιαφέροντος. Ο συγγραφέας του είναι δημοσιογράφος με σταθερή σχέση με τις εφημερίδες *Άστυ* και *Ακρόπολις* καθώς και την *Εστία* και δημοσιεύει σταθερά και σε περιοδικά, βρίσκεται λοιπόν στο κλίμα των μεταφράσεων και των μυθιστορημάτων σε συνέχειες που περιλαμβάνονται στην ύλη του Τύπου. Από την άλλη το *Έγκλημα του Ψυχικού* θεωρήθηκε μεταγενέστερα και ανεξάρτητα από την πρόθεση του δημιουργού του ως αστυνομικό μυθιστόρημα χωρίς αμφιβολία. Έγινε μάλιστα ένα από τα πρώτα αστυνομικά σήριαλ της ελληνικής τηλεόρασης, βασισμένο σε μυθιστόρημα.¹⁸³ Στο ίδιο περιοδικό (*Θεατής*), δημοσιεύτηκε, το 1928, το αστυνομικής πλοκής «πρωτότυπον αστυνομικό μυθιστόρημα» *Ο κύκλος του αίματος*, του Πέτρου Νησιώτη.

Ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα έγραψε και η Ελένη Βλάχου, με τον τίτλο *Το μουσικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη*¹⁸⁴ και ήρωα τον ανθυπομοίραρχο Γρηγορίου (σε συνέχειες από τον Ιανουάριο έως τον Μάρτιο του 1938, στην *Καθημερινή*). Η υπόθεση του μυθιστορηματός της αφορά στη δολοφονία ενός πλούσιου ιδιοκτήτη μεταλλείων, για την οποία ύποπτη θεωρήθηκε η γυναίκα του, που υπέφερε από τη σκληρή του συμπεριφορά. Την επίδοση της Ελένης Βλάχου στο αστυνομικό μυθιστόρημα, δεν είμαι σίγουρη αν πρέπει να την αποδώσουμε στο επάγγελμά της ή στο προσωπικό της ενδιαφέρον για το είδος. Η ίδια, αποθησαυρίζοντας από τις αναμνήσεις της¹⁸⁵ παρουσιάζει ως ανάμνησή της που άντεξε στο χρόνο το «φωτορεπορτάζ» από το Κακουργιοδικείο, για τη δίκη της Υβόνης Περδικάρη, πολύκροτη υπόθεση συζυγικής δολοφονίας, τον Ιούνιο του 1938, την οποία παρακολουθούσε καθημερινά με «πένα και φακό». Η ίδια προδίδοντας, ίσως, τα αναγνωστικά της ενδιαφέροντα,

¹⁸³ Προβλήθηκε στην YENEΔ από τις 6 Ιανουαρίου του 1981 έως την 14 Ιουλίου του 1981, σε προσαρμογή Β. Μανουσάκη, σκηνοθεσία Κ. Φέρρη και με πρωταγωνιστή τον Γ. Κωνσταντίνου.

¹⁸⁴ Αυτό θεωρεί σαφώς πρώτο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα ο Φ. Φιλίππου στην *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 44.

¹⁸⁵ Ελένη Βλάχου, *Στιγμιότυπα... Φωτογραφικές αναμνήσεις της Ελένης Βλάχου* (εκδ. Καθημερινή, 1987).

σχολιάζει: «*Η πλοκή που γράφτηκε από τη ζωή της ήταν αντάξια της Άγκαθα Κρίστι*».

Ο Πέτρος Μακρυνός σε έξι διηγήματα που δημοσιεύτηκαν σε συνέχειες (Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1942) στο εβδομαδιαίο *Μπουκέτο*, παρουσίασε και τον πρώτο Έλληνα επαγγελματία αστυνομικό ως ήρωα σε σειρά έργων, τον «διάσημο έλληνα ντετέκτιβ Μπίλλυ Γεράνη», αρχικά ενωματάρχη της Χωροφυλακής στο 5ο Αστυνομικό Τμήμα της Αθήνας και στη συνέχεια, μετά την ίδρυση της Αστυνομίας Πόλεων, αστυνόμο.

Τη δεκαετία του '50, Έλληνας συγγραφέας που έγραψε αστυνομικό μυθιστόρημα με τίτλο *Τα καλλιστεία του θανάτου* ήταν ο Χρίστος Χαιρόπουλος, δημοσιογράφος και συνθέτης οπερέτας. Αν και ερευνάται η δολοφονία μιας κοπέλας από έναν Έλληνα δημοσιογράφο, το μυθιστόρημα θεωρήθηκε «*ένα αριστουργηματικό αισθηματικό μυθιστόρημα, εμπνευσμένο από την πρόσφατη επικαιρότητα των καλλιστείων*» (από 13 Ιουλίου έως το Σεπτέμβριο του 1952 σε συνέχειες, στην εφημερίδα *Εμπρός*).¹⁸⁶

Παρουσιάζοντας αυτά τα κείμενα του πρώιμου παρελθόντος του ελληνικού αστυνομικού αφηγήματος δεν πρέπει, νομίζω, να περνά απαρατήρητη η στενή σύνδεσή του με τους δημοσιογράφους δημιουργούς του. Εκτός από τους συγγραφείς που «εκκολάφθηκαν» πριν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, στο ειδικό περιβάλλον της *Μάσκας* και των ανάλογων ανταγωνιστικών εντύπων¹⁸⁷ κάνοντας κυρίως μεταφράσεις και μεταποιήσεις ξένων έργων, με το αστυνομικό είδος ασχολήθηκαν κυρίως δημοσιογράφοι ή άνθρωποι που βρίσκονταν πολύ κοντά στον χώρο του Τύπου. Δηλαδή άνθρωποι που βιοπορίζονταν από το γράψιμο, το οποίο έπρεπε να έχει (εμπορική) ανταπόκριση και να κρατά το αναγνωστικό κοινό σε προσδοκία, για να συνεχίζει να αγοράζει τα έντυπα. Η ζωτική σχέση κοινού και εντύπου, συντηρείται εφόσον το έντυπο αντιλαμβάνεται τις απαιτήσεις του κοινού, το οποίο είναι πια προετοιμασμένο για ελληνικό αστυνομικό έργο.

6.2.2. Από το 1950 έως το 1974

Γιάννης Μαρής

Δεν νομίζω να προκαλεί εντύπωση ότι η κορυφαία μορφή του αστυνομικού στην Ελλάδα, όπως αναγνωρίζεται σήμερα, μέχρι και τη δικτατορία, προέρχεται από τη δημοσιογρα-

¹⁸⁶ Φιλ. Φιλίππου, *ό.π.*, σ. 22

¹⁸⁷ Γ. Τσουκαλάς ή Ζωρζ Ποτιέ, Ορφέας Καραβίας ή Φέλιξ Καρ, Η. Μπακόπουλος, Ν. Ρούτσος, Ν. Μαράκης, Μ. Πριονιστής, Αθ. Τσόγκας, Ειρ. Καλκάνη, Δημ. Χανός, Γ. Δεληγιάννη Αναστασιάδη.

φία. Πρόκειται για τον Γιάννη Μαρή, τη θέση του οποίου οι μεταγενέστεροι συγγραφείς αστυνομικού αναγνωρίζουν ως θεμελιακή για το ελληνικό αστυνομικό αφήγημα. «*Ο Μαρή αποτελεί τομή στη νεοελληνική αστυνομική λογοτεχνία*» διαπιστώνει με έμφαση ο Κ. Καλφόπουλος¹⁸⁸, ενώ ο Π. Μάρκαρης τον χαρακτηρίζει «πατριάρχη» της αστυνομικής λογοτεχνίας¹⁸⁹ και ο Φίλιππος Φιλίππου αναγνωρίζει πως όλοι οι μεταγενέστεροι αστυνομικοί συγγραφείς είναι «παιδιά» του, αφού (κατά τον ίδιο) με το πρώτο του έργο *Έγκλημα στο Κολωνάκι* «ξεκινάει και η σύγχρονη ιστορία της αστυνομικής λογοτεχνίας»¹⁹⁰

Ο Γιάννης Μαρή, με τον μεγάλο όγκο των αστυνομικών του μυθιστορημάτων και την εξαιρετική δημοφιλία του έργου του στο αστικό κοινό τριών δεκαετιών ('50, '60 και '70), αναδεικνύεται όχι μόνο εισηγητής αλλά και πρωταγωνιστής του είδους στην Ελλάδα, έως και τον θάνατό του (1979). Ο Γιάννης Τσιριμώκος (όπως είναι το πραγματικό όνομα του Γιάννη Μαρή)¹⁹¹ στενός συγγενής του σοσιαλιστή πολιτικού Ηλία Τσιριμώκου, γεννήθηκε το 1916 στη Σκόπελο. Με σπουδές στη Νομική της Θεσσαλονίκης, από το 1945 εργάζεται ως κριτικός κινηματογράφου και αρχισυντάκτης στην εφημερίδα «Μάχη», όργανο της Ένωσης της Λαϊκής Δημοκρατίας. Άρθρο του στην εφημερίδα για το στρατόπεδο της Μακρονήσου είχε ως αποτέλεσμα να διωχθεί και να κλειστεί, το 1949, στις φυλακές των Βούρλων. Αποφυλακίστηκε χάρη στην παρέμβαση της Σοσιαλιστικής Διεθνούς και από το 1953 εργάστηκε στις εφημερίδες «Απογευματινή» και «Ακρόπολις» του συγκροτήματος Μπότση μέχρι τη συνταξιοδότησή του το 1978.¹⁹²

Με το πραγματικό του όνομα Γιάννης Τσιριμώκος και με εικονογράφηση του Κ. Παπαδόπουλου δημοσίευσε το *Έγκλημα στο Κολωνάκι (Αθηναϊκό Αστυνομικό Μυθιστόρημα)*,

¹⁸⁸ Περιλαμβάνεται στη συζήτηση μεταξύ του Loïc Marcou, του Σπ. Γιανναρά και του Κ. Καλφόπουλου, που δημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Ένας Γάλλος σε αναζήτηση του Γιάννη Μαρή. Μια συζήτηση για την ελληνική αστυνομική λογοτεχνία (και όχι μόνο)» στο περιοδικό *Momentum*, τχ. 3 / Άνοιξη 2015, σ. 71.

¹⁸⁹ Λαμπρινή Κουζέλη, «Γιάννης Μαρή: Ο “πατριάρχης” της αστυνομικής λογοτεχνίας» εφημ. *Το Βήμα*, 6/4/2011 (στο διαδίκτυο: <https://www.tovima.gr/2011/04/05/culture/giannis-maris-o-patriarxis-tis-astynomikis-logotexnias/>)

¹⁹⁰ Φιλ. Φιλίππου, «Ο Γιάννης Μαρή, η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία», στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/>.

¹⁹¹ Τον Ιανουάριο του 1947 εμφανίστηκε για πρώτη φορά με το ψευδώνυμο που τον έκανε διάσημο: «Γ. Μαρή». Με αυτό κάθε Δευτέρα υπέγραφε κριτικές ταινιών στη στήλη «Κινηματογράφος» της εφημερίδας *Μάχη*.

¹⁹² Περισσότερα για τη βιογραφία αλλά και επεισόδια της προσωπικής, κοινωνικής και επαγγελματικής ζωής του Γ. Μαρή, παρουσιάζει ο Γιώργος Λεοντάρης, ο οποίος τον γνώρισε από κοντά, στο βιβλίο του *Ο Μαρή και η εποχή του*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2013, καθώς και ο Φ. Φιλίππου στο έργο του *Η ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρή και οι άλλοι*, εκδ. Πατάκη.

στο περιοδικό *Οικογένεια*, τον Ιούλιο του 1953. Το *Έγκλημα στα Παρασκήνια*, το δεύτερο κατά σειρά μυθιστόρημα του Μαρή, γράφτηκε το 1954 και δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στην *Απογευματινή* τον χειμώνα του 1954. Έκτοτε ο Γιάννης Μαρής υπήρξε πολυγραφώτατος, δημοσιεύοντας κατά κύριο λόγο σε εφημερίδες και περιοδικά ένα μεγάλο αριθμό αστυνομικών, αισθηματικών, ιστορικών και άλλων αναγνωσμάτων, τα οποία δεν εκδόθηκαν όλα σε βιβλίο. Οι μελετητές του έργου του, Φ. Φιλίππου και Ανδρ. Αποστολίδης, δεν συμφωνούν στον ακριβή αριθμό τους. Ο Ανδρ. Αποστολίδης¹⁹³ αριθμεί 42 αστυνομικά μυθιστορήματα (τα οποία άρχισαν να εκδίδονται σε βιβλία στα μέσα της δεκαετίας του '50, αφού πρώτα δημοσιεύονταν σε εφημερίδες και περιοδικά), 11 νουβέλες και 6 διηγήματα. Επιπλέον έχει υπόψη του 4 μυθιστορήματα και 5 νουβέλες αδημοσίευτες σε βιβλίο. Ο Φ. Φιλίππου με εντατική και συνεχή έρευνα εντόπισε 55 βιβλία του μέχρι τον θάνατό του, ενώ συνολικά 140 δημοσιευμένα πεζογραφήματα (αστυνομικά, ιστορικά, βιογραφίες) στον Τύπο.¹⁹⁴

Συνεργάτης συντηρητικών εφημερίδων, παρά το αριστερό παρελθόν του, «ο Γιάννης Μαρής έγραφε αστυνομικά μυθιστορήματα χωρίς να αναφέρει ούτε καν έναν υπαινιγμό για τα πολιτικά δεδομένα της εποχής» γράφει η Αθηνά Κακούρη στον πρόλογο του βιβλίου *Η επιστροφή του Αστυνόμου Μπέκα*¹⁹⁵. Πρόκειται για την εποχή μετά την κατοχή και τον εμφύλιο, όταν η Ελλάδα επιχειρούσε να ξανασταθεί στα πόδια της, ενώ οι ηττημένοι αριστεροί βρίσκονταν στις φυλακές και τους τόπους εξορίας, κύματα Ελλήνων από την επαρχία κατέληγαν στην πρωτεύουσα σε αναζήτηση εργασίας και η οικονομική μεταναστευση κατευθυνόταν μαζικά στη Γερμανία και σε γειτονικές δυτικοευρωπαϊκές χώρες. Η αστυνομία έλεγχε τα πάντα και τους πάντες. «Ο καινοτόμος συγγραφέας στα μυθιστορήματά του απέφευγε να θίξει πολιτικά προβλήματα, ακόμα και υπαινικτικά, όπως άλλωστε έκαναν και οι άλλοι αστυνομικοί συγγραφείς. Δεν ήταν διατεθειμένος να ζύσει πληγές και να υποδαυλίσει τα ιδεολογικά πάθη που σιγόκαιγαν στην πρωτεύουσα και στην επαρχία. Και κυρίως δεν είχε ως στόχο του την πολιτική εξουσία.»¹⁹⁶

Στα αστυνομικά του μυθιστορήματα, το κακό και το καλό, η αιώνια πάλη για την επικράτηση του δικαίου, εντοπίζεται στον πόλεμο ανάμεσα στο έγκλημα και τους διώκτες του, ανάμεσα σε αντικοινωνικά στοιχεία και τους αστυνομικούς-θεσμικούς εκπροσώπους

¹⁹³ Ανδρ. Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, ό.π., σ. 216.

¹⁹⁴ Φ. Φιλίππου, *Η ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 37.

¹⁹⁵ Αθηνά Κακούρη, Κώστας Θ. Καλφόπουλος (επιμ.) *Η επιστροφή του Αστυνόμου Μπέκα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2012, σελ. 12.

¹⁹⁶ Φίλιππος Φιλίππου «Ο Γιάννης Μαρής, η εποχή του και οι επίγονοί του», *Βιβλιοθήκη Ελευθεροτυπίας* – 24/7/2010.

του κράτους. Ο Μαρής στα αστυνομικά έργα του δημιούργησε τη φιγούρα του αστυνόμου Μπέκα, ο οποίος, αν και πρωταγωνιστεί συνολικά σε 20 από τα 42 (σύμφωνα με τον Αποστολίδη) εκδομένα σε βιβλίο μυθιστορήματα ενώ σε κάποια άλλα εμφανίζεται προς το τέλος, αποτελεί τον γνωστότερο χαρακτήρα με τον οποίο συνδέθηκε το όνομά του. Με την εμφάνιση του αστυνόμου Μπέκα, ενός φαινομενικά άχαρου, αλλά ικανού και τίμιου αστυνομικού, ο Μαρής παρουσίαζε την επίσημη αστυνομία ικανή να αντιμετωπίσει το κοινό έγκλημα. Έτσι, απέρριπτε τους ιδιωτικούς αστυνομικούς που κυριαρχούσαν ως τότε στα σχετικά περιοδικά με διασκευές και μεταφράσεις που παρουσιάσαμε ήδη (κεφ. 6.1). Ο Μαρής, δημιούργησε μια νέα παράδοση, με έναν αστυνομικό που με νομότυπες μεθόδους, χωρίς τη χρήση βίας, με κοφτερό μυαλό και βαθιά γνώση του κόσμου των μικροεγκληματιών, επιμονή και χαμηλό προφίλ που αιφνιδιάζει τον συνήθως ανυποψίαστο για την ιδιότητά του αντίπαλο, καταφέρνει να λύνει τις αστυνομικές υποθέσεις του. Δίπλα του υπάρχει σε πολλές ιστορίες ο φίλος του δημοσιογράφος Μακρής, το alter ego του Γιάννη Μαρή, ένας «σπόρτσμαν διανοούμενος» με γνώση της καλής κοινωνίας, λιγότερο συμβατικός από το μικροαστό Μπέκα.

Προσφιλές σκηνικό του Γ. Μαρή είναι η Αθήνα, στην οποία διαδραματίζονται είκοσι τρία (23) μυθιστορήματά του, με σκηνές που εκτυλίσσονται, κατά κύριο λόγο, στο Κολωνάκι αλλά και σε άλλες συνοικίες: Πατήσια, Εξάρχεια, Σεπόλια, Κηφισιά καθώς και το Ψυχικό και τον Πειραιά. Αποτυπώνεται όλο το αθηναϊκό κέντρο, με κεντρική αρτηρία του τη διαδρομή από το Σύνταγμα έως την Ομόνοια, με τα στέκια των δεκαετιών '50 - '60, τα κέντρα διασκέδασης, τα μπαρ, τα καφενεία, τους κινηματογράφους. Ο Μαρής οργανώνει την πλοκή των έργων του, στα οποία ερευνώνται υποθέσεις πάθους, εγκλήματος και δολοπλοκίας και καθοδηγεί τον αναγνώστη στις διαδρομές της αποκάλυψης του ενόχου ή των ενόχων, ενώ χαρτογραφεί, ταυτόχρονα, την Αθήνα με ένα τρόπο που την κάνει περισσότερο πρωταγωνίστρια από τους ήρωές του. Η αστική καθημερινότητα που παρουσιάζει στις ποικίλες εκφάνσεις της, αφορά όλους τους κατοίκους της, κάθε κοινωνικής προέλευσης. Πλούσιοι των βορείων προαστίων, με τις εντυπωσιακές επαύλεις τους και φτωχοί μεροκαματιάρηδες των λαϊκών συνοικιών, συναντώνται στις υποθέσεις των έργων του Μαρή, όπως το πλήθος των δρόμων της πόλης διασταυρώνεται στις διαδρομές του τυχαία, προγραμματισμένα ή μοιραία.

Ο Μαρής, όχι άδικα, χαρακτηρίζεται από κάποιους μελετητές του «αθηναιογράφος»¹⁹⁷ που συνεχίζει την παράδοση συγγραφέων όπως ο Ι. Κονδυλάκης, ο Μ. Μητσάκης και ο

¹⁹⁷ Ο ίδιος, όταν εκδόθηκε το *Ζήτημα εμπιστοσύνης*, πρόσθεσε κάτω από τον τίτλο την ένδειξη «αθηναϊκό μυθιστόρημα». Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, ό.π., σ. 97.

Α. Τερζάκης¹⁹⁸. Κατά τον τρόπο που καθιέρωσε η «αθηναιογραφία»¹⁹⁹, τα έργα του Μαρή επιχειρούν να σκιαγραφήσουν τη φυσιογνωμία της πρωτεύουσας, εστιάζοντας στη σύγχρονη του πραγματικότητα, για να φέρουν στο προσκήνιο αθέατες πτυχές της αστικής ζωής και μάλιστα αυτές του μεγαλοαστικού, κυρίως, περιβάλλοντος, του χώρου του θεάματος, των καλλιτεχνών, της πολυτέλειας.

Εδώ νομίζω ότι θα πρέπει να αποδώσουμε και την ιδιαιτερότητά του ως «αθηναιογράφου»: αν στα τέλη του 19ου αι., οπότε θεωρούμε ότι εμφανίστηκαν τα πρώτα «αθηναιογραφικά κείμενα», ο στόχος ήταν η εξοικείωση ενός αγροτικού —στην προέλευση της καταγωγής και των αντιλήψεων— κοινού με το νέο αστικό περιβάλλον, στις μεταπολεμικές δεκαετίες η αστυφιλία και η εσωτερική μετανάστευση δημιούργησαν ένα καινούριο δεδομένο. Ο μικροαστικός κόσμος της Αθήνας, στις δεκαετίες του '50 και του '60 ιδιαίτερα, αυξάνεται από τους νέους «μετανάστες» που προέρχονται από την επαρχία και αποκτά τα ινδάλματα μιας νέας κουλτούρας που σταδιακά διμορφώνεται. Ο Τύπος, τον οποίο υπηρετεί με εξαιρετική επιτυχία και αφοσίωση ο Μαρής, συμβάλλει ιδιαίτερα στη διάδοση και εμπέδωση των νέων προτύπων: οι κοινωνικές-καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, η μόδα, η «υψηλή κοινωνία» και οι συναθροίσεις της γνωστοποιούνται και προβάλλονται, δημιουργώντας στο συλλογικό φαντασιακό τον χώρο του «ποθητού» πλούτου και της αναγνώρισης. Ο μεγαλοαστικός κόσμος και τα σκοτεινά μυστικά του, προσφέρεται στα έργα του Μαρή στο μικροαστικό, κατά

¹⁹⁸ Κ. Καλφόπουλος, «Τι έχει μείνει όρθιο από την Αθήνα του Μαρή;» στο [andro.gr](https://www.andro.gr/apopsi/ti-exei-minei-orthio-apo-tin-athina-tou-mari/) (<https://www.andro.gr/apopsi/ti-exei-minei-orthio-apo-tin-athina-tou-mari/>)

¹⁹⁹ Ο όρος χρησιμοποιείται προκειμένου να ομαδοποιηθούν κείμενα που τοποθετούν στο κέντρο της δράσης τους την ελληνική πρωτεύουσα. Στη διάρκεια του 19ου αιώνα περιλαμβάνονται σε αυτά σατιρικά μυθιστορήματα (την πρώτη πεντηκονταετία), τα απόκρυφα μυθιστορήματα που ακολουθούν το πρότυπο των ξενόγλωσσων μυθιστορημάτων, μέχρι τα διηγήματα και χρονογραφήματα που εκδίδονται από το 1890 κ.ε. Το μυθιστόρημα του Ιωάννη Κονδυλάκη *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, κείμενα χρονογραφικού χαρακτήρα του Εμμανουήλ Ροΐδη («Αθηναϊκοί Περίπατοι Α'»), «Περίπατοι εις τας Αθήνας Β' και Γ'», «Αι εξοχαί των Αθηνών», «Τι τρώγουν οι Αθηναίοι») οι «Αθηναϊκαί Σελίδες» του Μ. Μητσάκη και τα αθηναϊκά διηγήματα του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη, δημοσιευμένα στον περιοδικό Τύπο της εποχής, αποδίδουν τη φυσιογνωμία της πρωτεύουσας που εκσυγχρονίζεται, αλλά και παρουσιάζουν δυσάρεστα κοινωνικά φαινόμενα, χαρακτηριστικά του αστικού περιβάλλοντος (βλ. σχετικά Γκότση Γεωργία, *Η Ζωή εν Πρωτευούση, Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2004 και Παναγιώτης Μουλιάς, *Ο Χώρος του Εφήμερου, στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, Σοκόλης, Αθήνα 2007.) Από το 1920 και μετά, η Αθήνα, εδραιώνοντας την πρωτοκαθεδρία της στην πολιτικο-οικονομική ζωή της χώρας, κυριαρχεί στα πεζογραφήματα του Δημοσθένη Βουτυρά (που δίνουν φωνή στους απόκληρους της πόλης) και στο αστικό μυθιστόρημα της γενιάς του '30 (Γ. Θεοτοκάς, Μ. Καραγάτσης, Α. Τερζάκης). Ο Γ. Ιωάννου (με τα πεζογραφήματα *Ομόνοια 1980* και «Τα σαράντα κύματα» για παράδειγμα) και ο Μένης Κουμανταρέας στη μεταπολεμική πεζογραφία συνεχίζουν την αθηναιογραφική παράδοση.

κανόνα, κοινό των εφημερίδων, ως νέο αντικείμενο περιέργειας και παρατήρησης.

Μέσα σε αυτό το κάδρο πρέπει να δούμε και τους ήρωες των έργων του Γ. Μαρή, που επαναλαμβανόμενοι σχηματίζουν μια σταθερή τυπολογία. Ανάμεσά τους συγκαταλέγονται γυναίκες (μανεκέν, μαιτρέσες, στάρλετ αλλά και νεαρές έξυπνες και χαριτωμένες εργαζόμενες) και άντρες που δεν διαγράφονται σε βάθος, σχηματίζουν μόνο έναν επανερχόμενο θίασο, που χρησιμοποιείται όπως εξυπηρετεί την πλοκή²⁰⁰. Μέσα σε αυτό το πνεύμα, ιδιαίτερη είναι η παρουσία της «πολυτελούς γυναίκας» στο έργο του Γ. Μαρή. Σε αναλογία με το ρόλο της «μοιραίας γυναίκας» στο αμερικανικό *hardboiled* αστυνομικό, η γυναίκα είναι κεντρικό πρόσωπο και στα αστυνομικά αφηγήματα του Μαρή, με κομβικό ρόλο στην πλοκή αλλά και συμβολικό για τον κόσμο που αντιπροσωπεύει. Η έλξη που ασκεί, δεν οφείλεται μόνο στη γοητεία του φύλου της, που υποστηρίζεται από τη ζηλευτή επένδυση σε όλα τα «αξεσουάρ» της γυναικείας μόδας της εποχής στο ντύσιμο. Η γυναίκα στον μεγαλοαστικό κόσμο αντιπροσωπεύει κυρίως τον πλούτο, τον οποίο απολαμβάνει χάρη στην ομορφιά της. Όμως, αν και από τη μια πλευρά το *lifestyle* της εποχής προβάλλει γοητευτικό στην παρουσίαση αυτών των γυναικείων χαρακτήρων, ο Γ. Μαρής κολακεύει το μικροαστικό κοινό του επιβεβαιώνοντας τη λαϊκή φαντασίωση για την «επικίνδυνη» ομορφιά, αφού οι ωραίες, ερωτικές γυναίκες εμπλέκονται σε εγκλήματα και ένοχες διαπλοκές.

Η κριτική διαπιστώνει σήμερα την εκλεκτική συγγένεια που εμφανίζουν τα έργα του Γ. Μαρή με τα κινηματογραφικά σενάρια. Ο ίδιος είχε γράψει κινηματογραφικά σενάρια για ταινίες που βασίστηκαν στα μυθιστορήματά του. Ενδεικτικά να αναφέρουμε τις ταινίες *Ο άνθρωπος του τρένου*, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, *Χωρίς ταυτότητα*, *Αμφιβολίες* (από το μυθιστόρημά του *Το κόκκινο βάζο*), *Μια γυναίκα κατηγορείται* (από το μυθιστόρημά του *Εκείνη τη νύχτα*). Στα αστυνομικά του αξιοποιεί αφηγηματικές τεχνικές του κινηματογράφου, κάποιες παράγραφοι λειτουργούν όπως τα κινηματογραφικά πλάνα, οι διάλογοι και οι περιγραφές καθοδηγούν σε μια «οπτική» απόδοση κινηματογραφικού αποτελέσματος²⁰¹. Ο κινηματογράφος, στη δεκαετία που δημιουργεί ο Μαρής τα αστυνομικά του αφηγήματα, είναι η κατεξοχήν διασκέδαση της νεοελληνικής κοινωνίας, που επιχειρεί να επουλώσει τα τραύματα του πρόσφατου παρελθόντος και να ονειρευτεί με τα «αστέρια», εισαγόμενα και εγχώρια, του κινηματογραφικού θεάματος. Λάτρης του κινηματογράφου ο ίδιος, ουσιαστικά δημιουργεί την εκδοχή του νεοελληνικού νουάρ,

²⁰⁰ Όπως σχολιάζει ο μελετητής του, Ανδρέας Αποστολίδης, στο *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, ό.π., σ. 119-26.

²⁰¹ Loïc Marcou, «Yiannis Maris, le roman policier et le cinema», περ. *Desmos*, Δεκέμβριος 2013.

στερεώνοντας ακόμα πιο πολύ τη σχέση του έργου του με το νεοελληνικό αστικό κοινό, το οποίο παρακολουθεί την ανακάλυψη του life style και τη διαμόρφωση της «pop(ular)» κουλτούρας, μέχρι την επιβολή της δικτατορίας.

Ο Γιάννης Μαρής γράφει στις εφημερίδες και τα περιοδικά με το αίσθημα του δημοσιογράφου: ο χρόνος είναι πιεστικός, η σχέση με τον αναγνώστη είναι αναγκαίο να τροφοδοτείται καθημερινά, δημιουργώντας του αναμονή και περιέργεια, η εμπορική επιτυχία συνδέεται με το κατά πόσο μπορεί ο Τύπος να ανταποκριθεί στις προσδοκίες του κοινού του, κάποτε και στις απαιτήσεις του καθώς και στις ηθικές αντιλήψεις του. Έτσι, ο αγώνας του καλού και του κακού στα μυθιστορήματα του Μαρή είναι ένας αγώνας με σίγουρο τέλος υπέρ του Καλού και των καλών ηρώων, οι οποίοι είναι πάντοτε τίμιοι, αγνοί, σεμνοί και φαίνονται τέτοιοι από τα φυσιογνωμικά, κιάλας, χαρακτηριστικά τους (τα μάτια τους, το χαμόγελο και το αρμονικό τους πρόσωπο). Η τρέχουσα ηθική και ιδεολογία είναι αυτή που θριαμβεύει και επιβραβεύει με ευτυχία όσους την υπηρετούν και τη σέβονται, ακόμη κι αν χρειαστεί να ταλαιπωρηθούν από τους κακούς που δεν έχουν ηθικούς φραγμούς (και είναι ή μανιακοί ή εγκληματίες που τους περιμένει βέβαιη τιμωρία).

Τα έργα του Μαρή, παρά τη φαινομενική ποικιλία τους, επαναλαμβάνουν σταθερά παρόμοιες υποθέσεις (διεκδίκηση κληρονομιών, εκβιασμοί από ζιγκολό, ιστορίες από την Κατοχή και περιουσίες που έκρυσαν οι Ναζί), επιβεβαιώνοντας την «πατέντα» του δημιουργού τους. Οι ήρωες είναι εξίσου αναγνωρίσιμοι στις άπειρες παραλλαγές τους (ζιγκολό, μετρέσες, πλούσιοι και πετυχημένοι δικηγόροι, επιχειρηματίες με νεαρές συζύγους και αγαπητές ανιψιές, ομοφυλόφιλοι καλλιτέχνες, νεαρές υπάλληλοι γραφείων). Ανάλογα, τα αισθητικά μέσα είναι προσιτά, κοινότοπα, με παρομοιώσεις, εικόνες και σχήματα που είναι σε χρήση στον καθημερινό προφορικό λόγο. Οι διάλογοι συχνοί και τακτικά φλύαροι, με προφορικό ύφος, «επιβεβαιώνουν» τη ρεαλιστικότητα που επιδιώκεται και σπάνια βοηθούν σε μια εμβάθυνση των χαρακτήρων, αφού είναι μάλλον διεκπεραιωτικοί ή εξυπηρετούν την ανακεφαλαίωση για να συνδεθεί ευκολότερα ο αναγνώστης με όσα έχουν προηγηθεί.

Η σχέση του Γιάννη Μαρή με τον Τύπο, στον οποίο δημοσιεύει σε συνέχειες τα αστυνομικά του μυθιστορήματα και τις νουβέλες, τον συνδέει αναπόφευκτα με την παράδοση του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος και τα χαρακτηριστικά της παραλογοτεχνίας (όπως τα είδαμε παραπάνω στο κεφάλαιο 1). Σύμφωνα με την παράδοση του είδους, στα έργα αυτά αποτυπώνονται οι ζυμώσεις και οι τάσεις της κοινωνίας αλλά και ανατροφοδοτούνται με τις επιλογές του συγγραφέα, ο οποίος αναδεικνύει ή αποσιωπά κάποια από τα χαρακτηριστικά της κοινωνικής ζωής που παρουσιάζει. Έτσι για παράδειγμα η αποσιώ-

ψηψη πολιτικών αναφορών στα έργα του, αλλά και ο ακέραιος και αποτελεσματικός χαρακτήρας του ήρωά του αστυνόμου Μπέκα, ο οποίος εμφανίζεται να μισεί την πολιτική, καθώς και όλων των σχετιζόμενων με την αστυνομία ηρώων οι οποίοι παρουσιάζονται συμπαθείς, συνετοί, ικανοί, είναι μια επιλογή για την εικόνα της νεοελληνικής κοινωνίας του '50 και του '60 που προβάλλει, η οποία δημιουργεί σήμερα αμηχανία (απέναντι σε ένα άλλο κοινό αστυνομικού μυθιστορήματος).

Αναλόγως, ο χώρος στον οποίο τοποθετεί το έγκλημα, αυτός της υψηλής κοινωνίας της εποχής, δεν αναδεικνύει ούτε καν υπαινίσσεται τις σχέσεις και τους τρόπους με τους οποίους παράγει τον πλούτο της. Ο πλούτος και η πολυτέλεια της υψηλής κοινωνίας που παρουσιάζει ο Μαρής στις δεκαετίες αυτές είναι το φόντο, το κάδρο· δεν ερευνάται, δεν ελέγχεται. Προβάλλεται «φυσικός» και δεδομένος, και ο κρατικός μηχανισμός της αστυνομίας ως ο φυσικός προστάτης του.

Στη σκιά του Γιάννη Μαρή:

Αθηνά Κακούρη, Νίκος Μαράκης, Ανδρόνικος Μαρκάκης

Κάτω από τη σκιά του Γ. Μαρή και τον πρωταγωνιστικό του ρόλο στην ελληνική αστυνομική λογοτεχνία μέχρι τη δικτατορία, η Αθηνά Κακούρη (1928-) κατέχει τη θέση της πρώτης Ελληνίδας συγγραφέα αστυνομικής λογοτεχνίας. Το πρώτο της αστυνομικό διήγημα δημοσιεύτηκε το 1959 στον *Ταχυδρόμο*, με τίτλο «Το τσάι της Όλγας» και η ενθάρρυνση του Γιώργου Σαββίδη, διευθυντή του περιοδικού, την καθιέρωσε ως αστυνομική συγγραφέα με τακτική συνεργασία με το περιοδικό στη συνέχεια. Με σαφείς επιρροές από την Άγκαθα Κρίστι (αλλά και τον Σαρλ Εσμπραγιά, τον Τζον Ντίξον Καρ και τον Ρεξ Στάουτ) και έμπνευση από μικρές ειδήσεις στις εφημερίδες και τους ανθρώπους του κοντινού περιβάλλοντος²⁰², η Αθηνά Κακούρη έγραψε διηγήματα που δημοσιεύτηκαν σε βιβλίο το 1963, με τίτλο *Τα 218 ονόματα* και το 1973 το μυθιστόρημα *Κυνηγός Φαντασμάτων*. Το 1974 από τις εκδόσεις Ερμής εκδόθηκε η συλλογή διηγημάτων της με τίτλο *Αλάτι στα φουστίκια* και από τη δεκαετία αυτή και μετά στράφηκε κυρίως στο ιστορικό μυθιστόρημα και τις ιστορικές μελέτες.

Η Αθηνά Κακούρη, γράφοντας αποκλειστικά αστυνομικές ιστορίες αινίγματος, έχει πρωταγωνιστή ερευνητή στις περισσότερες τον αστυνόμο Γεράκη, αν και κατά το πρό-

²⁰² Συνέντευξη της Αθηνάς Κακούρη στο *CLM*, Δεκέμβριος 2016: «Κάποτε με μέμφονταν επειδή έγραφα αστυνομικά, σαν να έκανα... *trottoir*» (σ. 43-46).

τυπο της Mrs Marple, η ηρωίδα της κυρία Τούλα λύνει υποθέσεις «καθημερινές», για τις οποίες δεν χρειάζεται να επέμβει η αστυνομία. Το μοναδικό της αστυνομικό μυθιστόρημα *Κυνηγός φαντασμάτων* διαδραματίζεται στην Κέρκυρα, σε ένα σπίτι μεσαιωνικού τύπου και η υπόθεση εμπλέκει κληρονόμους, νόθα παιδιά, κυνηγούς φαντασμάτων, διανθισμένα με χιούμορ σε ένα ελληνικό αστικό χώρο που τον γνώριζε καλά η ίδια και στον οποίο θεωρούσε ότι κυρίως απευθυνόταν το έργο της.²⁰³

Αυτό όμως που κυρίως αναγνωρίζεται στην Αθηνά Κακούρη είναι ότι τοποθέτησε τα πρόσωπά της και τις αινιγματικές της υποθέσεις σε ελληνικό περιβάλλον και πέτυχε μια σφιχτοδεμένη πλοκή, χωρίς «εκπτώσεις» στο λογοτεχνικό γράψιμο.

Από την πληθώρα των συγγραφέων αστυνομικών αφηγημάτων που συνεργάζονταν με τα περιοδικά και τις εφημερίδες, λίγοι είναι αυτοί που το πρωτότυπο έργο τους εκδόθηκε και σε βιβλίο. Ο Νίκος Μαράκης (1904-1972) έγραψε περισσότερα από 100 μυθιστορήματα (αστυνομικά, αισθηματικά, περιπέτειες) αλλά σε βιβλίο εκδόθηκαν μόνο έξι από τον Πεχλιβανίδη (που εξέδιδε και τα έργα του Μαρή) και τον εκδοτικό οίκο Γάτο του Δημ. Χανού.²⁰⁴ Αντίθετα από την Αθηνά Κακούρη που απέφευγε το έγκλημα όπως παρουσιαζόταν στον Χάμμετ και τον Τσάντλερ, ο Ν. Μαράκης μετέφερε σε ελληνική εκδοχή τον σκληρό ντετέκτιβ του αμερικανικού hardboiled με τον ήρωά του Τζίμ Κάρβα. Ναρκωτικά, σωματεμπορία, ωραίες γυναίκες και ένας ντετέκτιβ που δεν διστάζει μπροστά στον κίνδυνο είναι τα συστατικά της ιστορίας του *Πράσινου Πιγκουίνου*, που έχει όλα τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος της *Μάσκας*. Δράση, περιπέτεια, δυναμισμός, σύμφωνα με το αμερικανικό πρότυπο, αλλά σε μια εξελληνισμένη εκδοχή του.

Παρόμοια περίπτωση συγγραφέα, ο Ανδρόνικος Μαρκάκης, βασικός συνεργάτης των αστυνομικών περιοδικών *Μάσκα* και *Μυστήριο*ν είδε τρία βιβλία του να εκδίδονται από τον Πεχλιβανίδη, ο οποίος σε αυτές τις δεκαετίες μονοπωλεί σχεδόν τις αστυνομικές εκδόσεις. Η έκδοση σε βιβλίο αυτών των συγγραφέων αποτελεί, με έναν τρόπο, και μια αξιολόγηση μεταξύ όλων όσων σε αυτές τις δεκαετίες γράφουν σε περιοδικά και εφημερίδες έναν μεγάλο αριθμό αστυνομικών αφηγημάτων (πρωτότυπων, μεταφρασμένων ή διασκευασμένων) και έχουν σταθερό αναγνωστικό κοινό.

²⁰³ Στην ίδια συνέντευξη (ό.π.) περιγράφει αυτή την αστική τάξη ως «τραυματισμένη από τον πόλεμο, λιγότερο ισχυρή, λιγότερο ακτινοβολούσα, που δυσκολευόταν να “πάρει μπροστά”».

²⁰⁴ Φ. Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 121-125 και 402.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΤΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΩΣ ΤΟ 1974

Δεδομένου ότι το αστυνομικό αφήγημα (μυθιστόρημα και διήγημα) αυτής της περιόδου, δεν είχε απασχολήσει την πανεπιστημιακή έρευνα²⁰⁵ και οι δημοσιευμένες εργασίες αφορούν στα λαϊκά σχετικά αναγνώσματα²⁰⁶, πραγματοποίησα διαδικτυακή έρευνα σε έγκριτα λογοτεχνικά περιοδικά αυτής της εποχής, αναζητώντας απαντήσεις για το πώς αντιμετωπίζεται το είδος από την κριτική. Διαπίστωσα πως, για τη φιλολογική κριτική μέχρι το 1974, το αστυνομικό είναι είδος ανύπαρκτο ή επεικώς αμελητέο. Ελάχιστες είναι οι αναφορές στο αστυνομικό μυθιστόρημα που μπόρεσα να εντοπίσω στην έρευνα των έγκριτων λογοτεχνικών περιοδικών.

Το 1937 ο Κ. Ουράνης στη στήλη «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα» της *Νέας Εστίας* (τεύχος 248) υπογράφει μια παρουσίαση με τον τίτλο «Αστυνομικά μυθιστορήματα». Εκεί, διατυπώνοντας ευθαρσώς την αδυναμία του για τα αστυνομικά μυθιστορήματα για την οποία και «δεν κοκκινίζει καθόλου», μας πληροφορεί πως από τους μανδαρίνους του πνεύματος θεωρείται ότι τα αστυνομικά μυθιστορήματα «είναι η πνευματική τροφή εκείνων που δεν έχουν καμία πνευματικότητα». Μας επιβεβαιώνει έτσι αλλά και μας δικαιολογεί την ανυποληψία του αστυνομικού είδους και τη συνακόλουθη εύλογη αδιαφορία της κριτικής γι αυτό. Για να υπερασπιστεί τη δική του αδυναμία προς το είδος, επικαλείται την ανάλογη προτίμηση των Λούδ Τζωρτζ, Πωλ

²⁰⁵ Η πρώτη *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας* του Φ. Φιλίππου, εκδόθηκε τον Φεβρουάριο του 2018 και ο συγγραφέας της, στην εισαγωγή του, ξεκαθαρίζει πως «το βιβλίο τούτο δεν είναι επιστημονική μελέτη... και η έρευνα δεν είχε φιλολογικό χαρακτήρα» (σ. 13).

²⁰⁶ Κυριάκος Κάσσης, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830-1980*, Ιχώρ, Αθήνα 1985 και Δημήτρης Χανός, «Η προέλευση και η πορεία της αστυνομικής φιλολογίας μέσα από τα λαϊκά περιοδικά και φυλλάδια», περ. *Διαβάζω*, τχ. 86, 25.1.1994. σ. 14-25.

Μοράν και Ζαν Κοκτώ και κάνει διάκριση ανάμεσα σε δύο είδη αστυνομικού:

Τ' αστυνομικά μυθιστορήματα δεν είναι όλα ούτε ενός είδους ούτε μιας ποιότητας. Αναγνωρίζω ότι υπάρχουν αστυνομικά μυθιστορήματα που δεν διεγείρουν παρά «l'intérêt bête», όπως λένε οι Γάλλοι, και που αποτείνονται σ' ένα κοινό θυρωρών, μοδιστών, μαθητευόμενων εργατών, στρατιωτών και γυμνασιόπαιδων. Είναι τα thrillers ή τα shockers των Άγγλων, και — εκείνα που αποβλέπουν να δώσουν στους αναγνώστες τους δυνατές συγκινήσεις και να ταραξούν τα νεύρα τους και που, για να το επιτύχουν, περιγράφουν τρομερές σκηνές, μυστηριώδεις απαγωγές, περιπετειώδεις καταζητήσεις, φρικιαστικές δολοφονίες κι ένοπλες συγκρούσεις αστυνομικών και κακούργων. Τα μυθιστορήματα αυτά, που είναι η εξέλιξη των ροκαμβολικών επιφυλλίδων των εφημερίδων του περασμένου αιώνα, είναι, βέβαια, ανάξια λόγου.

Παράλληλα όμως, ακμάζει και ένα άλλο είδος αστυνομικού μυθιστορήματος, με μεγάλους τίτλους ευγενείας και φιλολογικής καταγωγής, αφού έχει μυθικό του πρόγονο αυτόν τον Όμηρο (το επεισόδιο του τεχνάσματος που μεταχειρίστηκε ο Οδυσσεάς για να γλυτώσει με τους συντρόφους του από τον τυφλό Κύκλωπα, εγκαινιάζει το είδος αυτό) και ιστορικό του πατέρα τον πιο λυρικό από τους παγκόσμιους ποιητές του περασμένου αιώνα: τον Εδγαρ Πόου»²⁰⁷

Ως μόνο αυθεντικό θεωρεί αυτό που «είναι εξ ολοκλήρου ένα “λογικό συγκρότημα” κάτι που στηρίζεται στη λογική και περιορίζεται από αυτήν.» Άλλωστε, για τον Κώστα Ουράνη «η υπόθεση στο μυθιστόρημα αυτό δεν παίζει κανένα ρόλο - κι είναι άλλωστε, η ίδια πάντα: ένα μυστηριώδες, ένα ανεξήγητο έγκλημα που ένας διάσημος ντετέκτιβ προσπαθεί να διαλευκάνει». Παρόλα αυτά, μέσα στο πλαίσιο αυτό διακρίνει ότι υπάρχουν περιθώρια για λογοτεχνικά χαρακτηριστικά όπως «την ατμόσφαιρα, τον καλό διάλογο, τους ζωντανούς τύπους ακόμα και το στυλ.»

Αξιολογώντας ανάμεσα στα αστυνομικά μυθιστορήματα, αναγνωρίζει τα αγγλικά και τα αμερικανικά ως αυτά που κινούνται χωρίς υπερβολές στα όρια «της λογικής, της ψυχολογίας, της διορατικότητας και της αληθοφάνειας» και επισημαίνει πόσο συνέβαλαν στην «επιστημονική και αναγωγική μέθοδο της ανακάλυψης των εγκλημάτων» οι σπουδαίοι ντετέκτιβ, όπως ο Ντυπέν του Πόου, ο Λεκόκ του Γκαμποριώ και ο Σέρλοκ Χολμς του Κόναν Ντόουλ.

Παρά τους επαίνους όμως και τη διάθεση να αναδείξει το είδος ως νόμιμο και όχι in

²⁰⁷ Όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται από Κ. Ουράνης, «Αστυνομικά μυθιστορήματα» στη στήλη «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα», *Νέα Εστία*, τχ. 248, 15 Απριλίου 1937, σ. 619-20.

principe ένα κατώτερο φιλολογικό είδος, καταλήγει με απολογητικό τόνο στον επίλογο να αναγνωρίζει («όσο και κάθε άλλος») ότι τα όριά του είναι περιορισμένα και δεν μπορεί να παραβληθεί με ένα καλό «λογοτεχνικό» μυθιστόρημα. Αν και δεν καταφέρνει να το κατατάξει στα καλά λογοτεχνικά βιβλία, τουλάχιστον απαντά σε όσους θεωρούν ότι η αγάπη για τα αστυνομικά μυθιστορήματα είναι ένα αξιοκατάκριτο και ταπεινωτικό βίτσιο (!).

Η *Νέα Εστία* το 1940 αφιερώνει στη στήλη «Φιλολογικά Χρονολογία» (1-31 Μαΐου) ένα μικρό εγκωμιαστικό σημείωμα στον Κόναν Ντόουλ, με αφορμή την επικαιρότητα της επετείου γέννησής του (22-5-1854) χαρακτηρίζοντάς τον ήρωα του μοναδικό και «αγέραστο». Εξακολουθεί να επικρατεί η ίδια άποψη που είχε παρουσιάσει ο Ουράνης πως «η ανακάλυψη ενός εγκλήματος η διαλεύκανση μιας ακατάληπτης υπόθεσης, είναι βάση των περισσότερων έργων του συγγραφέα όπου όμως κυριαρχεί ο συλλογισμός και η επιστημονική εξονύχιση».²⁰⁸ Όλα στηρίζονται στη λογική και τη συστηματική έρευνα.

Στο ίδιο περιοδικό, στο τεύχος 1060 του 1971 γράφεται ένα μικρό σημείωμα από τον Γ.Π. με τίτλο «Αστυνομικό μυθιστόρημα». Με αφορμή την έκδοση των Περούζ, Λερού και Μ. Λεμπλάν από τον οίκο Παγιά, αναφέρει ως ήδη πασίγνωστους στο ευρύ κοινό (από τα εφηβικά του αναγνώσματα) τον Ανρύ (sic) Πουαρό της Άγκαθα Κρίστι, και τον Αρσέν Λουπέν του Μορίς Λεμπλάν²⁰⁹. Ο συγγραφέας του σημειώματος παραθέτει την άποψη «ενός από τους καλύτερους σημερινούς συγγραφείς αστυνομικών μυθιστορημάτων, του Μπουαλώ Ναρσεζιάκ» για το πώς επιτυγχάνεται η λογοτεχνική αξία του αστυνομικού μυθιστορήματος: όσο λιγότερο επενδύει στην τεχνική του. Με την άποψή του μοιάζει να συμφωνεί και ο Γ. Π. Ο συγγραφέας του σημειώματος αναγνωρίζει τους νέους τρόπους με τους οποίους γράφεται αστυνομικό μυθιστόρημα, οι οποίοι ανανεώνουν το είδος, που εμφανίζει κατά τη γνώμη του μεγάλη ποικιλία, χωρίς όμως να δίνει παραδείγματα. Μοιάζει να είναι ενημερωμένος για το ότι το γνωστό ως τότε αστυνομικό έχει παρέλθει και νέοι συγγραφείς και τάσεις εμφανίζονται.

Έως το 1974 η πολύ μικρή ενασχόληση της κριτικής με τα αστυνομικά μυθιστορήματα, φανερώνει πως το είδος δεν θεωρείται ότι εμπίπτει στο λογοτεχνικό ενδιαφέρον. Η διατύπωση του Γ. Π. πως «οι σύγχρονοι Έλληνες λογοτέχνες δεν ασχολήθηκαν ως τώρα με το αστυνομικό μυθιστόρημα» υποδηλώνει αν όχι την άγνοια, την κατάταξη των έως τότε συγγραφέων αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα σε άλλη κατηγορία από τους Έλλη-

²⁰⁸ Β. Ν. Νικολόπουλος, «22/5/1859: Η γέννηση του Κόναν Ντόουλ», στη στήλη «Φιλολογικά Χρονολογία» (1-31 Μαΐου), *Νέα Εστία*, τχ 324, 15/6/1940, σ. 780.

²⁰⁹ Γ. Π., «Αστυνομικό μυθιστόρημα», στη στήλη «Επικαιρότητες», *Νέα Εστία*, τχ. 1060, 1/9/1971, σ. 1167.

νες λογοτέχνες (που μπορούν να έχουν θέση σε λογοτεχνικά περιοδικά όπως η *Νέα Εστία*).

Όμως, όταν τα αστυνομικά μυθιστορήματα μεταφέρονται στο θέατρο, η Άλκης Θρύλος τα περιλαμβάνει στην κριτική της στο ίδιο περιοδικό. Αν και εμφανίζεται να μην περιφρονεί τα αστυνομικά έργα, που τα θεωρεί ευχάριστο και ξεκούραστο ανάγνωσμα, στην κριτική της για το έργο του Π. Χάμιλτον *Το φως που προδίδει* (1941) διατυπώνει την άποψη ότι «... όλα τα αστυνομικά μυθιστορήματα, ίσως γιατί ο συγγραφέας τους ενδιαφέρεται μόνο για την πλοκή, είναι πάντα απαίσια κακογραμμένα...» Την ίδια περίπου άποψη θα επαναλάβει και άλλες φορές από την σταθερή στήλη της σε ανάλογες περιπτώσεις ανεβάσματος αστυνομικών έργων στη θεατρική σκηνή²¹⁰.

Τα έργα του Γ. Μαρή δεν έτυχε ποτέ να αναφερθούν σε λογοτεχνικές κριτικές της εποχής και μόνο μετά τον θάνατό του στο τεύχος 1258 της *Νέας Εστίας* δημοσιεύτηκε μια νεκρολογία από τον Δημ. Γιάκο²¹¹. Ούτε καν στις στήλες κριτικής των εφημερίδων με τις οποίες συνεργαζόταν δεν δημοσιεύονταν κριτικές για τα έργα του, μιας και το είδος δεν ήταν ούτε «νόμιμο» ούτε λογοτεχνικό. Η ανυποληψία του αστυνομικού μυθιστορήματος είχε εμπεδωθεί και από τους ίδιους τους δημιουργούς-αστυνομικούς συγγραφείς: ο Γιάννης Μαρή στη συνέντευξή του στον Γ. Πλατή, στο αφιέρωμα του περιοδικού *Αντί*, διατυπώνει την άποψη πως αυτά που γράφει δεν είναι «υψηλή λογοτεχνία» αλλά αρέσουν διότι έχουν ζωντανή γλώσσα χωρίς λογοτεχνία και δύσκολα πράγματα²¹². Αναλόγως η Αθηνά Κακούρη αφηγείται πως άρχισε να γράφει ως εξής:

Θα έλεγα ότι ήταν μια στιγμή απελπισίας. Είχα μια δουλειά που δεν με ικανοποιούσε απολύτως. Πάντοτε διάβαζα αστυνομικά και με διασκέδαζαν. Είχα ευκολία στο γράψιμο, έγραφα χρονογραφήματα στην εφημερίδα «Νεολόγος» της πόλης μου, της Πάτρας. Διέθετα και φαντασία, μπορούσα να φανταστώ διάφορους φίλους μου να κάνουν μεγάλες... κακοποιίες! Και λέω: «Γιατί δεν γράφω αστυνομικά, να έχω αμέσως μεγάλη επιτυχία και να λύσω όλα μου τα προβλήματα» (...) Το 1959 έγραψα ένα διήγημα και το έστειλα αρχικά στην «Καθημερινή», από όπου δεν μου απήντησαν και ύστερα στον «Ταχυδρόμο», από όπου όχι μόνο μου απήντησαν αλλά ο Γιώργος Σαββίδης, που διηύθυνε τότε το περιοδικό μαζί με τη Λένα και τους οφείλω πολλά, μου είπε κιόλας να γράφω ένα κάθε εβδομάδα (...) εκ των υστέρων καταλαβαίνω ότι

²¹⁰ Για το αστυνομικό στο θέατρο αναλυτικά στο Φ. Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 139-152.

²¹¹ *Νέα Εστία*, τχ. 1258, Αθήνα 1/12/1979, σ. 1656-7.

²¹² «Μία αφήγηση. Γιάννης Μαρή (Γ. Τσιριμώκος)», *Αντί*, τχ. 135 (28 Σεπτεμβρίου 1979) σελ 30-31.

η κίνηση αυτών των ανθρώπων ήταν πολύ γενναία, διότι την εποχή εκείνη το αστυνομικό θεωρείτο κατώτερο πράγμα...²¹³

Εντούτοις, τον Νοέμβριο του 1963, στη στήλη «Βιβλία που διαβάσαμε» στο περιοδικό *Ταχυδρόμος*, ο Στρατής Τσίρκας αφιέρωσε μια επαινετική κριτική στη συλλογή διηγημάτων της Αθηνάς Κακούρη *Τα 218 ονόματα*, για την οποία θεώρησε σπουδαίο ότι τοποθέτησε τα πρόσωπα της αστυνομικής δράσης σε ελληνικό χώρο. Επανέλαβε βέβαια ότι «αστυνομικό διήγημα με λογοτεχνικές αξιώσεις, απ' όσο ξέρω, δεν καλλιεργήθηκε στην Ελλάδα»²¹⁴. Σήμερα επανεκτιμούμε τη διορατική ευστοχία του Τσίρκα αλλά και την απροκατάληπτη ματιά του στο αστυνομικό είδος, που η κριτική περιφρονούσε συνολικά για πολλά χρόνια, έως το 1974.

Ως μια ειδική περίπτωση σε αυτή την περίοδο πρέπει να δούμε το μυθιστόρημα *Το λάθος*, του Αντώνη Σαμαράκη, που εκδόθηκε το 1965. Ψυχολογικό, πολιτικό και αστυνομικό το μυθιστόρημα αυτό, με μία πρόωμη νεωτερική γραφή, έχει ως θέμα του την επιβίωση της ανθρωπιάς και της εσωτερικής ελευθερίας σε οποιοδήποτε ολοκληρωτικό καθεστώς. Το βιβλίο γνώρισε εξαιρετική επιτυχία και παγκόσμια αποδοχή: στην Ελλάδα βραβεύτηκε το 1966 με το Βραβείο των Δώδεκα, στη Γαλλία το 1970 με το Μέγα Βραβείο Αστυνομικής Λογοτεχνίας. Επίσης, συγκέντρωσε επαινετικές έως και διθυραμβικές κριτικές από πολλούς ξένους συγγραφείς (ανάμεσά τους οι Α. Κρίστι, Ζ. Σιμενόν και Γκ. Γκρην) και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο από τον Πέτερ Φλάισμαν. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ, πως η κριτική στην Ελλάδα διαπίστωνε στο έργο αυτό το «έντονο αστυνομικό χρώμα» και αναγνώριζε τη «μαεστρία» στην τεχνική του σασπένς²¹⁵, όμως καταλόγιζε ακριβώς σε αυτά τα χαρακτηριστικά του τις αδυναμίες του έργου: «(...) το έντονο αστυνομικό χρώμα του βιβλίου και το ζωηρό ανακριτικό ενδιαφέρον του συγγραφέα συντελούν στο να εξαφανιστούν οι άνθρωποι, με τα συναισθήματα και τα πάθη τους, με τις σχέσεις και τις διαθέσεις τους και να συγκεντρωθεί η προσοχή του αναγνώστη αποκλειστικά στο παιχνίδι της ανακάλυψης του ενόχου – σ' ένα ολότελα εξωτερικό δηλαδή στοιχείο του μυθιστορήματος»²¹⁶.

²¹³ Συνέντευξη της Αθηνάς Κακούρη στο *CLM*, Δεκέμβριος 2016: «Κάποτε με μέμφονταν επειδή έγραφα αστυνομικά, σαν να έκανα... trottoir» σελ. 44.

²¹⁴ Αναφέρεται από τον Φ. Φιλίππου στην *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 202-204.

²¹⁵ Αλέξανδρος Κοτζιάς, «Κριτική για το *Λάθος*», εφημ. *Μεσημβρινή*, 7/1/1966. Αναφέρεται στο *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Ζ, εκδ. Σοκόλη, σ. 71.

²¹⁶ Απόστολος Σαχίνης, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Εστία, Αθήνα 1984², σ. 124.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

ΜΙΑ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ ΕΩΣ ΤΟ 1974

Το τελευταίο έργο του Γ. Μαρή *Η παραγωγή* δημοσιεύτηκε το 1978, ένα χρόνο πριν το θάνατο του, στην εφημερίδα *Ακρόπολις* και, έκτοτε, ένα πλήθος εκδόσεων των μυθιστορημάτων του εδραίωσαν την εντύπωση πως είχε, χωρίς ανταγωνιστή, τη θέση του κύριου Έλληνα συγγραφέα αστυνομικού μυθιστορήματος για τουλάχιστον δέκα χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, το 1974.

Η παραγωγή πρωτότυπων αστυνομικών αφηγημάτων στην Ελλάδα έως το τέλος της δεκαετίας του '70 διατηρεί πολλά από τα γνωρίσματα της παραλογοτεχνικής γραφής (κεφ. 2.1.) και η αντιμετώπιση της κριτικής (όπως είδαμε προηγουμένως) συνηγορεί σε αυτόν τον χαρακτηρισμό. Πράγματι, τα χαρακτηριστικά του αστυνομικού που γράφεται σε αυτό το διάστημα και εξασφαλίζουν τη δημοφιλία του, αυτά τα ίδια, σε μεγάλο βαθμό, το κρατούν συνδεδεμένο με την παραλογοτεχνία. Η συγγραφική παραγωγή πρωτότυπων αστυνομικών έργων απευθύνεται μέσω του Τύπου όπου δημοσιεύονται (όπως δείξαμε παραπάνω) σε ένα ευρύ κοινό, που ενδιαφέρεται σχεδόν αποκλειστικά για τις υποθέσεις των έργων, χωρίς να εξετάζει τη λογοτεχνική τους αξία. Κατά τη γνώμη μου, το συγγραφικό ταλέντο ανθρώπων όπως ο Γιάννης Μαρής και η Αθηνά Κακούρη, οι οποίοι ξεχωρίζουν ανάμεσα σε όσους έγραψαν αστυνομικό αφήγημα, δεν συνέβαλε στην απομάκρυνση του είδους από τα στερεοτυπικά χαρακτηριστικά του, αλλά πέτυχε την καλύτερη και «λογοτεχνικότερη» αξιοποίησή τους. Εξαιρετικά ικανοί στη διαμόρφωση της πλοκής, οι συγγραφείς αυτοί κατοχύρωσαν τη στενή σχέση του αστυνομικού αφηγήματος με το ελληνικό αναγνωστικό κοινό, επενδύοντας όμως συνειδητά ή ασυνείδητα στα παραλογοτεχνικά του γνωρίσματα.

α) Στερεότυπη επανάληψη

Καταρχάς, η διαμόρφωση του ελληνικού αστυνομικού που ακολούθησε μιμητικά τα χνάρια του από το εξωτερικό (κυρίως από τη «χρυσή εποχή» του μεσοπολεμικού αστυνομικού μυθιστορήματος-αινίγματος), επέβαλε την κατασκευαστική του φόρμα, που περιλάμβανε ως συστατικά την πόλη, το έγκλημα, την έρευνα και τον ερευνητή και την οποία το αναγνωστικό κοινό αποδέχτηκε. Τα στερεότυπα συστατικά του έγιναν έτσι «υποχρέωση», που ανταποκρίνεται σε αξιολογικές, ιδεολογικές αλλά και δομικές αναγκαιότητες του είδους, το οποίο αναγνωρίζεται σε σχέση με τα υπόλοιπα ακριβώς χάρις σε αυτά, καθώς επιτυγχάνουν τόσο την «πιστοποίησή» του όσο και την αναγνωστική προσδοκία. Επιπλέον, στα δομικά στερεότυπα στοιχεία του προστίθεται η επαναληπτικότητα, με την επανεμφάνιση θεμάτων, μοτίβων και προσώπων. Η στερεότυπη επανάληψη, τόσο προσφιλής στο αναγνωστικό κοινό του αστυνομικού, ακόμα και με τη χρήση λεκτικών εκφραστικών μοτίβων (ονοματεπώνυμα, συγκεκριμένα επαγγέλματα, σταθεροί συνοδευτικοί επιθετικοί χαρακτηρισμοί), αποτελούν στοιχεία που το συνδέουν με την παραλογοτεχνία.

Για παράδειγμα, οι υποθέσεις του Γιάννη Μαρή, παρά τον όγκο των δημοσιεύσεων του (ή ακριβώς εξαιτίας αυτού, αν σκεφτούμε ότι έγραφε και δημοσίευε καθημερινά σε συνέχειες τα αφηγήματά του), δεν εμφανίζουν μεγάλη ποικιλία. Ο πιο καλοπροαίρετος αναγνώστης αναγνωρίζει πως οι ιστορίες του επαναλαμβάνουν με παραλλαγές τα ίδια θεματικά μοτίβα.²¹⁷

Σε ό,τι αφορά στα πρόσωπα, στα έργα του υπάρχει μια «πινακοθήκη ηρώων» που επανέρχονται σταθερά. Αυτή που κυριαρχεί στις ιστορίες του είναι η μοιραία «πολυτελής» γυναίκα, μετρέσα συνήθως ή νεαρή σύζυγος ενός πλούσιου και ηλικιωμένου άνδρα, ερωτική και αδίστακτη. Τις ακολουθούν σε εμφάνιση οι ζιγκολό, πάντα ωραίοι, δυνατοί, αποκρουστικοί για όποιον τους βλέπει «καθαρά», με σκοτεινό παρελθόν και επικίνδυνοι. Πρώην αξιωματικοί της Γερμανικής κατοχής και ντόπιοι συνεργάτες τους είναι συχνά οι ένοχοι εγκλημάτων που συνδέονται με τη δράση τους στην κατοχή και την άπληστη αναζήτηση κρυμμένων θησαυρών. Οι ήρωες του Γ. Μαρή δεν ξαφνιάζουν το αναγνωστικό

²¹⁷ Ο Ανδρέας Αποστολίδης, μελετητής και θαυμαστής του Γ. Μαρή, στη μελέτη του *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, Άγρα, Αθήνα 2012, σ. 29-87, οργανώνει την παρουσίαση του συνόλου του έργου του Μαρή χρονολογικά, ξεκαθαρίζει όμως πως η παρουσίαση των υποθέσεων επιβεβαιώνει τα βασικά θεματικά μοτίβα που απλώς συγχωνεύονται. Έτσι, εύκολα απαριθμούνται, για παράδειγμα, 8 ιστορίες κατοχής, 7 ιστορίες με ζιγκολό και 10 ιστορίες πλαστοπροσωπίας.

κοινό του, που εξασκείται με την επανάληψη να αναγνωρίζει ακόμα και στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ή στα ονοματεπώνυμα που τους δίνει, τον ρόλο που έχει ο καθένας. Τα ονοματεπώνυμα σε -ίδης (Κοσμίδης, Παυλίδης, Αποστολίδης) και -ογλου (Αγγέλογλου, Γιαβάσογλου, Παπάζογλου, Αβράμογλου) επαναλαμβάνονται, υποψιάζοντας τους αναγνώστες, που είναι συνηθισμένοι στο στερεοτυπικό σύμπαν των καλών συνήθως -ίδη και των κακών -ογλου.

Ο πεπερασμένος και στερεοτυπικός μυθοπλαστικός κόσμος του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι πάντα ένα παιχνίδι συμβάσεων, με τον αναγνώστη που βρίσκει, για παράδειγμα, «φυσικό» στον *Κυνηγό φαντασμάτων* της Αθηνάς Κακούρη, που διαδραματίζεται στην Κέρκυρα, οι ήρωες να ονομάζονται Εσμεράλδα, Αννέτα, Μιμίκος, Νένης και Σύνθια.

Από τα βασικά στερεότυπα του αστυνομικού αφηγήματος, όπως καλλιεργήθηκε ως το τέλος της δεκαετίας του '70, αποτέλεσαν οι εικόνες-κλισέ αντιπαραθέσεων του «καλού» και του «κακού», του πολυτελούς (οικογένειες, συνοικίες, αυτοκίνητα, γυναίκες, διαμερίσματα) και του «ασήμαντου» (γειτονιές, άντρες, υπηρετικό προσωπικό, φτωχόσπιτο), του «όμορφου» και του «άσχημου», του «ελκυστικού/ερωτικού» και του «απωθητικού». Οι εμφανίσεις των «κακών» στο πολυτελές περιβάλλον τους, λειτουργεί πάντοτε αντιθετικά με την εμφάνιση των καλών στο τίμιο μικροαστικό τους περιβάλλον. Από το πρώτο και εμβληματικό μυθιστόρημα *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, η πολυτελής εμφάνιση της αδιάστακτης ερωτικής γυναίκας γίνεται στο ανάλογο περιβάλλον του ακριβού διαμερισμάτος της.

Την είχε ξυπνήσει το επίμονο κουδούνισμά του στην πόρτα και η επιτακτική αξίωση να τη δει οπωσδήποτε, και δεν είχε προλάβει ακόμη να κάνει την πρωινή τουαλέτα της. Αλλά και έτσι ατημέλητη, ήταν δροσερή και ελκυστική. Μέσα σ' όλα αυτά τα πολυτελή χαλιά, τα ακριβά έπιπλα, τις νταντέλες και τα κομψοτεχνήματα, που στόλιζαν τα πλούσια διαμερίσματα, το χοντροκόκκινο πρόσωπο του Μπέκα ήταν μια παραφωνία. (...)

*Η ωραία γυναίκα κάθισε σε μια μικρή κομψή πολυθρόνα. Με την κίνησή της αυτή, το νταντελένιο πενιουάρ της άνοιξε κι άφησε να φανεί ένα άμογο πόδι, πολύ ψηλότερα από το γόνατο...*²¹⁸

²¹⁸ Γ. Μαρής, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, ειδική έκδοση για την εφημερίδα το *Βήμα*, Αθήνα 2012, σ. 25-6

Η νέα, τίμια κοπέλα σκιαγραφείται στον χώρο της τίμιας δουλειάς της:

«Την είδε όρθια πίσω από ένα γραφείο. Φορούσε μια άσπρη μπλούζα από ποπλίνα και είχε τα μαύρα ίσια μαλλιά της δεμένα πίσω. Ήταν μελαχρινή μ' ένα χρώμα γινομένου σιταριού.»²¹⁹

Σ' αυτήν την τίμια και καλή νέα αντιστοιχεί ένας ανάλογος νέος:

«Ο Δέλιος κοίταζε με συμπάθεια τον Δημήτρη Φλωρά. Το καθαρό ηλιοψημένο πρόσωπο, τα φωτεινά μάτια, το πλατύ μέτωπο, κέρδιζαν αμέσως τη συμπάθεια. Ήταν φανερό: Ανήκε ο γιος του χρηματιστή στην κατηγορία των γενναίων χαρακτήρων που μπορεί κανείς να στηρίζεται πάνω τους.»²²⁰

Στο επίπεδο του λόγου και της εικονοποιίας, οι εικόνες ή λέξεις που αποδίδουν τη στερεοτυπική αναπαράσταση παίζουν τον διπλό ρόλο της αυθεντικοποίησης της αφήγησης αλλά ταυτόχρονα, με την ευρυχωρία της απροσδιοριστίας τους, επιτρέπουν στον αναγνώστη να τις επενδύσει με τη δική του φαντασία. Το στερεότυπο είναι πιο αποτελεσματικό από μια λεπτομερή περιγραφή, παραπέμποντας σε αρχετυπικούς «κοινούς τόπους», ενώ επιτρέπει στους συγγραφείς τη χρήση του μεταφορικού-μετωνυμικού λόγου, που ανακαλεί τις σκηνές του πρωτόγονου κυνηγιού, του ζωικού βασιλείου, της δύναμης αλλά και της πονηριάς, της επαγρύπνησης: ο κακός «παραφυλάει», ο καλός επαγρυπνεί. Τα χαρακτηριστικά του αθώου και του πονηρού αποδίδονται με τα χαρακτηριστικά και τις μορφές των ζώων, η βία και ο θάνατος, ο ερωτισμός έχουν έντονη σωματικότητα, σχεδόν ζωική.

Για παράδειγμα η Μικέτα Ζερμπίνη στον *Άνθρωπο του τρένου* του Γ. Μαρή, αποδίδεται με την εξής περιγραφή: *«Η Μικέτα Ζερμπίνη ήταν ψηλή, πολύ πιο ψηλή από το κανονικό. Σε μιαν άλλη αυτό το ύψος ίσως γινόταν άσχημο. Σε εκείνη ήταν γοητευτικό. Οι γραμμές της είχαν θαυμάσια αρμονία και οι κινήσεις τους ευλυγισία φιδιού.»²²¹* Αλλά και ο Ανδρ. Αποστολίδης δεν είναι τυχαίο ότι παρατηρεί και αυτός πως *«ο Μαρήs θα προστατεύσει τους αναγνώστες του από τις σεξουαλικές επιτυχίες των ζιγκολό του και θα προσδώσει στον ερωτισμό τους κάτι το ζωώδες, στη κινήσεις τους κάτι από αιλουροειδές*

²¹⁹ Γ. Μαρήs, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, ό.π., σ. 52.

²²⁰ Γ. Μαρήs, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, ό.π., σ. 41.

²²¹ Γ. Μαρήs, *Ο άνθρωπος του τραίνου*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2014, σ. 45.

και σε άλλους κάτι το κάλπικο. Οι αιλουροειδείς ζιγκολό είναι επικίνδυνοι, ανάμεσά τους συγκαταλέγονται εκβιαστές ή δολοφόνοι»²²².

Ιδιαίτερα οι περιγραφές των συνήθως ένοχων ζιγκολό καταλήγουν να τους παρομοιάζουν με αιλουροειδή: «*Το σώμα του ήταν λεπτό και ευλύγιστο και στις κινήσεις του είχε κάτι το αιλουροειδές. Ένα-ένα τα χαρακτηριστικά του ήταν περίφημα...*»²²³

Στο *Έγκλημα στη Μύκονο* ο ιταλός ζιγκολό και φασίστας προδότης «*κοίταζε γύρω του σαν θηρίο που το 'χουν κυκλώσει σκυλιά*»²²⁴ και προσπαθώντας να ξεγελάσει την ερωμένη του εύκολα μεταμορφώνεται: «*Μαλακός σαν τα χέλια που γλυστρούν μέσα από το χέρι*» σκέφτηκε. *Γνώριζε καλά τον Τζερόνιμο και ήξερε πως ήταν μαλακός μόνο τις ώρες που υποκρινόταν*»²²⁵.

Παρόμοια στο *Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα* ο Μπέκας είναι σαν «*το λαγωνικό που ήταν έτοιμο να χυθεί στο κυνήγι*»²²⁶ ή σαν αγριεμένο μαντρόσκυλο²²⁷, ενώ ο δολοφόνος Άλεξ Αργύρης στο ίδιο έργο παρουσιάζεται επικίνδυνο όπως ένα σκοτεινό τέρας: «*...είδα τα νερά που τινάχτηκαν. Το τέρας ακούμπησε λαχανιασμένο στην κουπαστή, με τα δυο του χέρια ανοιχτά, αναπνέοντας με δυσκολία*»²²⁸.

β) Οικειότητα

Αν ισχύει η διαπίστωση του J. L. Dufays «*Lire, c'est toujours en partie aller à la recherche de structures familières*»²²⁹, το αστυνομικό μυθιστόρημα, όπως το υπηρέτησε και το εδραίωσε και η ελληνική εκδοχή του έως το τέλος της δεκαετίας του '70, προσφέρει ανάλογο συναίσθημα με το είδος της παραμυθιακής αφήγησης, που μας έχει μάθει, κιόλας, η παιδική ηλικία. Στο έργο του Γιάννη Μαρή όπως και της Αθηνάς Κακούρη αλλά και στην πλειονότητα των έργων της αστυνομικής λογοτεχνίας, που έχουν πρωταγωνιστή τον ίδιο ντετέκτιβ, η αίσθηση του οικείου δημιουργείται τόσο από τον αναγνωρίσιμο περίγυρο προσώπων και

²²² Ανδ. Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, ό.π., σ. 83.

²²³ Γ. Μαρής, *Το μυστικό του άσπρου βράχου*, ειδική έκδοση για την εφημερίδα το *Βήμα*, Αθήνα 2008, σ. 81.

²²⁴ Γ. Μαρής, *Έγκλημα στη Μύκονο*, εκδ. Ατλαντίς (ειδική έκδοση για την ΠΑΡΑ ΕΝΑ Μ.Ε.Π.Ε., Αθήνα 2014, σ. 68.

²²⁵ Γ. Μαρής, *Έγκλημα στη Μύκονο*, ό.π., σ. 94.

²²⁶ Γ. Μαρής, *Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα*, ειδική έκδοση για την εφημερίδα το *Βήμα*, Αθήνα 2012, σ. 128.

²²⁷ Γ. Μαρής, *Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα*, ό.π., σ. 272.

²²⁸ Γ. Μαρής, *Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα*, ό.π., σ. 322.

²²⁹ J. L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, σ. 169.

τόπων που τον περιβάλλουν, όσο και από τις συνήθειες και την επαναλαμβανόμενη ρουτίνα των ερευνητικών μεθόδων του. Ο αστυνόμος Μπέκας του Γ. Μαρή είναι μια τέτοια περίπτωση, όπου η αίσθηση του οικείου επαυξάνεται με την προσθήκη σε κάθε άλλο έργο χαρακτηριστικών του ίδιου του προσώπου και του οικογενειακού του περιγύρου. Χωρίς να φτάνει στο σημείο να εντάσσεται η προσωπική ή οικογενειακή ζωή του στην αστυνομική ιστορία, το πορτρέτο του συμπληρώνεται από το ένα έργο στο άλλο, με τόσες λεπτομέρειες που επιτρέπουν να αναγνωρίζεται ως ένας γνωστός της διπλανής πόρτας: μικρομεσαίος οικογενειάρχης, καθωσπρέπει όπως το αναγνωστικό κοινό του, αλλά και ακατανίκητος και αποτελεσματικός μπροστά σε όλους τους πλούσιους, δυνατούς και πανούργους κακούς. Ο αστυνόμος Γεράκης της Αθηνάς Κακούρη δεν συμπληρώνεται με καμιά προσωπική ή οικογενειακή πληροφορία, δημιουργεί όμως την ίδια οικειότητα με το κοινό, που αναγνωρίζει από ποιον πρέπει να αναμένει τη λύση του εγκλήματος.

Η τυπολογία της αστυνομικής πινακοθήκης συνοδεύεται από τη χρονική «κυκλικότητα», η οποία επιβεβαιώνει τον αναγνώστη για την είσοδό του σε έναν οικείο στερεοτυπικό κόσμο, όπως αυτός της παραμυθιακής αφήγησης. Η χρονικότητα της αφήγησης του αστυνομικού εγγράφει έναν κύκλο, που ξεκινά διαρκώς από την αρχή, ξανά και ξανά ο «ίδιος», στον οποίο τα πρόσωπα διατηρούν σταθερές θέσεις, ιδιότητες και συμπεριφορές. Οι αναδρομικές αφηγήσεις (που έχουν σκοπό να συμπληρωθεί με λεπτομέρειες το νόημα μιας σκηνής), αλλά και οι «προλήψεις» (ως αποτύπωση μιας εντύπωσης, ενός προαισθήματος που αφορά στο μέλλον — της αποκάλυψης της αλήθειας και του ενόχου)²³⁰, δημιουργούν την εντύπωση πως, ενώ η αφήγηση μπορεί να επανεκκινεί διαρκώς από κάποιο σημείο, πάντα με αυστηρή χρονολογική διαδοχή, οδηγεί σε ένα βέβαιο τέλος, την αποκάλυψη των ενόχων και τον θρίαμβο της αλήθειας.

γ) Το happy end

Όπως ευφυώς έχει υποδείξει ο Ουμπέρτο Έκο (σχετικά κεφ. 2), η απόλαυση της ανάγνωσης των έργων της παραλογοτεχνίας συνδέεται σε μεγάλο μέρος με το αναμενόμενο ευτυχές τέ-

²³⁰ «Φυλάζου Ερμόλαε. Υπάρχει ένα σχέδιο και σ' αυτό το σχέδιο ίσως σου προορίζουν κάποιο ανόητο ρόλο» προαισθάνεται ο πρωταγωνιστής μπροστά στη μοιραία κ. Χατζησταυρή, στις πρώτες συναντήσεις τους. Και αργότερα: «Γιατί να μην έχω το θάρρος να βγω στη βροχή, να πηδήσω στη “Σπίθα” και να φύγω μακριά της;» αναρωτιέται ο πρωταγωνιστής του *Ασπρου βράχου*, όταν διαισθάνεται ότι πρέπει να αποφύγει την «αποπλάνησή» του από αυτήν που υποπτεύεται και καταλήγει να αποκαλυφθεί ως ένοχος.

λος. Όσες περιπέτειες κι αν περάσουν οι ήρωες, στο τέλος το καλό υπερσχύει του κακού και η δικαιοσύνη αποδίδεται με την τιμωρία των ενόχων. Αντίθετα από το *hardboiled* (σκληρό) αμερικανικό μυθιστόρημα, το οποίο επηρέασε τα αστυνομικά αφηγήματα των περιοδικών, δανείζοντας τους στοιχεία ύφους και πλοκής, αλλά και ελάχιστα έργα του Μαρή (π.χ. *Διακοπές στη Μύκονο*), το «χάπυ-εντ» είναι βέβαιο. Και όχι μόνο στη σύλληψη των κακών αλλά και σε πλήθος ευτυχισμένων δεσμών που δημιουργούνται ανάμεσα σε αυτούς που είναι τα «καλά παιδιά», ακόμα και τα ευκαιριακά παραστρατημένα (*Ζήτημα εμπιστοσύνης*, *Μπούμεραγκ*, *Το καλοκαίρι του φόβου*). Η ηθική τάξη των παραμυθιών θριαμβευτικά επιβεβαιώνεται στο κλείσιμο κάθε αστυνομικής ιστορίας, όπου οι ήρωες μπορούν ήσυχοι να ζήσουν «αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα». Πολύ χαρακτηριστικά, το μοναδικό αστυνομικό μυθιστόρημα της Αθ. Κακούρη, τελειώνει με τον ήρωα στον δρόμο για τον γάμο του στην εκκλησία, έχοντας λύσει το αίνιγμα που του χαρίζει και την «πριγκίπισσα».

δ) Η σχέση με την πραγματικότητα

Επιπλέον, ακόμα και αυτά τα στοιχεία που συνιστούν ρεαλιστική αναφορά μπορούν με μια άλλη προσέγγιση να θεωρηθούν πιο κοντά στην αυθαιρεσία του φανταστικού παρά στην ρεαλιστική ψευδαίσθηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το σκηνικό της πόλης (π.χ. της Αθήνας του Μαρή), όπου η αναζήτηση του ενόχου και το κυνήγι του εγκληματία σε αθηναϊκές συνοικίες και δρόμους δίνει την εικόνα ενός λαβυρίνθου, όπου ο κίνδυνος καιροφυλακτεί κρυμμένος σε δαιδάλους. Με την ίδια οπτική, οι ενδείξεις που οδηγούν στην αποκάλυψη της κρυμμένης αλήθειας, μικρές λεπτομέρειες που γίνονται το «κλειδί» για την ερμηνεία του αστυνομικού εγκλήματος, συχνά συνδέονται με τη διαίσθηση ή την έμπνευση του ντετέκτιβ και γίνονται τόσο λιγότερο πειστικές, όσο περισσότερο επιχειρούμε να τις ελέγξουμε ως προς τη ρεαλιστικότητά τους. Άλλωστε, ο ίδιος ο Μπέκας αλλά και οι άλλοι ερευνητές του Μαρή, επιλύουν συχνά τα αινιγματικά εγκλήματα καθοδηγούμενοι από τη διαίσθηση, την εξωφρενική φαντασία (*Επικίνδυνο καλοκαίρι*), ή ένα απροσδιόριστο αναιτιολόγητο αίσθημα (*Το καλοκαίρι του φόβου*), όπως το ονόμαζαν οι ίδιοι. Στο αστυνομικό μυθιστόρημα της περιόδου, οι ενδείξεις έχουν μάλλον τον αυθαίρετο χαρακτήρα της μαγικής παρέμβασης των παραμυθιών, που οι αναγνώστες αποδέχονται χωρίς πολλές αντιστάσεις.²³¹

²³¹ «*Les fées ont trouvé refuge dans ces endroits communément appelés par le profane lieux du crime. Ouvrez le roman policier avec un coeur d'enfant, car il est plus près du poème que de la vérité*». S. A

Η απουσία πολιτικών αιχμών ακόμα και σε εποχές που οι πολιτικές συνθήκες της χώρας αναδύονταν οξείες, ανώμαλες και θλιβερές, κατά τη γνώμη μου προσθέτει ένα ακόμα από τα χαρακτηριστικά που κατατάσσει τα αστυνομικά έργα της περιόδου αυτής στην παραλογοτεχνία.²³² Αν στο κριτήριο της επαναληπτικότητας, της επανεμφάνισης μοτίβων και προσώπων, προστεθεί η καθησυχαστική «ένταξη της μεγάλης Ιστορίας με έναν επιφανειακό και μονοσήμαντο τρόπο»²³³ καθώς και η «τυποποιημένη απεικόνιση που... είναι μια νοσταλγική είσοδος σε ένα τυποποιημένο “παλαιομοδίτικο” κόσμο»²³⁴ γίνεται εύκολα εξηγήσιμο γιατί η αστυνομική λογοτεχνία, έως το τέλος της δεκαετίας του '70, εξασφάλισε την ευρεία αναγνωστική επιτυχία αλλά από την άλλη, όπως είδαμε, την απαξίωση της λογοτεχνικής κριτικής. Υπάρχει μάλιστα μια έντονη αντιδιαστολή με το κυρίαρχο κλίμα της λογοτεχνικής παραγωγής των συγγραφέων του κανόνα αυτής της εποχής, οι οποίοι χαρακτηρίζονται από έντονη πολιτικοποίηση και κατάθεση, μέσω του έργου τους, της προσωπικής τους θέσης για τα προβλήματα και τις αγωνίες της Ελλάδας.

Πράγματι, έως και το τέλος της δεκαετίας του '70, αναδείχθηκαν μυθιστορήματα και συγγραφείς οι οποίοι διεκδίκησαν ενεργητική συμμετοχή στην πολιτική ζύμωση αλλά και στις ιδεολογικές αντιπαραθέσεις των κρίσιμων δεκαετιών που ακολούθησαν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο και προσδιόρισαν καθοριστικά τη λεγόμενη μεταπολεμική λογοτεχνία. Για να αναφέρω ορισμένα παραδείγματα, οι Δ. Χατζής, Στ. Τσίρκας, Σπ. Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς διαμόρφωσαν με τα γραπτά τους τον χαρακτήρα της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, που έμεινε προσηλωμένη στο εμφυλιακό τραύμα και τις συνέπειές του για πολλές δεκαετίες. Η μεταπολίτευση, μάλιστα, συμπίπτει χρονικά με τα σπουδαία έργα του Άρη Αλεξάνδρου *Το κιβώτιο* (εκδίδεται στην Ελλάδα το 1974) και το *Διπλό Βιβλίο* του Δ. Χατζή (1976) που η κριτική κατατάσσει στα κορυφαία δείγματα νεοελληνικής λογοτεχνικής γραφής.

Steeman, *Zéro*, Éditions La Renaissance du Livre, 1932.

²³² Ειδικότερα για τον Γιάννη Μαρή, νεότεροι μελετητές αποδίδουν την αποσιώπηση της σύγχρονης του πολιτικής ιστορίας στην ατμόσφαιρα «κυνηγιού μαγισσών» που επικρατούσε στην Ελλάδα (Η. Tonnet, «Σκέψεις για την εξέλιξη του νεοελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος» στο *Ο λόγος της παρουσίας, Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, επιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2005, σ. 333) ή στο ότι «δεν ήταν διετεθειμένος να ζύσει πληγές και να υποδαυλίσει τα ιδεολογικά πάθη που σιγόκαιγαν στην πρωτεύουσα και στην επαρχία» (Φ. Φιλίππου, «Ο Γ. Μαρής, η εποχή του και οι επίγονοί του», *Βιβλιοθήκη Ελευθεροτυπίας* 24/7/2010). Όμως το γεγονός παραμένει.

²³³ Λητώ Ιωακειμίδου, «Αισθητικά κριτήρια (παρα)λογοτεχνικότητας στο έργο του Γιάννη Μαρή και του Ανδρέα Αποστολίδη: η άρση της αμφισημίας και ο αναγνώστης» στο περ. *Δια-κείμενα*, τ. 7, 2005, σ. 49.

²³⁴ Λητώ Ιωακειμίδου, *ό.π.*, σ. 49.

Αξίζει εδώ να υποδείξουμε ως μοναδική περίπτωση, μια απρόσμενα αντίστροφη συνάντηση, όχι της πολιτικής με το αστυνομικό αλλά του αστυνομικού μυθιστορηματικού περιβάλλοντος με έναν κατεξοχήν πολιτικό συγγραφέα της γενιάς αυτής, τον Δημήτρη Χατζή. Στη δεύτερη έκδοση της συλλογής διηγημάτων *Το τέλος της μικρής μας πόλης* (1963) περιλαμβάνεται το διήγημα «Ο Ντετέκτιβ» (δημοσιευμένο για πρώτη φορά το 1959). Το διήγημα διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα της συλλογής: ο χώρος δράσης συνδέεται πιο χαλαρά με την πόλη των Ιωαννίνων και αναλόγως ο ήρωάς του με την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει, όπως τη διαμορφώνουν οι κοινωνικές συνθήκες. Ο συγγραφέας αξιοποιεί την αστυνομική πλοκή, καθώς ο πρωταγωνιστής του αναζητά τη λύση του μυστηρίου του θανάτου ενός συμπαθητικού χαμάλη, ενώ δραπετεύει από τη μίζερη καθημερινότητά του με την ανάγνωση αστυνομικών ιστοριών. Ο Δ. Χατζής γνωρίζει πόσο δημοφιλή ήταν τα αστυνομικά αναγνώσματα στο επαρχιακό λαϊκό κοινό και «παίζει» ειρωνικά με τις συμβάσεις του είδους, αναδεικνύοντας τον ντετέκτιβ ως μια μελαγχολική μορφή, ανάλογη του Δον Κιχώτη της προμετωπίδας. Η απάντηση του αινίγματος που αναζητά ο ντετέκτιβ, αφορά εντέλει σε ένα έγκλημα που συντελέστηκε με ευθύνη του, εις βάρος της ίδιας της θλιβερής ζωής του.

Ακόμα και η δεύτερη μεταπολεμική γενιά συγγραφέων (Β. Βασιλικός, Μ. Κουμανταρέας, Γ. Ιωάννου, Χρ. Μηλιώνης, Θ. Βαλτινός κ.ά.), παρόλο που εισάγουν το προσωπικό βίωμα και την υποκειμενικότητα του ατομικού στην αφήγησή τους, παραμένουν στενά δεμένοι με την πολιτική και την ιδεολογία, για μακρό χρόνο μετά τα γεγονότα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου, τα οποία κυριαρχούν βαθιά καταχωρημένα στη βιοματική μνήμη. Είτε για λόγους αποκατάστασης και επούλωσης του τραύματος είτε για λόγους επαναπροσέγγισης και ερμηνείας που επιτρέπουν άλλες οπτικές με την πάροδο του χρόνου, το βάρος του συλλογικού/ιστορικού παρελθόντος απορροφά σχεδόν όλο το δυναμισμό των δύο πρώτων μεταπολεμικών γενεών συγγραφέων του λογοτεχνικού κανόνα, σε αντίθεση με τους συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος έως τότε.

Ο παγιωμένος αυτός επίσημος λογοτεχνικός προσανατολισμός κυριάρχησε και δεν αμφισβητήθηκε για αρκετές δεκαετίες. Η κατοχή, ο εμφύλιος, η βιαιότητα των διώξεων, η απογοήτευση της ήττας, ο απολογισμός και ο καταλογισμός ευθυνών, η απαρίθμηση πληγών κυριάρχησαν στη θεματολογία των συγγραφέων, οι οποίοι λίγο ενδιαφέρθηκαν ή ανταποκρίθηκαν σε άλλα ζητήματα της νεοελληνικής κοινωνίας αυτών των δεκαετιών (π.χ. οικονομική μετανάστευση, γιγάντωση της αστυφιλίας, ερήμωση των χωριών). Μόνο ο Α. Κοτζιάς απότυπωνε, το 1988, την και πιο πριν διατυπωμένη ένστασή του πως

αυτή η τόσο έντονα «πολιτικοποιημένη» (μεταπολεμική) γενιά δεν άντλησε τα θέματά της από όλο το κοινωνικο-οικονομικό περιβάλλον της ελληνικής πραγματικότητας, δείχνοντας μικρό έως ανύπαρκτο ενδιαφέρον για καίρια προβλήματα ή αλλαγές (με τεράστιο αντίκτυπο) που συντελέστηκαν στην πορεία του εξαστισμού και εκβιομηχάνισης της χώρας²³⁵. Ο Δ. Κούρτοβικ, αιτιολογεί την προσκόλληση των μεταπολεμικών συγγραφέων στη θεματολογία της Αντίστασης και του Εμφυλίου για πολλά χρόνια μετά, αποδίδοντάς την στην ελευθερία έκφρασης που ενέπνευσε η αποκατάσταση της Δημοκρατίας το 1974. Καταλόγισε όμως κι αυτός την ίδια αδυναμία ανταπόκρισης στην πραγματικότητα που άλλαζε δραματικά και ραγδαία τη χώρα και τη ζωή των Ελλήνων ήδη στη δεκαετία του '70²³⁶.

Σε αυτό το διάστημα όμως, το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα από την πλευρά του και με τα δεδομένα όριά του, παρακολουθεί την αστικοποίηση του ελληνικού κόσμου και αντιλαμβάνεται την εισαγωγή ενός νέου μοντέλου ζωής που αρχίζει να επηρεάζει τα ήθη. Μόδα, κινηματογράφος, καταναλωτικά πρότυπα από το εξωτερικό αρχίζουν να γίνονται γνωστά στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από το αστυνομικό μυθιστόρημα κυρίως, το οποίο αρχίζει να εξοικειώνεται και να υποδέχεται στοιχεία μιας (παγκόσμιας) κουλτούρας που θα εντυπώσει σύντομα στο δικό του προφίλ.

²³⁵ Α. Κοτζιάς, «Μεταπολεμικοί πεζογράφοι», περ. *Γράμματα και Τέχνες*, τχ. 55, Απρίλιος-Ιούνιος 1988, σ. 3-10. Περιλαμβάνεται στο: Α. Κοτζιάς, *Το αληθομανές χαλκείον. Δοκίμια*, επιμ. Μαρία Ρώτα, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2004, σ. 72-4 και σ. 249-266.

