



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΤΑΛΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ**

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΚΡΕΜΜΥΔΑ

*Το αστυνομικό μυθιστόρημα ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη
φαντασία-Συγκρίνοντας τις περιπτώσεις Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων*

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Αθήνα, 2022

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΚΡΕΜΜΥΔΑ

*Το αστρονομικό μυθιστόρημα ανάμεσα στην πραγματικότητα και την
φαντασία-Συγκρίνοντας τις περιπτώσεις Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων*

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Γεράσιμος Ζώρας

Ευριπίδης Γαραντούδης

Alessandro Cinquegrani

ΜΕΛΗ ΕΠΤΑΜΕΛΟΥΣ ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Γεράσιμος Ζώρας

Ευριπίδης Γαραντούδης

Alessandro Cinquegrani

Γεράσιμος Παγκράτης

Ιωάννης Τσόλκας

Άννα Θέμου

Μαρία Σγουρίδου

Αθήνα, 2022

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα μελέτη με οδήγησαν το πάθος μου για το αστυνομικό μυθιστόρημα και η επιθυμία μου να θέλω να διεισδύσω βαθιά στον κόσμο των συγγραφέων του, εντρυφώντας σ' ένα είδος λογοτεχνίας που αγγίζει τη φαντασία και την πραγματικότητα. Το είδος αυτό είναι η λογοτεχνία του κακού (la letteratura del male), που θα εξεταστεί μέσα από τις διηγήσεις των συγγραφέων και τα βιώματά τους, ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο, την εποχή και, φυσικά, την προσωπικότητά τους. Πρόκειται για μία έρευνα, όπου μελετάται το έγκλημα στη λογοτεχνία, με θεματικό πυρήνα το κακό που εισβάλλει στη ζωή του ανθρώπου.

Η έρευνα αυτή υπήρξε το προσωπικό μου στοίχημα, γιατί θέλησα αφενός να ερμηνεύσω το αίνιγμα του καλού και του κακού μέσα από το αστυνομικό μυθιστόρημα και αφετέρου να ανακαλύψω γιατί το είδος της αστυνομικής μυθιστορίας έχει γνωρίσει τεράστια αμφισβήτηση και έχει θεωρηθεί ως παραλογοτεχνία, ανιχνεύοντας έτσι τους λόγους και αποδεικνύοντας ότι όλα τα λογοτεχνικά είδη κρύβουν τη δική τους αλήθεια και ομορφιά.

Η μελέτη των Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων της αστυνομικής μυθιστορίας με βοήθησε στην ανακάλυψη μιας άλλης κοινωνικής πραγματικότητας, όπου επικρατεί η βία, το έγκλημα, το μυστήριο, οι τεράστιες προσπάθειες για την ανακάλυψη των ενόχων και την απόδοση της δικαιοσύνης. Οι εντάσεις, τα μίσση, τα πάθη, η διαφθορά, οι κοινωνικές, ταξικές και οικονομικές διαφορές, οι πολιτικές αντιπαλότητες προβάλλονται μέσα από αφηγήσεις και διαλόγους, προκαλώντας το ενδιαφέρον και τη συγκινησιακή φόρτιση του αναγνώστη.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους επιβλέποντες της Διδακτορικής μου Διατριβής κ. Γεράσιμο Ζώρα, κ. Ευριπίδη Γαραντούδη και κ. Alessandro Cinquegrani για την υπέροχη συνεργασία μας, την υπομονή τους, τον τρόπο που αγκάλιασαν την ιδέα μου από την πρώτη στιγμή και τη στήριξή τους στον αγώνα μου όλα αυτά τα χρόνια, όπως επίσης και τους καθηγητές του Università Ca' Foscari di Venezia Ricciarda Ricorda και Alberto Zava, για τη στήριξή τους και την τεράστια συμβολή τους σε αυτή την έρευνα. Επιπλέον, ευχαριστώ τους καθηγητές Pietro Gibellini, Aldo Maria Costantini και Eugenio Burgio, όπως επίσης και τον Πρόεδρο του τμήματος Daniele Baglioni.

Ένα ακόμη ευχαριστώ στους Έλληνες συγγραφείς Πέτρο Μάρκαρη, Θεόδωρο Μπενάκη και Χίλντα Παπαδημητρίου, που πρωταγωνίστησαν σε αυτή την έρευνα. Τους ευχαριστώ ιδιαίτερα για την άψογη συνεργασία μας, την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν και

την τιμή που μου έκαναν να τους γνωρίσω και να μοιραστούν μαζί μου τις εμπειρίες και τα βιώματά τους, κάνοντάς με ν' αγαπήσω ακόμη περισσότερο το αστυνομικό είδος και να αισθανθώ μεγαλύτερο σεβασμό στο πρόσωπό τους και το έργο τους.

Ένα ακόμη ευχαριστώ στην καθηγήτρια του Πανεπιστημίου του Salento Immacolata Tempesta, για την υπέροχη φιλοξενία και συνεργασία μας, και στον υπεύθυνο της βιβλιοθήκης του τμήματος Gabriele Luciani για το υλικό που μας παρείχε.

Από το Πανεπιστήμιο της Perugia ευχαριστώ ιδιαίτερος τον καθηγητή Giovanni Carrechi για την καθοδήγησή του και τις συμβουλές του στο κεφάλαιο του Andrea Camilleri.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΜΕΡΟΣ Α: Ιταλοί Μυθιστοριογράφοι	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Leonardo Sciascia	
1.1. Υπόθεση των έργων <i>Il giorno della civetta</i> , <i>A Ciascuno il Suo</i> , <i>Todo Modo</i>	22
1.1.1. <i>Il giorno della civetta</i> [<i>Η μέρα της κουκουβάγιας</i>].....	22
1.1.2. <i>A ciascuno il suo</i> [<i>Στον καθένα αυτό που του αξίζει</i>].....	23
1.1.3. <i>Todo modo</i> [<i>Έγκλημα και προσευχή</i>].....	23
1.2. Η εξέλιξη του αστυνομικού είδους και το giallo.....	25
1.3. Η φιγούρα του ντετέκτιβ, <i>Una grazia illuminante</i> . Ρεαλιστική προσέγγιση του πρωταγωνιστή.....	31
1.4. Αφηγηματική τεχνική και οπτική του συγγραφέα μέσα από τα μυθιστορήματα.....	34
1.5. Το έργο του Sciascia ανάμεσα στη βία, στο έγκλημα και το θρησκευτικό συναίσθημα.....	44
1.6. Κινηματογραφικές παραγωγές.....	58
1.7. Συμπεράσματα.....	58
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Roberto Saviano	
2.1. Υπόθεση του έργου <i>Gomorra: Viaggio nell' impero economico e nel sogno di dominio della Camorra</i> [<i>Γόμορρα-Ταξίδι στην οικονομική αυτοκρατορία και στο όνειρο για την κυριαρχία της Καμόρρα</i>].....	60
2.2. Εισαγωγικά.....	60
2.3. «Gomorra».....	63
2.3.1. Χαρακτηριστικά, μέθοδος και δομή του έργου.....	63
2.3.2. Τεχνικές αφήγησης και οπτική του συγγραφέα.....	68
2.3.3. Ύφος και γλώσσα του έργου.....	70
2.3.4. Κριτική θεώρηση του έργου.....	71
2.3.5. Το έγκλημα και η περιγραφή του.....	77
2.3.6. Συμπεράσματα.....	81
2.4. Κινηματογράφος και τηλεόραση.....	86
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Elena Ferrante	
3.1. Υπόθεση του έργου <i>La tetralogia di Napoli</i> [<i>Η Τετραλογία της Νάπολης</i>].....	87
3.2. Εισαγωγικά.....	88

3.3. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.....	90
3.4. Αφηγηματικό πλαίσιο.....	91
3.5. Μύθος, πραγματικότητα και βία.....	95
3.6. Σκηνές ιδιαίτερης βίας και τι αποκαλύπτουν για την κοινωνία της Νάπολης.....	121
3.7. Τηλεοπτικές παραγωγές.....	123

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Andrea Calogero Camilleri

4.1. Υπόθεση του έργου <i>Gli arrancini di Montalbano</i> [<i>Τα πορτοκάλια του Montalbano</i>].....	125
4.2. Εισαγωγικά.....	125
4.3. Μεσογειακό αστυνομικό είδος.....	126
4.4. Giallo camilleriano.....	127
4.5. Χαρακτηριστικά του έργου-Το στοιχείο του μύθου.....	132
4.6. Αφηγηματική τεχνική.....	135
4.7. Οπτική του συγγραφέα.....	137
4.8. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων.....	140
4.9. Ο ρόλος και τα χαρακτηριστικά του ντετέκτιβ.....	141
4.10. Το στοιχείο της γευσιγνωσίας.....	144
4.11. Το γυναικείο στοιχείο στα έργα του Andrea Camilleri.....	148
4.12. Τα έργα του Andrea Camilleri.....	150
4.13. Camilleri, Mondalbano και τηλεόραση.....	150
4.13. Ανακεφαλαίωση.....	151

ΜΕΡΟΣ Β: Έλληνες εκπρόσωποι του αστυνομικού μυθιστορήματος

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Γιάννης Μαρής

5.1. «Το τέλος του δρόμου».....	154
5.2. Εισαγωγικά.....	156
5.3. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.....	158
5.4. Οπτική του συγγραφέα.....	159
5.5. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων.....	161
5.6. Θεματολογία-Τεχνική.....	163
5.7. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία.....	168
5.8. Ταξιδιωτική λογοτεχνία.....	171
5.9. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα του Μαρή.....	173

5.10. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνόμου.....	177
5.11. Τηλεοπτικές παραγωγές.....	178
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Πέτρος Μάρκαρης	
6.1. Εισαγωγικά.....	182
6.2. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.....	184
6.3. Οπτική του συγγραφέα.....	185
6.3.1. «Ο φόνος είναι χρήμα».....	185
6.3.2. «Σεμινάρια φονικής γραφής».....	187
6.4. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων.....	190
6.5. Θεματολογία-Τεχνική.....	192
6.6. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία.....	196
6.7. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα του Μάρκαρη.....	200
6.8. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνόμου.....	203
6.9. Τηλεοπτικές και κινηματογραφικές παραγωγές-Θέατρο.....	207
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Θεόδωρος Μπενάκης	
7.1. Εισαγωγικά.....	209
7.2. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.....	210
7.3. Οπτική του συγγραφέα.....	212
7.4. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων.....	213
7.5. Θεματολογία-Τεχνική.....	214
7.6. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία.....	215
7.7. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα του Μπενάκη.....	219
7.8. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνόμου.....	221
7.9. «Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ».....	224
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: Χίλντα Παπαδημητρίου	
8.1. Υπόθεση του έργου «Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς».....	230
8.2. Εισαγωγικά.....	231
8.3. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο.....	231
8.4. Οπτική της συγγραφέως.....	232
8.5. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων.....	234
8.6. Θεματολογία-Τεχνική.....	235
8.7. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική	

λογοτεχνία.....	238
8.8. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα της Χίλντα Παπαδημητρίου.....	242
8.9. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνόμου.....	245
ΜΕΡΟΣ Γ: Σύγκριση Ιταλών και Ελλήνων μυθιστοριογράφων του	
αστυνομικού είδους	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: Κοινά στοιχεία και διαφορές σε σχέση με το είδος	
και τις θεματικές των έργων	
9.1. Εισαγωγικά.....	252
9.2. Είδος γραφής.....	252
9.3. Αφηγηματική μέθοδος και τεχνική.....	258
9.4. Η οπτική του εγκλήματος.....	267
9.5. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων.....	271
9.6. Το γυναικείο στοιχείο.....	275
9.7. Ο ρόλος του ντετέκτιβ.....	277
9.8. Επιλογικά.....	281
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10: Σύγκριση ανά Ιταλό συγγραφέα με Έλληνες ομοτέχνους	
10.1. Leonardo Sciascia και Έλληνες λογοτέχνες.....	288
10.2. Elena Ferrante και Έλληνες λογοτέχνες.....	292
10.3. Andrea Camilleri και Έλληνες λογοτέχνες.....	298
10.4. Roberto Saviano και Έλληνες λογοτέχνες.....	300
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	306
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	310
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	320
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ	
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: Συνεντεύξεις	
1. Συνέντευξη με τον Πέτρο Μάρκαρη.....	323
2. Συνέντευξη με τον Θεόδωρο Μπενάκη.....	328
3. Συνέντευξη με τη Χίλντα Παπαδημητρίου.....	335
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: Εικόνες.....	341

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα μελέτη αντικείμενο της έρευνας είναι το έγκλημα και το κακό στη ζωή του ανθρώπου ανά τους αιώνες, με στόχο την ανίχνευση της παραβατικής συμπεριφοράς και την επιμέρους ανάλυσή της. Φυσικά, τα κίνητρα μιας άνομης πράξης άλλοτε παρουσιάζουν κοινά στοιχεία και άλλοτε διαφοροποιούνται λόγω κοινωνικών διαφορών, νοοτροπίας και αντικρουόμενων συμφερόντων. Εγκλήματα, όπως αυτά καταγράφονται στην Παλαιά και την Καινή διαθήκη ή αναφέρονται στην αρχαία ελληνική παράδοση και τις παραδόσεις άλλων λαών, συνδέθηκαν αναμφίβολα με τη σύγχρονη εποχή.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα εμφανίστηκε δειλά στο προσκήνιο της λογοτεχνίας τον 18^ο αιώνα, αρχικά σαν ένα είδος με πολλές ιδιαιτερότητες ως προς το ύφος, το περιεχόμενο και τη δομή του. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προκάλεσαν θύελλα αντιδράσεων, καθώς στις απαρχές του γνώρισε την αποδοκιμασία εξαιτίας του ελαφρού περιεχομένου του.

Σκοπός του αστυνομικού μυθιστορήματος ήταν η επίλυση του γρίφου, η αναζήτηση της αληθινής διάστασης των γεγονότων, ενώ συχνά έμοιαζε με ένα παιχνίδι που κινούνταν μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Ο λαϊκός χαρακτήρας, καθώς και το απλό και λιτό ύφος του κατέταξε το καινοτόμο αυτό είδος στην κατηγορία της παραλογοτεχνίας, εφόσον το αστυνομικό ανάγνωσμα αποσκοπούσε στην τέρψη του αναγνώστη. Σύσσωμος ο φιλολογικός κόσμος αντιτάχθηκε στην εμφάνιση αυτού του νέου ιδιότυπου αφηγηματικού είδους, που συνάρπαζε το αναγνωστικό του κοινό¹.

Η θεματολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος προκαλούσε το ενδιαφέρον του αναγνώστη που διψούσε για ιστορίες με ανάλαφρο περιεχόμενο, προσεγγίζοντας αρχικά την ομάδα των κοινωνικά καταπιεσμένων πολιτών και τους μικροαστούς ανθρώπους, δηλαδή τη χαμηλή κοινωνική τάξη. Οι ιστορίες με το έντονο σασπένς και την πλοκή καθήλωσαν το

¹ Αρχικά, το αστυνομικό είδος δεν είχε ως στόχο τη βαθιά εσωτερική αναζήτηση ή την προσέγγιση μιας επιστημονικής αλήθειας, αλλά αντίθετα φιλοδοξούσε να αποσπάσει την προσοχή από την απτή καθημερινότητα, εστιάζοντας σε πολλές διαφορετικές παράλληλες πραγματικότητες, που γεννήθηκαν μέσα από τον κόσμο της φαντασίας. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας επιτυχημένης απόπειρας θεωρήθηκε το έργο του Edgar Allan Poe, που ανέτρεψε τα μέχρι τότε δεδομένα, τοποθετώντας στη θέση του δολοφόνου έναν ουρακοτάγκο. Πραγματικά, μια διαφορετική ματιά από μια άλλη οπτική γωνία, ιδιαίτερα πρωτότυπη και παραγωγική για την εποχή της, αποτέλεσε ομολογουμένως το έναυσμα της αστυνομικής λογοτεχνίας. Στη συνέχεια, το αστυνομικό είδος άρχισε να εξελίσσεται όλο και πιο πολύ σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό κόσμο, αφήνοντας σ' αυτόν το λογοτεχνικό του αποτύπωμα. Από το γαλλικό αστυνομικό είδος, με πρωταγωνιστή τον August Dupren, μεταφερόμαστε στην Αγγλία του Arthur Conan Doyle, με πρωταγωνιστή τον ντεντέκτιβ Scherlock Holmes και την Agatha Christie. Το φαινόμενο του εγκλήματος μετατρέπεται σε ένα παιχνίδι μυστηρίου, μεταφερόμενο στον αναγνώστη μέσα από το αστυνομικό ανάγνωσμα, με κεντρικό ήρωά του τον ντεντέκτιβ (Φίλιππος Φιλίππου, *Η Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2018).

αναγνωστικό κοινό, γεγονός που καθιέρωσε το είδος ως μια ευχάριστη και δημιουργική ανασχόληση, αφού δεν πρόσφερε στους αναγνώστες του το αγαθό της μόρφωσης ή της πνευματικής καλλιέργειας, αλλά αντίθετα είχε την ικανότητα να τους μεταφέρει σε ένα άλλο φανταστικό σύμπαν, απαλλάσσοντάς τους από το φορτίο της βάνουσης και ανυπόφορης καθημερινότητας.

Κεντρικός ήρωας του αστυνομικού μυθιστορήματος ήταν ο ντετέκτιβ, ο οποίος, ερευνώντας τα στοιχεία σύμφωνα με την κλασική αστυνομική μυθιστορία, καλείτο να εξετάσει σε βάθος την υπόθεση δολοφονίας, ακολουθώντας πάντοτε μια ορισμένη συλλογιστική πορεία, που παραπέμπει σε μαθηματική σκέψη ή αλγορίθμους, όπως συνέβαινε με τον Sherlock Holmes. Στόχος του αστυνομικού είδους ήταν η επίλυση του αινίγματος και η απονομή δικαιοσύνης, συνδυάζοντας την επιστημονική έρευνα με τη γνώση και την παρατήρηση, επιδιώκοντας την επίλυση του αινίγματος και προκαλώντας ανάμεικτα συναισθήματα στους αναγνώστες του, κατακτώντας έτσι το κοινό του αλλά και εισπράττοντας αρνητικές κριτικές.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα μετατράπηκε σε ένα παιχνίδι ευφύιας και ευστροφίας, που θύμιζε μια μαθηματική εξίσωση με πολλούς διαφορετικούς εναλλασσόμενους αγνώστους X, ενώ ταυτόχρονα ο αναγνώστης με τον πρωταγωνιστή ανέπτυσαν μια περίεργη σχέση ταύτισης και συνεργασίας. Ο ιδιωτικός ντετέκτιβ, ο ήρωας του αστυνομικού μυθιστορήματος, θα συντρόφευε τον αναγνώστη στο νοερό ταξίδι του, με σκοπό φυσικά να οδηγηθούν ταυτόχρονα στο ζητούμενο, την επίλυση του μυστηρίου².

Η αγγλοσαξονική λογοτεχνία είχε ως κυριότερες εκπροσώπους του αστυνομικού μυθιστορήματος την Agatha Christie, τη Νεοζηλανδή Ngaio Marsh και τη Margery Allingham³.

² John Sutherland, *Sherlock Holmes, the world's most famous literary detective*, 2014 (<https://www.britishlibrary.cn/en/articles/sherlock-holmes-the-worlds-most-famous-literary-detective>).

³ Η Agatha Christie, με πρωταγωνιστή τον Ηρακλή Πουαρώ, εκπροσώπησε την αγγλοσαξονική παράδοση, αντιμετωπίζοντας το αστυνομικό μυθιστόρημα και τον φόνο σαν έναν γρίφο που έπρεπε να επιλυθεί σε ορισμένο χρόνο. Η ανίχνευση της αλήθειας ήταν μια διαδικασία που αναλάμβανε να φέρει σε πέρας ο ντετέκτιβ ή ο ερευνητής με τη βοήθεια του αναγνώστη. Σύμφωνα με τους κανόνες του παιχνιδιού, υπήρχαν ορισμένα στοιχεία που συνθέταν το πλαίσιο της αφήγησης. Ο χώρος-το περιβάλλον όπου έγινε ο φόνος, ο δράστης της δολοφονίας, ο ντετέκτιβ, τα στοιχεία, ο αναγνώστης που ακολούθησε πιστά τον πρωταγωνιστή και τον ντετέκτιβ, προκειμένου να φτάσει στην επίλυση του αινίγματος. Οι περιγραφές θυμίζουν κάδρο της εποχής, που αναπαριστούσε τη σκηνή του φόνου ή το κοινωνικό πλαίσιο όπου εξελίχθηκαν τα γεγονότα. Οι πληροφορίες που αντλούσε ο αναγνώστης ήταν συγκεκριμένες, εφόσον δεν έπρεπε να σπάσει τον κώδικα επικοινωνίας του με τον πρωταγωνιστή και να οδηγηθεί σε πρόωρα ή λανθασμένα συμπεράσματα, έτσι ώστε να υπάρξει η αποκάλυψη στο τέλος του μυθιστορήματος. Ένας συνδυασμός ευφύιας, ευρηματικότητας και η τεχνική της αφήγησης συνθέσαν τους άγραφους κανόνες του ιδιότυπου αφηγηματικού είδους. Τα στοιχεία που συγκέντρωνε ο ερευνητής και η ικανότητά του να επιλύει τους δυσνόητους γρίφους συνάρπαζαν τον αναγνώστη που αναζητούσε την περιπέτεια, έτσι ώστε να δραπετεύσει από την πεζή πραγματικότητα (Φίλιππος Φίλιππου, *Η Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2018).

Το κλασικό αστυνομικό είδος ήταν η αρχή για την εξέλιξη του είδους και τη σταδιακή τροποποίησή του ως προς τη θεματολογία, το ύφος και το περιεχόμενό του. Το αστικό μυθιστόρημα του Βίκτωρος Ουγκώ, με τίτλο *Οι άθλιοι*, αποτέλεσε μια νέα προσέγγιση του είδους, αφηγούμενο μια κοινωνική ιστορία, που περιέγραφε τη Γαλλία την εποχή της Γαλλικής Επανάστασης⁴. Έτσι, το αστυνομικό μυθιστόρημα απέκτησε έντονο κοινωνικό και ηθικό χαρακτήρα, εφόσον έθεσε ζητήματα βαθιάς εσωτερικής αναζήτησης, όπως για παράδειγμα η ελευθερία, η κοινωνική ισότητα, το έγκλημα και η παράνομη δράση των συμμοριών⁵.

Ο *Όλιβερ Τουίστ* του Καρόλου Ντίκενς, από την άλλη πλευρά, μας εισήγαγε στον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος, αποκαλύπτοντας το μέγεθος της κοινωνικής διαφθοράς σε έναν κόσμο όπου κυριαρχούσε η ανομία και η ανυποταξία στο ηθικό και το δίκαιο⁶.

Το μυθιστόρημα συνδέθηκε αναμφισβήτητα με τον μύθο και ειδικότερα με τη μυθοπλασία, με συνέπεια να παίξει πρωταγωνιστικό ρόλο το φανταστικό στοιχείο. Το ζήτημα του εγκλήματος απέκτησε μέσα από τη διήγηση διαφορετικό χαρακτήρα, που προσαρμοζόταν ανάλογα με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, τον χρόνο και τον χώρο που διαδραματιζόνταν τα γεγονότα. Έτσι, μέσα από την περιγραφή μιας εγκληματικής πράξης αντλούνταν χρήσιμα στοιχεία για την κοινωνική διαστρωμάτωση, τα ήθη, τα έθιμα, ακόμη και τα στερεότυπα μιας εποχής⁷.

⁴ Ο συγγραφέας έθεσε μια νέα διάσταση στο ζήτημα του κακού, δημιουργώντας ένα νέο είδος αφήγησης, που είχε στόχο τον ηθικό προβληματισμό και την αναζήτηση. Η αίσθηση της δικαιοσύνης, η απονομή της και η εκπλήρωση του καθήκοντος περιστράφηκαν γύρω από την ιδιοσυγκρασία του ατόμου. Το φαινομενικά άδικο συγκρούστηκε με το δίκαιο και αντιστρόφως. Ο συγγραφέας, τελικά, δημιούργησε μια νέα ενδιαφέρουσα ιστορία με αστυνομική πλοκή, με απώτερο στόχο τη βαθιά κοινωνική προσέγγιση του φαινομένου του εγκλήματος (Βλ. σχετικά Φίλιππος Φιλίππου, *Η Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2018).

⁵ Οι συμμορίες αποτελούσαν μια πρώιμη εκδοχή της Μαφίας, όπως θα δούμε και στον *Όλιβερ Τουίστ*.

⁶ Το αστυνομικό αυτό μυθιστόρημα είναι μια συγκινητική και συναρπαστική ιστορία, με πρωταγωνιστή ένα ανυπεράσπιστο και αθώο νεαρό ορφανό αγόρι, θύμα ενός καλά οργανωμένου συστήματος, που εκμεταλλεύεται την ανάγκη για επιβίωση και αναθρέφει εκκολλημένους εγκληματίες. Αποτελεί μια προσέγγιση στο ζήτημα του κόσμου του οργανωμένου εγκλήματος, όπως και στην περίπτωση του αστικού μυθιστορήματος του Victor Hugo και του Charles Dickens με το μετέπειτα μυθιστόρημα *Μεγάλες Προσδοκίες* (Όλγα Αργυρακούλη, *Ηεικόνα του παιδιού μέσα από τη λογοτεχνία του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης, 2017. Διαθέσιμο στο <https://core.ac.uk/download/pdf/132824873.pdf>).

⁷ Στην περίπτωση του Γάλλου επιθεωρητή Jules Maigret, πρωταγωνιστή των μυθιστοριών του συγγραφέα Georges Simenon, διαμορφώθηκαν οι απαραίτητες συνθήκες για τη μετάβαση από το κοινωνικό στοιχείο ή την περιγραφή της κοινωνίας στην ψυχολογική του ατόμου. Συγκεκριμένα, ο επιθεωρητής Jules Maigret προσέδωσε μια νέα διάσταση στο αστυνομικό είδος, ξεφεύγοντας από την επιστημονική παρατήρηση και θεώρηση. Έλυνε μια υπόθεση από διαίσθηση ή από τύχη, πράγμα το οποίο τον απομάκρυνε από την αγγλοσαξονική σχολή και τον έφερε πιο κοντά στην πραγματικότητα. Το πρώτο μυθιστόρημα του Σιμενόν με πρωταγωνιστή τον Maigret, με τίτλο *Πιερ ο Λεονός*, δημοσιεύτηκε το 1931 και περιγράφει έναν φόνο, που στην πορεία αποκαλύπτεται ότι στην πραγματικότητα επρόκειτο για αυτοκτονία (Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillaciotti, Adelphi (Piccola Biblioteca Adelphi, 715,

Εμβαθύνοντας στην ιδιοσυγκρασία και στο πνεύμα του ατόμου, διευρύνθηκε το πλαίσιο και η λογική που επικρατούσε μέχρι τότε, με αποτέλεσμα να εισαχθεί μια νέα θεματική ενότητα, που ανίχνευσε την ψυχοσύνθεση του ατόμου που διέπραττε το έγκλημα. Το άλλοτε υπό αμφισβήτηση είδος απέκτησε έναν ανθρώπινο και ουμανιστικό χαρακτήρα, που συνέδεσε τον ρεαλισμό με την ψυχική σύνθεση του ατόμου⁸, εισβάλλοντας έτσι αποφασιστικά στον λογοτεχνικό κόσμο.

Έχοντας διευρύνει τον θεματικό άξονα, η βελτίωση της θεματικής και αφηγηματικής τεχνικής επετεύχθη σε μεγάλο βαθμό, καθώς το είδος απέκτησε όλο και περισσότερο ενδιαφέρον, γεγονός που προκάλεσε έντονες αντιδράσεις. Το ζήτημα του εγκλήματος καθήλωσε το αναγνωστικό κοινό, που πλέον άρχισε να εξετάζει το φαινόμενο μέσα από μια διαφορετική βάση, συνδέοντας το έγκλημα όχι απλώς με μια άνομη πράξη που έπρεπε να τιμωρηθεί από τον νόμο, αλλά αντίθετα με μια δυσπρόστατη πραγματικότητα, που επικεντρώθηκε σταδιακά στα βαθύτερα ζητήματα βιοηθικής. Έτσι, τέθηκαν οι απαραίτητες βάσεις για την περαιτέρω κοινωνικοπολιτική του εξέλιξη, τομέας που αναπτύχθηκε μετέπειτα στην ιταλική σχολή, με κυριότερο εκπρόσωπο τον Σικελό συγγραφέα, πολιτικό και δημοσιογράφο Leonardo Sciascia.

Το έγκλημα αποτέλεσε τον κύριο αφηγηματικό άξονα, γύρω από τον οποίο αναπτύχθηκε μια νέα φιλοσοφική θεώρηση για το κοινωνικό θέμα του κακού και οδήγησε σε μια ενδελεχή μελέτη γύρω από τον άνθρωπο και τη φύση του. Ιταλοί και Έλληνες λογοτέχνες αμφισβήτησαν τις παραδοσιακές δομές και δημιούργησαν ένα νέο καινοτόμο είδος, που συνδύασε πολλά νέα αφηγηματικά στοιχεία, βασισμένα πάντοτε στην κλασική αστυνομική θεωρία του αστυνομικού είδους⁹.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα, στην πραγματικότητα, με την πάροδο του χρόνου μετατράπηκε σε ένα νέο ανεξάρτητο είδος με έντονο κοινωνικό περιεχόμενο και σαφή κοινωνικοπολιτικά νοήματα, εμπνευσμένο από την επικαιρότητα και τα γεγονότα που σημάδεψαν την Ευρώπη. Αν προσπαθήσει κανείς να ορίσει το αστυνομικό είδος, το πιθανότερο είναι να βρεθεί σ' ένα δίλημμα: πώς θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το

2018, 3a ediz. σσ. 106 -107; Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2009, σσ. 268-269).

⁸ Το ερώτημα που έθεσε ο αστυνόμος Maigret ήταν ψυχοκοινωνικής φύσεως. Μέσα από τη διάιση και τη βαθιά ενσυναίσθηση που πρότεινε η σχολή του γαλλικού αστυνομικού είδους, ο αναγνώστης οδηγήθηκε σε μια διαφορετική συλλογιστική πορεία, που δεν απείχε πολύ από τη σημερινή μορφή της αστυνομικής μυθιστορίας.

⁹ Βασίλης Ραφαηλίδης, «Η ηθική χρησιμότητα του φόνου στο αστυνομικό μυθιστόρημα», *Διαβάζω*, τεύχος 46, *Αφιέρωμα στην αστυνομική λογοτεχνία*, 1984, σσ. 46-47.

αστυνομικό αφηγηματικό είδος; Μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα ή αστυνομικό νουάρ;»

Σύμφωνα με την έρευνα, το μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα πιθανόν να ορίζει ένα νεότερο είδος, που αναπτύχθηκε αποκλειστικά στον μεσογειακό χώρο, στοιχείο που δηλώνει και η ονομασία του, ενώ το αστυνομικό νουάρ αντιπροσωπεύει πλέον το σουηδικό-γερμανικό μυθιστόρημα και έχει διαφορετικό θεματικό και κοινωνικό υπόβαθρο, που διαχωρίζει τις δύο σχολές του αφηγηματικού είδους. Επομένως, το μεσογειακό περιλαμβάνει τη γαλλική και ιταλική σχολή, με κυριότερο εκπρόσωπο τον αστυνόμο Montalbano¹⁰, ήρωα του Ιταλού συγγραφέα Andrea Camilleri.

Το μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα έχει τις ρίζες του στην ιταλική παράδοση, αποτελεί στοιχείο πολιτισμού και περιέχει έντονα το στοιχείο της κουζίνας, σε αντίθεση με το σκανδιναβικό, που είναι πιο ψυχρό στη θεματολογία του και παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική οπτική του φαινομένου του εγκλήματος, αποτυπώνοντας εικόνες βίας, που προκαλούν στο αναγνωστικό κοινό συναισθήματα τρόμου και αποτροπιασμού, στοιχείο που το διαχωρίζει στον μέγιστο βαθμό από το μεσογειακό ή αλλιώς το μυθιστόρημα του νότου. Επομένως, η διαφορά μεταξύ μεσογειακού αστυνομικού και σκανδιναβικού έγκειται αποκλειστικά στον σκοπό, στις θεματικές του και στο κοινωνικό ή πολιτιστικό περιεχόμενο του μεσογειακού, το οποίο επεδίωξε να αναδείξει τις κοινωνικές διαφορές και τα ζητήματα κοινωνικοπολιτικής φύσεως μέσα από τη λογοτεχνία και την αγάπη για τις τέχνες και τον άνθρωπο¹¹.

Ξεχωριστή είναι η περίπτωση του Leonardo Sciascia, αφού ο Σικελός συγγραφέας, χρησιμοποιώντας τη δομή του αστυνομικού μυθιστορήματος, δημιούργησε ένα νέο περίτεχνο είδος, που είχε ως στόχο να ασκήσει κοινωνική κριτική στον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος και στο κακό γενικότερα¹².

Η έρευνα αυτή, έχοντας ως σκοπό να αναδείξει την τέχνη και τη σχέση της με το έγκλημα, αναδεικνύει κατ' επέκταση και το φαινόμενο του κακού. Ο κοινωνικός και ηθικός

¹⁰ Ο αστυνόμος Montalbano δανείστηκε το ονομά του από τον μαρξιστή εκπρόσωπο του ισπανικού αστυνομικού είδους Manuel Vazquez Montalban, διάσημο στον ευρωπαϊκό χώρο για τον πρωταγωνιστή των έργων του Pepe Carvaglio.

¹¹ Πέτρος Μάρκαρης, *Η ανατομία ενός εγκλήματος*, Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα, 1994; Χίλντα Παπαδημητρίου, συνέντευξη, 2020 στην ερευνήτρια Βασιλική-Αλεξάνδρα Σκρεμμύδα; Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, Στοχαστής, Αθήνα, 2020.

¹² Ακολουθώντας τους κανόνες της αστυνομικής θεωρίας, ο συγγραφέας προσέθεσε μια νέα παράμετρο ηθικοκοινωνική, που είχε μεγάλη απήχηση σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό κόσμο, ανατρέποντας τα μέχρι τότε δεδομένα. Μέσα από το κοινωνικό μυθιστόρημα του Leonardo Sciascia παρατηρούμε ότι το κακό συγκρούεται με την ηθική του ανθρώπου, ενώ αξίζει να σημειωθεί αφενός η συμβολή της λογοτεχνίας σε όλο τον επαναστατικό αγώνα του ανθρώπου ενάντια στον κόσμο της αδικίας και της περιφρόνησης και αφετέρου η σχέση της λογοτεχνίας με το κακό και το έγκλημα σε κάθε του μορφή.

προβληματισμός γύρω από το ζήτημα του κακού έγινε εμφανής μέσα από τις εμπειρίες και τα βιώματα των συγγραφέων που περιέγραψαν τη δική τους πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, οι συγγραφείς που περιλαμβάνονται στη μελέτη περιέγραψαν με ξεχωριστό τρόπο το φαινόμενο της βίας και του εγκλήματος στη λογοτεχνία¹³, η οποία έπαιξε διαφωτιστικό ρόλο, εφόσον προσπάθησε να αφυπνίσει το πνεύμα του ανθρώπου, οδηγώντας τον στη λύτρωση (κάθαρση) με την απόδοση δικαιοσύνης, όπως συνέβαινε και στις τραγωδίες της αρχαιότητας, όπου ο τραγικός ήρωας, έπειτα από τα δεινά που είχε βιώσει, κατάφερε τελικά να λυτρωθεί με τη θεία παρέμβαση¹⁴. Τελικά, το μυθιστόρημα, με την αστυνομική πλοκή ή αυτό καθαυτό το είδος της αστυνομικής μυθιστορίας, αποτελεί μια μεταφορά της αρχαίας τραγωδίας στη σύγχρονη εποχή.

Η μελέτη του εγκλήματος δεν εξετάζει μόνο μια συγκεκριμένη πλευρά, την πλευρά του θύματος ή του ερευνητή που πασχίζει να επικρατήσει το νόμιμο και το δίκαιο, υπηρετώντας πιστά το ιερό καθήκον του. Μια πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της είναι όσα κρύβονται πίσω από την πράξη της δολοφονίας, ήτοι οι λόγοι και οι συνθήκες που ώθησαν τον δράστη να επιλέξει το κακό. Χαρακτηριστικό είναι το μυθιστόρημα τρόμου του Patrick Süskind [Πάτρικ Ζίσκιντ] με τίτλο *Das Parfum [Το άρωμα]*¹⁵, το οποίο αποτελεί μια αλληγορική εξήγηση για το φαινόμενο του κακού και τη συμπεριφορά του εγκληματία, που θέτει πολλά ερωτήματα για τη σύσταση της κοινωνίας, αποκαλύπτοντας τον πρωτόγονο τρόπο σκέψης του ατόμου, κάτι που δεν θα μπορούσε ποτέ να αποβάλει, γιατί βρίσκεται βαθιά στην ψυχή του.

Ο Ζωρζ Σιμενόν (Georges Joseph Christian Simenon), όπως και οι υπόλοιποι συγγραφείς, έχοντας ως παράδειγμα αυτό το ιδιότυπο είδος, αρχίζουν να στρέφονται προς το ψυχοκοινωνικό κομμάτι¹⁶. Η επιλογή του μυθιστορήματος με τίτλο *Το άρωμα* λειτουργεί

¹³ Ένα κοινωνικό φαινόμενο, όπως η βία σε κάθε μορφή ή πτυχή της, επισκίασε την ομαλή εξέλιξη των πραγμάτων και ως συνηθέστερη αιτία θεωρήθηκε η απουσία της ουμανιστικής παιδείας και ιδιαίτερα το πνεύμα, ο εκφυλισμός των ηθικών αξιών και, τέλος, το χαμηλό βιοτικό και πνευματικό επίπεδο. Οι δυσμενείς κοινωνικοπολιτικές συνθήκες ευνόησαν τη δημιουργία της κοινωνικής ανισότητας και των φυλετικών διακρίσεων, με αποτέλεσμα όχι μόνο την ανάπτυξη του κοινωνικού φαινομένου, που είχε ολέθριες συνέπειες για την ανθρωπότητα, αλλά και την αποδοχή του.

¹⁴ Στην αρχαία τραγωδία, οι θεοί αναλάμβαναν τον ρόλο του τιμωρού, εφόσον το έγκλημα τιμωρείτο από το ανώτερο θεϊκό στοιχείο, σύμφωνα με το σχήμα ύβρις → άτις → νέμεσις → τίσις. Σύμφωνα μ' αυτό, η αλαζονική και βίαιη συμπεριφορά ενός ανθρώπου προκαλούσε την επέμβαση των θεών και συγκεκριμένα του Δία, ο οποίος έστελνε στον υβριστή την άτη, το θόλωμα δηλαδή του νου, που με τη σειρά του οδηγούσε τον υβριστή σε νέες απαράδεκτες πράξεις, μέχρις ότου μια παρανοϊκά άδικη ενέργεια προκαλέσει τη νέμεση, δηλαδή την οργή των θεών, με αποτέλεσμα την επιβολή της τίσης, της τελικής τιμωρίας και συντριβής του (Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφρ. Α. Τσοπανάκη. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 5η έκδοση, 1985, σσ. 194-196, 356-357).

¹⁵ Patrick Süskind, *Το άρωμα*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Ψυχογιός, Αθήνα, 2015.

¹⁶ Στην ίδια κατηγορία ανήκει και το αστυνομικό-ιστορικό μυθιστόρημα του Umberto Eco, με τίτλο *Το όνομα του Ρόδου* (Umberto Eco, *Το όνομα του ρόδου*, μτφρ. Ε. Καλλιφατίδου, Ψυχογιός, Αθήνα 2012), που πραγματεύεται ζητήματα ηθικής και δεοντολογίας μέσα από μια ιστορία, που διαδραματίζεται στη μεσαιωνική

αλληγορικά, με σκοπό να ερμηνεύσει το κακό και να διαφωτίσει κάποια σκοτεινά σημεία στον τομέα της εγκληματολογίας, που όμως άπτεται της λογοτεχνικής κατάρτισης, αφού διάφοροι χαρακτήρες από τη σύγχρονη λογοτεχνία αντιπροσωπεύουν το κακό ή προσεγγίζουν το φαινόμενο του κακού.

Μια άλλη πλευρά που εξετάζεται από αρκετούς συγγραφείς του αστυνομικού μυθιστορήματος, όπως από την Elena Ferrante και τον Θεόδωρο Μπενάκη, είναι η έλλειψη αγάπης από την παιδική ηλικία ως αιτία δολοφονικών ενεργειών. Οι πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων τους στερήθηκαν αυτή την αγάπη και ακριβώς αυτή ήταν η αιτία που δεν σταμάτησαν ποτέ να την αποζητούν. Αντίθετα μ' αυτούς, σε άλλους συγγραφείς, όπως στον Sciascia και το σκανδιναβικό μυθιστόρημα, όλα υποκινούνται από παράνομα και κρυφά πάθη για την εξουσία, για την αμαρτία, για το ανήθικο, το παράνομο και το πιο σκοτεινό, που οδηγεί στα πιο ακραία εγκλήματα και στις πιο βίαιες συμπεριφορές. Οντως, το γοτθικό μυθιστόρημα έχει μια σκοτεινή γοητεία, αφού η βία και οι σκληρές εικόνες, που προτείνει το domestic noir, αποτελούν εμμέσως μια μορφή εκδίκησης. Το θύμα εκδικείται τον δράστη -τον σύζυγο, τον πολιτικό, το άτομο που το έχει πληγώσει και αδικήσει. Επομένως, θα μπορούσε να περιέχει και το σκανδιναβικό είδος ενός είδους λύτρωση. Κατά μια έννοια, το θύμα γίνεται θύτης, παίρνει τον ρόλο του τιμωρού στα χέρια του, μοτίβο που θυμίζει τον σκληρό τρόπο γραφής του Dashiell Hammett [Ντάσιελ Χάμμετ]¹⁷.

Από την άλλη, το Hardboiled διαχωρίζεται εμφανέστατα από τη ρομαντική περιγραφή του μεσογειακού είδους, που ίσως δεν προσεγγίζει πάντοτε με ρεαλισμό το ζήτημα του κακού, εφόσον ωραιοποιεί τις καταστάσεις. Ο εγγενής ρεαλισμός συναρπάζει το αναγνωστικό κοινό που παρακολουθεί από την κλειδαρότρυπα, σαν ένα τρομαγμένο και ταυτόχρονα γεμάτο περιέργεια παιδί, τα γεγονότα που διαδραματίζονται στο διπλανό σπίτι. Ο αναγνώστης μαθαίνει την αλήθεια, καθώς συμμετέχει με τη σειρά του στα γεγονότα. Επομένως, το τρομακτικό και αποτρόπαιο είναι ταυτόχρονα απωθητικό όσο και ελκυστικό.

Όπως αναφέρθηκε, αντικείμενο της παρούσας διατριβής είναι η μελέτη του αστυνομικού μυθιστορήματος και η σύγκριση των σύγχρονων Ιταλών και Ελλήνων

εποχή, την εποχή του 14^{ου} αιώνα. Το στοχαστικό και διαφωτιστικό πνεύμα του Umberto Eco μέσα από τη φιλοσοφική και θρησκευτική αναζήτηση, που είχε προσωπικό και κοινωνικό χαρακτήρα, δημιούργησε ένα ακόμη πρωτότυπο είδος, που συνδύασε την αστυνομική πλοκή με το θρησκευτικό πνεύμα, την ύπαρξη του μεταφυσικού και τη φιλοσοφική θεώρηση, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο τα ιδεώδη της εποχής και δίνοντας, ταυτόχρονα, έμφαση στο ουμανιστικό πνεύμα και την ιστορική πραγματικότητα-Ιερά Εξέταση. Επομένως, σκοπός του αφηγηματικού είδους, του αναφερόμενου στην περίοδο του Μεσαίωνα, ήταν να θέσει έναν καίριο και διαχρονικό προβληματισμό σχετικά με τον άνθρωπο, το έγκλημα και τον ρόλο της θρησκείας στην εποχή του σκότους, προβάλλοντας όμως τον άνθρωπο ως ένα υπέρτατο ον με αδυναμίες και δόλιους σκοπούς.

¹⁷ Βλ. παρακάτω το κεφάλαιο 8 «Χίλντα Παπαδημητρίου».

συγγραφέων ανάλογα με το είδος γραφής τους, την εποχή, τον χώρο και τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα. Βασικό κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων συγγραφέων υπήρξε η θεματολογία των έργων τους και τα κοινά χαρακτηριστικά, που εντοπίζονται στην αφηγηματική τους τεχνική.

Έναυσμα της διατριβής υπήρξε η μελέτη του αστυνομικού είδους, με κυριότερα χαρακτηριστικά το εύρος της μυθιστορίας, το γεγονός ότι με την πάροδο των ετών το έργο αναπτύχθηκε, εξελίχθηκε και διαμορφώθηκε ανάλογα με τις συνθήκες και τα γεγονότα που ανταποκρίνονταν στην πραγματική ζωή.

Η μελέτη έχει συγκριτικό χαρακτήρα, καθώς εξετάζει το συγγραφικό έργο των σύγχρονων Ιταλών και Ελλήνων μυθιστοριογράφων, ενώ αναλύονται τα κυριότερα χαρακτηριστικά του ιδιότυπου αφηγηματικού είδους. Οι συγγραφείς που επιλέχθηκαν, τόσο οι Ιταλοί όσο και οι Έλληνες, παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες ως προς τη σκέψη, τη νοοτροπία και τον τρόπο γραφής τους. Η γλώσσα, η διάλεκτος, η εποχή, ο τόπος και η περιγραφή της κοινωνίας είναι τα κυριότερα στοιχεία που αντλούμε μέσα από την αφήγηση.

Το πρώτο μέρος της εργασίας πραγματεύεται τα είδη, τις σχολές και προχωρά σε μια ιστορική αναδρομή του είδους, παρουσιάζοντας τους κυριότερους εκπροσώπους. Ειδικότερα, πραγματοποιείται έρευνα για το αστυνομικό είδος και τα στάδια εξέλιξής του στην Ευρωπαϊκή σκηνή από τον 18^ο αιώνα έως τη σύγχρονη εποχή. Εξετάζονται οι στόχοι και δίνεται ο ορισμός του είδους, πραγματοποιείται δε βαθύτερη ανάλυσή του και εξετάζονται τα έργα των Ιταλών μυθιστοριογράφων, σύμφωνα με τα θέματα που ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της κοινωνικής πραγματικότητας. Και τούτο, γιατί το κυριότερο γνώρισμα των ιταλικών μυθιστορημάτων που επιλέχθηκαν είναι ο σκοπός γραφής τους, ο χρόνος που διαδραματίστηκαν τα γεγονότα, η τεχνική των συγγραφέων και ο τρόπος παρουσίασης των γεγονότων, δηλαδή η οπτική του κάθε συγγραφέα.

Ο ορισμός του είδους έφερε στο προσκήνιο πολλά και διαφορετικά ερωτήματα, εφόσον το αστυνομικό μυθιστόρημα εντάχθηκε σε μια νέα κατηγορία, το λεγόμενο μεσογειακό αστυνομικό είδος, διαχωριζόμενο από το σκανδιναβικό. Επομένως, ήταν αναγκαία, για την ερμηνεία των ειδών, η αντίληψη των αιτίων, για τα οποία το είδος αυτό ονομάστηκε αστυνομικό. Έτσι, αφού εξετάστηκαν οι σχολές, τα είδη και ο σκοπός, ο οποίος με τα χρόνια εξελίχθηκε, προσαρμοζόμενος στη νέα πραγματικότητα, ξεκίνησε η εξέταση των μυθιστορημάτων των Ιταλών συγγραφέων, ώστε να οδηγηθούμε σε κάποια συμπεράσματα για το ύφος γραφής, τη μέθοδο και τον σκοπό.

Θα ήταν αδύνατον να συμπεριληφθούν όλοι οι Ιταλοί εκπρόσωποι συγγραφείς για τις ανάγκες της έρευνας, όμως κρίθηκε σκόπιμο να αναφερθούν οι κυριότεροι εκπρόσωποι,

έτσι ώστε να είναι σε θέση ο αναγνώστης να αντιληφθεί τις επιρροές και τις πιθανές επιδράσεις μεταξύ των ευρωπαϊκών χωρών. Τούτο γιατί, παρά το γεγονός ότι η έρευνα εξετάζει πώς επέδρασε το ιταλικό μυθιστόρημα στην ελληνική μυθιστορία, είναι απαραίτητο ο αναγνώστης να έχει μια ολοκληρωμένη εικόνα για το τι συμβαίνει στην ευρωπαϊκή σκηνή. Βέβαια, η επιλογή των συγγραφέων έγινε με μεγάλη προσοχή, γιατί στόχος μας ήταν μέσα από τα μυθιστορήματά τους να προβληθεί το αστυνομικό είδος, το αστικό τοπίο, τα ήθη, η νοοτροπία, η κουλτούρα και τα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα που απασχόλησαν τους Ιταλούς συγγραφείς.

Ο πρώτος Ιταλός συγγραφέας, ο οποίος μετέτρεψε το αστυνομικό μυθιστόρημα σε μηχανή αναζήτησης και προχώρησε στην ανάλυση της κοινωνικής πραγματικότητας, ήταν ο Σικελός συγγραφέας Leonardo Sciascia, ο οποίος, ακολουθώντας τη δομή του αστυνομικού είδους, πρόσθεσε ένα νέο σκέλος, την κοινωνική κριτική μέσω της εσωτερικής αναζήτησης. Τα έργα του Sciascia ξεχώρισαν, καθώς ο συγγραφέας περιέγραψε το κοινωνικό πλαίσιο γύρω από το οποίο αναπτύχθηκε το οργανωμένο έγκλημα στη Σικελία. Συγκεκριμένα, τα έργα τα οποία επιλέχθηκαν αναφέρονται όλα στο κοινωνικό φαινόμενο της Μαφίας, ενώ εξετάζουν μέσα από την αφήγηση τους λόγους για τους οποίους το έγκλημα αναπτύχθηκε και διαδόθηκε στον σικελικό κόσμο. Τα τρία επιλεγέντα έργα, ήτοι *Il giorno della civetta*, *A Ciascuno il Suo* και *Todo Modo*, έχουν όλα ως κοινό χαρακτηριστικό το ότι επικεντρώνονται στο θέμα της Μαφίας, ενώ μελετούν το έγκλημα στην κοινωνία της Σικελίας, εστιάζοντας αποκλειστικά στην ανθρώπινη συμπεριφορά.

Στη συνέχεια, μελετήθηκε το έργο *Gomorra, Viaggio nell'Impero Economico* του Roberto Saviano, το οποίο χρησιμοποιεί έναν καινοτόμο τρόπο εξέτασης των γεγονότων αλλά και παρουσίασης του εγκλήματος, εφόσον η επιστημονική παρατήρηση και η καταγραφή του αστυνομικού ρεπορτάζ αποτελούν μια νέα μέθοδο παρατήρησης και ταυτόχρονα προσέγγισης του κοινωνικού φαινομένου της Μαφίας στην ευρωπαϊκή σκηνή. Η μέθοδος στηρίζεται στην επιστημονική καταγραφή και τη μελέτη των κοινωνικοπολιτικών γεγονότων και εστιάζει στη δομή της εγκληματικής οργάνωσης, της Καμόρρα. Ο λόγος, για τον οποίο επιλέχθηκε το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, είναι το γεγονός ότι αποτελεί μια ξεχωριστή μορφή, τόσο για τη μέθοδο που ακολούθησε ο συγγραφέας όσο και για το μοντέλο αφηγηματικής τεχνικής.

Ακολούθως, εξετάστηκε το έργο της μυθιστοριογράφου Elena Ferrante *La tetralogia di Napoli*, στο οποίο παρουσιάζεται το φαινόμενο της βίας και της εγκληματικότητας στη Νάπολη. Ο λόγος επιλογής και εξέτασης του κοινωνικού αυτού μυθιστορήματος ήταν η εμβάθυνση στα στάδια εξέλιξης της κοινωνίας και οι συνθήκες κάτω από τις οποίες

αναπτύχθηκε το οργανωμένο έγκλημα. Τόσο τα γεγονότα της εποχής όσο και η φυσιογνωμία του δράστη μέσα από τη μυθιστορία και το φανταστικό πλαίσιο, αποτέλεσαν και αυτά με τη σειρά τους αντικείμενο προβληματισμού σχετικά με την προσέγγιση και την αντίληψη του κοινωνικού φαινομένου. Η τοπογραφική περιγραφή, τα κοινωνικά γεγονότα, το πολιτικό γίνεσθαι αλλά και η ηθική των δρώντων προσώπων αποκαλύπτουν το πλαίσιο της εποχής και εμβαθύνουν στα στάδια εξέλιξης του κοινωνικού φαινομένου, μελετώντας με προσοχή τις συνθήκες που ώθησαν την κοινωνία να στραφεί προς την εγκληματικότητα και την παρανομία.

Ο τελευταίος εξεταζόμενος Ιταλός συγγραφέας είναι ο Andrea Camilleri, τα μυθιστορήματα του οποίου ανήκουν στο giallo και ακολουθούν τη συλλογιστική πορεία μιας αστυνομικής έρευνας, όπου συνδυάζεται το ψυχοκοινωνικό κομμάτι με το αστυνομικό, την προσωπική αναζήτηση και τον σκοπό, δηλαδή την εξιχνίαση της υπόθεσης και την επίλυση του αστυνομικού γρίφου. Ο Andrea Camilleri, ακολουθώντας το παράδειγμα της αγγλοσαξονικής σχολής, επικεντρώνεται μέσα από την αφήγησή του στο μυστήριο του εγκλήματος και στην ψυχοσύνθεση όχι μόνο του ντετέκτιβ αλλά και του δράστη. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο επόμενος αστυνόμος Maigret, κι αυτό γιατί διεισδύει στην ψυχοσύνθεση του δράστη και ερευνά τα κίνητρα και τις συνθήκες υπό τις οποίες ο φερόμενος ως δράστης διέπραξε το έγκλημα. Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο είναι το spazio ή αλλιώς το ambiente, συγκεκριμένα οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες -οι πεποιθήσεις, η ιδεολογία και η νοοτροπία του κοινωνικού συνόλου – μιας ομάδας πιθανόν μιας μικρής αστικής κοινωνίας. Οι εξωτερικοί παράγοντες, που ευνόησαν τη νοοτροπία της βίας και της αγριότητας, πιθανόν να είναι αποτέλεσμα μιας βίαιης ή άγριας κοινωνικής πραγματικότητας. Η πραγματικότητα που μεταφέρει στον αναγνώστη ο Andrea Camilleri μέσα από τα μυθιστορήματά του, με κεντρικό ήρωα και πρωταγωνιστή τον detective Montalbano, είναι, όπως περιέγραψε στη συνέντευξή του, η στέρηση της ελευθερίας του πνεύματος, η στέρηση των δικαιωμάτων του ατόμου ή και η αντίδραση του ατόμου σε ένα οργανωμένο σύστημα, που είτε ονομάζεται Μαφία, είτε φασισμός, είτε κομμουνισμός.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας γίνεται αναφορά στους Έλληνες μυθιστοριογράφους, με σκοπό τη διαμόρφωση άποψης σχετικά με την ελληνική πραγματικότητα, πάντοτε με γνώμονα το έγκλημα και τη σχέση του με τον άνθρωπο.

Ο πρώτος εκπρόσωπος του κοινωνικού είδους με αστυνομικό χαρακτήρα στην ελληνική σκηνή ήταν ο Γιάννης Μαρής. Περιέγραψε το αστικό τοπίο της Αθήνας και την μικροαστική της κοινωνία, εμβαθύνοντας στην άσχημη και ζοφερή εικόνα της και δημιουργώντας μια σειρά από αντιθέσεις. Με επίκεντρο την παρουσίαση του γυναικείου

στοιχείου, σε συνδυασμό με τον κόσμο της θύμησης, το έγκλημα, τον θεσμό της οικογένειας, την ελληνική παράδοση και κουλτούρα, εστίασε την προσοχή του στην αντανάκλαση του εγκλήματος στην αφήγηση, ενώ ανέδειξε νέα αφηγηματικά πλαίσια. Αυτά δεν περιστρέφονταν αποκλειστικά γύρω από την απλή καταγραφή του εγκλήματος, αλλά εστίαζαν σε νέες κοινωνικοπολιτικές παραμέτρους.

Το κοινωνικό είδος με αστυνομικό χαρακτήρα ξεχώρισε για την έμφαση στο γυναικείο στοιχείο, τις γλαφυρές περιγραφές του αστικού τοπίου της εποχής, καθώς και για το σκανδαλώδες και αισθηματικό περιεχόμενο, το οποίο στόχευε στην πρόκληση του ενδιαφέροντος του αναγνωστικού κοινού.

Ο δεύτερος εκπρόσωπος του είδους ήταν ο Πέτρος Μάρκαρης, ο οποίος εστίασε και αυτός στο έγκλημα και σε προσωπική με τη μελετήτρια συνέντευξη μίλησε για την τεχνική του και τη σχέση του εγκλήματος με τη σύγχρονη κοινωνία. Αντικείμενο προβληματισμού και έμπνευσής του αποτέλεσε το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της κάθε εποχής αλλά και ο χώρος μέσα στον οποίο διαδραματίζονταν τα γεγονότα, όπως ο ακαδημαϊκός χώρος και η σχέση του με το έγκλημα στο μυθιστόρημα *Ο φόνος είναι χρήμα*. Το έγκλημα, η περιηγητική λογοτεχνία, η κοινωνική αναζήτηση καθώς και η περιγραφή του αστικού τοπίου της Αθήνας, μέσα από την παρουσίαση της μικροαστικής κοινωνίας και της οικογενειακής εστίας, συνθέτουν τον θεματικό άξονα γύρω από τον οποίο κινείται η αφήγηση του συγγραφέα, παράλληλα με τη σύνδεση της εγκληματικής ενέργειας με τη γευσιγνωσία.

Ακολουθεί ο Θεόδωρος Μπενάκης με το μυθιστόρημά του *Το Παρελθόν του Κυρίου Ζωρζ*. Με τον συγγραφέα συζήτησε προσωπικά η μελετήτρια σχετικά με το έργο του, το οποίο ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της σύγχρονης πραγματικότητας μέσα από τη μυθιστορία και την άντληση χρήσιμων ιστορικών στοιχείων για την κοινωνία του '60, τα ήθη της εποχής και τη νοοτροπία των ανθρώπων. Ο συγγραφέας και δημοσιογράφος ανέλυσε λεπτομερώς τα κοινωνικά γεγονότα και τη βαρβαρότητα σε κάθε της μορφή κατά την εποχή της Μεταπολίτευσης. Η λεπτομερής κοινωνική καταγραφή του φαινομένου της βίας, σε συνδυασμό με την ιστορική αναζήτηση και την ενδοσκόπηση των γεγονότων της εποχής, συνθέσαν ένα έργο που εντάσσεται στην αστυνομική κοινωνική μυθιστορία.

Τέλος, η επιλογή *Της μουσικής τριλογίας* της Χίλντας Παπαδημητρίου εισάγει τον αναγνώστη σε μια νέα λογική, που συνδυάζει την αστυνομική λογοτεχνία, και συγκεκριμένα το domestic noir, με τη γευσιγνωσία, την κοινωνική και εσωτερική αναζήτηση, παρουσιάζοντας μια νέα οπτική του εγκλήματος, το οποίο έχει ως τόπο εκτύλιξης το μουσικό περιβάλλον. Και για αυτό το μυθιστόρημα πραγματοποιήθηκε συζήτηση με τη συγγραφέα, ώστε να ερευνηθεί το πλαίσιο και η αφηγηματική τεχνική της.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος είναι αποκλειστικά αφιερωμένο στη σύγκριση μεταξύ της ιταλικής και ελληνικής αστυνομικής μυθιστορίας με βάση τα συγκεκριμένα έργα. Συγκεκριμένα, τα κείμενα εξετάζονται με κριτήρια τις θεματικές ενότητες, τον χώρο, τον χρόνο, τα πρόσωπα, τη δράση του αφηγητή ή πρωταγωνιστή, την οπτική γωνία του κάθε συγγραφέα, το νόημα του έργου, τον συμβολισμό προσώπων-καταστάσεων ή αντικειμένων, τη νοοτροπία, την αισθητική και τη σχέση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία, εμβαθύνοντας παράλληλα στο ύφος και την τεχνική της αφήγησης του κάθε συγγραφέα.

ΜΕΡΟΣ Α΄
Ιταλοί μυθιστοριογράφοι

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Leonardo Sciascia

1.1. Υπόθεση των έργων *Il giorno della civetta*, *A Ciascuno il Suo*, *Todo Modo*

1.1.1. *Il giorno della civetta* [*Η μέρα της κουκουβάγιας*]

Στο μυθιστόρημα *Il giorno della civetta* [*Η μέρα της κουκουβάγιας*]¹⁸ ο φόνος του κομμουνιστή Salvatore Colasberna, προέδρου ενός οικοδομικού συνεταιρισμού, πριν από την επιβίβασή του στο λεωφορείο με προορισμό το Παλέρμο, προκάλεσε ερωτηματικά στο νησί σχετικά με τη Μαφία. Ο φόνος έγινε σε μια μικρή τραχειά κωμόπολη της δυτικής Σικελίας, στην πλατεία Γκαριμπάλντι, στις έξι και μισή το πρωί, κάποιο μήνα του 1960. Ο δολοφόνος κατάφερε να ξεφύγει από τον τόπο του εγκλήματος χωρίς να τον σταματήσουν οι μάρτυρες. Όταν κατέφθασε η αστυνομία, ξεκίνησε τις ανακρίσεις, αλλά οι μάρτυρες αρνήθηκαν να λύσουν τη σιωπή τους σε μια περιοχή που έβριθε από παράνομες δραστηριότητες, διαφθορά, εγκλήματα πάθους, φόνους συμφερόντων.

Ο λοχαγός Bellodi, που είχε αναλάβει να εξιχνιάσει το μυστήριο της δολοφονίας, έλαβε μια ανώνυμη επιστολή, που είχε ως στόχο να αποπροσανατολίσει τις έρευνές του και να συγκαλύψει τα εγκλήματα της Μαφίας. Ο λοχαγός, όμως, δεν πτοήθηκε, επειδή γνώριζε ότι πίσω από τα εγκλήματα κρυβόταν η εγκληματική Οργάνωση και δεν δίστασε ούτε στιγμή να συγκρουστεί με τον αρχηγό της Μαφίας και τους υψηλά ιστάμενους, διακινδυνεύοντας την καριέρα του, προκειμένου να οδηγήσει τους ενόχους στη δικαιοσύνη.

Παρόλο που το ένστικτό του τον οδήγησε στον αρχηγό της Μαφίας που διέταξε τον φόνο, η σύλληψη του Δον Μαριάνο εξόργισε τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος και τους πολιτικούς, με αποτέλεσμα να εμποδίσουν τη δικαιοσύνη και τις έρευνες, απομακρύνοντας τον λοχαγό από την υπόθεση και το νησί της Σικελίας. Το έγκλημα έμεινε για πάντα ατιμώρητο και ο νόμος της ομερτά¹⁹ προστάτευσε το μυστικό των μαφιόζων.

Ένας κύκλος αίματος έκλεισε, χωρίς να οδηγηθεί ο ένοχος στη δικαιοσύνη, τη στιγμή που οι πολιτικοί αρνούσαν να δεχθούν την πραγματικότητα και να σώσουν το νησί από τη διαφθορά. Η Μαφία δρούσε ανενόχλητη, χωρίς να τιμωρείται για τα παράνομα εγκλήματά της, και οι εκπρόσωποι της Δικαιοσύνης ήταν ανίσχυροι μπροστά στην Εγκληματική Οργάνωση και την τοπική εξουσία. Ο νόμος της ομερτά προστάτευσε τα εμπλεκόμενα πρόσωπα και συγκάλυψε τις σχέσεις του ιταλικού κράτους με τη Μαφία.

¹⁸ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Edizioni Adelphi, Milano 1993.

¹⁹ Ο νόμος της σιωπής στη μαφία, η παραβίαση του οποίου τιμωρείτο με θάνατο.

1.1.2. *A ciascuno il suo* [Στον καθένα αυτό που του αξίζει]

Το 1966, ο Leonardo Sciascia εξέδωσε το μυθιστόρημα *A ciascuno il suo* [Στον καθένα αυτό που του αξίζει]²⁰. Κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος ήταν οι σχέσεις του κόμματος με τον κόσμο του Οργανωμένου εγκλήματος. Μια ανώνυμη επιστολή που έλαβε ο φαρμακοποιός του χωριού, σχηματισμένη με αποκόμματα εφημερίδων, τον προειδοποίησε ότι θα πέθαινε και πως θα πλήρωνε για ένα αδίκημα που πιθανόν είχε διαπράξει. Ο φαρμακοποιός ανησυχούσε για τη ζωή του και αναρωτιόνταν πώς θα κατάφερνε να ζήσει. Όμως, δεν μπόρεσε να ξεφύγει από τον δράστη. Λίγο αργότερα, εντοπίστηκε το πτώμα του μαζί με τον φίλο του, καθώς είχαν πάει για κυνήγι. Το γεγονός αυτό συντάραξε την ηρεμία και τη γαλήνη του νησιού και προκάλεσε φόβο και έντονη ανησυχία, δημιουργώντας παράλληλα αναπάντητα ερωτήματα για τον δολοφόνο και τα κίνητρά του. Πώς γίνεται ένας τόσο φιλήσυχος άνθρωπος, που αγαπούσε και φρόντιζε τόσο την οικογένειά του να είχε εχθρούς και να βρεθεί το πτώμα του στο δάσος²¹;

1.1.3. *Todo modo* [Έγκλημα και προσευχή]

Όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα *Todo modo* [Έγκλημα και προσευχή]²², σε ένα ξενοδοχείο στην έρημο Ζαφέρ κάθε χρόνο τελούνταν πειράματα πνευματισμού. Ο πρωταγωνιστής, ένας νεαρός σε ηλικία ζωγράφος, κατέφθασε κατά τύχη στην έρημο και η περιέργειά του για το μέρος τον παρακίνησε να διανυκτερεύσει στο εκεί ξενοδοχείο. Οι πελάτες του ξενοδοχείου ήταν εκπρόσωποι της πολιτικής και της άρχουσας τάξης, η αφρόκρεμα της κοινωνίας.

Το όμορφο, όμως, και απομονωμένο μέρος, που γοήτευσε τον καταξιωμένο ζωγράφο, έκρυβε πολλά ένοχα μυστικά και σκοτεινές παγίδες, ενώ οι τελετές στην πραγματικότητα δεν είχαν θρησκευτικό χαρακτήρα. Τα πειράματα πνευματισμού, το πάθος και η δήθεν υπακοή στον λόγο του Θεού λειτουργούσαν σαν κάλυψη για τα εγκλήματα που διαπράττονταν στο ξενοδοχείο.

²⁰ Leonardo Sciascia, *A Ciascuno il Suo*, Edizioni Adelphi, Milano 1988.

²¹ Η δολοφονία είχε προσωπικά αλλά και πολιτικά κίνητρα, εφόσον ο φαρμακοποιός Μάνο είχε ανακαλύψει ένα παρά πολύ σκοτεινό μυστικό, που θα αποκάλυπτε τις παρανομίες και τα εγκλήματα του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος. Η διαφθορά είχε αγγίξει την κοινωνία της Σικελίας, οι πολιτικοί αρχηγοί κρύβονταν πίσω από σοβαρά περιστατικά δολοφονιών και όλα συνέβαιναν για το προσωπικό κέρδος, για την εξουσία και το χρήμα. Σκοτεινές συμφωνίες, επικίνδυνα και βρώμικα παιχνίδια, βία, αίμα και εγκληματικότητα επεσκίασαν το νησί και παρεμπόδισαν την ομαλή λειτουργία του κρατικού θεσμού. Υποθέσεις σκοτεινές, που, όπως ανέφερε ο πατέρας του συζύγου της χήρας Ρόσιο, ήταν προτιμότερο να μείνουν για πάντοτε στο σκοτάδι και να μην βγουν ποτέ στο φως. Η φράση αυτή ήταν σαν μια προειδοποίηση για τον καθηγητή, ο οποίος είχε λάβει ανώνυμες επιστολές και απειλές για τη ζωή του.

²² Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, Edizioni Adelphi, Milano 1988.

Τα πειράματα πνευματισμού ή οι ασκήσεις του πνεύματος ήταν η πρόφαση που χρησιμοποιούσαν οι πολιτικοί αρχηγοί για τις συγκεντρώσεις τους στο ξενοδοχείο. Ο ιερέας Ντον Γκαετάνο ήταν μια σκοτεινή φιγούρα, που αντιπροσώπευε το κακό. Ο ίδιος, μάλιστα, δήλωσε πως η δύναμη της εκκλησίας οφειλόταν στην ύπαρξη του κακού και, κάνοντας την αυτοκριτική του για το τι είδους άνθρωπος ήταν, χαρακτήρισε ευθαρσώς τον εαυτό του κακό, γεμάτος περηφάνεια για την επιλογή του. Ένας ιερέας που δεν δίδασκε τον λόγο του Θεού, αλλά έστρεφε τον άνθρωπο προς το κακό και την αμαρτία. Οι ασκήσεις πνευματισμού και το θέμα των συναντήσεων ήταν το προσωπικό αμάρτημα που είχε διαπράξει το κάθε άτομο. Οι εκπρόσωποι του πολιτικού κόμματος, οι Χριστιανοδημοκράτες, οι ιερείς και οι επιχειρηματίες μαζεύονταν για να εξαγνιστούν από τις αμαρτίες τους²³.

²³ Τα πειράματα πνευματισμού αποτελούσαν θρησκευτική τελετή. Ο Ιγνάτιος Λογιόλα, ιδρυτής της θρησκευτικής αδερφότητας των Ιησουιτών, γνωστής και ως αδελφότητας ή εταιρείας του Ιησού, αναζητούσε τη σωτηρία της ψυχής του και γι' αυτό υπέβαλε τον εαυτό του σε φρικτά βασανιστήρια, προκειμένου να τιμωρηθεί για τις αμαρτίες που είχε διαπράξει. «Questo degli esercizi spirituali è un' espediente importante del testo. Essi secondo Ignazio Loyola, sono l' unico modo per adeguarsi alla volontà divina e acquistare la grazia che da essa deriva e Sciascia appunto fa sì che questi personaggi. -Si tratta insomma di una specie di asceti mistica al contrario' la classe politica democristiana, protagonista del romanzo sempre più sprofonda verso il male» [Οι ασκήσεις πνευματισμού είναι ένα σημαντικό τέχνασμα, θα πούμε στην υπόθεση του κειμένου. Αυτές, σύμφωνα με τον Ignazio Loyola, είναι ο μόνος τρόπος για να προσαρμοστεί κάποιος στο θέλημα του Θεού και να αποκτήσει τη θεία χάρη. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των χαρακτηρισμών των πρωταγωνιστών. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα είδος μυστικισμού, αλλά από την αντίθετη πλευρά. Η τάξη των πολιτικών του χριστιανοδημοκρατικού κόμματος, η οποία πρωταγωνιστεί στο μυθιστόρημα, βυθίζεται όλο και περισσότερο στο κακό] (S. Gentile. *L' isola del potere, Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, Biblioteca di Area Umanistica, Università Ca' Foscari di Venezia, Donzelli, Roma, 1995, σσ. 30 - 31). Ένα σημείο που είναι αξιοσημείωτο στη σελίδα 31 είναι, όπως αναφέρει ο Claude Ambroise, η δράση των δολοφόνων, η χρήση και η σκοπιμότητα της βίας, οι μυστηριώδεις δολοφόνοι, καθώς κρατούν το ροζάριο στα χέρια τους και υποκρίνονται πως προσεύχονται, ενώ στην πραγματικότητα υποκλίνονται στην εξουσία και στη δυναμική της, γενόμενοι οι ίδιοι θυσία για το χρήμα και την δόξα. Το έργο του Sciascia περιλαμβάνει έντονους συμβολισμούς, που αποκαλύπτουν τη δύναμη και τη επιρροή του κακού –είτε της μαφίας, είτε της μεταφυσικής είτε του κλήρου στην ανθρώπινη φύση και υπόσταση. Συγκεκριμένα, το απόσπασμα στη σελίδα 31 της Sara Gentile αναφέρει: «Per la verità da anni non mi avveniva che ci fosse da mietere, da decapitar, e che un simile pensiero o vagheggiamento in me spento, tanto rigorosamente germogliasse in un commissario di polizia, anche se celato non avrei creduto. Ma tante cose avevo perduto di vista, di tanti mutamenti non mi ero accorto, di tante novità. E soltanto io, anche la gente che incontravo ogni giorno era nella mia stessa condizione. Ministri, deputati, professori, artisti, industriali quella che si suole chiamare classe dirigente. E che cosa dirigeva, effettivamente. Don Gaetano afferma 'Dio esiste, dunque tutto ci è permesso, nessuno dico tranne Cristo e nella sua vera essenza, questo è il cristianesimo che tutto ci è permesso. Il delitto, il dolore, la morte crede sarebbero possibile se Dio non esistesse» [Ειλικρινά, είχε χρόνια να μου συμβεί να σκοτώσω, να αποκεφαλίσω· είναι που μια παρόμοια σκέψη, η επιθυμία που είχε σβήσει, άνητιζε σε έναν αστυνόμο ακόμη κι όταν ήταν κρυμμένη δεν θα το είχα πιστέψει. Μα τόσα πράγματα είχα χάσει, πολλές αλλαγές όχι δικές μου που δεν είχα συνειδητοποιήσει, πολλές νέες ειδήσεις. Και μονάχα εγώ και ο κόσμος που συναντούσα κάθε μέρα ήταν στην ίδια κατάσταση με εμένα. Υπουργοί, βουλευτές, καθηγητές, καλλιτέχνες, βιομήχανοι, εκείνοι που αποκαλούν η άρχουσα τάξη-η τάξη που διοικεί-και τι πράγμα διοικούσε; Ο Don Gaetano δήλωσε ότι ο θεός υπάρχει, επομένως όλα είναι επιτρεπτά· κανένας πέρα από τον Χριστό στην αληθινή του ύπαρξη· αυτός είναι ο Χριστιανισμός, όπου όλα επιτρέπονται. Το έγκλημα, ο πόνος, ο θάνατος πιστεύετε θα ήταν εφικτό να τα ζήσει κανείς, αν ο θεός δεν υπήρχε;] (S. Gentile, *L' isola del potere, Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, όπ., σ. 31).

1.2. Η εξέλιξη του αστυνομικού είδους και το giallo

Τα μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia *Il giorno della civetta*, *A Ciascuno il Suo* και *Todo Modo*²⁴ επιλέχθηκαν σκόπιμα, για να εξεταστεί, στα δύο πρώτα, το έγκλημα στο νησί της Σικελίας από την πλευρά της Μαφίας, και στο τρίτο, από την πλευρά της Εκκλησίας²⁵. Η βαθιά σικελικότητα του συγγραφέα, όπως ανέφεραν σύγχρονοι λογοτέχνες-μελετητές του έργου του, ξεπροβάλλει μέσα από τον καθρέφτη των γεγονότων αίματος που σημάδεψαν και διαμόρφωσαν τις επόμενες γενιές, χτίζοντας σταδιακά το έγκλημα του μέλλοντος²⁶. Μια σκληρή αλλά κερδοφόρα τακτική που εφάρμοξε το σύστημα της Μαφίας, με στόχο να εδραιώσει τον ρόλο της και να παγιώσει την επικράτηση των δικών της θεσμών, ανεξάρτητα με το αν ανταποκρίνονταν στις κοινωνικές απαιτήσεις και στις αρχές ενός κράτους δικαίου²⁷.

Ο Leonardo Sciascia (εικόνα 1) δημιούργησε τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να εξελιχθεί το μυθιστόρημα σε ένα μέσο κοινωνικής και ηθικής αναζήτησης, που θα προάγει μελλοντικά την έννοια της επιστημονικής έρευνας, την οποία ο Roberto Saviano θα συνδυάσει με το κοινωνικό πείραμα και τη δημοσιογραφική κριτική, ανάγοντας τις θρησκευτικές και πολιτικές αναζητήσεις και τα ζητήματα μεταφυσικής σε μια έρευνα που θα στρέφεται γύρω από τον άνθρωπο και τη φύση του, επειδή όλα έχουν ως πρωταγωνιστή το άτομο και τη συμπεριφορά του.

Ο Sciascia επηρεάστηκε βαθιά από το αγγλοσαξονικό είδος ή αλλιώς το *romanzo poliziesco canonico* και προσθέτοντας κάποια νέα στοιχεία στη δομή του και το περιεχόμενο δημιούργησε ένα διαφορετικό είδος, το *giallo sciasciano poliziesco sciasciano*, που αφενός είχε ως στόχο την επίλυση του αινίγματος, αφετέρου στόχευε στην κοινωνική κριτική και στην αποκάλυψη του διεφθαρμένου πολιτικού συστήματος.

Στα μυθιστορήματα που επιλέγησαν στην παρούσα διατριβή παρουσιάζεται η πραγματικότητα της σικελικής κοινωνίας και συγκεκριμένα το κοινωνικό ζήτημα της σύστασης της Μαφίας. Ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας τη θεωρία του παραδοσιακού

²⁴ Τα έργα μεταφράστηκαν και στα ελληνικά με αντίστοιχους τίτλους *Η μέρα της κουκουβάγιας*, μτφρ. Α. Πορφύρη, Κέδρος, Αθήνα, 2003, *Στον καθένα αυτό που του αξίζει*, μτφρ. Α. Χρυσοστομίδης, Καστανιώτης, Αθήνα, 1999, *Έγκλημα και Προσευχή*, μτφρ. Θ. Μετσίμενιδης, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1990.

²⁵ Στην ίδια κατηγορία ανήκουν και άλλα τρία μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia: *Il contesto* (1971), *Il cavaliere e la morte* (1988) και *Una storia semplice* (1989), με αντίστοιχη ελληνική μετάφραση *Πολιτικές δολοφονίες, Ο ιππότης και ο θάνατος* και *Μια απλή ιστορία*.

²⁶ Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*. Adelphi (Piccola Biblioteca Adelphi, 377), Milano, 1996.

²⁷ Claude Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia* (ediz. 7). Mursia, Milano, 1990; Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*. Venezia: Laterza, Libro in guida di Facolta, Universita Ca' Foscari di Venezia, Biblioteca di Area Umanistica, 1994; Leonardo Sciascia, *La corda pazza, scrittori e cose della Sicilia*. Milano: Adelphi, 1991; Sara Gentile, *L'isola del potere, Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*. Roma: Donzelli, Università Ca' Foscari di Venezia, Biblioteca di Area Umanistica, 1995.

αστυνομικού, παρουσιάζει μέσα από την αφήγησή του τις δυσμενείς κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει η κοινωνία της Σικελίας. Η διήγηση των γεγονότων, όπως συμβαίνει σε κάθε αστυνομική ιστορία, περιγράφει ένα πραγματικό συμβάν, το οποίο εξαιτίας της γραφής και της αφήγησης των γεγονότων γίνεται αφορμή για μια εμπειριστατωμένη κοινωνικοπολιτική έρευνα. Η έρευνα αυτή έχει ως στόχο να αφυπνίσει τους αναγνώστες και για τον λόγο αυτό συχνά η περιγραφή μιας δολοφονίας, ή ενός εγκλήματος, ή κάποιας συγκεκριμένης σκηνής έχει χαρακτηριστικά δημοσιογραφικής έρευνας. Η αναπαράσταση των γεγονότων, που πραγματικά διαδραματίστηκαν σε έναν ορισμένο χώρο ή χρόνο, έχει ως στόχο την πληροφόρηση, την ενημέρωση και την εμπλοκή-συμμετοχή του αναγνώστη μέσω της διήγησης.

Στο έργο του Sciascia *Il metodo di Maigret*, παρατηρούμε τη μέθοδο που χρησιμοποίησε, ώστε να προσεγγίσει το αστυνομικό είδος. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας, επενεξετάζοντας τη θεωρία του αστυνομικού, δημιουργεί ένα νέο καινοτόμο αφηγηματικό είδος, που προτρέπει τον αναγνώστη να εστιάσει στην απεικόνιση του πραγματικού στοιχείου, πάντοτε όμως μέσα από τον δρόμο της φαντασίας. Η εξοικείωσή του με τη δημοσιογραφία είναι εμφανής, εφόσον ο τρόπος που περιγράφει τα αληθινά γεγονότα ανταποκρίνεται στις ανάγκες και στο πλαίσιο της κάθε περιόδου. Ο Sciascia είναι ορθολογιστής και αμφισβητεί τη θεωρία που θέλει πάντοτε το αστυνομικό μυθιστόρημα να επιλύεται στο τέλος. Αντίθετα, επιλέγει να μην επέρχεται η λύση σε κάθε φόνο ή έγκλημα, αποδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο πως το ζητούμενο δεν είναι πάντοτε η επίλυση του γρίφου, αλλά η αποκάλυψη μιας τραγικής πραγματικότητας ή η καταγραφή των γεγονότων²⁸.

Η έρευνά του στοχεύει σε συγκεκριμένα γεγονότα και έχει έναν ορισμένο σκοπό: να σχολιάσει τη βία, την παραβατική συμπεριφορά του εγκληματία, να περιγράψει τραύματα και να δώσει μια σαφή εικόνα για την πραγματική φύση του κάθε κοινωνικού ζητήματος, είτε αυτό είναι οικονομικό είτε πολιτικό.

Τα μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia περιλαμβάνουν έντονα το μεταφυσικό στοιχείο, που συνδέεται με την υπαρξιακή αναζήτηση, έχουν δε αιρετικό χαρακτήρα, καθώς παρουσιάζουν ένα διαφορετικό πρόσωπο της Εκκλησίας.

Ο συγγραφέας δεν αποδέχεται τη λογική και την οπτική της αμερικάνικης σχολής *Hardboiled*, γιατί δεν συμφωνεί με την έντονη βαρβαρότητα. Έκπληξη, όμως, και

²⁸ Ricciarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano Dalla mafia alla Camorra*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura Italiana, Università Ca' Foscari di Venezia, 2014.

ταυτόχρονα προβληματισμό προκαλεί το γεγονός ότι το συγκεκριμένο είδος περιλαμβάνει πολλές σκηνές ερωτισμού, που παρουσιάζονται κάθε άλλο παρά ρομαντικές. Η έμφαση και ο ωμός τρόπος, με τον οποίον περιγράφονταν οι σκηνές βίας, ενοχλούσαν τον Sciascia, ο οποίος είχε μια πολύ πιο ρομαντική οπτική των πραγμάτων, όπως φαίνεται στα μυθιστορήματά του.

Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει πως δινόταν έμφαση στη γυναικεία ομορφιά, αλλά οι περιγραφές προσέβαλαν με το περιεχόμενό τους την αισθητική του αναγνώστη, καθώς ήταν ιδιαίτερα προκλητικές²⁹. Η αναπαράσταση του ερωτικού αυτού στοιχείου ήταν ιδιαίτερα ασυνήθιστη για τα δεδομένα της εποχής, με αποτέλεσμα να μην ταυτιστεί με αυτή ο συγγραφέας και να θελήσει να ακολουθήσει τη θεωρία του κλασικού αστυνομικού είδους, που επικεντρωνόταν στην επίλυση του μυστηρίου³⁰.

Η αμερικάνικη σχολή, σύμφωνα με το κείμενο του συγγραφέα, στόχευε στην πολιτική προπαγάνδα. Ο πρώτος συγγραφέας που χρησιμοποίησε το *romanzo giallo* ήταν ο Άγγλος Peter Cheney, ο οποίος κατά την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου δημοσίευσε μια σειρά από κατασκοπικά μυθιστορήματα για τον ναζισμό. Παρόλα αυτά, όμως, οι κυριότεροι εκπρόσωποι του είδους είναι δύο, ο Cheney και ο Mickey Spillane, ο οποίος, σε αντίθεση με τον Cheney, δεν έρχεται σε σύγκρουση με τους ναζιστές, αλλά θέτει έναν έντονο ηθικό προβληματισμό στον αναγνώστη σχετικά με τον ρόλο της δικαιοσύνης, ενώ παράλληλα αμφισβητεί τη συμβολή της και το έργο της.

Στη συνέχεια, ο Mickey Spillane εξηγεί πως δεν έχει εμπιστοσύνη ούτε στο έργο της δικαιοσύνης ούτε και στην πολιτεία, για τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται την υπόθεση των κομμουνιστών. Ο ίδιος, λοιπόν, επιθυμώντας να δώσει ένα διαφορετικό μήνυμα μέσα από τα έργα του, δημιούργησε έναν ιδιωτικό ντετέκτιβ, τον Mike Hammer, ο οποίος στα μυθιστορήματά του αναλαμβάνει τον ρόλο του τιμωρού. Ο πρωταγωνιστής των μυθιστορημάτων του είχε μετατρέψει τον θάνατο σε προσωπική υπόθεση, που ξέφευγε από τα όρια του νομίμου και του ηθικού, καθώς αφαιρούσε ο ίδιος τη ζωή των κακοποιών, επικαλούμενος τη δικαιοσύνη και την ηθική. Η ικανοποίηση που αισθανόταν ο ιδιωτικός ερευνητής για τους φόνους που διέπραττε φαίνεται στο απόσπασμα του έργου του Spillane που παραθέτει ο Sciascia:

²⁹ Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, Edizioni Adelphi a cura di Paolo Squillaciotti, 2018, p. 55.

³⁰ «Sciascia comprendeva bene le ragioni segrete del suo successo, a.oscuro fascino della violenza e del terrore, b.rappresentazioni atroci sadiche» [Ο Sciascia καταλάβαινε καλά τους κρυφούς λόγους της επιτυχίας του αστυνομικού είδους: α) η σκοτεινή του γοητεία, το θέμα της βίας και του τρόμου, β) βίαιες σαδιστικές αναπαραστάσεις] (Marco Villoresi, *Lezioni sul giallo di Leonardo Sciascia*, Filologia Antica e Moderna, 2002, σ. 164).

«Vivevo solo per uccidere quel fango e sudiciume che domandava unicamente di essere ucciso. Vivevo solo per uccidere solo perche gli altri potessero vivere. Vivevo per uccidere perche la mia anima era qualcosa di spietato che godeva al pensiero di cavare il sangue a quei bastardi. sentirono i proiettili che fracassavano ossa, che laceravano la carne»

Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, σ. 112

[Ζούσα μόνο για να σκοτώσω εκείνο τον ανήθικο και διεφθαρμένο που αποζητούσε να σκοτωθεί. Ζούσα μόνο για να σκοτώσω, μονάχα για να μπορέσουν οι άλλοι να ζήσουν. Ζούσα μόνο για να σκοτώσω, γιατί η ψυχή μου δεν χωρούσε συμπόνοια, καθώς ένιωθε απόλαυση και μόνο στη σκέψη ότι έπαιρνε το αίμα αυτών των 'μπάσταρδων', καθώς ένιωθαν τα όπλα που συνέτριβαν τα κόκκαλα, που έλιωναν τη σάρκα]

Ο Sciascia, με το παραπάνω απόσπασμα, προσπαθεί να μιλήσει όχι μόνο για τις άγριες δολοφονίες αλλά και για τη μάστιγα του φασισμού. Όσον αφορά στο ήθος των γυναικών, οι οποίες περιγράφονται στο αμερικάνικο είδος ως όμορφες, ελαφρών ηθών και συχνά υπό την επήρεια ναρκωτικών ουσιών, είναι κάτι το οποίο ουδόλως ικανοποιεί τον Sciascia, όπως γίνεται εμφανές στο έργο του *Il metodo di Maigret*.

Ο συγγραφέας, από την άλλη, στρέφει το αστυνομικό είδος προς μια άλλη κατεύθυνση, δημιουργώντας δική του σχολή, που συνδυάζει το παιχνίδι της αναζήτησης με την ηθική και την πολιτική. Το ζήτημα του θανάτου, ο χωροχρόνος και η μέθοδος περιγραφής των γεγονότων διαφέρουν. Όμως, ο Sciascia ακολουθεί τους κανόνες του είδους, το οποίο έχει πάντοτε μια συγκεκριμένη σειρά στη δομή και το περιεχόμενό του. Ένα έγκλημα -ο θάνατος ενός ανθρώπου, όπως περιγράφουν οι κριτικοί-, διχοτομεί τον χρόνο σε δύο επίπεδα. Ο χρόνος διακόπτεται από το γεγονός του θανάτου και η αφήγηση, που συχνά ξεκινά από το παρελθόν, αποτελεί μια σύνδεση του εγκλήματος με τα γεγονότα του παρελθόντος, προκειμένου να επιτευχθεί ο σκοπός της διήγησης, που για τον Sciascia δεν είναι άλλος από τη διήγηση του θανάτου. Ο θάνατος έχει αφηγηματικά έναν ιδιαίτερο ρόλο και αποτελεί ένα γεγονός, που δίνει την αφορμή στον συγγραφέα να εμβαθύνει στο ζητούμενο, την αλήθεια.

Ο θάνατος λειτουργεί σαν μοτίβο στα έργα του συγγραφέα ή μέσο προσέγγισης της αλήθειας, όμως έχει πάντοτε μια παράξενη σχέση με το μεταφυσικό στοιχείο· ξεπερνά τη λογική και εισάγει τον αναγνώστη σε μια άλλη διάσταση, στοιχείο που εμφανέστατα δεν περιλαμβάνει το παραδοσιακό αστυνομικό είδος, εφόσον αυτό περιορίζεται στην επίλυση του φόνου. Στα έργα του Sciascia δίνονται απαντήσεις, αλλά τα αινίγματα δεν επιλύονται όπως στο αστυνομικό μυθιστόρημα. Ας ανατρέξουμε στο έργο *Todo Modo*: ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι πως ο συγγραφέας, ενώ δίνει το πλαίσιο και τις

πληροφορίες για το σκηνικό, τα αίτια και τις συνθήκες που πιθανόν να ανάγκασαν τον δράστη να διαπράξει τους φόνους, το μυθιστόρημα κλείνει με υποθέσεις. Από την περιγραφή του σκηνικού, των γεγονότων και τη φιγούρα του ζωγράφου, ο συγγραφέας οδηγεί τον αναγνώστη στο συμπέρασμα ότι πίσω από τους φόνους κρύβεται πιθανόν ο πρωταγωνιστής, αλλά το αίνιγμα ποτέ δεν επιλύεται. Τα συμπεράσματα προκύπτουν, αλλά έχουν μόνο έναν σκοπό: την αναζήτηση της αλήθειας, το γενικότερο πλαίσιο, τα αίτια και τις συνθήκες που ευνόησαν το έγκλημα.

Στα κείμενα του Claude Ambroise παρατηρεί κανείς, όπως γράφει ο ίδιος για τον Sciascia, τη σύνδεση της πολιτικής με το λεγόμενο είδος «giallo». Το μυθιστόρημα του Sciascia έχει κοινωνική και πολιτική διάσταση, ενώ η αφήγηση ξεκινά από ένα γεγονός: τη δολοφονία ενός δημοσιογράφου κομμουνιστή, ενός προσώπου που ενοχλούσε τη Μαφία και εμπόδιζε τα σχέδιά της. Ο Sciascia, εκμεταλλευόμενος αυτά τα γεγονότα, τα μεταφέρει μέσα από τα μυθιστορήματά του στον αναγνώστη. Φροντίζει πάντα να παρουσιάσει ένα άλλο σκηνικό, ψεύτικο· δημιουργεί ένα εικονικό πλαίσιο και χρησιμοποιεί τον φόνο σαν μέθοδο αναζήτησης και διερεύνησης των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών. Οι πολιτικές αυθαιρεσίες, οι λανθασμένες αποφάσεις των πολιτικών αρχηγών, η διαφθορά σε κάθε επίπεδο ή χώρο, ο αιρετικός χαρακτήρας της Εκκλησίας και η σχέση της Μαφίας με την εξουσία, η δικαιοσύνη και η σχέση της με τον εγκληματικό κόσμο είναι μερικά από τα θέματα που απασχόλησαν τον συγγραφέα στα μυθιστορήματά του.

Στο έργο του Leonardo Sciascia *Il giorno della civetta* περιγράφεται η σύγκρουση της ηθικής τάξης και του νόμου με τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος. Οι ήρωες στα έργα του φθάνουν στην αλήθεια, όμως οι συνθήκες τους εμποδίζουν να φθάσουν στη δικαίωση και στην κάθαρση και αυτός ακριβώς είναι και ο σκοπός του συγγραφέα: δεν τιμωρούνται οι ηθικοί αυτουργοί και αθώοι, επειδή στάθηκαν εμπόδιο στα σχέδια της Μαφίας, αλλά δολοφονούνται, όπως ο καθηγητής στο μυθιστόρημα του *A ciascuno il suo*. Στο συγκεκριμένο έργο τον ρόλο του αστυνομικού ερευνητή αναλαμβάνει ένας καθηγητής, που δεν έχει σχέση με τον κόσμο της δικαιοσύνης ή του εγκλήματος και, όπως και στην περίπτωση του Bellodi, ο αστυνόμος που αναλαμβάνει να ερευνήσει τη δολοφονία του κομμουνιστή στο παραπάνω διήγημα δεν έχει τη δύναμη και το σθένος να συγκρουστεί με τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος. Επομένως, οι πρωταγωνιστές προσεγγίζουν την αλήθεια, αλλά δεν δικαιώνονται στο τέλος των μυθιστορημάτων.

Ο Sciascia επιλέγει οι ήρωές του να μην καταφέρνουν να βρουν τη δικαίωση, εξαιτίας των ενεργειών των πολιτικών αρχηγών. Επομένως, στα έργα του καταρρίπτεται η θεωρία του θετικισμού (positivismo), όπου οι ντετέκτιβ, ακολουθώντας τα στοιχεία,

οδηγούνται μαζί και ταυτόχρονα με τον αναγνώστη στη λύση του μυστηρίου και, φυσικά, ο δράστης τιμωρείται για τις πράξεις του. Με την επίλυση του μαθηματικού γρίφου, η υπόθεση έκλεινε οριστικά. Όμως, μια τεράστια διαφορά εντοπίζεται στα έργα του Sciascia και αυτό γιατί ο συγγραφέας εστίαζε σε πρόσωπα, γεγονότα, χαρακτήρες και μελετούσε τη συμπεριφορά τους ανάλογα με τις συνθήκες της εποχής, προσπαθώντας να εξετάσει βαθιά την εσωτερική αλήθεια, η οποία συνδεόταν με την κοινωνική πραγματικότητα.

Το αστυνομικό είδος παρουσιάζεται από τον συγγραφέα σαν ένα μέσο αναζήτησης, εστιάζοντας στη *detection* και στα υπόλοιπα δομικά χαρακτηριστικά του αστυνομικού είδους. Όπως μας εξηγεί η Ilaria Crotti, η διάσταση του φόνου και η σχέση της πολιτικής πραγματικότητας με το *giallo* προϋποθέτει, για τον Sciascia, την άριστη γνώση των κανόνων του αστυνομικού αναγνώσματος και των ιδιότυπων χαρακτηριστικών του³¹, τα οποία θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Η *invention* και το *explicit* έρχεται κανονικά στο τέλος του μυθιστορήματος, σύμφωνα με το κανονικό αστυνομικό μυθιστόρημα και την αγγλοσαξονική σχολή. Στα μυθιστορήματα του Sciascia ακολουθείται μια διαφορετική αφηγηματική τεχνική και συλλογιστική πορεία, καθώς το *explicit*, που θα ήταν η επίλυση του γρίφου, δεν αποτελεί ενιαίο μέρος της αφήγησης, αλλά τοποθετείται σε ένα άλλο πλαίσιο, εξωκειμενικό (*extra-testuale*), όπου η λογοτεχνική διήγηση και τα ζητήματα πολιτικής ενώνονται. Για τους λόγους αυτούς, τα μυθιστορήματα του Sciascia δεν μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία *poliziesco*, αλλά, αντίθετα, το *giallo sciasciano* θεωρείται *non poliziesco canonico*, ακριβώς επειδή χρησιμοποιεί στοιχεία εξωκειμενικά και παραλογοτεχνικά με έναν εναλλακτικό τρόπο, προκειμένου να προσεγγίσει την αλήθεια και να ασκήσει κοινωνική κριτική³².

Όπως αναφέρει η Ilaria Crotti, η μέθοδος του συγγραφέα δεν παρουσιάζει στοιχεία πρωτοτυπίας μόνον εξαιτίας της διάστασης ή της νέας αυτής θεματικής –της πολιτικής και κοινωνικής κριτικής ή του ανατρεπτικού φινάλε–, όπου δεν υπάρχει κάθαρση για τους ήρωες ή δικαίωση, αλλά ακριβώς για το ότι έχει η πράξη του φόνου μια ιδιαίτερη δυναμική και ποικίλες ερμηνείες. Ο συγγραφέας εξετάζει πολλές και διαφορετικές πλευρές και η πράξη του φόνου επεκτείνεται σημασιολογικά. Ανάλογα με το εύρος των πληροφοριών που παρέχονται στον αναγνώστη, ο δέκτης οδηγείται σε κάποια συμπεράσματα για την κοινωνία της Σικελίας. Η φαντασία, επομένως, τροφοδοτείται από τα κοινωνικοπολιτικά σκάνδαλα, που όντως έχουν συμβεί στο παρελθόν και τα οποία τοποθετούνται από τον συγγραφέα σε

³¹ Ilaria Crotti, *La detection della scrittura, Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Antenore, Padova 1982.

³² Marco Villorosi, *Il giallo di Leonardo Sciascia Giallisti sui generis*, ό.π., σσ. 182-183.

ένα άλλο πλαίσιο ή χώρο φανταστικό, εξωκειμενικό, με πρωταγωνιστές τους φανταστικούς ήρωες των μυθιστορημάτων. Τα χαρακτηριστικά στοιχεία του είδους είναι *incipit*, *explicit*, *detection*, *invention*, *suspense* και *surprise*, τα οποία, σε συνδυασμό πάντοτε με τον θετικισμό, το ρεύμα του Διαφωτισμού και τον νατουραλισμό συνθέτουν το πλαίσιο της αφήγησης. Υπάρχει ο διαχωρισμός ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο περιγραφής εξαιτίας του δυσυπόστατου ρόλου του, ανάλογα πάντοτε με τον σκοπό του έργου.

1.3. Η φιγούρα του ντετέκτιβ, *Una grazia illuminante*. Ρεαλιστική προσέγγιση του πρωταγωνιστή

Η *detection*, όπως αναφέρει η Ilaria Crotti, επικεντρώνεται στην περιγραφή του προσώπου του *detective* και στο αυτοβιογραφικό στοιχείο, επιτυγχάνοντας μια σύνδεση του χωροχρόνου με τον φόνο και την παιδική ηλικία. Το *explicit* στα μυθιστορήματα του Sciascia στηρίζεται στην *extratestualita* ή *post-testualita*, καθώς επιτυγχάνεται η επέκταση του κειμενικού θεματικού εύρους.

Οι *detective sciasciani* παρουσιάζουν πολλές ιδιαιτερότητες σαν πρόσωπα, καθώς συγκρούονται με τον κοινωνικό περίγυρο και αποτυγχάνουν να φέρουν σε πέρας την αποστολή της αποκάλυψης της αλήθειας όχι σε προσωπικό αλλά σε κοινωνικό επίπεδο. Το σκάνδαλο δεν γίνεται γνωστό στην κοινωνία, γιατί οι ίδιοι φθάνουν στην αλήθεια. Όμως, στο μυθιστόρημα *Il giorno della Civetta* η αφήγηση ξεκινά ανάποδα, εφόσον δεν υπάρχει αμφιβολία για την εμπλοκή της Μαφίας στους φόνους από την πλευρά του αστυνόμου. Ο Sciascia για πρώτη φορά ξεκινά την αφήγηση, παρουσιάζοντας από την πρώτη στιγμή τη λύση του αινίγματος-*explicit*. Επομένως, η αλήθεια είναι γνωστή για τον αστυνόμο που εκπροσωπεί τον συγγραφέα, όμως το δύσκολο είναι να αποδείξει στην κοινωνία την αλήθεια, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στα μυθιστορήματα του Sciascia. Η εξωκειμενικότητα του έργου στρέφεται πάντοτε προς το κοινωνικοπολιτικό, όμως, όπως αναφέρει ο ίδιος ο συγγραφέας στο έργο κριτικής του αστυνομικού είδους *Il metodo di Maigret*, το γεγονός ότι δεν επιλύεται ο γρίφος του φόνου αποκαλύπτει κάτι σχετικά με τη φύση του αστυνομικού είδους και τον Θεό. Εφόσον το αστυνομικό δεν έχει λύση, δεν υπάρχει θεϊκή παρέμβαση ή συμμετοχή, γιατί το παραδοσιακό αστυνομικό είδος από μόνο του προϋποθέτει την ύπαρξη ενός ανώτερου στοιχείου. Άρα, στο μυθιστόρημα του Sciascia, παρότι ακολουθεί τα πρότυπα του αγγλοσαξονικού μοντέλου, δεν υπάρχει το τρίτο μέρος, δηλαδή η λύση του γρίφου-φόνου. Ο συγγραφέας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι δεν έχουμε την ανάμειξη ή τη βοήθεια μιας ανώτερης θεϊκής δύναμης, άρα η θεματική τροποποίηση του είδους στοχεύει στο να αποδείξει κάτι σχετικά με τη θεϊκή επέμβαση και παρουσία.

Ο Sciascia παρακινεί τον αναγνώστη να εστιάσει την προσοχή του στους νέους θεματικούς άξονες, που προσθέτει ο ίδιος μέσα από την αφήγησή του, γιατί έχουν ως στόχο να αποκαλύψουν τον ρόλο του αστυνομικού είδους, ο οποίος είναι να δια φωτίσει τον αναγνώστη από φιλοσοφικής και θεολογικής απόψεως. Τόσο με τις γνώσεις που προσπαθεί να μεταδώσει μέσα από την αφήγησή του όσο και με τον φιλοσοφικό-ηθικό προβληματισμό γύρω από το έγκλημα και τη φύση του ανθρώπου, ο συγγραφέας παρουσιάζει μια αλήθεια σχετικά με τις ισορροπίες στη ζωή του ανθρώπου, τη φύση του δράστη αλλά και των πρωταγωνιστών «detectives portatori di una grazia illuminante»³³.

Η Maria Taglienti³⁴ στο έργο της αναφέρει ότι η συνείδηση δεν έχει μόνο διαφωτιστικό ρόλο στη συνείδηση του ανθρώπου αλλά και στην ίδια την πολιτεία. Πρόσωπα που αναλαμβάνουν το καθήκον να υπερασπιστούν τα ανθρώπινα δικαιώματα, τις αξίες και τα ιδανικά και που μέσα από αυτά ο συγγραφέας εκφράζει τις απόψεις του για το κακό.

Ας παρατηρήσουμε ποια εικόνα μεταφέρει η Maria Taglienti σχετικά με όσα γράφει ο ίδιος ο Sciascia για τον ρόλο του ιδιωτικού ερευνητή στο έργο του *Il metodo di Maigret*. Στο παρακάτω απόσπασμα που ακολουθεί θα διαπιστώσουμε για μια ακόμη φορά την οπτική του συγγραφέα σχετικά με την αποστολή του ερευνητή στα αστυνομικά μυθιστορήματα και συγκεκριμένα στα έργα του ίδιου του συγγραφέα αλλά και τον ρόλο του αναγνώστη.

«L' investigatore è un genio, un' uomo che possiede la Grazia eccezionali qualità razionali e visionarie un genio che il personaggio di spalla non può raggiungere...». Nella sua forma piu originale ed autonoma, il romanzo poliziesco presuppone una metafisica l' esistenza di un mondo 'al di la del fisico, di Dio, della Grazia e di quella Grazia che i teologici chiamano illuminante. Della grazia illuminante l' investigatore si può anzi considerare il portatore?»

Maria Taglienti, *Il poliziesco, ragguagli e letture critiche su Leonardo Sciascia*, σ. 90

[‘Ο ερευνητής είναι μια ιδιοφυΐα, ένας άνθρωπος που κατέχει τη θεία Χάρη, εξαιρετες ικανότητες. μια ιδιοφυΐα που ο βοηθός του δεν μπορεί να φτάσει...’. Το αστυνομικό μυθιστόρημα στην πιο αυθεντική και αυτόνομη μορφή του προϋποθέτει τη μεταφυσική ύπαρξη ενός κόσμου πέρα από το φυσικό, τον Θεό, τη Θεία Χάρη, που οι θεολόγοι αποκαλούν διαφωτιστική. Θα μπορούσε ο κομιστής της θείας Χάρης να θεωρηθεί εκείνος ο οποίος οδηγεί σε αυτή;]

³³ Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillaciotti, 3^a ediz. Adelphi (Piccola Biblioteca Adelphi, 715), Milano 2018.

³⁴ Maria Taglienti, *Il poliziesco, ragguagli e letture critiche su Leonardo Sciascia, Esperienze Letterarie. Trimestrale di critica e di cultura*, Edizioni Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2010.

Επομένως, ο ερευνητής δεν είναι μόνος του σε αυτή την αποστολή, εφόσον τον συντροφεύει ο αντίστοιχος Watson, σύμφωνα με τη θεωρία του αστυνομικού. Πέρα όμως από αυτό και ο ίδιος ο αναγνώστης συντροφεύει στην έρευνά του τον ερευνητή. Επειδή, όμως, όπως εξηγεί η Taglienti, θα ήταν ιδιαίτερα επιφορτισμένος ο ρόλος του αναγνώστη, κάποιο άλλο πρόσωπο γίνεται σύμμαχος του ερευνητή και αναλαμβάνει να τον συντροφεύσει στο δύσκολο έργο του. Ωστόσο, ο Watson ποτέ δεν θα μπορούσε να πλησιάσει το επίπεδο ευφύιας του πρωταγωνιστή ντετέκτιβ, καθώς δεν διαθέτει τόση οξυδέρκεια και αποδέχεται τον συμπληρωματικό ρόλο του. Τέτοια πρόσωπα είναι ο Watson και ο Hasting.

H grazia illuminante, στην οποία αναφέρεται ο συγγραφέας, ξεπερνά τον γήινο κόσμο μας εισάγει στο ζήτημα της μεταφυσικής ιδιότητας και χρησιμότητας της λογοτεχνίας. Πώς, όμως, περιγράφεται η φιγούρα του ερευνητή και ποια τα χαρακτηριστικά του; Ο ερευνητής πρωταγωνιστής των αγγλοσαξονικών μυθιστορημάτων συνήθως είναι ένα πρόσωπο με εξαιρετικές ικανότητες, μόρφωση, παιδεία και ιδιαίτερα χαρισματικός. Όμως, συνήθως έχει μια τάση προς τον μισογυνισμό. Αν ανατρέξουμε στο αμερικάνικο είδος, παρατηρούμε ότι στα έργα του Dashiell Hammett η συμπεριφορά των γυναικών είναι προκλητική προς τον αστυνόμο, αλλά ταυτόχρονα ο αστυνόμος αναπτύσσει και τη θεωρία πως πίσω από κάθε τραγικό συμβάν κρύβεται μια γυναίκα. Ο Sciascia με τον τρόπο του είναι σαν να προσπαθεί να δικαιώσει το γυναικείο φύλλο και να αποκαταστήσει το όνομά του στη σικελική κοινωνία, εφόσον αποκαλύπτει πως η γυναίκα δεν ήταν η ηθική αυτουργός των εγκλημάτων, ερχόμενος σε σύγκρουση με τα στερεότυπα της σικελικής κοινωνίας. Παρόλα αυτά θίγει το ζήτημα της μητριαρχίας, όπως και οι υπόλοιποι συγγραφείς.

Αυτό που εκπλήσσει είναι πως οι ντετέκτιβς στο έργο του συγγραφέα αναλαμβάνουν έναν επικίνδυνο ρόλο και συγκρούονται με την κοινωνία και την κοινή γνώμη. Ωστόσο, ο Sciascia, στο έργο με τίτλο *A ciascuno il suo*, τοποθετεί έναν καθηγητή στον ρόλο του ντετέκτιβ, οδηγώντας τον στον δρόμο του θανάτου, προκειμένου να αποδείξει στον αναγνώστη ότι είναι αδύνατον να νικήσει κάποιος την οργάνωση. Η προσέγγιση του giallo είναι ρεαλιστική.

Ο καθηγητής, ωστόσο, στο μυθιστόρημα μιλά για μισογυνισμό, ενώ γνωρίζουμε ότι δεν είναι παντρεμένος, όπως προστάζει η θεωρία του αστυνομικού είδους, και ότι έχει αναπτύξει μια περίεργη σχέση με το γυναικείο φύλλο. Άλλο κομβικό σημείο είναι η σχέση του πρωταγωνιστή με τη μητέρα του, η οποία ελέγχει τη ζωή του. Σ' αυτό το έργο γίνονται πολλές περιγραφές για τη μητριαρχική κοινωνία στη Σικελία. Επομένως, το πρότυπο του Sciascia δεν ξεφεύγει από το παραδοσιακό μοντέλο, όμως, σύμφωνα με τον σκοπό γραφής

του, προσαρμόζει και τους χαρακτήρες του στο ανάλογο πλαίσιο. Οι χαρακτήρες αποκαλύπτουν πολλά για τη νοοτροπία της εποχής και μας προϊδεάζουν για το μήνυμα που προσπαθεί να περάσει ο συγγραφέας στον δέκτη.

Στο δεύτερο έργο *A ciascuno il suo* έχουμε αφήγηση *in medias res*, εφόσον μια δολοφονία γίνεται αφορμή για την αναδρομή στα γεγονότα του παρελθόντος. Η ειρωνεία στο ύφος του συγγραφέα είναι ιδιαίτερα εμφανής, καθώς ο συγγραφέας γράφει «έχει και ο θάνατος την ομορφιά του», γεγονός που δείχνει πως οι αληθινές δολοφονίες τον έχουν ιδιαίτερα προβληματίσει. Το περιστατικό που έδωσε την αφορμή στον συγγραφέα ήταν για μια ακόμη φορά μια δολοφονία. Η δολοφονία του αστυνομικού Cataldo Tandoj, που έλαβε χώρα στο Agrigento, στις 30 Μαρτίου του 1960. Το μυθιστόρημα αυτό συγκεντρώνει πολλά χαρακτηριστικά του κανονικού αστυνομικού αφηγήματος εξαιτίας της δομής και του περιεχομένου του. Δυο δολοφονίες, επιστολές ανώνυμες και μια έρευνα που δεν πραγματοποιείται, όπως έχει τονιστεί, από έναν ντετέκτιβ, αλλά από έναν καθηγητή. Ο καθηγητής, διερευνώντας τις συνθήκες δολοφονίας του φίλου του, ακολουθεί τις ενδείξεις και τα στοιχεία. Τα γράμματα της εφημερίδας *L' osservatore Romano* είναι το πρώτο στοιχείο.

1.4. Αφηγηματική τεχνική και οπτική του συγγραφέα μέσα από τα μυθιστορήματα

Οι τεχνικές που ακολουθεί ο συγγραφέας θυμίζουν την αγγλοσαξονική προσέγγιση, καθώς ακολουθούνται οι κανόνες του συγκεκριμένου είδους: η δολοφονία, το αίνιγμα που πρέπει να επιλύσει ο ντετέκτιβ, η εξέταση των στοιχείων και η λύση. Σύμφωνα με τη θεωρία του παραδοσιακού αστυνομικού είδους, όπως αναφέρει η Ilaria Crotti, σε ένα κανονικό αστυνομικό είδος, κατά τη διάρκεια της αφήγησης, εντοπίζονται τα παρακάτω δομικά στοιχεία³⁵.

Ο συγγραφέας ενθαρρύνει τον αναγνώστη να επιλύσει το αίνιγμα. Η διαδικασία είναι σαν ένα παιχνίδι, ένα πάζλ που πρέπει να συναρμολογηθεί. Είναι μια ευχάριστη διαδικασία, *romanzo di intrattenimento*. Κατά τη διάρκεια της αφήγησης παρεμβάλλονται *la suspense la surprise*. Πρόκειται για καθυστερήσεις, αναδρομές ενδεχομένως στο παρελθόν, ή στοιχεία, ή αναφορές που θα βοηθούσαν στην ανάλυση του φόνου και τη λύση της υπόθεσης³⁶. Το έργο του Sciascia ανήκει σε αυτή την κατηγορία και εξαιτίας της

³⁵ Ilaria Crotti, *La detection della scrittura, Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*. Antenore, Padova 1982.

³⁶ Σύμφωνα με την Ilaria Crotti, όμως, υπάρχουν κάποια ιδιόμορφα αφηγηματικά είδη (*testi allotropici*), που δεν ακολουθούν τους κανόνες του *Romanzo canonico*, όπως στην περίπτωση του Σικελού συγγραφέα Leonardo Sciascia, όπου ενώ ακολουθούν τη μέθοδο, τη συλλογιστική πορεία και πιθανόν την αλγοριθμική

ιδιαιτερότητάς του αποτελεί μια ξεχωριστή κατηγορία που ονομάζεται «poliziesco sciasciano», «giallo sciasciano».

Ο Leopoldo Franchetti ορίζει το φαινόμενο της Μαφίας ως εξής:

«Perche questa specificità siciliana di malessere sociale, di trasgressioni della legge, di delitti? Non ci sono altre regioni italiane altrettanto briganti, maladrini ‘statistiche alla mano’ altrettanto umicidi, La mafia? Non esiste»³⁷

Leopoldo Franchetti, *Condizioni politiche amministrative della Sicilia*

[Γιατί αυτή η περίπτωση της Σικελίας να είναι τόσο ιδιαίτερη με τα κακώς κείμενα της κοινωνίας, τις παραβάσεις του νόμου, τα εγκλήματα; Δεν υπάρχουν κι άλλες περιοχές με κακοποιούς και τόσους άλλους ληστές στην Ιταλία, στατιστικά στοιχεία δολοφονιών, η Μαφία; Δεν υφίσταται]

Ο ισχυρισμός ότι η Μαφία δεν υπάρχει μας θυμίζει τον ειρωνικό διάλογο στο έργο του Sciascia *Il giorno della civetta*.

«-Bravo. Dunque, ad evitare questo Collasberna diventi un martire dell'idea comunista. scusate. Socialista. Bisogna subito trovare chi lo ha ammazzato subito subito, in modo che il ministro possa rispondere che Collasberna è stato vittima di una questione di interesse o di corna e che la politica non c'entra per niente.

-E senza dubbio un delitto di mafia ‘ma la politica non c’entra. Il capitano Bellodi.

-Ecco. Si siamo. E da un pezzo che bebbo parlarvi di questo Bellodi. Questo qui, caro amico e uno che vede mafia da ogni parte uno dei quei settentrionali con la testa piena di pregiudizi, che appena scendono dalla nave ‘traghetto cominciano a veder mafia dovunque.

-Ha detto cose da far rizzare i capelli che la mafia esiste, che è una potente organizzazione, che controlla tutto pecore, ortaggi, lavori pubblici e vasi greci. Ma dico. Voi ci credete alla mafia?

-E voi.

-Non ci credo.

-Bravissimo. Noi due Siciliani, alla mafia non ci crediamo. Col tempo vi convincerete che è tutta una montatura. Ma intanto, per carità, seguite attentamente le indagini di questo Bellodi. E voi che alla mafia non ci credete. Mandate qualcuno che sappia fare. Che *Ima summis mutare*»

Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, σσ. 32-33

[-Μπράβο. Λοιπόν, για να αποφευχθεί αυτό, αυτός ο Collasberna έγινε μάρτυρας της ίδιας του της ιδεολογίας του κομμουνισμού. Συγχωρήστε

σκέψη που επιβάλλεται, σύμφωνα με τους κανόνες του κειμενικού είδους, παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις στην παράθεση των στοιχείων-ενδείξεων στη δομή, το θεματικό περιεχόμενο και το ύφος γραφής (Ilaria Crotti, *Sciascia e l'invention del politico, in la detection della scrittura modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche*, Franco Angeli, Milano 1982).

³⁷ Leopoldo Franchetti, *Condizioni politiche amministrative della Sicilia*, Donzelli, Roma 2010.

με, του σοσιαλισμού. Πρέπει να βρεθεί αμέσως ποιος τον σκότωσε, έτσι ώστε ο υπουργός να μπορεί να αποφανθεί αν ο θάνατός του ήταν αποτέλεσμα πολιτικών συμφερόντων, αν τα κίνητρα ήταν προσωπικά ή αν ήταν έγκλημα πάθους, με το οποίο η πολιτική δεν σχετίζεται για κανένα λόγο.

-Είναι δίχως αμφιβολία ένα έγκλημα της Μαφίας, αλλά η πολιτική δεν έχει σχέση. Ο αρχηγός Bellodi.

-Να, ορίστε. Εδώ είμαστε· έρχεστε στα λόγια μου, δεν πιστεύουμε στη Μαφία. Καιρό τώρα έπρεπε να σας μιλήσω γι' αυτόν τον Bellodi.

-Αυτός εδώ, αγαπητέ μου φίλε, είναι ένας τύπος που βλέπει παντού τη Μαφία, είναι ένας απο αυτούς τους Βόρειους, που το κεφάλι τους είναι γεμάτο στερεότυπα, προκαταλήψεις, που μόλις κατεβαίνουν από το πλοίο αρχίζουν να βλέπουν παντού Μαφίες.

-Είπε πράγματα να σου σηκώνεται η τρίχα, ότι η Μαφία υπάρχει, ότι είναι μια ισχυρή οργάνωση που ελέγχει τα πάντα, ζωντανά, πρόβατα, κοπάδια, δημόσια έργα και ελληνικά αγγεία. Κι εγώ λέω τώρα. Μα εσείς πιστεύετε στη Μαφία;

-Κι εσείς;

-Όχι, δεν πιστεύω.

-Μπράβο, άριστα. Εμείς οι δύο που είμαστε Σικελοί δεν πιστεύουμε στη Μαφία. Με τον χρόνο θα πιστείτε ότι όλα είναι στη φαντασία. Αλλά στο μεταξύ, προς θεού, παρακολουθείστε προσεκτικά τις έρευνες αυτού του Bellodi. Κι εσείς, που δεν πιστεύετε στη Μαφία, στείλτε κάποιον που να ξέρει πώς να κινηθεί]

Ο Vincenzo Consolo στο κείμενό του *La mafia nella letteratura Siciliana* αναφέρει σχετικά με το ζήτημα της Μαφίας πως τόσο ο Sciascia όσο και οι υπόλοιποι Σικελοί συγγραφείς, όπως ο Luigi Capuana και ο Giovanni Verga, ασχολήθηκαν με την κοινωνικοπολιτική πλευρά του φαινομένου της Μαφίας και προσπάθησαν να ερμηνεύσουν το κοινωνικό αυτό φαινόμενο. Ο ίδιος ο Consolo αναφέρει: «Εκείνη την εποχή, υπήρχαν επαρκείς έρευνες και δοκίμια σχετικά με τη Μαφία, που θα μπορούσαν να δώσουν στην κυβέρνηση και τους πολίτες πλέον ακριβείς πληροφορίες, ακόμη αδημοσίευτες, όπως τα αποτελέσματα της κοινοβουλευτικής έρευνας για τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της Σικελίας το 1875 και την παράλληλη έρευνα, που διεξάγεται από δύο νέους μελετητές, τον Leopoldo Franchetti και τον Sidney Sonnino, καθώς και τον Giuseppe Allongi»³⁸.

Ο Sciascia στο έργο του *Il giorno della civetta* (σ. 31) αναφέρει πως η Μαφία υπάρχει και ελέγχει τα πάντα: «La mafia esiste, che è una potente organizzazione, che controlla tutto».

³⁸ Vincenzo Consolo, *La mafia nella letteratura Siciliana* (<http://vincenzoconsolo.it/wp-content/uploads/2015/09/scansione0022.jpg>).

Προκειμένου να εξεταστεί βαθύτερα η σημασία αυτής της φράσης, απαραίτητη είναι η εξομολόγηση του ίδιου του συγγραφέα για τη σύσταση της Μαφίας στον επίλογο του μυθιστορηματός του *Il giorno della civetta*, όπου εξηγεί τα αίτια που τον οδήγησαν να δημοσιεύσει αυτό το διήγημα, όπως το αποκαλεί ο ίδιος, το 1972, ενώ αναφέρεται και στα σπουδαιότερα έργα και μελέτες που ασχολήθηκαν με το φαινόμενο της Μαφίας στη Σικελία αλλά και με το αίσθημα της σικελικότητας.

«Ma la mafia era ed è un'altra cosa 'un sistema che in Sicilia contiene e muove gli interessi economici e di potere di una classe che approssimativamente possiamo dire borghese e non sorge e si sviluppa nel vuoto dello stato (cioè quando lo stato con le sue leggi e le sue funzioni, è debole o manca). La mafia insomma che non è altro che una borghesia parassitaria, una borghesia che non imprende ma soltanto sfrutta»

Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, σ. 116

[Αλλά η Μαφία ήταν και είναι κάτι διαφορετικό -ένα σύστημα που στη Σικελία κινεί τα οικονομικά συμφέροντα και εξουσιάζει μια τάξη, που μπορεί κανείς να αποκαλέσει μποργκέζε- και δεν αναδύεται και εξελίσσεται στο κενό του κράτους, δηλαδή όταν το κράτος με τους νόμους του και τις υποκρισίες του παρουσιάζεται αδύναμο ή με ελλείψεις. Η Μαφία, επομένως, είναι κάτι άλλο, πολύ διαφορετικό από τη μποργεζία, που μοιάζει με παράσιτο, μια τάξη μπορζουαζίας, που μονάχα εκμεταλλεύεται χωρίς να επενδύει]

Η Μαφία, επομένως, κινούσε τα νήματα, με στόχο το οικονομικό όφελος και το κέρδος, ενώ εξαπλωνόταν στο κενό του κράτους. Δηλαδή, όπως εξηγεί ο συγγραφέας, τρεφόταν από την αδυναμία του κρατικού μηχανισμού να επιβάλει την τάξη και την κοινωνική οργάνωση στους πολίτες. Η Μαφία εκμεταλλεύτηκε τη μη ομαλή λειτουργία του κρατικού θεσμού και επέβαλε την παρουσία της όχι μόνο στον απλό λαό αλλά και στους εκπροσώπους του κράτους, που είχαν οικονομικές συναλλαγές και κοινά συμφέροντα με τους αρχηγούς των παράνομων οργανώσεων. Ο Sciascia γράφει για τη Σικελία, με αφορμή τις μελέτες και το κείμενο του Luigi Caruana για την έννοια της σικελικότητας και τη Μαφία:

«Vogliamo soltanto considerare la paradossale situazione per cui una letteratura impegnata a non tradire il vero, a dare ragguaglio della realtà, di fronte alla mafia abbia osservato una sorta di omertà o ne abbia dato una rappresentazione improntata più agli astratti sensi etimologici e filologici»

Vincenzo Consolo, *La mafia nella letteratura Siciliana*

[Θέλουμε μονάχα να εξετάσουμε αυτή την παράδοξη κατάσταση, για την οποία η λογοτεχνία έχει χρέος να παρουσιάζει την αλήθεια ενώπιον της Μαφίας κι αν έχει παρατηρηθεί κάποιου είδους όρκος σιωπής ή αν έχει

αποδειχθεί η παρουσία της από τα αποτυπώματα και τη δράση της από
φιλολογικές και ετοιμολογικές μελέτες]

Στην ανάλυση του Vincenzo Consolo εντοπίζουμε ποικίλα στοιχεία για τη φύση του
κακού στην κοινωνία της Σικελίας, καθώς και για την οπτική του Caruana και του
εθνολόγου Giuseppe Pitre. Σύμφωνα με τους μελετητές, η Σικελία είχε για τους συγγραφείς
ιδιαίτερη σημασία, καθώς αποτελούσε σύνδεσμο με την παιδική τους ηλικία:

«Mítica terra di un tempo o dell'infanzia, la Sicilia dove inconstrata
regnava bontà e poesia. Dove casomai il male non era storico ma
metastorico»

Vincenzo Consolo, *La mafia nella letteratura Siciliana*³⁹

[Μυθική γη της παιδικής ηλικίας η Σικελία, στην οποία βασίλευε η
καλοσύνη και η ποίηση. Εκεί όπου το κακό δεν ήταν ιστορικό αλλά
ξεπερνούσε την ιστορία]

Ανατρέχοντας στη θεωρία για το αστυνομικό είδος και τον σκοπό του κειμενικού
είδους, παρατηρούμε πως το κείμενο του Sciascia παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με αυτό,
καθώς ο Σικελός συγγραφέας τονίζει ότι κάθε κειμενικό είδος έχει ως στόχο να
πληροφορήσει τον αναγνώστη για ένα πραγματικό συμβάν, να τον οδηγήσει στην αλήθεια
και την κοινωνική διαφάνεια μέσα από τη συνεχή σύγκρουση της λογικής με τον
παραλογισμό και να αποκαλύψει μια πτυχή της πραγματικότητας.

Ο Sciascia, επομένως, στη μυθιστορία του οδηγεί τον αναγνώστη μέσα από την
extratestualità στην αποκάλυψη του μυστηρίου (*invention extratestuale*). Σύμφωνα με τους
κανόνες του είδους, πάντοτε εντοπίζεται το πρόβλημα της αμφισβήτησης των γεγονότων ή
των όσων περιγράφονται στα διηγήματα⁴⁰. Επομένως, σκοπός του Sciascia είναι να
παρουσιάσει μέσα από τον αστυνομικό γρίφο μια άλλη πλευρά της σικελικής κοινωνίας
μέσα από τη σχέση του μύθου με την πραγματικότητα. Ο συγγραφέας, ως *deus ex machina*,
φέρει το φως, προβάλλει μέσα από τη δράση των ηρώων του μυθιστορήματος έντονα το
στοιχείο του μύθου, συνδέοντάς το με την αστυνομική πλοκή στα μυθιστορήματά του. Σ'
αυτά γίνεται αποκάλυψη της βίαιης κοινωνικής πραγματικότητας και δίνεται ο ορισμός της

³⁹ Vincenzo Consolo, *La mafia nella letteratura Siciliana*.

⁴⁰ Η Ilaria Crotti αναφέρει σχετικά με τον πολυπόθητο σκοπό του κειμένου: «non intende mentire ma gli
fornisce prove e indizi sui fatti reali» [Δεν έχει σκοπό να πει ψέματα, αλλά να παράσχει αποδείξεις και
στοιχεία, βασισμένα στα αληθινά γεγονότα] (Ilaria Crotti, *La detection della scrittura, Modello poliziesco ed
attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*).

Μαφίας ως παρασιτικής οργάνωσης, που θα αντιστεκόταν σε οποιαδήποτε ενέργεια εναντίον της, επιβάλλοντας στους πολίτες της Σικελίας την υποταγή και την υπακοή⁴¹.

Για τον Sciascia γνωρίζουμε ότι το αστυνομικό είδος βρισκόταν ανάμεσα στον τρόμο, το έγκλημα και το θρησκευτικό συναίσθημα, ένα στοιχείο που τον προβλημάτισε πολύ στα έργα του *A ciascuno il suo* και *Todo modo*. Ο Sciascia αναρωτιόταν για το giallo:

«E non è il giallo, in quanto letteratura di nevrosi nevrosi di una società che ha perduto il gusto del sacro»

Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, . 98

[Και δεν είναι το αστυνομικό μυθιστόρημα η νεύρωση της λογοτεχνίας, η νεύρωση μιας κοινωνίας που έχασε την αίσθηση του ιερού]

Σύμφωνα με τη μελέτη του Massimo Onofri⁴², σκοπός του συγγραφέα ήταν, αφού στήσει την ιστορία του μυθιστορήματος, να περιγράψει το παρασκήνιο πίσω από τη σύσταση της εγκληματικής οργάνωσης και τους λόγους για το οποίους η Μαφία βρήκε πρόσφορο έδαφος, εκμεταλλευόμενη τη σικελική γη. Από πολιτιστικής απόψεως υπάρχουν άτομα, που δεν είναι οι ίδιοι μαφιόζοι, αλλά ευνοούν με τη στάση τους την ανάπτυξη του κοινωνικού φαινομένου «sentimento premafioso». Μαφία και κοινωνικοπολιτική παρακμή φαίνεται να είναι η εικόνα του συγγραφέα για το νησί της Σικελίας και αυτό φαίνεται στις παρακάτω σκηνές στο μυθιστόρημα *Il giorno della civetta*⁴³:

«Il Siciliano che io sono, e l' uomo ragionevole che presumo di essere, si ribellano a questa ingiustizia verso la Sicilia, a questa offesa della ragione ...Ditemi voi se è possibile concepire l' esistenza di una associazione criminale così vasta, ed organizzata e così segreta, così potente da dominare»

Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*

[Ως Σικελός που είμαι εγώ, σαν άνθρωπος λογικός που εικάζω πώς είμαι, επαναστατώ κι εγώ με τη σειρά μου σε αυτή την αδικία απέναντι στη Σικελία, σε αυτή την προσβολή της λογικής...Πείτε μου εσείς αν είναι δυνατόν να συλλάβει κανείς την ύπαρξη της εγκληματικής οργάνωσης, της οργανωμένης και μυστικής μα τόσο ισχυρής, με αποτέλεσμα κανείς να μην μπορεί να την εξουσιάσει]

⁴¹ Η στρατηγική ενάντια στον φασισμό και την κοινωνική καταπίεση με σύμμαχο τον λόγο και την έκφραση από τον Augusto de Angelis ως τον Leonardo Sciascia ήταν η αφορμή να επανεξεταστεί ο ρόλος του παρεξηγημένου giallo, που λειτούργησε ως ένα μέσον αντίδρασης και επανάστασης για τους συγγραφείς (Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret ed altri scritti sul giallo*, ό.π.).

⁴² Massimo Onofri, *Storia di Sciascia Libro in guida di Facoltà*, Editori Laterza, Roma 2003.

⁴³ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*. Einaudi, Torino 1961.

Στη συνέχεια, η φράση του πρωταγωνιστή και αρχηγού της Μαφίας αποκαλύπτει τον ρόλο του αρχηγού της Μαφίας, αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζει αυτόν τον ρόλο ως έναν τίτλο τιμής:

«Questi uomini, che la voce pubblica vi indica come capi mafia, hanno una qualità che io mi augurerei di trovare in ogni uomo il senso della giustizia»

Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*

[Αυτοί οι άνθρωποι, που η κοινή γνώμη τους υποδεικνύει ως αρχηγούς της Μαφίας, έχουν μια ποιότητα που εγώ θα ευχόμουν να συναντήσω σε κάθε άνθρωπο, την αίσθηση του δικαίου]

Ο ρόλος, επομένως, του αρχηγού της Μαφίας, το έργο του, η προσωπικότητα των ανθρώπων που ηγούνται της εγκληματικής οργάνωσης και το αίσθημα του να ανήκεις στην οικογένεια της Μαφίας παρουσιάζονται ειρωνικά σαφέστατα σαν ένα κοινωνικό προνόμιο ή μια αρετή, για την οποία θα πρέπει κανείς να αισθάνεται βαθιά υπερηφάνεια. Στη συνέχεια, η απολογία του πρωταγωνιστή και αρχηγού της Μαφίας αναφέρεται στον ρόλο της οργάνωσης, ο οποίος είναι η απόδοση δικαιοσύνης με διευκόλυνση πάντοτε του έργου του πολιτείας.

Η ιδεολογία της σικελικότητας είχε απασχολήσει ιδιαίτερα τους επιστήμονες και συγγραφείς πολύ πριν δημοσιευτεί το μυθιστόρημα *Il giorno della civetta*. Υπήρξαν άρθρα, μελέτες και θεατρικά έργα⁴⁴, που αποκάλυπταν τη δράση και τους στόχους της εγκληματικής οργάνωσης. Η άποψη του Giuseppe Pitrè φαίνεται να αποτέλεσε και αυτή με τη σειρά της αντικείμενο προβληματισμού για τον Σικελό συγγραφέα Leonardo Sciascia. Από κοινωνιολογικής απόψεως η Μαφία ταυτίζεται με τη σικελική συνείδηση. Το ζητούμενο, όμως, είναι πώς είναι δυνατόν να ταυτίζεται η συνείδηση με το κακό.

«Il mafioso non è un ladro un maladrino... la mafia e la coscienza del proprio essere» [Ο μαφιόζος δεν είναι κλέφτης ή κακοποιός... η Μαφία είναι η συνείδηση της ίδιας της ύπαρξης], υποστηρίζει ο εθνολόγος και μελετητής⁴⁵. Δεν είναι τυχαίο ότι το φρόνημα του αστυνόμου στρέφεται κατά της φασιστικής ιδεολογίας, έχει δε βαθιά επαναστατικό πνεύμα και πίστη στο έργο της Δικαιοσύνης⁴⁶.

⁴⁴ *La Sicilia nel cinema*, 1963, *Brigantaggio Napoletano e mafia Siciliana*, 1968, *I mafiusi della Vicaria*, 1863.

⁴⁵ Marco Villosi, *Lezioni sul giallo di Leonardo Sciascia*, Filologia Antica e Moderna, Università degli Studi di Calabria, pp. 150-170

⁴⁶ Ο φασισμός ήταν ένα από τα βασικότερα θέματα που απασχόλησαν τον συγγραφέα και δημοσιογράφο Augusto de Angelis, έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους του giallo στην ιταλική σχολή, που κυκλοφόρησε μια σειρά από αστυνομικά μυθιστορήματα. Η σειρά των μυθιστοριών είχε ως πρωταγωνιστή τον ντεντέκτιβ de Vincenzi, έναν χαρακτήρα μελαγχολικό. Στα μυθιστορήματα του Augusto de Angelis ο ήρωας παρουσίαζε πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τον Γάλλο ντεντέκτιβ του George Simenon Maigret και αυτό εξαιτίας της οπτικής και της θεματολογίας των έργων του. Η ψυχοσύνθεση του δολοφόνου-δράστη, οι κοινωνικές συνθήκες και τα ψυχοκοινωνικά αίτια μονοπώλησαν το ενδιαφέρον των συγγραφέων, που

Ο Sciascia αναφέρει για το είδος του giallo και την εμφάνισή του στην ιταλική σκηνή πως ο Gadda ήταν ο πατριάρχης και δημιουργός του στην Ιταλία και συγκεκριμένα ότι τα μυθιστορήματα αυτού του είδους στην Ιταλία δεν είχαν λύση, προφανώς γιατί οι Ιταλοί εκπρόσωποι αμφέβαλαν για το κατά πόσον ήταν δυνατόν να τιμωρηθεί ο δράστης για τις άνομες πράξεις του, πράγμα το οποίο ακριβώς επιδίωκαν να δείξουν με αυτή την ακραία επιλογή τους, με το μυθιστόρημα που δεν είχε καμία κατάληξη και τους εκπροσώπους του νόμου να μην έχουν πραγματικά τη δύναμη να αντιμετωπίσουν τον κόσμο του εγκλήματος.

Η προσπάθεια του de Angelis να δημιουργήσει ένα αμιγώς ιταλικό είδος που να ανταποκρίνεται στα δεδομένα της εποχής δεν στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία, καθώς, όπως μας πληροφορεί ο Sciascia, το μόνο που κατάφερε να προσαρμόσει στην ιταλική πραγματικότητα ήταν ο κεντρικός ήρωας των μυθιστορημάτων του, ενώ τα στοιχεία του χώρου και του χρόνου δεν ανταποκρίνονταν επιτυχώς στα ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά γεγονότα.

«Ambientazione nulla che veramente faccia pensare alla Milano di prima della guerra, quella di cui discorre Alberto Savinio nel romanzo *Ascolto il tuo cuore citta*»

Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret, capitolo Augusto de Angelis*

[Ο τόπος εκτύλιξης και τα γεγονότα δεν δημιουργούσαν την εντύπωση στον αναγνώστη ότι ο συγγραφέας αναφερόταν στο Μιλάνο του πολέμου, αυτό στο οποίο αναφέρεται ο Σαβίνιο στο μυθιστόρημά του *Ακούω την καρδιά σου, πόλη*]

Επομένως, από τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως ο συγγραφέας, πέρα από τη φιγούρα του ντετέκτιβ⁴⁷, δεν κατάφερε ή δεν μπόρεσε εξαιτίας των συνθηκών να μεταδώσει στον αναγνώστη το τοπογραφικό πλαίσιο, το spazio. Ο συγγραφέας τάχθηκε ενάντια στο κίνημα του φασισμού και γι αυτό, σύμφωνα με τη μελέτη του Sciascia, επέλεξε να μην δώσει ιταλικά ονόματα στους ήρωες των έργων του. Οι ήρωες των έργων του de Angelis, οι εγκληματίες, δεν είχαν ιταλική καταγωγή ή ταυτότητα⁴⁸.

εστίασαν για πρώτη φορά σε άλλες παραμέτρους, έτσι ώστε να διερευνηθούν τα πραγματικά αίτια που επέφεραν τον φόνο (Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret ed altri scritti sul giallo, Augusto de Angelis*, σ. 133).

⁴⁷ «Figura metafisica del detective che ricrea l'ordine sconvolto dal delitto il crimine inserito in un contesto in cui vige il disordine aspetto morale, politico e civile» [Η μεταφυσική φιγούρα του ντετέκτιβ επαναφέρει τη χαμένη τάξη εξαιτίας του εγκλήματος, το οποίο εντάσσεται σ' ένα πλαίσιο όπου κυριαρχεί η αταξία από ηθικής, πολιτικής και κοινωνικής πλευράς] (Marco Villoresi, *Lezioni sul giallo di Sciascia, Filologia Antica e Moderna*, 2002).

⁴⁸ Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, ό.π., σ. 135.

Η ωμή βία που εκπροσωπεί και πρεσβεύει ο κόσμος του οργανωμένου εγκλήματος έρχεται σε αντίθεση με το ουμανιστικό πνεύμα του συγγραφέα, αλλά η φράση του αρχηγού της Μαφίας για την αναγνώριση των αρετών του πρωταγωνιστή είναι χαρακτηριστική:

«Pochissimi gli uomini, pochi mezz' uomini, tanti gli 'ominichi che sono come i bambini che si credono grandi, schimmie che fanno le stesse mosse dei grandi, moltissimi pigliainculo e i quaquaraqua»

Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*⁴⁹

[Λίγοι οι άνθρωποι, λίγοι οι μισάνθρωποι, πολλοί οι δήθεν άνθρωποι που συμπεριφέρονται σαν παιδιά που νομίζουν ότι είναι μεγάλα σε ηλικία, μαιμούδες που μιμούνται τις κινήσεις των μεγάλων, πολλά τα καθάρματα και οι απατεώνες]

Στα έργα του Sciascia παρατηρούμε πως υπάρχει μια σύνδεση ανάμεσα στην εκκλησία, στην ανθρωπότητα και τον θάνατο, που πάντοτε επέρχεται στο τέλος. Η αλήθεια δεν αποκαθίσταται και ο θάνατος σκεπάζει τα μυστικά της Μαφίας. Οι μεταφορές που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, ώστε να αναδείξει το διεφθαρμένο πρόσωπο της εκκλησίας, χρησιμεύουν για να δώσουν παράλληλα έμφαση στο αναξιόπιστο πρόσωπο της δικαιοσύνης.

Η επιλογή των προσώπων, όπως τονίζει ο Claude Ambroise⁵⁰, είναι περιορισμένη. Εκτός από τους πρωταγωνιστές του έργου, ο Sciascia ενσωμάτωσε και άλλους χαρακτήρες στο μυθιστόρημά του, που αντικατοπτρίζουν την ψυχολογική κατάσταση του συγγραφέα. Υπάρχουν πρόσωπα στη διήγηση, που έχουν μόνο φωνή. Δρουν και αυτά με τη σειρά τους, αλλά δεν γνωρίζουμε στοιχεία για την ταυτότητά τους. Η επιλογή αυτή αποσκοπεί στο να προσδώσει στο διήγημα έναν ηθικό και θεολογικό χαρακτήρα, με αποτέλεσμα να έχει πλήρη εικόνα και άποψη για τα γεγονότα ο αναγνώστης. Σε αυτό το σημείο ο Sciascia ακολουθεί το μοντέλο του Padre Brown του Chesterton, όπου παρουσιάζεται ένας καθολικός ιερέας στην Αγγλία να διερευνά εγκλήματα ή διάφορα μυστηριώδη γεγονότα. Ο Padre Brown, ως πρωταγωνιστής και ντετέκτιβ, είχε έναν αντικρουόμενο ρόλο, εφόσον μέσα του συγκρούονταν το ηθικό και το νόμιμο. Ο ρόλος του ως ντετέκτιβ και ο ρόλος του ως ιερέας έρχονταν σε σύγκρουση μεταξύ τους και φαίνεται πως ο Sciascia γοητευόταν από αυτή την ηθική σύγκρουση, θέλοντας και ο ίδιος να εμβαθύνει στη σύγκρουση του νόμου με την εκκλησία. Ο Sciascia γράφει για το έγκλημα στον ιερό χώρο της εκκλησίας:

⁴⁹ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Edizioni Adelphi, Milano 2002, p. 100.

⁵⁰ Claude Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia* (edit. 7), Biblioteca di Area Umanistica, Mursia, Milano 1990, pp.164-165.

«Resta pero la tristezza propria ad una letteratura che assume la rappresentazione del crimine un delitto e un delitto, anche se vi si muove intorno un soprannaturale lieto' resta sempre come una incrinatura oscura e profonda nella totalita nella vita umana»

Leonardo Sciascia, *Todo Modo*

[Μένει όμως η αίσθηση της θλίψης στον αναγνώστη μέσα από τη λογοτεχνία που αναλαμβάνει την αναπαράσταση ενός εγκλήματος. Ένα έγκλημα είναι πάντα μια εγκληματική ενέργεια· ακόμη κι αν εμπεριέχει το στοιχείο της μεταφυσικής, παραμένει πάντοτε σαν ένα σκοτεινό και βαθύ κενό στην ολοκλήρωση της ανθρώπινης ζωής]

Ο ντετέκτιβ στα μυθιστορήματα του συγγραφέα, περιφερόμενος στους δρόμους της Αγγλίας ή του Παρισιού, αναζητά ψυχές ανθρώπων που έχουν εγκληματίσει ή που ετοιμάζονται να στραφούν προς το κακό. Η επιλογή του γίνεται με βάση το ένστικτό του και είναι φαινομενικά μια τυχαία επιλογή. Όμως, στην πραγματικότητα, ο Θεός είναι αυτός που τον καθοδηγεί, γιατί ο Padre Brown είναι ένας πεφωτισμένος ιερέας, που έχει τη θεία χάρη να τον καθοδηγεί και να τον οδηγεί στον σωστό δρόμο, αν υποθέσουμε πως κάθε ήρωας ντετέκτιβ λειτουργεί αλληγορικά, με σκοπό να αποκαλύψει την αλήθεια στον αναγνώστη για έναν φόνο ή ένα κοινωνικό φαινόμενο, όπως στην περίπτωση των μυθιστορημάτων του Sciascia. Τότε, ίσως ο κάθε ντετέκτιβ, εκπρόσωπος είτε της αγγλοσαξονικής είτε της ιταλικής σχολής, να εκπροσωπεί στην πραγματικότητα τον συγγραφέα ή τη λογοτεχνία, αφού ανταποκρίνεται στις ανάγκες και τα προβλήματα που επιθυμεί να αναδείξει ο συγγραφέας. Επομένως, κάθε φιγούρα ντετέκτιβ έχει έναν ιδιαίτερο κοινωνικό και ηθικό ρόλο και χρέος στην κοινωνία. Η επιλογή και η προσαρμογή του ήρωα στο περιβάλλον και τη συγκεκριμένη εποχή δεν μοιάζει καθόλου τυχαία. Μέσα από την *inchiesta poliziesca* και τη *detection*, ο συγγραφέας οδηγεί τον αναγνώστη στην *grazia illuminante*. Η αλήθεια βρίσκει τον δρόμο της προς το φως μέσα από τη λογοτεχνία⁵¹.

Ο Sciascia είχε αντιμετωπίσει αρνητικές κριτικές για το ειρωνικό και σαρκαστικό ύφος στα έργα του, καθώς δεν έκρυβε την αγανάκτησή του για τον ρόλο και το έργο των πολιτικών αρχηγών. Αυτή η στροφή του συγγραφέα από το καθαρόαιμο αστυνομικό ή *giallo* σε ένα είδος διαφορετικό έργο με ξεκάθαρο σκοπό και προσανατολισμό δεν θα γινόταν εύκολα αποδεκτή. Ο Sciascia περιέγραφε τα γεγονότα από κοινωνιολογικής και δημοσιογραφικής πλευράς, μεταφέροντας τον αναγνώστη στον παλμό των γεγονότων μέσα

⁵¹ Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, ό.π., σσ. 115-117.

από ένα άλλο φανταστικό πλαίσιο. Η επιλογή των προσώπων του έπρεπε, συνεπώς, να εκφράζει τη θερβαντουμανιστική του αντίληψη⁵².

1.5. Το έργο του Sciascia ανάμεσα στη βία, στο έγκλημα και το θρησκευτικό συναίσθημα

Ο συγγραφέας ένιωθε έντονα το αίσθημα της κοινωνικής αδικίας και θλιβόταν για την κατάσταση της Σικελίας και ολόκληρης της Ιταλίας. Το παράπονό του ήταν η αδυναμία του ιταλικού κράτους να είναι ένα οργανωμένο κράτος που να υπακούει στους νόμους.

Επηρεασμένος από τον Διαφωτισμό και τον πατέρα του μυθιστορήματος Alessandro Manzoni, θεωρούσε πως ήταν σημαντική η πραγματική απεικόνιση των γεγονότων με ρεαλιστικό τρόπο. Ο ίδιος προσπάθησε να εξηγήσει μέσα του το φαινόμενο της βίας, ανατρέχοντας στα ιστορικά γεγονότα και στη λογοτεχνία, επειδή θεωρούσε πως η σχέση λογοτεχνίας και πραγματικότητας είχε αντίκτυπο στην κοινωνία⁵³.

Ο συγγραφέας γνώριζε πως η Μαφία ήταν ένα άρτια οργανωμένο σύστημα, που είχε υπό τον έλεγχό της τις σχέσεις του κράτους με τη δικαιοσύνη και εκμεταλλευόταν στο έπακρο την αδυναμία του σικελικών αρχών να επιβάλουν την τάξη και την κοινωνική οργάνωση στον τόπο αυτό. Και εδώ γεννάται εύλογα το ερώτημα: γιατί, ενώ όλοι γνώριζαν την παράνομη δράση της Μαφίας, δεν κατάφερναν να περιορίσουν τη δύναμή της και την εξουσία της και γιατί τα θεατρικά έργα και οι έρευνες, που αποκάλυψαν τη δράση της, δεν αφύπνισαν ποτέ το αίσθημα του δικαίου και δεν είχαν ως αποτέλεσμα την οργή του λαού και την εξάλειψη του αρνητικού αυτού κοινωνικού φαινομένου;

Ο συγγραφέας ανέφερε στον επίλογο του βιβλίου του πως η Μαφία εξουσίασε το νησί της Σικελίας με την επιρροή και τη δύναμη που είχε αποκτήσει στην κοινωνία. Ποιος, όμως, είχε το θάρρος να μιλήσει για το φαινόμενο και τους δεσμούς του με την κοινωνία και τους πολιτικούς; Η κοινή γνώμη, η λογική, η κοινωνική αντίληψη και οι πολίτες ήταν σε θέση να γνωρίζουν πως υπάρχει μια εγκληματική οργάνωση που δραστηριοποιούνται παράνομα στο ιταλικό κράτος και η δύναμή της είχε εξαπλωθεί μέχρι την Αμερική, βάσει

⁵² Η κριτική του Calvino, ο οποίος σύμφωνα με τους μελετητές, αντιλαμβανόταν τη δυναμική που θα είχε το έργο του Sciascia και την κοινωνική απήχηση, στην επιστολή του αποκαλύπτει στον αναγνώστη την άποψή του για το έργο του συγγραφέα: «Tu sei ben rigorosamente illuminista di me, le tue opere hanno un carattere di battaglia civile che le mie non hanno mai avuto. Ma tu hai, subito dietro di te, il relativismo di Pirandello» [Εσύ είσαι περισσότερο διαφωτιστής από εμένα τα έργα σου έχουν χαρακτήρα κοινωνικής διαμάχης, που τα δικά μου ποτέ δεν είχαν. Βέβαια, ο σχετικισμός σου είναι παρόμοιος με του Pirandello] (Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000, σ. 666).

⁵³ Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi (Piccola Biblioteca Adelphi, 377), Milano 1996.

αποδείξεων και εγγράφων που αποκάλυπταν την ύπαρξή της. Τελικά, τι ήταν τελικά η Μαφία και πώς κινούσε τα νήματα, σύμφωνα πάντοτε με τις διηγήσεις του συγγραφέα;

Ο φόβος και ο νόμος της ομερτά κάλυψαν τα εγκλήματα και τις παράνομες ενέργειες της Μαφίας. Η Οργάνωση και τα μέλη της απολάμβαναν τον προσωπικό τους θριάμβο με δόξες και τιμές, ενώ παράλληλα με τα τεχνάσματά τους κέρδισαν την εύνοια και τον σεβασμό όχι μόνο των πολιτών αλλά και των πολιτικών αρχηγών.

Ο Sciascia αποκάλυψε τον τρόπο που η Μαφία δραστηριοποιήθηκε και κατέστρωσε τα σχέδιά της, προκειμένου να μην γίνει αντιληπτή και να μην αφήσει τα ίχνη της. Ένα παιχνίδι εξουσίας, που επαναλήφθηκε και ήταν σε βάρος του ανθρώπου, πρωτίστως δε όσων αρνήθηκαν να συμμορφωθούν με τους άγραφους κανόνες που επέβαλε επιτακτικά η Οργάνωση, όπως στα έργα του *A ciascuno il suo* και *Il giorno della civetta*.

Σε περίπτωση που κάποιος πολίτης, όπως ο πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος *Il giorno della Civetta*, αρνούνταν να υπακούσει στις διαταγές του συστήματος και δεν έδειχνε τον απαιτούμενο σεβασμό, λόγω προσωπικών πεποιθήσεων ή αναστολών, τιμωρούνταν και πλήρωνε φόρο τιμής με το αίμα του, όπως συνέβη στην ιστορία που περιέγραψε ο συγγραφέας⁵⁴. Επομένως, η Μαφία είχε τον απόλυτο έλεγχο, έδινε διαταγές και διέπραττε εγκλήματα, συνένοχοι δε, δυστυχώς, ήταν όλοι όσοι σιωπούσαν από φόβο ή δειλία.

Ο διάλογος της σελίδας 37 αποκαλύπτει το κοινωνικό φαινόμενο της Μαφίας και τις σχέσεις της με τους πολιτικούς αρχηγούς, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί εμμέσως μια προειδοποίηση για την έκβαση της υπόθεσης και την τύχη του αστυνόμου. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, μέσα από τον διάλογο, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται το είδος των εγκληματικών ενεργειών που είναι ικανή να διαπράξει η εγκληματική αυτή Οργάνωση, εφόσον χρησιμοποιεί θεμιτά και αθέμιτα μέσα, έτσι ώστε να ονομάσει τον φόνο του κομμουνιστή μια πράξη απόγνωσης ή ένα έγκλημα πάθους. Οι έρευνες, όμως, του αρχηγού της αστυνομίας δυσχεραίνουν το έργο της Μαφίας, που αναγκάζεται να παρεμποδίσει με όλες τις μεθόδους την αποκάλυψη της οργάνωσης. Στην πραγματικότητα, ο θάνατος του συνδικαλιστή ήταν ένα έγκλημα τιμής και αιτία ήταν η επιμονή του θύματος να μείνει σταθερός στις απόψεις του και τις ιδεολογίες του, αρνούμενος τη συνεργασία με τη Μαφία και προσβάλλοντας τη δεοντολογία της Οργάνωσης⁵⁵.

⁵⁴ Ήταν η άρνηση του Κολασμπέρνα να συνεταιριστεί με τους μαφιόζους και να εξυπηρετήσει τα συμφέροντα της Μαφίας, γεγονός που οδήγησε στον φόνο του.

⁵⁵ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, ό.π.· Ricciarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano 'dalla mafia alla Camorra*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura Italiana. Università Ca' Foscari di Venezia, capitolo 1' il romanzo poliziesco di Sciascia, 2014 Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Biblioteca di Area Umanistica. Laterza, Libro in guida di Facolta, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia 1994, pp. 176-177.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα του Sciascia είχε κοινωνική προέκταση, με βασικό θέμα τον άνθρωπο και τα ζητήματα ηθικής που εκείνος καλούνταν να αντιμετωπίσει. Η κουλτούρα, ο πολιτισμός, η γνώση, η ενημέρωση και η παιδεία, στον βαθμό που υπήρχε, ήταν ανέφικτο να σταματήσουν την κοινωνική διαφθορά. Το έργο του ήταν μια αστυνομική μυθιστορία, που έθιξε το θέμα της παρανομίας και της βίας, κατηγόρησε δε το φαινόμενο της κοινωνικής αποδοχής.

Η εκκλησία ήταν ένα από τα βασικότερα θέματα στα μυθιστορήματα *A ciascuno il Suo* και *Todo Modo*, καθώς παρουσιάζεται ως αποδεχόμενη τις παράνομες σχέσεις μεταξύ πολιτικής και Μαφίας⁵⁶. Ο ρόλος της ήταν πρωταγωνιστικός και η θρησκευτικότητά της ή η αξιοπιστία της λόγω της στάσης της τέθηκε υπό αμφισβήτηση, αφού ιερείς, που συνεργάζονταν με τη Μαφία, εξυπηρετούσαν τα συμφέροντα μαφιόζων και πολιτικών, βυθίζοντας τους πιστούς ολοένα και σε πιο σκοτεινά μονοπάτια⁵⁷. Παράδειγμα που δείχνει τη σχέση της Εκκλησίας με τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος αποτελεί στο *A ciascuno il suo* ο αρχιερέας και θείος της πρωταγωνίστριας, που εμπλέκεται στο σκάνδαλο.

Υπάρχουν κάποιες σκηνές στο πρώτο έργο, που αξίζει να αναφερθούν, όπως η φράση του αρχιερέα για τα περιστατικά δολοφονίας «Dio mio getta la tua luce e scopri il vero per la giustizia e non per la vendetta». Η επιγραφή «UNICUIQUE SUUM» βοηθά τον καθηγητή, που έχει αναλάβει ρόλο ντετέκτιβ, να υποψιαστεί την Εκκλησία για την ανάμειξή της με τον κόσμο της Μαφίας. Είναι φανερό πως κανέναν δεν συνέφερε να αποκαλυφθεί η σχέση της Εκκλησίας με τα εγκλήματα. Επομένως, η φράση του του αρχιερέα και η επίκλησή του στον Θεό να φανερώσει την αλήθεια είναι τραγική ειρωνεία, γιατί η αποκάλυψη της αλήθειας θα φέρει το σκότος, τον θάνατο. Σε αυτό το σημείο διαπιστώνει κανείς πόσο βαθιά ήταν η πίστη του συγγραφέα στο ρεύμα του Διαφωτισμού. Οι αναφορές στον Alessandro Manzoni και η συχνά επαναλαμβανόμενη φράση «illuminante» δηλώνει ξεκάθαρα την ανάγκη του συγγραφέα και τον σκοπό του, να οδηγηθεί δηλαδή ο αναγνώστης στην αλήθεια⁵⁸.

Σύμφωνα με τους κριτικούς, το διήγημα *A ciascuno il suo* πραγματεύεται το ζήτημα της Μαφίας, αλλά την παρουσιάζει διαφορετικά από το πρώτο *Il giorno della civetta*. Η Μαφία εμπλέκεται πλέον με την πολιτική, ενώ ανήκει στην αστική τάξη. Η διαφορά των

⁵⁶ «Così la chiesa sembra benedire l' unione tra politici e mafiosi» [Έτσι, η εκκλησία φαίνεται να ευλογεί την ένωση μεταξύ πολιτικών και μαφιόζων] (Claude Ambroise, *Leonardo Sciascia, Opere 1956-1971*. A cura di C. Ambroise, σ. 103).

⁵⁷ Claude Ambroise, *Leonardo Sciascia, Opere 1956-1971*. A cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1987.

⁵⁸ Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Biblioteca di Area Umanistica. Laterza, Libro in guida di Facoltà, Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia 1994.

δύο έργων είναι η εμπλοκή της εκκλησίας στα σκάνδαλα της Μαφίας και της πολιτικής ηγεσίας. Ένας αρχιερέας και ένας πλούσιος γαιοκτήμονας, πολιτικός και δικηγόρος βρίσκονται ψηλά στην ιεραρχία και κινούν τα νήματα της Μαφίας. Ο αστυνόμος στο προηγούμενο διήγημα του Sciascia αντιμετώπισε τον κόσμο της παρανομίας, ενώ ο καθηγητής, που προσπαθεί να συνθέσει τα κομμάτια του παζλ, συγκρούεται με την ιδιότητά του ως φιλόλογος με τη μητριαρχική κοινωνία της Σικελίας και τον κόσμο της Μαφίας. Η Μαφία παρουσιάζεται ως οικογένεια και η μάχη δεν είναι εύκολη αλλά ούτε και δίκαιη.

Η διαφορά από τα υπόλοιπα αστυνομικά του είδους είναι ότι στο διήγημα του Sciascia ο χαρακτήρας του ντετέκτιβ είναι μια φιγούρα που δεν εκπροσωπεί τον νόμο αλλά τον κόσμο της λογοτεχνίας. Μέχρι τώρα δεν έχουμε συναντήσει ντετέκτιβ που να ανήκει σε κάποιον άλλο χώρο, πέρα από τον πατέρα Brown, που συνδύασε την έρευνα με την ιερή αποστολή του και την καθοδήγηση του ανθρώπου στον δρόμο του Θεού. Αυτή είναι μια ακόμη καινοτομία για το είδος που αξίζει να αναφερθεί: ένα πρόσωπο που εκπροσωπεί το δίκαιο και το νόμιμο, σαν να συμπληρώνει τον συγγραφέα και να έχει ως σκοπό να φανερώσει την αλήθεια, μια αλήθεια, όμως, που πριν γίνει γνωστή δημόσια, θα χαθεί στο σκότος. Αν συγκρίνουμε τον καθηγητή με τον αστυνόμο πρωταγωνιστή του προηγούμενου έργου, παρατηρούμε ότι και τα δύο πρόσωπα έχουν σχέση με τον χώρο της πολιτικής. Ο αστυνόμος στο *Il giorno della civetta* ήταν πρώην παρτιζάνος. Είχε βαθιά αγάπη στην πατρίδα, υπερασπιζόταν το νόμιμο και καταγόταν από τον Βορρά. Γνώριζε πολύ καλά τη δράση της Μαφίας. Δεν είχε σχέση με τον κόσμο της λογοτεχνίας και δεν αντιμετώπισε τη μητριαρχική κοινωνία της Σικελίας. Όμως, και ο καθηγητής στο *A ciascuno il Suo* είχε ασχοληθεί με την πολιτική και ήταν κομμουνιστής. Ο Colasberna, πρόεδρος του οικοδομικού συνεταιρισμού στο *Il giorno della civetta* ήταν και αυτός κομμουνιστής-σοσιαλιστής. Επομένως, οι πρωταγωνιστές του Sciascia detectives sciasciani έχουν σχέση πάντοτε με τον χώρο της πολιτικής, όπως σαφώς αναφέρεται και στη φράση «Laurana era un uomo di retta e rigorosa moralità, di fede democratica» [Ο Laurana είναι ηθικό στοιχείο και έχει βαθιά πίστη στη δημοκρατία]⁵⁹.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που μας επισημαίνει στο κείμενό του ο Massimo Onofri είναι η προσωπικότητα του καθηγητή ντετέκτιβ. Ήδη έχουμε αναφέρει παραπάνω πως ο καθηγητής ήταν αφοσιωμένος στην επιστήμη και στο έργο της διδασκαλίας του, αλλά είχε μια παράξενη στάση απέναντι στο γυναικείο φύλλο. Επίσης, ενώ ήταν γνωστά σ' αυτόν τα όσα διαδραματιζόνταν στο νησί της Σικελίας, ο καθηγητής επέμενε να εθελουφλεί. Ζούσε

⁵⁹ Leonardo Sciascia, *A ciascuno il Suo*, Edizioni Adelphi, Milano 1996.

σε μια *illusione*, πιστεύοντας ότι έτσι πιθανόν θα προστάτευε τον εαυτό του. Κάποια στιγμή θα έβγαινε από την *illusione* και θα οδηγείτο στην αλήθεια.

Ο Sciascia στο *A ciascuno il suo* ακολουθεί κάθε στρατηγική του αγγλοσαξονικού είδους ως προς την τεχνική και την περιγραφή των στοιχείων, που θα τον οδηγήσουν στην υποτιθέμενη λύση. Ένα από τα πρόσωπα που θα παίξουν ιδιαίτερο ρόλο και θα επιταχύνουν την εξέλιξη της πλοκής είναι η μυστηριώδης φιγούρα του πατέρα του πρωταγωνιστή. Σύμφωνα με τον Claude Ambroise δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο πατέρας παρουσιάζεται τυφλός, γιατί θυμίζει τον ήρωα του Σοφοκλή στον Οιδίποδα Τύρανο. Για να εμβαθύνουμε καλύτερα στο σημείο αυτό, θα πρέπει να ανατρέξουμε στο κείμενο της Maria Crotti, που μιλά για το αρχέτυπο της φιγούρας του ντετέκτιβ, που έχει πάντοτε σχέση με το στοιχείο του μύθου. Ως βάση και αρχή θεωρείται η τραγωδία του Σοφοκλή *Mito edipico*. Ωστόσο, αν υποθέσουμε ότι ο συγγραφέας ακολουθεί τη δομή της αρχαίας τραγωδίας και εμπνέεται από την αγγλοσαξονική παράδοση σε ό,τι αφορά στο αγγλοσαξονικό σύστημα, δεν υπάρχει επίλυση του γρίφου και σε ό,τι αφορά στην τραγωδία απουσιάζει η κάθαρση της υπόθεσης, η δικαίωση, η νέμεσις και η τίσις. Άρα, ο συγγραφέας προσπαθεί να δώσει μια ρεαλιστική εικόνα των γεγονότων στον αναγνώστη μέσα από τα μυθιστορήματα αλλά και μέσα από την περιγραφή των ηρώων του. Το έγκλημα δεν τιμωρείται πάντα.

Με αφορμή τα παραπάνω, ας εστιάσουμε στον χαρακτήρα του πατέρα, που όπως είπαμε είναι βυθισμένος στο σκότος.

«Dieci anni fa vedevo un' po di piu. Ora vedo soltanto la luce, ma come una lontana fiama bianca... Per fortuna a Palermo ce ne tanta di luce»

Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, σσ. 68- 69

[Δέκα χρόνια πριν διέκρινα πολύ περισσότερα. Τώρα διακρινω μονάχα το φως, αλλά μονάχα σαν μια λευκή φλόγα μακρινή. Για καλή μας τύχη, ευτυχώς, στο Palermo υπάρχει πολύ από αυτό το φως]

Ειρωνεία και σαρκασμός για την κατάσταση από την πλευρά του συγγραφέα.

Η σκηνή της συνάντησης μεταξύ του πρωταγωνιστή ντετέκτιβ και του πατέρα έχει ιδιαίτερη σημασία. Η σκηνή ανοίγει με έναν δίσκο που παίζει μουσική. Ακούγεται το παρακάτω απόσπασμα από το έργο έργου του Δάντη *Inferno*:

«Erano le cinque del pomeriggio, il professore stava seduto in poltrona, un girandischi a lato da cui veniva ora stentorea ora tremula e sospirata la voce di un attore famoso che declamava il tredicesimo dell Inferno.

-Vede come sono ridotto ? Disse il professore proponendogli la mano. A sentire da costui la Divina Commedia»

Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, σ. 69

[Ήταν πέντε το απόγευμα. Ο καθηγητής βρισκόταν στη βεράντα, καθισμένος σε μια πολυθρόνα, με ένα πικ απ δίπλα του, από το οποίο ακουγόταν άλλοτε στεντόρεια κι άλλοτε τρεμουλιαστή και θρηνητική η φωνή ενός διασήμου ηθοποιού, που απήγγειλε το δέκατο τρίτο Άσμα της θείας Κωμωδίας, την Κόλαση.

-Βλέπετε πώς κατάντησα; είπε ο καθηγητής απλώνοντας το χέρι του. Να ακούω απ' αυτόν εδώ τη θεία Κωμωδία]

Ακολούθως, ο πατέρας λέει:

«Certe cose, certi fatti e meglio lasciarli nell'oscurità in cui stanno proverbio regola il morto e morto, diamo aiuto al vivo. Un morto, è una ridicola anima nel purgatorio, un piccolo verme dai tratti umani che saltella su mattoni roventi»

Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, σ. 74

[Μερικά πράγματα, μερικά γεγονότα είναι καλύτερα να τα αφήνει κανείς στο σκοτάδι, στο οποίο βρίσκονται. Γνωμικό, κανόνας: ο νεκρός είναι νεκρός, μια γελοία ψυχή που περιφέρεται στην κόλαση, ένα μικροσκοπικό σκουλήκι με ανθρώπινα χαρακτηριστικά: ας βοηθήσουμε λοιπόν το ζωντανό]

Ο πατέρας είναι σαν να προειδοποιεί εμμέσως τον καθηγητή για την κατάληξη που θα έχει, αν φτάσει στην αλήθεια. Αισθάνεται μια παράξενη ανησυχία, σαν να διαισθάνεται την απειλή του θανάτου. Ως Σικελός έχει αυξημένη την αίσθηση του κινδύνου.

«C'è qualcosa nel fine di mio figlio che mi fa pensare i vivi, mi da una certa preoccupazione per i vivi la morte e un piccolo atto di volontà, nel mio caso»

Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, σ. 75

[Υπάρχει κάτι, όμως, στον θάνατο του γιου μου, που με κάνει να σκέφτομαι τους ζωντανούς, που μου προκαλεί μια ανησυχία για τους ζωντανούς. Για τους ζωντανούς ο θάνατος είναι μια μικρή κίνηση καλής θελήσεως, στη δική μου περίπτωση]

Ο πατέρας εξηγεί πως ο θάνατος στην ηλικία του και την κατάστασή του θα τον λυτρώσει από το βάρος της καθημερινής ζωής, από τη ματαιότητα του επίγειου και ανώφελου, αλλά ο θάνατος ενός νέου και αθώου θα είναι μια πράξη άδικη και εγκληματική.

Η συνάντηση και η αναφορά στο συγκεκριμένο απόσπασμα του έργου του Δάντη προοικονομεί το άδοξο τέλος του πρωταγωνιστή και αποκαλύπτει το τέλος του μυθιστορήματος. Στρέφει την προσοχή του αναγνώστη και του ντετέκτιβ στο οικείο περιβάλλον του πρωταγωνιστή. Επομένως, έχουμε άλλη μια αποκάλυψη και ένα νέο στοιχείο για την υπόθεση του φόνου.

Επιστρέφοντας στον χαρακτήρα που δείχνει την οπτική και την άποψη του συγγραφέα για την εκκλησία, ας περιγράψουμε μέσα από το μυθιστόρημα τη σκηνή,

προκειμένου να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα. Ο αρχιερέας και πρωτοπρεσβύτερος παρουσιάζεται ως ένας χαρακτήρας κυνικός και αδίστακτος, που φαίνεται να λατρεύει μόνο έναν Θεό: την εξουσία και το κύρος που αυτή του εξασφαλίζει κοινωνική θέση και προνόμια στη σικελική κοινωνία. Η παρακάτω εξομολόγηση θυμίζει την εικόνα και την προσωπικότητα του αιρετικού χαρακτήρα-ιερέα στο *Todo modo*.

«Le dirò che non me la sono messa adosso di mia volonta. Ma forse Lei conosce la storia un mio zio prete, parocco di questa stessa chiesa, usuraio, ricco mi lasciò tutto il suo a patto che diventassi prete. Io avevo tre anni quando lui morì.

A dieci, quando entrai in seminario mi sentivo un Don San Luigi. A ventidue, quando ne uscii, un'incarnazione di Satana. Avrei voluto piantare tutto ma ma c'era l'eredità, c'era mia madre. Oggi non tengo più a quello che ho ereditato, mia madre è morta potrei andarmene. Ma il fatto è che in questa veste ormai ci sto comodo e tra la comodità e il dispetto ho raggiunto un'equilibrio, una perfezione, una pienezza di vita. Se si attentano a toccarmi gli pianto uno scandalo tale che persino gli inviati del Pravda verranno a bivaccare almeno per un mese. Ma che dico uno scandalo una serie di fuoco»

Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, σ. 37

[Θα σας απαντήσω ότι δεν το φόρεσα με τη θέλησή μου. Μα ίσως εσείς γνωρίζετε την ιστορία: ένας θείος μου ιερέας, εφημέριος αυτής της ίδιας εκκλησίας, τοκογλύφος, πλούσιος, μου άφησε όλα τα υπάρχοντά του με τον όρο να γίνω ιερέας. Ήμουν τριών ετών όταν πέθανε.

Όταν έγινα δέκα χρονών και μπήκα στην ιερατική σχολή, ένιωθα σαν τον Άγιο Λουίτζι: στα εικοσιδύο μου, όταν αποφοίτησα, ήμουν η ενσάρκωση του Σατανά. Ήθελα να τα παρατήσω όλα, υπήρχε όμως η κληρονομιά και η μάνα μου ζούσε. Σήμερα, δεν με ενδιαφέρουν όσα έχω κληρονομήσει και η μάνα μου έχει πεθάνει. Θα μπορούσα να φύγω. Αλλά το θέμα είναι ότι με αυτό το ένδυμα νιώθω πια ότι έχω βουλευτεί κι ανάμεσα στην άνεση και το πείσμα βρήκα μια ισορροπία, την τελειότητα, μια πληρότητα ζωής. Αν προσπαθήσουν να με πειράξουν, θα δημιουργήσω τέτοιο σκάνδαλο που ακόμη και οι ανταποκριτές της *Πράβντα* θα έρθουν να στρατοπεδεύσουν εδώ για τουλάχιστον έναν μήνα. Μα τι λέω, ένα μόνο σκάνδαλο; Μια ολόκληρη σειρά από πυροτεχνήματα με σκάνδαλα]

Από τον παραπάνω διάλογο αντλούμε τις εξής πληροφορίες: η μητέρα στη σικελική κοινωνία επεμβαίνει στη ζωή του γιου της και στις αποφάσεις του και επιβάλλει επιτακτικά τα «θέλω» της στον γιο της. Η μητέρα πέθανε και παρότι με τον θάνατό της έδωσε την ευκαιρία στον ιερέα να αποτραβηχτεί από τον δρόμο αυτό, αυτός δεν το έπραξε, γιατί συνειδητοποίησε πως η εξουσία του προσέφερε πολλές ανέσεις για τις οποίες δεν έπρεπε καν να παλέψει. Η ομολογία του ιερέα ότι η εξουσία τον διέφθειρε τόσο πολύ, που χαρακτήρισε τον εαυτό του ως διάβολο, θυμίζει την ομολογία του ιερέα στο μυθιστόρημα

Todo Modo. Η εκκλησία παρουσιάζεται σαν μια φιγούρα που εκπροσωπεί το κακό στην πολιτική και κοινωνική εξουσία.

Ο λόγος του ιερέα απογύμνωσε τον ρόλο της εκκλησίας στη ζωή του Σικελού, ενώ ταυτόχρονα αποτέλεσε μαρτυρία για το τι θα ήταν ικανός να κάνει ένας κληρικός ή πολιτικός αρχηγός, όπως ο δικηγόρος Ροσέλλο, με σκοπό να υπερασπιστεί τη θέση του και να παραμείνει άρχοντας στην εξουσία. Η μητριαρχική κοινωνία της Σικελίας φαίνεται πως επιδρούσε όχι μόνο στην ψυχοσύνθεση των Σικελών αλλά και στην ιδιοσυγκρασία της κοινωνίας, μιας κοινωνίας που επλήγη ανηλεώς. Οι γυναίκες επέβαλαν σθεναρά τις δικές τους επιθυμίες, δημιουργώντας μια μικρή αγέλη, αποφασισμένες να προασπίσουν τα δικαιώματά τους, ακόμη κι αν αυτό σήμαινε να επικρατήσουν των ανδρών και να προστατεύσουν την ομάδα που έφτιαξαν⁶⁰.

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε σε αυτό το σημείο πως η κοινωνία της Σικελίας είχε διχαστεί και είχε προσαρμοστεί σε νέα δεδομένα. Επομένως, στο νησί κυριαρχούσαν τέσσερις διαφορετικές τάσεις, η καθεμιά με τη δική της επανάσταση και ιδεολογία. Από τη μία η Μαφία, το οργανωμένο έγκλημα, η ανομία και η αδυναμία του κρατικού θεσμού να συμπεριφερθεί σαν ενιαίο και οργανωμένο κράτος και από την άλλη οι πολιτικές διαμάχες, η εκκλησία και η μητριαρχία, που επηρέαζε την κοινή γνώμη και εδραιώθηκε δυναμικά στο κοινωνικό στερέωμα.

Στο τρίτο μυθιστόρημα με τίτλο *Todo modo* το κύριο θέμα είναι ο αιρετικός χαρακτήρας της θρησκείας, ενώ, σε αντίθεση με τα δύο προηγούμενα μυθιστορήματα, κυριαρχεί συχνά το μεταφυσικό στοιχείο. Συγκεκριμένα, ενώ στα δύο προηγούμενα μυθιστορήματα μας απασχόλησε η σχέση Μαφίας-πολιτικής και εξετάστηκε έντονα η αγροτική Μαφία, σε αυτό το μυθιστόρημα παρουσιάζεται μια διαφορετική εικόνα της Μαφίας, που συνδέει το θρησκευτικό συναίσθημα με το προσωπικό όφελος και συγκεκριμένα τη δύναμη και την εξουσία. Το spazio αυτή τη φορά είναι ένα απομονωμένο ξενοδοχείο στην Έρημο Ζαφέρ, στο οποίο τελούνται τα λεγόμενα πειράματα πνευματισμού ή αλλιώς οι θρησκευτικές τελετές. Το ζήτημα της Χριστιανικής πίστης και οι μεταφυσικές ανησυχίες, με στόχο πάντοτε την βαθιά εσωτερική αναζήτηση, αποκαλύπτουν τη βαθιά ανάγκη του συγγραφέα να αναζητήσει την αλήθεια. Και σ' αυτό το έργο ο συγγραφέας, όπως και ο ντετέκτιβ, αναζητά πάντοτε την αλήθεια, μέσα από αλληγορική δράση. Η αντίθεση ανάμεσα στο καλό και το κακό είναι εμφανής. Ο ιερέας και πρωταγωνιστής

⁶⁰ Ricciarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano 'dalla mafia alla Camorra*, Università Ca' Foscari di Venezia, 2014.

ενσαρκώνει το κακό, ο χώρος της ιεροσύνης μετατρέπεται σε χώρο αμαρτίας και ακολασίας, η μεταφυσική ανησυχία και η πνευματική άσκηση μετατρέπεται σε εγκληματική ενέργεια. Ο πρωταγωνιστής, συγγραφέας αστυνομικών μυθιστοριών και καλλιτέχνης είναι ο αφηγητής της ιστορίας. Η αφήγηση ξεκινά με τη διαδρομή που ακολουθεί ο πρωταγωνιστής, ο οποίος ταξίδευε μέρες με το αυτοκίνητό του. Ο συγγραφέας χαρακτηριστικά αναφέρει: «ταξίδευα με το αυτοκίνητο· δεν το συμπαθούσα καθόλου».

Στην εισαγωγή του έργου παρατηρούμε ότι έχουμε πρωτοπρόσωπη αφήγηση και αναφορές στον Πιραντελισμό.

«A sommi glianza di una celebre definizione che fa dell' universo kantiano una catena di casualità sospesa a un atto di libertà, si potrebbe riassumere l' universo pirandelliano come un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso a un infinita possibilità musicale»

Leonardo Sciascia, *Todo Modo*⁶¹

[Όπως ο καντιανισμός, σύμφωνα μ' έναν περίφημο ορισμό, χαρακτηρίζεται σαν μια αλυσίδα από αιτιολογίες βασισμένες σε μια πράξη ελευθερίας, θα μπορούσαμε -λέει ένας μεγάλος Ιταλός στοχαστής της εποχής μας- να χαρακτηρίσουμε τον Πιραντελισμό σαν έναν κόσμο πρωτόγονο και άγριο, δίχως μουσική, βασισμένο σε μια ατελείωτη μουσική δυνατότητα, στην ανέγγιχτη και εξάισια μουσική του μοναχικού ανθρώπου»

Σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα του συγγραφέα, το ύφος και η ατμόσφαιρα έχουν έντονα μια αίσθηση μυστικισμού. Ο συγγραφέας εξηγεί πως γεννήθηκε, μεγάλωσε και έζησε σε χώρους πιραντελιανούς ανάμεσα σε πρόσωπα πιραντελιανά και συνεπώς και η ζωή του ήταν απόλυτα ταυτισμένη με το πνεύμα του συγγραφέα. Αναφορές γίνονται στις έννοιες «καντιανισμός», «πιραντελισμός» και «μοναχισμός», έμφαση δε δίνεται στις λέξεις «θύμηση», «ελευθερία», «αλήθεια» και «συναισθήματα». Γράφει ο συγγραφέας:

«Per dirla piu semplicemente non avevo impegni di lavoro o sentimento avevo quel tanto, poco o molto che mi consentiva di soddisfare ogni bisogno o capriccio non avevo ne un programma ne una meta se non quelle fortuite, delle ore dei pasti e del sonno ed ero solo. Nessuna inquietudine, nessuna apprensione. Tranne quelle, oscure e irrimediabili, che ho sempre avute, del vivere e per il vivere e vi si innestavano e diramavano l'inquietudine e l'apprensione per l'atto di liberta che dovevo pur fare»

Leonardo Sciascia, *Todo Modo*

⁶¹ Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, Edizioni Adelphi (6^a ediz), Milano 1995, p. 11.

[Για να το πω πιο απλά· δεν είχα μήτε επαγγελματικές υποχρεώσεις μήτε κανένα αίσθημα, ας πούμε, που να με κρατάει δεμένο σ' έναν τόπο, κι όσο για τα λεφτά, είχα μερικά. Έδειχνα πάντα ότι έχω ελάχιστα, όσα χρειάζονται για να ικανοποιήσω τις ανάγκες μου και τα κέρια μου. Και ήμουν μόνος. Καμία ανησυχία, καμία αγωνία, εκτός από κάτι σκοτεινά και ανεξιχνίαστα συναισθήματα που πάντα ένιωθα για τη ζωή-η ανάγκη μου να προχωρήσω στην πράξη ελευθερίας. Προσέξτε μια λεπτομέρεια· για τρεις μέρες γύριζα εδώ και εκεί άσκοπα, αποτέλεσμα ίσως μιας μικρής επιμονής, δεν ξέρω πώς αλλιώς να τη χαρακτηρίσω, νεύρωσης της Αγίας Τριάδας]

Ένα από τα κυρίαρχα θέματα στα έργα του συγγραφέα ήταν ο καθολικισμός. Σε αυτό το έργο όμως παρατηρούμε τη *degenerazione* του καθολικισμού, που οδηγεί στο σκότος και στον δρόμο του Διαβόλου. Η θεία Χάρη απουσιάζει, *La grazia illuminante*⁶². Το ταξίδι του συγγραφέα είναι πνευματικής φύσεως και έχει μεταφορική σημασία. Ο ζωγράφος έχει έναν ανταγωνιστή, αν υποθέσουμε ότι εκπροσωπεί το καλό και τη φιγούρα του ενάρετου ντετέκτιβ, σύμφωνα με τη θεωρία του αστυνομικού είδους. Υπάρχει μια αποστολή, που είναι η θρησκευτική αναζήτηση. Μια έντονη διαφορά στο σκεπτικό του συγγραφέα είναι πως δεν προηγείται κάποιος φόνος, όπως στα προηγούμενα μυθιστορήματα. Οι φόνοι γίνονται μετά την άφιξη του πρωταγωνιστή στην Έρημο Ζαφέρ. Η ιστορία και τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια της αφήγησης. Το κείμενο περιλαμβάνει έντονα το στοιχείο της *intertestualità*⁶³. Υπάρχουν πράξεις ή γεγονότα που συμβαίνουν όχι σε μια εξωκειμενική πραγματικότητα, σε ένα φανταστικό εξωτερικό πλαίσιο ή χώρο, αλλά και στην ίδια την αφήγηση, στον ίδιο χώρο και χρόνο και όχι στο παρελθόν. Επίσης, σε αντίθεση με τα προηγούμενα μυθιστορήματα δεν έχουμε αναδρομική αφήγηση, ενώ ο τίτλος προδιαθέτει τον αναγνώστη για το περιεχόμενο του έργου. Ο πλήρης τίτλος είναι *Todo modo para buscar y hallar la voluntad divina*, ο οποίος αναφέρεται στα πειράματα πνευματισμού του Ιγνάσιο Λογιόλα, με στόχο τον πνευματικό εξαγνισμό και την πνευματική άσκηση και καθαρότητα της ψυχής. Είναι γεγονός ότι το *Todo Modo* έχει μυστικιστικό χαρακτήρα· εξετάζει την ανθρώπινη φύση μέσα από μια άλλη υπερφυσική και μεταφυσική διάσταση, που συνδέεται με την πίστη και τη θρησκευτικότητα του ατόμου.

Η αστυνομική πλοκή εισάγεται στο έργο μέσα από τη φιγούρα των ντετέκτιβ, που καλούνται να ερευνήσουν τους φόνους που γίνονται κάτω άγνωστες και ανεξήγητες συνθήκες. Η λογική, η πνευματικότητα και η εγκληματική ενέργεια με στόχο την αποδοχή

⁶² Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillaciotti, 3^a ediz. Adelphi (Piccola Biblioteca Adelphi, 715), Milano 2018, p. 55.

⁶³ Illaria Crotti, *La detection della scrittura, Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropicche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore 1982, pp. 26-32.

δικαιοσύνης συνδέονται με τη μεταφυσική. Μιλώντας για απόδοση δικαιοσύνης στα προηγούμενα μυθιστορήματα, παρατηρήσαμε ότι τα εγκλήματα δεν τιμωρήθηκαν, ενώ πάντοτε πίσω από τα περιστατικά βίας κρυβόταν η Μαφία. Στο έργο *Todo modo*, όμως, ο Sciascia μετατρέπει το έγκλημα σε μια υπόθεση προσωπική. Μια σειρά δολοφονιών που υποθέτουμε ότι εκτελούνται από τον ζωγράφο και συγγραφέα. Ο Sciascia, λοιπόν, για πρώτη φορά τοποθετεί τον πρωταγωνιστή σε μια διαφορετική θέση. Από τη μια είναι ο πιθανός δολοφόνος, που εκδικείται τους επιχειρηματίες και πολιτικούς για τις παράνομες πράξεις τους, και από την άλλη είναι το πρόσωπο που δέχεται την αδικία των άλλων, που υποφέρει και πνίγεται από την αδικία.

Γνωρίζουμε ότι ο Sciascia δεν συμφωνούσε με την οπτική του Ντάσιελ Χάμετ σε ό,τι αφορά στην περιγραφή του γυναικείου στοιχείου και τις περιγραφές της βίας, αλλά σε αυτό το έργο ο πρωταγωνιστής αναλαμβάνει τον ρόλο του «giustiziere», εφόσον διαπράττει πιθανόν κάποια εγκλήματα για να υπερασπιστεί το δίκαιο. Επιπλέον, αν υποθέσουμε ότι ο πρωταγωνιστής ταυτίζεται με τον συγγραφέα και τις κρυφές επιθυμίες του, ο πειρασμός, όπως αποδεικνύεται, εισχωρεί παντού.

Τα πειράματα πνευματισμού⁶⁴ λειτουργούν σαν κάλυψη για τις συναντήσεις του κόμματος. Στις ασκήσεις αυτές συμμετέχουν επιχειρηματίες, πολιτικοί και κληρικοί και ο στόχος είναι κάθε άλλο παρά ο πνευματικός εξαγνισμός. Αρχηγός αυτής της μυστικιστικής οργάνωσης, που παραπέμπει σε μασσονερία ή θρησκευτική αίρεση, είναι ο ιερέας και πρωταγωνιστής, που υποτίθεται ότι καθοδηγεί τους πιστούς. Οι δολοφονίες, που γίνονται κάθε φορά που εκτελούνται οι ασκήσεις, απαιτούν την επέμβαση της αστυνομίας, οπότε έχουμε την αστυνομική πλοκή σε αρκετά σημεία.

Σε ό,τι αφορά στο θεματικό και στυλιστικό περιεχόμενο του μυθιστορήματος, από τεχνικής άποψης δεν θεωρείται ότι εντάσσεται στην κατηγορία του giallo, όπως το *A ciascuno il Suo*. Δομικά έχουμε το αίνιγμα των δολοφονιών και τον ρεαλισμό σε όλη την αφήγηση. Το συγκεκριμένο, όμως, μυθιστόρημα στρέφεται προς την εσωτερική αλήθεια. Προσπαθεί να δια φωτίσει τον άνθρωπο, κάνει μια επίκληση στην ανθρώπινη λογική και στη δύναμη του ανθρώπινου μυαλού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν για μια ακόμη φορά οι πρωταγωνιστές του έργου⁶⁵, καθώς ο καθένας εκπροσωπεί μια διαφορετική κοινωνική τάξη, ενώ μέσα από τα

⁶⁴ Sara Gentile, *L'isola del potere, Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, Biblioteca di Area Umanistica, Donzelli, Università Ca' Foscari di Venezia, Roma 1995, σσ. 30-31.

⁶⁵ Ο Claude Ambroise αναφέρεται στη δράση των δολοφόνων, τη χρήση και τη σκοπιμότητα της βίας, τις μυστηριώδεις δολοφονίες, καθώς κρατούν το ροζάριο στα χέρια τους και υποκρίνονται πως προσεύχονται, ενώ στην πραγματικότητα υποκλίνονται στην εξουσία και στη δύναμή της, γενόμενοι οι ίδιοι θυσία για το

πρόσωπά τους ο συγγραφέας προσπαθεί να δώσει έμφαση στην ιδιότητά τους, που λειτουργεί αλληγορικά, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον διανοούμενο-καλλιτέχνη, ζωγράφο και συγγραφέα αστυνομικών μυθιστοριών. Ο προηγούμενος ήρωας στο *A ciascuno il Suo*, που ανέλαβε τον ρόλο του ερευνητή, ήταν άνθρωπος των γραμμάτων, όπως και ο πρωταγωνιστής σε αυτό το μυθιστόρημα. Στο προηγούμενο έργο η εκκλησία εμπλεκόταν σε ένα σκάνδαλο δολοφονιών, οι οποίες είχαν πολιτικά κίνητρα και σχετιζόνταν με την επιθυμία για εξουσία, όπως και σε αυτό το διήγημα. Ο κεντρικός ντετέκτιβ εκπροσωπεί τον νόμο και την ηθική τάξη και αποκαλύπτει σύμφωνα με τους κριτικούς και τη συνέντευξη του ίδιου του συγγραφέα στο έργο του.

Το έργο *La Sicilia come metafora* μιλά για τη θέση του συγγραφέα και την αποψη του σχετικά με τον θεσμικό και κοινωνικό ρόλο της αστυνομίας.

«I poliziotti incarnano semplicemente la legge senza la quale una società non puo vivere. La loro sfortuna e proprio che questa legge non riescono ad applicarla. Sono onesti e rigorosi, animati da buoni principi, quei principi ai quali si ispira uno stato democratico, ma loro sono praticamente ridotti all' impotenza. In ogni modo i miei poliziotti sono piuttosto idee che personaggi, astrazioni piu che realtà»

Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*⁶⁶

[Οι αστυνομικοί εκπροσωπούν απλά τον νόμο, χωρίς τον οποίο μια κοινωνία δεν μπορεί να επιβιώσει. Η ατυχία τους είναι ακριβώς αυτή, ότι δεν καταφέρνουν να εφαρμόσουν αυτόν τον νόμο. Είναι ειλικρινείς, καλοπροαίρετοι και αυστηροί, με ιδανικά, αυτά τα ιδανικά στα οποία βασίζεται η λειτουργία του κράτους· αλλά, παρ' όλα αυτά, καταδικάζονται στο να είναι ανήμποροι. Σε κάθε περίπτωση οι αστυνομικοί των έργων μου εκφράζουν κυρίως ιδεολογίες και πεποιθήσεις, αφηρημένες οντότητες, παρά πρόσωπα ή πραγματικότητα.]

Επομένως, είναι αδύναμοι, δεν έχουν την δύναμη δηλαδή να υπερισχύσουν κατά της Μαφίας, δεν καταφέρνουν να νικήσουν παρά τις ιδεολογίες και τις πεποιθήσεις τους, δεν καταφέρνουν να αλλάξουν την κατάσταση, καθώς οι συνθήκες του αναγκάζουν να παραμείνουν αδρανείς.

Στο παραπάνω κείμενο φαίνεται ποιος είναι ο ρόλος των ντετέκτιβ στα μυθιστορήματα του συγγραφέα. Για τον Sciascia, η φιγούρα του ντετέκτιβ εκπροσωπεί πάντοτε μια ιδεολογία ή μια ιδέα, που σχετίζεται με την ανθρώπινη ελευθερία και την

χρήμα και την δόξα. Το έργο του Sciascia περιλαμβάνει έντονους συμβολισμούς, που αποκαλύπτουν τη δύναμη και τη επιρροή του κακού –είτε της Μαφίας, είτε της μεταφυσικής, είτε του κλήρου στην ανθρώπινη φύση και υπόσταση (Claude Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia* (edit. 7), Biblioteca di Area Umanistica, Mursia, Milano 1990).

⁶⁶ Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Edizioni Mondadori, Milano 1989.

κοινωνική συνείδηση. Στα έργα του συγγραφέα, οι ντετέκτιβ χρησιμεύουν αφηγηματικά και σημασιολογικά για την αποκάλυψη μιας βαθύτερης αλήθειας, που έρχεται στο φως μέσα από μια θυσία, τη θυσία της ανθρώπινης ζωής με αντάλλαγμα την ελευθερία. Ο ρόλος του ντετέκτιβ στο παραδοσιακό αστυνομικό μυθιστόρημα ήταν η διερεύνηση μιας σκοτεινής υπόθεσης ή η τιμωρία του ενόχου-εγκληματία. Ο Sciascia, όμως, μετέτρεψε το παιχνίδι του γρίφου σε μια μέθοδο αντίχρυσης της πραγματικότητας, με επίκεντρο πάντοτε την ανθρώπινη σκέψη και το πνεύμα του ουμανισμού.

Στη συνέχεια, το αινιγματικό και διαβολικό προσωπείο της Εκκλησίας παρουσιάζεται μέσα από τον Don Gaetano⁶⁷, πρωταγωνιστή ιερέα, που εντυπωσίασε και καθήλωσε τον επιτυχημένο ζωγράφο και συγγραφέα αστυνομικών μυθιστορημάτων. Μήπως, όμως, τον εξόργισε σε τέτοιο βαθμό, που χωρίς να το θέλει δημιούργησε έναν δολοφόνο, που θα αντιδρούσε στην κακία, τη μοχθηρία και την αδικία με ακόμη περισσότερη μοχθηρία; Ο ζωγράφος, επιθυμώντας να ζωγραφίσει τον δικό του δίκαιο κόσμο, τυφλώθηκε από την αδικία και το έγκλημα. Ποτέ δεν έμαθε ο αναγνώστης την ταυτότητα του δολοφόνου, όμως, σύμφωνα με τους υπαινιγμούς του συγγραφέα, ο πιθανότερος υπεύθυνος για τις δολοφονίες ήταν ο ζωγράφος, ο οποίος ήρθε αντιμέτωπος με το ηθικό δίλλημα της απονομής δικαιοσύνης μέσω του φόνου. Τελικά, σκότωνε από πεποίθηση για να υπερασπιστεί τα ιδανικά του και για να επαναφέρει την τάξη και την αρμονία⁶⁸.

Ο αιρετικός χαρακτήρας του έργου και το προσωπικό ύφος διαμορφώθηκε εξαιτίας του μορφωτικού του επιπέδου, της καθολικής του γνώσης και της παιδείας. Χάρη της λογοτεχνίας και της παράδοσης, το πνεύμα που αναζητούσε ήταν πάντοτε το αληθινό, μια

⁶⁷ «Ma tante cose avevo perduto di vista, di tanti mutamenti non mi ero accorto, di tante novita. E soltanto io, anche la gente che incontravo ogni giorno era nella mia stessa condizione. Ministri, deputati, professori, artisti, industriali quella che si suole chiamare classe dirigente. E che cosa dirigeva, effettivamente. Don Gaetano afferma 'Dio esiste, dunque tutto ci è permesso, nessuno dico tranne Cristo e nella sua vera essenza, questo e il cristianesimo' che tutto ci è permesso. Il delitto, il dolore, la morte crede sarebbero possibile se Dio non esistesse» [Αλλά είχα χάσει τόσα πολλά πράγματα, τόσες πολλές αλλαγές που δεν γνώριζα, τόσες πολλές καινοτομίες. Και μόνο εγώ, ακόμη και οι άνθρωποι που γνώριζα κάθε μέρα ήταν στην ίδια κατάσταση με μένα. Υπουργοί, βουλευτές, καθηγητές, καλλιτέχνες, βιομήχανοι, αυτό που συνήθως αποκαλείται η άρχουσα τάξη. Και αυτό που πραγματικά σκηνοθέτησε. Ο Don Gaetano επιβεβαιώνει ότι 'ο Θεός υπάρχει, επομένως τα πάντα επιτρέπονται για εμάς, κανένας, δεν λέω, εκτός από τον Χριστό και στην αληθινή του ουσία, αυτός είναι ο Χριστιανισμός' ότι όλα επιτρέπονται για εμάς. Το έγκλημα, ο πόνος, ο θάνατος πιστεύουν ότι θα ήταν δυνατά αν δεν υπήρχε ο Θεός] (Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, σσ. 52-53).

⁶⁸ Εδώ, το ύφος θυμίζει το έργο του Θερβάντες *Don Kixώτης*, ο οποίος τρελλάθηκε και εγκλωβίστηκε σε έναν πλασματικό δικό του κόσμο, εξαιτίας της ανάγκης του να πολεμήσει το κακό. Θυμίζει, όμως, και την ταινία του Michael Hanneke με τίτλο *L' amour*, όπου η ευθανασία είχε λυτρωτικό χαρακτήρα. Ο σύζυγος δολοφόνησε την ηλικιωμένη γυναίκα, επειδή δεν άντεχε να τη βλέπει να βασανίζεται και να καταπέφτει μέρα με τη μέρα. Είχε αγνές προθέσεις, όμως διέπραξε έγκλημα και βυθίστηκε στη θλίψη και τις ενοχές του. Επομένως, όσο αγνές και να είναι οι προθέσεις για το κοινό καλό, ένα έγκλημα παραμένει πάντοτε μια πράξη ειδικής και απάνθρωπης, όποιο ανώτερο σκοπό κι αν εξυπηρετεί.

ιδέα, μια αξία, κάτι θεϊκό και παντοδύναμο, για να μπορέσει να συνεχίσει τον δύσκολο αγώνα του προς την πνευματική ολοκλήρωση. Η λογοτεχνία, επομένως, αναζητούσε το νόημα στη σχέση του ανθρώπου με τον Θεό και τον κόσμο σε συνάρτηση με την κοινωνία. Το ζήτημα της ηθικής και η μεταφυσιακή ως κυρίαρχη προβληματική στην αναζήτηση της αλήθειας, η φύση του ανθρώπου, η ροπή του προς την αμαρτία, η δικαιοσύνη ως έννοια από το χθες μέχρι το σήμερα, τα θεμέλια της δημοκρατικής ελευθερίας, η μίμηση, το ιερό, το βέλτιστο και το αναγκαίο ήταν ο ακρογωνιαίος λίθος της πραγματικότητας του χθες, που διαστρέβλωσε μέχρι και το σήμερα.

Στο μυθιστόρημα παρατηρούμε την ομοιότητα του σατανικού και υποχθόνιου ιερέα με τον Διάβολο και αυτό φαίνεται στη δήλωση του πρωταγωνιστή σχετικά με τον αληθινό ρόλο της εκκλησίας και τη σχέση εξάρτησής της με την εξουσία. Λέει ο Don Gaetano:

«Ma si e questo. E Lei l'avrebbe già risolto mettendomi tra i cattivi, se non ci fosse la piccola difficoltà che non sono ignorante. J' ai lu tout les livres. Ma per rimuoverla, questa difficoltà sono un prete cattivo, a differenza di quelli altri cattivi che ha conosciuto un tempo, ha letto tanti libri. Le voglio anzi regalare un piccolo paradosso, a spiegazione del mio classificarmi tra i cattivi non per modestia ma per convinzione i preti buoni sono quelli cattivi. La sopravvivenza della chiesa nei sei secoli, più si deve ai preti cattivi che ai buoni. E dietro dell' immagine della perfezione che vive l'idea della perfezione' il prete che contraviene alla santità o ,nel suo modo di vivere, addirittura la devasta, in effetti la conferma, la innalza, la serve. Ma questa è una verità del tutto banale potrei anche assotigliarla o complicarla.

Ma siamo, lo tenga presente, nella sfera del paradosso. Se ne usciamo posso anche dirLe che la grandezza della Chiesa, la sua transumanita, sta nel fatto di sostanziare una specie di storicismo assoluto. L' inevitabile e precisa necessita, l'utilità sicura, di ogni evento interno in rapporto al mondo, di ogni individuo che la serve e la testimonia, di ogni individuo di ogni elemento della sua gerarchia, di ogni mutamento e successione.

Lei è un fanatico»

Leonardo Sciascia, *Todo Modo*⁶⁹

[Μα ναι, αυτό είναι το πρόβλημα κι εσείς θα το είχατε ήδη λύσει εάν με κατατάσσατε στους κακούς και αν δεν υπήρχε αυτή η μικρή δυσκολία, το ότι δεν είμαι αμόρφωτος. Έχω διαβάσει όλα τα βιβλία. Μα για να παραμερίσουμε αυτή τη δυσκολία, είμαι ένας κακός ιερέας, σε αντίθεση με τους άλλους κακούς· έχω διαβάσει πολλά βιβλία. Θα ήθελα να μοιραστώ μαζί σας ένα παράδοξο, που θα είναι η εξήγηση για τον λόγο που κατατάσσομαι στους κακούς όχι από μετριοφροσύνη αλλά από πεποίθηση. Οι καλοί ιερείς είναι οι κακοί.

⁶⁹ Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, ό.π., σσ. 53-54.

Η επιβίωση της εκκλησίας και πέρα από την επιβίωση ο θρίαμβός της μέσα από τους αιώνες οφείλεται κατά πολύ στους κακούς παπάδες, ελάχιστα στους καλούς, για να μην πω καθόλου. Πίσω από την ιδέα της ατέλειας, βλέπετε, ζει και υπάρχει η ιδέα της τελειότητας.

Θα μπορούσα να σας πω, ακόμη, ότι η μεγαλοσύνη της εκκλησίας είναι η οικουμενικότητά της. Οφείλεται στο γεγονός ότι δημιούργησε ένα είδος απόλυτου ιστορισμού, πιο απλά την αναγκαιότητα και του πιο ασήμαντου ανθρώπου που την υπηρετεί και μαρτυρεί την παρουσία και το μεγαλείο της όπου κι αν βρίσκεται, σε όλη την κλίμακα της ιεραρχίας ...Είστε ένας επιφανειακός...]

1.6. Κινηματογραφικές παραγωγές

Τα μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia μεταφέρθηκαν στη μεγάλη οθόνη με τεράστια επιτυχία. Το 1968, έκανε πρεμιέρα το διάσημο μυθιστόρημά του *Il giorno della Civetta*, με πρωταγωνιστές τον Franco Nero και την Claudia Cardinale, σε σκηνοθεσία Damiano Damiani. Ένα χρόνο νωρίτερα, το 1967, έκανε πρεμιέρα το έργο του με θέμα τη σικελική Μαφία *A ciascuno il suo*, με πρωταγωνιστές την Ειρήνη Παππά και τον Gian Maria Volonte, σε σκηνοθεσία του Elio Petri. Το έργο του *Todo Modo*, σε σκηνοθεσία Elio Petri και αυτό, υπήρξε υποψήφιο για το Βραβείο Venezia Classici, έκανε δε και αυτό με τη σειρά του πρεμιέρα στις 30 Απριλίου του 1976, καθιλώνοντας το κινηματογραφικό κοινό (εικόνες 2, 3, 4).

1.7. Συμπεράσματα

Διασαφηνίζοντας τα θέματα που πραγματεύεται ο Σικελός συγγραφέας και εξετάζοντας τις θεματικές των έργων του, προκύπτουν τα παρακάτω συμπεράσματα:

- Η δημοσιογραφική ματιά, το στοιχείο της γυναικείας παρουσίας, η πολιτική ανομοιογένεια, ο ρόλος των διεφθαρμένων πολιτικών αρχηγών και οι παράνομες ενέργειες περιγράφονται με κάθε λεπτομέρεια από τον συγγραφέα, ο οποίος άλλαξε τα μέχρι τότε στερεότυπα της αστυνομικής μυθιστορίας, εισάγοντας μια νέα ενότητα στο είδος, που όμως συγκέντρωσε όλα τα προγενέστερα στοιχεία που συντέλεσαν στη μετεξέλιξή του.
- Το οργανωμένο σύστημα, ξεκινώντας από τον χώρο της Ιταλίας, εξαπλώθηκε σταδιακά στην υπόλοιπη Ευρώπη. Το έργο του Leonardo Sciascia άνοιξε κυριολεκτικά τον δρόμο σε μια νέα οπτική του φαινομένου και μια πιο εκτενή έρευνα, ένα νέο ρεύμα σκέψης, που θα εμπνεύσει και τους σύγχρονους Έλληνες λογοτέχνες.

- Ο Leonardo Sciascia έθεσε ένα παρά πολύ σπουδαίο ζήτημα στα μυθιστορήματά του, ενώ ακολουθώντας το ευρωπαϊκό μοντέλο, επένδυσε στο κοινωνικό μυθιστόρημα με αστυνομική πλοκή. Το έργο του Leonardo Sciascia εξέταζε το κακό και το έγκλημα ειδικότερα μέσα από μια διαφορετική προοπτική. Για τον συγγραφέα το κοινωνικό ή οικονομικό έγκλημα ή η παρανόμη δράση του Οργανωμένου Συστήματος δεν ήταν το κυρίαρχο πρόβλημα που έχρηζε άμεσης αντιμετώπισης, αλλά αντίθετα ο πυρήνας του προβλήματος εντοπιζόταν στην αδιαφορία του κρατικού μηχανισμού να ελέγξει ένα ολόκληρο διεφθαρμένο κοινωνικοπολιτικό σύστημα.
- Έχοντας ως πρότυπο τη θεωρία και το μοτίβο της αστυνομικής μυθιστορίας, ο συγγραφέας δημιούργησε ένα είδος κοινωνικού μυθιστορήματος με πρωταγωνίστρια τη Σικελία, τοποθετώντας την αφήγησή του σε έναν ορισμένο χωροχρόνο. Το ενδιαφέρον στοιχείο, που θέλησαν να μιμηθούν και οι μεταγενέστεροι συγγραφείς, εντοπίστηκε στον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας κατέγραψε τα πραγματικά γεγονότα της επικαιρότητας, εντάσσοντάς τα όμως με έναν ιδιαίτερα ευρηματικό και ταυτόχρονα περίτεχνο τρόπο στη μυθοπλασία.
- Ο συνδυασμός του πλασματικού στοιχείου με τα γεγονότα της πραγματικότητας και την αναζήτηση του θεϊκού στοιχείου συνέθεσαν τα χαρακτηριστικά του νέου κοινωνικού είδους, το οποίο είχε ως αφηγηματικό άξονα το γυναικείο στοιχείο. Η θεατρικότητα του Leonardo Sciascia ήταν γνωστή λόγω του πνευματικού του επιπέδου και των πεποιθήσεών του. Εξυμνούσε την αρχαία τραγωδία, παραλείποντας, όμως, σκοπίμως το στοιχείο της κάθαρσης και δίνοντας στο αναγνωστικό κοινό λανθασμένα την αίσθηση πως δεν ασχολήθηκε με το θεϊκό στοιχείο, ενώ στην πραγματικότητα συνέβη το ακριβώς αντίθετο. Εφόσον ο συγγραφέας επικαλέστηκε την αρχαία ελληνική παράδοση, τη λογοτεχνική και φιλοσοφική παράδοση, ασχολήθηκε σε βάθος με θέματα και αναζητήσεις φιλοσοφικές και εστιάστηκε αναμφίβολα σε ένα μεταφυσικό στοιχείο, το οποίο αποδεικνύει μέσα από τη γραφή του τη σύνδεση με την τέχνη, άποψη που θα τεκμηριωθεί στο μυθιστόρημα *Todo modo para buscar la voluntad di Dio*. Ωστόσο, ο Sciascia έχει ως κύρια θεματική του τη δράση της γυναίκας, εξετάζοντας πάντοτε την ψυχροσύνθεσή της.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Roberto Saviano

2.1. Υπόθεση του έργου *Gomorra: Viaggio nell' impero economico e nel sogno di dominio della Camorra* [Γόμορρα-Ταξίδι στην οικονομική αυτοκρατορία και στο όνειρο για την κυριαρχία της Καμόρρα]

Τα *Γόμορρα*, το βιβλίο που προβληματίσε και τρόμαξε τη Μαφία, ξεγυμνώνει τη Νάπολη, στην οποία κυριαρχεί και δρα ανεξέλεγκτα το οργανωμένο έγκλημα. Η Καμόρρα εμφανίζεται ως λερναία ύδρα, που τα πλοκάμια της απλώνονται παντού, από τις παράνομες επιχειρήσεις μέχρι όλες τις εκδηλώσεις της πόλης, τη δημοκρατία και τις ψυχές των ανθρώπων. Ναρκωτικά, εμπόριο όπλων, οικοδομικές επιχειρήσεις, μόδα, οτιδήποτε είναι δυνατόν να αποφέρει κέρδος υιοθετείται από την Καμόρρα και εξαπλώνεται σε όλη την Ευρώπη. Προέκταση των δραστηριοτήτων της είναι η στρατολόγηση μελών, η χρησιμοποίηση των γυναικών και η «οικογένεια». Η επεκτατική χρηματοοικονομική λογική των οικογενειών της Νάπολης και της Καζέρτα χρησιμοποιεί τον νόμο του ισχυρού, έχοντας ως αποτέλεσμα μια εγκληματική συμπεριφορά, που εκδηλώνεται με βία, εμπόριο σαρκός, εξορία αλλά και θάνατο, παρασύροντας σε μια άβυσσο τη σάρκα και το πνεύμα του ανθρώπου, ενώ στο τέλος κανείς δεν μένει αθώος.

2.2. Εισαγωγικά

Ο δημοσιογράφος και συγγραφέας Roberto Saviano (εικόνα 5) πραγματοποίησε μια δημοσιογραφική έρευνα, συνδυάζοντας το αστυνομικό ρεπορτάζ με την αφήγηση των γεγονότων και το δοκίμιο. Το έργο του *Gomorra, Viaggio nell' Impero Economico* αποτέλεσε μια εμπειριστατωμένη ανάλυση για το φαινόμενο της Μαφίας μέσα από μια κοινωνικοπολιτική έρευνα, με στόχο την αναζήτηση της αλήθειας, παρουσιάζοντας στον αναγνώστη τη δράση και τις παράνομες ενέργειες του συστήματος. Ο συγγραφέας, έχοντας ως πρότυπο το αστυνομικό μυθιστόρημα και συγκεκριμένα *il giallo sciasciano*⁷⁰ συνδύασε το μυθιστόρημα με την επιστημονική παρατήρηση.

Στόχος του συγγραφέα ήταν να τροποποιήσει τη θεωρία του αστυνομικού είδους και να την προσαρμόσει στις ανάγκες της σύγχρονης πραγματικότητας, αποδεικνύοντας ότι υπάρχει σχέση μεταξύ της fiction και της δημοσιογραφίας. Η αναζήτηση της αλήθειας μέσα από το αστυνομικό ρεπορτάζ με επίκεντρο το έγκλημα έφερε την ανατροπή σε όσα γνώριζε

⁷⁰ Βλ. σχετικό υποκεφάλαιο 1.3. για τον Leonardo Sciascia.

το αναγνωστικό κοινό και γι' αυτό το έργο του θεωρήθηκε ιδιαίτερα καινοτόμο σύμφωνα με τις ανάγκες της εποχής.

Η αναπαράσταση της πραγματικότητας και οι περιγραφές που αποκαλύπτουν τη διαφθορά στη Νάπολη, παρότι ανταποκρίνονται σε αληθινά περιστατικά και γεγονότα, παρουσιάζονται μέσα από ένα φανταστικό αφηγηματικό πλαίσιο και επομένως ανήκουν στην κατηγορία fiction⁷¹. Το έργο ως προς τη δομή και την τεχνική γραφής του θυμίζει στον αναγνώστη ημερολόγιο, αφού περιγράφεται το κάθε επεισόδιο ξεχωριστά και κάθε κεφάλαιο αναφέρεται σε ένα διαφορετικό περιστατικό, ανεξάρτητο από το προηγούμενο.

Σε ό,τι αφορά στο κομμάτι της invention, εξετάζοντας τη δομή και το ύφος του συγγραφέα, παρατηρούμε ότι ο Roberto Saviano ακολουθεί την παρακάτω δομή στο έργο του: μέσα από το reportage αντιδρά στα κοινωνικά προβλήματα της χώρας του, καταγγέλει το φαινόμενο της βίας και παραθέτει στοιχεία μέσα από την αφήγησή του για τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα που απασχολούν τη Νάπολη.

Προηγουμένως, έγινε αναφορά στη δημοσιογραφική καταγραφή των γεγονότων, η οποία, σε συνδυασμό με την αστυνομική αναζήτηση –inchiesta poliziesca–, δημιουργεί μια «νέα σχολή» στο αστυνομικό είδος, καθώς μέσα από την αναζήτηση του ενόχου, ο συγγραφέας προχωρά στην καταγγελία του φαινομένου της Μαφίας. Η τάση αυτή, όπως αναφέρει στο κείμενό της η Ricciarda Ricorda, που συνδυάζει την αναζήτηση του εγκλήματος με την καταγγελία του κοινωνικού φαινομένου ονομάζεται «new journalism americano»⁷².

Σε αντίθεση με τον Σικελό συγγραφέα Leonardo Sciascia, ο Roberto Saviano στα μυθιστορήματά του ασχολείται με τη Νάπολη και την εξάπλωση του κοινωνικού φαινομένου της Μαφίας στην Ευρώπη. Στα έργα του Leonardo Sciascia τα περιστατικά εγκλήματος λαμβάνουν χώρα αποκλειστικά στο νησί της Σικελίας, ενώ ο συγγραφέας

⁷¹ Σύμφωνα με τα κείμενα και τη θεωρία των Wu Ming, στη Fiction τα αληθινά γεγονότα ή περιστατικά πρέπει να παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να εμφανίζουν κάποια σύνδεση μεταξύ τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το μυθιστόρημα *Gomorra*, όπου, στην πραγματικότητα, ενώ κάθε κεφάλαιο περιλαμβάνει διαφορετικά γεγονότα που δεν έχουν ουσιαστικά κάποια θεματική συνάφεια μεταξύ τους, ο συγγραφέας πραγματοποιεί σύνδεση μεταξύ των γεγονότων και επιπλέον τα παρουσιάζει με τρόπο ρεαλιστικό στα μάτια του αναγνώστη.

⁷² Κύριος εκπρόσωπος του «new journalism» ήταν ο Tom Wolfe, συγγραφέας και δημοσιογράφος Αμερικάνος, που έδωσε στη δημοσιογραφία μορφή και ύφος μυθιστορίας. Προσπαθώντας να δώσει στη δημοσιογραφική έρευνα ή το άρθρο λογοτεχνικό χαρακτήρα με μορφή νουβέλας, μετέτρεψε το ρεπορτάζ σε διήγηση. Στη συνέχεια, ο Norman Mailer, ακολουθώντας το παράδειγμά του, δημοσίευσε ένα ανάγνωσμα, που συνδυάζει αυτά τα δύο χαρακτηριστικά, τα οποία εντοπίστηκαν στην τεχνική αφηγηματική του Saviano. Σκοπός αυτού του είδους ήταν να έχει ο αναγνώστης την ψευδαίσθηση ότι μέσα από τη διήγηση των γεγονότων και τη μέθοδο παρουσίασής του συμμετέχει ενεργά στο πλαίσιο της ιστορίας. Ο Saviano είναι ιδιαίτερα περιγραφικός και προσπαθεί να αποδώσει σε μεγάλο βαθμό τη νοοτροπία της γενιάς που μας παρουσιάζει μέσα από τα *Gomorra* (Ricciarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano Dalla mafia alla Camorra*, 2014).

χρησιμοποιεί την *Invention* για το αστυνομικό παραδοσιακό είδος, έτσι ώστε να εμβαθύνει στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και να καταγγείλει τη δράση των πολιτικών και, φυσικά, τη σχέση της πολιτικής και της Εκκλησίας με τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος. Ο Leonardo Sciascia χρησιμοποίησε τη φιγούρα του detective με τέτοιο τρόπο, ώστε να αναδείξει τον διαφωτιστικό ρόλο της λογοτεχνίας, ενώ στο έργο του Roberto Saviano *Gomorra* ως ντετέκτιβ παρουσιάζεται το *io narrante*.

Η επιστημονική εξέταση του φαινομένου του εγκλήματος καθώς και η πιο σύγχρονη προσέγγιση του κοινωνικού φαινομένου της Μαφίας, σε συνδυασμό με την τεχνική της *fiction*, *invention* και της *inchiesta giornalistica*, αποτελούν ένα νέο στοιχείο, καινοτόμο για τα δεδομένα της αστυνομικής λογοτεχνικής παραγωγής στον ιταλικό αλλά και ευρωπαϊκό χώρο και αυτός είναι ένας από τους παράγοντες που συντέλεσε καθοριστικά στην τεράστια αποδοχή και αναγνώριση του πρωτότυπου αυτού αφηγηματικού είδους σε παγκόσμιο επίπεδο.

Πιο συγκεκριμένα, η *inchiesta poliziesca* επιτυγχάνεται μέσα από το *reportage* και τη ρεαλιστική περιγραφή ή παρουσίαση των γεγονότων. Η αφήγηση εκτελείται σε πρώτο πρόσωπο, ενώ υπάρχει εσωτερική εστίαση και αντικειμενική καταγραφή των γεγονότων με έντονη αποδεικτική ισχύ -ο αναγνώστης αντλεί πληροφορίες και στοιχεία για τη δράση της Μαφίας μέσα από συνομιλίες, καταγραφές, συνεντεύξεις και διηγήσεις. Όλα αυτά τα στοιχεία επιβεβαιώνουν τους ισχυρισμούς του συγγραφέα και τεκμηριώνουν τις επιστημονικές μελέτες και αναλύσεις του γύρω από το φαινόμενο της Μαφίας. Ωστόσο, το γεγονός ότι ο συγγραφέας στηρίχθηκε στην αφήγηση τρίτων προσώπων δημιούργησε έντονες αμφιβολίες για την αντικειμενικότητα και την πιστότητα του έργου του. Όμως, η παρούσα έρευνα θέτει ως αντικείμενο προβληματισμού τη μέθοδο γραφής του μυθιστορήματος, παρατηρώντας την εξέλιξη του αγγλοσαξονικού είδους σε βάθος χρόνου, καθώς και την εφαρμογή του σε ένα πιο μοντέρνο και πρωτότυπο αφηγηματικό πλαίσιο που περιλαμβάνει πολλά νέα στοιχεία, τα οποία ο αναγνώστης καλείται να γνωρίσει μέσα από το έργο *Gomorra*.

Μια μαρτυρία με υποκειμενική ματιά, όσο αυτό μπορεί να είναι εφικτό για έναν δημοσιογράφο, που διείσδυσε στον κόσμο του Οργανωμένου εγκλήματος για να πραγματοποιήσει μια δημοσιογραφική έρευνα με επίκεντρο τον άνθρωπο και τη σύγχρονη πραγματικότητα. Κινούμενος ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό, διηγήθηκε τα όσα είδε, βίωσε ή αισθάνθηκε κατά τη διάρκεια της έρευνάς του για τη Μαφία και τη μελέτη του εγκλήματος.

2.3. «Gomorra»

2.3.1. Χαρακτηριστικά, μέθοδος και δομή του έργου

Το έργο *Gomorra* κατατάχθηκε σε μια ξεχωριστή κατηγορία, στοιχείο ιδιαίτερα καινοτόμο για τα μέχρι τώρα δεδομένα στη λογοτεχνική γραφή. Έτσι, το αστυνομικό μυθιστόρημα εξελίχθηκε και μετατράπηκε σε μια δημοσιογραφική έρευνα, που περιλάμβανε τη διήγηση των πραγματικών γεγονότων, που εξετάζονταν με βάση την επιστήμη, ακολουθώντας μια διαφορετική ορθολογιστική συλλογιστική πορεία, που είχε ως στόχο να διηγηθεί και να εξετάσει με αντικειμενική ματιά τα γεγονότα.

Το έργο έχει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, καθώς η σύζευξη της αλήθειας και του ψεύδους δημιούργησαν ένα άρτιο αποτέλεσμα, προσδίδοντας μια ιδιαίτερη μορφή της όλης γραφής του, αποτελούμενης από στοιχεία και τεκμήρια αδιάψευστα, τα οποία είναι οι συνεντεύξεις και οι καταγεγραμμένες τηλεφωνικές συνομιλίες.

Η έρευνα του Saviano, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ήταν αποτέλεσμα συγκέντρωσης απαραίτητου δημοσιογραφικού υλικού, ήτοι συνεντεύξεων, συνομιλιών και ηχογραφήσεων, καθώς και της ενσωμάτωσης για τις ανάγκες της δημοσιογραφικής έρευνας του ίδιου του συγγραφέα στους σκοτεινούς κύκλους του οργανωμένου εγκλήματος. Ο Saviano, αφού βίωσε την αθλιότητα των συνθηκών διαβίωσης, επιτυγχάνοντας τον σκοπό του, κατέγραψε τις εμπειρίες του. Στα βρωμερά δωμάτια και στα ανήλιαγα υπόγεια, εκεί όπου οι κοινωνικές μειονότητες εξαιτίας της ημιμάθειας, της οικονομικής ανέχειας, του χαμηλού μορφωτικού επιπέδου και της έλλειψης παιδείας γίνονταν θύματα της υπέρμετρης φιλοδοξίας του Οργανωμένου Συστήματος σε συνθήκες απόλυτης εξαθλίωσης, η έρευνα βρήκε εμφανέστατα αντίκρουσμα. Επομένως, τα στοιχεία που παρέθεσε στο μυθιστόρημά του ο συγγραφέας αποκάλυψαν την εσωτερική και κρυφή δράση του κόσμου του Οργανωμένου Εγκλήματος.

Η δομή του έργου έχει ως εξής: ο συγγραφέας είναι ταυτόχρονα και ντετέκτιβ· αναλαμβάνει ο ίδιος μέσα από το ρεπορτάζ του να ερευνήσει τα αίτια και τα γεγονότα που οδήγησαν σε ένα περιστατικό βίας. Στην εισαγωγή του μυθιστορήματος, μιλά για τον εαυτό του και τις συνθήκες υπό τις οποίες έγραψε το μυθιστόρημα. Στα μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia είχαμε ένα έγκλημα ή ένα γεγονός, με αφορμή το οποίο ξεκινούσε μια βαθύτερη έρευνα μέσα από την invention. Στο έργο του Roberto Saviano δεν έχουμε ένα μόνο περιστατικό -μια δολοφονία, η οποία γίνεται αφορμή για να συνθέσει μια φανταστική ιστορία ο συγγραφέας-, αλλά αντίθετα πολλά διαφορετικά γεγονότα που συνδέονται μεταξύ τους, εφόσον κοινός παρανομαστής είναι η εγκληματική οργάνωση της Μαφίας. Επομένως, ο Roberto Saviano είναι παρατηρητής, σύμφωνα δε με τη θεωρία του αστυνομικού είδους

αναλαμβάνει ρόλο Detective μεταφορικά. Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν μπορεί να θεωρηθεί το έργο του αστυνομικό μυθιστόρημα, εφόσον πρόκειται για ένα νέο αυτόνομο είδος, που αφενός, κατά μια έννοια, ανήκει στην κατηγορία του *Romanzo del crimine*, αφετέρου συνδυάζει νέες τεχνικές και μεθόδους, όπως τη δημοσιογραφική έρευνα, την καταγραφή των γεγονότων και το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ, με επίκεντρο το έγκλημα, τη δράση της Μαφίας στο *Secondigliano* και την εξάπλωση της εγκληματικότητας ως φαινομένου που απειλεί τον ευρωπαϊκό κόσμο.

Το έργο *Gomorra* μιλά για την εγκληματικότητα στη Νάπολη και συνδέει τον ρόλο του ντετέκτιβ με τον ρόλο του αφηγητή παρατηρητή. Η έρευνα διεξάγεται από τον συγγραφέα, που αυτόχρονα έχει τον ρόλο του ερευνητή. Οι δύο οπτικές, συνεπώς, συγκρούονται, εφόσον από τη μια καταγράφονται με δημοσιογραφική ματιά τα γεγονότα και από την άλλη ο συγγραφέας, ως ντετέκτιβ, διερευνά ως αυτόπτης μάρτυρας το ίδιο το έγκλημα. Επομένως, από τη μια παρουσιάζει την αλήθεια του ως μάρτυρας και από την άλλη ενδόμυχα ενσαρκώνει τον ρόλο του ντετέκτιβ, που σπεύδει να εξιχνιάσει το έγκλημα. Μέσα από τη μελέτη αυτών των γεγονότων καταλήγει σε κάποια επιστημονικά συμπεράσματα σχετικά με το έγκλημα, την κοινωνία και την ανθρώπινη συμπεριφορά. Εστιάζει στο ψυχοκοινωνικό κομμάτι, όπως ο Leonardo Sciascia και ο Simenon.

Είναι σκόπιμο, προκειμένου να γίνει κατανοητή η μέθοδος του συγγραφέα, να αναζητηθούν οι κυριότερες δομικές διαφορές σε σχέση με τα έργα του Leonardo Sciascia. Εδώ, δεν υπάρχει το αίνιγμα που πρέπει να επιλυθεί, αλλά αντίθετα η παρουσίαση μιας πραγματικότητας. Το *incipit* δεν ξεκινά με έναν φόνο, ενώ ο αναγνώστης έχει την αίσθηση ότι παρακολουθεί ένα ρεπορτάζ για το κοινωνικό φαινόμενο της Μαφίας.

Η λογική του αστυνομικού, που θέλει τον ντετέκτιβ-πρωταγωνιστή να επεξεργάζεται τα στοιχεία για να λύσει τον γρίφο και να οδηγήσει τον αναγνώστη στην αποκάλυψη της αλήθειας, απουσιάζει, παρά το γεγονός ότι η διήγηση του συγγραφέα έχει ως κύριο στόχο την αποκάλυψη ή την εξομολόγηση της αλήθειας. Αφορμή για την έρευνα είναι μια ορισμένη αλήθεια, την οποία προσπαθεί μέσα από την ερευνά του ο συγγραφέας να παρουσιάσει και να αποδείξει στο αναγνωστικό κοινό. Δεν υπάρχει κάθαρση στο τέλος της υπόθεσης ή δικαίωση. Ο αναγνώστης παρακολουθεί τις περιγραφές του συγγραφέα και αντλεί πληροφορίες μέσα από τη διήγηση και την παράθεση των γεγονότων. Απουσιάζει το στοιχείο της *suspense*, εφόσον το έργο πραγματεύεται ένα κοινωνικό φαινόμενο και τη μελέτη του.

Υπάρχουν στοιχεία που παραπέμπουν στη δομή των έργων του Leonardo Sciascia, όπως ο χαρακτήρας του έργου, καθώς και η κοινωνική και πολιτική σφαίρα που συνδέεται

με την αφήγηση και τα γεγονότα που παρακολουθεί ο συγγραφέας. Επιπλέον, η δομή είναι σαφής και έχει μια συγκεκριμένη επιστημονική μεθοδολογία, όπως ερευνητικά ερωτήματα και παρουσίαση του προβλήματος. Το έργο του Leonardo Sciascia, αντίθετα, όπως αναφέρει η Ricciarda Ricorda, έχει έντονα λογοτεχνικά στοιχεία και μοιάζει με *prosa d' arte*. Σύμφωνα με τα κείμενα των Wu Ming, το έργο του Roberto Saviano επικεντρώνεται στο πολιτιστικό κομμάτι και ταυτόχρονα στο λογοτεχνικό, ενώ η γλώσσα παραπέμπει σε *Koine romanzesca*⁷³.

Το έργο του Roberto Saviano ανήκει στην κατηγορία του *New Italian Epic*, το οποίο σύμφωνα με τα κείμενα της λογοτεχνικής ομάδας των Wu Ming περιλαμβάνει τα παρακάτω στοιχεία:

- Ethical commitment to writting and storytelling a deep trust in the healing power of language and stories [Ηθική δέσμευση στο γράψιμο και την αφήγηση μιας βαθιάς εμπιστοσύνης στη θεραπευτική δύναμη της γλώσσας και των ιστοριών]
- A sense of political necessity [Αίσθηση της πολιτικής ευθύνης]
- The choise of stories that have a complex allegorical value [Η επιλογή των ιστοριών έχει αλληγορικό χαρακτήρα]
- An explicit preoccupation for the loss of the future, with a propensity to use alternative history and alternative realities to fource our gaze into immagining the future [Μια ρητή ανησυχία για την απώλεια του μέλλοντος, με την τάση να χρησιμοποιούμε εναλλακτική ιστορία και εναλλακτικές πραγματικότητες για να τετραπλασιάσουμε το βλέμμα μας και να φανταστούμε το μέλλον]
- A subtle subversion of registers and language. Subtle because what's important is not language experimentation in end of itself whats important is telling your story in what you feel is the best possible way [Μια λεπτή ανατροπή των μητρών και της γλώσσας. Λεπτή, γιατί αυτό που είναι σημαντικό δεν είναι η εκτίμηση της γλώσσας από μόνη της· αυτό που είναι σημαντικό είναι η αφήγηση της ιστορίας σας με ό, τι πιστεύετε ότι είναι ο καλύτερος δυνατός τρόπος]
- A way of blending fiction and non fiction [Μια μίξη φαντασίας και πραγματικότητας]
- A communitarian use of the internet [Μια κοινοτική χρήση του διαδικτύου]

Από τα παραπάνω χαρακτηριστικά που αναφέρουν στα κείμενά τους και στις δημοσιεύσεις του οι Wu Ming αντλούνται οι παρακάτω πληροφορίες: η τεχνική του Roberto Saviano είναι η ανάμειξη της φαντασίας και της πραγματικότητας, όμως ο συγγραφέας είναι

⁷³ Ricciarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano, dalla Mafia alla Camorra*.

αντιπροσωπευτικό είδος της ρεαλιστικής λογοτεχνίας –non fiction. Τα έργα του Roberto Saviano έχουν λογοτεχνική διάσταση, ενώ ο συγγραφέας αντιπροσωπεύει, σύμφωνα με τον Massimo Onofri, το σύστημα των mass media και τα μυθιστορήματά του ανήκουν στην κατηγορία του docu fiction -documentario, το ρεπορτάζ με μορφή ημερολογίου, στο οποίο πρωταγωνιστεί ο ίδιος ο συγγραφέας, αφηγούμενος και τα γεγονότα («io narrante»). Δεδομένου ότι ο πρωταγωνιστής, ερευνητής και δημοσιογράφος έχει τον ρόλο του ντετέκτιβ και κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι πάντοτε ο ίδιος, υπάρχει μια autofiction μέσα από μια συνεχή δημοσιογραφική αναζήτηση, που ερευνά πραγματικά γεγονότα.

Μιλώντας για νοοτροπία, γίνεται αναφορά στην παράδοση της Μαφίας, στον χώρο της Νάπολης, στην οικογενειοκρατία, στην άποψη των νεαρών παιδιών για τη βία και την εγκληματικότητα που εξαπλώνεται ραγδαία. Ο Roberto Saviano διηγείται μια πλευρά της πραγματικότητας μέσα από την αφήγηση του σκηνικού -reggista. Βέβαια, ο Roberto Saviano διαθέτει σκηνοθετική ματιά και έτσι εντάσσει στο πλαίσιο της δικής του αλήθειας τον αναγνώστη, που παρακολουθεί τις διηγήσεις και συμμετέχει.

Η επιλογή των προσώπων-πρωταγωνιστών δεν είναι τυχαία, εφόσον ο Roberto Saviano επιλέγει να παρουσιάσει μέσα από τους διαλόγους και τις συνεντεύξεις τα γεγονότα. Η διαλεκτική χρησιμοποιήθηκε ως μέθοδος από τον Leonardo Sciascia, για να δώσει έναν πιο ρεαλιστικό χαρακτήρα στα έργα του. Έτσι, λοιπόν, και ο Roberto Saviano χρησιμοποιεί αντίστοιχα την ενέργεια και τη δυναμική της διαλεκτικής για να προκαλέσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη και να τεκμηριώσει τους ισχυρισμούς του.

Το μυθιστόρημα του Roberto Saviano έχει αλληγορική σημασία, αλλά προσεγγίζει μόνο την αλήθεια της Μαφίας και όσων συνεργάζονται με το σύστημα του Σεκοντιλιάνο. Αντίθετα, στα έργα του Leonardo Sciascia παρατηρείται η δράση αλλά και η θέση της Μαφίας μέσα από πρόσωπα και καταστάσεις. Στο έργο του Roberto Saviano δεν παρουσιάζεται η θέση της Μαφίας, δεν εξετάζονται και οι δύο πλευρές, αλλά υπάρχει μια μονομερής καταγραφή των γεγονότων. Δεν γνωρίζει ο αναγνώστης τι θα υποστήριζε η άλλη πλευρά για τις κατηγορίες που της αποδίδει ενδεχομένως ο συγγραφέας, ενώ στον Leonardo Sciascia το κακό εκπροσωπείται κι έτσι ο αναγνώστης κρίνει και τις δύο πλευρές⁷⁴.

⁷⁴ Σύμφωνα με τους κριτικούς, η διήγηση είναι η πράξη που προϋποθέτει μια σχέση εμπιστοσύνης ανάμεσα στον αναγνώστη και το io narrante, μια σχέση που φαίνεται να χτίζει ο συγγραφέας με τον συμμαχό του αναγνώστη, που τον συντροφεύει σε αυτή τη διαδικασία. Ο εξομολογητικός χαρακτήρας του αφηγήματος και οι συνθήκες υπό τις οποίες διεξάγεται η αποστολή -κάθε detective αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας μια αποστολή και να διερευνήσει την αλήθεια-, οδηγεί στην αρετή του αναγνώστη “Una lucida e visionaria intelligenza,,,” δηλαδή «La Grazia Illuminante» [μια φηγούρα ενός διαφωτιστή και οραματιστή με ιδιαίτερη ιδιοφυΐα] (Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, ό.π., σ. 60).

Το μοντέλο που ακολουθεί ο Roberto Saviano είναι το ρεπορτάζ, το οποίο χρησιμοποιεί ως μέθοδο κοινωνικής αναζήτησης αλλά και εσωτερικής ενδοσκόπησης. Το ταξίδι του στα άδυτα της εγκληματικής οργάνωσης αποτελεί έναν συμβολισμό για το ταξίδι του ανθρώπου στον κόσμο του αγνώστου. Ξεκινώντας από το λιμάνι της Νάπολης, παρατηρεί και καταγράφει τα δικά του συμπεράσματα για τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος στη γενέτειρά του. Ο Alessandro del Lago, στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει την τεχνική γραφής του συγγραφέα γράφει:

«Fiction -non fiction- docu fiction -autofiction ovvero narrazione a piega perche la finzione letteraria si mescola con la funzione documentaria»

Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, σ. 13

[Φαντασία όχι φαντασία ρεπορτάζ-φαντασία ή αλλιώς διήγηση, γιατί η λογοτεχνική υποκρισία αναμειγνύεται με το ρεπορτάζ]

Αν αναλογιστεί κανείς ποιος είναι ο σκοπός γραφής του αστυνομικού είδους αλλά και της διήγησης σε ευρύτερο πλαίσιο, θα καταλήξει στα παρακάτω συμπεράσματα:

«la lettura del poliziesco è un passatempo il tempo non piu portatore di pensiero o di pensieri, non piu scandito da condizioni o condizionamenti, e come sommerso in una fluida e opaca corrente emotiva la centrifugazione della realta e la specifica tecnica del romanzo poliziesco i generi letterari, sottoprodotti giallo, nero»

Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, σ. 54

[Η ανάγνωση του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι μια ευχάριστη δημιουργική ασχολία, όχι πια ο κοσμιστής-φορέας μιας ιδεολογίας ή ιδεολογιών, όχι πια περιορισμένη σε προϋποθέσεις και καταστάσεις, μα σε ένα ρεύμα συναισθηματισμού. Η μίξη της αλήθειας είναι η τεχνική της αστυνομικής μυθιστορίας και των λογοτεχνικών ειδών, υποπροϊόντα του αστυνομικού giallo και του νουάρ]

Στόχος, όμως, του διηγήματος δεν είναι να αφηγηθεί κάτι πλασματικό ή μη πραγματικό, να πει ψέματα ή να παραπλανήσει τον αναγνώστη, πράγμα το οποίο αποδεικνύεται μέσα από τη θεωρία για το romanzo poliziesco. Όπως παρατηρεί ο αναγνώστης, σύμφωνα πάντοτε με την κριτική του Alessandro Dal Lago, το έργο του συγγραφέα στηρίζεται στη θεωρία του μύθου:

«Alessandro Dal Lago va verso la mimesi, teoria di Platone tutto ciò che si racconta non e altro che la narrazione, il risultato della narrazione mitologica' imitazione del vero, imitazione falsificante che costruisce allo stesso tempo una forma di poetica-richiama Aristotele' autonoma?»

Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*

[Ο Alessandro Dal Lago κατευθύνεται προς τη μίμηση, τη θεωρία του Πλάτωνα· όλα όσα διηγούνται δεν είναι τίποτα άλλο από την αφήγηση, το αποτέλεσμα της μυθολογικής διήγησης-διήγησης του μύθου, μίμηση του πραγματικού, ψευδής μίμηση, που δημιουργεί παράλληλα μια αυτόνομη μορφή ποιητικής, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη]

2.3.2. Τεχνικές αφήγησης και οπτική του συγγραφέα

Η πρωτοπρόσωπη αφήγηση τοποθετεί τον Roberto Saviano αφηγηματικά στη θέση του πρωταγωνιστή και δημιουργεί πάντοτε μια ταύτιση. Στο κείμενο των Wu Ming κατανοείται σε βάθος η οπτική του συγγραφέα στο φαινόμενο του οικονομικού και κοινωνικού εγκλήματος. Οι συγγραφείς αναφέρουν για την αφήγηση στο έργο *Gomorra* ότι ο Roberto Saviano αρκετές φορές συμμετέχει σε μια ιστορία από την αρχή έως το τέλος της. Σε άλλες περιπτώσεις, όμως, ο συγγραφέας αποστασιοποιείται⁷⁵. Συγκεκριμένα, οι Wu Ming αναφέρουν:

«Ci sono infatti, casi in cui Roberto Saviano è dentro una storia fin dall' inizio e la conduce alla fine. L' io dell' autore è il testimone oculare. In altri momenti Saviano si immedesima e da dell' io a qualcun' altro di cui non svela il nome amico, giornalista, poliziotto, magistrato»

Riccarda Ricorda *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano, dalla Mafia alla Camorra*, ό.π., σ. 164

[Υπάρχουν πράγματι περιπτώσεις, στις οποίες ο Roberto Saviano είναι μέσα σε μια ιστορία από την αρχή, οδηγώντας την στο τέλος. Το εγώ του συγγραφέα είναι ο αυτόπτης μάρτυρας. Σε άλλες στιγμές ο Saviano δημιουργεί μια ταύτιση με κάποιο άλλο πρόσωπο, του οποίου δεν αποκαλύπτει το όνομα φίλος, δημοσιογράφος, αστυνόμος, δικαστής]

Είναι σημαντικό να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή τόσο στο αυτοβιογραφικό στοιχείο όσο και στην οπτική του συγγραφέα για τον ρόλο του έργου του. Όπως και για τον Leonardo Sciascia ο στόχος ήταν μέσα από τη μυθοπλασία και την αναζήτηση να προσεγγίσει την αλήθεια, ομοίως και ο Saviano, μέσα από μια διαφορετική τεχνική πιστεύει ότι η λογοτεχνία

⁷⁵ Η τεχνική αυτή ονομάζεται *immedesimazione* και σημαίνει λογοτεχνικά πως ο συγγραφέας εντάσσει τον εαυτό του στο πλαίσιο της ιστορίας, ακολουθώντας τον τρόπο ζωής όσων εργάζονται για τη Μαφία. Το παρακάτω απόσπασμα από το έργο *Gomorra* εξηγεί την μέθοδο του συγγραφέα και τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος αφηγηματικά τοποθετεί τον εαυτό του στον χώρο και τον χρόνο της αφήγησης: «Ero sdraiato sul letto, Per me invece non esisteva altro che quello che stava accadendo oltre la mia porta. Così mi piazzai in cucina 'mi misi a parlare, mostravo di conoscere i tratti generici del mondo mafioso cinese, con la presunzione che conoscere gli atti d'indagine fosse un modo maestro per possedere il calco della realtà'». [Ημουν ξαπλωμένος στο κρεβάτι· για εμένα αντίθετα δεν υπήρχε άλλο από αυτό που συνέβαινε πέρα από την πόρτα μου. Έτσι τοποθετήθηκα στην κουζίνα και άρχισα να μιλάω, έδειχνα να γνωρίζω τα γενικά χαρακτηριστικά του κόσμου της κινέζικης Μαφίας, με την έπαρση ότι το να γνωρίζω τα στοιχεία της έρευνας ήταν ο τρόπος για να κατακτήσω την αλήθεια] (Roberto Saviano, *Gomorra*).

πρέπει να έχει ως στόχο την αναζήτηση του πραγματικού μέσα από την *immedesimazione*.