²³⁶ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία (1986-1991)*, εκδ. Opera, Αθήνα 1991, σ. 37-49.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟ 1974 ΕΩΣ ΤΟ 2004

9.1. Το λογοτεχνικό τοπίο της μεταπολίτευσης (από το 1974 έως το 2004)

Το κατά πόσο, λοιπόν, η «επίσημη» λογοτεχνία και οι καταξιωμένοι λογοτέχνες του κανόνα αντιλήφθηκαν και ανταποκρίθηκαν στα προβλήματα και τα αιτήματα της νεοελληνικής κοινωνίας και της νέας ιστορικής συγκυρίας που διαμορφώθηκε τις μεταπολεμικές δεκαετίες, είναι ένα προκλητικό ερώτημα. Αν θελήσουμε να βγάλουμε συμπεράσματα με βάση αυτό το κριτήριο, την ανταπόκριση στην νεοελληνική πραγματικότητα, πρέπει υποχρεωτικά, κατά τη γνώμη μου, να λάβουμε υπόψη μας ως χρονολογία-τομή το 1974. Το έτος αυτό χρησιμοποιείται συχνά ως ορόσημο τόσο του πολιτικού βίου της χώρας, αφού τότε εγκαινιάστηκε η σύγχρονη δημοκρατία μας, όσο και ως λογοτεχνικό ορόσημο που χρησιμεύει σε περιοδολογήσεις. Δίνει μάλιστα το σημείο αφετηρίας για μια «εντελώς καινούργια γενιά πεζογράφων... όπως είναι η Μάρω Δούκα, ο Γιώργος Γιατρομανωλάκης, ο Δημήτρης Νόλλας...»²³⁷ ή κατά άλλους σε μια γενιά «γέφυρα»²³⁸, ανάμεσα στους συγγραφείς της α΄ και β΄ μεταπολεμικής γενιάς και τους νεότερους της δεκαετίας του 1980 και 1990 (Χρ. Χωμενίδης, Β. Ραπτόπουλος, Π. Τατσόπουλος, Μ. Μήτσορα, Ε. Σωτηροπούλου κ.ά.). Για την ακριβέστερη περιγραφή του αστυνομικού μυθιστορήματος και την ένταξή του στη λογοτεχνική παραγωγή της εποχής, θεωρώ χρήσιμο έναν σχολιασμό της πεζογραφίας μετά το 1974.

²³⁷ Ελισάβετ Κοτζιά στο «Μεταπολιτευτική Πεζογραφία, Μια προσπάθεια χαρτογράφησης τάσεων και δυναμικών», Συζήτηση ανάμεσα στους Τιτίκα Δημητρούλια, Ελισάβετ Κοτζιά, Λίνα Πανταλέων, Γιώργο Περαντωνάκη, Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, στο περιοδικό *Κ (Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών)*, τ. 18, Ιούνιος 2009, σ. 44.

²³⁸ Τιτίκα Δημητρούλια στο «Μεταπολιτευτική Πεζογραφία, Μια προσπάθεια χαρτογράφησης τάσεων και δυναμικών», *ό.π.*, σ. 45.

Το χαρακτηριστικό που βαθμιαία αλλά αυξανόμενα ενώνει τους διαφορετικούς ανά δεκαετία συγγραφείς στις δεκαετίες 1970, 1980, 1990, διαμορφώνοντας μια κοινή συνισταμένη, είναι η στροφή στο «εγώ». Σταδιακά, αλλά με διαρκώς εντονότερο τρόπο στις δεκαετίες που ακολούθησαν τη μετάβαση στη δημοκρατία, οι συγγραφείς του λογοτεχνικού κανόνα στρέφονται σε έναν ατομικό χώρο αντίληψης και βίωσης, που συχνά γίνεται, όχι μόνο φίλτρο θέασης του κοινωνικού-ιστορικού-συλλογικού γίνεσθαι αλλά καταλήγει στο απολύτως ιδιωτικό, στην ενδοστρέφεια. Σε μια απολογιστική συζήτηση για τη μεταπολιτευτική πεζογραφία, που οργάνωσε το περιοδικό «Κ» το 2009, η Ελισάβετ Κοτζιά παρατηρεί ότι *«σε αντίθεση με τους παλιότερους, οι οποίοι επέλεξαν μεν την ιδιωτικότητα και την ενδοστρέφεια χωρίς να αφαιρέσουν από τον ορίζοντά τους το ευρύτερο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό πλαίσιο, οι νεότεροι εξάλειψαν εντελώς από την οπτική τους την ιδέα του συλλογικού»*²³⁹ και η Λίνα Πανταλέων συνηγορεί ειδικότερα για τη γενιά του '90 *«ότι οι Έλληνες συγγραφείς στην πλειονότητά τους δεν ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για το τρέχον κοινωνικοπολιτικό τοπίο, γράφοντας μυθιστορήματα εσωστρεφή, προσηλωμένα στον ψυχισμό του κεντρικού ήρωα, ξεκομμένα από τόπο και χρόνο»*²⁴⁰.

Η έμφαση της νεοελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής στο ατομικό και η υποβάθμιση του συλλογικού-κοινωνικού, εντείνεται διαρκώς στις δεκαετίες σταθεροποίησης της δημοκρατίας και η επίσημη κριτική το παρατηρεί και επιχειρεί να το ερμηνεύσει. Ο Π. Μουλλάς το αποδίδει *«στην αποκλιμάκωση της ιδεολογικής έντασης»*²⁴¹ και ο Δ. Κούρτοβικ στην αντίδραση που προκάλεσε η σχεδόν «εμμονική» προσήλωση των προηγούμενων μεταπολεμικών γενεών στη θεματολογία των αγώνων της Αριστεράς και του ηρωικού παρελθόντος της.²⁴² Το βέβαιο όμως είναι ότι η στάση αυτή δεν επέτρεψε την καθαρή ματιά στη νέα ελληνική πραγματικότητα που διαμορφωνόταν. Δημιουργήθηκε έτσι ένα χάσμα ανάμεσα στο θεματογραφία των Ελλήνων συγγραφέων (των πεζογράφων ειδικότερα) και της υπό διαμόρφωση νέας ελληνικής ταυτότητας. Μπροστά στο νέο οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον, χωρίς τις βάσεις των προηγούμενων γενιών που είχαν αρνηθεί (εν πολλοίς) τον διάλογο με τη σύγχρονή τους πραγματικότητα (όπως παρατηρούσε ο Δ. Κούρτοβικ), οι νεότεροι αδυνατούν να βρουν το νήμα και ο λογοτεχνικός τους κόσμος δεν έχει ούτε ως χρονικό ούτε ως γεωγραφικό στίγμα τη σύγχρονη νεοελληνική πραγματικότητα. Οι ψυχολογικές ερμηνείες, οι ατομικές αγωνίες

²³⁹ Ελ. Κοτζιά, *ό.π.*, σ. 48.

²⁴⁰ Λ. Πανταλέων, *ό.π.*, σ. 47.

²⁴¹ Π. Μουλλάς, *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1989, σ. 46.

²⁴² Δ. Κούρτοβικ, *Ημεδαπή εξορία, ό.π.*, σ. 48.

και οι προσωπικές επιδιώξεις, υποκαθιστούν τον προβληματισμό για την αναζήτηση και αποτύπωση μιας συλλογικής συνείδησης.²⁴³ Όπως διαπιστώνει η Ελισάβετ Κοτζιά στην απολογιστική συζήτηση για τη μεταπολιτευτική πεζογραφία στο περιοδικό *K (Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών)*:

«Χωρίς να θέλω να είμαι κανονιστική, δεν παύει να με εντυπωσιάζει το γεγονός ότι, παρότι στην πραγματικότητα γύρω μας συμβαίνουν εξωφρενικά πράγματα, τα οποία θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς ότι αποτελούν πρώτης τάξεως μυθοπλαστικό υλικό για τη δημιουργία συναρπαστικών μυθιστορημάτων —υπάρχει διαπλοκή, υπάρχει διαφθορά, υπάρχει βαθύτατη κρίση αξιοπιστίας, υπάρχουν άνθρωποι στον κοινωνικό και οικονομικό πάτο που μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα εκτοξεύονται στην κορυφή για να καταβαραθρωθούν στη συνέχεια με την ίδια ευκολία—, υπάρχουν δηλαδή γεγονότα και καταστάσεις που συνιστούν πρώτης τάξεως δραματουργικό υλικό, οι νεότεροι πεζογράφοι δεν ενδιαφέρονται γι' αυτό. Επιλέγοντας είτε την ψυχολογική ενδοστρέφεια είτε την αναδρομή στο ιστορικό παρελθόν, αρνούνται να βρεθούν αντιμέτωποι με τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα.»²⁴⁴

Αυτό το χαρακτηριστικό βέβαια μπορεί να έχει και άλλη ερμηνεία, αυτή που ο Δ. Τζιόβας συνδέει με τη θεωρία για την εξέλιξη των πολιτισμών του Τζαϊήμσον. Αν οι αφηγήσεις που παράγονται σε αναπτυσσόμενους πολιτισμούς εμφορούνται από την «ανέστια ατομικότητα» αποσπασματικών υποκειμενικοτήτων, η έμφαση στον ιδιωτικό μικρόκοσμο στη λογοτεχνική παραγωγή πιστοποιεί ακριβώς αυτή την κατεύθυνση ανάπτυξης του νεοελληνικού πολιτισμού σε αυτή την ιστορική περίοδο.²⁴⁵

Ακόμη πιο σαφής και επικριτικός ο Γ. Περαντωνάκης παρατηρεί:

«Η στροφή όμως αυτή έκανε τη λογοτεχνία —πέρα από τον δημιουργικό αέρα που ευαγγελίστηκε— να πάρει μια επικίνδυνη κλίση και να γείρει μονόπλευρα, τουλάχιστον για το ευρύ κοινό, όταν τη δεκαετία του '90 πλείστοι άλλοι και πλείστες άλλες ανήγαγαν το ατομικό μικροσκοπικό σε μπεστ σέλερ, το προσωπικό σε σκανδαλώδες και το ιδιωτικό σε τηλεοπτικό. Σ' αυτό συνέβαλαν η ιδιωτική τηλεόραση κι η εικόνα

²⁴³ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *ό.π.*, σ. 37-49.

²⁴⁴ Ελ. Κοτζιά, *ό.π.*, σ. 50-1.

²⁴⁵ Δ. Τζιόβας, *Ο Άλλος εαυτός: Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 63-64.

που αυτή εγκαθίδρυσε, η εκδοτική έκρηξη που αποτέλεσε ευρύχωρη βιομηχανία επίδοξων συγγραφέων και η ευμάρεια του πληθυσμού που μπορούσε να καταναλώσει μαζικά βιβλία, τραγούδια και ταινίες μίας χρήσης. Οι ίδιοι οι εκπρόσωποι της γενιάς του '80 -όχι όλοι βέβαια, ούτε σε όλα τους τα έργα-, αν δεν το είχαν εξ αρχής, απέκτησαν στη συνέχεια το μικρόβιο της μπεσσελερικής γραφής, στράφηκαν στις ιδιωτικές ιστορίες για να αποθεώσουν το σεξ, την απιστία, την ευδαιμονιστική ζωή, τα πρότυπα της τηλεόρασης, τους διαλόγους γεμάτους ατάκες, το ευφυολόγημα κ.λπ.»²⁴⁶

Για οποιουδήποτε λόγους, αυτό που μοιάζει πάντως ως κοινό σημείο όλων των διαπιστώσεων είναι ότι η λογοτεχνία του κανόνα της δεκαετίας του '80 και '90 δεν διαπραγματεύτηκε φαινόμενα της κοινωνικο-πολιτικής επικαιρότητας, δεν προσέγγισε τη νεοελληνική πραγματικότητα, ακόμα κι αν υπάρχουν εξαιρέσεις.²⁴⁷ Απέναντι σε αυτή τη διαπίστωση ο Β. Χατζηβασιλείου, στη συζήτηση του περιοδικού «Κ», με την ασφάλεια της χρονικής απόστασης (2009), μιλώντας για τη λογοτεχνική παραγωγή των παλαιότερων δεκαετιών μετά τη μεταπολίτευση ('80 και '90), υποδεικνύει —αντίθετα, σε σχέση με την υποδοχή που είχε το είδος από την κριτική, παλαιότερα τουλάχιστον— το αστυνομικό μυθιστόρημα, όχι με μεμονωμένα έργα αλλά ως «είδος» συνολικά, ως το μόνο που «χώνει βαθιά το κεφάλι του στο συλλογικό: πολιτική και οικονομική διαφθορά, επαφή της εξουσίας με τον κόσμο του περιθωρίου, ηθική και κοινωνική παρακμή»²⁴⁸. Η διαπίστωση-αξιολόγηση του Β. Χατζηβασιλείου είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και υποδεικνύει τη διαφοροποίηση της κριτικής (το 2009 πια, όταν γίνεται η σχετική συζήτηση) απέναντι σε ένα είδος που, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, δεν αναφερόταν καν ως «νόμιμο» στο λογοτεχνικό κανόνα (σχετικά με τη στάση της κριτικής μέχρι τη μεταπολίτευση αναλυτικά στο κεφάλαιο 7).

Για να ερμηνεύσουμε αυτή την αλλαγή δεν θα πρέπει να υποτιμήσουμε το γεγονός πως, προοδευτικά στις δεκαετίες του '80 και '90, πολλά πράγματα τόσο στην κριτική όσο και στη συγγραφική παραγωγή και την εκδοτική δραστηριότητα στην Ελλάδα, μεταβλήθηκαν. Στο διάστημα της μεταπολίτευσης και της εδραίωσης της δημοκρατίας, η

²⁴⁶ <http://www.bookpress.gr/styles/g.n.-perantonakis/80>.

²⁴⁷ Από τις πιο χαρακτηριστικές εξαιρέσεις τα λογοτεχνικά κείμενα που διαπραγματεύονται το θέμα της ένοπλης πολιτικής βίας (τρομοκρατία) που ασκήθηκε από ακροαριστερές οργανώσεις - Ν. Ευθυμιάδη, *Οι πολίτες της σιωπής* (1996), Θ. Θεοδοροπούλου, *Άγγελοι από το Νοέμβρη* (1989), Γ. Μπράμος, *Ότσι τσιόρνιγια (μαύρα μάτια)* (1999). Αναλυτικά στο Βασ. Πέτσα, *Όταν γράφει το μολύβι, Πολιτική βία και μνήμη στη σύγχρονη ελληνική και ιταλική πεζογραφία*, Πόλις, 2016.

²⁴⁸ Β. Χατζηβασιλείου, *ό.π.*, σ. 52.

ελληνική κοινωνία μεταμορφώθηκε, ακολουθώντας τους δρόμους της αστικοποίησης, του εξευρωπαϊσμού και της παγκοσμιοποίησης. Ο παραδοσιακός κοινοτισμός υποχώρησε και μετατράπηκε στον μικροαστικό ατομικισμό των αστικών κέντρων. Η Ευρώπη και η ευρωπαϊκή πολιτική της ενοποίησης, οδήγησε γρήγορα στην οικονομική και πολιτιστική παγκοσμιοποίηση και η Ελλάδα είδε το είδωλό της να αλλάζει. Στο ίδιο διάστημα η λογοτεχνία του κανόνα και η παραλογοτεχνία άρχισαν να κινούνται σε θολά νερά, όπου καμία ξεκάθαρη κατηγοριοποίηση δεν οριοθετούσε απολύτως τη θέση της μίας και της άλλης. Η αγορά άρχισε να επηρεάζει και τον εκδοτικό χώρο, ο οποίος στις δεκαετίες της γενικότερης οικονομικής ανάπτυξης γιγαντώθηκε, απέκτησε εμπορικό προσανατολισμό και γι' αυτό υιοθέτησε συχνά κριτήρια που συνδέονται με την κατανάλωση, ακολουθώντας ανάλογες πρακτικές του εξωτερικού. Η νέα πραγματικότητα στον εκδοτικό χώρο συνέβαλε στην ανάδυση μιας νέας αντίληψης για το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, όπως θα δούμε παρακάτω.

9.2. Η εκδοτική παραγωγή μεταφρασμένης αστυνομικής λογοτεχνίας

Στις δεκαετίες του 1970, 1980, 1990 στην παγκόσμια λογοτεχνική παραγωγή εμφανίζεται μια θεαματική αύξηση αστυνομικών μυθιστοριογράφων οι οποίοι, ξεπερνώντας την ιστορία-αίνιγμα ή το «σκληρό», συνομιλούν με το κοινωνικό και πολιτικό μυθιστόρημα, δημιουργώντας κάποτε την ανάγκη προσδιορισμού του είδους με νέο όνομα. Στη Γαλλία, για παράδειγμα, ο όρος *neo-polar* περιγράφει ένα νέο λογοτεχνικό είδος αστυνομικού μυθιστορήματος, με βίαιο «περιβάλλον», που καταγγέλλει την άδικη κοινωνική πραγματικότητα, την πολιτική διαφθορά και βάζει στο προσκήνιο τους ανθρώπους του περιθωρίου και των υποβαθμισμένων συνοικιών της πόλης, η οποία παραμένει το σκοτεινό σκηνικό του θανάτου και του εγκλήματος. Ο Jean Patrick Manchett «ονοματοδοτεί» το νέο είδος, αναγγέλλοντας τη γέννησή του με το πρώτο του έργο *L'affaire N'Gustro*, εμπνευσμένο από την εμπλοκή της Γαλλίας στη δολοφονία του ομώνυμου μαροκινού επαναστάτη. Το 1972, με την ίδια πολιτική ορμή της αριστερής του τοποθέτησης, παρουσιάζει το *Nada*, και το 1981 την *Πρηνή θέση του σκοπευτή*, το τελευταίο μυθιστόρημα πριν το θάνατό του (1995). Με το ίδιο ή ανάλογο πνεύμα οι P. Siniac, Frédéric Fajardie, Th. Jonquet, Hervé Prudon και το 1995 ο J. C. Izzo, εισάγουν την πολιτική ανηθικότητα, την τρομοκρατία, το ρατσισμό και κάθε χαρακτηριστικό παθογένειας του σύγχρονου, χαώδους κόσμου, στη φόρμα του αστυνομικού μυθιστορήματος, ανανεώνοντάς το.

Για να έχουμε μια εικόνα του τι συμβαίνει στο εκδοτικό τοπίο στην Ελλάδα, στο διάστημα αυτών των δεκαετιών, δεδομένου ότι δεν υπάρχει ανάλογη σχετική μελέτη, χρειάστηκε να πραγματοποιήσω συστηματική έρευνα στα στοιχεία της βάσης ηλεκτρονικής καταγραφής Biblionet. Αναζήτησα όλα τα βιβλία της καταγεγραμμένης ετήσιας εκδοτικής παραγωγής των ετών μετά το 1974 (και έως το 2004). Από το δελτίο κάθε βιβλίου που δίνει πληροφορίες «ταυτότητας», συγκέντρωσα και καταμέτρησα τα μεταφρασμένα αστυνομικά μυθιστορήματα κάθε έτους και κατέληξα σε ορισμένες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για την παρουσία της αστυνομικής λογοτεχνίας στον ελληνικό εκδοτικό χώρο, τις οποίες παρουσιάζω εδώ για πρώτη φορά.

Η παρουσίαση της έρευνάς μου χωρίζεται σε δεκαετίες, με αφετηρία το 1974 και τέλος το 2004. Από το 1974 έως και το 1979, εντόπισα μόλις τρεις (3) εκδόσεις μεταφρασμένων αστυνομικών συγγραφέων (Leslie Charteris και Wallace Edgar) από το Λυχνάρι, εκδοτικό οίκο που έκανε κυρίως φτηνές εκδόσεις αστυνομικών έργων, να έχουν καταγραφεί στη βάση της Biblionet. Η καταγραφή αυτή είναι ασήμαντη, δεδομένου ότι τα αστυνομικά βιβλία τσέπης που κυκλοφορούσαν στα περίπτερα είναι πολύ περισσότερα, αλλά χωρίς αριθμητικά δεδομένα ή άλλα στοιχεία «ταυτότητας» που να μπορούν να διασταυρωθούν σήμερα.

Ο μηδαμινός αριθμός που προκύπτει από την καταγραφή της Biblionet δεν προμήνυε, ούτε στο ελάχιστο, την έκρηξη έκδοσης τίτλων μεταφρασμένης αστυνομικής λογοτεχνίας που ακολούθησε. Από το 1981 έως το 1990, εντόπισα ότι εκδίδονται 83 τίτλοι ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας, από τους οποίους 71 από αγγλικό πρωτότυπο, 10 από γαλλικό, 1 γερμανικό (Ντύρενματ) και ένα ισπανικό (Benet Goitia) από πολλούς διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους. Στη ίδια δεκαετία (1981-1990), οι εκδόσεις 22 τίτλων του Γ. Μαρή, που έχει πεθάνει από το 1979, επιβεβαιώνουν πως ακόμη είναι ο κυρίαρχος και δημοφιλέστερος συγγραφέας ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος.

Πολύ περισσότερο εντυπωσιακή είναι η εκδοτική έκρηξη μεταφράσεων ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας την επόμενη δεκαετία (1991-2000), αφού περιλαμβάνει 259 νέους τίτλους. Σε αυτή τη δεκαετία καταμέτρησα ότι εκδόθηκαν 201 αστυνομικά μυθιστορήματα και διηγήματα με πρωτότυπη γλώσσα τα αγγλικά, 28 γαλλικά, 15 ισπανικά, 5 ιταλικά, 4 γερμανικά, ενώ κάνει την εμφάνισή του το σουηδικό αστυνομικό μυθιστόρημα (με 4 τίτλους) και υπάρχουν ακόμη 1 πορτογαλικό και 1 ρωσικό έργο. Οι μεταφράσεις και εκδόσεις αστυνομικής λογοτεχνίας γίνονται πια από πολύ περισσότερους, πληθωρικούς (ως προς τις επιλογές τους) και έγκυρους εκδοτικούς οίκους, όπως ο Καστανιώτης, ο Πατάκης, η Πόλις. Οι εκδόσεις Άγρα από τους πρώτους δύο τίτλους που εξέδωσαν

στην προηγούμενη δεκαετία, φτάνουν τους 32, σε αυτή τη δεκαετία, εμπλουτίζοντας τις εξαιρετικές μεταφράσεις με εισαγωγή και επίμετρο.

Στην τετραετία από το 2000 έως το 2004 εκδίδεται σχεδόν ο ίδιος αριθμός τίτλων με αυτούς που εκδόθηκαν αθροιστικά σε όλη την προηγούμενη δεκαετία. Σε μόλις τέσσερα χρόνια βγαίνουν στην αγορά 240 βιβλία ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας, κυρίως αγγλόφωνης (158) και γαλλόφωνης (38), ενώ τα ισπανικά και τα ιταλικά (15 τίτλοι) διατηρούν τη δυναμική παρουσία τους. Ανάμεσα στους τίτλους ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας που αναζητούνται σε όλο τον κόσμο από τους Έλληνες εκδότες, ακόμη και ένα τούρκικο μυθιστόρημα παρατήρησα στην έρευνά μου ότι βρήκε πρόσφορο εκδοτικό έδαφος.

Η καταγραφή στη βάση της Biblionet των δελτίων κάθε βιβλίου με οδήγησε και στις ακόλουθες διαπιστώσεις που αφορούν στους συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος. Από τους ξένους συγγραφείς που μεταφράζονται, εκδίδονται και επανεκδίδονται, τα σκήπτρα κατέχει από το 1981 έως το 2004 η Άγκαθα Κρίστι (97 εκδόσεις), με σταθερά δεύτερο τον δημιουργό του Σέρλοκ Χολμς, Κόναν Ντόυλ (33 εκδόσεις, από τις οποίες ορισμένες επαναλαμβάνονται σε περισσότερους από δύο εκδοτικούς οίκους). Το αμερικάνικο *hard boiled* με τους αναγνωριζόμενους ως κορυφαίους δημιουργούς του, Ρ. Τσάντλερ και Ντ. Χάμμετ, εμφανίζεται σταθερά στις εκδόσεις από το 1981 και έως το 2004 (28 εκδόσεις για τον Τσάντλερ, 17 για τον Χάμμετ). Το ενδιαφέρον για την Πατρίτσια Χάισμιθ αυξάνεται στην τετραετία 2001-2004. Σταθερές εκδόσεις ως το 2004 γνωρίζει ο Ζωρζ Σιμενόν (οπότε και έκτοτε μονοπωλεί την έκδοσή του η Άγρα, παρουσιάζοντας περισσότερα από ένα βιβλίο του κάθε χρόνο).

Συγκρίνοντας τα στοιχεία αυτά, είναι φανερό ότι αυτή που εννοούμε ως αστυνομική λογοτεχνία και κυριαρχεί στην αγορά είναι το ήδη γνωστό από παλιά αγγλικό, αμερικανικό και γαλλικό αστυνομικό. Από τη δεκαετία του '90, όμως, οι εκδοτικοί οίκοι διευρύνουν τις «κεραίες» τους και, πλάι στους «παλιούς καλούς» αστυνομικούς συγγραφείς, συστήνουν το «μεσογειακό» αστυνομικό μυθιστόρημα στο αναγνωστικό κοινό. Αν και με μεγάλη καθυστέρηση, οι νεότεροι (κύριοι) εκπρόσωποι του «μεσογειακού» αστυνομικού, όπως ο Καταλανός Μονταλμπάν και ο Ιταλός Καμιλλέρι, μεταφράζονται και κυκλοφορούν στην Ελλάδα. Για παράδειγμα, ο πρώτος τίτλος του Μονταλμπάν που εκδίδεται στην Ελλάδα μεταφρασμένος (από την Αγγ. Βασιλάκου) είναι το *Ρόδο της Αλεξάνδρειας*, που εκδίδεται από τον εκδοτικό οίκο Α.Α. Λιβάνη το 1991 ενώ είναι γραμμένος το 1984. Επίσης, το πρώτο μυθιστόρημά του, με πρωταγωνιστή τον περίφημο Pepe Carvalho, *Εγώ σκότωσα τον Κέννεντυ*, του 1972, μεταφράζεται και εκδίδεται 30 χρόνια μετά (2002, εκδ. Μεταίχμιο). Με εικοσαετή καθυστέρηση, το 1996, πρωτοεμφανίζεται μεταφρασμένος

ο Jean-Patrick Manchette με δύο τίτλους (μτφρ. Γιάννη Καυκιά) *Τι λούκι* και *Νάδα*, στη σειρά Μαύρο Στάχτ των εκδόσεων Στάχτ²⁴⁹. Το πρώτο του έργο μάλιστα, *Laisser bronzer les cadavres* του 1971 («Serie Noire»), στην Ελλάδα μεταφράζεται το 1998, από τη Ρένα Χατχούτ και εκδίδεται από τις εκδόσεις Καστανιώτη. Πιο άμεση ανταπόκριση έχει το έργο του Jean Claude Izzo: το *Μαύρο τραγούδι της Μασσαλίας (Total Kheops)* του 1995 εκδίδεται σε μετάφραση Ριχ. Σωμερίτη από τις εκδόσεις Πόλις το 1998 και σε δύο χρόνια, το 2000, το *Τσούρμο (Chourmo)* του 1996) από τον ίδιο εκδοτικό οίκο, σε μετάφραση Αλ. Εμμανουήλ καθώς και το *Solea* (μτφρ. Ρ. Σωμερίτη), συμπληρώνοντας έτσι την «Τριλογία της Μασσαλίας».

Παρόμοια τύχη έχει ο Αντρέα Καμιλλέρι, του οποίου το πρώτο αστυνομικό έργο (1994) *Το σχήμα του νερού*, με πρωταγωνιστή τον επιθεωρητή Μονταλμπάνο, εκδίδεται μεταφρασμένο (από την Ρ.-Μ. Τραϊκόγλου) από τον Πατάκη σχετικά γρήγορα (το 1999). Το 2001 εκδίδεται, επίσης από τις εκδόσεις Πατάκη, ο *Κλέφτης της Μεσημβρίας* του 1996.

Παρά την καθυστέρηση έκδοσης έργων του Μανουέλ Βάσκεθ Μονταλμπάν, επειδή προφανώς γνωρίζει εμπορική επιτυχία, ενώ από το 1991 έως το 2000 μεταφράζονται 7 τίτλοι του, από το 2001 και έως το 2004 υπερδιπλασιάζεται η παρουσία του, με μεταφράσεις 16 βιβλίων του. Ανάλογη είναι η περίπτωση του Αντρέα Καμιλλέρι: στην τετραετία 2001-2004 διπλασιάζονται τα βιβλία του που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά (8 τίτλοι, ανάμεσά τους το μυθιστόρημα *Καπνός στον ορίζοντα*, το οποίο στην Ιταλία πρωτοεκδόθηκε το 1980).

Αυτές οι παρατηρήσεις μου, που προκύπτουν από την έρευνα των εκδόσεων, δεν σημαίνουν πως η επικοινωνία των Ελλήνων αναγνωστών με τους μεσογειακούς αστυνομικούς συγγραφείς (Μανσέτ, Izzo, Καμιλλέρι, Μ. Καρλότο, Μ. Β. Μονταλμπάν) γίνεται αποκλειστικά από τις μεταφράσεις. Θέτουν, πάντως, προβληματισμούς για το ποια είναι η εικόνα που έχει το ελληνικό αναγνωστικό κοινό για το ξένο αστυνομικό μυθιστόρημα και τα χαρακτηριστικά του και, κυρίως, ποιες είναι οι σχετικές «προσδοκίες» του από το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα.

Για να διευκολύνουμε την κατανόηση του εκδοτικού τοπίου παραθέτουμε α) πίνακα εκδοθέντων συγγραφέων σε μετάφραση και β) πίνακα πρωτότυπων γλωσσών από τις οποίες μεταφράστηκαν τα έργα, ανά δεκαετία έως το 2004, όπως προέκυψαν από την έρευνά μας.²⁵⁰

²⁴⁹ Οι πρωτότυποι τίτλοι *Nada* (έκδοση του 1972 στη «Serie Noire») και *Que d'os!* (έκδοση του 1976 στη σειρά «Super Noir» των εκδόσεων Gallimard).

²⁵⁰ Τα στοιχεία των πινάκων προέρχονται από την επεξεργασία των δεδομένων της βάσης biblionet.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

	1981-1990	1991-2000	2001-2004
Άγκαθα Κρίστι	7	65	25
Τσάντλερ	13	10	5
Χάμμετ	15	3	2
Μωρίς Λεμπλάν	3	4	-
Κόναν Ντούλ	3	21	9
Χάισμιθ	5	6	11
Σιμενόν	5	5	6
Μονταλμπάν	-	7	16
Καμιλλέρι	-	1	8

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ

	1974-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2004
Αγγλικά	3	71	201	158
Γαλλικά	-	10	28	38
Γερμανικά	-	1	15	3
Ισπανικά	-	1	5	15
Ιταλικά	-	-	4	15
Σουηδικά	-	-	1	5
Πορτογαλικά	-	-	1	2
Ρωσικά	-	-	1	3
Τουρκικά	-	-	-	1

9.3. Η αστυνομική λογοτεχνία στα λογοτεχνικά περιοδικά

Η πλειοψηφική παρουσία των εκδόσεων των Άγκαθα Κρίστι, Κόναν Ντούλ, Ζωρζ Σιμενόν που παρατηρήσαμε, βαδίζει παράλληλα με την παρουσία τους ως εκπροσώπων της αστυνομικής λογοτεχνίας στα κυριότερα λογοτεχνικά περιοδικά. Η συστηματική αναζήτηση που πραγματοποιήσαμε στα νεοελληνικά λογοτεχνικά περιοδικά κύρους από το 1974 έως το 2004, επιβεβαιώνει την κυριαρχία τους. Όμως, αν λάβουμε υπόψη μας πού απευθύνονται αυτά τα περιοδικά, διαπιστώνουμε ότι η αστυνομική λογοτεχνία αλλάζει κοινό: από το απλοϊκό κοινό των λαϊκών περιοδικών, που αγόραζε αστυνομικά αφηγήματα στο περίπτερο, σταδιακά μετά τη μεταπολίτευση και ιδιαίτερα από το 1980 και

μετά, το αστυνομικό συστήνεται σε ένα άλλου χαρακτήρα κοινό που, καθώς αλλάζουν οι δεκαετίες, γίνεται ολοένα πιο καταρτισμένο φιλολογικά και πιο απαιτητικό αισθητικά.

Το 1976 η εμβληματική και έγκυρη *Εστία* αφιερώνει στην Άγκαθα Κρίστι, με αφορμή τον θάνατό της, ένα σχετικό σημείωμα από τον Ξεν. Καράκαλο, στη στήλη «Τα γεγονότα και τα ζητήματα». Ο Ξεν. Καράκαλος κρίνει ότι αποτελεί μια εκλεκτή εξαίρεση από τον κανόνα της αξιολόγησης του αστυνομικού ως «ελαφρού» φιλολογικού είδους «παραλογοτεχνίας». Η παρατηρητικότητα, η περιγραφική της ικανότητα, το χιούμορ, η ψυχολογική διαίσθηση και η ζωντάνια των χαρακτήρων της απαριθμούνται στα πλεονεκτήματα του έργου της.²⁵¹

Ανάλογος θαυμασμός για το έργο του Ζωρζ Σιμενόν εκφράζεται σε κείμενα της *Νέας Εστίας* του Ν. Κ. Λούρου της Ακαδημίας Αθηνών με τίτλο «Μερικοί τεχνητοί γιατροί του μυθιστορήματος» τον Ιούνιο του 1979. Κρίνοντας το σύνολο του έργου του διατυπώνει την άποψη ότι: «*Σήμερα ο Σιμενόν είναι ένας από τους κορυφαίους μυθιστοριογράφους που παρουσιάζουν έντονη παρατηρητικότητα για τον ρεαλισμό της ζωής με βάθος ψυχολογικό. Και έχει ακόμα στο ενεργητικό του ότι συνδυάζει το “πρόβλημα” με τη λογοτεχνική αρμονία και την ακάθεκτη φαντασία. Και έχει και θαυμαστή ανθρωποπλαστικότητα.*»²⁵² Από τη συνολική παρουσίαση γίνεται φανερό πως όχι μόνο γνωρίζει πολύ καλά όλο το έργο του Σιμενόν αλλά με αυτή την αφορμή, ασκεί κριτική στον σνομπισμό της λογοτεχνίας, που περιφρονεί το αστυνομικό μυθιστόρημα επειδή το βρίσκει «φτηνό».

Αναλόγως, το 1980, σε σχετικό αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στη σύγχρονη γαλλόφωνη λογοτεχνία του Βελγίου, ο Ζ. Σιμενόν ονομάζεται η «*βεντέτα του βελγικού μυθιστορήματος*» που κατέκτησε τον κόσμο με την καινούργια φόρμουλα του αστυνομικού μυθιστορήματος και τον αστυνόμο Μαιγκρέ.²⁵³ Μόλις τέσσερις (4) σύντομες σχετικά αναφορές είναι οι μόνες της *Εστίας* στο αστυνομικό μυθιστόρημα στη διάρκεια μιας δεκαετίας με τις δύο από αυτές το 1979 και το 1980.

Από το τέλος της δεκαετίας του '70, η κυρίαρχη θέση της *Νέας Εστίας* ανάμεσα στα φιλολογικά περιοδικά υποχωρεί. Νέα και δυναμικά περιοδικά εμφανίζονται στον χώρο, τα οποία προβάλλουν στο προσκήνιο τους εκπροσώπους του αμερικανικού «σκληρού», Χάμμετ και Τσάντλερ (οι οποίοι συμπρωταγωνιστούν, όπως είδαμε προηγουμένως, με

²⁵¹ Ξενοφών Καράκαλος, «Άγκαθα Κρίστι», στη στήλη «Τα γεγονότα και τα ζητήματα», *Νέα Εστία*, τχ. 1166, 1/2/1976, σ. 192.

²⁵² Ν. Κ. Λούρος, «Μερικοί «τεχνητοί» γιατροί του μυθιστορήματος», *Νέα Εστία*, τχ. 1247, 15/6/1979, σ. 882.

²⁵³ Αφιέρωμα στη σύγχρονη γαλλόφωνη λογοτεχνία του Βελγίου, *Νέα Εστία*, τχ. 1282, 1/12/1980, σ. 1989.

τους κλασικούς του αγγλικού αινίγματος και στις εκδόσεις της δεκαετίας του '80) καθώς και την Πατρίτσια Χάισμιθ. Αν και, έως τότε, το αστυνομικό μυθιστόρημα είναι κυρίως συνδεδεμένο με τους Άγγλους εκπροσώπους του κλασικού «αινίγματος» (τους μόνους που δικαιολογούν την προσοχή των ασχολούμενων με τη λογοτεχνία περιοδικών, συγγραφέων, κριτικών), σταδιακά οι αμερικανοί «σκληροί» βρίσκουν χώρο και προβολή από τις σελίδες των νέων λογοτεχνικών περιοδικών, που δίνουν έμφαση στις λογοτεχνικές αρετές των δημιουργών τους.

Ήδη το 1982 ο Φ. Λάδης παρατηρούσε, από έναν απρόσμενο χώρο, πως:

«...το καλό αστυνομικό βιβλίο επανέρχεται τον τελευταίο καιρό, σιγά σιγά, στη μόδα, μόνο που η μόδα αυτή δεν αφορά το πλατύ κοινό των φτηνών φυλλαδίων και των βιβλίων τσέπης, αλλά τους φοιτητές και τους διανοούμενους ή τους αναγνώστες των “κανονικών” βιβλίων»²⁵⁴

Στη δεκαετία του '80, επιβεβαιώνοντας το αναδυόμενο ενδιαφέρον της κριτικής αλλά και τη σταδιακή αλλαγή του αναγνωστικού κοινού της αστυνομικής λογοτεχνίας, το έγκυρο περιοδικό *Διαβάζω* έκανε, το 1986, ένα αφιέρωμα στο έργο της Άγκαθα Κρίστι (επιμ. Γιώργος Γαλάντης)²⁵⁵, ενώ το περιοδικό *Οδός Πανός* σε δύο τεύχη του, την ίδια χρονιά, παρουσιάζει το έργο του Ντ. Χάμμετ σε ένα μικρό αφιέρωμα, με εισαγωγή Γιάννη Παπαδάκη, καθώς και το έργο της Π. Χάισμιθ σε ένα πολυσέλιδο αφιέρωμα με επιμέλεια Γιάνν. Παπαδάκη και πάλι.²⁵⁶ Το περιοδικό *Διαβάζω* επανέρχεται, το 1988, με τρία αφιέρωματα: στον Ντάσιελ Χάμμετ²⁵⁷, τον Ρέιμοντ Τσάντλερ²⁵⁸ (επιμ. Ανδρ. Αποστολίδη) καθώς και στον Ζωρζ Σιμενόν²⁵⁹.

Το ενδιαφέρον σε αυτή τη δεκαετία είναι ότι το αστυνομικό και οι «σκληροί» αμερικανοί ειδικότερα, συστήνονται στο ελληνικό κοινό των λογοτεχνικών περιοδικών, από λογοτέχνες επίσης, προσδίδοντας έτσι κύρος, με την άποψή τους και τις αναγνωστικές τους επιλογές, στο αστυνομικό αφήγημα. Για παράδειγμα, από την έρευνά μας εντοπίσαμε ότι το *Δέντρο* το 1984 παρουσιάζει μεταφρασμένη συνέντευξη του Ίταλο Καλβίνο

²⁵⁴ Φώντας Λάδης, «Η αστυνομική λογοτεχνία», *Ριζοσπάστης*, 25 Ιουλίου 1982.

²⁵⁵ Περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 149 (31 Ιουλίου 1986).

²⁵⁶ Αφιέρωμα στην Πατρίτσια Χάισμιθ, επιμ. Γ. Παπαδάκη, *Το δέντρο*, τχ. 26, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1986, σ. 70-104.

²⁵⁷ Περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 182 (6 Ιανουαρίου 1988).

²⁵⁸ Περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 193 (8 Ιουνίου 1988).

²⁵⁹ Περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 202 (9 Νοεμβρίου 1988).

από τους *The Sunday Times* (3.3.1963), όπου ο ίδιος βεβαιώνει ότι διαβάξει συχνά Τσάντλερ και ξαναγυρίζει συχνά στον Σιμενόν.²⁶⁰ Στο ίδιο περιοδικό, το 1988, εντοπίσαμε να δημοσιεύεται το κείμενο του Αλφρ. Τζουλιάνι «Γράμμα στον Φίλιπ Μάρλοου - ένα κείμενο θαυμασμού και γνώσης»²⁶¹. Το 1990, μάλιστα, οι «συστάσεις» του αστυνομικού γίνονται ακόμα πιο «υψηλές»: ο Μπόρχες συζητάει με τη Μαρία Βασκουέζ για τη γέννηση του αστυνομικού μυθιστορήματος και η συνέντευξη δημοσιεύεται μεταφρασμένη στο περιοδικό *Οδός Πανός*.²⁶²

Ο τρόπος με τον οποίο οι εκδότες προωθούν τα μυθιστορήματα του Χάμμετ στο ελληνικό κοινό, θεωρώ ότι είναι χαρακτηριστικός για την αλλαγή του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Στην εξαντλητική αναζήτησή μου στα λογοτεχνικά περιοδικά, εντόπισα μια διαφήμιση από τις ξεχασμένες σήμερα εκδόσεις Μπογιάτη που, το 1981, εκδίδουν τα βιβλία *Τρεις νουβέλες*, *Το γεράκι της Μάλτας* και *Ο αδύνατος άντρας*, και συστήνουν —σε έντυπη διαφήμισή τους στο περιοδικό *Διαβάζω* (Ιανουάριος-Ιούνιος 1981)— τον συγγραφέα τους Ντ. Χάμμετ, ως εξής: «*Ο Χάμμετ είναι πασίγνωστος στην Ελλάδα, σαν αστυνομικός συγγραφέας στους παλιούς και νεότερους αναγνώστες της Μάσκας και του Μυστηρίου. Κι είναι τελείως άγνωστος στους διανοούμενους... Μεγάλος αφηγηματογράφος, όσο ο Λόντον και ο Χέμινγουέι, υπήρξε από τους πατέρες της μαύρης λογοτεχνίας κι ο ηγέτης των προοδευτικών διανοούμενων των ΗΠΑ. Ανάμεσα στους μελετητές του ο Ζιντ και ο Μπρεχτ*». Σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, μέχρι το 1986, σχεδόν όλα τα βιβλία του Χάμμετ κυκλοφορούν από ποικίλους εκδοτικούς οίκους (Μπογιάτη, Ερατώ, Έξοδος, Παρατηρητής, Καστανιώτης, Άγρα)²⁶³, κατακτώντας αναγνώστες που αναζητούν βιβλία αστυνομικής λογοτεχνίας όχι πια στα περίπτερα αλλά στα βιβλιοπωλεία.

Εξίσου ενδιαφέρον — και μάλλον άγνωστο— εύρημα της έρευνάς μου είναι πως, σε αυτή τη δεκαετία και μάλιστα το 1981, πολύ πρώιμα σε σχέση με την επερχόμενη έκρηξη του αστυνομικού, εμφανίζεται το πρώτο αστυνομικό περιοδικό που μπαίνει στα βιβλιοπωλεία (και στα περίπτερα). Πρόκειται για το *Κλέφτες κι αστυνόμοι*, που αυτοσυστήνεται στις διαφημιστικές του καταχωρήσεις στο λογοτεχνικό περιοδικό *Λέξη* (τχ. Οκτ.-Νοεμβ.-Δεκ. 1981 και Ιαν. 1982) ως «το καλό αστυνομικό περιοδικό». Στα προβαλλόμενα πε-

²⁶⁰ «Με τον Ίταλο Καλβίνο», *Το Δέντρο*, τχ 6, 3/4/1984, σ. 42.

²⁶¹ Αλφρέντο Τζουλιάνι, «Γράμμα στον Φίλιπ Μάρλοου», *Το Δέντρο*, τχ. 40, 9/10/1988, σ. 56-61.

²⁶² «Ο Μπόρχες συζητάει με τη Μαρία Βασκουέζ για τη γέννηση του αστυνομικού μυθιστορήματος», μτφρ. Γ. Πανόπουλου, *Οδός Πανός*, τχ. 52, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1990, σ. 36-44.

²⁶³ Γιάννης Παπαδάκης, «Έργα του Ντάσιελ Χάμμετ στα ελληνικά», *Οδός Πανός*, τχ. 25, Ιούλιος-Αύγουστος 1986, σ. 56.

ριεχόμενά του οι Πόε, Ντόυλ, Μπ. Βιάν, Χάμμετ, Χάισμιθ, Τσάντλερ, Ασίμοφ, Σέγιερ, προτείνονται ως «εγγύηση του καλού αστυνομικού».

Το ενδιαφέρον της κριτικής εντείνεται στη δεκαετία που ακολουθεί (1990-2000): το περιοδικό *Έπιλον* της *Κυριακάτικης Ελευθεροτυπίας* αφιερώνει ένα τεύχος του στο αστυνομικό (αρ. 36, 15 Δεκεμβρίου 1991) με επιμέλεια Χριστ. Κάσδαγλη, ενώ το 1995 το περιοδικό *Διαβάζω* (τ. 354, Ιούλιος-Αύγουστος 1995), σε ένα τεύχος αφιερωμένο στην παραλογοτεχνία, παρουσιάζει τα αστυνομικά των λαϊκών περιοδικών. Τον Οκτώβριο του 1995 το ίδιο περιοδικό (τ. 356) σε επιμέλεια Βάσια Τσοκόπουλου κάνει αφιέρωμα στον Γιάννη Μαρή²⁶⁴.

Έκτοτε τα αφιερώματα πυκνώνουν ακόμα περισσότερο, σε διαφορετικά περιοδικά κριτικής αλλά και σε εφημερίδες:

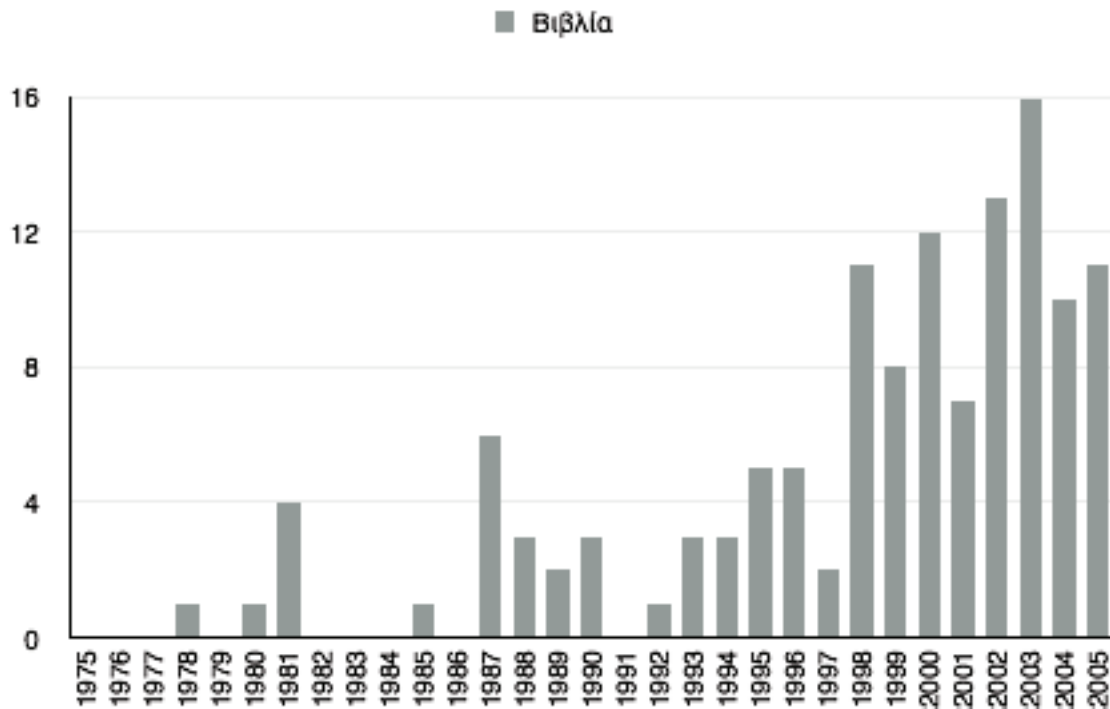
- Μάρτιος-Απρίλιος 1996, περ. *Ρεύματα*, «Hard-Boiled αστυνομική λογοτεχνία»,
- 28 Ιουνίου 1998, εφημ. *Η Καθημερινή* (ένθετο «Επτά ημέρες»), «Αστυνομική λογοτεχνία» (επιμ. Πέγκυ Κουνενάκη),
- 7-8 Αυγούστου 1999, εφημ. *Ημερησία* (ένθετο «6η ημέρα»),
- 2 Ιουνίου 2000, εφημ. *Ελευθεροτυπία* (ένθετο «Βιβλιοθήκη» αρ. 105),
- Φθινόπωρο 2000, περ. *Προσανατολισμοί*, αρ. 11, «Αφιέρωμα στον Γιάννη Μαρή και την αστυνομική λογοτεχνία»

9.4. Οι εκδόσεις πρωτότυπης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας

Στο ίδιο διάστημα των τριών δεκαετιών που εξετάζουμε, από το 1974 και έως το 2004 οι εκδόσεις πρωτότυπων ελληνικών έργων αστυνομικής λογοτεχνίας αυξάνονται διστακτικά στη δεκαετία '80-'90, δυναμικότερα μεταξύ 1990-2000 και παίρνουν εκρηκτικές διαστάσεις μετά το 2000.

Το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, στο πρώτο χρονικό διάστημα μετά τη μεταπολίτευση και στη δεκαετία του 1980, δεν ξεφεύγει ακόμα αποφασιστικά από την κυρίαρχη εντύπωση πως συνδέεται με την παραλογοτεχνία και το κλίμα των λαϊκών περιοδικών που την εξέθρεψαν. Ο Τζίμμυ Κορίνης και ο Δημήτρης Χανός, από τους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους αυτού του τύπου αστυνομικού αφηγήματος για τον λαϊκό Τύπο,

²⁶⁴ Από το 1990, οπότε και οι εκδόσεις Ατλαντίς παρουσίασαν 22 βιβλία του Γιάννη Μαρή, μόνο το 1999 (επαν)εκδόθηκαν 5 και ένα το 2003, λαμβάνοντας υπόψη τα χρονικά όρια της έρευνάς μας (1974-2004).



εξακολουθούν να εκδίδουν και να διαβάζονται. Το ενδιαφέρον είναι πως παλαιότεροι συγγραφείς που προέρχονται από την παραλογοτεχνική παράδοση ή τη συμερίζονται (αν και νέοι), εκδίδονται σε εκδοτικές επιχειρήσεις βιβλίων τσέπης για τα βιβλιοπωλεία, όπως η Nobel που εκδίδει τον Στέλιο Μουσειδίδη ή τις εκδόσεις Βασδέκη που εκδίδει τον Τζίμμυ Κορίνη. Πωλούνται βέβαια φθηνότερα και μπορεί να βρει κανείς αυτά τα βιβλία και στα περίπτερα. Μαζί τους, με ανάλογο ύφος, νεότεροί τους γνωρίζουν επιτυχία, παρέχοντας μάλιστα πρωτότυπα σενάρια για τη νεόκοπη, τότε, ιδιωτική τηλεόραση.²⁶⁵

Παράλληλα όμως, στη δεκαετία του 1980 εκδίδονται (το 1981) το *Ένα κι ένα κάνουν όσα θες*, της Τ. Δανέλλη-Μ. Κοντολέοντος από τον Καστανιώτη και, αργότερα στη δεκαετία, μέσα στην ίδια χρονιά, το 1987 *Το ελληνικό φθινόπωρο της Έβα-Ανίτα Μπένγκστον* του Δ. Κούρτοβικ από την Εστία, το *Άνθρωποι και κούκλες* του Φώντα Λάδη από τον Εξάντα και ο *Κύκλος θανάτου* του Φ. Φιλίππου από τον Λιβάνη. Και οι τρεις δεν είναι «περιστασιακοί» συγγραφείς αστυνομικών έργων, ο Φ. Φιλίππου μάλιστα επανέρχεται

²⁶⁵ Για παράδειγμα *Η αγάπη της γάτας*, διασκευή της ομώνυμης νουβέλας του Π. Αριστείδη, μεταφέρθηκε στο MEGA το 1991 σε αστυνομικό σίριαλ 20 επεισοδίων. Το σενάριο ήταν του Λευτέρη Καπώνη, η σκηνοθεσία του Ανδρέα Θωμόπουλου, ενώ τον πρωταγωνιστικό ρόλο του ντετέκτιβ Ζάρα είχε ο Γιώργος Βογιατζής. Ο Ζάρας, ένας ιδιωτικός ντετέκτιβ, αναλαμβάνει να βρει το πλήρωμα ενός κυπριακού πλοίου που έχει εξαφανιστεί μαζί με το φορτίο του. Μετά από πολλές περιπέτειες εντοπίζει το πλοίο στην Αίγυπτο και τους ναυτικούς φυλακισμένους για μια υπόθεση ναρκωτικών. Ξεσκεπάζει την καλοστημένη κομπίνα μεταφοράς ναρκωτικών —που είχε στηθεί εν αγνοία του πληρώματος— και οδηγεί το πλοίο στη Λεμεσό.

τον αμέσως επόμενο χρόνο (1988) με το *Χαμόγελο της Τζοκόντας*. Στη δεκαετία του '80 οι εκδόσεις Λιβάνη-Κλειδί αναλαμβάνουν την έκδοση των περισσότερων από τα νέα αστυνομικά μυθιστορήματα, που γράφονται για να κυκλοφορήσουν αποκλειστικά στα βιβλιοπωλεία.

Τα ασαφή όρια που δημιούργησε η συνύπαρξη παραλογοτεχνικών έργων σε φθηνές εκδόσεις τσέπης και μυθιστορημάτων σε έγκυρες εκδόσεις και οι εμποδωμένες από παλιότερα αντιλήψεις για τον χαρακτήρα της αστυνομικής λογοτεχνίας, δεν επέτρεψαν να γίνει άμεσα αντιληπτή η ανάδυση μιας νέας φυσιογνωμίας του αστυνομικού είδους και, κατά τη γνώμη μου, υποτιμήθηκε η δυναμική της εμφάνισής του στο διάστημα έως το τέλος της δεκαετίας του '80.

Από το 1990 και έως το 2004, οι σημαντικότεροι και πολυγραφότεροι από τους νεοέλληνες αστυνομικούς συγγραφείς, μας δίνουν περισσότερα από ένα έργα τους, ενώ το παραλογοτεχνικό αστυνομικό σχεδόν εξαφανίζεται από το εκδοτικό τοπίο.

Ο παρακάτω εξαντλητικός πίνακας των πρώτων εκδόσεων ελληνικών τίτλων παρατίθεται από την ΕΛΣΑΛ σε επιμέλεια Φ. Φιλίππου²⁶⁶ και εμπλουτισμένος στην *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας* του ίδιου.

1974-1980

- Δημήτρης Χανός: *Περιπέτεια στη Σαμοθράκη*, εκδόσεις Σαμοθράκη 1978
- Χαράλαμπος Σταμάτης, *Στον κύκλο του νόμου*, διηγήματα, εκδ. Ι. Σιδέρη 1979
- Αναστάσιος Μπάλκος, *Αποστολή στα Βαλκάνια*, Πεχλιβανίδης 1979
- Δημήτρης Χανός (ως Δημ. Αθηναίος): *Ανατομία ενός φόνου*, Εκλεκτά Μυθιστορήματα 1980 (·)

1981-1990

- Τίτινα Δανέλλη – Μάνος Κοντολέων: *Ένα κι ένα κάνουν όσα θες*, Καστανιώτης 1981
- Στυλιανός Μωϋσειδής: *Ο θάνατος στην Ολυμπία*, Nobel 1981
- Στυλιανός Μωϋσειδής: *Μη μαδάς τη Μαργαρίτα*, Nobel 1981

²⁶⁶ Πηγή: <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/library/>

- G. J. Rozaki: *Ένα αριστοτεχνικό σχέδιο δολοφονίας*, Nobel 1981
- Νένη Ευθυμιάδη, *Αθόρυβες μέρες*, Εστία 1983
- Δημήτρης Ραβάνης-Ρέντης: *10 ατέλειωτες ώρες* (κατοχική περιπέτεια), Σύγχρονη Εποχή 1985
- Γιάννης Γαϊτάνος: *Με φλος ρουαγιάλ* (θρίλερ), Καστανιώτης 1987 (εξαντλημένο)
- Δημοσθένης Κούρτοβικ: *Το ελληνικό φθινόπωρο της Έβα – Ανίτα Μπένγκτσον* (μυθιστόρημα με αστυνομική υφή), Εστία 1987
- Φώντας Λάδης: *Άνθρωποι και κούκλες»* (εφτά περιπέτειες του ιδιωτικού ντετέκτιβ Φοίβου Μαύρου, Εξάντας 1987 (εξαντλημένο)
- Παν-Παν (Παναγιώτης Παναγιώτου): *Οι περιπέτειες του Γιώργου Αρατζαφέρη*, Οδυσσέας 1987
- Αλέξης Δ. Σεβαστάκης: *Σφαγείο*, Θεμέλιο 1987
- Φίλιππος Φιλίππου: *Κύκλος θανάτου*, Το κλειδί-Λιβάνης 1987
- Πάρις Αριστείδης: *Η αγάπη της γάτας*, Λιβάνης 1988
- Νένη Ευθυμιάδη, *Το χρώμα του μέλλοντος*, Εστία 1988
- Στέλιος Κούλογλου: *Έγκλημα στο Προεδρικό Μέγαρο*, Λιβάνης 1988
- Νίκος Τσιφόρος: *Μίλων Φιρίκης, ο μυστικός πράκτωρ χωρίς 08 – Η τρίτη ακτίνα του φεγγαριού* (επανεκδοση), Ερμής 1988
- Φίλιππος Φιλίππου: *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, Το κλειδί-Λιβάνης 1988
- Στάθης Βαλούκος: *Να σκοτώσεις το διάβολο*, Λιβάνης, 1989
- Στυλιανός Χαρατσής: *Οι κώδικες της Σίνδου*, Ελληνική Ευρωεκδοτική 1989
- Πάρις Αριστείδης: *Η σπασμένη κούκλα*, Λιβάνης 1990
- Τζίμμυ Κορίνης: *Παιχνίδι με τον θάνατο*, εκδόσεις Βασδέκης 1990
- Τζίμμυ Κορίνης: *Οι δολοφόνοι κάνουν λάθη*, εκδόσεις Βασδέκης 1990
- Νένη Ευθυμιάδη, *Τρυφερός θάνατος*, Εστία 1990

1991-2000

- Κώστας Παπαϊωάννου: *Αστυνομική ιστορία* (παρωδία με τον αστυνόμο Μπέκα), Το Ποντίκι 1992
- Τζίμμυ Κορίνης: *Ο θάνατος δεν απογειώθηκε*, Λιβάνης 1993
- Άγγελος Τσουκαλάς: *Μια κραυγή τα μεσάνυχτα*, Βιοβίβλ, 1993
- Πέτρος Μάρκαρης: *Ανατομία ενός εγκλήματος*, Λιβάνης 1994

- Γ. Νίκας: *Η απόπειρα*, Εστία 1994
- Μυρτώ Ταπανλή: *Αντιστοιχίες* (δύο αστυνομικές νουβέλες), Οδυσσέας, 1994
- Γιώργος Αλεξανδρινός: *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι*, Αλεξάνδρεια 1995
- Ανδρέας Αποστολίδης: *Το χαμένο παιχνίδι*, Άγρα, 1995
- Λευτέρης Καπώνης: *Το φτερούγισμα του γλάρου*, Λιβάνης 1995
- Πέτρος Μάρκαρης: *Νυχτερινό δελτίο*, Γαβριηλίδης, 1995
- Αργύρης Παυλιώτης: *Ο ποινικολόγος – Η παράδοξη τροχιά του Υπερίωνα*, Παρατηρητή, 1995
- Ανδρέας Αποστολίδης: *Το φάντασμα του μετρό*, Άγρα 1996
- Πάρις Αριστείδης: *Η μπαλάντα του λύκου*, Λιβάνης 1996
- Φώντας Λάδης: *Το μυστικό του μπρατ* (αστυνομικό φωτορομάντσο), Διάυλος 1996
- Γιάννης Παπαδόπουλος: *Χωρίς κίνητρο*, Καστανιώτης 1996
- Φίλιππος Φιλίππου: *Το μαύρο γεράκι*, Πόλις 1996
- Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου: *Όποιος αγαπά σώζεται*, Άγκυρα 1997 (δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Ρομάντσο* το 1947)
- Αργύρης Παυλιώτης: *Ο ποινικολόγος – Έγκλημα στον Παρατηρητή*, Παρατηρητής 1997
- Δημήτρης Αθηναίος (Δ. Χανός): *Ο θηλυκός σατανάς του γερμανικού ναυαρχείου* (ρεπορτάζ-μυθιστόρημα), Λογοτεχνικό – Ιστορικό και Λαογραφικό Αρχείο 1998
- Ανδρέας Αποστολίδης: *Αστυνομικές ιστορίες για πέντε δεκαετίες* (διηγήματα), Άγρα, 1998
- Γιάννης Γαϊτάνος: *Στην καρδιά της σιωπής* (θρίλερ), Φυτράκης, 1998
- Πέτρος Μάρκαρης: *Άμυνα ζώνης*, Γαβριηλίδης 1998
- Πέτρος Μαρτινίδης: *Κατά συρροήν*, Νεφέλη 1998
- Γ. Νίκας: *Ένα σχεδόν τέλειο έγκλημα* (τσέπης), Πατάκης 1998
- Γ. Νίκας: *Μια τουαλέτα για τα Ιμαλάια* (τσέπης), Πατάκης 1998
- Γ. Νίκας: *Μαύρη Αφροδίτη* (τσέπης), Πατάκης 1998
- Αργύρης Παυλιώτης: *Αρμαγεδών*, Πατάκης, 1998
- Χρύσα Σπυροπούλου: *Ομίχλη στη λίμνη*, Οδός Πανός, 1998
- Κώστας Αποσκίτης: *Το φονικό χαρτί*, Πατάκης 1999
- Παύλος Γαδ: *Η ολοκλήρωση του λάθους*, Στάχυ, 1999
- Πόπη Μαγουλά-Γαϊτάνου: *Το μυστικό του βράχου* (αστυνομικής υφής), Άγκυρα 1999
- Ορέστης Ηλιανός: *Η έκρηξη*, Εντός 1999
- Γιώργος Λεονταρίτης: *Οδός Παυλώφ 22* (υπόθεση Ζαχαριάδη), Προσκήνιο εκδόσεις Άγγελος Σιδεράτος, 1999

- Πέτρος Μαρτινίδης: *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, Νεφέλη 1999
- Μαριλένα Πολιτοπούλου: *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε αργά*, Λιβάνης 1999
- Φίλιππος Φιλίππου: *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, Πόλις 1999
- Ανδρέας Αποστολίδης: *Εγκλήματα στην πανσιόν «Απόλλων»*, Άγρα 2000
- Τιτίνα Δανέλλη: *Ο θρήνος της Κλεοπάτρας*, Λιβάνης 2000
- Νένη Ευθυμιάδη, *Οι τυχοδιώκτες*, Ελληνικά Γράμματα 2000
- Αθηνά Κακούρη: *Εγκλημα της μόδας*, αστυνομικά διηγήματα, Εστία 2000
- Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Η νοσταλγία των δράκων*, Εστία 2000
- Βασίλης Κούρης: *Ο κυνηγός του μεσονυχτίου*, διηγήματα, Παρατηρητής 2000
- Προκόπης Μπίχτας: *Ο Πέτρος στην αυλή των θαυμάτων*, Οδυσσέας 2000
- Γ. Νίκας: *Σε πιστεύω, μωρό μου*, Πατάκης 2000
- Γ. Νίκας: *Φάτσα νυφίτσας*, Πατάκης 2000
- Χρύσα Σπυροπούλου: *Μάσκες στη σκιά*, Άγκυρα 2000
- Μυρτώ Ταπανλή: *Πραλίνες Βρυξελλών*, Οδυσσέας 2000
- Γιάννης Τσιτσιμής: *Οι σφαίρες θα 'χουν τ' όνομά σου αγαπημένη*, Το τραμ 2000
- Μαρία Χατζημπαγιαντέρη: *Ο tempora, o mores ή Τι είδε η άσπρη γάτα*, Οδυσσέας 2000
- Λένος Χρηστίδης: *Ψυχ*, ψυχολογικό θρίλερ, Καστανιώτης 2000

2001-2004

- Σεραφείμ Βάγιας: *Κάνε μου μια καλή κηδεία*, Ιωλκός 2001
- Σέργιος Γκάκας: *Κάσκο*, Καστανιώτης 2001
- Αθηνά Κακούρη: *Η κομμένη κεφαλή*, διηγήματα, Εστία 2001
- Αθηνά Κακούρη: *Οι κήποι του διαβόλου*, διηγήματα, Εστία 2001
- Κατερίνα Καριζώνη: *Βαλς στην ομίχλη*, Καστανιώτης 2001
- Πέτρος Μαρτινίδης: *Παιχνίδια μνήμης*, Νεφέλη 2001
- Αργύρης Παυλιώτης: *Ολέθριος δεσμός*, Νησίδες 2001
- Ανδρέας Αποστολίδης: *Λοβοτομή – Ελληνικό ταμπλόιντ*, Άγρα 2002
- Νίκος Βλαντής: *www.tospitimas.gr*, αστυνομικό θρίλερ, Περίπλους 2002
- Τιτίνα Δανέλλη: *Το παιχνίδι του δικαστή*, Ψηφίδα 2002
- Γιώργος Καραγιώργας: *Ο δολοφόνος αγάπησε το χάραμα*, Ιωλκός 2002
- Αύγουστος Κορτώ: *Ανιμάλ*, αστυνομικό μυθιστόρημα (χωρίς αστυνομικούς), Εξάντας 2002

- Αφροδίτη Κουκουτσάκη: *Οι σχοινοβάτες*, πολιτικό νουάρ, Κριτική 2002
- Στέλιος Κούλογλου: *Μην πας ποτέ μόνος στο Ταχυδρομείο*, Ωκεανίδα 2002
- Πέτρος Μαρτινίδης: *Δεύτερη φορά νεκρός*, Νεφέλη 2002
- Γ. Νίκας: *Τσακ Ντελαμάρ, ιδιωτικός ντετέκτιβ*, Νεφέλη 2002
- Αργύρης Παυλιώτης: *Ο φόνος θέλει τέχνη*, διηγήματα, Νησίδες 2002
- Γιάννης Σκαραγκάς: *Επιφάνεια*, Ελληνικά Γράμματα 2002
- Νίκος Φώσκολος: *Η 11η μέρα*, Λιβάνης 2002
- Νάσος Χριστογιαννόπουλος: *Έγκλημα στο Μέγαρο Μουσικής*, Εμπειρία Εκδοτική 2002
- Παναγιώτης Αγαπητός: *Το εβένινο λαούτο*, Άγρα 2003
- Ανδρέας Αποστολίδης: *Διαταραχές στα Μετέωρα*, Ωκεανίδα 2003
- Τιτίνα Δανέλλη – Θανάσης Μπαλοδήμας: *Εκ των πραγμάτων*, Περίπλους 2003
- Χριστιάνα Έλφγουντ-Elfwood (Χριστιάνα Σουρβίνου-Ίνγουντ): *Ένας πολύ κλασικός φόνος* Λιβάνης 2003
- Θεωρήης Καλλιφατίδης: *Ο έκτος επιβάτης*, Γαβριηλίδης 2003
- Θεωρήης Καλλιφατίδης: *Ένα απλό έγκλημα*, Γαβριηλίδης 2003
- Αύγουστος Κορτώ: *Οι νεράιδες του Μαν*, αστυνομικό μυθιστόρημα (χωρίς αστυνομικούς), Εξάντας 2003
- Γιώργος Λακόπουλος: *Ποιος σκότωσε τον πρωθυπουργό*, Καστανιώτης 2003
- Δημήτρης Μαμαλούκας: *Ο μεγάλος θάνατος του Βοτανικού*, Καστανιώτης 2003
- Πέτρος Μάρκαρης: *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, Γαβριηλίδης 2003
- Πέτρος Μαρτινίδης: *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, Νεφέλη 2003
- Γ. Νίκας: *Ρέκβιεμ για έναν πρόσβυ*, δύο νουάρ νουβέλες (η ομότιτλη και η «Μικρή άνοιξη»), Πατάκης 2003
- Αργύρης Παυλιώτης: *Το δίχτυ*, Νησίδες 2003
- Καίτη Πιπεροπούλου: *Οικογενειακή υπόθεση*, Άγκυρα 2003
- Γιάννης Ρεμούνδος: *Το μυστήριο της 21ης χάντρας*, εφηβικό, Ψυχογιός 2003
- *Αστυνομικές ιστορίες* – Ανδρέας Αποστολίδης, Νένη Ευθυμιάδη, Πέτρος Μάρκαρης, Πέτρος Μαρτινίδης, Φίλιππος Φιλίππου, Μεταίχμιο 2003
- Ηρώ & Ντία Αλαφούζου-Μαρίνα Τσιμισιρλή: *Η δεύτερη φύση*, θρίλερ, Λιβάνης 2004
- Τιτίνα Δανέλλη: *Η τέταρτη γυναίκα*, Αρμός 2004
- Νίκος Ζωρογιαννίδης: *Γυναίκα μιας χρήσης*, Άγκυρα 2004
- Τάσος Κοντέλης: *Σφαίρες, Σωκράτη, όχι κόνειο*, Κέδρος 2004
- Φώντας Λάδης: *Μπίρα με γρεναδίνη*, Άγκυρα 2004
- Πέτρος Μάρκαρης: *Αθήνα, Προτεύουσα των Βαλκανίων*, Γαβριηλίδης 2004

- Γ. Νίκας: *Ταξίδι στην κόλαση*, Πατάκης 2004
- Χρύσα Σπυροπούλου: *Ένα αθώο παιχνίδι*, Αγκυρα 2004
- Γιάννης Τσιτσίμης: *Η επιστροφή του Ραμόν*, Εγνατία Οδός 2004
- Γιώργος Χρηστέας: *Femme fatale*, Ωμέγα 2004

9.5. Μερικά πρώτα συμπεράσματα από το εκδοτικό τοπίο

Όπως είδαμε, έως και τη δικτατορία το αστυνομικό, ως κατεξοχήν λαϊκό είδος αναγνωσματος, είτε στις εφημερίδες και στα περιοδικά είτε σε αυτόνομα έντυπα, κατοχυρώνει μια συνεχή παρουσία στις αναγνωστικές προτιμήσεις στην Ελλάδα, έχοντας εμπεδώσει κυρίως παραλογοτεχνικά χαρακτηριστικά. Ο τρόπος που γράφεται δέχεται σαφώς την επιρροή των αντίστοιχων έργων του εξωτερικού, με τα οποία το αναγνωστικό κοινό αλλά και οι συγγραφείς βρίσκονται σε συνεχή επαφή, από μεταφράσεις κακής συνήθως ποιότητας. Αν και η κριτική το απαξιώνει ως και το τέλος της δικτατορίας, αντιμετωπίζοντάς το ως ανάξιο προσοχής, είδος για τα περίπτερα (όπου και κυρίως πωλείται), ο Τύπος και μάλιστα οι εφημερίδες αλλά και περιοδικά που φιλοδοξούν να αποκτήσουν κοινό στα μικροαστικά και μεσοαστικά (κυρίως) στρώματα, το «αγκαλιάζουν» και το στερεώνουν. Οι συγγραφικές ικανότητες και το ταλέντο (κυρίως) του Γ. Μαρή, της Αθ. Κακούρη, κ.ά., διαμορφώνουν και σταθεροποιούν τον ελληνικό χαρακτήρα του είδους, ενώ η δημοφιλία τους, μέσω της καταρχάς δημοσίευσής τους στον Τύπο, συμβάλλει δευτερευόντως και στην εκδοτική επιτυχία των βιβλίων τους.

Από τη μεταπολίτευση και μετά, έχοντας ως δεδομένες τις παραπάνω συνθήκες ανταπόκρισης του ελληνικού κοινού προς το είδος αλλά και λαμβάνοντας υπόψη ανάλογες πρακτικές στο εξωτερικό, έγκυροι εκδοτικοί οίκοι για τις δύο τουλάχιστον δεκαετίες, '80 και '90, επενδύουν (μεταφορικά και κυριολεκτικά) στο αστυνομικό. Επιρροή, συνάντηση, απλή εισαγωγή, δεκτικότητα ή μίμηση, μεταξύ των Ελλήνων εκδοτών και των ξένων εκδοτικών παραδειγμάτων; Το βέβαιο είναι πως, στις δεκαετίες του '80 και '90, η καλπάζουσα παγκοσμιοποίηση δημιούργησε νέες συνθήκες συνομιλίας των αναγνωστών με το αστυνομικό μυθιστόρημα, ελληνικό και ξένο. Οι ελληνικές εκδόσεις μεταφρασμένης αστυνομικής λογοτεχνίας αλλά και πρωτότυπων έργων παρουσιάζουν σταθερά ανοδική πορεία, η οποία αυξάνεται γεωμετρικά ανά δεκαετία. Η έρευνα που πραγματοποιήσα στη βάση Biblionet και σε σχετικά λογοτεχνικά περιοδικά καθώς και στους εκδοτικούς οίκους, μου επιτρέπει και τις παρακάτω λεπτομερέστερες διαπιστώσεις:

α) Έκδοση αστυνομικών από έγκυρους εκδοτικούς οίκους

Στη διάρκεια της μεταπολίτευσης, από τη δεκαετία του 1980 έως το 2004 σταδιακά αλλά με αποφασιστικό τόνο και ρυθμούς κατακτητικούς, η αστυνομική λογοτεχνία από το περίπτερο και τις φτηνές, πρόχειρες, pulp εκδόσεις, γίνεται απαραίτητη κατηγορία σε όλους σχεδόν τους σοβαρούς εκδοτικούς οίκους, που γνωρίζουν στο ελληνικό κοινό εκπροσώπους της από όλο τον κόσμο με επιμελημένες εκδόσεις και φροντισμένες μεταφράσεις.

Μεταξύ του 1981-1990 εκδίδονται συνολικά 102 έργα (ελληνικά και ξένα). Υπάρχουν οι φθηνότερες και λιγότερο φροντισμένες εκδόσεις, όπως το Λυχνάρι με τη Βιβλιοθήκη Αστυνομικής Λογοτεχνίας, και η Ατλαντίς που επανεκδίδει αποκλειστικά τα έργα του Μαρή, ενώ οι εκδόσεις Bell-Χαρλένικ Ελλάς με βιβλία τσέπης εξακολουθούν να διατίθενται και στα περίπτερα. Όμως η αλλαγή έρχεται, όταν έγκυροι εκδοτικοί οίκοι με ποικίλες εκδόσεις, όπως ο Καστανιώτης, ο Λιβάνης και το Θεμέλιο, μπαίνουν δυναμικά στον χώρο του αστυνομικού, προτείνοντας «κλασικούς» ξένους συγγραφείς αλλά σε πιο προσεγμένες και ποιοτικές εκδόσεις, που απευθύνονται πια στα βιβλιοπωλεία.

Τη δεκαετία του 1990 υπερδιπλασιάζονται οι κυκλοφορίες με την εμφάνιση των εκδόσεων Άγρα να αλλάζει τα δεδομένα στον εκδοτικό χώρο του αστυνομικού. Η Άγρα, εκτός από επιμελημένες μεταφράσεις (από τον Ανδρ. Αποστολίδη, τον Γαβρ. Πεντζίκη κ.ά.), εισηγείται ουσιαστικά μια προσεκτική επιλογή συγγραφέων στο ελληνικό κοινό που, χωρίς να παραβλέπει το αγγλικό μυστήριο, διευρύνεται σε ουσιαστικά νέες αναγνώσεις της αστυνομικής λογοτεχνίας παγκοσμίως. Συστήνει στο ελληνικό κοινό έργα του E. Ambler, του Paco Ign. Taibo II, του O. Banks κ.ά. και, ταυτόχρονα, επενδύει σε μια αισθητική εικόνα που αναβαθμίζει το λαϊκό ανάγνωσμα σε είδος «κομψής» πολιτιστικής άποψης (για καλλιεργημένους αστούς). Οι εκδόσεις Άγρα και ο τρόπος που παρουσιάζουν το αστυνομικό μυθιστόρημα είναι σταθμός για την εκδοτική ιστορία του αστυνομικού και αναμφισβήτητα παίρνει τα εύσημα του πρωτοπόρου.

Οι εκδοτικοί οίκοι Πατάκη, Ερατώ και Πόλις έρχονται, με πολλές εκδόσεις, να προστεθούν στον Καστανιώτη, τον Λιβάνη και το Θεμέλιο. Το Λυχνάρι, χωρίς να αλλάζει αισθητική εικόνα, με απολύτως αναγνωρίσιμο εξώφυλλο, επενδύει στο κλασικό ρεπερτόριο του, αλλά με πιο προσεγμένες μεταφράσεις.

Καθώς αυξάνεται αλματωδώς στη δεκαετία του '90 η συγγραφή πρωτότυπων ελληνικών αστυνομικών έργων, ο Λιβάνης προηγείται ελαφρώς στην έκδοσή τους, αλλά και άλλοι εκδότες αναλαμβάνουν την έκδοση των Ελλήνων αστυνομικών συγγραφέων, χωρίς

κατ' ανάγκη να διακρίνονται για εκδόσεις μεταφράσεων αστυνομικών μυθιστορημάτων. Τέτοιοι είναι οι εκδοτικοί οίκοι Εστία, Οδυσσέας και Νεφέλη. Παράλληλα, οι γνωστοί από τις μεταφράσεις Άγρα, Πατάκης, Πόλις, Παρατηρητής²⁶⁷ αρχίζουν να περιλαμβάνουν και Έλληνες αστυνομικούς συγγραφείς στις εκδόσεις τους. Στις εκδόσεις Γαβριηλίδη εκδίδονται τα έργα του Θοδ. Καλλιφατίδη και Πέτρου Μάρκαρη, ενώ ο τελευταίος διατελεί και επιμελητής (από το 1995 έως το 1998) της σειράς του οίκου με τον τίτλο Αστυνομική Βιβλιοθήκη.

Από το 2000 και μετά το αστυνομικό είδος εκτινάσσεται, με έναν καλπάζοντα αριθμό εκδόσεων. Δείγμα του εκρηκτικού ρυθμού αποτελεί ο αριθμός των 339 τίτλων (ελληνικών και ξένων)²⁶⁸ μόνο μέσα σε 4 χρόνια (ως το 2004), όσα δηλαδή εκδόθηκαν συνολικά τα 20 προηγούμενα (από το 1981 έως το 1999). Οι έγκυροι εκδότες μεταφρασμένων αστυνομικών έργων επιμένουν στις σταθερές αξίες των κλασικών Άγγλων και Αμερικανών συγγραφέων που έχουν αναμφισβήτητη αναγνωρισιμότητα, όπως φαίνεται από τους πίνακες που παρουσιάσαμε παραπάνω (σ. 111).

Μαζί με αυτούς οι εκδότες παρουσιάζουν και νέους Έλληνες συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος που αρχίζουν να βρίσκουν τη θέση τους στο βιβλιοπωλείο, δίπλα στους ξένους «μετρ» του είδους. Στη δεκαετία του '90 οι δημοφιλείς Άγγλοι κλασικοί συγγραφείς αινίγματος καθοδηγούν με την επιρροή τους το ελληνικό αστυνομικό μυστήριο που κατά πλειοψηφία γράφεται από τους Φ. Φιλίππου, Τ. Δανέλλη, Π. Μαρτινίδη, Α. Αποστολίδη, Αργ. Παυλιώτη. Εκείνοι που προέρχονται από τον χώρο των (pulp) περιοδικών (π.χ. Τζίμης Κορίνης) ή του κινηματογράφου (Στ. Βαλούκος) αλλά και άλλοι²⁶⁹ έχουν σαφείς επιρροές από τους Αμερικανούς «σκληρούς»²⁷⁰. Η σταθερή εκδοτική παρουσία του Ζωρζ

²⁶⁷ Αξιοπρόσεκτη είναι η περίπτωση του εκδοτικού οίκου της Θεσσαλονίκης Παρατηρητής: από το 1984 και έως το 1994 σταθερά και με συνέπεια εκδίδει στο πλαίσιο της σειράς Αστυνομική Λογοτεχνία και επιμέλεια του Βαγγ. Παραμπούκη 35 τίτλους ελληνικούς και ξένους.

²⁶⁸ Στο συνολικό αριθμό των 339 τίτλων, περιλαμβάνονται και εκείνοι που κυκλοφόρησαν από περισσότερους του ενός εκδοτικούς οίκους.

²⁶⁹ Η πιο καθαρή επιρροή του αμερικανικού «hardboiled» πρέπει να αποδοθεί στον Γ. Νίκα, συγγραφέα πολλών αστυνομικών έργων (μυθιστορήματα-νουβέλες κυρίως), τα οποία εκδίδονται από το 1994 (*Η απόπειρα*, εκδ. Εστία) έως και το 2005 (*Ένα εκατομμύριο δολάρια, τέσσερις και μία αστυνομικές ιστορίες*, εκδ. Νεφέλη) με πρωταγωνιστή Αμερικανό και χώρο δράσης κάθε άλλη χώρα εκτός της Ελλάδας, κυρίως τις ΗΠΑ. Στην περίπτωση του, ούτε ο τρόπος «εξελληνίζεται» ούτε αντίστροφα η ελληνική κοινωνία «αμερικανοποιείται»

²⁷⁰ Άλλωστε ο Τζ. Κορίνης ακόμα και στην πιο πρόσφατη συνέντευξή του (2/2017) αυτοπροσδιορίζει το ύφος του ως εξής:

«[Ερώτηση Κ. Αθανασιάδη]— Και σχεδόν πάντα κείμενα με λιγότερη ή περισσότερη βία; Με σκληρούς άντρες και μοιραίες γυναίκες;

Σιμενόν σε κάθε δεκαετία από το 1981 έως το 2004, δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης της δημοφιλίας αλλά και της επιρροής του, όπως ομολογούν οι ίδιοι οι αστυνομικοί συγγραφείς (Τιτίνα Δανέλλη²⁷¹) ή ανακαλύπτει η κριτική (π.χ για τον αστυνόμο Χαρίτο του Π. Μάρκαρη²⁷²).

Σύντομα όμως, ο μεγάλος αριθμός συγγραφέων και η πληθώρα των έργων διευρύνει τους τρόπους αποτύπωσης του «αστυνομικού» θέματος, ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία, το προσωπικό ύφος, το ταλέντο των συγγραφέων αστυνομικού αφηγήματος, αλλά και την επιρροή από νέα εισαγόμενα (εν πολλοίς) ρεύματα, όπως π.χ. το neopolar ή το μεσογειακό νουάρ.

β) Σειρές αστυνομικής λογοτεχνίας

Μέσα στη δεκαετία του 1990, το αστυνομικό μυθιστόρημα «στεγάζεται» κάτω από ονόματα σειρών που ορισμένοι εκδοτικοί οίκοι επιλέγουν, κατά το πρότυπο ξένων ανάλογων (π.χ. Serie Noir του Gallimard). Έτσι το 1998 στον Καστανιώτη εμφανίζεται η σειρά «Ατελείωτες Νύχτες: Θρίλερ» και στον Δαρδανό η σειρά «Cascade Αστυνομικά», ενώ από το 1997 ο Πατάκης εκδίδει τη σειρά «Rouge et Noir». Η πρακτική αυτή γίνεται πιο έντονη στα πρώτα χρόνια της νέας χιλιετίας: το 2000, μπαίνοντας στον εκδοτικό χώρο οι εκδόσεις Modern Times εμφανίζουν σειρές μεταφρασμένων αστυνομικών υπό τον τίτλο «Οι Μεγάλοι Ντετέκτιβ» (και εύλογο περιεχόμενο) και «Βιβλιοθήκη: έγκλημα και μυστήριο». Οι εκδόσεις Opera, το 2001, ονομάζουν τη βραχύβια σειρά αστυνομικού «Nigra», ο Κέδρος το 2003 «Μαύρο Βελούδο» και οι εκδόσεις Opus Magnum «Classic Crime». Ιδιαίτερα στενή και σταθερή σχέση με την αστυνομική λογοτεχνία αρχίζει να χτίζει από τις αρχές του 2000 το Μεταίχιμο. Διαθέτει δυο τουλάχιστον σειρές με αρκετές

— Δεν γίνεται αλλιώς. Αυτό είναι το essence του detective story, του thriller, του caper, του heist, υποείδη με τα οποία έχω ασχοληθεί από τα γεννοφάσκια μου. Με σκληρούς άντρες που δεν τους περιγράφεις, αλλά τους βλέπεις σε δράση και τους ακούς να μιλούν και βγάζεις συμπέρασμα (...) Ο ήρωάς σου, έτσι κι αλλιώς, είναι ήρωας, διαφέρει από τους άλλους ανθρώπους, σηκώνει έναν σταυρό δικής του επιλογής και αποφασίζει και ενεργεί ανάλογα.» «Τζίμμου Κορίνης: ο άνθρωπος πίσω από τη Μάσκα» Συνέντευξη στον Κυριάκο Αθανασιάδη, *Lifo*, 21/2/2017 (http://www.lifo.gr/articles/book_articles/134125)

²⁷¹ Συνέντευξη της Τ. Δανέλλη «Δεν είναι καθόλου εύκολο να γράψεις μια καλή αστυνομική ιστορία», σ. 48-53. Στο *CLM (The Crimes and Letters Magazine)*, τχ 1, Δεκέμβριος 2016.

²⁷² Ελένη Παπαγεωργίου, «Στην Ελλάδα του αστυνόμου Χαρίτου», (16 Οκτωβρίου 2011) http://perinoir.blogspot.com/2011/10/blog-post_16.html. Αναδημοσιεύεται από το *The Books' Journal*, τεύχος 10, Αύγουστος 2011 και Φ. Φιλίππου, «Αρετή και τόλμη», εφ. *Το Βήμα*, 9/8/1998.

εκδόσεις, το «Άσπρο-Μαύρο» (2003 κ.ε.) και την «Camera Obscura» (2004 κ.ε.), με τη δεύτερη να επιχειρεί να συνδέσει το αστυνομικό και με τον κινηματογράφο, εκδίδοντας έργα πάνω στα οποία βασίστηκαν σενάρια γνωστών ταινιών.

Από τη σχετική έρευνά μου στον εκδοτικό χώρο και τις πρακτικές που ακολουθήθηκαν, περισσότερο ενδιαφέρουσα θεωρώ τη διαπίστωση ότι, σταδιακά, τα έργα αστυνομικής λογοτεχνίας δεν χρειάζεται να συστήνονται ως ειδική κατηγορία αλλά συμπεριλαμβάνονται στη σειρά ξένης λογοτεχνίας ή νεοελληνικής λογοτεχνίας που προτείνει ο κάθε εκδότης. Για παράδειγμα η Αθηνά Κακούρη εκδίδεται στην «κλασική» Εστία και όλα τα έργα του Πέτρου Μαρτινίδη εκδίδονται στη Νεφέλη, η οποία δεν εκδίδει άλλη αστυνομική λογοτεχνία. Ανάλογα ο Μουνιόθ Μολίνα και ο L. Sepulveda, ο G. Pelecanos, ο C. Lucarelli, ο T. Bencquista, ο F. Vargas αλλά και ο H. Mankel, βρίσκονται κάτω από την κατηγορία Ξένη Λογοτεχνία των αντίστοιχων εκδοτών τους. Αυτή η εξέλιξη, πιστεύω ότι εννοεί εύλογα πως η αστυνομική λογοτεχνία έχει πια αποκατασταθεί ως νόμιμο και αναμφισβήτητο είδος του λογοτεχνικού κανόνα.

9.6. Η ανάδυση του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος

Οι συνθήκες που περιγράψαμε να διαμορφώνονται στο εκδοτικό και λογοτεχνικό τοπίο της μεταπολίτευσης, μας επιτρέπουν να θεωρήσουμε ότι η περίοδος από τις αρχές της δεκαετίας του '80 και έως τις αρχές του νέου αιώνα, αποτελεί κομβικό σημείο στην ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας.

Είναι φανερό από την παραπάνω έρευνα και τα συμπεράσματα που παρουσιάσαμε πως στο διάστημα αυτό:

1. Αυξάνεται με εκρηκτικούς ρυθμούς ο αριθμός των εκδόσεων αστυνομικών μυθιστορημάτων από έγκυρους εκδοτικούς οίκους. Το αστυνομικό μυθιστόρημα, από το ευτελές είδος του λαϊκού αναγνώσματος που διατίθεται στα περίπτερα, γίνεται «κομψό» και σοβαρό ανάγνωσμα για αισθητικά εκλεπτυσμένους αναγνώστες που το αναζητούν στα βιβλιοπωλεία. Επιπλέον, οι εκδόσεις συνοδεύονται συχνά από εμπειροστατωμένα θεωρητικά κείμενα, που «τοποθετούν» τους συγγραφείς στο πλαίσιο της γενικότερης αστυνομικής παραγωγής (για παράδειγμα) του αμερικάνικου «σκληρού» ή των ειδικότερων κατηγοριοποιήσεων του νουάρ ή του θρίλερ ή αναδεικνύουν τις εκλεκτικές συγγενειές τους στο «γεωγραφικό» λογοτεχνικό περιβάλλον. Όλα πάντως μεταφέρουν την αποδοχή και τον θαυμασμό που απολαμβάνουν οι αστυνομικοί συγ-

- γραφείς στο εξωτερικό. Αναλόγως, στην ποιότητα των εκδόσεων συμβάλλουν τόσο οι καλές και προσεγμένες μεταφράσεις, όσο και η αισθητική που υιοθετείται για τα αστυνομικά βιβλία (οπισθόφυλλο, ποιότητα χαρτιού, εικονογράφηση εξωφύλλου).
2. Τα αφιερώματα των λογοτεχνικών περιοδικών, που για χρόνια αγνοούσαν την αστυνομική λογοτεχνία, τώρα την προβάλλουν, επαινώντας τις αρετές της γραφής των αστυνομικών συγγραφέων, τους ίδιους που, παλαιότερα, αν και δημοφιλέστατοι, κατέτασσαν στην παραλογοτεχνία. Γνωστοί συγγραφείς μιλούν γι' αυτούς, άλλοι μελετητές «εξομολογούνται» πως διάβαζαν από παλιότερα με ευχαρίστηση τα αστυνομικά αφηγήματα, και τα διαφορετικά είδη αστυνομικής αφήγησης αναλύονται και προτείνονται για «σοβαρή» ανάγνωση. Τα λογοτεχνικά περιοδικά και οι μελέτες έγκριτων και με επιρροή κριτικών στα σχετικά αφιερώματα «απενοχοποιούν» το αστυνομικό, το οποίο αλλάζει πεδίο αναφοράς.
 3. Γίνονται γνωστοί συγγραφείς ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας που διευρύνουν εντυπωσιακά τις ειδολογικές κατηγορίες του αστυνομικού είδους. Η μέχρι τότε κυρίως γνωστή κατηγορία του αστυνομικού αινίγματος, με εκπροσώπους την Άγκαθα Κρίστι και τον Κόναν Ντόυλ, αλλά και τους αντίστοιχους Γάλλους ομότεχνούς τους, καθώς και η κατηγορία του «σκληρού» αστυνομικού που κυριάρχησε για χρόνια έως και τη δικτατορία, εμπλουτίζονται και φέρνουν στο προσκήνιο θεματικές παραλλαγές που ποικίλλουν, όχι μόνο ως προς τον τρόπο οργάνωσης της πλοκής αλλά και της αφήγησης, καταλήγοντας κάποτε και σε αφηγηματολογικούς πειραματισμούς.
 4. Εμφανίζονται πολλοί Έλληνες συγγραφείς που γράφουν αποκλειστικά ή κατά κύριο λόγο αστυνομικά μυθιστορήματα. Ο Φ. Φιλίππου, ο Π. Μάρκαρης, ο Ανδ. Αποστολίδης, ο Π. Μαρτινίδης, η Τ. Δανέλλη, ο Αργ. Παυλιώτης, η Μ. Πολιτοπούλου, είναι οι κυριότεροι ανάμεσά τους, οι οποίοι εκδίδουν σταθερά και όχι περιστασιακά αστυνομικά μυθιστορήματα, ενώ πολλοί άλλοι ακόμη παρουσιάζουν σε αυτή την περίοδο το πρώτο τους αστυνομικό μυθιστόρημα και εξακολουθούν, μετά το 2004, με περισσότερα (π.χ. Χρ. Σπυροπούλου, Δημ. Μαμαλούκας). Αναλόγως, πρωτοεμφανιζόμενοι συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος βρίσκουν εκδότες πρόθυμους να τους προτείνουν στο αναγνωστικό κοινό, χωρίς συστάσεις άλλης λογοτεχνικής τους παραγωγής (Μ. Ταπανλή, Κ. Κοριζώνη).
 5. Οι συγγραφείς αυτής της περιόδου (όπως θα αναλύσουμε σε επόμενα κεφάλαια), επιχειρούν να ανανεώσουν το θεματικό περιεχόμενο της αστυνομικής αφήγησης, δίνοντας έμφαση στην αποτύπωση της νεοελληνικής κοινωνίας, η οποία στη μεταπολίτευση αποκτά νέα χαρακτηριστικά. Χωρίς να εγκαταλείπουν τα γνωστά μέσα και

πρόσωπα του αστυνομικού είδους (θύμα, θύτης, ντετέκτιβ, έγκλημα, έρευνα) και, χωρίς να αμελούν την πρόκληση του παιχνιδιού αναζήτησης στον τρόπο οργάνωσης της πλοκής ώστε να επιτύχουν την αναγνωστική ανταπόκριση, ενδιαφέρονται να ενσωματώσουν στα έργα τους τη νεοελληνική μεταπολιτευτική πραγματικότητα. Το αστυνομικό μυθιστόρημα απομακρύνεται από τον τυποποιημένο κόσμο της παραλογοτεχνικής κληρονομιάς του και, παρακολουθώντας τις ανάγκες των καιρών, μεταλλάσσεται αργά αλλά σταθερά, ανάλογα προς την ελληνική κοινωνία, την οποία αποτυπώνει, αφομοιώνοντας τα κοινωνικά και πολιτικά ερεθίσματα του νεοελληνικού περιβάλλοντος της μεταπολίτευσης.