Στη συνέχεια, αναφέρει:

[Θέλω να αποτελώ μέρος του κόσμου για τον οποίο γράφω στα μυθιστορήματά μου, επιθυμώ να ενσωματωθώ στις συνήθειες και στον τρόπο ζωής αυτών των μειονοτήτων, έτσι ώστε να ξεχάσω κάθε άλλη πραγματικότητα. Πρέπει να ζήσω σε μια *illusione*, να δημιουργήσω την ψευδαίσθηση ότι ανήκω σε αυτόν τον τρόπο ζωής και αυτή μόνο η πραγματικότητα υπάρχει]

Roberto Saviano, *Gomorra* (μετάφραση)

Ο Roberto Saviano αντιλαμβάνεται ότι η ένταξή του σε αυτόν τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος δεν θα μπορούσε να είναι ομαλή, εφόσον θα έπρεπε να στηριχθεί στην προσωπική του κρίση και οπτική, προκειμένου να πραγματοποιήσει τη δική του έρευνα. Η ενσωμάτωσή του στον κόσμο της Μαφίας δεν εγγυάται την αληθοφάνεια και την αξιοπιστία του έργου, γι' αυτό επικεντρώνεται στο κομμάτι της έρευνας, η οποία ακολουθεί μια συγκεκριμένη συλλογιστική πορεία. Η έρευνα, επομένως, προχωρά στην παρατήρηση του φαινομένου της εγκληματικής συμπεριφοράς και εστιάζει στα αίτια και στις συνέπειές του.

Επομένως και οι δύο συγγραφείς, τόσο ο Roberto Saviano όσο και ο Leonardo Sciascia, αντιλαμβάνονταν πως μια πραγματικότητα, που περιγράφεται, γίνεται αντικείμενο έρευνας και σηματοδοτεί τη δημιουργία ενός νέου στοιχείου πρωτογενούς μη επεξεργασμένου, που αναπαριστά την αλήθεια. Ο Leonardo Sciascia, ως πατέρας του είδους, παρουσίασε μέσα από τα κείμενά του και τα έργα του την ανατρεπτική για τα δεδομένα και στερεότυπα της εποχής άποψή του για το αστυνομικό είδος, το οποίο, σε αντίθεση με το παραδοσιακό αστυνομικό μυθιστόρημα, παρουσίαζε πολλές διαφορές και τροποποιήσεις. Το κυριότερο χαρακτηριστικό είναι η κάθαρση, που δεν επέρχεται ποτέ, ή το αίνιγμα που δεν είναι το κύριο αντικείμενο έρευνάς του. Ακολουθεί η αναζήτηση και η παρουσίαση της αλήθειας, δίνοντας έμφαση στην ηθική και προσωπική δικαίωση του ατόμου, καθώς και στην ψυχοσύνθεσή του, ακολουθώντας το μοντέλο του George Simenon. Αναλόγως και ο Roberto Saviano διαμόρφωσε το δικό του είδος με ανάλογη μέθοδο, δίνοντας έμφαση στις ανησυχίες του ατόμου και στα κοινωνικά προβλήματα που αντιμετωπίζει η πόλη του. Αν κάποιος λάβει υπόψη του τα παρακάτω και συγκεκριμένα ο αναγνώστης-ερευνητής, θα καταλήξει αρχικά στο συμπέρασμα ότι η επίγνωση των καταστάσεων-συνθηκών, καθώς και η αυτογνωσία ήταν πάντοτε ισχυροί αντίπαλοι της αναρχίας και της παρανομίας, με αποτέλεσμα να αποτελούν ορατό κίνδυνο, που θα μπορούσε να ανατρέψει τις ισορροπίες, γεγονός που σκορπίζει τρόμο και αμφιβολία στους

καιροσκόπους και ασυναίσθητους αρχηγούς, βασιλείς μιας επίγειας κόλασης, που σκέπαζε με το σκότος τα αθώα μάτια και την κρίση των πολιτών. Αναφέρει ο συγγραφέας με τον δικό του τρόπο, εκφράζοντας τη βαθιά του επιθυμία να εμβαθύνει στο μυστήριο της *Gomorra* και δηλώνοντας πως είναι έτοιμος να διεισδύσει στα άδυτα της Επίγειας Κόλασης στο *Inferno del mondo affaristico e dell' Impero Economico*⁷⁶.

2.3.3. Ύφος και γλώσσα του έργου

Αυτό, όμως, που φαίνεται να επισκιάζει τον έντονο ρεαλισμό είναι ακριβώς η λυρική και αριστοτεχνική χρήση της γλώσσας, πάντοτε στα πλαίσια της λογοτεχνικής καταγραφής και πάντοτε σύμφωνα με το ύφος του κειμένου, με το οποίο πραγματοποιείται η σύγκριση. Επομένως, το κείμενο ίσως να ανταποκρίνεται πλήρως στις ανάγκες της έρευνας, της σημερινής πραγματικότητας και εποχής, αλλά η γλώσσα του είναι περισσότερο επιστημονική, συγκεκριμένη και στοχευμένη, με αποτέλεσμα να νιώθει κανείς την έλλειψη της λυρικότητας. Αυτός είναι και ο λόγος που μελετώνται τα κειμενικά είδη, έτσι ώστε να διαπιστώνει κανείς τα όσα κρύβονται πίσω από τον σκοπό, προσδιορίζοντας ανάλογα με τα μυθιστορήματα και το είδος σύγκρισης με τα έργα του Leonardo Sciascia.

Ο Roberto Saviano γράφει σχετικά με τη δύναμη της Μαφίας, την κοινωνική της θέση και την επιρροή της στον χώρο της πολιτικής:

«Il potere delle Mafie; le mafie hanno un' enorme potere spadroneggiano nei loro territori, fanno affari con le aziende potere politico, la letteratura possa disturbare il potere»

Roberto Saviano, *Gomorra*

[Η δύναμη της Μαφίας· οι μαφίες έχουν μια τεράστια εξουσία στη γη, κάνουν συναλλαγές με τις εταιρείες-πολιτική δύναμη, η λογοτεχνία μπορεί να ενοχλήσει τη δύναμη]

Η Giuliana Benvenuti, παραθέτοντας τα λόγια του συγγραφέα στο έργο της, αναρωτιέται εύλογα για τη δύναμη της λογοτεχνίας. Αν και ο Roberto Saviano εκφράζει τις απόψεις του για το Σύστημα μέσα από μια δημοσιογραφική μελέτη, το ύφος του είναι ρεπορταζιακό και απευθύνεται στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης τότε προσαρμόζεται σε μια πιο μοντέρνα λογική, εκπροσωπώντας τα mass media.

⁷⁶ Ο Alessandro Dal Lago αναφέρει στην εισαγωγή της μελέτης του ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης *Genesis*, πραγματοποιώντας μια σύνδεση με το έργο του Ιταλού συγγραφέα Roberto Saviano στο κεφάλαιο «I misteri di Napoli e la letteratura»: «Disse allora il Signore' il grido contro Gomorra e troppo grande e il loro peccato e molto grave. Voglio scendere a vedere se proprio hanno fatto tutto il male di cui e giunto il grido fino a me» [Και τότε είπε ο Κύριος: τα ουρλιαχτά ενάντια στα Γόμορρα είναι πολύ δυνατά και το αμάρτημά τους πολύ βαρύ. Θέλω να κατέβω να δω εάν έχουν κάνει όλο αυτό το κακό, για το οποίο έχουν ακουστεί τα ουρλιαχτά τους μέχρι εμένα].

Το εντυπωσιακό είναι όμως κάτι άλλο: η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας ισχύει για τις ανάγκες του κειμένου και το λεξιλόγιο της νέας επικής ποιητικής («*si applica alle esigenze del testo linguaggio di una Nuova Epica*»). Έχει κατά κάποιο τρόπο εφαρμογή στις ανάγκες του κειμένου⁷⁷.

2.3.4. Κριτική θεώρηση του έργου

Τα *Gomorra* αλληγορικά συμβολίζουν την ηθική διαφθορά και τον κατακερματισμό των ηθικών αξιών. Σύμφωνα με τη *Γένεση*, τα Γόμορρα, η βιβλική πόλη, καταστράφηκε ολοσχερώς από τον θεό εξαιτίας της ανάρμοστης και μη ηθικής συμπεριφοράς των κατοίκων της. Ο συγγραφέας επιλέγει σκόπιμα αυτόν τον τίτλο, για να υποδείξει και να προαναγγείλει το τέλος της βασιλείας του Οργανωμένου εγκλήματος και το τέλος μιας διαφθερμένης κοινωνικής πραγματικότητας. Ιδιαίτερης προσοχής χρήζει το εξής σημείο: όπως και στα *Gomorra* η καταστροφή αφορούσε μονάχα το συγκεκριμένο χωριό, έτσι και στο έργο του Roberto Saviano η καταστροφή σε ηθικό και κοινωνικό επίπεδο και η τιμωρία θα επέλθουν μόνο για το *Secondigliano*⁷⁸.

Οι άνομες πράξεις, επομένως, θα φέρουν αντιμέτωπους τους αρχηγούς του Συστήματος με την κρίση, αν όχι τη δικαιοσύνη. Σύμφωνα με τον Leonardo Sciascia, στο έργο του *Il metodo di Maigret*, υπάρχει άμεση σχέση μεταξύ της Βίβλου αλλά και της *Divina Commedia* και της αστυνομικής μυθιστορίας, εφόσον οι ρίζες του αστυνομικού είδους και η γένεση του μεταφυσικού στοιχείου, το έγκλημα⁷⁹ και η τάση του ατόμου να αδικεί και να πράττει το κακό (*elemento di natura metafisica*) τοποθετείται χρονικά και ιστορικά στην απαρχή του κόσμου. Επομένως, το αστυνομικό είδος και η φιγούρα του ντετέκτιβ έχει τις ρίζες του πολύ βαθιά στο αρχέγονο συναίσθημα της επιβίωσης του ατόμου.

⁷⁷ Κάνοντας λόγο για ανάγκες, η λέξη αποδίδει ευκρινώς τον σκοπό και τις συνθήκες υπό τις οποίες διεξάγεται η έρευνα του συγγραφέα για το Σύστημα, τις οποίες θα ήταν απαραίτητο ο αναγνώστης να εξετάσει σοβαρά, προκειμένου να γνωρίσει το νέο αυτό είδος.

⁷⁸ Η κατάδυση του συγγραφέα στην κόλαση του Οργανωμένου Εγκλήματος είναι ένα ταξίδι τόσο ρεαλιστικό όσο και φανταστικό, με αλληγορική σημασία. Γι' αυτό και σύμφωνα με τους κριτικούς, η επιλογή της ονομασίας *Gomorra* δεν θεωρείται τυχαία, εφόσον τα Γόμορρα συμβολίζουν τη διαφθορά του ατόμου και έπειτα την ολική καταστροφή, τον ηθικό κατακερματισμό. Από την άλλη, το ταξίδι στο *Inferno* θυμίζει το ταξίδι του Dante Alighieri στον Κάτω Κόσμο. Να σημειωθεί ότι δεν είναι η πρώτη φορά όπου έχουμε αναφορά στο έργο του Dante Alighieri. Θα ήταν σημαντικό να ανατρέξει κανείς στο αντίστοιχο κεφάλαιο από το μυθιστόρημα του Leonardo Sciascia *A ciascuno il Suo* και συγκεκριμένα στο επεισόδιο με τον τυφλό πατέρα του θύματος, ο οποίος ακούει το άσμα της Κόλασης και προειδοποιεί εμμέσως τον καθηγητή-ντετέκτιβ για την κατάληξη που θα έχει, αν εξακολουθήσει να αναζητά την αλήθεια σχετικά με τους φόνους.

⁷⁹ «*la capacità di leggere il delitto nel cuore umano oltre che nelle cose, cioè negli indizi, e spesso di presentirlo lo investono di luce metafisica*» [η ικανότητα του να διαβάσει ανιχνεύει κανείς στην ανθρώπινη καρδιά το έγκλημα πέρα από τα πράγματα, δηλαδή τις ενδείξεις, και συχνά να τον παρουσιάζει σαν ένα έχει το χάρισμα της μεταφυσικής λάμψης] (Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, σ. 55).

Μέσα από τη μελέτη του έργου του Leonardo Sciascia μπορεί ο αναγνώστης να συνειδητοποιήσει τη βαθύτερη έννοια κάθε εκδήλωσης βίαιης συμπεριφοράς.

«Nella sua forma piu originale ed autonoma, il romanzo poliziesco presuppone una metafisica l' esistenza di un mondo al di la del fisico, di Dio, della Grazia e di quella Grazia che i teologi chiamano illuminante Grazia Illuminante l' investigatore si può anzi considerare il portatore, così come la Santa Lucia nella Divina Commedia»

Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*

[Στην πιο αυθεντική και αυτόνομη μορφή της η αστυνομική μυθιστορία προϋποθέτει τη μεταφυσική, την ύπαρξη ενός κόσμου πέρα από το γήινο, το θεϊκό και εκείνη τη Θεία Χάρη, που οι θεολόγοι ονομάζουν Διαφωτιστική· ο ντεντέκτιβ μπορεί μάλιστα να χαρακτηριστεί ο κομιστής, όπως η Santa Lucia στο έργο της θείας Κωμωδίας]

Ένα παράδειγμα που συνδέει τη θεϊκή ύπαρξη, τη μεταφυσική, σε κάθε επίπεδο, ανάλογα με την προσέγγιση και την ερμηνεία που επιθυμεί να δώσει ο αναγνώστης, είναι το έργο του G.K. Chesterton με πρωταγωνιστή τον καθολικό Padre και Detective Brown.

«Racconti polizieschi in cui il ruolo dell' investigatore e tenuto da un prete cattolico in odore di santità»

Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, σ. 55

[Αστυνομικές διηγήσεις, όπου τον ρόλο του detective αναλαμβάνει ένας καθολικός ιερέας]

Η αναφορά στο έργο του Chesterton βοηθά τον αναγνώστη να συνδέσει τις δύο όψεις της πραγματικότητας και να αντιληφθεί τη σημασία της φράσης «metafisica». «Οτιδήποτε ξεπερνά τα όρια, τα πλαίσια της λογικής και τη φαντασία -συντά κατά τη διαδικασία επίλυσής του- υποκρύπτει παράλληλα μια μυστηριώδη θεϊκή παρέμβαση ή ύπαρξη», προσπαθεί να εξηγήσει ο Leonardo Sciascia μέσα από τα κείμενά του. Να είναι άραγε αυτή η σημασία του Doppio reale, στο οποίο αναφέρεται η κριτικός του έργου και μελετητής Giuliana Benvenuti στο κείμενό της με τίτλο *Il brand Gomorra*, μια δυσυπόστατη αλήθεια που παρουσιάζεται στον αναγνώστη μέσα από τις διηγήσεις των επεισοδίων; Η μορφή του μυθιστορήματος και η δομή του περιλαμβάνει τα εξής χαρακτηριστικά, που ανακαλούν τη θεωρία του αστυνομικού είδους: τον μύθο ως βασικό συστατικό, τα αληθινά στοιχεία ή γεγονότα και την ύπαρξη του Detective.

«Indaga sulla Camorra anzi sul mondo della Camorra, va avanti ed indietro in cerca di informazioni ma riproduce storie ed eventi di altri appartengono agli altri, fanno parte di una narrazione soggettiva ma estranea lontana-il narratore segue le faccende da lontano osservatore a distanza che fa lo zoom 'scende in pista'»

Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra «Dal romanzo alle serie tv»*

[Διερευνά την Camorra ή μάλλον τον κόσμο της Camorra, πηγαίνει μπρος-πίσω αναζητώντας πληροφορίες, αλλά αναπαράγει τις ιστορίες και τα γεγονότα άλλων που ανήκουν σε άλλους, αποτελούν μέρος μιας υποκειμενικής αλλά μακρινής αφήγησης - ο αφηγητής ακολουθεί τις υποθέσεις όπως ένας μακρινός παρατηρητής σε απόσταση, που κάνει το ζουμ 'μεταβαίνει στο ίχνος']

Σύμφωνα με τους κριτικούς, οι θεματικές του συγγραφέα θυμίζουν έντονα την τεχνική του Αμερικανικού αφηγηματικού είδους Hardboiled και συγκεκριμένα τους Raymond Chandler και Philip Marlow. Και αυτό γιατί ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει το φαινόμενο της Μαφίας και τον σκότος (*il mondo delle ombre, del male*) παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το συγκεκριμένο είδος της εποχής του '30. Η φιγούρα του Detective δεν παρουσιάζεται σαν τη θεία Χάρη, δεν υπάρχει καν αίνιγμα, είναι γνωστό ποιος ευθύνεται για το έγκλημα. Ο συγγραφέας οδηγεί τον αναγνώστη στον δρόμο της αλήθειας. Ομοίως και ο Roberto Saviano, σύμφωνα με την άποψη των κριτικών «*ci prende per mano e ci conduce a suo modo verso la strada della realta*», δηλαδή, μας παίρνει από το χέρι και μας οδηγεί με τον δικό του τρόπο, επισημαίνοντας εμείς τον δρόμο της αλήθειας. Πώς, όμως; Μήπως με το ταξίδι στην Κόλαση, που μοιάζει με την περιγραφή των συμμοριών και της εγκληματικότητας στους δρόμους της Νέας Υόρκης, το πιο σκληρό είδος που συναντήσαμε και μάλιστα αποκαλύπτει μια νέα πλευρά της Δικαιοσύνης; Εδώ γίνεται αναφορά στην ηθική σύγκρουση του ερευνητή με το δίκαιο, γιατί, όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο για τον Leonardo Sciascia, στα έργα του Dashiell Hammett ο ερευνητής προσπαθεί με βίαιο τρόπο να αποδώσει Δικαιοσύνη και να επιβάλει την τάξη.

Είναι γνωστό ότι στόχος του ντετέκτιβ, σύμφωνα με την αγγλοσαξονική θεωρία, είναι να επιβάλει ή και να επαναφέρει την ηθική τάξη. Στο Αμερικάνικο είδος, όμως, η θεωρία ανατρέπεται και ο ερευνητής δεν έχει μόνο τον ρόλο του *portatore della realta*, αλλά μετατρέπεται και ο ίδιος σε ηθικό αυτουργό. Πρόκειται για αντιστροφή ρόλων (*Metafisica dell' intrigo*). Αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει οριστική λύση στο αίνιγμα είτε πολιτικής, είτε κοινωνικής, είτε προσωπικής φύσεως -πόλεμος, φασισμός, Μαφίες, διαφθορά των πολιτών, εγκλήματα και βίαιες συμπεριφορές. Επομένως, κάποιος αναγκάζεται να πάρει στα χέρια του τη Δικαιοσύνη, θεωρώντας ότι αυτό είναι το σωστό, τιμωρώντας βάνουσα τον εγκληματία για τις πράξεις του.

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε κάποιος να αναρωτηθεί για τον ρόλο του Detective ως ήρωα. Ο Roberto Saviano είναι ένα πρόσωπο που διχάζει τη γνώμη των κριτικών για τη δράση του και το έργο του. Ο αναγνώστης, σύμφωνα με τη θεωρία της μυθιστορίας, τον τοποθετεί στον ρόλο του Detective, αλλά οι εξομολογήσεις του δημιουργούν ποικίλα

ερωτηματικά για το μέτρο του ηρωισμού⁸⁰. Από την άλλη, ο μελετητής προχωρά στην περαιτέρω εμβάθυνση και διασαφήνιση του είδους, ακριβώς επειδή είναι σε θέση να εντοπίζει μέσα από το ιδιότυπο αυτό είδος ποιες είναι οι ομοιότητες και οι διαφορές, κατι το οποίο τον οδηγεί να ανατρέξει στο επονομαζόμενο *giallo democratico italiano*, ακολουθώντας τη λογική της Giuliana Benvenuti και ορίζοντας τους Detective τραγικούς ήρωες των μυθιστοριών, σαν πρόσωπα που διχάζονται ανάμεσα στο παράνομο και το ηθικό. Επομένως, γιατί να μην διχάζεται και η αλήθεια των συγγραφέων;

Ωστόσο, η Giuliana Benvenuti εξηγεί πως οι ομοιότητες στο κομμάτι της θεματικής ουσιαστικά δεν θα έπρεπε να αποπροσανατολίζουν τον αναγνώστη, εφόσον η βάση της αστυνομικής μυθιστορίας και το σκεπτικό του συγγραφέα έχουν ένα κοινό σημείο συνάντησης και αναφοράς, το μοντέλο του αστυνόμου Maigret, ο οποίος παρουσιάζεται ως “decifratore di ambienti, oscurita a livello psicologico, [Αποκωδικοποιεί το περιβάλλον, το σκότος σε ψυχολογικό επίπεδο].

Σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί για τον αστυνόμο Maigret, αντιλαμβάνεται κανείς πως είναι το πρόσωπο που έστρεψε το ενδιαφέρον της φιλολογικής κριτικής σε μια άλλη κατεύθυνση, αποτελώντας το παράδειγμα και το έναυσμα για να ξεφύγουν οι συγγραφείς από τον κόσμο της αστυνομικής θεωρίας, δίνοντας έμφαση στην ψυχοσύνθεση του εγκληματία και στα κίνητρα που τον οδήγησαν να διαπράξει το αδίκημα και ανοίγοντας ταυτόχρονα τον δρόμο στην επιστήμη και στον Leonardo Sciascia, για να εξελίξει το σκεπτικό του, ξεδιπλώνοντας τη θεωρία του στον αναγνώστη μέσα από τα έργα του. Επομένως, ομοίως και ο Roberto Saviano, σε ένα διαφορετικό είδος, με διαφορετικούς σκοπούς και αφηγηματικές ανάγκες -τα προβλήματα μεγενθύνονται και εξελίσσονται- ακολουθεί μια παρόμοια τεχνική προσέγγισης του φαινομένου της τρομοκρατίας και της εγκληματικότητας, τονίζοντας ότι η βία επισκιάζει την πόλη του, όπως η εξοικείωση των κατοίκων με την ιδέα του θανάτου, θεματική που συναντά κανείς στο έργο της Elena Ferrante, η εξοικείωση των παιδιών με την ιδέα του θανάτου⁸¹ περιγράφεται από τον ίδιο τον συγγραφέα στο παρακάτω απόσπασμα:

«A Secondigliano i ragazzi, i ragazzini hanno perfettamente idea di come si muore e di come sia meglio morire»

Roberto Saviano, *Gomorra*, σ. 112

⁸⁰ Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*. Manifestolibri, 2010.

⁸¹ «Vivevamo tutti in un mondo dove poteva succedere tutto» [Ζούσαμε σε έναν κόσμο, όπου όλα μπορούσαν να μας συμβούν] (Elena Ferrante, *L' amica Geniale*, Edizioni e/o, 2011)

[Στο Secondigliano τα παιδιά, τα μικρά σε ηλικία, έχουν πλήρη γνώση του πώς είναι να πεθαίνει κανείς και του πώς και με ποιά τρόπο θα ήταν καλύτερο να πεθάνει κανείς]

Η σκοτεινή αυτή περιγραφή για τον κόσμο και τη δράση του Οργανωμένου Συστήματος, που επικεντρώνεται, σύμφωνα με τα στοιχεία, στη Νάπολη και στη συνέχεια εξαπλώνεται στην υπόλοιπη Ευρώπη, παραλληλίζεται με τις σκηνές βίας και αίματος που μας μετέφεραν οι εκπρόσωποι του Αμερικάνικου είδους. Σύμφωνα με την παραπάνω θέση και θεώρηση του είδους του Roberto Saviano, θα μπορούσε ο συγγραφέας, πέρα από το κομμάτι του reportage και της ενημέρωσης, να προτείνει κατά μια έννοια μια διαφορετική προσέγγιση, πάντοτε από πλευράς διήγησης, στο φαινόμενο της βίας και του εγκλήματος, κυρίως γιατί το έγκλημα πρωταγωνιστεί. Επομένως, δίκαια θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει το είδος ως crime fiction.

Διατηρώντας κάποιες επιφυλάξεις και επισημαίνοντας πως το έργο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί σε καμία περίπτωση αστυνομικό, λόγω της περιγραφής του σύγχρονου εγκλήματος, οικονομικό, πολιτικό, κοινωνικό ή συλλογικό σε όποιο τομέα κι αν εντοπίζεται, είναι γεγονός ότι ο συγγραφέας μιλά για το σύγχρονο έγκλημα και αυτό αποδεικνύεται μέσα από τα επεισόδια στα οποία θα επικεντρωθεί η έρευνα.

«L' episodio dei Visitors tossicodipendenti vendono droga ai turisti aveva dentro un po di siringhe. Saviano non si trova al luogo del delitto mai per caso' vestito benissimo, elegante di apparenza il Signore' somministra la dose a un Visitor, il visitor sta per morire la ragazza gli urina in faccia»

Roberto Saviano, *Gomorra*

[Το επεισόδιο των τοξικομανών επισκεπτών που πουλούν ναρκωτικά στους τουρίστες περιλάμβανε τις σύριγγες. Ο συγγραφέας δεν βρίσκεται στον τόπο εκτύλιξης του εγκλήματος ποτέ τυχαία ντυμένος ευπρεπώς. Ο κύριος χορηγεί τη δόση στον επισκέπτη. Ο επισκέπτης είναι στα πρόθυρα του θανάτου, η κοπέλα κατουρά στο πρόσωπό του]

Το σχόλιο του συγγραφέα ξεχωρίζει στην αφήγηση, όπου παρεμβάλλεται ως εξής:

«Io narrante giuro che se non fossi stordito dalla situazione avrei gridato al miracolo. Giuliana Benvenuti, rinascita cadaverica che ricchiama la presenza dei vampiri almeno allegoricamente-Turisti che sembrano come zombie»

Roberto Saviano, *Gomorra*, σ. 18

[Εγώ ο αφηγητής, που δεν εξεπλάγην ποτέ από την κατάσταση, θα είχα ουρλιάξει 'θαύμα'. Η Giuliana Benvenuti σχολιάζει -αναγέννηση του πτώματος που ανακαλεί την παρουσία των βαμπίρ τουλάχιστον αλληγορικά. Τουρίστες που μοιάζουν με ζόμπι]

Ο Roberto Saviano παρακολουθεί από απόσταση τη σκηνή, καταγράφει και σχολιάζει όσα βλέπει. Ο Roberto Saviano έχει την εποπτεία της κατάστασης, αλλά οι άλλοι δεν αντιλαμβάνονται την παρουσία του, εξηγεί η Giuliana Benvenuti. Ο πρωταγωνιστής detective με την έννοια του ότι ερευνά -va in luogo degli eventi prima di ogni altra persona σπεύδει, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στον τόπο εκτύλιξης των γεγονότων, όπως στην περίπτωση με τους Επισκέπτες, οι οποίοι χορηγούν στα θύματά τους τη δόση της ηρωίνης, χωρίς να γίνονται αντιληπτοί από τις αστυνομικές αρχές, ενώ τοξικομανείς δοκιμάζουν την ποιότητα της ηρωίνης:

«la descrizione dei Visitors erano stati chiamati a raccolta sentendo l' alito del reale»

Roberto Saviano, *Gomorra*, σ. 18

[Η περιγραφή των Επισκεπτών, που τους καλούσε η αίσθηση της μυρωδιάς του πραγματικού]

Ο Alessandro Dal Lago υποστηρίζει πως η μυρωδιά, η οσμή της πραγματικότητας, προσελκύει τον συγγραφέα αλληγορικά. Εννοείται πως ο Roberto Saviano αισθάνεται, οσμίζεται το άρωμα των γεγονότων και σπεύδει να καταγράψει τα όσα παρατηρεί, προσελκύνοντας τον αναγνώστη στη δική του εκδοχή των γεγονότων. Παρόλα αυτά είναι αναγκαίο να τονιστεί πως ο συγγραφέας είναι κυνηγός αυτών των περιστατικών και εκφραστής της κουλτούρας των mass media, με την έννοια ότι υποστηρίζει μια συγκεκριμένη θεωρία για το Σύστημα, η οποία μεταφέρει στον αναγνώστη, μέσα από τις εικόνες, τον τρόπο δράσης ή αντιμετώπισης των περιστατικών, στα οποία ο ίδιος γίνεται μάρτυρας τις περισσότερες φορές. Η προβολή, επομένως, και η παρουσίαση του φαινομένου προσαρμόζεται στις ανάγκες και στο σκεπτικό του συστήματος («di natura audiotelevisiva'massmediatica»).

Εμβαθύνοντας στα λόγια του συγγραφέα σχετικά με τον ρόλο του ως παρατηρητής αλλά και τη συμμετοχή του στα γεγονότα, ο Alessandro del Lago, αναφερόμενος στο απόσπασμα με τους Επισκέπτες, εκφράζει τον προβληματισμό του σχετικά με τη μέθοδο περιγραφής τους:

«Non sono certo sia fondamentale osservare ad esserci per conoscere le cose ma e fondamentale esserci perche le cose ti conoscano l' esistenza non esistenza che non può essere verificata va in qualche modo spiegata»

Alessandro Dal Lago, *Eroi di Carta*

[Δεν είμαι σίγουρος αν είναι απαραίτητο να παρατηρήσει κανείς για να έχει επίγνωση των πραγμάτων. Αλλά είναι απαραίτητο να υπάρχει –άρα η παρουσία του είναι απαραίτητη, προκειμένου τα πράγματα ή οι καταστάσεις να αναγνωρίζουν την παρουσία του ή την απουσία του, όπου δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί ή να ερμηνευθεί με κάποιο τρόπο]

Η ύπαρξη ή μη, που δεν μπορεί πιθανόν να αποδειχθεί ή να επιβεβαιωθεί παρά μόνο μέσα από τα τεκμήρια που μας παραθέτει ο συγγραφέας, όπως μαρτυρίες, καταγραφές κλπ., με κάποιο τρόπο μπορεί να εξηγηθεί, όπως επισημαίνεται στα κείμενα του κριτικού. Το συμπέρασμα που πιθανόν προκύπτει από κάθε φράση, κριτική ή δήλωση του συγγραφέα μέσα από δημοσιεύσεις και κείμενά του είναι πως σε αυτή του την εξομολόγηση παρουσιάζεται η δισυπόσταση αλήθεια και εξετάζεται η σχέση του πλασματικού με την επικαιρότητα και τον κόσμο της πληροφόρησης.

«Frequentavo Secondigliano da tempo giravo nell' area di Napoli in vespa la mia faccia era diventata conosciuta con il tempo, una conoscenza che per le sentinelle dei clan»

Roberto Saviano, *Gomorra*, σ. 18

[Σύχναζα στο Secondigliano από καιρό, τριγυρνούσα στην περιοχή της Νάπολης με τη μηχανή μου, το πρόσωπό μου είχε γίνει γνωστό με τον χρόνο, μια γνωριμία]

Μια σκηνή που προκαλεί έκπληξη αλλά και δέος είναι η αφήγηση και μαρτυρία του συγγραφέα για την πρώτη φορά που αντίκρισε, παιδί ακόμη στα δεκατρία του χρόνια, ένα πτώμα παραπεταμένο στην ψυχρή άσφαλτο, εικόνα που δεν φαίνεται να έχει καταφέρει να διαγράψει από τη μνήμη του. Μια εικόνα αίματος που τον επαναφέρει στη βίαιη πραγματικότητα της πόλης όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε⁸².

Οι κριτικοί συχνά αναφέρουν πως ο Roberto Saviano, για έναν παράξενο λόγο, περιγράφει το ανθρώπινο σώμα και τις λειτουργίες του με κάθε λεπτομέρεια⁸³, σαν να πραγματοποιεί μια εσωτερική ανατομική ενδοσκόπηση, εξερευνώντας πιθανόν ταυτόχρονα την ψυχοσύνθεση του ατόμου σε μεταφορικό και κυριολεκτικό επίπεδο, που έχουν στόχο να αποδώσουν την πραγματικότητα με τρόπο ευθύ και ωμό για τα λογοτεχνικά δεδομένα. Πράγματι, αν εστιάσει κανείς στα λεγόμενα των κριτικών, συμπεραίνει πως είναι αισθητή η απουσία της λυρικότητας του αφηγήματος, το οποίο είναι απόλυτα προσαρμοσμένο στις ανάγκες και την πεζή πραγματικότητα της εποχής.

2.3.5. Το έγκλημα και η περιγραφή του

Αναλύοντας το spazio, τοποθετούμε τη δράση του *io narrante* και πρωταγωνιστή στο Secondigliano στη Νάπολη. Η ικανότητα, όμως, του αφηγητή και δημοσιογράφου να παρουσιάζει τη δική του πραγματικότητα, την πραγματικότητα του τόπου του σαν να ήταν

⁸² Μια ανάλογη εικόνα περιέγραψε και ο Davide Enia στο έργο του *Così in terra*.

⁸³ “immagini ventrali, le viscere dei Cinesi, il sangue, gli odori,,” [γαστρικά υγρά, τα έντερα των Κινέζων, το αίμα και οι οσμές] (Roberto Saviano, *Gomorra*).

η πραγματικότητα όλης της ευρωπαϊκής σκηνής, κατορθώνει να συμπάσχει ο αναγνώστης μαζί του, δημιουργώντας μια σχέση εγγύτητας και ανάγοντας τα κοινωνικά προβλήματα της Νάπολης σε παγκόσμια⁸⁴. Το πρόβλημα δεν ανήκει σε όλους κι όμως ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται η σύσταση της Μαφίας, τα εγκλήματα, η έλλειψη παιδείας, οι συμμορίες των παιδιών που ονειρεύονται να διαδεχθούν και να ηγηθούν των Boss, τα θύματα, η μητριαρχική κοινωνία, οι περιγραφές των μαφιόζων παραπέμπουν σε μια περιγραφή με παγκόσμιο χαρακτήρα, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τις δολοφονίες και τα εγκλήματα που αποκαλύπτουν το σκεπτικό της Μαφίας.

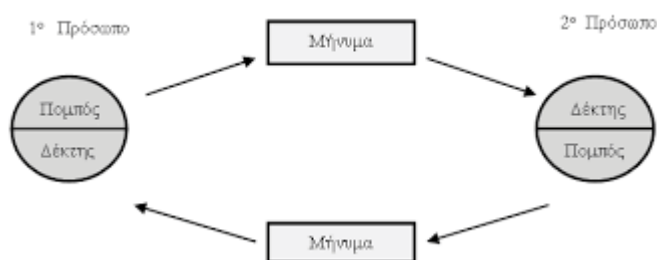
Θα πρέπει να επισημανθεί ότι αντικείμενο προβληματισμού είναι το έγκλημα και η περιγραφή του μέσα από τις λογοτεχνικές μελέτες και καταγραφές:

«Io narrante-destinatario-messaggio trasmesso-ma come?»

Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra* «Dal romanzo alle serie tv»,
σ. 27

[Αφηγητής-παραλήπτης-μεταφερόμενο μήνυμα-αλλά πώς;]

[Πομπός-δέκτης-μεταφερόμενο μήνυμα-αλλά πώς;]



(Πηγή: <https://hellanicus.lib.aegean.gr>)

Μέσα από ποια διαδικασία το μήνυμα γίνεται κατανοητό στον αναγνώστη; Μέσα από το *coinvolgimento* [συμμετοχή, εμπλοκή]; Αλλά αυτό προϋποθέτει την εμπειρία του συγγραφέα, που μεταδίδεται μέσα από τα μυθιστορήματα. Άρα, χωρίς το *coinvolgimento* *emotivo* δεν θα υπήρχε το αποτέλεσμα, δηλαδή το *coinvolgimento empatico*. Συγκεκριμένα, δεν θα μπορούσε να εμπλακεί συναισθηματικά ο αναγνώστης στην εξέλιξη και την πλοκή

⁸⁴ Αυτό το φαινόμενο που παρουσιάζει την Gomorra και τη *realtà locale e la rappresenta come tematica a livello globale o sociale si chiama GLOLOCALISMO* εξηγεί η Giuliana Benvenuti στη σελ. 27 της μελέτης της. Επομένως, ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο στο έργο της Giuliana Benvenuti είναι το φαινόμενο του τοπικισμού. Περιγράφει δηλαδή την τοπική και κοινωνική πραγματικότητα, που ονομάζεται *glocalismo*, κάτι σαν γλωσσικός τοπικισμός, πράγμα που σημαίνει ότι στην πραγματικότητα του Σαβιάνο, παρότι λαμβάνουν χώρα τα επεισόδια στην Νάπολη μέσα από την παραστατική του διήγηση και τις περιγραφές του τόπου, του χρόνου αλλά και της γλώσσας, ο αναγνώστης έχει την αίσθηση ότι ο συγγραφέας αναφέρεται στον δικό του τόπο. Ο αναγνώστης ταυτίζεται με τον συγγραφέα και οικειοποιείται μια αλήθεια και μια πραγματικότητα, που ναι μεν τον αφορά ή τον εκφράζει, αλλά δεν είναι η δική του.

του έργου. Δεν θα υπήρχε η *motivazione*, η αφορμή και ο λόγος για να εμβαθύνει στην πραγματικότητα του συγγραφέα.

Ο συγγραφέας κινδυνεύει, όπως μας εξηγεί στην εισαγωγή, εν γνώσει του, αλλά αυτό που τρομάζει είναι η δυναμική του έργου του. Οι ακόλουθοί του σε όλη αυτή την αναζήτηση, οι σύμμαχοι και το κοινό του αναφέρει η φιλολογική κριτική, συγκρίνοντας μάλιστα το ύφος και το έργο του συγγραφέα με το έργο του Primo Levi, που μιλά για ένα άλλο κακό, επώδυνο για την ανθρώπινη μνήμη. Πρόκειται για την πραγματικότητα του Auswitz, όλα όσα συνέβησαν στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, κάτι που διαφέρει από την *rappresentazione mediatica della mafia'attraverso le serie televisive e il romanzo celebre campo dell' informazione di massa di società dello spettacolo'realismo di Gomorra* [αναπαράσταση της Μαφίας μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης μέσα από τις τηλεοπτικές παραγωγές και το φημισμένο μυθιστόρημα, που ανήκει στη μάζα της κοινωνίας του θεάματος -ρεαλισμός και πραγματικότητα της Gomorra], που σύμφωνα με την ανάλυση της Giuliana Benvenuti ξεκινά από τη λογική του *Nonù* και του *Scarface*. Οι ταινίες παρουσιάζουν τις οργανωτικές δομές της Μαφίας ή η Μαφία και οι νεότερες γενιές παίρνουν ιδέες για τη δομή και τον τρόπο λειτουργίας, ακολουθώντας τον τρόπο παρουσίασης τους; Στον πλασματικό κόσμο των ταινιών υπάρχει αλήθεια στα όσα παρατηρεί ο θεατής;

Ίσως μέσα από τον Roberto Saviano να αναρωτηθεί ο μελετητής για τη σχέση ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα και το αντίκρισμα αυτών των δύο στη σύγχρονη τέχνη. Στην ταινία *Scarface*, για παράδειγμα, το κακό και ο ηρωισμός είναι δύο αντικρουόμενες έννοιες, έχοντας πάντοτε στον νου τη νέα γενιά και πώς αυτή αντιλαμβάνεται και εκφράζει τη βίαιη πραγματικότητα. Η πρόζα του Roberto Saviano και οι γλωσσικές του προτιμήσεις, η ορολογία που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας προκειμένου να εισάγει τον αναγνώστη στην λογική και τη νοοτροπία του κόσμου του Οργανωμένου Εγκλήματος ασκούν και αυτές με τη σειρά τους κάποια επιρροή σε αυτή την κουλτούρα της μαφιόζικης λογικής, με την έννοια ότι ο Roberto Saviano παρουσιάζει ένα πρότυπο ζωής και μια συγκεκριμένη νοοτροπία, που ο αναγνώστης είτε ακολουθεί, αν εντυπωσιαστεί από την φαινομενική αίγλη, είτε αποστρέφεται από αυτή. Κανείς δεν γνωρίζει. Το σίγουρο, όμως, είναι ότι επιτυγχάνεται η μύηση του αναγνώστη στην κουλτούρα του Οργανωμένου Συστήματος μέσα από τις ρεαλιστικές περιγραφές του συγγραφέα⁸⁵.

⁸⁵ Απόδειξη αποτελεί το μυθιστόρημα του Roberto Saviano με τίτλο *La paranza dei bambini*, που παρουσιάζει τις παιδικές συμμορίες των νεαρών παιδιών που ονειρεύονται να γίνουν Boss, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Giuliana Benvenuti «*Racconta dal punto di vista la storia e la formazione dei criminali avendo come*

Πίσω από τη φαινομενική εικόνα της αίγλης, τη λάμψη και τη δημοσιότητα κρύβονταν τα συμφέροντα του συστήματος. Ο τομέας της παραγωγής, οι αυθαιρεσίες σε όλα τα επίπεδα, οι κοινωνικές ανισότητες, ο κομματισμός, ο φανατισμός και η προσήλωση στο κέρδος, με όποιο κόστος ή τίμημα, σκιαγράφησαν τη δράση της Μαφίας και φώτισαν τις άγνωστες πτυχές της. Η οικογένεια της Μαφίας εισχώρησε σε όλους τους κοινωνικούς και πολιτικούς κλάδους με μέθοδο και στρατηγική, ώστε να αφήσει το στίγμα της στον τομέα της παραγωγής, από τον οποίο είχε τεράστιες οικονομικές απολαβές, που μάλιστα, σύμφωνα με στοιχεία, ξεπέρασαν τη φαντασία των απλών και φιλήσυχων πολιτών ή των ανθρώπων του μόχθου. Οι περιγραφές του συγγραφέα για το λιμάνι της Νάπολης δείχνουν πώς εκμεταλλευόταν η Μαφία τους μετανάστες αλλοδαπούς, προκειμένου να εξασφαλίσει εργατικό δυναμικό.

Το παρακάτω επεισόδιο διαδραματίζεται στο Incipit, στο λιμάνι της Νάπολης, όπου στοιβάζονταν τα εμπορεύματα, επικρατούσαν τα οικονομικά παιχνίδια, από τα οποία είχε κέρδος και προσωπικό όφελος το οργανωμένο σύστημα, η βαθιά πληγή της οικονομίας, όπως ανέφερε ο συγγραφέας, η αρχή της αυτορύθμισης της αγοράς, ο πλήρης και απόλυτος κομματικός φιλελευθερισμός με στόχο την ασυδωσία, η νομιμοποίηση των ναρκωτικών ουσιών και η αισχροκέρδεια των πολλών σε βάρος των λίγων.

«Uscivano dal container uomini e donne. Anche qualche ragazzo. Morti, congelati, tutti raccolti, l' uno sull' altro. In fila stipati aringhe in scatola. Erano i cinesi che non muoiono mai. Ecco dove erano finiti. I corpi che le fantasie più spinte immaginavano cucinati nei ristoranti, sotterati negli orti d' intorno delle fabbriche, gettati nella bocca del Vesuvio»

Roberto Saviano, *Gomorra*, σ. 7

[Από τα κοντέινερ έβγαιναν άντρες και γυναίκες. Ακόμη και παιδιά. Νεκροί, παγωμένοι, στοιβαγμένοι, ο ένας πάνω στον άλλο. Στη σειρά στριμωγμένοι σαν τις σαρδέλες στο κουτί. Ήταν οι Κινέζοι που δεν πέθαναν ποτέ. Και να πού είχαν καταλήξει. Τα σώματα, που οι πιο τολμηρές φαντασιώσεις έβλεπαν μαγειρεμένα σε εστιατόρια, θαμμένα στους κήπους λαχανικών γύρω από τα εργοστάσια, πεταμένα στο στόμα του Βεζούβιου]

Η εικόνα που μεταφέρει ο συγγραφέας στον αναγνώστη για τους νεκρούς που στοιβάζονταν στο λιμάνι, στριμωγμένοι σαν τις σαρδέλες στο κουτί και τα κεφάλια που συντρίβονταν σαν να ήταν αληθινά κρανία, αποδίδει τη σκληρή πραγματικότητα. Από τις εικόνες προκύπτει το συμπέρασμα ότι η Μαφία εκμεταλλευόταν όσους είχαν ανάγκη για

protagonisti questa volta un gruppo di bambini» [Ο συγγραφέας διηγείται σύμφωνα με την οπτική του την ιστορία και τη διαμόρφωση των εγκληματικών συμμοριών, έχοντας ως πρωταγωνιστές, αυτή τη φορά, μια ομάδα παιδιών] (Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra «Dal romanzo alle serie tv»*, Saggi Vol. 863, 2018).

επιβίωση. Ο Roberto Saviano συστήνει μέσα από το μυθιστόρημά του ένα πρόσωπο κλειδί στην αφήγηση, τον Κινέζο Xian, το πρόσωπο που συνομιλεί μαζί του και του αποκαλύπτει τον τρόπο δράσης του Οργανωμένου Συστήματος αλλά και τον τρόπο προσέγγισης του εργατικού της δυναμικού, *reportage che va verso la scoperta delle attività industriali* 'avendo come punto di riferimento il ruolo dei Cinesi nell' economia globale [ρεπορτάζ που κατευθύνεται προς την αναζήτηση της οικονομικής δραστηριότητας, έχοντας ως σημείο αναφοράς τον ρόλο των Κινέζων στην παγκόσμια οικονομία].

«Il container dondolava mentre la gru lo spostava sulla nave»

Roberto Saviano, *Gomorra*, σ. 7

[Το κοντέινερ ταλαντευόταν, καθώς ο γερανός το μετέφερε στο πλοίο]

Δεν είναι τυχαίος ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνει το *io narrante* τη δική του εικόνα στη διαδικασία της διήγησης. Αυτή η τεχνική της ενσυναίσθησης και ενσωμάτωσης ονομάζεται, σύμφωνα με τους κριτικούς, όπως προαναφέρθηκε, *Immedesimazione, coinvolgimento nel testo e partecipazione attiva del destinatario lettore* [Ταυτοποίηση, ενσωμάτωση και ενεργή συμμετοχή στο κείμενο από την πλευρά του παραλήπτη-αναγνώστη].

2.3.6. Συμπεράσματα

Τα κείμενα του Roberto Saviano είναι ίσως μια αφορμή για να εμβαθύνει κανείς γενικότερα στην ουσία του κειμενικού είδους. Αντικείμενο προβληματισμού στην παρούσα έρευνα αποτελεί το αστυνομικό είδος και η εξέλιξή του στον χρόνο. Και το ύφος και το στυλ γραφής του Roberto Saviano, όπως και της Ferrante, βοηθά τον αναγνώστη να εμβαθύνει στην ιδέα του κειμένου και να ανακαλύψει πολλά χρήσιμα στοιχεία της αφηγηματικής τεχνικής, που χρήζουν αναλύσεως και διερεύνησης. Άλλωστε και αυτός ήταν ο λόγος που επιλέχθηκε ένα τόσο αμφιλεγόμενο είδος, το οποίο ανακαλεί πραγματικές καταστάσεις⁸⁶ ή επεισόδια βγαλμένα από την επικαιρότητα⁸⁷. «Κινούμενο, επομένως, είναι το συγκεκριμένο είδος υπό τη σκιά της πραγματικότητας»: μια φράση του Alessandro del Lago, που διασαφηνίζει το είδος του Roberto Saviano και εξηγεί το πλαίσιο γύρω από το οποίο περιστρέφεται η αφήγηση, *cronaca saggismo*, ορίζοντάς το.

⁸⁶ «Qualcosa di accaduto e di conseguenza vero» [Κάτι που έχει συμβεί πραγματικά και κατά συνέπεια είναι αληθινό] (Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*).

⁸⁷ «Cronaca'-una forma di romanzo che richiama vicende reali o un reportage in stile letterario' che si muove sull'ombra della realtà» [Χρονικό, μια μορφή του μυθιστορήματος που ανακαλεί αληθινές περιπέτειες ή ένα ρεπορτάζ με λογοτεχνικό στυλ, που κινείται υπό τη σκιά της πραγματικότητας] (Alessandro Dal Lago).

Η διείσδυση στον κόσμο της ανομίας γίνεται με τη βοήθεια του Κινέζου Xian, προσώπου-κλειδί στην αφήγηση της ιστορίας:

«Il ruolo dei Cinesi nell'economia globale e uno degli argomenti piu importanti, un argomento di massima importanza»

Roberto Saviano, *Gomorra*⁸⁸

[Ο ρόλος των Κινέζων στην παγκόσμια οικονομία είναι ένα από τα πιο σημαντικά θέματα, ένα θέμα βαρύνουσας σημασίας]

Η συμβίωση με το συγκεκριμένο πρόσωπο δίνει τη δυνατότητα στον συγγραφέα να γνωρίσει τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης και να φέρει τον εαυτό του στη θέση αυτών των ανθρώπων, που καταφεύγουν στη Μαφία για να επιβιώσουν.

Ο Roberto Saviano φαίνεται πως τρέφει μεγάλο θαυμασμό για την ελληνική μυθολογία, καθώς σε αρκετά σημεία στα μυθιστορήματά του πραγματοποιεί μια σύγκριση ανάμεσα στην πραγματικότητα της Μαφίας και το ένδοξο παρελθόν, στο οποίο, κατά τη γνώμη του, βρίσκονται οι απαντήσεις του σήμερα.

Οι αναφορές του στον Pier Paolo Pasolini δημιουργούν έναν νέο προβληματισμό. Πέρα από τις εξαιρετικές σκηνοθετικές ικανότητες του συγγραφέα, η *letteratura del viaggio* ως σκεπτικό και ως μέθοδος, σε συνδυασμό αστυνομικό ρεπορτάζ, αποκτούν μια ιδιαίτερη σύνδεση.

Ο Roberto Saviano πραγματοποιεί ένα ταξίδι στην οικονομική αυτοκρατορία της Camorra. Σε αυτό το ταξίδι αντλεί χρήσιμες πληροφορίες, συνομιλεί με πρόσωπα, πραγματοποιεί μια έρευνα σε ανθρωπολογική και κοινωνική βάση, εστιάζοντας στη φύση της οργάνωσης και στον άνθρωπο.

Σχετικά με τη fiction στο έργο του, ο Roberto Saviano δήλωσε τα παρακάτω:

«Con la fiction posso raccontare i meccanismi mettendo dentro tutto cio che di solito non interessa»

Roberto Saviano, *Gomorra*⁸⁹

[Με τη φαντασία μπορώ να διηγηθώ τους μηχανισμούς εντάσσοντας σε αυτούς όλα αυτά που συχνά δεν έχουν ενδιαφέρον]

Ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας τη φαντασία, μιλά για γεγονότα που θέλει να κοινοποιήσει στους αναγνώστες του, αλλά πιθανόν χωρίς το φανταστικό πλαίσιο. Το στοιχείο της μυθοπλασίας ίσως να μην του ήταν εφικτό να αποκαλύψει. Ο Roberto Saviano δεν ήθελε να γίνει το σύμβολο του κινήματος κατά της Μαφίας, αλλά να παρουσιάσει την

⁸⁸ Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Mondadori, Milano 2006.

⁸⁹ Ο.π.

αλήθεια. Σαφώς, το γεγονός ότι αποτέλεσε σύμβολο του αγώνα κατά της Μαφίας δεν ήταν η αρχική του πρόθεση, αλλά το γεγονός ότι δεν απέκρυψε την ταυτότητά του δημιούργησε ένα κλίμα έντονης διαμάχης όχι προς το πρόσωπό του, όπως αποκαλύπτει ο ίδιος, αλλά ως προς την ιδεολογία του και αυτό που εκπροσωπούσε. Επίσης, ο Roberto Saviano τονίζει ότι στη Fiction δεν υπάρχει καλό ή κακό, δεν υπάρχουν διέξοδοι για τον θεατή. Οι πρωταγωνιστές του έργου είναι πάντοτε πρόσωπα διεφθαρμένα, αν όχι θύματα μιας κατάστασης.

Στα κείμενα της συγγραφικής ομάδας των Wu Ming εντοπίζουμε ποια είναι η σημασία της Fiction στο δημοσιογραφικό ρεπορτάζ. Σύμφωνα με όσα γράφουν, η Finzione, υποκρισία όπως θα μπορούσε να μεταφράσει κανείς την ιταλική λέξη, που στο συγκεκριμένο πεδίο αποδίδεται ως φαντασία, δεν σημαίνει ότι περιγράφει ψεύτικα γεγονότα, ενσωματώνοντας το ρεπορτάζ στην αφήγηση ή πως οι περιγραφές είναι αποκύημα της φαντασίας των συγγραφέων, αλλά κάτι εντελώς διαφορετικό. Είναι η ικανότητα του συγγραφέα να επεξεργάζεται και να επεμβαίνει στις υπάρχουσες λογοτεχνικές δομές με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποκτούν σύνδεση τα γεγονότα το ένα με το άλλο και να ανήκουν στο ίδιο αφηγηματικό πλαίσιο.

Επομένως, τα πραγματικά γεγονότα και συγκεκριμένα τα μεμονωμένα περιστατικά της επικαιρότητας αποκτούν μια σύνδεση μεταξύ τους μέσα από την αφήγηση, χωρίς στην πραγματικότητα να έχουν. Για να επιτευχθεί, όμως, ο στόχος της διήγησης και της αναπαράστασης αυτού του αληθινού γεγονότος είναι απαραίτητο να χρησιμοποιούνται οι ανάλογες τεχνικές, όπως αναφέρουν στα άρθρα τους οι Wu Ming. Θεωρείται απαραίτητη, λοιπόν, η γνώση της μεθόδου, με την οποία θα διηγηθεί ένα γεγονός ο συγγραφέας, γιατί αποστολή του είναι να παρουσιάσει το γεγονός στον αναγνώστη και να μοιάζει πραγματικό.

Το έργο *Gomorra*, όπως μας εξηγούν οι Wu Ming, βασίζεται σε μαρτυρίες και πρωτογενές υλικό, κυρίως προφορικό. Ο Roberto Saviano χρησιμοποίησε άπογα ρητορικές τεχνικές και εξασφάλισε την αξιοπιστία του έργου του. Πιθανόν να παρουσίασε τη δική του αλήθεια, τη δική του άποψη ή εκδοχή για τα γεγονότα. Όμως, κατάφερε να τα συνδέσει επιτυχώς μεταξύ τους και να τα παρουσιάσει ρεαλιστικά.

Σκοπός αυτού του ιδιότυπου αφηγηματικού είδους είναι η εμβάθυνση στο φαινόμενο της βίας και της εγκληματικότητας και η καταγραφή κάποιων συμπερασμάτων από τεχνικής όσο και επιστημονικής άποψης. Όσα περιγράφει ο συγγραφέας είναι ζητήματα κοινωνικοπολιτικής φύσεως ή περιστατικά, για τα οποία ευθύνεται το οργανωμένο σύστημα.

Περιγράφουν οι Wu Ming στην ανασκόπησή τους για το έργο και τη ζωή του Roberto Saviano:

«Ci sono infatti, casi in cui Roberto Saviano è dentro una storia fin dall' inizio e la conduce alla fine. L' io dell autore e il testimone oculare. In altri momenti Saviano si immedesima e da dell' io a qualcun' altro di cui non svela il nome amico,giornalista, poliziotto, magistrato»

Wu Ming, *Recensione a Roberto Saviano* στη Riccarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano 'dalla mafia alla Camorra*, σ. 164⁹⁰

[Υπάρχουν πράγματι περιπτώσεις, στις οποίες ο Roberto Saviano είναι μέσα σε μια ιστορία από την αρχή, οδηγώντας την στο τέλος. Το εγώ του συγγραφέα είναι ο αυτόπτης μάρτυρας. Σε άλλες στιγμές ο Saviano δημιουργεί μια ταύτιση με κάποιο άλλο πρόσωπο, του οποίου δεν αποκαλύπτει το όνομα φίλος, δημοσιογράφος, αστυνόμος, δικαστής]

Η τεχνική αυτή ονομάζεται *immedesimazione* και σημαίνει λογοτεχνικά πως ο συγγραφέας εντάσσει τον εαυτό του στο πλαίσιο της ιστορίας, ακολουθώντας τον τρόπο ζωής όσων εργάζονται για τη Μαφία, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση του συγγραφέα.

Ο Alessandro Dal Lago αναφέρει στα κείμενά του, σχετικά με τη θεματολογία και τον σκοπό γραφής του ιδιαίτερου αυτού αφηγηματικού είδους, τη δυναμική της αφήγησης του πρώτου κεφαλαίου στο έργο *Gomorra*:

«L' io narrante apprende dal gruista un episodio letteralmente agghiacciante-cadaveri congelati di cinesi con conseguente spaccamento dei crani»

Alessandro del Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*⁹¹

[Εγώ, ο αφηγητής, παρακολουθώ μια σκηνή με πτώματα Κινέζων παγωμένα –σπασμένα· συνθλίβονται τα κρανία]

Ο ίδιος ο κριτικός αναρωτιέται ποιος είναι ο σκοπός μιας τέτοιας περιγραφής που προκαλεί τρόμο και δέος στον αναγνώστη. Είναι γεγονός ότι σε αυτό το είδος γραφής εντοπίζει κανείς αρκετές τολμηρές περιγραφές, που παρά τα συναισθήματα που προκαλούν στον θεατή-αναγνώστη, τον φέρνουν πιο κοντά στην ιδέα του θανάτου, πνευματικού ή σωματικού, καθώς και του πόνου. Η ρεαλιστική περιγραφή του τόπου εκτύλιξης των γεγονότων, το spazio, στο συγκεκριμένο απόσπασμα το λιμάνι, εισάγει τον αναγνώστη στη σκληρή πραγματικότητα και στον σκοπό της έρευνας. Στα *Gomorra* η προσέγγιση του

⁹⁰ Ricciarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano «Dalla mafia alla Camorra»*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura Italiana, Università Ca' Foscari di Venezia, capitolo 1 «il romanzo poliziesco di Sciascia», 2014.

⁹¹ Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*. Manifestolibri, 2010.

φαινομένου του εγκλήματος γίνεται με μια διαφορετική αφηγηματική τεχνική, που θέτει ως προτεραιότητα τον άνθρωπο και την ψυχосύνθεσή του.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό επεισόδιο παρουσιάζεται στη σελίδα 232 του έργου *Gomorra*. Για να το κατανοήσει κανείς, ας παρατηρήσει το σχετικό απόσπασμα:

«Mi persi, ovviamente. Ma dopo aver vagato inutilmente riuscii a raggiungere via Valvasone, il cimitero dove è sepolto Pasolini e tutta la sua famiglia. Sulla sinistra, poco dopo l'ingresso, c'era un'aiuola di terra nuda. Mi avvicinai a questo quadrato con al centro due lastre di marmo bianco, piccole e vidi la tomba. Pier Paolo Pasolini⁹² (1922-1975). Al fianco, poco piu in la, quella della madre. Mi sembrò di essere meno solo, e li iniziai a biasciare la mia rabbia, con i pugni stretti sino a far entrare le unghie nella carne del palmo. Iniziai ad articolare il mio io so, l'io so del mio tempo. Io so e ho le prove. Io so come hanno origine le economie e dove prendono l'odore. L'odore dell'affermazione e della vittoria. Io so cosa trasuda il profitto. E la verita della parola non fa prigionieri perche tutto divora e di tutto fa prova. E non deve trascinare controprove e imbastire istruttorie. Osserva, soppesa, guarda, ascolta. Sa. Non condanna in nessun gabbio e i testimoni non ritrattano. Nessuno si pente. Io so e ho le prove. La verita è parziale in fondo se fosse riducibile a formula oggettiva sarebbe chimica. Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di queste verita. Cerco sempre di calmare quest'ansia che mi prende ogni volta che cammino»

Roberto Saviano, *Gomorra*, σ. 232

[Χάθηκα, βεβαίως. Αλλά, αφού περιπλανήθηκα άσκοπα, κατάφερα να φτάσω στην οδό Βαλβαζόνε, στο νεκροταφείο όπου είναι θαμμένος ο Παζολίνι και όλη του η οικογένεια. Αριστερά, λίγο μετά την είσοδο ,υπήρχε ένα παρτέρι με σκέτο χώμα. Πλησίασα σ'αυτό το τετράγωνο κομμάτι γης με δύο μικρέςμαρμάρινες γλάστρες στη μέσηκαι είδα τον τάφο. Pier Paolo Pasolini. 1922-1975. Στο πλάι, λίγο πιο κει, ο τάφος της μητέρας του. Μου φάνηκε πως ήμουν λιγότερο μόνος και ξεκίνησα να τραυλίζω την οργή μου με τις γροθιές σφιγμένες, μέχρι που νύχια μπήκαν στη σάρκα της παλάμης. Ξεκίνησα να αρθρώνω το δικό μου εγώ ξέρω, το εγώ ξέρω της εποχής μου. Εγώ ξέρω κι έχω τις αποδείξεις. Εγώ ξέρω από πού πηγάζει η οικονομία, από πού παίρνει τη μυρωδιά της. Τη μυρωδιά της επιτυχίας και της νίκης. Εγώ ξέρω πώς μυρίζει το κέρδος. Εγώ ξέρω. Και η αλήθεια του λόγου δε φτιάχνει φυλακισμένους, γιατί όλα τα καταβροχθίζει και όλα τα αποδεικνύει. Και δεν οφείλει να καταθέσει ανταποδείξεις και να σχεδιάσει ανακριτικές έρευνες. Παρατηρεί, ζυγίζει, βλέπει, ακούει. Ξέρει. Δεν καταδικάζει σε κανένα κλουβί και τα στοιχεία δεν αποκρηύσσουν. Κανείς δεν μετανοεί. Εγώ ξέρω κι έχω και αποδείξεις. Εγώ ξέρω κι έχω τις αποδείξεις. Η αλήθεια είναι υποκειμενική κατά βάθος· αν μπορούσε να λάβει υλική υπόσταση θα ήταν χημική. Εγώ ξέρω και

⁹² Ο Pasolini περιέγραφε την πραγματικότητα της Ιταλίας, αλλά σε αντίθεση με τον συγγραφέα Roberto Saviano δεν είχε τις απαραίτητες αποδείξεις για να στηρίξει τους ισχυρισμούς του.

επομένως διηγούμαι αυτές τις αλήθειες. Αναζητώ πάντοτε τρόπο να ηρεμήσω από αυτό το άγχος που με πιάνει κάθε όταν περπατώ]

2.4. Κινηματογράφος και τηλεόραση

Έργα του Roberto Saviano μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο και την τηλεόραση ως τηλεοπτικές σειρές. Το μυθιστόρημα *Gomorra*, σε σκηνοθεσία του Mateo Garrone (εικόνα 6), μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη και έκανε για πρώτη φορά πρεμιέρα στον ιταλικό κινηματογράφο στις 16 Μαΐου του 2008, κερδίζοντας το Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ Καννών (2008, Grand Prix), ενώ διεκδίκησε υποψηφιότητα στα βραβεία Όσκαρ. Μεταφέρθηκε στη μικρή οθόνη το 2014, σε σκηνοθεσία των Στέφανο Σολίμα, Κλαούντιο Τζιοβανέζι, Francesca Comencini, Claudio Cupellini και Marco D'Amore.

Το 2019 έγινε μεταφορά στον κινηματογράφο του βιβλίου Saviano *La Paranza dei Bambini / Piranhas* από τον Κλαούντιο Τζιοβανέζι, με τίτλο στα ελληνικά *Η μεγάλη νύχτα της Νάπολης / Πιράγχας* (εικόνα 7), ενώ την ίδια χρονιά ξεκίνησε η τηλεοπτική σειρά *Blow*, στα ελληνικά *Μηδέν Μηδέν Μηδέν* (εικόνα 8), με πρωταγωνιστή τον Johnny Depp και σκηνοθεσία του Στέφανο Σολίμα⁹³.

⁹³ www.flix.gr; www.imdb.com

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Elena Ferrante

3.1. Υπόθεση του έργου *La tetralogia di Napoli* [*Η Τετραλογία της Νάπολης*]

H Tetralogia di Napoli αποτελείται από τέσσερα βιβλία, γραμμένα μεταξύ 2011 και 2014. Το πρώτο βιβλίο της *Tetralogia* με τίτλο *L'amica geniale* [*Η υπέροχη φίλη μου*]⁹⁴ είναι ένα σύγχρονο αριστούργημα, στο οποίο εξιστορείται η φιλία δύο κοριτσιών, της Elena και της Lila, από το '50 και μετά, με χώρο μια φτωχογειτονιά της Νάπολης, αποκομμένη σε συνήθειες και τρόπο ζωής από την υπόλοιπη πόλη. Η Ferrante παρακολουθεί τη φιλία των δύο κοριτσιών από την εφηβεία μέχρι και την ενηλικίωσή τους, τη συναισθηματική αλληλεπίδραση της μιας στην άλλη, τον διαφορετικό τρόπο ζωής που επέλεξαν να ζήσουν, αλλά την πάντα σταθερή και ουσιαστική σχέση τους μέσα από τις κοσμοϊστορικές αλλαγές της γειτονιάς, της πόλης αλλά και του έθνους τους με το πέρασμα του χρόνου.

Στο δεύτερο βιβλίο με τίτλο *Storia del nuovo cognome* [*Το νέο όνομα*]⁹⁵, τα δύο κορίτσια ακολουθούν διαφορετικό τρόπο ζωής. Η Lila παντρεύεται και παίρνει το επίθετο του άντρα της, νιώθοντας ταυτόχρονα ότι παύει να είναι ο εαυτός της. Η Elena συνεχίζει τις σπουδές της, αλλά δεν επιθυμεί πλέον να ζήσει στη γειτονιά της, όπου νιώθει ότι ασφυκτιά. Οι σαρωτικές αλλαγές της εποχής μεταμορφώνουν τον κόσμο αλλά και τη ζωή των δυο κοριτσιών, που απομακρύνονται και ξανασμίγουν, ενώνοντας τα κομμάτια της ζωής τους.

Το τρίτο βιβλίο με τίτλο *Storia di chi fugge e di chi resta* [*Αυτοί που φεύγουν κι αυτοί που μένουν*]⁹⁶ παρουσιάζει την ιστορία των δυο υπέροχων φίλων στην ώριμη ηλικία τους, όταν πλέον έχουν επιλέξει τον τρόπο ζωής τους. Η Lila, παντρεμένη από τα δεκάξι της και με παιδιά, εγκαταλείπει τον άντρα της και τα πλούτη της λόγω κακομεταχείρισης και εργάζεται για να επιβιώσει κάτω από δύσκολες συνθήκες. Η Elena σπουδάζει στο Πανεπιστήμιο της Πίζας και εκδίδει ένα επιτυχημένο μυθιστόρημα, που την εντάσσει στον κόσμο των γραμμάτων και των τεχνών. Παντρεύεται και αποκτά δύο παιδιά. Κάθε μια από τις φίλες έχει διαλέξει τον δρόμο της, αρνούμενη την άγνοια και την υποταγή. Είναι έτοιμες να δεχτούν τις αλλαγές και να καλωσορίσουν τις ευκαιρίες της δεκαετίας του '70, μένοντας ενωμένες με την αξεπέραστη και μοναδική φιλία τους.

Το τέταρτο βιβλίο είναι το *Storia della bambina perduta* [*Η ιστορία της χαμένης κόρης*]⁹⁷, που ολοκληρώνει την *Tetralogia της Νάπολης*. Η Elena χωρίζει τον σύζυγό της

⁹⁴ Ferrante, E. *L'amica geniale*. Edizioni e/o, 2011.

⁹⁵ Ferrante, E. *Storia del nuovo cognomen*. Edizioni e/o, 2012.

⁹⁶ Ferrante, E. *Storia di chi fugge e di chi resta*. Edizioni e/o, 2013.

⁹⁷ Ferrante, E. *Storia della bambina perduta*. Edizioni e/o, 2014.

και, καταξιωμένη πλέον συγγραφέας, γυρίζει στη Νάπολη και γειτονιά της, αναζητώντας τον έρωτα των νεανικών της χρόνων, που εμφανίστηκε πάλι στη ζωή της. Η Lila, που δεν απομακρύνθηκε από τη Νάπολη, εξελίσσεται επαγγελματικά και διαπρέπει στον χώρο της πληροφορικής, ερχόμενη σε ρήξη με τους αδελφούς Sollara. Οι δύο φίλες, ευρισκόμενες πλέον στην ίδια πόλη, ξανασμίγουν και ανακαλύπτουν τον νέο τους εαυτό όχι μόνο στη γειτονιά της Νάπολης και στην Ιταλία αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο.

3.2. Εισαγωγικά

Το μυθιστόρημα με τίτλο *La tetralogia di Napoli* [*Η Τετραλογία της Νάπολης*], παρότι δεν ανήκει στην κατηγορία του αστυνομικού είδους, το οποίο αποτελεί αντικείμενο της παρούσας μελέτης, παρουσιάζει την εικόνα της Νάπολης και περιγράφει τις συνθήκες υπό τις οποίες αναπτύχθηκε η βία και το έγκλημα. Το έργο της Elena Ferrante (εικόνα 9) ανήκει στην κατηγορία του *Bildungsroman* ή αλλιώς *Romanzo di formazione*⁹⁸, καθώς η αφήγηση των γεγονότων και οι αναδρομές στις μνήμες του παρελθόντος γίνονται μέσα από ένα διαφορετικό πλαίσιο. Η αφήγηση ξεκινά με την ενήλικη πια πρωταγωνίστρια, η οποία ανατρέχει στο παρελθόν, όμως ο αναγνώστης παρακολουθεί τα γεγονότα και τα στάδια της ενηλικίωσης των πρωταγωνιστριών. Συγκεκριμένα, το *Romanzo di formazione* ξεκινά από την παιδική ηλικία των πρωταγωνιστριών και καταλήγει στην ενηλικίωσή τους.

Το μυθιστόρημα της συγγραφέως, όπως ήδη αναφέρθηκε, δεν ακολουθεί τη λογική του αστυνομικού είδους ή τη θεωρία του παραδοσιακού αστυνομικού μυθιστορήματος. Το ύφος και ο στόχος του διαφέρουν από τα υπόλοιπα αναγνώσματα που θα εξεταστούν, επομένως σε καμία περίπτωση δεν ανήκει στην κατηγορία του giallo. Στο μυθιστόρημα της Ferrante εντοπίζονται τα παρακάτω ενδιαφέροντα στοιχεία, τα οποία θα αναλυθούν στη συνέχεια: η περιγραφή της κοινωνίας της Νάπολης, τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής, οι συνθήκες υπό τις οποίες αναπτύχθηκε το οργανωμένο έγκλημα, η σχέση ανάμεσα στον μύθο και την πραγματικότητα, πώς ένα αληθινό περιστατικό μπορεί να ενταχθεί ομαλά στη σφαίρα της Fiction και, τέλος, το έγκλημα ως μοτίβο στην αφήγηση. Ως προς τις θεματικές της *Tetralogia* παρατηρούμε ότι δεν υπάρχουν διαφορές σε σχέση με τους άλλους

⁹⁸ Το *romanzo di formazione* εμφανίστηκε στη Γερμανία στα τέλη του 17^{ου} αιώνα και αποτελεί ένα αρκετά πρωτότυπο αφηγηματικό είδος, με έντονα αυτοβιογραφικά στοιχεία. Στόχος είναι να εμβαθύνει ο αναγνώστης στο ψυχοκοινωνικό κομμάτι μέσα από τη δράση και τις περιγραφές για το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής. Από τους κυριότερους Ευρωπαίους εκπροσώπους του είδους, σύμφωνα με το έργο του R. Gillodi, είναι ο Goethe, ο Stendhall, ο Gustave Flaubert, ενώ στην Ιταλική λογοτεχνική σκηνή έχουμε τον Carlo Collodi με το έργο του *Le avventure di Pinocchio*, τον Giovanni Verga, τον Alberto Moravia, καθώς και τον Pier Paolo Pasolini. Ομοίως με τους παραπάνω συγγραφείς, η Elena Ferrante παρουσιάζει διάφορα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, με τόπο εκτύλιξης τη Νάπολη (<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/romanzo-di-formazione>).

συγγραφείς, με την έννοια ότι έχουμε το στοιχείο του θανάτου, δηλαδή δολοφονίες και αυτοκτονίες⁹⁹, καθώς και το στοιχείο της ενδοοικογενειακής και ενδοσυζυγικής βίας, το οποίο παρουσιάζεται πολύ έντονα στα έργα της συγγραφέως, γεγονός που προκαλεί εντύπωση στον αναγνώστη.

Τα πολιτικά γεγονότα της εποχής, οι συνθήκες υπό τις οποίες αναπτύχθηκε το οργανωμένο έγκλημα, η σχέση ανάμεσα στον μύθο και την πραγματικότητα, πώς ένα αληθινό περιστατικό μπορεί να ενταχθεί ομαλά στη σφαίρα της Fiction και, τέλος, το έγκλημα ως μοτίβο στην αφήγηση. Ως προς τις θεματικές της Tetralogia παρατηρούμε ότι δεν υπάρχουν διαφορές σε σχέση με τους άλλους συγγραφείς, με την έννοια ότι έχουμε το στοιχείο του θανάτου, δηλαδή δολοφονίες και αυτοκτονίες¹⁰⁰, καθώς και το στοιχείο της ενδοοικογενειακής και ενδοσυζυγικής βίας, το οποίο παρουσιάζεται πολύ έντονα στα έργα της συγγραφέως, γεγονός που προκαλεί εντύπωση στον αναγνώστη.

Στο έργο της Ferrante σκοπός δεν είναι η επίλυση του αινίγματος, παρά το γεγονός ότι η δολοφονία του πρωταγωνιστή-αρχηγού της Μαφίας και οι συνθήκες υπό τις οποίες διαπράχθηκε το έγκλημα συνταράσσουν τη μικροαστική κοινωνία της Νάπολης. Το μοτίβο του εγκλήματος παρουσιάζεται αρκετά συχνά και η δολοφονία αυτή δεν αποτελεί το κεντρικό ζήτημα ή το αίνιγμα, που, σύμφωνα με τη θεωρία του κλασικού αστυνομικού είδους, ο ντεντέκτιβ, υπό άλλες συνθήκες, θα καλούνταν να επιλύσει. Στο έργο της Ferrante η παρουσία του ντεντέκτιβ απουσιάζει ως στοιχείο, όπως άλλωστε και ο γρίφος. Η ίδια η συγγραφέας, αν υποθεθεί ότι εκπροσωπείται από τη φιγούρα της πρωταγωνίστριας, δεν αναλαμβάνει ρόλο ντεντέκτιβ -με την έννοια ότι δεν προσπαθεί να επιλύσει κάποιο αίνιγμα και να διερευνήσει τα στοιχεία που θα την οδηγήσουν στο περιστατικό κάποιας δολοφονίας.

⁹⁹ Μάλιστα, η αυτοκτονία θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν έχει παρατηρηθεί στα προηγούμενα μυθιστορήματα και η περιγραφή της ίσως έχει κάποια αφηγηματική σκοπιμότητα.

¹⁰⁰ Μάλιστα, η αυτοκτονία θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν έχει παρατηρηθεί στα προηγούμενα μυθιστορήματα και η περιγραφή της ίσως έχει κάποια αφηγηματική σκοπιμότητα. Χαρακτηριστικός είναι ο θάνατος του Franco, πολιτικού και ακτιβιστή, που είχε χάσει το μάτι του έπειτα από μια βίαιη επίθεση και που συγκλόνισε την Elena. Ο ακτιβιστής είχε δώσει τέλος στην ύπαρξή του και είχε απαλλάξει τον εαυτό του από το βασανιστήριο που βίωνε. Η Elena, όταν μπήκε στο δωμάτιο, ήρθε για μια ακόμη φορά αντιμέτωπη με το βίαιο πρόσωπο του θανάτου. Το αίμα κυλούσε σαν ποτάμι και η μυρωδιά του θανάτου, αυτή η τόσο οικεία αίσθηση, την είχε πνίξει. Ο θάνατος είχε κυρίαρχο ρόλο στη ζωή της κοπέλας και τώρα αισθανόταν ξανά την παρουσία του. Βίαια, άδικη και αιφνίδια η εισβολή του θανάτου στη ζωή του ανθρώπου· δολοφονίες και αυτοκτονίες για λόγους ιδεολογίας με παράδειγμα την πράξη του ακτιβιστή Franco Airola. Ο θάνατος του ήταν μια λύτρωση για τον νεαρό ακτιβιστή, ήταν μια ένδειξη διαμαρτυρίας για την κοινωνία, που οδηγούνταν στον ξεπεσμό και στην ηθική αλλοτρίωση. Ο Franco θέλησε να δώσει ένα ηχηρό μήνυμα με την οικοθελή του πράξη, γράφοντας με το αθώο αίμα του μια νέα σελίδα στη δική του ιστορία. Στη θέα του αίματος και του άψυχου σώματος η πρωταγωνίστρια αισθάνθηκε την απειλή του θανάτου, όμως ο σκοπός του οραματιστή επετεύχθη με επιτυχία και η πρωταγωνίστρια υπάκουσε στον επιτακτικό τόνο του πρώην αγαπημένου της και επέστρεψε στη νοσηρή κατάσταση που την είχε κάνει τόσο ευτυχισμένη. Ο Franco δεν είχε αντέξει τον εαυτό του και είχε αποφασίσει να δώσει ένα τέλος στην ανούσια ύπαρξή του (Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, 2014).

Μία σύγκριση με το αστυνομικό ρεπορτάζ του Roberto Saviano, οδηγεί στη διαπίστωση πως ο συγγραφέας, παρότι το έργο του δεν ανήκει στο αστυνομικό είδος, ως προς τις θεματικές και την αστυνομική πλοκή, έστω και μεταφορικά, έχει τον ρόλο του ντεντέκτιβ, εφόσον σπεύδει να εξιχνιάσει το έγκλημα και, έπειτα, αφού καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα, συνθέτει το πλαίσιο της δημοσιογραφικής έρευνάς του. Αντίθετα, στο έργο της Ferrante δεν διακρίνεται η *grazia illuminante* του ντεντέκτιβ και, φυσικά, δεν έχει σε καμία περίπτωση τη μορφή ρεπορτάζ, καθώς η αφήγηση έχει προσωπικό, αυτοβιογραφικό και εξομολογητικό χαρακτήρα. Επομένως, η αφήγησή της περιλαμβάνει διάφορα νέα στοιχεία, που πιθανόν να μην γίνονται ιδιαίτερα σαφή στον αναγνώστη, αλλά παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την έρευνα γύρω από το αστυνομικό είδος, τις παραλλαγές και την εξέλιξή του.

Στη συνέχεια, θα εξεταστεί το πλαίσιο της αφήγησης, η σύνδεση του μύθου με την πραγματικότητα και ο ρόλος του εγκλήματος ή της οποιασδήποτε βίαιης κοινωνικής πραγματικότητας στα έργα της συγγραφέως, με γνώμονα το πώς παρουσιάζεται η κοινωνία της Νάπολης. Προκειμένου να συνδεθεί το παζλ των γεγονότων, θα γίνει αναφορά σε συγκεκριμένες σκηνές ή εικόνες, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, οι οποίες αποδίδουν πλήρως το πλαίσιο της εποχής.

3.3. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Τα γεγονότα διαδραματίζονται λίγο μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου. Περιγράφεται η ιστορία δύο νεαρών πρωταγωνιστριών, που καλούνται να επιβιώσουν μέσα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, που συνεχώς αλλάζει, ανάλογα με τις ανάγκες της εποχής. Μέσα από την εικόνα μιας γραφικής γειτονιάς, περιθωριοποιημένης από την υπόλοιπη Νάπολη, παρουσιάζονται ως θέματα η βία και η ανηθικότητα.

Οι τρέχουσες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις γνωστοποιούνται μέσα από τη δράση των πρωταγωνιστριών, ενώ ο αναγνώστης παρακολουθεί την εξέλιξη των κοριτσιών μέσα από τη διήγηση των γεγονότων και τα στάδια εξέλιξης της κοινωνίας. Η δράση των κομμάτων, η δημοκρατία, ο κομμουνισμός και η Μαφία, που εισβάλλουν στις ζωές των πρωταγωνιστριών, είναι από τα κυριότερα θέματα που πραγματεύεται η *Tetralogia*.

Σκοπός της *Tetralogia* είναι να καταγγείλει τα φαινόμενα βίας και κυρίως τη βία ενάντια στο γυναικείο φύλο, ξεκινώντας από τη φτωχογειτονιά, με στόχο να καταλήξει σε ευρύτερα συμπεράσματα για την κοινωνία της Νάπολης και τις σχέσεις των ανθρώπων. Η ταυτότητα και ο ρόλος της γυναίκας διερευνάται μέσα από τη συμπεριφορά του ατόμου. Από τη μια ο ρόλος της γυναίκας ως ερωμένης, μητέρας και συζύγου και από την άλλη η

συγγραφέας και διανοούμενη πρωταγωνίστρια, που συγκρούεται με τα στερεότυπα και τη νοοτροπία της ανδροκρατούμενης κοινωνίας.

3.4. Αφηγηματικό πλαίσιο

Η προσωπική αφήγηση δημιουργεί μια ταύτιση με το εγώ της Ferrante, γεγονός που καλλιεργεί την ψευδαίσθηση στον αναγνώστη πως πίσω από την πρωταγωνίστρια Elena κρύβεται πράγματι το *io narrante* της συγγραφέως. Πολλές οι έρευνες και οι μελέτες γύρω από την αιγιματική φιγούρα της συγγραφέως και την αφήγησή της, που περικλείει σκηνές γεμάτες suspense και μυστήριο. Ωστόσο, δεν είναι τυχαία η επιλογή της συγγραφέως και του μυθιστορηματός της *Η Τετραλογία της Νάπολης* κι αυτό γιατί μέσα από τα μυθιστορήματά της δεν ξετυλίγεται μόνο η νουβέλα, το παραμύθι, όπως πολλοί θα πίστευαν, αλλά ως επί το πλείστον περιγράφεται το έγκλημα και η παράνομη δράση της στη Νάπολη. Ο αναγνώστης παρακολουθεί ποια ήταν τα στάδια εξέλιξης της κοινωνίας της Νάπολης, ποιες οι συνθήκες που ευνόησαν το κακό να ευδοκιμήσει, ποια η σχέση της κοινωνίας και του κράτους με τον κόσμο του Οργανωμένου εγκλήματος, ποια συμφέροντα εξυπηρετούσε η Μαφία, πού και γιατί αναπτύχθηκε το έγκλημα, η βία και η παρανομία.

Μέσα από την αναδρομική αφήγηση της συγγραφέως ξεπροβάλλουν εικόνες και μνήμες, αναμειγμένες με το στοιχείο της Fiction και της αυτοβιογραφίας. Η προσέγγιση της αλήθειας δεν προκύπτει μέσα από μια ορισμένη συλλογιστική πορεία, όπως συμβαίνει με το αστυνομικό είδος. Η Elena Ferrante, σε αντίθεση με την αστυνομική μυθιστορία και την ανίχνευση της αλήθειας μέσα από την έρευνα καθώς και την παρατήρηση ή τη μελέτη του κοινωνικού φαινομένου στο αυτοβιογραφικό-αστυνομικό ρεπορτάζ του Saviano, επιθυμεί να συνθέσει το προφίλ της Νάπολης του '50, να μιλήσει για τις βιαιοπραγίες της εποχής και να εξετάσει τις ανθρώπινες συμπεριφορές, αναλύοντας το άτομο με βάση την ψυχοσύνθεσή του, ώστε να αντιληφθεί τι κρύβεται πίσω από τη φύση του ανθρώπου, τη στροφή του προς το κακό και την επιλογή του να αποδέχεται εν γνώσει του να πράττει το κακό.

Οι χαρακτήρες είναι πολλοί και ο καθένας παίζει τον δικό του ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής του έργου. Η συγγραφέας δημιουργεί νοερά ένα κάδρο της κοινωνίας της Νάπολης, αναλύοντας μέσα από τη δράση των προσώπων και των ηρώων το φαινόμενο της Μαφίας και τις επιδράσεις του στην τοπική κοινωνία και αργότερα στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, με στόχο να μελετήσει την ψυχοκοινωνική πλευρά του ατόμου από το τότε μέχρι το τώρα. Το κάδρο επικεντρώνεται στις διαπροσωπικές σχέσεις, ενώ αποκαλύπτει παράλληλα τις κοινωνικές ανησυχίες και ανωμαλίες της κοινωνίας, που οδηγούν στην ανώμαλη παραβατική συμπεριφορά.

Ξεκινώντας η Ferrante την αφήγησή της μέσα από τη δράση των προσώπων, ερμηνεύει τη συμπεριφορά του ατόμου, τονίζοντας ότι οι κυριότερες αιτίες που οδηγούν το άτομο στο έγκλημα είναι η περιθωριοποίησή του από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο, η κοινωνικοπολιτική κατάσταση, όπως ο φεμινισμός, ο κομμουνισμός, η διαμάχη μεταξύ των κομμάτων, ο πόλεμος και το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο.

Εξαιρώντας τη θεωρία του αινίγματος και την παραδοσιακή μορφή του αγγλοσαξονικού είδους και εστιάζοντας στην αντίληψη και την παρουσίαση του κοινωνικού φαινομένου από τη συγγραφέα, διαπιστώνεται πως υπάρχει ένα κοινό στοιχείο με τον ήρωα του George Simenon, η γνώση της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, όπως γράφει και ο Leonardo Sciascia στο έργο του με τίτλο *Il metodo di Maigret: "Maigret si affidava alla conoscenza del cuore umano"*¹⁰¹. Η νέα γενιά, επομένως, των λογοτεχνών, ακολουθώντας το παράδειγμα του Leonardo Sciascia και του Augusto de Angelis ως προς τη θεματική και την προσέγγιση του φαινομένου, εστιάζει στο ψυχοκοινωνικό κομμάτι και στην ψυχολογική κατάσταση του δράστη ή πρωταγωνιστή.

Η Elena Ferrante, κάνοντας μια αναδρομή στο παρελθόν και στα γεγονότα που τη στιγμάτισαν, εξηγεί το αμφιλεγόμενο ζήτημα της Μαφίας υπό το πρίσμα της ψυχοκοινωνικής συμπεριφοράς του ατόμου, ίσως μέσα από ένα έργο και μια δίοδο που θυμίζει θεατρική σκηνή ως προς τη δράση και την παρουσίαση των χαρακτήρων. Αρκετές είναι οι αναφορές της στην ιταλική λογοτεχνία, στους πρωταγωνιστές της λατινικής λογοτεχνικής παράδοσης ή της ελληνικής αρχαιότητας (Αινειάδα). Μήπως, τελικά, η συγγραφέας πλάθει έναν κόσμο δικό της, δανειζόμενη στοιχεία από τη λογοτεχνική και φιλολογική παράδοση, ακολουθώντας τις νόρμες της θεατρικής κουλτούρας και σκηνής, με τη διαφορά ότι, παρά την άρτια κατάρτησή της στη φιλολογική και φιλοσοφική σχολή των πραγμάτων, η αφήγηση των γεγονότων να γίνεται με λιτό ύφος και παραδείγματα που άπτονται του πραγματικού;

Η αφήγηση έχει εσωτερική εστίαση, αφού η αφηγήτρια παρουσιάζεται και ως πρωταγωνίστρια. Μέσα από τα μάτια της ξεπροβάλλουν εικόνες και μηνύες αναμειγμένες με το φανταστικό στοιχείο. Στόχος της συγγραφέως δεν είναι να εξιχνιάσει ένα έγκλημα ή ένα τραγικό συμβάν, αλλά, αντίθετα, να αναζητήσει την αλήθεια. Αναζήτηση, η οποία γίνεται με προσωπική αφήγηση και μαρτυρία και προκύπτει μέσα από την περιγραφή του παρελθόντος, τα βιώματά της και την ιδεολογία της. Η μυστηριώδης εξαφάνιση της Lila

¹⁰¹ Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, σ. 95.

γίνεται αφορμή να ξετυλιχθεί το νήμα της διήγησης και να ανασυρθούν μνήμες, εικόνες βίας και πόνου από το ξεχασμένο και απομακρυσμένο χθες:

«Sono almeno tre decenni che mi dice di voler sparire senza lasciare traccia, e solo io so bene cosa vuole dire. Non ha mai avuto in mente una qualche fuga, un cambio di identità, un sogno di rifarsi una vita altrove. E non ha mai pensato al suicidio, disgustata come e dall' idea che Rino abbia che fare con suo corpo e sia costretto a occuparsene. Il suo scopo era sempre altro, voleva volatilizzarsi, voleva disperdere ogni sua cellula di lei non si doveva trovare più niente. E poichè la conosco bene, o almeno credo di conoscerla, do per scontato che abbia trovato il modo di non lasciare in questo mondo nemmeno un capello, da nessuna parte.

Lila come al solito vuole esagerare, ho pensato. Stava dilatando a dismisura il concetto di traccia. Voleva non solo sparire lei, adesso a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle. Mi sono sentita molto arrabbiata.

Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi era rimasto in mente»

Elena Ferrante, *Amica Geniale*, σσ. 16-17

[Τα τελευταία τριάντα χρόνια μου λέει ότι θα εξαφανιστεί χωρίς να αφήσει πίσω της ίχνη και μόνο εγώ ξέρω τι εννοεί. Δεν της πέρασε ποτέ από το μυαλό να το σκάσει, να αλλάξει ταυτότητα, να φτιάξει τη ζωή της κάπου αλλού. Ούτε και σκέφτηκε ποτέ της να αυτοκτονήσει, γιατί ανατρίχιαζε στην ιδέα ότι ο Ρίνο θα ασχολιόταν με το κορμί της και θα αναγκαζόταν να φροντίσει ο ίδιος τις λεπτομέρειες. Άλλος ήταν ο στόχος της: ήθελε να εξαφανιστεί, να σκορπίσει στο διάβα της κάθε κύτταρο, να μη βρεθεί ποτέ κανένα ίχνος της. Και επειδή τη γνωρίζω καλά, έτσι νομίζω τουλάχιστον, θεωρώ δεδομένο ότι βρήκε τον τρόπο να μην αφήσει ούτε μια τρίχα της σ' αυτόν τον κόσμο, πουθενά.

Ως συνήθως υπερβολική η Lila, σκέφτηκα.

Ελαχιστοποιούσε κάθε πιθανότητα αναζήτησης ίχνους της. Δεν ήθελε απλώς να εξαφανιστεί τώρα, στα εξήντα έξι της αλλά και να διαγράψει όλη τη ζωή που άφηνε πίσω της.

Εξοργίστηκα.

Για να δούμε ποια θα νικήσει αυτή τη φορά, μονολόγησα. Άνοιξα τον υπολογιστή και βάλθηκα να γράφω κάθε λεπτομέρεια της ιστορίας μας, ό,τι είχε εντυπωθεί στο μυαλό μου]

Η συγγραφέας ενισχύει στον αναγνώστη νοερά την πεποίθηση ότι η περιθωριοποίηση του ατόμου οδηγεί στη μετέπειτα εγκληματική και παραβατική συμπεριφορά του ή στην εκούσια λόγω των συνθηκών ένταξή του σε ένα άνομο, ανομοιόμορφο και άναρχο σύστημα, που δρα φαινομενικά υπέρ του κοινού καλού, αλλά στην πραγματικότητα διαλύει τη συνοχή του κοινωνικού συνόλου και την ευρυθμία του κράτους εκ των έσω με μεθοδικότητα και σύστημα, ξεκινώντας από τα χαμηλότερα

κοινωνικά στρώματα και εξασφαλίζοντας την εμπιστοσύνη και την εχεμύθεια των λαϊκότερων κοινωνικών στρωμάτων. Ο λόγος, βέβαια, για την εγκληματική Οργάνωση της Camorra και την παράνομη δράση της στη Νάπολη.

Το έργο της Ferrante δεν ανήκει στο αστυνομικό είδος, όμως περιλαμβάνει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που εισάγουν τον αναγνώστη σε μια διαφορετική οπτική των πραγμάτων σχετικά με τη βία, το έγκλημα, την εξέλιξη του αστυνομικού είδους και τη σχέση του χώρου, του χρόνου και τη σημασία των αντικειμένων. Αρχικά, δίνει εσφαλμένα την εντύπωση ότι πρόκειται για μια εξομολόγηση εκ βαθέων και αυτό πιθανόν γιατί αναγνώστες και κριτικοί εμβαθύνουν στο παιχνίδι και στο αίνιγμα με την ταυτότητα της συγγραφέως, παραβλέποντας το ουσιαστικό κομμάτι του έργου, που δεν είναι άλλο από την ψυχογράφιση χαρακτήρων και την περιγραφή αντικειμένων και της Νάπολης.

Το έργο έχει βαθιά αλληγορικό χαρακτήρα και όσες σκηνές περιγράφονται, παρότι θεωρούνται προκλητικές για το έντονο και ρεαλιστικό αφηγηματικό περιεχόμενό τους, βοηθούν τον αναγνώστη να γνωρίσει τον τόπο εκτύλιξης των γεγονότων, ακολουθώντας την πορεία των πρωταγωνιστών και την εξέλιξη της κοινωνίας της Νάπολης.

Η ρεαλιστική περιγραφή καταστάσεων και γεγονότων, το *io narrante* και οι κοινωνικοί ρόλοι θα απαντήσουν με σαφήνεια στο καίριο ερώτημα που θέτει ο αναγνώστης αλλά και που ενδόμυχα θέτουν όλοι οι νέοι μελετητές: «Ποιό είναι το μυστήριο που ονομάζεται Elena Ferrante;». Φυσικά, το ερώτημα δεν αναφέρεται στο πρόσωπο ή στην ιδιότητά του, αλλά στον ιδιαίτερο ρόλο που θα παίζει στην έρευνα ως νέο αφηγηματικό μοντέλο, το οποίο δεν ακολουθεί τα χνάρια της αστυνομικής μυθιστορίας, αλλά συνθέτει το πλαίσιο μιας νέας μεταμοντέρνας αφηγηματικής σχολής.

Ποια η ιδιαίτερη σχέση, όμως, της γλώσσας και, συγκεκριμένα, τι εξυπηρετεί η χρήση της ναπολετάνικης διαλέκτου στο έργο της *Tetralogia*; Από τη μελέτη της Tiziana de Rogatis συγκεντρώθηκαν τα παρακάτω στοιχεία, που συνδέουν την επιλογή της γλώσσας με τον σκοπό της συγγραφέως να αναδείξει και να προβάλει αυτή την αγριότητα στην ανθρώπινη συμπεριφορά. Η διήγηση γίνεται σε ναπολετάνικη διάλεκτο, το ύφος δεν είναι ιδιαίτερα περίτεχνο, η αφήγηση έχει θεατρικό χαρακτήρα καθώς και λογοτεχνικό. Ωστόσο, δεν διακρίνεται εύκολα αυτό το στοιχείο και αυτό γιατί ο αναγνώστης παρασύρεται από το άμεσο και εξομολογητικό ύφος της συγγραφέως, το οποίο είναι πιθανόν ένα τέχνασμα της Ferrante, ώστε να αποπροσανατολίσει τον αναγνώστη και να του περάσει τα μηνύματα που η ίδια επιθυμεί. Το μεταφυσικό ύφος, η εμπειρική γνώση και οι ποικίλες εικόνες, που παρεμβάλλονται κατά τη διάρκεια της αφήγησης, συνθέτουν το κάδρο της Ναπολετάνικης κοινωνίας, δίνοντας έμφαση στις κοινωνικές ιδιαιτερότητες και αντιθέσεις.

3.5. Μύθος, πραγματικότητα και βία

Σύμφωνα με την Tiziana de Rogatis¹⁰², κάθε περιγραφή της Ferrante συνδέεται με κάτι πολύ βαθύτερο και ουσιώδες από αυτό που μπορεί να γίνει αντιληπτό από τους αναγνώστες. Πιο συγκεκριμένα, η συγγραφέας αφηγείται μια ιστορία με προσωπικό χαρακτήρα, όπου καταγγέλλει το βίαιο πρόσωπο της Νάπολης και, προκειμένου να διεισδύσει στο κομμάτι της βίας με θύματα το γυναικείο φύλο, πραγματοποιεί μια σύνδεση ανάμεσα στα γεγονότα που περιγράφει και τη μυθολογία.

Στα έργα της Ferrante¹⁰³ υπάρχουν πολλές σκηνές που περιγράφουν φόνους και εγκλήματα. Και ενώ γίνονται πολλές αναφορές για το κοινωνικό φαινόμενο της Μαφίας και την εξέλιξη του από το παρελθόν, αντικείμενο προβληματισμού της συγγραφέως αποτελεί η αθέατη πραγματικότητα, εκείνη που κρύβεται μέσα στα σπίτια, στις γραφικές γειτονίες και συμβάλλει στην ανάπτυξη της βίας. Σκοπός της Ferrante είναι να μιλήσει για την ενδοοικογενειακή και ενδοσυζική βία και να μεταδώσει στον αναγνώστη τις εικόνες αυτής της βίαιης συμπεριφοράς και νοοτροπίας απέναντι στο γυναικείο φύλο, ώστε να ερμηνεύσει, στη συνέχεια, το φαινόμενο σε σχέση με την κοινωνία και το ίδιο το άτομο. Το παρακάτω απόσπασμα εξηγεί τον ρόλο και την θέση της γυναίκας στην ανδροκρατούμενη κοινωνική πραγματικότητα της Νάπολης.

«Le madri di famiglia del rione, erano state mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli, a cui finivano sempre più per assomigliare, o per le fatiche o per l' arrivo della vecchiaia, della malattia. In modo in cui le ragazze crescono ha alcuni tratti visibilmente. Violenti e altri nascostamente violenti. A me interessano soprattutto questi ultimi, anche se i primi non mancano»

Elena Ferrante, *Storia del nuovo Cognome*

[Οι μητέρες των οικογενειών του θαλάμου τρώγονταν από τα σώματα των συζύγων τους, των αδελφών τους, στους οποίους κατέληξαν όλο και περισσότερο να μοιάζουν είτε λόγω της κόπωσης είτε της άφιξης γήρατος της νόσου. Το πώς μεγαλώνουν τα κορίτσια έχει κάποια εμφανή χαρακτηριστικά. Βίαιοι και βίαιοι άλλοι. Ενδιαφέρομαι ιδιαίτερα για το δεύτερο, ακόμα κι αν το πρώτο δεν λείπει]

¹⁰² Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante, Parole Chiave*, Edizioni e/o, Roma 2018.

¹⁰³ Στα έργα της Ferrante όλα έχουν μια σύνδεση μεταξύ τους και ιδιαίτερα το γυναικείο και το ανδρικό φύλο όπου και πρωταγωνιστούν πιο συγκεκριμένα στα έργα της συγγραφέως *L' amore Molesto, I giorni dell' abbandono, La Frantumaglia, La quadrilogia di Napoli, L' amica geniale* κλπ. παρουσιάζεται η σχέση μεταξύ ανδρών και γυναικών, ενώ δίνεται έμφαση στους ρόλους του γυναικείου φύλου –μητέρα, νοικοκυρά, γυναίκα, σύζυγος–, καθώς η συγγραφέας προσπαθεί να εστιάσει στο ψυχοκοινωνικό κομμάτι μέσα από την προσέγγιση και την ευαισθητοποίηση του γυναικείου φύλου. Η δράση των γυναικών, η εσωτερική σύγκρουση των ηρωίδων που διχάζονται ανάμεσα στο ηθικό, το δίκαιο και το κοινωνικά αποδεχτό αλλά και μια διαφορετική πλευρά, εκείνη των ανδρών.

Επομένως, τα πρόσωπα που περιγράφονται επιτελούν κάποιο σκοπό μέσα από τη δράση τους στον χώρο και την προσωπικότητά τους, τονίζοντας κάποιες αξίες, ιδέες ή και ιδεολογίες. Για παράδειγμα, η πρωταγωνίστρια Lila προσωποποιεί το κακό, ενώ η γειτονιά, που είναι το Spazio, αποκαλύπτει μια άγνωστη κοινωνική πραγματικότητα μέσα από κάποιες αποκαλύψεις για την Νάπολη.

Το γλωσσικό ζήτημα, η διάλεκτος, το ύφος και η γλώσσα της αφήγησης αποδίδουν πλήρως το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής, τη διαμάχη του Βορρά με τον υπανάπτυκτο λόγω νοοτροπίας Νότο, ενώ, παράλληλα, μέσα από τις εικόνες της πόλης – τοπογραφική ανάλυση και περιγραφή– και τις συνθήκες σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο δίνουν πάντοτε έμφαση στην κατάσταση και τις συνθήκες, τις οποίες αντιμετώπισε η Νάπολη μετά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Οι κοινωνικές τάξεις, η περιγραφή των επαγγελματών και οι φορείς εκπαίδευσης, όλα έχουν μια κρυφή ιδιότητα και αλληγορική σημασία, στοχεύοντας σε μια βαθύτερη ενδοσκόπηση μέσα από μια ψυχοκοινωνική διαδικασία εσωτερικής διερεύνησης.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, η επιλογή της Ferrante εξυπηρετεί αδιαμφισβήτητα τους στόχους της παρούσας έρευνας, εφόσον παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η μεθοδολογία της και ο τρόπος που συνέδεσε το αυτοβιογραφικό στοιχείο με το έγκλημα και το εσωτερικευμένο συναίσθημα, τη μνήμη, την περιγραφή της πόλης, τη σχέση μητέρας και κόρης που παραπέμπει στη μυθολογία και το ετερογενές στοιχείο, από το οποίο θα εξαχθούν κάποια συμπεράσματα για τον μύθο και την αφήγηση της συγγραφέως, με βάση το γυναικείο φύλο και την ψυχοσύνθεσή του¹⁰⁴.

Στην προσπάθεια σύγκρισης του έργου της συγγραφέως ως προς τις θεματικές του ενότητες και τα γεγονότα με άλλα έργα, οι Giuseppe Traina και Maria Panetta¹⁰⁵ το συνέκριναν με το έργο της Αμερικανίδας συγγραφέως Alice Sebold, με τίτλο *Lucky*. Οι

¹⁰⁴ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*: «I quattro volumi dell'Amica Geniale sono la mia storia certo, ma solo nel senso che sono stata io ad assegnarle la forma del romanzo e a usare le mie esperienze di vita per nutrire di verità l' invenzione letteraria. Se avessi voluto raccontare i fatti miei, avrei stabilito un'altro tipo di patto con lettore, gli avrei segnato che si trattava di un'autobiografia. Non ho scelto la via autobiografica nè la sceglierò in seguito, perchè sono convinta che la finzione, se ben lavorata è più carica di verità» [Οι τέσσερις τόμοι της Tetralogia είναι σίγουρα δική μου ιστορία, αλλά μόνο με την έννοια ότι ήμουν εγώ που τους έδωσα τη μορφή του μυθιστορήματος και την προσωπική μου εμπειρία, έτσι ώστε να τροφοδοτήσω τη λογοτεχνική εφεύρεση με αλήθεια. Αν επιθυμούσα να διηγηθώ τα δικά μου γεγονότα, θα έκανα μια διαφορετική συμφωνία με τον αναγνώστη θα του είχα επισημάνει ότι ήταν αυτοβιογραφία. Δεν έχω επιλέξει την αυτοβιογραφική διαδρομή ούτε θα την επιλέξω, γιατί είμαι πεπεισμένη ότι η μυθιστοριογραφία, παρότι καλά επεξεργασμένη, είναι περισσότερο φορτισμένη με αλήθειες] (Liz Jobey, *Intervista a Elena Ferrante: I miei libri e l'enigma della mia vera identità*, 2015).

¹⁰⁵ Giuseppe Traina & Maria Panetta, *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Edizioni Diacritica, 2019.

σκηνές που περιγράφονται, η έμφαση στη βία και στον διαρκή αγώνα της συγγραφέως για δικαίωση σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο αποκαλύπτουν πολλά κοινά μεταξύ των δύο μυθιστοριών. Τόσο το όνομα της Lila Raffaella στο έργο της Ferrante *Amica Geniale* όσο και τα χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών ή το θέμα της φιλίας μεταξύ των δύο πρωταγωνιστριών παραπέμπουν στο έργο *Lucky*. Η διαφορά, όμως, στη δημοσιευμένη μελέτη¹⁰⁶ είναι, όπως έχει αποκαλύψει και η ίδια Ferrante σε συνέντευξή της¹⁰⁷, πως η ιστορία της αποτελεί μέρος της *invention*, ενώ η ιστορία της Sebold αναφέρεται σε ένα πραγματικό γεγονός, την τραυματική εμπειρία μιας νεαρής φοιτήτριας, που έπεσε θύμα βίας στον χώρο του Πανεπιστημίου στις Συρακούσες.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η προσεκτική χρήση της fiction μπορεί να έχει αρκετά αληθοφανή στοιχεία, αλλά όλα εξαρτώνται από τον τρόπο και τη μέθοδο που θα χρησιμοποιήσει ο κάθε μυθιστοριογράφος. Η συνέντευξη της Ferrante αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο χειρίστηκε η συγγραφέας τη θεωρία της fiction και εξηγεί σε ποιο βαθμό τα γεγονότα ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα.

Επιστρέφοντας στη σύγκριση μεταξύ των δύο συγγραφέων, διαπιστώνονται κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των δύο μυθιστορημάτων αλλά και διαφορές. Το πρώτο και κυριότερο είναι το ζήτημα της βίας των ανδρών απέναντι στο γυναικείο φύλο. Η Ferrante παρουσιάζει διάφορες σκηνές ενδοοικογενειακής ή ενδοσυζικής βίας στα μυθιστορήματά της, ενώ η Alice Sebold αναφέρεται σε ένα μεμονωμένο πραγματικό περιστατικό βίας, που έλαβε χώρα στον χώρο του Πανεπιστημίου¹⁰⁸. Επίσης, είναι γεγονός ότι και τα δύο μυθιστορήματα πραγματεύονται το ζήτημα της γυναικείας φιλίας. Υπάρχουν σκηνές ή εικόνες (συγκεκριμένα παραδείγματα) κλειδιά που αποτυπώνουν αυτή την αγριότητα, για την οποία μας μιλούν και οι δύο λογοτέχνιδες. Στις σελίδες 2 έως και 5 στο πρώτο κεφάλαιο της Alice Sebold περιγράφονται οι σκηνές της άγριας επίθεσης απέναντι στην κοπέλα, όπως τις σχολιάζει μέσα στο έργο της *Parole Chiave* η Tiziana de Rogatis.

Το ζήτημα της βίας έναντι των γυναικών αποτέλεσε κεντρικό θέμα του μυθιστορήματος. Η εκμετάλλευση και η βίαιη συμπεριφορά απέναντί τους ήταν ένα ζήτημα, που προβλημάτισε τη συγγραφέα. Τόσο η Lila όσο και η Elena, οι δυο ηρωίδες της *Tetralogia*, είχαν γνωρίσει από μικρές το σκληρό και απάνθρωπο πρόσωπο της κοινωνίας όπου μεγάλωσαν, της μικροαστικής γειτονιάς τους, που έγινε ο χώρος όπου

¹⁰⁶ Giuseppe Traina & Maria Panetta, *ό.π.*, σσ. 47, 48

¹⁰⁷ Liz Jobey, *Intervista a Elena Ferrante: I miei libri e l'enigma della mia vera identità* in «il Sole 24 ore», 23 Dicembre 2015 (https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-12-22/intervista-elena-ferrante-miei-libri-e-enigma-mia-vera-identita-202748.shtml?uuid=ACXQKbyB&refresh_ce=1).

¹⁰⁸ Alice Sebold, *Lucky*, Back Bay Books, 2002.

διαδραματίστηκαν τα γεγονότα που τις σημάδεψαν η επίθεση στη Νάντια καθώς και η επίθεση στη Lila τόσο από τον σύζυγό της την ημέρα του γάμου τους όσο και από το υπόλοιπο περιβάλλον της.

Όπως ανέφερε η Tiziana de Rogatis στο παιχνίδι ρόλων μεταξύ της κόρης της Elena και του καθηγητή Pietro Airola, καθώς και του Mirco, γιου της Silvia, φοιτήτριας στο πανεπιστήμιο και ακτιβίστριας, αποκάλυψε τη νοοτροπία της κοινωνίας και τα στερεότυπα με τα οποία μεγάλωναν τα παιδιά¹⁰⁹. Οι γυναίκες γίνονταν θύματα της αλλαζονείας των ανδρών, υπομένοντας κάθε αδικία. Χαρακτηριστική ήταν η επίθεση, όπως περιγράφεται στην παρακάτω σκηνή βίας που έζησαν ο Mirco και η Dede. Η κόρη της Elena μάλιστα, μπροστά στο υποτιθέμενο παιδί της, απαιτούσε από τον σύζυγό της να τη χτυπήσει.

«Fingevano di essere madre e padre con il loro bambino, ma non in pace, stavano mettendo in scena un litigio. Mi fermi. Dede istruiva Mirco mi devi dare uno schiaffo capito? Osservai bene Dede, mi sembrò simile a Pietro. Mirco invece era identico a Nino»

Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*¹¹⁰

[Προσποιούταν ότι ήταν μητέρα και πατέρας με το παιδί τους, αλλά όχι ειρηνικά άρχιζαν να διαπληκτίζονται. Σταμάτησα. Η Ντέντε μάθαινε στον Μίρκο: πρέπει να μου δώσεις ένα χαστούκι. Κατανοητό; Παρατήρησα καλά τη Ντέντε, μου φάνηκε ίδια με τον Πιέτρο. Ο Μίρκο ήταν όμοιος του Νίνο]

Η σκηνή αυτή προκάλεσε φόβο για τον τρόπο με τον οποίο το κακό γινόταν βίωμα στις παιδικές και αθώες ψυχές των παιδιών, με αποτέλεσμα τα παιδιά να πιστεύουν ότι μια τέτοια εικόνα ενδοοικογενειακής βίας θεωρούνταν φυσιολογική. Εντύπωση προκάλεσε το γεγονός ότι τα δύο παιδιά προέρχονταν από δυο διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, γεγονός που ενίσχυσε την άποψη ότι υπήρχαν διαφορετικά βιώματα, συμπεριφορές και τελείως διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων. Οι γονείς τους προέρχονταν από διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια, είχαν διαφορετικές πεποιθήσεις και οι αντιλήψεις τους φαίνεται πως φανερόνταν μέσα από τις αντιδράσεις τους.

Από την άλλη, η γυναίκα παρουσιάστηκε για μια ακόμη φορά παραδομένη στην τραγική της μοίρα, δηλαδή στα όσα επέβαλε η πατριαρχική κοινωνία. Εξάλλου, η συγγραφέας είχε μεγαλώσει σε ένα περιβάλλον που θεωρούνταν απόλυτα φυσιολογικό. Ο πατέρας, ο σύζυγος, κάθε άνδρας που ήθελε να επιδείξει τον ανδρισμό του και την υπεροχή του συμπεριφερόταν βίαια απέναντι στο αδύναμο φύλλο. Το χαρακτηριστικότερο

¹⁰⁹ Τα παιδιά προσποιούνταν πως ήταν σύζυγοι και επηρεασμένα από το χαστούκι που έδωσε ο πατέρας στη μητέρα τους μιμούσαν το περιστατικό χωρίς κανέναν είδους τρυφερότητας ή ηρεμίας, αναπαριστώντας την ίδια.

¹¹⁰ Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Edizioni e/o, 2014.

παράδειγμα ήταν ο σύζυγος της Lila στο ταξίδι του μέλιτος, που συμπεριφέρθηκε βίαια στη Lila, τιμωρώντας την για την ανυπακοή της στο προσωπό του.

Οι ήρωες της Ferrante έρχονταν πάντοτε σε σύγκρουση με τα στερεότυπα της κοινωνίας, το «εγώ» τους και την ηθική τους. Τα πάθη τους τους κυριεύσαν και το χειρότερο ήταν πως κυριαρχούσαν της αγάπης και της ευαισθησίας, όπως και της λογικής. Οι αντιδράσεις του Stefano, οι απειλές και ο τρόπος με τον οποίο συμπεριφέρθηκε στη σύζυγό του δήλωναν κτητικότητα και λανθασμένη οπτική της αγάπης, που συνδεόταν με την αλλαζονεία και την υπεροψία.

«Non è mai stato Stefano, le parve all' improvviso di scoprire, è stato sempre il figlio grande di Don Achille. E quel pensiero, immediatamente, come un rigurgito, portò sul viso giovane del marito tratti che fino a quel momento si erano tenuti nascosti nel sangue per prudenza, ma che erano lì da sempre, in attesa del loro momento»

Elena Ferrante, *L' amica geniale*¹¹¹

[Ξαφνικά ανακάλυψε πως ποτέ του δεν ήταν ο Στέφανο, παρέμενε πάντα ο μεγάλος γιός του Don Ακίλλε. Κι αυτή η σκέψη μεμιάς, σαν έκρηξη, σαν αναγούλα, έφερε στο νεανικό του πρόσωπο του συζύγου της χαρακτηριστικά, που μέχρι εκείνη τη στιγμή τα φύλαγε προσεκτικά μέσα στο αίμα του, μόνο που ήταν ανέκαθεν εκεί, караδοκώντας για την κατάλληλη στιγμή]

Ο Stefano, για παράδειγμα, βαθιά μέσα του δεν ήθελε να κάνει κακό στη Lila. Αναγκάστηκε, όμως, να υπακούσει και εκείνος με τη σειρά του στα ήθη της εποχής και στις προσταγές της κοινωνίας. Είναι, λοιπόν, οι συνθήκες που ανάγκαζαν τον άνθρωπο να στραφεί προς την παρανομία, όπως και η παράδοση, τα ήθη της εποχής, τα στερεότυπα και οι κοινωνικές απαιτήσεις. Φαίνεται πως η συγγραφέας προσπαθούσε να τα εξηγήσει στον αναγνώστη και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο επέλεξε να παρουσιάσει την ιστορία της μέσα από την περιγραφή πολλών και διαφορετικών προσώπων.

Η συμπεριφορά, που θεωρούνταν απαραίτητη για να έχει κανείς τον πλήρη έλεγχο των καταστάσεων, ήταν η άσκηση σωματικής ή ψυχικής βίας, ως ο μόνος τρόπος για να οδηγηθεί η πολιτεία στην αρετή. Ποια αρετή, όμως, επέρχεται μέσα από την αγριότητα; Στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα ο δρόμος για την αρετή περιγραφόταν ως δύσβατος και το καθήκον του πολιτικού ως ο συνεισμός του απλού λαού με την υπακοή στους κανόνες, ώστε να υπάρξει ομαλή συνύπαρξη των πολιτών. Αν η γειτονιά της Νάπολης παρομοιαστεί με την ιδανική πολιτεία που οραματιζόταν ο ηγεμόνας να χτίσει, τότε ο δρόμος της αρετής, η κοινωνική ευημερία και η αρμονική συνύπαρξη ίσως ήταν αδύνατον να επιτευχθεί, αν δεν

¹¹¹ Elena Ferrante, *L' amica geniale*. Edizioni e/o, 2011.

υπήρχε συνείδηση και υπακοή στους νόμους της πολιτείας. Επομένως, η γειτονιά συμβόλιζε αλληγορικά την πολιτεία και οι τοπικοί άρχοντες τους ηγεμόνες, που αναγκάζονταν και αυτοί με τη σειρά τους να χρησιμοποιήσουν βία. Το ίδιο συνέβαινε και με το φαινόμενο της Μαφίας. Το σύστημα επέβαλε τους άγραφους κανόνες και η οικογένεια τους κανόνες της μικροαστικής γειτονιάς. Η βία δεν αποτελούσε στίγμα της κοινωνίας ούτε ήταν κατακριτέα, όταν τα μέλη της δεν έδειχναν τυφλή προσήλωση και υπακοή, οπότε τιμωρούνταν πληρώνοντας με φόρο αίματος.

«Stefano pareva cercare in lei il simbolo più evidente del futuro di agi e potere a cui tendeva e lei sembrava usare il sigillo che lui le stava imponendo per mettere al sicuro se stessa, suo fratello, i suoi genitori, gli altri parenti, da tutto ciò che aveva confusamente affrontato e sfidato fin da piccola»

Elena Ferrante, *L' amica geniale*

[Φαινόταν να αναζητά σε εκείνη το πιο εμφανές σύμβολο του μέλλοντος της ευκολίας και της δύναμης στο οποίο στόχευε κι εκείνη· φάνηκε να χρησιμοποιεί τη σφραγίδα που της επέβαλε για να εξασφαλίσει τον εαυτό της, τον αδερφό της, τους γονείς της, τους άλλους γονείς, από όλα αυτά που εκείνη είχε αντιμετωπίσει και προκαλέσει με σύγχυση από τότε που ήταν μικρή]

Η χυδαία συμπεριφορά του Stefano τη νύχτα του γάμου, οι προσβολές, η ακατάλληλη φρασεολογία και η ταπείνωση που υπέστη η Lila τη νύχτα του γάμου τους από τον σύζυγό της έδειχναν τη νοοτροπία που επικρατούσε στην κοινωνία σχετικά με τον υποβαθμισμένο ρόλο της γυναίκας. Ωστόσο, το πλέον εντυπωσιακό ήταν ο κυνισμός του ανδρός και το θράσος του να αιτιολογήσει την ακραία συμπεριφορά του, ισχυριζόμενος ότι ό,τι κάνει είναι από αγάπη.

«Lila non hai capito che io ti voglio bene non sai quando ti voglio bene. Vedi che mi costringi a fare?»

Elena Ferrante, *Storia del nuovo Cognome*¹¹²

[Lila έχεις καταλάβει ότι εγώ σε αγαπώ; Δεν ξέρεις πόσο. Βλέπεις τι με αναγκάζεις να κάνω;]

Οι ομοιότητες που εντοπίζονται ως προς τον τρόπο παρουσίασης ή τον σκοπό του έργου οφείλονται κυρίως στο ότι η αφήγηση στοχεύει στην κοινωνική ευαισθητοποίηση και τον προβληματισμό γύρω από το ζήτημα των βίαιων συμπεριφορών. Αυτό που διαφέρει, όμως, σε μεγάλο βαθμό είναι πως η ιστορία της Ferrante ξεκινά από την παιδική ηλικία των νεαρών πρωταγωνιστριών -η φίλια και ο δεσμός τους αναπτύσσεται σε δυσμενείς συνθήκες και είναι αποτέλεσμα των δύσκολων κοινωνικών συνθηκών. Οι δύο πρωταγωνίστριες

¹¹² Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognomen*. Edizioni e/o, 2012.

αποφασίζουν παρά τις έντονες διαφορές τους να συνάψουν μια συμμαχία, έτσι ώστε να στηρίξει η μία την άλλη. Η Alice Sebold δεν ξεκινά την αφήγηση των γεγονότων από την παιδική ηλικία των πρωταγωνιστριών, αλλά η γνωριμία των δύο είναι αποτέλεσμα και πάλι των συνθηκών. Επίσης, σε αντίθεση με την *Amica Geniale* έχουν πολλά κοινά εξωτερικά χαρακτηριστικά και, όπως αναφέρουν οι κριτικές, υπάρχει μια πιο ειλικρινής σχέση και ταύτιση μεταξύ τους

Οι προθέσεις των δύο πρωταγωνιστριών στο έργο της Ferrante δεν είναι ευγενείς. Η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ τους είναι εξ ανάγκης κι αυτό διαπιστώνεται στις σκηνές που θα ακολουθήσουν αλλά και στον λόγο για τον οποίο θα αναγκαστεί η πρωταγωνίστρια να αποκαλύψει την τραγική αλήθεια που κρύβεται στα ημερολόγια της. Η γραφή είναι αποτέλεσμα οργής, θυμού και εκδίκησης και η αφορμή είναι η εξαφάνιση της Lila¹¹³.

Γράφει ο G. Simonetti: “L’indagine di un romanzo poliziesco comincia seguendo le tracce ‘gli indizi tutti gli strategemi dell’ autenticazione’¹¹⁴”, [Η έρευνα στην αστυνομική μυθιστορία αρχίζει ακολουθώντας τα ίχνη, τις ενδείξεις, τις στρατηγικές ταυτοποίησης], για δε τον Leonardo Sciascia αναφέρει σχετικά στη μελέτη του: “Spunti polizieschi, se volessimo perderci in una indagine piu brillante che utile, troveremmo facilmente in opere letterarie di ogni tempo e paese dalla volpe di Esopo che studia le impronte che portano alla caverna del leone e ne trae perfetta o salutare deduzione antenata lontana, anche nei tratti fisionomici di Scherlock Holmes., [Δείγματα αστυνομικού, αν θέλουμε να χαθούμε σε μια πιο λαμπρή παρά χρήσιμη έρευνα, θα εντοπίζαμε εύκολα σε λογοτεχνικά έργα όλων των εποχών και χωρών. Από την αλεπού του Αισώπου, που μελετά τα ίχνη που οδηγούν στο σπήλαιο του λέοντος και έναν μακρινό πρόγονο, μέχρι και στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Scherlock Holmes].

Ο αναγνώστης της *Tetralogia*, στην αρχή του έργου, με τη σκηνή της εξαφάνισης και τα χαμμένα ίχνη, ίσως να πιστεύει εσφαλμένα ότι θα ακολουθήσει μια ιστορία μυστηρίου, μια αστυνομική ιστορία, πράγμα το οποίο εξηγείται παραπάνω. Όμως, η εισαγωγή έχει ως στόχο τον αποπροσανατολισμό του αναγνώστη και, φυσικά, το έργο της *Tetralogia* δεν θέτει κανενός είδους προβληματισμό ή αίνιγμα αστυνομικής φύσεως.

¹¹³ «La smarginatura’ Lila desiderava cancellare le sue tracce» [Η εξαύλωση, η Lila επιθυμούσε να σβήσει τα ίχνη της] (Elena Ferrante, *L’amica Geniale*, σσ. 8-9.

¹¹⁴ Gianluigi Simonetti στο Giuseppe Traina & Maria Panetta, *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, ό.π., σ. 110, υποσημείωση 29.

Στο έργο της Ferrante η σκηνή με τις κούκλες αποδεικνύει τον κακό χαρακτήρα της Lila και την εξοικείωσή της με το σκοτάδι¹¹⁵, αλλά παράλληλα μας εισάγει θεματικά σε μια άλλη διάσταση: το πέρασμα από την παιδική αθωότητα στην εφηβεία. Η επιχείρηση που έστησαν οι πρωταγωνίστριες για να διεκδικήσουν τις κούκλες τους περιγράφεται από τη συγγραφέα ως ένα αρκετά επικίνδυνο εγχείρημα, γεμάτο suspense:

«E così arrivò il giorno che stavamo accanto alla finestra dello scantinato col redicolo scollato e facemmo uno scambio, lei tenne un'ò la mia bambola e io un'ò la sua, e Lila di punto in bianco fece passare Tina attraverso l'apertura nella rete e la lasciò cadere. Provai un dolore insopportabile.

Provai un dolore insopportabile. Tenevo alla mia bambola di celluloidi come alla cosa più preziosa che avessi. Lo sapevo che Lila era una bambina molto cattiva, ma non mi sarei mai aspettata che mi facesse una cosa così malvagia. Per me la bambola era viva, saperla in fondo allo scantinato, in mezzo alle mille bestie che ci vivevano, mi gettò nella disperazione. Provavo un dolore violentissimo, ma sentivo che più forte sarebbe stato il dolore litigare con lei. Ero come strozzata da due sofferenze, una già in atto, la perdita della bambola, e una possibile la perdita di Lila. Non dissi nulla, feci solo un gesto senza dispetto, come se fosse naturale, anche se naturale non era e sapevo che stavo rischiando molto. Mi limitai a gettare nello scantinato la sua Nu, la bambola che mi aveva appena dato.

Lila mi guardò incredula.

Quello che fai tu lo faccio io

Adesso me la vai a prendere

Se tu vai a prendere la mia

Andammo insieme»

Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, σσ. 52-53

[Κι έτσι ήρθε η μέρα, που καθισμένες η μία δίπλα στην άλλη κοντά στο παράθυρο της αποθήκης, ανταλλάξαμε τις κούκλες. Εκείνη κράτησε τη δική μου κι εγώ λίγο τη δική της. Ξαφνικά, η Lila βύθισε στο κενό την Τίνα και την άφησε να πέσει. Ένωσα έναν αβάσταχτο πόνο.

Κρατούσα την κούκλα μου σαν να ήταν ό,τι πιο πολύτιμο είχα. Ήξερα ότι η Lila ήταν ένα πολύ κακό κορίτσι, αλλά ποτέ δεν περίμενα ότι θα μου έκανε κάτι τόσο κακό. Για εμένα η κούκλα ήταν ζωντανή και το να την σκέφτομαι στο βάθος της αποθήκης ανάμεσα στα χιλιάδες τέρατα που ζούσαν εκεί με βύθισε στη θλίψη. Ένωθα έναν βίαιο πόνο, αλλά ένιωθα ότι θα ήταν ακόμη πιο επώδυνο να μαλώσω μαζί της. Ήμουν διχασμένη ανάμεσα στους δύο πόνους, ένας που ήταν ήδη σε εξέλιξη και μια πιθανή

¹¹⁵ «E così arrivò il giorno che stavamo accanto alla finestra dello scantinato col redicolo scollato e facemmo uno scambio, lei tennè un'ò la mia bambola e io un'ò la sua, e Lila di punto in bianco fece passare Tina attraverso l'apertura nella rete e la lasciò cadere. Provai un dolore insopportabile» [Κι έτσι ήρθε η μέρα, που καθισμένες η μία δίπλα στην άλλη κοντά στο παράθυρο της αποθήκης, ανταλλάξαμε τις κούκλες. Εκείνη κράτησε τη δική μου κι εγώ λίγο τη δική της. Ξαφνικά, η Lila βύθισε στο κενό την Τίνα και την άφησε να πέσει. Ένωσα έναν αβάσταχτο πόνο»] (Elena Ferrante, *L' amica geniale*).

απώλεια, η απώλεια της Lila. Δεν είπα τίποτα· έκανα μόνο μια κίνηση σαν να ήταν κάτι φυσιολογικό, γνωρίζοντας ότι ήταν μεγάλο ρίσκο. Αρκέστηκα στο να πετάξω μέσα στην αποθήκη τη Νου, την κούκλα που μου είχε δώσει.

Η Lila με κοίταζε δύσπιστη.

Ό,τι κάνεις εσύ θα κάνω κι εγώ.

Τώρα θα πας να μου τη φέρεις.

Αν εσύ πας να φέρεις τη δική μου.

Πήγαμε μαζί]

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να ερμηνευθεί ίσως ο ρόλος της κούκλας. Παρότι φαίνεται απλά σαν ένα παιδικό αντικείμενο, αποδεικνύεται πως οι κούκλες των δύο κοριτσιών και το συγκεκριμένο επεισόδιο έχουν ιδιαίτερη σημασία αλλά και σχέση με τη ζωή των πρωταγωνιστριών. Η κούκλα προετοιμάζει τις κοπέλες για τον ρόλο τους στην κοινωνία. Τα νεαρά κορίτσια έχουν συγκεκριμένα πρότυπα, τη μητέρα και τον πατέρα. Όταν οι κούκλες βυθίζονται στο σκότος μετά από τη βίαιη πράξη της πρωταγωνίστριας, η ζωή συνεχίζεται, αλλά τα δεδομένα αλλάζουν –η μια βιώνει μια τραγική απώλεια που μοιάζει με πένθος για κάτι που έχασε και η άλλη δεν έχει συναίσθηση της πράξης της. Από την άλλη, όμως, θα μπορούσε να ειπωθεί πως κάθε επεισόδιο της παιδικής ηλικίας των νεαρών πρωταγωνιστριών δεν έχει στοιχεία αθωότητας αλλά έντονη βία. Στο τελευταίο μέρος της Tetralogia *Storia della bambina perduta*, η ανάμνηση αυτή με τις κούκλες συνδέει τα γεγονότα του παρελθόντος -την παιδική ηλικία- με το μέλλον και την απαγωγή της κόρης της πρωταγωνίστριας. Η συγγραφέας αναφέρει τα παρακάτω σχετικά με την παιδική τους ηλικία.

«Non ho nostalgia della nostra infanzia, piena di violenza. Ci succedeva di tutto, in casa e fuori, ogni giorno ma non ricordo di aver mai pensato che la vita che c'era capitata fosse particolarmente brutta. La vita era così e basta, crescevamo con l'obbligo di renderla difficile agli altri prima che gli altri la rendessero difficile a noi. Certo, a me sarebbero piaciuti i modi gentili che predicavano la maestra e il parroco, ma sentivo che quei modi non erano adatti al nostro rione, anche se eri femmina. Le donne combattevano tra loro più degli uomini, si prendevano per i capelli si facevano male. Far male era una malattia.

Vivevamo in un mondo in cui bambini e adulti si ferivano spesso, dalle ferite usciva il sangue, veniva la suppurazione e a volte morivano. Una delle figlie della si era ferita con un chiodo ed era morta di tetano.

Si poteva morire anche di cose che parevano normali»

Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*, σ. 33

[Δεν νοσταλγώ την παιδική μας ηλικία, ήταν γεμάτη βία. Ζούσαμε λογίων λογίων καταστάσεις μέσα κι έξω από τα σπίτια μας, αν και δεν θυμάμαι ποτέ ότι η ζωή που μας έλαχε ήταν τόσο άσχημη. Έτσι ήταν η ζωή τελεία και παύλα. Μεγαλώναμε με το καθήκον να την κάνουμε δύσκολη στους

άλλους, προτού οι άλλοι την κάνουν σε εμάς. Βέβαια, εγώ θα προτιμούσα τους καλούς τρόπους που κήρυττε η δασκάλα και ο εφημέριος, αλλά καταλάβαινα ότι οι τρόποι αυτοί δεν ταίριαζαν στη γειτονιά μας, ακόμη κι αν ήσουν κορίτσι. Οι γυναίκες τσακώνονταν περισσότερο από τους άντρες, μαλλιοτραβιόντουσαν, χτυπούσε η μία την άλλη. Το να προκαλείς πόνο ήταν αρρώστια. Ζούσαμε σε έναν κόσμο, στον οποίο παιδιά και ενήλικες πληγώνονταν συχνά από τις πληγές τους· το αίμα έτρεχε κι έπειτα πέθαιναν. Μια από τις κόρες του μανάβη χτύπησε σε ένα σκουριασμένο σίδερο και πέθανε από τέτανο. Μπορούσε κανείς να πεθάνει ακόμη και από πράγματα που έμοιαζαν φυσιολογικά]

Από τα παραπάνω προκύπτει ο λόγος για τον οποίο η Ferrante γράφει αυτά τα μυθιστορήματα, τοποθετώντας τη Νάπολη στο επίκεντρο της αφήγησης αλλά και των βίαιων γεγονότων. Σύμφωνα με το έργο της Tiziana de Rogatis, η πόλη και κυρίως το rione έχουν μια ιδιαίτερη σημασία από ανθρωπολογικής, κοινωνικής και πολιτιστικής πλευράς, καθώς περιγράφονται τα στάδια εξέλιξης της κοινωνίας της Νάπολης.

«Descrive la metamorfosi e la trasformazione della città quindi la tetralogia ha un carattere simbolico»

Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave*

[Περιγράφει την μεταμόρφωση και τον μετασχηματισμό της πόλης. Επομένως, η Tetralogia έχει συμβολικό χαρακτήρα]

Μέσα από το έργο της Tiziana de Rogatis διαμορφώνεται μια πλήρης εικόνα για την κατάσταση και τις συνθήκες διαβίωσης στην πόλη της Νάπολης. Χαρακτηριστικά αναφέρεται:

«Napoli e l' Italia si propongono come un repertorio di storie della nostra ultramodernità globalizzata»

Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave*

[Η Νάπολη και η Ιταλία προτείνονται ως ρεπερτόριο ιστοριών για τον παγκοσμιοποιημένο υπερμοντερνισμό μας]

Μέσα από αυτή την αφήγηση η Νάπολη ταυτίζεται με τη γυναικεία υπόσταση και μεταφορικά είναι σαν να υπάρχει μια σχέση ταύτισης, η ενδοσυζυγική και ενδοικογενειακή βία¹¹⁶, που καλλιεργείται σαν νοοτροπία στα περιθωριοποιημένα μη αστικά κέντρα, στο λεγόμενο περιφερειακό «Rione», λόγω του χαμηλού κοινωνικού status ή του μορφωτικού επιπέδου. Το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο διαπιστώνεται στην περιγραφή κάποιων σκηνών αλλά και στη νοοτροπία των γυναικών.

¹¹⁶ Σε ό,τι αφορά στους άνδρες, παρατηρείται ότι στο έργο της Ferrante αναπλήρωσαν το κενό της πνευματικής τους εξέλιξης και καλλιέργειας με τη μυική και σωματική τους δύναμη. Δηλαδή, στο έργο της *Tetralogia* η βία είναι εκτός των άλλων αποτέλεσμα επίδειξης ισχύος.

«Una delle tanti scene terribili della mia infanzia ha inizio con le urla di Melina e di Lidia, con gli insulti che si lanciano dalle finestre e poi sulle scale continua quindi con mia madre che si precipita alla porta di casa, l'apre e si affaccia sul pianerottolo seguita da noi bambini e finisce con l'immagine, per me ancora oggi insopportabile delle due vicine che rotolano avvinte giu per le scale e la testa di Melina sbatte sul pavimento del pianerottolo, a pochi centimetri dalle mie scarpe, come un melone bianco che ti e scappato di mano»

«Le femmine erano di apparenza silenziose, accomodanti quando si arrabbiavano andavano fino in fondo alle loro furie senza fermarsi piu»

Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave*, σ. 35

[Μια απο τις πολλές σκηνές της παιδικής μου ηλικίας ξεκινά με τις κραυγές της Melina και της Lidia, που εκτοξεύονταν από τα παράθυρα κι έπειτα στις σκάλες. Συνεχίζεται τότε με τη μητέρα μου, που ορμά προς την πόρτα του σπιτιού και την ανοίγει και βλέπει την προσγειώση, ακολουθούμενη από εμάς τα παιδιά και τελειώνει με την εικόνα, για εμένα ακόμη αφόρητη των δύο γειτόνων, που κυλούν προς τις σκάλες, και το κεφάλι της Μελίνα χτυπά στο πάτωμα, καθώς προσγειώνεται μερικά εκατοστά απο τα παπούτσια μου σαν ένα πεπόνι που γλίστρησε από τα χέρια]

[Οι γυναίκες έμοιαζαν ήσυχες, φαινομενικά καλόβολες· αλλά όταν θύμωναν έφταναν στα όριά τους χωρίς σταματημό]

Οι περιγραφές της Ferrante για τα έντομα θυμίζουν ως προς την προσέγγιση του μύθου το μυθιστόρημα του Andrea Francesco de Chirico *La tragedia dell' Infanzia*¹¹⁷.

Χιλιάδες έντομα έβγαιναν τη νύχτα και τριγυρνούσαν στη γειτονιά, χιλιάδες έντομα περιπλανιούνταν στο σκότος, μυρίζοντας ίσως το αίμα. Πρόκειται για μια σκηνή, που θυμίζει αφηγηματικά το λογοτεχνικό έργο του Andrea Francesco de Chirico ή αλλιώς του Alberto Savinio *La tragedia dell' Infanzia* και κυρίως τα κεφάλαια, όπου ο συγγραφέας περιέγραψε την παιδική του ηλικία και την τραγικότητα που προσέδωσε στο έργο του. Φυσικά, κάθε περιγραφή ή ανάμνησή του περιλάμβανε ένα στοιχείο τραγικό όσο και παράδοξο¹¹⁸.

Αυτή η βία, που ξεκινά από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και τη γειτονιά, που χωρίζεται κατά κύριο λόγο σε δύο κοινωνικούς κύκλους αν όχι τάξεις, καταλήγει να εξαπλώνεται σαν μαστίγα στην ευρύτερη κοινωνία. Οι κοινωνικές ανισότητες κυριαρχούν και οι διαφορετικές ομάδες συγκρούονται μεταξύ τους, όπως η τάξη της Borghesia με την plebe αλλά και οι φορείς εκπαίδευσης, το σχολείο, οι σκληρά εργαζόμενοι, όπως οι γονείς

¹¹⁷ Vassiliki-Alessandra Skremmyda, Tesi di Laurea Magistrale, Tradurre in Greco, Tragedia dell' Infanzia di A. Savinio, Questioni Interpretative, Anno Accademico 2015-2016.

¹¹⁸ Alberto Savinio pseudonimo di Andrea Francesco de Chirico nacque ad Atene il 25 Agosto 1891.

της Lila Cerullo, ο αδερφός και ο πατέρας που αγωνίζονται για την επιβίωσή τους, ο γιος της μανάβισσας, ο Antonio και οι υπόλοιποι χαρακτήρες της εργατικής τάξης. Γράφει η Tiziana de Rogatis:

«Usciere, calzolaio, fruttivendolo, pasticciere, salumiere, donna delle pulizie sono immagini che indicano la povertà, ambiguità morale, cultura assente la gente che non ha soldi e ne cerca»

Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole Chiave*

[Θυρωρός, τσαγκάρης, μανάβης, ζαχαροπλάστης, παντοπώλης, καθαρίστρια είναι εικόνες που υποδηλώνουν τη φτώχεια, την ηθική ανισότητα και την έλλειψη κουλτούρας. Ο κόσμος που δεν έχει χρήματα αλλά τα αναζητά]

Επομένως, εμβαθύνοντας στην παρουσίαση της εργατικής τάξης αλλά και στα επαγγέλματα που παρουσιάζει η Ferrante μέσα από την αφήγησή της, είναι απαραίτητο, σύμφωνα πάντοτε με τους κριτικούς των έργων και συγκεκριμένα τη μελέτη της Tiziana de Rogatis, να εστιαστεί η προσοχή στην εικόνα της Νάπολης, η οποία απαρτίζεται από δύο κοινωνικά στρώματα, την τάξη των πληβείων και των εργαζομένων και, φυσικά, την borghesia, που έχει δραστηριοποιηθεί στον χώρο των παράνομων δραστηριοτήτων, όπως τοκογλυφία, εμπόριο γυναικών, εμπόριο ναρκωτικών κ.ά. Η συγγραφέας φαίνεται, όπως άλλωστε και η πρωταγωνίστρια του μυθιστορήματος, ότι εμμένει και προβληματίζεται ιδιαίτερα με τη λέξη plebe. Προκειμένου να γίνει κατανοητός σε βάθος ο ρόλος της συγκεκριμένης λέξης στην κοινωνία της Νάπολης, γίνεται παράθεση κάποιων χαρακτηριστικών αποσπασμάτων, όπου με τα χρήματα του αρχηγού της Μαφίας οι πρωταγωνίστριες αγόρασαν το μυθιστόρημα *Le piccole Donne*, θέλοντας να ξεφύγουν από τον ασφυκτικό κλοιό της μίζερης γειτονιάς και πιστεύοντας πως ο μόνος δρόμος ήταν η γνώση και η εξέλιξή τους.

«Intanto però con i soldi di Don Achille, comprò un romanzo ‘Le Piccole Donne’»

Elena Ferrante, *L' amica geniale*, σ. 13

[Στο μεταξύ με τα χρήματα του Don Achille αγόρασαν το μυθιστόρημα *Μικρές Κυρίες*]

Η αντίδραση της δασκάλας στο εγχείρημα της Lila να γράψει και εκείνη το μυθιστόρημα *La fata Blu* και το θέμα των πληβείων είναι εμφανή στο παρακάτω απόσπασμα:

«Di a Cerullo che farebbe bene a studiare per la licenza, invece di perdere tempo. E pur tenendosi il romanzo di Lila, lo lasciò sul tavolo senza dargli nemmeno uno sguardo.

Lo sai cosa è la plebe Greco?

Si...la plebe, i tribuni della plebe, i Gracchi.

La plebe è una cosa assai brutta

Si...

E se uno vuole restare plebe, lui i suoi figli, i figli dei suoi figli, non si merita niente. Lascia perdere Cerullo e pensa a te»

Elena Ferrante, *L' amica Geniale*, σ. 67

[Πες στην Cerullo ότι καλά θα κάνει να πάρει απολυτήριο από το σχολείο, αντί να χάνει τον χρόνο της. Και έτσι, όπως κρατούσε στα χέρια της το μυθιστόρημα της κοπέλας, το άφησε επιδεικτικά στο τραπέζι, χωρίς καν να του ρίξει μια ματιά.

Ξέρεις τι σημαίνει πληβείος;

Ναι, οι πληβείοι, οι Γράκχοι.

Οι πληβείοι είναι πολύ άσχημο πράγμα.

Ναι.

Αν ένας θέλει να παραμείνει πληβείος, τότε κι εκείνος και τα παιδιά του και τα παιδιά των παιδιών του δεν αξίζουν τίποτα.

Άσε τη Lila και να επικεντρωθείς σε εσένα]

Η λέξη «πληβείος» προκαλούσε τρόμο στην πρωταγωνίστρια, η οποία πάντοτε προσπαθούσε να διαχωρίσει τον εαυτό της από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο και το οικείο περιβάλλον της. Η πρωταγωνίστρια ανήκει σε αυτή την τάξη, αλλά οι φορείς της εκπαίδευσης, το περιβάλλον του σχολείου και έπειτα του Πανεπιστημίου θα τη βοηθήσουν να στραφεί σε άλλα μονοπάτια και διεξόδους. Η επαφή της με τη δασκάλα Oliviero θα την οδηγήσει στη γνώση, στον κόσμο της διανόησης αλλά και της ανεξαρτησίας.

Ένα απόσπασμα από τη σκηνή του γάμου της πρωταγωνίστριας θα την φέρει αντιμέτωπη με μια μεγάλη αλήθεια: «La plebe eravamo noi»:

«Scoprii che avevo considerato la pubblicazione di quelle poche righe, la mia firma stampata, come il segno che avevo realmente un destino, che la fatica dello studio portava di sicuro in alto, da qualche parte, che la maestra Oliviero aveva avuto ragione a spingere avanti a me e ad abbandonare Lila. Sai che cosa è la plebe? Sì, maestra. Cosa era la plebe lo seppi in quel momento, e molto più chiaramente di quando anni prima la Oliviero me l'aveva chiesto.

La plebe eravamo noi. La plebe era contendersi il cibo insieme al vino, quel litigare per chi veniva servito per primo e meglio, quel pavimento lurido su cui passavano e ripassavano i camerieri, quei brindisi sempre più volgari. La plebe era mia madre, che aveva bevuto e ora si lasciava andare con la schiena contro la spalla di mio padre, serio e rideva a bocca spalancata per le allusioni sessuali del commerciante di metalli. Ridevamo tutti anche Lila, con l'aria di chi ha un ruolo e lo porta fino in fondo»

Elena Ferrante, *L' amica Geniale*, σσ. 325-326

[Συνειδητοποίησα πως θεωρούσα τη δημοσίευση εκείνων των λιγοστών αράδων, την τυπωμένη υπογραφή μου, ως το σημάδι ότι είχα στ' αλήθεια ένα μέλλον, ότι οι κόποι μου ύστερα από τόσο διάβασμα θα με οδηγούσαν κάπου ψηλά, ότι η δασκάλα Ολιβιέρο είχε δίκιο που προώθησε εμένα κι εγκατέλειψε τη Lila. “Ξέρεις τι είναι οι πληβείοι?” “Ναι κυρία”. Το τι ήταν οι πληβείοι το έμαθα εκείνη τη στιγμή και με μεγαλύτερη σαφήνεια απ' ότι πριν από χρόνια που με είχε ρωτήσει η Κυρία Ολιβιέρο.

Πληβείοι ήμασταν εμείς. Πληβείοι ήταν αυτοί οι καβγάδες για το φαγητό και το κρασί, οι φιλονικίες για το ποιος θα σερβιριστεί πρώτος και καλύτερος, εκείνο το βρωμερό πάτωμα πάνω στο οποίο πατούσαν οι σερβιτόροι, εκείνες οι όλο και πιο χυδαίες προτάσεις. Πληβείοι ήταν η μητέρα μου, που είχε πιεί και τώρα στηριζόταν στον ώμο του πατέρα μου με το σοβαρό ύφος και γελούσε με το στόμα ορθάνοιχτο με τα σεξουαλικά υπονοούμενα του εμπόρου μετάλλων. Όλοι γελούσαν αλλά και η Lila, με ύφος ανθρώπου που έχει αναλάβει έναν ρόλο και πρέπει να τον φέρει σε πέρας]

«La plebe è una cosa assai brutta» [Οι πληβείοι είναι πολύ κακό πράγμα], έλεγε η δασκάλα και η πρωταγωνίστρια συνειδητοποίησε την ημέρα του γάμου της Lila πως περιτριγυριζόταν από πληβείους.

Ο κόσμος του μόχθου, η βιοπάλη και τα χέρια αυτών που εργάζονταν σκληρά ήταν δουλεμένα, γεμάτα γρανάζια και μουτζούρες, όπως του Antonio και του Pasquale. Ο Antonio, που δούλευε σκληρά για να βοηθήσει τη φτωχή χήρα μητέρα της Melina και της Ada. Ο Antonio, το αγόρι της Elena, αντιπροσώπευε την τίμια εικόνα των ανθρώπων που πάλευαν για την επιβίωσή τους.

Η Νάπολη si smargina, όπως ακριβώς και η πρωταγωνίστρια της *Tetralogia* ή των υπόλοιπων μυθιστορημάτων της Ferrante:

«Le protagoniste eroine ferrantiane perdono la loro rigida forma di dominio sulla realta 'estetica del disgusto' smarginatura del corpo»

Βλ. Tiziana de Rogatis σχετικό απόσπασμα για τη Ferrante

[Οι πρωταγωνίστριες ηρωίδες στα έργα της συγγραφέως χάνουν την άκαμπτη μορφή κυριαρχίας τους πάνω στο σώμα της “αισθητικής πραγματικότητας της αηδίας”]

Η αίσθηση της εξαϋλώσης, την οποία περιγράφει πάντοτε τόσο έντονα η συγγραφέας, έχει μια ιδιαίτερη δυναμική στο έργο της Ferrante *Le parole Chiave* κι αυτό γιατί οι πρωταγωνίστριες συνθλίβονται σαν οντότητες ή σαν ηρωίδες τραγικές, εμπνευσμένες από την αρχαία τραγωδία, όπως ακριβώς και η πόλη που βεβηλώνεται από τη βία και την αλαζονική συμπεριφορά των ανδρών στα έργα της συγγραφέως¹¹⁹. Από αυτό,

¹¹⁹ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, ό.π., σ. 281.

όμως, προκύπτει άλλη μια σύνδεση «*la deformazione del corpo umano e precisamente femminile*», που αποδίδεται και μέσα από τη σχέση μητέρας και κόρης. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη *matrofobia*. Η πρωταγωνίστρια διακατέχεται από διαρκή φόβο μήπως μοιάσει στη μητέρα της, στην περίπτωση δε της *Tetralogia* μήπως αποκτήσει το ελαττωματικό της βάδισμα. Όμως, στο τελευταίο μέρος της *Tetralogia*, κατά την εγκυμοσύνη της, η πρωταγωνίστρια αρχίζει να μιμείται σκοπίμως το βάδισμα της μητέρας της, ενώ εκείνη έχει πεθάνει, επιθυμώντας με αυτόν τον τρόπο να κρατήσει ζωντανή τη μνήμη της και έστω και την ύστατη στιγμή να αποκτήσει έναν συναισθηματικό δεσμό μαζί της, όπως ο ομφάλιος λώρος που ενώνει τη μητέρα με το μωρό. Η Ferrante φαίνεται να εστιάζει ιδιαίτερα στον ρόλο της γυναίκας και στη σχέση μητέρας και κόρης και αυτό φαίνεται και στο έργο της με τίτλο *l' Amore Molesto*. Μόνο που αυτός ο ψυχοσυναισθηματικός δεσμός πολλές φορές αποδίδεται με πολύ παράξενους τρόπους. Στην *Tetralogia* η Elena, η πρωταγωνίστρια βιώνει ένα συναισθηματικό κενό, ενώ δεν καταφέρνει να αποδεχθεί τη μητέρα της και να συμφιλιωθεί με την καταγωγή της και την ταυτότητά της. Στην *Tetralogia*, όπως μας εξηγεί η Tiziana de Rogatis, «*la matrofobia e il terrore di non riuscire a definire un proprio confine corporeo di essere smarginata invasa dalle forme della propria madre*»¹²⁰ [Η ματροφοβία είναι ο τρόμος να μην κατορθώσει να προσδιορίσει το όριο του σώματός της, να περιθωριοποιηθεί από τη μητέρα].

Η Delia, στο έργο *Amore Molesto*, μοιάζει σαν μια τραγική ηρωίδα. Όμως, η σύνδεση του εγκλήματος στο έργο –το δολοφονημένο σώμα της μητέρας που βρίσκεται στη θάλασσα- με την ψυχοσύνθεση της πρωταγωνίστριας και την ερμηνευτική προσέγγιση της συγγραφέως εκπλήσσει τον αναγνώστη, καθώς θέτει διάφορα ερωτήματα για το γυναικείο φύλο και τη φύση του. Πιο συγκεκριμένα, η ιστορία των ηρωίδων αποκαλύπτει κάποιες ευαίσθητες πτυχές του γυναικείου φύλου μέσα από μια εσωτερική ενδοσκόπηση, που αντικατοπτρίζει την ταυτότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του γυναικείου φύλου. Η Delia φορά τα ρούχα της μητέρας της και συγκεκριμένα το κόκκινο φόρεμα και το μπλε ταγιέρ, σε μια προσπάθεια να αποκτήσει μια συναισθηματική ταύτιση μαζί της, συνδέοντας τα γεγονότα του παρελθόντος -τις βίαιες μνήμες της παιδικής της ηλικίας- με το τώρα του φόνου. Έτσι, μέσα από αυτή τη διαδικασία προσεγγίζει την αλήθεια, κάνοντας τη φιγούρα της μητέρας να αναβιώνει μέσα από εκείνη.

Η Tiziana de Rogatis, αναφερόμενη στο συγκεκριμένο απόσπασμα, γράφει στο κεφάλαιο «*L' eredità e l' abito*»: «*Amalia c' era stata e io ero Amalia, amore come indagine*

¹²⁰ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, ό.π., σ. 113.

intorno all abitto. La morte come forma di scoperta oscena e misteriosa» [Η Αμαλία ήταν εκεί και ήμουν η Αμαλία, η αγάπη ως αναζήτηση γύρω από την ενδυμασία. Ο θάνατος ως μορφή άσεμνης και μυστηριώδους ανακάλυψης].

Η Delia, η πρωταγωνίστρια του *Amore Molesto*, σύμφωνα με όσα εξηγεί η Tiziana de Rogatis, λειτουργεί σαν ένα σύμβολο, ενώ αφηγηματικά εξυπηρετεί τον σκοπό της συγγραφέως να εμβαθύνει στο γυναικείο υποσυνείδητο και μέσα από αυτή τη διαδικασία να καταδείξει το φαινόμενο της αγριότητας. Η πρωταγωνίστρια, επομένως, επανακτά τη θηλυκότητά της μέσα από μια ανταλλαγή ρόλων, με την έννοια ότι προσπαθεί να αισθανθεί όπως η μητέρα της, από ζήλεια βέβαια για τη γυναικεία φύση της. Στο παρελθόν –«nella sua infanzia»– χρησιμοποίησε ένα τέχνασμα, κατηγορώντας τη μητέρα της για μοιχεία. Μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία, όμως, ανακάλυψε μια τραγική αλήθεια. Έφερε στο μυαλό της ότι είχε υποστεί και η ίδια ως παιδί κακοποίηση.

«Delia recupera quella femminilità nella distorsione patriarcale il presunto comportamento adulterio della madre però da questa bugia si scopre la verità della bambina»

Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante, Parole Chiave*

[Η πρωταγωνίστρια ανακτά εκείνη τη θηλυκότητα της στην πατριαρχική παραμόρφωση της φερόμενης μοιχείας της μητέρας, αλλά από αυτό το ψέμα της μητέρας ανακαλύπτει την αλήθεια της]

Το ψέμα που είτε η νεαρή κόρη στον πατέρα της για τη δήθεν προκλητική συμπεριφορά της μητέρας της υποκρύπτει μια αρρωστημένη ψυχοσυναισθηματική σχέση με τη μητέρα, που όπως εξηγεί και η κριτικός του έργου Tiziana de Rogatis «va oltre al normale supera il limite»¹²¹. Πρόκειται για μια αγάπη και εμμονική συμπεριφορά, που οφείλεται σε αυτή την περίπτωση σε πιο βαθιά αίτια. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ακραίων συμπεριφορών θα οδηγήσουν στην εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων για την εξέλιξη της παρούσας μελέτης και την εμβάθυνση στη «narrativa ferrantiana», καθώς και στην παρουσίαση του ρεαλιστικού στοιχείου στα έργα της Ferrante.

Ωστόσο, κάνοντας λόγο για εμμονική συμπεριφορά και για την παράξενη σχέση, τον δεσμό μητέρας και κόρης, θα ήταν σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στο κινηματογραφικό

¹²¹ Δανειζόμενη η Tiziana de Rogatis μια φράση από την Melanie Klein «il corpo materno e all' origine dei buoni e soprattutto dei sentimenti dell' essere umano» [το γυναικείο σώμα και κυρίως της μητέρας είναι η πηγή συναισθημάτων του ανθρώπου] σύμφωνα με τη λογική της Elena Ferrante, γράφει: «Nell' amore Molesto- il desiderio assassino viene evocato nell' infanzia di Delia, forma di amore ossessivo e geloso verso l' io materno in questo caso verso la madre sfuggente e seduttiva» [Στο έργο *Βάνουση αγάπη* η δολοφονική επιθυμία προκαλείται από την παιδική ηλικία της Delia μορφή εμμονής και ζηλόφθονης αγάπης απέναντι στον μητρικό εαυτό, στη συγκεκριμένη περίπτωση απέναντι στην απροσδιόριστη και σαγηνευτική μητρική φιγούρα].

έργο του Michael Hanneke με τίτλο *La pianiste* και συγκεκριμένα την πρωταγωνίστρια Erica. Βέβαια, οι ταινίες παρουσιάζουν πάντοτε το φαινόμενο της βίας με έναν πιο ακραίο και ωμό τρόπο, οπότε σαφώς και η παρουσίαση του φαινομένου της βίας θα έχει έναν ακραίο και υπερβολικό χαρακτήρα είναι αναμενόμενο. Όμως, το συγκεκριμένο παράδειγμα ανταποκρίνεται πλήρως στις ανάγκες της παρούσας έρευνας¹²².

Ενώ ο αρχικός σκοπός της πρωταγωνίστριας στη Ferrante ήταν να επιτύχει αυτή την ψυχική σύνδεση, χωρίς να το επιδιώξει καταλήγει να ξετυλίγει μνήμες βίας και πόνου, ενώ έρχεται αντιμέτωπη με σκοτεινά περιστατικά που είχαν στιγματίσει την παιδική της ηλικία.

«Fa sopravvivere l' essenza dell' io della madre si identifica con lei attraverso il vestito»

Tiziana de Rogatis, *L' eredità della Madre*

[Επιβιώνει το εγώ της μητέρας και η κοπέλα ταυτίζεται με εκείνη μέσω του φορέματος]

Άλλα παραδείγματα από την *Tetralogia*, όπως αντικείμενα ή ρούχα που χρησιμοποιούνται αλληγορικά είναι το λευκό φόρεμα-νυφικό της Lila, σύμβολο αθωότητας της νεαρής κοπέλας, το μαγιό που έραψε βιαστικά η μητέρα της πρωταγωνίστριας για το ταξίδι της στην Ischia, το ασημένιο βραχιόλι της μητέρας της Elenas και το περιστατικό βίας –η συνάντηση με τους αδελφούς Solara, που αντιπροσωπεύουν τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος.

Χαρακτηριστικές είναι οι σκηνές του νυφικού:

«L' aiutai ad asciugarsi, a vestirsi, a indossare l' abito da sposa che io pensai con un misto di fierezza e sofferenza avevo scelto per Lei. La stoffa diventò viva, sul suo candore corse il calore di Lila, il rosso della bocca, gli occhi scurissimi e duri. Alla fine si infilò le scarpe da lei disegnate»

Elena Ferrante, *L' amica geniale*, σσ. 283-284

[Τη βοήθησα να στεγνώσει, να ντυθεί, να φορέσει το νυφικό που επέλεξα γ' αυτήν, σκέφτηκα με ένα μείγμα υπερηφάνειας και ταλαιπωρίας. Το ύφασμα έγινε ζωντανό, με τη λευκή τη ζεστασιά της Lila, έτρεξε το

¹²² Η Erica, η πρωταγωνίστρια του έργου την οποία ενσαρκώνει η Isabelle Huppert, ζει με τη μητέρα της. Δεν αναπτύσσει φυσιολογικές σχέσεις με το ανδρικό φύλο και παρουσιάζει μια εμμονική συμπεριφορά ως προς τη σχέση της με τη μητέρα της. Πρόκειται για έναν μη φυσιολογικό συναισθηματικό δεσμό. Οι εμμονές της την φέρνουν αντιμέτωπη με την αληθινή βία, σωματική και ψυχική, και η ίδια, μη αντέχοντας άλλο αυτή την εσωτερική σύγκρουση του εγώ της –ένα στοιχείο που συναντάμε σε πολλά έργα της Ferrante– δίνει τέλος στην ύπαρξή της, γιατί αντιλαμβάνεται ότι οι παράλογες επιθυμίες της κυριαρχούν και την εξουσιάζουν. Και ενώ η ίδια τιμωρεί τον εαυτό της, γιατί αντιλαμβάνεται πως οι πράξεις της κάνουν κακό, δημιουργούν πόνο στον κοινωνικό της περίγυρο, έχοντας πλέον συναίσθηση της κατάστασης, αποφασίζει να διακόψει το νήμα της ζωής της. Η πρωταγωνίστρια, επομένως, δέχεται την επίδραση του κακού, αλλά καταφέρνει να κυριαρχήσει και να αποτρέψει την εξέλιξη όλης αυτής της τραγικής κατάστασης (ιδία έρευνα στα πλαίσια του μεταπτυχιακού μου στο Università Ca' Foscari di Venezia με θέμα «*Το στοιχείο της βίας και του κακού μέσα από τις ταινίες του Michael Hanneke*»).

κόκκινο του στόματος, τα πολύ σκοτεινά και σκληρά μάτια. Στο τέλος έβαλε τα παπούτσια που σχεδίασε]

«Lila provò abiti da sposa esposti su manichini del negozio. Qualsiasi cosa mettesse adosso valorizzava la sua bellezza. Per favore qualsiasi cosa scegliete portatemi la foto del matrimonio che la voglio esporre qua in vetrina, così potrò dire questa ragazza l'ho vestita io disse la sarta»

Elena Ferrante, *L' amica geniale*, σσ. 288 – 289

[Η Lila πρόβαρε νυφικά που εκτείθονταν στη βιτρίνα του μαγαζιού. Ο,τιδήποτε και να φορούσε αναδείκνυε την ομορφιά της. Σας παρακαλώ οτιδήποτε κι αν επιλέξετε να μου φέρετε τη φωτογραφία του γάμου, που θέλω να την εκθέσω εδώ στην βιτρίνα, έτσι ώστε να μπορώ να λέω 'αυτό το κορίτσι εγώ το έντυσα', έλεγε η μοδίστρα]

Η περιγραφή ενδυμάτων και άλλων αντικειμένων δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός, εφόσον μέσα από αυτά η συγγραφέας επικοινωνεί τα συναισθήματά της και τις ανησυχίες της για το κακό και τη φύση του μέσα από συμβολισμούς. Κυρίως, όμως, αυτό που επιθυμεί να δείξει η συγγραφέας μέσα από αυτή τη μεταμοντέρνα προσέγγιση και τη μεταφορά της *smarginatura* σε κάθε πλαίσιο ή ομάδα ή με οποιαδήποτε έννοια ότι οι πρωταγωνίστριες “*ferrantiane perdono la loro rigida forma di dominio sulla realtà 'estetica del disgusto'*”, [χάνει την άκαμπτη μορφή κυριαρχίας της πάνω στην ‘αισθητική πραγματικότητα της αηδίας’]¹²³.

Η παράδοξη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη νεαρή πρωταγωνίστρια και τον Donato Sarratore φαίνεται στα παρακάτω αποσπάσματα από το έργο της Elena Ferrante *L' Amica Geniale*:

«Non dissi non fecci niente ero atterita da quel comportamento, dall' orrore che mi faceva, dal piacere che tuttavia provavo»

«Provai un' oddio incontenibile per Donato Sarratore e disgusto per me, per il piacere che mi era rimasto. L'isola era quasi senza suoni, il mare fermo, solo gli odori erano intensissimi»

Elena Ferrante, *L' Amica Geniale*

[Δεν είπα δεν έκανα τίποτα· ήμουν άναυδη από τη συμπεριφορά του, από την απέχθεια που μου προκαλούσε και από την ευχαρίστηση που ταυτόχρονα ένιωθα. Ένιωσα ένα δυνατό μίσος για τον Donato και αηδία για εμένα, για την ευχαρίστηση που μου είχε προκαλέσει. Το νησί ήταν σιωπηλό, η θάλασσα δεν αναδευόταν, μόνο οι μυρωδιές ήταν έντονες]

Πρόκειται για μια σχέση ανάγκης, που γεννά πολλά ερωτηματικά, αλλά ταυτόχρονα προκαλεί αποστροφή. Είναι γνωστό ότι τα γεγονότα στην Ischia εκτυλίσσονται στην παραλία της ακτής Maronti και στο δεύτερο μέρος της Tetralogia με τίτλο *Storia del Nuovo*

¹²³ Βλ. Tiziana de Rogatis αναφορά στην Elena Ferrante και το μυθιστόρημα.

Cognome, όπου περιγράφεται η σχέση που αναπτύσσει η πρωταγωνίστρια με τον σύζυγο της Lidia. Στο έργο *Amore Molesto*¹²⁴, το άψυχο σώμα της γυναίκας βρίσκεται πνιγμένο στην θάλασσα, όπως και μεταφορικά το έγκλημα ή η αμαρτία της πρωταγωνίστριας της *Tetralogia* τοποθετείται στο ίδιο spazio «temporalità la smarginatura del corpo».

Ένα ακόμη περιστατικό που αποδίδει τη *metamorfosi del corpo* είναι η περιγραφή του πτώματος της Gigliola, καθώς η συγγραφέας συνδέει το αποτέλεσμα του φόνου με τη βία που έχει υποστεί η σύζυγος του αρχηγού της Camorra¹²⁵. Ειδικότερα, η δολοφονία αποτελεί το έναυσμα για να μιλήσει η συγγραφέας για όλα τα δεινά που έχει περάσει αυτή η γυναίκα, εστιάζοντας κυρίως στη σωματική και συναισθηματική βία.

Με βάση τα παραπάνω και την άποψη των κριτικών για την τεχνική της Ferrante και τον τρόπο παρουσίασης των γεγονότων, συνάγεται ότι “L’autrice attraverso queste narrazioni ricostruisce ambienti, costumi e mentalità proponendo una visione del mondo diversa, una rilettura strategica poetica e politica della Ferrante., [Η συγγραφέας μέσα από αυτές τις διηγήσεις ανακατασκευάζει περιβάλλοντα, ήθη και νοοτροπίες, μια επανερμηνεία της ποιητικής στρατηγικής και πολιτικής της Ferrante, προτείνοντας μια οπτική του κόσμου διαφορετική]. Πρόκειται για μια νέα οπτική, που αποσκοπεί στην αναπαράσταση της αλήθειας και την προσέγγιση του πραγματικού στοιχείου του θανάτου, της βίας, της απομάκρυνσης, του συναισθηματικού αποχωρισμού, της εγκατάλειψης, που περνά μέσα από την *fiction* αλλά εμβαθύνει στο ψυχοκοινωνικό πυρήνα του ατόμου και στις σχέσεις των ανθρώπων, στα αίτια της επώασης της βίαιης παραβατικής συμπεριφοράς, στο μυστήριο της μητρικής φιγούρας ή και της πατρικής, εφόσον η συμπεριφορά του πατέρα προβληματίζει και αυτή με τη σειρά της τη συγγραφέα.

Η παράθεση ορισμένων περιστατικών ονομαστικά είναι απαραίτητη για την παρατήρηση της συμπεριφοράς του πατέρα και την εξυπηρέτηση αφηγηματικά της παρουσίας ή απουσίας του στα έργα της Ferrante. Ο κομμουνιστής πατέρας της συμμαθήτριας της πρωταγωνίστριας συλλαμβάνεται με την κατηγορία ότι διέπραξε το φόνου του αρχηγού της Μαφίας και ο ίδιος υποστηρίζει ότι έπρεπε να προστατεύσει την οικογένειά του από τη βία και το οργανωμένο έγκλημα. Ο πατέρας της Ada και του Antonio δολοφονείται και ο Donato Sarratore¹²⁶ υποτίθεται πως στηρίζει ηθικά και πρακτικά τη

¹²⁴ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, «Le immagini, Il quadro dell’amore Molesto», σ. 230.

¹²⁵ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante*, ό.π., «Le varianti della violenza», σ. 439.

¹²⁶ «In principio fù molto aiutata di Donato Sarratore „uomo troppo sensibile troppo cortese gli fu così grata che la gratitudine si mutò, dentro il suo petto di donna desolata in amore, in passione. Non si sapeva che Sarratore se ne fosse mai accorto. Era un’ uomo cordialissimo ma molto serio casa, chiesa lavoro, faceva parte del personale viaggiante delle Ferrovie di Stato» [Στην αρχή την είχε στηρίζει πολύ ο Sarratore, ευαίθητος άνθρωπος, πολύ σοβαρός και πολύ ευγενής, τόσο που η ευγνωμοσύνη μετατράπηκε σε κάτι άλλο. Στην καρδιά

νεαρή χήρα. Ο Donato Sarratore συμπαραστέκεται στην οικογένεια Caruccio, αφού έχει τη φήμη του οικογενειάρχη και θεωρείται ένα ενάρετο και ηθικό στοιχείο:

«Donato era un frequentatore assiduo della parrocchia della Sacra Famiglia e da Buon cristiano si adoperò molto per Lei raccogliendo denaro, abiti, scarpe usate, sistemandole»

Elena Ferrante, *L' amica Geniale*, σσ. 34-55

[Ο Donato σύχναζε τακτικά στην εκκλησία και σαν καλός Χριστιανός προσέφερε πολλά, συγκεντρώνοντας ρούχα, χρήματα, χρησιμοποιημένα υποδήματα]

Παρόλα αυτά συνάπτει σχέση με τη μητέρα των παιδιών και εκμεταλλεύεται την αθωότητα της πρωταγωνίστριας¹²⁷. Ο πατέρας της Lila από την άλλη πετά το παιδί από το παράθυρο, γιατί τόλμησε να διεκδικήσει το δικαίωμα στην παιδεία, ενώ εμποδίζει το σχέδιο της κόρης του να προωθήσει τα παπούτσια, πράγμα που τελικά αποδέχεται, όταν αντιλαμβάνεται ότι η συμμαχία με την ισχυρή οικογένεια θα του αποφέρει κέρδος. Ο πατέρας της πρωταγωνίστριας, από την άλλη, επιθυμεί να αποκτήσει η κόρη του μια θέση στην κοινωνία, να μορθωθεί και να εξελιχθεί. Νιώθει περήφανος για την πρόοδό της και την στηρίζει στον προσωπικό της αγώνα. Ο πατέρας των νεαρών Solara αποτελεί το παράδειγμα για να μνηθούν τα παιδιά στον κόσμο της βίας και της παρανομίας, όπως και ο Don Achille. Επομένως, το ανδρικό φύλο και η συμπεριφορά του ως προς το γυναικείο φύλο αποτελεί και αυτό για τη συγγραφέα αντικείμενο προβληματισμού.

μας γυναίκας αποστασιοποιημένη από την αγάπη και το πάθος. Δεν γνώριζε κανείς αν ο άνδρας δεν θα το αντιλαμβανόταν ποτέ. Ήταν ένας άνδρας πολύ ευγενής, σοβαρός και οικογενειάρχης, σπίτι, δουλειά, ήταν σταθμάρχης] (Tiziana de Rogatis, ό.π., «L' amore, la vedova pazza e la regina», σ. 83.

¹²⁷ Η γυναικεία αυτή φιγούρα, η φιγούρα της χήρας Melina γίνεται η αφορμή για να αναφερθεί η συγγραφέας στην έννοια της αγάπης και στην αίσθηση της εγκατάλειψης. Άρα πάντοτε σε ένα διαφορετικό αφηγηματικό πλαίσιο επιτυγχάνεται μια πρωτότυπη και επιτυχής κατά τα φαινόμενα αλληγορική σύνδεση: «Lila fu molto segnata da quello che successe a Melina Caruccio... una parente di sua madre. E anche io. Melina abitava nella stessa palazzina dei miei genitori, noi al secondo piano» [Η Lila είχε στιγματιστεί από αυτό που είχε συμβεί στη Μελίνα, μια συγγενή της μητέρα της, κι εγώ το ίδιο. Η Μελίνα ζούσε στο ίδιο κτήριο με τους γονείς μου, εμείς ήμασταν στον δεύτερο όροφο] (Elena Ferrante, *Amica Geniale*, σ. 34). Η Melina δοκίμαζε τη γεύση του σαπουνιού, συμπεριφερόταν κατά κοινή ομολογία αρκετά παράξενα, εκτόξευε αντικείμενα από το παράθυρο και οι αντιδράσεις της έδειχναν να μην είναι τόσο φυσιολογικές. Δέκα χρόνια αργότερα, μπροστά στα μάτια της κόρης της, ήπιε το βρώμικο νερό από τις σκάλες. Οι μυστηριώδεις κρίσεις παράνοιας της Melina οφείλονταν στην εγκατάλειψή της από τον Donato Sarratore, υπάλληλο του σιδηροδρομικού σταθμού και συγγραφέα. Το πάθος καταστρέφει τον άνθρωπο και το πιο ζωντανό παράδειγμα ήταν ο παθιασμένος έρωτας της, που την οδήγησε στην παράνοια και στη συνέχεια στην καταστροφή. Επομένως, η κατάσταση της δημιουργούσε περιέργες σκέψεις για τη φύση του έρωτα και τις τραγικές συνέπειες που μπορεί να έχει στην ψυχοσύνθεση του ανθρώπου. Επομένως, σύμφωνα με τη συγγραφέα, Tiziana de Rogatis, υπάρχει μια ταύτιση μεταξύ των δύο γυναικών. Η Lila παρουσίαζε μια ανεξήγητη συμπεριφορά από την παιδική της ηλικία: η δίψα της για αίμα, οι λέξεις που παίδευαν και τάραζαν το μυαλό της, η πρόωρη ωρίμανση της σκέψης της, ο τρόπος που αντιδρούσε στη θέα της βίας, η συνήθεια που είχε να κρύβει το κοφτερό μαχαίράκι στα ρούχα της και, φυσικά, η σκηνή με τις κούκλες, όπου είναι χαρακτηριστική η φυσικότητα με την οποία ξεγέλασε την Elena, της άρπαξε την κούκλα και την έριξε χωρίς δισταγμό στη σκοτεινή και αραχνιασμένη αποθήκη, σκηνές που αποκαλύπτουν τη φύση και την ύπαρξη του κακού στοιχείου.

Αυτή η τόσο εξαιρετική απόδοση του μύθου και η προσαρμογή στις ανάγκες της logica e mentalità ferrantiana αποτελεί μια σύγχρονη τοποθέτηση και μια ενδιαφέρουσα οπτική στο ευρύτερο φάσμα του κακού, η οποία χρίζει προσοχής και περαιτέρω αναλύσεως. Ομολογουμένως, υπάρχουν κάποιες σκηνές που παρουσιάζουν τις τραγικές συνέπειες της εγκατάλειψης του Donato¹²⁸. Ο χαρακτήρας των προσώπων, ο αφηγηματικός τους λόγος και κάθε παραλληλισμός στοχεύει να αποκαλύψει κάτι για τη Νάπολη, την πόλη που έχει στοιχειωθεί από την έλλειψη ουσιαστικού ενδιαφέροντος, από την πλασματική εικόνα ευημερίας, που πίσω της κρύβεται ο μόχθος των χαμηλών κοινωνικών τάξεων ή η πόλη που υποφέρει.

Ο χαρακτήρας της Melina εισάγει τον αναγνώστη, όπως αναφέρθηκε στη θεματική της αγάπης. Ωστόσο, η ακραία συμπεριφορά της εξαιτίας του συναισθηματικού κενού που βιώνει η γυναίκα την ωθεί σε παράλογες συμπεριφορές, που δηλώνουν πνευματική αστάθεια, η οποία θεωρείται ότι στοιχειώσε αργότερα και τη Lila¹²⁹.

Η νεαρή χήρα τρώει το σαπούνι, πίνει το βρώμικο νερό από τις σκάλες, μαλώνει και έρχεται σε αντιπαράθεση με τη νόμιμη σύζυγο, αλλά, όπως εξηγεί η Tiziana de Rogatis, «Lila si smargina dalla presenza dell' uomo il marito mentre Melina dalla sua assenza» [Η Lila στιγματίζεται από την παρουσία, η Μελίνα από την απουσία]. Είναι μια βασική διαφορά ανάμεσα στις δύο γυναίκες. Η βία του συζύγου της Lila την εξουθενώνει συναισθηματικά και ψυχικά, ενώ η συγγενής της υποφέρει από την τραυματική εμπειρία της εγκατάλειψης: παρόλα αυτά δικαιώνεται σε προσωπικό επίπεδο, όταν λαμβάνει ένα βιβλίο με μια αφιέρωση από τον συγγραφέα και αγαπημένο της. Η συγγραφέας αναφέρεται στην *Αινειάδα* και πραγματοποιεί με μεταφορική σημασία για την «polis d' amore parabola 'femminile' vulnerabilita passione che spinge al tradimento. Tradimento a livello di fiducia. La potenza trasformatrice dell' Eros»¹³⁰ [η πόλη της αγάπης, γυναικεία παραβολή για την ευπάθεια των

¹²⁸ «L' abbandono di Donato Sarratore 'ferroviere e poeta presenta l' amore come perdita per le protagoniste' assimetria sociale ed economica tra i generi e l' immagine -lo spazio del rione diventa per antonomasia lo spazio del mito dell' abbandono e Lila si paragona con Didone» [Η εγκατάλειψη του άνδρα σταθμάρχη και ποιητή παρουσιάζει την αγάπη σαν απώλεια για τις πρωταγωνίστριες, ασυμμετρία κοινωνική και οικονομική ανάμεσα στα είδη και την εικόνα. Ο χώρος της γειτονιάς γίνεται κατ' εξοχήν ο χώρος του μύθου και της εγκατάλειψης και η Lila συγκρίνεται με τη Διδώ] (Tiziana de Rogatis, ό.π., «L' amore, la vedova pazza e la regina», σ. 83).

¹²⁹ «La guerra che segui all' inizio mi sembrò divertente se ne parlava in casa mia e fuori con cattive risate. Lidia stendeva le lenzuola fresche di bucato» [Ο πόλεμος που ακολούθησε στην αρχή μου φαινόταν αστείο: μιλούσαν γι' αυτό στο σπίτι μου, καθώς και έξω από αυτό με κακοπροαίρετα γέλια. Η Lidia άπλωνε τα σεντόνια, φρέσκα από την μπουγάδα] (Elena Ferrante, *L' amica geniale*, σ. 35).

¹³⁰ Μυθική φιγούρα του Eros στην *Scrittura Mitologica Saviniana* και τα χαρακτηριστικά του: «Eros si coniuga ancora, talvolta, con Thanatos, che nel mondo saviniano e presenza positiva. Nei primi quadri di Hermaphrodito lo scrittore, a proposito della protagonista, adopera il termine amante in senso volutamente ambiguo. Esso infatti può significare sia amante' che calamita, ed entrambi i termini indicano comunque l' aspetto particolare dell' amore incarnato da Deisyssina, l' eterno femminino, il fulcro della femminilità, e cioè l' attrazione verso

γυναικών –πάθος που οδηγεί στην προδοσία. Προδοσία σε επίπεδο εμπιστοσύνης, τη μετασχηματιστική δύναμη του έρωτα].

Η φιγούρα, επομένως, του θεού Έρωτα και η βαθύτερη ερμηνεία της έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τη συγγραφέα, η οποία τονίζει την αρνητική πλευρά του και τις άσχημες συνέπειες που θα μπορούσαμε να έχει η οποιαδήποτε συναισθηματική απομάκρυνση με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη συμπεριφορά και την κατάσταση της ηρωίδας Melina, που λειτουργεί αλληγορικά και συμβολίζει την κοινωνική αδιαφορία απέναντι στο άτομο και κατ' επέκταση απέναντι στη μητέρα-πόλη.

Η προβληματική σχέση με τη μητρική φιγούρα, η διαρκής παρουσία της επιβλητικής αυτής γυναικείας μορφής στοιχειώνει τις πρωταγωνίστριες και δημιουργεί μια συνεχή εσωτερική σύγκρουση. Αλλά όλη αυτή η φοβία απέναντι στο στοιχείο της μητέρας υποκρύπτει μια αλήθεια, όπως αποκαλύπτει η συγγραφέας, τη βαθιά ανάγκη και επιθυμία για αποδοχή, αποδοχή από τη μητέρα και κατά συνέπεια από το υπόλοιπο κοινωνικό πλαίσιο.

Στο *Amore Molesto* παρουσιάζεται για μια ακόμη φορά το Rione, το ιστορικό κέντρο της Νάπολης, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο spazio, il negozio delle sorelle Vossi, το πριν και το μετά της Νάπολης, η λεγόμενη διαδικασία της μεταμόρφωσης και τα στάδια της αλλαγής της αστικής κοινωνίας ή τροποποίησης, το πέρασμα από τη μια κατάσταση στην άλλη, γιατί το spazio στα έργα της Ferrante αλληγορικά είναι πάντοτε η βία ως έννοια και οι εκδηλώσεις της. Για παράδειγμα, πού βρίσκει γόνιμο έδαφος αυτή η βία; Από τη μια η χαοτική και δαιδαλώδης Νάπολη και από την άλλη η μεταμόρφωση στο *Novecento le trasformazioni urbanistiche* «la moltiplicazione delle periferie autostradali quartieri borghesi». Δυο εικόνες, λοιπόν, αντιφατικές, που έχουν έναν κοινό παρονομαστή: τη βίαιη πραγματικότητα, ενώ η Νάπολη παρομοιάζεται ως μητέρα και κόρη, που άλλοτε διώχνει τα παιδιά της και άλλοτε τα περιβάλλει με στοργή. Η μητέρα Νάπολη, η μητρόπολη διχασμένη. Il dualismo, μια δυσυπόστατη κοινωνική πραγματικότητα, Il duplice della città ermafrodita. Γράφει η Tiziana de Rogatis: «Madri popolane portatrici di una gestualita e di una psicologia

il centro, il movimento frenetico a spirale che dà la sensazione di poter salire a liberarsi dal fondo pur essendone attratti. Il fondo e la morte, l' interminabile spirale del vuoto» [Έρωτας που συνδυάζεται μερικές φορές με τον θάνατο, που στον κόσμο του Σαβίνιο είναι θετική παρουσία. Στα πρώτα, στις πρώτες απεικονίσεις του Ερμαφρόδιτου, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον όρο 'εραστής' με μια σκόπιμα διαφορετική έννοια. Αυτό πράγματι μπορεί να ερμηνευθεί τόσο ως εραστής ή και μαγνήτης και οι δύο ερμηνείες υποδεικνύουν την ιδιαίτερη πτυχή του έρωτα που ενσαρκώνεται από τη Διοτίμα, την αιώνια θηλυκή, το υπομόχλιο της θηλυκότητας, της έλξης προς το κέντρο της φρενώδους σπειροειδούς κίνησης, που δίνει την αίσθηση ότι μπορεί να ανέβει ελεύθερα, προσελκύνοντάς το. Ο πυθμένας είναι ο θάνατος, το ατελείωτο κενό. Ο έρωτας που μοιάζει με τον θάνατο, που στον κόσμο του Σαβίνιο αποτελεί μια θετική παρουσία] (Pietro Gibellini, *Il mito nella letteratura Italiana, L' età Contemporanea*, edizioni Morcelliana, 2007, σ. 181).

aggressiva»¹³¹ [Μητέρες που εμφυσούσαν στα παιδιά τους επιθετικές χειρονομίες και ψυχολογία].

Η πρωταγωνίστρια Lila εκπροσωπεί την ιδέα της «Smarginatura della città, una mentalità che va oltre la modernità» [Εξάυλωση της πόλης, μια νοοτροπία που υπερβαίνει το μοντέρνο]. Προκειμένου να γίνει κατανοητή η σημασία του «oltre», είναι απαραίτητος ο συνδυασμός σκηνών, περιγραφών και γεγονότων, έτσι ώστε να σκιαγραφηθεί η πραγματικότητα των ηρώων της Ferrante.

Το τούνελ και η εικόνα της Νάπολης θυμίζει έναν λαβύρινθο γεγονότων και καταστάσεων «dopo allora adesso anni prima» [έπειτα, λοιπόν, τώρα πριν χρόνια]. Η πραγματική ζωή βρίσκεται πέρα από τα τείχη της πόλης, πέρα από το τούνελ, που όσο παράξενο κι αν ακουστεί, ενώ εγκλωβίζει τις πρωταγωνίστριες στο αποπνικτικό «τώρα» της γειτονιάς, κατά κάποιον τρόπο τις προστατεύει από τη βίαιη και γρήγορη εξέλιξη του «μετά». Το πέρα από το τούνελ, πέρα από τα οικεία σύνορα της γειτονιάς, “Pareva incatenato tra due poli scuri, da un lato la bolla di aria sotterranea che premeva alle radici delle cose, la caverna in cui erano cadute le bambole,¹³². Στη σκοτεινή αποθήκη, όπου έπεσαν οι κούκλες, στο ζοφερό σκοτάδι, οι πρωταγωνίστριες ανακάλυψαν μια πτυχή της ζωής τρομακτική· παρόμοια όμως είναι και η απόφασή τους να περάσουν το τούνελ με κατεύθυνση προς τη θάλασσα:

«Da tempo alle spalle non avevamo più il tunnel, che era il confine con il rione. La strada già percorsa ci era ormai poco familiare, come quella che continuava ad aprirsi davanti a noi. La gente pareva del tutto indifferente alla nostra sorte. Riattraversammo il tunnel, andammo su per la campagna»

Elena Ferrante, *L'amica geniale*, σσ. 72-73

[Από καιρό δεν είχαμε πια πίσω μας το τούνελ, που ήταν τα σύνορα με τη γειτονιά. Η διαδρομή που είχαμε διανύσει έμοιαζε να γίνεται όλο και λιγότερο γνωστή, σαν αυτή που ανοιγόταν μπροστά μας. Ο κόσμος έδειχνε αδιαφορία για την τύχη μας. Ξαναδιασχίσαμε το τούνελ με κατεύθυνση την εξοχή]

Η Tiziana de Rogatis αναφέρει σχετικά «sotto la pioggia l'immagine di Napoli si rivellava per la prima volta nella sua ambiguità estranea e nota insieme. Limitata e sconfinata pericolosa eccitante» [Κάτω από τη βροχή η εικόνα της Νάπολης αποκαλύπτεται για πρώτη φορά μέσα από την αμφισημία της απεριόριστης ασάφειας, επικίνδυνη και συναρπαστική]. Άρα, τα γυναικεία ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά και ο συμβολισμός του γυναικείου φύλου έχουν ως στόχο να αναδείξουν τη Νάπολη μέσα από τις ιδιαιτερότητές της,

¹³¹Tiziana de Rogatis, *Napoli, la città- labirinto, Il femminiello, la smarginatura e la città ermafrodita*, σ.157

¹³² Tiziana Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*. Edizioni e/o, Napoli 2018.

προσωποποιώντας την με μια γυναικεία φιγούρα ή ακόμη και με την πλειονότητα των πρωταγωνιστών της *Tetralogia* μέσα από όλα τα στοιχεία που παρατίθενται και εξετάζονται στην έρευνα της *narrativa ferrantiana*. Επομένως, το κακό έχει πιθανόν αλληγορική σημασία, ακόμη και στη διάσταση του εξωπραγματικού. Όμως, τον μύθο αποκαλύπτει μια βαθιά και επώδυνη κοινωνική πραγματικότητα. Αν κάθε φορά που γίνεται αναφορά στο κακό, γίνεται ενδόμυχα και αναδρομή, σύμφωνα με την αφήγηση της συγγραφέως, στο ανδρικό φύλο, θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί μια έκφραση ανατρεπτική. Το κακό είναι μάλλον ετερογενές, εξηγεί η Tiziana de Rogatis «*il male eterogeneo*». Η ερμηνεία αυτής της ιδιότυπης φράσης δημιουργεί όλες τις προϋποθέσεις για ανασκόπηση της παράδοσης του μύθου και σύνθεσης των γεγονότων μέσα από μια άλλη διαδικασία. Τι αξία να έχει ο μύθος για την συγγραφέα; Ο δράστης στην *Tetralogia* στην περιγράφεται σαν ένα δισυπόστατο ον παιδική φαντασία των πρωταγωνιστριών.

«Un' essere nerognolo un' po maschio ma soprattutto femmina»

Elena Ferrante, *Amica Geniale*, σ. 91

[Ένα μαύρο που είναι λίγο αρσενικό αλλά πάνω από όλα θηλυκό]

Ο μύθος του Ermafrodito la reinterpretazione del mito classico:

«Il doppio Ermafrodito è il simbolo della fusione e della molteplicità della non univocità. Significa nè essere maschio nè femmina, ma poter attingere comunque dalle due diverse prospettive allo stesso modo in cui privilegiare uno status di mezza morte questa fu la spiegazione etico filosofica del mito. Andrea Francesco de Chirico, Alberto Savinio presenta la figura di Thanatos, fratello Andoginio di Yrnos Hermaphrodito, una figura negativa perché simboleggia la tappa finale, ineludibile e liberatoria, del viaggio antropologico che intellettuale»¹³³

Elena Ferrante, *Amica Geniale*

[Ο ερμαφρόδιτος είναι σύμβολο της πολυπλοκότητας και όχι της μονοφωνίας. Σημαίνει να μην είσαι ούτε αρσενικό ούτε θηλυκό, μα να είσαι σε θέση κανείς να αντλεί από δυο προοπτικές με τον ίδιο τρόπο, όπως το προνόμιο του καθεστώτος του θανάτου. Είναι μια κατάσταση μισού θανάτου. Αυτή ήταν η φιλοσοφική-ηθική εξήγηση του μύθου. Ο συγγραφέας περιέγραψε τη φιγούρα του θανάτου, αδερφού του Ύπνου Ερμαφρόδιτου σαν μια αρνητική φιγούρα, γιατί είναι το σύμβολο του τελικού προορισμού του ατόμου. Έχει απελευθερωτικό χαρακτήρα]

Η περιγραφή του πλάσματος, του δράστη που δολοφόνησε τον αρχηγό της Μαφίας, θέτει μια νέα βάση στο έργο της Ferrante, καθώς επιτυγχάνεται σύνδεση με το ζήτημα του μύθου και ειδικότερα με το Ermafrodito, που μας παραπέμπει στη *Struttura Mitologica Saviniana* και συγκεκριμένα στην επαναθεώρηση-επανεξέταση του κλασσικού μύθου. Η

¹³³ Pietro Gibellini, *Il mito nella letteratura Italiana, L'età Contemporanea*, Edizioni Morcelliana, 2007.

Ferrante, όπως τονίζει η Tiziana de Rogatis στέκεται ιδιαίτερα στον μύθο, αλλά υπάρχει ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, ένας από τους ήρωες που αντιπροσωπεύει το Hermaphrodito, η φιγούρα του συμμαθητή τους Alfonso. Στην *Amica Geniale* της *Tetralogia* ζωντανεύει μέσα από την αφήγηση ο μύθος του Ερμαφρόδιτου και συγκεκριμένα τα στάδια μεταμόρφωσης του Alfonso, travestito da Lila «imitazione del corpo e del comportamento femminile». Χαρακτηριστική στην περιγραφή του Alfonso στο μυθιστόρημα είναι η φράση «Il mio vecchio compagno di banco, coi capelli sciolti, la veste elegante, era la copia di Lila la sua tendenza ad assomigliarle ‘piu bello’ un maschiofemmina» [Ο παλιός μου συμμαθητής με τα λυτά μαλλιά, την περιποιημένη ποδιά, ήταν το αντίγραφο της Lila· είχε την τάση να της μοιάζει όλο και πιο πολύ. Ήταν αγόρι και κορίτσι μαζί].

Σε αυτό το σημείο είναι αναγκαία η σύνδεση με την πόλη «la smarginatura» και τη μητρική φιγούρα:

«Una Napoli ciclica dove tutto è meraviglioso e tutto diventava grigio e dissennato e tutto ritornava a scintillare’ la città ermafrodita, madri popolane portatrici di una gestualità e di una psicologia aggressiva»

Tiziana de Rogatis, *Parole Chiave*, σσ. 24-27

[Μια Νάπολη κυκλική όπου όλα είναι καταπληκτικά και όλα έγιναν γκρίζα και τρελά και όλα επέστρεψαν να λάμπουν ξαν . Και πάλι η ερμαφρόδιτη πόλη, κοινές μητέρες με χειρονομίες και επιθετική ψυχολογία]

Και ο χαρακτηρισμός του αρχηγού της Μαφίας παραπέμπει στο τέρας της μυθολογίας, αφού του αποδίδονται χαρακτηριστικά που εμπνέουν φόβο, τα οποία δυστυχώς αναβιώνουν στη βίαιη συμπεριφορά του Stefano, συζύγου της πρωταγωνίστριας. Ο Stefano συμβολίζει τη ενδοσυζική βία. Η φράση «Storia del nuovo cognome come la voce d’ orco» [Σαν τη φωνή του Δράκου του παραμυθιού] παραπέμπει στον νεκρό πατέρα και αρχηγό της Μαφίας. Παρόλα αυτά, η δήλωση του Stefano προβληματίζει τη συγγραφέα, καθώς παρά τη βίαιη συμπεριφορά του τολμά να ισχυριστεί: «Non ti rendi conto che io ti voglio bene». Η πρωταγωνίστρια ζει πάντοτε μέσα από τη narrazione polifonica¹³⁴ της Elena Ferrante¹³⁵.

¹³⁴ Το στοιχείο που τονίζει η Tiziana de Rogatis (*Elena Ferrante. Parole chiave*, σ. 93) «sdoppiamento polifonia della voce narrante scambio dei ruoli» [διαχωρίστε την πολυφωνία της αφηγηματικής ανταλλαγής ρόλων] αναφέρεται στην Alice Sebold.

¹³⁵ Αναμφισβήτητα, η συγγραφέας προσπαθεί να εξηγήσει ποιο ήταν το πρόσωπο της βίας στην κοινωνία της Νάπολης και πώς αντιμετωπιζόταν η οποιαδήποτε ένδειξη. Δυστυχώς, στην πατριαρχική κοινωνία της Νάπολης οι σύζυγοι, οι πατεράδες και γενικότερα το ανδρικό φύλο είχε κάθε δικαίωμα στο γυναικείο. Όμως, αυτό που συγκλονίζει είναι η αντίληψη των υπόλοιπων γυναικών σχετικά με το τρίγωνο amore-potere-violenza. «Erano contaminate piu degli uomini,perche i maschi diventavano furiosi di continuo ma alla fine si calmavano, mentre le femmine, che erano di apparenza silenziose» [Οι γυναίκες πιο μολυσμένες από τους άνδρες, επειδή τα αρσενικά εξαγριώνονταν όλη την ώρα αλλά ηρεμούσαν, ενώ οι γυναίκες έμοιαζαν σιωπηλές] (*Elena Ferrante, amica geniale*, σ. 33).

«I padri e i mariti potevano farci di noi quello che volevano per insegnarci» [Οι μπαμπάδες μπορούσαν μας κάνουν ό,τι ήθελαν προκειμένου να μάθουμε]. Μετά το ταξίδι στο Amalfi παρατηρούμε μια πολύ ιδιαίτερη σκηνή. Πρόκειται για την επιστροφή της Lila που καλύπτει τα σημάδια της βίας με τα γυαλιά ηλίου και το φουλάρι στον λαιμό, και τις γυναίκες που θαυμάζουν την πράξη του συζύγου της, αδιαφορώντας για την ψυχική και σωματική βία που υπέστη η νεαρή κοπέλα. Μια τέτοια σκηνή αποδεικνύει περίτρανα τη διεφθαρμένη κοινωνία της Νάπολης αλλά και γενικότερα το πρόσωπο της βίας στην Ευρώπη, όπου η άσκηση σωματικής βίας θεωρείται δύναμη, εξουσία και επιβολή. Η φράση που ακολουθεί είναι ενδεικτική για τη νοοτροπία της εποχής:

«Lila ha preso cio che meritava Stefano ha dimostrato quanto sia uomo»

Elena Ferrante, *Storia del nouvo cognome*

[Η Lila πήρε αυτό που της άξιζε και ο Στέφανο της απέδειξε πόσο άνδρας ήταν]

«Le nostre madri dopo uno schiaffo del marito, non assumevano quella sua espressione di calmo disprezzo»

Elena Ferrante, *L' Amica Geniale*, σ. 63

[Οι μητέρες μας έπειτα από ένα χαστούκι του συζύγου δεν υιοθετούσαν αυτή την έκφραση της ήρεμης περιφρόνησης]

Ως προς την τοποθέτηση της συγγραφέως στα γεγονότα και τον χώρο, θα πρέπει να αναφερθούν τα παρακάτω στοιχεία: η πρωταγωνίστρια προέρχεται από την τάξη των πληβείων όπως και η φίλη της, που στην πραγματικότητα ποτέ δεν παρουσιάζεται. Τη γνωρίζουμε μονάχα από τις διηγήσεις της συγγραφέως και, επομένως, βλέπουμε μόνο μια πλευρά της ιστορίας, αυτή που η συγγραφέας θέλει να τονίσει. Η πρωταγωνίστρια εγκαταλείπει τον τόπο της, έρχεται σε επαφή με τον κόσμο της διάνοησης «borghesia», αλλά το ερώτημα παραμένει πάντοτε το ίδιο: πού ανήκει η πρωταγωνίστρια; Στον λαμπερό κόσμο της Borghesia ή στο ταπεινό Rione, που ήταν η προσωποποίηση της βρωμιάς και της ηθικής παρακμής; Παρατηρώντας τη στιγμή της επιστροφής στον τόπο της, στο τρίτο μέρος της *Tetralogia*, η συγγραφέας αναφέρει:

«Mi sentivo come il rione fosse allargato provavo disgusto vergogna il magma caotico del rione»

Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e chi resta*¹³⁶

[Ένωθα σαν είχα μεγαλώσει η γειτονιά, ένιωθα αηδία για το χαώδες μάγμα]

¹³⁶ Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*. Edizioni e/o, 2013.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η μία εκ των δυο πρωταγωνιστριών φεύγει, εγκαταλείπει τον κόσμο και το περιβάλλον της γειτονιάς και αναζητά κάτι νέο, προσπαθώντας να διαφοροποιηθεί και να ξεχωρίσει για το επίπεδό της και την κουλτούρα της. Υπάρχει πάντοτε το «discorso di estraneità», όπως επισημαίνει η Rogatis στην πρώτη έξοδο της πρωταγωνίστριας με τη Lila. Η συγγραφέας δίνει έμφαση στην εμφάνιση των γυναικών και με αυτή την έξοδο προσπαθεί να ορίσει τα νοητά σύνορα ανάμεσα στο rione και στη Νάπολη, θέλοντας έτσι να δείξει με ποιο τρόπο τις αντιμετώπιζαν όσοι βρίσκονταν πέρα από τα τείχη της πόλης, στην άλλη πλευρά όπου σύχναζαν οι ευκατάστατοι και μορφωμένοι κάτοικοί της. Το σκεπτικό, λοιπόν, με το οποίο προχωρά στην περιγραφή είναι η σύγκριση και η ερμηνεία της Estraneità:

«Donne diverse da noi fù come passare un confine ‘abiti’ scarpe occhiali, eravamo non percepibili ininteressanti “visione eccentrica” scarpe doi valore verde, gonna verde, giacca verde»

Elena Ferrante, *L'amica Geniale* (βλ. Tiziana de Rogatis)

[Γυναίκες διαφορετικές από εμάς. Ήταν σαν να διασχίζουμε τα σύνορα, Δεν γινόμασταν αντιληπτές και μη ενδιαφέρουσες. Εκκεντρική οπτική: γυαλιά, παπούτσια, πράσινη φούστα, παλτό πράσινο]

Τι αποκαλύπτει αυτή η διήγηση; Μια κοινωνική πραγματικότητα. Όσοι ζούσαν στο rione αισθάνονταν περιθωριοποιημένοι κοινωνικά και αποκλεισμένοι σε μια μίζερη και βίαιη καθημερινότητα, που τους ξεχώριζε από την υπόλοιπη κοινωνία. Υπάρχει πάντοτε ένα αίσθημα κατωτερότητας των ανθρώπων που ζουν στην περιφέρεια σε σχέση με όσους ζουν στην πόλη. Όμως, το αίσθημα κατωτερότητας εντοπίστηκε και στις μεταξύ τους σχέσεις ή συναναστροφές. Η γειτονιά χωρίστηκε σε κοινωνικές τάξεις, επαγγέλματα και συμπεριφορές που αιτιολογούνταν ή κατακρίνονταν· δηλαδή, οι συμπεριφορές αυτές ή γίνονταν αποδεκτές ή το αντίθετο. Η ίδια η πρωταγωνίστρια είχε πάντα ένα αίσθημα κατωτερότητας για την κοινωνική της θέση, για τη φίλη της που ένιωθε ότι ήταν πιο όμορφη και πιο ικανή στα μαθήματα και, φυσικά, για το πρόβλημα της μητέρας της.

3.6. Σκηνές ιδιαίτερης βίας και τι αποκαλύπτουν για την κοινωνία της Νάπολης

Το επεισόδιο με την κόρη της Melina Ada έχει ιδιαίτερη σημασία. Η χυδαία και ανανδρη συμπεριφορά των Καμορριστών απέναντι στην ανυπεράσπιστη και ορφανή κοπέλα συγκλονίζει τη νεαρή Lila, η οποία αντιδρά, απειλώντας τον άνδρα με το μαχαίρι της. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθεί να σταματήσει αυτό το φαινόμενο, να υπερασπιστεί την τιμή και την ηθική κάθε κοπέλας που έπεσε θύμα της βίας των Καμορριστών.

Ο κόσμος της *Tetralogia* και το Rione απεικονίζουν τη βίαιη πραγματικότητα όχι μόνο της Νάπολης αλλά και της Ευρώπης. Τα προνόμια, η εξουσία και η κοινωνική θέση που έχουν αποκτήσει οι άνδρες πρωταγωνιστές και για τα οποία ίσως να αισθάνονται περήφανοι μας αποκαλύπτει η συγγραφέας μέσα από τις διηγήσεις της για τα τραγικά γεγονότα, που κρύβονται πίσω από αυτή τη φαινομενική επιτυχία.

Η συμπεριφορά του Sarratore, ο οποίος σαν χαρακτήρας δείχνει να διαφέρει και να ξεχωρίζει για τη μόρφωση και την ευγένειά του, ο τρόπος που προσεγγίζει την πρωταγωνίστρια, η σκηνή που τα παιδιά υποδύονται τη μαμά και τον μπαμπά και η κόρη της πρωταγωνίστριας που ζητά από το αγόρι να τη χτυπήσει, γιατί έτσι πρέπει να γίνει¹³⁷, είναι σκηνές αντικρουόμενες.

Ωστόσο, επειδή δεν ήταν δυνατόν να σχολιαστεί κάθε σκηνή βίας, απομονώθηκαν οι πιο ενδεικτικές, που περιέγραφαν και αποδείκνυαν τη θέση της Ferrante σχετικά με τη βία στην κοινωνία της Νάπολης. Το γυναικείο στοιχείο, όπως διαπιστώθηκε μέσα από τις κριτικές και την *Tetralogia* χρησιμοποιήθηκε σαν μεταφορά για να καταγγελλεί το φαινόμενο της βίας, αιτίες της οποίας είναι η διγλωσσία, ο διαχωρισμός ανάμεσα στην πραγματικότητα του Νότου και του Βορρά, οι κοινωνικές ανισότητες, οι μειονότητες, η διάσταση των απόψεων, η παιδεία και το λεξιλόγιο που αποτύπωσε τη βία και την αγριότητα όσο κανένα άλλο, αφού ενσωματώθηκε στην καθημερινή ζωή και αποτέλεσε κομμάτι του βίου των ανθρώπων. Από τη *Lingua stardart -italiano standart*, που μόνο οι μορφωμένοι ήταν σε θέση να χρησιμοποιούν –δηλαδή μια κοινωνική ομάδα, που είχε λάβει την απαραίτητη μόρφωση και κατάρτιση–, τα παιδιά στα σχολεία, ο Donato Sarratore, η δασκάλα, οι καθηγητές και οι οικογένειες της Καμόρρα. Οι φορείς εκπαίδευσης με πρωταγωνίστρια τη δασκάλα στο έργο της Ferrante παραπέμπουν στο παρακάτω απόσπασμα:

«Rappresentazione realistica della periferia 'deus ex macchina' la figura dell' insegnante 'figura importante per la formazione' livello di valore, di conoscenza napoleanità metalinguistica. Sono molto rari i casi in cui l'italiano occupa un' intera frase 'scena della violenza' violenza erotica che viene rappresentata dall' uso del dialetto. La smarginatura linguistica che viene espressa ed indicata proprio dall' uso delle forme dialettali, italiano aulico elegante dell' Iliade. Lo spazio del rione rappresenta una condizione linguistica tipica»

Βλ. Tiziana de Rogatis, *Parole Chiave*, σ. 188

[Ρεαλιστική απεικόνιση της περιφέρειας: από μηχανής θεός η φιγούρα του εκπαιδευτικού, σημαντική μορφή για το επίπεδο εκπαίδευσης, της γνώσης

¹³⁷ Elena Ferrante, *La bambina perduta*.

της ναπολετάνικης γλώσσας. Είναι πολύ σπάνιες οι περιπτώσεις στις οποίες τα ιταλικά καταλαμβάνουν μια ολόκληρη φράση στη σκηνή βίας. Βία ερωτική, που παρουσιάζεται μέσα από τη χρήση της διαλέκτου. Η γλωσσική περιθωριοποίηση που εκφράζεται και υποδεικνύεται από τη χρήση των διαλεκτικών μορφών, κομψών, ευγενών διαλεκτικών μορφών της Ιλιάδας. Ο χώρος της γειτονιάς αντιπροσωπεύει μια τυπική γλωσσική κατάσταση]

Η Tiziana de Rogatis αναφέρεται στον αντιπροσωπευτικό ρόλο της διαλέκτου και στον διαχωρισμό που προκύπτει ανάμεσα στους δύο διαφορετικούς κόσμους. Από τη μια οι Ιταλόφωνοι, που είναι σε θέση να γνωρίζουν ακόμη και την υποτακτική, στην οποία δίνει μεγάλη έμφαση η συγγραφέας, καθώς θεωρείται ότι μόνο οι λόγιοι και οι μορφωμένοι είναι σε θέση να εκφράζονται, χρησιμοποιώντας μια τόσο δύσκολη έγκλιση για τα ιταλικά δεδομένα, και από την άλλη οι διαλεκτόφωνοι.

Η διάλεκτος δηλώνει και τη συναισθηματική φόρτιση των ηρώων. Σε δύσκολες στιγμές παρατηρείται ότι η πρωταγωνίστρια ασυναίσθητα καταφεύγει στη διάλεκτο που την καθορίζει και διαμόρφωσε το είναι της. Ειδικότερα, στη μελέτη *Le parole chiave* αναφέρεται: «il bisogno di raccontare la violenza veicolata dal dialetto attraverso il diaframma di una donna' voce narrante bilingue e ibrida» [Την ανάγκη να διηγηθούμε τη βία της διαλέκτου μέσα από το γυναικείο διάφραγμα].

Επομένως, από τα παραπάνω συμπεραίνει κανείς ότι η συναισθηματική κατάσταση των ηρώων αποδίδεται μέσα από τη χρήση της διαλέκτου, τη βίαιη αυτή γλώσσα και το δηλητήριο, που, όπως γράφει η Tiziana de Rogatis, μέσα από αυτή τη γλωσσική διαδικασία γίνεται όλο και πιο αισθητή στον αναγνώστη.

3.7. Τηλεοπτικές παραγωγές

Το μυθιστόρημα της Ferrante με τίτλο *L' amica geniale* μεταφέρθηκε στη μικρή οθόνη σε παραγωγή της HBO και σκηνοθεσία του Saverio Costanzo. Τα γυρίσματα έλαβαν χώρα στη Νάπολη και είναι η πρώτη ξενόγλωσση τηλεοπτική σειρά της HBO, που πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με την ιταλική τηλεόραση της Rai (εικόνες 10,11). Στην Ελλάδα προβλήθηκε από την κρατική τηλεόραση και οι εντυπώσεις ήταν ιδιαίτερα ικανοποιητικές, όπως και οι κριτικές που απέσπασε. Το best seller μεταφράστηκε σε 42 γλώσσες, ενώ τη μετάφρασή του στην ελληνική γλώσσα επιμελήθηκε η Δήμητρα Δότση.

Η σειρά έχει ως τόπο εκτύλιξης τη φτωχική συνοικία της Νάπολης, παράλληλα όμως παρακολουθεί την εξέλιξη της πορείας των πρωταγωνιστών από τη νεαρή τους ηλικία μέχρι την ενηλικίωσή τους. Η επιμέλεια του σεναρίου έγινε σε συνεργασία με τη συγγραφέα Elena

Ferrante. Η αρχική κυκλοφορία της ομώνυμης και αναγνωρισμένης σειράς σε παγκόσμιο επίπεδο ήταν η 18^η Νοεμβρίου του 2018 και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα.

Άλλες ταινίες της συγγραφέως, που είναι εμπνευσμένες από τα μυθιστορήματά της είναι το *Amore Molesto*, με έτος κυκλοφορίας το 1995, και *I giorni dell'Abbandono*, που έκανε πρεμιέρα στις 16 Σεπτεμβρίου του 2005, μια παραγωγή του Roberto Faenza και μουσική επιμέλεια του Carmen Consoli. Πρωταγωνιστεί ο τηλεοπτικός Montalbano και αναγνωρισμένος ηθοποιός Luca Zingaretti.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Andrea Calogero Camilleri

4.1. Υπόθεση του έργου *Gli arrancini di Montalbano* [*Τα πορτοκάλια του Montalbano*]

Ο αστυνόμος Montalbano αναλαμβάνει να εξιχνιάσει τα εγκλήματα στην πόλη της Vigata. Εστιάζοντας στην ψυχosύνθεση και στα κίνητρα των δραστών, ανιχνεύει την αλήθεια και ερευνά σε βάθος το κάθε έγκλημα ξεχωριστά. Κάθε έγκλημα κρύβει μια νέα ιστορία, βγαλμένη από την πραγματικότητα της Σικελίας. Ηλικιωμένα ζευγάρια ηθοποιών σκηνοθετούν τον θάνατό τους, κακοποιοί που εκμεταλλεύονται τις νεαρές γυναίκες αλλά και τις ηλικιωμένες ιερόδουλες, εγκλήματα πάθους και τιμής, άνθρωποι που πληρώνουν για εγκλήματα που δεν έχουν διαπράξει είναι μερικά από τα εγκλήματα που καλείται να αντιμετωπίσει ο ντεντέκιβ Montalbano μαζί με τους συναδέλφους του.

4.2. Εισαγωγικά

Ο Andrea Camilleri (εικόνα 12) γεννήθηκε στη Σικελία το 1925, στο Porto Empedocle, στη μελλοντική Vigata, όπως την ονόμασε στα μυθιστορήματά του, και απεβίωσε το 2019, σε ηλικία 93 ετών. Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου φοίτησε σε εκκλησιαστικό κολλέγιο, από το οποίο αποβλήθηκε λόγω κακής διαγωγής και ανάρμοστης συμπεριφοράς. Σπούδασε στο Agrigento, ενώ από το 1944 ξεκίνησε να δημοσιεύει αφηγήματα και ποιητικές συλλογές. Από το 1948-1950 ασχολήθηκε με τη σκηνοθεσία, ενώ εργάστηκε στην Accademia ως σεναριογράφος και σκηνοθέτης. Τα κομμουνιστικά του φρονήματα δεν επέτρεψαν την πρόσληψή του ως υπάλληλο της Rai (Rai Radiotelevisione Italiana).

Έγινε γνωστός για τη δράση και το έργο του στον χώρο του θεάματος και συγκεκριμένα για το θέατρο του παραλόγου, με το ανέβασμα του έργου του Σάμουελ Μπέκετ (Samuel Barclay Beckett) *Το τέλος του παιχνιδιού*. Τη δεκαετία του '60 συνεργάστηκε με την τηλεόραση της Rai, λαμβάνοντας μέρος σε πολλές τηλεοπτικές παραγωγές. Ο Andrea Camilleri έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στο αναγνωστικό κοινό έπειτα από την έκδοση του μυθιστορήματος *La forma dell' acqua*¹³⁸, όπου αφηγείται τις περιπέτειες του αστυνόμου Montalbano.

Η συμβολή του στην αστυνομική μυθιστοριογραφία τιμήθηκε δεόντως. Το 1998 έλαβε το Διεθνές Βραβείο Βιβλίου *Nino Martoglio*, το 2003 το *Grande Ufficiale Ordine al Merito della Repubblica Italiana* και το 2008 το βραβείο *RBA Καλύτερου Αστυνομικού Μυθιστορήματος* για το βιβλίο του *La rizzagliata / La muerte de Amalia Sacerdote*.

¹³⁸ Είναι το πρώτο μυθιστόρημα του συγγραφέα με τον αστυνόμο Montalbano, το οποίο κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1944 από τον εκδοτικό οίκο Sellerio.

Επίσης, για τη συμμετοχή του στην τηλεόραση πρότευσε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου το 2003 στο Busto Arsizio, έλαβε το βραβείο *Kineo* το 2009 και 2011 στην Ιταλία, το βραβείο *Crime Thriller* το 2016 στη Μεγάλη Βρετανία και το *Τηλεοπτικό βραβείο* το 2016.

Ο Andrea Camilleri αποτελεί έναν από τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς του αστυνομικού είδους στη λογοτεχνική σκηνή της Ιταλίας. Για την παρούσα έρευνα, προκειμένου να σκιαγραφήσει ο αναγνώστης το πλαίσιο γύρω από το οποίο κινήθηκε ο συγγραφέας, να εξάγει κάποια συμπεράσματα για τον τρόπο γραφής του και να διαμορφώσει άποψη για το επονομαζόμενο giallo camilleriano, χρησιμοποιήθηκαν διάφορα άρθρα, συνεντεύξεις και μελέτες, βάσει των οποίων εξετάστηκαν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της αφήγησής του.

Για τους παραπάνω λόγους, το έργο του Camilleri θα εξεταστεί σύμφωνα με τη θεωρία του κλασσικού αστυνομικού είδους και τους κανόνες της αγγλοσαξονικής και αμερικάνικης σχολής. Θα πραγματοποιηθεί μια έρευνα, η οποία θα ανατρέξει στη θεωρία του αστυνομικού είδους και στη συνέχεια θα αναλυθούν οι κυριότερες θεματικές ενότητες και τα μοτίβα που χρησιμοποιούνται από τον συγγραφέα, ώστε να χτισθεί το κατάλληλο περίγραμμα γύρω από το οποίο θα ενταχθεί η αφήγηση.

Επομένως, ως προς τη μεθοδολογία έρευνας, αρχικά θα εξετασθεί το μεσογειακό αστυνομικό είδος, θα διασαφηνισθεί ο όρος «μεσογειακό» και θα αιτιολογηθεί η θέση αυτή. Στη συνέχεια, αφού αποδειχθεί η ταυτότητα του είδους και ορισθεί το είδος και ο σκοπός γραφής του μυθιστορήματος, θα ακολουθήσει η επιμέρους θεματική ανάλυση, όπου θα εντοπισθούν τα κυριότερα θέματα που απασχόλησαν τον συγγραφέα και τα μυθιστορήματα που ανταποκρίνονται στον σκοπό αυτής της έρευνας. Ακολούθως, θα σχολιασθούν αναλυτικά τα μοτίβα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, το νέο και πρωτότυπο αφηγηματικό μοντέλο και οι άξονες των έργων του Camilleri, ήτοι το έγκλημα, η πνευματική και ηθική διαφθορά, η γευσιγνωσία, ο μύθος και το γυναικείο στοιχείο ως δομικό στοιχείο και απαραίτητο συστατικό στον μύθο.

4.3. Μεσογειακό αστυνομικό είδος

Τυπικοί και ουσιαστικοί λόγοι υπήρξαν η αιτία ονομασίας του Μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος. Οι μεν τυπικοί λόγοι αφορούν στην προέλευση και θεματολογία του, οι δε ουσιαστικοί στην εδραίωσή του στην αστυνομική λογοτεχνία.

Το Μεσογειακό είδος ανθίζει στις χώρες της Μεσογείου και διαφέρει από το κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα, το αμερικάνικο *hardboiled* και το σκανδιναβικό μοντέλο

με τα αποτρόπαια εγκλήματα των διαταραγμένων προσωπικοτήτων. Αποσκοπεί στην ανάδειξη των κοινωνικών συνθηκών διάπραξης του εγκλήματος και λιγότερο στον δράστη, εμπεριέχει δε το στοιχείο της γευσίγνωσίας, λόγω της πασίγνωστης μεσογειακής κουζίνας. Χαρακτηριστικό, επίσης, του μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος είναι ότι η πλειοψηφία των συγγραφέων είναι αριστερής προέλευσης, πράγμα το οποίο επηρεάζει τις τοποθετήσεις τους στην πλοκή του μυθιστορήματος, με την προβολή πολιτικών και κοινωνικών επισημάνσεων της ιδεολογικής τοποθέτησής τους.

Σήμερα, ανήκει πλέον στη «σοβαρή λογοτεχνία», διαπραγματεύεται δε θέματα που αφορούν στην οικονομία, την παγκοσμιοποίηση, τους μετανάστες και τον ρατσισμό, τη διαφθορά, την περιβαλλοντική καταστροφή αλλά και την ιστορία, χωρίς να αποκλείει τα εγκλήματα πάθους και κάθε είδους εκφάνσεις της συμπεριφοράς του ανθρώπου.

Τα μέσα που χρησιμοποιεί είναι το μυστήριο, το θρίλερ, η αγωνία, η επισήμανση των κοινωνικών ανισοτήτων, το οργανωμένο έγκλημα και οι σχέσεις του με την εξουσία, πολιτική και εκκλησιαστική, καθώς και τη συμμετοχή του γυναικείου φύλου¹³⁹ στην εξέλιξη των διαδραματιζόμενων¹⁴⁰.

4.4. Giallo camilleriano

Το έργο του Camilleri ανήκει στο επονομαζόμενο «νουάρ», μια σύζευξη του Hardboiled με το μεσογειακό αστυνομικό είδος. Η διαφορά έγκειται στο ότι οι περιγραφές ξεφεύγουν από την έντονη βία και στρέφονται σταδιακά προς το περισσότερο κοινωνικό είδος. Από την άλλη, επικρατεί ηθικός προβληματισμός, όπως στο έργο του Dashiell Hammett, εκπρόσωπου του αμερικάνικου είδους, που επικεντρώνεται στην παρουσίαση του φαινομένου της βίας αποκλειστικά στον χώρο της Αμερικής, ενώ η αφήγηση του Andrea Camilleri έχει τόπο εκτύλιξης τον σικελικό χώρο. Εξετάζει το έγκλημα με μια διαφορετική μέθοδο, μέσα από πολλούς και διαφορετικούς παράγοντες, όπως η παράδοση, η κουλτούρα του σικελικού λαού, η γλώσσα, η διάλεκτος, τα ήθη και η νοοτροπία του. Ένας ντετέκτιβ

¹³⁹ Η γυναίκα υπήρξε αντιπροσωπευτικό στοιχείο στα έργα των Ευρωπαίων συγγραφέων αστυνομικών μυθιστοριών, όπως και στην αρχαία τραγωδία, από την οποία προέρχεται το αστυνομικό είδος. Βέβαια, με το πέρασμα των ετών απέκτησε έναν διαφορετικό ρόλο ή χαρακτήρα, με την έννοια ότι από ένα είδος, που έθετε ως μοναδικό προβληματισμό στον αναγνώστη την εύρεση του δολοφόνου, στράφηκε σε μια άλλη πιο ενδιαφέρουσα αλλά και ουσιαστική κατεύθυνση, την ερμηνεία της εγκληματικής συμπεριφοράς και τον φιλοσοφικό προβληματισμό γύρω από το ανθρώπινο στοιχείο. Αρα, από το αστικό μυθιστόρημα, που περιγράφει ενδεχομένως την πράξη του εγκλήματος, την παράνομη δράση του θύτη και το αποτέλεσμα, που είναι πιθανόν η σύλληψη του δολοφόνου, το ενδιαφέρον στράφηκε προς μια άλλη κατεύθυνση, που ανέτρεψε τις ισορροπίες, ενώ ταυτόχρονα προσάρμοσε και τον σκοπό της αφήγησης στα δεδομένα της κάθε εποχής ή πραγματικότητας. Αυτή η ιδιότυπη μυθιστορία ονομάστηκε Μεσογειακό αστυνομικό είδος.

¹⁴⁰ Φίλιππος Φιλίππου, *Η μεσογειακή αστυνομική λογοτεχνία*, 2018 (<https://diastixo.gr/arhtra/9277-mesogeiaki-astunomiki-logotexnia>).

πάντοτε αναλαμβάνει να εξιχνιάσει το μυστήριο της δολοφονίας ή τις συνθήκες υπό τις οποίες πιθανόν αναπτύχθηκε το Οργανωμένο έγκλημα.

Ο συγγραφέας παρατηρεί και καταγράφει όσα συμβαίνουν γύρω του, όπως Roberto Saviano, αλλά το έργο του ουδόλως ανήκει στην κατηγορία του αστυνομικού ρεπορτάζ, αλλά αντίθετα στην κατηγορία του παραδοσιακού αστυνομικού είδους και συγκεκριμένα στο λεγόμενο giallo. Και τούτο γιατί τα μυθιστορήματα του συγγραφέα ανήκουν αδιαμφισβήτητα στην κατηγορία του κίτρινου αστυνομικού μυθιστορήματος, εφόσον ακολουθεί πράγματι η διήγησή του μια ορθόδοξη και ομαλή, κατά τα αγγλοσαξονικά πρότυπα, πορεία, που δεν ταιριάζει καθόλου με την ανατρεπτική θεωρία του Leonardo Sciascia στο έργο *Il metodo di Maigret*.

Παρόλα αυτά, ενώ ο συγγραφέας πραγματεύεται το ίδιο θέμα, π.χ. με το αμερικάνικο, διαφέρει ως προς την οπτική του φαινομένου και την προσέγγιση. Δηλαδή, απουσιάζουν, όσο αυτό είναι εφικτό, οι περιγραφές αίματος και βίας, δεν περιγράφονται τα αποτρόπαια εγκλήματα με φρικτό και συγκλονιστικό τρόπο. Εξαίρεση, βέβαια, αποτελεί το περιστατικό δολοφονίας, όπως περιγράφεται στο έργο του συγγραφέα *Gli arrancini di Montalbano*¹⁴¹, το οποίο σκοπίμως θυμίζει τις περιγραφές του *Hannibal*¹⁴². Ποιο είναι το στοιχείο που συγκλονίζει και δημιουργεί αποστροφή και απέχθεια στον αναγνώστη; Μήπως η σκηνή με την άγρια κακοποίηση της νεαρής κοπέλας που απήχθη; Μια απαγωγή στην οποία ήταν μάρτυρας ο Montalbano.

«Il commissario nisci dalla casa ,non fece a tempo a raggiungere la macchina, dovette fermarsi per vomitare,cercando di non farsi sentire, facendosi venire strizzoni di dolore alla pancia per trattenere i conati.Arrivato un'automobile, rapri il bagagliaio, tirò fora una tanica di benzina che sempre si portava appresso, tornò verso la casa ,la svuotò appena dopo la porta d'ingresso. Era certo che i due non avrebbero sentito l'odore della benzina, sopraffato dagli odori ben piu forti di un paio d'occhi fritti e polpaccio bollito o al sugo, va a sapere. Il suo piano era semplice dare fuoco alla benzina e costringere gli assassini a saltare dalla finestra della cucina sul retro. Li ci sarebbe stato lui ad aspettarli.

Tornò alla macchina, rapri il cruscotto ,pigliò la pistola, mise il corpo in canna. E qui si fermò.

Ripose la pistola nel cassetto ,mise una mano in sacchetta, tirò fuori il portafoglio: si, una scheda telefonica c'era. Venendo, aveva notato a centinano di metri di distanza una cabina. Lasciata l'auto dove si trovava,

¹⁴¹ Andrea Camilleri, *Gli arrancini di Montalbano*, Sellerio editore, Palermo, 2018.

¹⁴² Ο Hannibal είναι ο πιο διάσημος ψυχοπαθής εγκληματίας στην ιστορία των έργων φρίκης, ο ήρωας της σειράς των μυθιστορημάτων αγωνίας (θρίλερ) του Αμερικανού συγγραφέα Tomas Harris. Έγινε γνωστός από την ομώνυμη τηλεοπτική σειρά του Bryan Fuller αλλά και από κινηματογραφικές ταινίες, με πιο γνωστή την ταινία *The Silence of the Lambs*, που διακρίθηκε και βραβεύτηκε με πολλά Όσκαρ.

la raggiunse a piedi ,dopo essersi addrumato una sigaretta. Miracolosamente, il telefono funzionava .Inseri la scheda, compose un numero.

Il sittantino che,nella nottata romana, stava battendo a macchina, si susi di scatto, andò al telefono preoccupato. Chi poteva essere a quell'ora?

Pronto! Chi e?

Montalbano sono. Che fai?

Non lo sai che faccio?Sto scrivendo il racconto di cui tu sei protagonista. Sono arrivato al punto in cui tu sei dintra la macchina e hai messo il colpo in canna. Da dove telefoni?

Da una cabina eisagvgika

E come ci sei arrivato?

Non t'interessa

Perche mi hai telefonato?

Perche non mi piace questo racconto. Non voglio entrarci, non e cosa mia La storia poi degli occhi fritti e del polpaccio in umido e assolutamente ridicola,una vera e propria stronzata ,scusa se te lo dico.

Salvo, sono d'accordo con te

E allora perche la scrivi?

Figlio mio, cerca di capirmi. Certuni scrivono che io sono un buonista, uno che conta storie mielate e rassicuranti.ceraraltri dicono invece che il successo che ho grazie a te non mi ha fatto bene, che sono diventato ripetitivo, con l'occhio solo ai diritti dell'autore ...Sostengono che sono uno scrittore facile, macari se puoi s'aaddannano a capire come scrivo. Sto cercando di aggiornarmi, Salvo.

Tanticchia di sangue sulla carta non fa male a nessuno. Che fai? Vuoi metterti a sottilizzare? E poi lo domando a tia che sei veramente un buongustaio:l 'hai mai provato il piatto d'occhi umani fritti, macari con un soffritto di cipolla?

Non fare lo spiritoso. Stammi a sentire ,ti dico una cosa che non ripeterò piu. Per me Salvo Montalbano,una storia cosi non e cosa. Padronissimo tu ne scriverne altre, ma allora t'inventi un'altro protagonista. Sono stato chiaro?

Chiarissimo. Ma intanto questa storia come la finisco?

Cosi disse il commissario

E riattaccò»

Andrea Camilleri, *Gli arrancini di Montalbano*

[Ο αστυνόμος βγήκε από το σπίτι, αλλά δεν πρόλαβε να φτάσει στο αυτοκίνητο. Σταμάτησε για να κάνει εμετό. Προσπαθούσε να κρατηθεί για να μην κάνει φασαρία και τον ακούσουν, αλλά αυτό που είδε του προκάλεσε πόνους στην κοιλιά. Μόλις έφτασε στο αυτοκίνητο, άνοιξε το πορτμπαγκάζ και πήρε ένα μπιτόνι βενζίνη που είχε πάντα μαζί του, γύρισε στο σπίτι και το άδειασε όλο στην είσοδο. Ήταν σίγουρος ότι εκείνα τα τέρατα δεν θα ένιωθαν την οσμή της βενζίνης, γιατί η μυρωδιά από τα τηγανητά μάτια και τη βραστή γάμπα με τη σάλτσα ήταν πιο έντονη. Το σχέδιό του ήταν απλό· θα τους έβαζε φωτιά με τη βενζίνη και θ'ανάγκαζε

τους δολοφόνους να πηδήξουν από το παράθυρο της κουζίνας. Εκεί θα τους περίμενε.

Γύρισε στο αυτοκίνητο, άνοιξε το ντουλαπάκι στο ταμπλό, πήρε το πιστόλι, το γέμισε και περίμενε.

Ξανάβαλε το πιστόλι στο ντουλαπάκι και, βάζοντας το χέρι στην τσέπη του σακακιού του, έβγαλε το πορτοφόλι του. Ναι, είχε μια τηλεφωνική κάρτα. Καθώς ερχόταν, εκατό μέτρα πιο κάτω είχε δει έναν τηλεφωνικό θάλαμο. Άφησε το αυτοκίνητο εκεί που ήταν, άναψε ένα τσιγάρο και ξεκίνησε με τα πόδια για να πάει μέχρι τον θάλαμο. Ως εκ θαύματος, το τηλέφωνο λειτουργούσε. Έβαλε την κάρτα και σχημάτισε το νούμερο.

Ο εβδομηντάχρονος, που, μέσα στη ρωμαϊκή νύχτα, έγραφε στη γραφομηχανή, σήκωσε το τηλέφωνο ανήσυχος. Ποιος ήταν άραγε τέτοια ώρα;

-Εμπρός! Ποιος είναι;

-Ο Montalbano είμαι. Τι κάνεις;

-Δεν ξέρεις τι κάνω; Γράφω ένα διήγημα που εσύ είσαι ο πρωταγωνιστής. Έχω φτάσει στο σημείο που πας στο αυτοκίνητο και βάζεις σφαίρες στο πιστόλι. Από πού τηλεφωνείς;

-Από έναν τηλεφωνικό θάλαμο.

-Και πώς έφτασες εκεί;

-Να μη σ' ενδιαφέρει.

-Γιατί μου τηλεφωνείς;

-Γιατί δεν μου αρέσει αυτό το διήγημα. Δεν θέλω να έχω καμία σχέση με αυτό. Και ύστερα συγνώμη, που στο λέω, αλλά η ιστορία με τα τηγανητά μάτια και τη βραστή γάμπα είναι μια μαλακία.

-Συμφωνώ μαζί σου, Salvo.

-Και τότε γιατί τη γράφεις;

-Παιδί μου, προσπάθησε να καταλάβεις. Γράφουν μερικοί ότι είμαι ένας συγγραφέας που διηγείται μελιστάλαχτες και ήρεμες ιστορίες. Μερικοί άλλοι, αντίθετα, λένε ότι η επιτυχία που έχω χάρη στις ιστορίες που γράφω με πρωταγωνιστή εσένα δεν μου έκανε καλό. Ότι επαναλαμβάνομαι και ότι το μόνο που με ενδιαφέρει είναι οι οικονομικές απολαβές. Υποστηρίζουν ότι είμαι ένας εύκολος συγγραφέας και βέβαια δεν ενδιαφέρονται να ψάξουν βαθύτερα. Προσπαθώ να εκσυγχρονιστώ, Salvo· αν έχουν και λίγο αίμα οι ιστορίες μου, δεν πρόκειται να πάθει κανείς τίποτα. Κι ύστερα ρωτάω εσένα που αγαπάς την καλή κουζίνα. Έχεις δοκιμάσει ποτέ ένα πιάτο με τηγανητά ανθρώπινα μάτια τσιγαρισμένα με κρεμμύδι;

-Μην κάνεις τον έξυπνο! Ακουσέ με, θα σου πω κάτι και δεν θα το επαναλάβω ξανά. Εμένα, του Salvo Montalbano, δεν μου αρέσουν καθόλου αυτές οι ιστορίες. Εσύ είσαι αυτός που τις γράφει, αλλά αν σκοπεύεις να γράφεις τέτοιες ιστορίες, τότε καλά θα κάνεις να βρεις άλλον πρωταγωνιστή. Έγινα αντιληπτός;]

Andrea Camilleri, *Τα πορτοκάλια του Montalbano*¹⁴³, σσ. 241-244

¹⁴³ Andrea Camilleri, *Τα πορτοκάλια του Μονταλμπάνο* (μτφρ. Φ. Ζερβού), Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2012.

Πρόκειται για έναν φανταστικό διάλογο ανάμεσα στον δημιουργό του αστυνομίου και τον ίδιο τον συγγραφέα¹⁴⁴, που έχει ειρωνικό χαρακτήρα και διακωμωδεί –θα μπορούσε κανείς να πει– με σαρκασμό τις σκηνές βίας που παρουσιάζονται σε άλλα μυθιστορήματα και ταυτόχρονα δείχνει την αποστροφή και τη συνειδητή επιλογή του να απέχει από τέτοιου είδους εκδηλώσεις βίας, που προκαλούν δέος και αποτροπιασμό με την ωμότητα και τη σκληρότητα που περιγράφονται ως κανιβαλισμός, όπως τον αποκαλεί ο μελετητής Giovanni Capecchi¹⁴⁵ στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει αυτή την επιλογή του συγγραφέα, να παρουσιάσει δηλαδή ένα τόσο βίαιο περιστατικό, που δεν έχει καμία θέση στη θεωρία του Μεσογειακού αστυνομικού είδους. Κι αυτό είναι και το παράδοξο, γιατί σε αυτό το είδος το συναίσθημα έχει πάντοτε πρωταγωνιστικό ρόλο και πιθανόν αυτό να είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει τους εκπροσώπους του.

Επομένως, μια αποτρόπαια περιγραφή, στην οποία αποδίδεται ρεαλιστικά η μανία του δολοφόνου, ξεπερνά τα όρια της λογικής τόσο του συγγραφέα όσο και του αναγνώστη, που δεν μπορούν να φανταστούν ότι υπάρχει ψυχικά υγιής άνθρωπος που να φερθεί τόσο απάνθρωπα.

Πάντως, το ζητούμενο της μυθιστορίας είναι ο σκοπός του συγγραφέα και κυρίως οι περιγραφές, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στα έργα των εκπροσώπων του μεσογειακού είδους, όπου το έγκλημα περιγράφεται ως αίνιγμα. Μια άνομη πράξη πρέπει να επιλυθεί για να αποκατασταθεί η ηθική ισορροπία των ηρώων και η ισορροπία της αφήγησης. Υπάρχει, δηλαδή, ένας σκοπός, όπου πάντοτε, πέρα από την εξαίρεση του Sciascia, επιτυγχάνεται, η επίλυση του μυστηρίου. Επομένως, στόχος δεν είναι να περιγραφεί ένα αποτρόπαιο έγκλημα και να δημιουργηθούν συναισθήματα απέχθειας και δυσαρέσκειας στον αναγνώστη, αλλά να αποφορτίσει τον αναγνώστη από τη δυσάρεστη και πληκτική καθημερινότητα. Αυτό επιτυγχάνεται με το στοιχείο της κουζίνας, τις επιλογές του τόπου και του χρόνου, το λεξιλόγιο, τη χρήση της διαλέκτου και κάθε επιλογή στυλιστικού περιεχομένου. Όλα αυτά έχουν σκοπό να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη, γιατί κανείς δεν θα ήθελε να διαβάσει ένα μυθιστόρημα χωρίς ενδιαφέροντα στοιχεία, αυτό το νοερό ταξίδι, στο οποίο πρωταγωνιστεί η φαντασία και η ευρηματικότητα σε κάθε πλαίσιο.

¹⁴⁴ Ο Montalbano εξοργίζεται από την αγριότητα και τη βάνουση συμπεριφορά των εγκληματιών, από την έκβαση της υπόθεσης. Δεν προλαβαίνει, φτάνει καθυστερημένος και η κοπέλα έχει δολοφονηθεί με έναν φρικτό τρόπο. Ο ήρωας τότε παρουσιάζεται εξαγριωμένος και τηλεφωνεί στον δημιουργό του (Andrea Camilleri) φανερά ενοχλημένος για την έκβαση της υπόθεσης, αρνούμενος να συμμετέχει σε αυτά τα περιστατικά αίματος και, φυσικά, αρνούμενος για πρώτη φορά να επιτελέσει τον ρόλο του.

¹⁴⁵ Giovanni Capecchi, «Camilleri e i libri, Le mie piccole chiese di campagna», bianco e nero, 590, *Camilleri secondo Camilleri*, edizioni del Csc, 2018.

Τα κυριότερα έργα του giallo camilleriano, που αφορούν αυτή την έρευνα, είναι τα αναφερόμενα στον αστυνόμο Montalbano και τη δράση του. Ήταν τόσο μεγάλη η απήχησή τους, ώστε μεταφράστηκαν σε πάνω από τριάντα (30) γλώσσες, πωλήθηκαν σε εκατομμύρια αντίτυπα στην Ιταλία αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο, ενώ μεταφέρθηκαν στη μικρή οθόνη με τίτλο της τηλεοπτικής σειράς *Επιθεωρητής Montalbano*, τα δικαιώματα της οποίας πωλήθηκαν σε εξήντα τρεις (63) χώρες. Λαμβάνοντας υπόψη ότι το πρώτο βιβλίο για τον Montalbano γράφτηκε το 1994, όταν ο Camilleri ήταν ήδη 59 ετών, η επιτυχία είναι πρωτοφανής¹⁴⁶.

4.5. Χαρακτηριστικά του έργου-Το στοιχείο του μύθου

Σε κάθε αστυνομικό αφήγημα ή ιστορία του Andrea Camilleri περιλαμβάνεται το στοιχείο του μύθου, καθώς ο συγγραφέας αντλεί έμπνευση από τα γεγονότα ή τα περιστατικά βίας και αίματος, από την επικαιρότητα και το ρεπορτάζ.

Συγκεκριμένα, τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά, που συνθέτουν το πλαίσιο για την αφήγηση του Σικελού συγγραφέα, είναι ο μύθος¹⁴⁷, η δράση και ο χαρακτήρας του πρωταγωνιστή αστυνόμου-detective και η σκηνογραφία-σκηνοθεσία του χώρου, του χρόνου και του τόπου, όπου εξελίσσεται η αφήγηση. Το έργο εντάσσεται σε ένα ορισμένο πλαίσιο: το αφηγηματικό και θεματικό παιχνίδι του Andrea Camilleri με την πόλη Vigata και το γυναικείο στοιχείο. Τα θύματα στο μεγαλύτερο μέρος τους είναι γυναίκες νεαρής ηλικίας, όπως στην περίπτωση της νεαρής Francesca, φίλης της αρραβωνιαστικιάς του αστυνόμου, ή σε κάποια άλλη περίπτωση, όπως στο μυθιστόρημα *Gli arrancini di Montalbano*, μεγαλύτερες σε ηλικία γυναίκες, οι οποίες πέφτουν θύματα βίας και εκμετάλλευσης, και συγκεκριμένα οι γυναίκες ελαφρών ηθών, που αποτελούν προφανώς πιο εύκολο στόχο και γίνονται θύματα μιας βίαιης και απάνθρωπης κοινωνίας, όπως και στα έργα της Elena Ferrante.

Εκ πρώτης όψεως ίσως κάποιος να θεωρήσει ότι οι δύο συγγραφείς διαφέρουν ως προς το είδος, το ύφος και το στυλ σε ό,τι αφορά τουλάχιστον στο αστυνομικό είδος. Όμως, στην πραγματικότητα, υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία ως προς τον σκοπό της αφήγησης, παρόλο που η Ferrante δεν ανήκει στην ορθόδοξη αστυνομική μυθιστορία. Το βασικό κοινό των δύο συγγραφέων είναι ο σκοπός της αφήγησης, ο προβληματισμός και η

¹⁴⁶ iefimerida.gr - <https://www.iefimerida.gr/news/419543/antrea-kamilleri-kai-eimai-tyflos-ta-oneira-moy-einai-gemata-hromata>.

¹⁴⁷ Ο Σικελός συγγραφέας -μπορεί να υποθέσει κανείς- θέτει ως βάση του έργου του τον μύθο, λόγω της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, που είναι η αρχαιότερη έκφραση της αστυνομικής λογικής και θεώρησης, εκφράζει μέσα από αυτή την επιλογή την άποψή του σχετικά με τον μύθο και τη λειτουργία του.

ευαισθητοποίηση του ατόμου για τα ζητήματα που απασχολούν την ιταλική επικαιρότητα, όπως η πραγματικότητα που περιγράφεται μέσα από τη φαντασία, ενδεχομένως η Μαφία, ο φασισμός, η κοινωνική καταπίεση και η στέρηση των ελευθεριών. Άρα μέσα από τον μύθο, ανεξάρτητα από την αφήγηση μιας κατάστασης, ο στόχος επιτυγχάνεται, δηλαδή η ενημέρωση, η πληροφόρηση και η αναζήτηση της αλήθειας.

Η Ferrante κάνει λόγο για τη βία και την εγκληματικότητα στην Νάπολη. Ο Camilleri, αντίστοιχα, χρησιμοποιεί την πόλη της Vigata για να περιγράψει την κατάσταση που επικρατεί στην πόλη του, ενώ ταυτόχρονα αυτή η σκηνοθετική επιλογή αποσκοπεί στη δημιουργία ενός πλαισίου πλασματικού, ενός spazio μυθιστορηματικού.

Συχνά, ο αστυνόμος, για να επιλύσει το αίνιγμα, ανατρέχει στην αρχαία τραγωδία ή ακόμη και στη Βίβλο, επικαλούμενος πάντοτε τον μύθο με οποιονδήποτε τρόπο, πράγμα το οποίο υποδηλώνει ότι πράγματι ο μύθος και τα στάδια του έχουν εφαρμογή ακόμη και στο έγκλημα. Μάλιστα κάθε έγκλημα ή κάθε βίαιη συμπεριφορά έχει ρίζες στο αρχέγονο αίσθημα του ανθρώπου και στο ένστικτο της επιβίωσης. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα:

«Assitato nella poltrona, la Bibbia in mano, Montalbano ci ragionò tanticchia sopra.

Non era il caso di leggeresela tutta ,ci avrebbe messo una simanata. Decise di cominciare dal principio, dal Genesi. D'altra parte Manifò non aveva scritto un libro sull'argomento? Andò a taliare il capitolo 39 parlava dei figli di Giacobbe e in modo particolare di Giuseppe. Ai punti 18 e 19 si contava della disavventura del pòviro picciotto con la moglie di Putifar.

Giuseppe, che c'era formoso diceva la Bibbia, viene pigliato come sevo nella casa di Putifar, capitano del Faraone. Seppe conquistarsi la fiducia del suo padrone che gli affidò tutti i suoi averi. Ma la moglie di Putifar gli mise gli occhi sopra e non mancava occasione per invitarlo a fare cose vastase con lei. Per quanto l'invitasse, dice sempre la Bibbia mai Giuseppe acconsenti a «giacerle accanto usare con lei». Un giorno però la signora perdette veramente la testa e gli saltò addosso: il pòviro Giuseppe riuscì a scappare, ma la sua veste rimase in mano alla fimmina. La quale per vendicarsi, proclamò che Giuseppe aveva tentato di violentarla, tant'è che vero che aveva lasciato la veste nella sua càmmara. E così Giuseppe andò a finire in carzaro.

Altro che numeri! Nel suo delirio, il professor Manifò si sentiva nella sua stessa situazione del biblico Giuseppe e tentava di spiegare com'erano andate le cose: lui era vittima ,non la Signora Briguccio.

Però, pigliando per vero il suggerimento del professore sostiene, che trovandosi da solo in casa di Eleonora, viene da questo aggredito perché secoli si giaccia, tanto per parlare come la Bibbia.