Ο Η. Tonnet από το 2005 διατύπωσε τον όρο «Νέο Ελληνικό Αστυνομικό Μυθιστόρημα» (NEAM) για να αποδώσει τα χαρακτηριστικά του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος που, κατά την άποψή του, εμφανίζεται το 1995 και αντιπροσωπεύεται κυρίως από τον Πέτρο Μάρκαρη, τον Ανδρέα Αποστολίδη και τον Πέτρο Μαρτινίδη. Κοινό χαρακτηριστικό του NEAM, κατά τη γνώμη του, είναι ότι οι συγγραφείς δίνουν στα έργα τους σημαντική θέση στην πρόσφατη πολιτική ιστορία της Ελλάδας και στα σύγχρονα προβλήματα της κοινωνίας (ενώ το μέχρι τότε αστυνομικό τα αποσιωπούσε). Το «νέο» προσδιορίζεται, σύμφωνα με τον Η. Tonnet, σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του έργου του Γ. Μαρή και τη διαφοροποίηση που εμφανίζουν τα αστυνομικά μυθιστορήματα των Μάρκαρη-Αποστολίδη-Μαρτινίδη σε σχέση με αυτά. Η χρονολογία του 1995 τίθεται ως ορόσημο από τον Η. Tonnet, συνδεδεμένη με την έκδοση από τις εκδόσεις Άγρα του πρώτου μυθιστορήματος του Ανδρέα Αποστολίδη (από μια σειρά τριών) και την ταυτόχρονη, από τον εκδοτικό οίκο Γαβριηλίδη, έκδοση του *Νυχτερινού Δελτίου* του Π. Μάρκαρη²⁷³.

Ο Η. Tonnet παρουσιάζοντας τα χαρακτηριστικά του Νέου Ελληνικού Αστυνομικού Μυθιστορήματος, θεωρεί πως πρόκειται για το αποτέλεσμα μιας (συνειδητής ή ασυνείδητης) συλλογικής κίνησης. Αν και θεωρεί προεξάρχοντα τον Π. Μάρκαρη, αναγνωρίζει τρεις «επικεφαλής» (Π. Μάρκαρης, Α. Αποστολίδης, Π. Μαρτινίδης) μιας μεγαλύτερης

²⁷³ Henri Tonnet, «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, από το 1995 μέχρι σήμερα» (αναδημίευση του άρθρου με τίτλο «Le roman policier en Grèce, de 1995 à aujourd'hui», *Revue des études néo-helléniques*, n° 3, Paris/Athènes, 2007, pp. 127-145 σε μετάφραση της Νίνας Κουλετάκη, στην ιστοσελίδα της ΕΛΣΑΑ. <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/tonnet/>) και «Σκέψεις για την εξέλιξη του νεοελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος» στο *Ο λόγος της παρουσίας, Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, επιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2005.

αλλά σταθερής ομάδας ελαστών συγγραφέων, οι οποίοι διαθέτουν, στην πλειονότητά τους, στόφα διανοουμένου.

Η ποικιλία στη θεματολογία του ΝΕΑΜ (π.χ. ψυχολογικό, μαθηματικό, ιστορικό κ.λπ.) έχει ως αποτέλεσμα το τέταρτο χαρακτηριστικό του, σύμφωνα με τον Η. Tonnet, τις παρεκβάσεις και τη μεγάλη τους έκταση. Η αλλαγή του ρόλου του ντετέκτιβ, που αποκτά πρωταγωνιστική θέση, εμπλεκόμενος στον κόσμο του εγκλήματος, είναι μια σαφέστατη διαφορά από την παραλογοτεχνική, παλαιότερη, αστυνομική αφήγηση, μαζί βέβαια με την εμφατική παρουσία της ιστορίας και της επικαιρότητας στο μυθιστόρημα.

Αν θεωρήσουμε το 1995, όπως το προσδιορίζει ο Tonnet, ως χρονολογία αφετηρίας του νέου αστυνομικού, πρόκειται σίγουρα **για μια γέννηση μετά από την περίοδο κυφορίας της προηγηθείσας δεκαετίας**. Όπως βεβαιώνουν τα εκδοτικά δεδομένα αλλά και η παρακολούθηση των λογοτεχνικών περιοδικών, το ενδιαφέρον γύρω από το αστυνομικό είδος παρέμεινε ζωντανό χάρη στη σύνδεσή του με το ξένο αστυνομικό μυθιστόρημα κυρίως αλλά και με το λαϊκό αίσθημα. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε πως το 1979 κιόλας τόσο κοντά στη αποκατάσταση της δημοκρατίας του 1974 το *Αντί*, περιοδικό με σαφή πολιτική ταυτότητα και περιεχόμενο, κάνει σε τρία (3) τεύχη του²⁷⁴ αφιέρωμα στα ελληνικά αστυνομικά αφηγήματα των περιοδικών και εφημερίδων και περιλαμβάνει εκτενή συνέντευξη του Γ. Μαρή. Όμως, την ίδια στιγμή που αναδεικνύεται ο λαϊκός χαρακτήρας του αστυνομικού αφηγήματος (απηχώντας το γενικότερο κλίμα της εποχής που έδινε έμφαση στη σημασία του λαϊκού παράγοντα ως πολιτικού υποκειμένου), τα λογοτεχνικά περιοδικά προβάλλουν σταδιακά το αστυνομικό ως λογοτεχνικό είδος που άρχιζε να ασκεί έλξη και στους διανοούμενους. Αυτές οι ευνοϊκές συνθήκες, σε συνδυασμό με την αυξανόμενο εκδοτικό ενδιαφέρον για το αστυνομικό μυθιστόρημα, που δημιουργήθηκε, όπως είδαμε, μετά τη μεταπολίτευση, πρόσφεραν τη δυνατότητα μιας δειλής αρχικά (1981-1989) αλλά πιο έντονης στη συνέχεια (1990-1995) ανάδειξης Ελλήνων αστυνομικών συγγραφέων, που έβαλαν το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα στα ράφια των βιβλιοπωλείων και στις σελίδες της κριτικής.

Η νέα ταυτότητα του ελληνικού αστυνομικού στερεώνεται στο διάστημα των ετών της μεταπολίτευσης (έως το 2004), καθώς ωριμάζει όχι μόνο ως προς το περιεχόμενο, το οποίο αναβαθμίζεται θεματικά, αλλά και ως προς τα αισθητικά χαρακτηριστικά του. Καθώς απομακρύνεται οριστικά από το παραλογοτεχνικό περιβάλλον, οι συγγραφείς του δοκιμάζουν νέες τεχνικές στην αφήγηση, εμβαθύνουν στη σκιαγράφηση των χαρακτή-

²⁷⁴ *Αντί*, τεύχη 135 (28 Σεπτεμβρίου 1979), 137 (26 Οκτωβρίου 1979) και 139 (24 Νοεμβρίου 1979).

ρων και διαλέγονται, άλλοτε σοβαρά και άλλοτε περιπαικτικά, με το ίδιο το είδος και τις συμβάσεις του.

Αυτό που κυρίως ενδιαφέρει αυτή τη μελέτη και θα φανεί στα επόμενα κεφάλαια, είναι πώς το αστυνομικό μυθιστόρημα μεταλλάσσεται και αποκτά τη νέα του ταυτότητα, αφομοιώνοντας τα ερεθίσματα του νεοελληνικού μεταπολιτευτικού περιβάλλοντος, το οποίο μεταλλάσσεται επίσης. Το αστυνομικό μυθιστόρημα διαμορφώνει σταδιακά ένα νέο παράδειγμα, καθώς γίνεται ο ευαίσθητος παλμογράφος των κοινωνικών εξελίξεων των δεκαετιών από το συμβατικό έτος 1974 της αποκατάστασης της δημοκρατίας έως το 2004. Επιλέξαμε ως συμβατικό όριο της μελέτης αυτής το 2004, γιατί έως αυτό το χρονικό όριο έχει οριστικά διαμορφωθεί η νέα φυσιογνωμία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, ενώ η συγγραφική και εκδοτική παραγωγή του έκτοτε εκτινάχθηκε, αυξανόμενη εντυπωσιακά. Την ίδια χρονολογία η ελληνική κοινωνία της μεταπολίτευσης, εξελίσσοντας τα νέα της χαρακτηριστικά, έφτασε με τη διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην πιο θετική αυτοεικόνα της, καθιστώντας την ως μια χρονολογία ορόσημο.

Στα επόμενα κεφάλαια η εργασία αυτή επιδιώκει να διερευνήσει ποιο είναι το είδωλο της νεοελληνικής κοινωνίας το οποίο αντικατοπτρίζεται στη λογοτεχνική αποτύπωση του αστυνομικού μυθιστορήματος και πώς το αστυνομικό μυθιστόρημα αποδίδει στα «γενετικά» συστατικά του (πρόσωπα, τόπο, χρόνο, έγκλημα) την εξέλιξη της μεταπολιτευτικής νεοελληνικής κοινωνίας.

Κρίναμε απαραίτητο να παρουσιάσουμε το πολιτικό-κοινωνικό τοπίο των δεκαετιών της μεταπολίτευσης με συμβολικό όριο το 1974, για να αναδείξουμε πώς οι κοινωνικές ανατροπές (αλλά και οι λογοτεχνικές εξελίξεις) μπορούν να έχουν καθοριστική συμβολή στην εσωτερική (δομική-μορφική) διαμόρφωση του λογοτεχνικού είδους (του αστυνομικού μυθιστορήματος στην περίπτωση μας).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ-ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΣΗ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 2004

Στο κεφάλαιο αυτό επιχειρούμε μια σύντομη παράθεση των κυριότερων γεγονότων της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της Ελλάδας μετά το 1974 και έως το 2004. Η έκθεση αυτή γίνεται εδώ, ώστε στα επόμενα κεφάλαια να αναδειχθεί αν και πώς τα ερεθίσματα του πολιτικο-κοινωνικού περιβάλλοντος αφομοιώνονται στη θεματική του αστυνομικού μυθιστορήματος, απηχούν στα χαρακτηριστικά του, οδηγώντας στη διαμόρφωση της νέας του ταυτότητας.

Η πτώση της δικτατορίας στην Ελλάδα το 1974 εγκαινιάζει την περίοδο της Μεταπολίτευσης. Η χρονική περίοδος που προσδιορίζεται ως «Μεταπολίτευση», ενώ έχει σαφή χρονική αφετηρία την 24η Ιουλίου του 1974, δεν έχει σαφώς προσδιορισμένο το χρονικό όριο στο οποίο τελειώνει. Ο Γ. Βούλγαρης προτείνει τη διάκριση «Ελλάδα της Μεταπολίτευσης» (για την περίοδο από το 1974 έως 1989) και «Ελλάδα της παγκοσμιοποίησης» (από το 1990 και έπειτα)²⁷⁵, ενώ ο Ηλ. Νικολακόπουλος θεωρεί πως η μεταπολίτευση τελειώνει το 1989 και η περίοδος μέχρι και σήμερα είναι (απλώς) η Τρίτη Ελληνική Δημοκρατία²⁷⁶. Όλοι όμως οι μελετητές, ακόμα κι αν διαφωνούν για τους χρονικούς προσδιορισμούς, συμφωνούν πως η περίοδος που ακολούθησε την πολύ άμεση και επιτυχημένη μετάβαση στη Δημοκρατία, έχει ως βασικό χαρακτηριστικό της τις αλλαγές σε όλους τους τομείς της οικονομικής, πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής της χώρας, αλλαγές που μετέβαλαν την ιστορική φυσιογνωμία της.

²⁷⁵ Γιάννης Βούλγαρης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-1989*, αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2016, σ. 11-15.

²⁷⁶ Ηλ. Νικολακόπουλος στο «Ποιος φοβάται τη Μεταπολίτευση», στρογγυλή τράπεζα στο συνέδριο «Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση», διοργάνωση: περιοδικό *Ιστορεΐν* σε συνεργασία με Freie Universität, Αμφιθέατρο Ινστιτούτου Γκαίτε, 16 Δεκεμβρίου 2012, <https://www.blod.gr/lectures/poios-fobatai-ti-metapoliteysi/>.

10.1. Από το 1974 έως το 1989

Είναι αδιαμφισβήτητο πως η Ελλάδα στην περίοδο της μεταπολίτευσης (ή, πιο απλά την περίοδο των τελευταίων σαράντα ετών, από το τέλος της δικτατορίας έως το 2004) έκανε ένα άλμα ανάπτυξης και το βιοτικό επίπεδο του μέσου Έλληνα σημείωσε εντυπωσιακή άνοδο. Η εικόνα που έδιναν οι δείκτες βιοτικού επιπέδου στην Ελλάδα το 1961²⁷⁷ είναι αποκαλυπτική, στη σύγκρισή τους με τα σύγχρονα δεδομένα, για το πόσο ριζικά μεταμορφώθηκε η χώρα σε αυτό το χρονικό διάστημα.

Ο Χαρ. Παπασωτηρίου, εξετάζοντας τις παραμέτρους των οικονομικών μεταβολών αυτής της περιόδου, διαπιστώνει πως οι μέσοι ετήσιοι ρυθμοί οικονομικής ανάπτυξης της Ελλάδας είναι πιο δυναμικοί το 1973-1979 (3,3%), ακολουθεί μια περίοδος στασιμότητας και επανακάμπτον κατά τη δεκαετία του 1990 όταν η Ελλάδα επιδίωξε και πέτυχε τη συμμετοχή στην ΟΝΕ το 2002²⁷⁸. Όμως η αρχική δυναμική της ελληνικής οικονομίας, αν και ευάλωτη κυρίως σε εξωτερικούς παράγοντες, επιπλέον επιβαρυνόταν διαρκώς και στο εσωτερικό, από τη γιγάντωση του δημόσιου τομέα που δεν κατάφερε να εξισορροπήσει δημόσιες δαπάνες και έσοδα, με αποτέλεσμα μεγάλα δημοσιονομικά ελλείμματα και πληθωρισμό. Στη δεκαετία του 1990, μεγάλη εισροή κοινοτικών κονδυλίων επέτρεψε στις ελληνικές κυβερνήσεις να καλύψουν μέρος αυτών των δημοσιονομικών ελλειμμάτων και να αποφύγουν την κρίση που δημιουργούσε η έλλειψη ανταγωνιστικότητας των ελληνικών επιχειρήσεων. Αν και οι ελληνικές υποδομές (συγκοινωνίες, αεροδρόμια, οδικοί άξονες, τηλεπικοινωνίες) βελτιώθηκαν εντυπωσιακά, ιδιαίτερα μάλιστα στις αρχές της δεκαετίας του 2000, η ανταγωνιστικότητα της ελληνικής οικονομίας δεν σημείωσε ανάλογη πρόοδο σε αυτό το διάστημα, πράγμα που οδήγησε στο φαινόμενο της κρίσης του 2009.

Απέναντι σε αυτά τα οικονομικά δεδομένα, πολύ πιο εντυπωσιακές υπήρξαν οι θεσμικές αλλαγές αυτής της περιόδου. Η καχεκτική μεταπολεμική δημοκρατία μετατράπηκε, με μια δυναμική πορεία εδραίωσης θεσμών και δικαιωμάτων, σε ένα σύγχρονο ελεύθερο και ευρωπαϊκά προσανατολισμένο κράτος. Η «αποχουντοποίηση» και η νομιμοποίηση (τον Σεπτέμβριο του 1974) της δράσης των κομμουνιστικών κομμάτων, συνοδεύτηκε

²⁷⁷ Το 1961 μόνο το 39% των κατοικιών είχε τρεχούμενο νερό και μόνο το 50% ηλεκτρικό ρεύμα, ενώ μόλις το 10% είχε μπάνιο.

²⁷⁸ Χαράλαμπος Παπασωτηρίου, «Ελλάδα και Παγκοσμιοποίηση», www.ekome.gr/upload/GR_globalization.doc

από την ανατροπή όλων των στηριγμάτων της μετεμφυλιακής Ελλάδας: τον ακραίο συντηρητισμό της ελληνοχριστιανικής ιδεολογίας, τη δεξιά εθνικοφροσύνη, τον κοινωνικό συντηρητισμό.

Τα πολιτικά κόμματα, αναβαθμισμένα μέσα στο συνταγματικό πλαίσιο της μεταπολίτευσης, έγιναν οι νόμιμοι εκπρόσωποι των κοινωνικών συμφερόντων και οι μόνοι φορείς άσκησης κρατικής πολιτικής. Η μεταπολίτευση εδραίωσε ως κανονικότητα την εναλλαγή των κομμάτων στην κυβέρνηση: από το 1974 έως το 1981 κυβερνήσεις Νέας Δημοκρατίας, από το 1981 έως το 1989 κυβερνήσεις ΠΑΣΟΚ, στην τριετία 1990-1993 κυβέρνηση Νέας Δημοκρατίας και επάνοδος του ΠΑΣΟΚ από το 1993 έως το 2004.

Από το 1974 έως το 1981, οι κυβερνήσεις της Νέας Δημοκρατίας, με αδιαμφισβήτητο ηγέτη τον Κωνσταντίνο Καραμανλή²⁷⁹, επιδίωξαν και πέτυχαν την ένταξη της Ελλάδας στην ΕΟΚ²⁸⁰. Αν και σοβαρά εθνικά ζητήματα ήταν ανοιχτά (Κυπριακό, χωρικά ύδατα και υφαλοκρηπίδα Αιγαίου κ.ά.), στο εσωτερικό της Ελλάδας η άνοδος του βιοτικού επιπέδου και η αύξηση των εισοδημάτων προετοίμαζε την καταναλωτική ευημερία και των αδύναμων, ως τότε, οικονομικών στρωμάτων τα οποία, με την αγορά, απόλαυση και επίδειξη κάθε είδους αγαθών (ως επί το πλείστον εισαγόμενων), κατακτούσαν και την (ποθητή) άνοδο στην κοινωνική ιεραρχία.

Η εμφάνιση του ΠΑΣΟΚ το 1974, το οποίο πρόβαλε τον εαυτό του ως κύριο φορέα εκπροσώπησης των λαϊκών στρωμάτων, με κυρίαρχο πολιτικό σύνθημα την «Αλλαγή», εξέφρασε την ανάγκη ενός μεγάλου μέρους του ελληνικού πληθυσμού να απαλλαγεί από το αίσθημα του φόβου και της μειονεξίας το οποίο του επέβαλλε, στις μετεμφυλιακές δεκαετίες, η κυριαρχία του αντικομμουνισμού. Το ΠΑΣΟΚ, με πολιτικό πρόγραμμα που υποσχόταν την αναδιανομή του εισοδήματος και του κοινωνικού πλούτου, με θεσμικές κατακτήσεις²⁸¹, κατοχύρωσε την πολιτική κυριαρχία του αλλά και την ταύτιση του κόμματος με τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς.²⁸²

²⁷⁹ Ο Κ. Καραμανλής ανέλαβε το αξίωμα του Προέδρου της Δημοκρατίας το 1980 και τον διαδέχτηκε στη θέση του πρωθυπουργού ο Γ. Ράλλης.

²⁸⁰ «...η οποία θα αποτελούσε πρότιστη εγγύηση για εθνική ανεξαρτησία, δημοκρατική ομαλότητα και οικονομική ευημερία», Γιάννης Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 98.

²⁸¹ Όπως την εισαγωγή του εργατικού και οικογενειακού δικαίου, τον εκδημοκρατισμό του στρατού και των συνδικαλιστικών οργανώσεων, την εισαγωγή του Εθνικού Συστήματος Υγείας αλλά και του ΑΣΕΠ, την περίοδο του 1981-1990.

²⁸² «Η μοναδική σχέση του ηγέτη του ΠΑΣΟΚ Ανδρέα Παπανδρέου με την εκλογική του βάση και το σύνθημα της “Αλλαγής” για μεγάλο χρονικό διάστημα συγκάλυπτε τα αντιφατικά και συγκεχυμένα περιεχόμενα των προγραμματικών εξαγγελιών του ΠΑΣΟΚ σε σχέση με την πραγματικότητα της διακυβέρνησης». Μυρσίνη Ζορμπά, *Η Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, εκδόσεις

Ακολουθώντας την πεπατημένη οδό του κρατικού παρεμβατισμού, ενισχύθηκε από τις κυβερνήσεις του ΠΑΣΟΚ η προστατευτική πολιτική των κρατικοποιήσεων και η φιλοσοφία της επέκτασης του δημόσιου τομέα με κομματική-πελατειακή νοοτροπία. Το σύνθημα του ΠΑΣΟΚ «Ο λαός στην εξουσία» ερμηνεύτηκε ως κομματικοποίηση όλων των συμμετοχικών θεσμών, ενώ το πολιτικό σύστημα, φροντίζοντας πρωτίστως την αναπαραγωγή του, ενθάρρυνε την ανάδειξη συμβολισμών με αυταπόδεικτο κύρος (όπως ελληνικότητα, λαϊκότητα)²⁸³. Την ίδια στιγμή αναδύονταν φαινόμενα νεοπλουτισμού, συντεχνιακών προνομίων, φοροδιαφυγή, αρπακτική διαχείριση κρατικών και ευρωπαϊκών κονδυλίων, «μαύρο χρήμα» και οικονομικο-πολιτικά σκάνδαλα²⁸⁴.

Σταδιακά, αλλά όχι ανεπαίσθητα, έως το 1989, έτος κομβικό για την εσωτερική πολιτική αλλά και για την παγκόσμια ιστορία, είχε συντελεστεί μια μετάλλαξη του αξιακού κλίματος της πρώτης περιόδου της μεταπολίτευσης. Τα κοινωνικά στρώματα της νεοελληνικής κοινωνίας που είχαν απελευθερωθεί και επιτύχει καλύτερους οικονομικούς όρους διαβίωσης και εξέλιξη στην κοινωνική ιεραρχία, αποδύονταν σε ένα καταναλωτικό, ατομικιστικό και ιδιοτελές μοντέλο ζωής, στο οποίο καθοδηγούσαν τα πρότυπα του δυτικού κόσμου, με τη βοήθεια του Τύπου, της τηλεόρασης, του κινηματογράφου.

10.2. Από το 1989 έως το 2004

Το 1989, όταν κατέρρευε το Τείχος του Βερολίνου και μαζί τα ανατολικοευρωπαϊκά καθεστώτα, η Ευρώπη περνούσε από τη φάση του Ψυχρού Πολέμου στον σχηματισμό ενός νέου γεωπολιτικού χάρτη και γρήγορα βημάτιζε προς μια στενότερη ενοποίηση με τη Συνθήκη του Μάαστριχτ (1991). Η διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης (1991) και η κατάρρευση των χωρών του υπαρκτού σοσιαλισμού, δημιούργησε ένα τεράστιο κύμα μετανα-

Πατάκης Αθήνα 2014, σ. 316 κ.ε. καθώς και Γ. Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 103.

²⁸³ «...σε πρώτο πλάνο βρισκόταν όλα αυτά τα χρόνια σταθερά η ελληνικότητα: συμβολικό πεδίο αναφοράς, Μεγάλη Ιδέα, οδηγητικό νήμα. Η επίσημη πολιτιστική ταυτότητα ήταν φιλοτεχνημένη με μεγάλη δόση στοιχείων αρχαιοελληνικού πολιτισμού, νεοελληνικού φιλότιμου και λεβεντιάς, κεφιού και μεσογειακού ταμπεραμέντου, περηφάνιας και τουριστικού φολκλόρ. (...) Είναι χαρακτηριστικό ότι γύρω από αυτό τον άξονα, εκτυλίχτηκε μια έντονη ιδεολογική διαμάχη, σχετικά με την ιδεατή θέση της χώρας μεταξύ Ανατολής και Δύσης». Μυρσίνη Ζορμπά, *ό.π.*, σ. 342.

²⁸⁴ Λαθραίες εισαγωγές, ΠΥΡΚΑΛ, χρηματισμοί στελεχών ΔΕΗ και ΕΤΒΑ, υποκλοπές πολιτικών προσώπων και αρχηγών κομμάτων, Intracom και ΟΤΕ, σκάνδαλο Κοσκωτά, σκάνδαλο καλαμποκιού, πόλεμος εκδοτικών συμφερόντων, πρωταγωνιστούν στα πρωτοσέλιδα εφημερίδων και κεντρικών τηλεοπτικών δελτίων ειδήσεων στην περίοδο της οκταετούς κυριαρχίας του ΠΑΣΟΚ.

στεύσεων. Οι οικονομικοί πρόσφυγες, κυρίως από την Αλβανία και άλλες βαλκανικές ή πρώην σοβιετικές δημοκρατίες πλημμύρισαν την Ελλάδα, που ως τότε είχε έναν, ως επί το πλείστον, ομοιογενή εθνικό χαρακτήρα. Η πολυπολιτισμική πραγματικότητα, τελείως ξένη από κάθε, ως τότε, εμπειρία του ελληνικού κράτους, δημιούργησε ανησυχία, αντι-παραθέσεις, ξενοφοβία.

Και ενώ μετά το 1989 το πληθυσμιακό σκηνικό της χώρας άλλαξε γοργά στην Ελλάδα, σχηματίστηκε η κυβέρνηση Νέας Δημοκρατίας, για να διαχειριστεί μια κρίσιμη διεθνή συγκυρία (τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας και τον πόλεμο στο Ιράκ, το 1992) μαζί με μια οξύτατη οικονομική κρίση. Αν και η αντιμετώπιση των οικονομικών δυσχερειών ήταν επιτακτική, η κυβέρνηση επικεντρώθηκε κυρίως στον χειρισμό του «Σκοπιανού», δηλαδή στο ζήτημα του ονόματος με το οποίο θα αναγνωριζόταν το κρατίδιο της πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας (πλέον Βόρεια Μακεδονία).²⁸⁵

Η επάνοδος του ΠΑΣΟΚ συνδέθηκε με το σύνθημα του «εκσυγχρονισμού», όπως ονομάστηκε ο στόχος της ένταξης της Ελλάδας στην ΟΝΕ, με όσες αλλαγές προϋποτίθεντο για την επίτευξή του. Ο φιλοευρωπαϊσμός στην περίοδο της διακυβέρνησης Σημίτη, υιοθετούμενος πλήρως πια από τον πρώην αντίπαλό του²⁸⁶, κυριάρχησε ως προτεραιότητα της κυβερνητικής πολιτικής. Διαμορφώθηκε έτσι η βέβαιη πίστη για την πλειοψηφία των Ελλήνων πως η Ευρώπη είναι συνώνυμη της ευημερίας και της οικονομικής ανάπτυξης²⁸⁷. Τα κονδύλια των ευρωπαϊκών ταμείων εξασφάλισαν έναν μεγάλο όγκο δημόσιων έργων υποδομής και, σε συνδυασμό με τη φτηνή εργασία των οικονομικών μεταναστών, επέτρεψαν μια ευφορία ανάπτυξης που έγινε μεγαλύτερη χάρις στον οικοδομικό οργανισμό της προετοιμασίας των Ολυμπιακών Αγώνων, που τελέστηκαν το 2004 (η ανάληψη τους έγινε το 1997).

²⁸⁵ «Το “Σκοπιανό” ζήτημα δημιούργησε στη χώρα έναν “παροξυστικό εθνικισμό” με πρωταγωνιστικό ρόλο και της Εκκλησίας». Γ. Βούλγαρη, *ό.π.*, σ. 133.

²⁸⁶ «ΕΟΚ και NATO το ίδιο συνδικάτο» ήταν από τα πρώτα συνθήματα του ιδρυτή Α. Παπανδρέου, το οποίο τοποθετούσε στο κοινό μέτωπο των αντιπάλων του ελληνικού λαού τους Αμερικανούς και την Ευρώπη.

²⁸⁷ Έρευνα της VPRC, 1997: Οι Έλληνες πιστεύουν πως η ένταξη στην ΟΝΕ εξασφαλίζει οικονομική ανάπτυξη (67%), άνοδο του βιοτικού επιπέδου των πολιτών (60%), μείωση του πληθωρισμού (50%) και οφέλη για την εξωτερική πολιτική και άμυνα (54%). (Αναφέρεται από τον Γ. Μπαλαμπανίδη «Αμήχανος εξευρωπαϊσμός: η αντιφατική υποδοχή της Ευρώπης ως κληρονομιά της Μεταπολίτευσης» εισήγηση στο συνέδριο «Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση», διοργάνωση: περιοδικό *Ιστορέιν* σε συνεργασία με Freie Universität, Αμφιθέατρο Ινστιτούτου Γκαίτε, 14 Δεκεμβρίου 2012, <https://www.blod.gr/lectures/amihanos-ekseyropaismos-i-antifatiki-ypodohi-tis-eyropis-os-klironomia-tis-metapoliteysis/>).

Ταυτόχρονα όμως, η διαδρομή και της νέας διακυβέρνησης βαρυνόταν από σκάνδαλα²⁸⁸. Σημαντικότερο απέβη το σκάνδαλο του Χρηματιστηρίου, χώρος που δημιούργησε κλίμα απογοήτευσης και δυσφορίας για τις μαζικές απώλειες εισοδημάτων, σε μεσαία στρώματα του πληθυσμού που, για κάποιο διάστημα (αυτό της χρηματιστηριακής ανόδου), είχαν εξασφαλίσει ένα υψηλό βιοτικό επίπεδο, απολαμβάνοντας τις φτηνές υπηρεσίες της μεταναστευτικής εργασίας, έναν επιδεικτικό καταναλωτισμό και τις υψηλές ιδιωτικές παροχές υγείας και εκπαίδευσης.²⁸⁹ Αν και το παγκόσμιο κλίμα είχε αρχίσει να αλλάζει, η χώρα διατήρησε έως το 2004 το προνόμιο της ευφορίας, αναλαμβάνοντας την επιτυχημένη πραγματοποίηση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα.

Σε όλο το διάστημα της τριακονταετίας που μας ενδιαφέρει (1974-2004), η Ελλάδα εμπέδωσε ένα ασφαλές δημοκρατικό κλίμα, με εναλλαγή των πολιτικών κομμάτων στην εξουσία, κατοχύρωση των θεσμών και προστασία των ελευθεριών και της νομιμότητας. Όμως, και παρά τα αναμφισβήτητα οφέλη, δεν μπορούμε να μην συμφωνήσουμε με τις παρατηρήσεις του Παν. Κονδύλη που διαπιστώνει:

«Οι κοινωνικές ανακατατάξεις των τελευταίων δεκαετιών γενικά ενίσχυσαν τον χαρακτήρα της χώρας ως χώρας μικροϊδιοκτητών και μικροαστών. Όμως η ενίσχυση αυτή συντελέστηκε στη βάση ολότελα νέων καταναλωτικών συνθηθειών, οι οποίες δεν καλύπτονταν από το υφιστάμενο παραγωγικό δυναμικό. Ακριβώς επειδή η ευημερία ήταν, με την ουσιαστική αυτή έννοια, επισφαλής, το πελατειακό σύστημα επιτάθηκε αντί να συρρικνωθεί εξαιτίας της υποχώρησης του πατριαρχισμού σε κοινωνικό επίπεδο. Ήτοι: ο ψηφοφόρος έδινε τώρα την ψήφο του προσδοκώντας πρωταρχικά από μια κομματική παράταξη ότι θα του διασφάλιζε το καταναλωτικό του επίπεδο ή και θα του το ανέβαζε βραχυπρόθεσμα, αδιάφορο με ποια οικονομικά μέσα. Το νέο αυτό κριτήριο και η συναφής μετατροπή μεγάλου μέρους των πρώην “αναξιοπαθόντων” σε απαιτητικούς και συχνά υπερφίαλους καταναλωτές είχε όμως ως συνέπεια τη μερική τουλάχιστον αλλαγή των όρων, υπό τους οποίους λειτουργούσε το πελατειακό σύστημα. Καθώς η άμεση πατριαρχική εξάρ-

²⁸⁸ Τα σκάνδαλα αυτά «πλήρωσαν την πίστη του πολίτη στην εκλεγμένη από τον ίδιο νέα εξουσία» και αποκάλυψαν παράνομες δοσοληψίες πολιτικών προσώπων, αξιωματούχων του κράτους και του στρατού και διακρατικές και πολιτικές σκοπιμότητες. Το σκάνδαλο των εξοπλιστικών προγραμμάτων υπήρξε από τα μεγαλύτερα της εποχής. Ελ. Μπέλου, Φώτη Τάκου «Εξοπλιστικά και χρηματιστήριο... «οι φούσκες του αιώνα» στο <https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/eksoplistika-kai-xrimatistirio-%C2%ABoi-foyskes-toy-aiona%C2%BB>.

²⁸⁹ Μ. Ζορμπά, *ό.π.*, σ. 366 και Γ. Βούλγαρης, *ό.π.*, σ. 151 και σ. 367.

τηση της παλαιάς μορφής υποχώρησε μπροστά στην άνοδο του βιοτικού επιπέδου και επίσης μπροστά στην εξίσου σημαντική άνοδο της κοινωνικής κινητικότητας, τώρα μεγάλωνε σιγά-σιγά η εξάρτηση των κομμάτων από τους ψηφοφόρους τους, δηλαδή η πελατειακή σχέση εν μέρει αντιστράφηκε. Τα κόμματα —ως οργανισμοί με τα δικά τους αυτοτελή συμφέροντα και με πρωταρχικό τους μέλημα την κατάληψη του κράτους και το μοίρασμα των ανώτερων κρατικών θέσεων στα μάλλον ανυπόμονα στελέχη τους— υποχρεώθηκαν να συναγωνίζονται το ένα το άλλο στην υιοθέτηση και στην προάσπιση των οποιωνδήποτε αιτημάτων απ' οπουδήποτε κι αν προέρχονταν». ²⁹⁰

Αν τα παραπάνω χαρακτηριστικά μπορούν να αιτιολογήσουν την υψηλή θέση που κατείχε (και κατέχει ακόμη) η Ελλάδα στην κατάταξη των χωρών που εμφανίζουν φαινόμενα διαφθοράς, κάποιες άλλες παράμετροι των ιστορικών συγκυριών μπορούν να ερμηνεύσουν το σχηματισμό της εθνικής εικόνας που εδραίωσε η μεταπολίτευση. Η «αναβάπτιση» του εθνικισμού και η αποενοχοποίησή του από το «στίγμα της εθνοφοροσύνης» κατά τη δεκαετία του 1980 μέσα από την κυρίαρχη πολιτική ρητορική, όπως αποτυπώθηκε σε πολιτικά συνθήματα όπως «Η Ελλάδα ανήκει στους Έλληνες»²⁹¹, ενισχύθηκε περαιτέρω από το αίσθημα ξενοφοβίας και ρατσισμού που αναπτύχθηκε με την αθρόα είσοδο μεταναστών στη χώρα, μετά την κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού. Το 1996, οι αλλοδαποί μετανάστες στην Ελλάδα εκτιμώνται περίπου στα 450.000 άτομα²⁹² και η εθνοτικά ομοιογενής ελληνική κοινωνία αντιμετώπισε με φόβο και έντονο αίσθημα ανησυχίας, ακόμα και εχθρότητας, την παρουσία τους. Το εθνικό συναίσθημα οχυρώθηκε στις αρχαιοελληνικές και χριστιανικές του ρίζες, καθώς οι προκλήσεις του περιβάλλοντος τόνιζαν την ανάγκη μιας αμυντικής συσπείρωσης απέναντι σε εξωτερικές απειλές, όπως οι Σλαβομακεδόνες, οι Τούρκοι και άλλες ξένες δυνάμεις που δεν κατονομάζονται, αλλά και εσωτερικές «απειλές», όπως οι μετανάστες. Η ελληνικότητα έβρισκε εξαιρετι-

²⁹⁰ Παν. Κονδύλης, *Οι αιτίες της παρακμής της σύγχρονης Ελλάδας. Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2011, σ. 60-61.

²⁹¹ Έφη Γαζή, «Από την εθνοφοροσύνη στον εθνολαϊκισμό: μεταπλάσεις του ελληνικού εθνικισμού στη Μεταπολίτευση», ανακοίνωση στο συνέδριο «Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση», διοργάνωση: περιοδικό *Ιστορείν* σε συνεργασία με Freie Universität, Αμφιθέατρο Ινστιτούτου Γκαίτε, 14 Δεκεμβρίου 2012, <https://www.blod.gr/lectures/apo-tin-ethnikofrosyni-ston-ethnolaikismo-metaplaysis-tou-ellinikou-ethnikismou-stin-metapoliteysi/>.

²⁹² Καρύδης Β. *Η εγκληματικότητα των μεταναστών στην Ελλάδα. Ζητήματα θεωρίας και αντεγκληματικής πολιτικής*, εκδόσεις Παπαζήσης, Αθήνα 1996, σ. 22.

κές ευκαιρίες υπερηφάνειας σε στιγμές ποικίλων κοινωνικών εκδηλώσεων, όπως στην κατάκτηση των πανευρωπαϊκών κυπέλλων μπάσκετ (1987) και ποδοσφαίρου (2004) ή στη διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων, και απαντούσε, με τις βεβαιότητες που τη συγκροτούσαν, στους κλυδωνισμούς που δημιουργούσε το τέλος του εικοστού αιώνα και η είσοδος σε έναν επίφοβο 21ο αιώνα.

Στο χρονικό σημείο που η παγκοσμιοποίηση οδηγούσε όλο τον κόσμο σε δρόμους άγνωστους και αχαρτογράφητους, η Ελλάδα, με όλες τις πρόσφατες κατακτήσεις της αλλά και δέσμια των παλαιών παθογενειών της, οδηγήθηκε ταχύτερα και βίαια στην οικονομική κρίση που εκδηλώθηκε το 2009, μέσα σε ένα ευρύτερο (ευρωπαϊκό και παγκόσμιο) σκηνικό ανακατατάξεων και απορρύθμισης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

Ο ΤΟΠΟΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Με την οπτική των σχετικών απόψεων του Cl. Duchet (δες παραπάνω, σελ. 19 κ.ε.), αναζητούμε πώς τα κοινωνικά θέματα ενσωματώνονται στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα των δεκαετιών που ακολούθησαν τη μεταπολίτευση. Με σκοπό να ανασύρουμε την κοινωνικότητα των κειμένων, αναλύουμε χαρακτηριστικά της μορφοποίησης του αστυνομικού μυθιστορήματος, τα οποία γίνονται κατανοητά αναφερόμενα στην περιβάλλουσα κοινωνική σημείωση.

Στο περίγραμμα της αμφίδρομης κίνησης κατά την ανάγνωση που προτείνει ο Duchet, μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα εδώ η μελέτη της εσωτερικής οργάνωσης των κειμένων, των συστημάτων λειτουργίας τους, τα οποία ενώ είναι σταθερά και τυποποιημένα στο αστυνομικό μυθιστόρημα (π.χ. έγκλημα, θύτης, θύμα, αποκάλυψη), αναφερόμενα προς τα «έξω» αρχίζουν να μετασχηματίζονται. Αλλά και αντίστροφα: παρατηρούμε αν το πραγματικό (το κοινωνικό σημείο αναφοράς δηλ. η νεοελληνική κοινωνία της μεταπολίτευσης έως το 2004) που είναι το ήδη «ειπωμένο», υπό τη μορφή ενός πλήθους ακατέργαστων πληροφοριών, υφίσταται στην κειμενοποίηση (με τον σχηματισμό ενός συγκεκριμένου) μια νέα σημασιодότηση. Παρατηρούμε πώς τα κείμενα, εδώ τα κείμενα του νέου αστυνομικού μυθιστορήματος, εξερευνούν το υπό διαμόρφωση νόημα και τις δυνατότητές του και προτείνουν νέες.

Από τους συγγραφείς αστυνομικών μυθιστορημάτων που εκδόθηκαν μετά το 1974 και έως το 2004 (δες καταγραφή σ. 117 κ.ε.), ο Φίλιππος Φιλίππου, η Τιτίνα Δανέλλη, ο Πέτρος Μάρκαρης, ο Ανδρέας Αποστολίδης και ο Πέτρος Μαρτινίδης είναι οι πολυγραφοότεροι και πιο συστηματικοί. Ο Π. Μάρκαρης σε αυτό το διάστημα εκδίδει τρία βιβλία του, ο Ανδ. Αποστολίδης πέντε, ο Πέτρος Μαρτινίδης πέντε, ο Φ. Φιλίππου τέσσερα και η Τιτίνα Δανέλλη πέντε. Ουσιαστικά διαμορφώνουν το τοπίο της νέας αστυνομικής λογοτεχνίας,

σηματοδοτούν την εξέλιξη του αστυνομικού μυθιστορήματος, συμβάλλοντας στον μετασχηματισμό του από την παραλογοτεχνική εκδοχή του. Μελετώντας τα έργα τους που εκδόθηκαν έως το 2004, έχουμε την εικόνα μιας δυναμικής αναμόχλευσης ενός χώρου στον οποίο, όπως ήδη αναπτύξαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, η παραλογοτεχνία κυριαρχούσε.

Στη μελέτη των έργων τους, αλλά και σε άλλα αστυνομικά μυθιστορήματα συγγραφέων που έγραψαν λιγότερα έργα ή ένα μοναδικό, παρακολουθούμε πώς συντελείται σταδιακά η ανανέωση του θεματικού περιεχομένου, με την αποτύπωση των ερεθισμάτων του κοινωνικού και πολιτικού περιβάλλοντος της περιόδου αυτής. Οι παρατηρήσεις μας εντοπίζονται στο πώς αποδίδονται αυτά στον τόπο, τον χρόνο και τα σταθερά σημεία οργάνωσης του αστυνομικού (θύμα, θύτης, έγκλημα, αποκάλυψη) καθώς και στο ποιες αφηγηματικές ή αισθητικές αλλαγές συντελούνται.

Στο διάστημα της μεταπολίτευσης και ειδικότερα στα χρόνια της δεκαετίας του '80 και '90, κατά τα οποία η Ελλάδα διαμορφώνει τη νέα δημοκρατική και ευρωπαϊκή της ταυτότητα, το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα αρχίζει σταδιακά να διαμορφώνει τα νέα ελληνικά χαρακτηριστικά του· η Ελλάδα της μεταπολίτευσης γίνεται, αν όχι το μόνο, πάντως το κύριο σκηνικό στο οποίο τοποθετούνται οι αστυνομικές αφηγήσεις και κινούνται οι ήρωές τους. Η εικόνα κυρίως της Αθήνας κυριαρχεί στα αστυνομικά μυθιστορήματα, συνεχίζοντας την παράδοση που θέλει (όπως είδαμε στο κεφάλαιο 2 και 6.2.2.) τη σύνδεση του αστυνομικού, από τη γέννησή του, με την πόλη και το αστικό περιβάλλον. Αυτό κάνει τις αστικές περιγραφές αναπόσπαστο κομμάτι της αστυνομικής λογοτεχνίας. Οι πρωταγωνιστές των αστυνομικών έργων όλης της μεταπολίτευσης, από τα πρώτα μυθιστορήματα της δεκαετίας του '80 και έως το 2004, παρουσιάζονται κατά κανόνα να ζουν, να εργάζονται, να τριγυρνούν, να ερευνούν, να κρύβονται, να εγκληματούν, να τραυματίζονται ή να πεθαίνουν στο αστικό περιβάλλον της πρωτεύουσας και τοποθετούνται στο φυσικό σκηνικό τους, για το οποίο μάλιστα, άλλοτε παρατίθενται με σαφήνεια ρητές χωρο-χρονικές ενδείξεις (τοπωνύμια – ημερομηνίες), και άλλοτε αναλυτικές περιγραφές που προηγούνται του επεισοδίου της δράσης. Συχνά η ακριβής καταγραφή οδωνυμίων, χωρίς καμία άλλη περιγραφή ή διευκρίνιση, συγκροτεί ένα βασικό λεξιλόγιο που εξυπηρετεί τη μετάδοση του μηνύματος, ότι πρόκειται για τόπο οικείο.²⁹³

²⁹³ Για τη μελέτη του χώρου, τις θεωρητικές προσεγγίσεις που ξεπερνούν μια θεωρία της περιγραφής, γίνεται εκτενής αναφορά από την Ερ. Σταυροπούλου στις *Προτάσεις Ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής*, Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σπ. Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς, Μ. Χάκκας, Δ. Χατζής, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2001. Ιδιαίτερα, μάλιστα, διαφωτιστική η παραδειγματική εφαρμογή στην περίπτωση του μυθιστορηματικού έργου του Ανδρέα Φραγκιά. Δες επίσης Λίζυ Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της πόλης*, Εκδόσεις Λωτός, Αθήνα 1988· Jean-Yves Tadié, «Μυθιστόρημα της πόλης, πόλη του μυθιστορήματος», στο *Το μυ-*

Το ρεαλιστικό μυθιστόρημα συνδέεται ήδη από τον 19ο αιώνα με την αστική εμπειρία και τη μετατόπιση από την παραδοσιακή κοινοτική ζωή στο «μοντέρνο» περιβάλλον των μεγαλουπόλεων. Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του αστικού τοπίου στο αστυνομικό μυθιστόρημα με τις ειδικές απαιτήσεις του είδους, θέτει εξαρχής το ζήτημα, εάν η περιγραφόμενη σε αυτό πόλη αποτελεί ακριβές αντίγραφο της πραγματικότητας. Το βέβαιο είναι, πως από τη δεκαετία του '80 και τα πρώτα κιόλας κείμενα, εμφανίζεται να ανταποκρίνεται σε επαλήθευση, καθώς στοιχεία της αφήγησης επιβεβαιώνονται από τα υπαρκτά και ιστορικά στοιχεία του αστικού χώρου.

Τα δύο μυθιστορήματα του Φίλιππου Φιλίππου *Κύκλος θανάτου* και *Το χαμόγελο της Τζοκόντας* τοποθετούν τη δράση τους στη σύγχρονη Αθήνα. Επαληθεύοντας τη φράση του Ρ. Τσάντλερ «*Αυτός ο κόσμος δεν είναι αγγελικός, είναι ο κόσμος που ζείτε...*», την οποία τοποθετεί ως μόντο στην εισαγωγή ο συγγραφέας Φίλιππος Φιλίππου, εννοεί να καταγράφει με ρεαλιστική ακρίβεια αυτό τον κόσμο στον οποίο ζει και ο ίδιος, της Αθήνας του τέλους της δεκαετίας του '80, τριγυρίζοντας στα στενά της γειτονιάς του²⁹⁴ και άλλοτε περιπλανώμενος σχεδόν σε κάθε σημείο της πόλης: από τον Πειραιά²⁹⁵ και τη Γλυφάδα²⁹⁶ ως το

μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα, μτφρ. Μαρίνα Κουνεζή, Τυπωθήτω, Αθήνα 2007, σσ.197-262· *Το Δέντρο*, αφιέρωμα «Λόγος και ποιητική για την πόλη», τχ. 33 (1983).

²⁹⁴ «Στο φανάρι της οδού Χένυδεν με την Πατησίων, έβγαλε την ατζέντα του και σημείωσε στο μυαλό του τη διεύθυνση της θείας της Βέρας, όπως την είχε αντιγράψει από την εφημερίδα. Έμεινε κάπου στην Πετρούπολη. Αυτή η θεία φιλοξενούσε τον αδελφό της κοπέλας, ο οποίος είχε μόλις ένα μήνα που απολύθηκε από στρατιώτης. Αποφάσισε να τον δει. Βγήκε στην πλατεία Βικτωρίας και από τη Χένυδεν και την Παιωνίου στη Λιοσίων.» Φίλιππος Φιλίππου, *Κύκλος θανάτου*, εκδόσεις Πύλη, Αθήνα 2007, σ. 147.

²⁹⁵ «Το γραφείο του εφοπλιστή Δωριάδη βρισκόταν στο τέρμα της Ακτής Μιαούλη, κοντά στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου. Η ώρα είχε πάει έντεκα, ώρα αιχμής για την περιοχή, όπου στη μεν παραλιακή λεωφόρο κινούνταν με μικρή ταχύτητα κάθε είδους τροχοφόρα, από μοτοσικλέτες ως τα πράσινα λεωφορεία, ενώ στο πεζοδρόμιο βάδιζαν υπάλληλοι, εργάτες και ναυτικοί, ντόπιοι και έγχρωμοι.» Φίλιππος Φιλίππου, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2011, σ. 223.

²⁹⁶ Ο Τηλέμαχος σκέφτηκε πως η ζωή στη Γλυφάδα άρχιζε. Αυτοκίνητα, μοτοσικλέτες, μηχανάκια από κάθε γωνιά της Αττικής πήγαιναν εκεί για να πιουν οι κάτοχοί τους το ποτό και τον καφέ τους. Και βεβαίως, να κάνουν το “καμάκι” τους. Και ίσως να βρουν λίγη πρέζα αν έκαναν κέφι. Από δίπλα του πέρασε μια μαύρη που τσουλάγε ένα καροτσάκι μ’ ένα μωρό μέσα. Δυο τύποι που έμοιαζαν με Φιλιππινέζους κάτι έλεγαν σε μια παράξενη γλώσσα. (...) Δεξιά κι αριστερά του δρόμου υπήρχαν λογής κέντρα, από ταβερνάκια μέχρι μπιραρίες. Τα τραπέζια ήταν γεμάτα, κυρίως από ξένους. Όλος ο δρόμος ωστόσο είχε ένα εγγλέζικο χρώμα, κάτι που το ενίσχυαν οι αγγλόφωνες επιγραφές των μαγαζιών: “Trafalgar Pub”, “Shakespeare Pub”. (...) Προσπέρασε το μπαρ, έστριψε τη γωνιά δεξιά και βγήκε στον κεντρικό δρόμο Ιωάννη Μεταξά. (...) Μετά κάθισε σ’ ένα παγκάκι της πλατείας, δίπλα στην εκκλησία των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης». Φίλιππος Φιλίππου, *ό.π.*, σ. 208-9.

Τατόι²⁹⁷ και τις Τρεις Γέφυρες²⁹⁸, δίνει τη βεβαιότητα στον αναγνώστη πως μπορεί να τον ακολουθήσει σε μέρη αναγνωρίσιμα.

Συνηθισμένη, στα κείμενα που έχουμε υπόψη μας, είναι η παρουσίαση του αθηναϊκού σκηνικού με αναφορές που αναμειγνύονται με την κυρίως αφήγηση, όπως κατ' εξακολούθηση γίνεται στο έργο του Π. Μάρκαρη. Η αφήγηση του Μάρκαρη συναγωνίζεται σε ακρίβεια αποτύπωσης μια δημοσιογραφική καταγραφή. Η περιγραφική λεπτομέρεια των τοπίων, με έμφαση στα χαρακτηριστικά ενός οικείου αστικού περιβάλλοντος που ταυτίζεται με αναγνωρίσιμες γειτονιές, συνοικίες, οδούς, στέκια, παίρνει τη θέση ενός οπτικού οδηγού²⁹⁹

Η ελληνική μεγαλούπολη, παρουσιάζεται από τον Π. Μάρκαρη με κυρίαρχη την αίσθηση της όρασης, που «κατέχει την απόλυτη προτεραιότητα έναντι των υπολοίπων αισθήσεων»³⁰⁰. Δεν γίνεται καμιά αναφορά στο φυσικό περιβάλλον της, ενώ δεσπάζει ο μοντέρνος αστικός χώρος με τα επιτεύγματά του, το μπετόν και την άσφαλτο, τις συγκοινωνίες και το μποτιλιάρισμα, ό,τι κάποτε θεωρήθηκε «μοντέρνο». Το κέντρο με τα γραφεία, τις υπηρεσίες και τα υπουργεία, αλλά και οι μεσοαστικές συνοικίες του Βύρωνα, είναι οι χώροι στους οποίους κινείται η επαγγελματική και οικογενειακή ζωή του πρωταγωνιστή του Πέτρου Μάρκαρη, αστυνόμου Κώστα Χαρίτου, και επιλέγει να τα προβάλλει ως σημεία ικανά να αντιπροσωπεύσουν τη σύγχρονή του Ελλάδα.

²⁹⁷ «Προχώρησαν με τα πόδια ως την είσοδο, αφού προσπέρασαν ένα παλιό ισόγειο κτίριο. “Αυτός είναι ο σταύλος της Δούκισσας, ή μάλλον ήταν” είπε ο Ζαχαρίας. “Εδώ έφερνε ο τότε διάδοχος και μετέπειτα βασιλιάς Κωνσταντίνος τις γκόμενές του”. Η σιδερένια πόρτα της εισόδου ήταν κλειδωμένη με λουκέτο. Η εσωτερική αυλή έμοιαζε εγκαταλειμμένη». Φίλιππος Φιλίππου, *Κύκλος θανάτου*, εκδόσεις Πύλη, Αθήνα 2007, σ. 91.

²⁹⁸ «Μπήκε στην Καλλάρη, κι έπειτα έστριψε αριστερά στην εκκλησία του Αγίου Δημητρίου Όπλων. Ο δρόμος που μπήκε ήταν στενός και δεν υπήρχε χώρος για παρκάρισμα. Προχώρησε, κι αφού προσπέρασε τα κτίρια των πρακτορείων, βρήκε χώρο και πάκκαρε ανάμεσα σε δύο άλλα αμάξια. Έσβησε τη μηχανή, βγήκε έξω κι ο Αλεξάκης τον ακολούθησε. Τη στιγμή που περνούσαν έξω από το υπόστεγο των πρακτορείων, ένα λεωφορείο παρ' ολίγο να πέσει πάνω τους. Ευτυχώς πρόλαβαν και παραμέρισαν.

Ο δρόμος ήταν έρημος. Ο Τηλέμαχος ήξερε πως σε λίγο θα έκλειναν τα γραφεία έκδοσης των εισιτηρίων και η περιοχή θα βυθιζόταν στο σκοτάδι. Ίσως να έμεναν μερικά ταξί στην πιάτσα τους περιμένοντας τα τελευταία λεωφορεία.» Φίλιππος Φιλίππου, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2011, σ. 251.

²⁹⁹ Ειδικά οι ξένοι κριτικοί εστίασαν ιδιαίτερος στον ρόλο της Αθήνας, μακριά φυσικά από το αρχαίο της κλέος, εστίαση που προκύπτει από το ενδιαφέρον τους για την Ελλάδα του 20ού και του 21ου αιώνα. «*The real story is geography and culture of Athens*», λέει ο Paul Skenazy αναφερόμενος στο *Νυχτερινό δελτίο*, ενώ για το ίδιο έργο ο Γερμανός κριτικός Heiko Seibt σημειώνει ότι ο συγγραφέας σκιαγραφεί συντομώς άλλους ένα «*σκολιό πορτρέτο της σημερινής Αθήνας*». Παραθέτει ο Γιώργος Περαντωνάκης, *Οι πολλές διαστρωματώσεις του αστυνομικού μυθιστορήματος: η περίπτωση του Πέτρου Μάρκαρη*, σ. 21, σημ. 19.

³⁰⁰ Λίζυ Τσιριμώκου, *ό.π.*, σ. 23.

Η Αθήνα προσεγγίζεται από τον Π. Μάρκαρη με αναπόφευκτο εργαλείο την έννοια του αποσπάσματος, αφού κύριο χαρακτηριστικό της μοντέρνας αστικής πολεοδομίας είναι η αποσπασματικότητα και ο κατακερματισμός από βαθιές κοινωνικές και οικονομικές διαιρέσεις.³⁰¹ Στη μοντέρνα μητρόπολη της σύγχρονης Ελλάδας, που προέκυψε από την εσωτερική μετανάστευση, συνυπάρχουν σε πλήρη αντίθεση οι νεόπλουτοι δήμοι των βορείων και νοτίων προαστίων με τις λαϊκές συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά και η γεμάτη γυαλί και σίδηρο Κηφισίας με τους αδιέξοδους στενούς παράδρομους της Κυψέλης.

«Τα Ταμπούρια απέχουν από την Αλεξάνδρας μια ημερήσια σχολική εκδρομή (...) σε ένα μισάωρο φτάνουμε στον Πειραιά. Από την Ακτή Κονδύλη ανεβαίνουμε την Αγίου Δημητρίου και πέφτουμε κάπου στη μέση της Ροδόπης (...) Η πολυκατοικία που μένει ο Ομπίκουε είναι μια τετραώροφη κατασκευή της φωτιάς, που στον πρώτο σεισμό των 5 Ρίχτερ θα γκρεμιστεί αύτανδρη και δεν θα μείνει όρθια ούτε πόρτα, για να σταθεί από κάτω της η Ανδριανή.»³⁰²

«Στο ύψος του Φάρου σκαρφαλώνω στα έργα της αερογέφυρας και αρχίζει το σημειωτόν (...) Στρίβω δεξιά τη Φραγκοκκλησιάς και πάλι δεξιά και μπαίνω στην Αιγυλαείας. Το 54 είναι κοντά στον Ιππικό Όμιλο, ένα από τα υπερσύγχρονα μέγαρα γραφείων, όλο γυαλί και φυτά εσωτερικού χώρου που μοιάζουν με ενυδρεία για χρυσόψαρα.»³⁰³

³⁰¹ Γι' αυτές τις διαιρέσεις, που διαίρεσαν εντέλει και την Αθήνα σε συνοικίες για νεόπλουτους και συνοικίες για μετανάστες, μιλά συχνά σε συνεντεύξεις του ο Π. Μάρκαρης: «Η Αθήνα είναι ο χώρος μου και πρωταγωνίστρια στις ιστορίες μου. Ζω στην Κυψέλη και την αγαπώ γιατί ήταν μια σπουδαία μεσοαστική συνοικία της Αθήνας. Θυμάμαι, όταν την πρωτόδα, μου έκαναν εντύπωση οι διαπροσωπικές σχέσεις που υπήρχαν ανάμεσα στους κατοίκους. Θα μου πεις, σε όλες τις γειτονιές είχαν τέτοιες. Λυπάμαι για τα σπίτια που άφησαν για να πάνε στα προάστια και που ήταν δέκα φορές καλύτερα. Ήταν μια έξοδος νεοπλουτισμού. Εγκατέλειψαν τις πανέμορφες συνοικίες στην τύχη τους και ούτε το κράτος ούτε η πόλη ενδιαφέρθηκε να τις κρατήσουν. Δεν κατάλαβαν ότι αυτό είναι και για τη ζωή τους καταστροφικό. Ας κάνουν μια βόλτα ακόμα και στη Μιχαήλ Βόδα, στην Αχαρνών, σε αυτούς τους καταπληκτικούς δρόμους. Και ας αφήσουμε τους μετανάστες ήσυχους, δεν φταίνε αυτοί. Δηλαδή είχαν επιλογή ανάμεσα στον Άγιο Παντελεήμονα και στην Εκάλη και διάλεξαν τον Άγιο Παντελεήμονα; Εκεί βρήκαν τα σπίτια άδεια, φτηνά, εκεί εγκαταστάθηκαν. Την πόλη δεν τη γνωρίζουμε, γι' αυτό και δεν την αγαπάμε.» («Ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης αφηγείται τη ζωή του» Συνέντευξη στην Αργυρώ Μποζώνη, *Lifo* 4.12.2013.)

³⁰² Πέτρος Μάρκαρης, *Άμυνα Ζώνης*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1998. σ. 229-30.

³⁰³ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε Αυτοκτόνησε*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2003. σ. 137.

Οι δυο διαφορετικές όψεις της ελληνικής πρωτεύουσας τη δεκαετία του 1990, αποτυπώνονται ακόμα πιο χαρακτηριστικά στην αντίθεσή τους, όταν παρουσιάζονται οι τόποι όπου κατοικούν οι μετανάστες. Το κύμα μετανάστευσης από την ανατολική Ευρώπη και τα Βαλκάνια που πλημμυρίζει την Αθήνα, προσφέρεται για εκ διαμέτρου αντίθετες εικόνες της ίδιας πόλης. Οι χώροι στους οποίους «φυσιολογικά» κινείται ο μετανάστης του Μάρκαρη, τα φτωχικά και εξαθλιωμένα δωμάτια που κατοικούν μόνο μετανάστες (κάθε εθνικότητας), τα ύποπτα μπαρ και οι δρόμοι γύρω από την Ομόνοια, αποτυπώνονται εξίσου άθλια όσο και η ζωή των μεταναστών που ζουν σε αυτά. Η περιγραφή τους επιδιώκει να συνενώσει τον ψυχικό κόσμο των ηρώων με τον υλικό κόσμο της πόλης που τους παραχωρείται. Η διαδικασία της περιθωριοποίησης που συντελείται, συνοψίζεται στην αθλιότητα των χώρων που τους στεγάζουν. Στην ίδια μεγαλούπολη, απέναντι στις τρύπες που κρύβονται μετανάστες, υπάρχουν φωτισμένοι δρόμοι και λαμπερά σπίτια πλούσιων ή νεόπλουτων Ελλήνων μεγαλοαστών, στα οποία εισέρχονται μετανάστες μόνο όταν τους παρέχουν παράνομα τις υπηρεσίες τους, ως υπηρέτες, κηπουροί, εργάτες.

Την αντιθετική παρουσίαση των τοπίων της Αθήνας στο έργο του Μάρκαρη παρατηρεί και η Ελένη Παπαγεωργίου γράφοντας:

«Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που επιλέγει ο Μάρκαρης να παρουσιάσει δύο από τα στοιχεία που ορίζουν την πόλη της Αθήνας, την Ακρόπολη και την ακτή της. Σε μία από τις σπάνιες αναφορές στον Ιερό Βράχο, αυτός δεν φαίνεται καν: “...Κοιτάζω ευθεία από την Αιόλου προς την Ακρόπολη, αλλά δεν βλέπω τίποτα, Η Ακρόπολη έχει χαθεί πίσω από ένα άσπρο πέπλο”.

Όσο για την παραλιακή Αθήνα, είναι ένας τόπος γεμάτος αντιθέσεις. Οδηγώντας στην Ποσειδώνος και εισπνέοντας μαζί με το θαλασσινό αεράκι και τις εξατμίσεις των αυτοκινήτων, ο Χαρίτος περιγράφει: “Η Αθήνα βρωμάει σκουπίδια, η παραλιακή καυσαέριο. Κατά μήκος της παραλίας ο κόσμος τσαλαβουτάει στα ρηχά ή λιάζε-ται γεμίζοντας ρύπους τα πνευμόνια του”»³⁰⁴.

Οι αντιθετικές εικόνες της Αθήνας, τα πρόσωπα της ομορφιάς και της ασχήμιας, εναλλάσσονται με την ίδια φυσικότητα που συνυπάρχουν στο σκηνικό της πόλης. Η λογοτεχνική πόλη δεν απέχει ουσιαστικά από την πραγματική και το τέχνασμα της αληθοφάνειας εξα-

³⁰⁴ Ελένη Παπαγεωργίου, «Στην Ελλάδα του αστυνόμου Χαρίτου», (16 Οκτωβρίου 2011) http://perinoir.blogspot.com/2011/10/blog-post_16.html. Αναδημοσιεύεται από το *The Books' Journal*, τεύχος 10, Αύγουστος 2011.

ντλεί την πειστικότητά του, διαμορφώνοντας την ψευδαίσθηση της αυθεντικότητας των καταστάσεων που περιγράφονται³⁰⁵ στον αναγνώστη. Στους αστυνομικούς πεζογράφους της μεταπολίτευσης, τα τοπωνύμια και οι επαληθεύσιμες περιγραφές υπηρετούν συνειδητά τη ρεαλιστική ψευδαίσθηση και η διαδικασία «αυθεντικοποίησης» επιτείνεται από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση ή το δημοσιογραφικό πρωτογενές υλικό.

Αντίθετα από όσα παρατηρήσαμε για την αίσθηση του οικείου και εντέλει καθησυχαστικά παραμυθιακού που αποδίδουν οι εικόνες του τοπίου στο παλαιότερο αστυνομικό (σχετικά στο κεφάλαιο 8), η ρεαλιστική ψευδαίσθηση αλλάζει χαρακτήρα και αποτέλεσμα στην πρόσληψη του αναγνώστη. Κι αν η «ενύφανση υπαρκτών ανθρωπωνυμίων ή τοπωνυμίων στον αφηγηματικό ιστό εκπέμπει προς τον αναγνώστη το μήνυμα ότι αυτά που διαβάζει “δεν είναι παραμύθια” ούτε “φαντασιοκοπήματα” αλλά ότι συνέβησαν “στην πραγματικότητα” το “όνομα δεν παραπέμπει στο ίδιο-το-πράγμα, αλλά σε αυτό που σημαίνεται μέσω του ονόματος”»³⁰⁶ Έτσι, στα αστυνομικά μυθιστορήματα που έχουμε υπόψη μας, η Ομόνοια, για παράδειγμα, περισσότερο από την ίδια την πλατεία, παραπέμπει σε ό,τι συνδηλώνει το σημείο αυτό του μητροπολιτικού πολεοδομικού συγκροτήματος της Αθήνας από τη δεκαετία του '80 και ύστερα, ως χώρος που κινείται το πλήθος των μεταναστών, οι οποίοι έρχονται να συμπληρώσουν την πινακοθήκη των ύποπτων και περιθωριακών Ελλήνων που συναλλάσσονται τριγύρω της. Η σταδιακή ταύτιση της πλατείας με τους ξένους, τους παραβατικούς, τους ναρκομανείς, τους σκοτεινούς και ύποπτους ανθρώπους του περιθωρίου, εμπεδώνεται σταδιακά στην αστυνομική παραγωγή και, στο 2003 πια, στον *Μεγάλο Θάνατο του Βοτανικού* του Δ. Μαμαλούκα, η Ομόνοια έχει πάρει την οριστική μορφή ενός δυστοπικού σκηνικού:

«Δεν ήξερα κανέναν. Δεν είχα καμία πηγή. Αποφάσισα να μην ζαναπάω στο Μοναστηράκι και να προτιμήσω την περιοχή γύρω από την Ομόνοια. Ήμουν σίγουρος ότι εκεί μπορούσες ν' αγοράσεις έως και τεθωρακισμένο.

Άρχισα την αναγνώριση πηγαίνοντας κάθε βράδυ που ήμουν εξόδου. Αγόραζα εφημερίδες, έτρωγα σάντουιτς, μου έκαναν και έκανα τράκες τσιγάρα, χωνόμουν στα πηγαδάκια. Έβλεπα διάφορες σκατόφατσες, Αλβανούς, Ρουμάνους, μαυριδερούς γενικά, Ρώσους και τα συναφή απ' την πρώην ΕΣΣΔ. Είχαν όλες τις ενδιαφέρουσες

³⁰⁵ «Οι λογοτεχνικές πόλεις, εντούτοις, δεν αποτελούν ακριβή αντίγραφα της πραγματικότητας, μπορεί να φαίνονται επαληθεύσιμες, αλλά δεν είναι παρά αληθοφανείς», υπογραμμίζει η Λ. Τσιριμώκου, *Λογοτεχνία της Πόλης. Πόλεις της Λογοτεχνίας*, εκδ. Λωτός, Αθήνα 1988, σ. 36.

³⁰⁶ Λ. Τσιριμώκου, *ό.π.*, σ. 43.

δουλειές ή ιδιότητες: νταβατζήδες, ψωνιστήρια, μπράβοι, βαποράκια, πρεζάκηδες, σαλταρισμένοι, αργόσχολοι, κρυφόπουστες, ανώμαλοι, πληρωμένοι δολοφόνοι. Δεν μ' ενδιέφερε, δεν ανακατευόμουν, τους χαιρέταγα όμως»³⁰⁷

(...)

«Δε νύσταζα κι αντί να πάω σπίτι, τράβηξα για τον Βοτανικό. Οδηγώντας αργά και διασχίζοντας τις υποβαθμισμένες γειτονιές μετά την Ομόνοια, παρατηρούσα τα μαύρα απ' το καυσαέριο κτίρια. Πίσω απ' τα φωτισμένα παράθυρα ο μικρόκοσμος των Αθηνών, οι στερημένοι, οι μεροκαματιάρηδες επαρχιώτες που άφησαν τα χωριά τους, οι ξένοι, στριμωγμένοι από κάθε μεριά της γης. Σπάνια βγαίνουν στα μικροσκοπικά, βρόμικα μπαλκονάκια τους. Τα έχουν μετατρέψει σε αποθήκες στοιβάζοντας κάθε λογής πράγματα. Σ' ένα απ' αυτά στέκει ατάραχο ένα σκουριασμένο πλυντήριο χαζεύοντας με το τεράστιο μάτι του μέρα νύχτα τη θέα. Συνεχίζω μέχρι τον Κηφισό όπου και κάνω αναστροφή γυρίζοντας πίσω.»³⁰⁸

Τα περισσότερα από τα αστυνομικά μυθιστορήματα της περιόδου που εξετάζουμε έχουν σκηνικό την Αθήνα και τις γειτονιές της, όμως αρκετά είναι όσα διαδραματίζονται στη Θεσσαλονίκη. Το δεύτερο αστικό κέντρο της χώρας, αν και δικαιολογεί από τη φύση της μεγαλούπολης το ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως σκηνικό εγκλήματος, έχει επιπλέον ιδιαιτερότητες. Ο Αργύρης Παυλιώτης, ο Πέτρος Μαρτινίδης, από τους πολυγραφότερους συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος ζουν και εργάζονται στη Θεσσαλονίκη, ενώ ο Γιάννης Τσιτσιμής ζει στο γειτονικό Κιλκίς και ο Σέργιος Γκάκας σπούδασε στην πόλη. Στην περιγραφή της Θεσσαλονίκης προστίθεται το ειδικό βάρος του παρελθόντος της (που για την Αθήνα, περιέργως, περνά απαρατήρητο σχεδόν), καθώς αρκετά από τα έργα που διαδραματίζονται σε αυτήν, φέρνουν στο προσκήνιο το παλαιότερο πρόσωπό της.

«...Μιλούσε για μια δίοδο προς τις αρχαιότητες της πλατείας Δικαστηρίων. Είχε εντοπίσει αυτή τη δίοδο χάρη στις εκσκαφές για τη θεμελίωση μιας πολυκατοικίας που κτιζόταν κάτω από την οδό Φιλίππου, απέναντι από την εκκλησία του Αγίου Νικολάου.

“Όλα ταιριάζουν”, μου εξήγησε μ' ενθουσιασμό, ενώ έβγαζε να μου δείξει ένα χάρτη με τοπογραφικές καμπύλες και διάφορα γεωμετρικά σχέδια επάνω του. “Εκεί πρέπει να ήταν μια ρωμαϊκή αγορά και μια πλατεία κάτω από την τωρινή.

³⁰⁷ Δημήτρης Μαμαλούκας, *Ο μεγάλος θάνατος του Βοτανικού*, εκδ. Κουκουνάρι, Αθήνα 2003, σ. 78.

³⁰⁸ Δημήτρης Μαμαλούκας, *ό.π.*, σ. 170.

Κι εκεί στα ανατολικά, κάτω απ' τη στάθμη της εκκλησίας, πρέπει να βρίσκονται ορισμένες κατασκευές από την εποχή του Μακεδονικού Βασιλείου: τα εργαστήρια κεραμικής. Το αργιλώδες έδαφος προσφερόταν. Ποιος ξέρει πόσα κακοφτιαγμένα για τους αρχαίους ειδώλια κι εργαλεία περιμένουν αιώνες να ζαναβγούν στο φως, ή πόσες άλλες κατασκευές και πολύτιμα δείγματα πολιτισμού! Αρχαία λουτρά, πιθανώς, αφού το χαμάμ Παράδεισος, πιο κάτω, πρέπει να 'ναι η τούρκικη συνέχεια βυζαντινών εγκαταστάσεων που κι αυτές ήταν συνέχεια ρωμαϊκών, που ήταν συνέχεια ελληνιστικών"». ³⁰⁹

Από όλους τους συγγραφείς που τοποθετούν τα έργα τους στη Θεσσαλονίκη χαρακτηριστικότερη είναι η περίπτωση του Π. Μαρτινίδη, ο οποίος, εξαιτίας της ιδιότητας του ως καθηγητής της Αρχιτεκτονικής Σχολής της πόλης, παρατηρεί με μάτι εξασκημένο τη στενή διαπλοκή των χρονικών περιόδων της ιστορίας της πόλης στην πολεοδομία της:

«Έστριψα δεξιά και δυσκολεύτηκα να αναγνωρίσω την εκκλησία της Αγίας Θεοδώρας, χαμένη πίσω από κάτι σθεναρούς πυλώνες, πάνω στους οποίους ακροβατούσε μια ακόμη προσθήκη στο ταλαίπωρο οικόπεδο. Αναγνώρισα την Αγία Σοφία στο βάθος. Το δικό της οικόπεδο, κάποιιοι είχαν τη σοφία να μην το εκμεταλλευτούν με πρόσθετες κατασκευές. Ίσως συνέτεινε και η ίδια η Σοφία του Υψίστου. Από εκεί, έστριψα δεξιά στην ομώνυμη οδό. Λίγα μέτρα μετά, επί της Τσιμισκή έστεκε το «Μέγαρο Αγάθου»» ³¹⁰

Η διαφυγή με ποδήλατο (!) του ήρωα-επίδοξου ληστή στο Σε περίπτωση Πυρκαϊάς δίνει αφορμή για μια περιδιάβαση σε όλο τον κεντρικό ιστό της πόλης:

«Βγάζω το ποδήλατο, κλείνω το άνοιγμα της περίφραξης. Το φως της λάμπας από τη γωνία του δρόμου μου αρκεί γι' αυτές τις κινήσεις. Το φως της μέρας αργεί, ακόμη, ενώ η δροσιά της αυγής μετατρέπεται σε ψιλόβροχο, όσο κατηφορίζω τη Δημητρίου Πολιορκητού με τα δάχτυλα στα φρένα. Παίρνω την Ίωνος Δραγούμη. Η κίνηση σχεδόν ανύπαρκτη, ακόμη και στη διασταύρωση με την Εγνατία. (...) Φτάνω στα Λαδάδικα από τις έξι και είκοσι. Καλύτερα. Όλη η περιοχή είναι τελείως έρημη. Στρίβω στην πλατεία Κατούνη, πίσω από το εστιατόριο του Ζύθου.

³⁰⁹ Πέτρος Μαρτινίδης, *Παιχνίδια μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001, σ. 131-2.

³¹⁰ Πέτρος Μαρτινίδης, *Δεύτερη φορά νεκρός*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2002, σ. 43.

(...) *Με το κεφάλι σκυμμένο, κατευθύνομαι προς ένα περίπτερο μπρος στον παλιό Ερυθρό Σταυρό.*»³¹¹

Ενδιαφέρουσα, όμως, είναι και η ματιά στη Θεσσαλονίκη από έναν άνθρωπο που δεν είναι ντόπιος: Ο Φ. Φιλίππου στο *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, τοποθετεί τον πρωταγωνιστή του να επισκέπτεται την πόλη για να αναζητήσει υλικό για μια έρευνά του σχετική με τη δολοφονία του Γεωργίου του Α'. Η περιήγηση του πρωταγωνιστή στην πόλη συνοδεύεται πάντα με εμβόλιμες ιστορικές πληροφορίες γι' αυτήν, αλλά και άλλες παραπομπές σε όλα τα στερεότυπα της ζωής της Θεσσαλονίκης, αναγνωρίσιμα από τους άλλους Έλληνες: το κινηματογραφικό φεστιβάλ (σ. 272), οι ταβέρνες στα στενά της Άνω Πόλης (σ. 12), η αγορά Μοδιάνο (σ. 13), τα Λαδάδικα (σ. 118 κ.ά.). Αν και η πρόφαση είναι το ιστορικό παρελθόν της Θεσσαλονίκης, ο ήρώάς του, δημοσιογράφος Τηλέμαχος Λεοντάρης, ρίχνει μια απομυθοποιητική ματιά στα κλισέ της τοπογραφίας της Θεσσαλονίκης.³¹²

Η παρουσία των μεγαλουπόλεων στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα εξαντλείται στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη (τις μόνες, άλλωστε, που θα χαρακτηρίζαμε μεγαλουπόλεις στην Ελλάδα), όμως το γνωστό εύρημα του κλειστού χώρου που καλλιέργησε το αγγλικό αστυνομικό αίνιγμα, βρίσκει ακόμη πολλαπλές εκδοχές στην ελληνική επαρχία, η οποία γίνεται το σκηνικό εγκλήματος σε κάποια αστυνομικά. Ιδιαίτερα ο περικλειστος χώρος των ελληνικών νησιών, απ' όπου η διαφυγή μοιάζει δύσκολη για τον θύτη και για το θύμα του εγκλήματος, διευρύνει και ανανεώνει το στερεότυπο συστατικό της κλασικής περιόδου του αστυνομικού, τον «οικείο χώρο» που περιχαράκωνει το κακό. Το βιβλίο της Μαρλένας Πολιτοπούλου *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε αργά*, διαδραματίζεται σε ένα νησί που κατονομάζεται, την Άνδρο, αλλά οι «Αντιστοιχίες» της Μυρτώς Ταπανλή σε ένα νησί χωρίς όνομα, «όπου όλοι έχουμε βρεθεί». Το βιβλίο *Άμυνα ζώνης*, του κατεξοχήν αθηναιογράφου Π. Μάρκαρη, ξεκινά με ένα έγκλημα στη διάρκεια των διακοπών του αστυνόμου Χαρίτου, σε ένα κυκλαδίτικο νησί.

³¹¹ Πέτρος Μαρτινίδης, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 128-130.

³¹² «Πάντα είχα την απορία γιατί πολλοί Θεσσαλονικείς δίνουν ραντεβού στον Λευκό Πύργο. Ένα άλλο ερωτηματικό που με παιδεύε ήταν η επιλογή του συγκεκριμένου κτιρίου ως συμβόλου της πόλης, ενός κτιρίου που είχε ανεγερθεί από Βενετσιάνους τεχνίτες τα πρώτα χρόνια της κατάληψης της Θεσσαλονίκης από τους Τούρκους...» Φίλιππος Φιλίππου, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1999, σ. 30. Αλλά και: «"Μα όλη η Θεσσαλονίκη είναι ερωτική", είπε. Αυτό το είχα ακούσει και διαβάσει κατά κόρον, τόσο από τους ντόπιους κατοίκους της πόλης όσο και από τους επισκέπτες της. Καταλάβαινα τι εννοούσαν όλοι αυτοί όταν μιλούσαν για την "ερωτική Θεσσαλονίκη". Τα κτίρια, τους δρόμους, τα μαγαζιά δεν μπορούσα να τα χαρακτηρίσω ερωτικά. Επρόκειτο για μια ποιητική έκφραση και τίποτα άλλο.» Φίλιππος Φιλίππου, *ό.π.*, σ. 21.

Οι μικρές επαρχιακές πόλεις των καλοκαιρινών διακοπών αποτελούν επίσης σκηνικό εγκλήματος, που παλαιότερα αξιοποιήθηκε και από τον Γιάννη Μαρή, ο οποίος έχει γράψει τρία μυθιστορήματα που εκτυλίσσονται στη Μύκονο και δύο στο Ναύπλιο (αλλά και σε ανώνυμη λουτρόπολη, εννοώντας τα Καμένα Βούρλα)³¹³, τόπους δημοφιλείς για τις διακοπές των Αθηναίων στις δεκαετίες του '50 και του '60. Ανάλογα μυστήρια σε επαρχιακές πόλεις συμβαίνουν στο *O tempora, o mores*, της Μαρίας Χατζημπαγιαντέρη (Καλλικράτεια Χαλκιδικής) ή στο *Δεύτερη φορά νεκρός* του Π. Μαρτινίδη (Ολυμπιάδα Χαλκιδικής), στο *Δώδεκα θεοί τρεις φόντοι* της Μαρλένας Πολιτοπούλου (Λουτράκι) ή στα *Εγκλήματα της Πανσιόν Απόλλων* του Ανδρέα Αποστολίδη (σε απροσδιόριστη αλλά πολύ οικεία λουτρόπολη).

Το νέο ελληνικό αστυνομικό εμπνέεται και αναπτύσσεται στο ελληνικό αστικό ή ημιαστικό τοπίο, χωρίς να αποκλείονται, ως εξαιρέσεις μάλλον, οι αναζητήσεις σε ευρωπαϊκές ή υπερατλαντικές πρωτεύουσες³¹⁴. Εφόσον οι ήρωες είναι Έλληνες, ταξιδεύουν (συχνά για να διαφύγουν ή για να κρυφτούν ή για να οργανώσουν ένα έγκλημα) και διαμένουν περιστασιακά σε μεγαλουπόλεις της Ευρώπης. Είναι όμως μόνο περαστικοί και το ξένο σκηνικό κυρίως εξυπηρετεί τον «εξωτισμό» του αστυνομικού, παρά αποσκοπεί σε μια διεύρυνση της τοπογραφίας του. Ειδική περίπτωση αποτελούν τα έργα *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γ. Αλεξανδρινού και *Η μνήμη των Δράκων* του Δ. Κούρτοβικ. Στο πρώτο, ο Έλληνας φοιτητής-πρωταγωνιστής κινείται και ζει στο Παρίσι, που πρωταγωνιστεί εξ ολοκλήρου ως τόπος της ελληνικής διασποράς, θυμίζοντας στιγμές του κοσμοπολιτισμού του Θρ. Καστανάκη. Στο δεύτερο, η περιπλάνηση μιας Ελληνίδας αστυνομικού και ενός Έλληνα αρχαιολόγου, σε ένα ταξίδι αναζήτησης σε όλη την Ευρώπη, φέρνουν στο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα ένα χαρακτήρα παγκοσμιοποίησης και εισάγουν τον προβληματισμό για το αν στον σύγχρονο κόσμο υπάρχουν σύνορα στο έγκλημα και στη διαπλοκή των ανθρώπινων σχέσεων.

Σε πολλά αστυνομικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου, η σύγχρονη ελληνική αστική ζωή προβάλλεται με το κυρίως σύμβολό της: το αυτοκίνητο³¹⁵. Σε κίνηση, σε αναμονή, σε ατέλειωτα μποτιλιαρίσματα και σε φανάρια, σε ακινησία, σε αδιάβατους δρόμους λόγω απεργιών ή άλλων επεισοδίων, σε αναζήτηση θέσης παρκαρίσματος, το

³¹³ Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, ό.π., σ. 94.

³¹⁴ Ο Γ. Νίκας από τους συστηματικούς συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος με 8 έργα από το 1998 έως το 2004, τοποθετεί τους Αμερικανούς ήρωές του αποκλειστικά σε ξένους τόπους, ποτέ στην Ελλάδα.

³¹⁵ Γιάννης Ρέντζος, «Η πόλη στη λογοτεχνία» http://geander.com/lau_logotexnia.pdf

αυτοκίνητο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στην αστυνομική λογοτεχνική αναπαράσταση των πόλεων, όσο και στη ζωή των νεοελλήνων της μεταπολίτευσης.

Ο Κ. Χαρίτος του Π. Μάρκαρη, έχει ταυτιστεί, σχεδόν, στα έργα που εξετάζουμε (*Άμυνα ζώνης*, *Νυχτερινό δελτίο*, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*) με το παλιό του Μιραφιόρι, που δεν αποχωρίζεται για κανένα λόγο, κι ας υποφέρει μαζί του σε καύσωνες και κατακλυσμούς. Οι συνεχείς μετακινήσεις του σε πηγμένους δρόμους και οι ασκήσεις επινοητικότητας για τις συντομότερες διαδρομές, επιτρέπουν μια αποτύπωση του τρόπου που ζει την καθημερινότητα ο Αθηναίος της δεκαετίας του '90, χωρίς κανένα εξωραϊσμό ή γραφικότητα. Το αυτοκίνητο και ο οδηγός του διασχίζουν ασταμάτητα την Αθήνα μέχρι τον Πειραιά και στο *Μαύρο Γεράκι* του Φ. Φιλίππου και εμπλέκονται σε νυχτερινές παρακολουθήσεις, ενώ ο κόσμος των υπόπτων στο *Θρήνο της Κλεοπάτρας* της Τ. Δανέλλη συνδέεται απολύτως με τις κινήσεις των αυτοκινήτων τους. Συχνά δε, το αυτοκίνητο είναι το φονικό μέσο, πολύ αποτελεσματικότερο από τα ευφάνταστα δηλητήρια του κλασικού αστυνομικού αινίγματος (π.χ. *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, *Αντίο*, *Θεσσαλονίκη*).

Στους δρόμους της νεοελληνικής πρωτεύουσας (που γιγαντώνεται πληθυσμιακά στις μεταπολιτευτικές δεκαετίες), στα μισοφωτισμένα στενά ή στις ολοφώτεινες κεντρικές λεωφόρους, δημιουργείται συχνά στον αναγνώστη του αστυνομικού μυθιστορήματος η ανάγκη ύπαρξης ενός χάρτη, για την παρακολούθηση των κινήσεων του ντετέκτιβ/ερευνητή, των υπόπτων ή του θύτη. Ο χάρτης-οδηγός, που κάποτε παρατίθεται κιόλας, ενδυναμώνοντας το τέχνασμα της αληθοφάνειας με τις τοπογραφικές λεπτομέρειες, συνδέει το σκηνικό του ελληνικού αστυνομικού σε μια παράδοξη σχέση με τον αναγνώστη-ταξιδιώτη.³¹⁶ Κάποτε ο χάρτης είναι συμβολικός, εξίσου όμως χρήσιμος στην καθοδήγηση του αναγνώστη για την αποκάλυψη του αινίγματος που του προτείνεται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συμβολικού χάρτη *Η νοσταλγία των Δράκων*, του Δ. Κούρτοβικ, όπου όπως επισημαίνει ο Γ. Ρέντζος, «τα κεφάλαια/μέρη επιγράφονται με ονόματα ευρωπαϊκών πόλεων, [και] αποτελεί ένα γοητευτικό πείραμα συμπλοκής μυθοπλασίας και πολεογραφίας»³¹⁷

Χωρίς να ξεχνάμε ότι ο τόπος είναι μια «κειμενική κατασκευή» σύμφωνα με τη δια-

³¹⁶ «Ο Σάκης Σερέφας, συγγραφέας με πολύμορφο και ογκώδες πολεογραφικό έργο δηλώνει: “Κάθε μεγάλη πόλη κρύβει ιστορίες μέσα της [...] Όταν βγήκε η νουβέλα μου Θα γίνω ντιζέξ αντί να κάνω βιβλιοπαρουσίαση έβαλα τους ενδιαφερόμενους σε ένα πούλμαν και κάναμε ξενάγηση τα ξημερώματα, στα σημεία της πόλης που συνδέονται με το έγκλημα [που περιγράφω...]. Οι επιβαίνοντες μου έλεγαν πόσο περίεργη και καινούρια τους φάνηκε η ίδια τους η πόλη όταν βρέθηκαν να ξεναγούνται σε αυτήν”» Γιάννης Ρέντζος, «Η πόλη στη λογοτεχνία» http://geander.com/lau_logotexnia.pdf.

³¹⁷ Γιάννης Ρέντζος, «Η πόλη στη λογοτεχνία» http://geander.com/lau_logotexnia.pdf

τύπωση του M. Riffaterre³¹⁸, σε όλα τα κείμενα της νέας αστυνομικής λογοτεχνίας που μελετάμε, κάθε είδους αστικά ορόσημα, όπως ονόματα δρόμων, συνοικιών, καταστημάτων, εκκλησιών, πλατειών, εργοστασίων, συνθέτουν ένα αληθοφανές πλαίσιο αναφοράς. Σε ορισμένα μάλιστα έργα, αυτό το πλαίσιο εμπλουτίζεται ακόμα περισσότερο με πληροφορίες (ιστορικές, δημοσιογραφικές, αρχαιολογικές, πολεοδομικές). Μέσα σε αυτό το σαφέστατο και με επιμονή επεξεργασμένο ρεαλιστικό σκηνικό της Ελλάδας των δεκαετιών από την πτώση της δικτατορίας έως το 2004, δημιουργείται για τον αναγνώστη το αίσθημα «συμβαίνει δίπλα μας», με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την επιδιωκόμενη αναγνωστική εμπλοκή.

Είναι φανερή η διαφορά της αποτύπωσης του τόπου με το παλαιότερο αστυνομικό μυθιστόρημα. Στην εκδοχή των λαϊκών περιοδικών, το έγκλημα τοποθετήθηκε σε ξένες πόλεις, όπως και το πρότυπό τους. Στην εκδοχή του Μαρή τοποθετήθηκε μεν στην Αθήνα, αλλά συχνά στον «εξωτικό» χώρο των πλούσιων και επιφανών — στο Κολωνάκι, τα βόρεια προάστια (Εκάλη, Κηφισιά) ή όπου αυτοί συχνάζουν. Το έγκλημα σε έναν τέτοιο τόπο, αφορά «άλλους» και γίνεται αντικείμενο περιέργειας και σχολιασμού. Στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, το τοπίο του εγκλήματος είναι αναγνωρίσιμο και καθημερινό, το ίδιο στο οποίο κατοικεί και κινείται ο αναγνώστης. Ακόμη και στα νησιά ή στις μικρές επαρχιακές πόλεις το έγκλημα δεν είναι εισαγόμενο κακό από τους επισκέπτες τους (όπως στον Μαρή) αλλά ενδημεί ανάμεσα στους μόνιμους κατοίκους τους.

³¹⁸ «Η μυθιστορηματική πόλη έχοντας κάτι κοινό ως προς το μυθιστορηματικό χαρακτήρα, είναι πρωτίστως ένας κόσμος λεκτικός και πρέπει να τον πραγματευθεί κανείς σαν χώρο δημιουργημένο από λέξεις». Στο Jean-Yves Tadié, *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, εισ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, μτφρ. Μαρίνα Κουνεζή, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα 2007, σ. 200.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

Ο ΧΡΟΝΟΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Μιλώντας στο κεφάλαιο αυτό για τον «χρόνο» των μυθιστορημάτων, πρέπει να διευκρινίσουμε κατ' αρχάς ότι δεν τον προσεγγίζουμε εδώ με αφηγηματολογικούς όρους, όπως τους καθιέρωσε ο Gerard Genette, αλλά ως το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται η ιστορία. Από τη μελέτη των μυθιστορημάτων αυτών προκύπτει πως, στη συντριπτική τους πλειονότητα, τα αστυνομικά μυθιστορήματα της τριακονταετίας της μεταπολίτευσης, αναφέρονται στο σύγχρονο (προς αυτά) παρόν. Η ερμηνεία αυτής της σταθερής επιλογής αποδίδεται από την Μαρλένα Πολιτοπούλου (συγγραφέα αστυνομικής λογοτεχνίας η ίδια) στην εξαιρετική σημασία που έχει, για το είδος, η λεπτομέρεια:

«Στη λεπτομέρεια χάνονται και κερδίζονται όλα. Και όσο πιο καλά ξέρει ο συγγραφέας το χώρο, την εποχή, τα επιστημονικά θέματα που έχουν σχέση με το μύθο του, τόσο πιο σίγουρος μπορεί να είναι πως οι ήρωές του θα έχουν το Θεό παραστάτη τους... Μέσα από τη λεπτομέρεια που απαιτεί το είδος και την απόδοση της πραγματικότητας μιας κοινωνίας, ο συγγραφέας καλείται να μαρτυρήσει για την εποχή του.»³¹⁹

Το στοιχείο της αληθοφάνειας, τόσο κρίσιμο για το αστυνομικό αίνιγμα, όπως φάνηκε και στην «τοπογραφία» του νέου αστυνομικού που αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, έχει εξίσου μεγάλη σχέση με το πώς αποδίδεται η εποχή ή το χρονικό πλαίσιο του μύθου. Επιπλέον, να λάβουμε υπόψη μας πως η αυστηρή οργάνωση της αστυνομικής εξιχνίασης του εγκλήματος διευκολύνεται από τη γραμμική διαδοχή των γεγονότων, αφού κάποτε οι

³¹⁹ Μαρλένα Πολιτοπούλου «Η βιωματική σχέση του συγγραφέα με τους ήρωες και τους τόπους στην αστυνομική λογοτεχνία», *Αστυνομική Λογοτεχνία, Επιστημονικό Συμπόσιο*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 109.

λεπτομέρειες και τα ελάχιστα κενά στον χρόνο και την παρακολούθηση των ενεργειών των υπόπτων, κρίνουν την πλοκή και την ίντριγκα. Αναφέρουμε μόνο μερικά ενδεικτικά παραδείγματα από τα αστυνομικά μυθιστορήματα που επιβεβαιώνουν την παρατήρησή μας. Στην αφήγηση του Αργ. Παυλιώτη στον *Ποινικολόγο, Η παράδοξη τροχιά του Υπερίωνα*, και της Τιτίνας Δανέλλη *Στον θρήνο της Κλεοπάτρας*, η πρόοδος των ερευνών παρακολουθεί τον ρυθμό των ημερών και των εβδομάδων. Ακόμα, στο *Κάσκο* του Σέργιου Γκάκα, τα κεφάλαια τιτλοφορούνται με ημερολογιακές αλλά όχι και χρονολογικές ενδείξεις, αν και στο οπισθόφυλλο προσδιορίζεται ο χρόνος της ιστορίας «χειμώνας του '95». Ο Φ. Φιλίππου οργανώνει με τον ίδιο τρόπο τα κεφάλαια της κυρίως αφήγησης στο *Αντίο, Θεσσαλονίκη*. Τέλος η Μαρία Χατζημπαγιαντέρη δίνει ενδείξεις χωρο-χρονικές: «Αλεξανδρούπολη, Αύγουστος 1956», «Αθήνα, Φεβρουάριος 1972» έως «Κασσάνδρεια, Αύγουστος 1998» και «Άβυδος, Σεπτέμβριος 1998».

Ο *Κύκλος θανάτου*, από τα πρώτα αστυνομικά έργα που συνδέονται με την αναγέννηση του αστυνομικού στη δεκαετία του '80, παρουσιάζεται από την κριτική, με αφορμή την επανέκδοσή του το 2007, ως «μια αδρή όσο και μελαγχολική απεικόνιση μιας μεταιχμιακής στιγμής της Αθήνας: λίγο μετά την απαγκίστρωσή της από το στενό πλαίσιο της βαλκανικής πρωτεύουσας της Δύσης και λίγο πριν από τη μετατροπή της σε ευρωπαϊκή (έστω περιφερειακής τάξης) μητρόπολη»³²⁰. Στο έργο οι χρονικές ενδείξεις, υπακούοντας στην ανάγκη της αληθοφάνειας, καταγράφονται με την ακρίβεια ενδείξεων ημερολογίου: τα κεφάλαια έχουν ως τίτλο το όνομα της ημέρας της εβδομάδας, από «Πέμπτη» το πρώτο έως «Τετάρτη 14 Νοεμβρίου, Φιλίππου Αποστόλου, Κων/νου Υδραίου», το τελευταίο.

Όπου δεν υπάρχει κανενός είδους ημερολογιακή ή χρονολογική ένδειξη, οι αναφορές σε **γεγονότα της επικαιρότητας** τις υποκαθιστούν και οριοθετούν με ακρίβεια το χρονολογικό πλαίσιο, ώστε να είναι με βεβαιότητα αναγνωρίσιμο από τον μέσο αναγνώστη. Για παράδειγμα στο *Χαμόγελο της Τζοκόντας*, η νικηφόρα πορεία της εθνικής ομάδας μπάσκετ στο Πανευρωπαϊκό Πρωτάθλημα το 1987, όπως την παρακολουθεί ο ήρωας από την τηλεόραση, αλλά και με τις αντιδράσεις των φιλάθλων που πανηγυρίζουν, δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το «πότε» της ιστορίας:

«Έβλεπε τις ειδήσεις στην ΕΡΤ2, όταν του τηλεφώνησε ο Αλεξάκης. Του είπε πως έφαγε τον κόσμο να τον βρει, ήθελε να πάνε μαζί στον αγώνα μπάσκετ μεταξύ της Ελλάδας και της Γιουγκοσλαβίας. Είχε δύο εισιτήρια, μα δεν είχε παρέα. (...)

³²⁰ Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, «Φόνος στην Αθήνα του '80», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 16/9/2007.

«Εσύ θα χάσεις» — ο Αλεξάκης έδειχνε απογοητευμένος. «Πάντως πάμε για νίκη. Και στον τελικό θα τους σκίσουμε τους Ρώσους» (...)

Με πολύ κόπο οι Έλληνες παίκτες κατάφεραν να κερδίσουν. Η ελληνική ομάδα στον τελικό! Ήταν κάτι το καταπληκτικό! Οι φίλαθλοι πανηγύριζαν, οι αθλητικοί συντάκτες πανηγύριζαν, οι υπουργοί πανηγύριζαν κι αυτοί.

Επρόκειτο για εθνικό πανηγύρι.»³²¹

Στο βιβλίο *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, του Π. Μάρκαρη, τα έργα των επερχόμενων Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, με τα εμπόδια που δημιουργούν στην κίνηση της πόλης, πρωταγωνιστούν σε κάθε διαδρομή του αστυνόμου Κώστα Χαρίτου και δεσπόζουν στο χωροχρονικό πλαίσιο της ιστορίας:

«Δεν ξέρω πού ακριβώς είναι το ολυμπιακό χωριό και αποφασίζω να πάρω ταξί, για να μην ψάχνομαι.

“Πού πάμε;” με ρωτάει ο οδηγός όταν κάθομαι δίπλα του.

“Στο ολυμπιακό χωριό”.

Φρενάρει απότομα, όπως ξεκίνησε και μου ανοίγει την πόρτα.

“Ούτε να τ’ ακούσω” μου λέει. «Από κει έρχομαι. Είδα κι έπαθα να βγάλω ζωντανό τ’ αμάξι από τα μπάζα και τις λακούβες. Βρες άλλον, εγώ τα πέρασα τ’ αναστενάρια.

Τελικά το τρίτο που περνάει με αφήνει στα σύνορα του ολυμπιακού χωριού με τον έξω κόσμο. Από κοντά η εικόνα είναι λιγότερο φτιασιδωμένη απ’ ό,τι στο φυλλάδιο του Οργανισμού Εργατικής Κατοικίας, που μας καλούσε να πάρουμε μέρος στην απογραφή για ένα από τα διαμερίσματα που θα στεγάσουν δεκάδες χιλιάδες Αθηναίους, μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Μόλις το είδε η Ανδριανή, γυάλισε το μάτι της, αλλά της το ξέκοψα. Πρώτον, γιατί δε θ’ άντεχα στον καθημερινό εφιάλτη Θρακομακεδόνες-Αμπελόκηποι και τούμπαλιν, και δεύτερον, γιατί το ελληνικό δημόσιο έχει έτσι κι αλλιώς πάνω από δέκα χιλιάδες ρουσφέτια να ικανοποιήσει, συνεπώς εμείς θα μέναμε με τη γλύκα. Εκ των υστέρων δίνω δίκιο στον ταξιτζή. Από κοντά πάνω από τις μισές κατοικίες δείχνουν σε εμβρυακή κατάσταση και οι δρόμοι είναι ακόμα ανύπαρκτοι. Κυριαρχούν τα μπάζα, οι εκσκαφές και οι λακούβες».³²²

³²¹ Φίλιππος Φιλίππου, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2011, σ. 301, 303.

³²² Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, εκδ. Γαβρηλίδης, Αθήνα 2003, σ. 93-4.

Ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία, όταν αναφέρεται υπαινικτικά, πιστοποιεί τη χρονική τοποθέτηση των αφηγούμενων: «Την επομένη είχε επιτευχθεί μια δύστοκη συμφωνία ειρήνης στη Γιουγκοσλαβία, άρχισαν οι ρυθμίσεις προώθησης-υποχώρησης στρατευμάτων κι όλη η ειδησεογραφία των Μ.Μ.Ε. έμεινε αφιερωμένη σ' αυτά»³²³. Ο πόλεμος της Γιουγκοσλαβίας και οι σφαγές του έρχονται στο προσκήνιο —όχι μόνο ως αόριστη αναφορά— και στο τελευταίο κεφάλαιο της *Νοσταλγίας των δράκων* του Δ. Κούρτοβικ (σ. 398) καθώς και στη *Λοβοτομή* του Αν. Αποστολίδη (σ. 216).

Ό,τι απασχόλησε την ελληνική κοινή γνώμη στις δεκαετίες από το 1980 έως το 2004, καταλαμβάνοντας μικρότερο ή μεγαλύτερο χώρο στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων και τις ειδήσεις της τηλεόρασης, ό,τι συνιστά κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό τεκμήριο της εποχής στην οποία εκτυλίσσεται η ιστορία, χρησιμοποιείται με προκλητική κάποτε πιστότητα ως προς την αντιστοίχιση με πραγματικά πρόσωπα και πράγματα. Έτσι και στα αστυνομικά μετά το '80, η επικαιρότητα και η κυρίαρχη θεματολογία της προσφέρει το αξιόπιστο φόντο, το οποίο αναδεικνύει την οικεία καθημερινότητα των Ελλήνων αναγνωστών: κτηματομεσιτικά γραφεία και τεχνικές εταιρείες ολυμπιακών έργων, Ευρωπαϊκή Ένωση και υποψήφιες για ένταξη χώρες, ανοικοδόμηση Βοσνίας και Κοσόβου, νέφος και τρομοκρατικές οργανώσεις, ο πόλεμος στη Γιουγκοσλαβία, σκάνδαλα λαθρεμπορίας πετρελαίου, βίαιες εθνικιστικές επιθέσεις κ.ά. Επεισόδια της σύγχρονης ζωής καταγράφονται με τη μορφή του βιώματος και μάλιστα σχεδόν εν θερμώ, συγκροτώντας το χρονικό πλαίσιο αναφοράς της πλειονότητας των αστυνομικών μυθιστορημάτων της μεταπολίτευσης, έως το 2004.

Να θυμηθούμε εδώ ότι το στοιχείο της επικαιρότητας είναι βασικό χαρακτηριστικό της καταγωγής του αστυνομικού μυθιστορήματος από την παραλογοτεχνία και διατηρείται και στη νέα εκδοχή του (σχετικά κεφ. 2). Στο παρελθόν, η συνύπαρξη του Τύπου και του αστυνομικού ρεπορτάζ με το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα δημιούργησε εκλεκτικές συγγένειες: τα «faits divers» με το σκανδαλώδες ή εγκληματικό περιεχόμενο, τα δικαστικά ενδιαφέροντα και τα ιδιωτικά πάθη, αποτέλεσαν εξίσου δημοφιλή αναγνώσματα με τα «ανταγωνιστικά» τους επιφυλλιδικά μυθιστορήματα, που δημοσιεύονταν σε άλλες σελίδες, στο ίδιο όμως έντυπο. Η Nelly Wolf ήδη επισημαίνει ότι στη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, η αναπαράσταση του εγκλήματος είναι συνδεδεμένη με την επικαιρότητα του κοινωνικού ζητήματος (την υφιστάμενη κοινωνική πραγματικότητα).³²⁴

³²³ Πέτρος Μαρτινίδης, *Παιχνίδια μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001, σ. 55.

³²⁴ «Pendant la seconde moitié du xixe siècle, la représentation du delinquant est liée à l'actualité de la question sociale», Nelly Wolf «Le voleur évalué» στο *Le Roman Policier et ses personnages sous la*

Η γενεσιουργός σχέση του αστυνομικού με την επικαιρότητα εντοπίζεται επίσης στη σύνδεσή του με τη δημοσιογραφία και μάλιστα με το κατεξοχήν είδος της δημοσιογραφίας που συνδέεται με την σύγχρονη πραγματικότητα: το ρεπορτάζ. Τον 19ο αιώνα «ο δημοσιογράφος είναι ένα νέο είδος συγγραφέα που παράγει περιεχόμενο για τις εφημερίδες (...) γράφει για τα δημόσια πράγματα και για πολλές δεκαετίες θα φορά το “δανεικό φωτοστέφανο του συγγραφέα”, εδραιώνοντας με αυτόν μια σχέση, συχνά, ταύτισης. Η δημοσιογραφική αφήγηση των εφημερίδων για γεγονότα του αστυνομικού δελτίου και των δικαστικών αιθουσών, οι οποίες συναρπάζουν το κοινό και αυξάνουν τις πωλήσεις, ξεκίνησε βασισμένη στις αρχές της λογοτεχνικής αφήγησης και αργότερα έγινε επί τόπου καταγραφή από τον δημοσιογράφο-αυτόπτη μάρτυρα.»³²⁵

Σημαντικοί λογοτέχνες προήλθαν από το δημοσιογραφικό επάγγελμα ή διαγράφοντας αντίθετη πορεία, λογοτέχνες βιοπορίστηκαν από το δημοσιογραφικό επάγγελμα. Όπως παραθέτει η Βούλα Χουρδάκη από τον Κ. Williams: «Πολλές από τις φιγούρες κλειδιά της δημοσιογραφίας του 19ου αιώνα στη Γαλλία ήταν σπουδαίοι συγγραφείς, όπως ο *Emile Zola*, ο *Victor Hugo* και ο *Honoré de Balzac* [...] και για το μεγαλύτερο μέρος του 19ου αι. μια δουλειά σε γαλλική εφημερίδα αποτελούσε σκαλοπάτι για μια “πραγματική καριέρα” στη λογοτεχνία και την πολιτική»³²⁶ Κατά τα γαλλικά πρότυπα Έλληνες λογοτέχνες συνδέονται με τον Τύπο στην Ελλάδα από την πρώτη εμφάνισή του, με γνωστότερα ονόματα τους Εμμ. Ροΐδη, Μ. Μητσάκη, Κωστή Παλαμά, Ανδρ. Καρκαβίτσα, Ιωάννη Κονδυλάκη, Παύλο Νιρβάνα.

Στα νεότερα χρόνια, η Ελένη Βλάχου, ο εμβληματικός Γιάννης Μαρής, παλαιότερα, αλλά και η Τιτίνα Δανέλλη, ο Φ. Λάδης, η Μαρλένα Πολιτοπούλου, ο Στέλιος Κούλογλου, ο Γιώρ. Λακόπουλος, ο Γ. Καραγιωργας, ο Γ. Ράγκος, είναι εξίσου χαρακτηριστικές περιπτώσεις αυτής της αμφίδρομης διαδρομής μεταξύ δημοσιογραφίας και αστυνομικής λογοτεχνίας.³²⁷

Η Μαρλένα Πολιτοπούλου (ως πλέον αρμόδια) αιτιολογεί αυτή την σχέση γράφοντας:

direction de Yves Reuter, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, σ. 11.

³²⁵ Νίκος Μπακουνάκης, *Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ, Η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19ος-20ος αιώνας*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2014, σ. 65.

³²⁶ Βούλα Χουρδάκη, *...κάπου ανάμεσα στο κάπνισμα και στα σταυρόλεξα. Ο δημοσιογράφος ερευνητής στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα*, προλ. Γ. Πανούσης, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2016, σ. 58-9.

³²⁷ Η στενή συγγένεια των ιδιοτήτων, αναδεικνύεται ακόμα περισσότερο στο είδος της αληθινής και όχι μυθοπλαστικής αστυνομικής αφήγησης, το είδος του true crime non-fiction, στο ρεύμα της Νέας Δημοσιογραφίας. Η Βούλα Χουρδάκη, *ό.π.*, σ. 76 παραθέτει το παράδειγμα του *Columbine* του Dave Cullen (2009) που περιλαμβάνει τη δεκαετή έρευνα, με συνεντεύξεις, αποσπάσματα εφημερίδων, φωτογραφικό υλικό κ.λπ. πάνω στο πραγματικό επεισόδιο της σφαγής σε λύκειο του Κολοράντο από δύο μαθητές το 1999.

«Νομίζω πως η γοητεία που ασκεί επάνω στους δημοσιογράφους το επίκαιρο, η επιλογή τους να κατανοήσουν τη σύγχρονη πραγματικότητα μέσα από τις πιο σκληρές ανθρώπινες ιστορίες ή κοινωνικές συγκρούσεις τους οδηγεί συνειδητά ή ασυνείδητα στο αστυνομικό, όταν το φευγαλέο σήμερα τους κουράσει και αναζητήσουν μια άλλη σχέση με τον χρόνο μέσα από τη λογοτεχνία».³²⁸

Η σχέση των συγγραφέων του αστυνομικού μυθιστορήματος με τη δημοσιογραφία σήμερα εξηγείται με ένα ενδιαφέροντα τρόπο από τον Μάσιμο Καρλότο, ο οποίος, μιλώντας για την Ιταλία, ισχυρίζεται: «Στη χώρα μας, επιπλέον, επειδή έχει εξαφανιστεί η δημοσιογραφική έρευνα, ορισμένοι συγγραφείς έχουν επιλέξει να τοποθετήσουν την πλοκή των μυθιστορημάτων τους, στην πραγματικότητα της ειδησεογραφίας» (...) Ο σκοπός είναι να γράφεις ό,τι οι εφημερίδες και οι τηλεοράσεις δεν θέλουν ή δεν μπορούν να πουν...»³²⁹ Οι συγγραφείς του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος πάντως εκθέτουν στα έργα τους σχέσεις, διασυνδέσεις, διαπλοκές, χωρίς τη σκανδαλοθηρική διάθεση του ρεπορτάζ αλλά και χωρίς την αποκαλυπτική προσέγγιση της ερευνητικής δημοσιογραφίας. Επιβεβαιώνουν απλώς την εικόνα της δημοσιογραφικής επικαιρότητας.

Το παρελθόν, με την οριστική μορφή της ιστορικής διάστασης (εννοώντας την αποστασιοποίηση και την επεξεργασία της μνήμης) εμφανίζεται λιγότερο στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα και κυρίως όταν αναζητούνται σε αυτό αιτίες ή ερμηνείες του παρόντος (εγκλήματος ή αινίγματος). Η επταετία της δικτατορίας και ο εμφύλιος, από τα τραύματα της Νεοελληνικής Ιστορίας, ως χρονικό πλαίσιο σπάνια ενέπνευσαν ως σκηνικό του εγκλήματος και έχουν μικρή παρουσία στο αστυνομικό μυθιστόρημα αυτής της περιόδου. Στην επταετία των δικτατόρων τοποθετούνται δύο κείμενα του ίδιου συγγραφέα, του Ανδρέα Αποστολίδη: *Το χαμένο παιχνίδι*, στις πρώτες μέρες του πραξικοπήματος του 1967 και *Τα εγκλήματα στην Πανσιόν «Απόλλων»*, τις πρώτες μέρες μετά την πτώση της Χούντας, το Σεπτέμβριο του 1974.

Ο εμφύλιος και τα πάθη του, από την άλλη πλευρά, προσεγγίζονται, όταν ανασύρονται μυστικά καλά κρυμμένα, που ερμηνεύουν τις μετέπειτα διαδρομές και διαπλοκές ανθρώπων, τους οποίους καθόρισαν οι επιλογές και οι ενοχές τους, στη διάρκειά του. Το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν του εμφυλίου, όμως, μισοφωτισμένο ή τελείως σκοτεινό, συνιστά μια συνθήκη εγκλήματος που μένει ανεξιχνίαστη ή τουλάχιστον ατιμώ-

³²⁸ Μαρλένα Πολιτοπούλου «Η βιωματική σχέση του συγγραφέα με τους ήρωες και τους τόπους στην αστυνομική λογοτεχνία», *ό.π.*, σ. 110.

³²⁹ Μάσιμο Καρλότο, «Το αστυνομικό ως συνείδηση της πραγματικότητας», *μτφρ. Παν. Σκόνδρας, περ. Διαβάζω*, αφιέρωμα, τ. 459, Ιανουάριος 2006, σ. 121-123.

ρητη, αν και, σύμφωνα με τη διατύπωση των ηρώων του *Κάσκο*:

«(...) ο εμφύλιος έχει τελειώσει, τον διέκοψε ο Σπύρος.

— Κάνετε λάθος, κύριε Ισαακίδη, κανένας εμφύλιος δεν τέλειωσε ποτέ.

— Καλά, καλά, υποχώρησε ο Σπύρος»³³⁰

Το ενδιαφέρον είναι πως το παρελθόν του εμφυλίου και της δικτατορίας στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα παρουσιάζεται να εισχωρεί υπόγεια αλλά καθοριστικά στη σύγχρονη διαμόρφωση των σχέσεων εξουσίας, επιχειρηματικότητας, πολιτικής, ακόμα και προσωπικών δεσμών στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο ήρωας που εμφανίζεται σταθερά στα μυθιστορήματα του Π. Μάρκαρη, ο Ζήσης, παλιός κομμουνιστής (ο οποίος βασανίστηκε και στη χούντα, στα κρατητήρια όπου εκπαιδεύτηκε ως νεαρός αστυνομικός ο Χαρίτος). Ο παλιός και κυνηγημένος κομμουνιστής, είναι αυτός που μπορεί να αναγνωρίσει τις μυστικές διαδρομές που συνδέουν τα (επιφανειακά) ασύνδετα μεταξύ τους τωρινά εγκλήματα και το παρελθόν των πρωταγωνιστών τους.

«“Χρήστος Πυλαρινός” μου λέει μετά, επίσημα. “Παιδί πολιτικών προσφύγων. Γεννήθηκε στην Πράγα. Εκεί μεγάλωσε, εκεί σπούδασε οικονομικά. Δεν έμπλεξε καθόλου με τα κομματικά. Μόλις τέλειωσε τις σπουδές του, μπήκε σε μια αεροπορική εταιρεία της Τσεχοσλοβακίας, αλλά αυτό δεν μπόρεσα να το επιβεβαιώσω. Είναι ικανός και ανέβηκε γρήγορα από τα μεσαία κλιμάκια στα ανώτερα. Στα ανώτατα δεν μπορούσε ν’ ανέβει, γιατί εκεί τοποθετούσαν κομματικά στελέχη. Στις αρχές του ’80 εμφανίστηκε ξαφνικά στην Ελλάδα και άνοιξε μια τουριστική επιχείρηση. Το ερώτημα είναι: πού βρήκε τα λεφτά ένας υπάλληλος εταιρείας σοσιαλιστικής χώρας για ν’ ανοίξει επιχείρηση στην Ελλάδα;”

Σωπαίνει και με κοιτάζει μ’ ένα πονηρό χαμόγελο. Δεν χρειάζεται να σπάσω το κεφάλι μου, καταλαβαίνω αμέσως πού το πάει. “Του τα έδωσαν οι Τσέχοι”.

“Ακριβώς. Όλα τα σοσιαλιστικά κράτη άνοιγαν τέτοιες επιχειρήσεις σε καπιταλιστικές χώρες, γιατί είχαν ανάγκη από συνάλλαγμα. Μερικές τις άνοιγαν μέσω των αδελφών κομμάτων στην καπιταλιστική χώρα, συνήθως όμως χρησιμοποιούσαν ανθρώπους-βιτρίνες. Ο Πυλαρινός ανήκε στη δεύτερη κατηγορία”»³³¹

³³⁰ Σέργιος Γκάκας, *Κάσκο*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σ. 103.

³³¹ Πέτρος Μάρκαρης, *Νυχτερινό δελτίο*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1995, σ. 255-6, 259.

Οι ταραγμένες ζωές του βασανισμένου αλλά και βασανιστικού παρελθόντος, σε απρόοπτες προβολές στο παρόν της σύγχρονης Ελλάδας, δίνουν κάποτε την ερμηνεία για τη μοίρα και τις ενέργειες των απογόνων όσων έζησαν τον εμφύλιο. Σαν ένα ασυγχώρητο προπατορικό αμάρτημα ο εμφύλιος, ακόμη κι αν κρύβεται όσο πιο καλά γίνεται, προσδιορίζει τις ζωές των παιδιών του:

«*“Ο πατέρας μου ήταν ένας πολύ δυστυχισμένος άνθρωπος, κύριε αστυνόμη”.*

Το λέει χωρίς έμφαση, αλλά κατηγορηματικά, σαν ένα γεγονός που δε σηκώνει κουβέντα. Μετά ανοίγει τα μάτια της και με κοιτάζει.

“Έζησε τη ζωή του στα κινήματα και στις παράνομες πολιτικές οργανώσεις. Αυτό ήξερε να κάνει στη ζωή του. Είχε πολύ στενές σχέσεις με το καθεστώς του Κάστρο και έπινε νερό στο όνομα του Τσε Γκεβάρα. Μετακομίσαμε από την Μπογκοτά στη Λα Παζ λίγο πριν αρχίσει ο Τσε το αντάρτικο στη Βολιβία. Όταν απέλασαν τον πατέρα μου από τη Βολιβία, γυρίσαμε στην Ελλάδα. Μετά ήρθε η χούντα και βρέθηκε πάλι στο στοιχείο του, ως τη μέρα που τον έπιασαν”.

(...)

“Τον πατέρα μου τον πιάσανε την άνοιξη του ’72. Μας ζύπνησαν μια νύχτα γύρω στις δύο, βούτηξαν τον πατέρα μου και άρχισαν να τον χτυπάνε και να τον σέρνουν προς την πόρτα”. Σταματάει και λέει δίχως έμφαση, σαν να δηλώνει ένα γεγονός: “Αυτή ήταν η τελευταία φορά που είδα τον πατέρα μου, κύριε αστυνόμη”. Αφήνει έναν αναστεναγμό και σωπαίνει για λίγο. “Ο πατέρας μου ήταν σε όλη του τη ζωή μπλεγμένος με κινήματα και επαναστάσεις. Το ίδιο και η μητέρα μου. Τα παιδιά τους όμως ήθελαν να τα κρατήσουν μακριά απ’ αυτά. Δεν μας μιλούσαν, δε μας εξηγούσαν, δε μας έλεγαν τίποτα. Το έκαναν για να μας προστατέψουν, αλλά και από φόβο μη μας ξεφύγει καμιά κουβέντα. Έτσι μεγαλώναμε στο σκοτάδι, μέσα σ’ έναν απροσδιόριστο τρόπο.”»³³²

Τελικά, στο *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, η κόρη του αντιστασιακού καταλήγει να παντρεύεται τον βασανιστή του πατέρα της. Παρόμοια στο *Κάσκο*, η κοπέλα που το στρατοδικείο καταδίκασε σε θάνατο για κομμουνιστική δράση, παντρεύεται σε ένα δυστυχισμένο γάμο τον δεξιό μεγαλοβιομήχανο.

³³² Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, εκδ. Γαβρηλίδης, Αθήνα 2003, σ. 410, 432.

«—Ένα πρωί αυτό το τέρας είδε στην εφημερίδα τη φωτογραφία μιας κοπέλας που την προηγούμενη είχε καταδικαστεί από το στρατοδικείο σε θάνατο για κομμουνιστική δράση. Ισχυρίστηκε ότι την ερωτεύτηκε αμέσως από τη φωτογραφία. Όπως καταλαβαίνεις, δε δυσκολεύτηκε να πείσει τους πολιτικούς του φίλους να της δώσουν χάρη. Σε ένα μήνα η Χριστίνα και ο Αλέξανδρος παντρεύτηκαν στη Μητρόπολη.»³³³

Οι τερατογενέσεις τέτοιων συναντήσεων, αλλά και το γενικότερο παθολόγο περιβάλλον της Ελλάδας που κληροδότησε το παρελθόν, εμπεριέχουν τα σπέρματα του κακού που γενικεύεται στη δικτατορία και πολλαπλασιάζεται στη μεταπολίτευση. Οι διαπλεκόμενες σχέσεις πολιτικής-ΜΜΕ-επιχειρηματιών έχουν εκτραφεί στη Χούντα αλλά και στην αντιδικτατορική αντίσταση. Ο Ανδρέας Αποστολίδης στα *Εγκλήματα της Πανσιόν «Απόλλων»*, από τους πρώτους μήνες της μεταπολίτευσης, παρουσιάζει ήδη πώς λαθρέμποροι που εκμεταλλεύτηκαν την επταετία προετοιμάζουν τη διάσωσή τους και την επιβίωσή τους ως ευυπόληπτοι πολίτες, ενώ στον *Τσε αυτοκτόνησε*, ο βασανιστής της ΕΣΑ, γίνεται βιοτέχνης που τυπώνει μπλουζάκια με τον Τσε. Από την άλλη, λίγα χρόνια από τη μεταπολίτευση, αφισοκολλητές εξωκοινοβουλευτικών αριστερών οργανώσεων έχουν πρόθυμα μετατραπεί σε κομμους, οικονομικά εύρωστους μάνατζερ (*Κύκλος θανάτου*, 1988) και οι υποψήφιοι αντιστασιακοί βομβιστές της αντιχουντικής οργάνωσης σε μεγαλοεργολάβους και αδίστακτους διαπλεκόμενους (*Ο Τσε αυτοκτόνησε*, 2003).

Ο χρόνος στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα αποκτά μια βαθιά βιωματική διάσταση, αντίθετα προς την παραλογοτεχνική του διαχείριση, όπως την υποδείξαμε στο παλαιότερο αστυνομικό μυθιστόρημα (Μαρής, Κακούρη, κ.λπ.), που λειτουργεί ως στοιχείο κανονικότητας και καθησυχαστικής επανάληψης. Στον κόσμο του Μαρή, για παράδειγμα, οι πληροφορίες που αφορούν στον χρόνο του παρελθόντος της Κατοχής, που τόσο συχνά επανέρχεται στα έργα του, χρησιμεύουν για να δώσουν επιφανειακές εξηγήσεις ή ενδείξεις για την εξέλιξη της πλοκής και να καθοδηγήσουν στην ερμηνεία του αινίγματος. Το παρελθόν είναι μια σταθερή παράμετρος ανάδειξης των καλών και των κακών ηρώων (πατριώτες που υπέφεραν - προδότες και κατακτητές που πρόδωσαν και εγκλημάτησαν), ώστε να εξυπηρετηθεί η (απλουστευτική) πορεία προς την αποκατάσταση του ηθικού στο παρόν.³³⁴

³³³ Σέργιος Γκάκας, *ό.π.*, σ. 103.

³³⁴ Πολύ ενδιαφέρουσες οι ανάλογες παρατηρήσεις για τη χρήση του χρόνου στο έργο του Γ. Μαρή και του Ανδ. Αποστολίδη από τη Λητώ Ιωακειμίδου στο «Αισθητικά κριτήρια (παρα)λογοτεχνικότητας στο

Αντίθετα το παρελθόν στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα (αλλού περισσότερο και αλλού λιγότερο, ανάλογα με τον συγγραφέα) δεν υπηρετεί απλώς την ανάγκη του «χρήσιμου στοιχείου» για την εξέλιξη της πλοκής, αλλά εισάγει την Ιστορία στην οπτική και ερμηνεία των σχέσεων και των κοινωνικών δομών. Η διαδρομή στον ιστορικό χρόνο μπορεί ακόμα να αξιοποιείται στην οργάνωση της «ερευνητικής» πορείας του έργου (καθοδηγώντας και την ανάγνωση για έναν μνημένο στην τεχνική του αστυνομικού), όμως η κωδικοποίηση του αστυνομικού υπονομεύεται συχνά. Η πληθώρα των πληροφοριών για το παρόν και το παρελθόν, δεν έχουν στόχο να χειραγωγήσουν στην κατανόηση (ή περιστασιακή παραπλάνηση) στο πλαίσιο του παιχνιδιού με τον αναγνώστη (όπως παλιά) αλλά να αποδώσουν τη ρευστή και περίπλοκη εικόνα ενός ασταθούς και σαθρού «τώρα». Η νεοελληνική κοινωνία δεν αποδίδεται ως παγιωμένη στον χρόνο, δομημένη με σταθερές διαχωριστικές γραμμές. Έχοντας υπόψη μας την οπτική του Duchet, το αστυνομικό μυθιστόρημα αυτής της περιόδου μοιάζει να εξερευνά τις νέες δυνατότητες ενός νοήματος που είναι ακόμη αδιαμόρφωτο και σιγά σιγά προτείνει καινούριες. Από τις βεβαιότητες της παλιάς ξεκάθαρης αναπαράστασης της μεταπολεμικής κοινωνικής διαστρωμάτωσης (όπως την αποτύπωνε το αστυνομικό έργο του Μαρή κυρίως), στον κόσμο της μεταπολίτευσης τον οποίο αποδίδει το νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, οι τροχιές του παρελθόντος δεν ξεκαθαρίζονται αλλά διατρέχουν υπόγεια το παρόν και αφήνουν ένα αίσθημα μετέωρου και «αδικαίωτου», ακόμη και μετά την επίλυση του αινίγματος.

έργο του Γιάννη Μαρή και του Ανδρέα Αποστολίδη: η άρση της αμφισημίας και ο αναγνώστης» στο περ. *Δια-κείμενα*, τ. 7, 2005, σ. 47-56.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 13

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

13.1. Οι χαρακτήρες του αστυνομικού

Στο σχήμα ανάλυσης του αστυνομικού μυθιστορήματος, βασικό δομικό στοιχείο του είναι οι χαρακτήρες του (θύτης, θύμα, ντετέκτιβ, ύποπτοι/μάρτυρες). Όσο κι αν στην εξέλιξη του είδους οι συγγραφείς άλλαξαν, ενέπλεξαν, επεξεργάστηκαν αυτούς τους χαρακτήρες, εξακολούθησαν να παραμένουν απολύτως αναγκαίοι για να υπάρξει αστυνομική αφήγηση, τουλάχιστον έως τον περίοδο που εξετάζουμε. Κρίνουμε λοιπόν αναγκαίο, πριν από τη διαγραφή των χαρακτήρων του νέου ελληνικού αστυνομικού, να τοποθετήσουμε το θεωρητικό πλαίσιο της προσέγγισής μας, με έμφαση στη θεωρία χαρακτήρων του P. Hamon, χωρίς όμως να υποβαθμίζουμε την οπτική και άλλων θεωριών.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην εξέλιξή του διαμορφώθηκε ως ένα είδος που, ενώ από την καταγωγή του είναι στερεοτυπικό, έγινε κατεξοχήν ρεαλιστικό, στενά σχετιζόμενο με την κοινωνία στην οποία αναφέρεται. Από την παραλογοτεχνική καταγωγή του σημασία δίνεται στην πλοκή, ενώ οι χαρακτήρες υπάρχουν στον βαθμό που υπηρετούν τη δράση και την ανάπτυξη της ιστορίας. «Για μερικούς», παρατηρεί ο Robert Scholes, «η αφήγηση μιας ιστορίας που εξάπτει το ενδιαφέρον είναι αυτοσκοπός... Τα πρόσωπα των μη ρεαλιστικών παραμυθιών και μυθιστοριών φαίνεται προφανώς να έχουν σχεδιαστεί με λίγες γραμμές, μάλλον, παρά να έχουν παρουσιαστεί σε βάθος και ρέπουν προς ακραίες περιπτώσεις ομορφιάς και ασχήμιας, καλοσύνης και κακίας»³³⁵.

Σε μια τέτοια αντιμετώπιση των χαρακτήρων, πρώτος ο Vladimir Propp έδωσε προτεραιότητα στις λειτουργίες: «στα συμβάντα ή τις πράξεις ενός αφηγηματικού προσώπου

³³⁵ Robert Scholes, *Στοιχεία της Πεζογραφίας*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, εκδ. Κωνσταντινίδη 1990, σελ. 33.

σε συνάρτηση με τη σπουδαιότητά τους για την εξέλιξη της δράσης»³³⁶. Ανεξάρτητα από τα πρόσωπα, αυτό που μένει σταθερό στην οργάνωση της αφήγησης είναι οι λειτουργίες/ πράξεις, τις οποίες μελέτησε, κατηγοριοποίησε (31 στον αριθμό) στο ρωσικό παραμύθι και στη συνέχεια επεξεργάστηκαν, με πιο θεωρητικό τρόπο ευρύτερα για την πεζογραφία, ο A. J. Greimas και ο T. Τοντόροφ.³³⁷ Ο τελευταίος, μάλιστα, στις χαρακτηριζόμενες ως «μη ψυχολογικές αφηγήσεις» θεώρησε ότι η δράση είναι σημαντική από μόνη της, χωρίς να συνδέεται με κάποιο στοιχείο των χαρακτήρων τους.³³⁸

Ο ρεαλιστικός προσανατολισμός του νεότερου αστυνομικού μυθιστορήματος από την άλλη πλευρά, οδηγεί σε προσεγγίσεις που, δίνοντας ιεραρχική προτεραιότητα στους χαρακτήρες, αναζητούν τις σχέσεις του με την πραγματικότητα.³³⁹

Στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα, λοιπόν, οι χαρακτήρες αντανakλούν/αποδίδουν την κοινωνική πραγματικότητα, εκφράζουν τις κοινωνίες από τις οποίες παράγονται και τις κοινωνικές σχέσεις-συγκρούσεις-αξίες τους. Η «ομοιότητα» των μυθιστορηματικών χαρακτήρων του ρεαλισμού με την πραγματικότητα, οδήγησε στο να εγκαταλειφθούν είδη πλοκής υπερβολικά παράδοξα για τη «συνηθισμένη» ζωή τους και να δοθεί έμφαση στον χαρακτήρα καθεαυτού και την ψυχογράφησή του, τα κίνητρα και το βάθος της συνείδησης ή του υποσυνείδητου³⁴⁰ Γι' αυτές τις αφηγήσεις τις «ψυχολογικές» ο Τοντόροφ είχε και αυτός υποδείξει πως οι πράξεις υπάρχουν για να αναδείξουν τον χαρακτήρα.³⁴¹

³³⁶ Δημ. Τζιόβας, *Μετά την Αισθητική, θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987, σ. 47.

³³⁷ Douwe Fokkema, Elroud Ibsch, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης, επιμ. Ερατ. Καψωμένος, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 20004, σ. 108-124

³³⁸ Η αντίληψη της προτεραιότητας της πλοκής έναντι των χαρακτήρων, υποδεικνύεται στην εφαρμογή του τριαδικού σχήματος λειτουργιών-αντιθέσεων του Greimas, στο κείμενο του Οιδίποδα από τον Δημ. Τζιόβα (βλ. Δ. Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 50-51). Ας σημειωθεί εδώ πόσο συχνά ο Οιδίποδας παρουσιάζεται, από πλήθος μελετητών, ως το πρώτο αστυνομικό έργο στη λογοτεχνία (βλ. Jacques Dubois, *Le Roman Policier ou la modernite*, Nathan, Paris 1992, και H. Tonnet «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, από το 1995 μέχρι σήμερα», μτφρ. Νίνα Κουλετάκη, στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/tonnet/>).

³³⁹ Ο Jeremy Hawthorn συνοψίζει τις σχετικές απόψεις λέγοντας ότι «όλα τα λογοτεχνικά έργα αντανakλούν κατά κάποιο τρόπο την εξωλογοτεχνική πραγματικότητα, αλλά αυτό μπορούν να το κάνουν αποσπασματικά, χαοτικά και κατά έναν τρόπο που καθίσταται αδύνατον για τον αναγνώστη να καταλάβει καλύτερα τον κόσμο μέσα από μια προσεκτική μελέτη του έργου ή, πάλι, μπορούν να αντανakλούν την εξωλογοτεχνική πραγματικότητα ευσυνειδήτως και με την οφειλόμενη προσοχή σε ολόκληρη την πραγματικότητα, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να χρησιμοποιήσει το έργο ως ένα μέσο γνώσης για τον κόσμο». Βλ. J. Hawthorn, *Εκκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012, σ. 173.

³⁴⁰ R. Scholes, *ό.π.*, σ. 32.

³⁴¹ Τσβετάν Τοντόροφ, *Ποιητική*, μτφρ. Αγγ. Καστρινάκη, Γνώση, Αθήνα 1984, σ. 43-53.

Ανάμεσα στις δύο τάσεις της θεωρίας της λογοτεχνίας, που αμφότερες βρίσκουν επιβεβαίωση στο ίδιο είδος μυθιστορήματος, το αστυνομικό, η διατύπωση του Henry James συμβιβάζει με την προσέγγισή του τους χαρακτήρες και τη δράση ως δυο αλληλοεξαρτώμενους παράγοντες: «*Το μυθιστόρημα αποτελεί “μια προσωπική άμεση αποτύπωση της ζωής” και μέσα από τους χαρακτήρες του αποδίδεται η εικόνα της πραγματικότητας με όλες τις μεταμορφώσεις από την επεξεργασία που υφίσταται*»³⁴²

Στο ίδιο μήκος κύματος, ο χαρακτήρας αντιμετωπίζεται από την Rimmon-Kenan ως ισοδύναμος με τη δράση και αποτελεί μια κατασκευή που δομείται από κειμενικές ενδείξεις, στις οποίες ο αναγνώστης επικεντρώνει (ή όχι) την προσοχή του. Η Rimmon-Kenan προτείνει ένα μοντέλο δόμησης του λογοτεχνικού χαρακτήρα, σύμφωνα με το οποίο χαρακτηριστικά γνωρίσματα συνδέονται με λογικές διεργασίες στην αφηγηματική διαδικασία, καταλήγοντας σε ένα χαρακτηρισμό ο οποίος μπορεί να αναφέρεται αναλυτικά στο κείμενο.³⁴³

Η επανάληψη, η ομοιότητα, η αντίθεση και ο υπαινιγμός, υποδεικνύονται από την Rimmon-Kenan ως βασικές αρχές για την κατηγοριοποίηση στοιχείων σε χαρακτηριστικά και τελικά τη δόμηση του χαρακτήρα. Ειδικότερα για τους υπαινιγμούς η Rimmon-Kenan, τους διαιρεί σε τρία είδη: α) από φυσικά γνωρίσματα να υπονοείται ένα ψυχολογικό γνώρισμα, β) από μια ομάδα ψυχολογικών γνωρισμάτων να υπονοηθεί ένα άλλο και γ) από μια ομάδα φυσικών και ψυχολογικών γνωρισμάτων να υπονοηθεί ένα ψυχολογικό γνώρισμα. Τα συμπεράσματα στα οποία φτάνει ο αναγνώστης δομούν χαρακτήρες, που στη συνείδησή του διαμορφώνονται ως άνθρωποι κι έτσι μοιάζουν με αυτούς. Αν ο ήρωας, όπως τον αντιλαμβάνεται ο αναγνώστης από τις παραπάνω διαδικασίες, δεν συμφωνεί με τη λεκτική ετικέτα που του αποδίδεται στο κείμενο, ο αναγνώστης βρίσκεται σε αμφιβολία και είναι πιθανό αυτό να τον οδηγήσει στην εξέταση μιας άλλης διάστασης του χαρακτήρα.³⁴⁴

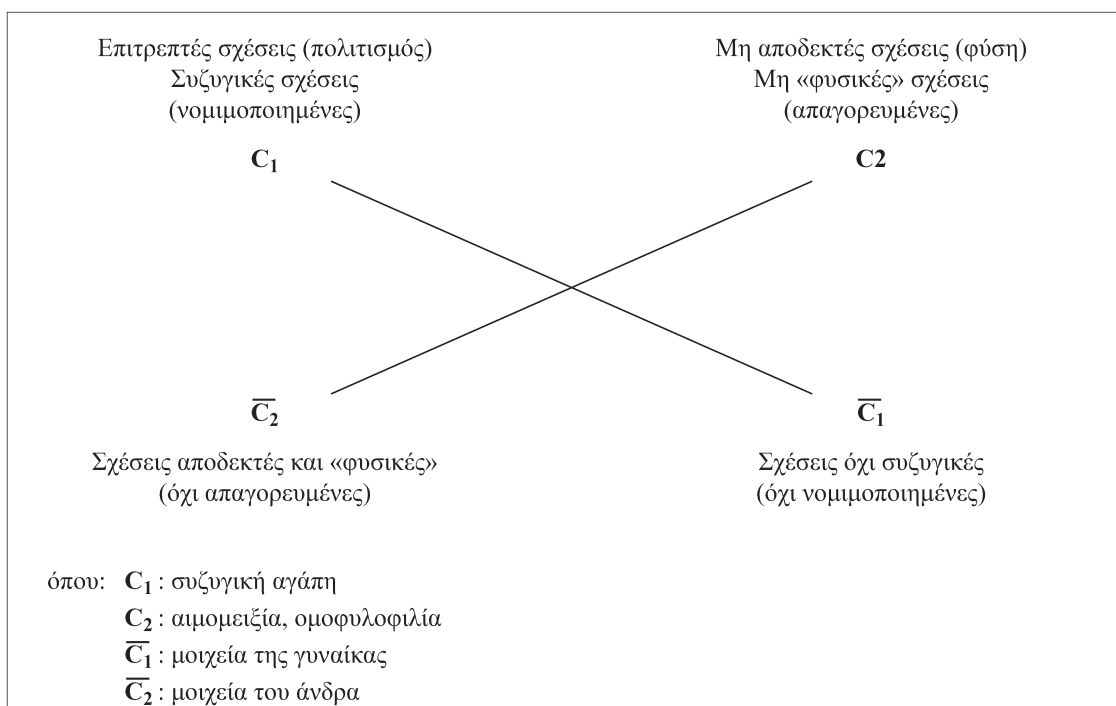
Ο Philippe Hamon, με το βλέμμα της κοινωνιοκριτικής, υπογραμμίζει τη σημασία του

³⁴² Henry James, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφρ. Κώστας Παπαδόπουλος, Άγρα, Αθήνα 1984, σ. 41-5.

³⁴³ Δίνει ως παράδειγμα αυτών των διεργασιών μια αφήγηση της επίσκεψης ενός χαρακτήρα X στη μητέρα του με συνεχείς καβγάδες μαζί της, οι οποίες μπορούν να γενικευθούν ως «σχέσεις του X με τη μητέρα του» ή «ανάμεικτα συναισθήματα». Η κατηγοριοποίηση μπορεί να συνδεθεί με άλλες κατηγοριοποιήσεις και γενικεύσεις αυτού του στοιχείου. Στο ίδιο παράδειγμα, αν ο ήρωας X κάνει καβγάδες και με άλλα πρόσωπα (το αφεντικό, τη γυναίκα του, τους φίλους του), τότε μπορεί να φτάσουμε στη γενίκευση «οι σχέσεις του X με τους ανθρώπους» και παρόμοια, αν συνδεθεί με άλλες γενικεύσεις (όπως ο τρόπος ομιλίας, πράξεις, άποψη ζωής), καταλήγουμε στον χαρακτήρα.

³⁴⁴ S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, 1989, σ. 31-44.

αναγνώστη και του κοινωνικού/ιστορικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο γίνεται η ανάγνωση, για να καταλήξει πως κάθε «ανάγνωση» προσδιορίζεται από το σύστημα αξιών που κυριαρχεί σε κάθε εποχή.³⁴⁵ Αυτό το σύστημα αξιών «αποδίδει» τα χαρακτηριστικά των προσώπων που κάθε αφήγηση τοποθετεί ως κεντρικά-πρωταγωνιστικά. Ο Hamon προτείνει ένα σχήμα αυτού του τύπου, για να γίνει κατανοητό πώς οι δεδομένες, για μια εποχή, κοινωνικές αξίες προδιαγράφουν τη δόμηση του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα:



Διαπιστώνει ότι τους πόλους του σχήματός του C₁ και C̄₂ που είναι προνομιούχες για τη συγκεκριμένη κοινωνία, τους αναλαμβάνουν οι «ήρωες», δηλαδή τα πρόσωπα του μυθιστορήματος που έχουν την πρωταγωνιστική δράση και γίνονται αξιομνημόνευτοι και θαυμαστοί από τους αναγνώστες, ενώ τους «παραβατικούς» πόλους, οι «αντι-ήρωες». Ο χαρακτηρισμός «ήρωας-αντιήρωας» μπορεί να αναγνωσθεί διαφορετικά σε μια άλλη κοινωνία με άλλες αξίες.

Για τη δόμηση των χαρακτήρων, ο Ph. Hamon υπονοώντας τη βασική τους διάκριση σε πρωταγωνιστές-δευτεραγωνιστές (ή πρωτεύοντες χαρακτήρες-δευτερεύοντες χαρακτήρες) προτείνει τα εξής κριτήρια:

1. Τον αριθμό την ποσότητα των χαρακτηριστικών που τους αποδίδονται: ο πρωταγωνιστής έχει έναν αριθμό χαρακτηρισμών, πιο ευρύ από τα υπόλοιπα πρόσωπα (π.χ.

³⁴⁵ Philippe Hamon, «Pour un statut semiologique du personnage», *Littérature* no 6, Μάιος 1972, σ. 86-110. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.

φυσικά σημάδια, οικογενειακές πληροφορίες, πλήρες ονοματεπώνυμο, ψυχική περιγραφή, σχέση ερωτική με κεντρικό γυναικείο πρόσωπο, ομορφιά, πλούτο, δύναμη, νεότητα κ.λπ.

2. Την κατανομή των εμφανίσεών τους στην αφήγηση: π.χ. μοναδικές φορές, συχνά-αραιά, σε καίρια σημεία ή όχι.
3. Την «αυτονομία» των εμφανίσεων στην αφήγηση ή αντίθετα την πολυπληθέστερη ομαδική εμφάνιση. Ανάλογα, ο πρωταγωνιστής παρουσιάζει τις σκέψεις του σε μονολόγους (εσωτερικούς ή εξωτερικούς), ενώ τα δευτερεύοντα πρόσωπα συμμετέχουν σε διαλόγους.
4. Τη «λειτουργικότητά» τους (υψηλή ή χαμηλή παρόμοια με το σχήμα του Propp). Για παράδειγμα: πρόσωπο που μεσολαβεί και λύνει διενέξεις ή όχι, που προσδιορίζεται από τις πράξεις του σε αντίθεση με πρόσωπα που η ύπαρξή τους απλώς περιγράφεται ή διαγράφεται από λόγια, που υπερισχύει του αντιπάλου του ή αποτυγχάνει απέναντι στον αντίπαλό του.
5. Τέλος, ο Ph. Hamon θεωρεί ότι υπάρχουν χαρακτήρες που προσδιορίζονται εκ των προτέρων από το ίδιο το είδος (genre). Το είδος (όπως το αστυνομικό αλλά και το γουέστερν, η όπερα, το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα, η Commedia dell'arte) λειτουργεί εξαρχής ως κώδικας ο οποίος επιβάλλει τη «γραμματική» του στον σχηματισμό των χαρακτήρων.

Η ιεραρχία των χαρακτήρων σε πρωτεύοντες (ήρωες) και σε δευτερεύοντες πρέπει να λαμβάνει υπόψη κριτήρια ποσοτικά (επανάληψης), κριτήρια ποιοτικά και κριτήρια λειτουργικότητας. Για παράδειγμα, για έναν χαρακτήρα «οργισμένο» πρέπει να λάβουμε υπόψη:

- α) αν χαρακτηρίζεται (άμεσα ή έμμεσα) μία και μοναδική φορά,
- β) αν χαρακτηρίζεται (άμεσα ή έμμεσα) επαναλαμβανόμενα,
- γ) αν προβαίνει ή επιχειρεί να προβεί σε μια βίαιη πράξη μία φορά,
- δ) αν προβαίνει ή επιχειρεί να προβεί σε μια βίαιη πράξη περισσότερες φορές.

Βέβαια, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι υπάρχει και η περίπτωση ο συγγραφέας να θέλει να ξεγελάσει τον αναγνώστη, εισάγοντας παραπλανητικές ενδείξεις, που δεν αποκαλύπτονται παρά στο τέλος της αφήγησης. Γι' αυτό, κάθε σχήμα ιεραρχίας που προκύπτει από τα προηγούμενα κριτήρια, δεν μπορεί παρά να το θεωρούμε ενδεικτικό.³⁴⁶

³⁴⁶ Ph. Hamon, *ό.π.*, σ. 98-105.

Ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος συνοψίζει τις μεθόδους δημιουργίας των χαρακτήρων σε δύο τελικά: στη μέθοδο της άμεσης έκθεσης, όπου ο συγγραφέας μιλά για τους χαρακτήρες (μέσω του αφηγητή ή άλλων χαρακτήρων) και στη δραματική μέθοδο, κατά την οποία ο συγγραφέας μας «δείχνει» τους χαρακτήρες. Στη δεύτερη και πιο απαιτητική αυτή μέθοδο, χρησιμοποιούνται ο διάλογος αλλά και οι ιδιαίτεροι τρόποι, οι συμπεριφορές, οι καθημερινές συνήθειες, η μόδα στο ντύσιμο, το στυλ ζωής, τα οποία συγκροτούν το κοινωνικό και πολιτιστικό σκηνικό μέσα στο οποίο τοποθετείται ο χαρακτήρας. Επιπλέον, ο συμβολισμός με τον οποίο μπορεί να περιβάλλεται ένας χαρακτήρας, ο χώρος (δηλαδή το τοπίο ή το σκηνικό) εντός του οποίου τοποθετείται, αλλά και η αντιπαραβολή του με χαρακτήρες μυθιστορημάτων που ανήκουν σε μια εξαντλημένη, αλλά καλά επεξεργασμένη, φόρμα του παρελθόντος, αποτελούν εφαρμογές της δραματικής μεθόδου.³⁴⁷

Σχετικά με τις κατηγοριοποιήσεις των χαρακτήρων, ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος χρησιμοποιεί δύο παραμέτρους κατάταξης: ως προς τη λειτουργία που επιτελούν και ως προς τον τρόπο παρουσίασής τους.

Διακρίνοντας πρωτεύοντες και δευτερεύοντες χαρακτήρες, χωρίζει τους πρώτους σε πρωταγωνιστή-«ανταγωνιστή»-καταλύτη³⁴⁸, και τους δευτερεύοντες σε διακοσμητικούς, πληροφοριακούς, ακροατές, σχολιαστικούς, σημεία αναφοράς. Σε σχέση με τον τρόπο παρουσίασής τους, αναγνωρίζει τους επίπεδους ή δισδιάστατους που κατασκευάζονται γύρω από μια ιδέα ή ιδιότητα και τους σφαιρικούς ή πολυδιάστατους, με πολύπλοκη ψυχοσύνθεση και κίνητρα δράσης. Ένας επίπεδος χαρακτήρας, παρατηρεί ο Β. Αθανασόπουλος, μπορεί να έχει εξαιρετική επιτυχία σε πρωταγωνιστικό ρόλο και ως τέτοιο παράδειγμα φέρνει τον Σέρλοκ Χολμς του Κόναν Ντόυλ. Το μοναδικό έως και εμμονικό χαρακτηριστικό του, που είναι το ενδιαφέρον για την επίλυση αστυνομικών αινιγμάτων, του επιτρέπει τη μέγιστη επίδοση, ενώ αν είχε πολύπλοκη προσωπικότητα δεν θα πετύχαινε την απόλυτη προσήλωση στον σκοπό του.

Στη σημειολογία των χαρακτήρων που επιχειρεί ο Philippe Hamon προτείνει επιπλέον τρεις ευρείες κατηγορίες:

α) Μια κατηγορία προσώπων-συστήματος αναφοράς (referentiels): πρόσωπα ιστο-

³⁴⁷ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 47-53.

³⁴⁸ «Καταλύτης: πρόκειται για ένα πρόσωπο που φαινομενικά δεν έχει δράση ανάλογα σημαντική... με εκείνη των δύο προηγούμενων... αλλά χρειάζονται τη βοήθειά [του] για να προχωρήσουν στις ζυμώσεις εκείνες που θα προκαλέσουν την κλιμάκωση», Β. Αθανασόπουλος, *ό.π.*, σ. 43.

ρικά (όπως ο Richelieu στον A. Dumas), μυθολογικά, αλληγορικά (ο Έρωτας π.χ.) ή κοινωνικά έχουν, μια σταθερή σημασία μέσα σε μια δεδομένη κουλτούρα, την οποία συμμερίζεται και ο αναγνώστης που συμμετέχει σε αυτήν.

β) μια κατηγορία προσώπων-«αρμών», (embrayeurs): «φερέφωνα» του συγγραφέα ή του αναγνώστη, όπως ο χορός της αρχαίας τραγωδίας ή οι σωκρατικοί συνομιλητές. Εδώ ο Ph. Hamon κατατάσσει και τον Watson, τον σύντροφο στις περιπέτειες του Σέρλοκ Χολμς.

γ) Μια κατηγορία προσώπων αναφοράς (anaphores) στο ίδιο το κείμενο: πρόσωπα που προτρέπουν, που θυμούνται, που πληροφορούν, που διαδίδουν ή ερμηνεύουν ενδείξεις, που εξομολογούνται, που προμηνύουν. Οι προνομιακές ιδιότητες αυτών των χαρακτήρων ταιριάζουν απολύτως με τους μάρτυρες των αστυνομικών μυθιστορημάτων.³⁴⁹

Ειδικότερα τώρα το αστυνομικό μυθιστόρημα, από τη γένεσή του κιόλας, περιλαμβάνει ένα τριγωνικό σύστημα προσώπων, απαραίτητων όσο και βέβαιων για την ίδια τη συνθήκη χαρακτηρισμού του ως αστυνομικής ιστορίας. Είτε πρόκειται για τον αγγλοσαξωνικό κλασικό τύπο αινίγματος είτε πρόκειται για το αμερικανικό hardboiled είτε για το νουάρ αλλά και για το παλαιότερο και το νέο ελληνικό αστυνομικό, το τρίγωνο «θύμα-ένοχος-ντετέκτιβ» συγκροτεί ένα σύστημα χαρακτήρων στέρεο και χαρακτηριστικό της ανατομίας του.

Ο W. H. Auden, από το 1948³⁵⁰, στις τρεις αυτές κατηγορίες προσθέτει μια τέταρτη τους «Υπόπτους», που αν και η αντιπαράθεσή τους προς τον νόμο είναι επιφανειακή, εντούτοις στην αποδιοργανωμένη από το έγκλημα κοινωνία, ακόμα και η υποψία ενοχής μπορεί να έχει περισσότερα ερείσματα από όσα φαίνονται. Ο Jacques Dubois στο θεμελιώδες για το αστυνομικό μυθιστόρημα έργο του *The roman policier ou la modernité*³⁵¹, προσεγγίζοντας με τη ματιά του κοινωνιοκριτικού το σύστημα των χαρακτήρων, εδραιώνει τη μετατροπή του τριγώνου σε ένα ερμηνευτικό τετράγωνο, με τέταρτο παράγοντα τη μορφή του υπόπτου που έχει και το ρόλο του μάρτυρα, λίγο «θολή» μορφή εξαιρετικά όμως ενδιαφέρουσα.

Ενώ το **Θύμα** έχει έναν σαφώς περιορισμένο ρόλο —σε πολλές περιπτώσεις είναι

³⁴⁹ Ph. Hamon, *ό.π.*, σ. 95.

³⁵⁰ W. H. Auden, «Το ένοχο πρεσβυτέριο», στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, *ό.π.*, σελ. 172-8.

³⁵¹ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, Paris 1992.

ήδη νεκρό και μόνο ως «φάντασμα» της ιστορίας μπορεί να βρεθεί στο προσκήνιο— οι πράξεις του στο παρελθόν, οι οποίες αποκαλύπτονται από την έρευνα, ο χαρακτήρας και οι σχέσεις του, μπορούν να του δώσουν έμμεσα έναν ενδιαφέροντα ρόλο. Στην εξέλιξη του είδους ο ρόλος του θύματος προκαλεί αμφιλεγόμενα συναισθήματα: από την απόλυτη συμπάθεια (σε τελική ανάλυση είναι αυτός που υφίσταται μια μοίρα βίαιη και ανήθικη, αφού χάνει τη ζωή του παρά τη θέληση του και τη φύση ή υφίσταται άλλες απώλειες αναντικατάστατες) σε πολλά αστυνομικά, έως την απέχθεια, όταν το θύμα αποδεικνύεται ένοχο για πολλά περισσότερα εγκλήματα από αυτό του θανάτου του, για το οποίο αναζητείται (και συνήθως τιμωρείται) ο θύτης. Στο μόνο αστυνομικό είδος που η θέση του θύματος είναι πάντα σχεδιασμένη για να προκαλέσει τη συμπάθεια του αναγνώστη είναι στο θρίλερ ή *roman a suspense*, γι' αυτό και παρουσιάζεται ευαίσθητο, ευάλωτο και αδύναμο. Παιδιά, γυναίκες (κυρίως), γέροι, άρρωστοι (δευτερευόντως), πρωταγωνιστούν στο ρόλο του θύματος, σε αυτή την κατηγορία του αστυνομικού μυθιστορήματος.

Ο ένοχος (ο **θύτης**), παρατηρούσε ο W. H. Auden, είναι δημιούργημα αρνητικό και ο δολοφόνος είναι επομένως ο εξεγερμένος που διεκδικεί το δικαίωμα να είναι παντοδύναμος³⁵². Και ο Dubois επιβεβαιώνει πως ο ένοχος, ξεκινώντας από το να ενσαρκώνει το Κακό, στα νεότερα χρόνια φτάνει να ταυτίζεται με το Σφάλμα. Η αναζήτηση του ενόχου που έδωσε και το όνομα (*whodunnit*) σε μια ολόκληρη περίοδο του αστυνομικού μυθιστορήματος, συνδέεται με την στερεοτυπικά θεμελιωμένη πορεία του αστυνομικού από το ψέμα στην αλήθεια. Σε αυτή την πορεία, ύποπτοι και ένοχος κρύβονται πίσω από μυστικά, λάθη και ψέματα, την αποκάλυψη των οποίων υποκινεί το θύμα και πραγματώνει ο ντετέκτιβ.

Αντιπροσωπεύοντας τον νόμο, τους θεσμούς, την εξουσία, ο **ντετέκτιβ/ερευνητής** είναι επιφορτισμένος «να επαναφέρει την κατάσταση της αρχικής μακαριότητας, στην οποία αισθητική και ηθική αποτελούν ενιαίο σύνολο»³⁵³. Ο Dubois επισημαίνει πως, συμβολικά, ο ντετέκτιβ βρίσκεται κοντά στον αναγνώστη και (βεβαίως) στον συγγραφέα.³⁵⁴

Οι κατηγοριοποιήσεις του ντετέκτιβ είναι ποικίλες και σχετικές με πολλά κριτήρια:

³⁵² W. H. Auden, *ό.π.*, σ. 173.

³⁵³ W. H. Auden, *ό.π.*, σ. 176.

³⁵⁴ «*Résolument le Detectif s'y assimile au romancier à l'œuvre et son enquête à une longue genèse romanesque dont sortira le scénario final, construit et cohérent prête à entrer dans la phase d'écriture*». Jacques Dubois, *Le Roman Policier ou la modernité*, *ό.π.*, σ. 100, αλλά και του ίδιου «Un carré herméneutique: la place du suspect» στο Yves Reuter (sous la direction), *Le roman policier et ses personnages*, PUV, Paris 1989, σ. 173-180.

α) σε σχέση με τον θεσμικό ή όχι ρόλο του: ο αστυνομικός επιθεωρητής (κρατικός υπάλληλος) αλλά και ο ιδιωτικός αστυνομικός, όπως και ο (άσχετος του επαγγέλματος) ερασιτέχνης) β) σε σχέση με τον τρόπο της δουλειάς του: μόνος, με έναν συνεργάτη (ζευγάρι) ή με ομάδα συνεργατών γ) σε σχέση με την οικογενειακή του κατάσταση: παντρεμένος-εργένης δ) σε σχέση με το κοινωνικό του προφίλ κ.λπ. Ο ντετέκτιβ χρειάζεται το σώμα του και τις αισθήσεις του, επίσης πείρα και φαντασία (ισχυρίζεται ο Γιώργος Μπλάνας³⁵⁵), αλλά κυρίως χρειάζεται να επαναλαμβάνεται από βιβλίο σε βιβλίο για να δημιουργεί οικειότητα και προσδοκία στους αναγνώστες του. Τουλάχιστον έτσι κυριάρχησε στην παλαιότερη ιστορία και εξακολούθησε και στη νεότερη εκδοχή του αστυνομικού.

Ο κώδικας του αστυνομικού μυθιστορήματος, τόσο σφιχτός και δεδομένος όπως δείχνει το «τρίγωνο» των βασικών πρωταγωνιστών του, θα μπορούσε να επιβεβαιώνει τη στενή του σχέση με την παραλογοτεχνία, αν οι αστυνομικοί συγγραφείς δεν κατάφεραν μια συνεχή ανατροπή της συμβατικότητας των δομών του. Οι αποκλίσεις από τους αναμενόμενους ρόλους είναι συχνές πετυχαίνοντας, περισσότερο από το ξάφνιασμα του αναγνώστη, την ανανέωση του είδους καθ' αυτού.

13.2. Το θύμα

Στα ελληνικά αστυνομικά μυθιστορήματα της μεταπολίτευσης έως το 2004, το θύμα είναι κυρίως θύμα φόνου και πολύ λιγότερο άλλου εγκλήματος. Αν ανιχνεύσουμε τον κοινωνικό χώρο απ' όπου προέρχονται τα θύματα, το έγκλημα μοιάζει να αφορά τις δυο ακραίες κοινωνικές αποστάσεις: η μεγαλοαστική τάξη αλλά και οι ανερχόμενοι αστέρες μιας νεόκοπης κατηγορίας πλούτου και προβολής εμφανίζονται ως θύματα εξίσου με τους ανθρώπους του οικονομικού περιθωρίου ή του υποκόσμου, όπου η στερεοτυπική κοινωνική αντίληψη τα τοποθετεί συνήθως. Γυναίκες και άντρες εξίσου, καταλήγουν να χάνουν τη ζωή τους πάντα προμελετημένα, σπάνια σε τυφλές αιματοβαμμένες επιχειρήσεις, αφού το έγκλημα του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος δεν αποδίδεται (ακόμη) σε ένα γενικευμένο και τυφλό κλίμα βίας που μπορεί να έχει τυχαία θύματα.

Αν και το θύμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, καταρχάς, υφίσταται τους περιορισμούς που του επιβάλλει η «γραμματική» του είδους, —αποτελώντας συνήθως ένα πρό-

³⁵⁵ Γ. Μπλάνας, «Διαβάζοντας αστυνομικές ιστορίες», περιοδικό *(δε)κατα*, τχ. 12, χειμώνας 2008, σ. 132-4.

σωπο-φάντασμα— έχει όμως υψηλή λειτουργικότητα, γιατί (υπο)κινεί όλη τη δράση. Το θύμα, ουσιαστικά, προκαλεί τη γέννηση της ιστορίας, με την απαίτηση για τη διερεύνηση του θανάτου του. Τα παλαιότερα ελληνικά αστυνομικά μυθιστορήματα «εξαφάνιζαν» γρήγορα το θύμα, αφού η δολοφονία του συνέβαινε στις πρώτες κίολας σελίδες ή θεωρείτο συντελεσμένη ήδη. Η αναγγελία του θανάτου (όπως έχουμε ήδη αναλύσει), δημιουργούσε το ερώτημα «ποιος το έκανε» και το ενδιαφέρον εντοπιζόταν στη διαδικασία (λογική-επαγωγική όσο και παιγνιώδη) της επίλυσης του αινίγματος.

Και στην περίοδο που το αστυνομικό μυθιστόρημα διαμορφώνει το νέο του προφίλ, το τέχνασμα διατηρείται και όχι λίγα από τα αστυνομικά που εξετάζονται (έως το 2004) τηρούν τον «κώδικα»: *Το χαμένο παιχνίδι* του Ανδρέα Αποστολίδη έχει ως τίτλο στο πρώτο κεφάλαιο «Ένας άνθρωπος φεύγει από τη ζωή», βάζοντας με «δραματικό» τρόπο το θύμα στο προσκήνιο, τη στιγμή του θανάτου του, χωρίς όμως καμία άλλη πληροφορία ταυτότητας, δημιουργώντας εύλογες προσδοκίες. Η ταυτότητα του θύματος στην αφετηρία του αστυνομικού μυθιστορήματος, τόσο αινιγματική όσο και ελάχιστα αποκαλυπτική, αποτελεί επίσης το εύρημα-πρόκληση του μυθιστορήματος *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γ. Αλεξανδρινού στο εναρκτήριο κεφάλαιο με τίτλο «Φωτογραφία ταυτότητας»:

«Το πτώμα αυτού του Έλληνα φοιτητή, που αυτοκτόνησε στο Παρίσι, εγώ δεν το είδα. Τον ίδιο, όσο ζούσε, δεν τον γνώρισα. Μου δείξαν τα χαρτιά του. Αλλά πόσο μπορούν να μιλήσουν τα χαρτιά για τον κάτοχό τους; Τι μπορούν να πουν για κάποιον που τα κουβαλούσε στην τσέπη του;

Και η φωτογραφία μιας αστυνομικής ταυτότητας κατά πόσο μπορεί να είναι αντιπροσωπευτική της φυσιογνωμίας του αναφερομένου; Πάντα οι φωτογραφίες αυτές διατηρούν μια στιγμή νεότητας, που έχει περάσει ανεπιστρεπτί για όλους μας. Γι' αυτό ίσως πολλές φορές αστυνομικοί ή άλλοι δημόσιοι υπάλληλοι κοιτάζουν δύσπιστα μια την ταυτότητα και μια τον κάτοχό της.

Οι φωτογραφίες παλιώνουν χωρίς να μας ακολουθούν...»³⁵⁶

Σε πολλά από τα αστυνομικά μυθιστορήματα, το θύμα φόνου ή το θύμα όποιου άλλου εγκλήματος (π.χ. ληστεία) έχει γνωστοποιηθεί στις πρώτες γραμμές ή στις πρώτες σελίδες του κειμένου, με αναφορές της αστυνομίας που περιγράφουν πότε και πώς βρέθηκε,

³⁵⁶ Γιώργος Αλεξανδρινός, *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 9.

κινητοποιώντας «αρμοδίως» τις αρχές που οφείλουν να εξιχνιάσουν το έγκλημα. Σε πολλές από τις περιπτώσεις, η παρουσίαση του θύματος γίνεται έμμεσα, καθώς το ήδη συντελεσμένο έγκλημα δεν δραματοποιείται αλλά μεταφέρεται ως είδηση από τις εφημερίδες ή τα τηλεοπτικά δελτία ειδήσεων:

«Διάβασε στα γρήγορα το κείμενο της είδησης, που από την πρώτη σελίδα συνεχιζόταν στην τρίτη. Ο αστυνομικός συντάκτης της εφημερίδας έγραφε πως ο φόνος έγινε το βράδυ της Πέμπτης, λίγο πριν ή λίγο μετά τα μεσάνυχτα, αλλά το πτώμα βρέθηκε το πρωί της Παρασκευής από κάποιο νεαρό που έκανε τζόκινγκ σ' εκείνο το χώρο.»³⁵⁷

«Τότε μόνο αποφάσισα να ανοίξω την τηλεόραση, κρατώντας την ένταση του ήχου στο ελάχιστο, και να διατρέξω τα μεσημβρινά δελτία ειδήσεων. Ήταν αυτά που φοβόμουν και ακόμα χειρότερα.

Όλα τα ιδιωτικά κανάλια την είχαν πρώτη είδηση. Ξεκινούσαν με το περιδεές ύφος μου, πίσω από τη σπασμένη τζαμαρία του αιθρίου, και την πανικόβλητη στροφή μου προς το διάδρομο. Ακολουθούσαν κακοφωτισμένες σκηνές με το έντρομο πλήθος· «ζουμ» στον υπουργό· «ζουμ» στο πεσμένο σώμα του κυρίου Βαλέριου· νοσοκόμοις κάτω από το γυάλινο πόντιο, να τον μαζεύουν· ένα φορείο που τον μετέφερε προς την έξοδο· φλας στα πρόσωπα της μητέρας και της κόρης Αγάθου, που αρνούνται να κάνουν δηλώσεις· συνεντεύξεις από αυτόπτες μάρτυρες και άφθονα σχόλια των ίδιων των τηλεπαρουσιαστών οι οποίοι, για μια από τις σπάνιες φορές, είχαν προλάβει να παραστούν αυτοπροσώπως στα όσα μετέδιδαν. Αυτά κάτω από τίτλους του είδους: “Φόνοι στο Πολυτεχνείο”, “Διπλή δολοφονία στη νέα Εγνατία”, “Πανεπιστημιακή εκδήλωση βάφεται με αίμα” και άλλα, σχετικά.»³⁵⁸

Η εισαγωγή παρέμβλητων ειδών με λόγο που τα προσδιορίζει ως κείμενα ειδησεογραφικά μέσω της μίμησης, επιδιώκει να ξεπεράσει τα όρια του φανταστικού και να προσδώσει αληθοφάνεια και αντικειμενικότητα. Έτσι, πλαστά κείμενα «ειδήσεων» του αστυνομικού δελτίου, δίνουν τη δυνατότητα να παρουσιαστεί το θύμα υπό μία αποστασιοποιημένη και διαφορετική από του κεντρικού αφηγητή οπτική γωνία:

«Προφυλακίστηκε χθες στον Κορυδαλλό ο Σωτήρης Χαβιράς, 24 χρόνων, φοιτητής

³⁵⁷ Φίλιππος Φιλίππου, *Κύκλος Θανάτου*, ό.π., σ. 36-7

³⁵⁸ Πέτρος Μαρτινίδης, *Δεύτερη φορά νεκρός*, ό.π., σ. 192.

στην Ανωτάτη Εμπορική, ο οποίος φέρεται, σύμφωνα με την Αστυνομία και τις καταθέσεις των μαρτύρων, ως δολοφόνος της Ζένιας (Ευγενίας) Παναγιώτου, 23 χρόνων, σπουδάστριας σχολής χειριστριών ηλεκτρονικών υπολογιστών. Θυμίζουμε πως τη Δευτέρα 23 του μηνός η σπουδάστρια βρέθηκε νεκρή στο διαμέρισμά της, στην οδό Πατησίων και Κύπρου με μια σφαίρα στην καρδιά. Ο Χαβιαράς, που ήταν φίλος της νεκρής, δεν είχε άλλοθι για την ώρα του φόνου, αλλά υποστηρίζει πως είναι αθώος και δεν έχει σχέση με το έγκλημα.»³⁵⁹

Ακόμα μια ραδιοφωνική ανακοίνωση εξαφάνισης παίζει τον ίδιο ρόλο:

«Ο Χρήστος Δειμέζης είχε ύψος 1.76, βάρος 74 κιλά, πυκνά καστανά μαλλιά χτενισμένα προς τα πίσω, σχετικά παχύ μουστάκι, γυαλιά με χρυσό σκελετό, και τη βραδιά της εξαφάνισής του φορούσε βυσσινί μακό μπλουζάκι, μπεζ παντελόνι και καφετιά πέδιλα.»³⁶⁰

13.2.1. Η κοινωνική προέλευση του θύματος

Τα έργα του Γ. Μαρή δημιούργησαν μια «κληρονομιά» που τοποθέτησε τα θύματα σε κοινωνικούς χώρους που είναι άξιοι παρατήρησης και περιέργειας για το ευρύτερο μέσο κοινό. Κι αν ο αστυνόμος Χαρίτος διαπιστώνει για τη σύζυγό του Ανδριανή πως «Τόσοι φόνοι γίνονται καθημερινά στην Αθήνα —πρεζόνια που μαχαίρωναν για μια δόση, Αλβανοί που σφάζουν για ένα βετέξ, Ρώσοι μαφιόζοι που σκοτώνουν για ένα Ντάτσουν σε απόσυρση... αυτή ακόμα πιστεύει ότι όλα τα εγκλήματα είναι ερωτικά»³⁶¹, η παρατήρησή του σχετικά με τους δράστες και τα κίνητρά τους λίγο θα μπορούσε να διαφοροποιηθεί για την κοινωνική προέλευση και την καταγωγή των θυμάτων του αστυνομικού μυθιστορήματος της μεταπολίτευσης.

Το θύμα που κινητοποιεί την έρευνα (και τη συγγραφική δημιουργία) προέρχεται συχνά από τον χώρο του πλούτου και των μεγαλόσχημων αστών (στην Τιτίνα Δανέλλη αλλά και στον Πέτρο Μαρτινίδη, τον Ανδρέα Αποστολίδη και την Μ. Πολιτοπούλου — τουλάχιστον για τα έργα τους της περιόδου της μεταπολίτευσης έως το 2004). Οι κύριες

³⁵⁹ Φίλιππος Φιλίππου, *Το μαύρο γεράκι*, Πόλις, Αθήνα 1996, σ. 28.

³⁶⁰ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Το ελληνικό φθινόπωρο της Έβα-Ανίτα Μπένγκστον*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1997, σ. 9.

³⁶¹ Π. Μάρκαρης, *Άμυνα ζώνης*, ό.π., σ. 42.

απασχολήσεις πολλών θυμάτων αστυνομικών μυθιστορημάτων εμφανίζονται να είναι επιχειρηματικές δραστηριότητες γύρω από την οικοδομική άνθηση των δεκαετιών '80, '90 έως το 2000, επιχειρήσεις διασκέδασης (άλλες «καθωσπρέπει» πανάκριβων νυχτερινών κέντρων και άλλες λαϊκών ξενυχτάδικων), κτηματομεσιτικές και χρηματιστηριακές πηγές πλουτισμού, νόμιμες ή ανακατεμένες με σκοτεινές και παράνομες συναλλαγές τους. Ανάμεσά τους και πρόσωπα της εγχώριας τηλεόρασης, παρουσιαστές-σταρ τηλεοπτικών εκπομπών μεγάλης τηλεθέασης.

Από αυτούς τους συγγραφείς, η Τιτίνα Δανέλλη, η οποία επανειλημμένα έχει δηλώσει πως το κύριο ενδιαφέρον της είναι να αποδώσει τις ανθρώπινες σχέσεις μέσα από τη δομή της αστυνομικής ιστορίας, τοποθετεί συχνότερα τα θύματα (αλλά και τους θύτες) ανάμεσα στην αστική ή μάλλον μεγαλοαστική τάξη. Η δομημένη αναπαράσταση της κοινωνικής διαστρωμάτωσης της Τ. Δανέλλη διατηρεί στη νέα εκδοχή του αστυνομικού (που διαμορφώνεται σε αυτά τα χρόνια) τις θεμελιώδεις παραλογοτεχνικές στρατηγικές του είδους, όπως τις εμπέδωσε ο Μαρής και οι άλλοι. Τα θύματα του μεγαλοαστικού κόσμου είναι μέρος από το γνωστό «αλφαβητάριο» της αστυνομικής ανάγνωσης, αν και όλο και περισσότερο η ψυχογράφιση των χαρακτήρων τείνει σε μια λογοτεχνικότερη εμβάθυνση στον ψυχισμό τους.

Ακολουθώντας τα βήματα του Γιάννη Μαρή και τις «ασφαλείς» κατηγοριοποιήσεις του καλού και του κακού, δεν αποδίδει προσωποποιημένες αιτίες για το έγκλημα εις βάρος του θύματος αλλά μοιάζει πως τα θύματα των έργων της υφίστανται σχεδόν μοιραία τον θάνατο, ως αποτέλεσμα της διαφθοράς και της ανηθικότητας που είναι αναπόσπαστα συστατικά του κοινωνικού χώρου στον οποίο ανήκουν. Αλαζονεία και διαφθορά, μαζί με «απαγορευμένες ή μη νομιμοποιημένες σχέσεις» κατά το σχήμα του Hamon (μοιχεία ή κρυμμένες αιμομικτικές σχέσεις) σκιαγραφούνται ως επαναλαμβανόμενα ή εγγενή χαρακτηριστικά για τους ήρωες, οι οποίοι προέρχονται από μια τάξη που, με τις άρρωστες σχέσεις και αντιλήψεις της, καταδεικνύεται ως χώρος που εν σπέρματι εμπεριέχει το έγκλημα.

Για παράδειγμα η Κλέα, δολοφονημένη ηρωίδα του μυθιστορημάτος της *Ο θρήνος της Κλεοπάτρας*, και ο αδελφός της υπουργός Δημόσιας Τάξης, μπορεί να είχαν χάσει τη μεγάλη οικογενειακή περιουσία τους, όμως: «*Τα χρήματα χάνονται, φίλε μου, όχι όμως και η συμπεριφορά αυτών που τα είχαν. Η συμπεριφορά παραμένει. Ο Ηλίας και η Κλέα δεν έχασαν ούτε στιγμή την αλαζονεία τους, την έπαρσή τους, το αίσθημα ανωτερότητας που είχαν από την κούνια τους*».³⁶² Αναλόγως, στο *Παιχνίδι του Δικαστή*, ο

³⁶² Τιτίνα Δανέλλη, *Ο θρήνος της Κλεοπάτρας*, εκδ. «Νέα Σύνορα» - Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2000, σ. 99.

δολοφονημένος Πέτρος Σαρρής ανήκει σε έναν κύκλο που από την (ύποπτη) σύζυγό του περιγράφεται στον νεαρό αστυνομικό των Μηλιών του Πηλίου που διερευνά την υπόθεση ως εξής:

«Είχατε την απίστευτη τύχη να δείτε από κοντά μερικά εκλεκτά δείγματα της κοινωνίας μας, μιας κοινωνίας που σε λίγο θα σβήσει, θα εξαφανιστεί, αλλά πιστέψτε με, ποτέ δε θα λησμονηθεί. Ποτέ. Δεν είδατε ποσότητα αλλά ποιότητα, γιατί εμείς οι αυθεντικοί μεγαλοαστοί είμαστε πια, δυστυχώς, μια μικρή μειοψηφία. Και λέω ότι είστε τυχερός, διότι αμφιβάλλω στη λαμπρή σταδιοδρομία που θα διαγράψετε να έχετε, στο μέλλον, την ευκαιρία να δείτε, ιδίως όμμασι, δολοφονημένο έναν Πέτρο Σαρρή, έναν μεγαλοεπιχειρηματία του βεληνεκούς του Ωνάση.»³⁶³

Αλλά και στην *Τέταρτη Γυναίκα*, το μεγαλοαστικό περιβάλλον δικηγόρων-μεγαλογιατρών-μεγαλοϋπαλλήλων πρεσβειών και Ελλήνων επιχειρηματιών του εξωτερικού είναι τόσο επικίνδυνα διαβρωτικό, που ο ίδιος αδιάφθορος στρατηγός Βλάχος —ο βασικός πρωταγωνιστής ντετέκτιβ— διαπιστώνει:

«Είχε πιστέψει ότι εκείνος είχε εισβάλει στη δική τους ζωή για να τους αποσπάσει μια αλήθεια, ένα τρομερό μυστικό, μια ομολογία, και με την παρουσία του είχε καταφέρει να τους αναστατώσει. Εκείνο που είχε μάθει απ' αυτούς τους παράξενους κοσμοπολίτες ήταν ότι με τα αποσπασματικά μυστικά τους, με τις ιδιομορφίες τους, τις ματαιοδοξίες τους, τους έρωτές τους, τα μίσση τους και τα πάθη τους εισχώρησαν, για την ακρίβεια εισέβαλαν, στη δική του ζωή. (...) Είχε αφεθεί, είχε παραγνωρισθεί μαζί τους. Είχε μολυνθεί...»³⁶⁴

Η χρήση στερεοτύπων αποτελεί μια γνωστή παλιά φόρμουλα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Όμως, ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται τα στερεότυπα ο κάθε συγγραφέας ποικίλλει: μπορεί α) να τα παρουσιάσει απλώς ή να έρχεται σε αντίθεση μ' αυτά, β) να τα παρακάμπτει κάνοντας πως τα αγνοεί, γ) να τα χρησιμοποιεί ως βασικό θέμα ή μοτίβο δ) να τα ειρωνεύεται ή να τα υποσκάπτει με χιούμορ, ε) να τα αξιοποιεί στηρίζοντας σ' αυτά το ίδιο το έργο του. Σε κάθε περίπτωση όμως οι πολιτιστικοί μύθοι πάνω στους οποίους εδράζεται το σενάριο της αστυνομικής ιστορίας αναγνωρίζονται από

³⁶³ Τίτινα Δανέλλη, *Το παιχνίδι του δικαστή*, εκδ. Ψηφίδα, Αθήνα 2002, σ. 144-5.

³⁶⁴ Τίτινα Δανέλλη, *Η τέταρτη γυναίκα*, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2004, σ. 330.

τους αναγνώστες, μιας και αποτελούν κυρίαρχες κατευθύνσεις ερμηνείας του κόσμου, έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται η συγκεκριμένη ομάδα (εθνική-κοινωνική) στην οποία ανήκει ο συγγραφέας. Είτε συμφωνεί είτε διαφωνεί προς αυτά ο αναγνώστης, είναι βέβαιο πως, ως μέλος μιας συγκεκριμένης κοινότητας, συμμερίζεται ένα σύμπλεγμα γενικευτικών κρίσεων.

Από αυτές τις δυνατότητες διαχείρισης των στερεοτύπων, το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα (πράγμα που δεν συνέβαινε στην παλαιότερη εκδοχή του), χρησιμοποιεί, για παράδειγμα, τα στερεότυπα του πνευματικού κόσμου, του Πανεπιστημίου και των διανοουμένων ως βασικό θέμα και το υποσκάπτει σαρκαστικά: για αυτό δίνει έμφαση στη διαγραφή των χαρακτήρων που προέρχονται απ' αυτό τον χώρο.

Ο χώρος των διανοουμένων και ειδικότερα ο πανεπιστημιακός χώρος, σε αντίθεση με τις κρατούσες αναγνωστικές αλλά και κοινωνικές αντιλήψεις, εμφανίζεται ως προνομιακός χώρος προέλευσης των θυμάτων-ηρώων του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος. Για τον Πέτρο Μαρτινίδη, τα έργα του οποίου θεωρούνται χαρακτηριστικά δείγματα του *campus novel* στην Ελλάδα, ο χώρος του Πανεπιστημίου αναδεικνύεται σε «εκκολαπτήριο εγκλήματος» με θύματα τους «ανίδεους» και «αγαθούς» που νομίζουν ότι μπορούν να εισχωρήσουν σ' αυτόν, αλλά και όσους κινούνται ανταγωνιστικά προς τα επιδιωκόμενα συμφέροντα κάποιων. Η απομυθοποιητική εικόνα για τον χώρο του Πανεπιστημίου αποτυπώνεται στον τρόπο που σκιαγραφείται το θύμα, ένας μεγαλοκαθηγητής αρχιτεκτονικής στην *Περίπτωση πυρκαϊάς*. Ωριμος και παντρεμένος με νέα ερωτική γυναίκα, εμφανίζεται να ζει σε περιβάλλον αρχιτεκτονικής χλιδής και υψηλής αισθητικής με ακριβό γούστο:

«Ένα δευτερόλεπτο αργότερα βρισκόμουν μπροστά της κι έβλεπα μόνο το ολόασπρο μεγάλο χωλ, μια δίφυλλη συρόμενη πόρτα στ' αριστερά κι ένα μαρμάρινο κλιμακοστάσιο μ' έναν παλιό καθρέφτη που κάλυπτε όλη τη στροφή της σκάλας. Μια βαριά χειρολαβή από σκούρο ξύλο και τα κατάμαυρα κάγκελα όριζαν ένα τεράστιο "Υ" έτσι όπως, από τη στροφή και πάνω, αντικατοπτρίζονταν στον καθρέφτη. Ο καθηγητής θα πρέπει να ήταν πολύ καλός αρχιτέκτων.»³⁶⁵

(...)

Ανεβαίνοντας, διαπίστωσα πως έπαιζε ο ίδιος ο καθηγητής σ' ένα λευκό όρθιο πιάνο, που δεν το είχα προσέξει μέσα στην ταραχή της προηγούμενης επίσκεψής μου

³⁶⁵ Πέτρος Μαρτινίδης, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, ό.π., σ. 17.

εκεί, απέναντι από το αναμμένο τζάκι. Εννέα άλλοι καλεσμένοι και το δεύτερο γκαρσόνι, δίπλα στον μπουφέ, τον παρακολουθούσαν κατανυκτικοί. Σκυμμένος στο κλαβιέ, σαν να του είχε γλιστρήσει κάποιος φακός επαφής ανάμεσα στα πλήκτρα και τον αναζητούσε απεγνωσμένα, με τη στρογγυλή φαλάκρα κάθιδρη, έτσι όπως τον κοίταζα από πίσω, ο καθηγητής έπαιζε, εν τούτοις, πολύ δεξιοτεχνικά. Κάτι ανάμεσα σε κλασική και σε τζαζ, όπως οι κλασικίζοντες αυτοσχεδιασμοί του Κηθ Τζάρρετ που με ενθουσίαζαν ως μαθητή.»³⁶⁶

Όμως, αντίθετα με την υψηλής αισθητικής εικόνα που παρουσιάζει για τον κόσμο (πλούσια διακόσμηση στο σπίτι του, πιάνο, μουσικές επιλογές υψηλού γούστου, πάρτι με πληρωμένο σέρβις), τα πάθη και οι μικρότητές του αποδεικνύεται ότι κινητοποιούν τη συμπεριφορά του —η οποία καθόλου δεν ταιριάζει με το «υψηλού επιπέδου» περιβάλλον του— και καταλήγουν να του στοιχίσουν τη ζωή.³⁶⁷

Παρόμοια και στο μυθιστόρημα *Παιχνίδια μνήμης*, καθηγητής πανεπιστημίου δολοφονείται στη φυλακή —στην οποία βρέθηκε κατηγορούμενος για φόνο που δεν διέπραξε, θύμα των αδυναμιών του για τις γυναίκες— παρά την υψηλή κοινωνική του θέση, τον «καθωσπρέπει» γάμο του και την «πνευματικότητα» του επαγγέλματός του. Ο ίδιος δε, απομυθοποιεί όχι μόνο τον εαυτό του αλλά και όλους τους συναδέλφους του καθηγητές που, παρόμοια με εκείνον, εκμεταλλεύονται τη θέση τους χωρίς ενδοιασμούς και ηθικές αναστολές.

«Δεν έχω σε εκτίμηση τους καθηγητές που ρίχνονται στις φοιτήτριές τους μολονότι κι εγώ, μεταξύ άλλων ατασθαλιών τόσα χρόνια, τα 'φτιαξα δυο φορές με φοιτήτριές μου. Έστω, τέως φοιτήτριες που μόλις είχαν αποφοιτήσει κι άρα δεν εξαρτιόντουσαν βαθμολογικά από 'μένα... Δεν είναι τόσο κολακευτικό για τη ματαιοδοξία ενός άνδρα να μην ξέρει πού αρχίζει η γοητεία του εραστή και πού σταματά η εξουσία του

³⁶⁶ Πέτρος Μαρτινίδης, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, ό.π., σ. 83-4.

³⁶⁷ «—... Ο σύζυγός σας δεν μπορεί να... Ένας καθηγητής, θέλω να πω, δεν μπορεί να...

— Να παραμονεύει για να με σκοτώσει μόλις μπω;

— Αυτό ή οτιδήποτε σχετικό.

— Δεν τον ξέρετε καθόλου.

— Δεν τον ξέρω, πράγματι. Αλλ' ίσως υπερβάλλετε στην εκτίμηση της αντίδρασής του. Διατηρείται κάποιο όπλο στο σπίτι; Σας έχει επιτεθεί άλλες φορές;

— Όχι και ναι. Όχι, δεν έχουμε κάποιο όπλο σπίτι· και ναι, κάποιες φορές ακόμα έχει γίνει πολύ βίαιος.»

Πέτρος Μαρτινίδης, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, ό.π., σ. 16.

*βαθμολογητή. Βέβαια, πάντα παραμένει ένα είδος εκμετάλλευσης της θέσης.*³⁶⁸

Τα θύματα που προέρχονται από τον χώρο του Πανεπιστημίου απασχολούν και τον Αργ. Παυλιώτη ο οποίος, σε ένα από τα πρώτα έργα του (*Ο ποινικολόγος: Η παράδοξη τροχιά του Υπερίωνα*), προβάλλει το Πανεπιστήμιο ως χώρο θανατηφόρων ανταγωνισμών και κακίας, στον οποίο το πιο ανιδιοτελές και χαρισματικό πρόσωπο πέφτει θύμα των «συναδέλφων» του. Η περιγραφή του θύματος, επίκουρου καθηγητή, όπως γίνεται από τον αφηγητή (άμεση έκθεση), το συνδέει με μια σειρά κυρίαρχων αξιών της νεοελληνικής κοινωνίας, που εκτιμά την έφεση στη γνώση ως εξαιρετικό χάρισμα, για την ανάδειξη του οποίου η ελληνική οικογένεια προσφέρει τα πάντα και υπομένει στερήσεις ως τη δικαίωση, με την επαγγελματική καταξίωση στο Πανεπιστήμιο.

«Ο νεκρός ήταν το καύχημά τους και το καμάρι τους. Γιος του φτωχού —τουλάχιστον μέχρι πριν λίγα χρόνια— ψαρά Σταύρου και της Γιαννούλας, είχε τη σφραγίδα της δωρεάς. Κατέπληξε τους δασκάλους του στο Δημοτικό με την επιμέλεια και την εξυπνάδα του. Αυτό “υποχρέωσε” τον πατέρα του να του αλλάξει την, προαποφασισμένη απ’ την ανάγκη, ρότα και, αντί να τον πάρει μαζί του στο ψάρεμα, να τον στείλει, με μύριες δυσκολίες, στο πιο κοντινό σχολείο, στην Κασσάνδρα, για να παρακολουθήσει το Γυμνάσιο και το Λύκειο. Και εκεί πρώτος. Από τους πρώτους πέτυχε και στο Πανεπιστήμιο, στη σχολή των Μαθηματικών.

*Και εκεί η πορεία του ήταν έξοχη και θριαμβευτική. Ονομάστηκε μαθηματικός στα είκοσι δύο του, με βαθμό πτυχίου άριστα. Όλοι σχεδόν οι καθηγητές τον ζήτησαν για συνεργάτη. Τελικά, όταν τελείωσε τη θητεία του στο στρατό, στα είκοσι τέσσερα, πήγε κοντά στον καθηγητή Δημοσθένη Αρχοντίδη. Δυο χρόνια αργότερα παρουσίασε τη διδακτορική του διατριβή που έκανε πάταγο, και πήρε το διδακτορικό του δίπλωμα. Στα είκοσι οχτώ του έγινε επίκουρος καθηγητής και τώρα, στα είκοσι εννιά του, προοριζόταν για τη θέση του αναπληρωτή καθηγητή.»*³⁶⁹

Ο ανιδιοτελής και ηθικός χαρακτήρας του θύματος εδραιώνεται από τις επιπλέον αναφορές για αυτόν, από τους αναλόγου ήθους γονείς (σελ. 39-40) και την ερωτευμένη μαζί του έφηβη, που παρουσιάζεται «κοριτσόπουλο αγνό, αγαθό και πονεμένο» (σελ. 77),

³⁶⁸ Πέτρος Μαρτινίδης, *Παιχνίδια μνήμης*, ό.π., σ. 20.

³⁶⁹ Αργύρης Γ. Παυλιώτης, *Ο ποινικολόγος: Η παράδοξη τροχιά του Υπερίωνα*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 5-6.

εγγύηση για την αξιοπιστία των χαρακτηριστικών που αποδίδονται στο θύμα. Με αυτό, τον τρόπο το θύμα γίνεται περισσότερο συμπαθητικό στον αναγνώστη και ακόμα πιο αποκρουστικό το περιβάλλον που τον καταδίκασε σε θάνατο.

Στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, ο κοινωνικός χώρος προέλευσης των θυμάτων λειτουργεί άλλοτε ενισχυτικά του αναγνωστικού στερεότυπου που καλλιέργησε το παραλογότεχνικό παρελθόν —δηλαδή επιβεβαιώνει πως είναι «φυσικό» σε τέτοιο περιβάλλον να εκτρέφονται φαινόμενα εγκληματικότητας— και άλλοτε ανατρεπτικά. Το έγκλημα με θύματα στον χώρο του «πνεύματος και της διανόησης», καθώς εκμεταλλεύεται την ανατροπή της αναγνωστικής συνήθειας με μια πιο προσεκτική διαγραφή του χαρακτήρα του θύματος, κλονίζει ειρωνικά και το κοινωνικό στερεότυπο. Αναλόγως με τον χώρο του Πανεπιστημίου (ως περιβάλλον πνευματικότητας, που στερεοτυπικά αντιπαράκειται με τη βία και το άλογο πάθος), λειτουργεί η συνθήκη το θύμα να προέρχεται από τον χώρο της διανόησης, της ποίησης, της κριτικής, του βιβλίου, της τέχνης (*Ομίχλη στη Λίμνη, Μοιραίοι Αντικατοπτρισμοί, Το χρώμα του μέλλοντος*). Για παράδειγμα, με τη χρήση του αποκαθλωτικού αυτοβιογραφικού λόγου των επιστολών, ο Π. Μαρτινίδης στους *Μοιραίους αντικατοπτρισμούς*, εκθέτει (κυριολεκτικά και μεταφορικά) μια καθιερωμένη ποιήτρια που θαυμάζεται από το κοινό, αποκαλύπτοντας μετά θάνατον πορνογραφικές και άλλες, καθόλου «ευπρεπείς» συμπεριφορές της.

Η αστυνομική αφήγηση λειτουργεί υπονομευτικά προς τις βεβαιότητες που καλλιεργεί το αξιολογικό σύστημα του πολιτισμού μας. Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα δεν επιδιώκει να εξάψει την περιέργεια και τη μάλλον αυτάρεσκη επιβεβαίωση του μαζικού κοινού (των περιοδικών και των εφημερίδων παλαιότερα και της τηλεόρασης αργότερα) πως είναι «ηθικότερο» από τους προβαλλόμενους ως πνευματικά ανώτερους (διανοούμενους, καλλιτέχνες, συγγραφείς κ.λπ.), όπως συνέβαινε με το κοινό του Μαρή. Στοχεύει κυρίως να ειρωνευτεί το στερεότυπο έως και να το παρωδήσει εκατέρωθεν.