Ma il professore scappa, lasciando nelle mani di Eleonora qualcosa di tanto intimo, di tanto personale da convincere il Signor Briguccio che il tentativo

di stupro (almeno così gli racconta la moglie per vendicarsi del rifiuto) c'è inequivocabilmente stato. Macari ammettendo questa ipotesi, però, non c'era logica nel fatto successivo»

Andrea Camilleri, *Gli arrancini di Montalbano*. σσ. 224-226

[Καθισμένος στην πολυθρόνα με τη Βίβλο στο χέρι, ο Montalbano το σκέφτηκε λίγο. Δεν ήταν ανάγκη να τα διαβάσει όλα, θα χρειαζόταν μια βδομάδα. Αποφάσισε ν' αρχίσει από την αρχή, από τη «Γένεση». Και ύστερα ο Μανιφό δεν είχε γράψει ένα βιβλίο με αυτό το θέμα; Πήγε στο κεφάλαιο 39. Μιλούσε για τα παιδιά του Ιακώβ, και κυρίως για τις κακοτυχίες του φτωχού νέου με τη γυναίκα του Πετεφρή.

Ο Ιωσήφ, που ήταν όμορφος όπως έλεγε η Βίβλος, πήγε σκλάβος στο σπίτι του Πετεφρή, που ήταν αξιωματούχος του Φαραώ. Κέρδισε την εμπιστοσύνη του αφεντικού του, που του εμπιστεύτηκε όλα του τα πλούτη. Αλλά η σύζυγος του Πετεφρή τον έβαλε στο μάτι και δεν έχανε την ευκαιρία να τον προκαλεί και να του ζητάει να κάνουν άπρεπα πράγματα. Όσο όμως κι αν τον προκαλούσε, γράφει η Βίβλος, ο Ιωσήφ ποτέ δεν ενέδωσε να ξαπλώσει δίπλα της και να της κάνει ό,τι του ζητούσε. Έτσι μια μέρα το πάθος τύφλωσε την κυρία, που έχασε τελείως το μυαλό της και τον αγκάλιασε. Ο φτωχός Ιωσήφ κατάφερε να ξεφύγει, το ρούχο του όμως έμεινε στα χέρια της γυναίκας του, η οποία για να τον εκδικηθεί διέδωσε ότι ο Ιωσήφ είχε προσπαθήσει να τη βιάσει. Και σαν απόδειξη των όσων έλεγε έδειχνε το ρούχο του, που είχε αφήσει στην κάμαρά της. Έτσι ο Ιωσήφ κατέληξε στη φυλακή.

Δεν είχε καμιά σχέση με αριθμό τηλεφώνου! Έτσι ο Μανιφό ένωθε ότι βρισκόταν στην ίδια κατάσταση με αυτήν του βιβλικού Ιωσήφ και προσπαθούσε να εξηγήσει πώς είχαν συμβεί τα γεγονότα. Αυτός ήταν το θύμα και όχι η Κυρία Briguzio. Αν όμως δέχονταν ότι τα πράγματα ήταν έτσι όπως τα παρουσίαζε ο καθηγητής στο παραλήρημά του, τότε υπήρχαν πολλά αδιευκρίνιστα σημεία. Λοιπόν, η ιστορία είχε ως εξής: ο καθηγητής υποστήριζε ότι, όταν βρέθηκε μόνος του με την Ελεονώρα στο σπίτι της, εκείνη του επιτέθηκε με πονηρούς σκοπούς, αλλά ο καθηγητής κατάφερε να ξεφύγει]

Το έγκλημα επιλύεται, επειδή ο αστυνόμος ανατρέχει στο έργο *Γένεση*¹⁴⁸. Επομένως, αυτή είναι η απόδειξη για τον παραπάνω ισχυρισμό. Ο συγγραφέας τοποθετεί τον αστυνόμο στη θέση του ερευνητή και συνδέει αριστοτεχνικά το δικό του παρόν με τη Βίβλο και τον μύθο για μια ακόμη φορά, ενισχύοντας στον αναγνώστη την άποψη ότι ο μύθος ανταποκρίνεται στα πραγματικά γεγονότα και μάλιστα ότι το έγκλημα πάντοτε έχει τις ρίζες του στις σκοτεινές υποθέσεις του παρελθόντος, μια άποψη που συναντά κανείς και στα έργα των Ελλήνων μυθιστοριογράφων. Π.χ. η ιστορία του Ιωσήφ επαναλαμβάνεται στη μυθιστορία του συγγραφέα με τους ίδιους ακριβώς ρόλους, τα ίδια κίνητρα και τον ίδιο σκοπό. Άρα, ο αστυνόμος, εξαιτίας της ευρηματικότητάς του, επιλύει μια υπόθεση που

¹⁴⁸ <http://www.imgap.gr/file1/AG-Pateres/AG%20KeimenoMetafrasi/PD/01.%20Genesis.htm>

παρουσιάζει τον αθώο ως δράστη-θύτη. Υπάρχει μια αντιστροφή ρόλων, με σκοπό τον δόλο, αλλά θα μπορούσε κανείς να πει ότι το μήνυμα του συγγραφέα είναι πάντοτε το ίδιο: η αποκάλυψη της αλήθειας μέσα από τη μελέτη και την εξέταση των στοιχείων αποκαθιστά την ηθική τάξη.

Βέβαια, οι ιστορίες του συγγραφέα έχουν τις ρίζες τους στο παρελθόν και συγκεκριμένα στη μυθολογία, όπως στο έργο του *Il cane di terracotta*¹⁴⁹. Βέβαια, ακόμη κι αν δεν συνδέονται με γεγονότα ή εγκλήματα του παρελθόντος που έχουν αντίκτυπο στο σήμερα του αστυνόμου και των τραγικών πρωταγωνιστών, ο τρόπος και η μέθοδος που ακολουθεί ο Andrea Camilleri στη διήγηση και την αναπαράσταση των εγκλημάτων υποδεικνύει περίτρανα τη βαθιά σχέση του με τον μύθο. Αρκεί κανείς να αναλογιστεί όχι μόνο το περιεχόμενο των έργων του ή τον σκοπό αλλά και τα ονόματα ή τις τοποθεσίες, όπως αυτές περιγράφονται. Επομένως, η κάθαρση έχει άμεση συνάφεια με το τραγικό στοιχείο, είναι μια επίκληση στη βάση και την αρχή κάθε μυθιστορίας.

4.6. Αφηγηματική τεχνική

Χαρακτηριστικό γνώρισμα της αφήγησης του Andrea Camilleri είναι η γλώσσα. Ο συγγραφέας είναι γνωστό πως είναι γλωσσοπλάστης: από τη μια πλάθει τις δικές του ιστορίες, χτίζει έναν δικό του τόπο, όπου φιλοξενεί την αφήγησή του, και από την άλλη δανείζεται κάποιες λέξεις της ιταλικής γλώσσας, τις οποίες αναμειγνύει με ορισμένους ιδιοματισμούς, μιμούμενος διαλεκτικά τους ήχους της αληθινής γλώσσας. Το ερώτημα που γεννάται είναι τι προσπαθεί να δείξει και να πετύχει ο συγγραφέας με αυτή την τακτική. Είναι φανερό ότι σκοπός του είναι η δημιουργία και η απεικόνιση μιας άλλης μακρινής πραγματικότητας.

Το πιο σπουδαίο στοιχείο που ανακαλύπτει ο αναγνώστης στη γραφή του Camilleri είναι το στοιχείο της δημιουργίας και αυτό το εντοπίζει σε πολλά και διαφορετικά σημεία. Εξετάζοντας θεματικώς το έργο, παρατηρεί κανείς ότι η κουζίνα και η γραφή αποκτούν τη δική τους γλώσσα. Η Stefania Campo γράφει στο έργο της *I segreti della tavola di Montalbano. Le ricette di Andrea Camilleri*¹⁵⁰ ότι τα μυθιστορήματα του Camilleri έχουν απλή γραφή και η γλώσσα τους μπορεί να συγκριθεί με ένα καλό γεύμα, μαγειρεμένο με τον παλιό παραδοσιακό τρόπο. Ο ίδιος ο συγγραφέας αποκάλυψε για το έργο του: «Η γλώσσα που χρησιμοποιώ στα έργα μου δεν είναι σικελική διάλεκτος. Πρόκειται για έναν επαναπροσδιορισμό της διαλέκτου και ταυτόχρονα για μια πράξη που υποκρύπτει μια βαθιά

¹⁴⁹ Andrea Camilleri, *Il cane di terracotta*, Edizioni Sellerio, Palermo 1996.

¹⁵⁰ Stefania Campo, *I segreti della tavola di Montalbano. Le ricette di Andrea Camilleri*. Il Leone Verde, 2009.

νοσταλγία για τις λέξεις που χρησιμοποιούσαν οι χωρικοί, αλλά χάθηκαν με το πέρασμα του χρόνου»¹⁵¹.

Τα εγκλήματα πάθους και η Μαφία αποκτούν μυρωδιά και ανακατεύονται με τη φαντασία. Έτσι πιθανόν να χτίζεται το πλαίσιο δράσης του ντετέκτιβ και πρωταγωνιστή Montalbano.

Η επιλογή του ονόματος του αστυνομικού, σύμφωνα με την παρούσα έρευνα και την ανάλυση των θεματικών ενοτήτων, παρουσιάζει απόλυτη συνάφεια με το είδος, τον σκοπό και την εξέλιξη. Άλλο ένα λογοπαίγνιο του συγγραφέα ή ένα αφηγηματικό τέχνασμα, που λειτουργεί αλληγορικά, όπως ακριβώς και το παιχνίδι του με το λεξιλόγιο και τη διάλεκτο. Αρκετά ευρηματικός ο συγγραφέας, φαίνεται να περιεργάζεται τις κινήσεις του και να αποκαλύπτει πως ο μύθος και το παραδοσιακό στοιχείο είναι συνυφασμένα ακόμη και με τη σύγχρονη πραγματικότητα του φόνου. Βέβαια, όλα αυτά αποσκοπούν στην αποκάλυψη του φαινομένου, την αποκρυπτογράφησή του και την επίλυση του αινίγματος, τον μόνο σκοπό της αφήγησης του συγγραφέα.

Η γυναικεία γοητεία και ομορφιά, το οργανωμένο έγκλημα και ο τρόπος εξάπλωσής στην κοινωνία της Σικελίας αποτελούν δομικά στοιχεία του έργου του Camilleri. Το στοιχείο της ομορφιάς αλλά και της ασχήμιας, η μετατροπή του αμιγώς αστυνομικού είδους σε ένα νέο πρωτότυπο αφηγηματικό είδος που συνδέεται με την πραγματική διάσταση του εγκλήματος, η σχέση του μύθου με την απεικόνιση του πραγματικού στοιχείου και, τέλος, η σχέση και η ανάμειξη του κλήρου και του νόμου με τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος εντυπωσιάζουν.

Μέσα στα μυθιστορήματα του Σικελού συγγραφέα υπάρχουν αναφορές στον τόπο: Vigata, Fela, Fiacca, Montelusa. Αυτό που εκπλήσσει τον αναγνώστη, γιατί δεν το έχει ξανασυναντήσει σε άλλα μυθιστορήματα, είναι πως αυτά τα ονόματα μοιάζουν με αναγραμματισμούς των παρατιθέμενων τοποθεσιών: Gella, Sciacca, Agrigento και Lampedusa. Αυτό το αφηγηματικό τέχνασμα δεν υπήρξε μέχρι τώρα σε κάποιον άλλο συγγραφέα. Βέβαια, είναι κάτι που θα εντοπιστεί στο Β' μέρος της εργασίας, στον Έλληνα συγγραφέα Γιάννη Μαρή, που είχε χτίσει έναν δικό του κόσμο, παίζοντας με τα επίθετα, τις καταλήξεις και τα ονόματα. Και αυτό ήταν ένα πολύ επιτυχημένο τέχνασμα, για να διαχωρίσει τους ρόλους των κακών από τους καλούς. Επίσης, δεν συναντήθηκε σαν τεχνική

¹⁵¹ Stefania Campo, *Τα μυστικά της κουζίνας του Μονταλμπάνο. Οι συνταγές του Αντρέα Καμιλλέρι* (μτφρ. Φ. Ζερβού). Πατάκης, Αθήνα 2019.

στην περιγραφή του τόπου. Ωστόσο, όλοι οι συγγραφείς και κυρίως οι Έλληνες ακολουθούν πάντοτε κάποια ιδιαίτερη τεχνική, που συνδέει τον τόπο εκτύλιξης με τα ίδια τα γεγονότα¹⁵².

4.7. Οπτική του συγγραφέα

Ο Giovanni Caracchi, μελετητής του συγγραφέα¹⁵³, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο Camilleri δεν επιθυμεί να δημιουργήσει ένα έργο με σκοπό να καταγγείλει την παράνομη δράση της Μαφίας στη Σικελία, σε αντίθεση με άλλους συγγραφείς, οι οποίοι χρησιμοποιούν τους άξονες του αστυνομικού είδους, για να καταγγείλουν το φαινόμενο της βίας και την παράνομη εγκληματικότητα, για την οποία ευθύνεται ενδεχομένως η κοινωνική αδιαφορία, η αδιαφορία της πολιτικής ηγεσίας και η ανεξέλεγκτη δράση της Μαφίας. Επομένως, δεν πρόκειται για ένα είδος μυθιστορήματος, όπου ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τους κανόνες του αστυνομικού, με στόχο να καταγγείλει¹⁵⁴. Κι αυτό, γιατί ο Camilleri ακολουθεί όλο το απαραίτητο τυπικό του αγγλοσαξονικού είδους, καθώς και όλα τα απαραίτητα στάδια, όπως το αίνιγμα της δολοφονίας, το μυστήριο που καλείται να επιλύσει ο detective, ο οποίος μοιάζει να ακολουθεί τα πρότυπα του αστυνόμου Maigret. Πράγματι, όπως και ο Γάλλος συγγραφέας George Simenon, ο Andrea Camilleri στρέφει το ενδιαφέρον του στην ψυχοσύνθεση του ατόμου και, συγκεκριμένα, του δράστη και αναζητά τα βαθύτερα αίτια που κρύβονται πίσω από την παράνομη πράξη του, τη δολοφονία ή τον φόνο. Ναι μεν θέτει ως πρωταρχικό στόχο μέσα από τη μυθιστορία του να μιλήσει για τα γεγονότα αίματος, τα οποία προφανώς και τον προβληματίζουν, όμως το πιο σημαντικό για αυτόν είναι η επίλυση του αινίγματος.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, υπάρχει το αίνιγμα, ένας φόνος, που τις περισσότερες φορές έχει σχέση με την πολιτική, τη θρησκεία, την τρομοκρατία, την επιβολή μιας οποιασδήποτε κατάστασης με σκοπό την εξυπηρέτηση συμφερόντων, τη συγκάλυψη μιας αδικίας ή μιας παράνομης πράξης ή ακόμη, και το πιο σύνηθες, τη συγκάλυψη της Μαφίας, ενός Οργανωμένου Συστήματος.

Όμως, ανεξάρτητα από το θεματικό μέρος, που θα μπορούσε να ενταχθεί στο πλαίσιο της κοινωνικής κριτικής, σκοπός του συγγραφέα είναι να ακολουθήσει πιστά την

¹⁵² Το παράδειγμα του Γιάννη Μαρή είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό. Ο Γιάννης Μαρή επιλέγει για την αφήγησή του έναν συγκεκριμένο χώρο, τη συνοικία των πλουσίων, κι αυτό γιατί επιθυμεί να αποδείξει ότι στο Κολωνάκι, εκεί όπου υπάρχει ο πλούτος, υπάρχει και η εγκληματικότητα: το εμπόριο ναρκωτικών, το εμπόριο λευκής σαρκός, οι παρανομίες και κάθε άλλου είδους παράνομη δραστηριότητα. Παρατηρείται, επομένως, ότι ο τόπος και οι περιγραφές του εξυπηρετούν πάντοτε τις ανάγκες της αφήγησης. Είναι τα όρια, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει, αν το εξετάσει σαν μια μεταφορά, αυτό που ονομάζεται μεσογειακό μυθιστόρημα.

¹⁵³ Giovanni Caracchi, *Camilleri e i libri: «Le mie piccole chiese di campagna»*, in «Bianco e nero», Fascicolo 590, 2018, pp. 52-55.

¹⁵⁴ «non si tratta di un romanzo di denuncia» [δεν είναι μυθιστόρημα καταγγελίας] (Giovanni Caracchi).

αστυνομική πλοκή και δομή του παραδοσιακού είδους. Επομένως, ο φόνος, ο δράστης, ο χώρος, τα γεγονότα και η πλοκή συμφωνούν με τα κλασικά πρότυπα και η κατάληξη είναι πάντοτε η ίδια: υπάρχει κάθαρση των ηρώων. Άρα, σε αντίθεση με τον Leonardo Sciascia, οι ιστορίες του Andrea Camilleri δεν παρουσιάζουν κάποια θεματική τροποποίηση, αλλά ακολουθούν ένα συγκεκριμένο μοντέλο. Ο δράστης πάντοτε συλλαμβάνεται, η δράση αποκαλύπτεται και το αίνιγμα επιλύεται από τον detective, ο οποίος ακολουθεί και εξετάζει όλα τα στοιχεία με τη βοήθεια του συνεργάτη του, του προσώπου στο οποίο ακουμπά και στηρίζεται. Ο συνεργάτης βοηθά τον αστυνόμο και θα μπορούσε να πει κανείς ότι τον συμπληρώνει, ακολουθώντας τη δράση και τη σκέψη του. Βέβαια, ο αστυνόμος πάντοτε βρίσκεται ένα βήμα μπροστά και προηγείται όλων.

Κάθε αίνιγμα ή υπόθεση έχει μια τελική λύση. Ακολουθούνται τα απαραίτητα στάδια της έρευνας –αναζήτηση της αλήθειας και εξέταση των υπόπτων–, αλλά στο τέλος η προσπάθεια και η όλη διαδικασία της αναζήτησης φτάνει σε ένα τελικό στάδιο, στον προορισμό και σκοπό, που δεν θα μπορούσε να είναι διαφορετικός από την επίλυση του αινίγματος.

Η αφετηρία, επομένως, όλου αυτού του νοερού ταξιδιού προς την αναζήτηση της αλήθειας είναι η αφορμή της έρευνας, ο φόνος ως πράξη ή αιτία. Κατά τη διάρκεια, όμως, της έρευνας και της όλης διαδικασίας, προκειμένου να υπάρχει κάποιο νόημα ή τέλος, θα πρέπει να δοθεί μια λύση. Η μυστηριώδης δολοφονία θα πρέπει να έχει κάποια εξήγηση. Αν αυτό δεν συμβεί¹⁵⁵, υπάρχει κάποιος άλλος σκοπός, ήτοι η ενσωμάτωση επιπλέον θεματικών ενοτήτων, που εξυπηρετεί τον εμπλουτισμό του είδους: νέα θέματα, νέες μέθοδοι, πιθανόν και νέα στοιχεία, που τείνουν να προσδώσουν στο έργο έναν πιο ελεύθερο θεματικά και ευχάριστο χαρακτήρα.

Όσον αφορά στην επιλογή των αγγλοσαξονικών προτύπων και του στοιχείου της κάθαρσης από τον συγγραφέα, υπάρχει άμεση σχέση με την παιδεία, την κουλτούρα και την

¹⁵⁵ Όπως στην περίπτωση του Leonardo Sciascia, που αποτέλεσε εξαίρεση με την ιδιότυπη θεωρία του αστυνομικού. Για τον συγγραφέα δεν υπάρχει κάθαρση ή επίλυση του γρίφου-της υπόθεσης στα μυθιστορήματά του, όπως έχει εξηγηθεί σε προηγούμενα κεφάλαια ή κι αν υπάρχει, όπως στο μυθιστόρημα *A Ciascuno il Suo* και *Il Giorno della Civetta*, όπου οι έρευνες οδηγούν πράγματι στην αποκάλυψη της Μαφίας. Η Μαφία εμποδίζει τα θύματα να αποκαλύψουν τη δράση τους. Ο συγγραφέας, επομένως, επαναδιατυπώνει τη θεωρία του κλασικού αστυνομικού είδους, που ακολουθούσε στην πορεία το μοντέλο της αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας και κάνει λόγο για τα προβλήματα του τόπου του, αποκαλύπτοντας παράλληλα τη δράση της Μαφίας, όπου το κράτος επιμένει, παρά τις μελέτες και τις αποδείξεις που υπάρχουν, να κρατά κρυφή την ύπαρξή της, αρνούμενο κατηγορηματικά κάθε σχέση μαζί της ή πιθανή εμπλοκή στις παράνομες ενέργειές της. Η αναφορά στο πρώτο έργο *Il giorno della Civetta* ήταν σκόπιμη, γιατί είναι το πρώτο μυθιστόρημα του, όπου καταγγέλλει το φαινόμενο της Μαφίας και ξεκινά ανάποδα-ο ντεντέκτιβ γνωρίζει την ταυτότητα του δράστη από την αρχή του μυθιστορήματος, ενώ στο δεύτερο ακολουθείται πιστά το αγγλοσαξονικό μοντέλο, μόνο που ο ντεντέκτιβ-κατηγορητής δολοφονείται από τη Μαφία λίγο πριν αποκαλύψει τον δράστη και ηθικό αυτουργό των δολοφονιών.

οπτική του συγγραφέα για την αρχαία τραγωδία. Η σχέση του συγγραφέα με τη σκηνοθεσία και την ιδιότητά του ως θεατρικός συγγραφέας και σεναριογράφος υποδηλώνουν ένα ανήσυχο πνεύμα, που επιθυμεί να εξετάσει μέσα από μια φαινομενικά ομαλή μέθοδο το έγκλημα, που όμως έχει εμφανέστατα τις ρίζες του στην αρχαία ελληνική παράδοση και τραγωδία.

Μέσα από την αφήγησή του ο συγγραφέας, και χωρίς αυτό να γίνεται απόλυτα αισθητό από τον αναγνώστη, πραγματοποιεί επίκληση στα ήθη και τα έθιμα και το ερώτημα είναι πώς είναι δυνατόν όλα αυτά να αποκτούν σύνδεση και με ποιο τρόπο συνδέονται με τη λογική του εγκλήματος.

Όμως, τι προσπαθεί να αποδείξει ο συγγραφέας μέσα από αυτή την τεχνική, που συνδέει τον μύθο με την ουσία της πραγματικότητας; Ο Sciascia χρησιμοποίησε τον μύθο για να ασκήσει κοινωνική κριτική στην κατάσταση της Σικελίας, καθώς και να καταδείξει το κοινωνικό φαινόμενο της βίας και της εγκληματικότητας. Αλλά, για να το πετύχει, έφερε την ανατροπή στα έργα του και απάλειψε το τέλος, την κάθαρση. Τροποποίησε τους κανόνες του αστυνομικού μυθιστορήματος, αποδεικνύοντας, δυστυχώς, πως δεν έχουν όλες οι υποθέσεις αίσιο τέλος: ο δολοφόνος, ο δράστης, σε αυτή την περίπτωση η Μαφία, δεν τιμωρείται για τα εγκλήματά της και οι αθώοι πληρώνουν σκληρά το τίμημα της ανυπακοής. Σε αντίθεση, όμως, με τον Sciascia, ο Camilleri δεν έχει σκοπό να ασκήσει κοινωνική κριτική σε τέτοιο βαθμό ούτε και να καταγγείλει το άνομο πρόσωπο της βίας κι αυτό γιατί δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο περιβάλλον. Σκιαγραφεί, δηλαδή, το περιβάλλον, όπου λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα. Το έγκλημα, η γαστρονομία και η αναζήτηση μέσα από τον μύθο είναι τα κυριότερα στοιχεία που συνθέτουν και διαμορφώνουν το έργο του συγγραφέα. Ο Andrea Camilleri, επομένως, χτίζει μια αστυνομική μυθιστορία, προσαρμόζοντας το έγκλημα στον χώρο, τον χρόνο και τον τόπο που επιθυμεί εκείνος, εντάσσοντας και κάποια στοιχεία από τον αστυνόμο Maigret.

Σίγουρα, η καταγωγή του από την επαρχία έχει επιδράσει στον τρόπο σκέψης και στην ψυχοσύνθεσή του. Έτσι, ο Camilleri επικεντρώνεται στον στόχο του και δείχνει να τον απασχολεί το ψυχοκοινωνικό κομμάτι του ατόμου, η ψυχοσύνθεσή του και τα αίτια που οδήγησαν τον δράστη να δολοφονήσει το θύμα ή να στραφεί προς το έγκλημα, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, οι συνθήκες που μεγάλωσε και οι πεποιθήσεις του στον Sciascia. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο συγγραφέας μετατρέπει το είδος της αστυνομικής μυθιστορίας σε αφορμή για εσωτερική διερεύνηση, αναζήτηση και ηθικό προβληματισμό. Πιθανόν να μην δίνει έμφαση στους λόγους που συνετέλεσαν στη μεταστροφή του δράστη –από το καλό πιθανόν στο κακό–, ενώ στο έργο του, ακολουθώντας πιστά το μοντέλο του

Maigret, εξετάζει το έγκλημα σε συνάρτηση με τον δολοφόνο, μέσα από τον ήρωα Montalbano, μέσα από τη σχέση του με το φαγητό, με τους συναδέλφους του και τους ίδιους τους φερόμενους ως δράστες. Επομένως, συνδυάζει πολλά και διαφορετικά μοτίβα, που προσδίδουν ενδιαφέρον και αξιοπιστία ακόμη και στο αποτέλεσμα αυτής της ψευδούς διήγησης, στον ίδιο δηλαδή τον μύθο, που αποκτά αληθοφάνεια και αξιοπιστία.

Το φαγητό, επομένως, είναι η μέθοδος διερεύνησης στη συγκεκριμένη περίπτωση του αστυνόμου, το μέσον μέσα από το οποίο ξεκινά η διαδικασία της αναζήτησης, πράγμα το οποίο αποδεικνύεται από το γεγονός ότι, ανάλογα με την εξέλιξη και τη διάθεση του αστυνόμου, η όρεξή του αυξομειώνεται. Το ενδιαφέρον του για τη γαστρονομία κρύβει μια βαθιά θλίψη για το αθώο παρελθόν, την ίδια που βιώνει και ο συγγραφέας τη νοσταλγία για τις ένδοξες εποχές και τα χρόνια της αθωότητας.

4.8. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων

Το Porto Empedocle είναι η υποτιθέμενη πόλη της Vigata, γενέτειρα του συγγραφέα και, φυσικά, τόπος εκτύλιξης των γεγονότων. Πολλές φορές συναντά κανείς στον χώρο του εγκλήματος τη θάλασσα ως πλαίσιο. Πολλά από τα εγκλήματα γίνονται σε σπίτια με θέα τη θάλασσα. Το σπίτι του Montalbano βρίσκεται στη θάλασσα. Επομένως, το μεσογειακό τοπίο πρωταγωνιστεί στην αφήγηση ως τόπος του εγκλήματος αλλά και ως τόπος συναισθήματος. Η νοσταλγία και η αγάπη του ήρωα για τον τόπο του κρύβει κάτι ανάλογο με την αγάπη του Sciascia για τον τόπο που έζησε και μεγάλωσε. Η περιγραφή του τόπου, επομένως, είτε προκαλεί συναίσθημα είτε βρίσκει εκεί καταφύγιο η αφήγηση του συγγραφέα. Ωστόσο, στα έργα του συγγραφέα το παραδοσιακό στοιχείο πολεμά να επιβιώσει και να επικρατήσει του καινούργιου και, αν αυτό δεν είναι εφικτό, ο συγγραφέας, αποδίδοντας φόρο τιμής στο παραδοσιακό μέσα από τις περιγραφές του, προσπαθεί να συμβιώσει με το καινούργιο και πιο μοντέρνο, αλλά ταυτόχρονα και το ξενικό και απρόσιτο, το παγωμένο και αδιάφορο στοιχείο.

Από σκηνοθετικής απόψεως η περιγραφή και της τοποθεσίας και του σπιτιού του αστυνόμου αποσκοπεί στην ανάδειξη του μεσογειακού τοπίου. Επομένως, πρόκειται για μια στυλιστική και περιβαλλοντική επιλογή. Εικόνες της Μεσογείου οριοθετούν το πλαίσιο αυτής της νοοτροπίας και παράδοσης και δίνουν το έναυσμα για την εξέλιξη του είδους και τον επαναπροσδιορισμό του. Όπως ο επαναπροσδιορισμός ρόλων και χαρακτήρων, σκοπός της αφήγησης και θεματικές της είναι ο επαναπροσδιορισμός και η επιστροφή στην παράδοση, από την οποία θα γεννηθούν τα νέα στοιχεία και θα εξελιχθούν.

Ως προς τον τόπο και τη σκηνοθεσία παρατηρεί κανείς τις έντονες και απολαυστικές περιγραφές. Με αφορμή το φαγητό, ο αστυνόμος πραγματοποιεί μια εξερεύνηση στον χώρο. Επισκέπτεται διάφορα μέρη, γνωρίζει νέους προορισμούς, αλλά έχει συγκεκριμένα μέρη ή εστιατόρια και παραδοσιακές ταβέρνες, όπως αυτή του San Calogero, που επισκέπτεται συχνά. Η επιλογή αυτής της ταβέρνας και ονομασίας δεν θεωρείται καθόλου τυχαία, καθώς ο Σικελός συγγραφέας, όπως έχει αποκαλύψει σε συνεντεύξεις του, γεννήθηκε εφταμηνίτικος και η μητέρα του τον είχε τάξει στον San Calogero, από τον οποίο πήρε και το όνομά του. Παρόμοια συμβαίνει και με το όνομα του αστυνόμου Salvo, που θεωρείται ότι εξυπηρετεί και αυτό έναν ανώτερο αφηγηματικό ρόλο: Salvo από το ρήμα Salvare. Πώς αλλιώς θα μπορούσε να εξηγηθεί ως αυτός που σώζει τον κόσμο ή αυτός που σώθηκε, όπως ακριβώς ο συγγραφέας;

4.9. Ο ρόλος και τα χαρακτηριστικά του ντετέκτιβ

Για να αντιληφθεί κανείς τον ρόλο του αστυνόμου-detective στα έργα του συγγραφέα αλλά και στην πλοκή των μυθιστορημάτων, αρκεί να εξετάσει το προφίλ και τη δράση του ήρωα μέσα από τα έργα και τις κριτικές. Ο Montalbano είναι ένας γήινος και προσιτός χαρακτήρας, στον οποίο βασίστηκαν, όπως θα διαπιστώσουμε, οι Έλληνες μυθιστοριογράφοι Πέτρος Μάρκαρης, Θεόδωρος Μπενάκης και Χίλντα Παπαδημητρίου. Είναι ένας χαρακτήρας που θυμίζει τον αστυνόμο Maigret και ταυτόχρονα τον αστυνόμο Bellodi στον Leonardo Sciascia, με τη διαφορά ότι ο Bellodi στο μυθιστόρημα *A ciascuno il Suo* σαν χαρακτήρας δεν δικαιώνεται ποτέ, σε αντίθεση με τον Montalbano, που πάντοτε δικαιώνεται ως χαρακτήρας. Η κάθαρση είναι εμφανής στα μυθιστορήματα. Τα ηθικά χαρακτηριστικά του αστυνόμου ταιριάζουν απόλυτα με τη δίκαιη φιγούρα που προσωποποιεί και ενσαρκώνει στα έργα του συγγραφέα.

Από την άλλη, ο αστυνόμος Bellodi καταγόταν από τον Βορρά και είχε υπηρετήσει ως partigiano. Διέθετε μια διαφορετική κουλτούρα, μόρφωση και νοοτροπία, καθώς γνώριζε για τη δράση της Μαφίας και δεν καταγόταν από τη Σικελία, σε αντίθεση με τον αστυνόμο Montalbano, που καταγόταν από τη Σικελία. Απέναντι στον εξαιρετικής ομορφιάς Bellodi, πρωταγωνιστή ήρωα και ντετέκτιβ του μυθιστορήματος του Leonardo Sciascia, ο Salvo Montalbano αντιτάσσει τη γοητεία του Σικελού και θεωρείται ενάρετο πρόσωπο.

Η επιλογή του ονόματος του ντετέκτιβ Montalbano δεν είναι τυχαία, εφόσον είναι γνωστό πως ο Camilleri επιθυμούσε να τιμήσει τον αγαπημένο του Ισπανό

μυθιστοριογράφου και εκπρόσωπο της Μεσογειακής αστυνομικής μυθιστορίας Manuel Vasquez Montalban.

Το φαινόμενο του *glocalismo*, όπως και στον Roberto Saviano, συναντάται έντονα εξηγεί η Stefania Campo. Ο πρωταγωνιστής είναι αποκύημα της φαντασίας του συγγραφέα, του οποίου σκοπός είναι να δημιουργήσει έναν χαρακτήρα που υπερασπίζεται τα ήθη, τα έθιμα και είναι κοντά στην παράδοση. Η άποψη που εξέφραζε τον ίδιο τον συγγραφέα, η έννοια της βαθιάς σικελικότητας, εκφράζεται μέσα από τις κινήσεις του αστυνόμου-πρωταγωνιστή. Και ενώ όλα αυτά συμβαίνουν στη μακρινή Vigata, ο αναγνώστης ταυτίζεται απόλυτα με τον αστυνόμο, που επιδιώκει να επικρατήσει το δίκαιο και που συγκεντρώνει στο πρόσωπό του τα περισσότερα χαρακτηριστικά που εντοπίζονται σε κάθε αστυνόμο ήρωα της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, εκτός ίσως από το στοιχείο της γοητείας. Ο αστυνόμος στρέφεται προς την ηθική του απόμυου, πολλές φορές όμως συγκαλύπτει με τον τρόπο του ή δικαιολογεί τον δράστη.

Ποιος είναι, επομένως, ο χώρος και το *spazio* που λαμβάνει χώρα αυτή η δράση του αστυνόμου; Η θάλασσα, το υγρό στοιχείο, το αλάτι, τα ψάρια και ο κόσμος του νερού θα έλεγε κανείς, για το οποίο είναι τόσο υπερήφανος ο συγγραφέας και στο οποίο μάλλον εναποθέτει όλες τις ελπίδες. Το στοιχείο της παράδοσης, που επιστρέφει και τον βασανίζει, του δημιουργεί ερωτηματικά αλλά και την ανάγκη να παλέψει για να αποκαταστήσει τις αδικίες του παρόντος. Ο Montalbano είναι μακριά, αλλά ο αναγνώστης συνδέει τον ήρωα με τη σικελική πραγματικότητα. «Παγκόσμιος και ταυτόχρονα τοπικός, γήινος και στοχαστικός ο συγγραφέας της διπλανής πόρτας», αναφέρει η Stefania Campo στη μελέτη της¹⁵⁶, η οποία σκιαγραφεί την προσωπικότητα του ήρωα ντετέκτιβ. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί, επομένως, τον ήρωα, προκειμένου να εκφράσει τις ιδέες και τις απόψεις του γύρω από αυτόν τον μύθο, γιατί ο αστυνόμος και η προσωπικότητά του είναι άλλος ένας μύθος, που επιβεβαιώνει τον κανόνα. Οι μυθιστοριογράφοι κατασκευάζουν έναν ήρωα, που ανταποκρίνεται στον σκοπό και τις ανάγκες της αφήγησης, προσαρμόζοντάς τον στο σήμερα και στις ανάγκες του.

Αυτό που χαρακτήριζε τον αστυνόμο ήταν η ευρωπαϊκή κουλτούρα και νοοτροπία του, η αυθεντικότητά του και το πάθος με το οποίο υπερασπιζόταν όχι μόνο τον ρόλο του αλλά και την πατρίδα του, που φαίνεται ότι αγαπούσε και εκτιμούσε πολύ. Τόσο πολύ, που μάλλον θλιβόταν βαθιά για τη δεινή θέση στην οποία βρισκόταν η Σικελία. Ο αστυνόμος

¹⁵⁶ Stefania Campo, *Τα μυστικά της κουζίνας του Μονταλμπάνο. Οι συνταγές του Αντρέα Καμιλλέρι* (μτφρ. Φ. Ζερβού). Πατάκης, Αθήνα 2019, σ. 35.

δεν εφησύχαζε, δεν σταματούσε ποτέ τον αέναο και αδιάκοπο αγώνα του απέναντι στην κοινωνική αδικία, δεν εθελotuφλούσε σκοπίμως για να κερδίσει τον σεβασμό και την εύνοια των υψηλά ισταμένων προσώπων, αλλά, αντίθετα, δεν δίσταζε να συγκρουστεί με όλους όσους θεωρούσε υπεύθυνους για τα εγκλήματα που ερευνούσε. Συχνά γινόταν αντιπαθής, γιατί δεν κάλυπτε την ανομία και την εγκληματικότητα και έφερνε πάντοτε στο φως την αληθινή διάσταση των πραγμάτων, γεγονός που δυσαρεστούσε. Ένα πρόσωπο αμφιλεγόμενο, μια ισχυρή προσωπικότητα, που πάσχιζε να πατάξει την κοινωνική και οικονομική διαφθορά, επιλύοντας πάντα τον δυσνόητο γρίφο.

Τα πολιτικά φρονήματα του αστυνόμου και η θέση του στην κοινωνία δεν φανέρωναν κάποια ιδιαίτερη προτίμηση, παρότι είχε δείξει ένα βαθιά πολιτικοποιημένο άτομο με ενεργή δράση στα κοινωνικά δρώμενα, με την έννοια πάντοτε ότι ενδιαφερόταν για τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, παρακολουθούσε τα γεγονότα και εξέφραζε, όπως και το άλλο του «εγώ», ο συγγραφέας Andrea Camilleri, τις ιδέες του και τις πεποιθήσεις του. Οι αντιλήψεις του αστυνόμου παρέπεμπαν σε ένα πρότυπο ζωής εμφανώς πολύ διαφορετικό από τη μικροαστική κοινωνία, που θα συναντήσουμε στα έργα των Ελλήνων, κι αυτό εξαιτίας της κουλτούρας της Σικελίας και των διαφορετικών κοινωνικοπολιτικών προβλημάτων που αντιμετώπισαν οι δύο χώρες.

Σε αντίθεση με τον αστυνόμο Bellodi, ο αστυνόμος πρωταγωνιστής των μυθιστορημάτων του Andrea Camilleri επιλύει πάντοτε την υπόθεση. Είναι βέβαια γεγονός ότι στα έργα του Camilleri υπάρχει οπωσδήποτε το στοιχείο της κάθαρσης του αστυνόμου, των θυμάτων και των δραστών, όπως φυσικά και στο ελληνικό είδος υπάρχει πάντοτε το στοιχείο της δικαίωσης. Το έγκλημα βγαίνει στο φως. Υπάρχει δικαίωση προσωπική αλλά και σε κοινωνικό επίπεδο, κάτι που σκοπίμως στα μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia απουσιάζει σαν στοιχείο. Η αλήθεια είναι γνωστή: κατά την άφιξη του ο αστυνόμος Bellodi γνωρίζει ότι υπεύθυνη για τα εγκλήματα είναι η Μαφία κι αυτό γιατί προέρχεται από τον Βορρά και έχει διαφορετική κουλτούρα αλλά και παιδεία.

Οι ήρωες-αστυνόμοι του Σικελού συγγραφέα Leonardo Sciascia έχουν ένα ιδιαίτερα γοητευτικό παρουσιαστικό. Αυτό είναι σημαντικό, γιατί διαφέρουν από το υπόλοιπο σύνολο, από τη μάζα, και συγκεκριμένα από τους απαίδευτους πολίτες ή και ηγέτες. Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Camilleri δημιούργησε έναν αστυνομικό ήρωα, που βασίζεται στο αγγλοσαξονικό είδος: η θεωρία του αινίγματος, τα στοιχεία, η διαδικασία της αστυνομικής έρευνας, όλα τα στάδια ακολουθούνται.

4.10. Το στοιχείο της γευσιγνωσίας

Στα μυστικά της κουζίνας του Montalbano, η Stefania Campo, πραγματοποιώντας μια σύγκριση με τους Ευρωπαίους εκπροσώπους του είδους, εξηγεί τη τάση του συγγραφέα να εισάγει το στοιχείο της κουζίνας στην καθημερινότητα του Montalbano¹⁵⁷. Ο επιθεωρητής Maigret επιλύει το αίνιγμα της δολοφονίας, προσφέροντας στον εαυτό του ένα νόστιμο γεύμα. Μια απολαυστική στιγμή, που βοηθά τον αστυνόμο να συγκεντρωθεί στον σκοπό του σε αυτή την περίπτωση, είναι η επίλυση του μυστηρίου της δολοφονίας. Αυτό δεν συμβαίνει στον Άγγλο detective Sherlock Holmes, που σε σχέση με τους υπόλοιπους ευρωπαίους detective παρουσιάζεται σαν μια φιγούρα εκλεπτυσμένη, που κατά τη διάρκεια των ερευνών του επικεντρώνεται αποκλειστικά στον στόχο του, δηλαδή, στην επίλυση του γρίφου. Σε αυτό το αγγλοσαξονικό είδος το φαγητό απουσιάζει. Σε αντίθεση με τον Pepe Carvaglio, πρωταγωνιστή ήρωα και εμπνευστή του αστυνόμου του Andrea Camilleri, όπου η γαστρονομία συνδέεται με την έρευνα και την αναζήτηση της αλήθειας, ο συγγραφέας αναφέρει σχετικά με την επιλογή του ονόματος και τη χρησιμότητα αυτής της επιλογής:

[Ένωσα ευγνωμοσύνη για τον Ισπανό συγγραφέα, αλλά αποφάσισα να ονομάσω τον αστυνόμο Montalbano για δύο διαφορετικούς λόγους: ένωθα ευγνωμοσύνη για τον Ισπανό συγγραφέα και δεύτερον, το επίθετο που διάλεξα να δώσω στον αστυνόμο ήταν αρκετά διαδεδομένο στη Σικελία. Έτσι πέτυχα μ' έναν σμπάρο δυο τριγόνια, ξεπλήρωσα το χρέος μου στον Manuel Vasquez Montalban]

Stefania Campo, *Τα μυστικά της κουζίνας του Μονταλμπάνο. Οι συνταγές του Αντρέα Καμιλλέρι*

Η σύγκριση ως προς τη θεματική της γευσιγνωσίας είναι επιτυχής, γιατί πράγματι ο Σικελός συγγραφέας ακολουθεί την τεχνική γραφής του Ισπανού εκπροσώπου της αστυνομικής μυθιστορίας. Όμως, εμβαθύνοντας στον ήρωα, παρατηρεί κανείς αρκετές διαφορές. Ο αστυνόμος Montalbano δεν μαγειρεύει ο ίδιος, ούτε και η αρραβωνιαστικιά του έχει ικανότητες στη μαγειρική. Κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί πως είναι γευσιγνώστης, πως έχει την κουλτούρα του εκλεπτυσμένου και μορφωμένου, γοητευτικού εργένη Σικελού. Όμως υπάρχει ένα άλλο πρόσωπο, που μαγειρεύει για τον αστυνόμο, η Adelina. Σε αντίθεση, λοιπόν, με τον Ισπανό αστυνόμο, ο Σικελός συγγραφέας δεν έχει αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Δηλαδή δεν είναι ο ίδιος μάγειρας ή γευσιγνώστης, πράγμα το οποίο προβληματίζει τον αναγνώστη, γιατί είναι σαν ο συγγραφέας να θέλησε σκοπίμως να δημιουργήσει έναν ήρωα που στηρίζεται στον αστυνόμο Maigret, με τη διαφορά ότι ο ίδιος δεν είναι παντρεμένος. Η σύζυγός του δεν μαγειρεύει. Επομένως, ο ήρωας του Camilleri

¹⁵⁷ Stefania Campo, *Τα μυστικά της κουζίνας του Μονταλμπάνο. Πάθος για φαγητό* (μτφρ. Φ. Ζερβού). Πατάκης, Αθήνα 2019, σσ. 57-59.

προσθέτει κάτι νέο στο παλιό και παραδοσιακό μοντέλο, το νέο στοιχείο που στη μελέτη των Ελλήνων μυθιστοριογράφων θα ανοίξει ένα νέο κεφάλαιο. Άρα, είναι σκόπιμη αυτή η επιλογή, όπως και κάθε επιλογή στα έργα του Camilleri. Η διαφορά έγκειται στον χαρακτήρα του αστυνόμου και στη συμπεριφορά του στον χώρο αλλά και σε αυτό που ο ίδιος επιθυμεί να αναδείξει, που δεν είναι άλλο από την κουλτούρα του νότου και συγκεκριμένα της Σικελίας. Επομένως, ο σεναριογράφος, συγγραφέας και σκηνοθέτης δημιουργεί έναν χαρακτήρα ηθικό, ταπεινό, υπερήφανο και προσιτό στον αναγνώστη και τον τοποθετεί στο επίκεντρο της αφήγησης των αληθινών γεγονότων.

Η Stefania Campo αναφέρει ότι σε αντίθεση με τους άλλους αστυνομικούς ερευνητές, που είναι λάτρεις του φαγητού και της τοπικής κουζίνας, πιθανόν ο ήρωας του Σικελού συγγραφέα να συνδέει το φαγητό με τις αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας και τις μνήμες του αθώου παρελθόντος, το οποίο είναι σαν να ανακαλεί μέσα από τη διαδικασία της απόλαυσης αυτής μνήμες και γεγονότα. Αυτή είναι η νέα παράμετρος που εισάγει ο συγγραφέας στην αστυνομική μυθιστορία, η ίδια που θα εμπνεύσει και θα αποτελέσει τη βάση για την περαιτέρω εξέλιξη και μελέτη της αστυνομικής μυθιστορίας στον ελληνικό χώρο. Είναι γεγονός, όμως, πως η όρεξη του αστυνόμου κρύβει κάτι πιο βαθύ. Ο αστυνόμος απολαμβάνει σε συνθήκες ηρεμίας και γαλήνης τα νόστιμα φαγητά. Όταν, όμως, συγκρούεται με την ηθική του και τον εαυτό του, αρνείται κατηγορηματικά τη σχέση αυτή, που σε άλλες συνθήκες του προσφέρει ευχαρίστηση και ικανοποίηση. Επομένως, το φαγητό έχει μεταφορική σημασία, γιατί σε συνθήκες δυσμενείς αρνείται να αγγίξει το οποιοδήποτε πιάτο. Το φαγητό του φέρνει στον νου αναμνήσεις και συγκεκριμένα τον βοηθά να διατηρεί ζωντανή την εικόνα της γιαγιάς Ελβίρας, της γυναίκας που του μαγείρευε. Εξ αιτίας αυτού του γεγονότος έρχεται συχνά σε σύγκρουση με την αρραβωνιαστικιά του, που δεν καταφέρνει να αγαπήσει τη μαγειρική¹⁵⁸.

Όπως μας πληροφορεί η Stefania Campo στη μελέτη της *I segreti della tavola di Montalbano. Le ricette di Andrea Camilleri*¹⁵⁹, οι συνταγές του Andrea Camilleri, η γαστρονομία, είναι ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του μεσογειακού είδους, που συνδέεται με την τέχνη της δημιουργίας και της γραφής. Το φαγητό και η γαστρονομική παράδοση της Σικελίας συνδέεται με μνήμες, εικόνες και τη χαμένη

¹⁵⁸ Η φίλη του αστυνόμου Igrid είναι ένα ακόμη γυναικείο πρόσωπο, ένας πειρασμός που τον οδηγεί σε παράξενες σκέψεις για την ομορφιά της και τη γοητεία που του ασκεί. Όμως, παρόλα αυτά, η σχέση με το γυναικείο στοιχείο έχει όρια για τον αστυνόμο, ο οποίος φαίνεται πως είναι αφοσιωμένος στον σκοπό του, την απόδοση δικαιοσύνης.

¹⁵⁹ Stefania Campo, *I segreti della tavola di Montalbano. Le ricette di Andrea Camilleri*, Il Leone Verde edizioni, 2009. Το έργο μεταφράστηκε και στα ελληνικά από τη Φωτεινή Ζερβού με τίτλο *Τα μυστικά της κουζίνας του Μονταλμπάνο. Οι συνταγές του Αντρέα Καμυλέρι*. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2019.

αθωότητα των παιδικών χρόνων, που έρχονται στη μνήμη μας μέσα από το νοερό γευστικό ταξίδι. Ο Σικελός συγγραφέας, ακολουθώντας το παράδειγμα των υπόλοιπων Σικελών συγγραφέων, εμπνεύστηκε από τον τόπο του και συνέδεσε τα προβλήματά του με τη γευσιγνωσία και την αναζήτηση της προσωπικής βαθύτερης αλήθειας.

Ο χαρακτήρας του Montalbano εισάγει τον αναγνώστη στη σικελική νοοτροπία και κουλτούρα, μετατρέποντας το φαγητό σε ένα στοιχείο ταυτότητας και πολιτισμού, που ενώνει τους ανθρώπους.

Κάθε πιάτο του Salvo Montalbano μοιάζει με έναν γευστικό προορισμό και έχει έναν σαφή προσανατολισμό: να αγγίξει βαθιά την ψυχή, να κάνει επίκληση στο συναίσθημα. Αυτό που εντυπωσιάζει είναι ο τρόπος που ο αστυνόμος γεύεται τα πιάτα της κάθε περιοχής. Αργά και μεθοδικά οδηγείται στην απόλαυση, επιβραβεύοντας τον εαυτό του για την κατάκτηση της ημέρας. Η νίκη αυτή δεν είναι άλλη από την επίλυση της υπόθεσης της δολοφονίας που αναλαμβάνει. Το φαγητό είναι το τρόπαιο ή το έπαθλο που κατέκτησε με κόπο και μόχθο στη διάρκεια μιας ιδιαίτερα δύσκολης ημέρας. Τίποτα και κανείς δεν θέλει να διακόπτει αυτή την τόσο σημαντική προσωπική στιγμή της αργής απόλαυσης ενός πιάτου με αρώματα και γεύσεις.

Ο Salvo απολαμβάνει μόνος το γεύμα του και δεν επιθυμεί να το μοιράζεται (εικόνα 13). Είναι ένα είδος διεκδίκησης του προσωπικού του χώρου, της εσωτερικής γαλήνης και μια στιγμή που αφιερώνει μέσα στην ημέρα του αστηρά μια συγκεκριμένη ώρα για στον εαυτό του. Η Lidia δεν τον διακόπτει ποτέ, δεν του χαλά αυτή την ψευδαίσθηση ηρεμίας, όταν παραδίδεται στα μυστικά της ένοχης και γλυκιάς απόλαυσης.

Σύμφωνα με τη Stefania Campo, η κουζίνα είναι πικάντικη και τολμηρή. Ενέχει το στοιχείο της δράσης, της περιέργειας και της περιπέτειας, όσα φαίνεται να αναζητούν όλοι οι ντετέκτιβ. Μόνο που ο Salvo, ως γνήσιος Σικελός που λατρεύει τη γαστρονομία, διεισδύει πιο βαθιά στην κουλτούρα του φαγητού και το μετατρέπει σε μέσο προσωπικής αναζήτησης με έναν τρόπο πιο εκλεπτυσμένο και σύγχρονο, που γοητεύει τον αναγνώστη.

Ο Salvo δεν έχει οικογένεια παρά μόνο μια αρραβωνιαστικιά, που συγκρούεται με την οικονόμο και μαγείρισσά του, ακριβώς επειδή εκείνη λατρεύει τις νόστιμες γεύσεις και έτσι εξουσιάζει τον ουρανίσκο του Montalbano, διεκδικώντας παραδόξως μια θέση στην καρδιά του ως μαγείρισσα.

[Η γυναίκα που του καθάριζε το σπίτι και του μαγείρευε, η Adelina¹⁶⁰, είχε τη συνήθεια να μη σηκώνει το τηλέφωνο, όταν χτυπούσε. Έτσι ο

¹⁶⁰ Η Adelina, η γυναίκα που του μαγείρευε, ήταν η γυναίκα ενός απο τους κακοποιούς που είχε συλλάβει ο αστυνόμος, γεγονός που εκπλήσσει την αρραβωνιαστικιά του.

Montalbano δεν είχε μπορέσει να ειδοποιήσει ότι θα επέστρεφε νωρίτερα από ότι είχε προγραμματίσει.

-Θα πρέπει να αρκεστείτε σ' αυτά που υπάρχουν στο ψυγείο: ελιές, ψωμί, τυρί και αντζούγιες. Θα ξεπαγώσω λίγο ψωμί και θα σας φέρω να φάτε έξω στη βεράντα. Οι βραδιές του Σεπτεμβρη είναι ζεστές και σε γεμίζουν γαλήνη]

Andrea Camilleri, *Ta portokàlia του Montalbano*,
(μτφρ. Θ. Ζερβού), σ. 51.

Ο Montalbano ένιωθε πως ο πατέρας του δεν είχε τον τρόπο να εκφράσει τα συναισθήματά του ή το θάρρος να δείξει την αγάπη του και αυτό τον οδήγησε να ασχοληθεί περισσότερο με τις γεύσεις και τον κόσμο των αισθήσεων, όπου βρήκε καταφύγιο στην αγάπη και στον θαυμασμό για το φαγητό, αντικαθιστώντας προφανώς κάθε άλλου είδους συναισθηματικό δεσμό. Κάθε άτομο αναζητά το στοιχείο που του λείπει σε ένα πρόσωπο, έναν χαρακτήρα ή ένα αντικείμενο, μια πατρική ή μητρική φιγούρα ή ένα πρότυπο, ακόμη και μια ανάμνηση. Όλα έχουν κάποιο νόημα ύπαρξης στη ζωή και έναν βαθύτερο ρόλο, που καλείται ο καθένας να ερμηνεύσει και ανάλογα με τον σκοπό του να επιτύχει.

Η αγάπη και ο θαυμασμός του Montalbano για το ποιοτικό φαγητό, το ακριβό κρασί και τον γευστικό καφέ συναρπάζουν τον αναγνώστη, ο οποίος, ακολουθώντας τις γλαφυρές περιγραφές του συγγραφέα, αισθάνεται ένα είδος ευχαρίστησης και απόλαυσης σαν να γεύεται ο ίδιος τα φαγητά.

«Camminò per un' orata, scegliendo accuratamente una rotta quando più possibile lontana dall'attività accattatoria, ma macari nei vicoli piu squallidi c'era sempre qualche negozietto dalla vetrina decorata da una fila di lampadinuzze colorate che ritmicamente s'addrumavano e s'astutavano. Atradimento, senza capire perche o percome l'assugliò una grande botta di malinconia. Gli tornò in mente un Natale di quando lui, piccilidro...

Basta. Decise di porvi immediato riparo. Accelerò il passo e arrivò finalmente a un'osteria dove andava ogni volta che si trovava a Palermo. Trasi e vide ch'era l'unico cliente. Il proprietario-cameriere del locale ,sei tavolini in tutto, era chiamato Don Pepe. Sua moglie stava in cucina e sapeva fare le cose come Dio comanda. Don Pepe conosceva Montalbano per nome e cognome, ma ne sconosceva la professione: se l'avesse saputa, forse si sarebbe addimostrato meno espansivo, la sua osteria era frequentata da persone non tanto per la quale.

Sbafatosi a occhi socchiusi per il piaciri un piatto d'involcini di milanzane con la pasta e la ricotta grattugiata, stava aspettando il secondo quando Don Peppe si avvicinò»

Andrea Camilleri, *Gli arrancini di Montalbano*¹⁶¹

¹⁶¹ Andrea Camilleri, *Gli arrancini di Montalbano*, Sellerio editore, Palermo 2018.

[Περπάτησε για καμιά ωρίτσα, διαλέγοντας τους λιγότερο εμπορικούς δρόμους, αλλά ακόμα και στα στενά δρομάκια υπήρχαν μαγαζιά με στολισμένες βιτρίνες και χρωματιστά λαμπιόνια που αναβόσβηναν ρυθμικά. Ξαφνικά, όμως, χωρίς να ξέρει πώς και γιατί, τον έπιασε μια κρίση μελαγχολίας. Θυμήθηκε κάποια Χριστούγεννα, παιδί ακόμα. Φτάνει... Αποφάσισε ν' αφήσει στην άκρη τις αναμνήσεις. Επιτάχυνε το βήμα του και έφτασε σε μια ταβέρνα, όπου πήγαινε κάθε φορά που ερχόταν στο Palermo. Μπήκε και είδε ότι ήταν ο μοναδικός πελάτης. Το μαγαζί είχε μόνο έξι τραπέζια και ο ιδιοκτήτης, ο Don Peppe, εκτελούσε και χρέη σερβιτόρου. Η γυναίκα του μαγείρευε και ήξερε να φτιάχνει εξαιρετικές νοστιμιές.

Αφού έφαγε ένα πιάτο τυλιχτές μελιτζάνες με τυρί, με μισόκλειστα τα μάτια του από την ικανοποίηση, και περίμενε να του φέρουν το δεύτερο πιάτο, τον πλησίασε ο Don Peppe]

Andrea Camilleri, *Τα πορτοκάλια του Montalbano*
(μτφρ. Θ. Ζερβού), σσ.116-117

«Andò a sbafarsi certe linguete fritte alla trattoria San Calogero che gli tinsero di rossa l'avvenire immediato Dopo andò a casa di Serafino. Il vecchio gli mostrò la tavola imbandita. Le vicinelle mi preparararo da mangiari, ma io non ho gana»

Andrea Camilleri, *Gli arrancini di Montalbano*, σ. 58

[Πήγε να φάει φρεσκότατες τηγανητές γλώσσες στην ταβέρνα San Calogero. Το φαγητό ήταν τόσο νόστιμο, που κατάφερε να του φτιάξει τη διάθεση και να του δώσει δύναμη για να συνεχίσει. Όταν τελείωσε, κατευθύνθηκε προς το σπίτι του Serafino]

4.11. Το γυναικείο στοιχείο στα έργα του Andrea Camilleri

Το γυναικείο στοιχείο, όπως περιγράφεται από τον Σικελό συγγραφέα, δημιουργεί μια αίσθηση ασφάλειας στον αστυνόμο. Είναι σαν να συμπληρώνει την έλλειψη κάποιων προσώπων και λειτουργεί αφηγηματικά σαν στήριγμα. Η γυναίκα για τον αστυνόμο είναι μια φιγούρα που του δίνει κουράγιο στο δύσκολο έργο του για την απόδοση της δικαιοσύνης. Η μαγείρισσα του ήρωα του ετοιμάζει τα αγαπημένα του φαγητά, του τονώνει το ηθικό και τον αποφορτίζει με την ευχαρίστηση που του προσφέρει, λειτουργεί σαν ένα καταφύγιο. Δεν είναι τυχαία αυτή η σχέση, που αναπτύσσεται ανάμεσα στη μαγείρισσα και τον αστυνόμο, και δεν είναι τυχαία η επιλογή του συγγραφέα να παρουσιάσει τον αστυνόμο σαν έναν μοναχικό χαρακτήρα, που περιστοιχίζεται από γυναίκες όλων των ηλικιών. Πιθανή αιτία είναι η αδυναμία του συγγραφέα για τη γυναικεία ομορφιά και δυναμική.

Η Stefania Campo τονίζει ότι εκτός από τις δύο γυναίκες που πρωταγωνιστούν στη ζωή του αστυνόμου, την αρραβωνιαστικιά του και τη μαγείρισσά του, όπως πιθανόν και τη Σουηδέζα φίλη του Ingrid, υπάρχουν κι άλλες γυναικείες φιγούρες στη Σικελία, οι οποίες

παίζουν καθοριστικό ρόλο στις ανακρίσεις του αστυνόμου και στις έρευνες που ο ίδιος πραγματοποιεί. Το παράξενο και πρωτότυπο στοιχείο σε αυτό είναι η ιδιότητα ή το παρουσιαστικό αυτών των γυναικών, οι οποίες είναι ηλικιωμένες, εξαιρετικές μαγείρισσες και συχνά προσκαλούν τον αστυνόμο να γευτεί τις τοπικές νοστιμιές της Σικελίας. Θα έλεγε κανείς ότι είναι ιδιαίτερα σημαντικός ο ρόλος αυτών των γυναικών, γιατί πιθανόν τα χαρακτηριστικά αυτών των γυναικών και ο τρόπος περιγραφής τους να αποκαλύπτουν την οπτική του συγγραφέα σχετικά με τη γυναικεία φιγούρα και τον ρόλο της στον χώρο και στις υποθέσεις του εγκλήματος.

[Την ώρα του φαγητού ο αστυνόμος, αντί να πάρει το δρόμο που οδηγούσε στη Marinella αύριο θα σας ετοιμάσω σαρδέλες, του είχε γράψει η Adelina, η γυναίκα που του καθάριζε και του μαγειρεύε», για να πάει να φάει τις νοστιμότερες σαρδέλες που θα του είχε μαγειρέψει η Adelina, πήρε το δρόμο για τη Monteluzza. Σε κάποιο σημείο έστριψε στην περιοχή San Giovanni, εκεί όπου συνέβη το ατύχημα]

Andrea Camilleri, *Τα πορτοκάλια του Montalbano*,
μτφρ. Θ. Ζερβού, σ. 316

Η κάθε γυναίκα, σε κάθε γενιά, έχει τη δική της προσωπικότητα, κατά τον συγγραφέα, αλλά όλες έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό: την εχεμύθεια και το ειλικρινές τους χαμόγελο, ένα στοιχείο που δημιουργεί αίσθηση οικειότητας στον αστυνόμο Montalbano. Είναι σημαντικό να αισθάνεται πως στον αγώνα του κατά της Μαφίας ή της παρανομίας έχει την στήριξη αυτών των γυναικών, που του θυμίζουν ένα αθώο κομμάτι του εαυτού του. Είναι μια έμμεση ψυχική σύνδεση με το παρελθόν και το στοιχείο της σικελικής παράδοσης. Η κάθε μια από αυτές τις γυναίκες συντροφεύει τον αστυνόμο, τον περιποιείται με υπομονή και στοργή και με τα νόστιμα πιάτα της του χαρίζει μια αίσθηση απόλαυσης και ισορροπίας. Ο Montalbano, καθώς γεύεται αυτά τα νόστιμα πιάτα, συλλέγει πληροφορίες που μεταφέρει στον αναγνώστη, δημιουργώντας και αυτός με τη σειρά του ένα είδος οδηγού μαγειρικής.

[Η Ingrid ήταν πανέμορφη με το φθινοπωρινό κομψό ντύσιμό της. Παράγγειλαν ένα απεριτίφ. Όλοι οι άντρες που ήταν στο μπαρ την έτρωγαν με τα μάτια και ο Montalbano ένιωσε σαν να έλεγαν φωναχτά όλα όσα σκέφτονταν.

- Ingrid, έχεις χρόνο;

-Όσο θέλεις.

-Ωραία, θα τελειώσουμε το απεριτίφ μας και ύστερα θα πάμε να φάμε σε μια ταβέρνα προς το *Montereale*. Μου έχουν πει ότι μαγειρεύουν υπέροχα. Μετά θα περάσουμε από το σπίτι μου και θα περιμένουμε να σκοτεινιάσει]

Andrea Camilleri, *Τα πορτοκάλια του Montalbano*,
(μτφρ. Θ. Ζερβού), σ. 318.

4.12. Τα έργα του Andrea Camilleri

Ο Andrea Camilleri εμφανίστηκε στην ιταλική λογοτεχνική σκηνή το 1959, κάνοντας το ντεμπούτο του με το έργο *I teatri stabili in Italia*. Έγινε, όμως, γνωστός στο αναγνωστικό κοινό για τη σειρά αστυνομικής μυθιστορίας με πρωταγωνιστή τον αστυνόμο Montalbano. Το μυθιστόρημα με τίτλο *La forma dell'acqua*, που κυκλοφόρησε το 1994, γνώρισε τεράστια επιτυχία, ενώ κέρδισε το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού, που ταυτίστηκε με τον ιδιοφυή αστυνόμο και πρωταγωνιστή του έργου.

Ακολούθησαν είκοσι επτά (27) μυθιστορήματα, μεταξύ των οποίων τα: *Il cane di terracotta* και *Il ladro di merendine* το 1996, *La voce del violin* το 1997, *Gita a Tindari* το 2000, *La luna di carta* το 2005, *Il sorriso di Angelica*, το 2010, *La giostra degli scambi* το 2015, *Il cuoco dell'Alcyon* το 2019.

Οι μυθιστορίες μικρού μήκους, μεταξύ των οποίων και του Montalbano, ανέρχονται σε πενήντα δύο (52), από τα οποία σαράντα οκτώ (48) έχουν μεταφραστεί στα Ελληνικά.

Μερικά από τα έργα της αστυνομικής σειράς του Montalbano είναι τα: *Un mese con Montalbano* και *L'odore della notte* το 1998, *Gli arrancini di Montalbano* και *Quindici Giorni con Montalbano* το 1999, *La gita a Tindari* το 2000, *La paura di Montalbano* το 2002, *Il giro di boa* το 2003, *La pazienza del ragno* και *La prima indagine di Montalbano* το 2004, *La luna di carta* το 2005, *La vampa d'agosto* και *Le alli delle sfinge* το 2006, *La pista di sabia* το 2007, *Il campo di vassaiο* και *Il commissario Montalbano. Le prime indagini* το 2008 κ.ά.

4.13. Camilleri, Mondalbano και τηλεόραση

Η τηλεοπτική μεταφορά του αγαπημένου αστυνομικού ντετέκτιβ Mondalbano, τηλεοπτική σειρά παραγωγής του 1998 με τίτλο *Ispettore Montalbano* (εικόνες 14, 15), προβλήθηκε για πρώτη φορά στις 6 Μαΐου του 1999 από την κρατική τηλεόραση της Rai, με παραγωγή της εταιρίας Palomar. Μια σειρά με αρκετά στοιχεία μυθοπλασίας και με αυτοτελή επεισόδια, όπως και οι υποθέσεις που αναλαμβάνει να επιλύσει ο επιθεωρητής στα μυθιστορήματα του Andrea Camilleri.

Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων η πόλη της φαντασίας Vigata. Η σειρά βασίζεται στο σενάριο και τη σκηνοθετική επιμέλεια του Σικελού συγγραφέα και διακεκριμένου σεναριογράφου Andrea Camilleri. Πρόκειται για μια σειρά που εξετάζει και αναλύει το έγκλημα, περιγράφει το Οργανωμένο Σύστημα της Μαφίας στη Σικελία και πραγματεύεται

απαγωγές, δολοφονίες και άνομα εγκλήματα, που αναλαμβάνει να εξιχνιάσει ο αστυνόμος με την ομάδα του.

Εφημερίδες εθνικής εμβέλειας της Ιταλίας επαίνεσαν τους ηθοποιούς ως προς την απόδοση των ρόλων τους αλλά και τον συγγραφέα της σειράς ως προς τη μυθοπλασία, την περιγραφή των τόπων, τη δελεαστική μεσογειακή κουζίνα, τους χαρισματικούς χαρακτήρες και την έντονη δράση, με κυρίαρχα στοιχεία την εφευρετικότητα, τη διορατικότητα, τις εναλλαγές συναισθημάτων και τη χρήση αρχέγονων στοιχείων, όπως του νερού και της φωτιάς, προς επίλυση των εγκλημάτων¹⁶².

Η σειρά *Ispettore Montalbano* αγαπήθηκε από την πρώτη μέρα της προβολής της όχι μόνο στην Ιταλία αλλά και στην Ευρώπη και συγκεκριμένα στη χώρα μας, αφού καθήλωσε τους τηλεθεατές μπροστά στις οθόνες τους. Η σειρά μεταδίδεται σε περισσότερες από είκοσι (20) χώρες στον κόσμο και εντυπωσιάζει όχι μόνο για τον τηλεοπτικό πρωταγωνιστή των επεισοδίων και τα πρόσωπα που τον συντροφεύουν στις έρευνές του αλλά και για τα ήθος και την αφοσίωση του αστυνόμου μέσα από τα έργα του Camilleri.

4.14. Ανακεφαλαίωση

Στα μυθιστορήματα του Andrea Camilleri αναβιώνει η εικόνα της παλιάς Σικελίας, καθώς μέσα από τη δράση του αστυνόμου και τις περιγραφές της σικελικής κουζίνας ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με τη γαστρονομική παράδοση της Σικελικής γης και γνωρίζει μέσα από αυτό το γευστικό ταξίδι την ιστορία της μεσογειακής κουζίνας. Το στοιχείο της έντονης περιέργειας παρασύρει τον αναγνώστη σε ένα νέο μονοπάτι άγνωστο. Όλοι προσπαθούν να μιμηθούν τον τρόπο που ζει ο αστυνόμος, τον τρόπο που σκέφτεται και που τρώει. Ο Montalbano αποκτά ιδιαίτερη σημασία για τη σικελική μυθιστορία και γίνεται το σύμβολο της νέας σικελικής πραγματικότητας. Το έργο του Camilleri περιγράφει μέσα από τις εικόνες της μυθοπλασίας μια αληθινή διάσταση, που αγγίζει και ευαισθητοποιεί το κοινό. Η δράση της Μαφίας, η παράνομη δραστηριότητα των φασιστικών και ολοκληρωτικών καθεστώτων περιγράφονται μέσα από μια ενδιαφέρουσα και ιδιόμορφη συλλογιστική πορεία, που δεν συναντάμε στα έργα των άλλων συγγραφέων. Ο Camilleri πλάθει μια κοινωνία μικρή, αναφέρεται σε πόλεις συγκεκριμένες και υπαρκτές, προσπαθώντας να

¹⁶² Roberta Scorrane, *Andrea Camilleri, η προσωποποίηση της αναζήτησης και της αμφιβολίας*, 2018 (<https://atexnos.gr/andrea-camilleri-%CE%B7-%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B6%CE%AE%CF%84%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1/>).

αναδείξει τα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα που απασχολούν την επικαιρότητα. Κάθε γεύση, κάθε αναφορά στο χθες, κάθε εικόνα έχει έναν συγκεκριμένο στόχο, που δεν είναι άλλος από την ενσωμάτωση του αναγνώστη στη ζωή του αστυνομίου. Επομένως, ο αναγνώστης ταξιδεύει μαζί με τον ήρωα του αστυνομικού μυθιστορήματος, συμμετέχει μέσα από τις διηγήσεις, μαθαίνει και καταλήγει σε κάποια συμπεράσματα για την κοινωνία και τη νοοτροπία του νησιού.

Ο Andrea Camilleri μέσα από τα μυθιστορήματά του αποκαλύπτει τη βαθιά έννοια της σικελικότητας και, χρησιμοποιώντας το φαγητό, αναφέρεται στα ιδανικά και τις αξίες με τα οποία μεγάλωσαν οι προηγούμενες γενιές, υποστηρίζοντας πως ο δρόμος για την ανανέωση σε ηθικό και πνευματικό επίπεδο περνά από την παράδοση ετών και τις συνήθειες των προγόνων.

ΜΕΡΟΣ Β΄

Έλληνες εκπρόσωποι του αστυνομικού μυθιστορήματος

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Γιάννης Μαρής

5.1. «Το τέλος του δρόμου»

Στο μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή (εικόνα 16) *Το τέλος του δρόμου*¹⁶³ εντοπίστηκαν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της αφήγησής του, καθώς επίσης και τα θέματα που τον απασχολούσαν. Πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος ήταν ο γιατρός Δαλέζιος, ένας άνθρωπος μοναχικός 50 ετών, κοσμοπολίτης, που ζούσε απομονωμένος στο διαμέρισμά του στην Εκάλη. Ο γιατρός απέφευγε τις κοσμικές συναθροίσεις, αγαπούσε τη λογοτεχνία, τις τέχνες και τη μοναξιά, κυρίως γιατί του δημιουργούσε μια αίσθηση ασφάλειας. Μια νύχτα, καθώς οδηγούσε, ένα πολύ όμορφο νεαρό κορίτσι πετάχτηκε ξαφνικά στις ρόδες του αυτοκινήτου του. Ο γιατρός έσπευσε να βοηθήσει το κορίτσι που λυποθύμησε από τον φόβο του και το μετέφερε στο σπίτι του. Ένωσε τρυφερότητα και στοργή για το νεαρό προσωπάκι με τη σφικτή έκφραση και αναρωτιόταν τι θα μπορούσε να έκρυβε αυτό το υποτιθέμενο ατύχημα. Η κοπέλα ήταν τόσο μυστηριώδης και ο γιατρός ήταν πεπεισμένος πως το περιστατικό δεν ήταν ατύχημα, αλλά μια απόπειρα αυτοκτονίας.

Τι θα μπορούσε, όμως, να είχε συμβεί; Γιατί ένα τόσο εντυπωσιακό κορίτσι να είχε λόγους να δώσει τέλος στη ζωή του; Η κομπή της εμφάνιση επιβεβαίωνε τις υποψίες του. Το σμαραγδένιο δαχτυλίδι ήταν δείγμα της κοινωνικής της θέσης και σίγουρα δεν ήταν μια κοπέλα που υπέφερε από τη φτώχεια. Καθώς παρατηρούσε το κορίτσι, έφερνε στον νου του ένα πορτρέτο του Ιταλού ζωγράφου Amedeo Modigliani. Τα έντονα και εκφραστικά μάτια της νεαρής γυναίκας του θύμιζαν τη Ζαν. Ο γιατρός είχε μια κρυφή σχέση¹⁶⁴ με τη Ρίτα Αβραμίδα. Ο ίδιος δεν είχε αγαπήσει ποτέ, δεν είχε νιώσει ποτέ τον αληθινό έρωτα. Παρά την ομορφιά της, η 40χρονη Ρίτα δεν είχε κερδίσει την καρδιά του.

Το πορτρέτο του τοίχου του θύμιζε τη νεαρή δεσποινίδα που φιλοξένησε στο σπίτι του και εξαφανίστηκε το επόμενο πρωί. Αυτό το κορίτσι ίσως να ήταν απλά ένα συνηθισμένο ασήμαντο κοριτσόπουλο, ίσως να μην είχε παιδεία, μόρφωση ή να ήταν το μοντέλο των ατελιέ της Αθήνας. Όμως, ήταν φανερό πως είχε ξυπνήσει κάτι, ένα παράξενο και πρωτόγνωρο συναίσθημα για έναν μοναχικό κύριο, που απέφευγε τις συναναστροφές. Εκείνη την εποχή τα κοσμικά πάρτι, οι δεξιώσεις και οι ακρότητες ήταν πολύ διαδεδομένα στην κοινωνία των πλουσίων. Ένα από αυτά τα ξακουστά πάρτι ήταν της Ρένας Ζαχά.

¹⁶³ Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2016.

¹⁶⁴ Εκείνη την εποχή ήταν κατόρθωμα να διατηρήσεις κρυφή μια παράνομη σχέση.

Το έργο του Μαρή περιέτρεχαν εικόνες από νεαρά κοριτσόπουλα, που απολάμβαναν τον γαλλικό καφέ στα παραδοσιακά καφέ της Αθήνας¹⁶⁵, που βρίσκονταν κοντά στα ατελιέ μόδας, ραπτικής ή και ζωγραφικής, μια ατμόσφαιρα πνευματικής διανόησης από το Παρίσι στην Αθήνα.

Στο πάρτι θα εμφανίζονταν διάσημες κόρες πλουσίων οικογενειών, όπως η Νίνα Χατζάκη, η Νέλη Παπά, η Ντόρα Τζανίδη και η Ελένη Σγουρού. Η Ελένη Σγουρού έδειχνε μια γυναίκα κυνική, εκκεντρική, που πληρωνόταν για να προσφέρει τον έρωτά της σε κυρίου της Αθήνας. Η ίδια αποκαλούσε τον εαυτό της μαιτρέσσα, χωρίς να αισθάνεται κανενός είδους ντροπή¹⁶⁶.

Η νεαρή Ελένη Σγουρού ήταν μια ιερόδουλη, μια συνοδός πολυτελείας, που όμως, με το όμορφο παρουσιαστικό της και την αλήθεια της, συγκινούσε τους θαυμαστές της. Ο Μωρίς Μισραχί, ιδιοκτήτης εργοστασίων στην Ελλάδα και φυτειών καφέ στη Βραζιλία, αντιλήφθηκε πως η νεαρή κοπέλα είχε υπέφερε πολύ και ότι πίσω από τη φαινομενική της ευχαρίστηση να προσφέρει απροκάλυπτα τη συντροφιά της σε ευκατάστατους κυρίους της κοσμικής Αθήνας κρυβόταν ένας μεγάλος πόνος. Ο Μισραχί έδειξε σεβασμό στην κοπέλα, την περιέβαλε με στοργή και εκείνη του διηγήθηκε την ιστορία της για τα δύσκολα παιδικά της χρόνια. Ο πατέρας της ήταν συνταγματάρχης και καταγόταν από μια πολύ φτωχή οικογένεια. Μετά τον θάνατό του, στα δεκαπέντε της χρόνια, έμαθε γαλλικά και πιάνο. Τα γαλλικά, το πιάνο και το παρουσιαστικό της θα ήταν ο μόνος τρόπος να επιβιώσει στην κοινωνία της Αθήνας. Γνώριζε πως με την ομορφιά της μπορούσε να μαγέψει τους άνδρες και έτσι την χρησιμοποίησε για να εισχωρήσει στην κοσμική κοινωνία της Αθήνας. Όμως, ο λόγος που θέλησε να αυτοκτονήσει εκείνη τη μοιραία νύχτα ήταν ο έρωτας. Ο Μισραχί, παρότι δεν είχε συναισθήματα σαν άνθρωπος του ψυχρού κόσμου των επιχειρήσεων, σεβάστηκε τον πόνο της κοπέλας και έδειξε κατανόηση. Άλλωστε, δεν φανταζόταν έτσι την πρώτη τους συνάντηση. Ο επιχειρηματίας ένιωσε πως η κοπέλα υπέφερε για κάποιον άνδρα. Και πράγματι, η Ελένη είχε προδοθεί από τον έρωτά της, έναν γοητευτικό νεαρό.

Πριν από όλα αυτά, η νεαρή είχε εργαστεί στο ατελιέ του διάσημου ζωγράφου Μαράκη και αυτό ήταν το εισιτήριό της για να γνωριστεί με έναν άλλο κόσμο, εκείνο της τέχνης, της γαλλικής κουλτούρας και του μποέμ. Σύχναζε σε διάφορα εστιατόρια, όπως του Ζωναρά ή στο πιο απλό και φτωχικό μαγειρείο της περιοχής. Όλη αυτή η αίσθηση του

¹⁶⁵ Το καφέ Λουμίδα στην οδό Βουκουρεστίου, του Ζωναρά, το Μπραζίλ.

¹⁶⁶ Εδώ, η περιγραφή του Μαρή για την κοινωνία και τα ήθη της εποχής μοιάζει με ένα κάδρο, μια εικόνα που απεικονίζει την πραγματικότητα της εποχής: η λάμψη, η πολυτέλεια των αθηναϊκών σαλονιών, οι νεαρές κοπέλες, τα ατελιέ, η πνευματική άνθιση, η γυναικεία γοητεία και το ζήτημα του έρωτα.

πλούτου και της ευημερίας της δημιουργούσε την ψευδαίσθηση της ελευθερίας. Ξέφευγε από τα «πρέπει» της κοινωνίας· ήταν πια το διάσημο μοντέλο των ζωγράφων κι έτσι θα έφτανε, όπως έλεγε η ίδια, στο πιο υψηλό σκαλί της Αθήνας ή τουλάχιστον έτσι ήθελε να ονειρεύεται. Η Ελένη ονειρευόταν μια ζωή γεμάτη ανέσεις, χωρίς καθόλου στερήσεις και πίστευε πως θα ένιωθε ολοκληρωμένη αν πλαισιωνόταν από τους γοητευτικούς μοναχικούς κυρίους της αθηναϊκής αφρόκρεμας. Όμως, δυστυχώς, συνειδητοποίησε το λάθος της.

Ο συγγραφέας μέσα από αυτό το μυθιστόρημα αποκάλυψε τα ήθη και τις αντιλήψεις της εποχής· κρυφά πάθη, έρωτες καταδικασμένοι, όχι πάντοτε αληθινοί αλλά γεμάτοι δόλο ή σκοπιμότητα.

Ένας ακόμη αινιγματικός χαρακτήρας που παρουσιάστηκε στα έργα του Γιάννη Μαρής, το ακριβώς αντίθετο από τη γραφική και παραδοσιακή φιγούρα του αστυνόμου Μπέκα, ήταν ο φερόμενος συχνά με το επίθετο Μακρής, ο οποίος προσαρμοζόταν κάθε φορά και σ' έναν διαφορετικό ρόλο¹⁶⁷. Έτσι, στη μυθιστορία *Το τέλος του δρόμου* (1957), παρουσιάστηκε ο Απόλλων Μακρής ως ο γοητευτικός νεαρός που απόπλιζε την Αθηναϊκή κοινωνία, ενώ σε άλλα μυθιστορήματα ανελάμβανε τους ρόλους του αστυνόμου ή του πλούσιου επιχειρηματία από τη Νέα Υόρκη¹⁶⁸.

5.2. Εισαγωγικά

Τα πρώτα δείγματα της αστυνομικής μυθιστοριογραφίας στον χώρο της Ελλάδας έκαναν αισθητή την παρουσία τους κυρίως στο μεσοπόλεμο διάστημα, ενώ δείγματα της αστυνομικής αφήγησης υπήρξαν και πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο¹⁶⁹. Ο Παύλος Νιρβάνας, από το 1927 έως το 1928, δημοσίευσε σε συνέχειες στο περιοδικό «Θεατής» το πρώτο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα με τίτλο *Το έγκλημα του Ψυχικού*, το οποίο εντυπωσίασε με την πρωτότυπη ιστορία ενός φοιτητή που ισχυριζόταν ότι διέπραξε μια δολοφονία για να αποκτήσει φήμη και αναγνωρισιμότητα¹⁷⁰. Το 1935 πρωτοκυκλοφόρησαν

¹⁶⁷ Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορηματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, σ. 47.

¹⁶⁸ Ο Γιάννης Μακρής ήταν φίλος του αστυνόμου Μπέκα, δημοσιογράφος και αρχισυντάκτης της *Πρωϊνής*. Ενώ ο αστυνόμος Μπέκας ήταν ατημέλητος, χοντροκομμένος, άξεστος, ακαλλιέργητος και εκ διαμέτρου αντίθετος με τον Μακρή, ο Μακρής ήταν γυναικάς, εργένης και ξανθός, συνεπώς ένας πολύ χαρισματικός άνδρας σε αντίθεση με τον αστυνόμο Μπέκα (Ανδρέας Αποστολίδης, *ό.π.*, σ. 31).

¹⁶⁹ Τον Φεβρουάριο του 1913, στο περιοδικό «Ελλάς» δημοσιεύτηκε το έργο του Α. Ζερβού *Ένα Τέχνασμα*, τον Απρίλιο του ίδιου έτους το αφήγημα *Από τις περιπέτειες του Σέρλοκ Χολμς-Ο πλοίαρχος Κάρου* του Α.Κ. Ντούλ και τον Δεκέμβριο η νουβέλα *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλον*, αγνώστου συγγραφέα. Τον Δεκέμβριο του 1919 δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό «Σφαίρα» *Ο Αθηναίος Φαντομάς*, με τις περιπέτειες του αστυνόμου Δημήτρη Μπαϊρακτάρη (Φίλιππος Φιλίππου, *Ο Γιάννης Μαρής, η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία*. Διαθέσιμο στο <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/>).

¹⁷⁰ Παύλος Νιρβάνας, *Το έγκλημα του Ψυχικού*. Εκδόσεις Ίνδικτος, Αθήνα, 2006.

τα αστυνομικά περιοδικά «Μάσκα» και «Μυστήριο», το δε 1938, η Ελένη Βλάχου δημοσίευσε σε συνέχειες στην «Καθημερινή» *Το μυστικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη*, το πρώτο «καθαρό» αστυνομικό μυθιστόρημα.

Στο εβδομαδιαίο περιοδικό «Μπουκέτο» δημοσίευσε ο Πέτρος Μακρυνός το 1942 διηγήματα σε συνέχειες, με ήρωα τον Μπίλλυ Γεράνη. Ο ντετέκτιβ Μπίλλυ Γεράνης, ενωμοτάρχης της Χωροφυλακής στο Πέμπτο Αστυνομικό τμήμα της Αθήνας και μετέπειτα αστυνόμος, ήταν ο πρώτος Έλληνας μυθιστορηματικός αστυνομικός, πριν από τον αστυνόμο Μπέκα του Ιωάννη Τσιριμώκου-Γιάννη Μαρή¹⁷¹.

Τα πρώτα βιβλία στην αστυνομική μυθιστοριογραφία, πριν από την εποχή του Γιάννη Μαρή, ήταν *Το μυστήριο της λεωφόρου Ακαδημίας*, *Το μυστικό του περιπτέρου*, *Οι γκάνγκστερς των Αθηνών*, *Οι έμποροι του θανάτου*, *Η μυστηριώδης διάρρηξις*, *Το μυστηριώδες έγκλημα της Κηφισιάς* με πρωταγωνιστή τον Πέτρο Μακρυνό, τα οποία παρουσίαζαν το έγκλημα, τη διεφθαρμένη κοινωνία της Αθηναϊκής πρωτεύουσας, τα πολιτικά εγκλήματα και την ανάμειξη των πολιτικών ηγετών στα αιματηρά σκάνδαλα της παραγμένης εποχής προ του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και στη μετά τον εμφύλιο πόλεμο Ελλάδα. Η ζήτηση του αστυνομικού μυθιστορήματος οδήγησε στην επανακυκλοφορία της «Μάσκας» το 1946 και του περιοδικού «Μυστήριο» το 1952.

Την εποχή εκείνη, μια νέα λογοτεχνική παραγωγή με τίτλο «noir» έκανε το ντεμπούτο της στο Παρίσι, με κύριο εκπρόσωπο το αμερικανικό αστυνομικό είδος και τους συγγραφείς Raymont Chandler και Dashiell Hammett¹⁷².

¹⁷¹ Ο Γιάννης Μαρής δημοσίευσε, το 1953, στο περιοδικό *Οικογένεια* το μυθιστόρημά του *Έγκλημα στο Κολωνάκι*, με ήρωα τον αστυνόμο Μπέκα, ο οποίος αποτέλεσε πρότυπο της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας (Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της Ελληνικής Αστυνομικής Λογοτεχνίας, ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*. Αθήνα: Πατάκης, 2018, σ. 50).

¹⁷² Ο Αλέξανδρος Ζήρας, στο άρθρο του με τίτλο «Η τέχνη του φόνου και η τεχνική της αφήγησής του» στο περιοδικό *Διαβάζω*, αναφέρει για τον Dashiell Hammett ότι το είδος γραφής του είναι αρκετά καινούργιο και ριζοσπαστικό για τη λογοτεχνία της Αμερικής. Τα πιο γνωστά αναγνώσματα είναι *Το Γεράκι της Μάλτας* και *Ο κόκκινος θερισμός*, τα οποία ξεχωρίζουν από τεχνικής απόψεως. Στα μυθιστορήματα αυτά πρωταγωνιστούσε η βία, το έγκλημα και η λανθασμένη οπτική των ιδιωτικών ερευνητών για τη Δικαιοσύνη. Βία, ένταση, φόβος και έντονη δράση, συμμετοχή και εμπλοκή στην περιπέτεια αλλά και στην πλοκή της μυθιστορίας, «μια δυναμική μορφή πρόζας» τονίζει ο Έλληνας κριτικός και μια διάχυτη μελαγχολία, που προβληματίζει τον αναγνώστη. Πρόκειται για πρώιμα δείγματα της Μαφίας, οι λεγόμενες συμμορίες Gangsters, που δρούσαν στους δρόμους της Νέας Υόρκης, ερχόμενες αντιμέτωπες με τον φασισμό και τα απολυταρχικά καθεστώτα. Κάτι ανάλογο διαπιστώνεται και στα έργα του Philip Marlow, το ενδιαφέρον του οποίου επικεντρώνεται στην Καλιφόρνια, όπου όχι μόνο παίρνει τις διαστάσεις μιας μυθικής πολιτείας, αλλά συμβολίζει και τον τόπο όπου συμπκνώνονται τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης αμερικάνικης ζωής, ήτοι άνιση κατανομή του πλούτου, μυθοποίηση του τώρα και ένας διαρκής αγώνας για επιβίωση τη στιγμή που η βία εξαπλώνεται. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όμως, παρουσιάζει και η τάση του συγγραφέα να χρησιμοποιεί μια ιδιόμορφη γλώσσα, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στο συγκεκριμένο απόσπασμα. Πρόκειται για την «αργκό», τη γλώσσα μιας άλλης κουλτούρας, χωρίς διαφορούμενα –απολέπιση της γλώσσας, ένας ορισμένος κώδικας ζωής, ο οποίος διαμορφώθηκε στους κακόφημους δρόμους και στις φτωχικές συνοικίες (Περιοδικό *Διαβάζω*, τεύχ. 86, 1984, σσ. 22, 33).

Τα παραπάνω λογοτεχνήματα και κινήματα υπήρξαν οι κυριότερες επιδράσεις, που δέχθηκε το έργο του Γιάννη Μαρή, και το πρότυπο, πάνω στο οποίο βασίστηκε και μερικά χρόνια αργότερα δημιούργησε τον αστυνόμο Μπέκα. Βέβαια, το έργο του Γιάννη Μαρή βασίστηκε στη δημοσιογραφία, γιατί οι συγγραφείς αυτού του είδους μυθιστοριών είχαν ως σημείο αναφοράς τη δημοσιογραφία, ξεκινώντας αρχικά τη δράση τους ως μεταφραστές των ξένων αναγνώσμάτων.

Αντίθετα, τα ευθυμογραφήματα είχαν θεατρικό χαρακτήρα, αισθηματικό και περιπετειώδη¹⁷³. Ο Χρήστος Χαιρόπουλος, ο οποίος καταγόταν από οικογένεια που είχε σχέση με τη δημοσιογραφία, με το αισθηματικό του αφήγημα *Εμπρός στα Καλιστεία του Θανάτου* παρουσίασε το έγκλημα που καλείται να επιλύσει ο ντετέκτιβ Δημήτρης Βεργής, ακολουθώντας τις ενδείξεις, δηλαδή την επιστολή που βρέθηκε στον τόπο του εγκλήματος. Η παρουσίαση του εγκλήματος και η αναπαράσταση της κοινωνίας της εποχής, δηλαδή ήθη, πεποιθήσεις και νοοτροπία, μονοπώλησαν το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού.

5.3. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Ο Γιάννης Μαρή¹⁷⁴ προερχόταν από φημισμένη αριστοκρατική οικογένεια και ήταν γιός βουλευτή. Οι λογοτεχνικές του καταβολές, η κουλτούρα του και οι πεποιθήσεις του τόσο σε πολιτικό όσο και κοινωνικό επίπεδο τον βοήθησαν να στραφεί προς τη λογοτεχνική παραγωγή και συγγραφή¹⁷⁵.

Η γενικότερη πολιτική αναταραχή λόγω των γεγονότων και των μεγάλων ηγετών που άφησαν το στίγμα τους στην κοινωνία ήταν στοιχεία που συντέλεσαν στη διαμόρφωση του πνεύματός του, της προσωπικότητας και του ηρωϊσμού του¹⁷⁶.

Η σχέση του βουλευτή πατέρα του, οι επαφές του με το κόμμα των Φιλελεύθερων και τον Ελευθέριο Βενιζέλο, καθώς και η ενασχόλησή του με την πολιτική, δημιούργησαν και στον ίδιο την επιθυμία να ασχοληθεί με την πολιτική, ακολουθώντας τα χνάρια του

¹⁷³ Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της Ελληνικής Αστυνομικής Λογοτεχνίας, ο Γιάννης Μαρή και οι άλλοι.*, σ. 66, υποσημείωση.

¹⁷⁴ Ο Γιάννης Μαρή, καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Ιωάννη Τσιφινιώκου (1016-1979) γεννήθηκε στη Σκόπελο, μεγάλωσε στη Λαμία και σπούδασε στη Νομική Σχολή Θεσσαλονίκης. Εργάστηκε στην Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος (Α.Τ.Ε.) και κατά τη γερμανική κατοχή ίδρυσε με τον Ηλία Τσιφινιώκο και τον Σταύρο Κανελλόπουλο την Ένωση Λαϊκής Δημοκρατίας (Ε.Λ.Δ.), η οποία συμμετείχε στο ΕΑΜ. Δημοσιογραφικό όργανο της Ε.Λ.Δ. ήταν η εφημερίδα «Μάχη», της οποίας ο Μαρής διετέλεσε αρχισυντάκτης και αρθρογράφος. Επαγγελματικά με τη δημοσιογραφία ασχολήθηκε από το 1945, συμμετείχε δε σε δημοσιογραφικές αποστολές στις Η.Π.Α., στην Ισπανία, στην Κίνα, στη Ρωσία και στις ανατολικές χώρες. Εκτός από δημοσιογράφος, υπήρξε κριτικός κινηματογράφου και συγγραφέας. Θεωρείται ο «πατριάρχης» της αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα, τα έργα του δε διδάσκονταν στην Αυστραλία για την εκμάθηση της Ελληνικής γλώσσας (Γιώργος Λεονταρίτης, *Ο Γιάννης Μαρή και η εποχή του*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2013).

¹⁷⁵ Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2012.

¹⁷⁶ Ο Γιάννης Μαρής ήταν στον αγώνα της Αντίστασης και προέβαλε το ανάστημά του, μαχόμενος για τα ιδανικά και την πατρίδα του, την οποία τίμησε επάξια.

πατέρα του¹⁷⁷. Ανάμεσα στη μάχη για την επιβίωση και τη δικτατορία γνώρισε ακόμη και την απόρριψη στο πρόσωπό του εξαιτίας των πεποιθησέων του.

Από τη μια μεριά το κόμμα των μπολσεβίκων, ο μαρξισμός, ο φιλευλεθερισμός και η εμφάνιση των απολυταρχικών καθεστώτων, που καλλιεργούσαν στην Ευρώπη μια ατμόσφαιρα αποπνικτική, γεμάτη εξελίξεις σε κάθε πεδίο ή χώρο, και από την άλλη ο πόλεμος διαμόρφωσαν μια νέα πραγματικότητα στην Ευρώπη. Η κατασκοπεία, η κοινωνική καταπίεση και η αδυναμία της ελεύθερης βούλησης και έκφρασης εγκλώβισαν τον συγγραφέα σε ένα ασφυκτικό παρόν, με αποτέλεσμα, αφορμή πάντοτε για τη γραφή και τη δημιουργική του δραστηριότητα να είναι η καταπιεσμένη ψυχή και το υποδουλωμένο πνεύμα, που φυλακίστηκε σε ζοφερές αλήθειες. Μέσα από τη διήγηση και τα λόγια του συγγραφέα η αλήθεια και η γνώση συγκρούστηκαν με την άγνοια και το σκότος. Επομένως, τροφή της λογοτεχνίας του ήταν η σύγχρονη πραγματικότητα. Οι δυσμενείς κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, τα καταπιεσμένα θέλω ή τα ανέκφραστα συναισθήματα, ο πόνος και η εγκατάλειψη ή η δέσμευση με το κάθε παρόν αποτέλεσαν την έμπνευση για να δημιουργηθεί κάτι νέο, μια νέα μορφή ζωής, η τέχνη. Ο δυναμισμός, το θάρρος και το μεγαλείο της ψυχής του συγγραφέα ξεδιπλώθηκε μπροστά στα μάτια του θεατή-αναγνώστη, που συνέπασχε με τον πρωταγωνιστή.

5.4. Οπτική του συγγραφέα

Ο Γιάννης Μαρής, το 1953, έγραψε το *Έγκλημα στο Κολωνάκι*¹⁷⁸, το πρώτο του αστυνομικό –αισθηματικό διήγημα με τον Γεώργιο Μπέκα¹⁷⁹. Η φιγούρα του αστυνόμου απεικονίζει τον Έλληνα μικροαστό πολίτη, την ελληνική εκδοχή του Γάλλου συγγραφέα George Simenon, ο οποίος δεν φαίνεται να αποδέχεται τη λογική της μεγαλοαστικής τάξης ούτε και το πρότυπο ζωής της. Ο αστυνόμος Μπέκας ως χαρακτήρας υπερασπίζεται το δίκαιο και αντιμάχεται οποιοδήποτε στοιχείο ανηθικότητας, είναι δε εκπρόσωπος μιας διαφορετικής λογικής από αυτή της τότε αστυνομίας¹⁸⁰.

«Τότε κατάλαβα πως ο αστυνόμος Μπέκας ήταν έτσι όπως τον παρουσίαζε η φήμη του. Ένας άνθρωπος με μια επικίνδυνη ακριβώς γιατί δεν φαινόταν

¹⁷⁷ Γιώργος Λεονταρίτης, *Ο Γιάννης Μαρής και η εποχή του*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2013.

¹⁷⁸ Θανάσης Αγάθος, «Έγκλημα στο Κολωνάκι: το “αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα” του Γιάννη Μαρής στις ελληνικές θόνες του 1960», *Modern Greek Studies* (Australia & New Zealand), vol. 19 (2018), pp. 105-119.

¹⁷⁹ Ο αστυνόμος Μπέκας εμφανισιακά ήταν κοντός και χοντρός, ως αστυνομικός δε χαρακτηριζόταν από πραότητα και ηρεμία, την οποία ενίσχυε και η σύζυγός του, η οποία ήταν αφοσιωμένη στη φροντίδα του σπιτιού της και δεν ασχολούνταν με τα κοινά.

¹⁸⁰ Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της Ελληνικής Αστυνομικής Λογοτεχνίας, ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, ό.π., σ. 73· Κώστας Καλφόπουλος (επιμέλεια), *18 Κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος-Το έργο-Η εποχή* (συλλογικό). Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2016.

με την πρώτη ματιά εξυπνάδα. Ο αστυνόμος Μπέκας ξενύχτησε εκείνο το βράδυ μελετώντας τους φακέλους της αστυνομίας. Δεν βρήκε τίποτα για τον άνθρωπο που τον ενδιέφερε, τίποτα επιλήψιμο εκτός από το ότι ο φίλος ταξίδευε συχνά στο εξωτερικό, πράγμα δικαιολογημένο για έναν άνθρωπο του επαγγέλματός του. Ο αστυνόμος ήταν από τους ανθρώπους που όταν αναλαμβάνουν μια δουλειά κολλάνε επάνω της πεισματικά ,αλλα χωρίς να βιάζονται»

Γιάννης Μαρής, *Η τελευταία νύχτα*.

Με τον αστυνόμο Μπέκα, σ. 212

Ο συγγραφέας προβαίνει σε ένα τέχνασμα που ανατρέπει τις κυρίαρχες αντιλήψεις και πεποιθήσεις δεξιών και αριστερών. Απενεχοποιεί και αποϊδεολογικοποιεί πλήρως την αστυνομία, που βαρυνόταν και συνέχιζε να βαρύνεται τόσα χρόνια με τις διώξεις των λογής λογής αντιφρονούντων, πρωτίστως αριστερών, γεγονός που του κόστισε σημαντικές απώλειες από το προοδευτικό αναγνωστικό κοινό της εποχής, όταν η Αριστερά αντιμετώπιζε με καταχητική καχυποψία το αστυνομικό μυθιστόρημα.

Στο παράθεμα της σ. 73 του έργου του Φίλιππου Φιλίππου¹⁸¹ περιγράφεται ο αστυνομικός μηχανισμός και τα κυριότερα προβλήματά του¹⁸². Η Γενική Ασφάλεια είναι πλαισιωμένη από τα ελεεινά υποκείμενα του υποκόσμου. Όλο το αληταριό, όλοι εκείνοι που είχαν βάψει τα χέρια τους στο αίμα πατριωτών κατά την περίοδο της Κατοχής, όλοι εκείνοι που συνεργάστηκαν με τον κατακτητή είναι σήμερα τα πιο έμπιστα πρόσωπα του μεταδεκεμβριανού κράτους αναφέρει ο συγγραφέας.

Αντιρωικός χαρακτήρας θεωρείται ο αστυνόμος Μπέκας, αναφέρει ο Φίλιππος Φιλίππου στο έργο του. Αν προσέξει κανείς ποιους κυνηγά ο αστυνόμος Μπέκας, θα παρατηρήσει ότι δεν κάνει διακρίσεις· στρέφεται ακόμη και κατά των πλουσίων, αν αυτοί είναι πράγματι οι ηθικοί αυτουργοί του εγκλήματος. Στόχος του συγγραφέα ήταν η κοινωνική κριτική, όμως είναι εμφανές πως αντλούσε την έμπνευσή του από τα αληθινά γεγονότα: τις δολοφονίες, τα περιστατικά βίας, τις εγκληματικές ενέργειες, τους άνεργους πολίτες και το χαμηλό βιοτικό επίπεδο¹⁸³.

«Λέγομαι Μπέκας, μου ανέθεσαν την υπόθεση. Είχα ακούσει το όνομα, το ανέφεραν οι Εφημερίδες στην υπόθεση που είχαν ονομάσει -έγκλημα στο Κολωνάκι και σε μερικές άλλες αλλά ο συνομιλητής μου, ομολογώ δεν μου έκανε καμία εντύπωση»

Γιάννης Μαρής, *Η τελευταία νύχτα*, σ. 69

¹⁸¹ Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της Ελληνικής Αστυνομικής Λογοτεχνίας, ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, ό.π.

¹⁸² Αυτό γίνεται, προκειμένου να έχει ο αναγνώστης μια ολοκληρωμένη εικόνα για την αστυνομία και τον ρόλο της, θεματική που αντιτίθεται στα θέματα του Μαρή.

¹⁸³ Οι Έλληνες, ευρισκόμενοι σε συνθήκες εξαθλίωσης και έχοντας επιβιώσει κάτω από άσχημες καταστάσεις, στράφηκαν προς το έγκλημα. Άλλοι μετανάστευαν στο εξωτερικό, αναζητώντας καλύτερες συνθήκες ζωής, ενώ άλλοι αναγκάζονταν να εργαστούν σκληρά για να εξασφαλίσουν τα προς το ζειν.

Διαβάζοντας ο αναγνώστης τα έργα του Γιάννη Μαρή, δεν αντιλαμβάνεται το νόημα της περιγραφής της κοινωνίας του τότε. Όμως, είναι φανερό πως μέσα από την ανάλυση των θεματικών και των δομικών χαρακτηριστικών μπορεί να προκύψουν, ακολουθώντας πάντοτε τις κριτικές, χρήσιμα συμπεράσματα, που αποκωδικοποιούν κυρίως τον χαρακτήρα του αστυνόμου αλλά και αποδίδουν την πραγματική διάσταση για το έγκλημα και το πώς περιγράφεται μέσα από τη διήγηση του συγγραφέα.

Ο Γιάννης Μαρή, βασισμένος στον Γάλλο επιθεωρητή του George Simenon και τη λογική του, μέσω του αστυνόμου Μπέκα προσπαθεί να εμβαθύνει στο έγκλημα αλλά και στην ψυχοσύνθεση του δράστη και του θύματος, ακολουθώντας την εσωτερική του φωνή, δηλαδή τη διαίσθησή του. Αυτή η διαίσθηση τον οδηγούσε στον πραγματικό ένοχο και προς έκπληξη του κοινού μια σειρά από γεγονότα ή καταστάσεις έφερναν τον δράστη στη θέση να διαπράξει το έγκλημα.

Για τον Ανδρέα Αποστολίδη η μεγαλύτερη διαφορά μεταξύ του ήρωα του George Simenon και του Γιάννη Τσιριμώκου είναι η οπτική του φαινομένου του εγκλήματος και η έμφαση που δίνει ο συγγραφέας όχι στον μαρξισμό αλλά στην ηδονοβλεψία.

5.5. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων

Το ζήτημα που απασχολεί τον αναγνώστη και τους κριτικούς δεν είναι άλλο από τον τόπο εκτύλιξης των γεγονότων. Η επιλογή του Μαρή να σκιαγραφήσει το πλαίσιο της εποχής, να παρουσιάσει το έγκλημα στην Αθηναϊκή κοινωνία και συγκεκριμένα στη συνοικία του Κολωνακίου αποσκοπούσε στην αποτύπωση του εγκλήματος μέσα από τη σκιαγράφιση της αριστοκρατικής κοινωνίας. Και αυτό γιατί θεωρούσε, όπως επισημαίνουν οι κριτικοί, πως εκεί κατοικούσε μια μερίδα του ευκατάστατου πληθυσμού, βασιλόφρονες και με εθνικά φρονήματα¹⁸⁴. Άρα υπήρχε σε μεγάλο βαθμό η έκφραση και η αποτύπωση αυτής της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας, η οποία εκφράστηκε μέσα από την παράνομη δράση τους και τα πιστεύω τους. Επομένως, μια εγκληματική συμμορία κατά κάποιο τρόπο δημιουργήθηκε σε εκείνη την περιοχή, με σκοπό να προασπίσει τα συμφέροντά της: το παράνομο εμπόριο ναρκωτικών, το εμπόριο λευκής σαρκός και το έγκλημα σε κάθε του μορφή, συχνά υποκινούμενο από το γυναικείο στοιχείο ή με θύμα το γυναικείο φύλο.

Το Κολωνάκι αποτέλεσε τον χώρο όπου διαδραματίστηκαν τα γεγονότα. Η τάξη των νεόπλουτων μετατράπηκε για μια ακόμη φορά από τους λογοτέχνες σε σημείο αναφοράς. Η αίγλη της παλιάς Αθήνας, οι τοπογραφικές περιγραφές και οι ομοιότητες που παρουσίαζε

¹⁸⁴ Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της Ελληνικής Αστυνομικής Λογοτεχνίας, ο Γιάννης Μαρή και οι άλλοι*, ό.π., σ. 68.

ο συγγραφέας με τον ήρωα του μυθιστορήματος του George Simenon ενίσχυσαν την εξέλιξη της περιγραφής, προσδίδοντας αληθοφάνεια στα σκηνικά και δημιουργώντας μια σχέση ταύτισης ανάμεσα στον αφηγητή και στον αναγνώστη.

Ο συγγραφέας επέλεγε συχνά ξενοδοχεία και διαμερίσματα, ενώ ξεχωριστή θέση στα έργα και στη διήγησή του είχαν οι περιγραφές του τόπου, όπου εναλλάσσονταν περιοχές και πόλεις, όπως το Κολωνάκι, το Ψυχικό, η Κηφισιά, η Πλάκα, το Σύνταγμα, τα Εξάρχεια, οι πλατείες Αγάμων και Κυριακού, Αμερικής, Βικτωρίας, Ομόνοια, Πειραιάς και Σεπόλια αλλά και η Μύκονος, η Χαλκιδική, το Ναύπλιο, η Θεσσαλονίκη, ο Βόλος, ο Πλαταμώνας, η Καλαμπάκα, η Χίος, η Ύδρα, η Στυλίδα, οι Δελφοί, το Λαγονήσι, το Σούνιο και το Ναύπλιο¹⁸⁵. Εκπληκτική είναι και η περιγραφή δρόμων και σπιτιών, τα λεγόμενα «στέκια» στα αθηναϊκά μυθιστορήματα¹⁸⁶. Όσα μυθιστορήματα δημοσιεύτηκαν ως τα τέλη του 1959, ο Μαρής φρόντιζε να έχουν μια ξεχωριστή αθηναϊκή σκηνογραφία –Μύκονος, Χαλκιδική, λουτροπόλεις, καμπαρέ, ταβέρνες.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εικόνες, που χαρακτηρίζουν τη γεωγραφική και τοπογραφική εικόνα στα έργα του Γιάννη Μαρή, καθώς και τα ονόματα που φωτογράφιζαν τα σκηνικά της εποχής. Έγραφε ο Γιάννης Μαρής:

«Ήταν τόσο όμορφη η νυχτερινή Αθήνα αυτή την ώρα. Μια μαγεία η σιωπή της. Οι διαβάτες ελάχιστοι, η διαδρομή προς το Σύνταγμα με τα πόδια, η Ακρόπολη που φάνταζε με κομψοτέχνημα από ελεφαντοκόκκαλο. Η ξεχωριστή Αθήνα είχε κάτι που δεν είχε καμία πρωτεύουσα, κάτι που δεν ξέρω να εξηγήσω»

Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*

Η Ομόνοια γεμάτη φως, η Πανεπιστημίου, η Ακαδημίας, η Σκουφά, το Κολωνάκι, η Εκάλη, όπου είχε το διαμέρισμά του ο γιατρός Δαλέζιος, απομονωμένος από τη ζωή, την αλήθεια, τον κόσμο, την ευτυχία και αποκομμένος από την πραγματικότητα. Κι εδώ προκύπτει το εξής ερώτημα: «Ποια ήταν πραγματικότητα της αθηναϊκής μεγαλούπολης, της μικροαστικής κοινωνίας, των ατελιέ, της ανηθικότητας; Αυτή ήταν η πραγματικότητα ή αντιθέτως οι άλλοι ζούσαν σε μια γυάλινη πραγματικότητα που είχαν φτιάξει οι ίδιοι;» Ούτε εκείνοι που ζούσαν μέσα στα φώτα και τα ατελιέ δεν ζούσαν το πραγματικό ούτε εκείνος, που ήταν κλεισμένος στο δικό του μικρόκοσμο και είχε απαρνηθεί την αγάπη από φόβο μην πληγωθεί.

¹⁸⁵ Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, σ. 92.

¹⁸⁶ Ανδρέας Αποστολίδης, *ό.π.*, σ. 97.

5.6. Θεματολογία - Τεχνική

Ιστορίες μίσους, πάθους και έρωτα ήταν τα κυριότερα θέματα, τα οποία πραγματεύτηκε το αστυνομικό μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή, ενώ το γυναικείο φύλλο απέκτησε πρωταγωνιστικό ρόλο στις αστυνομικές μυθιστορίες του¹⁸⁷. «*Ο εκφραστής της αστυνομικής λογικής δημιούργησε ένα θέατρο σκιών*», γράφει ο Ανδρέας Αποστολίδης¹⁸⁸. Η σκηνή, η πλοκή, ο αφηγηματικός δόλος, η αναπαράσταση του εγκλήματος, το suspense-surprise και ο τρόπος με τον οποίο επέλυε το μυστήριο στο τέλος της ιστορίας οδηγούσαν στον εντυπωσιασμό του αναγνώστη. Η λύση δεν ήταν αναμενόμενη, η ταυτότητα του ενόχου δεν ήταν γνωστή, η αποκάλυψη δεν ήταν προβλέψιμη ή αναμενόμενη. Ο Μαρής σύστησε στο αναγνωστικό κοινό του έναν νέο κόσμο άγνωστο, που έχρηζε εξερεύνησης και παρατήρησης· από το μελόδραμα στο θρίλερ με αισθηματικό χαρακτήρα.

Τα μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή ολοκληρώνονταν σε αυτοτελή διηγήματα, ενώ ως *personaggio a spalla*, ως πρόσωπο ή χαρακτήρας, όπου ακουμπούσε και στηριζόταν ο ήρωας, παρουσιάστηκε η φιγούρα της νοικοκυράς, μητέρας και συζύγου και των δύο συγγραφέων, του Σιμενον και του Μαρή¹⁸⁹.

Το σημαντικότερο στοιχείο της αστυνομικής μυθιστορίας του Μαρή είναι η προδιάθεση, με την περιγραφή της υψηλής κοινωνίας της εποχής, μιας αστικής τάξης ξενόπληκτης και παρισιτικής, με φυσική ροπή προς το έγκλημα¹⁹⁰. Στον Μαρή κυριαρχεί η περιγραφή μιας απόλυτα διεφθαρμένης κοινωνίας. Επομένως, το μυθιστόρημα έχει ως σκοπό να ασκήσει κοινωνική κριτική στην κατάσταση, σχολιάζοντας στην πραγματικότητα πρόσωπα και καταστάσεις, κομμουνιστικές αντιλήψεις και την άποψη του συγγραφέα για τη ροπή της αστικής τάξης στο έγκλημα¹⁹¹. Ο συγγραφέας μόνο μέσω της λογοτεχνικής καταγραφής θα μπορούσε να μεταφέρει τις εικόνες για το πλαίσιο και τα γεγονότα της πραγματικής ζωής, τις τάξεις, δηλαδή, που υποφέρουν από την αίσθηση της πείνας και της κοινωνικής αδικίας. «*Αυτός ο τρόπος της αφήγησης ήταν εκτός των άλλων μια διαφορετική*

¹⁸⁷ Ο Γιώργος Λεονταρίτης σχολίασε το σκάνδαλο για τον έρωτα που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα στον γνωστό δημοσιογράφο Μακρή και μια τραγουδίστρια. Ο Μακρής είχε μονοπωλήσει το ενδιαφέρον της τοπικής κοινωνίας για το σκάνδαλο της ερωτικής του ιστορίας και αυτό φάνηκε και στα έργα του Γιάννη Μαρή, ο οποίος τον χρησιμοποίησε ως χαρακτήρα στα έργα του, σαν ανταγωνιστή του αστυνόμου Μπέκα, με την έννοια ότι έπλασε έναν αντιήρωα. Ο αστυνόμος Μπέκας ηθικός και ενάρετος ως προς τη συμπεριφορά του, ενώ αντίθετα ο Μακρής, ένας χαρακτήρας που εξουσιαζόταν από τα πάθη του και τις σαρκικές του αδυναμίες. Ο αστυνόμος Μπέκας ανήκε στην μικροαστική τάξη, είχε μια πληκτική ζωή και διήγαγε έναν ενάρετο βίο, χωρίς να τον εξουσιάζουν σκοτεινές επιθυμίες και πάθη, όπως ακριβώς και ο δημιουργός του, ο Γιάννης Μαρής, που ήταν ένας έντιμος και φιλήσυχος οικογενειάρχης με βαθιές όμως ανησυχίες.

¹⁸⁸ Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2012.

¹⁸⁹ Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, σ. 119.

¹⁹⁰ Ανδρέας Αποστολίδης, ό.π.

¹⁹¹ Ανδρέας Αποστολίδης, ό.π., σ. 120.

μέθοδος για να διευρυνθεί η δημοσιογραφική μελέτη και το ρεπορτάζ με θέμα το έγκλημα», εξηγεί ο κριτικός και συγγραφέας¹⁹².

Ο συγγραφέας, όπως και κάθε ποιητικό υποκείμενο, δημιούργησε τον πρωταγωνιστή, αναπτύσσοντας μια ιδιότυπη σχέση στοργής ή και απέχθειας μαζί του. Έναν ήρωα, που εκπροσωπεί τον συγγραφέα, τον συντρέφει ο διάλογος με τον εαυτό του, η εσωτερική του φωνή, άποψη που εξέφρασε και ο Πέτρος Μάρκαρης, ο οποίος δήλωσε σε συνεντεύξεις του πώς ο τρόπος που έπλασε του ήρωές του στη σφαίρα της φαντασίας του ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα. Κι αυτό, γιατί εμπνεόμενος από τα γεγονότα της επικαιρότητας, με τη φαντασία του έφτιαξε έναν ήρωα που τον συντρέφει και τον ακολουθούσε στα βήματά του προς την αναζήτηση της αλήθειας.

Επομένως, το φανταστικό για τον αναγνώστη αποτέλεσε μια αλήθεια αδιαπραγμάτευτη για τον συγγραφέα. Ο ήρωας ανέλαβε τον ρόλο του αστυνόμου-ερευνητή, συγκρούστηκε με το κατεστημένο, τόλμησε στην πραγματικότητα να κάνει όσα θα ήθελε ο συγγραφέας. Συγκρούστηκε με το κακό σε ένα παράλληλο σύμπαν και δικαιώθηκε σαν άνθρωπος για τους προσωπικούς του αγώνες. Σύμφωνα με τις μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί για το είδος της αστυνομικής λογοτεχνίας, θεωρείται ότι κάθε πρόσωπο του μυθιστορήματος αναλαμβάνει έναν συγκεκριμένο αφηγηματικό ρόλο: αποστολέας-sender, εντολοδόχος-subject, αντίπαλος-opponent, παραλήπτης-receiver. Συγκεκριμένα, αναφέρονται τα παρακάτω στοιχεία: το θύμα, ο εγκληματίας, ο ερευνητής-detective και από δευτερεύοντες χαρακτήρες οι φίλοι, οι συγγενείς, οι συνάδελφοι και εραστές άγνωστοι περαστικοί¹⁹³.

Η περιγραφή, επομένως, του εγκλήματος στα έργα του Γιάννη Μαρή είναι σκηνοθετική και οι ρόλοι εναλλάσσονται. Υπάρχουν στα διηγήματα του Μαρή χαρακτήρες, οι οποίοι από σύμμαχοι και βοηθοί του αστυνομικού ερευνητή μπορεί να αποδειχθούν ένοχοι ή ακόμη και αντίπαλοι, ανταγωνιστές που δυσχεραίνουν το έργο του ερευνητή, ο οποίος προσπαθεί να φτάσει στην αλήθεια. Αυτή είναι η θεωρία και η βάση όλων των αστυνομικών μυθιστοριών, την οποία ο Μαρή φαίνεται να ακολουθεί στα έργα του.

Ωστόσο, αυτό που διαφοροποιεί τον Μαρή από τους υπόλοιπους μυθιστοριογράφους είναι ο τρόπος με τον οποίο «παίζει» με τα ονόματα, τα επίθετα και τις καταλήξεις. Συναντά κανείς επώνυμα σε -ίδης, τα οποία χαρακτηρίζουν συνήθως τα ηθικά στοιχεία, τα ενάρετα πρόσωπα, όπως Μαυρίδης, Παυλίδης, Αποστολίδης, Χρηστίδης και μια άλλη κατηγορία σε

¹⁹² Ανδρέας Αποστολίδης, ό.π., σσ. 118-125.

¹⁹³ Κώστας Καλφόπουλος, *18 Κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή*, ό.π., σ. 86.

-όγλου, όπως Αγγέλογλου, Ιωακείμογλου, Βέγιογλου, πρόσωπα τα οποία, όταν τα συναντά κανείς στην αφήγηση, ενδόμυχα τα ταυτίζει με τον κόσμο της παρανομίας, συχνά δε είναι εγκληματίες ή δολοφόνοι. Παρόλα αυτά, όμως, οι μελετητές αναφέρουν πως πολύ συχνά στα έργα του συγγραφέα εντοπίζονται κάποιες εξαιρέσεις, όπως για παράδειγμα το επίθετο Παπάζογλου. Σύμφωνα με το μοτίβο του Μαρή, η κατάληξη του επιθέτου θα υποδείκνυε τον δολοφόνο. Ο συγγραφέας, όμως, ανατρέπει τα δεδομένα, ξαφνιάζει τον αναγνώστη και τοποθετεί αριστοτεχνικά στη θέση του δολοφόνου τον Χαρμίδα, στο μυθιστόρημά του *Σκοτεινό Μεσημέρι. Πλοίο χωρίς επιβάτες*¹⁹⁴. Τέτοιου είδους εξαιρέσεις, οι λεγόμενες red herrings είναι το μοτίβο που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να παραπλανήσει τον αναγνώστη, οι λανθασμένες ενδείξεις που καθυστερούν τον αναγνώστη, αυξάνουν το suspense και τελικά οδηγούν στη surprise. Σύμφωνα με τη φιλολογική κριτική, αυτά τα τεχνάσματα, τα οποία χρησιμοποιεί ο Μαρή στην αφήγησή του, αποτελούν μέρος της γοητείας του συγγραφέα, βοηθώντας παράλληλα τον αναγνώστη να οδηγηθεί στην διαδικασία του ερμηνευτικού μυστηρίου¹⁹⁵.