Η αντίληψη που διατρέχει τα περισσότερα από τα αστυνομικά μυθιστορήματα της μεταπολίτευσης, είναι ότι τα θύματα δεν χρησιμεύουν απλώς για να προκαλέσουν την αστυνομική αφήγηση αλλά επιλέγονται για να εκπροσωπήσουν πλευρές της κοινωνίας, ώστε να δίνουν μια πολύπλευρη εικόνα του ελληνικού κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντός τους. Συχνά, μάλιστα, αυτά τα πρόσωπα προέρχονται **από τον σκοτεινό κόσμο συνάντησης επιχειρηματικότητας και παρανομίας**. Όταν εμφανίζονται ως θύματα, ο θάνατός τους είναι η μοιραία κατάληξη των δραστηριοτήτων τους ή της αντίληψής τους για την απόκτηση του χρήματος με κάθε τρόπο.

Επιχειρηματίες με προβεβλημένες και εξαιρετικά κερδοφόρες όσο και «ύποπτες»

επιχειρήσεις, εμφανίζονται ως θύματα εγκληματικών ενεργειών σε αρκετά από τα αστυνομικά μυθιστορήματα της μεταπολίτευσης έως το 2004. Στα μυθιστορήματα *Δεύτερη φορά νεκρός* του Π. Μαρτινίδη, *Ο Τσε αυτοκτόνησε* του Π. Μάρκαρη, *Δίχως κίνητρο* του Γ. Παπαδόπουλου, τα θύματα είναι οι ιδιοκτήτες μεγάλων κατασκευαστικών εταιριών. Στην *Άμυνα ζώνης* του Π. Μάρκαρη, οι επιχειρήσεις όπου απασχολούνται κάποια από τα θύματα είναι εταιρείες δημοσκοπήσεων και επιχειρήσεις διασκέδασης (εστιατόριο, νυχτερινά κέντρα), στο έργο της Μ. Πολιτοπούλου *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε αργά*, το θύμα είναι νεο-εφοπλιστής και στο *Δώδεκα θεοί - τρεις φόντοι* μεγαλοεργολάβος οικοδομών. Επιχειρηματίας είναι ακόμα το θύμα στο *Ο δολοφόνος αγάπησε το χάραμα*.

Άλλοτε ο επιχειρηματίας που πούλησε την ψυχή του στο διάβολο γίνεται το θύμα που δολοφονείται για να αποδοθεί δικαιοσύνη και να αποκατασταθεί η ηθική (π.χ. στο *Ο Τσε αυτοκτόνησε* αλλά και στο *Δεύτερη φορά νεκρός*) και άλλοτε (όπως στη *Λοβοτομή* του Α. Αποστολίδη) τα θύματα προέρχονται από μια πιο σκοτεινή και βίαιη όψη των διαπλεκόμενων σχέσεων επιχειρηματιών και υπόκοσμου, σε ένα γαϊτανάκι διαφθοράς και σήψης χωρίς ίχνος μεταμέλειας ή οίκτου για αυτά.

Το διπολικό σύστημα χαρακτήρων που προτείνει ο Ph. Hamon, σύμφωνα με το οποίο ο ήρωας παίρνει πρωταγωνιστική θέση επειδή διαθέτει προνομιούχες ιδιότητες για μια συγκεκριμένη κοινωνία δείχνει πώς, στα μυθιστορήματα των ετών μετά τη μεταπολίτευση έως το 2004, **ο χαρακτήρας του θύματος ως θετικού πρωταγωνιστή υπονομεύεται και θολώνει**. Η εικόνα του ήρωα/θύματος συγκροτείται με χαρακτηριστικά που αφορούν στην επαγγελματική του ιδιότητα και τη συνακόλουθη κοινωνική του αποδοχή (π.χ. αναλαμβάνει μεγάλες κατασκευές, ιδιωτικές ή δημόσιες, διαθέτει ιδιωτική περιουσία εξαιρετικά μεγάλη, εμφανίζεται σε πολυτελείς κοινωνικές εκδηλώσεις και ταυτόχρονα απολαμβάνει κοινωνική καταξίωση από τον πλούτο και το κύρος των δραστηριοτήτων και των συναναστροφών του με υπουργούς και άλλα στελέχη της εξουσίας). Όμως, συνήθως η εικόνα του συνοδεύεται και από χαρακτηριστικά που κατακρίνονται από την κοινωνική αξιολόγηση: το θύμα έχει εξωσυζυγικές σχέσεις, εμφανίζεται να προδίδει τους φίλους του, ενώ ο ιδεολογικός αριβισμός και η απάρνηση των νεανικών ιδανικών είναι συνηθισμένες συμπεριφορές του.

Από τους σχετικούς χαρακτήρες αυτών των μυθιστορημάτων, από το έργο του Π. Μάρκαρη *Ο Τσε αυτοκτόνησε* αντλώ το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα για το πώς τα χαρακτηριστικά του επιχειρηματία-θύματος αντανακλούν και τα κύρια χαρακτηριστικά της κοινωνικής πραγματικότητας της μεταπολίτευσης που τον παράγει: στο *Ο Τσε αυτο-*

κτόνησε περιγράφεται από τον αφηγητή-αστυνόμο Χαρίτο ο επιχειρηματίας Φαβιέρος κατά την εμφάνισή του στην τηλεόραση, ως εξής:

«Η Κόμη κάθεται σε μίαν αναπαυτική πολυθρόνα, φάτσα στον Ιάσονα Φαβιέρο, έναν καλοδιατηρημένο πενηντάρη που κάθεται στη δεύτερη αναπαυτική πολυθρόνα. Αν δεν ήταν γνωστό ότι τα έχει κonomήσει χοντρά τα τελευταία είκοσι χρόνια, θα τον περνούσες για ροκά της δεκαετίας του '70, που ξέχασε να ξυρίσει τα μούσια του και ν' αλλάζει πανταλόνι. Είναι ιδιοκτήτης μιας μεγάλης τεχνικής εταιρείας με έργα σε όλα τα Βαλκάνια, κατασκευάζει ένα μεγάλο κομμάτι από τα έργα της Ολυμπιάδας, αλλά φοράει ξεθωριασμένο τζην και σακάκι γεμάτο ζάρες.»³⁷⁰

Οι επιχειρηματικές του δραστηριότητες αποτυπώνονται από την αφήγηση του ίδιου του θύματος, στην απάντησή του στον τηλεοπτικό διάλογο με δημοσιογράφο, ως εξής:

«Πώς κατορθώσατε να δημιουργήσετε από το μηδέν αυτόν τον —έστω για τα ελληνικά δεδομένα— επιχειρηματικό κολοσσό, μέσα σε δεκαπέντε χρόνια;»

“Γιατί κατάλαβα πολύ νωρίς δύο αλήθειες” απαντάει αμέσως ο Φαβιέρος. “Πρώτον, αν περιοριζόμουν στην Ελλάδα, οι επιχειρήσεις μου θα ήταν καταδικασμένες να φυτόζωούν. Γι’ αυτό ανοίχτηκα στα Βαλκάνια. Σήμερα ανάλαβα έργα, είτε απευθείας είτε με θυγατρικές εταιρείες, σε όλη τη Βαλκανική, ακόμα και στο Κόσοβο. Εκτός αυτού, εκμεταλλεύτηκα τις παραδοσιακά φιλικές σχέσεις που έχει η Ελλάδα με μια σειρά αραβικές χώρες”»³⁷¹

Η εικόνα του θύματος ολοκληρώνεται με την περιγραφή από τον αστυνόμο Χαρίτο του σπιτιού του και των γραφείων της εταιρείας του, κατά τη διάρκεια επίσκεψης αυτοψίας:

«Στρίβω αριστερά και στο μισό χιλιόμετρο περίπου πέφτω πάνω στη σπιταρόνα. Είναι όπως μου την περιέγραψε η χοντρή, μόνο που έκανε οικονομία στις διαστάσεις του κήπου που είναι γύρω στα πέντε στρέμματα και ανηφορίζει προς μια διώροφη έπαυλη, με βεράντες διαφόρων μεγεθών και ένα πλατό μπροστά, με τραπέζια, καρέκλες και ομπρέλες, όλα στο άσπρο, κάτι σαν ιδιωτική καφετέρια της οικογένειας Φαβιέρου. Το συγκρότημα προστατεύεται από έναν τοίχο με κλειστό κύκλωμα τηλεό-

³⁷⁰ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 24.

³⁷¹ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 25.

ρασης. Το εσωτερικό είναι ορατό μόνο από την ψηλή καγκελόπορτα. Ένας κηπουρός ποτίζει το γκαζόν.»³⁷²

(...)

«Περίμενα να βρεθώ μπροστά σ' ένα μοντέρνο συγκρότημα γραφείων από σκούρο μπετόν και παράθυρα μονής όψεως, αλλά πέφτω πάνω σ' ένα τριώροφο νεοκλασικό, αναπαλαιωμένο πρόσφατα. Το μοντέρνο συγκρότημα γραφείων το βρίσκω από πίσω. Στην αρχή νομίζω ότι είναι δύο ξεχωριστά κτίρια, αλλά όταν τα κοιτάζω λοξά ανακαλύπτω μια μικρή εναέρια γέφυρα σαν γυάλα, που ενώνει το νεοκλασικό με το μοντέρνο»³⁷³

Ο συγγραφέας επιμένει στη σταδιακή παρουσίαση του ιδιαίτερου τρόπου ζωής και εργασίας του θύματος, συγκροτώντας έτσι και το κοινωνικό και πολιτιστικό σκηνικό μέσα στο οποίο τοποθετείται ο χαρακτήρας. Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, όπως το υπηρετεί ο Π. Μάρκαρης, απέχει πολύ από την απλή παιγνιώδη αναζήτηση του ενόχου, για την οποία οι χαρακτήρες αρκούν να είναι προσχηματικοί. Η διαγραφή του χαρακτήρα του θύματος που τον κατατάσσει στους πρωτεύοντες ήρωες (αν και φάντασμα από ένα σημείο της αφήγησης και μετά), είναι μια διείσδυση στον ψυχισμό και στο περιβάλλον του, ώστε να παρακινεί στη διερεύνηση όχι του «ποιος» αλλά, του «γιατί» του θανάτου του. Με κριτήρια ποσοτικά αλλά και ποιοτικά (σαν αυτά που υποδεικνύει ο Β. Αθανασόπουλος³⁷⁴), το θύμα χαρακτηρίζεται άμεσα και όχι έμμεσα, πολλές φορές και από πολλές οπτικές γωνίες: από τους συνεργάτες του³⁷⁵, από τους δημοσιογράφους³⁷⁶ αλλά και από το περιβάλλον στο οποίο κινείται. Το τελευταίο μάλιστα, λειτουργώντας ως σκηνικό, προσδίδει έναν επιπλέον συμβολισμό στον χαρακτήρα, τον οποίο αποκωδικοποιεί ο ίδιος ο αφηγητής-ντετέκτιβ, αποδίδοντας στον αναγνώστη ένα σφαιρικό χαρακτήρα με πολύπλοκη ψυχοσύνθεση:

«Το κοινωνικό κρυφτούλι που έπαιζε ο Ιάσων Φαβιέρος επιβεβαιώνεται και στην επιχείρησή του. Εκ πρώτης όψεως δεν ήθελε να γειτονεύει με τους μεγαλοκαρχαρίες της Εκάλης, το σπίτι του στο Πόρτο Ράφτη όμως ήταν σπίτι μεγαλοκαρχαρία. Εκ

³⁷² Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 86.

³⁷³ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 107.

³⁷⁴ Β. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου*, ό.π., σ. 39-54.

³⁷⁵ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 112 και 115.

³⁷⁶ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 143.

πρώτης όψεως προτιμούσε τα νεοκλασικά από τα μοντέρνα συγκροτήματα γραφείων, πίσω όμως από το νεοκλασικό του υπήρχε το μοντέρνο συγκρότημα. Κυκλοφορούσε με Αρμάνι, αλλά τσαλακωμένος και δίχως γραβάτα. Βέβαια, μπορεί να φταίει γι' αυτό η μυξοπαρθενία που νιώθουν οι αριστεροί για τα πλούτη τους και τα σκεπάζουν με φύλλο συκής, όχι για να μην φαίνονται, αλλά για να μην τα βλέπουν οι ίδιοι. Μπορεί όμως να φταίει και το σύνδρομο της παρανομίας που κουβαλάνε και τους κάνει να συνεχίζουν το κρυφτούλι από κεκτημένη ταχύτητα, σαν μια περιττή άσκηση»³⁷⁷.

Η παρουσίαση του θύματος-επιχειρηματία στον Π. Μάρκαρη, νομίζω ότι είναι από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα για να αντιληφθούμε την εξέλιξη του αστυνομικού είδους από τις παραλογοτεχνικές καταβολές του στη νεότερη εκδοχή του. Το έγκλημα εις βάρος του θύματος δεν χρειάζεται μόνο να αιτιολογηθεί επαρκώς από μια σφιχτή πλοκή και μία επαγωγική πορεία σκέψης αλλά, με τον φωτισμό πολλών πλευρών της προσωπικότητας του θύματος (ιδιωτικών, επαγγελματικών, φιλικών, ερωτικών κ.λπ.), να ενταχθεί στο πλαίσιο της κοινωνίας εντός της οποίας διαπράχθηκε.

Η περίπτωση πολιτικών-θυμάτων έχει ανάλογα χαρακτηριστικά στη διαγραφή του χαρακτήρα τους, ώστε η αντιμετώπιση αυτών των προσώπων ως θυμάτων δεν προκαλεί συμπάθεια. Η διασύνδεση, μάλιστα, πολιτικής και επιχειρηματικότητας σε δρόμους εξαπάτησης των απλών πολιτών με αμοιβαία οφέλη για τους διαπλεκόμενους, αναδύεται ως εγγενές χαρακτηριστικό της πολιτικής-οικονομικής ιστορίας της Ελλάδας. Για παράδειγμα, στο έργο του Α. Αποστολίδη *Εγκλήματα στην Πανσιόν Απόλλων*, που τοποθετείται στις πρώτες μέρες της μεταπολίτευσης, το ένα από τα θύματα, ο πλειμπόι Χωριανός, μπλεγμένος σε σκάνδαλο εισαγωγής σάπιων κρεάτων στο τέλος της χούντας, είναι ο μοναδικός που χάνει τη ζωή του, ενώ άλλοι συνεργάτες του, από τους υπουργούς της χούντας έως τους ανενδοίαστους επιχειρηματίες που εμπλέκονται σ' αυτό, μένουν αλώβητοι, εξασφαλίζοντας έναν καλό δικηγόρο. Η επιχειρηματική παρανομία και η δράση του θύματος είναι όμως πολύ πιο μπλεγμένη με πολιτικές σκοπιμότητες, ακόμα και βίαια πολιτικά εγκλήματα, ένα κουβάρι στο οποίο η άγρια δολοφονία του υποδεικνύει την οικονομική απάτη ως «παρωνυχίδα» που δεν αιτιολογεί το τέτοιο τέλος του. Οι περιστάσεις που τον οδηγούν στον θάνατο, στο τέλος της δικτατορίας (Σεπτέμβριος του 1974), είναι τόσο θολές όσο και βρώμικες, εμπλέκοντας σε ένα «αδιαφανές κοινωνικό συμπαγές»³⁷⁸ ανθρώπους και σκοτεινές, ανεξακρίβωτες υποθέσεις.

³⁷⁷ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 107.

³⁷⁸ Γ. Ικ. Μπαμπασάκης, «Εγκλήματα στην Πανσιόν Απόλλων», βιβλιοκριτική στην εφημερίδα *Ελευ-*

Η «παρακαταθήκη» της επταετίας, που εμπέδωσε την πετυχημένη συναλλαγή επιχειρηματιών και προσώπων της εξουσίας, επεκτείνεται ως επωφελέστατη και σε όλη τη διάρκεια της μεταπολίτευσης. Μόνο που τώρα τα θύματα του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος δεν συνδέονται με πολιτικές βιαιότητες αλλά με το ξεκάθαρο κυνήγι του πλούτου με κάθε μέσο, στο οποίο η πολιτική εξουσία δίνει «χείρα βοηθείας» (π.χ. για την ανάθεση δημόσιων έργων, για την εκμετάλλευση των ευρωπαϊκών κονδυλίων, για προγράμματα επενδύσεων κ.ά.).

Όμως, αυτό που παρατηρούμε τελικά, είναι πως, παρά το ό,τι δίνεται έμφαση στη διαπλοκή και την ανηθικότητα του οικονομικού κόσμου, που φαίνεται αδίστακτα να πλουτίζει εκμεταλλευόμενος τον πολιτικό τυχοδιωκτισμό, στα περισσότερα αστυνομικά μυθιστορήματα της περιόδου έως το 2004, ο θάνατος των θυμάτων ή η απόπειρα εναντίον τους δεν αποδίδεται ως «οικονομικό» έγκλημα ή έγκλημα συμφέροντος ή πολιτικό έγκλημα. Διαπιστώνουμε από τη μελέτη των κειμένων ότι το πιο συνηθισμένο είναι τέτοια πρόσωπα να πέφτουν θύματα προσωπικών παθών ή προσωπικής εκδίκησης (π.χ. *Άμυνα ζώνης*, *Δεύτερη φορά νεκρός*, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, *Κάσκο*, *Ο δολοφόνος αγάπησε το χάραμα*, *Χωρίς κίνητρο*, κ.ά.). Ακόμα και στην περίπτωση των πολιτικών προσώπων, όπως ο πρόεδρος που δολοφονείται στο *Έγκλημα στο προεδρικό μέγαρο* (1988) του Στέλιου Κούλογλου, γίνονται θύματα όχι για την πολιτική ή κοινωνική τους δραστηριότητα αλλά για τις προσωπικές τους συμπεριφορές προς τρίτους (ένα πρόσωπο έξω από την πολιτική που του στέρησε την εύνοιά του). Το ίδιο και στο *Ποιος σκότωσε τον πρωθυπουργό* του Γ. Λακόπουλου. Σε αυτή την περίοδο που το νέο αστυνομικό αναδύεται, εξακολουθεί να επηρεάζεται από σχήματα του παλαιότερου αστυνομικού που αποδίδει το έγκλημα ως προσωπική υπόθεση. Το θύμα υφίσταται μια ατομική μοίρα σε ένα κοινωνικο-πολιτικό περιβάλλον που αναδεικνύεται μεν ως ύποπτο, παράνομο, ανήθικο, αλλά δεν φτάνει να καταδικάζεται.

Ο χώρος της τηλεόρασης και του θεάματος, του life style και των καλλιτεχνών είναι επίσης ένας προνομιακός χώρος εγκλήματος, όπου τα θύματα «ιντριγκάρουν» την αναγνωστική περιέργεια, όπως την έχει καλλιεργήσει για χρόνια νωρίτερα η παραλογοτεχνία. Ο χώρος του θεάματος (του θεάτρου και του κινηματογράφου ειδικότερα), υπήρξε άλλωστε από τους αγαπημένους του Γ. Μαρή, ο οποίος τοποθετεί σε αυτόν κάποιες από τις γοητευτικές γυναίκες πρωταγωνίστριές του.

Η παραλογοτεχνική κληρονομιά στον τρόπο που διαγράφονται τα θύματα-καλλιτέ-

χνες, η οποία λειτουργεί σχεδόν ως κώδικας, πιστοποιείται παραδειγματικά στο έργο του Αργ. Παυλιώτη *Ολέθριος Δεσμός*. Σε αυτό το αστυνομικό μυθιστόρημα, ο συγγραφέας του αδιαφορεί για τη διαγραφή του χαρακτήρα του θύματος —της πρωταγωνίστριας που δολοφονείται στη σκηνή, στη διάρκεια ενός ανάλογου δραματικού επεισοδίου του θεατρικού έργου— και εστιάζει στην πλοκή, που οφείλει να οδηγήσει με αληθοφάνεια στη λύση του αινίγματος του θανάτου. Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ποινικολόγου που διερευνά την υπόθεση, ουσιαστικά επιχειρηματολογεί για την επιλογή του συγγραφέα να «πλειοδοτήσει» σε αυτό του το έργο υπέρ της πλοκής (στο διαρκώς επανερχόμενο ερώτημα μεταξύ της σημασίας πλοκής και χαρακτήρων):

«Βέβαια, δεν μου διέφευγε το γεγονός πως όλες αυτές τις μέρες ερευνούσαμε και σκεφτόμασταν σαν τεχνοκράτες. Χωρίς καμία συναισθηματική φόρτιση, κανένα πάθος, χωρίς αξιόλογες συμπάθειες και αντιπάθειες. Αντιμετωπίζαμε την υπόθεση σαν ένα νοητικό πρόβλημα που επιζητούσαμε τη λύση του. Με άλλα λόγια ο θάνατος της κοπέλας δεν μας είχε αγγίξει, ο δολοφόνος που κυκλοφορούσε ελεύθερος δεν μας είχε εξοργίσει, ο προφυλακισμένος πελάτης μας δεν μας είχε συγκινήσει. Παίζαμε αυτές τις μέρες με έναν άορατο αντίπαλο, που είχε προκαλέσει διασάλευση της τάξης, μια παρτίδα σκάκι που ήταν απαραίτητο, εξ' ονόματος αυτής της τάξης που έπρεπε να αποκατασταθεί, να την κερδίσουμε.»³⁷⁹

Από τον πολυτελή και μάλλον ιδιαίτερο χώρο της τέχνης, στο *Έγκλημα στο Μέγαρο Μουσικής* εμφανίζεται ως θύμα ένας βαρύτονος λυρικός τραγουδιστής, που πέφτει νεκρός στη σκηνή τη στιγμή που πρωταγωνιστεί. Από τον ίδιο χώρο προέρχεται και το θύμα Ειρήνη Δημητριάδη, σολίστ πιάνου στο μυθιστόρημα *Εκ των πραγμάτων* (Τ. Δανέλλη - Θ. Μπαλοδήμας). Αυτά τα «θύματα» από τον εξεζητημένο χώρο του λυρικού καλλιτεχνικού θεάματος, θεωρώ ότι πρέπει μάλλον να γίνουν αντιληπτά ως μια αντιπαραβολή απέναντι στην πολύ καλά επεξεργασμένη —αλλά και εξαντλημένη— φόρμουλα διαγραφής λαϊκών χαρακτήρων του παρελθόντος του αστυνομικού είδους.

Αξίζει όμως να κάνουμε μια παρατήρηση: αν και τα θύματα αυτά προέρχονται από τη γνωστή πινακοθήκη του θεάματος του παλαιότερου αστυνομικού, ο τρόπος που το νέο αστυνομικό τους παρουσιάζει, παίρνει άλλη κατεύθυνση. Σταδιακά η τηλεόραση και οι αστέρες της, δημοφιλείς παρουσιαστές και δημοσιογράφοι αλλά και ηθοποιοί τηλε-

³⁷⁹ Αργύρης Παυλιώτης, *Ολέθριος δεσμός*, εκδ. Νησίδες, Σκόπελος 2001, σ. 75.

οπτικής σαπουνόπερας μεγάλης δημοφιλίας (π.χ. στο *Νυχτερινό δελτίο* ή στις *Πραλίνες Βρυξελλών*), εμφανίζονται ως θύματα που, με τον θάνατό τους, εκτρέφουν το θέαμα που υπηρέτησαν, «ανταποδίδοντας» στο ίδιο το μέσο που τους έκανε πρωταγωνιστές. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, η ειρωνική σκηνή παρουσίασης του εγκλήματος τη στιγμή που συμβαίνει, συνοδεύει διαφημίσεων, παρωδεί μια από τις βασικές συνισταμένες του αστυνομικού κώδικα: τη σκηνή της ανακάλυψης του θύματος.

«Μου φαίνεται απίστευτο. “Βγάλατε τη δολοφονία της Καραγιώργη στις ειδήσεις, πριν καλά καλά μας ειδοποιήσετε;”

“Συγκλονίστηκε το πανελλήνιο” μου λέει ξαφνικά με πάθος. “Τέτοιο ντιρέκτ δεν έχει ξαναγίνει. Αναψαν τα τηλέφωνα. Ξαφνικά, μόλις άρχισα να λέω την είδηση για τα καινούργια οικονομικά μέτρα, με κόβουν στον αέρα και ρίχνουν διαφήμιση. Δεν προλαβαίνω να ρωτήσω τι γίνεται, νάσου και ορμάει μέσα ο Μανίσαλης, ο σκηνοθέτης μας και μου λέει ότι σκότωσαν τη Γιάννα. Ρίζτε κι άλλη διαφήμιση, φωνάζω εγώ, και στέλνω αμέσως μια κάμερα στο μακιγιάζ. Όταν ξαναβγαίνω στον αέρα, είναι συντετριμμένος. ‘Κυρίες και κύριοι’ λέω ‘αυτή τη στιγμή στο στούντιό μας εκτυλίσσεται μια τραγωδία. Η Γιάννα Καραγιώργη, η αστυνομική μας ρεπόρτερ, το λαγωνικό, όπως την έλεγαν οι συνάδελφοί της, βρίσκεται νεκρή στο διπλανό δωμάτιο, δολοφονημένη απάνθρωπα. Δεν ξέρουμε ακόμα ποιος είναι ο δράστης αυτής της στυγερής δολοφονίας. Δυστυχώς, η αλήθεια έχει πολλούς εχθρούς. Το Χέλας Τσάνελ όμως, το κανάλι με τις μεγάλες δημοσιογραφικές επιτυχίες, το πρώτο κανάλι στην ενημέρωσή σας, δεν μπορούσε να μην ενημερώσει πρώτα εσάς, τους τηλεθεατές του. Κυρίες και κύριοι, μαθαίνετε την είδηση για το τραγικό τέλος της Γιάννας Καραγιώργη, σχεδόν τη στιγμή που επήλθε το μοιραίο, πριν ακόμα ειδοποιήσουμε την αστυνομία’. Και ατάκα ρίχνω το πλάνο από το μακιγιάζ, με τη Γιάννα όπως ακριβώς τη βρήκατε. Καλά, μιλάμε για το ντοκουμέντο. Έχουμε το βίντεο. Μπορείτε να το δείτε, αν θέλετε.”»³⁸⁰

Να προσθέσουμε εδώ, πως η παρουσίαση του θύματος ως θέαμα στην οθόνη της τηλεόρασης εντάσσεται στο κείμενο με το ιδίωμα του τηλεοπτικού ειδησεογραφικού λόγου. Κουβαλώντας το ανάλογο ύφος και την επαγγελματική ιδιόλεκτο που τον χαρακτηρίζει (ως «πεπονημένος» λόγος από τον συγγραφέα που την μιμείται), εισάγει ταυτόχρονα μαζί του και τον κόσμο της τηλεόρασης (και αντιδιαστέλλεται με τη βασική αφηγηματική

³⁸⁰ Πέτρος Μάρκαρης, *Νυχτερινό δελτίο*, ό.π., σ. 76-7.

φωνή, όπως το υπέδειξε ο Μπαχτίν). Η επιλογή από τον συγγραφέα της ανακοίνωσης του θανάτου με τη χρήση του ειδησεογραφικού λόγου της τηλεόρασης, αποσκοπεί σε μια πρόκληση θεατρικότητας με ειρωνικό αποτέλεσμα, ανάλογης του χώρου από τον οποίο προέρχονται τα θύματα, που μοιάζει να δίνουν παράσταση για το κοινό τους, ακόμα και με τον (δημόσιο) θάνατό τους.³⁸¹

Έως τώρα είδαμε ότι το θύμα του νέου αστυνομικού μυθιστορήματος προέρχεται από χώρους με τους οποίους το έγκλημα δεν συνδέεται, σύμφωνα με την κοινότοπη αντίληψη. **Ο υπόκοσμος**, ο κόσμος της συνηθισμένης εγκληματικότητας, που κυριαρχεί στα αστυνομικά δελτία αλλά δεν απασχολεί παρά μόνο τις μικρές ειδήσεις των εφημερίδων και της τηλεόρασης, βρίσκει μικρό χώρο και στο αστυνομικό μυθιστόρημα. Λίγα από τα κείμενα που έχουμε υπόψη μας αναζητούν τους ήρωές τους ανάμεσά τους. Στο *Να σκοτώσεις το διάβολο* αλλά και στην *Μπαλάντα του λύκου*, τα θύματα μετριούνται ανάμεσα σε πόρνες, σωματέμπορους και μικρονονούς που πουλούν προστασία, το πιο συχνό όμως είναι τέτοια θύματα, από τον κόσμο των απόκληρων και μικροαπατεώνων, να αποτελούν τις παράπλευρες απώλειες στη συναναστροφή τους με τους πραγματικά (οικονομικά και πολιτικά) ισχυρούς.

Τέτοιοι χαρακτήρες-θύματα παρουσιάζονται μόνο πολύ αδρά και σχεδόν επίπεδα. Οι συγγραφείς κατασκευάζουν τους άνδρες γύρω από ένα γνώρισμα, όπως τη βίαιη συμπεριφορά ή την απειλητική ή εξαθλιωμένη φυσιογνωμία, ενώ τις γυναίκες γύρω από την επαγγελματική τους ιδιότητα (π.χ. τραγουδίστριες, πόρνες, μπαργούμαν). Η νεαρή τραγουδίστρια που δολοφονείται στην *Άμυνα ζώνης* περιγράφεται από τον πρωτοπρόσωπο αφηγητή αστυνόμο Χαρίτο στην πρώτη τους συνάντηση ως εξής:

«Μόλις μας βλέπει, διακόπτει το βήξιμό της και σηκώνεται. Φοράει ένα φόρεμα από ασημιά λέπια. Κοιτάζω τον ποδόγυρο κι αναρωτιέμαι πόσα χιλιοστά πιο πάνω θα φαίνεται το βρακί της. Δε θα έχει κλείσει τα είκοσι πέντε, αλλά το έντονο βήξιμο τη μεγαλώνει και τη φτηναίνει.

“Ο κύριος αστυνόμος θέλει να σου κάνει μερικές ερωτήσεις” της λέει ο Χορτιάτης. Μετά γυρίζει σ’ εμένα, μου ξεδιπλώνει ένα δουλικό χαμόγελο και κάθεται στη θέση του.

(...)

³⁸¹ Διαφορετικό το αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται με τα ίδια όμως μέσα, δηλαδή της εισαγωγής στο κείμενο του ιδιώματος του αστυνομικού ρεπορτάζ των εφημερίδων στο μυθιστόρημα της Μυρτώς Ταπανλή, *Πραλίνες Βρυξελλών*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2000, σ. 164-5.

“Είσαι τραγουδίστρια;”

“Έτσι σου είπαν;” Απότομα ξεσπάει σ’ ένα κουνικό γέλιο. “Όχι, δεν είμαι τραγουδίστρια, είμαι η τσόντα”. Βλέπει ότι δεν καταλαβαίνω και συνεχίζει. “Εγώ και η Μαρίνα βγαίνουμε μαζί με τον Καρτέρη, που είναι το πρώτο μας όνομα. Στεκόμαστε η μια δεξιά, η άλλη αριστερά του. Υποτίθεται ότι τον σιγοντάρουμε, αλλά δεν λέμε τίποτα...”³⁸²

Ο θάνατός της δεν προσφέρει καμία άλλη πληροφορία, που να κινητοποιεί το ενδιαφέρον για την αναζήτηση αιτίων:

«Αφού η Κάλια πέθανε στο σπίτι της, θ’ ανάλαβε το Αστυνομικό Τμήμα Νίκαιας να διεκπεραιώσει τα τυπικά, να καλέσει, δηλαδή, τον ιατροδικαστή, για να διαπιστώσει τα αίτια του θανάτου και μετά να δώσει τη νεκρή για ταφή. Με δυο και τρία πρεζόνια να τεζάρουν κάθε μέρα από υπερβολική δόση, τα αστυνομικά τμήματα έχουν καταντήσει γραφεία κηδειών.»³⁸³

Παρόμοια, όταν τα θύματα είναι ξένοι (όπως, για παράδειγμα, στα μυθιστορήματα *Νυχτερινό δελτίο*, *Ο μεγάλος θάνατος του Βοτανικού*, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*): Αλβανοί, Κούρδοι, Ρωσοπόντιοι «προσπερνώνται» βιαστικά, χαρακτηριζόμενοι από την εθνικότητά τους, η οποία αρκεί κατά το πλείστον για να δικαιολογήσει το βίαιο τέλος τους. Ο θάνατός τους θεωρείται τόσο φυσικός όσο η χωρίς κανένα σχολιασμό αναγγελία του στις ειδήσεις, εκτός αν συνοδεύεται από προκηρύξεις εθνικιστικών οργανώσεων³⁸⁴. Όπως προκύπτει από το σύνολο των κειμένων που έχουμε υπόψη μας, ενώ οι ξένοι στην Ελλάδα στο διάστημα της μεταπολίτευσης αυξήθηκαν γεωμετρικά, ιδιαίτερα μετά το 1989, στην εκδοτική/συγγραφική παραγωγή αστυνομικών έργων η παρουσία τους ως θυμάτων-χαρακτήρων είναι εξαιρετικά μικρή. Εξαιρετική, μάλλον, στο γενικότερο κλίμα, τα διηγήματα του Φώντα Λάδη στη συλλογή *Μπίρα με γρεναδίνη* (2001): τρεις από τις δεκαέξι αστυνομικές ιστορίες έχουν θύματα (αλλά και θύτες) ξένους στην Αθήνα, ενώ ο κόσμος της παρανομίας και του εγκλήματος (μικρού ή μεγάλου) είναι πολυεθνικός και χωρίς στεγανά μεταξύ όσων συμμετέχουν σ’ αυτόν. Ταϊλανδέζες, Βραζιλιάνες, Αλβανοί, Πολωνοί, στην Αθήνα της φτωχής καθημερινότητας και της παρανομίας, συμβιώνουν

³⁸² Πέτρος Μάρκαρης, *Άμυνα ζώνης*, ό.π., σ. 80-81.

³⁸³ Πέτρος Μάρκαρης, *Άμυνα ζώνης*, ό.π., σ. 359.

³⁸⁴ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 64-5.

με Έλληνες, μπαινοβγαίνοντας στα όρια των δύο κόσμων, στο σύνορο νομιμότητας και εγκλήματος. Το ίδιο συμβαίνει στη *Λοβοτομή* του Ανδρ. Αποστολίδη, όπου δρουν εγκληματίες διαφορετικών εθνικοτήτων, χωρίς όμως να είναι η καταγωγή τους που προσδιορίζει τη δράση τους.

Ο μικροαστικός κόσμος της καθημερινότητας, οι απλοί μέσοι άνθρωποι που αποτελούν και την πλειονότητα των αναγνωστών στους οποίους καταρχάς απευθύνθηκε το αστυνομικό είδος (από τη γέννησή του), πολύ λίγο προμηθεύει με πρωταγωνιστικά πρόσωπα το αστυνομικό μυθιστόρημα. Ίσως μόνο ο Φ. Φιλίππου από τους συγγραφείς που έχουμε υπόψη δηλώνει σε συνέντευξή του πως τον ενδιαφέρουν άνθρωποι καθημερινοί και ασήμαντοι και επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στον ελληνικό αστικό χώρο, υπό αυτή την οπτική.

«Μ' ενδιαφέρει ο ελληνικός αστικός χώρος στον βαθμό που επιτρέπει στους ήρωές μου να είναι πάσχοντα πρόσωπα και να βιώνουν καταστάσεις που σίγουρα έχω βιώσει εγώ προσωπικά αλλά και η πλειοψηφία των αναγνωστών. (...) Γράφω λοιπόν για καθημερινούς ανθρώπους (εργάτες, υπαλλήλους, άνεργους, μικροαστούς αλλά και μεγαλοαστούς) που κινούνται στις συνοικίες και στους δρόμους της πρωτεύουσας όπου διαπράττεται το έγκλημα, το οποίο ακριβώς εκτρέφεται από τη μίζερη ζωή στην πόλη.»³⁸⁵

Απλοί άνθρωποι-θύματα, φοιτητές μικροϋπάλληλοι, αγρότες, μικρομαγαζάτορες, τουρίστες, εμφανίζονται κατά κύριο λόγο στη νέα ελληνική αστυνομική λογοτεχνία ως «παράπλευρες απώλειες», μάλλον, ενός τυφλού εγκλήματος (για παράδειγμα *Μεγάλος θάνατος του Βοτανικού*, *Αντιστοιχίες*, *Αρμαγεδδών*, *Λοβοτομή*, *Μάσκες στη σκιά*). Σε διαφορετική περίπτωση, η εμπλοκή σε ένα έγκλημα ενός στερεοτυπικά «φιλήσυχου» και «ειρηνικού» ανθρώπου, «αιτιολογείται» με την ανάπτυξη από τους συγγραφείς ενός χαρακτήρα με βαθιά, σκοτεινά και αφανέρωτα μυστικά ή την έκρηξη ενός ακραίου πάθους. Έτσι, για παράδειγμα, τα μικροαστικά θύματα των έργων του Φ. Φιλίππου, είναι θύματα των παθών που έχουν εμπνεύσει (π.χ. στο *Μαύρο Γεράκι* ή στο *Αντίο Θεσσαλονίκη*) και «κανονικά» δεν θα απασχολούσαν, ούτε σε δυο γραμμές το αστυνομικό δελτίο των εφημερίδων.

Η κανονικότητα του μικροαστικού κόσμου που μένει μακριά από το έγκλημα ή την

³⁸⁵ «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα». Συνέντευξη με τον Φ. Φιλίππου, επιμ. Κωστής Λιόνη, περιοδικό *Κάπα*, χ.χ.

παρανομία, είναι ένα ακόμη στερεότυπο, συνυφασμένο με τον πολιτιστικό κώδικα της βαθιά συντηρητικής ελληνικής κοινωνίας και ενισχυμένο από τη λογοτεχνική αναπαράσταση του παλαιότερου αστυνομικού μυθιστορήματος, το οποίο, στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, δεν ανατρέπεται. Όμως, σε αυτή την περίοδο, κάνουν την εμφάνισή τους και (λίγα) αστυνομικά μυθιστορήματα που επιλέγοντας ως θύματα τους ανθρώπους της διπλανής πόρτας, αναμοχλεύουν και διαρρηγνύουν μια εύθραυστη επιφάνεια, η οποία υποκριτικά παριστάνει την καθαρή και αθώα. Ο ήρωας-θύμα της Μ. Πολιτοπούλου στο *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε αργά*, ο αγρότης Δημήτρης Χαλάς, δεν έχει τυχαία το όνομα. Ο συμβολισμός του ονόματος κρύβει έναν άνθρωπο που, διαρκώς πιωμένος, χτυπούσε τη γυναίκα του και τα παιδιά του —που μαρκάρανε ρίχνοντας μαύρη πέτρα πίσω τους— και βίασε τη βαφτιστήρα του, αφήνοντάς της ένα παιδί (σελ. 125-7), ενώ παρέμεινε «νοικοκύρης» για τους συντοπίτες του, που συμμετέχουν στο πένθος για τον θάνατό του. Στην *Περίπτωση πυρκαϊάς* του Π. Μαρτινίδη, ο Κώστας Σεκέρογλου, ιδιοκτήτης γραφείου συναλλάγματος, εξαπατά οικονομικά τη θεία που τον ανέθρεψε σαν παιδί της, παίρνοντάς της όλη της την περιουσία και οργανώνει σε βάρος του ξαδέλφου του μια ενέδρα, που θα παρουσίαζε τον τελευταίο ως ληστή των χρημάτων που είχε ο ίδιος υπεξαιρέσει. Εμφανίζεται όμως ως ευπόληπτος και ικανός έμπορος.

Στην πινακοθήκη των μικροαστών θυμάτων, στο *Δίχτυ* του Αργ. Παυλιώτη, ένα αστυνομικό του τύπου του κλασικού αινίγματος, αποκαλύπτεται πώς μια θρησκευόμενη νοικοκυρά, ένας έμπορος με χόμπι το βίντεο και ένας ιδιοκτήτης παραθαλάσσιου μπαρ έχουν ένα παρελθόν αιμομιξίας, ναρκωτικών, βιασμών και συναλλαγών με την Αστυνομία και εντέλει είναι πολύ λιγότερο θύματα (κι ας πληρώνουν με τη ζωή τους) και πολύ περισσότερο θύτες αποτρόπαιων πράξεων. Η υποψιασμένη νέα γενιά αστυνομικών συγγραφέων παρατηρεί και καταγράφει τη βία και την ενοχή που η νεοελληνική κοινωνία παριστάνει ότι δεν υπάρχει. Η καθησυχαστική και αυτάρεσκη ανάγνωση για ενοχές «μακριά από εμάς» της παραλογοτεχνίας έρχεται αντιμέτωπη με νέα παραδείγματα.

Το θύμα του εγκλήματος, που η αναζήτηση της αιτίας του θανάτου του πυροδοτεί κάθε αστυνομική αφήγηση, στην αστυνομική λογοτεχνία στις δεκαετίες μετά τη μεταπολίτευση παύει να αποτελεί πια μια απλή πρόφαση για ένα διανοητικό παιχνίδι. Η διαγραφή του θύματος ως προσώπου με βάθος και εξέλιξη, η προσέγγισή του από πολλές οπτικές γωνίες (τις σκέψεις των άλλων ηρώων γι' αυτόν, τον αφηγητή), η παρουσίαση της «προϊστορίας» του που ερμηνεύει το παρόν του, τη συμπεριφορά του και (κάποτε) τη μοίρα του, αποσπά το θύμα από τους κλασικούς δευτεραγωνιστές του παλαιότερου

αστυνομικού. Επιπλέον, η όσο το δυνατό πιο ρεαλιστική απόδοσή του δεν διευκολύνει την εύκολη κατάταξη του θύματος στην πλευρά του δίκαιου και αθώου, ενώ ταυτόχρονα μετατοπίζει και την αξιολόγηση του εγκλήματος και του θύτη (όπως θα δούμε παρακάτω). «Οι αθώοι και οι φταίχτες» γίνεται πλέον ένα δύσκολο μυστήριο ανάμεσα στην αλήθεια και την αληθοφάνεια και οι αντανακλάσεις του σύγχρονου κόσμου δημιουργούν προκλητικές αβεβαιότητες σχετικά με το «κακό» και την ανθρώπινη δικαιοσύνη, οι οποίες αποτυπώνονται σε πολλά (όχι σε όλα, βέβαια) από τα αστυνομικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου.

13.3. Ο θύτης

Στην κοινή αντίληψη περί εγκλήματος, ο εγκληματίας-παράνομος προέρχεται συνήθως από μια μειονεκτικότερη προς το θύμα του θέση και, επειδή εποφθαλμιά τα πλούτη ή τα προνόμιά του, προβαίνει στο έγκλημα εις βάρος του. Η συνηθισμένη μάλιστα στοχοποίηση του ενόχου είναι ανάμεσα σε ανθρώπους «μειονεκτούντων» κοινωνικών χώρων, όπου η αστυνομία τους αναζητά αυτομάτως και τα ΜΜΕ τους αποδίδουν το έγκλημα χωρίς άλλη σκέψη. Βέβαια, μετά την αθρόα είσοδο ξένων στην Ελλάδα (στη δεκαετία του 90), το εγκληματικό πρότυπο στη νεοελληνική κοινή γνώμη βρήκε στους αλλοδαπούς το νέο του πρόσωπο, καθώς αποδόθηκε σε αυτούς —με τη βοήθεια των ΜΜΕ, πολιτικών και άλλων επίσημων φορέων— κάθε υποψία για το έγκλημα στη χώρα.³⁸⁶ Το αίσθημα ξενοφοβίας και η αναβίωση εθνικισμών, που συνόδευσαν την αύξηση των κοινωνικών προβλημάτων που συνδέονται με τη μετανάστευση, προκάλεσαν μάλιστα μια σειρά μελετών, γύρω από το ίδιο το θέμα της εγκληματικότητας των ξένων αλλά και της αναπαράστασής του στα ΜΜΕ.³⁸⁷

Σύμφωνα με αρκετές απ' αυτές τις μελέτες, «η εικόνα του λαθρομετανάστη ως νέου άνδρα, εξαθλιωμένου, ανειδίκευτου, βίαιου, ρέποντα στην κλοπή, αναξιόπιστου, ο οποίος ευθύνεται κατά κύριο λόγο για την έξαρση της εγκληματικότητας»³⁸⁸ κυριάρχησε στην ανα-

³⁸⁶ Καρύδης Β, *Η εγκληματικότητα των μεταναστών στην Ελλάδα. Ζητήματα θεωρίας και αντεγκληματικής πολιτικής*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1996.

³⁸⁷ Εξαιρετικά ενδιαφέρονσα προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση η δημοσίευση της Χρ. Κωνσταντινίδου, «Κοινωνικές αναπαραστάσεις του εγκλήματος: Η εγκληματικότητα των Αλβανών μεταναστών στον αθηναϊκό Τύπο», στο Κουκουτσάκη, Α. (επιμ.), *Εικόνες εγκλήματος*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1999, σ. 103-141.

³⁸⁸ Β. Καρύδη, «Λαθρομετανάστευση, εγκληματικότητα και αντεγκληματική πολιτική», στο *Μνήμη II*:

παράσταση του εγκλήματος στην Ελλάδα από τα ΜΜΕ της δεκαετίας του '80 και '90, ακόμα κι αν η στόχευση δεν ήταν η όξυνση του ρατσισμού και των προκαταλήψεων αλλά ακόμη και το αντίθετό τους (δηλαδή η αποδοχή και η απενοχοποίηση, εμφανίζοντας τους ξένους ως θύματα εκμετάλλευσης)³⁸⁹.

Η σχεδόν «μονοπωλιακή» θέση των ΜΜΕ ως φορέα πληροφόρησης για το έγκλημα (με την επιλεκτική, από μέρους τους, προβολή των σχετικών θεμάτων), εξηγεί τους συσχετισμούς των φόβων και αντιλήψεων για το έγκλημα και τον εγκληματία, που διαμορφώνει η πλειονότητα της κοινής γνώμης. Η δραματοποιημένη, μάλιστα, παρουσίαση των ειδήσεων για το έγκλημα, τους προσδίδει ιδιαίτερα συγκινησιακό χαρακτήρα και συντελεί καθοριστικά στην εδραίωση και εντέλει «δαιμονοποίηση» στερεοτυπικών προτύπων εγκληματία³⁹⁰. Η εντατική και κατ' επανάληψη προβολή του εγκληματία από τα ΜΜΕ με τέτοιο τρόπο, μετατρέπει τελικά την εγκληματική πράξη ως μια σειρά μεμονωμένων ενεργειών, έξω από κάθε κοινωνικό, οικονομικό ιστορικό, πλαίσιο. Στην αναπαράσταση αυτού του είδους, το προφίλ του εγκληματία είναι περιχαρακωμένο σε ένα στενό «χώρο»: της (διαταραγμένης ή «ιδιαιτέρης») προσωπικότητας, των (άρρωστων) οικογενειακών ή διαπροσωπικών σχέσεων και (μιας ορισμένης) εθνικής ομάδας³⁹¹.

Αναλόγως με την αναπαράσταση των ΜΜΕ, στο παλιότερο ξένο αστυνομικό αφήγημα το πορτραίτο του εγκληματία παρέμενε συνδεδεμένο με την παγιωμένη κοινωνική αντίληψη. Σύμφωνα με αυτή, ο εγκληματίας είναι μια «ιδιαιτέρη» προσωπικότητα, που έχει κατά κανόνα ένα «μη-φυσιολογικό» οικογενειακό περιβάλλον και κυριαρχείται από μια (πρωτόγονη) επιθυμία ή, καλύτερα, το ένστικτο της αρπαγής ή της κυριαρχίας, έναντι των νομοταγών και φιλήσυχων ανθρώπων της μεγαλούπολης. Μέσα στο περιβάλλον της μεγαλούπολης υπάρχουν περισσότερες ευκαιρίες παραβατικότητας, καθώς εξασθενεί τόσο ο κοινωνικός έλεγχος όσο και η αλληλεγγύη.

Η φιγούρα του κλέφτη ή δολοφόνου, όπως την παρουσίαζε ήδη το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα, προετοιμάζοντας το αστυνομικό, διαμόρφωνε τη μυθολογία των μεγάλων αστικών κέντρων και καθησύχαζε το νέο αστικό αναγνωστικό κοινό: το κακό μπορούσε να αναγνωριστεί και άρα να εξοντωθεί, καθώς ο εγκληματίας ξεχώριζε ακόμα και φυ-

I. Δασκαλόπουλου, Κ. Σταμάτη, Χρ. Μπάκα: Μελέτες εγκληματολογίας, αντεγκληματικής πολιτικής, ιστορίας και κοινωνιολογίας του ποινικού δικαίου, Τομέας Ποινικών Επιστημών Τμήματος Νομικής Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Σάκουλας, Αθήνα 1996, τ. Γ', σ. 819-836 (830).

³⁸⁹ Κωνσταντινίδου Χριστίνα, «Κοινωνικές αναπαραστάσεις...», *ό.π.*, σ. 116-9.

³⁹⁰ Δασκαλάκης Η. *Η εγκληματολογία της Κοινωνικής Αντίδρασης*, εκδ. Σάκουλας, Αθήνα-Κομοτηνή 1985, σ. 139.

³⁹¹ *Το προφίλ του δολοφόνου*, http://crimevssocialcontrol.blogspot.com/2012/12/blog-post_6538.html.

σιογνωμικά, π.χ. από δυσμορφία, ένα σημάδι στο δέρμα, μια χαρακτηριστική αναπηρία ή ακόμα από το ντύσιμο και τη συμπεριφορά. Η παραλογοτεχνική κληρονομιά του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα, όπως καλλιεργήθηκε από τα αστυνομικά αφηγήματα του Τύπου κυρίως, εδραίωσε την αντίληψη του κακού σε χώρους «στιγματισμένους» ή χώρους χωρίς κοινωνική αποδοχή. Δεν είναι τυχαίο πως η πλειοψηφία των ενόχων και στον Μαρή είναι ζιγκολό ή προικοθήρες ή ερωμένες που διεκδικούν όσα δεν έχουν ή δεν δικαιούνται. Πολύ περισσότερο, δολοφόνοι ή ληστές ή εκβιαστές από παράνομες εγκληματικές οργανώσεις, νονοί της νύχτας ή άνθρωποι κάποιας μαφίας, προέρχονται από χώρους ταυτισμένους με το κακό, μακρινούς όμως από τον καθημερινό κόσμο του κοινωνικά αποδεκτού.

Στο αστυνομικό μυθιστόρημα, ο θύτης είναι ένα πρόσωπο που η ανάγκη του είδους να διατηρήσει την έκπληξη του αναγνώστη, δεν επιτρέπει τη σφαιρική παρουσίασή του. Συχνά μάλιστα, πολλές από τις πληροφορίες/χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στον θύτη λειτουργούν παραπλανητικά για τον αναγνώστη, ο οποίος δεν σχηματίζει πλήρη εικόνα ή η εντύπωση που αρχικά σχημάτισε αποδεικνύεται λανθασμένη. Ο τρόπος με τον οποίο σχηματίζεται το πορτραίτο του ενόχου είναι, ίσως, ο πιο απαιτητικός, αφού η προφανής κακία ή ενοχή ακυρώνει το αίνιγμα, ενώ η αναιτιολόγητη ανάθεση ευθύνης ακυρώνει την αληθοφάνεια. Στην εκδοχή του *hard boiled* αστυνομικού πάλι, στο οποίο ουσιαστικά ο ένοχος είναι γνωστός από την αρχή και το έργο του ερευνητή εστιάζεται στο κίνητρο ή στη δέση της υπόθεσης που θα επιτρέψει την παραπομπή στη δικαιοσύνη, η δράση/πλοκή υπερτερεί της διαγραφής των χαρακτήρων.

Στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, έχοντας υπόψη μας το μεγαλύτερο μέρος της εκδοτικής παραγωγής από τη δεκαετία του '80 έως το 2004, παρατηρούμε πως ο θύτης κατά κανόνα προέρχεται από τον ίδιο χώρο που προέρχεται και το θύμα του. Σπάνια οι θύτες/εγκληματίες προβαίνουν σε τυχαία ή τυφλά εγκλήματα και άστοχες ή λανθασμένες ενέργειες, οπότε και το έγκλημά τους δεν είχε συγκεκριμένη πρόθεση ή σκοπιμότητα. Αντίθετα, οι θύτες εμφανίζονται —ή αποκαλύπτονται σωστότερα— να είναι άνθρωποι από το στενό περιβάλλον (οικογενειακό, φιλικό, ερωτικό, επαγγελματικό) του θύματος και το **κίνητρό** τους είναι βαθύτατα πάθη που ελλοχεύουν και κρύβονται ανομολόγητα.

Το διαρκώς επανερχόμενο ερώτημα «γιατί κάποιος γίνεται εγκληματίας», βρίσκει ποικίλες πολύπλοκες και ευφάνταστες ερμηνείες σε διαφορετικά μυθιστορήματα, αλλά ο Φ. Φιλίππου, στο *Χαμόγελο της Τζοκόντας*, συμπυκνώνει την απάντηση ως εξής:

«Όσοι σκοτώνουν πρέπει να έχουν κάποιο λόγο. Αυτό που λέμε κίνητρο. Πολλές φορές αυτός ο λόγος για τους άλλους φαίνεται αστείος, ασήμαντος, γελοίος. Γίνονται φόννοι για ψύλλου πήδημα. Για ένα μέτρο χωράφι. Για μια παρεξήγηση. Για τα μάτια μιας γυναίκας. Οποιος σκοτώνει θεωρεί τον φόννο δικαιολογημένο. Δεν υπάρχουν γι' αυτόν λόγοι σοβαροί και λόγοι αστείοι.»³⁹²

Γενικά, θύτης του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι ο κάθε άνθρωπος, ο οποίος καταλήγει στην εγκληματική υπέρβαση υπακούοντας σε αρχέγονα ένστικτα και πρωτόγονα πάθη, όπως της ερωτικής κυριαρχίας, της ζήλιας ή της εκδίκησης, της επιθυμίας για πλούτο ή εξουσία. Το ερωτικό πάθος, χωρίς λογική και συγκράτηση, καθοδηγεί τους δολοφόνους του Φ. Φιλίππου (στο *Χαμόγελο της Τζοκόντας*, στο *Μαύρο γεράκι* αλλά και στο *Αντίο, Θεσσαλονίκη* και στον *Κύκλο θανάτου*) ενώ, με έναν τρόπο, η ερωτική κυριαρχία υποκινεί και τους θύτες της Τιτίνας Δανέλλη. Στον *Θρήνο της Κλεοπάτρας* αλλά και στην *Τέταρτη Γυναίκα*, η γυναικεία «υπολογιστικότητα», που χρησιμοποιεί την ερωτική ή συζυγική θέση για να καθοδηγήσει το αρσενικό προς όφελός της, καταλήγει στο έγκλημα από στιγμιαίο παροξυσμό ή εντατική μελέτη.

Η εκδίκηση είναι συχνά το κίνητρο των ανθρώπων που φτάνουν στο έγκλημα: «*Η ιστορία της λογοτεχνίας είναι μια ιστορία εκδικήσεων, από την Ιλιάδα και τη Βίβλο μέχρι τα κόμικς*»³⁹³ ισχυρίζεται ο ήρωας του Π. Μαρτινίδη, ερμηνεύοντας τα κίνητρα του δολοφόνου στους *Μοιραίους αντικατοπτρισμούς*, όπου όμως το ερωτικό πάθος υπάρχει και τροφοδοτεί την εκδίκηση. Η εκδίκηση, ως κίνητρο συνδεδεμένο με την ερωτική απογοήτευση ή άλλα πιο περίπλοκα ή και παράφορα ερωτικά συναισθήματα, καθοδηγεί τον δράστη και στη *Μπαλάντα του λύκου* αλλά και τις ενέργειες ανθρώπων που σκέφτονται ή διαπράττουν, τελικά, έγκλημα στα *Παιχνίδια μνήμης*. Η εκδίκηση δεν συνδέεται μόνο με την ερωτική παραφορά, αλλά συχνά εμφανίζεται ως σκοτεινός οδηγός και άλλων συναισθημάτων, όπως ο πληγωμένος εγωισμός (π.χ. *Εκ των πραγμάτων*, *Κάσκο*, *Σκιά στην ομίχλη*).

Στο αστυνομικό μυθιστόρημα, ο ένοχος εγκλήματος συχνά έλκει την καταγωγή του από τον διαχρονικά αναγνωρίσιμο κόσμο του αρχαίου δράματος. Πατροκτόνοι και μητροκτόνοι, μοιραίοι φορείς προπατορικών αμαρτημάτων αιμομειξίας, τέτοιοι ένοχοι του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος εγκλωβίζονται σε έναν κύκλο αίματος, τόσο πανάρχαιο όσο και σύγχρονο. Στην *Άμυνα ζώνης*, στο *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε*

³⁹² Φ. Φιλίππου, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, ό.π., σ. 318.

³⁹³ Π. Μαρτινίδη, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, Νεφέλη, Αθήνα 2003, σ. 273.

αργά, στο *O tempora o mores* αλλά και στο *Δίχτυ*, τα παιδιά που αδικήθηκαν από το έγκλημα των γονιών τους (έγκλημα ανίερο και έξω από κάθε ανθρώπινο νόμο), εκδικούνται, οδηγώντας στον θάνατο, χωρίς οίκτο, με αίσθημα απόδοσης δικαιοσύνης, αναζητώντας την κάθαρση.

«— *Μα είπες πως είσαι η ιέρεια της κάθαρσης, της απάντησε με ήρεμη και σταθερή φωνή η κοπέλα. Είμαι κι εγώ ένας αμαρτωλός καρπός. Δεν πρέπει να λείπει από τη μέση, για να ολοκληρωθεί το σπουδαίο έργο σου;*

(...)

— *Και τώρα που λες πως έκανες το χρέος σου, τι νιώθεις; Ρώτησε την Αθηνά η Ιλόνα.*

— *Όχι αυτό που έλπιζα, της απάντησε.*

— *Τι έλπιζες να νιώσεις;*

— *Λύτρωση και ελευθερία.»*³⁹⁴

Στο *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε αργά*, η πατροκτονία (και άλλοι φόννοι ανδρών-τεράτων) δεν μολύνουν τη δολοφόνο, η οποία αποδίδει δικαιοσύνη και περιγράφεται ως εξής στην αποκάλυψή της:

«*Όμως, όπως κατανοήσατε, κύριε Παύλο, αυτά ήταν εγκλήματα ανθρώπου ακέραιου και γι' αυτό ανελέητου. Δεν υπάρχει στις σχέσεις των ανθρώπων καθαρότητα. Υπάρχει ψέμα, φτήνια, μίσος, τρυφερότητα, χυδαιότητα, λατρεία. Η Στέλλα δεν μπόρεσε να το δεχτεί αυτό.»*³⁹⁵

Πολύ συχνά, το κίνητρο του θύτη στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα της περιόδου που εξετάζουμε, είναι το κέρδος (χρήμα, επαγγελματική καταξίωση, φήμη, εξουσία). Όμως, από τη μελέτη των κειμένων προκύπτει να αποδίδεται ο θύτης συνήθως ως μια ατομική περίπτωση ιδιοτελούς, ανενδοίαστα φιλόδοξου και καιροσκόπου — του οποίου το έγκλημα είναι αποτέλεσμα της προσωπικής του ιδιαιτερότητας, διατηρώντας εν πολλοίς το στερεότυπο του παλαιότερου αστυνομικού. Ο εγκληματίας/θύτης επιδιώκει να αποκτήσει χρήματα που θα τον εξασφαλίσουν για μια ζωή, είτε διαπράττοντας ένα έγκλημα εις βάρος της ζωής ενός ατόμου: π.χ. πλούσιου συζύγου (*Η τέταρτη γυ-*

³⁹⁴ Αργύρης Παυλιώτης, *Το δίχτυ*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 173-4.

³⁹⁵ Μαριλένα Πολιτοπούλου, *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε αργά*, Λιβάνης, Αθήνα 1999, σ. 238-9.

ναίκα) οικείου, φίλου (*Το παιχνίδι του δικαστή, Αντιστοιχίες, Παιχνίδια μνήμης*, κ.ά.) είτε προβαίνοντας σε μεμονωμένες ενέργειες εκβιασμού, ληστείας, φόνου. Υπολογισμένες, οργανωμένες, μοναχικές ή με συνεργάτες, τέτοιες πράξεις παραμένουν συνδεδεμένες με την οπτική της προσωπικής ιδιαιτερότητας του θύτη.

Ο συγγραφέας παρουσιάζει το έγκλημα να διαπράττεται προκειμένου ο θύτης να εξασφαλίσει ένα πλούσιο μέλλον, χωρίς τις έγνοιες του βιοπορισμού, σε βάρος ενός τυχαίου πλούσιου (*Παιχνίδια μνήμης*) ή για να αποφύγει την επαπειλούμενη παρακμή του (*Το παιχνίδι του δικαστή*) ή την ανυπόφορη φτωχική καθημερινότητα που καταστρέφει τον γάμο του (*Αντιστοιχίες*)³⁹⁶ ή για να κερδίσει στη σύγκριση με έναν πλουσιότερο συγγενή του. Όσο η έλλειψη ή στέρηση του πλούτου οδηγεί τον θύτη, άλλο τόσο και ο εθισμός σ' αυτόν εξωθεί σε βία, όταν μπαίνουν σε κίνδυνο τα συμφέροντα που τον εξασφαλίζουν (*Δεύτερη φορά νεκρός*) ή όταν υπάρχει προσδοκία για ακόμα περισσότερο (*Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*). Στα γνωστά ως «campus novel» μυθιστορήματα του Π. Μαρτινίδη και στο πρώτο έργο της σειράς του «Ποινικολόγου» του Αργ. Παυλιώτη, *Η παράδοξη τροχιά του Υπερίωνα*, το κίνητρο που καθοδηγεί τον θύτη δεν είναι ο πλουτισμός αλλά η ακαδημαϊκή καθιέρωση, η οποία συνδέεται με τη ματαιοδοξία και την επιθυμία της προβολής και καταξίωσης.

Τελικά, έχοντας υπόψη μας το μεγαλύτερο μέρος της νέας αστυνομικής λογοτεχνίας, παρατηρούμε πως **το κίνητρο του θύτη διαγράφεται συνήθως ως προσωπικό και ιδιοσυγκρασιακό** και αποδίδεται λιγότερο στη νοσηρότητα μιας ψυχοπαθολογικά διαταραγμένης προσωπικότητας και περισσότερο στα πάθη της ανθρώπινης ψυχής. Στις δεκαετίες που εξετάζουμε, κατά τις οποίες διαμορφώνεται το είδος ως νέο αστυνομικό, είναι ενδιαφέρον πως η ψυχοπαθολογική συμπεριφορά του διαταραγμένου δολοφόνου, του σήριαλ κίλλερ που θρέφεται από τη βία και το θάνατο, όπως πρωταγωνιστεί στο θρίλερ και το (αιμοσταγές) σκανδιναβικό αστυνομικό μυθιστόρημα, απουσιάζει από την πινακοθήκη των προσώπων των Ελλήνων συγγραφέων. Εξαιρεση μάλλον πρέπει να θεωρήσουμε την περίπτωση του δολοφόνου στον *Μεγάλο θάνατο του Βοτανικού* ή του τιμωρού δολοφόνου στο *Εκ των πραγμάτων*.

Για τους Έλληνες συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος ως το 2004, η μεγαλύτερη φροντίδα τους σχετικά με τον χαρακτήρα του θύτη αφορά στην πειστική αποτύπωση των κινήτρων των ενεργειών του. Σπανίως ο χαρακτήρας του θύτη είναι σφαιρικός και πολυεπίπεδος, άλλοτε γιατί ο λιγότερο προβεβλημένος χαρακτήρας αποδεικνύεται ως ένοχος

³⁹⁶ Μυρτώ Ταπανλή, *Αντιστοιχίες*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1994, σ. 71.

και άλλοτε γιατί οι πληροφορίες σχετικά με αυτόν είναι παραπλανητικές, για να μην ακυρωθεί το στοιχείο της παιγνιώδους αναζήτησης από τη μεριά του αναγνώστη. Επιπλέον, επειδή ο ένοχος τελικά εντοπίζεται μεταξύ μιας πληθώρας υπόπτων, δημιουργείται η ποικιλία ενός θιάσου, όπου ο συγγραφέας, αν θέλει να αποδώσει μια επιμελέστερη προσωπογραφία, θα πρέπει ή να περιορίσει τον αριθμό των πρωταγωνιστών ή να αρκεστεί στην αδρή απόδοσή τους. Συνήθως επιλέγεται η δεύτερη λύση. Με αυτούς τους περιορισμούς, το παρελθόν του θύτη, το περιβάλλον στο οποίο ζει και δραστηριοποιείται, οι σχέσεις της προσωπικής του ζωής δεν αποδίδονται, ενώ οι σκέψεις και τα συναισθήματά του σπάνια μεταφέρονται σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση· συνηθέστερα ερμηνεύονται από τον ντετέκτιβ, που προβαίνει στην αποκάλυψή του.

Αυτό που είναι ενδιαφέρον, κατά τη γνώμη μου, είναι πως εμφανίζεται (με λίγα δείγματα είναι αλήθεια) αστυνομικό μυθιστόρημα που αναφέρεται στο οικονομικό έγκλημα, το οργανωμένο έγκλημα που συνδέεται με τον παράνομο πλουτισμό —από ναρκωτικά, εμπόριο όπλων, πορνεία, εμπόριο οργάνων, εμπόριο καυσίμων. Σε αυτή την περίπτωση, οι θύτες —είτε είναι αόρατοι είτε υπεράνω υποψίας επιχειρηματίες κύρους και πολιτικοί ηγέτες— δεν ψυχογραφούνται ως χαρακτήρες· σκιαγραφούνται ως εντολείς των εκτελεστών, οι οποίοι, εντέλει, κάνουν πράξη το Κακό. Οι τελευταίοι, οι οποίοι είναι επαγγελματίες εκβιαστές, ληστές, δολοφόνοι και κάθε είδους παράνομοι, αποδίδονται ως χαρακτήρες μόνο με ένα γνώρισμά τους: την «επαγγελματική» τους ιδιότητα ως «εκτελεστές».

Το οργανωμένο έγκλημα, λοιπόν, δεν έχει πρωταγωνιστική παρουσία στον συγγραφικό κόσμο του ελληνικού αστυνομικού έως το 2004. Ο Ανδρ. Αποστολίδης και ο Π. Μάρκαρης, είναι οι συγγραφείς που γράφουν περισσότερο συστηματικά και με σαφή προσανατολισμό προς την αποτύπωση αυτού του είδους του εγκλήματος στην ελληνική κοινωνία. Το οργανωμένο έγκλημα απασχολεί τον Π. Μάρκαρη τουλάχιστον στα τρία πρώτα έργα του ως το 2004, όχι τόσο ως ένας σκοτεινός υπόκοσμος, όσο ως ένας κόσμος που ζει παράλληλα και ταυτόχρονα με τη νομιμότητα, σε σχέση αλληλοσυμπλήρωσης και συμβίωσης. Το ελληνικό οργανωμένο έγκλημα, ως μοντέρνα οικονομική δραστηριότητα, παρουσιάζεται συνδεδεμένο με ευρωπαϊκά επενδυτικά προγράμματα, χρηματιστηριακές απάτες, δημόσια έργα, οικοδομικές δραστηριότητες και αφορά όχι φτωχοδιάβολους και μικροαπατεώνες, αλλά επιφανείς επιχειρηματίες, πολιτευτές, μεγαλοδικηγόρους και star του θεάματος. Και στα τρία αστυνομικά μυθιστορήματα της περιόδου αντανάκλαται το οικονομικό και πολιτικό περιβάλλον της ελληνικής κοινωνίας της μεταπολίτευσης να εκκολάπτει το οικονομικό έγκλημα, ενώ ταυτόχρονα προστατεύει με πολλούς τρόπους τους εμπλεκόμενους σε αυτό.

Μάλλον ως ειδική περίπτωση, πρέπει να θεωρήσουμε τη *Λοβοτομή* του Ανδρέα Αποστολίδη, η οποία περιγράφει με τον τρόπο του Τζ. Ελρόι, έναν κόσμο εγκλήματος, διαφθοράς και σήψης, με διαστάσεις υπερεθνικές και σχεδόν απρόσωπες, όπου το έγκλημα πρωταγωνιστεί χωρίς να υφίστανται οι χαρακτήρες που το προσωποποιούν. Ειδικότερα για τον Ανδρ. Αποστολίδη, οι θύτες των εγκλημάτων τον απασχολούν λιγότερο ως χαρακτήρες και περισσότερο ως εκπρόσωποι του κοινωνικού χώρου στον οποίο ανήκουν. Τόσο στο *Χαμένο παιχνίδι* όσο και στις *Διαταραχές στα Μετέωρα* αλλά και στα *Εγκλήματα στην Πανσιόν Απόλλων*, ο Ανδρ. Αποστολίδης χρησιμοποιεί τους «κανόνες» της γραμματικής του είδους, όπως καλλιεργήθηκε στο παρελθόν (κυρίως από τον Γ. Μαρή), με σκοπό ειρωνικό. Ιδιαίτερα στο *Χαμένο παιχνίδι*, ισχύει αυτό που (γενικά) παρατηρεί ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος: «με την έμμεση επιστροφή ο συγγραφέας θέλει να αξιοποιήσει μια καλά επεξεργασμένη αφηγηματική φόρμουλα, αλλά με σκοπούς διαφορετικούς από εκείνους για τους οποίους είχε διαμορφωθεί. Οι διαφορετικοί σκοποί της αφήγησης λειτουργούν σαν μια αναστροφή της φθαρμένης παραδοσιακής φόρμας, διαμορφώνοντας μια αφήγηση που από μία άποψη θα μπορούσε να θεωρηθεί επανερμηνεία της παλιάς φόρμας ή σχόλιο των αξιών που αυτή αντιπροσώπευε». ³⁹⁷ Με αυτόν τον ειρωνικό τρόπο, αποκαλύπτει την υποκρισία του καθωσπρεπισμού της «υψηλής» κοινωνίας που ευθύνεται για οικονομικά εγκλήματα, καθώς και για το μεγαλύτερο πολιτικό έγκλημα, της δικτατορίας.

Όμως, στα έργα του Μάρκαρη και του Αποστολίδη αλλά και στην παρωδία του είδους (*Σφαίρες*, *Σωκράτη, όχι κώνειο*), τα δημόσια ή προβεβλημένα πρόσωπα δεν αποκαλύπτονται ως οι ένοχοι που ευθύνονται για το έγκλημα-αίνιγμα της πλοκής, αν και υποδεικνύονται ως οι ένοχοι πολλαπλών άλλων εγκλημάτων. Στα υπόλοιπα νέα ελληνικά αστυνομικά μυθιστορήματα, που στην περίοδο αυτή διαμορφώνονται τα χαρακτηριστικά τους, στους θύτες που κατέχουν θέσεις επιχειρηματικής ισχύος, σε στενή σχέση με την πολιτική εξουσία και την εκάστοτε κυβέρνηση, ακόμα κι αν παρουσιάζονται απομυθοποιητικά, δεν τους αποδίδεται από τον συγγραφέα ο ρόλος του αναζητούμενου δολοφόνου/θύτη (*Κάσκο*, *Δεύτερη φορά νεκρός*, *Αντίο Θεσσαλονίκη*, *Εκ των πραγμάτων*).

Αυτοί οι χαρακτήρες, εμπλεκόμενοι σε πλήθος εγκλημάτων με σκοπό το χωρίς όρια κέρδος, σκιαγραφούνται από το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα ως ένοχοι χωρίς τιμωρία. Είτε γιατί κατονομάζονται ως ηθικοί αυτουργοί και όχι εκτελεστές (π.χ. *Κάσκο*) είτε γιατί η καταγγελτική ενοχοποίησή τους θα έμοιαζε αφελής κοινοτοπία είτε γιατί το νέο ελ-

³⁹⁷ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου*, ό.π., σ. 52.

ληνικό αστυνομικό αφήγημα έχει ρεαλιστικό προσανατολισμό και μένει σταθερά προσανατολισμένο στην σύγχρονη πραγματικότητα, στην οποία τέτοιοι ένοχοι μένουν ατιμώρητοι· οι αποκαλυπτόμενοι ως ένοχοι είναι οι «συνήθεις ύποπτοι» και όχι οι υψηλοί προστάτες τους.

Παρ' όλα αυτά, επισημαίνω ότι το νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα έως το 2004, χρονικό όριο μέχρι το οποίο εκτείνουμε τη μελέτη αυτή, διεύρυνε τον κόσμο των υπόπτων, μεταξύ των οποίων αναζητείται ο ένοχος και απέδωσε το είδωλο της ελληνικής κοινωνίας της μεταπολίτευσης σε έναν θολό καθρέφτη, όπου οι έννοιες της αθωότητας και της ενοχής συγχέονται και χάνουν τη σαφή διάκρισή τους. Το ερώτημα «ποιος είναι ο ένοχος» δεν παίρνει τολμηρή απάντηση ακόμη. Όμως, το ερώτημα μετατρέπεται στο «Ποιος είναι αθώος» και η αστυνομική αφήγηση, περιπλανώμενη ανάμεσα σε μυστικά και ψέματα, ισχυρισμούς και διαψεύσεις, προφάσεις και αιτίες, κάνει τελικά λιγότερο βέβαιη τη διάκριση των ρόλων. Οι ξεκάθαρες διακρίσεις και κατατάξεις ένοχων και αθώων, τίμιων και άτιμων, ηθικών και ανήθικων της παλαιότερης αστυνομικής ιστορίας (αν όχι σε όλη την αφήγηση, οπωσδήποτε στο τέλος της άρσης του μυστηρίου) τώρα αμφισβητούνται και η αμφισημία φτάνει να αιωρείται συχνά ακόμα και στο τέλος.

Πάντως, σε αντίθεση με την άποψη του Β. Ραφαηλίδη, ο οποίος ισχυρίζεται ότι «όλοι οι εγκληματίες, μικροί και μεγάλοι, είναι παραβάτες, ο καθένας με τον τρόπο του. Μπορεί η επανάστασή τους να είναι πέρα για πέρα άσκοπη αλλά δεν παύει να είναι μια «κατά μόνας» εξέγερση, κι αυτός είναι ο λόγος της κρυφής και ανομολόγητης συμπάθειας που κάθε ομαλός άνθρωπος θα έπρεπε να δείχνει για αυτούς τους “ανώμαλους” που πάνε κόντρα στο νόμο, δηλαδή κόντρα στα κοινά ισχύοντα, κυρίως όταν η παράβαση αναφέρεται σε θεσμούς αυτόχρονα ηλίθιους και καταστροφικούς...»³⁹⁸, το νέο ελληνικό μυθιστόρημα μένει σταθερά αρνητικό στην οπτική του για τον ρόλο του θύτη. Αυτός που φτάνει στην ακραία ενοχή της αφαίρεσης της ζωής έχει ατομική ευθύνη που δεν επιμερίζεται, αν και ο ρόλος της κοινωνίας που δημιουργεί τις προϋποθέσεις του κακού υποδεικνύεται όλο και με μεγαλύτερη καθαρότητα και ένταση. Από την άλλη πλευρά, το οικονομικό έγκλημα και οι κοινωνικές του βάσεις αντιμετωπίζονται, κατά τη γνώμη μου, περίπου ως μέρος της «φυσιολογικής» νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, στην αντίληψη της οποίας όταν η ενοχή αφορά «ισχυρούς» θύτες, παραμένουν συνήθως άθικτοι.

³⁹⁸ Β. Ραφαηλίδης, «Η ηθική χρησιμότητα του φόνου στο αστυνομικό μυθιστόρημα», *Διαβάζω*, τ. 86, σ. 46-7.

13.4. Ο ντετέκτιβ

Όπως είδαμε στη μικρή αναδρομή της ιστορίας της αστυνομικής λογοτεχνίας, η πιο συνηθισμένη σύνδεση των αστυνομικών συγγραφέων με το έργο τους, είναι το όνομα του ντετέκτιβ που πρωταγωνιστεί σε αυτά, με αρχετυπικές περιπτώσεις αυτές του Ηρακλή Πουαρό και της Τζέιν Μαρπλ της Άγκαθα Κρίστι και του Σέρλοκ Χολμς του Α. Κόναν Ντόυλ. Κάποτε, ο χαρακτήρας του ντετέκτιβ γίνεται τόσο γνωστότερος από τον συγγραφέα ή την ίδια την υπόθεση του μυθιστορήματος στο οποίο πρωταγωνιστεί, ώστε η εμφάνιση και μόνο του ονόματός του στον τίτλο αρκεί για την ενθουσιώδη αναγνωστική ανταπόκριση.

Είναι κοινοτοπία να επαναλάβουμε ότι, σε ό,τι αφορά στην παλαιότερη αστυνομική παραγωγή στην Ελλάδα, ο αστυνόμος Μπέκας του Γιάννη Μαρή, για την πλειονότητα των αναγνωστών θεωρείται ταυτισμένος με κάθε αστυνομικό του αφήγημα. Ανάλογα η κυρία Τούλα της Αθηνάς Κακούρη, αναδείχθηκε σε εμβληματική μορφή των διηγημάτων της, χωρίς να είναι η αποκλειστική πρωταγωνίστριά τους.³⁹⁹ Στο στερεοτυπικό τρίγωνο των ηρώων της αστυνομικής λογοτεχνίας, ο ντετέκτιβ-ερευνητής έχει τη μόνη θέση που μένει σταθερή, καθώς θύμα και δράστης δοκιμάζουν και αποδεικνύουν τη δημιουργική φαντασία των συγγραφέων, στο παιχνίδι της πρόκλησης του αναγνώστη. Να υπενθυμίσουμε την άποψη του Jacques Dubois ότι ο ντετέκτιβ, αντιπροσωπεύοντας τον Νόμο και την Αυθεντία, συμβολικά βρίσκεται κοντά στον αναγνώστη, καθώς και οι δύο προβαίνουν σε μια παρόμοια ενέργεια: ο ένας αποκωδικοποιεί ένα κείμενο και ο άλλος ένα «αίνιγμα» για να τους αποκαλυφθεί αυτό που «κρύβεται»⁴⁰⁰.

Από τις πολλές κατηγοριοποιήσεις του ντετέκτιβ στο νέο αστυνομικό, συναντάμε αρκετούς χαρακτήρες που δεν έχουν την ιδιότητα του θεσμικού εκπροσώπου του νόμου, είναι όμως επαγγελματίες που ανήκουν στον χώρο της διερεύνησης του εγκλήματος και της δικαιοσύνης (όπως π.χ. ο ποινικολόγος Ανδρ. Αναγνώστου του Αργ. Παυλιώτη ή ο δικηγόρος Ανδ. Οικονόμου του Ανδ. Αποστολίδη ή ο δικηγόρος Συμεών Πιερτζοβάνης στο *Κάσκο* του Σέργιου Γκάκα ή ο σκιτσογράφος της αστυνομίας Παύλος Γ(εωργούλας) της Μαρλένας Πολιτοπούλου). Οι ερασιτέχνες ερευνητές, από την άλλη, ασκούν οποιοδήποτε επάγγελμα, αν και η παράδοση του είδους εμφανίζει μερικούς επαγγελματίες να αναλαμβάνουν συχνότερα τον ρόλο, όπως οι δημοσιογράφοι που είναι συχνά πρωταγω-

³⁹⁹ Για τα χαρακτηριστικά τους σχετικά στο κεφ. 6.2.2. και κεφ. 8β.

⁴⁰⁰ Dubois Jacques, «Un carré herméneutique: la place du suspect» στο Yves Reuter (sous la direction), *Le roman policier et ses personnages*, PUV, Paris 1989, σ. 177.

νιστές-ντετέκτιβ. Η Βούλα Χουρδάκη παρουσιάζει την εικόνα του δημοσιογράφου-ερευνητή, έτσι όπως αυτή σκιαγραφείται στο ελληνικό και αγγλόφωνο αστυνομικό μυθιστόρημα του 21ου αιώνα και θα συμφωνήσω με τη διαπίστωσή της ότι «... η πρωταγωνιστική είσοδος της δημοσιογραφικής φιγούρας (...) φαίνεται να ορίζει ένα είδος ξεχωριστής υποκατηγορίας στην αστυνομική λογοτεχνία, καθώς ορισμένα χαρακτηριστικά της αλλά και η εικόνα των σύγχρονων κοινωνιών (π.χ. στο επίπεδο της πληροφόρησης και ενημέρωσης) εκπροσωπείται σε αυτή, αγγίζοντας το ευρύ κοινό που θέλει να εκφράζει τη γνώμη του και να σχολιάζει την επικαιρότητα.»⁴⁰¹

Ακολουθώντας τα χνάρια του Γιάννη Μαρή, που παρουσίασε τον (γοητευτικό δημοσιογράφο) Γιάννη Μακρή ως το alter ego του αστυνόμου Μπέκα, η Τιτίνα Δανέλλη παρουσίασε τη δημοσιογράφο Ευγενία Ευγενικού — σε δίδυμο με τον στρατηγό της Ελληνικής Αστυνομίας Άγγελο Βλάχο. Το δίδυμο δημοσιογράφου-αστυνομικού γίνεται μια ενδιαφέρουσα περίπτωση αλληλοσυμπλήρωσης, στην εξελιγμένη εκδοχή του. Σε άλλους συγγραφείς, συναντάμε ως πρωταγωνιστές-ντετέκτιβ δημοσιογράφους, όπως τον Τηλέμαχο Λεοντάρη του Φ. Φιλίππου και τον Αλέξη Ολμέζογλου του Π. Μαρτινίδη, αλλά και ως δευτερεύοντες χαρακτήρες, όπως τον Σωτηρόπουλο που εμφανίζεται στο έργο του Π. Μάρκαρη να ενοχλεί αλλά και να συνδράμει τον αστυνόμο Χαρίτο. Σε όλες τις περιπτώσεις επιβεβαιώνεται μια στερεοτυπική αναπαράσταση, σύμφωνα με την οποία ο δημοσιογράφος ερευνά (είτε ως σταυροφόρος του καλού είτε ως φιλόδοξος επαγγελματίας) και ο αστυνόμος αναγνωρίζει σε αυτόν/ήν (ενοχλημένος ή όχι) έναν συνοδοιπόρο. Τα κλισέ της παραλογοτεχνίας επιβιώνουν στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, συντηρώντας και τις στερεότυπες αναπαραστάσεις για τον ανδροκρατούμενο δημοσιογραφικό κόσμο.

Είναι ενδιαφέρον πως, στη συγγραφική παραγωγή του νέου ελληνικού αστυνομικού που μελετάμε, έχει μικρή παρουσία ο ήρωας ιδιωτικός ντετέκτιβ, τόσο δημοφιλής στο σκληρό αμερικανικό μυθιστόρημα. Πάντως, στη συλλογή διηγημάτων το 1982 *Άνθρωποι και κούκλες* του Φώντα Λάδη, πρωταγωνιστής είναι ο ιδιωτικός ντετέκτιβ Φοίβος Μαύρος. Το δίδυμο των ιδιωτικών ντετέκτιβ Ηλ. Σούλη και Λέλου Λίβα, του Ανδρέα Αποστολίδη, (που όμως ο ένας έχει αποπεμφθεί από την επίσημη αστυνομία), ο Χρυσόστομος Ζάρας του Πάρι Αριστείδη και ο Δάνης Κανάκης του Τάσου Κοντέλη (Κρίτωνος Σαλιγκτή), στο παρωδιακού ύφους *Σφαίρες Σωκράτη, όχι κώνειο*, είναι από τους λίγους ιδιωτικούς αστυνομικούς που έχουμε υπόψη μας. Κι αυτό, σε βασική αντίθεση με την παλαιότερη παραλογοτεχνική παραγωγή των περιοδικών τα οποία, αναπαράγοντας το

⁴⁰¹ Βούλα Χουρδάκη, *...κάπου ανάμεσα στο κάπνισμα και στα σταυρόλεξα...*, *Ο δημοσιογράφος-ερευνητής στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα*, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2016, σ. 183..

αμερικανικό δημοφιλές πρότυπο, παρουσίασαν πολλούς ιδιωτικούς αστυνομικούς⁴⁰².

Αντίθετα, ο επαγγελματίας κρατικός λειτουργός, διστακτικά στην περίοδο της πρώτης δεκαετίας μετά τη μεταπολίτευση και σταθερά αργότερα, κυριαρχεί στον ρόλο του ερευνητή. Η περίπτωση του αστυνομικού που σταδιακά γίνεται ο πρωταγωνιστής ντετέκτιβ στο αστυνομικό μυθιστόρημα είναι ένα ενδιαφέρον δείγμα για το πώς οι εξελισσόμενες και υπό διαμόρφωση αντιλήψεις της νεοελληνικής κοινωνίας αφομοιώνονται και αλλάζουν το αφηγηματικό πρότυπο και, ταυτόχρονα, πώς η λογοτεχνική αποτύπωση με τη σειρά της επηρεάζει την κατεύθυνση της νέας κρίσης που σχηματίζεται. Στις δεκαετίες της δημοκρατικής αποκατάστασης της μεταπολίτευσης, η σύνδεση του αστυνομικού με τον αντιδημοκρατικό ρόλο του και τη βία της δικτατορίας, αλλά και η παλιότερη σκοτεινή σχέση του με την κατοχή (που ποτέ δεν ξεχάστηκε), που για χρόνια τον καθιστούσε αντιπαθή στην ελληνική κοινωνία (και στο αναγνωστικό κοινό βέβαια) σταδιακά υποβαθμίστηκε, ενώ ενδυναμώθηκε, με αργούς ρυθμούς, η εικόνα του ως νόμιμος και ικανός προσώπου να αντιμετωπίσει το έγκλημα. Αυτή η νομιμοποίηση της (επίσημης) αστυνομίας συμπίπτει με τη σταδιακή κυριαρχία του επίσημου αστυνομικού ως πρωταγωνιστή-ερευνητή στο αστυνομικό αφήγημα, πολλά χρόνια μετά την πρώτη «απενοχοποιημένη» (μετά την Κατοχή) εμφάνισή του στο έργο του Γ. Μαρή και της Αθ. Κακούρη στη δεκαετία του '60.

Ο χαρακτήρας του Έλληνα αστυνομικού που, χωρίς να κάνει κατάχρηση εξουσίας, εμφανίζεται ως ένας μικροαστός επαγγελματίας που κάνει τη δουλειά του, με αίσθημα δικαιοσύνης και καλή συνεργασία με τους πολίτες, οι οποίοι ζητούν τη βοήθειά του και προστατεύονται απ' αυτόν απέναντι στο κακό, συνιστά στο αστυνομικό μυθιστόρημα μια λογοτεχνική αναπαράσταση που, αργά και σταδιακά, συμβάλλει στην αλλαγή της στερεοτυπικής αντίληψης που κυριάρχησε για πολλά χρόνια στη νεοελληνική κοινωνία.⁴⁰³

⁴⁰² Ο Νικ Βάλετ του Γ. Καμπούρη, ο Τζίμι Κάρβας του Ν. Μαράκη, ο Τζόννυ Φιλ του Ανδρ. Μαρκάκη, ο Τζον Γκρικ του Ν. Ρούτσου, ο Φέλιξ Καρ του Ορφέα Καραβία, είναι μερικοί απ' αυτούς που γνώρισαν τεράστια επιτυχία στα λαϊκά περιοδικά και το ραδιόφωνο. Αναλυτικά στα Γ. Χατζηδάκης, «Ερχονται οι Ελληνοαμερικανοί», εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28/6/1998 σ. 9-10, Φίλιππος Φιλίππου, «Ελληνες συγγραφείς, συνολική αναφορά σε αυτούς που γοήτευσαν και δημιούργησαν μυθικούς αστυνομικούς και ντετέκτιβ» στο ίδιο αφιέρωμα της *Καθημερινής*, σ. 22, και Ανδρέα Αποστολίδη «Η γοητεία των λαϊκών ντετέκτιβ», επίσης στο ίδιο αφιέρωμα, σ. 7.

⁴⁰³ Για την αντίληψη αυτή, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Σ. Βιδάλη, «οι λέξεις “χαφιές”, “μπασκίνας” και αργότερα “μπάτσος” είναι ενδεικτικές της στάσης των πολιτών απέναντι στην αστυνομία». (Βιδάλη Σ. «Η ελληνική αστυνομία του 21ου αιώνα: Ένα μεσογειακό μοντέλο αντεγκληματικής πολιτικής», στο Πανούσης Γ., Βιδάλη Σ., *Κείμενα για την αστυνομία και την αστυνόμευση*, εκδ. Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή, 2001, σ. 604). Αξίζει να αναφερθούν και τα πορίσματα της πρώτης ελληνικής έρευνας για

Εδραιώνοντας αυτή τη νέα φυσιογνωμία στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, οι επαγγελματίες αστυνομικοί που παρουσιάζονται επαναλαμβανόμενα στα έργα των συγγραφέων τους, όπως ο αστυνόμος Κώστας Χαρίτος του Π. Μάρκαρη, ο στρατηγός της ΕΛΑΣ Άγγελος Βλάχος της Τιτίνας Δανέλλη, ο αστυνόμος Γιατζόγλου της Μαρλένας Πολιτοπούλου, ο Άρης Ζαφείρης του Ανδρ. Αποστολίδη, ο Αλέκος Ηλιού της Χρύσας Σπυροπούλου, δημιουργούν «οικειότητα» με τον αναγνώστη και συνιστούν διακειμενική παρουσία. Ο διακειμενικός χαρακτήρας του ερευνητή-ντετέκτιβ εμφανίζει, κατά κανόνα, τα ίδια βασικά γνωρίσματα παραμένοντας αναγνωρίσιμος, αλλά μπορεί ταυτόχρονα, σε σχέση με κάθε νέο μυθιστόρημα, να εμπλουτίζεται, αποκαλύπτοντας νέα χαρακτηριστικά ή λεπτομέρειες της προσωπικής ή οικογενειακής του ζωής, να εξελίσσεται ή ακόμα και να μεταβάλλεται (σφαιρικός χαρακτήρας).

Είτε πρόκειται για αστυνόμους που παρουσιάζονται επανειλημμένα στα έργα είτε και για αστυνομικούς σε μοναδικές εμφανίσεις⁴⁰⁴, όλοι παρουσιάζονται ως οι τίμιοι διώκτες του εγκλήματος οι οποίοι, χωρίς καμία ιδιαίτερη ευφυΐα ή προνομιακό υψηλό δείκτη νοημοσύνης ή ταλέντου, αποκαλύπτουν με επαγγελματική συνέπεια τον ένοχο. Ο Φ. Φιλίππου επιβεβαιώνει την παρατήρηση αυτή, βάζοντας τον υπαστυνόμο που αποκαλύπτει τον εγκληματία να διατυπώνει με «μετριοπάθεια» την άποψη ότι «η αστυνομία δεν κάνει λάθη κι ας μην είναι θεός» και ο ήρωας ερασιτέχνης ερευνητής αναγκάζεται να το παραδεχθεί (με αγανάκτηση πάντως) στο *Μαύρο γεράκι*.⁴⁰⁵

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται από τους συγγραφείς να δομηθεί ως θετικός κεντρικός χαρακτήρας ο επαγγελματίας αστυνομικός, χωρίς όμως να ανακαλεί ή να συγκρούεται με το γενικότερο αρνητικό κοινωνικό στερεότυπο, που σταδιακά και αργά μέσα στις δεκαετίες αυτές μεταβλήθηκε χωρίς όμως να ξεριζωθεί. Άλλωστε, το κείμενο που είτε αναπαράγει είτε ανατρέπει τη στερεοτυπική εικόνα εξαρτά το νόημά του από τον ορίζοντα των προσδοκιών του αναγνώστη του «που εκ-

τις αναπαραστάσεις των [ίδιων των] αστυνομικών για το εγκληματικό φαινόμενο», που πραγματοποιήθηκε σε αντιπροσωπευτικό δείγμα αστυνομικών, με τους τελευταίους να εκτιμούν σε ποσοστό 42,8% πως οι πολίτες θεωρούν ότι κάνουν κατάχρηση εξουσίας, το 38,6% ότι χρηματίζονται και το 48,6 πως τους θεωρούν «μπάτσους». (Φ. Τσαλίκου, Β. Αρτινοπούλου, Χ. Ζαραφωνίτου, Α. Μαντόγλου, *Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των αστυνομικών για το εγκληματικό φαινόμενο* (έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 1994, σε αντιπροσωπευτικό δείγμα 465 αστυνομικών, για λογαριασμό του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως), αδημοσίευτη, Πάντειο Πανεπιστήμιο σ. 119.)

⁴⁰⁴ Όπως ο υπαστυνόμος Γιάννης Χατζηβαϊντερλής της Μ. Χατζημπαγιαντέρη, αλλά και ο Τρανός του Γιάννη Παπαδόπουλου στο *Χωρίς κίνητρο*, ο υπαστυνόμος Αλεξόπουλος στον *Κύκλο θανάτου* ή ο υπαστυνόμος Λυκιαρδόπουλος στο *Μαύρο γεράκι* του Φ. Φιλίππου.

⁴⁰⁵ Φίλιππος Φιλίππου, *Το μαύρο γεράκι*, Πόλις, Αθήνα 1996, σ. 327.

φράζει τις πολιτιστικές και κοινωνικές καταβολές αλλά και την εκάστοτε ιστορική συγκυρία»⁴⁰⁶.