Με αυτόν τον τρόπο, το κοινό στρέφεται προς την έρευνα και τη διαδικασία που απαιτείται για τη διερεύνηση του μυστηρίου, συγγραφική ιδιαιτερότητα, όπως την ονομάζουν οι κριτικοί του είδους. Αναλύοντας το φαινόμενο, διαπιστώνει κανείς τα εξής: η επανάληψη των επιθέτων προδιαθέτει τον αναγνώστη ότι κατά κάποιο τρόπο θα αλλάξουν και ρόλο στην αφήγηση. Θα υπάρξει μια μυστηριώδης μεταστροφή από το καλό στο κακό και αυτό πιθανόν υποθέτει ο αναγνώστης ότι ερμηνεύεται ως ακολούθως: εφόσον οι ιστορίες του Γιάννη Μαρή είναι αυτοτελείς, τα θέματα παρουσιάζουν ομοιότητες, όπως και το ύφος και η κατεύθυνση· αλλά, εφόσον κάθε ιστορία διαφέρει από την προηγούμενή της και είναι ανεξάρτητη, τότε οι χαρακτήρες διαφέρουν και αυτοί με τη σειρά τους. Επομένως, η άποψη του αναγνώστη είναι πως τα πρόσωπα αναλαμβάνουν διαφορετικούς ρόλους και η σύνδεση αυτή δεν είναι απόλυτα επιτυχής, εφόσον δεν επιβεβαιώνεται από τις εξαιρέσεις. Είναι λανθασμένη η ομαδοποίηση των ονομάτων. Είναι ένα παραπλανητικό αφηγηματικό κόλπο, που αποπροσανατολίζει τον αναγνώστη από την ουσία της αφηγηματικής διαδικασίας, τη διερεύνηση του εγκλήματος, την αποκάλυψη της αλήθειας και την περιγραφή του σκηνικού, πρωτίστως, όμως, το περιεχόμενο του έργου και τη σημασία του για τα δεδομένα της εποχής.

¹⁹⁴ Γιάννης Μαρή, *Σκοτεινό Μεσημέρι. Πλοίο χωρίς επιβάτες*, Εκδόσεις Ατλαντίς, Αθήνα 1997.

¹⁹⁵ Γιάννης Μαρή, *Σκοτεινό Μεσημέρι. Πλοίο χωρίς επιβάτες*, ό.π., σσ. 87-88.

Αυτή η επανάληψη, γράφουν οι κριτικοί, λειτουργεί ως clue και δεν συναντάται στο αγγλοσαξονικό είδος. Άρα, ο αναγνώστης έρχεται σε επαφή με ένα νέο αφηγηματικό μοντέλο μέσα από τα μυθιστορήματα του συγγραφέα¹⁹⁶. Σύμφωνα με τον Ανδρέα Αποστολίδη, το είδος του αστυνομικού ορίζεται ως ένα κλειστό αφηγηματικό είδος, το οποίο αξιοποιεί επιτυχώς όρια και περιορισμούς, είναι locked room mystery. Επομένως, ο συγγραφέας χτίζει ένα δικό του αφηγηματικό πλαίσιο, δικό του σύμπαν, με όρια, προϋποθέσεις αλλά και αφηγηματικές αντιθέσεις, που κινούνται αποκλειστικά μέσα στον χώρο της μυθοπλασίας, που όμως αντλεί έμπνευση από την καθημερινότητα, πηγή έμπνευσης του αστυνομικού ρεπορτάζ.

Η γλώσσα του συγγραφέα είναι η δημοτική των πόλεων, αποδιδόμενη με λιτότητα και ακρίβεια. Οι περιγραφές του είναι έντονες, πλούσιες και οι διάλογοί του ζωντανοί, ενώ χρησιμοποιεί το χιούμορ ως αφηγηματικό μέρος της γραφής του, για να μπορέσει να βγάλει τον αναγνώστη από την ένταση¹⁹⁷.

«Η τεχνική του συγγραφέα ήταν να γράφει και να δημοσιεύει σε συνέχειες πολλές ιστορίες μαζί», όπως αναφέρει ο Ανδρέας Αποστολίδης¹⁹⁸. Ένα άλλο τέχνασμα του Έλληνα μυθιστοριογράφου ήταν η χρήση των ονομάτων, που θυμίζει σταυρόλεξο: όσοι θεωρούνταν ανήθικοι και μοχθηροί χαρακτήρες το επώνυμό τους ξεκινά από το γράμμα Δ. Τέτοια παραδείγματα είναι επώνυμα, όπως Δετζώρτζης, Δέξιππος, Δαπόντες και άλλοι χαρακτήρες, που ενσαρκώνουν τον ρόλο του κακού και του εγκληματία στα έργα του. Τα ονόματα που είχαν επτανησιακή προέλευση συναγωνίζονταν σε κακοφημία τα ονόματα μικρασιατικής προέλευσης με κατάληξη -όγλου, μια στυλιστική γλωσσική επιλογή, που, όπως εξηγεί ο Ανδρέας Αποστολίδης, ανταποκρινόταν στον σκοπό και στις ανάγκες της αφήγησης, δημιουργώντας έναν νοητό διαχωρισμό πιθανόν στο μυαλό του αναγνώστη, έτσι ώστε να ξεχωρίζει τους χαρακτήρες σε καλούς και κακούς.

Στα έργα του Γιάννη Μαρή υπάρχουν ορισμένα μοτίβα επαναλαμβανόμενα, που εντοπίζονται αποκλειστικά στον συγγραφέα και συνθέτουν την εικόνα της εποχής, αποδίδουν με σαφήνεια το πλαίσιο και το ρεύμα της, δίνοντας παράλληλα έμφαση στους χαρακτήρες. Τα έργα του Γιάννη Μαρή έχουν χαρακτηριστεί από τους κριτικούς ως ερωτικά θρίλερ. Τα κυριότερα μοτίβα που χρησιμοποιεί ο μυθιστοριογράφος στην αφήγησή του είναι η «πολυτέλης» γυναίκα –το σύμβολο της πολυτέλειας στη ζωή του ανθρώπου, ως

¹⁹⁶ Γιάννης Μαρής, *Σκοτεινό Μεσημέρι. Πλοίο χωρίς επιβάτες*, ό.π., σ. 88.

¹⁹⁷ Βάσιος Τσοκόπουλος, «Το λογοτεχνικό πρόσωπο του Γιάννη Μαρή» στο *Διαβάζω*, 1995, 356: 157-159.

¹⁹⁸ Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, σ. 53.

σύζυγος ή ερωμένη. Η «πολυτελής» σύζυγος πάντοτε απατά τον σύζυγό της, συχνά μ' έναν ευκατάστατο ηλικιωμένο άνδρα που της προσφέρει μια πλουσιοπάροχη ζωή ή με έναν ζιγκολό, ενώ, παράλληλα, ο σύζυγος διατηρεί μια εξωσυζική θέση όπως κι εκείνη. Το μοτίβο της ερωμένης –μαιτρέσας και του ζιγκολό, σε συνδυασμό με το έγκλημα, καθηλώνουν τον αναγνώστη.

«Του απάντησα συνγνώμη για την ξαφνική αναχώρησή μου. Τον ευχαριστούσα για τις όμορφες στιγμές που περάσαμε μαζί και του ζητούσα να με ξεχάσει. Ήταν ένα γράμμα που προσπαθούσε να γλυκάνει μια εγκατάλειψη –τότε δεν ήξερα με τι άνθρωπο είχα να κάνω– που ήταν τρυφερό, ερωτικό ακριβώς γιατί ήταν το τελευταίο. Και λοιπόν; Αυτό το γράμμα στα χέρια ενός εκβιαστή μπορούσε να γίνει πολύ επικίνδυνο. Ήταν αόριστο και έτσι καθένας είχε την ευχέρεια να φανταστεί πράγματα που δεν έγιναν. Να φανταστεί πως ήμουν ερωμένη του.

Δεν άκουγα.

Στα χέρια ενός εκβιαστή;

Με αυτό το γράμμα ο Νικολαΐδης ήθελε να με εκβιάσει, κατέληξε αναστενάζοντας η Άννα. Ήθελα να ξεχάσω αυτή την ιστορία με τον Νικολαΐδη και την ξέχασα.

Με πήρε τηλέφωνο· είπε πως είχε απόλυτη ανάγκη να με δει χωρίς τον άντρα μου. Αρνήθηκα. Του είπα πως δεν είχαμε να πούμε τίποτα πια εμείς οι δύο. Επέμενα και του έκλεισα το τηλέφωνο. Εκείνος έγινε η σκιά μου. Μια μέρα ο άντρας μου έλειπε. Ήρθε στο σπίτι μου. Ήταν φρικτό. Μου είπε πως με αγαπούσε, πως δεν μπορούσε να ζήσει χωρίς εμένα. Δεν έχουμε δικαίωμα να θάψουμε τους εαυτούς μας, είπε.

Είχα μάθει γι' αυτόν αρκετά. Έβλεπα την κωμωδία που έπαιζε. Ήξερα πως έλεγε ψέματα, αλλά τότε δεν φανταζόμουν ακόμη τι ζητούσε. Προσπάθησα να τον ησυχάσω, του είπα πως αγαπώ τον αγαπώ τον άντρα μου και θα 'πρεπε να ξεχάσει ό,τι έγινε. Τότε έπαιξε την μεγάλη σκηνή της κωμωδίας του. Είπε πως δεν με πίστευε. Πώς ό,τι έκανα το έκανα από καθήκον. Πως αρνιόμουν την ευτυχία μου και πως... θα τα φανέρωνε όλα στον άντρα μου. Σιχαμερός εκβιασμός»

Γιάννης Μαρής, *Η τελευταία νύχτα*, σσ. 56, 58

Μοτίβα είναι και οι γυναίκες που γίνονται θύματα των ανδρών αλλά και τα καλά και αγαπημένα ζευγάρια, που ξεφεύγουν από τον κόσμο της παρανομίας ή τον έκλυτο βίο είτε λόγω πεποιθήσεων είτε λόγω ιδιοσυγκρασίας, διαχωριζόμενα από το μεγαλύτερο μέρος της διεφθαρμένης κοινωνίας. Τα καλά ζευγάρια λειτουργούν ως αντίστοιχο μοτίβο των κακών της υπόθεσης¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, σ. 69.

Η διάβρωση των ηθικών αξιών και τα γεγονότα που στιγμάτισαν την αθηναϊκή κοινωνία δεν ήταν ο κύριος στόχος του συγγραφέα, αλλά μια ακόμη παράμετρος, που εξυπνέτησε τον σκοπό της αφήγησης. Η γυναίκα χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο που γοήτευε τους πάντες και ο ρόλος της ήταν πάντοτε ο ίδιος, σαν να αντιπροσώπευε κάτι, μια στάση, μια ιδεολογία. Ήταν, όμως, αντικείμενο, θύμα ή θύτης²⁰⁰;

Η εικόνα μιας ελκυστικής γυναίκας που έγινε έρμαιο των εφήμερων απολαύσεων μίπως στην πραγματικότητα εξέφρασε κάτι διαφορετικό, που εκ πρώτης όψεως ήταν δύσκολο να ανιχνευθεί ως αφηγηματικό στοιχείο, ένα στοιχείο που καθιστούσε και αυτό με τη σειρά του το έργο του Μαρή πρωτότυπο για τα δεδομένα της εποχής; Μέσα από τη γυναίκα ο Μαρής μίλησε για τις αντιλήψεις της εποχής, τις ιδέες και τις διαβρωμένες αξίες. Περιγράφοντας αυτά τα στοιχεία, σκοπός του ήταν να σχολιάσει το πόσο σαθρή ήταν κοινωνία των πλουσίων. Η κοινωνία, που όπως εξομολογήθηκε στα διηγήματά του ο συγγραφέας, τρεφόταν μονάχα από τα σκάνδαλα και τα εφήμερα και ανούσια πάθη, αγνοώντας τα όσα συνέβαιναν στον υπόλοιπο κόσμο, που πάσχιζε να επιβιώσει μέσα σε χαλεπούς καιρούς. Τόση ομορφιά και τόση ανηθικότητα κάτω από την αίγλη και τους προβολείς της διασημότητας. Στη διήγηση του Ιωάννη Τσιριμώκου πρωταγωνιστικό ρόλο είχαν οι μαιτρέσες ή οι ζιγκολό, που είχαν μόνο ένα κίνητρο: την απόκτηση κέρδους, χρήματα, εξουσία και φήμη.

5.7. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία

Ο Γιάννης Μαρής επέλεξε ν' απευθυνθεί σε ένα λαϊκό κοινό. Το περιεχόμενο του έργου του ήταν ελαφρύ, χυδαίο και προκλητικό για την εποχή και το πνεύμα της, ο δε χαρακτήρας του ψυχαγωγικός. Και τούτο γιατί τα περιοδικά που περιλάμβαναν σε φωτορομάντζα τις αστυνομικές περιπέτειες απευθύνονταν στο νεανικό κοινό και κατά συνέπεια το ύφος ήταν αναγκαίο να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις της εποχής.

Οι αστυνομικές μυθιστορίες του αποσκοπούσαν να δώσουν την εικόνα της εποχής. Το συνδικαλιστικό πνεύμα, οι αριστερές πεποιθήσεις, η έντονη δράση και ο αγώνας του βρήκαν αντίκρουσμα στο έργο του. Ήταν ο αγώνας για την κοινωνική απελευθέρωση, η αγριότητα του εμφυλίου πολέμου, η ανεξάντλητη κοινωνική προσφορά του στην Πανεπιστημιακή κοινότητα, η Δικτατορία και η δράση στο βουνό.

²⁰⁰ Κώστας Καλφόπουλος, *18 Κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή*, ό.π., σσ. 49-57.

Ο Μαρής σε συνέντευξή του²⁰¹ αποκάλυψε πως επιδίωξή του ήταν να συνδυάσει το αισθηματικό με το αστυνομικό και τη δημοσιογραφία, με στόχο να σατυρίσει καταστάσεις, πρόσωπα, γεγονότα, καθώς και συμπεριφορές.

Υπογράφοντας ο συγγραφέας και δημοσιογράφος με το ψευδώνυμο Γιαν, αντλούσε το υλικό του από την τρέχουσα επικαιρότητα και επέκτεινε τη θεματολογία του στο γενικότερο πλαίσιο του πολέμου, ήτοι τα αίτια και τις συνέπειες που έχει στο φαινόμενο. Προκειμένου να το πετύχει, επέλεξε να περιγράψει τον υπόκοσμο, την πολυτέλεια, τη λάμψη, τις πλούσιες συνοικίες της Αθήνας, πραγματοποιώντας μια τοπογραφική ανάλυση, που αποσκοπούσε στο να αναδείξει το άνομο και διεφθασμένο πρόσωπο της κοσμικής αθηναϊκής κοινωνίας και να περιγράψει τα σκηνικά, όπου διαδραματίστηκαν οι περιγραφές του χωροχρόνου, οι λεπτομέρειες, το εμπόριο ναρκωτικών, ο αγοραίος έρωτας.

Ο αστυνόμος Maigret εμπιστευόταν αποκλειστικά το ένστικτό του και έδειχνε ενός είδους ανυποταξία στον νόμο, με την έννοια ότι είχε μια δική του θεώρηση και άποψη για την έννοια του δικαίου, που πιθανόν να μην συμβάδιζε μόνο με τη σύλληψη του υπόπτου. Ωστόσο, επέλεξε να περιγράψει λεπτομερώς την μικροαστική κοινωνία, δηλαδή το έγκλημα στην κοινωνία των φτωχών.

Το έγκλημα στο έργο του Γιάννη Μαρής παρουσιαζόταν σε κάθε του μορφή, είτε ως αυθαιρεσία, είτε ως κοινωνική καταπίεση, είτε ως στέρηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, είτε ως διαμάχη των κοινωνικών τάξεων. Από τη μια οι πλούσιοι και από την άλλη οι φτωχοί, από τη μια οι αθώοι και από την άλλη οι φταίχτες, από τη μια οι θεοί και από την άλλη οι δαίμονες και στη μέση όλων ο άνθρωπος ως οντότητα, προσπαθώντας να διευκρινίσει τον ρόλο και τη θέση του, καθώς και τη θέση της Ελλάδας σε όλο αυτό το παρασκηνακό παιχνίδι βίας και εξουσίας. Παγιδευμένος σε μια αγέλη άγριων σαρκοβόρων λύκων, ο συγγραφέας, σαν ένας άλλος Leonardo Scascia, Elena Ferrante ή και Roberto Saviano, μίλησε για την ανομία, τη διαφθορά, την περιθωριοποίηση του ατόμου και, επηρεασμένος από τον γαλλικό κινηματογράφο και την υψηλή λογοτεχνική παράδοση και αφουγκραζόμενος τα προβλήματα της εποχής, επικαλέστηκε και εκείνος με τη σειρά του τον διαφωτιστικό ρόλο της λογοτεχνίας, φωτίζοντας τη ζωή, δείχνοντας την αλήθεια που υπάρχει μέσα στην ψυχή του ανθρώπου και εξωτερικεύοντας την κρυμμένη

²⁰¹ Πέτρος Μάρκαρης, *Σημειώσεις πάνω στο φαινόμενο «Γιάννης Μαρής»* στο Συλλογικό έργο 18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2016.

πραγματικότητα, αυτή που από τη φύση της είναι πολυπλοκότερη, πολυμορφική και πολυδιάστατη, όπως και η φαντασία²⁰².

Ο Πέτρος Μάρκαρης²⁰³ επισήμανε την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στον Μαρή και τον Simenon· ο Γιάννης Μαρήs έκανε λόγο για την κοινωνική τάξη των πλουσίων και τη νοοτροπία τους, τις ακραίες συνήθειές τους, την ακολασία, τα πάθη και τα παιχνίδια τους, ενώ ο Γάλλος συγγραφέας μίλησε για τους φτωχούς²⁰⁴. Η αναζήτηση του ήταν διαισθητική και αυτό φαινόταν στις μνήμες, τα αρώματα και τις εικόνες, που οδήγησαν στο τέλος στη διαφωτιστική αλήθεια των πραγμάτων –ίσως όχι μέσα από τη φιλοσοφική θεώρηση των πραγμάτων, τον κόσμο, αλλά αντίθετα από μια ψυχοκοινωνική αναζήτηση, που πάντοτε είχε ως έναυσμα το άτομο και τη συμπεριφορά του.

Στον Leonardo Sciascia το κεντρικό θέμα ήταν ο διαφωτιστικός ρόλος της λογοτεχνίας, η δράση της Μαφίας στον σικελικό χώρο και η αναζήτηση της αλήθειας μέσα από την πραγματικότητα της λογοτεχνίας, που είχε πάντοτε ως στόχο την ίαση της ψυχής²⁰⁵. Ένα ψυχογράφημα συνείδησης, που απήχε από την πεζογραφία²⁰⁶. Στο έργο του Γιάννη Μαρή απουσίαζε το στοιχείο του μύθου, όμως κατά μια έννοια αποδείχθηκε αντίθετο, όπως ακριβώς και στο έργο του Σικελού συγγραφέα Leonardo Sciascia, όπου εκ πρώτης όψεως ο αναγνώστης πίστευε πως το στοιχείο της έντονης θρησκευτικότητας απουσίαζε, άποψη λανθασμένη, αν αναλογιστεί κανείς τις έντονες μεταφυσικές ανησυχίες του συγγραφέα για τον κόσμο και την ισορροπία ανάμεσα στο καλό και το κακό.

Βέβαια, στο έργο του Γιάννη Μαρή δεν βρίσκουμε αναφορές της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας ούτε χρήση του στοιχείου του μύθου, όμως είναι έντονη η σχέση μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, δηλαδή μεταξύ μυθοπλασίας και αλήθειας. Κάθε ιστορία

²⁰² Θέλοντας να συγκρίνουμε ουσιαστικά τις διάφορες πραγματικότητες, διαπιστώσαμε πως η οπτική των γεγονότων δεν διέφερε εξ ολοκλήρου πάντοτε ως προς τη λογική, το συνειδητό και το ανθρώπινο πνεύμα.

²⁰³ Κώστας Καλφόπουλος, *18 Κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή*, ό.π., σ. 56-57.

²⁰⁴ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μάρκαρης για τον Μαρή*, 26/9/2016 (<https://www.andro.gr/empneusi/markaris-giamari/>)· Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, 2018.

²⁰⁵ Παρόμοια άποψη εξέφρασε και ο Βασίλης Βασιλικός στο συλλογικό έργο *18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος-Το έργο-Η εποχή* (ό.π., σ. 61).

²⁰⁶ Το έγκλημα εξέταζε τις κοινωνικοπολιτικές παραμέτρους, παράγοντας ένα νέο λογοτεχνικό αφήγημα και προσεγγίζοντας το ενδιαφέρον του αναγνώστη, εντασσόμενο σε ένα ακόμη ανεξάρτητο κοινωνικό αφηγηματικό είδος, που αποσκοπούσε στο να προσεγγίσει θεματικά το είδος της υψηλής λογοτεχνίας μέσα από τη σφαίρα της φανταστικής δημιουργίας, αγγίζοντας ζητήματα βιοηθικής και ανθρωπολογίας και προσπαθώντας να επικεντρωθεί στον συναισθηματικό κόσμο. Η φαντασία ήταν ανεξάντλητη και οι συνθήκες την ευνοούσαν. Οι κοινωνικοπολιτικές αναταραχές, οι δυσμενείς καταστάσεις, η οικονομική ανάπτυξη, το κινήρι μιας ανέφελης ευτυχίας που στηρίχθηκε στο χρήμα, ο εκτραχηλισμός που περιέγραφε η Φερράντε, όταν έχανε τη δύναμή της τη στιγμή που αναζητούσε τη φλόγα που ζωντάνευε μέσα της, τη φλόγα που θα της έδινε το θάρρος να αντισταθεί στην ηθική κατάρπωση, όπως συμβαίνει σε όλους τους συγγραφείς. Όταν το μοντέρνο συγκρούεται σε κάθε τομέα της ζωής με το παλιό, το παραδοσιακό, ο αστυνομικός έδινε μάχη με την επωνομαζόμενη υψηλή λογοτεχνία, μάχη με τον παλιό και τον νέο κόσμο, και εξέφραζε την επιθυμία του για επιστροφή στις παλιές αξίες, επιχειρώντας σύζευξη του μοντερνισμού με την αρχαία μυθολογία.

βασιζόταν στο στοιχείο του μύθου²⁰⁷, στην αλληγορική σημασία των γεγονότων²⁰⁸ σε μια ιδεατή και προσφιλή υποκειμενική αλήθεια.

Ένα στοιχείο που προκάλεσε τεράστιο ενδιαφέρον ήταν η τάση του συγγραφέα να ακολουθεί τα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, χωρίς να παρεκκλίνει στο ελάχιστο, σε αντίθεση με τους Ιταλούς συγγραφείς. Ειδικότερα, η κάθαρση ήταν το αποτέλεσμα ή η τελική κατάληξη των υποθέσεων που μας αφηγήθηκε ο συγγραφέας²⁰⁹. Ο δράστης, ερχόμενος αντιμέτωπος με τον νόμο, τιμωρείτο για τις πράξεις του και το μυστήριο της αναζήτησης του ενόχου ή της αλήθειας λάμβανε ένα οριστικό τέλος με την επίλυσή του. Αντίθετα, στις μυθιστορίες του Σικελού συγγραφέα Leonardo Sciascia η κάθαρση απουσίαζε ως στοιχείο, αφού η δικαιοσύνη αποτύγχανε να διεκπεραιώσει τον ρόλο της, εφόσον είχαν εισχωρήσει αντικρουόμενες δυνάμεις, με αποτέλεσμα να παρεμποδίσουν το έργο της ή την απόδοσή της²¹⁰.

5.8. Ταξιδιωτική λογοτεχνία

Τοπογραφικά, η Αθήνα, το Παρίσι και το Λονδίνο έγιναν οι συνδετικοί κρίκοι και ο χώρος, όπου έλαβαν χώρα τα γεγονότα της κάθε ιστορίας, το αφηγηματικό πλαίσιο, η εξέλιξη της πλοκής, η σύνδεση με το περιβάλλον και η ψυχογράφηση των χαρακτήρων. Ο θεατής συμμετείχε στα δρώμενα, στις σκηνές. Γινόταν ένα με τον χώρο, τον χρόνο, το κάδρο, όπως ανέφερε ο Sciascia. Συμπληρωνόταν με αυτές τις περιγραφές, όπως και στο έργο του Πέτρου Μάρκαρη με τους ήρωές του και το τοπογραφικό του διήγημα, που ανήκει στην ταξιδιωτική-περιγραφική λογοτεχνία.

Πώς όμως συνδέθηκε η περιηγητική-ταξιδιωτική λογοτεχνία με το αστυνομικό μυθιστόρημα και τι αποκάλυψε για το είδος; Αν λάβουμε υπόψη τις εικόνες, τα μέρη, τις

²⁰⁷ Ο μύθος δεν ήταν πάντοτε μια ψευδής αναπαράσταση της ιστορίας. Ήταν ίσως ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο γήινο και στο απρόσιτο. Στη σφαίρα της φαντασίας οι πολλές διαδοχικές πραγματικότητες, που εξελίσσονταν στο μη υπαρκτό και μη γνώσιμο απειροελάχιστο της ανυπόστατης και πραγματικής διάστασης της αλήθειας, βρήκαν ανταπόκριση στην επανάληψη του πραγματικού. Ένας μύθος αποτελείται από δυο θεματικούς άξονες: την ιδέα –την ουσία και τη σύλληψη της ιδέας– και την πραγμάτωσή της (Φίλιππος Φιλίππου, *Η Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*. Πατάκης, Αθήνα, 2018.).

²⁰⁸ Η αλληγορική διάσταση του ζητήματος εμπειρικά προσαρμόστηκε στις ανάγκες και τις αξίες κάθε εποχής. Ο συγγραφέας, αλληγορικά σκεπτόμενος, έχτισε έναν κόσμο εξωτερικό ή εσωτερικό, τα τείχη του, τα φαινομενικά του πλαίσια. Στην πραγματικότητα, τα πλαίσια αυτά περιόρισαν την αφήγηση μέσα στα όρια του εφικτού ή εκεί που το εφικτό συναντούσε το ανέφικτο. Στο έργο του Sciascia περιγράφηκε η αλήθεια με την τεχνική της ανάμειξης της πραγματικότητας με την φαντασία.

²⁰⁹ Η κάθαρση, ως σύμβολο δικαίωσης σε κάθε περιπέτεια ή ανθρώπινο αγώνα, επήλθε μετά από σκληρές δοκιμασίες στα έργα του Μαρής.

²¹⁰ Στο έργο *Η μέρα της κουκουβάγιας*, ο λοχαγός Bellodi απομακρύνθηκε οριστικά από την υπόθεση και ο αρχηγός της Μαφίας απαλλάχθηκε από τις σοβαρές κατηγορίες που τον συνέδεαν με δυο περιστατικά δολοφονίας.

συνοικίες, τις περιθωριακές γειτονιές, τις πλούσιες γειτονιές της Αθήνας, τα σοκάκια και τις πλατείες αυτού του είδους, οι περιγραφές απέκτησαν ιδιαίτερο αφηγηματικό ρόλο για την ανάλυση και την εξέλιξη του είδους. Ο Sciascia ερμήνευσε το αστυνομικό μυθιστόρημα ως συγγραφέας, ως παρατηρητής, ως δημοσιογράφος, ενώ η πόλη της Σικελίας αποτέλεσε μια εκούσια στυλιστική επιλογή, που προσέδωσε φυσικότητα και ρεαλισμό στα δεδομένα του έργου, συνθέτοντας παράλληλα το ύφος του συγγραφέα. Οι ίδιες οι εικόνες ζωντάνεψαν μέσα από μια νοητική διαδικασία το νοερό ταξίδι από το πραγματικό στο φανταστικό ή και το αντίστροφο.

Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή συνδύασε ποικίλα στοιχεία, ενώ υπήρχε πάντοτε η σύγκριση ανάμεσα στη γαλλική και στην ελληνική νοοτροπία. Το Παρίσι χρησιμοποιήθηκε από τον συγγραφέα ως πλαίσιο και σύμβολο της πνευματικής διάνοησης. Ο Μαρής είχε ζήσει πολύ στο Παρίσι και είχε έρθει σε επαφή με τους εκπροσώπους της κουλτούρας, όπως διάσημους ζωγράφους και λογοτέχνες. Έτσι, λοιπόν, η αφήγησή του κινήθηκε σε δύο αντιφατικά πλαίσια: από τη μια η γαλλική κουλτούρα με τη γνώση και τη ανάπτυξη των τεχνών και από την άλλη η κατακερματισμένη Ελλάδα της μεταπολεμικής περιόδου.

Το προφίλ του δολοφόνου ανταποκρινόταν στα ιστορικά δεδομένα και τα γεγονότα της εποχής. Ο δολοφόνος στα μυθιστορήματα του Ιωάννη Τσιριμώκου ήταν συνήθως Γερμανός εγκληματίας, κατάσκοπος, δοσίλογος, όπως αποκαλούσαν τους προδότες εκείνη την εποχή. Ο Μαρής περιέγραψε τη ζωή στην Αθήνα-το άστυ ως δομικό και ταυτόχρονα αφηγηματικό στοιχείο στην εξέλιξη της πλοκής και ως στοιχείο ταυτότητας.

Η αγάπη για τα πάτρια εδάφη χαρακτήριζε τόσο τους Έλληνες όσο και τους Ιταλούς συγγραφείς, που ένιωθαν τεράστια περηφάνεια για την καταγωγή τους και τα φρονήματά τους, ανεξάρτητα από την κατάσταση που επικρατούσε στη χώρα τους. Έτσι, όπως ο Leonardo Sciascia εκθείαζε τη Σικελία και τις χρυσαφένιες ακτές της πόλης που γεννήθηκε, με παρόμοιο τρόπο ο Γιάννης Μαρής περιέγραφε τις χρυσαφένιες ακτές του Σαρωνικού και την Ακρόπολη. Κάνοντας αναφορές σε ζαχαροπλαστεία, συνοικίες, θέατρα, κινηματογράφους, εικόνες τόσο παραστατικές και ζωντανές, μας ταξίδευε μέσα από την αφήγησή του σε μια άλλη μακρινή εποχή, συστήνοντάς μας τα ήθη, τα έθιμα και τα στερεότυπα.

Το χρονικό και ιστορικό περιβάλλον, ο χωροχρόνος στον οποίο διαδραματιζόνταν τα γεγονότα, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ήταν το 1953, η περίοδος μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο πόλεμο. Παντού κατάσκοποι, προδότες, νομοταγείς πολίτες που αποζητούσαν να αποδοθεί δικαιοσύνη σε φρικτά εγκλήματα, σκοτεινές υποθέσεις, εγκλήματα πάθους και τιμής. Το συγκεκριμένο μοτίβο συναντάται και στα έργα των Ιταλών συγγραφέων, με

χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τον Σικελό συγγραφέα και δημοσιογράφο Leonardo Sciascia, που πάντοτε στις υποθέσεις των μυθιστορημάτων του πρωταγωνιστούσε η γυναίκα. Η γυναικεία φιγούρα παρουσιάστηκε από τον συγγραφέα ως το θύμα της ίδιας της κοινωνίας²¹¹.

5.9. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα του Μαρή

Τα θέματα που απασχόλησαν τον Μαρή ήταν κοινωνικής φύσεως και οι ιδέες του για τον επαναστατικό αγώνα εκφράζονταν μέσα από τους ήρωες των έργων του. Εντύπωση προκάλεσε για μια ακόμη φορά η περιγραφή του γυναικείου στοιχείου, ο τρόπος με τον οποίο περιγράφηκε η γυναικεία συμπεριφορά αλλά και η δράση της γυναίκας στο έργο του. Ρόλοι που εναλλάσσονταν, καθώς συγκρούονταν με τη φύση τη και τα πάθη της.

Στα έργα του Γιάννη Μαρή, γυναίκες κάποιας ηλικίας, κυριευμένες από πάθη, γίνονταν θύματα νεοτέρων ανδρών, που σαν σκοπό είχαν να εκμεταλλεύονται την όποια αδυναμία τους. Ωστόσο, και νεαρές γυναίκες έπεφταν στην ίδια καλοστημένη παγίδα των αδίστακτων νεόπλουτων νεαρών και πολλές φορές η κατάληξη ήταν τραγική.

Η γυναίκα ήταν ένα στοιχείο αντιπροσωπευτικό στα διηγήματα του Μαρή. Συγκεκριμένα, η γοητευτική γυναίκα είτε παρουσιαζόταν σαν μια σοβαρή και γοητευτική κυρία, παντρεμένη με έναν σύζυγο επιτυχημένο είτε ως μαιτρέσσα, συνοδός πολυτελείας, είτε ως χορεύτρια και τραγουδίστρια, γυναίκα της νύχτας. Η εξυπνάδα της ήταν γεγονός. Πάντοτε απεικονιζόταν μέσα από τις περιγραφές σαν ένα πλάσμα έξυπνο, αλλά θύμα των καταστάσεων, των συνθηκών και της ίδιας της γοητείας της.

Έτσι, λοιπόν, η γυναίκα στα έργα του συγγραφέα αποτέλεσε σύμβολο της διαφθοράς ή ακόμη καλύτερα μιας λογικής, που είχε ως επίκεντρο την εμπορευματοποίηση του έρωτα, τον πλουτισμό σε βάρος των ανυποψίαστων και ευάλωτων ανθρώπων. Η γυναικεία ομορφιά μετατράπηκε σε δόλωμα. Από τη μια οι γυναίκες εκμεταλλεύθηκαν την αδυναμία των ανδρών και από την άλλη οι άνδρες αντιμετώπισαν τις γυναίκες σαν λεία, για να υλοποιήσουν κάθε αρρωστημένη τους φαντασία, όπως εκβιασμούς, δολοφονίες, εμπόριο λευκής σαρκός και γενικά εκμετάλλευση σε όλα τα επίπεδα. Τελικά, η γυναίκα ήταν είτε ηθικός αυτουργός για το έγκλημα, ασκώντας εμμέσως τη γοητεία της, είτε υπεύθυνη για την τραγική της μοίρα, εκμεταλλεζόμενη από εκβιαστές και ζιγκολό.

²¹¹ Η Σικελική κοινωνία επέρριπτε όλες τις ευθύνες στη γυναίκα, παρουσιάζοντας εσκεμμένα όλα τα περιστατικά ανομίας ως εγκλήματα πάθους, στα οποία το στοιχείο του έρωτα και η γυναίκα είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο.

«Άφησα το ακουστικό αναστατωμένος και λίγο θυμωμένος. Γιατί να μην του έχω μιλήσει για όλα αυτά; Γιατί να το κρατήσουν κρυφό, αφού ήξεραν πως αν μου το 'λεγαν... Αλήθεια, τι θα μπορούσα να κάνω, αν μου το 'λεγαν; Δεν το ήξερα εκείνη τη στιγμή, αλλά οπωσδήποτε θα πρόφταινα να μην γίνει αυτό. Θα το πρόφταινα. Ήταν ζήτημα ζωής και θανάτου για τους ανθρώπους που αγαπούσα και περισσότερο για εκείνον που μισούσα με όλη μου την ψυχή. Η πόρτα ήταν κλειστή· να είχε μετανιώσει η Άννα; Να είχε φύγει χωρίς να πραγματοποιήσει την τρομερή απόφασή της;»

Γιάννης Μαρής, *Τέλος του δρόμου*²¹², σ. 17

«Περίμενα πως θα έβλεπα το πτώμα στη μέση του δωματίου και ανέπνευσα όταν δεν το είδα. Είχα προλάβει; Από την πολυθρόνα που μου γύριζε την πλάτη της είδα να προβάλλει το κεφάλι του. Πλάι στο τραπεζάκι είδα το ποτήρι του ουίσκι μισογεμάτο... Ήταν καθισμένος πίσω στην πολυθρόνα του, με το κεφάλι πεσμένο πίσω, νεκρός. Στο στήθος είδα ένα μικρό σημάδι πληγής. Αν έμπαινε κάποιος θα ήμουν εγώ ύποπτος για το έγκλημα»

Γιάννης Μαρής, *Τέλος του δρόμου*, σ. 23

Οι γυναίκες δεν ασχολούνταν με την πολιτική ή τα περιστατικά επικαιρότητας. Η γυναίκα στα μυθιστορήματα του Μαρή, παρότι είχε κεντρικό ρόλο ως θύμα, θύτης δεν παρουσιάστηκε ποτέ.

«Η Άννα είχε κυλήσει τόσο χαμηλά; Περίμενε να φύγει ο άνδρας της από το σπίτι για να ειδοποιήσει τον εραστή της;»

Γιάννης Μαρής, *Η τελευταία νύχτα*²¹³, σ. 42

«Είχα δει με τα μάτια μου τον Νικολαΐδη να κρύβεται μέσα στο σπίτι της κι εκείνη να τον αντιμετωπίζει μ' αυτό το ύφος της ενόχου. Γύριζα σαν χαμένος, είχα πνίξει την αγάπη μου στο σεβασμό που νόμιζα πως της όφειλα και αυτή... Γύρισα στο σπίτι μου άρρωστος. Είχε τηλεφωνήσει η Άννα; Ήθελε να διακιολογηθεί ή προσπαθούσε να εξασφαλίσει τη σιωπή μου; Πίστευε πως θα την προδώσω στον άντρα της; Σε τέτοια άβυσσο λοιπόν είχε πέσει;»

Γιάννης Μαρής, *Η τελευταία νύχτα*, σ. 49

Ως ντετέκτιβ δεν αναζήτησε ποτέ τη λύση του μυστηρίου, αλλά από τεχνικής απόψεως αποτέλεσε την αφορμή και τη λύση του κάθε μυστηρίου.

Σύμφωνα με τον Φίλιππο Φιλίππου, επρόκειτο για γυναίκες γεμάτες πάθος, με σαγηνευτική ομορφιά και εξυπνάδα, με όμορφα και ελκυστικά χαρακτηριστικά. Συχνά εξυμνούνταν τα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά.

«Η κοπέλα είχε μια παράξενη ομορφιά. Πώς βρέθηκε τόσο κομψά ντυμένη, μόνη στην έρημο, χειμωνιάτικα στον δρόμο; Γιατί ήθελε να πεθάνει αυτό το κορίτσι, γεμάτο ομορφιά και ζωή;»

Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*, σ. 39

²¹² Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2016.

²¹³ Γιάννης Μαρής, *Η τελευταία νύχτα. Με τον αστυνόμο Μπέκα*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2015.

«Οι κυρίες εξέταζαν τις τουαλέτες των άλλων κυριών, οι άνδρες επισήμαιναν τις όμορφες γυναίκες. Οι γνωστοί έβρισκαν τους γνωστούς και το μόνο που δεν πρόσεχε κανείς ή το πρόσεχε λίγο –ήταν οι πίνακες που ο ζωγράφος είχε αραδιάσει στον τοίχο τους.

Η παράξενη κοπέλα της νυχτερινής περιπέτειας δεν είχε ξαναφανεί και ο γιατρός την είχε σκεφτεί πολλές φορές μέσα σε αυτές τις δεκαπέντε ημέρες. Η εξωτική της ομορφιά, ο παράξενος τρόπος γνωριμίας τους, εκείνο το ύφος της, που ήταν σαν να έκρυβε κάποιο μυστικό, του είχαν κάνει εντύπωση. Έξαφνα σ'ένα πορτραίτο που βρισκόταν απεναντί του γνώρισε τα πυρωμένα μάτια της κοπέλας της νύχτας»

Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*, σ. 45

«Δεν μπορούσε να είναι βέβαιος -ο ζωγράφος ήταν μοντέρνος και η απόδοση του μοντέλου πολύ ελεύθερη-, αλλά θα μπορούσε να πεί πως το κορίτσι του κάδρου ήταν εκείνο που είχε πέσει μπρος στο αμάξι του. Τα ίδια πράσινα μάτια, τα ίδια λίγο μογγολικά μάγουλα, η ίδια πικρή πτυχή στα όμορφα χείλη»

Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*, σ. 53

«Αυτό το κορίτσι του είχε κάνει εντύπωση. -Είναι απλό, σκέφτηκε. Μου έκανε εντύπωση γιατί με την αυτοκτονία έσερνε κάποιο μυστήριο μαζί της. Πιθανόν όμως να ήταν ένα ασήμαντο άδειο κοριτσόπουλο, αγράμματο και κοινό. Μοντέλο των ζωγράφων, μανεκέν, υποψήφια σταρ. Ναι, είναι κοριτσόπουλο σαν κι αυτά που κατά δεκάδες γεμίζουν το τρίγωνο Φλόκα, Ζωναρά, Μπραζίλ»

Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*, σ. 67

Επίσης, διακρίνονταν για την πνευματικότητα ή την προσωπικότητά τους. Γυναίκες που χάριζαν τα νιάτα τους, τη φρεσκάδα τους και την ομορφιά τους με αντάλλαγμα μια πλουσιοπάροχη ζωή γεμάτη πλούτο ή για μια κοινωνική θέση. Θα μπορούσε κανείς να τις χαρακτηρίσει επιπόλαιες, ελαφρόμυαλες και υπερφύαλες, αφού δεν διέκριναν τι πραγματικά είχε αξία στη ζωή, παίζοντας σκληρά παιχνίδια στον έρωτα. Συχνά, ήταν χορεύτριες στο επάγγελμα, ανήκαν στον χώρο του θεάματος, στον σκοτεινό κόσμο της νύχτας, έπιναν, κάπνιζαν, είχαν προκλητική εμφάνιση, έμοιαζαν με γαλλίδες αρτίστες, προσεγμένες περιποιημένες, εκκεντρικές, αλλά όχι συναισθηματικές ή αγνές στην καρδιά και στην ψυχή. Τα ονόματά τους θύμιζαν μυρωδιές, αρώματα και φρεσκάδα λουλουδιών, όμως η ψυχή τους ήταν βουτηγμένη στη δίνη της αμαρτίας²¹⁴.

²¹⁴ Ο Μαρής ασκούσε κοινωνική κριτική για την ηθική αυτών των χωρίς ηθικούς φραγμούς ελαφρών γυναικών. Αυτές οι γοητευτικές παρουσίες δεν είχαν προσωπικότητα ισχυρή, δεν ανήκαν στον πνευματικό κόσμο, δεν είχαν ενδιαφέρον για τα κοινά ή άποψη για τα πολιτικά δρώμενα της εποχής (Φίλιππος Φιλίππου, *Η Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, ό.π.).

«Η Άννα στην αρχή διασκέδαζε με αυτό τον ευχάριστο σύντροφο. Ύστερα κολακεύτηκε που ξόδευε όλες του τις ώρες γι' αυτήν ένας περιζήτητος καβαλιέρος. Στο τέλος...

«Άκουγα με σφιγμένη καρδιά.

-Έγινες ερωμένη του;

-Όχι... συνήλθα την τελευταία στιγμή, λίγο πριν από την καταστροφή.

Έπεισα τον άνδρα μου και φύγαμε βιαστικά. Σε εκείνον άφησα ένα γράμμα»

Γιάννης Μαρής, *Η τελευταία νύχτα*.

Με τον αστυνόμο Μπέγκα, σ. 58.

Η Ελλάδα βγήκε από μια δύσκολη κατάσταση λίγο μετά τον πόλεμο κι όμως ο Μαρής επέλεξε οι ηρωίδες του να απέχουν από την πολιτική πραγματικότητα, να μην εκφράζουν την άποψή τους. Τις φανταζόταν αδιάφορες για τα ουσιαώδη της ζωής, έτσι ακριβώς όπως πιθανόν να τις ζούσε. Η γυναίκα, επομένως, παρουσιαζόταν στα μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή στην πραγματικότητα σαν ένα θύμα των καταστάσεων. Η έλλειψη πνευματικότητας, το κλίμα και η παριζιάνικη ατμόσφαιρα, που μεταφέρθηκε σαν μόδα στη γραφική Αθήνα, συγκρούστηκε με τα παραδοσιακά πρότυπα της εποχής. Η σύγκρουση ανάμεσα στο μοντέρνο στοιχείο -μποέμ, φιλελεύθερο, παριζιάνικο- και το παραδοσιακό ήταν αναπόφευκτη, εφόσον οι νέοι προσπαθούσαν να συμβαδίσουν με τη μόδα της εποχής. Οι νεαροί και ιδίως οι νεαρές κοπέλες ζούσαν με τα ξενόφερτα έθιμα και ήθη, τα οποία ενδεχομένως να μην συμβάδιζαν απόλυτα με την μικροαστική νοοτροπία της Ελλάδας του Εμφυλίου, που πιθανόν να μην άντεχε έναν τόσο απενοχοποιημένο και φιλελεύθερο τρόπο ζωής, δεδομένης της πολιτικής κατάστασης που καλούνταν να αντιμετωπίσει. Η σχέση ανάμεσα στη γαλλική και την ελληνική κουλτούρα απασχόλησε ιδιαίτερα τον συγγραφέα, στοιχείο που συνάγεται από όλες τις περιγραφές του Μαρή, ο οποίος ήταν βαθιά επηρεασμένος από την επαφή του με τον πνευματικό κόσμο της Γαλλίας, όπως και οι πρωταγωνιστές των έργων του.

Στα μυθιστορήματα του Σικελού συγγραφέα Leonardo Sciascia υπάρχει σημαντική ομοιότητα με τα έργα του Μαρή, σχετικά με τη γυναικεία παρουσία. Η περιγραφή της γυναικείας ομορφιάς παρουσιάζεται σαν μοτίβο, που λειτουργεί ως δόλωμα-παγίδα, που μάλλον επιταχύνει την κακή εξέλιξη της υπόθεσης με δολοφονία ή θάνατο ως αποτέλεσμα εγκληματικής ενέργειας. Στην περίπτωση του Sciascia η ομορφιά καταδίκασε τον άνθρωπο σε θάνατο²¹⁵. Επομένως η σχέση της ομορφιάς με το έγκλημα και το κακό σε κάθε μορφή

²¹⁵ Ο νεαρός καθηγητής έγινε θύμα της χήρας Ρόσιο και η Μαφία έβαλε τέλος στη ζωή του, ενώ η Ρόζα Νικολόζι έγινε το θύμα της Μαφίας, καθώς παρουσιάστηκε σκοπίμως ως η μόνη υπεύθυνη για τις δυο δολοφονίες στο νησί της Σικελίας.

ήταν αδιαμφισβήτητη, καθώς και η οπτική του φαινομένου και της αισθητικής αντίληψης της ελληνικής και ιταλικής σχολής. Ήταν λοιπόν κοινή η αντίληψη Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων για τη φύση της γυναικείας ομορφιάς και τον ρόλο που μπορεί να παίζει στο έγκλημα η γυναικεία γοητεία.

5.10. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνόμου

Ο αστυνόμος Μπέκας ήταν ένας καθημερινός αστυνόμος του καιρού του, που δεν είχε ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία, τον πολιτισμό και τα γράμματα, παρά μονάχα για τον κινηματογράφο, που επηρέασε την κρίση του και άμβλυσε το πνεύμα του. Ο αστυνόμος Μπέκας λειτούργησε αλληγορικά σαν φιγούρα κι αυτό γιατί παρουσίαζε τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα και νοοτροπία του καιρού του. Ένας φιλήσυχος αστυνομικός, οικογενειάρχης με άκομψο και ατημέλητο παρουσιαστικό λειτούργησε σαν μια μεταφορά του σύγχρονου Έλληνα μικροαστού. Ο άλλος κόσμος του Μαρή ήταν η κοινωνία της μπουρζουαζίας, η αφρόκρεμα της τοπικής κοινωνίας, όπως δημοσιογράφοι, πρόξενοι, ηθοποιοί, εκπρόσωποι της πολιτικής και δικηγόροι. Από την άλλη μεριά αριστεροί και εκπρόσωποι του πνευματικού κόσμου, ονόματα ξακουστά, όπως ο Μάρκος Αυγέρης, ο Κώστας Βάρναλης, ο Κοσμάς Πολίτης, ο Νικηφόρος Βρεττάκος και ο Τάσος Βουρνάς.

Ωστόσο, αναλύοντας την υπόθεση, διερευνώντας σε βάθος και εστιάζοντας πάντοτε στο κοινωνικό σκέλος του μηνύματος που προσπάθησε να περάσει ο αναγνώστης, ο αστυνόμος Μπέκας λειτούργησε όπως και κάθε ήρωας αλληγορικά. Ο Μαρή δημιούργησε έναν ήρωα σύμφωνα με τα πρότυπα του George Simenon, όμως σκοπός του ήταν να δημιουργήσει έναν ήρωα λαϊκό, απλό, που θα συμβόλιζε το νόμιμο πρόσωπο της αρχής της δικαιοσύνης.

Η μέχρι τότε καχυποψία του λαού για το σώμα της αστυνομίας άφηνε αιχμές και έσπερνε αμφιβολίες για τη δικαιοσύνη, για τις υποθέσεις ή τα σκάνδαλα, στα οποία εμπλεκόταν²¹⁶. Ο κόσμος της νύχτας και του υποκόσμου ξετυλίχθηκε μέσα από τις περιγραφές του Γιάννη Μαρή και η πάταξη της κοινωνικοπολιτικής διαφθοράς μετατράπηκε σε αυτοσκοπό. Κύριο μέλημα και επιδίωξη του αντιστασιακού συγγραφέα και δημοσιογράφου ήταν να περιγράψει μέσα από τις αστυνομικές του μυθιστορίες τον κόσμο του σκότους και της άγνοιας.

Σχετικά με τον χαρακτήρα του αστυνόμου Μπέκα, ο Μπέκας απεχθανόταν την μοντέρνα νοοτροπία των νεόπλουτων της αθηναϊκής κοινωνίας, τη λατρεία τους με την

²¹⁶ Φίλιππος Φιλίππου, ό.π., σσ. 72-73.

τέχνη της ζωγραφικής, τα πορτρέτα των νέων καλλιτεχνών, ενώ η γενικότερη ελεύθερη νοοτροπία των νεαρών γυναικών τον εξόργιζε, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζει τους χαρακτήρες με καχυποψία, ως πιθανούς υπόπτους, όπως ακριβώς και το συμπληρωματικό εγώ, ο δημιουργός του συγγραφέας Γιάννης Μαρής, που εξέφραζε την έντονη απέχθειά του σε καθετί το νέο, άγνωστο και μοντέρνο, αντιμετωπίζοντάς το σαν στοιχείο που θα έφερνε την ανανέωση αλλά και την ηθική αλλοτρίωση.

Ο Μαρής και ο αστυνόμος Μπέκας συγκρούστηκαν σαν οντότητες, σαν προσωπικότητες, και βίωσαν περίεργες καταστάσεις στην Ελλάδα της μεταπολεμικής περιόδου. Όπως ο δημοσιογράφος γνώριζε όλα τα σκοτεινά μυστικά της αθηναϊκής κοινωνίας, έτσι ακριβώς και ο αστυνόμος Μπέκας είχε γνωρίσει τα πάντα για τον κόσμο της δήθεν λαμπερής κοινωνίας του τότε, που ήταν βουτηγμένη στην παρανομία και την ανηθικότητα (γυναίκες ελαφριές, άβουλα πλάσματα, έμποροι ναρκωτικών, καλλιτέχνες με πάθη και αδυναμίες, έρωτας, ζιγκολό²¹⁷, νυχτοπερπατήματα, απιστίες, ληστές, εκβιαστές, δολοφόνοι, άνδρες ή και γυναίκες διεστραμμένες και ένοχα μυστικά που έμεναν στο σκότος).

5.11. Τηλεοπτικές παραγωγές

Το μυστήριο και η λογική αυτής της αστυνομικής διερεύνησης είχε αντίκρισμα και στην τηλεοπτική οθόνη. Το 1960, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* μεταφέρθηκε στη μικρή οθόνη με σκηνοθεσία και παραγωγή Τζανή Αλιφέρι και μια πλειάδα λαμπρών ηθοποιών, μεταξύ των οποίων η Ελένη Χατζηαργύρη, η Μάρω Κοντού, η Γκέλυ Μαυροπούλου, ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος και ο Ανδρέας Μπάρκουλης (εικόνα 17). Η ταινία, το σενάριο της της οποίας υπέγραψε ο ίδιος ο Μαρής, είχε διατηρήσει χωρίς ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις όλα τα σημαντικά γεγονότα και τους χαρακτήρες του βιβλίου, αρκετοί δε διάλογοι μεταφέρθηκαν αυτολεξεί στη μικρή οθόνη. Το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* μπορεί εύστοχα να χαρακτηριστεί ως το πρώτο πραγματικό ελληνικό φιλμ νουάρ²¹⁸.

²¹⁷ Οι ιστορίες με ζιγκολό αποτελούσαν ένα από τα μοτίβα που συναντά κανείς στα έργα του Γιάννη Μαρής (Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, σ. 55).

²¹⁸ Θανάσης Αγάθος, «Έγκλημα στο Κολωνάκι: το “αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα” του Γιάννη Μαρής στις ελληνικές οθόνες του 1960», *Modern Greek Studies* (Australia & New Zealand), vol. 19 (2018), pp. 105-119.

Σύμφωνα με το αφιέρωμα της Ελένης Κωνσταντάτου στην εφημερίδα το *Βήμα*²¹⁹, το τηλεοπτικό κοινό αγκάλιασε τις παραγωγές με αστυνομική πλοκή. Παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον να ανατρέξει κανείς στις σημαντικότερες τηλεοπτικές σειρές μυστηρίου που έχουν ως βάση τους το αστυνομικό μυθιστόρημα. Με αφορμή τις μυθιστορίες του Γιάννη Μαρή και τη μεταφορά των έργων του σε τηλεοπτική σειρά, το άρθρο παρουσιάζει την εξέλιξη του μυθιστορήματος και την προσαρμογή του στον κόσμο του θεάματος. Η πρώτη ελληνική σειρά μυστηρίου *Ο παράξενος ταξιδιώτης*, που προβλήθηκε από την κρατική τηλεόραση το 1972 με πρωταγωνιστή τον Αλέκο Αλεξανδράκη (εικόνα 18), οι ιστορίες του Γιάννη Μαρή, 45 τίτλοι των γνωστών αστυνομικών μυθιστοριών του, όπως αναφέρει το δημοσίευμα, γνώρισαν τεράστια επιτυχία. Οι γνωστές ιστορίες του Γιάννη Μαρή²²⁰, που μεταφέρθηκαν στην ελληνική τηλεόραση με τη μορφή αυτοτελών τηλεοπτικών επεισοδίων και με σύγχρονα οπτικοακουστικά μέσα αποτελούν στοιχείο πολύ ενδιαφέρον για τους λάτρεις του είδους.

Ο αστυνόμος Μπέκας, ο οποίος συντρόφευσε για αρκετά χρόνια το κοινό του με τις ιστορίες του, έδωσε στον κόσμο της μυθοπλασίας το έναυσμα να συνεχίσουν και να εξελίξουν το είδος αυτό. Ο αστυνόμος Μπέκας, το 1990, βρήκε τηλεοπτική στέγη στον σταθμό του Mega, με πρωταγωνιστή τον ηθοποιό Σταύρο Ξενίδη, που πολλοί τον παρομοίασαν με αλεπού, λόγω του τρόπου με τον οποίο υποδύθηκε τον χαρακτήρα του αστυνόμου Μπέκα. Το 1992 η νουβέλα του Γιάννη Μαρή *Μια γυναίκα από το παρελθόν* (εικόνα 19) προβλήθηκε από τον σταθμό του Αντ1. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, οι ιστορίες του αστυνόμου Μπέκα, το 2006-2008, προβλήθηκαν από τον Alpha με πρωταγωνιστή τον Ιεροκλή Μιχαηλίδη. Ωστόσο, αυτή η τηλεοπτική μεταφορά διέφερε από τις προηγούμενες, εφόσον παρουσιάστηκε μια πιο μοντέρνα εκδοχή των μυθιστοριών του συγγραφέα, δεν θύμιζε σειρά με άρωμα εποχής, ήταν απόλυτα προσαρμοσμένη στο σήμερα.

Το 1992, παρουσιάστηκε το *Τμήμα Ηθών* (εικόνα 20) με την υπογραφή του Μανούσου Μανουσάκη. Πρόκειται για μια ομάδα ντετέκτιβ που εξιχνιάζει εγκλήματα πάθους. Ο θεατής παρακολουθεί με αγωνία την εξέλιξη της πλοκής της υπόθεσης, που αναφέρεται σε πολύκροτες υποθέσεις δολοφονιών που συγκλόνισαν την κοινή γνώμη και απασχόλησαν τη Δικαιοσύνη τη δεκαετία του '90. Για τα δεδομένα της εποχής η

²¹⁹ Ελένη Κωνσταντάτου, *Οι σειρές μυστηρίου που αγαπήσαμε*, 2021. Διαθέσιμο στο https://www.tovima.gr/printed_post/oi-seires-mystiriu-crou-agapisame/

²²⁰ Η πρώτη επαφή του Μαρή με τον κόσμο του θεάματος ήρθε μέσα από τη δράση του στην εφημερίδα *Μάχη*, όπου εργαζόταν ως κριτικός ταινιών, γράφει ο Γιάννης Ράγκος. Οι αναζητήσεις του Μαρή ήταν ξεκάθαρες, εξετάζοντας τα μυθιστορήματα και τις μεταφορές τους. (Γιάννης Ράγκος, «Ποιος σκότωσε τον θεατή;» Τα έργα του Γιάννη Μαρή στον κινηματογράφο και την τηλεόραση» στο Κώστας Καλφόπουλος, *18 Κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή*, ό.π.).

συγκεκριμένη τηλεοπτική σειρά χαρακτηρίστηκε από τους κριτικούς η πιο σκληροπυρηνική αστυνομική σειρά της ελληνικής τηλεόρασης. Ακολούθησε η *Ανατομία ενός εγκλήματος* (εικόνα 21) από τον Αντ1 του Πάνου Κοκκινόπουλου, με αφηγητή για πρώτη φορά τον ηθοποιό Γρηγόρη Βαλτινό. Εξαιρετική παρουσίαση του φαινομένου του εγκλήματος, κυρίως γιατί, σύμφωνα με την αρθρογράφο, στη σειρά πρωταγωνιστούσε το σύγχρονο έγκλημα –παρουσιάζονταν αποτρόπαια εγκλήματα που συντάρασσαν την ελληνική κοινωνία. Αυτή ήταν η πρώτη προσέγγιση του εγκλήματος από τον Κοκκινόπουλο, ενώ στη συνέχεια παραγωγές, όπως η *10η Εντολή* (εικόνα 22) και ο *Κόκκινος Κύκλος* (εικόνα 23), ο *3ος Νόμος* (εικόνα 24) και το πρόσφατο *Ου φονεύσεις* (εικόνα 25) καθήλωσαν το τηλεοπτικό κοινό. Ο *Σκορπιός* (εικόνα 26) από την άλλη με πρωταγωνιστή τον Ανδρέα Καφετζόπουλο στον ρόλο του ντετέκτιβ έχτυσε ένα νέο σκεπτικό γύρω από τον χαρακτήρα του ντετέκτιβ, αποδίδοντας τη σύγχρονη πραγματικότητα με μια αυξημένη δόση χιούμορ, σε συνδυασμό με το έντονο suspense. Η σειρά, απόλυτα προσαρμοσμένη στη νέα πραγματικότητα και στο πρότυπο της Αμερικάνικης σειράς CSI, παρουσίασε το έγκλημα και τον κόσμο του²²¹. Στη συνέχεια, το *Τατουάζ* (εικόνα 27) του Ανδρέα Γεωργίου παρουσίασε στον θεατή τη σύγχρονη πραγματικότητα, τον σκοτεινό κόσμο του διαδικτύου –Dark web, δολοφονίες και απαγωγές, ενώ παράλληλα επικεντρώθηκε στον χαρακτήρα και την ψυχολογία του πρωταγωνιστή-δολοφόνου, ερευνώντας σε βάθος τις συνθήκες υπό τις οποίες διέπραξε τα εγκλήματά του. Τέλος, η ταινία *Έτερος Εγώ* (εικόνα 28) με πρωταγωνιστή τον Πυγμαλίωνα Δαδακαρίδη στον ρόλο του εγκληματολόγου Δημήτρη Λαΐνη παρουσίασε τη σχέση του εγκλήματος με την αρχαία μυθολογία. Φυσικά, από όλα αυτά δεν θα μπορούσε να λείπει η αναφορά στο έργο του Πέτρου Μάρκαρη, η τηλεοπτική μεταφορά των μυθιστορημάτων του οποίου, καθώς και το πλαίσιο γύρω από το οποίο κινήθηκε μαζί τη θεματολογία του, θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Τι είναι άραγε εκείνο που ξεχωρίζει τον Αμερικάνικο κινηματογράφο από τον Ευρωπαϊκό και ιδιαίτερα τον φραντσέζικο; Όλα αυτά τα ερεθίσματα, τα οποία πέρασαν ως χαρακτηριστικά του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή αστυνομικού Μπέκα, όπως αγάπη για τον κινηματογράφο και τη γαλλική κουλτούρα, καθώς και ενδιαφέρον για τον συγγραφέα Simenon, είχαν ως αποτέλεσμα ο Μαρής σύντομα να ασχοληθεί με τη σεναριογραφία. Όμως, παρά την επιτυχία των έργων του, τηλεοπτικών και θεατρικών, ο ίδιος δήλωσε ότι δεν έμεινε ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα.

²²¹ Στις εγκληματολογικές αναλύσεις χρησιμοποιήθηκαν τα πιο σύγχρονα μέσα της τεχνολογίας, που επέτρεπαν στον θεατή να εξοικειωθεί με τους σύγχρονους τρόπους προσέγγισης και ανάλυσης του εγκλήματος, αποκτώντας με αυτόν τον τρόπο εξοικείωση με τα σύγχρονα μέσα καθώς και με το φαινόμενο.

«Έξω από ελάχιστα, τρία ή τέσσερα, τα φιλμ δεν με έχουν ικανοποιήσει... Σου αλλοιώνουν αυτό που εσύ σχεδίασες, για να το δεις ζωντανέμένο αισθητικά πάνω στο πανί», δήλωσε ο Γιάννης Μαρής στην Εφημερίδα «Απογευματινή» στα μέσα της δεκαετίας του 1970.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Πέτρος Μάρκαρης

6.1. Εισαγωγικά

Ο Πέτρος Μάρκαρης (εικόνα 28) γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1937. Είναι συγγραφέας αστυνομικών μυθιστοριών, γλωσσολόγος, μεταφραστής και ποιητής. Έχει μεταφράσει πολλά έργα από τα τουρκικά στα γερμανικά, εμφανίστηκε δε στα ελληνικά γράμματα το 1965 με το θεατρικό έργο *Η ιστορία του Αλή Ρέτζο*. Έγραψε το σενάριο πολλών αστυνομικών σειρών και κινηματογραφικών σεναρίων, όπως *Το Νυχτερινό Δελτίο*, *Άμυνα Ζώνης*, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ενώ παράλληλα μετέφρασε και σχολίασε κάποια μέρη από τον *Φάουστ* του Γκαίτε.

Ο συγγραφέας σπούδασε οικονομικές επιστήμες στην Αυστρία και εγκαταστάθηκε το 1964 στην Αθήνα. Διακρίθηκε για το έργο του στον χώρο των γραμμάτων, καθήλωσε το κοινό του με τις περιπέτειες του αστυνόμου Χαρίτου και κέρδισε τον θαυμασμό τόσο των Ελλήνων όσο και των ξένων αναγνωστών. Τα βιβλία του έχουν μεταφραστεί σε 15 γλώσσες και κυκλοφόρησαν σε 20 χώρες. Το 2011 του απονεμήθηκαν τα διεθνή βιβλία Ρέιμοντ Τσάντλερ στην Ιταλία, ενώ το 2013 το ευρωπαϊκό βραβείο του αστυνομικού μυθιστορήματος του περιοδικού *Point* στη Γαλλία, καθώς και το μετάλλιο Γκαίτε στη Γερμανία.

Δίνοντας μια άλλη διάσταση στο αστυνομικό μυθιστόρημα διείδυσε στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Έχοντας ως σύμμαχο το ένστικτο και τη διαίσθησή του, προσπάθησε να εμβαθύνει στην ψυχοσύνθεση του ατόμου. Το μυθιστόρημά του *Σεμινάρια φονικής γραφής*, με πρωταγωνιστή τον αστυνόμο Χαρίτο, εντάχθηκε στην κατηγορία του μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος και επικεντρώθηκε σε κοινωνικοπολιτικά αίτια²²².

Οι πολιτικές καταστάσεις, που περιγράφησαν στα μυθιστορήματα του Πέτρου Μάρκαρη με την κοινωνική διάσταση ως προς τα δομικά χαρακτηριστικά, θύμισαν το μοντέλο των αστικών μυθιστορημάτων, όπως *Έγκλημα και τιμωρία*²²³ ή *Αδερφοί Καραμάζοφ*²²⁴ του Φιόντορ Μιχάηλοβιτς Ντοστογιέφσκι (*Фёдор Михайлович*

²²² Ακολουθώντας τα πρότυπα του αστικού μυθιστορήματος του 18^{ου} αιώνα, με κυριότερο λογοτεχνικό παράδειγμα το έργο του Victor Ugo με τίτλο *Οι άθλιοι*, το είδος του μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος αποτελεί μία ανδρομή στο παρελθόν, εφόσον δανείζεται πολλά στοιχεία από αυτό, συνθέτει το πλαίσιο, αποκτά κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις και δίνει έμφαση κυρίως στα τρέχοντα γεγονότα της επικαιρότητας, αναδεικνύοντας τα προβλήματα της κάθε εποχής (Πέτρος Μάρκαρης, προσωπική συνέντευξη, βλ. Παράρτημα Ι, Συνεντεύξεις, 1).

²²³ Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, *Έγκλημα και Τιμωρία* (μτφρ. Ε. Μπακοπούλου), Ίνδικτος, Αθήνα, 2012.

²²⁴ Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, *Αδελφοί Καραμάζοφ* (μτφρ. Κ. Σίνου), Ζαχαρόπουλος Σ.Ι., Αθήνα, 2015.

Достоевскиū). Επίσης, οι ποικίλες και γλαφυρές περιγραφές στην τοπική παραδοσιακή ελληνική κουζίνα έφεραν στον νου του αναγνώστη εικόνες από τις περιγραφές του Andrea Camilleri, με πρωταγωνιστή τον αστυνόμο Montalbano.

Η μετάβαση από το αστικό είδος στο κοινωνικό είδος με αστικά χαρακτηριστικά, πάντοτε σύμφωνα με τον ίδιο τον συγγραφέα, έχει τεράστια σημασία για την εξέλιξη και διαμόρφωση του είδους, κι αυτό γιατί ο αναγνώστης παρακολουθεί μέσα από τα μυθιστορήματα τα στάδια εξέλιξης της κοινωνίας, τα προβλήματα κάθε εποχής και τον τρόπο με τον οποίο βλέπει ή εξετάζει η κοινωνία το σύγχρονο έγκλημα. Ο Πέτρος Μάρκαρης αρχικά δεν είχε πρόθεση να στραφεί στο αστυνομικό είδος. Όταν όμως ξεκίνησε τη συγγραφή αστυνομικών ιστοριών, δεν στόχευε στη μίμηση των προτύπων του αγγλοσαξονικού είδους²²⁵.

Μια πτυχή του ιδιότυπου αυτού μυθιστορηματικού είδους, που τα τελευταία χρόνια απασχόλησε ιδιαίτερα τους κριτικούς, ήταν το στοιχείο της γαστρονομίας ή αλλιώς η κουζίνα ως θεματική. Βασιζόμενος ο αναγνώστης σε συνέντευξη με τον ίδιο τον συγγραφέα²²⁶, προσπάθησε να ανιχνεύσει τα βασικά χαρακτηριστικά του Μεσογειακού μυθιστορήματος, έχοντας πάντοτε ως σημείο αναφοράς τα αντίστοιχα μυθιστορήματα του Andrea Camilleri. Όπως αποκάλυψε ο συγγραφέας, τα στοιχεία αυτά και η ενσωμάτωσή τους στο κοινωνικό-αστυνομικό είδος αποτέλεσαν αντικείμενο κοινωνικής και πολιτικής παρεμβολής στο μυθιστόρημα, ενώ παράλληλα αποκάλυψαν ενδιαφέροντα στοιχεία για την κουλτούρα και τη νοοτροπία της Μεσογείου. Στόχος αυτής της εκτεταμένης χρήσης του στοιχείου της γευσιγνωσίας ή αλλιώς της κουζίνας ήταν σαφέστατα η ανάδειξη των κοινωνικών διαφορών και η έμφαση στη διάσταση που υπήρξε μεταξύ Βορρά και Νότου στον Ιταλικό χώρο. Σύμφωνα με τον Μάρκαρη, το μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα, με κυριότερους εκπροσώπους τον Jean Claude Izzo και τον Andrea Camilleri, αποκάλυψε περίτρανα μια αδιαμφίσβητη πραγματικότητα, η οποία συνέβαλε στην εξέλιξη και τη διεύρυνση των θεματικών οριζόντων, χτίζοντας τα όρια ανάμεσα στα οποία κινείται η αφήγηση του συγγραφέα.

Σε σχέση με τη γυναίκα στην Ιταλία, η εξέλιξη και η χειραφέτησή της επήλθε πολύ νωρίτερα στον Βορρά συγκριτικά με τον Νότο, εξαιτίας της γενικότερης νοοτροπίας που υπήρχε στο ζήτημα της εργασίας. Ωστόσο, αυτή η καθυστερημένη κοινωνική και ηθική απελευθέρωση της γυναίκας στον Νότο δημιούργησε τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να

²²⁵ Αργυρώ Μποζώνη, *Οι Αθηναίοι. Ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης αφηγείται τη ζωή του* (<https://www.lifo.gr/mag/features/4080>, 4/12/2013).

²²⁶ Ο.π.

υπάρξει η αναγνώρισή της στην κουζίνα, με την έννοια ότι οι γυναίκες ήταν αφοσιωμένες στην οικογενειακή εστία. Οι οικογένειες, επομένως, είχαν μια μικροαστική νοοτροπία.

Οι αστυνομικοί, ως χαρακτήρες στα έργα του Camilleri, ήταν μικροαστοί με οικογένεια. Επομένως, ο συγγραφέας έπλασε έναν ήρωα αστυνομικό με οικογένεια, που κινείτο ακριβώς στα ίδια πλαίσια που όριζε το μεσογειακό αστυνομικό είδος (Μονταλμπάν). Ήταν ελάχιστες οι περιπτώσεις, όπου οι αστυνομικοί δεν παρουσιάζονταν παντρεμένοι ή με οικογένεια, όπως η περίπτωση του Ιταλού Μονταλμπάν, ο οποίος σύναπτε χαλαρές σχέσεις με γυναίκες, ένα στοιχείο που διέφερε αρκετά από τα μυθιστορήματα του Πέτρου Μάρκαρη, όπου δόθηκε σαφέστατα έμφαση στον οικογενειακό δεσμό, το πάθος και την αγάπη για την οικογένεια.

6.2. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Επίκεντρο του ενδιαφέροντος του Πέτρου Μάρκαρη αποτελεί η παρακμή της μεσαίας τάξης στην Ευρώπη και ειδικά η κατακόρυφη άνοδος των νεόπτωχων στη Νότια Ευρώπη. Στον πολυβραβευμένο και πολυμεταφρασμένο συγγραφέα η πραγματικότητα μέσα από την καθημερινότητά της του προσφέρει ερεθίσματα για τη συγγραφή και αφήγηση των ιστοριών του. Η αστυνομική πλοκή αποτελεί μόνο το πρόσχημα για την κοινωνικοπολιτική ανάλυση, η οποία με γλαφυρό τρόπο αποτυπώνεται στο βιβλίο του *Ο φόνος είναι χρήμα*, όπου ο συγγραφέας προσπαθεί να συμφιλιώσει τις ιδεολογικές αντιθέσεις στην Ελλάδα, αποδίδοντας στον ήρωά του, τον συντηρητικό αστυνόμο Κώστα Χαρίτο, τα χαρακτηριστικά του κομμουνιστή φίλου του Λάμπρου Ζήση, μέσα από ένα αφηγηματικό alter ego²²⁷.

Το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και η θέση του Πέτρου Μάρκαρη σχετικά με την τρομοκρατία στον χώρο του πανεπιστημίου και τη σχέση των ομάδων τρομοκρατίας με την πολιτική ήταν ζητήματα που απασχόλησαν στον μέγιστο βαθμό τον συγγραφέα. Το Πανεπιστήμιο ήταν ο χώρος όπου διαδραματιζόνταν εμμέσως τα περιστατικά δολοφονιών, μεταφορικά πάντοτε, αφού τα θύματα ανήκαν στον χώρο της Ακαδημαϊκής κοινότητας, ενώ τα εγκλήματα λάμβαναν χώρο στο εξωτερικό περιβάλλον, είτε σε διαμέρισμα (κλειστό εσωτερικό χώρο) είτε σε πάρκο (ύπαιθρος).

Ο Πέτρος Μάρκαρης στο *Σεμινάρια φονικής γραφής* παρουσίασε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα ιστορία, που ανταποκρινόταν στην κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της εποχής του και αναφερόταν σε ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα της σύγχρονης

²²⁷ Γιώργος Σαββινίδης, *Πέτρος Μάρκαρης: Οι σημερινοί νέοι θα είναι το πρώτο προλεταριάτο με μάστερ*, 4-1-2021 (<https://www.philenews.com/politismos/prosopa/article/1091603/petros-markaris-oi-simerinoi-neoi-tha-einai-to-proto-proletariato-me-master>).

πραγματικότητας, την αδράνεια και την αδυναμία της πολιτικής ηγεσίας να επιβληθεί και να διατηρήσει το δημοκρατικό της ιδεώδες.

Ο αστυνόμος Χαρίτος αντιμετώπιζε πάντοτε με δυσπιστία τους μετανάστες, τους οποίους κατέτασσε σε δύο κατηγορίες: αυτούς που πρόσφεραν και αυτούς που ευθύνονταν για την παρανομία και την αύξηση της εγκληματικότητας, θεωρώντας τους υπεύθυνους για οποιάδήποτε μορφή ηθικής αναλγησίας και αλλοτρίωσης. Το ξένο στοιχείο εισέβαλε βίαια και αποφασιστικά στον Ελληνικό χώρο, ανατρέποντας τις κοινωνικές ισορροπίες. Οτιδήποτε ξενικό ο αστυνόμος Χαρίτος το θεωρούσε υπεύθυνο για την αποξένωση του ανθρώπου από τον έξω κόσμο, τον αληθινό κόσμο, αυτόν που πλήττεται σφοδρά από την αδιαφορία και την άγνοια της πραγματικότητας.

«Οι ξένοι ρίχνουν λείη την αξία των ακινήτων. Ποια αξία; Οι μετανάστες ήρθαν γιατί οι τιμές ήταν πατωμένες κι οι ιδιοκτήτες τους νοίκιαζαν τα διαμερίσματα για ένα κομμάτι ψωμί. Λες και είχαν να διαλέξουν ανάμεσα στην Κηφισιά και τον Άγιο Νικόλαο Αχαρνών και προτίμησαν τον Άγιο Νικόλαο».

Πέτρος Μάρκαρης, *Ληξιπρόθεσμα Δάνεια*, σ. 190²²⁸.

6.3. Οπτική του συγγραφέα

Η οπτική του Πέτρου Μάρκαρη είναι εμφανής μέσα από τα δύο μυθιστορήματά του *Ο φόνος είναι χρήμα* και *Σεμινάρια φονικής γραφής*, καθώς και από την προσωπική συνέντευξη με την ερευνήτρια.

6.3.1. «Ο φόνος είναι χρήμα»

Το μυθιστόρημα με τίτλο *Ο φόνος είναι χρήμα*²²⁹ είχε καθαρά πολιτικό χαρακτήρα²³⁰, καθώς ένωνε αριστοτεχνικά τις δύο διαστάσεις του σημερινού δημόσιου βίου, έχοντας πρωταγωνιστή τον Χαρίτο και δεύτερο αφηγητή, για πρώτη φορά, τον Ζήση, στοιχείο που διέφερε από τα άλλα μυθιστορήματα και εντυπωσίασε το αναγνωστικό κοινό. Η συμμετοχή της οικογένειας στο δεύτερο μέρος της ιστορίας, σε αυτή που αφηγήθηκε ο Ζήσης, ήταν ενεργή, με αποτέλεσμα να έχουμε δύο περιγραφές και, επομένως, δύο οπτικές γωνίες της ίδιας πραγματικότητας. Από την άλλη πλευρά, ο χαρακτήρας του μυθιστορήματος είναι κοινωνικοπολιτικός, ενώ η πλοκή αστυνομική. Μέσα από αυτό το έργο ο συγγραφέας προσπάθησε να αναδείξει το πώς οι προηγούμενες γενιές ήταν πλήρως συνειδητοποιημένες

²²⁸ Πέτρος Μάρκαρης, *Ληξιπρόθεσμα Δάνεια*. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2010.

²²⁹ Πέτρος Μάρκαρης, *Ο φόνος είναι χρήμα*. Εκδόσεις Κείμενα, Αθήνα 2020.

²³⁰ Παρόλα αυτά, για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, επιλέχθηκε αποκλειστικά το μυθιστόρημα *Σεμινάρια φονικής γραφής* για τον κοινωνικοπολιτικό του χαρακτήρα και της θεματικής της γαστρονομίας.

στον κοινωνικό τους ρόλο και αφοσιωμένες στη διδασκαλία και, συγκεκριμένα, στους ιδεολογικούς τους προσανατολισμούς.

Η πολιτική, με την έννοια που εμπεριέχεται σήμερα στη ζωή των Ακαδημαϊκών δεν υπήρχε τότε. Επομένως, ο Μάρκαρης διασαφήνισε την κύρια αιτία, την ενασχόληση δηλαδή με την πολιτική, που παρεμπόδιζε κατά κάποιο τρόπο την ομαλή διεκπεραίωση των καθηκόντων των Ακαδημαϊκών, γεγονός που προβλημάτιζε τον συγγραφέα, ο οποίος εξέφραζε έντονη δυσαρέσκεια και ταυτόχρονα δυσπιστία στο ισχύον κοινωνικοπολιτικό σύστημα, το οποίο είχε δυστυχώς παράπλευρες απώλειες. Αυτά μας αποκάλυψε στο διήγημά του ο Πέτρος Μάρκαρης, φανερά προβληματισμένος για τον ρόλο και την ιδιοσυγκρασία των σημερινών Ακαδημαϊκών και πάντοτε ορμώμενος από την κοινωνικοπολιτική κατάσταση που επικρατούσε στον ευρωπαϊκό χώρο.

Τα κείμενα του Πέτρου Μάρκαρη δεν περιείχαν το στοιχείο της βίας, όπως το σκανδιναβικό μοντέλο, όπου οι βίαιες δολοφονίες τρόμαζαν τον αναγνώστη και συντάρασσαν την κοινή γνώμη, με την έρευνα και την αναζήτηση, καθώς και το πώς κατέληγε το άτομο να γίνει δολοφόνος και ποιες συνθήκες διαμόρφωναν τέτοιες ακραίες κοινωνικές συμπεριφορές²³¹. Είναι γεγονός ότι ο αναγνώστης γοητεύεται από την ιδέα και περιγραφή του θανάτου όλο και περισσότερο.

Ο συγγραφέας και ψυχολόγος εγκληματικής συμπεριφοράς Chris Carter²³² ερμηνεύει αυτή την στάση των αναγνωστών ως εξής: «είναι το στοιχείο της εκ φύσεως ανθρώπινης περιέργειας, η πείνα για γνώση και κατανόηση». Ο εγκέφαλος των ανθρώπων λαχταρά να καταλάβει πως ένα ον, ακριβώς όπως οι περισσότεροι από εμάς, θα μπορούσε να διαπράξει ένα τόσο φρικτό έγκλημα και μάλιστα να πάρει τόσο μεγάλη ευχαρίστηση και

²³¹ Στο Σκανδιναβικό μοντέλο το έγκλημα παρουσιάζεται με πολύ διαφορετικό τρόπο, κυρίως ως προς την μέθοδο προσέγγισής του. Ισχύει ο συνδυασμός της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα, αλλά είναι εμφανής η έμφαση που δίνεται στην εγκληματική συμπεριφορά: το έγκλημα εξετάζεται μέσα από τη δράση των Serial Killers.

²³² Ο Chris Carter σπούδασε στο Πανεπιστήμιο του Michigan ψυχολογία, με ειδίκευση στην εγκληματική συμπεριφορά. Όντας ο ίδιος μουσικός, εργάστηκε από το 1990 έως το 2000 στο Los Angeles ως κιθαρίστας ροκ συγκροτημάτων, αλλά εγκατέλειψε οριστικά το επάγγελμα του μουσικού και αφοσιώθηκε στη συγγραφή αστυνομικών μυθιστορημάτων. Ως ψυχολόγος και μέλος της ομάδας Εγκληματικής Ψυχολογίας της Εισαγγελίας της Πολιτείας του Michigan μελέτησε τους έγκλειστους εγκληματίες. Σήμερα ζει στο Λονδίνο, όπου συγγράφει, τα έργα του δε μέσω των εκδόσεων Bell Best Seller έχουν γίνει παγκοσμίως γνωστά. <https://biblionet.gr/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF/?personid=124237>. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η μέθοδος του Chris Carter, γιατί, προκειμένου να προχωρήσει στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την ψυχοσύνθεση των δολοφόνων, πήρε συνεντεύξεις από πολλούς εγκληματίες στα πλαίσια της έρευνάς του, μεταξύ των οποίων σίριαλ κίλερς και δράστες πολλαπλών αυτοκτονιών. Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο που μας θυμίζει τη θεματολογία και το μοτίβο των μυθιστορημάτων της Χίλντας Παπαδημητρίου είναι το γεγονός ότι ο συγγραφέας, όπως αναφέρθηκε, έχει άμεση σχέση με τη ροκ μουσική. Μια ακόμη σύνδεση ανάμεσα στο έγκλημα και τη μουσική παρατηρείται αυτή τη φορά στο αμερικάνικο είδος (Αλεξάνδρα Παναγοπούλου, *Κρις Κάρτερ, «η πείνα για γνώση και κατανόηση δεν εξαφανίζεται ποτέ»*, εφημερίδα *Πελοπόννησος*, 9 Αυγούστου 2020).

ικανοποίηση. Επομένως, ο εγκληματολόγος και συγγραφέας ερμηνεύει μέσα από τα μυθιστορήματά του τα κίνητρα και τα αίτια που κατά τη γνώμη του συμβάλλουν σε αυτή την εγκληματική συμπεριφορά.

Η πείρα του Πέτρου Μάρκαρη από το θέατρο, καθώς και η εμμονή του στην καθημερινότητα και τον καθημερινό λόγο αποτυπώθηκαν στα μυθιστορήματά του με τη μορφή διαλόγων. Στα *Σεμινάρια φονικής γραφής*²³³ ο κύριος στόχος του συγγραφέα ήταν να δείξει πώς οι Πανεπιστημαϊκοί, όπως ο καθηγητής Ζώρας, είχαν σαφέστατους προσανατολισμούς και δεν είχαν περαιτέρω φιλοδοξίες ή επιδιώξεις, σε αντίθεση με τις νεότερες γενιές, που συνδύασαν την πανεπιστημιακή διδασκαλία με την ενάσχολησή τους με την πολιτική, με συνέπεια την κοινωνική αναταραχή και τ' αποτελέσματά της, όπως την ηθική διαφθορά, την κομματικοποίηση και την εισβολή διάφορων εξωγενών στοιχείων στον χώρο της εκπαίδευσης, που κατάφεραν σταδιακά να διαβρώσουν ηθικά και κοινωνικά τον ιερό χώρο της Πανεπιστημιακής εκπαίδευσης. Εγείροντας πάρα πολλά ερωτηματικά σχετικά με τη νέα κοινωνική πραγματικότητα, ο συγγραφέας πραγματοποίησε μια ενδοσκόπηση στο παρελθόν, αναζητώντας τα αίτια της ηθικής κατάπτωσης.

6.3.2. «Σεμινάρια φονικής γραφής»

Ο αστυνόμος Κώστας Χαρίτος και η αγαπημένη του σύζυγος Ανδριανή πήγαν για διακοπές στα Ζαγοροχώρια, όπου γνώρισαν και έκαναν παρέα εκεί αλλά και αργότερα στην Αθήνα με τρεις γυναίκες συνταξιούχους.

Όταν ο Χαρίτος γύρισε στην υπηρεσία του, άρχισαν οι φόντοι, φόντοι πανεπιστημιακών που είχαν γίνει υπουργοί και υφυπουργοί. Οι τρεις φόντοι έγιναν σε μικρό χρονικό διάστημα –ο ένας με παραθείο μέσα σε τούρτα, ο δεύτερος με μαχαίρι και σιδηρολοστό και ο τρίτος με υδροκυάνιο. Ο αστυνόμος Χαρίτος ανέλαβε να εξυχνιάσει την υπόθεση, πράττοντας κατά βούληση, χωρίς να δίνει αναφορά στους ανωτέρους του.

Η δολοφονία του Πανεπιστημιακού Ραψάνη συγκλόνησε τον Ακαδημαϊκό χώρο, μαθητές και συναδέλφους. Ένας άνδρας υπέρβαρος, με γυαλιά και μούσι, καθηγητής Φιλοσοφίας, βρέθηκε νεκρός στο πάτωμα. Δύο ήταν τα πιθανά αίτια: καρδιακή προσβολή ή δηλητηρίαση, που σύμφωνα με τα στοιχεία φάνηκε να είναι η επικρατέστερη αιτία θανάτου. Το θύμα είχε λάβει μια τούρτα με την επιγραφή «Στον έπαρχο Κλέαρχο Ραψάνη για την άοκνη εργασία του». Ο Ραψάνης είχε τεράστια αδυναμία στο φαγητό και ιδιαίτερα στα γλυκά. Ο Πανεπιστημιακός δίδασκε Φιλοσοφία του Δικαίου και ήταν βουλευτής και

²³³ Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια φονικής γραφής*. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2018.

Υπουργός. Τα αποτελέσματα της ιατροδικαστικής έκθεσης και οι αναλύσεις επιβεβαίωσαν την υποψία της αστυνομίας, ότι δηλαδή το θύμα δηλητηριάστηκε από ένα κομμάτι τούρτας, που περιείχε στη ζύμη του ισχυρή ποσότητα παραθείου. Και εφόσον, σύμφωνα με την έκθεση του ιατροδικαστή, ο θάνατος του καθηγητή και πολιτικού δεν οφειλόταν σε φυσικά ή παθολογικά αίτια, τα στοιχεία επιβεβαίωσαν περίτρανα πως ο βουλιμικός και παχύσαρκος άνδρας έπεσε θύμα εγκληματικής ενέργειας.

Η οικογενειακή κατάστασή του προβλημάτισε ιδιαίτερα την αστυνομία, αφού ο καθηγητής είχε χωρίσει με τη συζυγό του, που αδυνατούσε να δεχθεί την κατάσταση στην οποία βρισκόταν η λαιμαργία του και η ακράτεια που έδειχνε απέναντι στο φαγητό. Η αντιαισθητική του εμφάνιση και ο όγκος του είχαν εξοργίσει τη σύζυγο, με αποτέλεσμα να τον εγκαταλείψει.

Ο αστυνόμος Χαρίτος ανέλαβε να εξιχνιάσει το πρώτο περιστατικό ανορθόδοξης και τραγικής δολοφονίας, ακολουθώντας ευλαβικά τα στοιχεία που του υποδείκνυε το ένστικτό του. Το έγκλημα, ωστόσο, δεν έμοιαζε να είναι αποτέλεσμα μιας κατάστασης, αλλά πολλών διαφορετικών καταστάσεων και κοινωνικοπολιτικών συνθηκών. Όπως περιέγραψε ο Πέτρος Μάρκαρης, οι συνθήκες κάτω από τις οποίες διαπράχθηκε το έγκλημα ήταν ιδιαίτερα παράδοξες, εφόσον η ψηφιακή πραγματικότητα, το διαδίκτυο –τόπος συνάντησης μοναχικών ανθρώπων–, καλλιεργούσε το κλίμα για να ευδοκιμήσει το κακό αλλά και να διαδοθεί ως τρόπος ζωής, που περιορίζει κάθε κοινωνική ελευθερία ή ανθρώπινη βούληση. Για την εξιχνίαση του εγκλήματος ακολουθήθηκε το απαραίτητο τυπικό της αστυνομίας. Η έρευνα του εγκλήματος εξετάστηκε μέσα από την κοινωνικοπολιτική αλλά και ψυχοκοινωνική διάσταση του ατόμου και πάντοτε σε συνδυασμό με τη νοοτροπία του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου και τη σχέση του με το σύστημα της πολιτικής ή της σύγχρονης πανεπιστημιακής εκπαίδευσης.

Με βάση τα στοιχεία και την έρευνα, κάποιοι από τους δράστες ήταν μορφωμένοι, γι' αυτό και η έρευνα περιορίστηκε στον χώρο της Αθήνας. Η πρώτη υπόθεση ανέφερε πιθανή τρομοκρατική ενέργεια, ενώ η δεύτερη έφερε στο φως τα βαθύτερα αίτια, που συνδέθηκαν με προσωπικά κίνητρα, ενδιαφέροντα και ιδεολογίες, που είχαν ως σκοπό την έντονη διαμαρτυρία των φοιτητών για την άσχημη και μη εύρυθμη λειτουργία της Πανεπιστημιακής κοινότητας. Ο συγγραφέας αναπόλησε την αίγλη του παρελθόντος και επικαλούνταν τις δύσκολες αλλά χρυσές εποχές, όταν η πολιτική διαδραμάτιζε πρωτεύοντα ρόλο στη λειτουργία του ελληνικού κράτους.

Τα στοιχεία σκιαγράφησαν το προφίλ και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της δράστιδας, η οποία, εκμεταλλευόμενη την ασταθή συναισθηματική κατάσταση του

θύματος, το οδήγησε σε έναν δρόμο δίχως γυρισμό. Το θύμα είχε συνάψει ερωτική σχέση με τη γυναίκα που είχε γνωρίσει στο διαδίκτυο και φάνηκε πως εκείνη τον παρότρυνε να εγκαταλείψει την ακαδημαϊκή καριέρα και να ασχοληθεί με την πολιτική, με αποτέλεσμα να εξυπηρετήσει τα ύπουλα σχέδια των ανωτέρων.

Σε όλο το έργο πρωταγωνιστικό ρόλο είχε η αστυνομική έρευνα, που σύμφωνα με τη θεωρία του παραδοσιακού αστυνομικού είδους είχε ως απώτερο σκοπό να επιλύσει το μυστήριο των τριών τραγικών δολοφονιών. Τα κίνητρα των δραστών φάνηκε να είναι η επιστροφή στις παραδοσιακές αξίες και η νοσταλγία για το ένδοξο παρελθόν.

Μια αξιοσημείωτη αναφορά στον έγκριτο Γεώργιο Θ. Ζώρα, καθηγητή της Μεσαιωνικής και Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας στα Πανεπιστήμια Αθηνών και Ρώμης και συνιδρυτή του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών στη Ρώμη, έκανε ο Πέτρος Μάρκαρης στο μυθιστόρημά του με τίτλο *Σεμινάρια φονικής γραφής*. Η εκτέλεση του καθηγητή Αριστοτέλη Αρχοντίδη και του Κλέαρχου Ραψάνη, όπως αναφερόταν στην προκήρυξη ήταν η τιμωρία που του επεβλήθη από ομάδα φοιτητών. Οι φοιτητές, αγανακτισμένοι, απέδωσαν με αυτές τις δολοφονίες φόρο τιμής στον αξιοσέβαστο καθηγητή, που προσέφερε τόσα στον κόσμο της διανόησης και σε αντίθεση με τους αποθανόντες καθηγητές αποτέλεσε λαμπρό παράδειγμα για τους φοιτητές του, που ήταν πάντοτε αρωγός και συμπαραστάτης τους.

Στην προκήρυξη αναφερόταν ο λόγος για τον οποίο τα θύματα βρήκαν τραγικό θάνατο και ο σκοπός της άνομης αυτής πράξης. Δυο δολοφονίες σε ένδειξη διαμαρτυρίας για την ενασχόληση των θυμάτων με την πολιτική. Οι δολοφονίες πέρασαν ένα πολύ σπουδαίο μήνυμα για τη σχέση της εξουσίας με τον κόσμο της διανόησης και απέδωσαν ισχυρές κατηγορίες στο εκπαιδευτικό σύστημα. Η απομάκρυνση των καθηγητών από τους φοιτητές και η επιθυμία τους για την απόκτηση κύρους και εξουσίας εξόργισε την Πανεπιστημιακή κοινότητα, με αποτέλεσμα να τιμωρηθούν με την αφαίρεση της ζωής τους.

«Χτες εκτελέσαμε τον Αριστοτέλη Αρχοντίδη για εσχάτη προδοσία. Ο Αρχοντίδης, όπως και ο Κλέαρχος Ραψάνης, πρόδωσε την ιερή αποστολή του Δασκάλου. Θυσίασε τους φοιτητές του, τους στέρησε τις γνώσεις του, για να μπει στην πολιτική και να γίνει Υφυπουργός. Θέλουμε να στείλουμε ένα μήνυμα σε όλα τα μέλη ΑΕΠ, τα οποία εγκαταλείπουν τα Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα και τους φοιτητές τους στην τύχη τους για μια υπουργική ή μη υπουργική καρέκλα. Κανείς τους δεν αισθάνεται σίγουρος. Η οργή μας για την αχαρστία τους θα γκρεμίσει όλα τα εμπόδια. Ο θάνατος του Αριστοτέλη Αρχοντίδη αφιερώνεται στην μνήμη του Γεωργίου Θ. Ζώρα, καθηγητή της Μεσαιωνικής και Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας στα Πανεπιστήμια των Αθηνών και της Ρώμης και συνιδρυτή του Ινστιτούτου Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών στη Ρώμη. Ο

Γεώργιος Θ. Ζώρας αφιέρωσε τη ζωή του στη διδασκαλία και την έρευνα. Σε έναν καθηγητή, όπως ο Αριστοτέλης Αρχοντίδης, ο οποίος δίδασκε Επτανησιακή Λογοτεχνία και δεν παραδειγματίστηκε από τον Γεώργιο Θ. Ζώρα, τον κατεξοχήν μελετητή των Επτανησίων, αξίζει ο θάνατος»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 160

Ο Πέτρος Μάρκαρης στο μυθιστόρημά του *Σεμινάρια φονικής γραφής* έκανε μια διαφορετική προσέγγιση, που είχε στόχο να αφυπνίσει τον σύγχρονο άνθρωπο και κυρίως τον κόσμο της τέχνης και των γραμμάτων, για τον οποίο διερωτόταν έντονα. Συγκεκριμένα, ο συγγραφέας πραγματοποίησε μια έρευνα με ηθικοκοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα για τη φύση του εγκλήματος στην Ελλάδα και τη σχέση της τρέχουσας πραγματικότητας με το κακό. Τα ερωτήματά του αφορούσαν στο μερίδιο ευθύνης του κόσμου της ανάπτυξης, στην τεχνολογική πρόοδο και τη σύνδεσή της με το έγκλημα και στη διάβρωση της πολιτιστικής ταυτότητας και πραγματικότητας των λαών στο πέρασμα των χρόνων. Οι δολοφονίες Ακαδημαϊκών, που είχαν άμεση σχέση με τον χώρο της πολιτικής και την κυβερνητική πολιτική, αποκάλυψαν σημαντικά στοιχεία για το σύγχρονο έγκλημα και το πώς αυτό απέκτησε επικίνδυνες διαστάσεις μέσα από τη σύγχρονη πλασματική και εικονική πραγματικότητα.

Ο αστυνόμος Χαρίτος παρευρισκόταν στο σκηνικό του φόνου, εξετάζοντας εξονυχιστικά τις ιδιαίτερες λεπτομέρειες του χωροχρόνου. Στον χώρο του Πανεπιστημίου επικεντρώθηκαν οι έρευνες. Οι φοιτητές, η αστυνομία, οι πανεπιστημιακοί συνάδελφοι των θυμάτων, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όλοι και όλα βρισκόντουσαν εκεί, δημιουργώντας μια αίσθηση επαφής, ενώ στην πραγματικότητα κυριαρχούσε η καχυποψία και η αποστασιοποίηση, αφού η ανθρώπινη ουσιαστική επαφή, το πραγματικό ενδιαφέρον, οι εκφράσεις του προσώπου, η προσωπικότητα του ατόμου, όπως και η γλώσσα, έμειναν στο περιθώριο και αντικαταστάθηκαν από τα αυτόματα μηχανήματα –τους υπολογιστές, τα κινητά, τα μηχανήματα σύγχρονης μελέτης και υψηλής ανάλυσης, που χρησιμοποιεί η επιστήμη για να προσεγγίσει μια υποκειμενική αλήθεια.

6.4. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων

Ο τόπος και η στυλιστική επιλογή του περιβάλλοντος αποτελεί σημείο αναφοράς στα έργα του Πέτρου Μάρκαρη. Είναι ο τόπος που γίνεται ο φόνος (Πανεπιστήμιο), ο τόπος που διεξάγεται η έρευνα (Αθήνα), ενδεχομένως ο τόπος καταγωγής του συγγραφέα (Κωνσταντινούπολη), ο τόπος καταγωγής του αστυνόμου (Ηπειρος) και διακοπών του (Πάτρα) ή ακόμη και τα μέρη που μεταβαίνει ο αστυνόμος για να εξιχνιάσει το μυστήριο της δολοφονίας (Αστυνομικό Τμήμα, Πανεπιστήμιο, χώροι εγκλήματος, μέρη που σύχναζαν

τα θύματα κ.ά.). Ο τόπος και η περιγραφή του έχει πολύ σημαντικό ρόλο στην αφήγηση, καθώς αποκαλύπτει το πλαίσιο πίσω από το οποίο παρασκηνιακά ή μη τοποθετείται η δράση των πρωταγωνιστών.

Για να γίνει αυτό αντιληπτό σε βάθος, αρκεί ο αναγνώστης να ανατρέξει στην Ferrante (κεφάλαιο 2) και στον Andrea Camilleri (κεφάλαιο 4), όπου πρωταγωνιστεί το στοιχείο της μυθοπλασίας με τη Vigata²³⁴, η οποία, ως τόπος, φιλοξενεί τη δράση των ηρώων-πρωταγωνιστών και εκπροσωπεί κάτι βαθύτερο από αυτό που ο αναγνώστης θα μπορούσε να αντιληφθεί. Η επιλογή, επομένως, του τόπου είναι το δεύτερο χαρακτηριστικό που καθορίζει τον σκοπό αλλά και τα όρια –γεωγραφικά, νοητά ή θεματικά– της ίδιας της αφήγησης.

Ο Camilleri επιθυμεί να αποδώσει τη βία και την εγκληματικότητα μέσα από τις περιγραφές για τον τόπο δράσης, προσπαθώντας να δώσει έμφαση στις συνθήκες, όπως οργανωμένο έγκλημα, κοινωνικοπολιτικές αναταραχές, γεγονότα, πεποιθήσεις. Ο Πέτρος Μάρκαρης, από την άλλη πλευρά, περιγράφει την Αθήνα όπως ακριβώς και οι υπόλοιποι Έλληνες μυθιστοριογράφοι, και εξηγεί τον ρόλο που παίζει το αστικό τοπίο, που αποτελεί αδιαμφισβήτητο το spazio, στο οποίο εντάσσεται η διήγηση του συγγραφέα.

Στα έργα του Μάρκαρη πρωταγωνιστεί το έγκλημα στη χαοτική Αθήνα. Από τη μια εικόνες πλούτου και αίγλης και από την άλλη φτωχικές συνοικίες. Μια πόλη γεμάτη αντιθέσεις, που φαίνονται και σκιαγραφούνται στην καθημερινή ζωή. Το ετερογενές, για το οποίο έγινε λόγος στα έργα της Ferrante, εύλογα οδηγεί σε ορισμένα ερωτήματα. Μήπως αυτές οι έντονες περιγραφές του αστικού τοπίου, αυτή ή χαοτική και άναρχη δομή της πόλης κρύβει κάτι πιο βαθύ; Μήπως το έγκλημα και η συμπεριφορά του ατόμου έχει κάτι κοινό με αυτή την πόλη, με την έννοια ότι το εξωτερικό περιβάλλον, το νέφος, η ασφυκτική ζέστη και τα σκουπίδια αποδίδουν με σαφήνεια τη φυσιογνωμία του εγκλήματος; Η περιγραφή της συναισθηματικής κατάστασης και οι εξωτερικές κοινωνικές συνθήκες ενδεχομένως προϋδεάζουν τον αναγνώστη για τον εσωτερικό προβληματισμό του ερευνητή Detective, όπως και στην περίπτωση της Ferrante, όπου ξεκινά η περιγραφή της όμορφης αυλής, γεμάτης αρώματα, και ξαφνικά παρεμβάλλεται μια διαφορετική αίσθηση ή εικόνα: η μυρωδιά του τηγανητού σκόρδου, που αφηγηματικά δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί καθόλου τυχαία.

²³⁴ Το παράδειγμα της Vigata, όπως έχει ήδη εξηγηθεί (κεφάλαιο 4), αποδεικνύει τον ρόλο του τόπου ή του χωροχρόνου στα μυθιστορήματα και συγκεκριμένα στο Μεσογειακό Αστυνομικό Μυθιστόρημα.

Οι αναφορές στο λιμάνι της Πάτρας στο ταξίδι του Πέτρου Μάρκαρη και συγκεκριμένα του αστυνόμου Χαρίτου με προορισμό την Αθήνα μας θύμισαν την περιγραφή του λιμανιού της Νάπολης²³⁵ από τον Ιταλό συγγραφέα Roberto Saviano²³⁶.

Ο Πέτρος Μάρκαρης έθεσε στο μικροσκόπιο τη δομή και τη ζωή της αθηναϊκής κοινωνίας, ένα στοιχείο που χρησιμοποιούσαν όλοι οι συγγραφείς, τόσο οι Έλληνες όσο και οι Ιταλοί, που ανίχνευαν την αλήθεια μέσα από μια τοπογραφική μελέτη είτε της Νάπολης, είτε της Σικελίας, είτε της Αθήνας. Ο Γιάννης Μαρής θαύμαζε τον απέραντο γαλάζιο ουρανό της Αθήνας, την Ακρόπολη και τα γραφικά στενά ή τα τείχη της πόλης και με βάση αυτά οργάνωνε τη δομή της αφήγησής του, δημιουργώντας πάντοτε μια αντίθεση ανάμεσα στην Αθήνα και στο Παρίσι. Ο Πέτρος Μάρκαρης, γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, έδωσε στην Αθήνα το στοιχείο της πολιτισμικότητας.

«Η διαδρομή είναι απλή και σύντομη. Μπαίνω από την Κηφισίας στη Φιλοθέη, περνάω τους κάθετους δρόμους, ώσπου πέφτω στην Ουράνη. Η πολυκατοικία που μένει ο Ραψάνης κοιτάζει στην πλατεία Δροσοπούλου. Δεν βρίσκω φρουρά στην είσοδο και αυτό με ανακουφίζει, γιατί οι πιθανότητες διαρροής μειώνονται. Το διαμέρισμα του Ραψάνη είναι στον τέταρτο όροφο, όπως με πληροφορεί μια γυναικεία φωνή. Μου ανοίγει μια πενηντάρα, με μάτια πρησμένα από το κλάμα.

-Καλημέρα σας, Κύριε αστυνόμε. Είμαι η Κλειώ Ραψάνη, μου ψιθυρίζει.

-Πότε έφεραν την τούρτα;

-Την έφερε μια κοπέλα

-Κοπέλα; Απορώ, γιατί οι ντελιβεράδες είναι κατά κανόνα αγόρια.

-Ναι, μου είπε ότι η τούρτα είναι για τον Υπουργό και έφυγε»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμνάρια Φονικής γραφής*, σ. 56

Ο Πέτρος Μάρκαρης αναφέρει σε συνέντευξή του στο περιοδικό «Αναγνώστης» πως η Αθήνα είναι ένας πολύ ωραίος χώρος για αστυνομικό, γιατί είναι μια πόλη γεμάτη αντιθέσεις, μια πόλη αποσπασματική, και δεν έχει παρά να ανέβεις την Ερμού, από την Πειραιώς ως το Σύνταγμα, για να έρθεις αντιμέτωπος με τέσσερις ή και περισσότερες Αθήνες. Ο συγγραφέας παρακολουθεί συνήθειες, ερμηνεύει συμπεριφορές και χτίζει έναν μυθοπλασματικό κόσμο μέσα από τα προσωπικά του βιώματα και την αφήγησή του.

6.5. Θεματολογία-Τεχνική

Ο Πέτρος Μάρκαρης σκιαγραφεί λογοτεχνικά την ελληνική πραγματικότητα μέσα από τα ακανθώδη και καίρια ζητήματα της κάθε εποχής και μάλιστα της σύγχρονης, εντάσσοντάς

²³⁵ Η εικόνα του λιμανιού, γεμάτου λαθρομετανάστες και κακοποιά στοιχεία, που ο ίδιος δεν αντιμετώπιζε καλοπροαίρετα αλλά με καχυποψία, λόγω της εμπειρίας του με το αντικείμενο και φυσικά των πεποιθήσεών του.

²³⁶.Βλέπε Κεφάλαιο 2: Roberto Saviano.

τα στο ιστορικό πλαίσιο της χώρας. Ο θεσμός της οικογένειας, η ελληνική κουζίνα, ο ρόλος της γυναίκας, η σημαντικότητα του τόπου διαδραμάτισης των γεγονότων, οι κοινωνικές τάξεις, οι ιδεολογικές αντιθέσεις είναι μερικά από τα θέματα της αστυνομικής μυθιστοριογραφίας του.

Ο Μάρκαρης, με τον αστυνόμο Χαρίτο, ακολούθησε τα πρότυπα του κλασικού ευρωπαϊκού μυθιστορήματος, έχοντας ως πρότυπο τον ιδιωτικό ντετέκτιβ στα πρόσωπα του Maigret²³⁷ και του αστυνόμου Montalbano, πρωταγωνιστή των έργων του Andrea Camilleri, ενώ διέφερε από πλευράς μορφής και περιεχομένου από το αγγλοσαξονικό μυθιστόρημα. Ο Πέτρος Μάρκαρης επικεντρώθηκε στην ψυχοσύνθεση του ατόμου, εμβαθύνοντας στις συνθήκες που οδηγούσαν στην αφαίρεση μιας ανθρώπινης ζωής.

Μια βασική διαφορά που εντοπίζει κανείς στο ύφος ή την αφηγηματική τεχνική του Πέτρου Μάρκαρη και του Γιάννη Μαρή είναι η απουσία της αισθηματικής πλοκής. Συγκεκριμένα, το κοινωνικό μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή είχε ως πρότυπο κατά βάση τις αισθηματικές ιστορίες και το ρομάντζο σε κάθε του μορφή ή εξέλιξη, ενώ ο Πέτρος Μάρκαρης επέλεξε ένα πολύ διαφορετικό μοντέλο έκφρασης για να περιγράψει τη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, που απέχει πολύ από το συναίσθημα, την ηδονιστική περιγραφή, τον έρωτα και το γυναικείο στοιχείο. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο θα πρέπει να επισημάνουμε ότι στο μυθιστόρημα του συγγραφέα *Άμυνα Ζώνης* ο αστυνόμος Χαρίτος μπαίνει στον πειρασμό, υπάρχει δε έντονα το ερωτικό στοιχείο, όπως και στα μυθιστορήματα του Andrea Camilleri. Η έμφαση στην αισθητική και την ομορφιά απουσίαζαν από το έργο του Πέτρου Μάρκαρη, στην προσπάθειά του να περάσει διάφορα κοινωνικά μηνύματα²³⁸.

Η νοσταλγία για το ένδοξο παρελθόν και η αγάπη για την πατρίδα αποτελούν κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα με τον Σικελό συγγραφέα Leonardo Sciascia. Ο Sciascia εξυμνούσε τη Σικελία, ενώ ο Μάρκαρης εξύψωσε με τον δικό του ξεχωριστό τρόπο τις ομορφιές της Αθήνας και της ελληνικής γης, όπως άλλωστε και ο Γιάννης Μαρός. Με τη διαφορά ότι ο Μάρκαρης περιέγραψε τις φτωχικές συνοικίες, το λιμάνι, την καθημερινή απλοϊκή ζωή των Ελλήνων μικροαστών και όχι τα πλούσια και φαντασμαγορικά σκηνικά των ελληνικών σπιτιών. Περιέγραψε την πεζή και απομυθοποιημένη πραγματικότητα με

²³⁷ Ο επιθεωρητής Maigret ήταν ένας αθώος χαρακτήρας, σοφός και τολμηρός. Όπως αναφέρει ο Ιταλός συγγραφέας Leonardo Sciascia, ο αστυνόμος Maigret δεν αποτελούσε απλά έναν χαρακτήρα ή έναν ήρωα μιας αστυνομικής μυθιστορίας, αλλά την ίδια αντίληψη του φαινομένου της γραφής και της βαθιάς ενσυναίσθησης του αστυνομικού είδους. Είχε ανήσυχο πνεύμα και αναζητούσε πάντα τα βαθύτερα αίτια που οδηγούσαν γενικότερα τον άνθρωπο να διαπράξει ένα έγκλημα, διερευνούσε δηλαδή το έγκλημα μέσα από την ψυχοσύνθεση του ατόμου, την ψυχική κατάσταση του θύτη ή του θύματος.

²³⁸ Μεταξύ αυτών θίγεται και το μεταναστευτικό ζήτημα, όπως και στον Andrea Camilleri.

ένα ύφος αντικειμενικό και αποστασιοποιημένο συναισθηματικά, που παρέπεμπε σε ψυχρή αλλά ταυτόχρονα ρεαλιστική καταγραφή του κοινωνικού φαινομένου.

Σε αυτό το σημείο ο αναγνώστης εντοπίζει άλλη μια θεματική διαφορά σε σχέση με τα έργα και την οπτική του Γιάννη Μαρή. Ενώ ο Γιάννης Μαρής περιέγραψε την εικόνα της Αθήνας ως σταυροδρόμι των πολιτισμών, ως την πόλη όπου άνθισε το πνεύμα της γαλλικής διανόησης, ο Πέτρος Μάρκαρης δεν μετέφερε στο έργο του ως φιλοσοφική θεώρηση τη γαλλική κουλτούρα και διανόηση, η δε θεματολογία του δεν θύμιζε σε τίποτα τα αισθηματικά μυθιστορήματα με κοινωνικό υπόβαθρο του Γιάννη Μαρή.

Οι αναφορές στην παραδοσιακή ελληνική κουζίνα είναι εύλογες από πλευράς αφήγησης στον Μάρκαρη. Το φαγητό παρεμβαλλόταν ανά τακτά χρονικά διαστήματα ή στα διαλείμματα που έκανε ο αστυνόμος Χαρίτος, χρησιμοποιούμενο σαν πηγή ενέργειας, έμπνευσης, σαν μια διέξοδος, σαν μια άλλη γλώσσα που εκφραζόταν μέσα από τη γεύση. Δεν ήταν, όμως, ο αστυνόμος Χαρίτος που αναλάμβανε να ασχοληθεί με τη προετοιμασία του φαγητού, αλλά η σύζυγός του, η Ανδριανή.

«Η Ανδριανή έφτιαξε το φαγητό που είχε σχεδιάσει από τις διακοπές-πρασόπιτα με φύλλο Ηπείρου και κατσικίσιο τυρί.

Το αποτέλεσμα τη δικαίωσε, γιατί όλοι ενθουσιάστηκαν, κάτι που εκφράστηκε πιο πολύ με ιαχές παρά με λέξεις»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 50

«Έχει φτιάξει γεμιστά, όπως μου είχε ανακοινώσει, αλλά και μελιτζάνες. -Αν δεν σας αρέσουν τα γεμιστά, μπορείτε να φάτε μελιτζάνες ιμάμ ή το ανάποδο ιμάμ. Το πρώτο πιάτο είναι πατζάρια με σκορδαλιά, που συνοδεύονται από σκουμπρί γεμιστό»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 186

Το φαγητό αποτελούσε ένα εθιμοτυπικό τελετουργικό, που ο αστυνόμος σεβάστηκε απόλυτα. Η παραδοσιακή ελληνική μικροαστική οικογένεια μαζευόταν στο τραπέζι τη μεσημεριανή ώρα και γευμάτιζε ενωμένη, συζητώντας για τα ζητήματα που την απασχολούσαν. Επομένως, ο αστυνόμος Χαρίτος και η οικογένειά του ανταποκρίνονταν πλήρως στα πρότυπα και στις ανάγκες της μικροαστικής ελληνικής οικογένειας, ακολουθώντας πιστά το παράδειγμα του Andrea Camilleri.

Ο Χαρίτος λάτρευε τη γαστρονομική παράδοση και εκτιμούσε ιδιαίτερα τις συνταγές της συζύγου του: γεμιστά με φέτα, μουσακάς, μελιτζάνες, ντολμαδάκια και πάστα φλώρα.

«Το τραπέζι της κουζίνας είναι στολισμένο με μια πιατέλα γεμιστά. Παίρνω αμέσως το μήνυμα. Είναι ο τρόπος της Αδριανής για να μου πει ότι ήρθε η ώρα ν' αγαπήσουμε. Μας έχει μείνει από τον πρώτο μας καβγά. Είμαστε νιόπαντροι τότε και το φέραμε βαρέως που δε μιλιόμαστε. Το

κρατούσαμε όμως, για να μετρήσουμε τις αντιστάσεις του άλλου. Ωσπου μια μέρα η Αδριανή μου έφτιαξε γεμιστά. Ήξερε ότι ήταν η αδυναμία μου, αλλά δεν μου τα είχε φτιάξει ποτέ. Μόλις τα είδα έλιωσα σαν κερί (...). Κάθε φορά που θέλει ν' αγαπήσουμε μου φτιάχνει γεμιστά, εγώ της λέω πόσο νόστιμα είναι και ο πάγος λιώνει»

Πέτρος Μάρκαρης, *Νυχτερινό Δελτίο*, σ. 241²³⁹

Στο έργο του Μάρκαρη η λογοτεχνική προσέγγιση με την έννοια του λυρισμού απουσίαζε, εφόσον η παρούσα αστυνομική μυθιστορία είχε πιο πεζό και πρακτικό χαρακτήρα, που ανταποκρινόταν πλήρως στο αστυνομικό μοντέλο των πατριαρχών της αστυνομικής κουλτούρας.

Ο Πέτρος Μάρκαρης είχε μια σταθερή θεωρία, έναν συγκεκριμένο σκοπό και μια ορισμένη αιτία, πράγματα τα οποία αποδίδει στα έργα του ρεαλιστικά και με χιούμορ, με απουσία λογοτεχνικών μεταφορών. Εμπνεύστηκε μόνο από τη σύγχρονη ευρωπαϊκή επικαιρότητα και την ελληνική γλώσσα. Συχνά, ο αστυνόμος, παίζοντας με τις ρίζες των λέξεων, ανέτρεχε στα λεξικά και προσπαθούσε να ερμηνεύσει την έκταση της ελληνικής γλώσσας, που λειτουργούσε σαν ένα πέρασμα από το φανταστικό στο πραγματικό. Κάπως έτσι ερμήνευσε τον κόσμο και το κακό ο αστυνόμος Χαρίτος μέσα από την ποικιλία και την έκταση της νεοελληνικής γλώσσας, παρά την κακοποίηση και τη διάβρωσή της με τη βίαιη εισβολή ξενικών λέξεων, που αλλοιώνουν την ελληνική κουλτούρα, ένα ζήτημα που φάνηκε να απασχολεί ιδιαίτερα τον αστυνόμο.

Η συνήθεια του Χαρίτου να ψυχαγωγείται αναζητώντας ρίζες της ελληνικής γλώσσας, δάνεια και κοινά στοιχεία, ίσως αποκαλύπτει τη βαθιά ανάγκη του για την προσωπική και κοινωνική αναζήτηση του κρυμμένου «εγώ», την αναζήτηση της χαμένης μας ταυτότητας²⁴⁰. Πιο συγκεκριμένα, ο Πέτρος Μάρκαρης αναζήτησε τις ρίζες του, αναπολώντας το ένδοξο παρελθόν του ελληνικού λαού και διερωτώμενος αν οι δυσχέρειες, οι πόλεμοι και οι εμφύλιες συγκρούσεις είχαν τη δύναμη να καταστρέψουν το δημοκρατικό ιδεώδες, την εθνική ταυτότητα, την ιδιαιτερότητα της ελληνικής ομορφιάς, στοιχείο για το οποίο ο Έλληνας ήταν υπερήφανος. Η τεχνολογία δεν συγκινούσε τον αστυνόμο Χαρίτο, που υπερασπιζόταν τον παλιό παραδοσιακό τρόπο ζωής και εκπροσωπούσε μια γενιά ανθρώπων, που αισθανόταν εγκλωβισμένη σε μια άλλη ζωή, χαρακτηριζόμενη από πρόοδο,

²³⁹ Πέτρος Μάρκαρης, *Νυχτερινό Δελτίο*. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1995.

²⁴⁰ Η βίαιη και μαζική εισβολή των μεταναστών δημιούργησε αποπνικτικά συναισθήματα στον συγγραφέα, που αναρωτήθηκε για το πώς θα πρέπει ένας σύγχρονος και ευσυνείδητος πολίτης να προστατευτεί από τον οποιονδήποτε κίνδυνο που απειλεί την εθνική και πολιτιστική του ταυτότητα, καθώς και τη θέση του όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε ολοκληρη την Ευρωπαϊκή Ένωση.

τεχνολογική ανάπτυξη, αλλά ταυτόχρονα και ηθική κρίση και απομάκρυνση από καθετί το ανθρώπινο και το ουσιώδες.

6.6. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία

Ο αισθησιασμός, το στοιχείο του έρωτα ή της αγάπης απουσίαζε από τα μυθιστορήματα του Μάρκαρη, σε αντίθεση με τα έργα του Γιάννη Μαρή. Ο συγγραφέας επικεντρώθηκε στην αξία της οικογένειας και στα ιδανικά, όπως όλοι οι εκπρόσωποι του μεσογειακού αστυνομικού είδου. Η γυναικεία προσωπικότητα που παρουσιάστηκε στα μυθιστορήματά του Μάρκαρη ήταν η σύζυγος του αστυνόμου Χαρίτου, μια γυναίκα που ήταν αφοσιωμένη στη φροντίδα του σπιτιού της. Δεν ήταν εμφανής στο έργο του, σε σημείο που ο αναγνώστης ένιωθε πως, σε αντίθεση με τον Ιωάννη Τσιριμώκο, ο έρωτας δεν απασχόλησε τον Πέτρο Μάρκαρη, ο οποίος μέσα από τον αστυνόμο Χαρίτο εξέφρασε μια απάθεια για το ζήτημα αυτό, σαν να αδιαφορούσε για το στοιχείο του έρωτα ή να μην ήθελε να εμβαθύνει, επειδή ο αστυνόμος Χαρίτος το θεωρούσε επουσιώδες, με αποτέλεσμα το αισθηματικό στοιχείο να μην μονοπωλεί το ενδιαφέρον του συγγραφέα, ο οποίος μέσα από το έργο του επικεντρώθηκε στον κόσμο της διαφθοράς και τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα σε αντίθεση πάντοτε με τον αστυνόμο Montalbano και τον συγγραφέα Andrea Camilleri που θεωρούσε το γυναικείο στοιχείο πηγή έμπνευσης και ερωτισμού.