Μελετώντας τα κείμενα σε βάθος χρόνου μιας τριακονταετίας, παρατηρούμε ότι, από τα παλιότερα κείμενα έως και τα τελευταία του 2004, ο θετικός χαρακτήρας του επαγγελματία αστυνομικού εμφανίζεται ως εξαίρεση στον ευρύτερο χώρο της αστυνομίας: σε ένα πρώτο στάδιο «εικονολογικής» ανάλυσης, τα χαρακτηριστικά της εμφάνισης, ομιλίας, ντυσίματος, συμπεριφοράς του κ.λπ. προσδιορίζουν τη διάκριση και κάνουν σαφή τη διαφορά του με τους υπόλοιπους που συγκροτούν το γενικότερο σύνολο της αστυνομίας. Για παράδειγμα, ο Άγγελος Βλάχος της Τ. Δανέλλη —ένας μοναχικός αστυνομικός που εκτιμά με πάθος την τέχνη, συγκινείται στη θέα ενός Καραβάτζιο (*Εκ των πραγμάτων*) και αναγνωρίζει έναν αυθεντικό Μιρό (*Η τέταρτη γυναίκα*), ακούει κλασική μουσική, διαβάζει περιστασιακά Πεσσόα και πίνει μόνο ούισκι— δεν είναι μόνο «διαφορετικός» αλλά αιρετικός:

«Και, εάν αυτή η παγιωμένη πλέον άποψή του έκανε έξω φρενών τον προϊστάμενό του, τον Αρχηγό της Ελληνικής Αστυνομίας, εκείνον τον άφηνε παγερά αδιάφορο. Κάπου μάλιστα το έβλεπε πολύ φυσικό. Διότι πώς θα ήταν δυνατόν ένας κακόγουστος άνθρωπος, ένας λάτρης της σύγχρονης ελληνικής κίτσαρίας όπως ήταν ο αρχηγός του, να έχει άποψη περί αισθητικής; Εδώ που τα λέμε, σκέφτηκε, οι περισσότεροι συναδέλφοί μου τα ίδια γούστα με τον αρχηγό τους έχουν. Τώρα, πώς έτυχε και εκείνος βγήκε διαφορετικός, αυτό ήταν μια μεγάλη ιστορία, που με δυο λόγια θα μπορούσε να εξηγηθεί κάπως έτσι. Ότι ο Άγγελος, εντελώς συμπτωματικά, ή μάλλον από την αίσθηση του οικογενειακού χρέους μπήκε στο Σώμα. Δεν έμοιαζε σε κανέναν και σε τίποτε. Ήταν παράταιρος και αταίριαστος, ήταν σαν τη μύγα μες στο γάλα. Ήταν η εξαίρεση. Η αίρεση...»⁴⁰⁷

Αναλόγως, ο αστυνόμος της Μαρίας Χατζημπαγιαντέρη περιγράφεται μοναδικός και αταίριαστος ανάμεσα στους συναδέλφους του:

«...Αν μπορούσε, αυτό που πιο καλά ήθελε ήταν να τα βροντήξει όλα, αλλά η οικονομική του κατάσταση δεν ήταν αυτή του εφοπλιστή κι έτσι παρέμενε στο Σώμα και στην Ελενίτσα, που στο διάστημα της κοινής τους ζωής, είχε επανατοποθετηθεί στον κοι-

⁴⁰⁶ Δημ. Τζιόβας, *Μετά την Αισθητική*, ό.π., σ. 247.

⁴⁰⁷ Τιτίνα Δανέλλη, *Η τέταρτη γυναίκα*, ό.π., σ. 224-5.

νωνικό της περίγυρο σαν Έλενα. (...) Κι ο Γιάννης, που είχε από παιδί την αίσθηση του γελοίου, αρνήθηκε να τη φωνάζει “Έλενα”. Ο Γιάννης όμως αρνιόταν κι άλλα εκτός από αυτό. Το πιο σημαντικό πράγμα που αρνιόταν ήταν ο συμβιβασμός. Τώρα πώς γίνεται ένας σαρανταπεντάχρονος αστυνομικός, τοποθετημένος στο Τμήμα Κασσανδρείας της Χαλκιδικής, στην Ελλάδα της Ευρώπης, στον πλανήτη Γη του γαλαξία μας, παντρεμένος και με παιδιά, να είναι ασυμβίβαστος, μόνο η ψυχή του και ο Θεός το γνώριζαν...»⁴⁰⁸

Ο αντίθετος χαρακτήρας, που εμφανίζεται για να λειτουργήσει ενισχυτικά ως προς το θετικό πρόσημο του πρωταγωνιστή αστυνομικού, προέρχεται συνήθως από τον χώρο των ανωτέρων ή των ανταγωνιστών-συναδέλφων, οι οποίοι συγκροτούν ή επιθυμούν να συγκροτήσουν την επίσημη και προβεβλημένη ιεραρχία της αστυνομίας. Για παράδειγμα, οι αστυνομικοί που φιλοδοξούν για αξιώματα δεν διστάζουν να οργανώσουν την απόδραση βαρυνιοίτη, για να εξασφαλίσουν, στη συνέχεια, την επιτυχία της σύλληψής του και τη συνακόλουθη προαγωγή τους (*Εκ των πραγμάτων* της Τ. Δανέλλη), ενώ ο προϊστάμενος του Κώστα Χαρίτου, στα έργα του Π. Μάρκαρη, αν και δεν συνδέεται με ανάλογα περιστατικά «αναρρίχησης», περιγράφεται όμως εξίσου ματαιόδοξος, διαπλεκόμενος με τα γρανάζια της πολιτικής αλλά και των ΜΜΕ και, κυρίως, πειθήνιος στους πολιτικούς του προϊσταμένους. Στο *Νυχτερινό δελτίο*, η αναζήτηση του ενόχου για τον προϊστάμενο Γκίκα είναι περισσότερο συνδεδεμένη με την αναγκαιότητα να ικανοποιηθούν τα ΜΜΕ και να μην δημιουργηθούν προβλήματα στους ανθρώπους της εξουσίας, παρά ζήτημα δικαιοσύνης και αλήθειας:

«... Θέλει κι αυτός τη βολική λύση, όπως και ο Ντελόπουλος, ο Πετράτος, ο παρουσιαστής, όλοι. Ούτε μπλεξίματα, ούτε υπουργικές παρεμβάσεις, λόγω ανάμειξης επιφανών πολιτών. Η σίγουρη λύση είναι το ρεμάλι. Πάντα...»⁴⁰⁹

Η ανάδειξη στην ιεραρχία της αστυνομίας επιτυγχάνεται και εδώ με τέτοια «προσόντα»⁴¹⁰,

⁴⁰⁸ Μαρία Χατζημπαγιαντέρη, *Ο tempora, ο mores, ή Τι είδε η άσπρη γάτα*, Οδυσσεάς, Αθήνα 2000, σ. 13-4. Η περιγραφή του προϊσταμένου του λειτουργεί αντιθετικά, για να τονίσει πόσο εξαιρετικός είναι: «Τόσες μουνταριές είχε κάνει στη ζωή του, τόσες μικροαπάτες, κι αυτή η υπόθεση του μπορντέλου, όπου βρέθηκε από τις περιστάσεις ανακατεμένος χωρίς να έχει άμεση ανάμειξη, του στοίχισε τη δυσμενή στη Χαλκιδική...». Στο ίδιο, σ. 16.

⁴⁰⁹ Π. Μάρκαρη, *Νυχτερινό δελτίο*, ό.π., σ. 137.

⁴¹⁰ «Τόσα χρόνια που δουλεύουμε μαζί τον έχω δει οργισμένο, απαθή, γλείφτη, κουτοπόνηρο, κρυψί-

τα οποία δε διαθέτει ο αστυνόμος Χαρίτος που είναι «στούρνος και πεισματάρης»⁴¹¹, ενώ ο Γκίκας «θα κάνει ό,τι του πουν οι προϊστάμενοί του. Γι' αυτό έγινε διευθυντής»⁴¹²

Κι αν οι αστυνομικοί πρωταγωνιστές των αστυνομικών μυθιστορημάτων διακρίνονται ως ξεχωριστοί από τους υπόλοιπους που παραμένουν περισσότερο σύμφωνοι με το κοινωνικό στερεότυπο, υπάρχουν κι αυτοί που αισθάνονται ότι το στερεότυπο τους συνοδεύει και δεν μπορούν να απαλλαγούν απ' αυτό, ακόμα κι αν προσπαθούν να κάνουν μόνο τη δουλειά τους. Ο αστυνόμος του Γ. Παπαδόπουλου ψάχνει να βρει τις αιτίες του αποτυχημένου γάμου του στα μειονεκτήματα ενός καθόλου ζηλευτού επαγγέλματος, με μεγαλύτερο απ' όλα την κοινωνική απόρριψη που το συνοδεύει:

«Πώς.. πώς... Υπήρχαν και εξηγήσεις... Η ανησυχία, οι αγωνίες, τα ωράρια, οι μεταθέσεις, ο χαμηλός μισθός, η μιζέρια — και, ίσως, πάνω απ' όλα, το “μπάτσος”, αυτή η βρισιά, η κατάρα...»⁴¹³

Η σταδιακή αποκατάσταση της αναπαράστασης του αστυνομικού με τον τρόπο που δείξαμε, έχει και τον αντίποδα, που εμφανίζει τη στερεοτυπική εικόνα της αστυνομίας ακόμα πιο αρνητική. Στη *Λοβοτομή* του Ανδρ. Αποστολίδη, η ελληνική αστυνομία παρουσιάζεται τόσο βαθιά διαβρωμένη, βίαιη, αντιδημοκρατική και ανήθικη, ώστε να φτάνει να καταργεί κάθε νόμιμη προσδοκία του αναγνώστη αστυνομικής λογοτεχνίας: ο διώκτης του εγκλήματος είναι ο εγκληματίας. Το συγκεκριμένο αστυνομικό μυθιστόρημα, ανατρέποντας και την ελάχιστη (όσο και μέγιστη) προσδοκία του αναγνώστη για την αποκάλυψη του ενόχου από τον ερευνητή, διαρρηγνύει κάθε δεσμό με την παραλογοτεχνική του κληρονομιά ως προς τη σύμβαση της τιμωρίας του ενόχου από τον αστυνομικό που εκπροσωπεί πάντα την πλευρά του νόμου.

13.4.1. Η ιδιωτική ζωή του ντετέκτιβ

Η προσωπική ζωή του ντετέκτιβ ταλαντεύεται ανάμεσα στην παράδοση του «σκληρού» αστυνομικού και του κλασικού αινίγματος. Όπου κυριαρχεί η πλοκή και η έμφαση στη

νου...». Π. Μάρκαρη, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 259.

⁴¹¹ Π. Μάρκαρη, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 79.

⁴¹² Π. Μάρκαρη, *Άμυνα ζώνης*, ό.π., σ. 402.

⁴¹³ Γ. Παπαδόπουλος, *Χωρίς κίνητρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 172.

δράση, ο ερευνητής δεν αποκτά χαρακτηριστικά τέτοια που να ολοκληρώνουν έναν χαρακτήρα. Οι περιπτώσεις του ντετέκτιβ που η ζωή του παρουσιάζεται να διαπλέκεται με την αφήγηση του εγκλήματος είναι μάλλον λίγες, αφού κυρίως ο ντετέκτιβ περιγράφεται μόνο στο βαθμό που πρέπει να γίνουν πιστευτές οι ικανότητές του για τη διαλεύκανση της υπόθεσης. Εμφανίζονται, πάντως, σε οποιαδήποτε παραλλαγή του, ουσιαστικά δύο εκδοχές: είτε του οικογενειάρχη, τακτοποιημένου αστού είτε του μοναχικού και σχεδόν περιθωριακού ή κοινωνικά αντισυμβατικού.

Η οικογενειακή ζωή και οι σχέσεις με σύζυγο και παιδιά δεν είναι συνηθισμένη συνθήκη παρουσίας του ντετέκτιβ-ερευνητή. Με εξαίρεση τον ήρωα του Π. Μάρκαρη, μόνο η Χρύσα Σπυροπούλου εμφανίζει τον πρωταγωνιστή παντρεμένο, με οικογενειακά προβλήματα, με τρόπο όμως που δεν συντελεί ώστε να αποκαλύπτεται πώς συγκροτείται η υποκειμενικότητα του χαρακτήρα, πολύ περισσότερο δεν φωτίζει την ψυχολογική κατανόησή του.

«Σκεφτόταν πώς μετά τη συνάντηση με το δικηγόρο θα προλάβαινε να πεταχτεί να δει τη γυναίκα του στο σπίτι, η οποία του είχε φανεί θλιμμένη από το τηλέφωνο, το προηγούμενο βράδυ. Έλειπε πέντε ολόκληρες ημέρες από το σπίτι και της είχε υποσχεθεί, όταν έχασαν την κόρη τους σε εκείνο το μοιραίο τροχαίο πριν από τρία χρόνια, πώς θα απέφευγε να την αφήνει μόνη της. Ο κλονισμός ήταν δυνατός, γιατί οδηγούσε η Έλσα, η γυναίκα του, που άρχισε να συνέρχεται και να δουλεύει σε μια σχολή για γραφίστες ένα χρόνο μετά το ατύχημα. Τα βράδια τους, θυμόταν ο Ηλιού, είχαν μετατραπεί σε εφιάλτες, καθώς εκείνη δεν έκλεινε μάτι, στριφογύριζε στο κρεβάτι, ή πεταγόταν αλαφιασμένη από κάποιο όνειρο, στο οποίο την κυνηγούσαν, για να την σκοτώσουν, κι εκείνη εγκλωβισμένη μέσα σε εκκλησίες λαβυρίνθους προσπαθούσε μάταια να βρει κάποια διέξοδο.»⁴¹⁴

Παρόμοια, οι παρεχόμενες πληροφορίες για τους αποτυχημένους γάμους (του Παύλου Γ., ήρωα της Μ. Πολιτοπούλου και του Τρανού, ήρωα του Γ. Παπαδόπουλου) ή για τις οικογενειακές σχέσεις με τη μητέρα και τον αδελφό του Χαρίλαου Χαβιαρά (ήρωα του Φ. Φιλίππου) ή του Ολμέζογλου (του Π. Μαρτινίδη), είναι λίγες και προσχηματικές, αφού δεν σχηματίζουν ένα πλαίσιο αληθοφανούς οικογενειακής ζωής.

Οι περισσότεροι ήρωες των αστυνομικών μυθιστορημάτων της μεταπολίτευσης, εμ-

⁴¹⁴ Χρύσα Σπυροπούλου, *Ομίχλη στη λίμνη*, Οδός Πανός, Αθήνα 1998, σ. 49.

φανίζονται μοναχικοί ή, πάντως, εκτός του τυπικού έγγαμου βίου και, ίσως, δεν είναι τυχαίο πως οι περισσότεροι παρουσιάζονται να συμφωνούν με το στερεότυπο του αρσενικού που του αρέσουν οι γυναίκες. Οι ήρωες (δημοσιογράφοι, ιδιωτικοί ντετέκτιβ, δικηγόροι-ερευνητές) έχουν ασταθή προσωπική ζωή, ερωμένες λιγότερο ή περισσότερο μόνιμες, αλλά πάντα εμφανίζονται να αναζητούν και να απολαμβάνουν κάθε γυναικείο πειρασμό. Περαιστικές σχέσεις ανταπόκρισης σε στιγμιαίες ερωτικές προκλήσεις αλλά και (πιο μόνιμες) σχέσεις με συντρόφους ή αρραβωνιαστικές, εμφανίζονται ως η «φυσική» συμπεριφορά ενός ελεύθερου και αντισυμβατικού χαρακτήρα, ο οποίος αναπαράγει τη σύμβαση που καλλιέργησε το αμερικανικό *hardboiled* και έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στην εκδοχή των λαϊκών αστυνομικών αφηγημάτων των ειδικών περιοδικών. Ο μοναχικός και ακαταμάχητος ερωτικά ντετέκτιβ, προστάτης των αδύναμων-σαηγευτικών γυναικών (*Κάσκο*, *Η αγάπη της γάτας*, *Η μπαλάντα του λύκου* κ.α.), εκμεταλλεύεται μια καλά εμπεδωμένη αφηγηματική φόρμουλα, η οποία έχει έναν στόχο: να εξυπηρετήσει την πλοκή, όπως έκαναν οι ανάλογοι ήρωες της *Μάσκας* και στερέωσαν ένα ανθεκτικό παραλογοτεχνικό στερεότυπο που επιβίωσε.

Όμως, αυτή η στερεότυπη εικόνα στο νέο αστυνομικό, βρίσκει συχνά —κάποτε μάλιστα στον ίδιο συγγραφέα— και την ειρωνική υπονόμευσή της. Τέτοια περίπτωση είναι ο ήρωας του Φ. Φιλίππου, Τηλέμαχος Λεοντάρης, ο οποίος εμφανίζεται σε δύο έργα του (έως το 2004). Από «μαζεμένος», σοβαρών προθέσεων εραστής νεαρής δημοσιογράφου στο *Χαμόγελο της Τζοκόντας*⁴¹⁵ (ο οποίος μάλιστα υποφέρει όταν τη χάνει από έναν επιτυχημένο διευθυντή της ΕΡΤ, που τη βοηθάει να ανέλθει επαγγελματικά), παρουσιάζεται ως «ακαταμάχητος εραστής» του γυναικείου φύλου στο *Αντίο, Θεσσαλονίκη*. Εκεί, αναλαμβάνει να ερευνήσει μια σειρά από δολοφονίες για χάρη μιας γυναίκας που, όμως, δεν είναι η μόνη για την οποία ενδιαφέρεται και απολαμβάνει⁴¹⁶. Ακόμα περισσότερο από την ειρωνεία, η σάτιρα του Τάσου Κοντέλη (Κρίτωνα Σαλπικτή) στο σχεδιασμό του ντετέκτιβ, μπορεί να θεωρηθεί, με τον τρόπο που χρησιμοποιείται αναστρέφοντας το στερεότυπο, όχι μόνο ως ένα σχόλιο στη «φθαρμένη»

⁴¹⁵ Φ. Φιλίππου, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, ό.π., σ. 21.: «Ίσως γι' αυτά τα μάτια πήρε την απόφαση να της συμπαρασταθεί, να τη βοηθήσει να βρει το δρόμο της στη δημοσιογραφία (...) Απέβλεπε σε μια διαφορετική σχέση μαζί της, όχι καθαρά επαγγελματική, ούτε απλώς φιλική. Σχεδίαζε μια σχέση πιο μόνιμη, πιο σταθερή: σε λίγο καιρό θα της έκανε πρόταση γάμου».

⁴¹⁶ Φ. Φιλίππου, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, ό.π.: «Το γκομενάκι μου άρεσε, και μάλιστα σε υπερβολικό βαθμό, αλλά δεν θα επέτρεπα στον εαυτό μου να ξελογιαστεί και να ξεχάσει τη Σόνια» (σ. 94) και «Τράβηξα για το σπίτι της Ζανέτ (...) για φαντάσου, έλεγα στον εαυτό μου, να μου ανοίξει με το νυχτικό, με την πιτζάμα ή ημίγυμνη με τα εσώρουχα, και να με προσκαλέσει να μοιραστούμε τον χώρο του κρεβατιού της!» (σ. 180).

αφηγηματική φόρμουλα του ακαταμάχητου ντετέκτιβ αλλά, κυρίως, ως ένα σχόλιο στις αξίες που αυτή εκπροσωπούσε.

«ΓΡΑΦΕΙΟ ΙΔΙΩΤΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ ΦΑΝΤΑΣΜΑ

ΔΙΕΥΘΥΝΩΝ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΚΑΝΑΚΗΣ

Ωραίο το διευθύνων σύμβουλος για την αφεντομουτσουνάρα μου. (...) Χώρα το σταθερό τηλέφωνο με φαξ και αναγνώριση κλήσης, τα κιάλια, η φωτογραφική μηχανή και η βιντεοκάμερα (...) Μια ζυγαριά η ζωή, κι εμείς, τα αλάνια της ιδιωτικής έρευνας, ανάμεσα στον χαμένο και τον κερδισμένο, να καθόμαστε να εξηγούμε πόσο πάει το κέρατο και πόσο το φόρα τα στον άλλο, μα προπάντων το μην τα θες όλα δικά σου.»⁴¹⁷

Όλη η «αίγλη» του ντετέκτιβ-εραστή, με τη σπουδαία (κατά την παράδοση) αποστολή της απόδοσης δικαιοσύνης και αποκάλυψης της αλήθειας, δεν είναι παρά υποθέσεις μοιχείας, που του εξασφαλίζουν την καθημερινή επιβίωση, του υπενθυμίζουν όμως ότι και ο ίδιος μπορεί να έχει ανάλογη τύχη με τους πελάτες του.⁴¹⁸

13.4.2. Η γυναίκα-ντετέκτιβ

Ο ερευνητής στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα είτε είναι επαγγελματίας είτε ερασιτέχνης, είναι πάντα άντρας και (σχεδόν) ποτέ γυναίκα. Ακόμα και όταν ο συγγραφέας του μυθιστορήματος είναι γυναίκα (και έχουμε αρκετές, όπως τη Μαρλένα Πολιτοπούλου, την Τιτίνα Δανέλλη, τη Μυρτώ Ταπανλή, τη Χρύσα Σπυροπούλου, τη Μαρία Χατζημπαγιαντέρη, τη Νένη Ευθυμιάδη, με περισσότερα από ένα βιβλίο), ο ερευνητής είναι άνδρας, με βοηθό του κάποια γυναίκα, αλλά όχι τη γυναίκα στον κύριο ρόλο. Αν και η Αθηνά Κακούρη, από τις πρωτοπόρους του είδους παρουσίασε την κυρία Τούλα να πρωταγωνιστεί ως άλλη Μις Μαρπλ, στην επίλυση του μυστηρίου στα διηγήματά της, η

⁴¹⁷ Τάσος Κοντέλης, *Σφαίρες, Σωκράτη, όχι κώνειο*, Κέδρος, Αθήνα 2004, σ. 16.

⁴¹⁸ «Κι αν δε με συγκρατούσε ένας μυστήριος φόβος μη μου τα φορέσει κι εμένα η Βούλα, όπως τα φορούσαν οι άλλες Βούλες, Σούλες, Κούλες στο εκλεκτό πελατολόγιό μου —να είναι καλά οι κοπέλες που μου έφερναν δουλειά...». Τάσος Κοντέλης, *Σφαίρες, Σωκράτη, όχι κώνειο*, ό.π., σ. 16-7.

σχετική επιρροή της Άγκαθα Κρίστι δεν φαίνεται να βρήκε άλλη εκδοχή στην αστυνομική λογοτεχνία της μεταπολίτευσης.

Η γυναίκα ως βοηθός ερευνήτρια εμφανίζεται στα έργα της Τιτίνας Δανέλλη και της Χρύσας Σπυροπούλου, στο τρίτο από τα βιβλία του Π. Μάρκαρη (*Ο Τσε αυτοκτόνησε*), καθώς και στη σειρά των έργων του Αργύρη Παυλιώτη *Ο Ποινικολόγος*, ως μέλος της ομάδας των βοηθών του ποινικολόγου πρωταγωνιστή. Στο ιδιότυπο αστυνομικό («φιλοσοφικό θρίλερ») *Η νοσταλγία των δράκων*, συναντάμε τη μόνη πρωταγωνίστρια επαγγελματία αστυνομικό, (υπαστυνόμο Ανδρομάχη Κουτρομπά), που περιγράφεται να συμφωνεί με το απαξιωτικό στερεότυπο του αστυνομικού: «Τελικά παρά τις σπουδές και τον βαθμό της, δεν ήταν παρά ένα βλαχοστούρναρο, ένα τσιράκι που εκτελούσε εντολές χωρίς να έχει ιδέα τι σημαίνουν. Τι περιμένεις, το μήλο κάτω από τη μηλιά θα πέσει...»⁴¹⁹ Χαρακτηρίζονται επίσης οι απαντήσεις της «απαντήσεις μπουνταλά μπάτσου» και, όχι τυχαία, είναι κόρη μπάτσου-βασανιστή της Χούντας.

Αντίθετα, ο γυναικείος χαρακτήρας που συναντάμε στο πρώτο έργο της Χρ. Σπυροπούλου *Ομίχλη στη λίμνη*, η δεσποινίς Γεωργίου, επαγγελματίας αστυνομικός και αυτή, αντιμετωπίζεται με καχυποψία και αμφισβήτηση, μιας και δεν συμφωνεί με το στερεότυπο του μπάτσου.⁴²⁰ Αποτελεί μάλλον έναν χαρακτήρα-ακροατή, που λειτουργεί ως πρόφαση για να διηγηθούν την ιστορία τους άλλοι χαρακτήρες.⁴²¹

Λαμβάνοντας υπόψη τα κριτήρια του Ph. Hamon (την ποσότητα των χαρακτηριστικών που αποδίδονται, τις εμφανίσεις, τη λειτουργικότητά του), από τα πρόσωπα του αστυνομικού περιβάλλοντος των έργων του Π. Μάρκαρη ξεχωρίζει ο γυναικείος χαρακτήρας της Κούλας, γραμματέως του αρχηγού της Ασφάλειας Γκίκα, που από «μανεκέν με στολή»⁴²², στο *Νυχτερινό δελτίο*, γίνεται πολύτιμη βοηθός του Χαρίτου στο *Ο Τσε αυτοκτόνησε*:

«Καθώς πηγαίνουμε προς το αυτοκίνητο, σκέφτομαι πως η Κούλα έχει ένα ειδικό ταλέντο στο να λύνει τη γλώσσα του άλλου. Αν και όταν γυρίσω στην υπηρεσία, θα τη

⁴¹⁹ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Η νοσταλγία των δράκων*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2000, σελ. 12.

⁴²⁰ «Η κοπέλα φορούσε λινό λευκό παντελόνι, το οποίο τόνιζε τα λεπτά ψηλά της πόδια και στο V της μπλε αμάνικης μπλούζας της έπεφτε μια μικρή πράσινη καρδιά, που τότε-πότε την χάιδε με τα μακριά της δάχτυλα. Το πρόσωπό της μου φάνηκε συνηθισμένο και η ματιά της αθώα και ανυποψίαστη. Μία άφοβη αστυνομικά;» Χρύσα Σπυροπούλου, *Ομίχλη στη λίμνη*, Οδός Πανός, Αθήνα 1998, σελ. 11.

⁴²¹ Ο χαρακτήρας της Γεωργίου εξελίσσεται και εμπλουτίζεται πολύ αργότερα, σε επόμενο έργο της Σπυροπούλου (*Ταραγμένα νερά*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018).

⁴²² Π. Μάρκαρης, *Νυχτερινό δελτίο*, ό.π., σ. 55-6.

βάλω να κάνει σεμινάριο στον Βλασόπουλο και στον Δερμιτζάκη πώς να εκμαιεύουν απαντήσεις, που είναι ακόμα του ενικού, της προστακτικής και της αγριάδας.

“Δε μου λες ρε Κούλα” της λέω καθώς βγαίνουμε από την Κοραή στην Επιδαύρου. “Πού έμαθες ν’ ανοίγεις έτσι τους ανθρώπους; Απ’ ό,τι ξέρω, στην υπηρεσία κάνεις μόνο γραφική δουλειά.”»⁴²³

Μάλιστα, ο χαρακτήρας της Κούλας είναι από αυτούς που εξελίσσονται στα μυθιστορήματα του Μάρκαρη, σε αντίθεση με τους άνδρες βοηθούς του, που είναι μάλλον δευτερεύοντες χαρακτήρες ή απλώς ακροατές.

Είτε συμφωνώντας είτε βγαίνοντας από το αναμενόμενο, η εικόνα της γυναίκας αστυνομικού επιβεβαιώνει, ακόμα και με τη σπανιότητά της, το στερεότυπο του ανδροκρατούμενου αστυνομικού επαγγέλματος και το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, τουλάχιστον μέχρι και το 2004, το αναπαράγει. Η ξένη παραγωγή στο ίδιο διάστημα εμφανίζει επαγγελματίες ιδιωτικές ντετέκτιβ, ιατροδικαστές, με εξαιρετική επιτυχία σε σειρά βιβλίων⁴²⁴, αντανakλώντας μάλλον τη γενικότερη αύξηση και ανάδειξη των γυναικών στο αστυνομικό σώμα. Έως και το 2004, η ανάλογη τάση της ελληνικής κοινωνίας δεν οδηγεί και σε μια τέτοια αποτύπωση στο μυθιστόρημα, το οποίο δεν ανατρέπει ένα από τα κύρια μοντέλα του: αυτό του άντρα ερευνητή.

Η ιδιότητα του ντετέκτιβ στο αστυνομικό μυθιστόρημα, ακόμα κι αν κατά κύριο λόγο απαιτεί πνευματικές ικανότητες, επιστημονική μεθοδολογία και κοινωνική γνώση⁴²⁵, δεν παύει να υπονοεί την εμπλοκή με ένα χώρο βίαιο, ένα χώρο εγκλήματος. Η τυπική και συνήθης αναπαράσταση του γυναικείου φύλου με ιδιότητες συναισθηματικές (στοργή, φροντίδα, ευγένεια) και φυσικές (σωματική αδυναμία) που δεν συνδέονται με τη βαναυσότητα και τη σωματική επιθετικότητα, δεν φαίνεται ότι μπορεί να ξεπεράσει την αντίληψη πως η αντιμετώπιση του εγκλήματος είναι «αντρική υπόθεση».

Στην περίπτωση που εμφανίζεται ένα δίδυμο ερευνητών (άνδρας-γυναίκα), όπως στα έργα της Τιτίνας Δανέλλη, η ερασιτέχνης ντετέκτιβ και δημοσιογράφος στο επάγγελμα Ευγενία Ευγενικού, είναι ένας χαρακτήρας «ανταγωνιστής». Η λειτουργία του είναι σημαντική, γιατί είναι ο χαρακτήρας με τον οποίο εμπλέκεται ή αναφέρεται ο πρωταγωνι-

⁴²³ Π. Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε, ό.π.*, σελ. 210-211.

⁴²⁴ Αναλυτικά οι γυναίκες ερευνήτριες και οι δημιουργοί τους στο Ν. Κουλετάκη «Η γυναίκα ντετέκτιβ στην αστυνομική λογοτεχνία στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-detective-stories/female-detective/>.

⁴²⁵ Γιάννη Πανούση, *Ένοχοι και ενοχές. Εγκληματολογικές επιστήμες και αστυνομικό μυθιστόρημα*, εκδ. Σάκκουλα, 20103, σελ. 169-179.

στής (Άγγελος Βλάχος, στρατηγός της ΕΛ.ΑΣ.), μιας και χωρίς αυτόν η δράση χάνει τον ένα από τους δύο αλληλοσυμπληρωνόμενους άξονες αναφοράς της.⁴²⁶ Η δημοσιογραφική της ιδιότητα επιτρέπει στη συγγραφέα μια «αποκαλυπτική» ματιά στο χώρο του Τύπου —ο οποίος αλλάζει δραματικά στις δεκαετίες του '80 και '90— όμως η ηρωίδα της παρουσιάζεται εξιδανικευμένη, μια μοναχική παλιομοδίτικη περίπτωση, που δεν ακολουθεί το ρεύμα των καιρών. Η διαδικασία έρευνας που ακολουθεί η Ευγενία Ευγενικού συμπληρώνει τις ενέργειες του Α. Βλάχου, δείχνοντας όμως μεγαλύτερη ευαισθησία και διαισθητική ικανότητα, προειδοποιώντας μάλιστα για τις κακοτοπιές, ισχυροποιεί ουσιαστικά το στερεότυπο της γυναικείας αναπαράστασης στο χώρο του εγκλήματος.

13.4.3. Μια ειδική περίπτωση ντετέκτιβ: ο αστυνόμος Κώστας Χαρίτος του Π. Μάρκαρη

Ο ήρωας Κώστας Χαρίτος του Π. Μάρκαρη, περισσότερο από τους άλλους μυθιστορηματικούς αστυνομικούς του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, αποτελεί μια υποδειγματική περίπτωση για το πώς δομήθηκε ο νέος αστυνομικός-ερευνητής. Ο χαρακτήρας του Κώστα Χαρίτου παρουσιάζεται διεξοδικά και με πολλές λεπτομέρειες για την προσωπική και οικογενειακή ζωή του, αποκτώντας στο έργο του Π. Μάρκαρη, ανάλογη βαρύτητα με τον γρίφο. Ο Γ. Περαντωνάκης παρατηρεί ότι «κατά ένα ποσοστό 30-40% η εξιστόρηση εμμένει στον μικροαστικό τρόπο ζωής του Χαρίτου»⁴²⁷, πράγμα που δεν παρατηρούμε για τους άλλους αστυνόμους-πρωταγωνιστές με διακειμενική παρουσία. Αν και γι' αυτούς (περισσότερο ή λιγότερο), από το ένα μυθιστόρημα στο άλλο, πληθαίνουν οι πληροφορίες που αφορούν στην προσωπικότητα και τις ιδιαίτερες προτιμήσεις τους, κανένας δεν αποκτά ένα «κομμάτι» μυθιστορηματικής ζωής τόσο ζωντανό και απολύτως συνδεδεμένο με την πλοκή, όσο ο μικροαστός αστυνόμος του Π. Μάρκαρη.

Ο Κώστας Χαρίτος εξελίσσεται από το ένα μυθιστόρημα στο επόμενο, αναπτύσσοντας, σε καθένα από αυτά, νέες πτυχές της «μυθιστορηματικής» ζωής του και των σχέσεών του. Μεσήλικας, παντρεμένος και με μια μοναχοκόρη, που κάνει διδακτορικό στη Νομική της Θεσσαλονίκης, εμφανίζει, από το *Νυχτερινό δελτίο* κιόλας, χαρακτηριστικά

⁴²⁶ Β. Αθανασόπουλος *Οι ιστορίες του κόσμου, τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, εκδ. Πατάκη, 20056, σελ. 43.

⁴²⁷ Γ. Περαντωνάκη, *Οι πολλαπλές διαστρωματώσεις του αστυνομικού μυθιστορήματος: η περίπτωση του Πέτρου Μάρκαρη* (αδημοσίευτο).

Έλληνα μικροαστού οικογενειάρχη, ο οποίος φροντίζει την οικογένειά του, κάνει με ευσυνειδησία τη δουλειά του και αντιμετωπίζει διαρκώς οικονομικά προβλήματα. Η μικροαστική φυσιογνωμία του Χαρίτου, εξασφαλίζει την εύκολη ταύτιση του αναγνώστη μαζί του, όπως επισημαίνει η κριτική⁴²⁸ αλλά και ο ίδιος ο δημιουργός του⁴²⁹, και καταφέρνει να παρακάμψει την έντονη καχυποψία της νεοελληνικής κοινωνίας για τον αστυνόμο και την αστυνομία.

Με τον τρόπο της δραματικής μεθόδου⁴³⁰, ο αναγνώστης βλέπει και ακούει τον Κώστα Χαρίτο να καυγαδίζει με την προστατευτική και ταυτόχρονα καταπιεστική σύζυγό του Ανδριανή, να αγανακτεί για τον φίλο της κόρης του (έναν νεαρό γεωπόνο), που του μοιάζει πολύ «λίγος» για τη μονάκριβή του, να οδηγεί με το παλιό του Μιραφιόρι στο χάος της αθηναϊκής κίνησης, να αγκομαχά στις σκάλες της υπηρεσίας του και να καταπίνει τον εκνευρισμό του μπροστά στον προϊστάμενό του Γκίκα.

Το πρόσωπο του Κ. Χαρίτου, όπως διαγράφεται από τον τρόπο ζωής του, τις συμπεριφορές του, τις καθημερινές του συνήθειες, το ντύσιμό του, το στιλ της ζωής του, τοποθετείται με τόση φυσικότητα στο νεοελληνικό σκηνικό της δεκαετίας του '90, ώστε, εντέλει, να αποκτά την αξιοπιστία μιας φυσικής υπόστασης⁴³¹. Στα τρία πρώτα μυθιστορήματα του Π. Μάρκαρη, εμπεδώνονται τα σταθερά σημεία αναγνώρισης του αστυνόμου Χαρίτου: η καθημερινή συμβίωση με την Ανδριανή στο διαμέρισμά τους στο Παγκράτι, όπου μένει μόνιμα, ο καφές και το κρουασάν του πρωινού του και τα «περίφημα» γεμιστά που είναι το αγαπημένο του φαγητό, η παρακολούθηση μαζί με τη σύζυγο των τηλεοπτικών ειδήσεων, οι πάντα επιφυλακτικές κουβέντες του με τους προϊσταμένους του, η αδυναμία στη μοναχοκόρη του. Οι όποιες αλλαγές στα επόμενα μυθιστορήματα δεν παρεκκλίνουν από τη σκιαγράφηση του βασικού «πορτρέτου», παρουσιάζουν όμως από άλλες οπτικές γωνίες τον αστυνόμο: στις διακοπές του, στο σπίτι της κουνιάδας του στο νησί, (*Άμυνα ζώνης*), άρρωστο στο νοσοκομείο (*Άμυνα ζώνης*), με τον νέο σύντροφο και αρραβωνιαστικό της κόρης του (*Ο Τσε αυτοκτόνησε*), σε αργία και εκτός της υπηρεσίας του.

⁴²⁸ Γ. Περαντωνάκη, «Οι πολλαπλές διαστρωματώσεις του αστυνομικού μυθιστορήματος: η περίπτωση του Πέτρου Μάρκαρη», (αδημοσίευτο) και Ιωσήφ Καμπανάκη, «Το φαινόμενο Πέτρος Μάρκαρης και ο αστυνόμος Χαρίτος στο Νέο Ελληνικό Αστυνομικό Μυθιστόρημα», *Αστυνομική Ανασκόπηση*, τ. 25 (251), Αθήνα, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2008, σ. 44-48. Αναδημοσιεύεται στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/markaris/>.

⁴²⁹ Π. Μάρκαρης, *Κατ' εξακολούθηση*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006, σελ. 28-29.

⁴³⁰ Βαγγέλη Αθανασόπουλου, *Οι ιστορίες του κόσμου*, ό.π., σελ. 217.

⁴³¹ Βαγγέλη Αθανασόπουλου, ό.π., σελ. 50 κ.ε.

Η διαγραφή του χαρακτήρα του, αν και έχει ως επίκεντρο τις επαγγελματικές του έγνοιες, δεν υπογραμμίζει εμφατικά την ιδιότητά του, όπως την έχουμε στερεοτυπικά συνθέσει για έναν προϊστάμενο του Τμήματος Ανθρωποκτονιών. Σε λίγες περιπτώσεις, τον βλέπουμε να ανακρίνει ο ίδιος μέσα στην αστυνομία τους υπόπτους του ενώ, παράλληλα, η εχθρική προκατάληψή του απέναντι στους ξένους μετανάστες (Αλβανούς, ρωσοπόντιους, μαύρους) εκδηλώνεται μόνο φραστικά (*Νυχτερινό Δελτίο*)⁴³². Δεν παγιδεύεται σε αυτή προκειμένου να βρει μια εύκολη λύση για τις υποθέσεις του. Στην *Άμυνα ζώνης*, η ρατσιστική του ματιά είναι μάλλον κυνισμός, που απορρέει από την επαγγελματική συνήθεια:

«*Μια οικογένεια Ρωσοποντίων, στο ημιυπόγειο. Μπήκαν μέρα μεσημέρι και τους καθάρισαν. Μπαμπά, γιαγιά και δύο παιδιά, όλους. Μάλλον, δουλειά της ρόσικης μαφίας, ο άντρας ήταν μπλεγμένος με ναρκωτικά. Η γυναίκα έχει πάει για ψώνια στο σούπερ μάρκετ και τη γλίτωσε. Τώρα τραβάει τα μαλλιά της*”.

“*Κι εσύ την παράτησες στο πόστο σου και έφυγες;*” τον ρωτάω, αφού ολοκλήρωσε την άσχετη αναφορά του. “*Είχαν έλλειψη προσωπικού και πήγες να βοηθήσεις;*”

“*Μια στιγμή πετάχτηκα, να δω τι γίνεται*”.

“*Κι αν έφυγε στο μεταξύ η Κούστα;*” Δεν βρίσκει απάντηση και με κοιτάζει. “*Έφυγε ή δεν έφυγε;*” επιμένω.

“*Δεν ξέρω*”.

“*Ξεράδια*”. *Εδώ σφάζουν κάθε μέρα Αλβανούς, Άραβες, Ρωσοπόντιους, όποιον πάρει ο χάρος. Τόσο που δε στέλνουν πια τις υποθέσεις στην Ασφάλεια, πάει το τμήμα της περιοχής και τις κλείνει.*»⁴³³

Όμως στο τρίτο κατά σειρά μυθιστόρημα (*Ο Τσε Αυτοκτόνησε*), η ματιά του για τους μετανάστες έχει μετατραπεί σε συμπονετική κατανόηση. Ενώ όσοι εξαπατούν τους μετανάστες τους περιγράφουν ως «*υπανάπτυκτους και κακόπιστους, όπως τα κουτοπόνηρα ζώα*»⁴³⁴, ο αστυνόμος κοπιάζει να αποκαλυφθεί η αλήθεια για την εξαπάτησή τους, εμφανίζοντάς τους αθώους και αφελείς:

⁴³² «Όταν γύρισα στο γραφείο, η πρώτη μου αντίδραση ήταν ν' αφήσω την υπόθεση να πάει στο αρχείο. Τρομοκράτες, ληστές, ναρκωτικά, ποιος έχει καιρό ν' ασχολείται με Αλβανούς; Αν είχαν σκοτώσει κανέναν δικό μας, Έλληνα, απ' αυτούς που τώρα τρώνε σνακ ή κρέπες, θα ήταν διαφορετικό. Μεταξύ τους όμως ας κάνουν ό,τι θέλουν. Φτάνει που διαθέτουμε τα ασθενοφόρα για τη διακίνησή τους.» Π. Μάρκαρης, *Νυχτερινό Δελτίο*, ό.π., σ. 13.

⁴³³ Π. Μάρκαρης, *Άμυνα ζώνης*, ό.π., σ. 331.

⁴³⁴ Π. Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 192.

«*Ο Ρωσοπόντιος δεν κατάλαβε τίποτε απ' όλα αυτά;*»

“Τι να καταλάβει ο κακομοίρης, κοπέλα μου; Αυτός έσφιγγε στο ένα χέρι του μια διπλωμένη πλαστική σακούλα και με το άλλο κρατούσε το χεράκι της γυναικούλας του και χαμογελούσε ευτυχισμένος. Έκαναν σαν αρραβωνιασμένοι, που αγοράζουν το διαμερισμάκι τους για να παντρευτούν”.

“Τα χρήματα τα πήρατε σε μετρητά;”

“Όχι. Ο συμβολαιογράφος είχε έτοιμη την επιταγή και μου την έδωσε. Αυτοί πληρώνουν σε μετρητά, να μη σας μπλέξω” μου είπε. Κατάλαβες τι έκανε; Πήρε από τον Ρωσοπόντιο σαράντα πέντε χιλιάδες σε μετρητά και σ' εμένα έδωσε μια επιταγή για είκοσι τέσσερις χιλιάδες εννιακόσια κάτι... Τα υπόλοιπα τα τσέπωσαν αυτός με τον μεσίτη.”»⁴³⁵

Η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Χαρίτου, με τις μικρές συνήθειές του, τις προτιμήσεις, τις εμμονές του, τα ελαττώματά του, τις παραξενιές του, πετυχαίνει μια συνάφεια με πλευρές του νεοέλληνα, που αναγνωρίζει εύκολα ο αναγνώστης. Κι αν με κάποια χαρακτηριστικά του, όπως η μανιώδης ανάγνωση λεξικών ως μόνου αγαπημένου αναγνώσματος και η φιλική του σχέση με έναν κομμουνιστή πρώην φυλακισμένο⁴³⁶ παρεκκλίνει από την αληθοφάνεια του αστυνομικού (την ανταπόκριση δηλαδή με την εξωτερική πραγματικότητα), δεν χάνει ποτέ τη συνάφειά του με τα επιμέρους στοιχεία της αφήγησης (πλοκή, σκηνές).

Για τους λόγους αυτούς, δεν θα συμφωνήσω με τη διατυπωμένη, από τον Φ. Φιλίππου, άποψη πως ο αστυνόμος Χαρίτος αποτελεί μια παρωδία με στόχο να διακωμωδήσει το αστυνομικό σώμα⁴³⁷. Οι συχνά καυστικές και πολιτικά ανορθόδοξες ή και ξεκάθαρα ρατσιστικές διατυπώσεις του (π.χ. «*Δυο πράγματα σιχαίνομαι στη ζωή μου. Τον ρατσισμό και τους μαύρους*», «*Με κοίταξε σαν να είδε Αλβανό με φράκο*»), αν παρωδούν κάποιον είναι τον μικροαστό νεοέλληνα που, πολύ συχνά, κάνει ανάλογες διατυπώσεις, χωρίς να αισθάνεται πως αυτές χαρακτηρίζουν και τη στάση του ή την ιδεολογία του. Η αντιφατικότητα των λόγων και των ενεργειών του Χαρίτου, που από τη μία ψάχνει με αφοσίωση να

⁴³⁵ Π. Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε, ό.π.*, σ. 210.

⁴³⁶ Η σχέση αυτή μοιάζει να επιδιώκει ακόμα περισσότερο την αποστασιοποίηση του χαρακτήρα του Κώστα Χαρίτου από το συνηθισμένο στερεότυπο του ένστολου που κυριάρχησε, για πολλά χρόνια μετά τη δικτατορία.

⁴³⁷ Φιλ. Φιλίππου, «Αρετή και τόλμη», εφημ. *Το Βήμα*, 9.8.1998.

αποκαλύπτει την αδικία εις βάρος των ξένων (που αγοράζουν με τον κόπο τους, στη διπλή τιμή, από αετονύχηδες μεσίτες και εργολάβους τα σπίτια υποβαθμισμένων συνοικιών, τα οποία εγκαταλείπουν οι Έλληνες ιδιοκτήτες τους) και από την άλλη παρατηρεί πως οι συνοικίες αυτές έγιναν έτσι «γιατί ήρθαν τ' άγρια να διώξουν τα ήμερα», είναι ανάλογη με την αντιφατικότητα της προϋπηρεσίας του στο κυνήγι και το ξύλο των φοιτητών στην περίοδο από το 1971 έως το Πολυτεχνείο και τη φιλία του με τον παλιό κομμουνιστή Ζήση (η οποία, μάλιστα, γίνεται όλο και πιο βαθιά από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα).

Άλλωστε το ίδιο αμφίθυμος και αντιφατικός παρουσιάζεται και απέναντι στις γυναίκες της ζωής του: τη σύζυγο και την κόρη του. Προς τη σύζυγο Ανδριανή είναι συγκαταβατικά ανεκτικός, με τον τρόπο του άντρα παλαιών αρχών, που εκτιμά και περιμένει την περιποίηση και τη «νοικοκυροσύνη» της γυναίκας του. Προς την κόρη του Κατερίνα είναι ανοιχτόμυαλος και υποστηρικτικός στα σχέδιά της για καριέρα, κι ας μην ξέρει ούτε να μαγειρεύει για τον υποψήφιο γαμπρό. Ανάλογα και στη δουλειά του: αν και συντηρητικός και υποταγμένος στην ιεραρχία της υπηρεσίας του, ταυτόχρονα δεν διστάζει να κάνει τα τελείως αντίθετα από τις εντολές που του δίνονται, αν αυτός το κρίνει χρήσιμο και αναγκαίο.

Είναι, εντέλει, η αποτύπωση του νεοέλληνα που έζησε τον μετασχηματισμό της Ελλάδας στις δεκαετίες της μεταπολίτευσης και βίωσε ένα ανατρεπτικό πέρασμα από τις βεβαιότητες του ομοιογενούς εθνικά πληθυσμού στη ραγδαία είσοδο ξένων, από την παντοδυναμία της δεξιάς πολιτικής παράδοσης στις σοσιαλιστικές κυβερνήσεις, από το παραδοσιακό μοντέλο της ανδροκρατούμενης οικογένειας στις ελεύθερες σχέσεις και τα διαζύγια, από τον φόβο και τον κοινωνικό έλεγχο στην απόλυτη ελευθερία, από την Ελλάδα του «πτωχού πλην τίμιου» Έλληνα στον νεοπλουτισμό και τη διαφθορά.

Ο αστυνόμος Χαρίτος, κουβαλώντας όσες αρχές του παλαιού κόσμου αντέχουν, παρατηρεί με σαρκαστική και κάποτε υπονομευτικά χιουμοριστική διάθεση την Ελλάδα που αλλάζει και τον αλλάζει και τον ίδιο. Γι' αυτό, στέκεται κάποιες φορές αντιφατικός ή ακόμα και μπερδεμένος, αλλά πάντα ειλικρινής. Έτσι, χωρίς να γίνεται καρικατούρα, αυτό που κάνει πιστευτό τον χαρακτήρα του Χαρίτου είναι η ρεαλιστικότητα του υπόλοιπου αστυνομικού περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο κινείται και, εντέλει, η διαφορετικότητα του ως προς αυτό.

Έχει παρατηρηθεί, ότι «ο Μάρκαρης περιγράφει με αληθοφάνεια αστυνομικές καταστάσεις με τα εσωτερικά της αστυνομίας, όπως τις ίντριγκες, τη μάχη για τις “καλές θέσεις” τις εκπαιδεύσεις και τη μεταφορά αστυνομικών μεθόδων από το εξωτερικό (FBI), τη διαπλοκή με τους πολιτικούς, τη χρήση “παλαιών μεθόδων” ερευνών και ανάκρισης, τη δημοσιού-

παλληλική νοοτροπία»⁴³⁸. Η επιβεβαίωση «από μέσα», από έναν άνθρωπο της ελληνικής αστυνομίας, προσθέτει εγκυρότητα στην, έτσι κι αλλιώς, ρεαλιστική εντύπωση που δημιουργείται στους αναγνώστες, οι οποίοι αναγνωρίζουν στο αστυνομικό περιβάλλον του Χαρίτου μια τυπικά ελληνική δημόσια υπηρεσία. Στις δεκαετίες που τοποθετούνται οι ιστορίες των τριών μυθιστορημάτων του Π. Μάρκαρη (*Νυχτερινό δελτίο*, *Άμυνα ζώνης*, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*), η αστυνομία χάνει τη βίαιη και ανεξέλεγκτη παντοδυναμία της που τρομοκρατούσε τους πολίτες⁴³⁹ και μετεξελίσσεται σε μια υπηρεσία εξυπηρέτησης, που οφείλει να υπερασπίζεται τον νόμο και τη δικαιοσύνη με «εκλεπτυσμένες» μεθόδους, σε συνεργασία με τη δημοκρατική κυβέρνηση και ελεγχόμενη από τα ΜΜΕ, αναπτύσσοντας παθογένειες ανάλογες με το υπόλοιπο ελληνικό δημόσιο. Οι υφιστάμενοι του αστυνομικού Χαρίτου δεν διαφέρουν από ανάλογους δημόσιους υπαλλήλους:

«Σε κάθε υπηρεσία αναλογεί κι ένα ποσοστό αποτυχημένων. Δεν μπορείς να 'χεις μόνο σαΐνια, θα φορτωθείς και μερικούς στούρνους. Ο Θανάσης ανήκει σ' αυτό το ποσοστό. Μπήκε στη Σχολή Αξιωματικών της Αστυνομίας, αλλά τα παράτησε στη μέση. Με τα χίλια βάσανα κατάφερε να φτάσει αρχιφύλακας, κι εκεί άραξε. Καμία φιλοδοξία για παραπάνω. Από την πρώτη μέρα που ήρθε στην υπηρεσία, φρόντισε να μου το ξεκαθαρίσει ότι είναι μαλάκας. Κι εγώ το εκτίμησα δεόντως. Γιατί η ειλικρίνειά του τον έσωσε από τις δύσκολες αποστολές, τα ξενύχτια, τα μπλόκα, τα κνηγητά. Τον κράτησα στο γραφείο. Καμιά εύκολη ανάκριση, αρχειοθέτηση, τις επαφές με την ιατροδικαστική υπηρεσία, το υπουργείο»⁴⁴⁰

Ανάμεσά τους, βέβαια, υπάρχουν και έξυπνοι, ικανοί και εργατικοί, άντρες και γυναίκες, αν και οι τελευταίες χρειάζεται, βέβαια, στον συγκεκριμένο ανδροκρατούμενο χώρο να κρατούν χαμηλό προφίλ, παρά τις ικανότητές τους.

«“Δεν καταλαβαίνω, ρε Κούλα. Αφού σου κόβει τόσο πολύ, γιατί στην υπηρεσία είσαι διαφορετική;”

Γυρίζει και με κοιτάζει μ' ένα πονηρό χαμόγελο. “Πώς δηλαδή;”

⁴³⁸ Από τον μελετητή Ιωσήφ Καμπανάκη (ο οποίος υπηρέτησε ως αστυνομικός διευθυντής για πολλά χρόνια) στην μελέτη του «Το φαινόμενο Πέτρος Μάρκαρης και ο Αστυνόμος Χαρίτος στο Νέο Αστυνομικό μυθιστόρημα» <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/markaris/>

⁴³⁹ «Οι Έλληνες φοβούνται πιο πολύ την εφορία από την αστυνομία», διαπιστώνει ο Χαρίτος. *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σ. 207.

⁴⁴⁰ Π. Μάρκαρης, *Νυχτερινό δελτίο*, ό.π., σ. 9-10.

Σκάει στα γέλια. “Ελάτε τώρα, κύριε Χαρίτο. Τι αφελής! Βλίτο θέλετε να πείτε!”

“Τα παραλές, αλλά γιατί είσαι έτσι; Φταίει ο Γκίκας;”

Σοβαρεύει απότομα. “Φταίει ότι θέλω να παντρευτώ και να κάνω παιδιά, κύριε Χαρίτο”.

“Τι σχέση έχει αυτό;”

“Έχει. Εκεί που κυκλοφορώ εγώ, προσωπικά και επαγγελματικά, οι άντρες βλέπουν έξυπνη γυναίκα και το βάζουν στα πόδια. Αν θέλω να κάνω την έξυπνη, θα μείνω στο ράφι. Οι άντρες προτιμούν τη σιγουριά του βλίτου, για να έχουν ήσυχο το κεφάλι τους”». ⁴⁴¹

Το δημοσιούπαλληλικό περιβάλλον του Κ. Χαρίτου, συχνά εμφανίζεται γραφειοκρατικό και υποκείμενο σε πολιτικές πιέσεις, προσωπικούς ανταγωνισμούς, αντιζηλίες, αποφυγή ευθυνών, δηλαδή με τα αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού δημοσίου. Όμως, μέσα σε αυτό το περιβάλλον, ο Χαρίτος πετυχαίνει να διαφέρει χωρίς να ξεχωρίζει. Χωρίς εμμονικά χαρακτηριστικά (όπως π.χ. ο Σέρλοκ Χολμς ή ο Πουαρό), αλλά με αξίες δεδομένες και προνομιούχες σχέσεις σύμφωνα με την αξιολόγηση της κοινωνία στην οποία ανήκει, σύμφωνα με το σχήμα του Hamon (σ. 165) (πιστεύει στην τιμότητα, την ειλικρίνεια, τη δικαιοσύνη και είναι αφοσιωμένος σύζυγος και στοργικός πατέρας), γίνεται αξιομνημόνευτος πρωταγωνιστής για τους αναγνώστες του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος. Η διαφοροποίησή του δεν συνίσταται σε εξαιρετικές ικανότητες ευφυΐας, διαίσθησης, γνώσεων ή άλλων πνευματικών ή σωματικών (υπερ) προσόντων, αλλά στη βούληση να οδηγηθεί στην αλήθεια, η οποία συχνά δεν ταυτίζεται με τη δικαιοσύνη και δεν εξαγνίζει απαραίτητα τις σχέσεις και τα κυρίαρχα «πιστεύω» της ελληνικής κοινωνίας της μεταπολίτευσης.

Όμως, η αποκάλυψη της αλήθειας, την οποία πάντα πετυχαίνει στο τέλος, σταθεροποιεί και ενισχύει (τουλάχιστον έως το τρίτο βιβλίο του Π. Μάρκαρη, το 2004) το σύστημα αξιών του ίδιου του πρωταγωνιστή, την προσωπική του ματιά στην ελληνική κοινωνία και τους νεοέλληνες. Η σαρκαστική και διεισδυτική ματιά του στον κόσμο γύρω του, η οποία αποκαλύπτει τους μηχανισμούς, τις σχέσεις, τη διαπλοκή, τη σύγχυση, την απάτη, τις ψευδαισθήσεις και την προσποίηση της νεοελληνικής κοινωνίας, επιβεβαιώνει εντέλει την υπεροχή του δικού του αξιακού συστήματος, που δεν είναι άλλο από το μικροαστικό με τις «παλιές, καλές αξίες». Ο ήρωας του Π. Μάρκαρη, είναι ένας συντη-

⁴⁴¹ Π. Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π., σελ. 211-212.

ρητικός και συγκρατημένος νεοέλληνας μικροαστός που, στα τρία πρώτα μυθιστορήματα τουλάχιστον, υπερέχει ηθικά από πολλές στερεοτυπικές φιγούρες που δημιούργησε η μεταπολίτευση: δημοσιογράφους-τηλεοπτικούς αστέρες, μεγαλοεπιχειρηματίες, πολιτικούς μεγάλης απήχησης, ποδοσφαιρικούς παράγοντες, δημοφιλείς ηθοποιούς και πρόσωπα του lifestyle, ανώτερους κρατικούς υπαλλήλους, νεόκοπους χρηματιστές και μεσίτες, τους οποίους συναντά και, στο αστυνομικό παιχνίδι, αποκαλύπτει ψεύτικους, ύποπτους ή ένοχους. Η αποκάλυψη, από τον αστυνόμο Χαρίτο, της αλήθειας για τα εγκλήματα στα οποία εμπλέκονται, καταλήγει στην αυτάρεσκη επιβεβαίωση των αξιών μιας παλαιότερης ελληνικής νοοτροπίας και στάσης ζωής, που η μεταπολίτευση έβαλε σε ισχυρό κλονισμό και αμφισβήτηση.

Η συχνή σύγκριση της κριτικής του ήρωα του Π. Μάρκαρη με τον αστυνόμο Μπέκα του Γ. Μαρή, εστιάζει ακριβώς στην αποτύπωση ενός παρόμοια μετριοπαθούς χαρακτήρα με βασικές αρχές, σταθερή προσήλωση στις «παλιές καλές» αξίες της νεοελληνικής οικογένειας και του έντιμου μικροαστικού βίου. Η διαφορά εντοπίζεται στη μονοδιάστατη και γι' αυτό τυποποιημένη βεβαιότητα του χαρακτήρα του Μπέκα, που τον κάνει προβλέψιμο, όπως αναλόγως και τους υπόλοιπους χαρακτήρες του Μαρή. Αν και παρουσιάζονται στοιχεία της οικογενειακής ζωής του (σύζυγος καλή νοικοκυρά και μαγείρισσα, λατρεμένη μοναχοκόρη, στενόχωρα οικονομικά και «μαζεμένη» κοινωνικότητα), ο αστυνόμος Μπέκας δεν αναπτύσσεται διεισδυτικά, αλλά όσο χρειάζεται για να υπηρετεί ο χαρακτήρας του τη λύση του αινίγματος. Οι απόψεις του για τους ανθρώπους, βασισμένες στο σταθερό του αξιακό σύστημα, χρησιμοποιούνται στην ανάπτυξη της πλοκής για να καθοδηγήσουν σε κρίσεις σχετικά με τους αθώους και τους ένοχους και εντέλει ως «οδηγοί» της διαίσθησής του, που του δείχνουν το σωστό δρόμο για την επίλυση της υπόθεσης και μόνο. Αντίθετα, ο χαρακτήρας του Κ. Χαρίτου δεν υπάρχει αποκλειστικά για χάρη της απάντησης «ποιος το έκανε» (Whodunnit), αλλά κυρίως ως ένας παρατηρητής της νεοελληνικής πραγματικότητας που διαμορφώνεται στις δεκαετίες της μεταπολίτευσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 14

ΤΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Στο διάστημα που διαμορφώνεται το νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα το έγκλημα, χωρίς ποτέ να είναι ξένο προς την ελληνική κοινωνία, παίρνει όλο και μεγαλύτερες διαστάσεις και άλλες μορφές, καθώς οι σχέσεις του ελληνικού κόσμου με τον διεθνή γίνονται όλο και πιο στενές και διαπλεκόμενες. Ο Λευτέρης Καπώνης, το 1984, ερμήνευε την «ανυπαρξία» αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα⁴⁴² έως τότε, σε σχέση με την ανάλογα μικρή παρουσία του εγκλήματος στη χώρα, εννοώντας πως η ελληνική κοινωνία ως τότε δεν ευνοούσε, με τον κοινωνικό έλεγχο που ασκούσε και τις αξίες που ενστερνιζόταν, την ανάπτυξη εγκληματικής δράσης. Διέβλεπε όμως πως τα πράγματα άλλαζαν γρήγορα:

«... Η οργάνωση ενός φόνου, το άλλοθι και το μυστήριο προϋποθέτουν μια κοινωνία μη διαφανή. (...) Σήμερα, μέσα σ' αυτήν τη μεγαλούπολη, με το στρες του χρήματος και του “κόλπου”, με τη φιλοσοφία “μας έχουν πιάσει κορόιδα, να τ' αρπάξουμε”, με τα διάφορα “πρακτορικά κόλπα”, φαντάζομαι πως θα αναπτυχθεί “δυστυχώς” η αστυνομική φιλολογία...»⁴⁴³

Πράγματι σύντομα, το 1988, ο Φίλιππος Φιλίππου διαπίστωνε πως: «...Σήμερα η Αθήνα των 4 εκατομμυρίων κατοίκων είναι ένας χώρος όπου κινούνται όχι μόνο πάσης φύσεως εγκληματικά στοιχεία αλλά δρουν και οργανωμένες σπείρες που διαπράττουν ληστείες

⁴⁴² Ο Λ. Καπώνης παρέβλεπε βεβαίως το έργο του Γ. Μαρή και όλο τον όγκο της αστυνομικής παραλογοτεχνίας.

⁴⁴³ «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (Μια συζήτηση με τον Λευτέρη Καπώνη)», *Το Δέντρο*, τχ. 9, Αθήνα 10/1984, σ. 41-3.

και φόνους, πράγμα αδιανόητο για μερικά χρόνια πριν.»⁴⁴⁴

Τις δεκαετίες που ακολούθησαν, η ελληνική κοινωνία εξοικειώθηκε με πλήθος εγκλημάτων, ενώ η παραβατικότητα βγήκε από το όριο του περιθωρίου (κλοπές, ναρκωτικά, ληστείες) και του πάθους (συζυγοκτονίες, εγκλήματα εκδίκησης κ.λπ.) και μετατράπηκε σε οικονομικό έγκλημα, μαφία και δίκτυο μαύρου χρήματος και εκμετάλλευσης ανθρώπων, πολιτική διαφθορά και τρομοκρατία. Η αντίληψη για το έγκλημα άλλαξε, καθώς άλλαζαν και οι αξίες γύρω από τις οποίες οικοδομήθηκε η επιδίωξη της κοινωνικής ανέλιξης, της πολιτικής ανόδου, της οικονομικής επιτυχίας. Ταυτόχρονα με τη γιγάντωση της Αθήνας και την κυριαρχία του αστικού μοντέλου ζωής, οι διεθνείς συγκυρίες οδήγησαν την ελληνική κοινωνία στην υποδοχή ενός πολυπολιτισμικού μωσαϊκού νέου πληθυσμού, που άλλαξε την εικόνα της.

Τα αστυνομικά μυθιστορήματα που εκδίδονται στη δεκαετία του '80, ξεκινούν, διαστακτικά στην αρχή, να αποτυπώνουν το κοινωνικό-πολιτικό τοπίο μιας χώρας που αλλάζει και τις συνακόλουθες παράνομες σχέσεις, διασυνδέσεις και εγκληματικές ενέργειες που εμφανίζονται μέσα σ' αυτό. Σε αυτά τα λίγα αστυνομικά έργα, που εκδίδονται σε αυτό το διάστημα τόσο κοντά στη δικτατορία, διαπιστώνουμε πως το έγκλημα, που είναι το κύριο αντικείμενο της αφήγησης, παραμένει στον χώρο του περιθωρίου και του πάθους και μόνο κάποιοι πολιτικοί υπαινιγμοί για τη δικτατορία υπάρχουν στο *Ένα κι ένα κάνουν όσο θες* (1981). Το 1988 η πολιτική γίνεται το πλαίσιο του εγκλήματος στο *Χαμόγελο της Τζοκόντας* όπου, αν και διερευνάται ένα έγκλημα πάθους, αναπτύσσονται οι όροι και οι κάθε άλλο παρά ιδεαλιστικές σχέσεις που δημιουργήθηκαν στον αντιδικτατορικό αγώνα στο εξωτερικό. Η δολοφονία του υποψήφιου δημάρχου, καθηγητή Πατρίκιου, δίνει την αφορμή για μια απομυθοποιητική ματιά στον αντιδικτατορικό αγώνα και σε όσους «...δεν ήταν —ούτε είναι— τόσο ιδεαλιστές. Πολλοί μπλέξανε τυχαία με τη δράση, μερικοί ήταν τυχολιόκτες, αριβίστες. Και όταν επέστρεψαν στην Ελλάδα, προσπάθησαν να εξαργυρώσουν τη δράση τους»⁴⁴⁵. Μάλιστα ανάμεσά τους «πολιτικές διαμάχες, ιδεολογικές συγκρούσεις, εμπάθεια και δολοπλοκίες βρίσκονται σε ανάπτυξη (...) εμπάθεια που φτάνει στο μίσος».⁴⁴⁶ Ακόμα κι αυτοί που ενίσχυσαν οικονομικά τον αγώνα ενάντια στη δικτατορία, με τον ανάλογο τρόπο συνέχισαν να ενεργούν και στη μεταπολίτευση, επιδιώκοντας όμως πια ιδιωτικά οφέλη. Στο *Χαμόγελο της*

⁴⁴⁴ «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα», συνέντευξη με τον Φ. Φιλίππου (επιμ. Κωστής Λιόνη), περιοδικό *Κάπα*, Αθήνα 1987, σ. 46.

⁴⁴⁵ Φίλιππος Φιλίππου, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, ό.π., σ. 53.

⁴⁴⁶ Φίλιππος Φιλίππου, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, ό.π., σ. 73.

Τζοκόντας, για παράδειγμα, ο εφοπλιστής χρηματοδοτεί την πολιτική εκστρατεία του (πρώην αντιστασιακού) φίλου του, για να εξασφαλίσει πολεοδομικές παρανομίες και να εξαφανίσει τις αποδείξεις για τον θάνατο ενός ναυτικού που δούλευε στα πλοία του, επωφελούμενος από την πολιτική του άνοδο.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, οι πολιτικοί και η δράση τους, τα παιχνίδια της εξουσίας, οι δολοπλοκίες, οι αντιπαλότητες, η επιδίωξη της επιβολής με κάθε μέσο, τα παράνομα οφέλη της κρατικής διαχείρισης, οι δαιδαλώδεις πολιτικές διαδρομές, δεν απέδωσαν παρά έναν μικρό αριθμό αστυνομικών μυθιστορημάτων με αμιγές πολιτικό περιεχόμενο, παρά την «προκλητικότητα» αυτών των θεμάτων και μάλιστα σε μια ιδιαίτερα πολιτικοποιημένη εποχή. Ο Γιάννης Πανούσης παρατηρούσε εύστοχα τη συγγένεια του αστυνομικού με την πολιτική ζωή, η οποία θα μπορούσε να δώσει το ερέθισμα για να αναπτυχθεί το πολιτικό έγκλημα σε αστυνομικό αφήγημα⁴⁴⁷. Ας μην ξεχνάμε πως στο εξωτερικό το neopolar έχει ανοίξει ήδη (από το 1975) δρόμους (δες σελ. 107), όμως, παρά τις ευνοϊκές πολιτικές συγκυρίες, δεν υπήρξε ανάλογη ανταπόκριση.

«Η προσέγγιση της κοινωνίας από την οπτική των καλά κρυμμένων φοβερών μυστικών βρίσκει εφαρμογή (και) στο χώρο της πολιτικής. Τα απόκρυφα και τα μυστήρια της παθογένειας των θεσμών και του πολιτικού (υπο)κόσμου αναδεικνύουν, απεικονίζουν και πολλές φορές αποκρυπτογραφούν τη σκοτεινή πλευρά της εξουσίας.

Ιντριγκες και συνωμοσίες, δολοπλοκίες και επικίνδυνα παιχνίδια, ενοχές και παραδοχές, εύνοιες του περιβάλλοντος και κινήσεις πιονιών συγκροτούν καθημερινή πρακτική. (...) Αυτή η σύγχυση του “καλού” και του “κακού” που προκαλούν οι σκοπιμότητες, όχι μόνο ανοσιοποιεί τον πολιτικό/κομματικό οργανισμό αλλά και, στην ακραία της έκφανση, “νομιμοποιεί” ακόμα και τις πολιτικές δολοφονίες.»⁴⁴⁸

Από τα λίγα τέτοια αστυνομικά με εγκλήματα σε πολιτικό σκηνικό, είναι το *Έγκλημα στο προεδρικό μέγαρο*, του Στέλιου Κούλογλου, που εκδόθηκε το 1988 (μυθιστόρημα που κρίθηκε πολύ αρνητικά ως προϊόν λογοκλοπής από τον καταλανό συγγραφέα Μ. Β. Μο-

447 Γιάννης Πανούσης, *Ενοχοί και ενοχές. Εγκληματολογικές επιστήμες και αστυνομικά μυθιστορήματα*, εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 2010.

448 Γ. Πανούσης, «Όλα επιτρέπονται;» Επίμετρο στο Γ. Λακόπουλος, *Ποιος σκότωσε τον πρωθυπουργό;*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 309-10.

νταλμπάν)⁴⁴⁹. Πολιτικά πρόσωπα, τα ονόματα των οποίων ελάχιστα παραλλάσσουν από τα πραγματικά⁴⁵⁰, εμπλέκονται στην έρευνα για μια πολιτική δολοφονία (του προέδρου), ενώ συνθήματα για το ΝΑΤΟ και την ΕΟΚ οδηγούν τις υποψίες σε τρομοκράτες. Αν και με μεγαλεπήβολους στόχους να αποτελέσει το «*πρώτο ελληνικό πολιτικό θρίλερ*»⁴⁵¹, το έγκλημα που διερευνάται ευτελίζει τις προθέσεις, καθώς τελικά δεν πρόκειται παρά για ένα έγκλημα προσωπικού πάθους και πάλι, το οποίο καταλήγει στην αυτοκτονία του δράστη. Όμως αυτό που είναι ενδιαφέρον, είναι ότι ο συγγραφέας του χρησιμοποιεί τον πολιτικό χώρο όχι ως απλή σκηνογραφία αλλά ως κύριο πρωταγωνιστή, μιλώντας για θέματα που απασχολούν όχι τις μέσα σελίδες των εφημερίδων, αλλά τα πρωτοσέλιδα. Πολύ αργότερα (το 2003), εκδίδεται το *Ποιος σκότωσε τον πρωθυπουργό* του Γ. Λακόπουλου. Σε αυτό οι πολιτικοί που πρωταγωνιστούν εμφανίζονται τόσο διεφθαρμένοι και εξουσιομανείς, χωρίς αρχές και ιδεολογία, ώστε κάθε έγκλημα εκ μέρους τους, ακόμη κι απέναντι σε «συντρόφους» και κομματικούς συνοδοιπόρους, να είναι πιθανό.

Αν και τα αμιγώς πολιτικά αστυνομικά μυθιστορήματα είναι λίγα, η πολιτική είναι σταθερά παρούσα σε όλα τα κείμενα της μεταπολίτευσης. Συνήθως χωρίς να προσωποποιείται σε συγκεκριμένους χαρακτήρες, η πολιτική ως σύστημα (παράνομων) σχέσεων, (κακο)διαχείριση εξουσίας και κρατικής υπόστασης, αιωρείται πάνω από πολλές υποθέσεις που διερευνώνται στα αστυνομικά μυθιστορήματα.

Σε ένα από τα παλιότερα της περιόδου που εξετάζουμε, τον *Κύκλο θανάτου* (1987), η πολιτική έχει προλάβει να απογοητεύσει ανθρώπους που, λίγο μετά τη δικτατορία, είχαν στρατευθεί σε οργανώσεις με έντονη δράση και έχουν αποσυρθεί. Η εγκατάλειψη της πολιτικής ενασχόλησης σημαίνει την ένταξη σε μια τακτοποιημένη ζωή και είναι δικαιολογημένη, αν είναι κανείς «*προσγειωμένο άτομο*» και με «*ξεκαθαρισμένες ιδέες για τους ανθρώπους και τα πράγματα*»... «*Οι ιδέες και οι αγώνες για τις ιδέες χρειάζονται ανθρώπους ρομαντικούς και όχι ρεαλιστές...*»⁴⁵² Στην ενεργό πολιτική απομένουν όσοι επιθυμούν να κερδίσουν απ' αυτήν: φήμη, πολυτελείς απολαύσεις, δημοσιότητα (και για

⁴⁴⁹ Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Εγκλήματα Συνείδησης», *Ελευθεροτυπία*, 22/2/1989 (επίσης στο <https://neoplanodion.gr/2014/04/26/%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CE%BA%CE%BB%CE%BF%CF%80%CE%B7%CF%83-%CF%84%CE%B5%CE%BA%CE%BC%CE%B7%CF%81%CE%B9%CE%B1-%CF%83%CF%84%CE%B5%CE%BB%CE%B9%CE%BF%CF%83-%CE%BA%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BB/>)

⁴⁵⁰ Ανδρέας (Παπ)Ανδρέου, Κωνσταντίνος Μητσ(οτ)άκης, Λεωνίδας Κύρ(κ)ος, Χαρίλαος Φλώρος, Χρήστος Σαρτζ(ετ)άκης.

⁴⁵¹ Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, εκδ. Πατάκη, 2018, σ. 325-6.

⁴⁵² Φ. Φιλίππου, *Κύκλος θανάτου*, νέα ξανακοιταγμένη έκδοση με επίμετρο, Πύλη, 2007, β' έκδοση.

όλα αυτά φροντίζουν τις σχέσεις τους με τους επιχειρηματίες του τόπου) και, βέβαια, άφθονο χρήμα με παράνομους τρόπους:

«Υπήρξαμε αρκετά μαλάκες στα νιάτα μας, ξελαρυγγιαστήκαμε: “εργάτη πολέμα σου πίνουνε το αίμα”, “Αμερικάνοι, φονιάδες των λαών”, και τέτοια γραφικά. Σαρανταρίσαμε, φτάνει. Τώρα πρέπει να απολαύσουμε... (...) Όταν ζυπνήσεις ζύπνησες, πρέπει πια να φερθείς σαν ζύπνιος. Όσοι θέλουν να κοιμούνται ασ’ τους να κοιμούνται...»⁴⁵³

Τα αστυνομικά μυθιστορήματα που γράφονται μέχρι το 2004, είτε σκιαγραφούν τους πολιτικούς ως ατομικές περιπτώσεις είτε παρουσιάζοντάς τους ως σύνολο, τους αποδίδουν επαναλαμβανόμενα και σταθερά χαρακτηριστικά. Σύμφωνα με τη στερεοτυπική τυπολογία του πολιτικού που είναι πάντα άντρας, ο δευτεραγωνιστής στο *Δεύτερη φορά νεκρός* μεσήλικας υποψήφιος βουλευτής (Μιχάλης Καρύδης, πρώην στρατιωτικός και νυν μέτοχος σε κατασκευαστική εταιρεία), είναι ο ενδιάμεσος της εξουσίας με το χρήμα. Διευκολύνει με τα πασίγνωστα μέσα των δωροδοκιών τις δουλειές της επιχείρησης, φροντίζοντας όμως για την «καθωσπρέπει» δημόσια εικόνα του, με τις κοινωνικές σχέσεις του με τον κόσμο της διανοήσης και τους οπαδούς του. Ο χαρακτήρας του πολιτευτή «Μιχαλάκη» συγκεντρώνει, στην ειρωνική απόδοσή του, κοινά χαρακτηριστικά όλων των πολιτικών των αστυνομικών μυθιστορημάτων: ανενδοίαστη διαπλοκή με τις επιχειρήσεις, επιδίωξη πλουτισμού με κάθε μέσο, απληστία και σιγουριά για το ότι είναι ανέγγιχτοι από τη δικαιοσύνη, διεφθαρμένη διαχείριση της δημόσιας περιουσίας και κάθε δημόσιου αγαθού για το προσωπικό τους όφελος.

Η ένοχη σχέση των πολιτικών με τους επιχειρηματίες είναι κοινότοπη και ευρέως γνωστή, ώστε συχνά δεν ερευνάται, απλώς διαπιστώνεται:

«— Η οικογένεια Κυπριανίδη ήρθε από τη Σμύρνη το 1922. Ο Ιωσήφ Κυπριανίδης είχε ένα γιο, τον Αλέξανδρο... (...) Πανέξυπνος και διορατικός όπως ήταν, αποφάσισε να στραφεί στη βιομηχανία. Πήρε δάνεια και άνοιξε το εργοστάσιο στα 1950. Ανέπτυξε στενές σχέσεις με αρκετούς υπουργούς και έδινε μεγάλα ποσά στον Συναγερμό και αργότερα στην ΕΡΕ. (...) Στη διάρκεια της χούντας με νέα δάνεια επεκτάθηκε. (...) Πληροφορίες για κομπίνες και σκάνδαλα φοβερά, ακόμα και για εγκλήματα. (...)

⁴⁵³ Π. Μαρτινίδης, *Δεύτερη φορά νεκρός*, ό.π., σ. 82-3.

Από το '75 ο Κυπριανίδης άρχισε να συνεργάζεται στενά με ξένους, κυρίως Ελβετούς. Βλέπεις, αυτοί έχουν και τις ασφαλέστερες τράπεζες. Η πτώση της Δεξιάς το '81 δεν τον επηρέασε καθόλου. Ίσα ίσα λένε πως τον ωφέλησε...»⁴⁵⁴

Στα κείμενα που εξετάζουμε, πολιτικοί και επιχειρηματίες, όταν δεν συνδέονται με προσωπικές σχέσεις φιλίας (*Ο Τσε αυτοκτόνησε, Δεύτερη φορά νεκρός*), εμφανίζονται ως συνδαιτημόνες σε κοινούς χώρους: ακριβά εστιατόρια (*Άμυνα ζώνης*), κοσμικές εκδηλώσεις, συνέδρια, εκθέσεις και κάθε άλλη κοινωνική εκδήλωση που προβάλλουν τα ΜΜΕ. Συνυπάρχουν αρμονικά και εξασφαλίζουν ευνοϊκή προβολή από τα εξίσου διεφθαρμένα ΜΜΕ. Τα κείμενα επιβεβαιώνουν την κοινή αντίληψη για τη σχέση διαπλοκής μεταξύ τους και επαναλαμβάνουν γενικευμένες διαπιστώσεις της κοινής γνώμης: όποιος έχει διασυνδέσεις με πολιτικούς, όσες κι αν είναι οι ατιμίες του, μπορεί να μένει στο απυρόβλητο. Οι πολιτικοί κερδίζουν από τις σχέσεις τους με επιχειρηματίες (κάθε είδους) αλλά αναλαμβάνουν και την προστασία τους, όταν αυτοί πιέζονται από τη δικαιοσύνη για τις δραστηριότητές τους. Το ξέπλυμα χρήματος προστατεύεται (*Άμυνα ζώνης*) αλλά και τα ναρκωτικά (*Το Δίχτυ*), οι σχέσεις τους με τον κόσμο της νύχτας ή ακόμα και οι φόννοι (*Κάσκο, Λοβοτομή*), εφόσον εξυπηρετούνται τα αμοιβαία συμφέροντα.

Όμως, αν και οι διαπιστώσεις επαναλαμβάνονται και διαχέονται σε όλη την αστυνομική λογοτεχνία της περιόδου αυτής, αποδίδοντας ένα γενικευμένο κλίμα παρανομίας, διαπιστώνουμε ότι δεν καταλήγει σε έναν καταγγελτικά τολμηρό λόγο. Το έγκλημα της διαφθοράς, πανθομολογούμενο και πανταχού παρόν, σκηνογραφεί το αίνιγμα του αστυνομικού μυθιστορήματος, που αφορά εντέλει ένα άλλο, ιδιωτικό αδίκημα. Η αποκάλυψη των εγκλημάτων της πολιτικής και των πολιτικών δεν οδηγεί στην τιμωρία τους με τη μεσολάβηση της αστυνομίας και της δικαιοσύνης. Είναι ενδιαφέρον πως, στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα που εξετάζουμε έως το 2004, η πολιτική διαφθορά εμφανίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα μετά το 1995, ενώ νωρίτερα διαγράφεται ένα γενικότερο κλίμα πολιτικής παρακμής, όπου η πολιτική εμπλοκή δεν παραγνωρίζεται αλλά δεν κυριαρχεί. Από την προστασία που προσφέρουν οι πολιτικές φιλίες σε εφοπλιστές (για να καλύψουν θανάτους ναυτικών και οικοδομικές αυθαιρεσίες), το ρουσφέτι των διορισμών στο δημόσιο, την προστασία της δημοσιοϋπαλληλικής ανικανότητας των ημετέρων στα πρώτα βιβλία του Φ. Φιλίππου (*Το χαμόγελο της Τζοκόντας, Κύκλος θανάτου*), έως τα

⁴⁵⁴ Σ. Γκάκας, *Κάσκο*, ό.π., σ. 103-5.

οικονομικά σκάνδαλα του έργου του Π. Μάρκαρη, το πολιτικό κλίμα της χώρας εμφανίζεται νοσηρό όσο και κοινά αποδεκτό.

Η αστυνομική λογοτεχνία διστάζει τελικά να ονομάσει την πολιτική και τους πολιτικούς ως θύτες του εγκλήματος και μοιάζει να παραδέχεται πως ο ντετέκτιβ και η δικαιοσύνη δεν μπορούν να παρέμβουν αποτελεσματικά. Όταν κάποτε οι πολιτικοί τιμωρούνται, η απόδοση δικαιοσύνης γίνεται είτε με ένα έγκλημα εις βάρος τους, το οποίο μένει ατιμώρητο (*Ο Τσε αυτοκτόνησε*), είτε με κατασκευασμένες αποδείξεις ή σκευωρία εναντίον τους, χωρίς όμως να προκαλείται συμπάθεια στον αναγνώστη γι' αυτό που παθαίνουν (*Δεύτερη φορά νεκρός*).

Στα μυθιστορήματα που γράφονται, από τη δεκαετία του '80 έως και το 2004, αποτυπώνεται μια γενικευμένη συνθήκη παρανομίας, μέσα στην οποία η ελληνική κοινωνία εμπεδώνει ένα συναίσθημα ματαιότητας της αντίστασης και παράγεται μια παθητική στάση από τους πολίτες. Στα μυθιστορήματα επιβεβαιώνεται η παγιωμένη κατάσταση, καθώς «οι πολίτες» εμφανίζονται συχνά ως δευτερεύοντες χαρακτήρες, χαρακτήρες ακροατές⁴⁵⁵, οι οποίοι συνομιλούν με τους πρωταγωνιστές σε αληθοφανείς συνθήκες επικοινωνίας ή ως χαρακτήρες σχολιαστικοί, σαν τον χορό του αρχαίου δράματος. Η γενικευμένη σήψη εμφανίζεται ως σταθερό και αναγνωρίσιμο μοτο στις διαπιστώσεις που κάνουν —είτε ο παντογνώστης αφηγητής σε τριτοπρόσωπη αφήγηση είτε ο χαρακτήρας πρωταγωνιστής σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση— στο αστυνομικό μυθιστόρημα για τον κόσμο γύρω τους. «Φυσιολογικά» στη χώρα που ζουν «όλοι σκύβουν το κεφάλι για μια θεσούλα... οι νέοι της πτυχιούχοι, απόφοιτοι Λυκείου και μη, εκλιπαρούν, γονατίζουν, παρακαλούν, ικετεύουν για ένα διορισμό, απ' όποιον να 'ναι, όπου να 'ναι και όπως να 'ναι»⁴⁵⁶ και με το ανάλογο μέσο φοροδιαφεύγουν (*Άμυνα ζώνης*, σ. 223), βρίσκουν κρεβάτι στο νοσοκομείο (*Δεύτερη φορά νεκρός*, σ. 212-213), χτίζουν βίλες σε δάση (*Ο tempora o mores*, σ. 59), νομιμοποιούν αυθαίρετα (*Νυχτερινό Δελτίο*, σ. 219) και πετυχαίνουν άνοδο στην επαγγελματική ιεραρχία (*Άμυνα ζώνης*, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*).

Το 1987 που εκδίδεται ο *Κύκλος θανάτου* του Φ. Φιλίππου, οι κλοπές και οι συνεχείς διαρρήξεις μικρών καταστημάτων (κάβες, βίντεο κλαμπ, ψιλικατζίδικα), συνιστούν μια εκδοχή του «μικρομεσαίου» εγκλήματος, ανάλογου προς τη μικρομεσαία κοινωνία της εποχής που μόλις τότε «αμερικανοποιείται».

⁴⁵⁵ Γιώργος Αλεξανδρινός, *Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι*, ό.π., σ. 189 αλλά και Φ. Φιλίππου, *Κύκλος θανάτου*, ό.π., σ. 123.

⁴⁵⁶ Γιώργος Αλεξανδρινός, ό.π., σ. 189.

«Πάλι διάρρηξη;»

«Πάμε από το κακό στο χειρότερο», είπε η γυναίκα.

«Πρώτα το ψιλικατζίδικο, μετά το ΠΡΟ-ΠΟ, τώρα το video club. Ποιος έχει σειρά;» ρώτησε ο Νικηφόρος, έτσι για να πει κάτι.

«Η περιοχή έγινε επικίνδυνη», είπε η ανθοπώλισσα. «Κι ανοίγουν μικρομάγαζα σαν τα δικά μας. Εμείς βιοπαλαιστές είμαστε, τι φταίμε για την ανεργία και την οικονομική κρίση; Γιατί δεν πάνε ν' ανοίξουν καμιά τράπεζα;»

«Οι τράπεζες έχουν συστήματα ασφαλείας, δεν είναι παίζε-γέλασε», είπε ο Νικηφόρος. «Εξάλλου, για ν' ανοίξεις μια τράπεζα χρειάζεται ψυχή. Αυτοί εδώ είναι ψιλικατζήδες»⁴⁵⁷

«Κοίταξε τώρα, τα video club έχουν ξεφυτρώσει σαν τα μανιτάρια. Κάθε τετράγωνο έχει το δικό του, όπως έχει το φαρμακείο του, την κάβα του, το προποτζίδικό του».

«Ναι, όλοι το 'χουν ρίξει στο ποτό, στα χαρτιά, στο γαμήσι και στο κυνήγι της τύχης τους».

«Αμερικανοποιηθήκαμε».⁴⁵⁸

Το 1994, στις *Αντιστοιχίες* της Μ. Ταπανλή, το έγκλημα του φόνου γίνεται «για μια πιο άνετη ζωή». Είναι ενδιαφέρον πώς ένα εντελώς προσωπικό κίνητρο, το αίτημα χωρισμού της συζύγου, συνδέεται με το υπόβαθρο των «αξιών» που υιοθετεί η κοινωνία και επιβάλλει στα μέλη της:

«—Τη σκότωσα επειδή είχαμε πάρει διαζύγιο, δε μπορούσα να ζήσω μακριά της.

— Γιατί χωρίσατε τότε;

—Η Αλίκη καθημερινά με επέκρινε. Για τις επαγγελματικές μου αποτυχίες. Για τα χρήματα που δεν επαρκούσαν για πιο άνετη ζωή...»⁴⁵⁹

Το 2003 που εκδίδεται *Ο Τσε αυτοκτόνησε* του Π. Μάρκαρη, η βία, η παρανομία και η διαφθορά έχουν εμπεδώσει στους απλούς ανθρώπους-παρατηρητές ένα συναίσθημα βαθιάς καχυποψίας. Η Ανδριανή, σύζυγος του αστυνόμου Χαρίτου, από τους πιο αληθοφανείς (δευτερεύοντες) χαρακτήρες του έργου του Π. Μάρκαρη, συχνά ενσωματώνει και

⁴⁵⁷ Φ. Φιλίππου, *Κύκλος θανάτου*, ό.π., σ. 180.

⁴⁵⁸ Φ. Φιλίππου, *Κύκλος θανάτου*, ό.π., σ. 115.

⁴⁵⁹ Μυρτώ Ταπανλή, *Αντιστοιχίες*, ό.π., σ. 71.

αποτυπώνει στον λόγο της την κυρίαρχη άποψη της «κοινής γνώμης» με τον σχολιαστικό τρόπο του νεοέλληνα, που αφουγκράζεται τις κουβέντες της αγοράς, παρακολουθεί τον λόγο της τηλεόρασης, μονολογεί, απαντάει στους διπλανούς της ουράς του νοσοκομείου, της υπηρεσίας, του σούπερ μάρκετ: ζώντας την καθημερινότητα της νεοελληνικής πραγματικότητας έως το 2003, έχει διαμορφώσει ακλόνητα την πεποίθηση μιας κοινωνίας συνολικά διεφθαρμένης:

«Κόβω τη συζήτηση, γιατί είναι αδύνατο να τη μεταπείσω. Η καχυποψία είναι στο αίμα της. Μου δίνουν αύξηση και είναι βέβαιη ότι μ' έριξαν και μου 'δωσαν λιγότερα. Διαβάζει ότι το μετρό θα τελειώσει μέσα στις προθεσμίες και δεν έχει καμιά αμφιβολία ότι οι εργολάβοι έφαγαν τα μισά δοκάρια για να προλάβουν και σε τρεις μήνες θα έχει γκρεμοτσακιστεί. Της λες ότι λύθηκε το Κυπριακό και χαμογελάει με σημασία λέγοντας ότι, για να λυθεί, σίγουρα ο πρωθυπουργός τα 'πιασε από τους Τούρκους»⁴⁶⁰

Στο κάδρο της γενικευμένης διαφθοράς, τα «στημένα» παιχνίδια του ποδοσφαίρου, οι «πουλημένοι» διαιτητές και παίκτες είναι στοιχεία «κανονικότητας» (Κάσκο σ. 126) καθώς και η δωροδοκία των συνδικαλιστών (*Άμυνα ζώνης*, σ. 102), η δωροδοκία τελωνειακών (*Το μαύρο γεράκι, Ο tempora ο mores*, κ.α.), η δωροδοκία γιατρών (*Άμυνα ζώνης*, σ. 221). Άλλοτε στο φόντο και άλλοτε στο προσκήνιο των αστυνομικών μυθιστορημάτων, εμφανίζονται επίσης τα παράνομα κυκλώματα εμπορίας φαρμάκων και νοθείας (*Κάσκο*, σ. 72), οι ελληνοποιήσεις παικτών (*Αντίο, Θεσσαλονίκη*), η αγοραπωλησία βρεφών (*Νυχτερινό δελτίο*), η παράνομη μετανάστευση (*Ο κύριος Μάριος μετάνοισε αργά, Το μαύρο γεράκι*), το λαθρεμπόριο χρυσού και όπλων (*Το μαύρο γεράκι*), η μαύρη εργασία παράτυπων μεταναστών (*Ο Τσε αυτοκτόνησε*).

Αν, όπως παρατηρεί ο Β. Αθανασόπουλος, «η κοινωνία και η κουλτούρα μιας χώρας σε μια συγκεκριμένη περίοδο δεν αποτελούν απλώς το φόντο ενός μυθιστορήματος· σε μεγάλο μέρος δημιουργούν τους χαρακτήρες»⁴⁶¹, εύλογα το 1998, στην *Άμυνα ζώνης*, πρωταγωνιστεί ως θύμα (αλλά και ως θύτης) ο διεφθαρμένος πρόεδρος μιας ομάδας Γ' Εθνικής που κάνει με επιτυχία ό,τι όλοι ξέρουν ότι συμβαίνει, χωρίς κανείς να το καταγγέλλει: εξαγοράζει διαιτητές, εταιρείες δημοσκοπήσεων, πολιτικούς και δημοσιογράφους. Η πλοκή του μυθιστορήματος, που ερευνά τη δολοφονία του θύματος, δίνει την ευκαιρία

⁴⁶⁰ Π. Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε, ό.π.*, σ. 158-9.

⁴⁶¹ Βαγγέλης Αθανασόπουλος *Οι ιστορίες του κόσμου, ό.π.*, σ. 96.

να «πρωταγωνιστήσουν» και οι δαιδαλώδεις συνδέσεις παράνομων συμφερόντων της νεοελληνικής κοινωνίας.

Η παρανομία διαχέεται σε όλες τις δραστηριότητες της ελληνικής κοινωνίας, από τους θεωρούμενους φύλακες της τάξης και του νόμου, την Ελληνική Αστυνομία, έως τους κατεξοχήν χώρους του εγκλήματος, τις φυλακές. Η διαφθορά των αστυνομικών, μάλιστα, είναι ένα από τα επανερχόμενα κλισέ στα έργα του νέου αστυνομικού μυθιστορήματος είτε πρόκειται για «πρώην» είτε για εν ενεργεία. Ανάλογα, οι φύλακες στις φυλακές διακινούν ναρκωτικά, οργανώνουν αποδράσεις ή ακόμα και δολοφονίες (*Παιχνίδια μνήμης, Εκ των πραγμάτων*). Η οργιαστική εκδοχή αυτής της εγκληματικής δράσης, μεταφέρεται από το φόντο στο προσκήνιο στη *Λοβοτομή* του Ανδρ. Αποστολίδη, στο μόνο από τα έργα που έχουμε υπόψη μας, όπου η διαφθορά της αστυνομίας γίνεται και το αντικείμενο της έρευνας.

Από τη μελέτη των κειμένων, καταλήγω στη διαπίστωση πως λίγα από τα νέα ελληνικά αστυνομικά μυθιστορήματα έχουν ως **κύριο θέμα** διερεύνησης κάποιο από αυτά τα εγκλήματα. Έως το 2004, **το προς διερεύνηση έγκλημα παρουσιάζεται ως προσωπική υπόθεση και η εξιχνίαση εγκλημάτων όπως αυτά της πολιτικής ή οικονομικής διαφθοράς (ή του κυκλώματος παράνομης μετανάστευσης ή της μαύρης εργασίας ξένων), δεν τίθεται στο επίκεντρο της πλοκής, αλλά λειτουργεί μάλλον ως περίγραμμα ή περιβάλλουσα κατάσταση** (η οποία συμβάλει στην αποτύπωση του χαρακτήρα του θύτη ή του θύματος). Το οικονομικό έγκλημα, το πολιτικό έγκλημα, το οργανωμένο έγκλημα υπάρχουν στο κάδρο και επηρεάζουν τη ζωή της νεοελληνικής κοινωνίας, η οποία όμως, όπως την εμφανίζουν τα αστυνομικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου, εξακολουθεί να θεωρεί τον φόνο ως υπόθεση προσωπικών παθών. Όμως, τα στενά προσωπικά αίτια του εγκλήματος τοποθετούνται μέσα σε ένα πλέγμα κοινωνικής παθογένειας η οποία, σε όλα τα νέα ελληνικά αστυνομικά μυθιστορήματα τα γεννά και τα υποθάλπει.