Η εικόνα της Αθήνας, που δεν ήταν στην πραγματικότητα η πατρίδα του, αλλά ίσως η πατρίδα που τον φιλοξένησε, δεν παρουσιάστηκε όμορφη ή γλαφυρή, αντίθετα, μάλιστα, προκάλεσε αποστροφή. Ήταν η μεγαλούπολη, που υπέφερε από τη βία, την εγκληματικότητα, την κοινωνική και πολιτική διαφθορά, το εμπόριο ναρκωτικών, το εμπόριο λευκής σαρκός και οι δρόμοι που ανέδυαν μια μυρωδιά αποπνικτική²⁴¹. Από τη μια η Ακρόπολη, η ιστορία, ο αθηναϊκός πολιτισμός και από την άλλη η ωμή πραγματικότητα: μια Αθήνα που είχε την αποφορά μιας βρώμικης, διεφθαρμένης και γεμάτης καυσαέριο πόλης από τα αυτοκίνητα και το νέφος, που θόλωνε την ατμόσφαιρα. Η ηχορύπανση, η δυσωδία, η ατμοσφαιρική ρύπανση και η μόλυνση του περιβάλλοντος μετέτρεψαν τον αθηναϊκό ουρανό σε μια τεράστια κηλίδα νέφους, που μέσα στη ζέστη, σε συνδυασμό με τη βρωμιά και τα σκουπίδια, δημιουργούσε μια αίσθηση το λιγότερο αποπνικτική για τον άνθρωπο, μια εικόνα που δεν έσφιζε από ζωή, που δεν φάνταζε λαμπερή και ρομαντική, αλλά, δυστυχώς, απόλυτα συμβατή με την πραγματικότητα.

²⁴¹ Τα σκουπίδια, για τα οποία έκανε λόγο ο Saviano στο έργο του *Vieni via con me*.

Αυτή η νεφελώδης εικόνα της Αθήνας από τον Μάρκαρη ενίσχυσε τον αφηγηματικό ρόλο της πόλης, με την έννοια ότι οι άσχημες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες, η άσχημη συναισθηματική κατάσταση ή ψυχολογία αποδίδονταν μέσα από τις περιγραφές του τόπου, του χώρου ή του σκηνικού, με σκοπό πάντοτε να προσεγγίσει ο αναγνώστης και να νιώσει το πνεύμα του συγγραφέα. Η πόλη της Αθήνας ήταν το σώμα που πονούσε και υπέφερε και οι εκδηλώσεις σε συναισθηματικό επίπεδο εκφράζονταν μέσα από την ομορφιά της ασχήμιας, που περιγράφηκε με πολύ κομψό και περίτεχνο τρόπο, τόσο που απέκτησε ένα ύφος καλαισθησίας, όσο αποκρουστική κι αν ήταν η μυρωδιά μιας πόλης που χάθηκε στο νέφος και στη σκόνη της καλοκαιρινής Αυγουστιάτικης ή Σεπτεμβριανής περιόδου.

Ο Χαρίτος παρουσιάστηκε καθόλη τη διάρκεια της αφήγησης ανήσυχος για το δημοκρατικό πολίτευμα. Ο δημιουργός του συνέθεσε αυτή τη φορά μια πρωτότυπη ιστορία, με θέμα το ελληνικό Πανεπιστήμιο και τις σχέσεις των Ακαδημαϊκών με την πολιτική. Το στοιχείο της γυναίκας και του έρωτα απουσίαζε παντελώς από το μυθιστόρημα με το πολιτικό, κοινωνικό και σαφέστατα αστυνομικό περιεχόμενο. Είναι εμφανές ότι ο Μάρκαρης δεν επιδίωξε να αγγίξει τον συναισθηματικό κόσμο, δημιουργώντας μια αισθηματική μυθιστορία με κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο, αλλά, αντίθετα, με αφορμή την επικαιρότητα και τη σύγχρονη ευρωπαϊκή πραγματικότητα, βαθιά απόγοητευμένος, επέλεξε να σχολιάσει την Πανεπιστημιακή εκπαίδευση, την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό κόσμο, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και την αρνητική τους πλευρά, επικεντρώνοντας την προσοχή του στο κακό, που αυτή τη φορά είχε ως αφετηρία τα ζητήματα κυβερνησιμότητας, τα οποία ποίκιλαν και, δυστυχώς, είχαν αντίκτυπο στον σύγχρονο εκπαιδευτικό τομέα. Το κακό και συγκεκριμένα το έγκλημα αναπτύχθηκε σε συνθήκες δυσμενείς και εξαπλώθηκε σταδιακά.

Στα *Σεμινάρια φονικής γραφής* η επιστήμη της εγκληματολογίας, η ανθρωπολογική διάσταση του φαινομένου και η ενδόμυχη σύγκρουση του παραδοσιακού με το μοντέρνο στοιχείο αντιπαραβάλλονταν καθόλη τη διάρκεια της αφήγησης. Η πραγματικότητα του πανεπιστημιακού κλοιού, η αποπνικτική ατμόσφαιρα, η αποφορά του φθόνου, η νοσηρή φαντασία των δολοφόνων, οι αναφορές στη σύγχρονη τεχνολογία και τον ψηφιακό κόσμο, δίνοντας έμφαση στον τρόπο που το έγκλημα βρήκε διέξοδο στους κοινωνικούς κύκλους των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, αποκαλύπτουν την άσχημη και καταστροφική πλευρά της τεχνολογικής εξέλιξης, που έχει εισβάλει στη ζωή του ανθρώπου και του έχει γίνει βίωμα, απομακρύνοντάς τον από την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο υποτιθέμενος τόπος και χώρος συνάντησης υπέθαλψε το σύγχρονο έγκλημα και καλλιέργησε άνομες και

αποτρόπαιες συμπεριφορές, που οδήγησαν σε ακραίες και αδικαιολόγητες φρικαλεότητες σε ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο.

Το αστυνομικό αυτό μυθιστόρημα δεν περιέγραψε βίαιες δολοφονίες, εφόσον ανήκε στη μεσογειακή αστυνομική λογοτεχνία. Οι δολοφονίες δεν συγκλόνισαν τον αναγνώστη. Ο συγγραφέας είχε ως στόχο να αναδείξει τα βαθύτερα αίτια αυτών των άνομων πράξεων, αναλύοντας την ψυχοσύνθεση του δολοφόνου, όπως ακριβώς έκανε στα έργα του ο Ζωρζ Σιμενόν. Ο Πέτρος Μάρκαρης έφερε στο φως σκάνδαλα, συμφωνίες και προβληματίσε τον αναγνώστη σχετικά με τον ρόλο της πολιτικής στη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου και ειδικά στον χώρο της εκπαίδευσης, αναζητώντας τα ερείσματα που δημιουργούσαν το χάος στην κοινωνία.

Η προσέγγισή του στο θέμα του εγκλήματος ήταν παρόμοια με αυτή του Σικελού Leonardo Sciascia, εφόσον δεν εστίασε στις δολοφονίες, αλλά στο κοινωνικό έγκλημα – σχέση πολιτών και κράτους, έλλειψη κοινωνικής οργάνωσης, αδυναμία του κρατικού μηχανισμού να ελέγξει τον απείθαρχο λαό.

Επομένως, ο Πέτρος Μάρκαρης πραγματοποίησε μια έρευνα για τις συνθήκες ή τις καταστάσεις που βοήθησαν το έγκλημα να αναπτυχθεί, εξετάζοντάς το πάντοτε σε συνάρτηση με τον άνθρωπο και την ψυχοσύνθεσή του. Το αγγλοσαξονικό μυθιστόρημα είχε πάντοτε ως βασικό στόχο να επιλύσει το αίνιγμα του «who done it», όμως ο συγγραφέας προσπάθησε να επικεντρώσει την προσοχή του στο «why done it», όπως ακριβώς και η Χίλντα Παπαδημητρίου στο έργο της *Μουσική τριλογία*, στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια της έρευνας.

Σε τέτοιες κοινωνικές και ηθικές κρίσεις, που αποδυνάμωναν το ανθρώπινο πνεύμα και την ελευθερία του ατόμου, η έννοια της βαθιάς πνευματικότητας εξέλιπε σε τεράστιο βαθμό, δεδομένου το ότι μέσα από αυτή τη διήγηση εύλογα προέκυψε το ερώτημα για τον ρόλο της πανεπιστημιακής εκπαίδευσης και των εκπροσώπων του πνεύματος και της διανοήσης σε σύγκριση με το παρελθόν. Ο τίτλος του συγγράμματος *Σεμινάρια φονικής γραφής* ήταν ιδιαίτερα ευρηματικός όσο και το περιεχόμενο αυτού, εφόσον ο συγγραφέας αποκρυπτογραφούσε κατά κύριο λόγο την ψυχοσύνθεση του δράστη και τη σχέση του εγκλήματος με τη γραφή. Εξού και ο επιθετικός προσδιορισμός «φονική», δηλαδή η γραφή που ερμήνευσε τα περιστατικά των δολοφονιών ή εγκληματικών ενεργειών, τη συνάφεια της οποίας ανέλυσε ο Πέτρος Μάρκαρης²⁴².

²⁴² Γραφή για τον συγγραφέα δεν θεωρήθηκε μόνο η συγγραφή ενός κειμενικού είδους, αλλά αντίθετα η γραφή με την έννοια της ανταλλαγής πληροφοριών, πολιτισμικών στοιχείων και η επικοινωνία του ανθρώπου με τα συναισθήματά του.

Όπως και ο Ιταλός συγγραφέας Davide Enia, ο Πέτρος Μάρκαρης θεωρούσε πως κάθε στοιχείο, που εμπεριείχε μέσα του τη δημιουργία, όριζε τη γραφή. Ποικίλες ήταν οι αναφορές και των δύο συγγραφέων στην τοπική παραδοσιακή κουζίνα και την παράδοση της ελληνικής κουλτούρας, εφόσον για τον Μάρκαρη, όπως και για τον Davide Enia, η γευσιγνωσία είχε άμεση σχέση με τη δημιουργία, ήταν στοιχείο πολιτισμού, κουλτούρας και συνείδησης, καθώς οι γεύσεις αποτύπωναν μια άλλη οπτική, που συνδεόταν διαισθητικά με τις αισθήσεις και το πραγματικό στοιχείο.

Ο κόσμος της τηλεόρασης, η ψηφιακή πραγματικότητα και το έγκλημα, όπως αποκάλυψε ο συγγραφέας, είχαν άμεση σχέση με τον κόσμο της παρανομίας και το παράνομο εμπόριο. Ο ρατσισμός, η βαθιά πληγή από την οποία υπέφερε όλη η Ευρώπη και ειδικότερα η μεσαία κοινωνική τάξη, αύξησε δραματικά τα περιστατικά βίας που εξαπλώθηκαν σαν μύστιγα, διχάζοντας ολόκληρο τον ευρωπαϊκό κόσμο. Ο συγγραφέας, γεννημένος στη Χάλκη, γνώριζε τι σημαίνει να αφήνεις τον τόπο σου, να κουβαλάς πάντοτε μέσα σου την αγάπη για την πατρίδα σου και να νιώθεις νοσταλγία γι' αυτή. Αυτή η νοσταλγία αποτυπωνόταν γλαφυρά σε κάθε εικόνα της αθηναϊκής κοινωνίας, γιατί ο συγγραφέας χρησιμοποίησε την Αθήνα σαν ένα σκηνικό νοερό, που αποτύπωνε αλληγορικά τις κοινωνικές και πολιτισμικές διαφορές, πραγματοποιώντας μια μελέτη.

Η μικροαστική τάξη και η εικόνα της ελληνικής πραγματικότητας και της ιταλικής αντίστοιχα δεν διέφεραν θεματικά, εφόσον τα ζητήματα που εξέτασαν και οι δύο σχολές ήταν κοινά. Το έγκλημα είχε πάντοτε τα ίδια ερείσματα. Ίσως να διέφεραν τα κίνητρα ή οι πραγματικότητες που καλούνταν να αντιμετωπίσουν οι δύο γείτονες χώρες, με την έννοια ότι η εγκληματικότητα στην Ιταλία και η πολιτική κατάσταση δεν ήταν δυνατόν να είναι ίδια με της Ελλάδας, εφόσον η Ελλάδα είχε ζήσει διαφορετικά γεγονότα από αυτά της Ιταλίας. Η νοοτροπία, όμως, και η κρίση του φαινομένου της βίας και του εγκλήματος στη σύγχρονη λογοτεχνία δεν παρουσίασε θεματικές ή υφολογικές αποκλίσεις. Αντίθετα, παρατηρήθηκε η εξέλιξη του εκάστοτε φαινομένου, το οποίο μεταφέρθηκε λογοτεχνικά και εικονικά μέσα από τη διήγηση σε μια άλλη πραγματικότητα και στη συγκεκριμένη περίπτωση στην ελληνική.

Οι ευρωπαϊκές χώρες βίωσαν παρόμοιες καταστάσεις ή αντιμετώπισαν παρόμοια προβλήματα, πράγμα το οποίο έγινε εμφανές στη συγγραφική δραστηριότητα. Οι ιστορίες ήταν συχνά παρόμοιες, υπήρχε δε μια επανάληψη των φαινομένων, μέσω της ανατροφοδότησης. Οι καταστάσεις και τα περιστατικά βίας δεν διέφεραν, ίσως να εξελίσσονταν και να αποκτούσαν μια πιο σύγχρονη μορφή, ανάλογη με την πρόοδο της τεχνολογικής ανάπτυξης κάθε χώρας. Ίσως το έγκλημα να ξέφευγε από το παραδοσιακό και

να αποκτούσε μια πιο μοντέρνα διάσταση, όμως κατά κοινή ομολογία είχε τις ίδιες βάσεις. Εκείνο που άλλαξε ήταν η οπτική, η εξέταση του φαινομένου και ο τρόπος προσέγγισης της σύγχρονης ελληνικής ή ευρωπαϊκής πραγματικότητας, η έννοια και η σημασία του φόνου, η αντίληψη του φαινομένου του κακού και της πράξης στο σύνολό της μέσα από τη μελέτη του φαινομένου.

Το ερώτημα, όμως, του τρόπου ανάλυσης του εγκλήματος παραμένει. Θα πρέπει να αναλύεται από εγκληματολογικής, από νομικής ή από ανθρώπινης πλευράς; Και, βέβαια, τι πιο ανθρώπινο και ουσιαστικό από τη λογοτεχνία, την ιστορία, την ανθρωπολογία και τη μελέτη της ανθρώπινης ψυχικής συμπεριφοράς; «Πολύπλευρο και πολυδιάστατο το φαινόμενο του κακού δεν φαινόταν να έχει μια ταυτότητα, αλλά πολλές και διαφορετικές, όπως ακριβώς και οι πραγματικότητες», τονίζει με το δικό του καυστικό και μοναδικό τρόπο ο αστυνόμος Χαρίτος.

6.7. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα του Μάρκαρη

Το γυναικείο στοιχείο είναι το βασικότερο συστατικό της επιτυχίας του μύθου ή αλλιώς της σύγχρονης μεταφοράς και έκφρασης της αρχαίας τραγωδίας, μέσα από τις απαντήσεις των ερωτημάτων στο πώς περιγράφεται και αντιμετωπίζεται από τη γυναίκα το έγκλημα και ποιος ο ρόλος της σε όλο το σκηνικό της δολοφονίας.

Από τη μια η Αθήνα, το στοιχείο των αντιθέσεων, και από την άλλη η Κωνσταντινούπολη, το σταυροδρόμι, όπου όλες οι κουλτούρες και τα πολιτισμικά στοιχεία ενώνονταν και η παράδοση αναβίωνε: το διάβασμα του φλιτζανιού από τις γυναίκες, το μαγείρεμα παραδοσιακών φαγητών, η φροντίδα του συζύγου και η αφοσίωση των γυναικών στον ρόλο τους ως μητέρες, νοικοκυρές και σύζυγοι. Το γυναικείο στοιχείο παρουσιάζεται ιδιαίτερα έντονα στα έργα του συγγραφέα, γεγονός που προκαλεί εντύπωση στο αναγνωστικό κοινό, κυρίως για τον ρόλο της γυναίκας στις μυθιστορίες του Πέτρου Μάρκαρη.

Πώς παρουσιάζεται όμως μέσα από το μυθιστόρημα; Ο Πέτρος Μάρκαρης, σε προσωπική συνέντευξη με την ερευνήτρια, αποκάλυψε πόσο βαθιά επηρεάστηκε η σκέψη του και η αντίληψή του σχετικά με τον ρόλο της γυναίκας εξαιτίας της προσωπικής και στενής φιλίας του με τον Ιταλό συγγραφέα Andrea Camilleri. Η γυναίκα ήταν ένα αντιπροσωπευτικό στοιχείο στα έργα των Ευρωπαίων συγγραφέων αστυνομικών μυθιστοριών, όπως και στην αρχαία τραγωδία, από την οποία προέρχεται το αστυνομικό είδος. Βέβαια, με το πέρασμα των ετών απέκτησε έναν διαφορετικό ρόλο ή χαρακτήρα, με

την έννοια ότι από ένα είδος, που έθετε ως μοναδικό προβληματισμό στον αναγνώστη την εύρεση του δολοφόνου, στράφηκε σε μια άλλη πιο ενδιαφέρουσα αλλά και ουσιαστική κατεύθυνση, την ερμηνεία της εγκληματικής συμπεριφοράς και τον φιλοσοφικό προβληματισμό γύρω από το ανθρώπινο στοιχείο. Άρα, από το αστικό μυθιστόρημα, που περιγράφει ενδεχομένως την πράξη του εγκλήματος, την παράνομη δράση του θύτη και το αποτέλεσμα, που είναι πιθανόν η σύλληψη του δολοφόνου, το ενδιαφέρον στρέφεται προς μια άλλη κατεύθυνση, που ανατρέπει τις ισορροπίες, ενώ ταυτόχρονα προσαρμόζει και τον σκοπό της αφήγησης στα δεδομένα της κάθε εποχής ή πραγματικότητας. Αυτή η ιδιότυπη μυθιστορία ονομάστηκε Μεσογειακό αστυνομικό είδος.

Στην παρούσα μελέτη στόχος του αναγνώστη ή μελετητή είναι να περιγράψει και να ερμηνεύσει αυτό το είδος, δίνοντας έμφαση και προσοχή στα κυριότερα δομικά συστατικά του, ένα από τα οποία είναι το γυναικείο στοιχείο σε κάθε μορφή του.

Η γυναίκα του Χαρίτου, η Ανδριανή, είναι εμπνευσμένη ως προσωπικότητα από τη μητέρα του συγγραφέα, την κυρία Τασία. Ακόμη και σε αυτή την επιλογή, το γυναικείο στοιχείο και η σύνδεσή του με την αγάπη και τη νοσταλγία για το παρελθόν υπερίσχυσε, αποδεικνύοντας την ομοιότητα του αστυνόμου με τον αστυνόμο Montalbano, αφού και οι δυο επηρεάζονται βαθιά από το γυναικείο στοιχείο. Χαρακτηριστικές γυναικείες φιγούρες, λοιπόν, η γιαγιά Elvira, στην περίπτωση του Camilleri, η αρραβωνιαστικιά Livia, η οικιακή βοηθός που μαγειρεύει στον αστυνόμο Montalbano και η Ανδριανή, σύζυγος του Χαρίτου²⁴³.

«Βρίσκω την Ανδριανή να σιδερώνει.

-Μαζεύτηκαν ένα σωρό ρούχα από τις διακοπές, μου εξηγεί. Σε λίγο τελειώνω.

Κάθομαι να της κάνω παρέα, ώσπου να τελειώσει. Συνεχίζει να σιδερώνει, αλλάκάποια στιγμή σπάει τη σιωπή της.

-Τι θα 'λεγες αν καλούσαμε την Καλλιόπη, την Τασία και την Αργυρώ για φαγητό ένα βράδυ;»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φοινικής γραφής*, σ. 186.

Φυσικά, δεν θα μπορούσε να λείπει και η συνήθεια των γυναικών της εποχής, σε σχέση με το πρωινό ή το απογευματινό καφεδάκι και την πίστη στα μελλούμενα του φλιτζανιού, όπως τα ερμήνευε η γυναίκα που ήξερε να «λέει» το φλυτζάνι.

«Η Καλλιόπη μελετά ενδελεχώς το φλιτζάνι. Η Αργυρώ, η Ανδριανή, σύζυγος του αστυνόμου Χαρίτου και η μητέρα. Η Ανδριανή νοστάλησε τον τόπο της και ο αστυνόμος Χαρίτος το ίδιο, την Ήπειρο. Η Κατερίνα που έχει σπουδάσει Νομική, τέσσερις κυρίες εκ των οποίων μία είναι η

²⁴³ Νίκος Μπακουνάκης, Πέτρος Μάρκαρης, Κώστας Χαρίτος, 24-11-2008, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/petros-markaris-kwstas-xaritos/>

σύζυγος του ερευνητή Χαρίτου. Η Κυρία Καλλιόπη λέει το φλιτζάνι. Όλες έχουν παραγγείλει καφέ. Η Ανδριανή συμμετέχει στην ανάγνωση του μελλουμένων. Η μαντεία που η Καλλιόπη άραγε να είχε κληρονομήσει από τη μητέρα της; Γυναίκες που εντρυφούσαν στο φλιτζάνι²⁴⁴, χαρτορίχτρες στα ταρώ, σε καφετζούδες. Να τρέχει άραγε σε χαρτορίχτρες εν τη απουσία μου;»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 11

«-Μήπως βλέπεις κανένα μεγάλο κτίριο; ρωτάει η Τασία την Καλλιόπη.
-Τι κτίριο μπορεί να είναι αυτό;
-Μα το Πανεπιστήμιο του γιου μου, εξηγεί η Τασία το αυτονόητο.
Η Καλλιόπη μελετάει επισταμένως το φλιτζάνι.
-Δεν βλέπω κτίριο, βλέπω όμως μια μεγάλη συγκέντρωση, καταλήγει.
-Θα είναι το τμήμα που συνεδριάζει για να αποφασίσει αν θα τον δεχτεί, συμπεραίνει η Τασία και σταυροκοπιέται πάλι. -Αχ Παναγία μου»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 12

«Η Καλλιόπη μελετά επισταμένως το φλιτζάνι. Η σειρά σας, κυρία Ανδριανή, λέει η Καλλιόπη και παίρνει το αναποδογυρισμένο φλιτζάνι της γυναίκας μου».

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 12

Οι γυναίκες κλειδιά των δολοφονιών, ουσιαστικά οι τρεις γυναίκες δολοφόνοι, που γνωρίστηκαν με το ζεύγος Χαρίτου, κατά την εκδρομή του στην Πάτρα.

«Με την τριάδα Αργυρώ, Καλλιόπη, Τασία γνωριστήκαμε στον ξενώνα. Οι δύο είναι συνταξιούχες γεροντοκόρες και η τρίτη, η Τασία, συνταξιούχα χήρα».

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 13

«Είπε στην Καλλιόπη να πει το φλιτζάνι, μπας και σε βοηθήσει να βρεις τον δολοφόνο των καθηγητών».

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 279

«Γιατί όλες μας οι συναντήσεις με τις τρεις Χάριτες συνέπιπταν με τους φόνους; Μετά τη δολοφονία του Ραψάνη μας είχε καλέσει η Αργυρώ. Μετά τη δολοφονία του Αρχοντίδη βρεθήκαμε σ' εμάς, έστω με αφορμή τον εγγονό. Και μετά τη δολοφονία του Κωστόπουλου μας κάλεσε η Τασία για δείπνο. Και σε κάθε συνάντησή μας άρχιζαν οι ερωτήσεις για τις έρευνες. Να ήταν σύμπτωση; Δεν μπορώ να το αποκλείσω, αλλά δεν πείθομαι απόλυτα, γιατί οι συμπτώσεις ήταν πολλές. Γνωριστήκαμε έστω και τυχαία πριν αρχίσουν οι φόνου και βρισκόμαστε μετά απο κάθε φόνου, που μάλλον δεν ήταν τυχαίο».

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 281

²⁴⁴ Το φλιτζάνι ερμηνεύεται ως ένα μεταφυσικό στοιχείο που συνδέεται με την παράδοση, τις θρησκευτικές δοξασίες και την πολιτιστική κληρονομιά, που περνά απο γενιά σε γενιά, στοιχείο που μας παραπέμπει στην καταγωγή του συγγραφέα, στην Πόλη. Επομένως, εντοπίζεται ένα στοιχείο του μεσογειακού είδους σε αυτό το σημείο, μια εθιμοτυπική περιγραφή που ανασύρει εικόνες και μνήμες πιθανόν γιαγιάδων, παππούδων και παλαιότερων γενιών.

«Οι έρευνες οδηγούν σταδιακά στην αποκάλυψη της τραγικής αλήθειας. Το ένστικτο του αστυνόμου τον οδηγεί στην επίλυση των φόνων».

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φοινικής γραφής*, σ. 282

«-Καλά ήταν τόσο αδίστακτες; με ρωτάει με φωνή που μόλις ακούγεται. Τόσο κτήνη; Κόλλησαν δίπλα μας στον ξενώνα, κάναμε εκδρομές μαζί, συνεχίσαμε όταν επιστρέψαμε στην Αθήνα, μας έκαναν τις φίλες και όλα αυτά από υποκρισία, για να σκοτώνουν και να έχουν τον αστυνόμο που έκανε την έρευνα κολλητό τους.

-Κώστα μου, είσαι καλός αστυνομικός, αλλά αφελής άνθρωπος.

-Πρώην φίλες. Θα δικαστούν.

-Είναι τρελές, άτομα με αρχές.

-Οι δύο εργαζόμενες σκότωναν για εκτόνωση τρεις ανθρώπους και η γυναίκα μου εκτονώνεται στην κουζίνα».

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φοινικής γραφής*, σ. 327

Αλλά και το θέμα της εγκυμοσύνης άπτεται της περιγραφής του γυναικείου στοιχείου από τον Πέτρο Μάρκαρη, όπως φαίνεται στα παρακάτω αποσπάσματα, μετά την ανακοίνωση της κόρης του Χαρίτου για την εγκυμοσύνη της:

«-Ως μέλλουσα μητέρα πρέπει να εθιστώ στη μαγειρική και καλά θα κάνω να αρχίσω να ασκούμε από τώρα, μου είπε γελώντας στο τηλέφωνο.

-Άσε τα ηρωικά. Θα σου μαγειρεύει η μάνα σου, και το ξέρεις.

-Εντάξει, είναι η αποζημίωση, δε λέω.

-Ποια αποζημίωση; απόρησα.

-Που μου βγάζει το λάδι. Αν πήγα στο γυναικολόγο, αν δουλεύω πολύ, τι τρώω, τι πίνω, πλήρης αναφορά δύο φορές τη μέρα. Τώρα μου βγάζει το λάδι με την εγκυμοσύνη, αύριο θα μου το βγάζει με το μωρό. Στο ενδιάμεσο θα φτιάχνει ένα νόστιμο φαγητό και θα με αποζημιώνει.

Έβαλα τα γέλια, γιατί ξέρω ότι δεν υπερβάλλει. Η μόνη αποτελεσματική μέθοδος που ξέρει η Ανδριανή για να απαλλαγεί από το άγχος της είναι η καταπίεση ή η μαγειρική»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φοινικής γραφής*, σ. 278

«-Κοριτσάκι μου, τι θέλεις να σου πω; Στο χωριό που μεγάλωσα ξεγεννούσε η μαμή και τα κορίτσια μάθαιναν να μαγειρεύουν από τη μάνα τους. Σήμερα, ξεγεννούν τις γυναίκες οι μαιευτήρες-γυναικολόγοι και τα κορίτσια μαθαίνουν μαγειρική από τις συνταγές. Ο κόσμος άλλαξε, αλλά για μένα είναι αργά να αλλάξω μυαλά».

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φοινικής γραφής*, σ. 278

6.8. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνόμου

Ο Κώστας Χαρίτος ήταν μια άλλη εκδοχή του αστυνόμου Maigret, του αστυνόμου Μπέκα ή μια μεταφορά του Montalbano. Στα μυθιστορήματα του Μάρκαρη είναι εμφανές πως ο αστυνόμος Χαρίτος συγκέντρωνε πολλά ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά, τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά, που τον κατέτασσαν σε διάφορες κατηγορίες, χωρίς όμως να πάψει ποτέ

να αποτελεί ένα διαφορετικό πρότυπο ερευνητή. Επικεφαλής του Τμήματος των Ανθρωποκτονιών της Αστυνομικής Ασφαλείας Αθηνών, ο Ηπειρώτης αστυνόμος αποφάσισε να ακολουθήσει το επάγγελμα του αστυνομικού, ώστε να δραπετεύσει από τη μίζερη πραγματικότητα της ζωής στην επαρχία. Έτσι, μετακόμισε σε μια άλλη πόλη και ειδικότερα στην πρωτεύουσα της Ελλάδας, το σύμβολο του πολιτισμού. Ζούσε με τη σύζυγό του σε ένα διαμέρισμα στο Παγκράτι και είχε μια κόρη, την Αικατερίνη, η οποία ήταν υποψήφια διδάκτωρ στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης στο τμήμα της Νομικής.

Ο αστυνόμος Κώστας Χαρίτος, ο πρωταγωνιστής των μυθιστορημάτων του Πέτρου Μάρκαρη, ήταν ένας ήρωας που ανήκε στην μικροαστική κοινωνία, ένα πρότυπο πατέρα όπου αγωνίστηκε για την οικογένειά του, προκειμένου να προσφέρει στην κόρη του μια καλύτερη ποιότητα ζωής. Όπως και ο αστυνόμος Μπέκας, ο φανταστικός χαρακτήρας των αστυνομικών μυθιστορημάτων του Γιάννη Μαρή, έτσι και ο αστυνόμος Χαρίτος καταγόταν από την επαρχία, ενώ ζούσε με τη σύζυγό του τα τελευταία χρόνια στην Αθήνα. Η καχυποψία και η διαφορά νοοτροπίας ήταν εμφανής στις θεματικές με τις οποίες ασχολήθηκε ο Πέτρος Μάρκαρης. Βασικός πυρήνας των μυθιστορημάτων του ήταν το Μεταναστευτικό ζήτημα και η άμεση σχέση του με το οικονομικό έγκλημα. Ωστόσο, σε πολλά μυθιστορήματά του ασχολήθηκε με τον ρόλο των μέσων μαζικής ενημέρωσης, αναδεικνύοντας έτσι τις κρυφές πτυχές του κόσμου της ενημέρωσης.

Αυτό που χαρακτήριζε τον αστυνόμο Χαρίτο ήταν η μη ευρωπαϊκή κουλτούρα και νοοτροπία του, η αυθεντικότητά του και το πάθος με το οποίο υπερασπιζόταν όχι μόνο τον ρόλο του αλλά και την πατρίδα του, που φαίνεται ότι αγαπούσε και εκτιμούσε πολύ. Τόσο πολύ, που μάλλον θλιβόταν βαθιά για τη δεινή θέση στην οποία βρισκόταν η Ελλάδα, ενώ ταυτόχρονα προβληματιζόταν για τις δυσμενείς συνθήκες που καλούνταν να αντιμετωπίσει ο ευρωπαϊκός κόσμος. Ο αστυνόμος Χαρίτος δεν εφησύχαζε, δεν σταματούσε ποτέ τον αέναο και αδιάκοπο αγώνα του απέναντι στην κοινωνική αδικία, δεν εθελotuφλούσε σκοπίμως για να κερδίσει τον σεβασμό και την εύνοια των υψηλά ισταμένων προσώπων, αλλά, αντίθετα, δεν δίσταζε να συγκρουστεί με όλους όσους θεωρούσε υπεύθυνους για τα εγκλήματα που ερευνούσε. Συχνά γινόταν αντιπαθής, γιατί δεν κάλυπτε την ανομία και την εγκληματικότητα και έφερνε πάντοτε στο φως την αληθινή διάσταση των πραγμάτων, γεγονός που δυσареστούσε πολιτικούς και υπουργούς, που συχνά πρωταγωνιστούσαν στα οικονομικά και κοινωνικά σκάνδαλα του Ελληνικού χώρου. Ένα πρόσωπο αμφιλεγόμενο, μια ισχυρή προσωπικότητα, που πάσχιζε να πατάξει την κοινωνική και οικονομική διαφθορά, επιλύοντας πάντα τον δυσνόητο γρίφο.

Τα πολιτικά φρονήματα του αστυνόμου Χαρίτου και η θέση του στην κοινωνία δεν φανέρωναν κάποια ιδιαίτερη προτίμηση, παρότι είχε δείξει ένα βαθιά πολιτικοποιημένο άτομο με ενεργή δράση στην πολιτική και στα κοινωνικά δρώμενα, με την έννοια πάντοτε ότι ενδιαφερόταν για τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, παρακολουθούσε τα γεγονότα και εξέφραζε, όπως και το άλλο του «εγώ», ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης, τις ιδέες του και τις πεποιθήσεις του. Οι αντιλήψεις του αστυνόμου Χαρίτου παρέπεμπαν σε ένα πρότυπο ζωής εμφανώς μικροαστικού χαρακτήρα, τη δομή της οικογένειας, την περιγραφή του παραδοσιακού ελληνικού σπιτικού, τη σύζυγο, που θύμιζε τη σύζυγο του αστυνόμου Μπέκα²⁴⁵.

Ως προς την τεχνική που ακολουθούσε ο αστυνόμος Χαρίτος οι εικόνες που τον περιγράφουν τον δείχνουν απομονωμένο στο γραφείο του ή στο δωματίο του, μελετώντας προσεκτικά την υπόθεση που αναλάμβανε να επιλύσει. Έτσι, με παρόμοιο τρόπο και ο σύγχρονος πολίτης απομονώθηκε από το σήμερα, απαγκιστρώθηκε από το χθες και αναζήτησε εναγωνίως διέξοδο και λύση για την ασθενική κατάσταση στην οποία βρίσκονταν οι κοινωνικές ισορροπίες των χωρών, ένας έμμεσος παραλληλισμός με την πραγματικότητα του σήμερα.

Ο αστυνόμος Χαρίτος δεν συμβάδιζε με το σύγχρονο μοντέλο της παγκοσμιοποιημένης Ευρώπης, αρνούμενος να ακολουθήσει τη νοοτροπία του μοντερνισμού. Ένιωθε απέχθεια για οποιαδήποτε τεχνολογική συσκευή κι αυτό γιατί θεωρούσε ότι τον απέκοπτε από το παρελθόν, από τη δική του αλήθεια, την ιστορία του τόπου του και το λαμπρό του παρελθόν. Επαναστατώντας, λοιπόν, με έναν άλλο τρόπο και αρνούμενος να αποδεχθεί την εισβολή των μέσων της τεχνολογίας στη δική του συνείδηση, στον προσωπικό του χώρο και στην εργασία του, απαξίωσε ακόμη και να προσπαθήσει να κατανοήσει τους λόγους ύπαρξης της τεχνολογικής λογικής.

«-Καλημέρα, κύριε αστυνόμε. Πήρα ένα τηλεφώνημα, που με έβαλε σε σκέψεις, και θα ήθελα τη γνώμη σας. Μου τηλεφώνησε η Κυρία Κλειώ Ραψάνη. Το όνομα Ραψάνη σας λέει τίποτα;

²⁴⁵ Σύμφωνα με αυτό το πρότυπο, αλληγορικά παρουσιάζονται η μέση ελληνική νοικοκυρά, που ήταν αφοσιωμένη στο σπίτι της και στο παιδί της και γενικότερα στην κουζίνα και που δεν είχε άλλες απαιτήσεις ή επιδιώξεις εκτός από την οργάνωση του νοικοκυριού της. Πρόκειται για μια εικόνα που συναντήσαμε στο μυθιστόρημα της Elena Ferrante με τίτλο *Η Τετραλογία της Νάπολης*. Η γυναίκα παρουσιάστηκε από τη συγγραφέα ως σύζυγος και μητέρα, υπεύθυνη για την ισορροπία της οικογένειάς της, αρχικά χωρίς δικαιώματα. Οι νεότερες, όμως γυναίκες, όπως η Elena και η Lila, πάσχισαν για να ξεφύγουν από την πατριαρχική κοινωνία, που δεν τους επέτρεπε να σπουδάσουν, να εξελιχθούν και να χτίσουν τις άμυνές τους απέναντι σε έναν κόσμο που τις ήθελε σκοπίμως υποταγμένες-υποδουλωμένες στο πνεύμα και στη ψυχή. Η γυναίκα στα μυθιστορήματα της Elena Ferrante διεκδίκησε το έννομο δικαίωμά της στην παιδεία, τη μόρφωση και τη θέση της στην κοινωνία. Παρουσιάστηκε ευσυνείδητη, ενώ προσπάθησε να αφήσει το στίγμα της στην κοινωνία της Νάπολης, αλλάζοντας τα δεδομένα, επαναστατώντας στο σύστημα που την ανάγκαζε να παραμένει αδρανής και στάσιμη.

-Ακριβώς, τον Κλέαρχο Ραψάνη, Υπουργό Διοικητικής Μεταρρύθμισης.
-Η Κλειώ Ραψάνη σας λέει τίποτα;
Σκέφτομαι λίγο. Δεν έχουμε έναν υπουργό με το όνομα Ραψάνη;
-Η Κλειώ Ραψάνη είναι αδερφή του. Μου τηλεφώνησε για να μου ανακοινώσει ότι ο αδελφός της βρέθηκε νεκρός στο σπίτι του. Τον βρήκε σήμερα το πρωί η παραδουλεύτρα και την ειδοποίησε. Η κυρία Ραψάνη υπέθεσε στην αρχή ότι ο αδελφός της πέθανε από καρδιακή προσβολή και κάλεσε έναν γιατρό, στενό φίλο της οικογένειας, για να το επιβεβαιώσει. Ο γιατρός όμως ήταν πολύ επιφυλακτικός και της συνέστησε να καλέσει την αστυνομία»
-Μπορεί να ήταν δηλητηρίαση; τον ρωτάω.
-Ναι, αλλά αποκλείεται να ήταν τροφική. Η τροφική δηλητηρίαση αφήνει συνήθως περιθώρια στον ασθενή να μεταφερθεί στο νοσοκομείο. Αυτές οι σκέψεις με οδήγησαν να ψάξω παραπάνω. Ελάτε μαζί μου.
Στη μέση του ψυγείου υπάρχει μια τούρτα. Ένα μεγάλο τριγωνικό κομμάτι της τούρτας λείπει. Πάνω στην τούρτα υπάρχει μια καρτέλα, που λέει –
Στον Υπουργό Κλέαρχο Ραψάνη, για την άοκνη εργασία του.
Οι ανώνυμοι θαναμαστές του»

Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια Φονικής γραφής*, σ. 55

Ο Πέτρος Μάρκαρης δημιούργησε στο πρόσωπο του ήρωά του έναν συντητηρικό μεσοαστό, με σταθερές αρχές, επαγγελματική ευσυνειδησία και συνεχές ενδιαφέρον για την εργασία του, χωρίς κανένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, που να τραβά την προσοχή των συνανθρώπων του. Οδηγούσε πάντα το ίδιο αυτοκίνητο –ένα Seat–, ήταν πιστός σύντροφος, παρά τις παροδικές διαφωνίες με τη γυναίκα του, αγαπούσε το καλό φαγητό και την καλή συντροφιά. Η «άχρωμη», γενικά, προσωπικότητά του ενδυναμώθηκε σταδιακά μέσα από την αφοσίωσή του στη έρευνά του και τους μεθοδευμένους τρόπους που στησιμοποιούσε για την ανεξιχνίαση εγκλημάτων. Έτσι, κατάφερε να γίνει διαχρονικός και πρότυπο για την αστυνομική μυθιστορία²⁴⁶.

Γενικά, ο αστυνόμος Χαρίτος, μεγαλωμένος με χρηστά ήθη, αξίες και ιδανικά, πράγμα στο οποίο συνέβαλε το αυστηρό περιβάλλον της οικογενειακής του εστίας και ιδίως ο πατέρας του, υπήρξε ένας προσγειωμένος και προσιτός χαρακτήρας, αφοσιωμένος στην εργασία του και την οικογένειά του. Υπηρέτησε κατά τη διάρκεια της χούντας των Συνταγματαρχών και υπήρξε αντίθετος σε κάθε μορφή βίας. Η ζωή του περνούσε ανάμεσα στο διαμέρισμά του στο Παγκράτι, όπου ζούσε μαζί με την οικογένειά του, και στο κτίριο της Ασφαλείας στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας. Ήταν συμφιλιωμένος με την με την ιδέα ότι ήταν ένας μικροαστός πολίτης και δεν υποκρινόταν ποτέ ότι ήταν κάτι διαφορετικό.

²⁴⁶ Ήλια Λούτα, «Σεμινάρια φονικής γραφής» του Πέτρου Μάρκαρη, 10-1-2019. http://stigmalogou.blogspot.com/2019/01/blog-post_10.html.

Κάθε πρωί, χωρίς να ξεφύγει από τις καθημερινές του συνήθειες, έπινε τον καφέ του και έτρωγε το κρουασάν του. Δούλευε συστηματικά, ευσυνείδητα, σχολαστικά, χωρίς υπεροψία και αυτοσαρκασμό. Διακρινόταν για τη δύναμη του μυαλού του, που τον βοηθούσε να φτάσει στην επίλυση κάθε μυστηρίου, τη λογική, τη νοημοσύνη του, τον απλό, ανεπιτήδευτο, αντιρητορικό και χωρίς περίτεχνα στοιχεία λόγο του, καθώς και την αθυροστομία του²⁴⁷.

6.9. Τηλεοπτικές και κινηματογραφικές παραγωγές - Θέατρο

Ο Πέτρος Μάρκαρης, εκτός από συγγραφή βιβλίων και μεταφράσεις, ασχολήθηκε και με τη συγγραφή κινηματογραφικών και τηλεοπτικών σεναρίων, καθώς και θεατρικών έργων.

Οι κινηματογραφικές ταινίες, οι οποίες στηρίχτηκαν στα σενάρια του είναι:

- *Μέρες του '36*, το 1972. Πρόκειται για ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Θόδωρου Αγγελόπουλου. Το σενάριο γράφτηκε σε συνεργασία με τον Στρατή Καρρά και τον Θανάση Βαλτινό. Η ταινία τιμήθηκε με το Βραβείο Fipresci στο Διεθνές Φεστιβάλ Βερολίνου, το 1973 (εικόνα 30).
- *Ο Μεγαλέξανδρος*, το 1980. Είναι ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Θόδωρου Αγγελόπουλου. Κέρδισε το Χρυσό Λιοντάρι και το Βραβείο Fipresci στο Διεθνές Φεστιβάλ Βενετίας το ίδιο έτος (εικόνα 31).
- *Εραστές στη μηχανή του χρόνου*, 1990. Ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Δημήτρη Παναγιωτάκου (εικόνα 32).
- *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*, 1991. Ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Θόδωρου Αγγελόπουλου και σενάριο σε συνεργασία με τον Θανάση Βαλτινό και τον Τονίνο Γκουέρα (εικόνα 33).
- *Το βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995. Ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Θόδωρου Αγγελόπουλου και σενάριο σε συνεργασία με τον Τονίνο Γκουέρα. Η ταινία έλαβε το ίδιο έτος το Κρατικό Βραβείο Σεναρίου, το Grant Jury Prize και το Βραβείο Fipresci στο Διεθνές Φεστιβάλ Βενετίας (εικόνα 34).
- *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, 1998. Ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Θόδωρου Αγγελόπουλου και σενάριο σε συνεργασία με τον Τονίνο Γκουέρα. Η ταινία τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Καλύτερης Ταινίας, το Κρατικό Βραβείο Σεναρίου, το Κρατικό Βραβείο Καλύτερης Σκηνοθεσίας και τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ Καννών, το 1998 (εικόνα 35).

²⁴⁷ Λευτέρης Ξανθόπουλος, *Ποιος είστε κύριε Χαρίτο*; <https://www.oanagnostis.gr/>.

- *Μην περνάς· ανάβει κόκκινο*, 2003. Ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Ισαβέλλας Μαυράκη (εικόνα 36).
- *Τριλογία: Το λιβάδι που δακρύζει*, 2004. Ταινία μεγάλου μήκους σε σκηνοθεσία Θόδωρου Αγγελόπουλου και συνεργασία στο σενάριο (εικόνα 37).

Στην τηλεόραση παίχτηκαν οι αστυνομικές σειρές:

- *Αργώ*, 1980. Πρόκειται για κοινωνική σειρά, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Γ. Θεοτοκά με τον ίδιο τίτλο, σε σκηνοθεσία Αντώνη Βογιάζου και συνεργασία σε 9 από τα 26 επεισόδια (εικόνα 38).
- *Μια γυναίκα από το παρελθόν*, 1992. Αστυνομική σειρά 16 επεισοδίων, βασισμένη στο ομότιτλο έργο του Γιάννη Μαρή, σε σκηνοθεσία Ερρίκου Ανδρέου (εικόνα 19).
- *Η ανατομία ενός εγκλήματος*, 1992-1994 (ANT1). Πρόκειται για 72 αυτοτελή επεισόδια, στα 47 από τα οποία συνεργάστηκε ο Πέτρος Μάρκαρης. Σκηνοθέτες υπήρξαν οι Πάνος Κοκκινόπουλος, Μπάμπης Σπανός κ.ά.²⁴⁸ (εικόνα 39).

Όσον αφορά στην άποψη του Πέτρου Μάρκαρη για την απόδοση στην τηλεόραση των σεναρίων του, φαίνεται ότι αυτή συνάδει με την αντίστοιχη του Γιάννη Μαρή. Η τηλεοπτική μεταφορά της μυθιστορίας του Γιάννη Μαρή στη σύγχρονη πραγματικότητα δεν είχε το επιθυμητό αποτέλεσμα, εφόσον το παραδοσιακό στοιχείο αντικαταστάθηκε από τα σύγχρονα τεχνολογικά μηχανήματα υψηλής ανάλυσης, που, παρά τη χρησιμότητά τους και την εξαιρετική τους απόδοση στον τομέα της επιστήμης της εγκληματολογίας, δεν απέδωσαν την παραδοσιακή ιδέα του ρομαντικού πνεύματος και των αρχών του Γιάννη Μαρή, με αποτέλεσμα να χαθεί η αισθητική πλευρά της φιλοσοφίας και της νοοτροπίας του. Αυτή η άποψη δείχνει να εκφράζει απόλυτα και τον Πέτρο Μάρκαρη, που ανατρέχει πάντοτε στο παραδοσιακό, τιμώντας την πατρίδα του και την εθνική του κληρονομιά, θεωρώντας το ως τη μόνη ελπίδα σωτηρίας του ανθρώπου και τη μόνη του διέξοδο στις δύσκολες στιγμές που περιμένουν τον σύγχρονο Ευρωπαϊκό πολίτη. Ένα μήνυμα ενοποίησης και συναδελφικότητας, μια επίκληση στα δημοκρατικά ιδεώδη κάνει ο συγγραφέας, ενάντια σε οποιαδήποτε κοινωνική ή ηθική μεταβολή.

Στις θεατρικές παραγωγές ο Πέτρος Μάρκαρης συμμετείχε με σενάρια τεσσάρων έργων, ήτοι *Η ιστορία του Αλή Ρέτζο*, το 1965, *Το έπος του βασιλιά Υμπό*, το 1972, *Οι φιλοξενούμενοι*, το 1981 και *Όπως και τ' άλλα*, το 1986²⁴⁹.

²⁴⁸ «Περαίωση» του Πέτρου Μάρκαρη, 2012, <https://www.xanthipress.gr/peraiwsh-u-petrou-markarh/>

²⁴⁹ *Περαίωση* του Πέτρου Μάρκαρη, ό.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Θεόδωρος Μπενάκης

7.1. Εισαγωγικά

Ο Θεόδωρος Μπενάκης (εικόνα 40) γεννήθηκε το 1959. Σπούδασε πολιτικές επιστήμες και από το 1983 ασκεί το επάγγελμα του δημοσιογράφου. Εργάστηκε στην Εφημερίδα *Καθημερινή* και στα περιοδικά *Τετράδια*, *Εποπτεία* και *Τέταρτο*. Υπήρξε εκδότης εφημερίδων στα Πολωνικά, Ρωσικά και Αλβανικά, διακρίθηκε δε για το ύφος της γραφής του, ενώ εργάστηκε και ως αρχισυντάκτης αγγλόφωνων ιστοσελίδων των Βρυξελλών. Το 2017 έκανε το ντεμπούτο του στον χώρο της αστυνομικής λογοτεχνίας με το έργο του *Το λάθος του τραπεζίτη*²⁵⁰, που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Στοχαστής», το δε 2020 κυκλοφόρησε από τις ίδιες εκδόσεις το δεύτερο βιβλίο του με τίτλο *Το παρελθόν του Κύριου Ζωρζ*²⁵¹.

Και τα δύο μυθιστορήματα πραγματεύονται το κακό και το έγκλημα κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής στην Ελλάδα. Παρόλο που είναι γραμμένα περίπου 70 χρόνια μετά, ο συγγραφέας, με την προσθήκη νέων αφηγηματικών στοιχείων, συνθέτει την παράλληλη πραγματικότητα εκείνης της δεδομένης χρονικής περιόδου. Τα μυθιστορήματα έχουν ως θεματικές την προσδοσία, την εκμετάλλευση και το φαινόμενο της βίας, βασισμένα σε πραγματικά γεγονότα και εμπειρίες, που προκάλεσαν το ενδιαφέρον του συγγραφέα από κοινωνικής και ιστορικής πλευράς.

Σε συνέντευξή του στον Ελπιδοφόρο Ιντζέμπελη στις 12/1/2020, ο συγγραφέας δημοσιοποίησε ότι είχε γράψει το 2013 άλλες τρεις νουβέλες, η μία από τις οποίες, έχοντας ως θέμα ένα έγκλημα που διαπράχτηκε σε συναγωγή της Θεσσαλονίκης το 1913, επρόκειτο σύντομα να εκδοθεί ως μυθιστόρημα²⁵².

Η παρούσα εργασία στηρίχτηκε σχεδόν καθ' ολοκλήρου στη συνέντευξη που παραχωρήθηκε στην ερευνήτρια από τον ίδιο τον Θεόδωρο Μπενάκη, στις 20 Ιουλίου 2020.

Στο υποκεφάλαιο 7.9. γίνεται εκτενής ανάλυση της υπόθεσης και του νοήματος του έργου *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*.

²⁵⁰ Θεόδωρος Μπενάκης, *Το λάθος του τραπεζίτη*, Εκδόσεις Στοχαστής, Αθήνα 2017. Το μυθιστόρημα αυτό αναφέρεται στον διευθυντή μιας τράπεζας Χαράλαμπο Πολυζωγόπουλο, σπάταλο και γυναικά, ο οποίος εξαφανίστηκε, αφού καταχράστηκε χρήματα. Οι υπονίες της αστυνομίας στράφηκαν στον ιδιαίτερό του, ο οποίος απολύθηκε και εξορίστηκε σ' ένα νησί επιλογής του, κάνοντας χρήση των δικών του γνωριμιών, καθιστώντας έτσι εμφανή τη δύναμη της αστικής τάξης να παρεμβαίνει στην πολιτική της χώρας.

²⁵¹ Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, Εκδόσεις Στοχαστής, Αθήνα 2020.

²⁵² https://www.maxitisartas.gr/single_page.php?catid=&id=7599

7.2. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης παρεμβάλλονταν ιστορικά γεγονότα με αντικειμενικό, άμεσο και αμερόληπτο ύφος, που παρέπεμπε στη βαθιά ανάγκη του συγγραφέα να αναζητήσει τις βαθύτερες ρίζες του κακού μέσα από την αναζήτηση του παρελθόντος, στηριζόμενη σε ιστορικά γεγονότα. Ο συγγραφέας αποτύπωσε στις σελίδες των βιβλίων του την πραγματικότητα της Ελλάδος στα χρόνια της Κατοχής, αλλά ταυτόχρονα ξεχώρισε για την ικανότητά του να προσαρμόζει την αφήγησή του στα ιταλικά πρότυπα, με την έννοια ότι η ιταλική κουλτούρα και η νοοτροπία της ιταλικής πραγματικότητας τον είχαν απασχολήσει ιδιαίτερα.

Ο κομμουνισμός και οι πολιτικές αντιπαραθέσεις κράτους-Μαφίας στην Ιταλία αποτέλεσαν αλληγορικά ίσως τον κύριο προβληματισμό του Έλληνα λογοτέχνη Θεόδωρου Μπενάκη, εφόσον και αυτός προσπάθησε να ερμηνεύσει μέσα από τη μελέτη της ιστορίας την κοινωνική και πολιτική εικόνα της εποχής, έχοντας πάντοτε ως αφετηρία τους χαρακτήρες των προσώπων και την πρωταγωνίστρια των διηγήσεων, την πολύπλευρη και πολυδιάστατη πραγματικότητα όχι μόνο των προσώπων αλλά και της αθηναϊκής κοινωνίας.

Η θέση του Λεγάκου απέναντι στην πολιτική είναι εμφανής στον παρακάτω διάλογο με τον δημοσιογράφο Αρίσταρχο Καστάνη²⁵³:

«-Τι τρέχει;

-Καλά, δεν διαβάζεις εφημερίδες; Και τι δεν τρέχει να λές. Λοιπόν, την άλλη εβδομάδα αρχίζει η δίκη για τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη. Θα το ξέρεις φαντάζομαι, όλη η Αστυνομία και η Χωροφυλακή θα είναι επί ποδός.

-Αυτό το γνωρίζω, δεν είναι κάτι νέο. Ο φόνος έγινε πριν τρεισήμισι χρόνια και τη δίκη τη συζητάνε εδώ και καιρό.

-Ναι, αλλά όλες οι εφημερίδες, είτε είναι υπέρ της μιας άποψης είτε είναι υπέρ της άλλης, ετοιμάζουν άρθρα, συλλέγουν πληροφορίες, ψάχνουν για συνεντεύξεις. Χρυσή ευκαιρία για να πουλήσουμε φύλλα, ξέσπασε σε γέλια ο Καστάνης.

Ο σερβιτόρος έφερε μια καράφα δροσερό νερό και δύο ποτήρια μπίρες. Τις άφησε μπροστά στον καθένα και έφυγε.

²⁵³ Δεν θεωρείται τυχαία η επιλογή του συγγραφέα να τοποθετήσει σαν δεύτερο χαρακτήρα έναν δημοσιογράφο, που ερευνά το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και όλα όσα κρύβονται πίσω από τη δολοφονία. Ας μην ξεχνάμε ότι ο συγγραφέας είναι δημοσιογράφος και, επομένως, χρησιμοποιώντας τον Αρίσταρχο Καστάνη, ουσιαστικά είναι σαν να επικαλείται μέσα από αυτό το αφηγηματικό παιχνίδι και την ιδιότητά του. Είναι σαν να ερευνά σε βάθος ο ίδιος την υπόθεση, μια έρευνα με ντοκουμέντα και στοιχεία, δημοσιεύματα που ο Λεγάκος συγκεντρώνει χάρη στο ρεπορτάζ του δημοσιογράφου και καλού του φίλου. Μέσα από αυτό το αφηγηματικό παιχνίδι ο συγγραφέας είναι σαν να αναλαμβάνει ταυτόχρονα δύο ρόλους, κατά μια έννοια συμπληρωματικούς, αλλά πιθανόν και αντικρουόμενους: από τη μια ερευνά ως ντεντέκτιβ-αστυνόμος τη δολοφονία του Δαμίγου και από την άλλη, προκειμένου να εξιχνιάσει το μυστήριο, ανατρέχει στη δημοσιογραφία και στα αρχεία. Πιθανόν αυτές οι δύο ιδιότητες να συνυπάρχουν αλλά και να έρχονται σε σύγκρουση.

-Και έχεις και έναν Γέρο-Παπανδρέου που δεν ξεκαθαρίζει, θα συνεργαστεί εκλογικά με την ΕΔΑ ή όχι; Τη μια μέρα λέει το ένα, την άλλη τ' αλλάζει.

Ο Λεγάκος δεν συμπαθούσε τις πολιτικές συζητήσεις. Ούτε άλλωστε τους πολιτικούς, μερικούς απο τους οποίους είχε και αυτός γνωρίσει, πότε ως αστυνομικός και πότε ως στόχος στο κυνήγι ψήφων. Έντιμος και ειλικρινής όπως ήταν δεν μπορούσε να χωνέψει τους ανθρώπους που άλλαζαν συμπεριφορά ανάλογα με τις καταστάσεις.

-Αλλά ο λόγος του σημερινού ξενυχτιού στην εφημερίδα είναι άλλος, πιο σοβαρός, συνέχισε ο Καστάνης. Αναμένεται η έκδοση του πορίσματος για την υπόθεση ΑΣΠΙΔΑ και υπάρχουν φήμες ότι θα διαρρεύσουν πληροφορίες για το περιεχόμενό της. Τρέχουμε και δεν φθάνουμε. Όποιος έχει τις κατάλληλες επαφές προσπαθεί να μάθει τι λέει το πόρισμα. Και όποιος όχι απειλεί ότι, εαν διαρρεύσει κάτι, θα κηρυγήσει ανελέητα τον Υπουργό Άμυνας και τους στρατηγούς, γέλασε πάλι ο δημοσιογράφος»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 143

Σε κάποιους διαλόγους και σκηνές περιγράφηκε έντονα η δράση των πρωταγωνιστών. Ο Μανώλης Καρατάσος, το θύμα, είχε λάβει μέρος σε πολλές ληστείες μικροπωλητών, ακολουθώντας τα χνάρια των Γερμανών. Οι καταστηματάρχες ήταν τρομαγμένοι από τις επιθέσεις των Γερμανών και τους βομβαρδισμούς²⁵⁴, ενώ τα νεαρά κορίτσια από την επαρχία κατέφθαναν στην πρωτεύουσα για να σπουδάσουν και κατέληγαν, μαζί και με κορίτσια από την Αθήνα, να εκδίδονται, έχαναν τον προσανατολισμό τους, καταλήγοντας θύματα ενός καλά οργανωμένου συστήματος που είχε στόχο την εκμετάλλευση των αδύναμων. Μάλιστα, ο συγγραφέας, παραθέτοντας ποικίλα ιστορικά τεκμήρια και γεγονότα, μετέφερε στον αναγνώστη το ψυχοκοινωνικό πλαίσιο γύρω από το οποίο ωρίμασε το έγκλημα και κατ' επέκταση το κακό στην αθηναϊκή κοινωνία.

Οι περιγραφές της Αθήνας θυμίζουν τις περιγραφές της Νάπολης ή της Σικελίας. Οι συνοικίες της Αθήνας, οι εικόνες που έδειχναν την ανέχεια και την κοινωνική και ηθική εξαθλίωση αποθανάτισαν το χάος που επικρατούσε, αφού οι Γερμανοί είχαν συνθηκολογήσει με τους Κομμουνιστές. Οι διαμάχες μεταξύ κομμουνιστών και απολυταρχικών καθεστώτων ήταν μια θεματική που είχε εντοπιστεί και στην *Tetralogia της Νάπολης*, στις περιγραφές του Davide Enia και στον Leonardo Sciascia²⁵⁵.

²⁵⁴ Αντίστοιχοι ήταν και οι βομβαρδισμοί στη Νάπολη και στο Παλέρμο.

²⁵⁵ Στον Enia μια ομάδα κομμουνιστών επιτέθηκε στον πατέρα του Davidu, ενώ στην *Tetralogia της Νάπολης* ένας από τους ήρωες, ο Pasquale, στιγματίστηκε εξαιτίας των πεποιθήσεών του. Επίσης, στο μυθιστόρημα του Leonardo Sciascia *Il giorno della civetta* αξίζει να εμβασθύνει κανείς στην ταυτότητα του θύματος. Ο Colasberna, επικεφαλής του βιομηχανικού συνεταιρισμού βρέθηκε νεκρός κάτω από ύποπτες και μυστηριώδεις συνθήκες, εξαιτίας του αγώνα που έδινε και των απόψεών του σχετικά με τον σοσιαλισμό, γεγονός που η Μαφία και οι αρχηγοί της δεν μπορούσαν να επιτρέψουν. Ένα ακόμη παράδειγμα του Leonardo Sciascia στο μυθιστόρημά του αυτό ήταν η φιγούρα του ανήσυχου κομμουνιστή καθηγητή, που αναζητώντας

Στόχος του συγγραφέα ήταν η λεπτομερής περιγραφή της «παράλληλης» κοινωνίας, δηλαδή των δωσίλογων, που συγχρωτιζόνταν με τους Γερμανούς κατακτητές και έκαναν δουλειές μαζί τους. Μεταξύ αυτών και κυρίες, οι οποίες ξέγνοιαστα περνούσαν τον καιρό τους ψωνίζοντας και διασκεδάζοντας, όπως και οι συνήγοροι των δωσίλογων στις δίκες που ακολούθησαν μετά την Κατοχή²⁵⁶.

7.3. Οπτική του συγγραφέα

Καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, ο συγγραφέας προσπαθούσε να δώσει απαντήσεις, ερμηνεύοντας το φαινόμενο του κακού και ξετυλίγοντας περίτεχνα το νήμα της αφήγησης, που ξεκίνησε από το μακρινό χθες μέχρι το σήμερα του αστυνόμου Λεγάκου. Δεσμοί αίματος κυριολεκτικά και μεταφορικά –στενοί δεσμοί μεταξύ συγγενών, δήθεν φίλων και αίμα αθώων. Ποιος, όμως, ή ποιοι ήταν οι αθώοι και ποιοι οι υπεύθυνοι για όσα διαδραματίστηκαν στο μακρινό και σιωπηλό χθες; Οι αναμνήσεις και οι διηγήσεις του συγγραφέα περιέγραψαν μια εικόνα που ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα, στην οποία όμως υπήρχε πάντοτε το στοιχείο της μυθοπλασίας.

Ο νόμος της ζωής ήταν μια διαρκής ανταλλαγή, που εμπεριείχε έντονα το στοιχείο της αυτοθυσίας. Ένας ήρωας, ο μελλοντικός Δαμίγος, θυσίασε την ηρεμία του, την ηθική του αξιοπρέπεια, τα ιδανικά του και υπέστη τον ηθικό εξευτελισμό του Σαράντου, επειδή δεν είχε άλλη επιλογή. Ως θύμα ενέδωσε σε ένα διεφθαρμένο σύστημα, για να μπορέσει να επιβιώσει, όπως ακριβώς και ο Αντώνης ακολούθησε τα χνάρια του θείου του, αφού στράφηκε στον δρόμο του κακού, για να οδηγηθεί μετέπειτα στον δρόμο της αρετής μέσα από τη μετάνοια, ομολογώντας τα εγκλήματά του, ξεκλειδώνοντας την ψυχή του και αφήνοντας το μίσος και τον πόνο για πρώτη φορά να απελευθερωθεί από το σώμα και την ψυχή του. Επομένως, η λύτρωση του Αντώνη επήλθε παραδόξως μέσα από την αιχμαλωσία του, μέσα από τους φόνους που διέπραξε, που στην πραγματικότητα ήταν έργο όλων των ηρώων, με την έννοια ότι μια σειρά από ατυχή περιστατικά οδήγησαν τον Αντώνη στην αυτοκαταστροφική αυτή συμπεριφορά. Γιατί ούτε ο Αντώνης γεννήθηκε διεφθαρμένος ούτε, φυσικά, και ο Δαμίγος, παρά την ιδιαιτερότητά του, αλλά οι συνθήκες και ο τρόπος που μεγάλωσαν οι δύο νέοι τους έφθειραν και αλλοίωσαν την προσωπικότητά τους με την πάροδο των ετών.

την αλήθεια έγινε υποχείριο της Μαφίας και δολοφονήθηκε στο όνομα της δήθεν δικαιοσύνης, χωρίς να επέλθει γι' αυτόν κάθαρση και λύτρωση.

²⁵⁶ <http://www.trikalaenimerosi.gr/blog/arthra-epistoles/to-parelthon-toy-k-zorz-to-deytero-synarpastiko-mythistorima-toy-theodoroy-mpenaki>

Επομένως, το ζήτημα της εγκατάλειψης με κάθε μορφή ζωντάνευσε και σε αυτό το μυθιστόρημα, όπως στα έργα της Ferrante. Η εγκατάλειψη, όμως, δεν δήλωνε απαραίτητα το συναισθηματικό κενό που άφηνε στους ήρωες, αλλά την αίσθηση της απομάκρυνσης ενός πολύ αγαπημένου προσώπου κι αυτό γιατί η εγκατάλειψη συνδέθηκε με την παραίτηση. Το άτομο εγκατέλειψε κάθε προσπάθεια, αφέθηκε στη μοίρα του και σταμάτησε να αντιστέκεται στην απειλή του κακού. Κατ' αυτόν τον τρόπο δόθηκε έμφαση στην ηθική και την πνευματική εγκατάλειψη ή ενδεχομένως στην απομάκρυνση του ατόμου από τα όνειρα, τους στόχους του ή και από τον ίδιο του τον εαυτό.

Στο έργο του Davide Enia παρουσιάστηκε μια ανάλογη άποψη στο θέμα της βίας μέσα από την έρευνα, την παρατήρηση και την αυτοβιογραφία, με άξονα το ζήτημα του οργανωμένου εγκλήματος και γενικότερα του εγκλήματος σε πολλά επίπεδα, με την έννοια της στέρησης των δικαιωμάτων και των ελευθεριών σε οποιοδήποτε τομέα. Ο συγγραφέας αναζήτησε τη ρίζα του κακού, πραγματοποιώντας ένα νοερό ταξίδι στο Παλέρμο του τότε και προσπαθώντας μέσα από τις εσωτερικές αναζητήσεις να εκμαιεύσει την αλήθεια, κάτι ανάλογο με αυτό που κάνει ο Θεόδωρος Μπενάκης.

7.4. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων

Η αφήγηση του συγγραφέα κινούνταν ανάμεσα στη Μεσηνιακή Μάνη –τόπος καταγωγής του αστυνόμου Λεγάκου– και στην Αθήνα, όπου πρωταγωνίστησε το έγκλημα εκείνη την εποχή²⁵⁷.

Η Αθήνα παρουσιάστηκε σαν μια φτωχική μεγαλούπολη, γεμάτη θέατρα, κινηματογράφους και ζαχαροπλαστεία, όπου σύχναζε η καλή μεσοαστική τάξη. Από τη μια πλευρά η φτώχεια, η εξαθλίωση, η ηθική κατάπτωση, η ανομοιογένεια των κοινωνικών τάξεων και από την άλλη η εικόνα της λαμπερής και κοσμικής Αθήνας με τα πολυτελή εστιατόρια και τα ζαχαροπλαστεία, όπου σύχναζαν οι νέοι της εποχής.

Ο Θεόδωρος Μπενάκης, σκιαγραφώντας την εικόνα της Αθήνας την εποχή του εκτύλιξης των γεγονότων, είπε κατά τη συνέντευξή του στην ερευνήτρια:

«Με χτύπησε η φτώχεια στη μύτη. Η φτώχεια είχε μυρωδιά. Οι συνθήκες ήταν άθλιες, τα φαγητά κακής ποιότητας, τα καθαριστικά φθηνά και η μυρωδιά του ανθρώπινου ιδρώτα διάχυτη παντού».

²⁵⁷ Ο Λεγάκος ουσιαστικά μετέφερε τις συνθήκες και τον τρόπο ζωής της πατρίδας του στην Αθήνα, ενσωματώνοντας στοιχεία της Μεσηνιακής παράδοσης στο αστικό τοπίο, αποδεικνύοντας έτσι ότι στον χαρακτήρα του συνυπάρχουν πολιτιστικά και κοινωνικά στοιχεία.

Εδώ παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα ομοιότητα με τις περιγραφές του Roberto Saviano. Ο συγγραφέας, δίνοντας έμφαση στις συνθήκες και στο περιβάλλον όπου μεγάλωσε το θύμα-θύτης, ο Αντώνης Σαράντος, ερμηνεύει τη συμπεριφορά των πρωταγωνιστών –όχι αποκλειστικά του δολοφόνου–, με αποτέλεσμα να αιτιολογείται και παράλληλα να εξηγείται το ψυχοκοινωνικό πλαίσιο.

Η Μεσσηνιακή Μάνη περιγράφηκε μέσα από την εικόνα της κλασικής Μωραϊτικής οικογένειας και την έμφαση στα έντονα τοπικά χαρακτηριστικά. Η παράδοση και η νοοτροπία αναβίωσε μέσα από τις διηγήσεις και τους διαλόγους των ηρώων και το μεσσηνιακό τοπίο ενσωματώθηκε στα μυθιστορήματα του Μπενάκη, όπως και στα μυθιστορήματα του Sciascia το αντίστοιχο σικελικό²⁵⁸.

7.5. Θεματολογία - Τεχνική

Η επιλογή παρουσίασης του έργου του Θεόδωρου Μπενάκη έγινε κατόπιν συνεργασίας και διεξοδικής συζήτησης με τον ίδιο τον συγγραφέα περί της αστυνομικής λογοτεχνίας σε κατ' ιδίαν συνέντευξη. Κι αυτό γιατί το πέρασμα από τη δημοσιογραφική έρευνα στο αστυνομικό ρεπορτάζ και η παράξενη ιστορία του Ζωρζ Δαμίγου στο μυθιστόρημα *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ* μονοπώλησε το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Μια προσπάθεια διερεύνησης του σύγχρονου εγκλήματος σε ένα ταξίδι από το ζοφερό παρελθόν στο σήμερα αποκαλύπτει στον αναγνώστη για ποιους λόγους το σύγχρονο αστυνομικό είδος, παρά την αμφισβήτησή του από πολλούς κριτικούς κατά την εμφάνισή του, αποδεικνύει ότι επιβιώνει και εξελίσσεται τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο, μα κυρίως στη συνείδηση του αναγνώστη.

Ο Θεόδωρος Μπενάκης αποκαλύπτει πως η ψυχογράφηση των χαρακτήρων και πρωταγωνιστών ήταν το στοιχείο που τον απασχόλησε ιδιαίτερα. Το κακό είχε πρωταγωνιστικό ρόλο και εξεταζόταν με τα επεισόδια, που ζωντάνευαν μέσα από τις σελίδες του μυθιστορήματος. Παρατηρώντας το ύφος του μυθιστορήματος παρατηρεί κανείς πως το στοιχείο της κάθαρσης υπήρχε εν μέρει σ' αυτό –η εκδιδόμενη κοπέλα για παράδειγμα δραπέτευσε από τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος και απελευθερώθηκε, ο δράστης εξομολογήθηκε τον φόνο και διηγήθηκε την ιστορία του στον πρωταγωνιστή και αστυνόμο Λεγάκο, με αποτέλεσμα ο αστυνόμος να λυπηθεί πολύ για την τραγική ιστορία του νεαρού πρωταγωνιστή και να δείξει συναισθήματα συμπόνοιας προς το πρόσωπό του.

²⁵⁸ Ο συγγραφέας, στη συνέντευξή του στην ερευνήτρια, είχε πει ότι, όταν διάβαζε μυθιστορήματα του Sciascia, ένιωθε ως αναγνώστης και συγγραφέας, ότι αποτυπωνόταν στο πνεύμα του η σικελική και συγκεκριμένα η σιτσιλιάνικη προφορά μέσα από τα λόγια και τις εικόνες.

Σύμφωνα με τους κριτικούς, υπάρχουν σημεία ανάπαυλας, που ουσιαστικά χτίζουν την προσωπικότητα του εκάστοτε αστυνομικού ερευνητή. Επεκτείνοντας τον παραπάνω συλλογισμό, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι υπάρχουν ορισμένα μοτίβα ή τεχνάσματα που εξυπηρετούν στην εξέλιξη της πλοκής της ιστορίας, ενώ η αφήγηση επικεντρώνεται στον φόνο ή σε ένα περιστατικό βίας ή αίματος. Παρεμβάλλονται κάποια γεγονότα-αναδρομές στην ιστορία και στο παρελθόν, καθώς και παρεμβολές ηθικού, κοινωνικού και πολιτιστικού χαρακτήρα, που ουσιαστικά δημιουργούν τις απαραίτητες συνθήκες και καλλιεργούν την ανάλογη ατμόσφαιρα, δηλαδή το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, στο οποίο θα ενσωματωθεί η ιστορία. Τέτοιου είδους παρεμβολές μπορεί να έχουν συχνά και αισθητικό χαρακτήρα, ανάλογα με τον σκοπό που έχει το κάθε είδος ή το πώς το διαμορφώνει ο ίδιος ο δημιουργός του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι κακοί χαρακτήρες στο μυθιστόρημα του συγγραφέα κι αυτό γιατί ο δολοφόνος ως χαρακτήρας έχει το δικό του ρόλο καθόλη τη διάρκεια της αφήγησης²⁵⁹.

Ο Θεόδωρος Μπενάκης είναι ίσως ο μόνος Έλληνας μυθιστοριογράφος που περιέγραψε τόσο έντονα τα χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών του. Οι σπουδές του στην Ιταλία και η βίωση της εκεί πραγματικότητας επηρέασε τη νοοτροπία του, η οποία βασίζεται στο ιταλικό πρότυπο και μοντέλο ζωής.

7.6. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία

Ο Μπενάκης έτρεφε ιδιαίτερη αγάπη για το αστυνομικό μυθιστόρημα, έχοντας ως πρότυπο κυρίως τους ήρωες και πρωταγωνιστές των ιταλικών μυθιστορημάτων. Βαθιά επηρεασμένος από την τεχνική και το ύφος του Σικελού συγγραφέα Leonardo Sciascia, έπλασε το δικό του μυθιστόρημα, που εντάχθηκε στην κατηγορία του κοινωνικού μυθιστορήματος με αστυνομικό περιεχόμενο. Ακολουθώντας πιστά τους άγραφους κανόνες του αφηγηματικού είδους του νουάρ, δημιούργησε μια ιστορία που κινούνταν μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, με στόχο, μέσα από τις γλαφυρές περιγραφές και τις όμορφες εικόνες, να περιγράψει την κοινωνία και τα στερεότυπα της εποχής, δίνοντας στον αναγνώστη την αίσθηση ότι συμμετείχε στα δρώμενα. Τα γεγονότα έλαβαν χώρα στην Κατοχή, τα επεισόδια δε που περιέγραψε ο συγγραφέας εν μέρει ανταποκρίνονταν στην πραγματική τους διάσταση και αυτό εξαιτίας της βαθιάς αγάπης του για την ιστορία και τα γεγονότα.

²⁵⁹ Σύμφωνα με τον Μπενάκη, η τεχνική της αφήγησης έγκειται στην ικανότητα της φαντασίας, στη μίξη της ιστορίας και στην αποτύπωση του πνεύματος της εποχής μέσα από τους διαλόγους και τις ενδόμυχες ή φανερές σκέψεις των προσώπων που δρούσαν στο μυθιστόρημα.

Ο ίδιος ο Θεόδωρος Μπενάκης κατατάσσει τα μυθιστορήματά του στην κατηγορία του ελαφρού αστυνομικού, με την έννοια ότι ο αναγνώστης δραπετεύει από τη σκληρή πραγματικότητα και ακολουθεί τον συγγραφέα στις δικές του περιπέτειες, που έχουν ως στόχο την αναζήτηση της αλήθειας. Επομένως, η θεωρία περί αστυνομικού μυθιστορήματος επιβεβαιώνεται, πράγμα το οποίο αποδεικνύεται από τα λόγια του συγγραφέα, ότι πρόκειται δηλαδή για ένα είδος που έχει ως σκοπό να τέρψει τον αναγνώστη. Αντίθετα, όμως, και σύμφωνα με την άποψη του Leonardo Sciascia, το είδος αυτό κρύβει τον έντονο κοινωνικό προβληματισμό για τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, τα βίαια καθεστώτα και το έγκλημα, το οποίο είναι αποτέλεσμα συλλογικής μορφής και πολλών κοινωνικών παραγόντων²⁶⁰.

Ένα στοιχείο που διαφοροποιεί το αστυνομικό μυθιστόρημα του Θεόδωρου Μπενάκη με τα προγενέστερα είδη της ελληνικής αστυνομικής μυθιστορίας είναι η έμφαση που δίνει στους χαρακτήρες και η θεατρικότητα με την οποία περιγράφει τις σκηνές, ένα στοιχείο που συναντήσαμε στην Elena Ferrante, στον Leonardo Sciascia και στον Davide Enia.

Ο Θεόδωρος Μπενάκης ασκεί κριτική σε διάφορα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα, όπως ακριβώς και ο Leonardo Sciascia. Χρησιμοποιώντας τη θεωρία του αστυνομικού είδους, προσθέτει κάποιες νέες θεματικές, με πιο χαρακτηριστική την κριτική. Άρα έχει σημασία πώς αναπτύσσεται το έγκλημα και όχι μόνο το αποτέλεσμα, δηλαδή ο φόνος ή η αδικία, κι αυτό γιατί υπάρχουν παράγοντες και αίτια²⁶¹, που θα πρέπει να λαμβάνονται υπόψη τόσο από τον αναγνώστη όσο και από τον αφηγητή-συγγραφέα. Επομένως, η εξέλιξη

²⁶⁰ Στην παρούσα μελέτη σκοπός ήταν να παρατηρήσει ο αναγνώστης τα στάδια εξέλιξης του αστυνομικού μυθιστορήματος, αλλά αυτό που ενδιέφερε ιδιαίτερα τον αναγνώστη ήταν, αφού αξιοποιήσει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για το αφηγηματικό αυτό είδος της μεσογειακής μυθιστορίας, να εξετάσει με ποιο τρόπο και υπό ποιες συνθήκες οδηγήθηκε στη σταδιακή τροποποίησή του. Στα προηγούμενα κεφάλαια εξετάστηκε το αστυνομικό είδος στην Ιταλία και έπειτα στην Ελλάδα. Αρκετοί Ιταλοί συγγραφείς παρατηρήθηκε ότι ενσωμάτωσαν νέες θεματικές στο παιχνίδι της έρευνας. Η εξιχνίαση του φόνου ήταν αρχικά ο σκοπός του αφηγηματικού είδους, που δυστυχώς δεν έτυχε μεγάλης εκτιμήσεως και αναγνώρισεως, αφού αμφισβητείται μέχρι και σήμερα εξαιτίας του ανάλαφρου ύφους και θεματικού περιεχομένου του. Ωστόσο, η συγκεκριμένη μελέτη αποσκοπεί να αναδείξει τις σημαντικότερες πτυχές του είδους και να εστιάσει στο τεράστιο θεματικό του εύρος.

²⁶¹ Ο νόμος της ζωής ήταν μια διαρκής ανταλλαγή, που εμπειριείχε έντονα το στοιχείο της αυτοθυσίας. Ένας ήρωας, ο μελλοντικός Δαμίγος, θυσίασε την ηρεμία του, την ηθική του αξιοπρέπεια, τα ιδανικά του και υπέστη τον ηθικό εξευτελισμό του Σαράντου, επειδή δεν είχε άλλη επιλογή. Ως θύμα ενέδωσε σε ένα διεφθαρμένο σύστημα, για να μπορέσει να επιβιώσει, όπως ακριβώς και ο Αντώνης ακολούθησε τα χνάρια του θείου του, αφού στράφηκε στον δρόμο του κακού, για να οδηγηθεί μετέπειτα στον δρόμο της αρετής μέσα από τη μετάνοια, ομολογώντας τα εγκλήματά του, ξεκλειδώνοντας την ψυχή του και αφήνοντας το μίσος και τον πόνο για πρώτη φορά να απελευθερωθεί από το σώμα και την ψυχή του. Επομένως, η λύτρωση του Αντώνη επήλθε παραδόξως μέσα από την αιχμαλωσία και, μέσα από τους φόνους που διέπραξε, που στην πραγματικότητα ήταν έργο όλων των ηρώων, με την έννοια ότι μια σειρά από ατυχή περιστατικά οδήγησαν τον Αντώνη στην αυτοκαταστροφική αυτή συμπεριφορά. Γιατί ούτε ο Αντώνης γεννήθηκε διεφθαρμένος ούτε, φυσικά, και ο Δαμίγος, παρά την ιδιαιτερότητά του, αλλά οι συνθήκες και ο τρόπος που μεγάλωσαν οι δύο νέοι τους έφθειραν και αλλοίωσαν την προσωπικότητά τους με την πάροδο των ετών.

του είδους δεν αποσκοπεί μονάχα στην τέρψη του αναγνώστη. Η προσθήκη νέων πρωτότυπων θεματικών ενοτήτων, όπως η μαγειρική, η κριτική των γεγονότων και η διερεύνηση αυτών των θεματικών οριζόντων, δεν αποτελεί μια στυλιστική επιλογή, αλλά ένα τέχνασμα, που αφενός προκαλεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη, με την έννοια ότι δεν διαβάσει ένα είδος χωρίς ενδιαφέροντα στοιχεία ή σκοπό, αλλά αντίθετα έρχεται όσο πιο δυνατόν κοντά στην πραγματικότητα, κυρίως αισθητικά. Μέσα από την αισθητική και την ηθική ο αναγνώστης προσεγγίζει την αλήθεια του συγγραφέα με έναν τρόπο πιο σύγχρονο, που πιθανόν να καλύπτει και τις ανάγκες της νέας γενιάς, βρίσκοντας καταφύγιο σε αυτή τη νεότερη έκφραση των καταπιεσμένων αισθημάτων, σε ένα ρεύμα αφήγησης, που κάθε άλλο παρά μονότονο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί.

Το αστυνομικό είδος περιγράφει έναν μυθικό κόσμο, αλλά όχι ουτοπικό, κι αυτό γιατί το έγκλημα πρωταγωνιστεί. Ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Θεόδωρος Μπενάκης καλείται να αποδώσει το πραγματικό στοιχείο –τη βία, την εγκληματικότητα, τον φόνο, την αδικία, την ηθική εκμετάλλευση, την εγκατάλειψη, την κοινωνική και ηθική διαφθορά ή οτιδήποτε συμβαίνει γύρω του– με τέτοιο τρόπο που η περιγραφή του να έχει αντικειμενικό χαρακτήρα. Την αντικειμενική αυτή πραγματικότητα μοιράζεται με τον αναγνώστη, ο οποίος αντιλαμβάνεται την ουσία του άλλοτε αστυνομικού γρίφου.

«-Του είπα ότι τα λεφτά που μου είχε δώσει ήταν τίποτα μπροστά σε αυτό που έκανα. Τον έσωσα, του έδωσα περιουσία. Έπρεπε να με βγάλει από τη φτώχεια. Να μου δώσει τόσα όσα χρειάζομαι για μια άνετη ζωή. Όσο μιλούσα, το βλέμμα του γινόταν σκληρό. Με κοιτούσε με αηδία. Όταν τελείωσα, άφησε το ποτήρι στο τραπέζακι και σηκώθηκε. Δεν έδειχνε θυμωμένος, αλλά ενοχλημένος από την παρουσία ενός παρείσακτου.

-Τη δουλειά την τελείωσες; ρώτησε.

-Όχι, του απάντησα.

-Θα ξεκαθαρίσουμε τα πράγματα πρώτα, φουκαρά, είπε. Τόσα χρόνια σε ζω. Δεν είσαι ικανός για τίποτα, κοπροσκύλιαζες και σε πλήρωνα. Και στον πατέρα σου έστειλα λεφτά. Μου χρωστάς, δεν σου χρωστάω. Αυτή είναι η ευγνωμοσύνη σου;

Μου γύρισε την πλάτη.

-Τελείωσε τη δουλειά απόψε και ξεφορτώσου με.

Θόλωσα. Στο μυαλό μου πέρασαν διάφορες σκηνές. Είδα τον πατέρα μου που έλιωνε στο κρεβάτι, τον Δαμίγο να καμαρώνει τη Μερσεντές του, τον είδα τρελό από λύσσα να χτυπάει τον νεκρό Γερμανό»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 199

Ο συγγραφέας περιγράφει ορισμένες σκηνές του μυθιστορήματος με τέτοιο τρόπο, που ο αναγνώστης αποκτά μια σχέση οικειότητας με τους ήρωες του μυθιστορήματος, έχοντας παράλληλα την ψευδαίσθηση ότι συμμετέχει και ο ίδιος. Ένα άλλο στοιχείο, που

δεν διαφοροποιεί τον συγγραφέα από τον Leonardo Sciascia, είναι τα έντονα στοιχεία θεατρικότητας. Το παρόν μυθιστόρημα μέσα από τους διαλόγους του, τις εναλλασσόμενες σκηνές και τις εικόνες παίρνει σάρκα και οστά και μετουσιώνεται σε πραγματικά σκηνικά.

Η μίξη του φανταστικού με το πραγματικό, το ενδιαφέρον του συγγραφέα για τα πρόσωπα, τον χρόνο και την πλοκή θυμίζουν και τις αφηγήσεις της Ferrante. Το έντονο στοιχείο, οι εναλλαγές προσώπων και διαλόγων προσδίδουν έναν ζωντανό αφηγηματικό χαρακτήρα στο έργο, παρατείνοντας το suspense και την αγωνία για την εξέλιξη της πλοκής.

Το έναυσμα για τη διεξαγωγή της έρευνας για τον συγγραφέα και δημοσιογράφο Θεόδωρο Μπενάκη είναι το έγκλημα. Σε κάθε αστυνομική πλοκή ή μυθιστορία υπάρχει τουλάχιστον ένα περιστατικό αίματος ή μια δολοφονία. Πολλές φορές η ταυτότητα του δολοφόνου αποκαλύπτεται, έρχεται στο φως το ποιος κρύβεται πίσω από το έγκλημα κι έτσι επιλύεται το αίνιγμα από τον ερευνητή. Μετά τη λύση του αινίγματος ακολουθεί η κάθαρση, αν παρομοιάσει κανείς εύλογα τον μύθο αυτό –το σκηνικό μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας με την αρχαία τραγωδία, όπως έχει αναφερθεί και σε προηγούμενα κεφάλαια.

Τι εκπροσωπεί, όμως, ο δολοφόνος στα μυθιστορήματα; Το who done it, το ποιο πρόσωπο δηλαδή κρύβεται πίσω από την παράνομη πράξη ή δολοφονία, εν μέρει είναι εμφανές και πιθανόν ο αναγνώστης να το αντιλαμβάνεται μέσα από τις πληροφορίες που αντλεί από το μυθιστόρημα. Όπως και οι υπόλοιποι Έλληνες μυθιστοριογράφοι, έτσι ο συγγραφέας Θεόδωρος Μπενάκης θέλει να εμβαθύνει στη βαθύτερη αιτία που ανάγκασε τον δολοφόνο να αφαιρέσει μια ανθρώπινη ζωή, αναζητώντας τα αίτια, σύμφωνα με τη μυθιστορηματική πλοκή, στο παρελθόν.

Η πράξη του φόνου έχει καθοριστικό ρόλο, καθώς επιταχύνει τη δράση των υπόλοιπων ηρώων. Όμως, σύμφωνα με τους Έλληνες μυθιστοριογράφους, τα στοιχεία που συνθέτουν το κάδρο για να δημιουργηθεί το ανάλογο πλαίσιο και οι συνθήκες, έτσι ώστε να ζωντανέψει μια ιστορία στο μυαλό του συγγραφέα, δεν είναι αποκλειστικά το παιχνίδι του γρίφου αλλά οι χαρακτήρες και τα πρόσωπα, γιατί ακόμη και τα ιστορικά γεγονότα ή τα τεκμήρια δεν επαρκούν και, φυσικά, δεν μπορούν να αγγίξουν τον αναγνώστη-θεατή. Είναι γεγονός πως ο Θεόδωρος Μπενάκης έχει απόλυτη συναίσθηση αυτής της πραγματικότητας κι αυτό φαίνεται στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει όχι μόνο τους χαρακτήρες του αλλά και τους θεατές-αναγνώστες.

Είναι ο ερευνητής που μέσω της συλλογιστικής πορείας του αστυνομικού μυθιστορήματος μετατρέπει το περιστατικό φόνου ή το έγκλημα σε κάθε του μορφή σε ένα αυτόνομο περιστατικό, που αποτελεί μια δύσκολη εξίσωση, αφορμή για

ψυχοκοινωνικοπολιτικό προβληματισμό, πάντοτε μέσα από τη φιλοσοφική αναζήτηση και σε συνάρτηση με τους νόμους, τους κανόνες δικαίου²⁶².

7.7. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα του Μπενάκη

Το γυναικείο φύλο δεν είχε πρωταγωνιστικό ρόλο, όμως στο έργο υπάρχουν δύο τύποι γυναικών· η όμορφη και καλλιεργημένη Μαρίνα, ανιψιά του Λεγάκου, που σπούδαζε Νομική, και η Τσαντούλα, που εκπροσωπούσε την Ελληνίδα μητέρα και νοικοκυρά, αφοσιωμένη στη φροντίδα του συζύγου της και της οικογενείας της, ασχολούμενη με το νοικοκυριό και την προετοιμασία του φαγητού.

Ο συγγραφέας εξαίρει τα όμορφα χαρακτηριστικά της Μαρίνας στο παρακάτω απόσπασμα:

«Ακούστηκαν χαρούμενες φωνές, οι γυναίκες των Λεγάκων και τα παιδιά. Ύστερα, ο θόρυβος των τακουνιών, ο ήχος μιας δροσερής φωνής που καλημέριζε και η εμφάνιση της νέας κοπέλας.

Ο Χριστοφόρου πάγωσε. Η καρδιά του χτύπησε δυνατά. Τι ήταν αυτό που έβλεπε;

-Κούκλα μου, να σου γνωρίσω τον πιο στενό μου συνεργάτη, τον Γιάννη Χριστοφόρου. Η ανηψιά μου, η Μαρίνα, έκανε τις συστάσεις ο αστυνόμος.

Η Μαρίνα ήταν χάρμα οφθαλμών, με μακριά καστανά μαλλιά, έντονα μαύρα μάτια που στόλιζαν δύο τοξωτά φρύδια, κατακόκκινα σαρκώδη χείλη. Το γέλιο της, γιατί γελούσε συνεχώς, ακουγόταν σαν κελαρυστό νερό. Και ό,τι έλεγε έδειχνε ένα ακονισμένο και συνετό μυαλό. Ο Χριστοφόρου είχε καταγοητευθεί. Άλλο περίμενε στην αρχή και άλλο βγήκε. Όσο παρατηρούσε τη Μαρίνα, όσο άκουγε τη φωνή της, καταλάβαινε ότι το υποτιθέμενο προξενιό δεν ήταν παρά μόνο στη φαντασία του»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 152

Χαρακτηριστικό είναι το επεισόδιο όπου παρουσιάστηκε η οικογένεια γύρω από το μεσημεριανό τραπέζι. Τα νόστιμα φαγητά της Κυρίας Τσαντούλας –η παραδοσιακή ελληνική κουζίνα– αντικατόπτριζαν τα ήθη και τα έθιμα της μεσοαστικής τάξης μέσω της οικογένειας του αστυνόμου Λεγάκου. Ένα παραδοσιακό ελληνικό σπιτικό, όπου η οικογένεια συγκεντρωνόταν και απολάμβανε το φαγητό ήρεμη και αγαπημένη, συζητώντας

²⁶² Το έγκλημα είναι συχνά αποτέλεσμα της βίας, της ανομίας αλλά και του εγωκεντρισμού ή της κοινωνικής καταπίεσης. Πολλές φορές η ίδια η σύνθεση της κοινωνίας προτρέπει τον άνθρωπο μέσα από τα στερεότυπα που καλλιεργεί και την τάση της να μην αποδέχεται κάθε διαφορετικό στοιχείο ή συμπεριφορά είτε λόγω της λαϊκής παράδοσης είτε λόγω της περιορισμένης αντίληψης, που είναι αποτέλεσμα ενός ψευδούς συντηρητισμού και πουριτανισμού σύμφωνα με όσα περιγράφει ο συγγραφέας.

για τα προβλήματα της καθημερινότητας. Μια εικόνα που αφηγηματικά ταξίδευε νοερά τον αναγνώστη στη δική του πραγματικότητα, ταυτίζοντας τον εαυτό του με τον αστυνόμο.

«Η Τσαντούλα, συνηθισμένη στις αργοπορίες του συζύγου της, είχε φτιάξει κάτι απλό. Μπριάμ. Οι δυο γιοι τους, ο Νίκος και ο Λεωνίδας, δεκαπέντε χρονών ο πρώτος και δεκατριών ο δεύτερος, πεινούσαν σαν λύκοι. Είχαν καταβροχθίσει τα γεμάτα πιάτα με το κομμάτι φέτας που τα στόλιζαν και ετοιμάζονταν να ζητήσουν κι άλλο»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 153

«Την ίδια περίπου ώρα, ο Λεγάκος επέστρεφε σπίτι κρατώντας προσεκτικά το ταψί με το γκιουβέτσι. Το πρωί είχε βγεί κι αυτός νωρίς. Πρώτα πήγε το φαγητό στον φούρνο της γειτονιάς και μετά συνόδευσε την οικογένειά του στην εκκλησία του Αγίου Δημητρίου. Όταν η λειτουργία τελείωσε, στάθηκαν για λίγο να φλυαρίσουν με κάποιους γείτονες. Η Τσαντούλα βιαζόταν, γιατί είχε να κάνει ετοιμασίες για το τραπέζι και έτσι ύστερα από λίγο πήρε τα δύο αγόρια και επέστρεψε στο σπίτι. Ο αστυνόμος, αφού αγόρασε την εφημερίδα του, κάθισε με μερικούς παλιούς γνωστούς του στο καφενείο της πλατείας για να περάσει η ώρα.

.....

Έφαγαν το γιουβέτσι, για το οποίο ήταν τόσο περήφανη η Κυρία Λεγάκου, και μετά ήρθε η ώρα του γλυκού. Ραβανί. Η σπεσιαλιτέ της γυναίκας του αξιωματικού»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σσ. 148, 149

Παράλληλα, υπάρχουν και άλλες γυναίκες, αυτές που αναζητούν ένα καλύτερο αύριο άσχετα από το τίμημα, οι ανέμελες κυρίες της «υψηλής» κοινωνίας, οι γυναίκες των σαλονιών, και οι εργαζόμενες για να επιζήσουν ως ιερόδουλες.

«Όμορφη και κομψή για τα χρόνια της. Ξανθιά, με περιποιημένη επιδερμίδα και με αέρα της καλής κοινωνίας. Φορούσε φούστα και μπλούζα, μαύρες. Φαινόταν από τα πρησμένα μάτια της ότι είχε κλάψει, αλλά μπροστά του συγκρατούσε τη θλίψη της»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 31

«Α, η Βιργινία, όμορφη σαν νεράιδα.. την κοίταζαν όλα τα σερνικά... και αυτή θαμπώθηκε από έναν μεσόκοπο... είχε χρήμα βλέπεις, αυτοκίνητο, ωραία ρούχα... η μάνα της, που ήταν ακατάδεκτη, ξετρελάθηκε με την τύχη του κοριτσιού της. Πάει, την παντρεύσανε από τα δεκάξι της»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 153

«Η Λιλή ανασήκωσε τους ώμους. Δεν την ενδιέφερε.

-Αύριο το πρωί θα περάσεις απο γιατρούς, θα σε εξετάσουν και θα σε καταγράψουν. Θα είσαι πια επίσημα ιερόδουλη. Ούτε αυτό σε νοιάζει; Δεν απάντησε. Κοιτούσε το κενό καπνίζοντας νευρικά. Πυκνοί καπνοί έβγαιναν από τα ρουθούνια της.

-Δεν είναι έτσι απλό, όπως νομίζεις. Από πού είσαι;

Σιωπή.

-Αυτό θα το βρούμε. Το μόνο εύκολο. Μου είπαν ότι πηγαίνεις σε μια σχολή κομμωτικής. Ξέρεις τι σημαίνει αυτό για μένα; Ότι ξεκίνησες για άλλα και έπεσες στα χέρια αυτού του Τζώρτζη. Αύριο, λοιπόν, εκεί που θα σε πάνε θα είναι και δημοσιογράφοι με φωτογράφους. Η είδηση θα δημοσιευτεί μεθαύριο. Κρυφό σπίτι στο Πολύγωνο»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 153

Τα κορίτσια που εκδίδονταν, όπως συνέβαινε και στο έργο του Μαρή, δεν φιγουράριζαν στα περιοδικά και στις βιτρίνες, αλλά έφεταν θύματα εκμετάλλευσης. Ανυποψίαστες κοπέλες από την επαρχία έρχονταν για να σπουδάσουν στην πρωτεύουσα και κατέληγαν να γδύνονται για τις ανάγκες τους, ακολουθώντας, υποτίθεται, το ρεύμα της εποχής.

7.8. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνομίου

Σε συνέντευξή του²⁶³, ο Θεόδωρος Μπενάκης, αποκάλυψε ότι η φυσιογνωμία του Λεγάκου στηρίχτηκε σε υπαρκτό πρόσωπο, προερχόμενο από τον χώρο του στρατού και όχι της αστυνομίας. Πρόκειται για ακέραιο άνθρωπο, ο τύπος του έντιμου και αδέκαστου δημόσιου υπαλλήλου, αλλά με έντονα στοιχεία τοπικισμού.

Ο ρόλος του ντετέκτιβ στο έργο του Θεόδωρου Μπενάκη δεν περιορίζεται μονάχα στην επίλυση του μυστηρίου, δεν είναι πάντοτε ο αλγόριθμος, βάσει του οποίου πρέπει να επιλυθεί το αστυνομικό αφήγημα. Από πρόβλημα λογικής μετατρέπεται σε ζήτημα κοινωνικής ευαισθησίας και αποκτά ηθικό χαρακτήρα. Ο ρόλος του ιδιωτικού συχνά ερευνητή έγκειται στο να αποκαλύψει στην κοινωνία το έγκλημα. Όπως εξηγεί ο αρθρογράφος στο περιοδικό *Αναγνώστης*, Αφιέρωμα 37, όλη αυτή η διαδικασία δεν είναι τίποτε άλλο στην πραγματικότητα από ένα επιτηδευμένο παιχνίδι, που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ταύτισης ανάμεσα στον αφηγητή-detective και τον αναγνώστη, μια σχέση που απαιτεί εμπιστοσύνη, αλλά υποκρύπτει και το στοιχείο του ανταγωνισμού, με την έννοια ότι ο αναγνώστης από τη μια επιθυμεί να συνοδεύσει νοερά τον detective στο δύσκολο έργο της έρευνας, ενώ από την άλλη επιθυμεί να οδηγηθεί ο ίδιος πρώτος στην επίλυση του μυστηρίου, δηλαδή να αποκαλύψει ο ίδιος το μυστήριο. Όλη αυτή η διαδικασία διερεύνησης ονομάζεται ψευτοπροβληματισμός. Το γεγονός ότι ο προβληματισμός αυτός μεταφέρεται μέσω της αφηγηματικής διαδικασίας στον αναγνώστη, όπως έχει αναφερθεί,

²⁶³ Πρόκειται για συνέντευξη που έδωσε ο ίδιος ο συγγραφέας στο kosmoslarissa.gr και στον Λευτέρη Ευαγγέλου, στις 20 Ιουλίου 2020. Είναι διαθέσιμη στο <http://www.trikalaenimerosi.gr/blog/artheta-epistoles/to-parelthon-toy-k-zorz-to-deytero-synarpastiko-mythistorima-toy-theodoroy-mpenaki>, με τίτλο *Το παρελθόν του κ. Ζωρζ. Το δεύτερο συναρπαστικό μυθιστόρημα του Θεόδωρου Μπενάκη*.

είναι ένα τέχνασμα που χρησιμοποιείται από τον αφηγητή για να εντάξει τον αναγνώστη στην πλοκή της μυθιστορίας.

Ο Λεγάκος δεν άφηνε αμέτοχους όσους μπορούσαν να βοηθήσουν στην έρευνα. Έτσι, είχε ζητήσει από τον φίλο του και δημοσιογράφο Αρίστο Καστάνη να ερευνήσει τη δολοφονία του Ζωρζ Δαμίγου και να τον βοηθήσει να συγκεντρώσει το απαραίτητο υλικό. Τόπος συνάντησής τους πολυτελές αθηναϊκό εστιατόριο, όπου σύχναζε ο Καστάνης, αλλά όχι και ο Λεγάκος λόγω έλλειψης οικονομικής άνεσης.

«Έφτασε το φαγητό τους. Αθηναϊκή για τον καθένα και μια σαλάτα με βραστά κολοκύθια και χόρτα στη μέση.

Άρχισαν να τρώνε. Ο αστυνόμος έτρωγε αργά, ανόρεχτα. Ο δημοσιογράφος, από την πλευρά του, συνόδευε κάθε μπουκιά με ένα κομμάτι ψωμιού. Έπαιρνε τη φέτα, έβγαζε την ψύχα στην άκρη και με την κόρα μάζευε λίγη μαγιονέζα από το πιάτο του.

-Δεν σου αρέσει; ρώτησε τον Λεγάκο.

-Πώς; απάντησε αυτός.

-Πρώτη φορά δοκιμάζεις;

-Εγώ, ξέρεις, δεν βγαίνω συχνά, δικαιολογήθηκε ο άλλος.

-Μην κοιτάς. Εσύ έχεις γυναίκα και παιδιά. Γυρνάς σπίτι και βρίσκεις ένα ζεστό πιάτο φαί. Εγώ είμαι εργένης. Ποιος να μου μαγειρέψει; Τρώω έξω και μαθαίνω νέα φαγητά.

-Θυμάσαι το όνομα του Γερμανού που σε ρώτησα χθές; ρώτησε ο αστυνομικός»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 144

Ένα στοιχείο που ξεχώρισε τον αστυνόμο Λεγάκο ήταν η κοινωνική του ευαισθησία και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπισε τόσο το θύμα του, που ήταν ομοφιλόφιλος, όσο και τα εμπλεκόμενα πρόσωπα στη δολοφονία. Ο Λεγάκος πάνω απ' όλα ήταν άνθρωπος με βαθιά κατανόηση, που συμπαραστεκόταν στον πόνο του συνανθρώπου του. Ο ίδιος ξεχώριζε για τα αγνά του αισθήματα και την προσέγγιση του εγκλήματος ή των δραστών. Δεν ήταν ένας βίαιος χαρακτήρας που εκπροσωπούσε απλώς το δίκαιο, όπως και ο ήρωας του Andrea Camilleri. Είχε βαθιά ηθική υπόσταση και θέληση, έδειχνε σεβασμό για τον ρόλο που είχε αναλάβει στην κοινωνία, ένα ηθικό χρέος απέναντι σε θύματα και θύτες. Επομένως, η δράση της Μαφίας, το έγκλημα και το κακό σε συνάρτηση με την έννοια της δικαιοσύνης αποδεικνύει ότι η βία ήταν μια κοινωνική μορφή εκμετάλλευσης, που, όπως και στην πολιτεία, θεωρούνταν απαραίτητη για την ομαλή λειτουργία του πολιτεύματος.

Από την άλλη πλευρά, ο αστυνόμος, που εκπροσωπεί το δίκαιο σαν ένας άλλος αστυνόμος Bellodi, επιτέλεσε το καθήκον του και δικαιώθηκε για τον προσωπικό του αγώνα, αποδεικνύοντας πως δεν έκανε διακρίσεις, αλλά μαχόταν για το πρόσωπο της δικαιοσύνης και την απονομή της, πράγμα το οποίο αποδεικνύει πως ήταν ένας σύγχρονος

αγωνιστής, που έδωσε τη δική του μάχη ενάντια στο κακό, υπερασπιζόμενος τα πιστεύω του και τιμώντας το επάγγελμά του, χωρίς όμως να ξεχνά την καταγωγή του, τις αρχές και τις πεποιθήσεις του. Ο συγγραφέας δίνει έμφαση και προσοχή στον πρωταγωνιστή, που ενσαρκώνει τον ρόλο του ηθικού στοιχείου, συγκεντρώνοντας ως χαρακτήρας στο πρόσωπό του όλες τις αρετές, παρουσιαζόμενος ταυτόχρονα όμορφος, γοητευτικός, κομψός και με επιβλητική παρουσία, πράγμα το οποίο δεν συμβαίνει στην περίπτωση των Ελλήνων μυθιστοριογράφων²⁶⁴.

Ο Λεγάκος ήταν ψηλός άνδρας, γύρω στο ένα και ογδόντα πέντε, με ρωμαλέο σώμα και διαπεραστικά μπλέ μάτια, το καμάρι των Λεγάκων στο χωριό του στη Μάνη. Το βλέμμα του φορές-φορές προκαλούσε φόβο.

«Θα μου απαντάτε ένας –ένας. Συνεννοηθήκαμε; είπε αυστηρά.

-Όπως επιθυμείτε, είπε ο άνδρας.

-Εσύ, πώς λέγεσαι;

-Ανέστης.

-Ανέστης; Ανέστης σκέτο; ρώτησε ενοχλημένος ο αστυνόμος.

-Ανέστης Σολτίδης, του Βησσαρίωνα και της Ευαγγελίας.

-Και εσύ; στράφηκε στη γυναίκα.

-Γεωργία Σολτίδη.

-Πώς τον λέγανε τον νεκρό;

-Γιώργο Δαμίγο, κύριε αστυνόμε, απάντησε ο θυρωρός.

-Μάλιστα. Επάγγελμα;

-Εισοδηματίας.

-Α, μάλιστα. Είχε πολλά εισοδήματα;

-Είχε, κύριε αστυνόμε.

-Δηλαδή;

-Να, αυτή η πολυκατοικία είναι δικιά του. Αυτός την έχτισε.

-Κι είχε κι άλλα;

-Δεν ξέρω εγώ από αυτά. Αλλά η αδελφή του, η αδελφή του ασφαλώς ξέρει πόση περιουσία είχε. Είναι κάτω λέει και...

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σσ. 17–18

Ο αστυνόμος Λεγάκος, καταγόμενος από μια αγροτική οικογένεια χαμηλού κοινωνικού και μορφωτικού επιπέδου, είχε αποκτήσει την παιδεία του μέσα από τις εμπειρίες του. Πιστός στα ιδανικά του και παρά το γεγονός ότι δεν ήταν μορφωμένος και καλλιεργημένος, ήταν βαθιά ηθικός και τίμιος χαρακτήρας, που πρέσβευε την τάξη και τη

²⁶⁴ Οι Έλληνες μυθιστοριογράφοι τοποθέτησαν τον ντεντέκτιβ σε έναν ρόλο ανάλογο με αυτόν της ευρωπαϊκής λογοτεχνικής σκηνής, προσαρμόζοντάς τον όμως στην ελληνική πραγματικότητα, αφήνοντας πολλές φορές στην άκρη το ευγενές και ελκυστικό παρουσιαστικό κι αυτό γιατί στην ελληνική αστυνομική μυθιστορία ο ντεντέκτιβ ήταν απαραίτητο να εκπροσωπεί ιδέες, αξίες και πεποιθήσεις, δίνοντας παράλληλα έμφαση στα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που αντιμετώπισε το Ελληνικό κράτος. Επομένως, τα χαρακτηριστικά και η απεικόνιση των σύγχρονων Ελλήνων ντεντέκτιβ αντανακλούν τους αντίστοιχους Ευρωπαίους εκπροσώπους του είδους, αλλά παρουσιάζουν με έντονο ρεαλισμό τα γεγονότα της εποχής.

δικαιοσύνη. Ο πρωταγωνιστής δεν ταυτίστηκε με τον ήρωα του έργου, όπως συνηθίζονταν στα αστυνομικά μυθιστορήματα, αλλά, αντίθετα, φαίνεται πως άντλησε την έμπνευσή του από την ιστορία και την πολιτική του χθες μέχρι το σήμερα.

Ο Λεγάκος ως ντετέκτιβ δεν είχε αδυναμίες ή εμμονές. Παρουσιάστηκε ως ένας βαθιά συνειδητοποιημένος άνθρωπος που εγκατέλειψε τον τόπο του, τη Μεσηνιακή Μάνη και προσπάθησε να προσαρμόσει τη ζωή του σε μια άλλη κουλτούρα, την κουλτούρα της αθηναϊκής πρωτεύουσας, της μεγαλούπολης, που ήταν γεμάτη κοινωνικές και ταξικές αντιθέσεις. Ωστόσο, ο Λεγάκος ήταν ένας αστυνόμος που υπηρέτησε το καθήκον του με ακρίβεια και συνέπεια, δεν ξέχασε ποτέ την αγάπη του για τα ιδανικά του και τα ήθη του τόπου του και ήταν σαν να κατόρθωνε να τα διατηρήσει ζωντανά ακόμη και στη νέα του ζωή²⁶⁵, αποδίδοντας εμμέσως φόρο τιμής σαν ένας άλλος Siascia ή μια Elena Ferrante.

Η περιγραφή του αστυνόμου και η προσέγγιση της προσωπικότητάς του θυμίζει σε μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα του Ζωρζ Σιμενόν Ζύλ Maigret, ο οποίος εισήγαγε μια άλλη οπτική στο φαινόμενο του εγκλήματος, εξετάζοντας την ψυχοσύνθεση του δράστη. Από ψυχοκοινωνικής πλευράς, επομένως, ο Λεγάκος τίμησε το πρότυπο του κλασικού αστυνομικού ερευνητή και εμβάθυνε στην ψυχολογία του δράστη, ερευνώντας ποια ήταν τα αίτια και οι συνθήκες που δημιούργησαν έναν δολοφόνο, τι συνέβη πραγματικά στον χαρακτήρα του Αντώνη, ποιος ευθυνόταν στην ουσία για τα εγκλήματα, ποια γεγονότα μετέτρεψαν τους ήρωες σε αυτό που έγιναν, για ποιο λόγο ο νεαρός σκότωσε τον θείο του και τον Κουρτ, τι λόγους είχε ο Μανώλης να αλλάξει το όνομά του κατά την περίοδο της Κατοχής και γιατί έτρεφε τόσο μίσος για τον άλλοτε σύντροφό του.

Ο αστυνόμος Λεγάκος, μια σύγχρονη μεταφορά του αστυνόμου Χαρίτου και του αστυνόμου Μπέκα σύμφωνα με τα ελληνικά δεδομένα, ακολούθησε τα χνάρια της ευρωπαϊκής αστυνομικής μυθιστορίας, θέλοντας να περιγράψει το φαινόμενο του κακού, σ' αυτή την περίπτωση ενός εγκλήματος, που έφερε στην επιφάνεια μια κρυφή ζωή και έναν φόνο που συνδέθηκαν με την κατοχή.

7.9. «Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ»

Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ είναι κοινωνικό μυθιστόρημα, με έντονα νεορεαλιστικά στοιχεία, που παρουσιάζει μέσα από μια πλασματική ιστορία την πραγματικότητα που έζησε το Ελληνικό κράτος. Ο εισοδηματίας Γιώργος Δαμίγος, ο επωνομαζόμενος «Ζωρζ», βρέθηκε τον Σεπτέμβριο του 1966 δολοφονημένος στο διαμέρισμά του. Ο φόνος του

²⁶⁵ Η βαθιά αγάπη του Λεγάκου για τον τόπο του είναι εμφανής στην εξύμνηση της Μεσηνιακής Μάνης, όπου μεγαλωσε και έζησε τα παιδικά του χρόνια.

Δαμίγου αποτέλεσε μια ηθική και κοινωνική πρόκληση για τη δικαιοσύνη, με πρωταγωνιστή και εκπρόσωπο τον αστυνόμο Λεγάκο, που ανέλαβε ως ντετέκτιβ, σύμφωνα με την κλασική αστυνομική μυθιστορία, να εξιχνιάσει το μυστήριο της δολοφονίας, βοηθούμενος από τον υπαστυνόμο Χριστοφόρου. Κατά τη διάρκεια των ερευνών, τα στοιχεία²⁶⁶ οδήγησαν τον Λεγάκο στο συμπέρασμα πως το έγκλημα συνδέθηκε με την περίοδο της Κατοχής. Επομένως, για να κατορθώσει να επιλύσει το αίνιγμα της δολοφονίας έπρεπε να ξετυλίξει το νήμα από τα γεγονότα του παρελθόντος, όσα δηλαδή διαδραματίστηκαν την εποχή της Κατοχής. Δοσίλογοι, ανέμελες κυρίες, μυστικά, έρωτας, πάθος, μίσος, προδοσίες και εκμετάλλευση βρίσκονταν πίσω από τους φόνους κι ένα οικογενειακό δράμα κρυβόταν πίσω από τις δολοφονίες και τον κοινωνικό στιγματισμό.

Η φιγούρα του Γερμανού αξιωματικού Κουρτ Φόιχτ εκπροσώπησε στο έργο το κακό. Ο Γερμανός υπολοχαγός, άνδρας με άγριο προυσιαστικό, γεροδεμένος, με καστανά μαλλιά, σκληρά χαρακτηριστικά προσώπου, διαπεραστικό βλέμμα και δέρμα γεμάτο ουλές συνεργαζόταν με τον Σαράντο –είχαν συμμαχήσει σε πολλά επίπεδα– και ο Σαράντος έδινε χρήματα και εξουσία στο νεαρό Μανώλη Καρατάσο εξαιτίας αυτής της συμμαχίας.

Ο Σαράντος ώθησε τον νεαρό Μανώλη Καρατάσο-Ζωρζ Δαμίγο στην πορνεία, προκειμένου να έχει την εύνοια του Γερμανού και να ζει πλουσιοπάροχα. Ο νεαρός Μανώλης Καρατάσος είχε θηλυπρεπή ομορφιά και ο Σαράντος, που διέκρινε την αδυναμία του, τον παραχώρησε στον Γερμανό για να εξυπηρετήσει τα συμφέροντά του. Στο μυθιστόρημα παρουσιάζονται διάφορα πρόσωπα, όπως ο Ζωρζ Δαμίγος, πρώην Μανώλης Καρατάσος, που άλλαξε το όνομά του για να απελευθερωθεί από τον Γερμανό του σύντροφο, που τον διέφθειρε και τον καταπίεζε.

Η εγκατάλειψη που βίωσε ο νεαρός Αντώνης τον έπνιξε, ενώ οι διηγήσεις από το περιβάλλον του, δυστυχώς, είχαν ολέθριο αποτέλεσμα επάνω του. Τον γέμισαν με συναισθήματα φθόνου, πόνου και οργής τόσο μεγάλης, που έγινε επικίνδυνη, με την έννοια ότι ο νεαρός στράφηκε ενάντια στον θείο του, χωρίς να γνωρίζει τα βαθύτερα αίτια που τον εγκατέλειψαν αρχικά οι γονείς του στο οικοτροφείο και ύστερα στη θεία του. Η θεία ανέθρεψε το αγόρι με τις διηγήσεις της, τον έστρεψε κατά του θείου και της μητέρας του, παρουσιάζοντάς του την αλήθεια που εκείνη έκρινε σκόπιμο ότι θα ήταν προς όφελός της. Το νεαρό αγόρι λάμβανε χρήματα από τον θείο του Ζωρζ και καθώς μεγάλωνε

²⁶⁶ Ο Λεγάκος αρχικά στράφηκε στον κύκλο απ' όπου ο Ζωρζ προμηθευόταν τους εραστής του και συνέλαβε δύο υπόπτους. Η εύρεση, όμως, του πτώματος ενός πρώην Γερμανού αξιωματικού δυσκόλεψε τα πράγματα. Στους υπόπτους προστέθηκε και η αδελφή του Δαμίγου και ένας άνδρας, ονόματι «Αντώνης», που έπαιρνε χρήματα από τον Ζωρζ. Την κατάσταση περιέπλεξε κι ένας δικηγόρος, που είχε αναλάβει την εκπροσώπηση των δωσίλογων ως συνήγορός τους.

εκμεταλλευόταν τις αγαθοεργίες του θείου του, με αποτέλεσμα να τον ζημιώσει οικονομικά όσο γινόταν περισσότερο.

Από την άλλη πλευρά, ο Σαράντος είχε κυριολεκτικά πουλήσει το σώμα και την ψυχή του Ζωρζ στον Κουρτ, εκμεταλλεόμενος την αδυναμία του νεαρού Μανώλη για το ανδρικό φύλλο και τον θαυμασμό του Γερμανού, δημιουργώντας έναν αρρωστημένο σύνδεσμο, από τον οποίο θα είχε οικονομικές απολαβές εκείνος και η οικογένειά του. Είναι γεγονός ότι ο Σαράντος δρούσε ωφελμιστικά, εξυπηρετώντας μόνο τα δικά του συμφέροντα και της οικογένειάς του. Διέπραξε μια μεγάλη αδικία. Συναναστρεφόταν τους Γερμανούς και ήταν καταδότης –δωσίλογος κατάσκοπος των Ελλήνων. Πρόδιδε τους συμπατριώτες τους για να υπερασπιστεί τη δική του ηθική και σωματική ακεραιότητα, ίσως γιατί θεωρούσε πως η εξουσία και οι οικονομικές συναναστροφές με τους Γερμανούς θα του εξασφάλιζαν αρχικά κοινωνική θέση στην Αθήνα και έπειτα τη φαινομενική του ελευθερία²⁶⁷.

Ο Γερμανός αξιωματικός εκβίαζε και κακοποιούσε βάνουσα το νεαρό αγόρι, που ήταν θύμα των παιχνιδιών εξουσίας και μιας τρομοκρατικής πολιτικής, που στόχευε στον περιορισμό των κοινωνικοπολιτικών ελευθεριών, τον περιορισμό της ελευθερίας έκφρασης και την επιβολή των γερμανικών ηθικών αξιών. Η άγρια φιγούρα του Γερμανού αξιωματικού δηλητηρίαζε τη χαμένη αθωότητα όλων των ηρώων, εφόσον εκμεταλλεύτηκε μια σειρά από τυχαία γεγονότα και στιγμάτισε με τον τρόπο του τον νεαρό Μανώλη Καρατάσο, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ήταν μια ενέργεια του Σαράντου η μύηση του νεαρού Μανώλη στα μυστικά και επικίνδυνα μονοπάτια του εμπορίου της πορνείας και της ανηθικότητας.

Την περίοδο της Κατοχής ο Μανώλης απέκτησε τεράστια ακίνητη περιουσία, πάντοτε εξαιτίας της συνεργασίας του με τον Γερμανό του σύντροφο και της επέμβασης του Σαράντου. Υπήρχε μια σχέση ανταλλαγής μεταξύ των χαρακτήρων και οι υποτιθέμενοι κοινωνικοί ή συναισθηματικοί δεσμοί ήταν αποτέλεσμα κοινωνικής καταπίεσης, εξαγοράς προσώπων και ορισμένων καταστάσεων. Οι αληθινοί δεσμοί και οι ανθρώπινες αξίες, τα ήθη και η φιλία ως αξία είχαν χάσει το νόημά τους, εφόσον θυσιάστηκαν στον βωμό της αλλαζονείας και της αδικίας, όπως και στο έργο του Sciascia. Η έννοια της δικαιοσύνης είχε δυσπρόστατο ρόλο: ο αστυνόμος εκτέλεσε το καθήκον του, αφού εξιχνίασε το αποτρόπαιο

²⁶⁷ Φαινομενική ελευθερία, γιατί ένας Έλληνας, που κατέδιδε και πρόδιδε με ελαφριά τη συνείδησή του τους συμπατριώτες του, ενδεχομένως να αποζητούσε μια ψευδαίσθηση της ελευθερίας, μια επιβεβαίωση για την ταυτότητά του και τη συνείδησή του. Αλλά και διάφορα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα ανάγκαζαν τους πολίτες να φερθούν με αλλαζονεία και αναλγησία, εφόσον σε καιρό πολέμου η ηθική και κοινωνική διαφθορά ή το κακό ήταν δυσάρεστα αλλά απαραίτητα, για να εξασφαλίσει κάποιος την επιβίωσή του.

έγκλημα του Δαμίγου, παράλληλα, όμως, έφερε στο φως στοιχεία που τον οδήγησαν στο πτώμα του Κουρτ Φόιχτ.

Ο Μανώλης πρόδωσε τον αξιωματικό Κουρτ Φόιχτ και έστειλε τα ενοχοποιητικά στοιχεία στις αρχές, ελπίζοντας ότι με αυτόν τον τρόπο θα απαλλασσόταν από τη σκιά του παρελθόντος, τον εφιάλη του Γερμανού αξιωματικού, που του φερόταν σαν να μην είχε σώμα και ψυχή, προκαλώντας του ανεξίτηλα τραύματα.