14.1. Η τρομοκρατία στο νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα

Η τρομοκρατία, η οποία κυριαρχεί σε αυτό το διάστημα στην ελληνική πολιτική επικαιρότητα, βρίσκει μικρό χώρο στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο πληθαίνει τις εκδόσεις του. Αν και συνολικά η πολιτική βία δεν αποτέλεσε βασικό θέμα του νέου αστυνομικού μυθιστορήματος, έκανε την εμφάνισή της στα πρώτα κιόλας έργα αυτής

της περιόδου. Στο *Χρώμα του μέλλοντος* της Νένης Ευθυμιάδη⁴⁶², η τρομοκρατική δράση διεξάγεται όμως σε απρόσμενο τόπο, την Ελβετία.

«Γύρισα, παρατήρησα το χώρο. Καπνοί, γέλια, ψίθυροι και τώρα μια χαρούμενη μουσική, αταίριαστη πολύ με την περίπτωση.

— Μην ανησυχείς, έκανε αδιάφορα. Κανείς εδώ δεν μιλάει ελληνικά, μα έτσι ή αλλιώς ποιος θα υποψιαζόταν πως σχεδιάζουμε την έκρηξη μιας βόμβας δημόσια...

(...)

Και απροσδόκητα συγκινήθηκε. Με κοίταξε σχεδόν με απελπισία και ρώτησε:

— Σε πειράζει που αύριο θα σκοτωθούν άνθρωποι;

Κατέβασα το κεφάλι.

— Πάντα σκοτώνονται άνθρωποι, είπα. Και ποτέ δεν το θέλουν.

Η φωνή του αντήχησε αλλαγμένη καθώς ψιθύρισε:

— Νομίζω πως θα σε βοηθούσε αν θεωρητικοποιούσαμε λίγο την κατάσταση.

— Να θεωρητικοποιήσουμε τι; Τα γνωστά, τα κοινότοπα; Να πούμε πως η τρομοκρατία είναι η ερασιτεχνική απάντηση στην επαγγελματική αγριότητα του κράτους;»⁴⁶³

Τα έργα της Νένης Ευθυμιάδη μόνο ως ιδιότυπα μυθιστορήματα αστυνομικής πλοκής μπορούν να χαρακτηριστούν και, σίγουρα, «*το στιλ της απέχει από εκείνο του κλασικού αστυνομικού*», όπως παρατηρεί ο Φ. Φιλίππου στην *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*⁴⁶⁴. Στους *Πολίτες της σιωπής* (1993), η συγγραφέας επανέρχεται στο θέμα, με την απειλή ενός τρομοκρατικού χτυπήματος να αποτελεί «*τον οργανωτικό ιστό της πλοκής προσδίδοντας στην αφήγηση στοιχεία αστυνομικού μυθιστορήματος ή πολιτικού θρίλερ*»⁴⁶⁵. Όμως η πρόθεση δεν είναι να φωτιστεί το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο που παράγει ή αντιδρά στη βία της τρομοκρατίας και να αποκαλυφθεί ο θύτης, όσο να αποκαλυφθούν οι όλως ιδιαίτερες, προσωπικές εκδηλώσεις που πυροδοτεί μια τέτοια, εκτός κανονικότητας και νομιμότητας δράση, στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων⁴⁶⁶. Η Νένη Ευθυμιάδη συνεχίζει

⁴⁶² Η τρομοκρατία ως υπαινιγμός υπάρχει και στο προηγούμενο έργο της Νένης Ευθυμιάδη *Αθόρυβες Μέρες* όπου «*η δομή του μυθιστορήματος ακολουθεί κάποιους κανόνες αστυνομικής πλοκής*» όπως παρατηρεί ο Μ. Κοντολέων («*Βιβλιοκριτική: Νένη Ευθυμιάδη, Αθόρυβες Μέρες, Αθήνα, Εστία 1983*», *Αντί*, τχ. 274 (12.10.1984), σ. 48.

⁴⁶³ Νένη Ευθυμιάδη, *Το χρώμα του μέλλοντος*, Εστία, Αθήνα 1988, σ. 197.

⁴⁶⁴ Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, ό.π.*, σ. 325-6.

⁴⁶⁵ Β. Πέτσα, *Όταν γράφει το μολύβι...*, Πόλις, 2016, σ. 105.

⁴⁶⁶ Η Β. Πέτσα παρατηρεί στην ανάλυση του μυθιστορήματος, πως ακολουθεί τις γενικότερες αισθητι-

να απασχολείται με το θέμα της πολιτικής βίας σε μια σειρά έργων της στο διάστημα που εξετάζουμε —μετά τους *Πολίτες της σιωπής*, οι *Τυχοδιώκτες* το 2000— «μένοντας ωστόσο σε σαφή απόσταση από το άμεσο πολιτικό περιεχόμενο»⁴⁶⁷ αλλά και σε σαφή απόσταση από το αμιγώς αστυνομικό μυθιστόρημα. Μάλλον τα αστυνομικά κλισέ της ίντριγκας και του αινίγματος ενισχύουν το παιγνιώδες κλίμα μιας ολότελα προσωπικής γραφής.

Αναμφίβολα «κλασικό» αστυνομικό μυθιστόρημα είναι όμως το *Δίχως κίνητρο* του Γιάννη Παπαδόπουλου, που εντάσσει το 1998 τους τρομοκράτες στους πρωταγωνιστές του με έναν ιδιότυπο τρόπο: στην Αθήνα, ένας «χαμένος» αιώνιος φοιτητής της Νομικής, δίνει νόημα στην αυτοκτονία του και επωμίζεται έναν φόνο που δεν διέπραξε, ισχυριζόμενος πως η δολοφονία ενός πλούσιου επιχειρηματία ήταν ενέργεια της τρομοκρατικής του οργάνωσης. Το μυθιστόρημα δεν προβληματίζεται για την ιδεολογία της τρομοκρατικής βίας, δεν διερευνά πολιτικές αιτίες και διλήμματα, ούτε καν εμβαθύνει στη συγκρότηση ενός ακραίου χαρακτήρα, αλλά επενδύει στην αναπάντεχη λύση, η οποία δεν επιτρέπει την απονομή δικαιοσύνης, αφού ο πραγματικός ένοχος διαφεύγει. Ο υποτιθέμενος τρομοκράτης «πολιτικολογεί», εμφανίζοντας εντελώς αστείες τις αιτιάσεις των τρομοκρατικών ενεργειών⁴⁶⁸ και, στο τέλος, διεκδικεί την πολυπόθητη «επωνυμία», μετατρέποντας την προσωπική του αποτυχία και δυστυχία σε επαναστατική διακήρυξη (και όχι πράξη, γιατί το έγκλημα το έχει κάνει άλλος).

Η τρομοκρατία εδώ έχει το χαρακτήρα που της έδωσε η προβολή της από τις εφημερίδες, δεν συνδέεται με κάποια πολιτική φιλοσοφία ή θεωρία και η επιθυμία του ήρωα να γίνει τρομοκράτης μοιάζει με την επιδίωξη μιας ανάδειξης που εξασφαλίζουν τα πρωτοσέλιδα. Με τον ίδιο τρόπο των στερεοτύπων δικαιολογείται και από την πλευρά της αστυνομίας, γιατί ο δολοφονημένος θα μπορούσε να είναι θύμα των τρομοκρατών.⁴⁶⁹

κές τάσεις της ελληνικής λογοτεχνίας της εποχής που εστιάζει στον ιδιωτικό χώρο και τις διαπροσωπικές σχέσεις. Β. Πέτσα, *ό.π.*, σ. 105-118 και Δ. Τσατσούλης, «Η τρομοκρατία των συμβολικών ανατροπών», *Αντί*, τχ. 542 (7.1.1994), σ. 63-4.

⁴⁶⁷ Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Πόλις, Αθήνα 2018, σ. 553.

⁴⁶⁸ «Εκείνοι ναι, αξίζουνε. Εκείνοι είναι πραγματικά παλληκάρια... Εκείνοι, οι τρομοκράτες... Εκείνοι ρισκάρουν και βάζουν το δυναμίτη που τους παίρνει να βάλουν... Όχι ότι θα τα αλλάζουν και όλα — αλλά να, σαν γροθιά, σαν: “κοιτάζτε τι γίνεται ρε μαλάκες... Ξυπνήστε επιτέλους! Βγείτε από την απάθεια... Μας την πέσανε, χανόμαστε. Κάντε κάτι...”». Στο Γιάννης Παπαδόπουλος, *Χωρίς κίνητρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 73-4.

⁴⁶⁹ «... Η γνώμη σου ποια είναι, μπορεί να το έκαναν τρομοκράτες;»

«Τρομοκράτες; Να σκότωσαν τον Μαντίδη; Γιατί;»

«Φαίνεται πως έκανε δουλειές με Άραβες...».

Στο Γιάννης Παπαδόπουλος, *Χωρίς κίνητρο*, *ό.π.*, σ. 147.

Όλη η διαπραγμάτευση του θέματος της τρομοκρατίας χρησιμοποιεί τα κλισέ του κοινού των εφημερίδων, αποδεικνύοντας πως ο Τύπος εξακολουθεί να τροφοδοτεί όχι μόνο τη θεματολογία αλλά και την αισθητική του αστυνομικού μυθιστορήματος.

Άλλωστε, η τρομοκρατία, πρωταγωνιστώντας στη ζωή της νεοελληνικής δημοκρατίας μετά τη μεταπολίτευση καθώς και στα ΜΜΕ της εποχής, δημιούργησε εύλογα τον «συνήθη ύποπτο» για κάθε δημόσιο έγκλημα. Η επίκληση μιας τρομοκρατικής οργάνωσης ως υπεύθυνης για δολοφονίες επιχειρηματιών (κυρίως) αποτέλεσε τόσο συνηθισμένο συνειρμό, ώστε κάθε σχετική εγκληματική ενέργεια οδηγούσε τις τηλεοπτικές ειδήσεις σε άμεσα «συμπεράσματα». Στα νέα αστυνομικά μυθιστορήματα (έως το 2004 τουλάχιστον), ενσωματώνεται ο τηλεοπτικός λόγος, ο οποίος αποφαίνεται ανενδοίαστα, επενδυμένος με το κύρος «εμπιστευτικών πηγών» ή της αυθεντίας των «ειδικών» δημοσιογραφικών αναλύσεων.

«“Η αστυνομία κρατά το στόμα της κλειστό. Σύμφωνα με έγκυρες πηγές, η ΕΛΑΣ δεν αποκλείει την πιθανότητα ο παράλογος αυτός φόνος να σχετίζεται με την τρομοκρατία, που καθώς φαίνεται δεν βρίσκεται ακόμα σύσσωμη στον Κορυδαλλό. Έγκυρη αστυνομική πηγή ανέφερε ότι ενδέχεται η δολοφονία του Αχιλλέα Δεσύλλα να είναι το πρώτο προειδοποιητικό χτύπημα της 17Ν και πως φυσικά μπορεί να ακολουθήσουν και άλλα. Πάντως μέχρι αυτή την ώρα καμιά οργάνωση δεν έχει αναλάβει την ευθύνη. Κυρίες και κύριοι μόλις έχουμε κάτι νεότερο” —έλεγε, περιχαρής σχεδόν ο εκφωνητής, “θα διακόψουμε το πρόγραμμά μας για να το μεταδώσουμε”, ενώ η κάμερα, ερωτευμένη με τα αίματα, είχε ακουμπήσει πάνω τους “ματωμένη” τα έδειχνε και τα ξανάδειχνε...»⁴⁷⁰

«Τότε μόνο αποφάσισα να ανοίξω την τηλεόραση, κρατώντας την ένταση του ήχου στο ελάχιστο, και να διατρέξω τα μεσημβρινά δελτία ειδήσεων. Ήταν αυτό που φοβόμουν και ακόμα χειρότερα. Όλα τα ιδιωτικά κανάλια την είχαν πρώτη είδηση. (...) Εκεί που άρχιζαν οι διαφοροποιήσεις ήταν στα αίτια της “πράξης” μου. Δύο ήταν οι ομιλητές — ο Βαλέριος και ο υπουργός. Εάν στόχος ήταν ο υπουργός και είχα συνένοχο στην ταρατσα να πριονίζει βιαστικά (και άστοχα) τότε γινόμουν μέλος τρομοκρατικής οργάνωσης...»⁴⁷¹

Τον σχετικό συνειρμό, ο Π. Μάρκαρης τον εκμεταλλεύεται για να δημιουργήσει την πλοκή

⁴⁷⁰ Τ. Δανέλλη, *Η τέταρτη γυναίκα*, ό.π., σ. 39.

⁴⁷¹ Π. Μαρτινίδη, *Δεύτερη φορά νεκρός*, ό.π., σ. 192-3.

του μυθιστορηματός του *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, υπονομεύοντας το «αυτονόητο». Η δημόσια αυτοκτονία ενός επιτυχημένου επιχειρηματία που επιβλήθηκε, σύμφωνα με προκήρυξή της, από εθνικιστική τρομοκρατική οργάνωση, αμφισβητείται όχι μόνο από τον αστυνόμο Χαρίτο αλλά και από τον προερχόμενο από την Αντιτρομοκρατική Υπηρεσία αντικαταστάτη του. Τον τελευταίο, μάλιστα, παρουσιάζει με σαρκασμό, σχηματοποιώντας έναν χαρακτήρα παρωδίας (χαμηλής νοημοσύνης και παιδείας, άξεστο και ευθυνόφοβο (σ. 58), ανίκανο να διακρίνει το ουσιώδες αν και προφανές, με γερό «δόντι» (σ. 79) όμως, που λειτουργεί ως υπαινικτικό σχόλιο για τις ανάλογες ικανότητες της υπηρεσίας του.

Παρ' όλα αυτά, η τρομοκρατία βρίσκεται πίσω από το έγκλημα που ερευνάται με τρόπο αναπάντεχο (αλλά όχι και αληθοφανή). Τα θύματα εξαναγκάζονται σε αυτοκτονία για να μην αποκαλυφθεί ότι συνέχισαν την αντιστασιακή τους δράση ενάντια στη δικτατορία, ως τρομοκράτες πλέον, στην αρχή της μεταπολίτευσης. Η επιχειρηματική και πολιτική τους ανέλιξη στη συνέχεια, τους οδήγησε να εγκαταλείψουν τη δράση τους, προδίδοντας τον ιδεολογικό τους μέντορα, για τον οποίο εκδικείται ο θύτης.

Η αποκάλυψη του ενόχου και του κινήτρου του, που είναι και πάλι προσωπικό (εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα), μας οδηγεί μάλλον να θεωρήσουμε πως η σχέση των θυμάτων με την τρομοκρατία χρησιμοποιείται από τον Π. Μάρκαρη για να σχολιαστεί με έντονο τρόπο ο εκφυλισμός της γενιάς του αντιδικτατορικού αγώνα. Στο μυθιστόρημά του, οι πρώην ιδεαλιστές, αριστεροί, αγωνιστές μετατρέπονται σε αδίστακτους επιχειρηματίες —που εκμεταλλεύονται κάθε ευκαιρία κέρδους (με φθηνούς ανασφάλιστους ξένους εργάτες, παράνομες μεσιτείες, βαλκανικές θυγατρικές, όργια διασπάθισης κοινωνικού χρήματος)— σε διαπλεκόμενους πολιτικούς ή σε διεφθαρμένους δημοσιογράφους. Η σαρωτική μετάλλαξη υπογραμμίζεται ακόμα πιο emphaticά αν αυτή αφορά ιδεολόγους, οι οποίοι, στο όνομα των πολιτικών πεποιθήσεων, ήταν διατεθειμένοι για βομβιστικές ενέργειες σε τράπεζες και χρηματιστήριο. Εδώ, η τρομοκρατία, ως εξέλιξη του αριστερού αντιστασιακού αντιδικτατορικού αγώνα, δεν προσεγγίζεται με στόχο μια κάποια διερεύνηση της ιδεολογικής της σύστασης ούτε, πολύ περισσότερο, για να εντοπιστεί το πολιτικό της υπόβαθρο, αλλά για να αποδειχθούν οι πρωταγωνιστές της ως ένοχοι πολλαπλών εγκλημάτων και, κυρίως, ως ένοχοι προδοσίας προς τα ιδανικά του αριστερού τους παρελθόντος.

«...Όλοι τους, εκτός από τον πατέρα μου, έκαναν παράλληλα και ένα ανώδυνο βιοποριστικό επάγγελμα. Ο Ιάσων είχε ξεκινήσει μια μικρή τεχνική εταιρεία, ο Λουκάς είχε μπει στην πολιτική και ο Βακιρτζής είχε αρχίσει να κάνει όνομα στη δημοσιογρα-

φία. Όσο περνούσε ο καιρός, οι δουλειές τους έπαιρναν τα πάνω τους και όσο τους θάμπωνε η επιτυχία, ξεχνούσαν την επανάσταση, ώσπου τη διέγραψαν οριστικά...»⁴⁷²

Η αποϊδεολογικοποίηση της αριστερής τρομοκρατίας υπογραμμίζεται από τους χαρακτήρες των (πρώην) τρομοκρατών, οι οποίοι διαγράφονται τέτοιοι ώστε να δικαιολογείται ο θύτης τους που παραμένει ατιμώρητος. «Ξεγυμνώνοντάς» τους από τις δήθεν κοινωνικές τους ευαισθησίες, τις επαναστατικές τους περγαμηνές και τις φιλολαϊκές πολιτικές τους ρητορίες, ο Π. Μάρκαρης τους αποηρωοποιεί. Έτσι, δίνει την εντύπωση πως το συντελεσμένο έγκλημα (ο θάνατός τους) δεν είναι αυτό που ερευνά το αστυνομικό μυθιστόρημα, αλλά αυτό που για δεκαετίες παρακολούθησε χωρίς να αντιδρά η ελληνική κοινωνία: η εξαργύρωση (κυριολεκτικά) της πολιτικής φιλίας (του αντιδικτατορικού αγώνα) και ο διασυρμός της ιδεολογίας σε διαπλοκή, όπως διαπιστώνεται κυνικά:

«... Ποια είναι η διαφορά της προχουντικής με τη μεταχουντική Ελλάδα;»

“Ότι από βασίλειο γίναμε δημοκρατία;”

“Κάνεις λάθος. Προχουντικά όταν σε ρωτούσαν από πού γνωρίζεις κάποιον κυβερνητικό παράγοντα, έλεγες “από τον στρατό, κάναμε μαζί φαντάροι”. Μεταχουντικά έλεγες “από την Μπουμπουλίνας, κάναμε μαζί αντίσταση” Η γνωριμία του στρατού σου εξασφάλιζε το πολύ μια θέση στο δημόσιο. Η γνωριμία της Μπουμπουλίνας σ’έκανε εκατομμυριούχο σε μια πενταετία”»⁴⁷³.

⁴⁷² Π. Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε, ό.π.*, σ. 438.

⁴⁷³ Π. Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε, ό.π.*, σ. 144.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 15

ΑΦΗΓΗΜΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΟ ΝΕΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Στο κεφάλαιο αυτό περιορίζομαι να αναφερθώ παραδειγματικά μόνο σε εκείνες τις αφηγηματικές τεχνικές που στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα αποκτούν σταδιακά νέα χρήση και χαρακτηριστικά. Με τον τρόπο αυτό, το διαφοροποιούν από την παλαιότερη εκδοχή του και, με την επαναλαμβανόμενη χρήση τους, δημιουργούν τις προϋποθέσεις και για την αισθητική του αναβάθμιση.

15.1. Ο Αφηγητής

Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα στην περίοδο που διαμορφώνει το προφίλ του, κληρονομεί —από την παλαιότερη μορφή της ιστορίας-αινίγματος κυρίως αλλά και του σκληρού αστυνομικού— μερικά αφηγηματικά χαρακτηριστικά που είναι συνδεδεμένα απολύτως με την τυπολογία του. Το αστυνομικό μυθιστόρημα υπόκειται σε κανόνες που επιβάλλει η «φόρμουλα» του είδους ενώ, ταυτόχρονα, η ιδιαίτερη σχέση του με τον αναγνώστη, τον οποίο σταθερά επιδιώκει να εμπλέκει στην αναζήτηση της λύσης του μυστηρίου και της αποκάλυψης του ενόχου, δημιουργεί επιπλέον δεσμεύσεις στη διαχείριση του αφηγηματικού υλικού.

Ο αφηγητής στην αστυνομική ιστορία πρέπει να παρέχει τόσες πληροφορίες, ώστε ούτε να καταργεί το μυστήριο, κάνοντας προφανή (άρα αδιάφορη) την εξέλιξη και την έκβαση της ιστορίας, αλλά ούτε και να δημιουργεί τόσες απορίες που να την καθιστούν ακατανόητη. Η επιλογή του πρωτοπρόσωπου ή τριτοπρόσωπου αφηγητή δεν είναι αυτή που καθορίζει την επιτυχία της αστυνομικής αφήγησης, αλλά η εστίαση. Η εξωτερική εστίαση επιτρέπει στον αναγνώστη να παρακολουθεί τον ήρωα να δρα, χωρίς όμως να μπορεί να γνωρίζει τα συναισθήματα ή τη σκέψη του. Η ψευδαίσθηση της αντικειμενικής

παρατήρησης που δημιουργείται, ευνοεί την εμπλοκή του αναγνώστη στην εξιχνίαση, σε ένα αληθοφανές πλαίσιο. Όταν επιλέγεται η εσωτερική εστίαση, ένα συγκεκριμένο πρόσωπο (κατά κανόνα ο ντετέκτιβ ή κάποιος άλλος που αναλαμβάνει τον ρόλο του ερευνητή) παρουσιάζει τα γεγονότα όπως αυτός τα αντιλαμβάνεται και τα ερμηνεύει. Η περιορισμένη οπτική του δίνει «κατεύθυνση» στον αναγνώστη, τέτοια ώστε έμμεσα να «αιφνιδιάζεται» με την τελική έκβαση.

Σε αυτή τη δεύτερη επιλογή, της εσωτερικής εστίασης, ο αναγνώστης ταυτίζεται ασυνείδητα με τον ερευνητή, όμως η παρακολούθηση της «διανοητικής» προσπάθειάς του να εξιχνιάσει το έγκλημα, υπηρετήθηκε καταρχάς με χαρακτηριστές μονοδιάστατους ή μάλλον τύπους (δες σχετικά στο κεφ. 13.1). Σημασία είχε η διαδικασία της έρευνας που διεξήγαγαν και όχι οι συναισθηματικές διαθέσεις τους, ο τρόπος που έβλεπαν τον κόσμο, η εμφάνιση, οι σχέσεις τους με τους γύρω τους. Οι ήρωες ερευνητές του Γ. Μαρή ή της Αθ. Κακούρη είναι τέτοια παραδείγματα, πολύ δε περισσότερο οι ήρωες των λαϊκών αστυνομικών σειρών. Για τον δημοφιλέστατο αστυνόμο Μπέκα του Γ. Μαρή, στα 20 έργα του όπου εμφανίζεται, δεν συμπληρώνονται παρά μερικές παραγράφους που να αναφέρονται σε τέτοια χαρακτηριστικά του.⁴⁷⁴

Όμως, η αφήγηση με εσωτερική εστίαση στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα που διαμορφώνεται σε αυτή την περίοδο, σταδιακά επενδύει σε αυτή τη δυνατότητα να αναδυθούν πλευρές της προσωπικότητας και του τρόπου ζωής του ντετέκτιβ, καθώς και της σχέσης του με την περιβάλλουσα νεοελληνική πραγματικότητα. Μάλιστα, χρησιμοποιεί σε αυτή την κατεύθυνση και τις τεχνικές της επιβράδυνσης και της παύσης του αφηγηματικού ρυθμού. Αν και οι δύο αυτές τεχνικές χρησιμοποιούνται κυρίως για να δημιουργήσουν αγωνία⁴⁷⁵, διακόπτοντας τη δράση είτε μέσω απροσδόκητων τροπών της πλοκής είτε μέσω περιγραφών, στο νέο αστυνομικό χρησιμοποιούνται μεταφέροντας πληροφορίες, σκέψεις, σχόλια, περιστατικά που αφορούν στον αφηγητή-ερευνητή, διευκολύνοντας έτσι μια αποτύπωση ενός σφαιρικού χαρακτήρα (δες σχετικά στο κεφ. 13.1) αλλά και μια μετατόπιση από το διανοητικό παιχνίδι στην εμβάθυνση στο κοινωνικό περιβάλλον ή στο ψυχολογικό υπόβαθρο.

Τα περισσότερα από τα αστυνομικά της περιόδου αυτής χρησιμοποιούν «τριτοπρόσωπη» αφήγηση εστιασμένη στον ντετέκτιβ, από την οπτική γωνία του οποίου παρου-

⁴⁷⁴ Ανδ. Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γ. Μαρή*, ό.π., σ. 33-43.

⁴⁷⁵ Β. Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι γραφής και ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 33 κ.ε.

σιάζεται η ιστορία⁴⁷⁶. Όταν επιλέγεται η πρωτοπρόσωπη αφήγηση του ντετέκτιβ (όπως συμβαίνει στα βιβλία του Π. Μάρκαρη ή του Π. Μαρτινίδη), ο ομοδιηγητικός/αυτοδιηγητικός αφηγητής συμμετέχει στην ιστορία (είτε ως πρωταγωνιστής είτε ως παρατηρητής), αφηγείται όμως μόνο όσα πέφτουν στην αντίληψή του, δημιουργώντας τον χώρο της υποψίας και της άγνοιας που απαιτείται για να μείνει ζωντανή η αποκαλυπτική διάθεση του αναγνώστη.

Το ενδιαφέρον στοιχείο στην «κυριαρχία» του ντετέκτιβ στην αφήγηση του νέου αστυνομικού, είναι πως δεν πρόκειται για έναν παντεπόπτη ερευνητή που, με μια σειρά ευφών συλλογισμών, καταλαβαίνει τα πάντα. Δεν πρωταγωνιστεί ένας Σέρλοκ Χολμς, αλλά μάλλον η αφήγηση από την οπτική γωνία του διατηρεί την αβεβαιότητα και την επιφυλακτικότητα του ανθρώπου που απορεί και δεν διατρανώνει βεβαιότητες. Γι' αυτό και δεν προκαταλαμβάνει απαντήσεις, ενώ δίνει χώρο στους μάρτυρες/υπόπτους/ενόχους να υποδείξουν εκδοχές της κοινωνικής πραγματικότητας που ζουν ή της ψυχολογικής κατάστασης που βιώνουν.

Άλλωστε, εγγενές χαρακτηριστικό του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι οι πολλαπλές εκδοχές των γεγονότων, οι οποίες έχουν καίρια σημασία για να δημιουργηθούν οι συνθήκες της έκπληξης και της αγωνίας που απαιτεί το είδος. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τις αφηγήσεις των μαρτύρων/υπόπτων για να δώσει πληροφορίες τέτοιες που να εξυπηρετήσουν την πλοκή, αποκαλύπτοντας στον ντετέκτιβ αλλά και στον αναγνώστη τον θύτη. Ταυτόχρονα, όμως, κάθε μάρτυρας/υπόπτος είναι φορέας μιας αντίληψης των γεγονότων και του κόσμου γύρω του (περιορισμένου ή ευρύτερου), που αποτυπώνεται στον λόγο/μαρτυρία του.

Στην περίοδο που αναδύεται το νέο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, οι περισσότεροι από τους αστυνομικούς συγγραφείς μένουν μόνο στο επίπεδο της μεταφοράς των πληροφοριών και δεν καταφέρνουν να εισαγάγουν με επιτυχία τις διαφορετικές φωνές της ζωντανής πραγματικότητας με τις αντιθέσεις των χαρακτήρων και τις συγκρούσεις ανάμεσά τους. Ο κόσμος του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι κατεξοχήν ένας κόσμος σε διαρκή αμφισβήτηση χωρίς βεβαιότητες, καθώς σχηματίζεται και μετασχηματίζεται κάθε στιγμή, διαψεύδοντας και τις πιο «νόμιμες» αναγνωστικές προσδοκίες. Όμως,

⁴⁷⁶ Στην περίπτωση του ερευνητικού δίδυμου των έργων της Τ. Δανέλλη, επιχειρείται μια ενδιαφέρουσα προσπάθεια να παρουσιαστεί η αρσενική και θηλυκή πλευρά του ντετέκτιβ, όμως η τρίτοπρόσωπη αφήγηση δεν βοηθά να αναδειχθεί η διαφορετική οπτική των φύλων. Άννα Τζούμα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογία του G. Genette*, πανεπιστημιακές παραδόσεις, Αθήνα 1994, σ. 135.

στην περίοδο αυτή ακόμη, η εισαγωγή διαφορετικών φωνών υποτάσσεται, μάλλον, στην προτεραιότητα των νόμων της πλοκής και ενώ ανοίγονται παράθυρα σε διαφορετικές κοινωνικές/πολιτικές/οικονομικές και ψυχολογικές αναπαραστάσεις της ελληνικής ζωής, πάντα η κυρίαρχη συνείδηση του ερευνητή, όσο κι αν στέκει παρατηρητής, δεν παύει να καθοδηγεί. Ο αστυνόμος Χαρίτος, για παράδειγμα, καθοδηγεί τον αναγνώστη αλλά και τον «χειραγωγεί» ταυτόχρονα, υποχρεώνοντάς τον στην ερμηνεία των γεγονότων κατά την αντίληψή του.

Βασικός λόγος, θεωρώ, που χάνεται η ευκαιρία να αναδυθούν αυτόνομες και ζωντανές οι φωνές των πολλαπλών χαρακτήρων, είναι η δεσπόζουσα αφηγηματική θέση που έχει ο ντετέκτιβ. Είναι ενδιαφέρον πόσο η κυρίαρχη φωνή του συγγραφέα, η οποία αποτυπώνεται στον πρωτοπρόσωπο αυτοδιηγητικό αφηγητή, έχει πολύ συχνά οδηγήσει σε ταυτίσεις ανάμεσα στο φυσικό πρόσωπο και στο μυθιστορηματικό. Μάλιστα, τα ΜΜΕ και η κριτική έχουν δώσει έμφαση στις απόψεις του ίδιου του Πέτρου Μάρκαρη για την κοινωνική, πολιτική και οικονομική κατάσταση της Ελλάδας, συνδέοντάς τες με τον πρωταγωνιστή των έργων του, Κώστα Χαρίτο, πράγμα που δεν αρνείται ο ίδιος ο δημιουργός: σε μία από τις πολλές συνεντεύξεις του Π. Μάρκαρη, στην ερώτηση «*υπάρχει κάποιος που προβάλατε πάνω στον ίδιο τον Χαρίτο;*» ο συγγραφέας απαντά: «*Όχι δεν υπάρχει. Εκείνο το οποίο λέω, όταν με ρωτάνε καμιά φορά, είναι ότι: Εγώ έχω κοινό με τον Χαρίτο. Τι; Τη ματιά μου πάνω στην Αθήνα και τους Έλληνες. Η ματιά του, είναι η ματιά μου. (...) Η κόρη μου μου λέει καμιά φορά: Έχω βαρεθεί να ακούω τα σχόλια και τις ειρωνείες σου και μετά να τα διαβάζω σε μυθιστόρημα από τον Χαρίτο. Βρες κάτι άλλο...*»⁴⁷⁷ Ανάλογα, για τον αφηγητή/παρατηρητή ή πρωταγωνιστή του Π. Μαρτινίδη, έχει συχνά τονιστεί πόσο συμπίπτει με την πολυμάθεια του δημιουργού, καθώς και με την ιδιότητά του ως καθηγητή Πανεπιστημίου.⁴⁷⁸

Σπάνια, σε αυτή την περίοδο, συναντάμε την επιλογή της αφήγησης της αστυνομικής ιστορίας από την πλευρά του θύτη ή του θύματος. Οι περιπτώσεις του αφηγητή-θύτη στον *Μεγάλο θάνατο του Βοτανικού* και του αφηγητή-θύματος στο *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι*, είναι μάλλον η εξαίρεση ενός θρίλερ κι ενός ιδιότυπου νουάρ αντίστοιχα.

Εμφανίζονται, όμως, και κάποια λίγα μυθιστορήματα που επιχειρούν την αφήγηση από πολλαπλές οπτικές γωνίες. Στην περίπτωση των έργων της Μυρτώς Ταπανλή, για παράδειγμα, ο τρίτοπρόσωπος (πάντως) αφηγητής μετακινεί διαρκώς την «κάμερα» από

⁴⁷⁷ Συνέντευξη στο tvxs.gr και στην Κρυσταλία Πατούλη στο πλαίσιο έρευνας για την κρίση (β μέρος). <https://tvxs.gr/news/ti-na-kanoyme/petros-markaris-i-ellas-ton-ellinon-orfanon>

⁴⁷⁸ Φ. Φιλίππου, «Η αρπαγή της Πόποβα», εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα 5-4-1998.

τον θύτη στο θύμα και αντίστροφα, δίνοντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να «παρασταθεί» στην «επεξεργασία» του κακού, τη στιγμή που το πραγματοποιεί ο δράστης, αλλά και στην αγωνία του θύματος. Παρόμοια στο έργο της Νένης Ευθυμιάδη *Τυχοδιώκτες* η εναλλαγή της πρωτοπρόσωπης με την τριτοπρόσωπη αφήγηση επιτρέπει να δημιουργηθεί ένα κλίμα μυστηρίου και αμφιβολίας για το ποια είναι η αληθινή εκδοχή των γεγονότων, μιας και κάθε αφηγηματική φωνή εισάγει τη δική της πραγματικότητα.

15.2. Παρέμβλητα είδη

Στα αστυνομικά μυθιστορήματα αυτής της περιόδου, πλήθος παρέμβλητα είδη έχουν έντονη παρουσία.

Οι *επιστολές* είναι ένα από τα «προνομιακά» είδη που ενσωματώνονται στο αστυνομικό μυθιστόρημα, ίσως γιατί, ως το κατεξοχήν είδος γραφής που γεφυρώνει το χάσμα της απουσίας (τέτοια είναι και ο θάνατος) και τη συνακόλουθη αδυναμία επικοινωνίας, έχει συχνά ρόλο καθοριστικό στην αποκάλυψη ενός εγκλήματος. Μέσα από τις επιστολές μπορεί να καταργηθεί το εμπόδιο της φυσικής απουσίας του θύματος και το γράμμα να προσφέρει τη δική του πραγματικότητα, στην οποία διαφορετικά δεν θα είχαμε παρά υποθετική και μέσω άλλων πρόσβαση.

Για παράδειγμα, στους *Μοιραίους Αντικατοπτρισμούς* του Π. Μαρτινίδη, οι επιστολές μιας δολοφονημένης (;) ποιήτριας παρεμβάλλονται ανάμεσα στα κεφάλαια στα οποία εξελίσσεται η πλοκή, χωρίς φανερή σύνδεση, αποκαλύπτοντας κάθε μικρή ή μεγάλη «σεξουαλική αμαρτία» της. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί το τέχνασμα της λογοτεχνικής επιστολής (την οποία υποτίθεται ότι περιλαμβάνει στο βιβλίο του το ίδιο το θύμα σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση), για να υπονομεύσει, με την «αυτοβιογραφική μαρτυρία», τον πνευματικό κόσμο και την καθωσπρέπει εικόνα του στο κοινό, αλλά και για να οδηγήσει στη λύση του αινίγματος.

Ανάλογα, η επιστολή που αφήνει το θύμα «αυτοκτονίας» στο μυθιστόρημα *Εκ των πραγμάτων* των Τ. Δανέλλη και Θ. Μπαλοδήμου, δεν είναι μόνο πλαστή (γιατί δεν είναι απόδειξη αυτοκτονίας) αλλά «πεποιημένη», γιατί είναι η μετάφραση ενός κινέζικου ποιήματος: «Όποιος γράφει ή μεταφράζει ένα ποίημα μπορεί να ανεβαίνει στον ουρανό ή να πέφτει στο κενό μεταφορικά, αλλά όχι και κυριολεκτικά».⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Τ. Δανέλλη, Θ. Μπαλοδήμος, *Εκ των πραγμάτων*, Περίπλους, Αθήνα 2003, σ. 109.

Επιστολές ενός ανώνυμου αποστολέα συναρθρώνονται στο μυθιστόρημα *Μάσκες στη σκιά* της Χρ. Σπυροπούλου και έχουν οργανική θέση στην πλοκή, συμβάλλοντας στο κλίμα απειλής και κινδύνου γύρω από την ηρωίδα. Όμως δεν εισάγουν τη φωνή του θύτη στο μυθιστόρημα, που μένει απρόσωπος, όσο οι επιστολές του δεν ανασυστήνουν τον χαρακτήρα ή τον κόσμο του.

Η χρήση του επιστολικού λόγου ως εξομολόγησης δίνει τον χαρακτήρα εξολοκλήρου στο έργο του Π. Μαρτινίδη *Δεύτερη φορά νεκρός*. Με Προσφώνηση και Υστερόγραφο, όπως συνηθίζεται στις επιστολές, απευθύνεται στον αναγνώστη-παραλήπτη, χωρίς να μπορεί να χαρακτηριστεί τυπικά ως επιστολικό μυθιστόρημα. Η επιστολή λειτουργεί ως ένα οργανωτικό σχήμα «κατανομή» της ιστορίας ιδιαίτερα χρηστικό: δίνει στο χάος των περιστάσεων που οδηγούν στο έγκλημα και στις εντυπώσεις που σχηματίζει ο πρωταγωνιστής/αφηγητής μια τάξη, ελέγχει τον ρυθμό της αφήγησης και, επικαλούμενο την εξομολογητική πρόθεση, «πειθεί» ότι λέει την «αλήθεια».

Παρόμοια, οι *σελίδες ημερολογίου*, ως το πιο προσωπικό είδος μαρτυρίας, χρησιμοποιούνται ως τεκμήριο στη διαδρομή της έρευνας για την αποκάλυψη του εγκλήματος από τη Χρ. Σπυροπούλου στην *Ομίχλη στη λίμνη* (1998), προκειμένου να δώσουν φωνή στο θύμα. Ας θυμηθούμε ότι, στο γνωστό τρίγωνο θύτης-θύμα-ντετέκτιβ, το θύμα συνήθως ετεροπροσδιορίζεται και ποτέ σχεδόν δεν αυτοπροσδιορίζεται, αφού η απουσία του, δηλαδή ο θάνατός του, κινητοποιεί την πλοκή. Έτσι το ημερολόγιο επιλέγεται από την ανάγκη να φανεί με κάποιο τρόπο η οπτική του θύματος.

Δεδομένου ότι ο ερευνητής είναι συνήθως η κυρίαρχη φωνή στο αστυνομικό μυθιστόρημα, όπως είδαμε, τουλάχιστον έως αυτή την περίοδο, οι σελίδες ημερολογίου του ντετέκτιβ/ερευνητή δεν είναι συνηθισμένος τρόπος πρωτοπρόσωπης αφήγησης. Στο ιδιότυπο αστυνομικό *Το ελληνικό φθινόπωρο της Έβα-Ανίτα Μπένγκστον* του Δ. Κούρτοβικ, οι σελίδες ημερολογίου καθόλου δεν συνεισφέρουν στη σκιαγράφηση του μυθιστορηματικού προσώπου. Συνυπάρχουν με κάθε είδους κειμένων ή τεμάχια κειμένων (απομαγνητοφωνήσεις, ποιήματα, επιστολές —προσωπικές ή σε εφημερίδες— μηνύματα σε τηλεφωνητή), με σκοπό να εισάγουν με την πολλαπλότητα των υφών και την ποικιλία τους στον πολυπρισματικό κόσμο της πραγματικότητας αλλά και της λογοτεχνικής αφήγησής του. Στο μυθιστόρημα αυτό, αν και ακολουθούνται βασικοί κανόνες του αστυνομικού είδους, τα παρέμβλητα είδη πετυχαίνουν κυρίως στη διασταύρωσή τους να υπονομεύσουν τη θεμελιώδη βεβαιότητα του αστυνομικού αινίγματος, ότι υπάρχει αλήθεια και στο τέλος αποκαλύπτεται. Εδώ μάλιστα, η πολυπρισματικότητα εντείνεται από το ψηφιδωτό των υφών κάθε παρέμβλητου είδους, κάνοντας το αστυνομικό αίνιγμα μόνο πρόφαση.

Εκτός από τα είδη εξομολογητικού λόγου, δηλαδή τις επιστολές και τα ημερολόγια, τα νέα αστυνομικά μυθιστορήματα, σε αυτές τις δεκαετίες, συχνά ενσωματώνουν επίσης διηγήματα, ποιήματα, αποσπάσματα δοκιμιακού λόγου ή, ακόμα πιο συχνά, αποσπάσματα δημοσιογραφικών άρθρων από εφημερίδες. Η εντατική μελέτη μου των κειμένων δείχνει ότι, ενώ το παραδοσιακό αστυνομικό αφήγημα πρέπει να δίνει την εντύπωση μιας καλά οργανωμένης σύνθεσης, χωρίς χάσματα, στην οποία τα επεισόδια στη διαδοχή τους να επιτρέπουν την παρακολούθηση και των μικρών λεπτομερειών (που πρέπει να είναι οι ενδείξεις, τα ίχνη της αποκάλυψης της αλήθειας) ενός κόσμου που πρέπει να είναι αληθοφανής, τελικά, οι συγγραφείς του νέου αστυνομικού είναι διατεθειμένοι για νεωτερικά λογοτεχνικά τεχνάσματα.

Ο εγκιβωτισμός μιας άλλης λογοτεχνικής αφήγησης, με άλλα χαρακτηριστικά και ύφος, διασπά τη συνοχή του κειμένου, δίνοντας όμως μια ευκαιρία για μια πολυμέρεια ή ετερογλωσσία. Στη χρονική περίοδο αυτής της τριακονταετίας της ανάδειξης και στερέωσης του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, αυτό που μπορούμε να επιβεβαιώσουμε είναι η τόλμη αλλά και η γνώση των συγγραφέων που αποσπούν το ελληνικό αστυνομικό από την παραλογοτεχνική του καταβολή και επιχειρούν να το εισάγουν στις σύγχρονες λογοτεχνικές/συγγραφικές τάσεις. Ο βαθμός στον οποίο επιτυγχάνεται η φιλόδοξη αλλά «νόμιμη» επιδίωξη, ποικίλλει δίνοντας διαφορετικά αποτελέσματα: από την απλή συνύπαρξη των ειδών έως την οργανική διαλογικότητα.

Για παράδειγμα, ασυνήθιστα και απρόσμενα για τον αναγνώστη των αστυνομικών, η Τ. Δανέλλη παρεμβάλει στο *Εκ το πραγμάτων* (2002) το διήγημα «Κινητό τέλος». Επιδιώκοντας μια σύνδεση με το κυρίως αφήγημα, το παρουσιάζει δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Καιροί*, όπου αρθρογραφεί η ηρωίδα, και υποδεικνύεται ως αποκαλυπτικό του χαρακτήρα της.

Στο αστυνομικό νουάρ *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* (1996), ένα μέρος των περιεχομένων του αφιερώνεται στα «Διηγήματα του Έλληνα φοιτητή» που παρατίθενται με το πρόσχημα ότι «αποκρυπτογραφούν» την προσωπικότητα του φοιτητή-θύματος, η αυτοκτονία του οποίου είναι το έγκλημα που ερευνάται. Δέκα διηγήματα παρεμβάλλονται ανάμεσα στα δεκατρία πρώτα και οκτώ τελευταία κεφάλαια του μυθιστορήματος. Δημιουργείται έτσι μια συλλογή διηγημάτων για την ξενιτιά, για την πατρίδα που αφήνει πίσω του ο ξενιτεμένος, για τον ξένο τόπο και για το μετέωρο αίσθημα των Ελλήνων που δεν μπορούν να ανήκουν πουθενά. Η κρίση ταυτότητας και η αδυναμία ένταξης με τους όρους που προσδιορίζει ο τόπος υποδοχής, αποδίδονται με την πρωτοπρόσωπη αφήγηση του θύματος και απευθύνεται τόσο στον ενδοκειμενικό αναγνώστη (φοιτητή-ερευνητή) όσο και στον εξωκειμενικό-πραγματικό αναγνώστη. Η

διαμεσολάβηση του ενδοκειμενικού αναγνώστη, ο οποίος τα ταξινομεί, τα παραθέτει, τα κρίνει, τα προωθεί για έκδοση και ταυτόχρονα τα ερμηνεύει για να καθοδηγήσει τη λύση του αστυνομικού αινίγματος, δημιουργεί ένα πολυφωνικό αποτέλεσμα, στο οποίο η φωνή του απόντος/θύματος συναντά και, στο τέλος, κυριαρχεί στη φωνή του ερευνητή.

Μια ακόμα περίπτωση διπλής φωνής (μέσω δύο συνδεόμενων ιστοριών), έχουμε στις *Πραλίνες Βρυξελλών* (1997), όπου το πρώτο μέρος τιτλοφορείται «Η αληθινή ιστορία του Νίκου Δρακόπουλου» και το δεύτερο μέρος «Το βιβλίο του Νίκου Δρακόπουλου». Στο δεύτερο μέρος, ο ομώνυμος ήρωας, εμπλεκόμενος ως ύποπτος στο έγκλημα του πρώτου μέρους, εμφανίζεται να αναλαμβάνει τον ρόλο του συγγραφέα. Ο Επίλογος ξεκαθαρίζει ποιο πρόσωπο της «αληθινής» ιστορίας ενέπνευσε το «βιβλίο». Σε αυτό το παιχνίδι των φωνών και των ρόλων, το αστυνομικό μυθιστόρημα μοιάζει να κοιτάζει τον εαυτό του στον καθρέφτη και, σε αυτή την αντανάκλαση, το είδωλο του ενδοκειμενικού συγγραφέα και του θύτη συμπίπτουν.

Στο πλαίσιο της αντίληψης του μυθιστορήματος ως μιας πολυεπίπεδης αφηγηματικής κατάστασης, ο Φίλιππος Φιλίππου παρουσιάζει το μυθιστόρημα *Αντίο, Θεσσαλονίκη* ως αφήγηση του ήρωά του δημοσιογράφου Τηλέμαχου Λεοντάρη στον διάσημο συγγραφέα Φίλιππο Φιλίππου.

«“Την ιστορία σου να την κάνω αστυνομικό ή ερωτικό μυθιστόρημα” ρώτησε ο συγγραφέας.

“Εγώ θα σου την αφηγηθώ κι εσύ κάνε την ό,τι θέλει. Να σου θυμίσω όμως ότι στην Ελλάδα τα αστυνομικά δεν χαίρουν μεγάλης εκτίμησης...”»⁴⁸⁰

Σε αυτή την αστυνομική αφήγηση, περισσότερο πρωτότυπη είναι, όμως, η ένταξη ποιημάτων ή αποσπασμάτων από ποιήματα ποιητριών της γενιάς του '70 (Κατερίνα Αγγελάκη-Ρουκ, Ρέα Γαλανάκη, Βερονίκη Δαλακούρα, Ιωάννα Ζερβού, Νανά Ησαΐα, Μαρία Λαϊνά, Τζένη Μαστοράκη, Νατάσσα Χατζηδάκι) και, μάλιστα, όχι ως διακοσμητικό μοτίβο αλλά ως «οργανικό συμπλήρωμα ορισμένων ευτυχισμένων ερωτικών συννευρέσεων και [σε] λειτουργικά γόνιμη παράμετρο της», όπως παρατήρησε η κριτική⁴⁸¹. Με αφορμή είτε τη σύνδεση με τη λογοτεχνική παράδοση του κλασικού αστυνομικού είτε τη νεωτερική διάθεση του ενημερωμένου μελετητή της λογοτεχνίας, το αποτέλεσμα είναι μια πολυφωνική αφή-

⁴⁸⁰ Φίλιππος Φιλίππου, *Αντίο, Θεσσαλονίκη*, ό.π., σ. 15.

⁴⁸¹ Δημήτρης Κόκορης, «Αστυνομικό μυθιστόρημα και ποιητικός λόγος», *Εντευκτήριο*, αρ. 47, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1999. Ο ίδιος κριτικός παρατηρούσε ότι ίσως με τον τρόπο αυτό αποτίεται φόρος τιμής στον Ρ. Τσάντλερ, ο οποίος παρεμβάλλει δύο στίχους του Τ. Έλιοτ στο έργο του *Ο μεγάλος αποχαιρετισμός*.

γηση, όπου το ποιητικό είδος, με το εντελώς ιδιαίτερο και προσωπικό ύφος κάθε ποιήτριας, συμπλέκεται με το δημοσιογραφικό ύφος του κεντρικού (δημοσιογράφου) αφηγητή.

Ο δοκιμιακός λόγος αποτελεί μια εντελώς ιδιαίτερη περίπτωση παρέμβλητου είδους, δύσκολα αφομοιώσιμου στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα. Για παράδειγμα, στο *Δίχτυ* του Αργ. Παυλιώτη, οι φιλοσοφικές-φιολογικές συζητήσεις μιας ομάδας «δειπνοσοφιστών» μόνο επιφανειακές συνειρμικές συνδέσεις έχουν με την κυρίως αφήγηση, την οποία αποδυναμώνουν. Καλύτερα ενταγμένες στην κυρίως αστυνομική αφήγηση είναι οι εκτεταμένες εγκυκλοπαιδικές αναφορές κοινωνικής ανθρωπολογίας, βιολογίας, θρησκευσιολογίας του Δ. Κούρτοβικ, στη *Νοσταλγία των Δράκων*. Σχηματίζουν εδώ ένα δεμένο υλικό οικοδόμησης της αστυνομικής αφήγησης και ο αναγνώστης δεν καλείται μόνο να βρει τον ένοχο, αλλά να αναζητήσει απαντήσεις σε φιλοσοφικά ερωτήματα για τον πολιτισμό και την εξέλιξη του ανθρώπινου είδους. Στην περίπτωση του Π. Μαρτινίδη, μικρές πραγματείες ή εκτεταμένα σχόλια για την αισθητική και την τέχνη, επιδιώκεται να συνενώνονται και να μην επικολλώνται επιφανειακά, με το αφηγηματικό τέχνασμα ότι φορέας τους είναι ο πρωταγωνιστής-καθηγητής Πανεπιστημίου.

Οι διαφορετικές παρεμβολές ειδών λόγου που σε κάποιες περιπτώσεις επιχειρούν μια διάσπαση της φωνής του αφηγητή και οι αλλαγές στην οπτική γωνία, αποτελούν σημάδια της σχέσης που ανέπτυξε το νέο αστυνομικό, στις δεκαετίες αυτές, με τον μοντερνισμό και την ανανέωση της γραφής. Εγκαταλείποντας τα κλισέ του παρελθόντος, οι συγγραφείς αστυνομικού μετά τη μεταπολίτευση, ανανεώνουν τη γραφή και, χωρίς να φτάνουν συνολικά σε καινοτόμες επιλογές, δεν διστάζουν να παίζουν με τους κανόνες ενός είδους από τα πλέον «τυπικά».

15.3. Αυτοαναφορικότητα / διακειμενικότητα

Η αστυνομική λογοτεχνία είναι ένα κατεξοχήν είδος που δίνει στον αναγνώστη το «αίσθημα» ότι τα έργα συμμετέχουν σε μια κοινότητα, ένα μακρύ κατάλογο που έχει δημιουργήσει ιστορία. Οι συγγραφείς του συχνά έχουν τη γνώση ότι είναι μέλη μιας λέσχης ομότεχνων⁴⁸², αναφέρονται σε προγόνους, «πατριάρχες», συνοδοιπόρους και επιγόνους και κλείνουν το μάτι στον αναγνώστη, που καλείται σε ένα παιχνίδι «αναγνωρίσεων».

⁴⁸² Όχι τυχαία και οι Έλληνες αστυνομικοί συγγραφείς συμμετέχουν από το 2010 στην Ελληνική Λέσχη Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας (ΕΛΣΑΛ) που συντηρούν και εμπλουτίζουν έως σήμερα τόσο με θεωρητικά κείμενα όσο και με εκδηλώσεις για την ελληνική αστυνομική λογοτεχνία.

Καθώς μάλιστα οι δημιουργοί του ωριμάζουν, στοχάζονται περισσότερο πάνω στο είδος και την ιστορία του, εμπνέονται, εξερευνούν και επιχειρούν να το ανανεώσουν, ακόμα και να το παρωδήσουν ή να το ειρωνευτούν.

Προϋπόθεση του παιχνιδιού με τον αναγνώστη είναι ότι αυτός γνωρίζει την ιστορία του είδους, ώστε οι αναφορές να είναι αναγνωρίσιμες είτε καθαυτές είτε στην ειρωνική ή χιουμοριστική εκδοχή τους. Πάντως, σε όλους (περισσότερο ή λιγότερο μυημένους), υπάρχουν στα αστυνομικά έργα αναφορές σε ήρωες που, ακόμα και για όσους δεν έχουν διαβάσει τα έργα στα οποία πρωταγωνιστούν, έχουν πάρει διαστάσεις αρχέτυπου. Έτσι, αν ο Σέρλοκ Χολμς έχει γίνει συνώνυμο του ευφυούς ερευνητή που ανακαλύπτει πάντα την αλήθεια και ο Πουαρώ του εκκεντρικού αλλά πάντα εύστοχου ντετέκτιβ, ο αστυνόμος Μπέκας του Γ. Μαρή έγινε το συνώνυμο του Έλληνα ντετέκτιβ, όχι μόνο για το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα αλλά και για την κοινή αντίληψη, ακόμα και για όσους δεν έχουν διαβάσει τα έργα του Γ. Μαρή.

Ο πρωταγωνιστής του Φ. Φιλίππου απολογείται για τις έρευνές του σε έναν πραγματικό αστυνομικό:

«Το παίζεις ντετέκτιβ; Ηρακλής Πουαρώ;».

«Δεν το παίζω τίποτε. Ούτε Ηρακλής Πουαρώ, ούτε Φίλιπ Μάρλοου, ούτε Σαμ Σπέηντ, ούτε αστυνόμος Μπέκας»⁴⁸³

Οι πασίγνωστοι αστυνομικοί συγγραφείς (η Άγκαθα Κρίστι και ο Κόναν Ντόουλ από τους πιο δημοφιλείς) αλλά και Έλληνες παλιότεροι δημοφιλείς συγγραφείς, δημιουργούν ένα πλαίσιο αναφορών σε πολλά έργα νεοελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, ώστε να επιτυγχάνεται η διαμόρφωση μιας «πραγματικότητας», η οποία ορίζεται από την κοινή γνώση και τη συμμερίζονται οι μυημένοι.

Ο Π. Μαρτινίδης στο *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, εμφανίζει τον ήρωά του να επιχειρεί να διαλευκάνει (από τη φυλακή!) τα μυστήρια της υπόθεσης, συγκρίνοντας τον εαυτό του με «τυπικούς», πασίγνωστους ντετέκτιβ.

«Και αν πρέπει να κάνω κάποια σύγκριση με τη λογοτεχνία των αστυνομικών μυθιστορημάτων, θα έλεγα ότι έτσι όπως εξελίχθηκαν οι συζητήσεις μας με τον Δημήτρη, έγιναν κάτι σαν τις συνεργασίες μεταξύ συνταγματάρχη Χάστινγκς και Ηρακλή

⁴⁸³ Φ. Φιλίππου, *Το μαύρο γεράκι*, ό.π., σ. 87.

Πουαρώ. Για να μην πάω πίσω στον Πόε και στον ιππότη Ντυπέν. Ή ακριβέστερα, πήραν τη μορφή των έργων του Ρεξ Στάουτ. Εγώ μετατράπηκα σε ένα είδος Άρτσι Γκότγουνιν, γραμματέα-ερευνητή του Νήρο Γουλφ, ο οποίος ιστορεί στον περίφημο ντετέκτιβ τα δεδομένα μιας υπόθεσης κι ο Δημήτρης σε ένα είδος Νήρο Γουλφ που, χωρίς να εγκαταλείπει ποτέ το διαμέρισμά του, λύνει τους γρίφους χάρη στις περιγραφές του Άρτσι και μόνον»⁴⁸⁴

Στις *Διαταραχές στα Μετέωρα* του Ανδρ. Αποστολίδη, ένας από τους ήρωες διαβάζει στο περιοδικό *Μυστήριο* ένα αστυνομικό του Νίκου Μαράκη με ήρωα τον αστυνόμο Νότη Κόγκα, ενώ παρακολουθεί τους πάντες ο πράκτορας Κένεθ Λίμας, ήρωας του Τζ. Λε Καρέ στον *Κατάσκοπο που γύρισε από το κρύο*.

Οι συγγραφείς του νέου ελληνικού αστυνομικού, εμφανίζουν την Άγκαθα Κρίστι να τους υποδεικνύει πώς να γράψουν ένα αστυνομικό μυθιστόρημα (*Πραλίνες Βρυξελλών*) ή τον Σιμενόν να τους συμβουλεύει πώς να εργαστούν ως αστυνομικοί (*Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι*). Πολύ ενδιαφέρουσα είναι, όμως, η παρωδιακή προσέγγιση του κλισέ, όταν τα αισθητικά μέσα και τα αφηγηματικά μοτίβα στο νέο αστυνομικό χρησιμοποιούνται υπονομεύοντας, είτε διακριτικά είτε εμφανέστατα, την αισθητική του πρωτότυπου. Σε αυτή την κατηγορία, το *Χαμένο παιχνίδι* του Ανδρ. Αποστολίδη είναι μια υποδειγματική αυτοαναφορική προσέγγιση του τρόπου του Γιάννη Μαρή, με ειρωνική διάθεση. Ο Αποστολίδης, βέβαια, πολύ συχνά συνομιλεί με το έργο του Μαρή και τους μυημένους γνώστες του⁴⁸⁵, χρησιμοποιώντας είτε τοπία είτε πρόσωπα είτε υποθέσεις που τον υπονοούν. Έτσι, το *Έγκλημα στην Πανσιόν Απόλλων* είναι μια σαφής αναφορά στο έργο του Μαρή *Σκοτεινό μεσημέρι*, όπου το έγκλημα διεξάγεται στην πανσιόν μιας λουτρόπολης (που δεν κατονομάζεται και στα δύο έργα), ενώ το *Διαταραχές στα Μετέωρα* τοποθετεί τη δράση σε έναν από τους αγαπημένους τόπους του Μαρή, τον θεσσαλικό κάμπο και ειδικά τα Μετέωρα (*Έγκλημα στον άσπρο βράχο, Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα*), και ο κεντρικός ήρώας του, ο ζωγράφος Καρνέζης, δανείζεται το όνομά του και την επαγγελματική του ιδιότητα από τον ομώνυμο ζωγράφο Καρνέζη στο *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Αυτό που επιδιώκεται με αυτές τις αναφορές, απέχει πολύ από μια «απόδοση τιμής» στον πατριάρχη γιατί, υπονομεύοντας την αφηγηματική (κυρίως) σύνθεση

⁴⁸⁴ Π. Μαρτινίδης, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, σ. 232.

⁴⁸⁵ Σχετικά παραδείγματα αυτής της συνομιλίας στο Λητώ Ιωακειμίδου, «Αισθητικά κριτήρια (παρα) λογοτεχνικότητας στο έργο του Γιάννη Μαρή και του Ανδρέα Αποστολίδη: η άρση της αμφισημίας και ο αναγνώστης» στο περ. *Δια-κείμενα*, τ. 7, 2005, σ. 52-53.

του πρωτοτύπου, με την εισαγωγή ιστορικών προσώπων και αναφορών, δημιουργεί ένα ρήγμα στην (αναμενόμενη) ανταπόκριση του αναγνώστη, ο οποίος αναγνωρίζει μεν το αισθητικό περιβάλλον αλλά αποκτά μια άλλη (κριτική) διάθεση προς αυτό.

Διαφορετικό αλλά ενδιαφέρον είναι το παιχνίδι του αναγνώστη όταν οι συγγραφείς αναφέρονται στους σύγχρονούς τους, με τρόπο που είτε επιβεβαιώνει το αίσθημα της κοινότητας είτε ειρωνεύεται διακριτικά τις ιεραρχήσεις και την αναγνωρισιμότητα που έχουν πετύχει οι ομότεχνοι. Για παράδειγμα, στους *Μοιραίους αντικατοπτρισμούς* του Π. Μαρτινίδη, ο Κώστας Χαρίτος (του Π. Μάρκαρη) καλείται να διαλευκάνει τους μοιραίους φόνους.

15.4. Το μοτίβο του σωσία

Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην ανανέωσή του μετά τη μεταπολίτευση, αξιοποίησε όλες τις βασικές αφηγηματικές τεχνικές που κληρονόμησε, μένοντας μεν πιστό στη φόρμουλα του είδους, όμως σταδιακά έως το 2004 τις εμπλούτισε, διαφοροποίησε, αναμόρφωσε και, κάποτε, πολύ τολμηρά ειρωνεύτηκε. Οι νόμοι της αφηγηματικής πλοκής, ο νόμος της έκπληξης και της αγωνίας, συστατικά εκ των ουκ άνευ για μια αστυνομική ιστορία, αξιοποιήθηκαν από τους νεότερους συγγραφείς με ευφάνταστους τρόπους. Ταυτόχρονα «παραδοσιακά» μοτίβα του αστυνομικού αφηγήματος ανανεώθηκαν.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα το μοτίβο του σωσία⁴⁸⁶. Το θέμα αυτό στη λογοτεχνική παραγωγή γενικά, όπως εμφανίζεται σε πλήθος Έλληνες και ξένους συγγραφείς (ποιητές, πεζογράφους, θεατρικούς συγγραφείς), έχει πολλές εκδοχές που ξεκινούν από τη μυθολογία και καταλήγουν στην ψυχολογία. Το αστυνομικό δανείζεται συνήθως από τις παλαιότερες κατηγορίες του, αυτή των μεταμφίσεων, όπου η αλλαγή της αυθεντικής μορφής εξασφαλίζει ορισμένα οφέλη. Στο αστυνομικό μυθιστόρημα τα οφέλη είναι παράνομα κατά κανόνα: αυτός που υποκρίνεται κάποιον άλλον κερδίζει την περιουσία, τις ερωτικές απολαύσεις ή την ελευθερία του, αν καταδιώκεται. Η περίπτωση του σωσία που οικειοποιείται τη μορφή και την προσωπικότητα κάποιου άλλου (όπως έχει αποδοθεί στον *Κύριο Ρίπλεϊ* της Πατρίσια Χάισμιθ), ως μια ψυχογραφική διείσδυση και διερεύ-

⁴⁸⁶ Για το θέμα του σωσία στη νεοελληνική λογοτεχνία βλ. ενδεικτικά στην «Εισαγωγή» της Έρης Σταυροπούλου στο Γ. Μπεράτη, *Ένας Σωσίας: τα σπαράγματα ενός χαμένου βιβλίου*, Ερμής, Αθήνα 2001 (σελ. 9-29) και στο Έρη Σταυροπούλου, «Αναζήτηση, αλλαγή, σφετερισμός ταυτότητας: η περίπτωση του σωσία», Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Stavropoulou_Eri.pdf.

νηση της απώλειας του εαυτού, δεν έχει ανάλογο παράδειγμα στην ελληνική παραγωγή αστυνομικού μυθιστορήματος, έως το 1974.

Τα παλαιότερα έργα της αστυνομικής λογοτεχνίας εκμεταλλεύονται το τέχνασμα της εξωτερικής ομοιότητας του σωσία, για να περιπλέξουν το αίνιγμα και να εξυπηρετήσουν την πλοκή. Δεν επιδιώκουν να εμβαθύνουν ή να ψυχογραφήσουν το «διπλό» πρόσωπο, αλλά να το χρησιμοποιήσουν σε ένα παιχνίδι ρόλων που ξεγελά τον αναγνώστη και εντείνει το κλίμα του μυστηρίου.

Το μοτίβο του σωσία στην παλαιότερη, έως τη δικτατορία, αστυνομική λογοτεχνία είναι από τα συνηθισμένα «κρυπτικά παιχνίδια» με τον αναγνώστη. Ο Γ. Μαρήs χρησιμοποίησε την παραλλαγή της πλαστοπροσωπίας από το πρώτο του κιόλας έργο, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, και το επανέλαβε στη συνέχεια στο *Έγκλημα στα παρασκήνια*, στο *Κόκκινο βάζο*, στον *Αυτόπτη μάρτυρα*, την *Υπόθεση εκβιασμού* και στο *Μυστικό του άσπρου βράχου*. Σε αυτές τις περιπτώσεις το πρόσωπο κρύβεται ή παραμορφώνεται, επιτρέποντας την πλαστογράφηση των στοιχείων ταυτότητας. Το αφηγηματικό τέχνασμα της ομοιότητας των προσώπων χρησιμοποιήθηκε σε άλλα έργα του Γ. Μαρή (*Ζήτημα εμπιστοσύνης*, *Χωρίς ταυτότητα*, *Μεγάλο παιχνίδι*, *Ιντερμέντζο*), για να καταφέρει μια ανατροπή στις προσδοκίες που έχει καλλιεργήσει στον αναγνώστη του και για να εξυπηρετήσει την πλοκή. Από ένα σημείο και μετά, όμως, έγινε προβλέψιμο από την επανάληψη της χρήσης του.

Η πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση του σωσία, ο οποίος δεν είναι ένας άλλος, αλλά μια άλλη εκδοχή του εαυτού του δεν εμφανίζεται έως τη δικτατορία. Ο σωσίας έτσι όπως τον ανάδειξε η ψυχανάλυση, είναι μια εκδοχή που εμφανίζεται στο αστυνομικό μυθιστόρημα μόνο μετά το 1974.

Στο νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, το μοτίβο του σωσία αποκτά και άλλες παραμέτρους λειτουργίας μέσα στην υπόθεση, κυρίως ως ερμηνευτικός δείκτης των χαρακτήρων και των πολλαπλών οπτικών της πραγματικότητας. Στα έργα του Π. Μαρτινίδη και μάλιστα στην πρώτη τριλογία του, το μοτίβο του σωσία εμφανίζεται στα δύο από αυτά (στο *Κατά συρροήν* και στο *Περίπτωση πυρκαϊάς*). Στο *Κατά συρροήν* ο πρωταγωνιστής Κ. Σκούρος ιδιοποιείται την ταυτότητα του καθηγητή Πανεπιστημίου Π. Μακρή (φίλου και δασκάλου του). Πέρα από την αστυνομική ίντριγκα, το θέμα του σωσία εδώ λειτουργεί ως ένα σχόλιο πάνω στη σχέση δασκάλου-μαθητή και στο πώς ο δεύτερος παίρνει τη θέση του πρώτου (κυριολεκτικά και μεταφορικά) αλλά και σαν ένα σχόλιο πάνω στον κόσμο του Πανεπιστημίου, όπου ο καθένας μπορεί να υποκριθεί και να διακριθεί γι' αυτό που δεν είναι.

Παρόμοια, το «παιχνίδι» του σωσία επαναλαμβάνεται στην *Περίπτωση πυρκαϊάς*. Ο

τίμιος νέος των καλών σπουδών και της αξιοπρεπούς ζωής, παίρνει την ταυτότητα ενός φίλου του για να διαπράξει μια ληστεία και να διαφύγει ενώ, ταυτοχρόνως, προσποιείται τον αστυνομικό στη σύζυγο ενός «ευπόληπτου καθηγητή» Οι αλληπάλληλες μεταμορφώσεις του Χ. Χαϊδη σε Α. Ελεήμονα δεν καταφέρνουν να αλλάξουν τίποτα από την αρχική προσωπικότητα, οδηγώντας τον από τον χωρίς «χαϊρι» εαυτό του, στην ελεήμονα ευπιστία που θα του στερήσει στο τέλος τη ζωή. Το τελικό σχόλιο γι' αυτόν, από τον υποτιθέμενο συγγραφέα της ιστορίας, καταλήγει:

«Στο τρίμηνο της γνωριμίας μας πολύ τον συμπάθησα αυτόν τον ασυμμόρφωτο σαραντάρη που, καθώς είχε συμπληρώσει τα δεκάξι του μέσα στο καλοκαίρι της μεταπολίτευσης, πίστεψε ότι εφεξής οι άνθρωποι θα γεννιούνταν κατ' ευθείαν αριστεροί, έντιμοι και φιλάλληλοι. Για να καταλήξει αποτυχημένος ληστής και παρεξηγημένος δολοφόνος, χωρίς ποτέ να διευκρινίσει, όπως κι εγώ άλλωστε, τι ακριβώς ήθελε από τη ζωή του.»⁴⁸⁷

Αναλόγως η Μ. Ταπανλή και στα δύο έργα της *Πραλίνες Βρυξελλών* και *Αντιστοιχίες* χρησιμοποιεί το μοτίβο του σωσία, αντιστρέφοντας το σε σχέση με τη χρήση του στο παρελθόν. Εδώ δεν πρόκειται για τον ένοχο που επιχειρεί να διαφύγει ή να εξαπατήσει με το διπλό του πρόσωπο, αλλά για το θύμα που, εν αγνοία του, ιδιοποιείται τον ρόλο ενός άλλου. Ο ένοχος αναζητά και βρίσκει έναν σωσία, για να υποκαταστήσει το θύμα του και να ζήσει μαζί της μια δεύτερη εκδοχή της ζωής που δεν μπόρεσε. Η σωσίας εδώ γίνεται ένα σχόλιο πάνω στις ψευδαισθήσεις του πλούτου και της ευτυχίας την οποία υπόσχεται και για χάρη της οποίας ακόμα και το έγκλημα είναι ένας δρόμος.

Ο σωσίας στο χώρο της τέχνης, ως προσωπίο του δημιουργού, είναι μια άλλη λογοτεχνική εκδοχή που χρησιμοποιεί η Μ. Ταπανλή στο αστυνομικό *Πραλίνες Βρυξελλών* με πολλούς τρόπους. Οι πρωταγωνίστριες αδελφές, που μοιάζουν μεταξύ τους και μπλέκονται (ερωτικά ή φιλικά) στη ζωή του αφηγητή, εμφανίζονται ως οι πολλαπλές εκδοχές του θηλυκού. Η σχέση της μίας από αυτές με τον κόσμο του θεάτρου, κάνει ακόμα πιο πολλές τις εκδοχές του εαυτού της, αφού ο ηθοποιός μπορεί να είναι, κατεξοχήν, κάποιος άλλος εαυτός. Όλη η αστυνομική πλοκή βασίζεται στα πρόσωπα και τα προσωπίο της τέχνης, καθώς μέσα στο έργο αναπτύσσεται ένα δεύτερο αστυνομικό μυθιστόρημα, που υποτίθεται ότι γράφει ο αφηγητής. Οι διπλές εκδοχές των προσώπων, που βάζουν σε

⁴⁸⁷ Π. Μαρτινίδη, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, ό.π., σ. 287-8.

αμφισβήτηση και τους ρόλους τους, η σχέση «πραγματικότητας» και φαντασίας, ο διχασμός του αφηγητή, που στο ένα έργο εμφανίζεται ως (ύποπτος) ένοχος και στο δεύτερο ως ένας υπεράνω υποψίας συγγραφέας, που τα πρόσωπά του και τα εγκλήματα τους είναι πλάσματα της φαντασίας του, εικονογραφούν την πάλη του καλού και του κακού που έχουν αμφιλεγόμενα όρια. Το ποιος είναι ο κακός γίνεται ένα παιχνίδι σε πολλαπλούς καθρέφτες, οι οποίοι εμφανίζουν και μια άλλη εκδοχή του.

Το μυθιστόρημα, όμως, που κυρίως αναπτύσσει το θέμα του σωσία στη διαλεκτική σχέση αναζήτησης ταυτότητας είναι το *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γ. Αλεξανδρινού. Σύμφωνα με την υπόθεση του μυθιστορήματος, ένας Έλληνας «αιώνιος» φοιτητής που φυτοζωεί στο Παρίσι καλείται από τον επιθεωρητή Τριφό της Ευρωπαϊκής Ένωσης να βοηθήσει ώστε να ερευνηθούν οι λόγοι αυτοκτονίας ενός άλλου Έλληνα φοιτητή θεατρολογίας στην ίδια πόλη. Ο μετανάστης, καθώς εμπλέκεται στην έρευνα, ταυτίζεται με τον φοιτητή που αυτοκτόνησε, υιοθετεί το ντύσιμο, τις συνήθειές του, αναλαμβάνει να ολοκληρώσει τις σπουδές του στο «παράδοξο του ηθοποιού» του Ντιντερό και τελικά παίρνει την ταυτότητά του, φτάνοντας να μην γνωρίζει ποιος είναι: ο μετανάστης ή ο φοιτητής που αυτοκτόνησε;

Το παιχνίδι των ρόλων, το πρόσωπο του μετανάστη και το «προσωπείο» που του προτείνει η ξένη χώρα, το «παράδοξο της μίμησης» που γίνεται όχι μόνο θέμα μελέτης αλλά πραγματικότητα, ο προβληματισμός για το πώς η τέχνη μιμείται τη ζωή, είναι θέματα που διαπραγματεύεται ο Γ. Αλεξανδρινός, σε ένα μυθιστόρημα που μιμείται το αστυνομικό είδος (αστυνομικοφανές το χαρακτηρίζει η κριτική⁴⁸⁸). Το παιχνίδι της αλήθειας και του ψέματος, της αληθινής και της πλαστής ζωής, οδηγεί στην αναζήτηση της ταυτότητας, όχι μόνο του συγκεκριμένου ήρωα, αλλά του Έλληνα και της Ελλάδας στο σύγχρονο περιβάλλον της Ευρωπαϊκής Ένωσης, και αυτή η τελευταία αναζήτηση δίνει μια άλλη διάσταση στην αστυνομική περιπέτεια. Από τη συνηθισμένη αναζήτηση του ενόχου, που προκύπτει μέσα από το πλήθος των υπόπτων, έχουμε ένα αστυνομικό μυθιστόρημα που τελικά υπερβαίνει το είδος, αναζητώντας την ταυτότητα ενός έθνους: ποιος είναι ο Έλληνας, πώς τον βλέπουν οι άλλοι, ποια εικόνα του προβάλλει ο ίδιος και ποια κρύβει και, τελικά, πώς αντιλαμβάνεται το πρόσωπό του, είναι τα ερωτήματα που υποβάλλει το «παιχνίδι» του σωσία και απέχουν πολύ από το κλασικό ερώτημα «whodunnit» του αστυνομικού.

Η εξαφάνιση ενός προσώπου πίσω από ένα προσωπείο, δεν έχει στο νέο αστυνομικό

⁴⁸⁸ Λίλυ Εξαρχοπούλου, «Για έναν Έλληνα φοιτητή που αυτοκτόνησε στο Παρίσι», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, Αθήνα 28 Ιανουαρίου 1996.

τη συνηθισμένη εκδοχή της πλοκής που έγινε μανιέρα στον Μαρρή. Εδώ, η συχνά επιβλημένη από το συμφέρον του ενόχου ή την ανάγκη του θύματος ετερότητα, γίνεται αφορμή για έναν προβληματισμό πάνω στην αναζήτηση προσδιορισμού ταυτότητας. Αυτός που γίνεται ένας «άλλος» δεν είναι σίγουρο ότι σώζεται. Στο *Κάσκο* του Σέργιου Γκάκα, ο τρόπος αλλαγής προσώπου και ζωής συνδέεται και πάλι με την τέχνη, όμως με έναν ιδιαίτερο χώρο της, το τσίρκο. Ο εραστής που αναζητείται, επιβιώνει ως καλλιτέχνης του τσίρκου και παίρνει εκδίκηση για τα πραγματικά εγκλήματα απέναντι στους ενόχους, με μια παράσταση που παριστάνει την τιμωρία, με τον ίδιο τρόπο που αυτός παριστάνει έναν άλλον. Η αδυναμία να αποδοθεί δικαιοσύνη συνδέεται με την αδυναμία να βρει την αληθινή ταυτότητά του ο ήρωας, πράγμα που δεν αποτελεί πια πρόφαση για την ίντριγκα αλλά γίνεται ο πυρήνας της προβληματικής του Σ. Γκάκα.

Χρησιμοποιώντας τα «τεχνάσματα» του κλασικού αστυνομικού, το νέο ελληνικό αστυνομικό εμπεδώνει σταδιακά μια νέα συνειδητοποίηση στους ήρωές του: οι πολλαπλές εικόνες του εαυτού κάνουν τις εκδοχές του κόσμου πιο πολύπλοκες και την καθησυχαστική τάξη και ασφάλεια, που παρείχε το παλαιότερο αστυνομικό, όλο και πιο αβέβαιη. Στη νέα αστυνομική λογοτεχνία, ο σωσίας και οι εκδοχές του αποτυπώνουν κυρίως την αμφιβολία για τη δυνατότητα ενός απλού και ξεκάθਾਰου κόσμου και μιας αλήθειας που σώζει.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η συνολική ευρεία επισκόπηση του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος από τις αρχές του 20ού αιώνα που ουσιαστικά πρωτοεμφανίζεται, έως και το 2004, επιτρέπει να καταλήξουμε στα ακόλουθα συμπεράσματα:

i) Το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα μέχρι και τη δικτατορία ήταν ένα είδος που συνδέθηκε με την παραλογοτεχνία και υιοθέτησε, με δημιουργικό τρόπο τις περισσότερες φορές, τις εκδοχές του αστυνομικού «αινίγματος» και του «σκληρού» αστυνομικού, που είχαν αναπτυχθεί ενωρίτερα στο εξωτερικό. Το «σκληρό» βρήκε κυρίως το κοινό του ανάμεσα στους λαϊκούς αναγνώστες φτηνών (pulp) εκδόσεων που πωλούνταν στα περίπτερα οι οποίες, ακολουθώντας τις εμπορικές απαιτήσεις, πρότειναν μεταφράσεις, διασκευές ή μιμήσεις ξένων έργων, από Έλληνες συγγραφείς. Το περιεχόμενό τους, ακόμη κι αν ελληνοποιήθηκαν οι ήρωές τους, παρέμεινε σταθερά προσηλωμένο στο αμερικανικό (κυρίως) μοντέλο, με το έγκλημα να αφορά ξένους τόπους και συνθήκες ζωής.

Το αστυνομικό «αίνιγμα», αν και δημοσιευόταν κι αυτό στον Τύπο, εξελληνίστηκε χάρη στο συγγραφικό ταλέντο κυρίως του Γιάννη Μαρή (και δευτερευόντως άλλων συγγραφέων όπως η Αθηνά Κακούρη, ο Ν. Μαράκης, ο Ανδρ. Μαρκάκης). Ιδιαίτερα ο πολύ μεγάλος αριθμός αστυνομικών μυθιστορημάτων του Γ. Μαρή δημιούργησε το μοντέλο του ελληνικού αστυνομικού που οι υποθέσεις του αναφέρονται στο έγκλημα στην ελληνική κοινωνία. Εντοπίζει όμως σταθερά στη μεγαλοαστική τάξη και σε εγκλήματα παθών ή πλαστοπροσωπίας ή κρυμμένων στην Κατοχή θησαυρών, χρησιμοποιώντας το κοινωνικό περιβάλλον της εποχής του ως σκηνικό που η σταθερότητα των ιεραρχήσεών του και των χαρακτήρων που τις εκπροσωπούν, κάνει εντέλει το κείμενό του προβλέσιμο και «κωδικοποιημένο». Όμως, ακριβώς αυτό το τελευταίο χαρακτηριστικό του δίνει μια «πατέντα», μια ταυτότητα αναγνωρίσιμη ως αστυνομικό του Γιάννη Μαρή. Το αστυνο-

μικό μυθιστόρημα που ταυτίστηκε με την «πατέντα» του Γ. Μαρή, έως και το τέλος της δικτατορίας, απέκλειε κάθε ανάδειξη της ταραγμένης πολιτικής νεοελληνικής πραγματικότητας και έμοιαζε να αφορά όσους το συμερίζονταν μόνο ως εγκεφαλικό παιχνίδι με κανόνες.

Έως και το τέλος της δικτατορίας, αλλά και για κάποια χρόνια μετά τη μεταπολίτευση, για λόγους που σχολιάστηκαν στα αντίστοιχα κεφάλαια της μελέτης αυτής, το αστυνομικό αγνοήθηκε από την κριτική ως παραλογοτεχνικό είδος και ήταν ανύπαρκτο για τον λογοτεχνικό κανόνα. Όμως, συνδεδεμένο με τον Τύπο (περιοδικά και εφημερίδες), αν δεν επηρέασε την ελληνική κοινωνία, συνέβαλε στην εξοικείωσή της με το μοντέλο του δυτικού μεταπολεμικού τρόπου ζωής, όπως διαμορφωνόταν στο εξωτερικό, και παρακολούθησε την μετεξέλιξή της από το αγροτικό παρελθόν της στον αστικό εκσυγχρονισμό, αν και αυτό ως «φόντο» στον πίνακα του εγκλήματος.

ii) Στη διάρκεια της δικτατορίας, η εμφάνιση της τηλεόρασης οδήγησε σταδιακά στην εξαφάνιση των μυθιστορημάτων που δημοσιεύονταν σε εφημερίδες και στον μαρασμό των φτηνών αστυνομικών περιοδικών. Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας, η απέχθεια για καθετί «αστυνομικό» συνέβαλε αρχικά στην πρόσκαιρη περιθωριοποίησή του. Ωστόσο, η κληρονομιά των αστυνομικών αφηγημάτων του παρελθόντος είχε δημιουργήσει με τη δημοφιλία της ένα σταθερό αναγνωστικό κοινό που διατηρούσε το ενδιαφέρον του για το αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο όμως χρειαζόταν πλέον μια ανανέωση. Η εκδοτική έκρηξη της μεταπολίτευσης, με τις μεταφράσεις ξένων αστυνομικών έργων, έδειξε έναν άλλο δρόμο για το αστυνομικό, φέρνοντάς το σε επαφή με τις τάσεις και τους συγγραφείς του εξωτερικού. Παράλληλα σημαντικός ήταν και ο ρόλος των περιοδικών της εποχής αυτής, καθώς από τη μία ανέδειξαν το λαϊκό χαρακτήρα του και από την άλλη την έλξη του στον κόσμο των διανοουμένων· το περιοδικό *Αντί*, παρουσιάζοντας το 1979 τη λαϊκή του εκδοχή, το υπέδειξε ως θέμα ενδιαφέροντος ενός «αριστερού διανοούμενου χώρου», ενώ τα αφιερώματα των λογοτεχνικών περιοδικών, όπως το *Διαβάζω* και *Οδός Πανός*, το απελευθέρωσαν από την παραλογοτεχνική του ανυποληψία και συνέβαλαν στις συνθήκες που κυοφόρησαν την αναγέννησή του.

Την πρώτη δειλή μοναδική εμφάνιση του νέου ελληνικού αστυνομικού, που έγινε το 1981 ακολούθησε μια πιο δυναμική, με περισσότερους τίτλους βιβλίων πια, από το 1987 και ιδιαίτερος στη δεκαετία του '90. Εκτοτε, κάθε χρονιά οι τίτλοι αυξάνονται σταθερά και το αστυνομικό μυθιστόρημα επανεμφανίζεται δυναμικά, με εκπροσώπους συγγραφείς που, γράφοντας συστηματικά, διαμορφώνουν και προτείνουν στο αναγνωστικό κοινό μια

νέα λογοτεχνική ταυτότητα για το ελληνικό αστυνομικό. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 συνυπάρχουν το παλαιότερο «παραλογοτεχνικό» αστυνομικό (αν και σε αποδρομή, δεδομένης της παρακμής των σχετικών περιοδικών και της αλλαγής του περιεχομένου των εφημερίδων) αλλά και ένα «νέου τύπου» αστυνομικό μυθιστόρημα. Έτσι, την ίδια χρονική περίοδο που ο Χανός κάνει μια προσπάθεια επανέκδοσης της *Μάσκας*⁴⁸⁹ (το 1987), με τις συνήθειες ξενόφερτες αστυνομικές ιστορίες, εκδίδονται και τα νέα αστυνομικά μυθιστορήματα *Κύκλος θανάτου* και *Χαμόγελο της Τζοκόντας* του Φ. Φιλίππου, έργα που τοποθετούν την ιστορία τους στο κέντρο της νεοελληνικής πραγματικότητας, όπως αυτή αποτυπώνεται στη βίαιη Αθήνα της πρώιμης μεταπολίτευσης. Η νέα περίοδος του αστυνομικού μυθιστορήματος έχει πλέον ξεκινήσει.

iii) Στην περίοδο αυτή, εμφανίζονται οι περισσότεροι από τους συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος που εκδίδουν μέχρι και σήμερα (Φ. Φιλίππου, Π. Μαρτινίδης, Π. Μάρκαρης, Ανδρ. Αποστολίδης κ.ά.). Γράφουν κυρίως ιστορίες μυστηρίου και λιγότερο μυθιστορήματα της παράδοσης του «σκληρού» ή και του νουάρ. Σταδιακά όμως, και με μεγαλύτερη ένταση από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και μετά, η ιστορία αινίγματος ή μυστηρίου, όπως την είχε εδραιώσει στο παρελθόν ο Μαρής και άλλοι (με ελληνικό περιεχόμενο, Έλληνες πρωταγωνιστές ή χώρο δράση την Ελλάδα) δεν εξαντλείται αποκλειστικά στην αποτύπωση ενός έξυπνου γρίφου και στον πανέξυπνο ντετέκτιβ που, κάνοντας επίδειξη λογικής παρατήρησης, βρίσκει τον ένοχο και αποκαθιστά την ηθική τάξη και νομιμότητα. Ο γρίφος είναι πάντα η πρόκληση, όμως οι συγγραφείς που αποφασίζουν σ' αυτές τις δεκαετίες να γράψουν αστυνομικό (παρά την ή μακριά από την παραλογοτεχνική του «πατέντα») έχουν κεραίες ευαίσθητες προς την κοινωνική-πολιτική ζωή που διαμορφώνεται στη μεταπολίτευση. Αναλόγως, παρόμοια με τις ιστορίες αινίγματος, και τα μυθιστορήματα νουάρ ή *hardboiled* διαμορφώνουν ένα όλο και πιο κοινωνικό προφίλ, αναδεικνύοντας χαρακτηριστικά που ξεπερνούν την τυπολογία του είδους και δεν έχουν καμία σχέση με το παραλογοτεχνικό παρελθόν του είδους, έτσι όπως τουλάχιστον καλλιεργήθηκε στην ελληνική εκδοχή του.

Η κριτική αποτιμά πως, σε αυτή την περίοδο, δύο από τους πολυγραφότερους νέους αστυνομικούς συγγραφείς, ο Π. Μαρτινίδης και ο Ανδ. Αποστολίδης, διατηρούν και διαπλέκουν στα έργα τους όλα τα είδη της αστυνομικής ιστορίας. Ο κριτικός Β. Χατζηβασιλείου, διαπιστώνει πως η Τετραλογία του Π. Μαρτινίδη *Τέσσερις ακαδημαϊκοί φόννοι*,

⁴⁸⁹ Όμως γρήγορα η έκδοση διακόπτεται, εξαιτίας της έλλειψης ανταπόκρισης από τους αναγνώστες. Παρόμοια απέτυχε και η *Μάσκα* του Τζίμμυ Κορίνη, που το 1988 έβγαλε λίγα τεύχη.

όλη δημοσιευμένη από το 1998 έως το 2002, «υπηρετ[εί] σαφώς τη λογική του μυστηρίου και του αινίγματος», χωρίς να «αδιαφορεί για την κοινωνική αιτιολογία των κινήτρων που οδηγούν στο φόνο, εντάσσοντας τους ήρωές του σε ένα περιβάλλον με σκοροφαγωμένο ιστό και εγγενώς ατελή οικοδομικά υλικά»⁴⁹⁰.

Για τον Α. Αποστολίδη, ο ίδιος μελετητής, διαπιστώνει πως «μοιάζει να πιστεύει πως ο φόνος στην αστυνομική λογοτεχνία μπορεί να είναι προϊόν τόσο των κοινωνικών συνθηκών όσο και της ανθρώπινης φύσης»⁴⁹¹. Όμως χαρακτηρίζει ιστορία αινίγματος με ειρωνικό χαρακτήρα το πρώτο του αστυνομικό *Το χαμένο παιχνίδι* (1995), παρομοίως ιστορία μυστηρίου το *Φάντασμα του μετρό* (1996) (το οποίο εκτρέπεται σε δραματική δράση) και για τα *Εγκλήματα στην πανσιόν «Απόλλων»* (2000) διαπιστώνει ότι εμπλέκεται και με το νουάρ. Κάποιοι άλλοι κριτικοί χαρακτήρισαν νουάρ το αστυνομικό του Αν. Αποστολίδη από την πρώτη του εμφάνιση⁴⁹², όμως γρήγορα έγινε σαφές πως οι αστυνομικές ιστορίες του, οι οποίες παρουσιάζουν το «απρόσωπο ή μάλλον πολυκέφαλο, οργανωμένο έγκλημα που έχει για κίνητρο την οικονομική απληστία», ουσιαστικά επιχειρούν να ακτινογραφήσουν την κοινωνία στην οποία διαπράττονται.⁴⁹³

Ενδιαφέρον, νομίζω ότι παρουσιάζει στο διάστημα αυτό, η περίπτωση του Φίλιππου Φιλίππου ο οποίος, ενώ από το πρώτο του έργο εισάγει στην αστυνομική ιστορία του χαρακτηριστικά του σύγχρονου ελληνικού κοινωνικο-πολιτικού περιβάλλοντος, έχει πλήρη επίγνωση πως γράφει «αμιγώς αστυνομικά μυθιστορήματα», που τα ορίζει άλλωστε ως αυτά «που έχουν γραφτεί σύμφωνα με τους γνωστούς κανόνες· τα βασικά τους στοιχεία είναι έγκλημα, ύποπτοι, έρευνα από κάποιον που προσπαθεί να διαλευκάνει το έγκλημα, αστυνομικό ή ιδιώτη».⁴⁹⁴

Σε αυτό το διάστημα που διαμορφώνεται ο νέος χαρακτήρας του αστυνομικού μυθιστορήματος, το έργο του Π. Μάρκαρη είναι το μόνο με καθαρά κοινωνικο-πολιτικό χαρακτήρα και ως τέτοιο το αντιλαμβάνεται και το προτείνει ο δημιουργός του⁴⁹⁵, αλλά και

⁴⁹⁰ Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς*, ό.π., σ. 586.

⁴⁹¹ Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς*, ό.π., σ. 585.

⁴⁹² Χρήστος Ξανθάκης, «Νουάρ το ελληνικόν», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 2 Ιουλίου 1995.

⁴⁹³ Δημ. Κούρτοβικ «Κατά την εποχή και η ενοχή» εφημ. *Τα Νέα*, Πανόραμα, 5 Ιανουαρίου 1999, σ. 25, όπου και η παρατήρηση ότι: «Σε κάθε εποχή, φαινόταν να υπονοεί ο Αποστολίδης, προσιδιάζει ένας ορισμένος τύπος εγκλήματος που την ακτινογραφεί».

⁴⁹⁴ Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, ό.π., σ. 364.

⁴⁹⁵ «“Είχα ανάγκη να κάνω έναν προσωπικό απολογισμό της κοινωνίας της Αθήνας μέσα στην οποία έζησα από τη δικτατορία μέχρι σήμερα. Αυτό με ενδιέφερε. Αυτό ήθελα να αποτυπώσω. Κι όταν είδα όλη την εικόνα αυτής κοινωνίας μπροστά μου πικράθηκα” εξομολογείται ο Πέτρος Μάρκαρης.». Ν. Μπακουνάκης, «Ο αληθινός κόσμος του αστυνομικού μυθιστορήματος: Πέτρος Μάρκαρης, Κώστας Χαρίτος», εφημ. *Το*

η κριτική⁴⁹⁶, από την πρώτη εμφάνισή του. Ακόμα κι αν οι ιστορίες του έχουν κλασική μορφή (ύποπτοι, αναζήτηση ενόχου με την παρακολούθηση ενδείξεων, παιχνίδια με τον χρόνο), αυτό που κυριαρχεί είναι η πολιτική του ματιά και η μόνιμη ανάδειξη του «ιστορικού» παρελθόντος που ερμηνεύει τη διαμόρφωση του νεοελληνικού παρόντος.

Συγγραφείς με συνεχή συγγραφική παρουσία στην αστυνομική λογοτεχνία που γράφουν κυρίως αστυνομικό «αίνιγμα» (όπως η Μ. Πολιτοπούλου, η Ν. Ευθυμιάδη, η Μ. Ταπανλή, η Τ. Δανέλλη, ο Αργ. Παυλιώτης), αλλά και άλλοι με μοναδικές ή περιστασιακές εμφανίσεις (π.χ. Μ. Χατζημπαγιαντέρη, Γ. Παπαδόπουλος, Σ. Βάγιας), στο διάστημα έως το 2004 σταθερά εισάγουν στο μυστήριο κοινωνικά, πολιτικά, ιστορικά στοιχεία της σύγχρονης τους νεοελληνικής πραγματικότητας, μέσα στην οποία στήνουν την πλοκή των έργων τους.

Αν και η έμφαση της ιστορίας μυστηρίου δίνεται κυρίως στα άτομα (που έχουν πάντα προσωπική ευθύνη), ακόμα και κατεξοχήν συγγραφείς αυτού του παραδοσιακού αστυνομικού αινίγματος, εντάσσοντας τις ιστορίες τους σε μια ευρύτερη τοιχογραφία, αποδεικνύονται ικανοί να αναδείξουν την κοινωνική πραγματικότητα. Με μικρότερη ή μεγαλύτερη έκταση, επιδιώκουν να εισδύσουν σε βάθος και να σκιαγραφήσουν την κοινωνική συνθήκη στην Ελλάδα της μεταπολίτευσης που εμπεριέχει τη βία και το έγκλημα.

Οι συγγραφείς που γράφουν αστυνομικό αίνιγμα σε αυτές τις δεκαετίες, επιβεβαιώνουν καταρχάς πως ο καιρός του αστυνομικού των αποστειρωμένων επαγωγικών συλλογισμών έχει περάσει, μαζί με την αφέλεια της παραλογοτεχνικής εκδοχής του. Το «εύκολο» χρέμα και οι δρόμοι που συνδέουν τους πολιτικούς και τους επιχειρηματίες, το σκοτεινό παρελθόν της κατοχής και της δικτατορίας και οι —ατιμώρητοι— οφελούμενοί τους, η παράνομη είσοδος μεταναστών και η εκμετάλλευσή τους, η πολιτική προστασία που προσφέρει άσυλο σε εμπόρους ναρκωτικών και «χρήσιμους» εγκληματίες, η αναξιοκρατία στο Πανεπιστήμιο, οι παράνομες υιοθεσίες, η αρχαιοκαπηλεία, η διαφθορά του Τύπου και της αστυνομίας, η τρομοκρατία, είναι θέματα που θίγουν οι συγγραφείς αυτοί χωρίς όμως να πετυχαίνουν πάντοτε να εισδύσουν σε βάθος. Επιπλέον, αυτοί οι νέοι συγγραφείς αστυνομικού μυθιστορήματος, επιδιώκουν να δώσουν έμφαση στην ψυχολογική

Βήμα, Αθήνα, 29 Ιουνίου 2003. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/petros-markaris-kwstas-xaritos/>.

⁴⁹⁶ Βλ. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς*, ό.π., σ. 580. Επίσης βλ. Δ. Τσατσούλης, «Κλέφτες και αστυνόμοι» περ. *Διαβάζω*, τχ. 397, Ιούνιος 1999, σ. 54-5 καθώς και στο Ελ. Παπαγεωργίου, «Στην Ελλάδα του αστυνόμου Χαρίτου», (16 Οκτωβρίου 2011) http://perinoir.blogspot.com/2011/10/blog-post_16.html όπου σημειώνεται: «Ο Πέτρος Μάρκαρης εκφράζει στα μυθιστορήματά του την απογοήτευση από τη νέα δημοκρατική Ελλάδα, δύο δεκαετίες μετά την πτώση της δικτατορίας».

αποτύπωση των ηρώων τους, υπογραμμίζοντας ταυτόχρονα και το κλίμα υποκρισίας και ψέματος που καλύπτει την ενδοοικογενειακή βία ή την παθολογία των οικογενειακών δεσμών.

Αντίστοιχα, το πιο τυπικό δείγμα νουάρ της περιόδου, το *Κάσκο* του Σ. Γκάκα, είναι ένα νουάρ που, αντίθετα με τα παλιότερα δείγματα, είναι «βουτηγμένο» στην ελληνική κοινωνία και το παρελθόν που τη γέννησε. Χαρακτηριστικό που εντοπίζει και η κριτική που επαινεί το βιβλίο: «Ο Γκάκας διαπλέκει με εξαιρετική πραγματικά επιδεξιότητα και τρόπο απολύτως φυσικό τη σύγχρονη ελληνική ιστορία της τελευταίας πεντηκονταετίας στον καμβά της μυθοπλασίας του, την οποία διανθίζει με ισχυρές δόσεις πραγματικού.»⁴⁹⁷ Ανάλογα και το μυθιστόρημα του Γιώργου Αλεξανδρινού *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι*, που η κριτική το κατατάσσει μεταξύ νουάρ και αστυνομικού αινίγματος⁴⁹⁸, αν και αναζητά τα αίτια της αυτοκτονίας ενός Έλληνα φοιτητή στο περιβάλλον της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, στην πραγματικότητα διερευνά αν το έγκλημα αφορά το πρόσωπο ή την ίδια τη χώρα από την οποία προέρχεται.

iv) Ακόμη κι αν θεωρήσουμε πως η ποικιλία και η σύγχυση των χαρακτηρισμών που αποδίδονται στα ελληνικά αστυνομικά μυθιστορήματα (που γράφονται έως το 2004) έχει να κάνει με την πολυπλοκότητα του είδους και τη δυσκολία των ξεκάθαρων ορισμών, αυτό που προκύπτει με βεβαιότητα είναι πως, στην περίοδο μετά τη μεταπολίτευση, περίοδο έντονης πολιτικοποίησης και κοινωνικού προβληματισμού, το αστυνομικό μυθιστόρημα διαμορφώνει σταδιακά ένα νέο «παράδειγμα», αφομοιώνοντας μια σειρά από αισθητικές και κοινωνικές αλλαγές στο κειμενικό του περιβάλλον.

1. Η μετατόπιση από το παραλογοτεχνικό υπόβαθρο είναι η πρώτη από τις αλλαγές που παρατηρούνται στη διαδρομή προς τη διαμόρφωση του νέου ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος: οι κοινοτοπίες των διαλόγων, οι υπερβολικές ευκολίες της γραφής, τα περιγραφικά κλισέ που επένδυναν τους επιφανειακούς χαρακτήρες, δεν αρκούν πια για να

⁴⁹⁷ Τίτικα Δημητρούλια «Μετέωρος πόθος. Πολλαπλές ερμηνευτικές εκδοχές διαδοχικών εγκλημάτων με κοινό πολιτικό και ερωτικό παρονομαστή. Για το μυθιστόρημα του Σέργιου Γκάκα, *Κάσκο* (εκδ. Καστανιώτη)» εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα, 22/9/2002. http://www.dimitroulia.gr/meteworos_pothos_pollaples_ermineytikes_ekdoxes_diadoxikvn_egklimatvn_me-article-665.html.

⁴⁹⁸ Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς, ό.π.*, σ. 594 και Έλενα Χουζούρη, «Αστυνομικό μυθιστόρημα που υπερβαίνει το είδος», *Η Καθημερινή*, Κυριακή 17 Μαρτίου 1996 και Λίλυ Εξαρχοπούλου, «Γιώργος Αλεξανδρινός, Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι», βιβλιοκριτική στο περ. *Ρεύματα*, τχ. 32, Ιούλιος Αύγουστος 1996.

εξασφαλίσουν αναγνωστικό κοινό. Οι νέοι αναγνώστες του αστυνομικού που προωθείται πλέον με φροντισμένες εκδόσεις σε «σοβαρούς» εκδοτικούς οίκους, είναι ένα πιο μορφωμένο κοινό, εξοικειωμένο με τη λογοτεχνία και γι' αυτό απαιτητικότερο.

Έτσι, η αισθητική της γραφής, η διεισδυτική ψυχογράφηση χαρακτήρων, γίνονται οι νέες προδιαγραφές «ποιότητας» του αστυνομικού μυθιστορήματος. Τα νέα, μετά τη μεταπολίτευση, δείγματα αστυνομικής μυθοπλασίας είναι αφηγήσεις σε γλώσσα προσεγμένη και επεξεργασμένη, που κινείται από τον πληθωρισμό της επιστημονικής και φιλοσοφικής πολυμάθειας έως την παρωδία και το χιούμορ ή την υπηρεσιακή αναφορά του αστυνομικού τμήματος ή ακόμα και την ποίηση που ενσωματώνονται πλέον στην αστυνομική αφήγηση. Οι συγγραφείς του αστυνομικού μυθιστορήματος, όχι τυχαία, καθώς διαθέτουν γερή μόρφωση και, κάποιοι, και θεωρητική υποδομή, εισάγουν με τόλμη στο αστυνομικό πρωτοποριακές αφηγηματικές τεχνικές. Πολλαπλές οπτικές γωνίες, παρέμβλητα είδη, χαρακτηριστικά του επιστολικού μυθιστορήματος, υβριδικός λόγος, αυτοαναφορικότητα, παρωδία, είναι μερικά από τα νέα χαρακτηριστικά της αστυνομικής αφήγησης.

2. Στις δεκαετίες της μεταπολίτευσης έως το 2004, η παραλογοτεχνία του περιπτέρου δεν εξυπηρετεί πια καμιά ανάγκη ψυχαγωγίας, αφού η τηλεόραση που την αντικατέστησε, έφερε σε κοινή θέα ό,τι ήταν κρυμμένο: την πολυτελή ζωή (των πλούσιων και ισχυρών) αλλά και τη βία και το έγκλημα, τόσο του περιθωρίου όσο και της εξουσίας. Η ανάγκη της εξοικείωσης με τον αστικό χώρο της μεγαλόπολης, ικανοποιείται πια με την «εγγύτητα» της μικρής οθόνης και κάποιες από τις πρωταρχικές ιδιότητες της παραλογοτεχνικής αστυνομικής παραγωγής δεν έχουν πια νόημα. Οι εκκεντρικοί ντετέκτιβ του κλειστού δωματίου ή οι γενναίοι τυχοδιώκτες με καμπαρντίνα του παλαιότερου αστυνομικού μυθιστορήματος δεν χρειάζονταν πια, αφού δυναμωμένοι θεσμοί και θεσμοθετημένα όργανα της δημοκρατίας μπορούσαν να αντιμετωπίσουν το φανερό κακό και τους εκπροσώπους του.

Όμως μετά την ευφορία της μεταπολίτευσης και την αισιοδοξία του δημοκρατικού θριάμβου, η ελληνική κοινωνία άρχισε να μεταβάλλεται σταδιακά, κρύβοντας αλλού τα μυστικά της. Νέες συνθήκες ενοχής και απάτης, μεταξύ πολιτικών, οικονομικών παραγόντων, νέων επιχειρηματιών, νεόπλουτων τζακιών, πολύπλοκων συμφερόντων, ντόπιων και ξένων, εμφανίστηκαν. Το ερώτημα εξακολούθησε να είναι ποιος είναι ο ένοχος, όμως η σχέση εγκλήματος και ενόχου δεν ήταν πια φανερή ούτε άμεση. Δεν είναι τυχαίο ότι η ιστορία αινίγματος έως το 2004 παραμένει ισχυρή. Όμως, αυτή που είναι διαφορετική είναι η διαδρομή του εγκλήματος. Μπλεγμένο σε πτυχές της οικογένειας, της

κοινωνίας, της πολιτικής, το έγκλημα και η βία ελλοχεύουν σε πτυχές υπεράνω υποψίας.

Το ελληνικό αστυνομικό ενσωματώνει αργά αλλά σταθερά το περιβάλλον που εκκολάπτει το έγκλημα. Ο χώρος που το αναζητά δεν είναι πια ένα περικλειστο περιβάλλον ούτε διατείνεται πως συντελείται τυχαία. Διευρύνει την οπτική του και εγκολπώνει τις κοινωνικές παραμέτρους και τις πολιτικές περιστάσεις. Παρατηρεί και αποτυπώνει τον κοινωνικό ιστό που υφαίνει η νεοελληνική ιστορία με κλωστές που περιπλέκουν το δίκαιο και το άδικο, το ηθικό και το ανήθικο, την αθωότητα και την ενοχή, καθώς έρχονται από το παρελθόν. Υποχρεώνει έτσι τον αναγνώστη σε μια ανάγνωση που δεν αρκείται στη χαρά του πνευματικού παιχνιδιού της ανακάλυψης ενός ενόχου, αλλά τον καθοδηγεί στις δαιδαλώδεις διαδρομές της νεοελληνικής παθολογίας που αναπτύχθηκε στη μεταπολίτευση.

Όλες οι παραπάνω αλλαγές, καθώς αρχίζουν να συντελούνται σταδιακά μετά το 1974, εμφανίζονται σε πολλούς συγγραφείς και επαναλαμβανόμενα στα έργα που εκδίδονται έως το 2004, αναδεικνύοντας το νέο μοντέλο του αστυνομικού μυθιστορήματος. Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα δεν αναζητά τον εγκληματία/θύτη, αλλά τις συνθήκες που γεννούν το έγκλημα. Στις δεκαετίες αυτές ισχύει ακόμη το σχήμα της γραμμικής εξέλιξης από το άλυτο μυστήριο στην τελική διαλεύκανση, όμως η διαδρομή στο νέο αστυνομικό γίνεται τεθλασμένη και συχνά δαιδαλώδης, μέσα στους δρόμους της νεοελληνικής κοινωνικο-πολιτικής πραγματικότητας.

Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα αξιοποίησε το μοντέλο του αστυνομικού αινίγματος (κυρίως) και σταδιακά, αφομοιώνοντας τις κοινωνικές προκλήσεις, διαμόρφωσε στις δεκαετίες αυτές όχι μόνο ένα νέο περιεχόμενο αλλά και μια πιο σύνθετη οργάνωση. Το κλασικό τρίγωνο θύτης-θύμα-ντετέκτιβ, πάνω στο οποίο αναπτύχθηκε όλη η παραλογοτεχνική παραγωγή έως τη δικτατορία, στη διάρκεια των δεκαετιών από τη μεταπολίτευση έως το 2004, διευρύνθηκε από τους νέους Έλληνες αστυνομικούς συγγραφείς σε ένα πολύπλοκο τετράγωνο θύμα-θύτης-ντετέκτιβ-ύποπτοι/μάρτυρες, με τους τελευταίους να αντιστοιχούν σε όλη τη νεοελληνική κοινωνία. Ερευνώντας τους ύποπτους/μάρτυρες και τις ενοχές τους ανάμεσα σε πρόσωπα και χώρους όλης της νεοελληνικής κοινωνίας, ανέδειξε μια εικόνα που απείχε από το αυτάρεσκο στερεότυπο της προόδου και της αξιοπρεπούς ευημερίας, που έδινε η επίσημη πολιτική και η οικονομία της εποχής.

3. Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα, σε αυτή την περίοδο, δεν κατέληξε να γίνει καταγωγελτικό και ήταν μάλλον άτολμο να υποδείξει ένοχους/θύτες σε υψηλούς πολιτικούς ή οικονομικούς κύκλους, απέφυγε δε να κατονομάσει ως ενόχους κυκλώματα ή συμφέροντα

στην πολιτική ή στους δημόσιους θεσμούς ή στα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Παρέμεινε έως αυτή την περίοδο στην απόδοση ατομικής ευθύνης και εξακολούθησε να παρουσιάζει το έγκλημα ως προσωπικό αμάρτημα. Παρ' όλα αυτά απομακρύνθηκε οριστικά από την απλοποιητική και στερεοτυπική απεικόνιση της βίας και του εγκλήματος ως εκδήλωση ενός αβυσσαλέου και παθολογικού κακού και αναζήτησε την αιτία τους. Η διαφθορά, ο αριβισμός, η αποξένωση, η αποϊδεολογικοποίηση της πολιτικής, ο νεοπλουτισμός, η διαπλοκή των επιχειρηματιών, των ΜΜΕ και των πολιτικών, η εισαγωγή του διεθνούς εγκλήματος, η εκμετάλλευση των μεταναστών, κρύβονται πίσω από την κουρτίνα που μετακινεί το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα ως ένα είδος με βαθιές λαϊκές ρίζες, όπως είδαμε από την ιστορία της καταγωγής του, αλλά και ικανό για πολλές, όπως έχει δείξει η πορεία του, μεταμορφώσεις, αντιλήφθηκε και ενσωμάτωσε τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της μεταπολιτευτικής κοινωνίας αλλά και την κυοφορούμενη δυναμική των σχέσεων που διαμορφώνονταν υπόγεια. Τα έργα αστυνομικής λογοτεχνίας μετά τη μεταπολίτευση δεν εγκατέλειψαν ακόμη τα χαρακτηριστικά της στερεοτυπικής δομής, όπως αυτά είχαν καλλιεργηθεί στο παρελθόν, όμως η χρήση των συμβάσεων της αστυνομικής λογοτεχνίας άλλαξε: οι ενδείξεις που οδηγούν τον ντετέκτιβ στην αποκάλυψη του ενόχου χρησιμοποιήθηκαν τώρα σταδιακά για να αναδυθούν οι συνθήκες του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο κινείται και (συμ)βιώνει με το θύμα ή τους διώκτες του και κυοφορούν τη βία και την παρανομία.

Αυτή η αλλαγή έφερε από το φόντο της σκηνογραφίας και το παρασκήνιο στο προσκήνιο της δράσης το κοινωνικο-πολιτικό περιβάλλον· το παιχνίδι της αποκάλυψης έγινε ένα προσχηματικό «κρυφτό» του ερευνητή/ντετέκτιβ και των υπόπτων σε όλο και πιο πολλές σκηνές της νεοελληνικής πραγματικότητας. Το νέο αστυνομικό μυθιστόρημα της μεταπολίτευσης άλλαξε μοιραία, σε σχέση με τα παλαιότερα (όχι βέβαια σε όλα τα έργα), το ποσοστό της αφήγησης που αφιερώνει στη δράση ή στο αίνιγμα, σε σχέση με το ποσοστό που αφορά, για παράδειγμα, στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων ή στην περιγραφή του κοινωνικού περίγυρου. Δεν είναι τυχαίο ότι, αμέσως μετά το 2004, οι πολυγραφότεροι από τους συγγραφείς του, όπως ο Ανδρ. Αποστολίδης και ο Π. Μαρτινίδης, που έως τότε έγραφαν κυρίως αστυνομικό αίνιγμα/μυστηρίου, κατατάσσονται σε αυτό το είδος που η κριτική ονόμασε κοινωνικο-πολιτικό αστυνομικό μυθιστόρημα.

Τα λογοτεχνικά κείμενα από τη μεταπολίτευση έως το 2004, επενεργούν (συνολικά) στην αναπαράσταση του εγκλήματος και της παρανομίας, αναπαράσταση που μετασηματίζεται με την επήρεια της γραφής, στρεφόμενη προς το ακόμα αδιαμόρφωτο αλλά

περίπλοκο και νοσηρό κοινωνικό περίγραμμα που γεννά το έγκλημα. Η χαλαρή και αποδυναμωμένη σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα των παλαιότερων παραλογοτεχνικών αστυνομικών μυθιστορημάτων, στο αστυνομικό μυθιστόρημα της μεταπολίτευσης μετατράπηκε σταδιακά σε μια πολυπρισματική αναζήτηση των ενόχων και δημιούργησε τις προϋποθέσεις ανάδειξης και οριστικής διαμόρφωσης του κοινωνικο-πολιτικού αστυνομικού που κυριάρχησε από το 2005 και μετά. Η διεισδυτική ικανότητα του νέου αστυνομικού μυθιστορήματος, που εξασκήθηκε στην περίοδο από τη μεταπολίτευση έως το 2004, στα χρόνια που ακολουθούν θα αναζητήσει ακόμα πιο συστηματικά εγκλήματα και ενοχές στον ιστό της ελληνικής κοινωνίας, πετυχαίνοντας να γίνει το κατεξοχήν πολιτικό μυθιστόρημα της εποχής μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΚΕΙΜΕΝΑ

Ο πλήρης κατάλογος των ελληνικών αστυνομικών μυθιστορημάτων-διηγημάτων της περιόδου που εξετάζουμε, όπως καταγράφηκαν από τον Φίλιππο Φιλίππου για την ιστοσελίδα της ΕΛΣΑΛ, βρίσκονται στη σελίδα 117. Στη βιβλιογραφία παρατίθενται μόνο εκείνα που απασχολούν την παρούσα διατριβή, στην έκδοση που χρησιμοποιήθηκε.

Doyle, Sir Arthur Conan, *Σέρλοκ Χολμς, Το σήμα των τεσσάρων*, μτφρ. Άννα Αντωνίου, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2003.

Gaboriau Emile, *Υπόθεση Λερούζ*, Gutenberg, Αθήνα 2018.

Αλεξανδρινός Γιώργος, *Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2010.

Ανώνυμος, *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλον*, Άγρα, Αθήνα 2013.

Αριστειδής Πάρις, *Η αγάπη της γάτας*, Λιβάνης, Αθήνα 1988.

Αριστειδής Πάρις, *Η μπαλάντα του λύκου*, Λιβάνης, Αθήνα 1996.

Αποστολίδης Ανδρέας, *Το χαμένο παιχνίδι*, Άγρα, Αθήνα 1995.

Αποστολίδης Ανδρέας, *Το φάντασμα του μετρό*, Άγρα, Αθήνα 1996.

Αποστολίδης Ανδρέας, *Αστυνομικές ιστορίες για πέντε δεκαετίες* (διηγήματα), Άγρα, Αθήνα 1998.

Αποστολίδης Ανδρέας, *Εγκλήματα στην πανσιόν "Απόλλων"*, Άγρα, Αθήνα 2000.

Αποστολίδης Ανδρέας, *Λοβοτομή – Ελληνικό ταμπλόιντ*, Άγρα, Αθήνα 2002.

Αποστολίδης Ανδρέας, *Διαταραχές στα Μετέωρα*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2003.

Γκάκας Σέργιος, *Κάσκο*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001.

Δανέλλη Τιτίνα, *Ο θρήνος της Κλεοπάτρας*, εκδ. «Νέα Σύνορα» - Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2000.

Δανέλλη Τιτίνα, *Το παιχνίδι του δικαστή*, εκδ. Ψηφίδα, Αθήνα 2002.

Δανέλλη Τιτίνα, *Η τέταρτη γυναίκα*, Αρμός, Αθήνα 2004.

Δανέλλη Τιτίνα – Κοντολέον Μάνος, *Ένα κι ένα κάνουν όσα θες*, Καστανιώτης, Αθήνα 1981.

Δανέλλη Τιτίνα, Μπαλοδήμος Θανάσης, *Εκ των πραγμάτων*, Περίπλους, Αθήνα 2003.

Ευθυμιάδη Νένη, *Αθόρυβες Μέρες*, Εστία, Αθήνα 1984.

Ευθυμιάδη Νένη, *Το χρώμα του μέλλοντος*, Εστία, Αθήνα 1988.

Ευθυμιάδη Νένη, *Οι πολίτες της σιωπής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.

Κακούρη Αθηνά, *Έγκλημα της μόδας*, αστυνομικά διηγήματα, Εστία, Αθήνα 2000.

Κακούρη Αθηνά, *Η κομμένη κεφαλή*, διηγήματα, Εστία, Αθήνα 2001.

- Καλλιφατίδης Θεοδωρής, *Ο έκτος επιβάτης*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2003.
- Καλλιφατίδης Θεοδωρής, *Ένα απλό έγκλημα*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2003.
- Καπώνης Λευτέρης, *Το φτερούγισμα του γλάρου*, Λιβάνης, Αθήνα 1995.
- Καράγιωργας Γιώργος, *Ο δολοφόνος αγάπησε το χάραμα*, Ιωλκός, Αθήνα 2002.
- Καριζώνη Κατερίνα, *Βαλς στην ομίχλη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001.
- Κοντέλης Τάσος, *Σφαίρες, Σωκράτη, όχι κώνειο*, Κέδρος, Αθήνα 2004.
- Κορίνης Τζίμμου, *Παιχνίδι με τον θάνατο*, εκδόσεις Βασδέκης, Αθήνα 1990.
- Κορίνης Τζίμμου, *Οι δολοφόνοι κάνουν λάθη*, εκδόσεις Βασδέκης, Αθήνα 1990.
- Κορίνης Τζίμμου, *Ο θάνατος δεν απογειώθηκε*, Λιβάνης, Αθήνα 1993.
- Κούλογλου Στέλιος, *Έγκλημα στο Προεδρικό Μέγαρο*, Λιβάνης, Αθήνα 1988.
- Κούλογλου Στέλιος, *Μην πας ποτέ μόνος στο Ταχυδρομείο*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2002.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Το ελληνικό φθινόπωρο της Έβα-Ανίτα Μπένγκστον*, εκδ. Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1997.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Η νοσταλγία των δράκων*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2000.
- Λάδης Φώντας, *Μπίρα με γρεναδίνη*, Άγκυρα, Αθήνα 2004.
- Λακόπουλος Γιώργος, *Ποιος σκότωσε τον πρωθυπουργό*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003.
- Μαμαλούκας Δημήτρης, *Ο μεγάλος θάνατος του Βοτανικού*, εκδ. Κουκουνάρι, Αθήνα 2014.
- Μαρής Γιάννης, *Το μυστικό του άσπρου βράχου*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2008.
- Μαρής Γιάννης, *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2012.
- Μαρής Γιάννης, *Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2012.
- Μαρής Γιάννης, *Έγκλημα στη Μύκονο*, εκδ. Ατλαντίς (ειδική έκδοση για την ΠΑΡΑ ΕΝΑ Μ.Ε.Π.Ε., Αθήνα 2014).
- Μαρής Γιάννης, *Ο άνθρωπος του τραίνου*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2014.
- Μαρής Γιάννης, *Υπόθεση εκβιασμού*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2011.
- Μαρής Γιάννης, *Έγκλημα στα παρασκήνια*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2011.
- Μαρής Γιάννης, *Η κυρία της νύχτας*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2012.
- Μαρής Γιάννης, *Ο 13ος επιβάτης*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2012.
- Μαρής Γιάννης, *Το καλοκαίρι του φόβου*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2012.
- Μαρής Γιάννης, *Ο δολοφόνος φορούσε σμόκιν*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2012.
- Μαρής Γιάννης, *Το τρένο των 9:45*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2015.
- Μαρής Γιάννης, *Η εξαφάνιση του Τζων Αυλακιώτη*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2008.
- Μαρής Γιάννης, *Αυτόπτης μάρτυρας*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2008.
- Μαρής Γιάννης, *Το κόκκινο βάζο*, Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2011.
- Μαρής Γιάννης, *Διακοπές στη Μύκονο*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2008.
- Μαρής Γιάννης, *Υποψίες*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2009.
- Μαρής Γιάννης, *Επικίνδυνο καλοκαίρι*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2014.
- Μαρής Γιάννης, *Το χαμόγελο της σφίγγας*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2014.
- Μαρής Γιάννης, *Νυχτερινό τηλεφώνημα*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2014.
- Μαρής Γιάννης, *Περιπέτεια στο Άγιο Όρος*, εκδ. Ατλαντίς, Αθήνα 2014.
- Μάρκαρης Πέτρος, *Ανατομία ενός εγκλήματος*, Λιβάνης, Αθήνα 1994.
- Μάρκαρης Πέτρος, *Νυχτερινό δελτίο*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 1995.
- Μάρκαρης Πέτρος, *Άμυνα Ζώνης*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1998.
- Μάρκαρης Πέτρος, *Ο Τσε Αυτοκτόνησε*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2003.
- Μάρκαρης Πέτρος, *Κατ'εξακολούθηση*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006.
- Μαρτινίδης Πέτρος, *Κατά συρροήν*, Νεφέλη, Αθήνα 1998.
- Μαρτινίδης Πέτρος, *Σε περίπτωση πυρκαϊάς*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1999.

- Μαρτινίδης Πέτρος, *Παιχνίδια μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001.
- Μαρτινίδης Πέτρος, *Δεύτερη φορά νεκρός*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2002.
- Μαρτινίδης Πέτρος, *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί*, Νεφέλη, Αθήνα 2003.
- Μπίχτας Προκόπης, *Ο Πέτρος στην αυλή των θαυμάτων*, Οδυσσέας, Αθήνα 2000.
- Νίκας Γ., *Απόπειρα*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1994.
- Νίκας Γ., *Η απόπειρα*, Εστία, Αθήνα 1994.
- Νίκας Γ., *Ένα σχεδόν τέλειο έγκλημα* (τσέπης), Πατάκης, Αθήνα 1998.
- Νίκας Γ., *Μια τουαλέτα για τα Ιμαλάια* (τσέπης), Πατάκης, Αθήνα 1998.
- Νίκας Γ., *Μαύρη Αφροδίτη* (τσέπης), Πατάκης, Αθήνα 1998.
- Νίκας Γ., *Τσακ Ντελαμάρ, ιδιωτικός ντετέκτιβ*, Νεφέλη, Αθήνα 2002.
- Νίκας Γ., *Ένα εκατομμύριο δολάρια. Τέσσερις και μία αστυνομικές ιστορίες*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2005.
- Νιρβάνας Παύλος, *Το έγκλημα του Ψυχικού*, εκδ. Ίνδικτος, Αθήνα 2006.
- Παπαδόπουλος Γιάννης, *Χωρίς κίνητρο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Παυλιώτης Αργύρης Γ., *Ο ποινικολόγος: Η παράδοξη τροχιά του Υπερίωνα*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995.
- Παυλιώτης Αργύρης, *Ο ποινικολόγος – Έγκλημα στον Παρατηρητή*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1997.
- Παυλιώτης Αργύρης, *Αρμαγεδών*, Πατάκης, Αθήνα, 1998.
- Παυλιώτης Αργύρης, *Ολέθριος δεσμός*, εκδ. Νησίδες, Σκόπελος 2001.
- Παυλιώτης Αργύρης, *Ο φόνος θέλει τέχνη*, διηγήματα, Νησίδες, Σκόπελος 2002.
- Παυλιώτης Αργύρης, *Το δίχτυ*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2003.
- Πολιτοπούλου Μαρίνα, *Ο κύριος Μάριος μετάνιωσε αργά*, Λιβάνης, Αθήνα 1999.
- Σπυροπούλου Χρύσα, *Ομίχλη στη λίμνη*, Οδός Πανός, Αθήνα 1998.
- Σπυροπούλου Χρύσα, *Μάσκες στη σκιά*, Άγκυρα, Αθήνα 2000.
- Σπυροπούλου Χρύσα, *Ένα αθώο παιχνίδι*, Άγκυρα, Αθήνα 2004.
- Σπυροπούλου Χρύσα, *Ταραγμένα νερά*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2018.
- Ταπανλή Μυρτώ, *Αντιστοιχίες*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1994.
- Ταπανλή Μυρτώ, *Πραλίνες Βρυξελλών*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 2000.
- Τσιτσιμής Γιάννης, *Οι σφαίρες θα 'χουν τ' όνομά σου αγαπημένη*, Το τραμ, Θεσσαλονίκη 2000.
- Τσιτσιμής Γιάννης, *Η επιστροφή του Ραμόν*, Εγνατία Οδός, Θεσσαλονίκη 2004.
- Φιλίππου Φίλιππος, *Το μαύρο γεράκι*, Πόλις, Αθήνα 1996.
- Φιλίππου Φίλιππος, *Αντίο*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Πόλις, Αθήνα 1999.
- Φιλίππου Φίλιππος, *Κύκλος θανάτου*, νέα ξανακοιταγμένη έκδοση με επίμετρο, Πύλη, 2007, β' έκδοση.
- Φιλίππου Φίλιππος, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, εκδ. Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη, Αθήνα 2011.
- Χατζημπαγιαντέρη Μαρία, *Ο tempora, ο mores, ή Τι είδε η άσπρη γάτα*, Οδυσσέας, Αθήνα 2000.

ΜΕΛΕΤΕΣ - ΑΡΘΡΑ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Α. Ελληνόγλωσσα

1. Έλληνες συγγραφείς

Αγάθος Θανάσης, «Έγκλημα στο Κολωνάκι: το “αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα” του Γιάννη Μαρή στις ελληνικές οθόνες του 1960», <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/MGST/article/viewFile/14468/12865>.

- Αγγελάτος Δημήτρης, *Η φωνή της μνήμης : Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997.
- Αγγελάτος Δημήτρης, *Όψεις και εφαρμογές της διαλογικότητας : Από τον Κ.Γ. Καρυωτάκη στο νεοελληνικό μυθιστόρημα*, εκδ. Gutenberg - Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα 2015.
- Αθανασόπουλος Βαγγέλης, *Γεώργιος Βυζυηνός. Οι μάσκες του ρεαλισμού. Εκδόσεις του νεοελληνικού αφηγηματικού λόγου*, τ. Α, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 431
- Αθανασόπουλος Βαγγέλης, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2005.
- Αθανασόπουλος Βαγγέλης, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*, εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1996.
- Αποστολίδης Ανδρέας, «Εισαγωγή» στο Ανώνυμο, *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλον*, Άγρα, Αθήνα 2013.
- Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο εγκληματολογίας*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004.
- Αποστολίδης Ανδρέας, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, Άγρα, Αθήνα 2012.
- Αποστολίδης Ανδρέας, «Η γοητεία των λαϊκών ντετέκτιβ», εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28.06.1998, σ. 7.
- Αποστολίδης Ανδρέας, «Θέμα ορισμού: Η αστυνομική λογοτεχνία», στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/defining-crime-fiction/>.
- Αποστολίδης Ανδρέας, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, εισ. Η. Tonnet, εκδ. Άγρα, 2009.
- Αποστολίδης Ανδρέας, «Δυο - τρία πράγματα για το αστυνομικό μυθιστόρημα», *Βιβλιοθήκη Ελευθερωτικής*, Σάββατο 24 Ιουλίου 2010, <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=24/07/2010&id=185776>
- Αποστολίδης Ανδρέας, «Ανακαλύπτοντας εκ νέου τον Γιάννη Μαρή», συνέντευξη στον Σταύρο Διοσκουρίδη, LIFO τχ. 302, Ιούλιος 2012. <https://www.lifo.gr/mag/features/3315>
- Αποστολίδης Ανδρέας, Βασιλικός Βασίλης, Βατόπουλος Νίκος κ.ά., *18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος, το έργο, η εποχή*, επιμέλεια Κώστας Καλφόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2016.
- Βαλούκος Στάθης, «Ιστορίες με ντετέκτιβ στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο», *Διαβάζω*, τχ 86, 25/1/1984.
- Βελουδής Γιώργος, «Το σύγχρονο λαϊκό μυθιστόρημα», περ. *Αντί*, περίοδος Β', τεύχ. 86, 19 Νοεμβρίου 1977.
- Βερδιάκη Μαρία, «Ο διηγηματογράφος Πόε εν Ελλάδι. Οι ελληνικές μεταφράσεις των: The Murders in the rue Morgue, The Gold Bug», https://www.academia.edu/36797392/O_διηγηματογράφος_Πόε_εν_Ελλάδι_Οι_ελληνικές_μεταφράσεις_των_The_Murders_in_the_rue_Morgue_The_Gold_Bug.
- Βιδάλη Σοφία, «Η ελληνική αστυνομία του 21ου αιώνα: Ένα μεσογειακό μοντέλο αντεγκληματικής πολιτικής», στο Πανούσης Γ., Βιδάλη Σ., *Κείμενα για την αστυνομία και την αστυνόμευση*, εκδ. Αντ. Ν. Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή, 2001.
- Βλάχου Ελένη, *Στιγμιότυπα... Φωτογραφικές αναμνήσεις της Ελένης Βλάχου*, εκδ. Καθημερινή, 1987.
- Βούλγαρης Γιάννης, *Η μεταπολιτευτική Ελλάδα 1974-1989*, αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2016.
- Γαζή Έφη, «Από την εθνοφοροσύνη στον εθνολαϊκισμό: μεταπλάσεις του ελληνικού εθνικισμού στη Μεταπολίτευση», ανακοίνωση στο συνέδριο «Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση», διοργάνωση: περιοδικό Ιστορεΐν σε συνεργασία με Freie Universität, Αμφιθέατρο Ινστιτούτου Γκαίτε, 14 Δεκεμβρίου 2012, <https://www.blod.gr/lectures/apo-tin-ethnikofrosyni-ston-ethno-laikismo-metaplaiseis-tou-ellinikou-ethnikismou-stin-metapoliteysi/>.
- Γεωργαντά Αθηνά, «Ο εισηγητής και πρώτος μεταφραστής του Πόε στην Ελλάδα», περιοδικό *Διαβάζω*, τχ. 112 (1985), σ. 34-42.
- Γεωργούλας Χαράλαμπος, βιβλιοκριτική για τον *Κύκλο Θανάτου* του Φ. Φιλίππου, περιοδικό *Κάπα*, 20/5/1988.

- Γιαννόπουλος Κώστας Ξ., «Παλιές και νέες δολοφονίες», βιβλιοκριτική για το *Αντίο, Θεσσαλονίκη* του Φ. Φιλίππου, *Καθημερινή*, 25/4/2000.
- Γιαννοπούλου Έφη, «Οι συγγραφείς ως οργανικοί διανοούμενοι. Από την ηθογραφία στην ηθικολογία», περιοδικό Unfollow, τχ. 12, Δεκέμβριος 2012. http://users.sch.gr/symfo/sholio/diafora/e/lit.i-sigrafis_organiki-dianoumeni.htm
- Γκόλτσος Αντώνης, «Λέω, λες, λέει: «Αστυνομική Λογοτεχνία». Εννοούμε το ίδιο;», στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-detective-stories/evolution-of-crime-fiction-definition/>
- Γκότση Γεωργία, «Εισαγωγή» στο Ι. Κονδυλάκης, *Οι Άθλιοι των Αθηνών*, τ. Α', Νεφέλη, Αθήνα 1999.
- Γκότση Γεωργία, *Η Ζωή εν Πρωτεύουση, Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.
- Δανέλλη Τιτίνα, «Δεν είναι καθόλου εύκολο να γράψεις μια καλή αστυνομική ιστορία», συνέντευξη στο *CLM (The Crimes and Letters Magazine)*, τχ 1, Δεκέμβριος 2016, σ. 48-53.
- Δανέλλη Τιτίνα, «Ο άνθρωπος που αναζητούσε τον έρωτα», βιβλιοκριτική για το *Ο άντρας που αγαπούσαν οι γυναίκες* του Φ. Φιλίππου, *Κυριακάτικος Ριζοσπάστης*, 3/1/2010.
- Δασκαλάκης Ηλίας, *Η εγκληματολογία της Κοινωνικής Αντίδρασης*, εκδ. Σάκουλας, Αθήνα-Κομοτηνή 1985.
- Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Έλληνες στη Γαλλία», βιβλιοκριτική για το *Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γιώργου Αλεξανδρινού, *Τα Νέα*, 25/7/1995. Παρατίθεται στο <http://symvainouneisparisious.com/%ce%ad%ce%bb%ce%bb%ce%b7%ce%bd%ce%b5%cf%82-%cf%83%cf%84%ce%b7-%ce%b3%ce%b1%ce%bb%ce%bb%ce%af%ce%b1/>
- Δασκαλόπουλος Δημήτρης, «Αντώνης Σαμαράκης», *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Ζ, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1988, σ. 54-99.
- Δερμεντζόπουλος Χρήστος Α., *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι- παραστάσεις -ιδεολογία*, Εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1997.
- Δημητρούλια Τιτίκα «Μετέωρος πόθος. Πολλαπλές ερμηνευτικές εκδοχές διαδοχικών εγκλημάτων με κοινό πολιτικό και ερωτικό παρονομαστή. Για το μυθιστόρημα του Σέργιου Γκάκα, *Κάσκο* (εκδ. Καστανιώτη)» εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα, 22/9/2002. http://www.dimitroulia.gr/meteworos_pothos_pollaples_ermineytikes_ekdoxes_diadoxikvn_egklimatvn_me-article-665.html.
- Δημητρούλια Τιτίκα, Κοτζιά Ελισάβετ, Πανταλέων Λίνα, Περαντωνάκης Γιώργος, Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Μεταπολιτευτική Πεζογραφία, Μια προσπάθεια χαρτογράφησης τάσεων και δυναμικών», συζήτηση στο περιοδικό *Κ (Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών)*, τ. 18, Ιούνιος 2009, σ. 44-71.
- Δολγεράς Λάκης, «Ποιος το έκανε ή γιατί το έκανε» στο *Αστυνομική Λογοτεχνία* (30 και 31 Μαρτίου 2012), επιστημονικό συνέδριο, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και γενικής παιδείας, σ. 15-24.
- Εξαρχοπούλου Λίλυ, «Για έναν Έλληνα... «που αυτοκτόνησε στο Παρίσι»», βιβλιοκριτική για το *Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γιώργου Αλεξανδρινού, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 28/1/1996. Παρατίθεται στο <http://symvainouneisparisious.com/%ce%b3%ce%b9%ce%b1-%ce%ad%ce%bd%ce%b1%ce%bd-%ce%ad%ce%bb%ce%bb%ce%b7%ce%bd%ce%b1-%cf%80%ce%bf%cf%85-%ce%b1%cf%85%cf%84%ce%bf%ce%ba%cf%84%cf%8c%ce%bd%ce%b7%cf%83%ce%b5-%cf%83%cf%84%ce%bf/>
- Εξαρχοπούλου Λίλυ, «Με πρώτη ύλη την ψυχή», βιβλιοκριτική για το *Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γιώργου Αλεξανδρινού, περιοδικό *Ρεύματα/Απόψεις Κείμενα Τέχνες*, τχ. 32, Ιούλιος-Αύγουστος 1996. Παρατίθεται στο <http://symvainouneisparisious.com/%ce%bc%ce%b5-%cf%80%cf%81%cf%89%cf%84%ce%b7-%cf%85%ce%bb%ce%b7-%cf%84%ce%b7%ce%bd-%cf%88%cf%85%cf%87%ce%b7/>
- Εξαρχοπούλου Λίλυ, «Γιώργος Αλεξανδρινός, Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι», βιβλιοκριτική στο περ. *Ρεύματα*, τχ. 32, Ιούλιος Αύγουστος 1996.
- Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, *Αστυνομική Λογοτεχνία*, Πρακτικά

- Επιστημονικού Συμποσίου, Αθήνα 30-31 Μαρτίου 2012.
- Ζήρας Αλέξης, Δεσποτιδής Αντώνης, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, λήμμα: «Επιφυλλιδικό μυθιστόρημα», Πατάκης, Αθήνα 2008.
- Ζορμπά Μυρσίνη, *Η Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, εκδόσεις Πατάκης Αθήνα 2014.
- Θεοδοσοπούλου Μάρη, «Μια μεταμοντέρνα αστυνομική νουβέλα», βιβλιοκριτική για το *Χαμένο παιχνίδι* του Ανδρ. Αποστολίδη, εφημ. *Η εποχή*, 25/6/1995.
- Ιωακειμίδου Λητώ, «Αισθητικά κριτήρια (παρα)λογοτεχνικότητας στο έργο του Γιάννη Μαρή και του Ανδρέα Αποστολίδη: η άρση της αμφισημίας και ο αναγνώστης» στο περ. *Δια-κείμενα*, τ. 7, 2005, σ. 47-56.
- Κακούρη Αθηνά, «*Κάποτε με μέμφονταν επειδή έγραφα αστυνομικά, σαν να έκανα... trottoir*», συνέντευξη στο *CLM*, Δεκέμβριος 2016, σ. 43-46.
- Κακούρη Αθηνά, «Αθηνά Κακούρη: Λογοτέχνις 80 καρατίων», αποκλειστική συνέντευξη στη Βίκυ Βασιλάτου, για το *L'Officiel Hellas*, τεύχος Ιουλίου-Αυγούστου 2009. Αναδημοσιεύεται στο <https://www.captainbook.gr/post/%ce%b1%ce%b8%ce%b7%ce%bd%ce%ac-%ce%ba%ce%b1%ce%ba%ce%bf%cf%8d%cf%81%ce%b7-%ce%bb%ce%bf%ce%b3%ce%bf%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b9%cf%82-80-%ce%ba%ce%b1%cf%81%ce%b1%cf%84%ce%af%cf%89%ce%bd>
- Κακούρη Αθηνά, «Αθηνά Κακούρη: αιρετική, συνέντευξη στον Στέφανο Καβαλλιεράκη και στον Ηλία Κανέλλη, *The Book's Journal*, τχ. 92, Αθήνα, Δεκέμβριος 2018. <http://booksjournal.gr/%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%B5%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B5%CE%B9%CF%82/item/2822-athina-kakouri-aitikh>
- Κακούρη Αθηνά, Καλφόπουλος Κώστας Θ. (επιμ.) *Η επιστροφή του Αστυνομίου Μπέκα*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2012.
- Καλφόπουλος Κώστας, «Τι έχει μείνει όρθιο από την Αθήνα του Μαρή;» στο [andro.gr](https://www.andro.gr/apropsi/ti-exei-minei-orthio-apo-tin-athina-tou-mari/) (<https://www.andro.gr/apropsi/ti-exei-minei-orthio-apo-tin-athina-tou-mari/>)
- Καλφόπουλος Κώστας, «Γιάννης Μαρή: Για τους Γουέλφους Γιβελίνος, για τους Γιβελίνους Γουέλφος», Ομιλία του Κώστα Καλφόπουλου στην εκδήλωση «Μια βραδιά στον κόσμο του Γιάννη Μαρή» (Floral, 5.12.2012), δημοσιεύεται στο <http://www.elsal.gr/el/%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CF%83%CF%84%CF%85%CE%BD%CE%BF%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B5%CE%B9%CE%B1%CF%86%CE%B1%CE%BA%CE%B5%CE%B%CE%BF%CF%83-%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%83-%CE%BC%CE%B1%CF%81%CE%B7%CF%83/812-kalfopoulos-gia-tous-gouelafous-givelinos>
- Καλφόπουλος Κώστας Θ., Γιανναράς Σπύρος, Marcou Loic, «Ένας Γάλλος σε αναζήτηση του Γιάννη Μαρή. Μια συζήτηση για την ελληνική αστυνομική λογοτεχνία (και όχι μόνο)» στο περιοδικό *Momentum*, τχ. 3 / Άνοιξη 2015, σ. 69-76.
- Καμπανάκης Ιωσήφ, «Το φαινόμενο Πέτρος Μάρκαρης και ο αστυνόμος Χαρίτος στο Νέο Ελληνικό Αστυνομικό Μυθιστόρημα», *Αστυνομική Ανασκόπηση*, τ. 25 (251), Αθήνα, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2008, σ. 44-48. Αναδημοσιεύεται στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/markaris/>.
- Καπώνης Λευτέρης, «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα (Μια συζήτηση με τον Λευτέρη Καπώνη)», *Το Δέντρο*, τχ. 9, Αθήνα 10/1984, σ. 41-3.
- Καράκαλος Ξενοφών, «Αγκάθα Κρίστι», στη στήλη «Τα γεγονότα και τα ζητήματα», *Νέα Εστία*, τχ. 1166, 1/2/1976, σ. 192.
- Καρακώτιας Κώστας, «Μυθιστορήματα δύο πόλεων», βιβλιοκριτική για το *Αντίο, Θεσσαλονίκη* του Φ. Φιλίππου και το *Παράθυρο με θέα γυναίκες* του Π. Ρενάλ, *Η Αυγή*, 26/8/1999.
- Καρύδης Βασίλης, «Λαθρομετανάστευση, εγκληματικότητα και αντεγκληματική πολιτική», στο *Μνήμη*

- Π: Ι. Δασκαλόπουλου, Κ. Σταμάτη, Χρ. Μπάκα: *Μελέτες εγκληματολογίας, αντεγκληματικής πολιτικής, ιστορίας και κοινωνιολογίας του ποινικού δικαίου*, Τομέας Ποινικών Επιστημών Τμήματος Νομικής Πανεπιστημίου Αθηνών, εκδ. Σάκουλας, Αθήνα 1996, τ. Γ', σ. 819-836.
- Καρύδης Βασίλης, *Η εγκληματικότητα των μεταναστών στην Ελλάδα. Ζητήματα θεωρίας και αντεγκληματικής πολιτικής*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 1996.
- Κασίνης Κωνσταντίνος Γ., *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων ξένης λογοτεχνίας 1Θ'-Κ'αι.*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2013.
- Κάσσης Κυριάκος, *Παραλογοτεχνία στην Ελλάδα, 1830-1980*, Ιχώρ, Αθήνα 1985.
- Κάσσης Κυριάκος, *Ελληνική παραλογοτεχνία και κόμικς*, Ιχώρ, Αθήνα 1998.
- Κεχαγιόγλου Ελένη, «Οι δέκα εντολές του Ρέιμοντ Τσάντλερ», 26 Φεβρουαρίου 2014, <https://dimartblog.com/2014/02/26/raymond-chandler/>.
- Κόκορης Δημήτρης, «Αστυνομικό μυθιστόρημα και ποιητικός λόγος», βιβλιοκριτική για το *Αντίο*, Θεσσαλονίκη του Φ. Φιλίππου, *Εντευκτήριο*, αρ. 47, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1999.
- Κονδύλης Παναγιώτης, *Οι αιτίες της παρακμής της σύγχρονης Ελλάδας. Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2011.
- Κοντολέων Μάνος, «Βιβλιοκριτική: Νένη Ευθυμιάδη, *Αθόρυβες Μέρες*, Αθήνα, Εστία 1983», *Αντί*, τχ. 274 (12.10.1984), σ. 48.
- Κοντοπίδου Άννα, *Πτυχές του αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*, Μεταπτυχιακό Τμήμα Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής Α.Π.Θ. Αθήνα 2009. <http://ikee.lib.auth.gr/record/127835/files/GRI-2011-7523.pdf>
- Κοντού Αφροδίτη, *Η προβολή του εγκλήματος μέσα από την αστυνομική λογοτεχνία: Το παράδειγμα του Arthur Conan Doyle*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Κοινωνιολογίας Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2013.
- Κορίνης Τζίμμυ, «Τζίμμυ Κορίνης: ο άνθρωπος πίσω από τη Μάσκα» Συνέντευξη στον Κυριάκο Αθανασιάδη, Lifo, 21/2/2017 (http://www.lifo.gr/articles/book_articles/134125)
- Κουζέλη Λαμπρινή, «Γιάννης Μαρής: Ο "πατριάρχης" της αστυνομικής λογοτεχνίας» εφημ. *Το Βήμα*, 6/4/2011 (στο διαδίκτυο: <https://www.tovima.gr/2011/04/05/culture/giannis-maris-o-patriarxis-tis-astynomikis-logotexnias/>)
- Κουκουτσάκη Αφροδίτη, «Το προφίλ του δολοφόνου», http://crimevssocialcontrol.blogspot.com/2012/12/blog-post_6538.html.
- Κουκουτσάκη, Αφροδίτη (επιμ.), *Εικόνες εγκλήματος*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1999.
- Κουλετάκη Νίνα, «Η γυναίκα ντετέκτιβ στην αστυνομική λογοτεχνία» στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-detective-stories/female-detective/>.
- Κουράκης Νέστορας Ε., «Εισαγωγή στη μελέτη του αστυνομικού αφηγήματος», theartofcrime.gr ηλεκτρονικό περιοδικό, τχ. 24, Απρίλιος 2013, <https://theartofcrime.gr/old/oldartofcrime/old.theartofcrime.gr/index1ffb.html?pgtp=1&aid=1368885529>.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Κατά την εποχή και η ενοχή», βιβλιοκριτική για το *Αστυνομικές ιστορίες για πέντε δεκαετίες* του Ανδ. Αποστολίδη, *Τα Νέα*, Αθήνα 5/1/1999.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Εγκλήματα Συνείδησης», *Ελευθεροτυπία*, 22/2/1989 (επίσης στο <https://neoplanodion.gr/2014/04/26/λογοκλοπησ-τεκμηρια-στελιος-κουλογλου>)
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Στοιχειώδες είπατε, κύριε Χολμς;», βιβλιοκριτική για *Το φάντασμα του Μετρό* του Ανδ. Αποστολίδη, το *Χωρίς κίνητρο* του Γ. Παπαδόπουλου και το *Ο ποινικολόγος: Έγκλημα στον Παρατηρητή* του Αργ. Παυλιώτη, *Τα Νέα*, 11/11/1997.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Ένα αδικημένο είδος», βιβλιοκριτική για το *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γ. Αλεξανδρινού, *Το χαμένο παιχνίδι* του Ανδ. Αποστολίδη, το *Νυχτερινό δελτίο* του Π. Μάρκαρη και *Το μαύρο γεράκι* του Φ. Φιλίππου, *Τα Νέα*, 29/10/1996.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, «Ελεγεία και σάτιρες για την πτώση (των άλλων)» βιβλιοκριτική για την *Περαί-*

- ωση του Πέτρου Μάρκαρη, *Τα Νέα*, 28/1/2012. <https://www.tanea.gr/2012/01/27/lifearts/by-the-book/elegeia-kai-satires-gia-tin-ptwsi-twn-allwn/>
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Ημεδαπή εξορία. Κείμενα για την ελληνική λογοτεχνία (1986-1991)*, εκδ. Opera, Αθήνα 1991.
- Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς. Ένας κριτικός οδηγός*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2009³.
- Κωνσταντινίδου Χριστίνα, «Κοινωνικές αναπαραστάσεις του εγκλήματος: Η εγκληματικότητα των Αλβανών μεταναστών στον αθηναϊκό Τύπο», στο Κουκουτσάκη, Α. (επιμ.), *Εικόνες εγκλήματος*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1999, σ. 103-141.
- Λάδης Φώντας, «Η αστυνομική λογοτεχνία», *Ριζοσπάστης*, 25 Ιουλίου 1982.
- Λεμπέση Μάρθα, *Εγκληματολογία και αστυνομικό μυθιστόρημα – «Το έγκλημα στο Όριεντ Εξπρες»*, theartofcrime.gr ηλεκτρονικό περιοδικό, τχ. 18, Απρίλιος 2011, <https://theartofcrime.gr/old/oldartofcrime/old.theartofcrime.gr/index4b57.html?pgtp=1&aid=1304347733>
- Λεοντάρης Γιώργος, *Ο Μαρής και η εποχή του*, εκδ. Άγρα, Αθήνα 2013.
- Λούρος Νικόλαος Κ., «Μερικοί «τεχνητοί» γιατροί του μυθιστορήματος», *Νέα Εστία*, τχ. 1247, 15/6/1979, σ. 882.
- Λύσαρη Χριστίνα, Κοντάκης Θεόδωρος, «Poe Edgar Alan», *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2008.
- Μάρκαρης Πέτρος, Συνέντευξη στο tvxs.gr και στην Κρυσταλία Πατούλη στο πλαίσιο έρευνας για την κρίση (β μέρος). <https://tvxs.gr/news/ti-na-kanoyme/petros-markaris-i-ellas-ton-ellinon-orfanon>
- Μάρκαρης Πέτρος, «Η Αθήνα πεθαίνει από Αλτσχάιμερ...», *Saronic Magazine*, 4/11/2013, <http://www.saronicmagazine.gr/eidiseis/ellada/2864-petros-markaris-i-athina-pethainei-apo-altsxaimer>.
- Μάρκαρης Πέτρος, «Ο αστυνόμος Χαρίτος δεν είμαι εγώ» συνέντευξη στον Γιάννη Τζανετάκη για το andro.gr 18/3/2015. <https://www.andro.gr/empneusi/petros-markaris-2/>
- Μάρκαρης Πέτρος, «Ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης αφηγείται τη ζωή του» συνέντευξη στην Αργυρώ Μποζώνη, *Lifo*, 4/2/2013. <https://www.lifo.gr/mag/features/4080>
- Μάρκαρης Πέτρος, «Χρησιμοποιούμε το έγκλημα ως αφορμή και αφετηρία για να πούμε άλλα πράγματα», συνέντευξη στον Αντώνη Ν. Φράγκο για *Το Περιοδικό*, 14/7/2015. <http://www.toperiodiko.gr/%CE%BF-%CF%80%CE%AD%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CE%AC%CF%81%CE%BA%CE%B1%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%AC%CE%B5%CE%B9-%CF%83%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BF%CE%B4%CE%B9%CE%BA/#.Xia-qDfgonU>
- Μαρκίδου Βασιλική «Εισαγωγή στη γοτθική πεζογραφία, περ. *Διαβάζω*, τευχ. 468, Νοέμ. 2006, σ. 108-110.
- Μαρτινίδης Πέτρος, *Συνηγορία της παραλογοτεχνίας*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1994.
- Μαρτινίδης Πέτρος, «Περί παραλογοτεχνικού κλίματος του εγκλήματος και των συνεπειών του», στο Κουκουτσάκη, Α. (επιμ.), *Εικόνες εγκλήματος*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 1999, σ. 103-141.
- Μερακλής Μιχάλης Γ., *Έντεχνος λαϊκός λόγος*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993.
- Μερακλής, Μιχάλης Γ. «Το νεοελληνικό αστικό μυθιστόρημα», περιοδικό *Διαβάζω*, τχ. 338 (1994), σ. 54-60. https://issuu.com/diavazo.gr/docs/aa301_issue_338
- Μουλλάς Παναγιώτης, «Εισαγωγή» στο *Γ. Μ. Βιζυηνός, Νεοελληνικά Διηγήματα*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1994.
- Μουλλάς Παναγιώτης, *Για τη μεταπολεμική μας πεζογραφία*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1989.
- Μουλλάς Παναγιώτης, *Εισαγωγή στην παλαιότερη πεζογραφία μας*, εκδ. Σοκόλης, τόμ. Α., Αθήνα 1998.
- Μουλλάς Παναγιώτης, *Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα*, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2007.
- Μπακουνάκης Νίκος, «Ο αληθινός κόσμος του αστυνομικού μυθιστορήματος: Πέτρος Μάρκαρης, Κώστας

- Χαρίτος», εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα, 29 Ιουνίου 2003. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/petros-markaris-kwstas-xaritos/>.
- Μπακουνάκης Νίκος, *Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ, Η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19ος-20ος αιώνες*, εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2014.
- Μπαλαμπανίδης Γιάννης, «Αμήχανος εξευρωπαϊσμός: η αντιφατική υποδοχή της Ευρώπης ως κληρονομιά της Μεταπολίτευσης» εισήγηση στο συνέδριο «Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση», διοργάνωση: περιοδικό Ιστορείν σε συνεργασία με Freie Universität, Αμφιθέατρο Ινστιτούτου Γκαίτε, 14 Δεκεμβρίου 2012, <https://www.blod.gr/lectures/amihanos-ekseyropaismos-i-antifatik-i-ypodohi-tis-eyropis-os-klironomia-tis-metapoliteysis/>.
- Μπαμπασάκης Γιώργος-Ίκαρος, «Εγκλήματα στην Πανσιόν Απόλλων», βιβλιοκριτική στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* 7/7/2000.
- Μπασκόζος Γιάννης Ν , «Η επιστροφή του Γιάννη Μαρή» εφημ. *Βήμα*, 24 Ιουνίου 2012, <https://www.tovima.gr/2012/06/24/books-ideas/i-epistofi-toy-gianni-mari/>
- Μπέλλου Ελένη, Τάκος Φώτης, «Εξοπλιστικά και χρηματιστήριο... «οι φούσκες του αιώνα» στο <https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/eksoplistika-kai-xrimatistirio-%C2%ABoi-foyskes-toy-aiona%C2%BB>.
- Μπλάνας Γιώργος, «Εισαγωγή» στο Ε. Α. Πόε, *Τρία αστυνομικά προβλήματα για τον Αύγουστο Ντυπέν*, εισαγ., μτφρ., σχόλια Γ. Μπλάνας, εκδ. Ερατώ, Αθήνα 2005.
- Μπλάνας Γιώργος, «Διαβάζοντας αστυνομικές ιστορίες», περιοδικό *(δε)κατα*, χειμώνας 2008, σ. 132-4.
- Μυρογιάννης Στράτος: *Από τις ιστορίες μυστηρίου στην αστυνομική πλοκή. Αναζητώντας την εμφάνιση ενός αινιγματικού είδους στον ελληνικό 19ο αιώνα*, εκδ. Αλεξάνδρεια.
- Μυρογιάννης Στράτος, «Χαρτογραφώντας την αστυνομική λογοτεχνία», στο *CLM (The Crimes and Letters Magazine)*, τχ 2, Ιούνιος 2017, σ. 67-71.
- Νικολακόπουλος Ηλίας, «Ποιος φοβάται τη Μεταπολίτευση», στρογγυλή τράπεζα στο συνέδριο «Μεταπολίτευση: Από τη μετάβαση στη δημοκρατία στην οικονομική κρίση», διοργάνωση: περιοδικό Ιστορείν σε συνεργασία με Freie Universität, Αμφιθέατρο Ινστιτούτου Γκαίτε, 16 Δεκεμβρίου 2012, <https://www.blod.gr/lectures/poios-fobatai-ti-metapoliteysis/>.
- Νικολόπουλος Β. Ν., «22/5/1859: Η γέννηση του Κόναν Ντούλ», στη στήλη «Φιλολογικά Χρονολογία» (1-31 Μαΐου), *Νέα Εστία*, τχ 324, 15/6/1940, σ. 780.
- Νικολόπουλος Γιώργος, «Εγκλημα και λογοτεχνία», <https://www.oanagnostis.gr/%CE%AD%CE%B3%CE%BA%CE%BB%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1/>.
- Ντόκας Νίκος, «Στα ξεχασμένα βήματα του Γιάννη Μαρή», βιβλιοκριτική για τον *Κόκλο θανάτου* του Φ. Φιλίππου, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 20/3/1988.
- Ντόκας Νίκος, «Το αστυνομικό μυθιστόρημα», βιβλιοκριτική για το *Χαμόγελο της Τζοκόντας* του Φ. Φιλίππου, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 10/9/1989.
- Ντουνιά Χριστίνα, «Απήχηση του Ε. Α. Πόε στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα», ανάπτυπο από τον τόμο *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα*, 11-13 Νοεμβρίου 2005, εκδ. Διάμετρος, Χαλκίδα 2007, σ. 241-54.
- Ντουνιά Χριστίνα, *Στη Σαγήνη του Ε. Α. Πόε*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2019.
- Ξανθάκης Χρήστος, «Νουάρ το ελληνικόν», βιβλιοκριτική για το *Χαμένο παιχνίδι* του Ανδρ. Αποστολίδη, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 2/7/1995.
- Ουράνης Κώστας, «Αστυνομικά μυθιστορήματα» στη στήλη «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα», *Νέα Εστία*, τχ. 248, 15 Απριλίου 1937, σ. 619-620.
- Παγανός Γιώργος, «Δημήτρης Χατζής», *Η μεταπολεμική πεζογραφία*, τόμ. Η, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 1988, σ. 172-249.
- Παναγή Σ. «Ο γοτθικός χώρος ως δομικό και ιδεολογικό εργαλείο», περ. *Διαβάζω*, τχ. 468, 11/2006, σ. 119-125.

- Πανούσης Γιάννης, «Όλα επιτρέπονται;» Επίμετρο στο Γ. Λακόπουλος, *Ποιος σκότωσε τον πρωθυπουργό;*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σ. 309-12.
- Πανούσης Γιάννης, *Ένοχοι και ενοχές. Εγκληματολογικές επιστήμες και αστυνομικό μυθιστόρημα*, εκδ. Σάκκουλα, 2010.
- Παπαγεωργίου Ελένη, «Στην Ελλάδα του αστυνόμου Χαρίτου», (16 Οκτωβρίου 2011) http://perinoir.blogspot.com/2011/10/blog-post_16.html. Αναδημοσιεύεται στο *The Books' Journal*, τεύχος 10, Αύγουστος 2011.
- Παπαγεωργίου Ζήσης, *Οι απαρχές της αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Στοιχεία αστυνομικής πλοκής σε πεζογράφους του 19ου αιώνα*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Οκτώβριος 2008 στο ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας.
- Παπασπύρου Σταυρούλα, «Γιατί αυτοκτόνησε ο Έλληνας;», βιβλιοκριτική για το *Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γιώργου Αλεξανδρινού, περιοδικό *Μετρό*, τχ. 2, Δεκέμβριος 1995. Παρατίθεται στο <http://symvainouneisparisious.com/%ce%b3%ce%b9%ce%b1%cf%84%ce%af-%ce%b1%cf%85%cf%84%ce%b1%cf%84%ce%ba%cf%84%cf%8c%ce%bd%ce%b7%cf%83%ce%b5-%ce%bf-%ce%ad%ce%bb%ce%bb%ce%b7%ce%bd%ce%b1%cf%82/>
- Παπασωτηρίου Χαράλαμπος, «Ελλάδα και Παγκοσμιοποίηση», www.ekome.gr/upload/GR_globalization.doc
- Παραμπούκης Βαγγέλης, «Ο ψευδοπροβληματισμός του κυρίαρχου αστυνομικού αφηγήματος», *Διαβάζω*, τχ. 86, 25/1/1984.
- Παρίσης Ν. Γιάννης, *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, λήμμα: «Παραλογοτεχνία», Πατάκης, Αθήνα 2008.
- Παρίση Μαρία, Το μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα ως το νέο κοινωνικό μυθιστόρημα στο μεταίχμιο του 20ου και του 21ου αιώνα. Το παράδειγμα των Andrea Camilleri (Ιταλία) & Πέτρου Μάρκαρη (Ελλάδα), μεταπτυχιακή εργασία, τμήμα Ιταλικής Γλώσσας & Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής ΑΠΘ.
- Περαντωνάκης Γιώργος Ν., «Η γενιά του '80 ως προάγγελος του σύγχρονου μπεστ-σέλερ» στο <http://www.bookpress.gr/stiles/g.n.-perantonakis/80>.
- Περαντωνάκης Γιώργος Ν., «Ο υβριδισμός στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα» *Πρακτικά 5ης συνάντησης Εργασίας Μεταπτυχιακών Φοιτητών του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ 29-31 Μαΐου 2009*, Αθήνα 2010, σ. 513-520.
- Περαντωνάκης Γιώργος Ν., «Αστυνομικό μυθιστόρημα: από τον φυσικό στον κοινωνικό αυτουργό», ομιλία στη διημερίδα «Ελληνική πεζογραφία και δημόσια σφαίρα, 1974-2013», αφιερωμένη στη μνήμη του Κωστή Σκαλιόρα, διοργάνωση Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 12 και 13 Φεβρουαρίου 2014.
- Περαντωνάκης Γιώργος, *Οι πολλαπλές διαστρωματώσεις του αστυνομικού μυθιστορήματος: η περίπτωση του Πέτρου Μάρκαρη*. Αδημοσίευτο.
- Πέτσα Βασιλική, *Όταν γράφει το μολύβι. Πολιτική βία και μνήμη στη σύγχρονη ελληνική και ιταλική πεζογραφία*, Πόλις, Αθήνα 2016.
- Πολιτοπούλου Μαρίνα «Η βιωματική σχέση του συγγραφέα με τους ήρωες και τους τόπους στην αστυνομική λογοτεχνία», *Αστυνομική Λογοτεχνία, Επιστημονικό Συμπόσιο*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 105-118.
- Ραφαηλίδης Βασίλης, «Η ηθική χρησιμότητα του φόνου στο αστυνομικό μυθιστόρημα», *Διαβάζω*, τ. 86, Ιανουάριος 1984, σ. 46-8.
- Ρέντζος Γιάννης, «Η πόλη στη λογοτεχνία» http://geander.com/lau_logotexnia.pdf.
- Ροζάνης Στ., «Θεώρηση περί της κοινής ουσίας των ρομαντισμών», *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1981, σ. 193-212.
- Σαχίνης Απόστολος, *Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι*, Εστία, Αθήνα 1984².
- Σαχίνης Απόστολος, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα. Ιστορία και κριτική*, Εστία, Αθήνα 1991.

- Σελλά Όλγα, Εθνική Ελλάδος αστυνομικής λογοτεχνίας, Καθημερινή 6/5/2007.
- Σταυροπούλου Έρη, «Αναζήτηση, αλλαγή, σφετερισμός ταυτότητας: η περίπτωση του σωσία», Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών https://www.eens.org/EENS_congresses/2010/Stavropoulou_Eri.pdf.
- Σταυροπούλου Έρη, «Εισαγωγή» στο Γ. Μπεράτη, *Ένας Σωσίας: τα σπαράγματα ενός χαμένου βιβλίου*, Ερμής, Αθήνα 2001 (σελ. 9-29).
- Σταυροπούλου Έρη, *Προτάσεις Ανάγνωσης για την πεζογραφία μιας εποχής. Μ. Αλεξανδρόπουλος, Σπ. Πλασκοβίτης, Α. Φραγκιάς, Μ. Χάκκας, Δ. Χατζής*, εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 2001.
- Στεφανή Εύα, «Περί ανοίκειου: Το φροϋδικό «Unheimlich» στο έργο του Alfred Hitchcock», http://griss.gr/system/articles/assets/54e5/8795/d36a/36f2/a200/0046/original/JRN-3443_BR2716_20.pdf?1424328597
- Τζιόβας Δημήτρης, *Ο Άλλος εαυτός: Ταυτότητα και κοινωνία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 63-64.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Μετά την Αισθητική, θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1987.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης. Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα*, Οδυσσέας, Αθήνα 2002.
- Τζούμα Άννα, *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία. Θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογία του G. Genette*, πανεπιστημιακές παραδόσεις, Αθήνα 1994.
- Τσαλικόγλου Φ, Αρτινοπούλου Β., Ζαραφονίτου Χ., Μαντόγλου Α., «Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις των αστυνομικών για το εγκληματικό φαινόμενο» (έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 1994, σε αντιπροσωπευτικό δείγμα 465 αστυνομικών, για λογαριασμό του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως), αδημοσίευτη, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Τσατσούλης Δημήτρης, «Βιβλίο. Η τρομοκρατία των συμβολικών ανατροπών», *Αντί*, τχ. 542 (7.1.1994), σ. 63-4.
- Τσατσούλης Δημήτρης, «Κλέφτες και αστυνόμοι» *περ. Διαβάζω*, τχ. 397, Ιούνιος 1999, σ. 54-5.
- Τσατσούλης Δημήτρης, βιβλιοκριτική για το *Ένας έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γιώργου Αλεξανδρινού, περιοδικό *Αντί*, τχ. 582, 7/7/1995. Παρατίθεται στο <http://symvainouneisparisious.com/%cf%80%ce%b5%cf%81%ce%b9%ce%bf%ce%b4%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%b1%ce%bd%cf%84%ce%af-%cf%84%ce%bf%cf%85-%ce%b4%ce%b7%ce%bc%ce%ae%cf%84%cf%81%ce%b7-%cf%84%cf%83%ce%b1%cf%84%cf%83%ce%bf%cf%8d%ce%bb%ce%b7/>
- Τσιριμώκου Λίζυ, *Λογοτεχνία της Πόλης. Πόλεις της Λογοτεχνίας*, εκδ. Λωτός, Αθήνα 1988.
- Τσομπάνη Δήμητρα, Θεοδωρίδης Χρυσοβαλάντης, *Η πορεία του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος και τα βασικά στοιχεία του είδους*, πτυχιακή εργασία, Τμήμα Βιβλιοθηκονομίας και Συστημάτων Πληροφορικής, Σχολή Διοίκησης και Οικονομίας, Αλεξάνδρειο ΤΕΙ Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2014.
- Τωμαδάκη Κωστούλα, «Στη νουάρ Αθήνα του Γιάννη Μαρή», *Το Ποντίκι*, 25-2-2014. <http://www.topontiki.gr/article/68348/sti-noyar-athina-toy-gianni-mari>
- Φιλίππου Φίλιππος, «Ο Γιάννης Μαρή, η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία», στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/>
- Φιλίππου Φίλιππος, «Ο Γιάννης Μαρή και ο αστυνόμος Μπέκας», *Ο Αναγνώστης*, <http://www.oanagnostis.gr/o-giannis-maris-ke-o-astinomos-bekas/>
- Φιλίππου Φίλιππος, «Αρετή και τόλμη», βιβλιοκριτική για το *Άμυνα ζώνης* του Πέτρου Μάρκαρη, *Το Βήμα*, 9/8/1998. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/areti-kai-tolmi/>
- Φιλίππου Φίλιππος, «Ο Γιάννης Μαρή, η εποχή του και οι επίγονοί του», *Βιβλιοθήκη Ελευθεροτυπίας*, Σάββατο 24 Ιουλίου 2010, <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=24/07/2010&id=185775>
- Φιλίππου Φίλιππος «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα», συνέντευξη στον Κωστή Λιόντη, περιοδικό *Κάπα*, 1987.

- Φιλίππου Φίλιππος, «Έλληνες συγγραφείς, συνολική αναφορά σε αυτούς που γοήτευσαν και δημιούργησαν μυθικούς αστυνομικούς και ντετέκτιβ», εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28/6/1998, σ. 22.
- Φιλίππου Φίλιππος, «Η αρπαγή της Πόποβα», εφημ. *Το Βήμα*, Αθήνα 5-4-1998.
- Φιλίππου Φίλιππος, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρίης και οι άλλοι*, εκδ. Πατάκης, 2018.
- Φιλίππου Φίλιππος, «Ολέθρια παιχνίδια», βιβλιοκριτική για το *Αστυνομικές ιστορίες για πέντε δεκαετίες* του Ανδ. Αποστολίδη, το *Αρμαγεδών* του Αργ. Παυλιώτη και το *Στην καρδιά της σιωπής* του Γ. Γαϊτάνου, *Το Βήμα*, 23/5/1999. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/olethria-paixnidia-2/>
- Φιλίππου Φίλιππος, «Οι μάσκες των δολοφόνων», βιβλιοκριτική για το *Διαταραχές στα Μετέωρα* του Ανδ. Αποστολίδη και *Το Δίχτυ* του Αργ. Παυλιώτη, *Το Βήμα*, 23/5/1999. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/oi-masks-twn-dolofonwn/>
- Φιλίππου Φίλιππος, «Αστυνόμος Χαρίτος, ένας μικροαστός ήρωας», βιβλιοκριτική για το *Ληξιπρόθεσμα δάνεια* του Πέτρου Μάρκαρη, *Lifo*, 10/11/2010. <https://www.lifo.gr/mag/features/2386>
- Χανός Δημήτρης, «Μάσκα και Απόστολος Μαγγανάρης», εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28.06.1998, σ. 4-6.
- Χανός Δημήτρης, «Η προέλευση και η πορεία της αστυνομικής φιλολογίας μέσα από τα λαϊκά περιοδικά και φυλλάδια», περ. *Διαβάζω*, τχ. 86, 25.1.1994. σ. 14-25.
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Φόνος στην Αθήνα του '80», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 16/9/2007.
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Ο θρίαμβος του αστυνομικού μυθιστορήματος», εφ. *Τα Νέα*, 3/8/2007.
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Ατομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, εκδ. Πόλις, Αθήνα 2018.
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Φόνος στο Λευκό Πύργο», βιβλιοκριτική για το *Αντίο, Θεσσαλονίκη* του Φ. Φιλίππου, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 31/10/1999.
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Ο Λεοντάρης στην Αθήνα της παρακμής», βιβλιοκριτική για το *Η κόρη του εφοπλιστή* του Φ. Φιλίππου, *Το Βήμα*, 4/8/2013. <https://www.tovima.gr/2013/08/02/books-ideas/o-leontaris-stin-athina-tis-parakmis/>
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Αστυνομική κωμωδία-έκρηξη», βιβλιοκριτική για το *Ο άντρας που αγαπούσαν οι γυναίκες* του Φ. Φιλίππου, *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 28/2/2010. <http://www.enet.gr/?i=issue.el.home&date=28/02/2010&id=135568>
- Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Διπλό φονικό», βιβλιοκριτική για το βιβλίο του Ανδρέα Αποστολίδη *Εγκλήματα στην Πανσιόν Απόλλων*, *Ελευθεροτυπία*, 6/8/2000.
- Χατζηβασιλείου Βασιλίας, «Λογοτεχνικές μεταπλάσεις φαντασίας», βιβλιοκριτική για το *Αρμαγεδών* του Αργ. Παυλιώτη, *Μακεδονία της Κυριακής*, 2/5/1999.
- Χατζηδάκης Γ., «Ερχονται οι Ελληνοαμερικανοί», εφημ. *Καθημερινή*, αφιέρωμα 28/6/1998, σ. 9-10.
- Χοντολίδου Ελένη, «Εισαγωγή στην έννοια της πολυτροπικότητας», *Γλωσσικός Υπολογιστής*, (<http://www.komvos.edu.gr/periodiko/periodiko1st/thematikes/print/3/index.htm>). τόμ. 1.
- Χουζούρη Έλενα, «Αστυνομικό μυθιστόρημα που υπερβαίνει το είδος» βιβλιοκριτική για το *Ένας Έλληνας φοιτητής αυτοκτόνησε στο Παρίσι* του Γιώργου Αλεξανδρινού, *Η Καθημερινή*, 17/3/1996. Παρατίθεται στο <http://symvainouneisparisious.com/%ce%b1%cf%83%cf%84%cf%85%ce%bd%ce%bf%ce%bc%ce%b9%ce%ba%cf%8c-%ce%bc%cf%85%ce%b8%ce%b9%cf%83%cf%84%cf%8c%cf%81%ce%b7%ce%bc%ce%b1-%cf%80%ce%bf%cf%85-%cf%85%cf%80%ce%b5%cf%81%ce%b2%ce%b1%ce%af%ce%bd/>
- Χουρδάκη Βούλα, *...κάπου ανάμεσα στο κάπνισμα και στα σταυρόλεξα. Ο δημοσιογράφος ερευνητής στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα*, προλ. Γ. Πανούσης, εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2016.
- Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, *Γεώργιος Βιζυηνός, Μεταξύ φαντασίας και μνήμης*, εκδ. Εστία, Αθήνα 2006.

2. Ξένοι συγγραφείς

- Αντόρνο, Λόβενταλ, Μαρκούζε, Χορκχάιμερ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, μτφρ.-εισ. Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα 1984.
- Άρεντ Χάννα, *Ο Αιχμάν στην Ιερουσαλήμ. Η κοινοτυπία του κακού*, μτφρ. Αγγελική Μέντζα, επιμέλεια Παύλος Κόντος, εκδ. Θύρσος, Αθήνα 1995.
- Βενσάν Ζαν – Μαρί, *Η σχολή της Φρανκφούρτης και η κριτική θεωρία*, μτφ. Κ. Παπαγεώργη, εκδ. Επίκουρος, Αθήνα 1977.
- Έκο Ουμπέρτο, *Κήνσορες και θεράποντες. Θεωρία και ιδεολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, 1987.
- Έκο Ουμπέρτο, *Ο υπεράνθρωπος των μαζών. Ρητορική και Ιδεολογία του λαϊκού μυθιστορήματος*, 2η εκδ., μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, 1989.
- Ηγκλετον Τέρι, *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, εισαγ. θεώρηση μετάφρασης. Δημήτρης Τζιόβας, μτφρ. Μιχ. Μυρωνάς, εκδόσεις Οδυσσεάς, Αθήνα 1996.
- Καρλότο Μάσιμο, «Το αστυνομικό ως συνείδηση της πραγματικότητας», μτφρ. Παν. Σκόνδρας, περ. *Διαβάζω*, αφιέρωμα, τ. 459, Ιανουάριος 2006, σ. 121-123.
- Μπαχτίν Μιχαήλ, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μτφρ. Αλεξ. Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγ. Χατζηβασιλείου, επίμετρο Δημ. Τζιόβας, Πόλις, Αθήνα 2000.
- Μπαχτίν Μιχαήλ, *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980.
- Τζέιμς Π. Ντ., *Συζητώντας για το αστυνομικό μυθιστόρημα*, μτφρ. από τα αγγλικά Ιουλία Τόλια, εκδ. Καστανιώτη, 2014.
- Τζουλιάνι Αλφρέντο, «Γράμμα στον Φίλιπ Μάρλοου» *Το Δέντρο*, τχ. 40, 9/10/1988, σ. 56-61.
- Τοντόροφ Τσβετάν, *Η λογοτεχνία σε κίνδυνο*, μτφρ. Χρύσα Βαγενά, εισαγωγή Νάσος Βαγενάς, Πόλις, Αθήνα 2013.
- Τοντόροφ Τσβετάν, *Ποιητική*, μτφρ. Αγγ. Καστρινάκη, Γνώση, Αθήνα 1984.
- Φουκώ Μισέλ, *Επιτήρηση και τιμωρία. Η γέννηση της φυλακής*, μτφρ. Καίτη Χατζηδήμου-Ιουλιέττα Ράλλη, εκδ. Ράππα (για λογαριασμό των εκδόσεων Κέδρος), Αθήνα 1989.
- Χάισμιθ Πατρίτσια, *Πώς να γράψετε ένα μυθιστόρημα αγωνίας (και δράσης)* (μτφρ. Αγγ. Βασιλάκου), εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2012.
- Agulhon Maurice, *1948 η επανάσταση στη Γαλλία ή η μαθητεία στη δημοκρατία*, μτφρ. Ιουλία Πεντέζου, επιμ. Α. Πεππές, Α. Ιωάννου, εκδ. Πόλις, 2006.
- Angenot Marc, Bessière Jean, Fokkeme Douwe, Kushner Eva (επιμ.) *Θεωρία της Λογοτεχνίας, προβλήματα και προοπτικές*, μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια, Gutenberg, Αθήνα 2010.
- Auden W. H., «Το ένοχο πρεσβύτεριο», στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια* (συλλογικό), Εκδόσεις Άγρα, 2η έκδοση, Αθήνα 2009, σελ. 172-8.
- Bataille Georges, *Η λογοτεχνία και το Κακό. Beudelaire, Blake, Sade, Proust, Genet*, μτφρ. Ελένη Βαρίκα, Πλέθρον, Αθήνα 1979.
- Beardsley M.C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ - Π. Χριστοδουλίδης, επιμ. Π. Χριστοδουλίδης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1989.
- Beaton Roderick, «Ο Βιζυηνός και ο ευρωπαϊκός ρεαλισμός», *Διαβάζω*, τχ. 275, 8/1/1992.
- Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφρ. Ε. Σούργου-Μ. Σπανάκη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1996.
- Beer Gillian, *Μυθιστορία*, μτφρ. Γ. Δ. Παπακωνσταντίνου, Εκδ. Ερμής, Αθήνα 1989.
- Chandler Raymond, *Η απλή τέχνη του φόνου*, μτφρ. Αργυρώ Πιπίνη, Λυχνάρι 2006.
- Chesterton G. K., «Πώς να γράψετε μια αστυνομική ιστορία» στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήμα-*

- τος. *Δοκίμια* (συλλογικό), Εκδόσεις Άγρα, 2η έκδοση, Αθήνα 2009, σ. 50-59.
- Chesterton G. K., «Υπεράσπιση των αστυνομικών ιστοριών» στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια* (συλλογικό), Εκδόσεις Άγρα, 2η έκδοση, Αθήνα 2009, σ. 45-49.
- Cross Edmond, «Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας» στο Angenot Marc, Bessière Jean, Fokkeme Douwe, Kushner Eva (επιμ.) *Θεωρία της Λογοτεχνίας, προβλήματα και προοπτικές*, μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια, Gutenberg, Αθήνα 2010, σ. 236-246.
- Doubrovsky Serge, Todorov Tzvetan (επιμ.), *Η διδασκαλία της λογοτεχνίας, Συνέδριο του Σεριζί*, μτφρ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, Επικαιρότητα, Αθήνα 1985.
- Eisenzweig Uri, «Εισαγωγή. Όταν το αστυνομικό μυθιστόρημα έγινε είδος» στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια* (συλλογικό), Εκδόσεις Άγρα, 2η έκδοση, Αθήνα 2009, σ. 9-38.
- Escarpit Robert, *Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας*, μτφρ. Δ. Π. Ποταμιάνου, εκδ. Ζαχαρόπουλου, Αθήνα 1972.
- Fokkema Douwe, Ibsch Elroud, *Θεωρίες λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Γιάννης Παρίσης, επιμ. Ερατ. Καψωμένος, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2000.
- Goldmann Lucien, *Για μια Κοινωνιολογία του Μυθιστορήματος*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου, Πλέθρον, Αθήνα 1979.
- Hall John, *Η κοινωνιολογία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Μ. Τσαούση, Κοινωνιολογική και Ανθρωπολογική Βιβλιοθήκη, Gutenberg, Αθήνα 1990.
- Hamon Philippe, *Ένας περιορισμένος λόγος*, εκδ. Καρδαμίτσας, Αθήνα 2004.
- Holquist Michael, *Διαλογικότητα. Ο Μπαχτίν και ο κόσμος του*, μτφρ. Ιωάννα Σταματάκη, Gutenberg, Αθήνα 2014.
- Howthorn Jeremy, *Ξεκλειδώνοντας το κείμενο. Μια εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2012.
- James Henry, *Η τέχνη της μυθοπλασίας*, μτφρ. Κώστας Παπαδόπουλος, Άγρα, Αθήνα 1984.
- Marx Karl, *Εγκώμιο του εγκλήματος*, πρόλογος Andrea Camilleri, Άγρα, Αθήνα 1982.
- Maugham Somerset, «Η παρακμή και η πτώση του αστυνομικού μυθιστορήματος», στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια* (συλλογικό), Εκδόσεις Άγρα, 2η έκδοση, Αθήνα 2009, σ. 185-220.
- Sayers Dorothy L., «Εισαγωγή» στο *Ο πλωτός ναύαρχος*, συλλογικό αστυνομικό μυθιστόρημα από τα μέλη της Λέσχης Αστυνομικών Συγγραφέων του Λονδίνου, Άγρα.
- Scholes Robert, *Στοιχεία της Πεζογραφίας*, μτφρ. Αριστέα Παρίση, εκδ. Κωνσταντινίδη 1990.
- Somville Leon, «Διακειμενικότητα» στο Delcroix Maurice - Hallyn Fernand, *Εισαγωγή στις σπουδές της λογοτεχνίας. Μέθοδοι του κειμένου*, μτφρ. Ιωάννης Ν. Βασιλαράκης, Gutenberg, Αθήνα 2000.
- Tadié Jean-Yves, *Η κριτική της λογοτεχνίας τον 20ό αιώνα*, μτφρ και επιμ. Ι. Ν. Βασιλαράκης, εκδόσεις Τυπωθήτω, Αθήνα 2001
- Tadié, Jean-Yves. «Μυθιστόρημα της πόλης, πόλη του μυθιστορήματος», στο *Το μυθιστόρημα στον εικοστό αιώνα*, μτφρ. Μαρίνα Κουνεζή, Τυπωθήτω, Αθήνα 2007, σ. 197-262.
- Todorov Tzvetan, «Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος», στο *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια* (συλλογικό), Εκδόσεις Άγρα, 2η έκδοση, Αθήνα 2009, σ. 221-240.
- Tonnet Henri, *Ιστορία του ελληνικού μυθιστορήματος*, μτφρ. Μαρίνα Καραμάνου, Πατάκης, Αθήνα 2001.
- Tonnet Henri, «Σκέψεις για την εξέλιξη του νεοελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος» στο *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, επιμ. Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2005.
- Tonnet Henri, «Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, από το 1995 μέχρι σήμερα». Αναδημίευση του άρθρου με τίτλο «Le roman policier en Grèce, de 1995 à aujourd'hui», *Revue des études néo-helléniques*, n° 3, Paris/Athènes, 2007, pp. 127-145 σε μετάφραση της Νίνας Κουλετάκη, στην ιστοσελίδα της ΕΛ-ΣΑΑ. <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/tonnet/>.
- Vitti Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Οδυσσεάς, Αθήνα 2003.

B. Ξενόγλωσσα

- Amossy Ruth, « La “socialité” du texte littéraire : de la sociocritique à l’analyse du discours. L’exemple de L’Acacia de Claude Simon», στο Anthony Glinoe (dir.), *Carrefours de la sociocritique*, n°45/46 Toronto, Οκτώβριος 2009, <http://ressources-socius.info/index.php/revisions/24-revisions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon>
- Angenot Marc, 1889. *Un etat du discours social*, Longueuil, Le Preambule, 1989. Αναφέρεται στο https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_89_1_2631.
- Cawelti John G., *Adventure, Mystery and Romance Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1976.
- Cros Edmond, «Spécificités de la Sociocritique d’Edmond Cros», στο <https://sociocritique.fr/?Specificites-de-la-Sociocritique-d-Edmond-Cros>.
- Cros Edmond, *La Sociocritique*, l’Harmattan, Paris 2003.
- Didier Béatrice (επιμ.), *Dictionnaire Universel des littératures*, τ. 3, λήμμα: «Policier roman», Paris 1994.
- Dimitroulia, T. (2018). «Les multiples réécritures de la littérature policière française en Grèce». *The Historical Review/La Revue Historique*, 14. doi:<http://dx.doi.org/10.12681/hr.16275>.
- Djiman Kasimi, «La sociocritique au pluriel», *Sociocriticism* vol. XXV 1 & 2, 2010, σ. 27-38. <http://docplayer.fr/57087608-La-sociocritique-au-pluriel.html>.
- Dubois Jacques, «Un carré herméneutique: la place du suspect» στο Yves Reuter (sous la direction), *Le roman policier et ses personnages*, PUV, Paris 1989, σ. 173-180.
- Dubois Jacques, *Le Roman Policier ou la modernité*, Nathan, Paris 1992.
- Duchet Claude, «Introductions. Positions et perspectives», στο Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (επιμ.), *Socio critique*, Paris, Nathan 1979, σ.σ. 3-8.
- Duchet Claude, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», *Littérature*, No 1, Fevrier 1971, σ. 5-14 (http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2495).
- Duchet Claude, Tournier Isabelle, «Sociocritique», στο Béatrice Didier (επιμ.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, σ. 3572.
- Duchet Claude, «La Méthode sociocritique, exemple d’application: le sociogramme de la guerre», <http://s-space.snu.ac.kr/bitstream/10371/88756/3/3.%20le%20sociogramme%20de%20la%20guerre%20%28Claude%20Duchet%29.pdf>.
- Dufays J. L., *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- Duncan Paul, *Noir Fiction*, Paul Duncan, UK 2003.
- Erdmann Eva, «Nationality international: Detective fiction in the late twentieth century», στο Krajenbrink, Marieke, κ.ά. *Investigating identities Questions of identity in contemporary international crime fiction*. Rodopi, Amsterdam σ. 11-26, <https://pdfs.semanticscholar.org/85a6/ed41e10e18d5efe95d3c5ce9b55ff7b242f7.pdf>.
- Hamon Philippe, «Pour un statut semiologique du personnage» *Littérature* no 6, Μάιος 1972, σ. 86-110. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.
- Hamon Philippe, *Text et idéologie valeurs hierarchies et évaluations dans l’œuvre littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris 1984.
- Johnson, Carroll B. «Cros, Edmond. D’un sujet à autre: sociocritique et psychanalyse. Montpellier Université Paul Valéry, Editions du CERS, 1995», book review, *Mester*, vol. xxvi, 1997 (<https://scholarship.org/uc/item/17w5d2c9>).

- Knight Stephen, *Crime Fiction 1800-2000, Detection, Death, Diversity*, Palgrave, Macmillan, 2004.
- Lemos Natasha, Yannakakis Eleni (eds.), *Critical Times, Critical Thoughts: Contemporary Greek Writers Discuss Facts and Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Mandel Ernest, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, University of Minnesota Press, 1985.
- Marcou Loïc, «Yiannis Maris, le roman policier et le cinéma», περ. *Desmos*, Δεκέμβριος 2013.
- Moretti Franco, «The Slaughterhouse of Literature», *MLQ: Modern Language Quarterly*, vol. 61, no 1, Duke University Press, Μάρτιος 2000, σ. 207-227.
- Peckham M., «Toward a Theory of Romanticism» στο Gleckner R.F. & Enscoe G.E., *Romanticism Points of View*, Wayne State UP, 1975, σ. 232-241.
- Pittard Christopher, «Victorian Detective Fiction. An Introduction» στο https://www.crimeculture.com/?page_id=135
- Popovic Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir», *Pratiques*, 151-152, | 2011, σ. 7-38.
- Reuter Yves, «Le système de personnages dans le roman à suspense» στο Reuter Yves (sous la direction), *Le roman policier et ses personnages*, PUV, Paris 1989, σ. 157-172.
- Rimmon-Kenan S., *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, 1989.
- Rzepka Ch. J., *Detective Fiction*, εκδ. Polity Press, Cambridge 2005.
- Scaggs John, *Crime Fiction*, Routledge, London & New York 2005.
- Steehan S. A., *Zéro*, Éditions La Renaissance du Livre, 1932.
- Tilleuil Jean-Louis, «Enquête sociocritique sur L'Affaire Lerouge [1866], d'Émile Gaboriau», στο *Romantisme* 2005/1 no 127, σ. 105-123, https://www.persee.fr/doc/AsPDF/roman_0048-8593_2005_num_35_127_6592.pdf
- Wolf Nelly, «Le voleur évalué» στο *Le Roman Policier et se personnages sous la direction de Yves Reuter*, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, σ. 11-24.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- «Αφιέρωμα στον Ντάσιελ Χάμετ», επιμέλεια Γιάννης Παπαδάκης, περιοδικό *Οδός Πανός*, τχ. 25, Ιούλιος-Αύγουστος 1986.
- «Με τον Ίταλο Καλβίνο», *Το Δέντρο*, τχ 6, 3/4/1984, σ. 42.
- «Ο Μπόρχες συζητάει με τη Μαρία Βασκουέζ για τη γέννηση του αστυνομικού μυθιστορήματος», μτφρ. Γ. Πανόπουλου, *Οδός Πανός*, τχ. 52, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1990, σ. 36-44.
- Αφιέρωμα στη σύγχρονη γαλλόφωνη λογοτεχνία του Βελγίου, *Νέα Εστία*, τχ. 1282, 1/12/1980, σ. 1989.
- Αφιέρωμα στην Πατρίτσια Χάισμιθ, επιμ. Γιάννης Παπαδάκης, *Το δέντρο*, τχ. 26, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1986, σ. 70-104.
- Περιοδικό *Αντί*, τχ. 139 (24 Νοεμβρίου 1979), σ. 36-38.
- Περιοδικό *Αντί*, τχ. 137 (26 Οκτωβρίου 1979) σελ 38-42.
- Περιοδικό *Αντί*, τχ. 135 (28 Σεπτεμβρίου 1979) σελ 29-33.
- «Αφιέρωμα στην αστυνομική λογοτεχνία», περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 86 (Ιανουάριος 1984).
- «Αφιέρωμα στην Άγκαθα Κρίστι», περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 149 (31 Ιουλίου 1986).
- «Αφιέρωμα στον Ντάσιελ Χάμετ», περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 182 (6 Ιανουαρίου 1988).
- «Αφιέρωμα στον Ρέιμοντ Τσάντλερ» περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 193 (8 Ιουνίου 1988).
- «Αφιέρωμα στον Ζορζ Σιμενόν» περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 202 (9 Νοεμβρίου 1988).
- «Αφιέρωμα στην παραλογοτεχνία» περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 354 (1 Ιουλίου 1995).

- «Αφιέρωμα στον Γιάννη Μαρή» περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 356 (1 Οκτωβρίου 1995).
- «Αφιέρωμα: Νέα αστυνομική λογοτεχνία και κοινωνία», περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 459 (Ιανουάριος 2006).
- Αφιέρωμα «Λόγος και ποιητική για την πόλη», *Το Δέντρο*, τχ. 33 (1983).
- «Αφιέρωμα στην αστυνομική λογοτεχνία», *Περιοδικό 7 Ημέρες της Καθημερινής*, Κυριακή 28 Ιουνίου 1998.
- «Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα», *Βιβλιοθήκη Ελευθεροτυπίας*, Σάββατο 24 Ιουλίου 2010.
- «Αφιέρωμα στον Γιάννη Μαρή», περιοδικό *CLM - The Crimes and Letters Magazine*, τχ. 1, Αθήνα, Δεκέμβριος 2016.
- «Αφιέρωμα στο μεσογειακό νουάρ», περιοδικό *CLM - The Crimes and Letters Magazine*, τχ. 2, Αθήνα, Ιούνιος 2017.
- Περιοδικό *Polar - Crime fiction theory*, τχ. 1, Αθήνα, Ιούλιος 2018.