Η σύλληψη του Κουρτ προκάλεσε μεγάλη αναταραχή στους κοινωνικούς κύκλους και εξόργισε τη γερμανική κυβέρνηση, κυρίως γιατί ο Κουρτ είχε αποκτήσει μεγάλη περιουσία, εφόσον είχε καταχραστεί τις λίρες που ανήκαν στο γερμανικό κράτος, στον στρατό. Ο Μανώλης επωφελήθηκε από την αναταραχή και ζήτησε το δικό του μερίδιο από τα κλεμμένα χρήματα, που φύλαγε στο σπίτι του ο Γερμανός αξιωματικός. Πίστευε πως είχε απαλλαγεί πια από τον αδίστακτο άνδρα που τον βασάνιζε. Νόμιζε πως οι γερμανικές αρχές θα τον εκτελούσαν για τη αδικία που διέπραξε. Όμως, για κακή του τύχη, ο Κουρτ κατόρθωσε να επιβιώσει και να βγει νικητής παρά την παράνομη δράση του και την προδοσία του έθνους του²⁶⁸.

Όλοι οι χαρακτήρες του έργου έδωσαν μια διαρκή μάχη ενάντια στους δικούς τους εσωτερικούς δαίμονες. Δαίμονες, που έσπερναν το μένος, τη διχόνοια, την αδικία και την αβεβαιότητα. Θύματα των περιστάσεων ή των συνθηκών, οι ήρωες αμφιταλαντεύονταν και βίωναν με τη σειρά τους τη δική τους ηθική σύγκρουση είτε με τον εαυτό τους, είτε με τον κοινωνικό τους περίγυρο, είτε με τους υπόλοιπους πρωταγωνιστές της ιστορίας.

Όπως και στο θέατρο, οι χαρακτήρες δοκιμάζονταν, αγνοούσαν αλήθειες που ίσως, αν έρχονταν στο φως, θα έβρισκαν την ψυχική τους γαλήνη, ενώ παράλληλα επιδίωκαν να απελευθερωθούν από κάθε ηθική ή κοινωνική καταπίεση. Στόχος τους ήταν η κάθαρση της ψυχής και η ελευθερία που θριάμβευε. Στην περίπτωση του νεαρού Αντώνη Σαράντου, ο ήρωας έκανε τα πάντα για να γλιτώσει τη φυλακή. Αντιστάθηκε, προσπάθησε να ξεφύγει από τη δικαιοσύνη και ο μόνος τόπος, όπου βρήκε παραδόξως τη γαλήνη του, ήταν τα σίδερα της φυλακής. Η λύτρωσή του επήλθε μέσα από την τιμωρία και, φυσικά, την εξομολόγηση-ομολογία στον αστυνόμο Λεγάκο.

«-Δεν είχα σκοπό να τον σκοτώσω· εγώ λεφτά ήθελα.

²⁶⁸ Οποιοσδήποτε άλλος θα είχε τιμωρηθεί σκληρά, επειδή τόλμησε να φερθεί άτιμα απέναντι στην πατρίδα του, τη Γερμανία. Το Γερμανικό έθνος ήταν αμείλικτο σε ζητήματα εθνικής και κοινωνικής ασφάλειας και πάνω απ' όλα καταδίκαιζε κάθε ενέργεια που αποσκοπούσε στη βεβήλωση και την καταπάτηση τέτοιων ιδανικών. Όμως, στην περίπτωση του Γερμανού υπολοχαγού οι νόμοι δεν τέθηκαν σε απόλυτη ισχύ και δεν εφαρμόστηκαν όπως σε κάθε άλλο παρόμοιο περιστατικό. Έγινε εξαίρεση, ομολογουμένως, και ο υπόλογος κατέληξε ελεύθερος μετά από μια σειρά δοκιμασιών και περιπετειών, σε απαγοήτευση του Μανώλη Καρατάσου και όλων όσων είχε αδικήσει.

Έπεσε, αλλά δεν έχασε τις αισθήσεις του.

-Αλήτη φώναξε.

Ήθελα να τον κάνω να πάψει, αν έβαζε τις φωνές... τράβηξα τη ζώνη από τη ρόμπα του, κάθισα πάνω του, τον ακινητοποίησα και την έσφιξα στον λαιμό του. Όταν κατάλαβα ότι ήταν νεκρός, έκατσα κι έκλαψα. Είχα μπλέξει. Είχα κατεστρέψει τη ζωή μου. Κι όλα αυτά από την τσιγκουνιά του»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 199

«Ο Σαράντος, ύστερα από την ομολογία του, σιώπησε. Κατέβασε το κεφάλι και έμεινε ακίνητος. Ο Λεγάκος τον κοίταξε με οίκτο. Ένα χαμένο κορμί, ναι, αλλά και μια χαμένη ζωή. Ένας άνθρωπος που έζησε τη ζωή του σε άρρωστο περιβάλλον. Και που τώρα, αν δεν καταδικαζόταν σε θάνατο, θα περνούσε τη υπόλοιπη μέσα σε ένα κελί»

Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, σ. 200

Ο αστυνόμος Λεγάκος εξιχνίασε τη δολοφονία του Ζωρζ Δαμίγου-Μανώλη Καρατάσου. Άρα ο σκοπός επετεύχθη· ο αστυνόμος-detective έφτασε στην τελική λύση του μυστηρίου, εξασφαλίζοντας την ομολογία του νεαρού σε ηλικία δράστη. Με αυτή την ομολογία εξηγείται ο λόγος και τα βαθύτερα αίτια, που είχαν ως αποτέλεσμα αυτή την εγκληματική συμπεριφορά: αφενός οι συνθήκες όπου μεγάλωσε το παιδί, η απομάκρυνση από τη μητέρα, οι στερήσεις, το οικοτροφείο και ο θείος του, που τον ανάγκασε να στραφεί στο έγκλημα, εκμεταλλευόμενος τις αδυναμίες του και την ανάγκη του για χρήματα.

Η βία, η εγκληματικότητα, η παρανομία και η βάνανση συμπεριφορά ήταν κάποια από τα κυριότερα στοιχεία που συνέθεσαν την περιγραφή της πραγματικότητας του Γεώργιου Δαμίγου ή αλλιώς Μανώλη Καρατάσου. Η αφήγηση περιλάμβανε κάποιες αναδρομές στο παρελθόν, έτσι ώστε ο αναγνώστης να συνδέει τις δυο πραγματικότητες και να συγκρίνει τα γεγονότα του παρελθόντος με αυτά του παρόντος. Η αναζήτηση της αλήθειας με στόχο την απονομή της δικαιοσύνης προβλημάτιζε την τότε, αλλά προβλημάτιζε και τη σύγχρονη κοινωνία, που προσπαθεί να προσδιορίσει την ταυτότητα του σύγχρονου εγκλήματος.

Ο αναγνώστης του μυθιστορήματος, με βάση την εικόνα του τότε και με όσα αφηγήθηκε ο αστυνόμος Λεγάκος, προσπαθεί να ανακαλύψει τα βαθύτερα αίτια των αποτρόπαιων πράξεων, στοιχεία τα οποία δεν ενοπίστηκαν στο μυθιστόρημα. Προφανώς, η έννοια της αγάπης στο σύνολό της και η άποψη πως η γυναίκα κρυβόταν πίσω από τα εγκλήματα, εγκλήματα που είχαν άμεση σχέση με το γυναικείο φύλλο. Οι έρωτες, οι διαμάχες και οι ιστορίες αγάπης ήταν μια θεματική που δεν αναφερόταν στο μυθιστόρημα, στο οποίο, αντίθετα, πρωταγωνιστούσε η ιδιαιτερότητα, ενώ εμμέσως ο συγγραφέας

μετέδιδε ένα κοινωνικό μήνυμα τόσο για τα φυλετικά όσο και για τα κοινωνικά χαρακτηριστικά μέσα από τον ήρωα και αστυνόμο του, τον Λεγάκο.

Ο Λεγάκος δεν θεωρούσε πως ο φόνος ενός άνδρα ομοφιλόφιλου ή η καταπίεση που δέχθηκε μια κοπέλα ελευθέρων ηθών ήταν ένα γεγονός που έχρηζε αδιαφορίας ή αμφισβήτησης σε κοινωνικό ή προσωπικό επίπεδο, αλλά αντίθετα δίδαξε στον αναγνώστη πως πάνω απ' όλα δολοφονήθηκε ένας άνθρωπος, μια ανθρώπινη ψυχή και δεν είχε καμία απολύτως σημασία η ταυτότητα ή οι προτιμήσεις του θύματος, όπως ακριβώς και στην περίπτωση της νέας κοπέλας που την βοήθησε να κάνει μια νέα αρχή. Επομένως, το κενό της μόρφωσης του αστυνόμου Λεγάκου αναπλήρωνε ο ηθικός και προσιτός του χαρακτήρας και η θέλησή του να αποδοθεί δικαιοσύνη σε όλα τα πρόσωπα, ανεξάρτητα από τον χαρακτήρα τους, τονίζοντας την ύπαρξη ισότητας.

Η αξία της ισότητας διαφανεύθηκε ως κοινωνική ιδέα και παράμετρος σε όλο το αφήγημα. Επομένως, σαν ένας σύγχρονος Sciascia, ο συγγραφέας πραγματεύτηκε το ζήτημα της δικαιοσύνης, της ισότητας και της κοινωνικής αδικίας, αγωνιζόμενος με τον δικό του τρόπο, για να υπερασπιστεί αξίες, συμπεριφορές και την εθνική του ταυτότητα και προβάλλοντας ένα πνεύμα καθολικό, που επικεντρωνόταν στον ανθρώπινο πόνο, όποιος κι αν ήταν αυτός. Οικουμενικότητα και φιλευσπλαχνία προς τα δεινά του ανθρώπου αποζητούσε ο συγγραφέας, εκφράζοντας την πικρία του για τα όσα πέρασε ο ελληνικός λαός την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου αλλά και ταυτόχρονα απευθύνοντας ένα κοινωνικό μήνυμα στους νέους, που πρέπει να γνωρίσουν μέσα από την ιστορία και τις διηγήσεις του τη δική του αλήθεια, που εγκλώβισε γενιές ολόκληρες σε μια αποπνικτική πραγματικότητα, που δυστυχώς βασανίζει τις συνειδήσεις μέχρι το δικό μας σήμερα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: Χίλντα Παπαδημητρίου

8.1. Υπόθεση του έργου *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*

Ο αστυνόμος Χάρης Νικολόπουλος, το καλοκαίρι του 2007, κατόρθωσε επί τέλους να κάνει διακοπές στα Χανιά. Η τύχη, όμως, δεν ήταν με το μέρος του. Ο τραγουδιστής Απόστολος Μελισσηνός, μετά την τελευταία συναυλία του στο Κάστρο του Ρεθύμνου, εξαφανίστηκε. Ένα πέπλο μυστηρίου κάλυπτε την εξαφάνισή του, το οποίο έπρεπε να ξεσκεπάσει ο αστυνόμος Νικολόπουλος, του οποίου η άδεια ανεστάλη κατόπιν εντολής από την Αθήνα.

Ο αστυνομικός ξεκίνησε την έρευνά του, η οποία τον οδήγησε από τα Χανιά στα Σφακιά και από εκεί στην Αθήνα. Εκεί, μετά από πολλές και πολλαπλές συζητήσεις με τους φίλους του εξαφανισμένου τραγουδιστή, έγινε και ο ίδιος γνώστης των μεθόδων των δισκογραφικών εταιρειών, των αντιπαλοτήτων μεταξύ των τραγουδιστών αλλά και της ιστορίας των πρώτων ελληνικών συγκροτημάτων ροκ. Μάλιστα, ξέθαψε τις κασέτες του και άρχισε ν' ακούει τραγούδια και να επαναλαμβάνει συνεχώς τους παρακάτω στίχους:

«Μην τους πιστεύεις ό,τι κι αν πουν
Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς»

Τραγούδι: Δ. Πουλικάκος, *Έχουν κακούς σκοπούς*

Στο μυθιστόρημα οι ζωές των ηρώων συνδέθηκαν μέσα από ένα τυχαίο περιστατικό. Η απαγωγή του διάσημου μουσικού κατέληξε σε μια στυγερή υπόθεση δολοφονίας με τραγική κατάληξη. Μια γυναίκα αθώα εισήχθη σκοπίμως στην ψυχιατρική κλινική, ώστε να χάσει την επαφή με το περιβάλλον της και τον χρόνο και παρά τις δυσκολίες τα κατάφερε και βγήκε στο τέλος νικήτρια. Ο Χάρης, από την άλλη, πίστευε ότι ο άνθρωπος έπρεπε να έχει έναν σκοπό στη ζωή του ή έναν στόχο να επιτύχει, προκειμένου να έχει νόημα η ύπαρξή του. Στην περίπτωση του Χάρη, η απονομή της δικαιοσύνης ήταν ο δικός του σκοπός, ενώ παρέβλεπε, όσο αυτό ήταν εφικτό, τη μοναξιά του σε προσωπικό επίπεδο και την έλλειψη της γυναικείας συντροφιάς. Τα σημάδια που ενοχοποίησαν τον Φάνη, δηλαδή τα αποδεικτικά στοιχεία της εγκληματικής του ενέργειας, η απουσία του τα βράδια, η αποστροφή του στο πρόσωπο του Απόστολου και η στάση του απέναντι στο τραγικό γεγονός, ενίσχυσαν τις υποψίες του αστυνόμου, που τον είχε καλέσει για κατάθεση σύμφωνα με το τυπικό. Η ικανότητα του δράστη να διαστρεβλώνει την αλήθεια, καλύπτοντας προσωρινά το φονικό και το θράσος του, εξόργισε τον αστυνόμο, που υποπτεύθηκε την παράνομη δράση του. Η έρευνα τον οδήγησε τελικά στην ανακάλυψη της δολοφονίας και στην τιμωρία του ενόχου.

8.2. Εισαγωγικά

Η Χίλντα Παπαδημητρίου (εικόνα 41) γεννήθηκε στην Καλλιθέα το 1957 και σπούδασε Νομικά, τα οποία ουδέποτε χρησιμοποίησε επαγγελματικά. Λάτρευε τη μουσική, με την οποία βρισκόταν σε άμεση επαφή, αφού εργάστηκε μαζί με την αδελφή της στο δισκάδικο του πατέρα τους στη Νέα Σμύρνη. Από το 1994 άρχισε να ασχολείται επαγγελματικά με μεταφράσεις, μεταξύ των οποίων και αυτές των John Barth, Percival Everett, Jonathan Coe, Bob Dylan, Leonard Cohen και Raymond Chandler, ενώ σημαντική υπήρξε η συνεργασία της με τα μουσικά έντυπα *ZOO*, *Pop & Rock*, *Sonic*. Σήμερα, είναι συντάκτρια του διαδικτυακού μουσικού περιοδικού *MiC*. Στο συγγραφικό της έργο περιλαμβάνονται δύο μονογραφίες για τους Clash και Beatles και τρία αστυνομικά μυθιστορήματα: *Για μια χούφτα βινύλια*²⁶⁹, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*²⁷⁰ και *Η συχνότητα του θανάτου*²⁷¹, με πρωταγωνιστή τον αστυνόμο Χάρη Νικολόπουλο.

Η συγγραφέας, σε προσωπική με την ερευνήτρια συνέντευξη, εξομολογήθηκε ότι επιθυμία της ήταν να προσεγγίσει το έγκλημα μέσα από ψυχοκοινωνική οπτική, καθώς ήθελε να αναδείξει τα αίτια που κρύβονταν πίσω από αυτό. Τα πάθη και οι έριδες στον χώρο της μουσικής, τα κρυμμένα μίσση και οι αδικίες του παρελθόντος στοίχειωναν πάντοτε το παρόν των ηρώων της. Τα βιώματα, οι αναμνήσεις και όλα όσα έκρυβαν βαθιά μέσα στην ψυχή τους δηλητηρίαζαν την προσωπικότητά τους, τους διέφθειραν και αλλοίωναν τον χαρακτήρα τους. Εξάλλου, αυτό ήταν και το κύριο μήνυμα των μυθιστορημάτων της.

8.3. Κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο

Το μυθιστόρημα *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς* ανήκει στην αστυνομική λογοτεχνία και συγκεκριμένα στη μεσογειακή αστυνομική λογοτεχνία. Το πλαίσιο όπου διαδραματίστηκαν τα γεγονότα και μάλιστα ο τόπος όπου έλαβε χώρα το έγκλημα είναι ο χώρος της μουσικής, η οποία υπεισήλθε στο αστυνομικό μυθιστόρημα, για να αποκαλύψει ένα νέο ανεξερεύνητο πεδίο δράσης. Μέσα από αυτό το πλαίσιο η συγγραφέας αφηγήθηκε την ιστορία του χώρου της μουσικής, τα συγκροτήματα ροκ που εμφανίστηκαν τη δεκαετία '70 έως '80 και τα συγκροτήματα πανκ από την Αγγλία.

²⁶⁹ Χίλντα Παπαδημητρίου, *Για μια χούφτα βινύλια*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2011.

²⁷⁰ Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2013.

²⁷¹ Χίλντα Παπαδημητρίου, *Η συχνότητα του θανάτου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2016.

8.4. Οπτική της συγγραφέως

Όπως αποκάλυψε η συγγραφέας σε συνέντευξη που παραχώρησε στην ερευνήτρια, στόχος της μέσα από το μυθιστόρημα *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς* ήταν να μιλήσει για το έγκλημα, το οποίο δεν έπεται ότι έπρεπε απαραίτητως να έχει ως κίνητρο το χρήμα, την πολυτέλεια ή το προσωπικό κέρδος, αλλά αντίθετα το προσωπικό πάθος ή το λεκτικό, όπως στην περίπτωση του εγκλήματος στον χώρο της μουσικής. Στόχος της συγγραφέως ήταν να αναδείξει τα αίτια και τις κοινωνικές συνθήκες που οδήγησαν τον άνθρωπο να διαπράξει ένα έγκλημα. Οι συνθήκες καθόρισαν και τις αντιδράσεις των πρωταγωνιστών του μυθιστορήματος. Τα προσωπικά βιώματα έντυσαν τους πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων με νέους ενδιαφέροντες μανδύες, τοποθετώντας αριστοτεχνικά τους χαρακτήρες σε έναν καθορισμένο χωροχρόνο ή σ' ένα σύγχρονο τοπίο σε σχέση με παλαιότερα, προσαρμοσμένο πάντοτε στις ανάγκες της εποχής.

Υπάρχουν πολλοί λόγοι για τους οποίους κάποιος διαπράττει ένα έγκλημα, όπως στην περίπτωση του Απόστολου Μελισσηνού, ο οποίος έγινε θύμα πλεκτάνης μιας προσωπικής του υπόθεσης, που είχε ρίζες στο παρελθόν. Η Χίλντα Παπαδημητρίου, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, είχε σκοπό να αναζητήσει τα αίτια και να παρουσιάσει τις συνθήκες που οδήγησαν στο έγκλημα: γιατί, δηλαδή, ο Φάνης οργάνωσε την απαγωγή του μουσικού, με ποιο τρόπο συμπεριφέρονταν οι χαρακτήρες και πώς οι γυναίκες, οι οποίες, έχοντας καίριο ρόλο αφηγηματικά, υπερασπίζονταν τη θέση και τον ρόλο τους. Εξάλλου, η συγγραφέας του αστυνομικού αυτού μυθιστορήματος είναι και η ίδια γυναίκα.

Το έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί περισσότερο ως κοινωνικό, αφού τα ζητήματά του είναι κοινωνικής φύσεως και εξετάζουν την ψυχοσύνθεση του ατόμου. Συγκεκριμένα, εκφέρεται η άποψη της συγγραφέως για τη βία στην Ελλάδα, που ως έναν βαθμό ταυτίζεται με αυτή της Ferrante. Τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους, ήτοι η αστυνομική πλοκή-αίνιγμα, η δομή και η θεωρία παρουσιάζονται με διαφορετικό τρόπο από την αισθηματική πλοκή. Δεν υπάρχουν θετικές εξελίξεις στον αισθηματικό τομέα: αντίθετα, υπάρχουν μόνο οι αρνητικές πλευρές, δηλαδή απογοήτευση και θλίψη λόγω αδικίας. Η γυναίκα εξαπατάται, αδικείται, γίνεται θύμα των ανδρών. Όπως και στη Ferrante, ο μύθος της αγάπης καταρρέει, το συναίσθημα δεν επιβιώνει στη δύσκολη πραγματικότητα και μέσα στη σκληρή αυτή νοοτροπία θριαμβεύει η ψυχική και όχι η σωματική βία.

Η συγγραφέας απέδειξε πως δεν έχουν όλοι απαραίτητως κακούς σκοπούς, γιατί στην πάλη ανάμεσα στο καλό και το κακό ο άνθρωπος αποδείχθηκε απλά επιρρεπής, εφόσον το στοιχείο της ανθρώπινης περιέργειας τον οδήγησε σε μονοπάτια που κατά βάθος τον τρόμαζαν. Εκείνος, όμως, τόλμησε, γιατί υπερίσχυσε η αδυναμία της ανθρώπινης και άγριας

φύσης του, εκείνο το κομμάτι του εαυτού του που δεν συμβαδίζει απόλυτα με τη λογική, αλλά με τη βαθιά επιθυμία και τη ροπή προς το μη βέλτιστο²⁷².

Τα κίνητρα αυτής της δολοφονίας ήταν πολλά και μη αναμενόμενες οι αιτίες, που έφεραν στο φως την αποκάλυψη ενός ευρύτερου εγκλήματος στον χώρο της μουσικής. Το πέρασμα από την ροκ στο έντεχνο τραγούδι, η εμπορευματοποίηση της μουσικής, οι συλλέκτες των δίσκων και η ιδεολογία των ανθρώπων, που αγάπησαν και πίστεψαν στη μουσική ως ιδέα και λύτρωση της ψυχής σε συνδυασμό με τη γραφή, συστήνουν μια νέα θεματική στην αστυνομική λογοτεχνία.

Ο αστυνόμος Χάρης όρισε την προσωπικότητά του, ακολουθώντας τα πρότυπα του αστυνομικού μυθιστορήματος του Πέτρου Μάρκαρη, του Θεόδωρου Μπενάκη, του αστυνόμου Μπέκα και τα πρότυπα του μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος, αναπτύσσοντας μια ιδιαίτερη σχέση με το φαγητό, γεγονός που ενίσχυσε βαθιά την πεποίθηση ότι πρωτίστως το φαγητό λειτούργησε ως συνδετικός κρίκος. Γύρω από το τραπέζι έγιναν συζητήσεις για συνήθειες, κουλτούρες και πολιτισμούς, ενώ μια μεσοαστική κοινωνική τάξη απολάμβανε το σπιτικό καλομαγειρεμένο φαγητό, συζητώντας παράλληλα για διάφορα θέματα κοινωνικοπολιτικής φύσεως. Το φαγητό ήταν μέρος της ιεροτελεστείας του θυμητικού, άνοιξε τους ορίζοντες, έφερε οικείες μυρωδιές στον νου, μνήμες παιδικές, μαμαδίστικες, βοηθώντας τους ήρωες να ταξιδέψουν νοερά σε αγαπημένους τόπους, ενώ ταυτόχρονα αποκάλυψε ένα σύστημα ηθικών αξιών και οξυμένων αισθήσεων. Η σχέση της μουσικής με το φαγητό εμπεριείχε έντονα το στοιχείο της δημιουργίας. Το φαγητό ήταν κομμάτι του εαυτού μας, η ίδια μας η ταυτότητα, η παράδοση. Όμως, στην περίπτωση του Χάρη Νικολόπουλου το φαγητό ήταν μια σύνδεση με την πραγματικότητα των άλλων, κρύβοντας τη βαθιά επιθυμία για συναναστροφή και κοινωνικοποίηση.

«-Να... έλεγα, αστυνόμε –αν δεν έχεις κάτι άλλο καλύτερο να κάνεις, φυσικά– να σε καλέσω στο σπίτι, για να γνωρίσεις και τη μάνα μου. Η κυρά-Μαργαρώ έχει βάλει μια κότα αλανιάρια στη γάστρα με κριθαράκι, μας έχει μείνει κι από χθές μπριάμ με λαχανικά από το περιβόλι της θείας μου, στη Νεράντζα. Το μπριάμ όσο μένει, τόσο καλύτερο γίνεται, δεν συμφωνείς; Κρίμα είναι τόσο φαί να το φάμε μόνοι μας. Μέρες τώρα η κυρά-Μαργαρώ μου λέει ότι θέλει να σε γνωρίσει»

Χίντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 221

²⁷² Αναλογιζόμενη τους στίχους της Δημουλά, η συγγραφέας αναρωτήθηκε βαθιά μέσα της για τον ρόλο της γραφής στη ζωή του ανθρώπου, καθώς και για τον άλλο κρυφό και παράνομο ανθρώπινο εαυτό. Αν, όπως έλεγε η Κική Δημουλά «Όλοι έχουμε μέσα μας μιαν άλλη ζωή, η οποία απαιτεί, παραπονιέται, δεν έζησε...» (<https://www.apotis4stis5.com/more-music/vivlio/31969-kiki-dimoula-alli-zwi>), τότε εκεί μέσα μας γίνονταν όλα τα παράνομα πράγματα που μας επέτρεπαν να ζούμε νόμιμα. Τελικά, πόσο λεπτές ήταν στην πραγματικότητα οι ισορροπίες μεταξύ του καλού και του κακού;

«Κυρία Μαργαρίτα, μήνες είχα να φάω τόσο καλά! Σε παραδέχομαι. Μαγειρεύεις καλύτερα κι από τη μάνα μου –κάτι που δεν έχω ξαναπεί ως τώρα στη ζωή μου»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 222

Η Χίλντα Παπαδημητρίου, έχοντας ως στόχο του μυθιστορήματος τον φιλοσοφικό, ηθικό και κοινωνικό προβληματισμό του αναγνώστη, δημιούργησε τον δικό της αστυνομικό-ντετέκτιβ, δίνοντας έμφαση στον χαρακτήρα του. Δεν έπλασε τον τέλειο Χάρη Νικολόπουλο, τον σκληρό και ανταγωνιστικό ήρωα, αλλά έναν πρωταγωνιστή που γνωρίζει ότι δεν είναι τέλειος και προσπαθεί συνεχώς να βελτιωθεί μέσα από επώδυνες διαδικασίες, αγωνιζόμενος πάντα για την απόδοση της δικαιοσύνης. Σε συνέντευξή της είχε πει για την επιλογή του ήρωά της:

«Βαρέθηκα τους σούπερ-μπάτσους, που είναι απογοητευμένοι από τη ζωή και το ρίχνουν στο πιοτό και τις βαρύγδουπες αμπελοφιλοσοφίες. Ήθελα έναν ήρωα που να θυμίζει τον άνθρωπο της διπλανής πόρτας, ευάλωτο στα καθημερινά προβλήματα που αντιμετωπίζουμε όλοι στη ζωή μας. Σχεδίασα τα βήματα που κάνει ο Χάρης στη ζωή του-μικρά βήματα, αλλά μήπως έτσι δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα; Ο καθένας κάνει τη μικρή του επανάσταση σταδιακά, αλλάζοντας κάτι μικρό, μετά κάτι άλλο, κοκ. Κι ο Χάρης προχωράει προς τη σωστή κατεύθυνση: στο τέλος του δεύτερου βιβλίου τον βρίσκουμε έτοιμο για τη μεγάλη απόφαση, να ζήσει επιτέλους μόνος του»

Νατάσα Χολιβάτου, *Χίλντα Παπαδημητρίου: Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, 11-11-2013²⁷³

8.5. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων

Ο χώρος, όπου διαδραματίστηκαν τα γεγονότα, ήταν η Αθήνα τον καλοκαιρινό Αύγουστο, όταν ο υδράργυρος ανέβαινε κατακόρυφα και η άλλοτε γεμάτη κόσμο πόλη ερήμωνε. Σε μια ατμόσφαιρα πληκτική, χωρίς ενδιαφέρουσες εξελίξεις, μια δολοφονία τάραξε τα ήρεμα νερά της ζωής του αστυνόμου και έφερε πολλές ανατροπές στους ήρωες του μυθιστορήματος. ΓΑΔΑ, Εξάρχεια, Ψυρή, Παγκράτι, Νέα Σμύρνη, Μοναστηράκι, Πειραιώς, οδός Κριεζή και Πάρνηθα ήταν τα μέρη όπου περιφερόταν ο αστυνόμος για εξιχνίαση του εγκλήματος ή τα μέρη όπου εκτυλίσσονταν τα γεγονότα.

Η πληκτική καθημερινότητα και η ασφυκτική ατμόσφαιρα της ελληνικής πρωτεύουσας έναντι της Μεσσηνιακής Μάνης, απ' όπου καταγόταν, δημιούργησε τη βαθιά ανάγκη στον Χάρη να αποδράσει για λίγο από τις συνήθειές του και να αναζητήσει κάτι διαφορετικό. Το ταξίδι στα Χανιά ήταν η ευκαιρία του αστυνόμου να γνωρίσει μια νέα

²⁷³ <https://cityculture.gr/chilnta-papadimitriou-echoune-oli-kakous-skopous-2/>

πραγματικότητα, ξεφεύγοντας από τον δικό του προσωπικό χώρο και τη ζώνη άνεσής του, με την έννοια ότι το σπίτι του και ο χώρος της εργασίας του τον είχαν εγκλωβίσει σε ένα καθορισμένο παρόν, με αποτέλεσμα να δειλιάζει να αποχωριστεί αυτές τις γήινες και οικείες εικόνες του παρόντος. Και όλα αυτά, ενώ η ζωή προχωρούσε κι ο ίδιος μετακινιόταν πότε στην Αθήνα, πότε στη Ναύπακτο, πότε στα Χανιά, τη Σούδα, το Ρέθυμνο και τα Σφακιά, μετακινούμενος είτε με τα πόδια, είτε με το μετρό, τα λεωφορεία, είτε τα πλοία προς την Κρήτη.

8.6. Θεματολογία-Τεχνική

Πολλές οι απόψεις και οι αντιδράσεις γύρω από το κίνημα που στρέφεται ολοένα και περισσότερο κατά της βίας, όπως και η άποψη της Ελληνίδας συγγραφέως Χίλντας Παπαδημητρίου. Το έργο της Χίλντας δεν μοιάζει στη δομή του ή τη θεματολογία του με παραμύθι, αλλά έχει τόσο αληθοφανή χαρακτήρα, που ο θεατής-αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι η πραγματικότητα τροφοδότησε τη φαντασία και όχι το αντίστροφο. Κι αυτό γιατί, παρότι επηρεάστηκε έντονα από το ιταλικό και αμερικάνικο σινεμά –στοιχείο που εντοπίζεται στην περιγραφή του αστυνόμου Χάρη Νικολόπουλου και τα ενδιαφέροντά του–, ο Χάρης εκπροσωπεί τον Έλληνα μικροαστό αστυνόμο, που παλεύει να δικαιωθεί σε έναν παράξενο κόσμο.

Μέσα από την αφήγηση της συγγραφέως ξεπροβάλλουν εικόνες και μνήμες, εμπειρίες και αληθινά περιστατικά, που αφορούν στα παλιά συγκροτήματα, στον χώρο και την εμπορευματοποίηση της μουσικής. Η προσέγγιση της αλήθειας επιτυγχάνεται μέσα από την περιγραφή του Χάρη Νικολόπουλου αλλά και των υπόλοιπων ηρώων, όπως και της Εριέττας, αδελφής του θύματος Απόστολου Μελησσινού, σύμφωνα με το παρακάτω απόσπασμα:

«-Μπορεί να έχω και να παθαίνω διαλείψεις. Μπορεί να τρελαίνομαι. Δεν ξέρω. Αλλά κάτι δεν πάει καλά. Μέσα στο στομάχι μου νιώθω την αμφιβολία να πήζει, να γίνεται σκληρό κουβάρι. Κι αυτό δεν με αφήνει να ανασάνω και να καταπιώ. Χθές όλη μέρα, δεν πήρα ούτε ένα από τα χάπια που μου έδωσαν –υποκρινόμουν ότι τα έπινα και τα πετούσα. Ήθελα να μείνω ξύπνια, με καθαρό μυαλό, για να τα σκεφτώ όλα. Τη Δευτέρα το βράδυ ο Φάνης έλειπε από το σπίτι. Είμαι σίγουρη γι' αυτό. Σηκώθηκα γύρω στα μεσάνυχτα, τρομαγμένη από έναν εφιάλτη. Τον φώναξα, τον έψαξα στη βεράντα, δεν ήταν πουθενά. Γι' αυτό ήπια άλλο ένα χάπι. Ένα μόνο, είμαι βέβαιη –επειδή ήταν το τελευταίο της καρτέλας. Δεν άνοιξα το άλλο κουτί. Πού είχε πάει ο Φάνης μέσα στη νύχτα;

Ίσως να του είχαν τελειώσει τα τσιγάρα και κατέβηκε στην πλατεία για να βρεί περίπτερο ανοιχτό. Ίσως να έκανε μια βόλτα ως τον Λυκαββητό για

να πάρει αέρα. Μη βάζεις το κακό στο μυαλό σου. Οι υποψίες είναι φαρμάκι που καταστρέφει τον άνθρωπο.

Άκου και το άλλο. Τον τελευταίο καιρό, τον έχω πιάσει αρκετές φορές να μιλάει συνωμοτικά στο κινητό. Όσες φορές τον ρώτησα με ποιον μιλούσε προσπάθησε να με βγάλει τρελή. Τη μια μου είπε ότι περίμενε στην αναμονή της τεχνικής υποστήριξης γιατί είχε πρόβλημα ο υπολογιστής του. Την άλλη ότι έπαιζε ένα παιχνίδι στο κινητό. Ή ότι τραγουδούσε ένα κομμάτι που του είχε κολλήσει.

-Εγώ νομίζω ότι η μεγάλη στενοχώρια σου φταιεί για όλα αυτά. Πιάνεσαι απο ασήμαντες λεπτομέρειες και τα μεγαλοποιείς. Εδώ μέσα ήρθες για να ηρεμήσεις. Αυτό με τα χάπια να μην το κάνεις άλλη φορά. Θα ξανακυλήσεις και δεν είναι καιρός για τέτοια.

-Εδώ μέσα δεν ήρθα μόνη μου -αυτός μ'έφερε σηκωτή. Και αναρωτιέμαι τώρα γιατί μ'έφερε, για να ηρεμήσω πράγματι ή για να μην είμαι στα πόδια του; Άσε που εγώ δεν θυμάμαι να ήρθε γιατρός στο σπίτι να με δει. Και στο ξαναλέω, είμαι σίγουρη ότι δεν πήρα παραπάνω χάπια»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 225

Οι χαρακτήρες είναι ελάχιστοι και ο καθένας παίζει τον δικό του ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής του έργου, συντροφεύοντας τον πρωταγωνιστή. Η συγγραφέας δημιουργεί νοερά ένα κάδρο της κοινωνίας, αναλύοντας μέσα από τη δράση των προσώπων και των ηρώων το φαινόμενο του εγκλήματος και τις επιδράσεις του στην τοπική κοινωνία και αργότερα στο ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, με στόχο να μελετήσει την ψυχοκοινωνική πλευρά του ατόμου. Το κάδρο επικεντρώνεται στις διαπροσωπικές σχέσεις, ενώ αποκαλύπτει παράλληλα τις κοινωνικές ανησυχίες και ανωμαλίες της κοινωνίας, που οδηγούν στην ανώμαλη παραβατική συμπεριφορά.

Ξεκινώντας την αφήγησή της μέσα από τη δράση των προσώπων, ερμηνεύει τη συμπεριφορά του ατόμου, τονίζοντας ότι οι κυριότερες αιτίες που οδηγούν το άτομο στο έγκλημα είναι η περιθωριοποίησή του από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο, η κοινωνικοπολιτική κατάσταση, όπως ο φεμινισμός, ο κομμουνισμός, η διαμάχη μεταξύ των κομμάτων, ο πόλεμος και το χαμηλό μορφωτικό επίπεδο.

Εξαιρώντας τη θεωρία του αινίγματος και την παραδοσιακή μορφή του αγγλοσαξονικού είδους και εστιάζοντας στην αντίληψη και την παρουσίαση του κοινωνικού φαινομένου από τη συγγραφέα, διαπιστώνεται πως υπάρχει ένα κοινό στοιχείο με τον ήρωα του George Simenon, η γνώση της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, όπως γράφει και ο Leonardo Sciascia στο έργο του με τίτλο *Il metodo di Maigret*:

«Maigret si affidava alla conoscenza del cuore umano»

Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret*, σ. 95

[Ο Maigret βασίστηκε στη γνώση της ανθρώπινης καρδιάς]

Η νέα γενιά, επομένως, των λογοτεχνών, ακολουθώντας το παράδειγμα του Leonardo Sciascia ως προς τη θεματική και την προσέγγιση του φαινομένου, εστιάζει στο ψυχοκοινωνικό κομμάτι και την ψυχολογική κατάσταση του δράστη ή πρωταγωνιστή, αλλά ταυτόχρονα προσθέτει νέες θεματικές στο μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα, όπως η γαστρονομική παράδοση, που σε αυτό το μυθιστόρημα αποτελούσε σε κάθε επεισόδιο την αφορμή για να έρθει πιο κοντά ο πρωταγωνιστής με τα άλλα πρόσωπα του μυθιστορήματος.

Η Χίλντα Παπαδημητρίου εξηγεί το ζήτημα του εγκλήματος, είτε πρόκειται για την δολοφονία του πρωταγωνιστή είτε για την εξαπάτηση και τον παρ' ολίγο εγκλεισμό της κοπέλας στην ψυχιατρική κλινική, πάντοτε υπό το πρίσμα της ψυχοκοινωνικής συμπεριφοράς του ατόμου, ίσως μέσα από ένα έργο και μια δίοδο που θυμίζει θεατρική σκηνή ως προς τη δράση και την παρουσίαση των χαρακτήρων.

Το ερώτημα που ταλάνιζε τη συγγραφέα ήταν πώς ένας ενάρετος χαρακτήρας ήταν δυνατόν να διαπράξει ένα έγκλημα πάθους. Εκτός του ότι το κακό βρίσκεται στην ψυχοσύνθεση του ανθρώπου, στα βαθύτερα ένστικτά του, στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα το έγκλημα είχε προσωπικό χαρακτήρα. Ο πρωταγωνιστής και δράστης δεν ήταν ένας κοινός δολοφόνος, αλλά ένας άνθρωπος που βασανιζόταν από τις αναμνήσεις του παρελθόντος, τις αδικίες και αποζητούσε εκδίκηση, λαμβανομένου υπόψη ότι στον χώρο της μουσικής οι συνθήκες ήταν αρκετά δυσμενείς.

Η αφήγηση δεν έχει εσωτερική εστίαση, αφού η αφηγήτρια δεν παρουσιάζεται στο μυθιστόρημα παρά μονάχα μέσα από τα πρόσωπα και τους πρωταγωνιστές, με την έννοια ότι είτε μέσω του θύματος που είναι γυναίκα, είτε μέσω της Τατιάνας που δεν βρίσκει ευκαιρίες στον χώρο εργασίας παρά τις σπουδές της, είτε μέσω από τον αστυνόμο Χάρη που αγωνίζεται για το δίκαιο και ηθικό, δηλώνει την παρουσία της και αφήνει τη σφραγίδα της μέσα στο μυθιστόρημα, που αγγίζει βαθιά τον αναγνώστη, ο οποίος αναρωτιέται για την ύπαρξη τόσης βίας απέναντι στο γυναικείο στοιχείο. Μέσα από τα μάτια της συγγραφέως, η αναζήτηση του δολοφόνου, που δεν γίνεται μέσα από προσωπική αφήγηση και μαρτυρία, προκύπτει από την περιγραφή του παρελθόντος, τα βιώματα και την ιδεολογία των ηρώων. Μήπως, όμως, είναι της ίδιας;

Παρατηρεί κανείς ότι η αφήγηση χωρίζεται σε περιόδους –ημερομηνίες στα κεφάλαια (στοιχεία τόπου, χρόνου), σαν να πρόκειται για τη δομή ημερολογίου, και αφήγηση, κατά την οποία το κάθε περιστατικό ενσωματώνεται ή εντάσσεται σε ένα ορισμένο χρονικό πλαίσιο. Στην περίπτωση του Μπενάκη η αφήγηση ήταν χωρισμένη σε δύο διαφορετικά χρονικά πλαίσια, το τότε και το τώρα του αστυνόμου. Αυτό συνέβαινε βέβαια για να φανούν οι συνέπειες που είχαν στο τώρα οι εγκληματικές συμπεριφορές του

παρελθόντος, άρα τα αποτελέσματά τους. Στην περίπτωση της Χίλντας, όπως η ίδια αποκαλύπτει, ο λόγος είναι η δομή του είδους. Η ίδια ήθελε να δημιουργήσει ένα είδος εμπνευσμένο από το Αμερικάνικο σινεμά (κινηματογραφική δομή), ενώ υπάρχουν αφηγήσεις για τα γεγονότα και για τα πρόσωπα με τέτοιο τρόπο σαν να περιγράφονται παράλληλα οι κινήσεις και η συμπεριφορά των πρωταγωνιστών ηρώων. Δηλαδή, ο θεατής παρακολουθεί τα γεγονότα τη στιγμή που συμβαίνουν, όπως σε μια παρτίδα σκάκι.

Όπως εξήγησε η συγγραφέας, τα πρόσωπα παρουσιάζονται μέσα από τη δράση τους και ο αναγνώστης διαμορφώνει άποψη για τους πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος μέσα από τις περιγραφές. Αυτό ενισχύει την παραστατικότητα και τη θεατρικότητα του έργου, το suspense, και επιτυγχάνεται η επίλυση του μυστηρίου, που είναι ο σκοπός κάθε αστυνομικής μυθιστορίας, αλλά μέσα από έναν συνδυασμό διαφορετικό, μια μίξη hardboiled με μεσογειακά στοιχεία, όπως το στοιχείο της κουζίνας και το στοιχείο της μουσικής, το οποίο μέχρι τώρα δεν συναντήσαμε σαν θεματική σε άλλους συγγραφείς. Φυσικά, σε καμία περίπτωση δεν έχει σχέση με το αστυνομικό ρεπορτάζ και το ύφος του. Απλώς, η Χίλντα Παπαδημητρίου δανείζεται στοιχεία από τη Ferrante, τον Camilleri και τους Έλληνες μυθιστοριογράφους. Παρόλα αυτά, όμως, έχει ως βάση την αμερικάνικη σχολή, πράγμα το οποίο γίνεται εμφανές στις επιλογές του Χάρη Νικολόπουλου. Βέβαια, και το σουηδικό νουάρ άρεσε στον αστυνομικό, αλλά με την πάροδο του χρόνου θεώρησε ότι άρχισε να φθίνει, μη αποτελώντας πλέον πρότυπο γι' αυτόν, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα:

«Και αυτοί οι Σουηδοί του άρεσαν πολύ, όπως και ο ήρωάς τους, ο Μαρτίν Μπεκ. Οι μόνη του ένσταση ήταν ότι οι αστυνομικοί είχαν χάσει τη ρομαντική, νουάρ προσωπικότητα, που είχαν παλιά, κλασικά αστυνομικά. Με το πέρασμα των χρόνων, μεταλλάσσονταν όλο και πιο πολύ σε απλούς ανθρώπους, με προβλήματα βάρους και υγείας, διαλυμένες οικογένειες και αποξενωμένα παιδιά. Ο Χάρης μπορούσε να ταυτιστεί μαζί τους αλλά δυσκολευόταν να τους φανταστεί ως πρότυπα. Η Σκανδιναβική λογοτεχνία του είχε πέσει πολύ βαριά»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 308

8.7. Χαρακτηριστικά του έργου-σύγκριση με την ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία

Το μυθιστόρημα με τίτλο *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς* (*Η Μουσική Τριλογία*) ανήκει στην κατηγορία του αστυνομικού είδους και παρουσιάζει με έναν πρωτότυπο τρόπο τις συνθήκες υπό τις οποίες αναπτύχθηκε η βία και το έγκλημα στον χώρο της μουσικής. Συγκεκριμένα, ανήκει στην κατηγορία του αστυνομικού-κοινωνικού μυθιστορήματος, καθώς η αφήγηση των γεγονότων και οι αναδρομές στις μνήμες του παρελθόντος γίνονται μέσα από ένα διαφορετικό πλαίσιο. Πρόκειται ένα μυθιστόρημα, όπως αποκάλυψε η συγγραφέας στη

συνέντευξή της, στο οποίο συνυπάρχουν πολλά και διαφορετικά μοτίβα. Βασικό κίνητρο είναι η αναζήτηση του δολοφόνου, η αστυνομική πλοκή και διερεύνηση του εγκλήματος. Υπάρχει το ψυχογράφημα, όπου παρατηρούμε τη δράση των ηρώων-πρωταγωνιστών και συγκεκριμένα τη δράση των γυναικών, που έρχονται αντιμέτωπες με μια ανδροκρατούμενη κοινωνία. Υπάρχει μια έντονη σύγκρουση, όπως και στο έργο της Ferrante, μεταξύ του ανδρικού και του γυναικείου φίλου.

Η μουσική έχει, επίσης, πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς το περιβάλλον του εγκλήματος είναι η ο χώρος της μουσικής. Ο Χάρης, για παράδειγμα, εγκλωβίζεται στον κόσμο της μουσικής, ενώ καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης οι πρωταγωνιστές τραγουδούν ή βρίσκουν καταφύγιο σε αυτόν τον παράξενο και μυστηριώδη κόσμο, που είναι γεμάτος μνήμες και ακούσματα που διαμόρφωσαν τους ήρωες. Ίσως σε αυτό το σημείο να γίνεται αισθητή η παρουσία της συγγραφέως, η οποία έχει μουσική κουλτούρα και θεωρεί ότι η μουσική συντροφεύει τον άνθρωπο στο ταξίδι της εσωτερικής αναζήτησης. Φυσικά, το ότι η μουσική αποτελεί το μέσο αυτής της αστυνομικής αναζήτησης ή την μέθοδο που θα οδηγήσει στην επίλυση του γρίφου είναι ένα στοιχείο καινοτόμο, που για πρώτη φορά συναντά ο αναγνώστης.

Η ίδια η συγγραφέας, σε συνέντευξή της στη Νατάσα Χολιβάτου, είχε πει σχετικά με την επιλογή του θέματος του μυθιστορηματός της και τα σχόλια γύρω από το κύκλωμα της έντεχνης και ροκ ελληνικής μουσικής σκηνής των δεκαετιών '70, '80 και '90:

«Λόγω του δισκάδικου που είχε ο πατέρας μου στη Νέα Σμύρνη, παρακολούθησα από κοντά την εξέλιξη της ελληνικής ροκ μουσικής σκηνής. Ήθελα να μιλήσω για κείνα τα παιδιά που έφτιαχναν ερασιτεχνικά συγκροτήματα σε κάθε γειτονιά-ένα φαινόμενο ανάλογο με την άνθηση που γνωρίζει σήμερα η ελληνική σκηνή του χιπ-χοπ. Μ' ενδιέφερε ν' αναζητήσω και να ξαναθυμηθώ τις μουσικές ρίζες και τις επιρροές των μουσικών που σκόρπισαν στη συνέχεια, για λόγους και βιοπορισμού, στο έντεχνο και στα σκυλάδικα, στις κομπανίες και στα ωδεία».

Νατάσα Χολιβάτου, *Χίλντα Παπαδημητρίου: Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, 11-11-2013²⁷⁴.

Η Χίλντα Παπαδημητρίου ακολουθεί τη λογική του αστυνομικού είδους ή τη θεωρία του παραδοσιακού αστυνομικού μυθιστορηματος, καθώς δέχεται επιρροές τόσο από το αμερικάνικο είδος Hardboiled όσο και από το ιταλικό και, συγκεκριμένα, το giallo camilleriano.

²⁷⁴ <https://cityculture.gr/chilnta-papadimitriou-echoune-oli-kakous-skopous-2/>

Το έργο δεν ανήκει μόνο στο αστυνομικό είδος, καθώς περιλαμβάνει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που εισάγουν τον αναγνώστη σε μια διαφορετική οπτική των πραγμάτων σχετικά με τη βία, το έγκλημα, την εξέλιξη του αστυνομικού είδους και τη σχέση του χώρου και του χρόνου. Το έργο έχει βαθιά αλληγορικό χαρακτήρα και όσες σκηνές περιγράφονται δεν θεωρούνται σε καμία περίπτωση άγριες ή βίαιες, αν φυσικά συγκριθούν με το αντίστοιχο αμερικάνικο ή σουηδικό αστυνομικό είδος. Η βία, η οποία δεν είναι μόνο σωματική αλλά και ψυχική, ενυπάρχει σε οποιαδήποτε σκηνή περιγράφει τον φόνο ή την απαγωγή του θύματος αλλά και την ψυχολογική πίεση των ηρώων, όπως η περίπτωση της μέλλουσας μητέρας, που αγωνίζεται να φέρει στον κόσμο το παιδί της παρά τις αντιδράσεις της κοινωνίας, ο τρόπος με τον οποίο η αδερφή του θύματος πέφτει θύμα εξαπάτησης και, γενικά, οποιαδήποτε εικόνα παρουσιάζει αυτή την αθέατη πλευρά της βίας, που, δυστυχώς, αποτελεί μια πτυχή της πραγματικότητας. Συγκλονίζει το φαινόμενο της βίας για το έντονο και ρεαλιστικό αφηγηματικό περιεχόμενό του, μέσα από το οποίο ο αναγνώστης αντλεί τα απαραίτητα στοιχεία για να σκιαγραφήσει το πλαίσιο των γεγονότων. Η προβληματική σχέση με τη μητρική φιγούρα, η διαρκής παρουσία της επιβλητικής αυτής γυναικείας μορφής στοιχειώνει τις πρωταγωνίστριες και δημιουργεί μια συνεχή εσωτερική σύγκρουση.

Το ύφος και ο στόχος του δεν διαφέρουν απόλυτα από τα προηγούμενα αναγνώσματα που ήδη εξετάστηκαν, καθώς γίνεται ένας πρωτότυπος συνδυασμός: από τη μια έχουμε το έγκλημα –μια απαγωγή που καταλήγει σε δολοφονία υποκινούμενη από προσωπικά αίτια, και από την άλλη την εξαπάτηση μιας νεαρής κοπέλας, η οποία γίνεται θύμα των περιστάσεων, αλλά στο τέλος βρίσκει τη δύναμη να υψώσει το ανάστημά της και να οδηγήσει η ίδια τον δράστη και σύντροφό της στη δικαιοσύνη.

Στο μυθιστόρημα εντοπίζονται τα παρακάτω ενδιαφέροντα στοιχεία, τα οποία θα αναλυθούν στη συνέχεια: η περιγραφή της διεφθαρμένης κοινωνίας, τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα της εποχής, οι συνθήκες υπό τις οποίες διαπράχθηκε ή αναπτύχθηκε το έγκλημα, η σχέση ανάμεσα στον μύθο και την πραγματικότητα, πώς ένα αληθινό περιστατικό μπορεί να ενταχθεί ομαλά στη σφαίρα της Fiction και, τέλος, το έγκλημα ως μοτίβο στην αφήγηση. Ως προς τις θεματικές της τριλογίας παρατηρούμε ότι δεν υπάρχουν διαφορές σε σχέση με τους άλλους συγγραφείς, με την έννοια ότι έχουμε το στοιχείο του θανάτου, δηλαδή δολοφονίες, καθώς και το στοιχείο της ενδοοικογενειακής και ενδοσυζυγικής βίας, το οποίο παρουσιάζεται πολύ έντονα στα έργα της συγγραφέως, γεγονός που προκαλεί εντύπωση στον αναγνώστη και παραπέμπει στην *Tetralogia της Νάπολης* της Ferrante.

Στο έργο της Χίλντας Παπαδημητρίου σκοπός δεν είναι αποκλειστικά η επίλυση του αινίγματος αλλά η δικαίωση, η προτροπή για κοινωνική ευαισθησία, αφορούσα στα θύματα και, συγκεκριμένα, στις γυναίκες που γίνονται θύματα της βίας των ανδρών. Το μοτίβο του εγκλήματος δεν παρουσιάζεται αρκετά συχνά και η δολοφονία αυτή καθαυτή αποτελεί το κεντρικό ζήτημα ή το αίνιγμα, ακολουθώντας πάντοτε τη θεωρία του κλασικού αστυνομικού είδους.

Πρωταγωνιστής, όπως σε κάθε κλασική αστυνομική μυθιστορία, είναι ο ντετέκτιβ, που αναλαμβάνει να εξιχνιάσει το μυστήριο της δολοφονίας του πρωταγωνιστή. Η παρουσία του ντετέκτιβ δεν απουσιάζει ως στοιχείο, όπως άλλωστε και ο γρίφος σε αντίθεση με την Τριλογία της Elena Ferrante. Η ίδια η συγγραφέας, αν υποθεθεί ότι εκπροσωπείται από τη φιγούρα της πρωταγωνίστριας ή του αστυνόμου Χάρη Νικολόπουλου, αναλαμβάνει ρόλο ντετέκτιβ, με την έννοια ότι προσπαθεί να μιλήσει ανοιχτά για το φαινόμενο της εγκληματικότητας και καταγγέλλοντας αυτού τους είδους τη νοοτροπία και συμπεριφορά πάντοτε μέσα από το μυθιστόρημά της και τους χαρακτήρες. Έτσι, μιλάει έντονα για το ζήτημα της βίας στον ευρωπαϊκό χώρο και αντιμετωπίζει το ζήτημα του φόνου όχι σαν κάποιο αίνιγμα που θα της δώσει την αφορμή να διερευνήσει τα στοιχεία που θα οδηγήσουν στο περιστατικό κάποιας δολοφονίας, αλλά σαν ένα γεγονός που θα πρέπει να προβληματίζει και να τρομάζει τον αναγνώστη, κυρίως αν αναλογιστεί κανείς τη ραγδαία εξέλιξή του ως φαινόμενο στην κοινωνία.

Μία σύγκριση του αστυνόμου Χάρη με τους προηγούμενους ιδιωτικούς ερευνητές αποκαλύπτει ότι ο πρωταγωνιστής έχει τον ρόλο του ντετέκτιβ εφόσον σπεύδει να εξιχνιάσει το έγκλημα και, έπειτα, αφού καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα, κινεί τις διαδικασίες για την σύλληψη του δράστη. Ενώ στο έργο της Elena Ferrante δεν διακρίνεται η *grazia illuminante* του ντετέκτιβ, καθώς η αφήγηση έχει προσωπικό, αυτοβιογραφικό και εξομολογητικό χαρακτήρα, στην περίπτωση του αντίστοιχου ελληνικού μυθιστορήματος η αφήγηση της Χίλντας Παπαδημητρίου περιλαμβάνει διάφορα νέα στοιχεία, που πιθανόν να μην γίνονται ιδιαίτερα σαφή στον αναγνώστη, αλλά παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την έρευνα γύρω από το αστυνομικό είδος, τις παραλλαγές και την εξέλιξή του.

Ο ρόλος του εγκλήματος ή της οποιασδήποτε βίαιης κοινωνικής πραγματικότητας στα έργα της συγγραφέως, με γνώμονα το πώς παρουσιάζεται η κοινωνία και τα πρόσωπα είναι το βασικό θεματικό πλαίσιο γύρω από το οποίο κινείται ο αφηγηματικός άξονας.

Η μουσική έπαιξε καίριο ρόλο στο μυθιστόρημα, εφόσον διαμόρφωσε συνειδήσεις, διασαφηνίζοντας τον χαρακτήρα του εκάστοτε ήρωα, και λειτούργησε, πέρα από ένα μέσο έκφρασης της συναισθηματικής νοημοσύνης, σαν ένα σύμβολο, καθόλη τη διάρκεια της

αφήγησης, μέσα από τις εναλλαγές και τις ψυχικές διακυμάνσεις των ηρώων. Επομένως, η αξία και ο χαρακτήρας της μουσικής είχε αλληγορική και συμβολική σημασία στο έργο και ενίσχυσε τη δράση των πρωταγωνιστών. Η μουσική οδήγησε στην ανακάλυψη ενός εγκλήματος, ενώ διεκδίκησε στο μυθιστόρημα της Χίλντας Παπαδημητρίου περήφανα τον ρόλο της.

Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό είναι η συμμετοχή στην αφήγηση μιας γάτας, της γάτας της Μαρίτας, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα εξετασθέντα μυθιστορήματα, όπου δεν έλαβαν μέρος ζώα. Η γάτα του μυθιστορήματος *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς* είναι μυστηριώδης, σύμβολο του αστυνομικού γρίφου. Ταυτίζεται με τη γάτα της συγγραφέως, τη Νίτσα, που τη συντοφεύει στην αναζήτηση του δολοφόνου και τη λύση του αινίγματος. Πρόκειται για ένα πραγματικό στοιχείο, που εντάσσεται στη φαντασία.

«Οι γάτες είναι σατανικά ζώα, είναι ικανές να βγουν από την τρύπα της βελόνας, όπως λένε στην πατρίδα μου»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 34

8.8. Ο ρόλος της γυναίκας στα έργα της Χίλντας Παπαδημητρίου

Το γυναικείο στοιχείο πρωταγωνιστεί στην αφήγηση του μυθιστορήματος μέσα από τους γυναικείους χαρακτήρες, όπως η μητέρα του Χάρη, η Εριέττα –αδερφή του θύματος και η Μαρίτα, η συνάδελφος του Χάρη. Επομένως, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση και προσοχή στην περιγραφή της γυναικείας φύσης και προσωπικότητας, ώστε να εξετασθεί προφανώς το έγκλημα μέσα από τη γυναικεία ψυχοσύνθεση.

Η επιμονή της συγγραφέως να περιγράφει τη σχέση του αστυνόμου με τη μητέρα του υποκρύπτει μια αλήθεια, παρόμοια με εκείνη που παρουσίασε ο Leonardo Sciascia στο μυθιστόρημά του *A ciascuno il Suo*, όπου ο καθηγητής και πρωταγωνιστής γίνεται θύμα της μητριαρχικής κοινωνίας. Η σχέση και η προσκόλληση της μητέρας με τον νεαρό πρωταγωνιστή είναι ανάλογη με αυτή του Χάρη, κάτι που δημιουργεί στον αναγνώστη την επιθυμία να ανατρέξει στα βαθύτερα αίτια αυτού του φαινομένου, κάνοντας ένα ψυχογράφημα στους χαρακτήρες και ερμηνεύοντας αυτή τη συμπεριφορά ως βαθιά ανάγκη και επιθυμία για αποδοχή, αποδοχή από τη μητέρα και κατά συνέπεια από το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Πράγματι, ο Χάρης αποζητά τη συντροφιά και την κατανόηση των συναδέλφων του, των κοντινών του προσώπων, του οποίους όμως αντιμετωπίζει με καχυποψία και δυσπιστία. Η προβληματική σχέση με τη μητρική φιγούρα, η διαρκής παρουσία της επιβλητικής αυτής γυναικείας μορφής στοιχειώνει τους πρωταγωνιστές.

«Τώρα που θα έκανε μωρό, θα έπαινε να γιορτάζει τον Νοέμβριο και θα μετέφερε την ονομαστική της γιορτή τον Δεκαπεντάγουστο; Τι βλακείες κάθομαι και σκέφτομαι, μονολόγησε. Αυτές είναι οι συνέπειες της συγκατοίκησης με τη μάνα μου. Αν συνεχίσω έτσι, στο τέλος θα καταλήξω να διαβάσω τα ζώδια στις εφημερίδες και να βλέπω ριάλιτι στην τηλεόραση»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 308

Η Εριέττα συμβολίζει την αδυναμία των γυναικών να αποδεχθούν την πραγματικότητα. Μια γυναίκα, που εθελotuφλούσε, πήρε τη ζωή στα χέρια της και αγωνίστηκε να επιβληθεί στον ίδιο της τον πόνο. Μια αποκάλυψη έφερε στο φως το πραγματικό πρόσωπο του αρραβωνιαστικού της, φέρνοντάς την αντιμέτωπη με την πιο βάνουση αλήθεια: ο αρραβωνιαστικός της ήταν υπεύθυνος για τη δολοφονία του αδερφού της. Η Εριέττα εκπροσωπεί ως χαρακτήρας το μοτίβο του Domestic Noir, εφόσον κατά μία έννοια συμβολίζει τον αγώνα των καταπιεσμένων ή κακοποιημένων γυναικών, που έρχονταν στη θέση να πρέπει να διαπράξουν ένα έγκλημα, ενδεχομένως για να απαλλαγούν από τη βίαιη και άνανδρη συμπεριφορά των συζύγων τους. Η Εριέττα, βέβαια, δεν διέπραξε κανένα αδίκημα: ήταν το σύμβολο της εξαπατημένης γυναίκας, το θύμα που ξύπνησε και αγωνίστηκε να βρει τη δικαιοσύνη και την ψυχική γαλήνη, αποκαθιστώντας το νόμιμο.

«-Ο δολοφόνος του Απόστολου είναι ο Φάνης. Δεν είναι ο φυσικός, αλλά ο ηθικός αυτουργός του φόνου. Πλήρωσε τον Πέτρο Πακμάνογλου για να σκοτώσει τον αδερφό μου και στη συνέχεια τον σκότωσε κι αυτόν, για να του κλείσει το στόμα. Κάπου σε όλα είναι μπλεγμένος και ο Θεοδωρής Μπακόπουλος

-Το παραδέχθηκε ο ίδιος;

-Όχι, φυσικά. Ο Φάνης θα αρνιόταν τα πάντα ακόμα κι αν τον είχατε συλλάβει επ' αυτοφόρω με το ματωμένο μαχαίρι.

-Τι σας οδήγησε σε αυτό το συμπέρασμα; Θέλετε να μου πείτε τα πράγματα με τη σειρά; Πού βρίσκεται αυτή τη στιγμή ο κ. Βούλγαρης;

Η Εριέττα τον κοίταξε αμίλητη, μ'ενα ειρωνικό χαμόγελο στα χείλη.

-Δεν πιστεύω να κάνετε κάτι για το οποίο θα μετανιώσετε, είπε ο Χάρης και σηκώθηκε από την περιστρεφόμενη καρέκλα του.

-Όχι δεν τον σκότωσα, μη φοβάστε. Αν και ομολογώ ότι μπήκα στον πειρασμό. Αλλά δεν σκοπεύω να περάσω την υπόλοιπη ζωή μου στη φυλακή. Εκεί είναι η δική του θέση. Και θα φροντίσω με όλες μου τις δυνάμεις να μην ξαναβγεί από κει μέσα.

Ο Χάρης έμεινε όρθιος, σε κατάσταση ετοιμότητας.

-Δεν μου είπατε πού βρίσκεται.

-Τον έχω κλειδώσει στο μπάνιο του διαμερίσματός μου. Για να μην το σκάσει μέχρι να τον συλλάβετε.

Ανοιξε την τσάντα της κι έβγαλε από μέσα ένα κλειδί.

-Ορίστε. Μην μου σπάσετε την πόρτα, είναι μασίφ»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 298

Η Μαρίτα, από την άλλη πλευρά, υπήρξε ένα πάρα πολύ σημαντικό πρόσωπο για τον Χάρη. Διατηρούσε πάντοτε την ψυχραιμία της σε δύσκολες καταστάσεις, ενώ στο διήγημα παρουσιάστηκε ως μια δυναμική προσωπικότητα. Μια γυναίκα ιδιαίτερα ικανή, που έδωσε σκληρή μάχη για να ισορροπήσει τα «θέλω» της σε έναν κόσμο γεμάτο αδικία, εφόσον επρόκειτο να φέρει στον κόσμο ένα παιδί χωρίς να έχει τη συμπαράσταση κανενός. Η συνάδελφος και καλύτερη φίλη του αστυνόμου πέφτει θύμα της εξαπάτησης του πατέρα του παιδιού της, όπως και η Εριέττα έπεσε θύμα εξαπάτησης του παρ' ολίγον συζύγου της.

«-Θέλω να σου πω κάτι που με δυσκολεύει πολύ, γι' αυτό άκουσέ με χωρίς να διακόψεις. Είμαι έγκυος στον τρίτο μήνα, πάω για τον τέταρτο. Το είπα στο Μιχάλη, αλλά αυτός μου δήλωσε ότι έχει ήδη άλλα τρία παιδιά –ναι, καλά άκουσες, τρία. Τα δύο δεν τα έχει βέβαια αναγνωρίσει... Μου είπε λοιπόν ότι έχει ήδη τρία παιδιά και δεν έχει καμία διάθεση να γίνει πατέρας για τέταρτη φορά. Μου πρότεινε να κάνω έκτρωση. Εγώ όμως το θέλω αυτό το παιδί, Χάρη. Δεν ξέρω αν θα μου δοθεί ξανά άλλη ευκαιρία να κάνω παιδί και είμαι αποφασισμένη να το κρατήσω.

-Α, τον ξεφτιλισμένο! Α, το βρωμερό κάθαρμα! είπε ο Χάρης και χτύπησε τη γροθιά του στο τραπέζι.

Η Μαρίτα πρόλαβε ένα πιατάκι στον αέρα. Το ακούμπησε σε απόσταση ασφαλείας από τον Χάρη, μετά του έβαλε καφέ κι ένα κομματάκι κέικ.

-Ηρέμησε, Χάρη. Υποτίθεται ότι εσύ πρέπει να μου δώσεις κουράγιο.

-Θα πάω και θα τον σπάσω στο ξύλο! Θα τον μαυρίσω στις κλοτσιές, τον αλήτη, τον κερατά. Του τα έχω μαζεμένα εδώ και μια εικοσαετία, τώρα θα πληρώσει όλες τις κοροϊδίες και τις ειρωνείες του! θα του κόψω την κοτσίδα και θα του τη δώσω να τη φάει!

.....

-Το έχεις σκεφτεί σοβαρά; Ξέρεις πόσο δύσκολο είναι να μεγαλώσεις ένα παιδί μόνη σου; Οι γονείς σου τι λένε; Τους το είπες;

-Δεν ξέρουν τίποτα ακόμη. Δεν μπορούσα να τους το ανακοινώσω από το τηλέφωνο. Έλεγα να πάω κάτω να τους δω και να τους το πω. Θα κοιτάξω αύριο για εισιτήριο. Θέλω να φύγω το συντομότερο. Πριν το συνειδητοποιήσω και δειλιάσω.

-Δεν χρειάζεται να σου το πω βέβαια, αλλά να ξέρεις ότι θα είμαι δίπλα σου σε ό,τι θελήσεις –λεφτά, πρακτική βοήθεια, μπέμπισίτινγκ αργότερα.

-Σ' ευχαριστώ, βρε Χάρη! Το ξέρω ότι μπορώ να στηριχθώ σ' εσένα. Και δεν σ' ευχαρίστησα ακόμα που μου τάιζες τη Ντόλυ, που την προσέχεις, που της έκανες παρέα»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σσ. 38-39

Αυτός ο διάλογος και η αντίδραση του Χάρη σκιαγραφεί τον ηθικό του χαρακτήρα, την προσωπικότητά του. Η οργή που νιώθει για την άδικη και ανεύθυνη συμπεριφορά του Μιχάλη, υποψήφιου πατέρα που αρνήθηκε να στηρίξει την εγκυμονούσα γυναίκα στην απόφασή της να κρατήσει και να μεγαλώσει το παιδί, προτείνοντας μάλιστα με θράσος να διακόψει την κύηση έτσι ώστε να απαλλαγεί από τις ευθύνες, δείχνει ακριβώς αυτό: έναν

άνθρωπο που συμπαραστέκεται στα δύσκολα, είναι ευαίσθητος σαν χαρακτήρας, ευσυνείδητος και θυσιάζεται για όσους τον έχουν ανάγκη, όπως η φίλη του και συνάδελφός του.

Το μοτίβο της εγκυμονούσας γυναίκας το συναντάμε και στο μυθιστόρημα του Μάρκαρη, με μια διαφορά όμως: η κόρη του Μάρκαρη έχει τη στήριξη όσων την αγαπούν, έχει τη φροντίδα και τη στοργή της μητέρας της και του αστυνόμου Χαρίτου, που είναι ένας υπεύθυνος πατέρας και μελλοντικός παππούς.

Στο έργο *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς* η συγγραφέας παρουσιάζει μια άλλη πραγματικότητα: τον γυναικείο αγώνα για δικαίωση σε κάθε επίπεδο. Το έγκλημα, λοιπόν, δεν είναι μόνο ο φόνος του μουσικού Απόστολου Μελισσηνού ή η εξαπάτηση της Εριέττας αλλά και το να μεγαλώσει πιθανόν ένα παιδί μόνο του, εγκαταλελειμμένο εν μέρει. Θα μεγαλώσει χωρίς την παρουσία του πατέρα, σε αντίθεση με το εγγόνι της Ανδριανής και του Χαρίτου. Γιατί άραγε να επιλέγει η συγγραφέας να παρουσιάσει την άλλη εκδοχή των πραγμάτων, την ανώμαλη εξέλιξη της ζωής ή την αληθινή και θλιβερή βίαιη πραγματικότητα, μια μη φυσιολογική εξέλιξη, με απεικόνιση όμως ρεαλιστική; Από τη μια, λοιπόν, η εγκυμονούσα κόρη του Χαρίτου που θα φέρει στον κόσμο ένα μωρό, που έχει την αγάπη όλων, και από την άλλη οι εγκυμοσύνες στα έργα της Ferrante ως μοτίβο, μέσα από το οποίο η Χίλντα Παπαδημητρίου παρουσιάζει τη γυναικεία ευαίσθητη πλευρά, που, όπως θα λέγαμε και στη Ferrante, αποδεικνύει ότι κρύβει έναν τεράστιο δυναμισμό. Η συγγραφέας, μέσω της πρωταγωνίστριάς της, αποφασίζει να συγκρουστεί με την κοινωνία και τα στερεότυπα ή τα ήθη της οικογένειας, τα αυστηρά πρότυπα και ένα περιβάλλον με αρχές και κρατά το μωρό. Αντιδρά και αποφασίζει να ορθώσει το ανάστημά της, όπως αντίστοιχα η Ferrante.

8.9. Χαρακτηριστικά του πρωταγωνιστή-αστυνόμου

Ο Χάρης Νικολόπουλος, ο πρωταγωνιστής ντετέκτιβ του μυθιστορήματος, ήταν ο εκπρόσωπος της έννοιας του δικαίου. Συγκρούστηκε με τις κοινωνικές συνθήκες καθώς και με το περιβάλλον του στο τμήμα, υποστήριξε το δίκαιο και το νόμιμο και έδωσε μάχη για να δικαιωθεί πρωτίστως ο προσωπικός του αγώνας ενάντια στο άδικο και το παράνομο. Για τον αστυνόμο, η υπόθεση δολοφονίας του Απόστολου Μελισσηνού αποτέλεσε αυτοσκοπό, παρά τις δύσκολες συνθήκες που κλήθηκε να αντιμετωπίσει, ώστε να επιλύσει τον αστυνομικό γρίφο, ενώ τελικά κατόρθωσε να πετύχει τον στόχο του, τιμωρώντας τον ένοχο.

Η δικαιοσύνη απέκτησε υποκειμενική σημασία στο μυθιστόρημα, καθώς η κάθαρη επιτεύχθη εν μέρει, εφόσον ο ένοχος ήρθε αντιμέτωπος με τη δικαιοσύνη. Η Εριέττα

ανακάλυψε το πραγματικό πρόσωπο του μέλλοντα συζύγου της, ενώ ο Χάρης, ο ντετέκτιβ, έφερε σε πέρας την αποστολή, παρά το γεγονός ότι το περιβάλλον του αποδοκίμαζε κατά κύριο λόγο το έργο του και τις προσπάθειές του.

Ο Χάρης, ο πρωταγωνιστής της μουσικής τριλογίας, ήταν ένας χαρακτήρας πολύ αγαπητός για την ηθική και τις ευαισθησίες του σε κοινωνικό και προσωπικό επίπεδο. Ο τρόπος με τον οποίο συμπεραστεκόταν και συμβούλευε τη Μαρίτα, την έγκυο συναδελφό του, που έπεσε θύμα εξαπάτησης, έδειχνε έναν άνθρωπο συμπονετικό και με βαθιά κατανόηση. Ο τρόπος με τον οποίο καθοδηγούσε τον βοηθό του Παρασκευά και η στοργή που έδινε στη μητέρα του αποδείκνυε έναν άνθρωπο ευαίσθητο, που ήθελε να έχει συναναστροφές και να επενδύει στην επικοινωνία και συγκεκριμένα στις ανθρώπινες σχέσεις ή αξίες.

Ο Χάρης ήταν ένας μοναχικός χαρακτήρας, που πίστευε στην αξία της φιλίας και προσπαθούσε να προσεγγίσει την ανθρώπινη διάσταση των πραγμάτων. Τη στιγμή που το εξωτερικό περιβάλλον του αντιτίθετο στην νοοτροπία του να εκτελεί το καθήκον του νόμιμα και τον υπονοούμενε, εκείνος αποδείκνυε την αξία του στο αστυνομικό τμήμα.

Συχνά, εξαιτίας της υπερβολικής προσήλωσής του στο ιερό καθήκον γνώρισε την αποδοκιμασία των υπολοίπων. Παρά τα κακεντρεχή σχόλια των συναδέλφων του, που υποτιμούσαν τους αγώνες του, εκείνος γνώριζε πως με πίστη και επιμονή ο προσωπικός του αγώνας θα δικαιωνόταν. Ο Χάρης Νικολόπουλος, ο αγαπημένος ήρωας και πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος της τριλογίας της μουσικής εκπροσωπούσε μια καταπιεσμένη γενιά, που πάλεψε για την απονομή της δικαιοσύνης όχι μόνο σε κοινωνικό αλλά και σε προσωπικό επίπεδο.

Οι παραδοσιακές αρχές και τα ιδανικά συντρόφευαν τον αστυνόμο στο δύσκολο έργο του και ενδυνάμωναν τον χαρακτήρα του. Η αποφασιστικότητά του και η προθυμία του να συμπεραστεύεται ηθικά στους συνανθρώπους του ήταν παραμοιώδης, αποκαλύπτοντας έναν ευαίσθητο και ενάρετο χαρακτήρα. Ο Χάρης δεν είχε άλλο στήριγμα πέρα από τον Παρασκευά, τη Μαρίτα και τη μητέρα του –ήταν μοναχοπαίδι και είχε αναπτύξει μια περίεργη σχέση με τη μητέρα του.

Ο πρωταγωνιστής Χάρης αγαπήθηκε σαν χαρακτήρας και διεκδίκησε και αυτός με τη σειρά του τον χώρο του και τον ρόλο του. Εμφανισιακά ήταν ευτραφής, είχε αδυναμία στο καλό φαγητό και προσπαθούσε να επιβληθεί στον εαυτό του, ώστε να ακολουθήσει ένα πρόγραμμα στη ζωή του. Λάτρευε τη μουσική και θεωρούσε ότι αυτή ήταν ένας τρόπος να διεισδύσει κανείς στην ψυχοσύνθεση του ατόμου, ερμηνεύοντας μέσα του τις διάφορες κοινωνικές συνθήκες. Η μουσική για τον Χάρη ήταν ένας κόσμος που τον προσέλκυε και

τον γοήτευε, όπως ακριβώς και το φαγητό ήταν ένας κώδικας επικοινωνίας μεταξύ των ατόμων.

«Η σύντομη συγκατοίκησή του με την ξαδέλφη του Τατιάνα του είχε ζυπνήσει τις εικόνες μιας μοναχικής εφηβείας, με ελάχιστες χαρές. Μια από αυτές ήταν οι κασέτες που έφτιαχναν οι ξαδέρφες του με μοντέρνα ελληνικά τραγούδια. Δύο μέρες τώρα γύριζε στο μυαλό του ένα συγκεκριμένο τραγούδι και ήθελε να το ξανακούσει, αν του το επέτρεπε φυσικά το κασετόφωνο του mini system. Στο τέλος, βρήκε τις κασέτες μαζί με τη συλλογή του από χαρτάκια με ποδοσφαιριστές και ομάδες. Ήταν μέσα στο κουτί από το ηλεκτρικό τρενάκι που του είχε κάνει δώρο ο πατέρας του, αλλά η μητέρα του δεν τον άφηνε ποτέ να το παίξει για να μην το χαλάσει. Και το τρενάκι σκούριασε από την αχρησία»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 123

Αν και ήταν εξωστρεφής χαρακτήρας, δεν τολμούσε να ζήσει μια ζωή πέρα από το συνηθισμένο και οικείο του περιβάλλον. Η απομάκρυνση από το περιβάλλον της Αθήνας και το ταξίδι στην Μεσσηνιακή Μάνη έδωσαν την ευκαιρία στον ήρωα να ανακαλύψει τη βαθιά εσωτερική του αλήθεια. Ο Χάρης δεν επιθυμούσε τη μοναχικότητα ή την ασφάλεια που του προσέφερε φαινομενικά η επιλογή του να μείνει μόνος του στην προσωπική του ζωή, αλλά, αντίθετα, απολάμβανε τη συντροφιά της Μαρίτας και του Παρασκευά, όπως επίσης και το επαγγελματικό του ταξίδι και το αντικείμενο της εργασίας του, στο οποίο ήταν πλήρως αφοσιωμένος.

Ως θαυμαστής της αμερικάνικης αστυνομικής λογοτεχνίας και κουλτούρας απολάμβανε τις αστυνομικές νουβέλες, έχοντας ως πρότυπο τη δράση τους και ακολουθώντας μέσα στα πλαίσια του επιτρεπτού τη δική τους νοοτροπία. Επίσης, λάτρευε το αμερικάνικο σινεμά, όπως την ταινία *Το γεράκι της Μάλτας*, ένα είδος Hardboiled, από το οποίο έχει επηρεαστεί και έχει πάρει πολλά στοιχεία η συγγραφέας²⁷⁵.

«-Αρχηγέ είσαι για ένα σινεμά; τον ρώτησε ο Παρασκευάς. Παίζει το *Γεράκι της Μάλτας*, επανέκδοση σε καινούρια κόπια. Το είχα δει μια φορά στην τηλεόραση όταν ήμουν μικρός, αλλά θέλω να το απολαύσω και στη μεγάλη οθόνη. Προλαβαίνουμε να φάμε το παγωτό που έφερες και να πάμε στη βραδινή προβολή. Αντέχεις να κατηφορίσουμε ως εκεί με τα πόδια;

-Άμα είναι για το *Γεράκι της Μάλτας*, μέχρι τις Κουκουβάουνες πάω με τα πόδια, απάντησε ο Χάρης που είχε αφήσει το αυτοκίνητό του στο γκαράζ της ΓΑΔΑ»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 223

²⁷⁵ Πρόκειται για το πιο σκοτεινό είδος, που θέτει το γυναικείο στοιχείο στο επίκεντρο της δράσης του χώρου και της πραγματικότητας, με ρεαλιστικές περιγραφές και εικόνες παραστατικές, που εμπλέκουν και ενσωματώνουν τον αναγνώστη στην πλοκή της μυθιστορίας.

Όμως, παρόλα αυτά, ο Χάρης πάλευε για την προσωπική του ελευθερία. Προσπαθούσε να αποκολληθεί από διάφορους συναισθηματικούς δεσμούς, που ίσως τον έκαναν πιο δειλό και αδύναμο, και να πάρει κάποιες καθοριστικές αποφάσεις στη ζωή του, μια και ο δεσμός με τη μητέρα του ήταν ανασταλτικός παράγοντας για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του.

«Τον πρώτο καιρό, η απουσία της μητέρας του του είχε φανεί θείο δώρο. Θα έμενε μόνος, θα είχε όλο το σπίτι δικό του, θα πήγαινε σινεμά και σε συναυλίες και... Ναι, θα έκανε πολλά πράγματα, και το κυριότερο –θα ξεκινούσε επιτέλους δίαιτα, απαλλαγμένος από τους πειρασμούς της μητρικής κουζίνας. Πέρασε μια ολόκληρη Κυριακή καταστρώνοντας προσεκτικά τη διατροφή του, σαν στρατηγός που ετοιμάζει εισβολή σε εχθρική χώρα. Αγνοώντας επειδικτικά τον καταψύκτη όπου η μητέρα του είχε στοιβάξει τάπερ με τις σπεσιαλιτέ της –μοσχαρακι κοκκινιστό, χοιρινό κρασάτο, σουτζουκάκια–, πήγε στο πιο κοντινό σουπερμάρκετ και αγόρασε φρέσκα σαλατικά πλυμένα και κομμένα, κοτόπουλα ελευθέρας βοσκής, φρούτα, γιαούρτια και τυριά με μηδέν λιπαρά. Τις πρώτες μέρες τα πήγαινε μια χαρά. Έφτιαχνε μεγάλες σαλάτες, έτρωγε πολλά φρούτα και απέφευγε τα αναψυκτικά.

Όσπου μια μέρα, γυρνώντας βαλαντωμένος από το γραφείο, σταμάτησε σαν υπνωτισμένος στην ψησταριά της γειτονιάς και παρήγγειλε μια μερίδα κεμπάπ, μια μερίδα γύρο και μια γιαουρτλού. Και πολλές πίτες ψημένες. Αλάδωτες, όμως κι ένα τζατζίκι. Και μια μερίδα κολοκυθάκια τηγανητά, που πάνε με το τζατζίκι. Και βλίτα, που είναι υγιεινά. Και πατάτες τηγανητές, που πάνε με τα βλίτα. Και φέτα ψητή, που πάει με τα βλίτα και τις πατάτες. Έκανε μια στάση στο μίνι μάρκετ της γειτονιάς, αγόρασε δύο κόκα κόλες λάιτ του ενάμισι λίτρου και ένα οικογενειακό παγωτό σοκολάτα με καραμέλα, μηδέν ζάχαρη, μηδέν λιπαρά»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 28

«Τελικά την προηγούμενη Δευτέρα, γυρίζοντας νηστικός και ξεθεωμένος από το γραφείο, τηλεφώνησε στην πιτσαρία και παράγγειλε την προσφορά των πεινιρλί. Τρεις μέρες το σκεφτόταν και τελικά δεν άντεξε»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 29

Στα παραπάνω αποσπάσματα παρουσιάζεται άλλη μια πραγματικότητα και ταυτόχρονα μια αντίθεση: από τη μια η μητέρα που μαγειρεύει το νόστιμο σπιτικό φαγητό και από την άλλη το delivery. Οι περιγραφές είναι απόλυτα ρεαλιστικές και από αυτές αντιλαμβανόμαστε πως ο Χάρης είναι ένας γήινος χαρακτήρας, αρκετά προσιτός σε όλους. Μάλιστα, θα μπορούσε να πει κανείς πως οι λέξεις που τον χαρακτηρίζουν είναι ο αυθορμητισμός και η φυσικότητα στις κινήσεις του –στον τρόπο που σκέφτεται και δρα στον χώρο– όλο αυτό το σκηνικό δεν είναι άγνωστο στον αναγνώστη, αντίθετα είναι μια

καθημερινή εικόνα προσιτή σε όλους, όπως αποδεικνύεται και από τα απόσπασμα που ακολουθεί:

«-Ντύνομαι και ξεκινάω. Σε μια ώρα το πολύ θα είμαι εκεί. Θέλεις να σου φέρω κάτι απ' έξω; Ψωμί ,καφέ, φρούτα, κανένα παγωτό;
-Δεν θέλω τίποτα· αν έχει ανοίξει το Κοσμικόν φέρε λίγο παγωτό καιμάκι»
Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 37

Ο Χάρης μοιάζει με όλους τους αστυνόμους, εφόσον είναι ο ταπεινός ήρωας και χαρακτήρας από την επαρχία, που προσπαθεί να ενσωματωθεί στη ζωή και νοοτροπία της αθηναϊκής κοινωνίας. Η διαφορά του Χάρη από τους υπόλοιπους ήρωες ντετέκτιβ και πρωταγωνιστές ελληνικών αστυνομικών μυθιστοριών έγκειται στο ότι είναι ο μόνος αστυνόμος που δεν έχει σύζυγο ή φίλη-αρραβωνιαστικά. Σ' αυτό το σημείο ομοιάζει με τον Montalbano, που, όμως, σε αντίθεση με τον Χάρη, περιστοιχίζεται πάντοτε από τη γυναικεία παρουσία· τότε η Adelina, η μαγείρισσα που τον περιποιείται και τότε η αρραβωνιαστικά, η όμορφη Σουηδέζα φίλη του Igrid που είναι πειρασμός για εκείνον. Ο Montalbano είναι ένας γοητευτικός Σικελός, ενώ ο Χάρης ένας γήινος και προσιτός χαρακτήρας, βαθιά ηθικός και καθόλου κουλτουριάρης, με την έννοια ότι δεν έχει όμορφο, γοητευτικό και ευγενές παρουσιαστικό ούτε και εκλεπτυσμένους τρόπους, αλλά είναι χοντρός και άγαρμος στις κινήσεις του. Στην εμφάνιση έρχεται σε αντίθεση και με το αστυνόμο Λεγάκο του Θεόδωρου Μπενάκη, που παρουσιάζεται όμορφος, καλαίσθητος και εξαιρετικής ρώμης.

Το ότι ο Χάρης ήταν ο μόνος αστυνόμος που παρουσιάστηκε χωρίς σύζυγο, παιδιά και οικογένεια προκαλεί ποικίλα ερωτηματικά, γιατί η ερευνήτρια πραγματοποιεί ασυναίσθητα μια σύγκριση με τους αστυνόμους άλλων συγγραφέων αστυνομικής μυθιστορίας, αλλά κυρίως με τον καθηγητή, που ανέλαβε να επιλύσει το μυστήριο της δολοφονίας στο μυθιστόρημα του Sciascia *A ciascuno il Suo*. Ο καθηγητής που ανέλαβε τον ρόλο του ντετέκτιβ ήταν ανύπαντρος και ζούσε με τη μητέρα του σε μια κοινωνία ασφυκτική και γυναικοκρατούμενη. Η σχέση με τη μητέρα του απομάκρυνε τον πρωταγωνιστή από τις υπόλοιπες γυναίκες. Πρόκειται για μια εμμονική συμπεριφορά, ένα μοτίβο ευδιάκριτο και στο έργο της Ferrante, όπου το μητρικό στοιχείο υπερπροστατεύει και πνίγει τις επιθυμίες των παιδιών της.

Κάτι που διαφοροποιεί τον αστυνόμο Χάρη από τους υπόλοιπους αστυνομικούς-ντετέκτιβ είναι η υπέρμετρη αγάπη του για τη μουσική και οι γνώσεις του πάνω σ' αυτή.

«-Κι εδώ χρειάζεται η βοήθεια του ψυχολόγου, για να εξηγήσει πώς ένας άνθρωπος μπορεί να είναι τόσο αλαζονικός και υπερφίαλος. Πώς γίνεται να πιστεύω ότι όλος ο κόσμος του χρωστάει; Ξέρετε ποιος είναι ο

αγαπημένος ήρωας του Φάνη, ποιον θεωρεί πρότυπό του; Τον κύριο Ριπλέι! Και πιστεύει ότι μοιάζει με τον Αλαίν Ντελόν, τον πρώτο Ριπλέι²⁷⁶.
-Κάτι τελευταίο. Τι δουλειά κάνει ο Φάνης;

.....

-Πώς μπορείς να είσαι χαρούμενος, ξέροντας ότι ένας ταλαντούχος άνθρωπος, μουσικός και καλλιτέχνης Μελισσηνός, το θύμα δηλαδή, είχε χάσει τη ζωή του, επειδή ένα κωλόπαιδο πίστευε ότι είναι η ενσάρκωση του Κύριου Ριπλέι;»

Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, σ. 304

²⁷⁶ Patricia Highsmith, *Ο ταλαντούχος Κύριος Ριπλέι* (μτφρ.: Ανδρέας Αποστολίδης), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009.

ΜΕΡΟΣ Γ΄

**Σύγκριση Ιταλών και Ελλήνων μυθιστοριογράφων
του αστυνομικού είδους**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: Κοινά στοιχεία και διαφορές σε σχέση με το είδος και τις θεματικές των έργων

9.1. Εισαγωγικά

Στο πρώτο μέρος της παρούσας διατριβής εξετάστηκαν αστυνομικά μυθιστορήματα ως προς τον τρόπο, τις επιρροές και το περιεχόμενο της μυθιστοριογραφίας τους, στο δε δεύτερο ακολούθησε κατ' αντιστοιχία η ανάλυση των εκπροσώπων του ελληνικού είδους. Οι συγγραφείς που παρουσιάστηκαν κατά σειρά για την Ιταλία είναι οι Leonardo Sciascia, Roberto Saviano, Elena Ferrante και Andrea Camilleri, για δε την Ελλάδα οι Γιάννης Μαρής, Πέτρος Μάρκαρης, Θεόδωρος Μπενάκης και Χίλντα Παπαδημητρίου.

Στο τρίτο μέρος της διατριβής θα παρουσιαστεί μια συγκριτική μελέτη ανάμεσα στα έργα των Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων. Τα θέματα και τα κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία θα γίνει η σύγκριση, αφορούν στο έγκλημα, στον τρόπο παρουσίασης και την περιγραφή του στα μυθιστορήματα, στις επιδράσεις από άλλα είδη, στη μέθοδο και την τεχνική αφήγησης, στο στοιχείο του μύθου, στο γυναικείο στοιχείο και τον ρόλο του στη μυθιστοριογραφία, στη θεματογραφία, στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, στα χαρακτηριστικά και στην ψυχροσύνθεση του δράστη – δολοφόνου.

9.2. Είδος γραφής

Η έρευνα αυτή έχει ως σκοπό να αναδείξει την τέχνη και τη σχέση της με το έγκλημα και κατ' επέκταση το φαινόμενο του κακού. Ο κοινωνικός και ηθικός προβληματισμός γύρω από το ζήτημα του κακού γίνεται εμφανής μέσα από τις εμπειρίες και τα βιώματα των συγγραφέων, που περιγράφουν τη δική τους πραγματικότητα, μια νέα διάσταση στο ζήτημα του κακού, δημιουργώντας ένα νέο είδος αφήγησης, που έχει ως στόχο τον ηθικό προβληματισμό και την αναζήτηση. Η αίσθηση της δικαιοσύνης, η απονομή της και η εκπλήρωση του καθήκοντος περιστρέφεται γύρω από την ιδιοσυγκρασία του ατόμου. Το φαινομενικά άδικο συγκρούεται με το δήθεν δίκαιο και αντιστρόφως. Οι συγγραφείς δημιουργούν ενδιαφέρουσες ιστορίες με αστυνομική πλοκή, με απώτερο στόχο τη βαθιά κοινωνική προσέγγιση του φαινομένου του εγκλήματος.

Ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος αναφέρει σχετικά με το αστυνομικό μυθιστόρημα: «Πρόκειται για μια μεγάλης έκτασης πλασματική-φανταστική αφήγηση σε πεζό λόγο, που αναπαριστά χαρακτήρες και πράξεις αντιπροσωπευτικές της πραγματικής ζωής, οργανωμένες σε πλοκή. Όπως αναφέρει η Patricia Highsmith, «η αφήγηση είναι μια κίνηση,

μια διαδικασία αλλαγής, είναι το πέρασμα από τη μια στην άλλη κατάσταση»²⁷⁷. Από την άποψη αυτή, μια αφήγηση, από τη στιγμή που ξεκινά, θα μπορούσε να συνεχίζεται επ' άπειρον. Εφόσον, όμως, η αφήγηση μπαίνει στην υπηρεσία της μυθιστοριογραφίας, η διαδικασία της αλλαγής δεν μπορεί να είναι τυχαία, άμορφη ή ατέρμων, αλλά πρέπει να έχει σκοπό. Για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός, η διαδικασία της αλλαγής πρέπει να πάρει μορφή και σχήμα. Αυτό ακριβώς είναι η μορφοποίηση αλλαγής, η οποία αποτελεί τον στόχο του μυθιστοριογράφου και κριτικού²⁷⁸.

Στο αγγλοσαξονικό αστυνομικό μυθιστόρημα, οι περιγραφές θυμίζουν κάδρο της εποχής, που αναπαριστά τη σκηνή του φόνου ή το κοινωνικό πλαίσιο, όπου εξελίσσονται τα γεγονότα. Οι πληροφορίες που αντλεί ο αναγνώστης είναι συγκεκριμένες, εφόσον δεν πρέπει να σπάσει τον κώδικα επικοινωνίας του με τον πρωταγωνιστή και να οδηγηθεί σε πρόωρα ή λανθασμένα συμπεράσματα, έτσι ώστε να υπάρξει η αποκάλυψη στο τέλος του μυθιστορήματος. Ένας συνδυασμός ευφύιας, ευρηματικότητας και τεχνικής της αφήγησης συνθέτουν τους άγραφους κανόνες του ιδιότυπου αφηγηματικού είδους. Τα στοιχεία που συγκεντρώνει ο ερευνητής και η ικανότητά του να επιλύει τους δυσνόητους γρίφους συναρπάζουν τον αναγνώστη, που αναζητά την περιπέτεια, δραπετεύοντας έτσι από την πεζή πραγματικότητα.

Το μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα, αντίθετα, προσεγγίζει και περιγράφει το έγκλημα, παρουσιάζοντας το κακό σαν ένα ζήτημα κοινωνικής ευαισθησίας, που θα πρέπει να αφορά σε όλους τους πολίτες και να δημιουργεί ποικίλα ερωτηματικά για τους λόγους που συντέλεσαν στην ανάπτυξη του εγκλήματος. Και αυτή είναι και η ουσιαστική διαφορά του από το σουηδικό – σκανδιναβικό αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο αντιμετωπίζει τα εγκλήματα ως γεγονός ή αποτέλεσμα κάποιων δυνάμεων ή ενεργειών που συγκρούστηκαν.

Με τον όρο «μεσογειακό» αναφερόμαστε σε ένα αφηγηματικό είδος, που περιορίζεται τόσο τοπογραφικά όσο και θεματικά. Το μεσογειακό είδος περιγράφει το φαινόμενο του κακού ή το έγκλημα, που δεν συνεπάγεται ότι είναι πάντα μια δολοφονία. Θα μπορούσε να είναι το έγκλημα της στέρησης της ελευθερίας ή της έκφρασης του λόγου ή το οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό έγκλημα με έναν τρόπο πιο ωραιοποιημένο, πολλές φορές μέσα από τη γραφή, τη δημιουργία ή και τη γαστρονομία. Ο όρος «μεσογειακό», επομένως, αναφέρεται σε μια διάκριση τόσο τοπογραφική όσο και θεματολογική και αισθητική.

²⁷⁷ Patricia Highsmith, *Ο ταλαντούχος Κύριος Ριπλέι*, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009.

²⁷⁸ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2010, σ. 21).

Οι εκπρόσωποι του μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος παρουσιάζουν το φαινόμενο του εγκλήματος μέσα από μια διαφορετική οπτική. Αντίθετα, η σουηδική – σκανδιναβική σχολή παρουσιάζει το έγκλημα και τη βία ως φυσική συνέπεια της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης. Οι περιγραφές δεν είναι ρομαντικές, αλλά απόλυτα ρεαλιστικές.

Το *hardboiled* υπήρξε η αρχή, που η Μεσόγειος θέλησε να μιμηθεί ως προς τη θεματική και την τεχνοτροπία, σε συνδυασμό με τα αφηγηματικά είδη που εκπροσωπούσαν το παραδοσιακό αστυνομικό είδος. Ο συνδυασμός του αστυνομικού γρίφου ή παιχνιδιού πνευματικής διάνοησης με το είδος που παρέπεμπε σε θρίλερ, την οπτική του Jules Maigret, που εστίαζε στο ψυχοκοινωνικό κομμάτι με επίκεντρο τον άνθρωπο και τη συμπεριφορά του, η *Comedie Humaine* του Honore de Balzac, που έθιγε το ζήτημα της ηθικής σε συνδυασμό με την αντικειμενική ματιά της δημοσιογραφικής έρευνας και το στοιχείο της κοινωνικοπολιτικής καταγραφής, έφεραν στο προσκήνιο ένα άλλο αφηγηματικό μοντέλο, που φαίνεται πως αναπτύχθηκε, κατά κοινή ομολογία, δανειζόμενο τα βασικά του δομικά στοιχεία από όλα τα προγενέστερα είδη.

Στο ελληνικό είδος επιρροές από *Hardboiled* εντοπίζει κανείς στη Χίλντα Παπαδημητρίου. Ο πρωταγωνιστής-αστυνόμος είναι εμπνευσμένος από τις αμερικάνικες ταινίες και τον εκπρόσωπο του αμερικάνικου είδους Dashiell Hammett. Καθ' όλη τη διάρκεια της διήγησης ο αστυνόμος Χάρης Νικολόπουλος παρακολουθεί με προσήλωση τις ταινίες του κλασσικού αμερικάνικου κινηματογράφου, ενώ κάνει πολλές αναφορές στο έργο της Patricia Highsmith *The Talented Mr. Ripley* (*Ο ταλαντούχος κύριος Ριπλέι*)²⁷⁹, έχοντας σκοπό να σκιαγραφήσει και να ερμηνεύσει το προφίλ του δολοφόνου.

Ο Roberto Saviano θεωρείται ότι έχει χρησιμοποιήσει ως νοοτροπία στο έργο του *Gomorra* στοιχεία από το αμερικάνικο είδος: οι δρόμοι και οι συμμορίες της Νέας Υόρκης συνάδουν με τον κόσμο του Οργανωμένου εγκλήματος και τις φατρίες του *Secondigliano* στη Νάπολη. Να διευκρινιστεί ότι ο Saviano και η Ferrante δεν ανήκουν ως συγγραφείς καθαρά στο αστυνομικό είδος. Ο Saviano εισάγει τον αναγνώστη στη λογική του αστυνομικού ρεπορτάζ -ενός δημοσιογραφικού ρεπορτάζ με μορφή ημερολογίου, μέσω του οποίου μελετά το φαινόμενο της Μαφίας, το Οργανωμένο Έγκλημα και τη δράση της Μαφίας μέσα από στοιχεία και τεκμήρια. Το έργο του θεωρείται μια μετεξέλιξη του αστυνομικού μυθιστορήματος.

²⁷⁹ Patricia Highsmith, *Ο ταλαντούχος Κύριος Ριπλέι*, ό.π..

Η βία, το αίμα και οι εικόνες αποστροφής απουσιάζουν από το μεσογειακό αστυνομικό είδος, το οποίο επικαλείται το αίσθημα της κοινωνικής και συλλογικής ευθύνης. Όμως, στο μεγαλύτερο μέρος του το μεσογειακό είδος διακρίνεται για το ύφος του και την μέθοδο με την οποία παρουσιάζει το κοινωνικό φαινόμενο. Η μέθοδος που ακολουθούν οι εκπρόσωποι του είδους συνδυάζει την καταγραφή των γεγονότων με τη μυθοπλασία και τα πραγματικά γεγονότα, ένα αρκετά ενδιαφέρον παιχνίδι που θυμίζει τον σκοπό του αφηγηματικού είδους.

Ο κυριότερος εκπρόσωπος του Μεσογειακού είδους είναι ο Andrea Camilleri, ο οποίος, όπως έχει αναφερθεί, δημιούργησε ένα πρότυπο ντετέκτιβ, τον αστυνόμο Montalbano, για να αποδώσει φόρο τιμής στον συγγραφέα Manuel Vasquez Montalban. Το έργο του Camilleri αποτέλεσε τη βάση του Μεσογειακού είδους και συνέβαλε στην εξέλιξη του είδους στην ελληνική αστυνομική λογοτεχνία. Το giallo Camilleriano ακολούθησε τα πρότυπα του παραδοσιακού αστυνομικού μυθιστορήματος, ήτοι του αγγλοσαξονικού, τοποθετώντας στη θέση του πρωταγωνιστή τον ήρωα ντετέκτιβ, ο οποίος διερευνά την υπόθεση του εγκλήματος, ακολουθώντας τα στοιχεία και εστιάζοντας στην επίλυση του αινίγματος. Ωστόσο, παρόλα αυτά, ο Camilleri συνδύασε τη θεωρία της κλασικής αστυνομικής μυθιστορίας με τη γαστρονομία και την παράδοση, με στόχο να διερευνήσει την ψυχροσύνη του ατόμου.

Οι Έλληνες μυθιστοριογράφοι, αντλώντας έμπνευση από το έργο του και τον τρόπο που προσέγγισε την εγκληματική συμπεριφορά, δημιούργησαν κι εκείνοι με τη σειρά τους πρωταγωνιστές – ντετέκτιβ, με σκοπό να περιγράψουν το έγκλημα μέσα από μια πιο σύγχρονη και ευχάριστη διαδικασία. Η γαστρονομία, η μουσική, η κοινωνική κριτική και το έγκλημα συνδέθηκαν μεταξύ τους ως στοιχεία κοινωνικής παρεμβολής.

Η Χίλντα Παπαδημητρίου δέχτηκε επιδράσεις από το Domestic noir, τη Μεσογειακή μυθιστορία (γαστρονομία, τόπος διαδραματισμού γεγονότων, χώρος της μουσικής) όσο και από το Hardboiled.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το αστυνομικό μυθιστόρημα δύναται να χωριστεί στις παρακάτω κατηγορίες, ανάλογα με το είδος του και τις θεματικές του:

- *Αγγλοσαξονικό*. Στο αγγλοσαξονικό είδος ανήκουν οι Agatha Christie, Arthur Conan Doyle κ.ά. Εδώ έχουμε το αίνιγμα, που καλείται να επιλύσει ο ντετέκτιβ, ακολουθώντας τις ενδείξεις. Η επίλυση έρχεται στο τέλος του μυθιστορήματος²⁸⁰ και σύμφωνα με τους

²⁸⁰ Η σημασία της αρχής και του τέλους μιας ιστορίας δεν είναι διαδικαστική, επειδή τα σημεία εκκίνησης και τερματισμού της αφήγησης αποτελούν αντικείμενο επιλογής του συγγραφέα. Ένα πραγματικό άνοιγμα και ένα οριστικό κλείσιμο παρέχουν ένα χρονικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο δεν υπάρχουν απλώς οι χαρακτήρες,

κανόνες θα πρέπει να μην αποκαλυφθεί η ταυτότητα του δολοφόνου νωρίτερα· αναγνώστης και ντεντέκτιβ θα πρέπει να οδηγηθούν ταυτόχρονα στην εξιχνίαση του μυστηρίου.

- *Hardboiled*. Είναι ένα λογοτεχνικό είδος, που επικεντρώνεται στη βία και την εγκληματικότητα. Υπάρχουν ιδιαίτερες σκηνές βίας, αρκετά προκλητικές για την δεκαετία του '30. Το χαρακτηριστικό του είναι ότι ο ίδιος ο Detective γίνεται δολοφόνος, τιμωρώντας τους δράστες με σκληρό τρόπο για την παράνομη δράση τους. Σε δημοσίευμα του ΒΗΜAgazino²⁸¹, αναφέρεται ότι το αμερικάνικο hardboiled προβάλλει τον μοναχικό και έντιμο ιδιωτικό ερευνητή, συχνά απένταρο, λάτρη του αλκοόλ και της μοιραίας γυναίκας, γνώστη του υποκόσμου και πάντα έτοιμο να χρησιμοποιήσει το μυαλό ή τις γροθιές του για να επιλύσει προβληματικές καταστάσεις. Περίφημος εκπρόσωπος ο Φίλιπ Μάρλοου, ήρωας των αστυνομικών μυθιστορημάτων του Ρέιμοντ Τσάντλερ (Raymond Thornton Chandler). Στο ίδιο δημοσίευμα, ο Umberto Eco εξηγεί ότι ο ήρωας του hardboiled, δημιούργημα του 19^{ου} αιώνα, έγινε πρότυπο για τους λάτρεις του αστυνομικού μυθιστορήματος, δημοσιευόμενο σε επιφυλλίδες και από εκεί στο ραδιόφωνο, στη μικρή και μεγάλη οθόνη και στα διάφορα έντυπα. Οι ήρωες ερευνητές, ικανοποιούν το αναγνωστικό, τηλεοπτικό και κινηματογραφικό κοινό τους, απονέμοντας δικαιοσύνη και διορθώνοντας τα κακώς κείμενα, συχνά με ανορθόδοξες, αλλά όχι ριζοσπαστικές μεθόδους.

Βασικός εκπρόσωπος του ιταλικού Hardboiled θεωρείται ο Giorgio Scerbanenco, ιταλοουκρανικής καταγωγής, που συγκλονίζει το αναγνωστικό κοινό για τον προκλητικό τρόπο, με τον οποίο παρουσιάζει την έντονη βία ενάντια στο γυναικείο φύλο, ενώ τα μυθιστορήματά του μοιάζουν με θρίλερ. Ο συγγραφέας από νεαρή ηλικία εργάστηκε σκληρά για να εξασφαλίσει την επιβίωσή του, κάνοντας διάφορα επαγγέλματα. Θεωρείται ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς του αστυνομικού μυθιστορήματος στην μεταπολεμική περίοδο (περί το '30), την εποχή που γεννήθηκε και γνώρισε επιτυχία στην Αμερική το hardboiled. Ο συγγραφέας τιμήθηκε ιδιαίτερα για τη συγγραφική δράση του και του απονεμήθηκε το βραβείο Scerbanenco προς τιμήν του. Τα μυθιστορήματά του μεταφέρθηκαν και στη μεγάλη οθόνη, αλλά προβληματίσαν ιδιαίτερα για τον ωμό τρόπο, με τον οποίο ερμήνευσε και παρουσίασε το έγκλημα. Η ρομαντική προσέγγιση απουσιάζει εξ ολοκλήρου, παρότι ανήκει στο

αλλά νομοτελειακά κινούνται από μια φάση ή κατάσταση της ύπαρξης σε μια άλλη (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σ. 25).

²⁸¹ ΒΗΜAgazino, *Αμερικάνικο και σκανδιναβικό νουάρ*, Δημοσίευμα 32 story, Κυριακή 4 Οκτωβρίου 2020.

νουάρ και είναι για τα δεδομένα της έρευνας τρομακτικός ο τρόπος που ερμηνεύεται το έγκλημα και η δράση του ψυχοπαθούς δολοφόνου.

- *Μεσογειακό.* Το μεσογειακό είδος δεν περιέχει βίαιες σκηνές σε σχέση με τα προηγούμενα και εστιάζει στην ιδιοσυγκρασία του ατόμου. Μελετά τη συμπεριφορά του, τις διαπροσωπικές σχέσεις του, τη σχέση του εγκλήματος με την κοινωνία, το περιβάλλον εκτύλιξης των γεγονότων και τη συνείδηση του ατόμου. Το ξεχωριστό στοιχείο που έχει είναι ότι μετατρέπει σε ένα ευχάριστο και δημιουργικό ταξίδι το παιχνίδι της αναζήτησης, εισάγοντας το στοιχείο της γαστρονομίας. Αναφέρεται σε ήθη, έθιμα και παραδόσεις. Ο τρόπος που περιγράφεται ο τόπος συναρπάζει τον αναγνώστη που δραπετεύει από την πληκτική καθημερινότητα, αλλά δεν απομακρύνεται ουσιαστικά από τα κοινωνικά προβλήματα. Η περιγραφή του εγκλήματος γίνεται με έναν πιο σύγχρονο και ευρηματικό τρόπο. Στόχος είναι πάντοτε η κοινωνική κριτική και η αφύπνιση του ατόμου για όσα συμβαίνουν γύρω του. Πρόκειται για τον διαφωτιστικό ρόλο της λογοτεχνίας. Όπως ο ερευνητής οδηγεί το άτομο και συγκεκριμένα τον αναγνώστη στην εξιχνίαση της υπόθεσης, έτσι και ο ρόλος της λογοτεχνίας διαφωτίζει το πνεύμα του ατόμου, οδηγώντας το στην αλήθεια. Ο σκοπός του είδους είναι η επαφή με την αλήθεια, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από την αφήγηση των γεγονότων και τον μύθο.

Σε ό,τι αφορά στο ιταλικό μεσογειακό μυθιστόρημα, ξεχωρίζουν οι συγγραφείς Massimo Carlotto και Carlo Lucarelli. Η περίπτωση του Massimo Carlotto προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον αναγνώστη, γιατί πρόκειται για έναν συγγραφέα που εικάζεται ότι έχει διαπράξει κάποιο φόνο -έφηβος ακόμη ο Carlotto συνελήφθη από την αστυνομία, γιατί βρέθηκε στο διαμέρισμα της φοιτήτριας που δολοφονήθηκε. Όλα τα στοιχεία, επομένως, τον παρουσίασαν ως ένοχο για τον φόνο της κοπέλας. Ο ίδιος, αφού απασχόλησε έντονα την κοινή γνώμη και ήρθε αντιμέτωπος με τη Δικαιοσύνη, δραπέτευσε στην Αμερική, όπου βρήκε καταφύγιο και στη συνέχεια η ιταλική κυβέρνηση του έδωσε χάρη. Η πολύκροτη υπόθεσή του δίχασε την κοινή γνώμη. Ο Carlotto ανήκει στη New Italian Epic, θεωρήθηκε ανανεωτής του ιταλικού νουάρ, τα μυθιστορήματά του έχουν κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα και ποικίλα ενδιαφέροντα αυτοβιογραφικά στοιχεία. Η υπόθεσή του προκαλεί στον αναγνώστη διάφορα ερωτήματα σχετικά με το γεγονός ότι ένας συγγραφέας μπορεί να είναι και δολοφόνος. Αν και αντιλαμβανόμαστε ότι αυτή δεν είναι η πραγματικότητα, εξυπηρετεί τον σκοπό της έρευνας, αφού αποδεικνύει ότι είναι πιθανόν ένας συγγραφέας, όπως στο έργο *Todo Modo* του Sciascia, να επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από τα εγκλήματα που περιγράφει

και να θελήσει να πράξει όσα δεν φαντάζεται ο ανθρώπινος νους. Ο Carlo Lucarelli είναι συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων, δημοσιογράφος, εκδότης και τηλεοπτικός παρουσιαστής. Διακρίνεται στα έργα του για την περιγραφή του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου, πρωταγωνιστής του δε είναι ο επιθεωρητής De Luca. Γενικά, στο έργο του Lucarelli επικρατεί η σύνδεση του εγκλήματος με την πολιτική, ως αντανάκλαση του κοινωνικού γίνεσθαι.

- *Σουηδικό – γερμανικό.* Στο σκανδιναβικό είδος, όπως άλλωστε και στο αμερικάνικο, η βία πρωταγωνιστεί. Οι εικόνες είναι πολύ σκληρές για τον αναγνώστη. Το έγκλημα συνδέεται με την πολιτική και την κοινωνία, αφού τα εγκλήματα που εξετάζει ο ερευνητής έχουν αιρετικό χαρακτήρα. Ο ερευνητής ερμηνεύει σημάδια, χαρακτηριστικά προσώπου, φυσιογνωμία. Τα θύματα είναι γυναίκες, που αναλαμβάνουν να υπερασπιστούν τον εαυτό τους από τον άνδρα τους ή σύζυγό τους, αντιμαχόμενες την ενδοσυζυγική βία. Υπάρχουν “παραθρησκευτικά σύμβολα,, οι serial Killers, οι κατά συρροή δολοφόνοι, που σκοτώνουν ακολουθώντας πάντοτε μια συγκεκριμένη μέθοδο. Στο είδος αυτό, ένας από τους βασικούς εκπροσώπους είναι ο Νορβηγός συγγραφέας Jo Nesbo, με πρωταγωνιστή των μυθιστορημάτων του τον αστυνομικό επιθεωρητή Harry Hole. Τα δώδεκα (12) βιβλία της επιτυχημένης σειράς με πρωταγωνιστή τον Harry Hole (1997-2019) έχουν μεταφραστεί και στα ελληνικά.

Οι ντετέκτιβ έχουν εμμονή στο ποτό ή σε άλλες προκλητικές απολαύσεις. Είναι επιρρεπείς και συχνά παρουσιάζονται περισσότερο επικίνδυνοι και διεφθαρμένοι από τους ίδιους τους εγκληματίες. Έχουν γνώσεις ψυχολογίας, ανθρωπολογίας και σημειολογίας, ερμηνεύουν σύμβολα και αποκρυπτογραφούν, ενώ επιστήμη και τεχνολογία έρχονται σε σύγκρουση με τη θρησκεία.

9.3. Αφηγηματική μέθοδος και τεχνική

Ως προς τη μέθοδο παρατηρεί κανείς ότι τόσο οι Ιταλοί όσο και οι Έλληνες συγγραφείς επιλέγουν την αφήγηση σε α' πρόσωπο, εντάσσουν δηλαδή κατά κάποιο τρόπο τον εαυτό τους στον χώρο, τον χρόνο και τα γεγονότα της αφήγησης. Τα γεγονότα που περιγράφονται ανταποκρίνονται σε αληθινά περιστατικά της επικαιρότητας. Ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας, οι λεπτομέρειες από τη ζωή των πρωταγωνιστών-ηρώων, το περιβάλλον, η διαλεκτική ως μέθοδος και το γεγονός ότι παρουσιάζονται στα μυθιστορήματα αυτούσιοι οι διάλογοι των πρωταγωνιστών προσδίδει στα έργα χαρακτήρα ζωντάνιας, παραστατικότητας και αληθοφανή χαρακτήρα.

Τόσο οι Έλληνες όσο και οι Ιταλοί δίνουν έμφαση στα εξωτερικά χαρακτηριστικά των πρωταγωνιστών. Περιγράφουν τον αστυνόμο γοητευτικό ή άξεστο, μικροαστό, δίνουν περιγραφές του χώρου -σκηνοθεσία, τόπος διαδραματισμού των γεγονότων ή περιγραφή του τοπίου-, ώστε ο αναγνώστης να έχει την ψευδαίσθηση ότι συμμετέχει στα γεγονότα. Βέβαια, στην περίπτωση του Montalbano, η Vigata είναι προϊόν μυθοπλασίας, πράγμα το οποίο σημαίνει πως ο χώρος της μυθοπλασίας δεν ανταποκρίνεται σε τοπίο πραγματικό. Όμως ο σκοπός είναι ο ίδιος. Η υπόθεση και η κάθε ιστορία εντάσσεται στο πλαίσιο που χτίζει ο συγγραφέας, αποδίδονται δε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά στους πρωταγωνιστές, που τοποθετούν τον ήρωα σε έναν συγκεκριμένο ρόλο ή πραγματικότητα. Ανάλογα, επομένως, με το τι επιθυμεί να παρουσιάσει ο μυθιστοριογράφος προσαρμόζει την αφήγηση και την περιγραφή του ήρωα ή και ανταγωνιστή.

Ο χαρακτήρας των τριών βασικών μερών του πιο συνηθισμένου σχήματος πλοκής (αρχή, μέση και τέλος) δεν είναι απλώς διαδικαστικός, αλλά λειτουργικός. Αυτό γίνεται φανερό στην περίπτωση της «μέσης», η οποία, αντίθετα από την «αρχή» και κυρίως το «τέλος», αναγνωρίζεται μόνο από τη λειτουργία της. Η «μέση» ορίζεται από τη διαμόρφωση της σύγκρουσης. Η κατάσταση της σύγκρουσης αποτελεί θεμελιώδες δομικό στοιχείο μιας πλοκής αλλά και βασικό άξονα, γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται μια μυθοπλασία. Κάνοντας λόγο για το «τέλος» μιας μυθιστορίας, ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος τονίζει τα κυριότερα στάδια του μυθιστορήματος. Αυτά είναι, σύμφωνα με τη μελέτη, η «αρχή», που μας οδηγεί από την έκθεση στην αρχική εκδήλωση της σύγκρουσης, η «μέση», που μας οδηγεί από την αρχική εκδήλωση της σύγκρουσης, μέσω της επιπλοκής, στην κορύφωση της κλιμάκωσης κατά την έκβαση της ιστορίας²⁸².

Σε ό,τι αφορά στις φάσεις που οδηγούν στην ανάπτυξη της πλοκής, σύμφωνα με τη θεωρία του Γερμανού συγγραφέα και κριτικού Gustav Freytag, για το άνοιγμα και το κλείσιμο μιας μυθιστορίας εντοπίζονται έξι (6) κομβικά σημεία: εισαγωγή, εκκίνηση της δράσης, ανοδική πορεία της δράσης, κλιμάκωση, καθοδική πορεία της δράσης και καταστροφή. Η πορεία της δράσης από την έναρξη έως την κορύφωση ονομάζεται κλιμάκωση ή και δέση. Το υψηλότερο σημείο της κλιμάκωσης αποτελεί η κορύφωση, που βρίσκεται στην κορυφή της πυραμιδοειδούς δομής. Από την κορύφωση ξεκινά η πτωτική πορεία της δράσης, που καταλήγει στη λύση ή στην καταστροφή²⁸³.

²⁸² Βαγγέλης Αθανασόπουλος, ό.π., σσ. 21-22.

²⁸³ Gustav Freytag [Πνευματικά δικαιώματα 1894], *Η τεχνική του δράματος του Freytag, μια έκθεση δραματικής σύνθεσης και τέχνης από τον Δρ. Gustav Freytag: Μια εξουσιοδοτημένη μετάφραση από την έκτη γερμανική έκδοση του Elias J. MacEwan, M.A. (3η έκδοση), Scott, Foresman and Company, Σικάγο 1900.*

Ως προς τον αφηγηματικό τρόπο παρατηρείται συχνά η αφήγηση με εσωτερική εστίαση, η αναδρομική αφήγηση, που ανατρέχει συχνά στα γεγονότα του παρελθόντος για να εξηγήσει τα αίτια και τα κίνητρα του δράστη να στραφεί προς το έγκλημα, περιγράφοντας τις συνθήκες του παρελθόντος. Με αυτόν τον τρόπο τα γεγονότα αποκτούν μια ιδιαίτερη σύνδεση μεταξύ τους, έχοντας ως σημείο αναφοράς το παρελθόν. Οι αναδρομές στο παρελθόν και οι εικόνες δημιουργούν μια σύνδεση με το παρόν, δηλαδή το έγκλημα που διαπράχθηκε στο παρόν υποκινείται από μια κατάσταση του παρελθόντος. Στην ελληνική μυθιστορία δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα αίτια που οδήγησαν τον δράστη να διαπράξει ένα έγκλημα, καθώς και στη σχέση του εγκλήματος με το κοινωνικό περιβάλλον αλλά και στα όσα αυτό αποκαλύπτει.

Ο αφηγηματικός χρόνος και η ερμηνεία του σε συνάρτηση με την ίδια την πραγματικότητα απασχόλησε, όπως φαίνεται, ιδιαίτερα τον συγγραφέα Paul Ricoeur, ο οποίος στο έργο του αναφέρεται σε δύο έννοιες: τη χρονική ακολουθία, δηλαδή το *chronological time*, και την ψευδαίσθηση της χρονολογικότητας (*chronology*). Ωστόσο, όπως εξηγεί ο συγγραφέας, η γλωσσικότητα και η αφηγηματικότητα παραπέμπουν σε ένα γλωσσολογικό παίγνιο και μια μορφή ζωής, ορίζεται η χρονικότητα ως η δομή της ύπαρξης που αγγίζει τη γλώσσα μέσα στην αφηγηματικότητα, ενώ η αφηγηματικότητα ερμηνεύεται από τον ίδιο τον συγγραφέα ως η γλωσσική δομή, που ως απώτερο σημείο της αναφοράς της έχει τη χρονικότητα. Επομένως, καταλήγει ο συγγραφέας, η σχέση μεταξύ τους στηρίζεται στην αμοιβαιότητα²⁸⁴.

Όσον αφορά στους τρόπους ανοίγματος του μυθιστορήματος, ο συγγραφέας αναφέρεται σε πολλούς και διαφορετικούς, μεταξύ των οποίων άμεσο άνοιγμα, άνοιγμα με δράση, περιγραφή τόπου, σχηματισμός σκηνικού-τοποθέτηση της ιστορίας σε ένα σκηνικό-φυσικό, κοινωνικό, ιστορικό ή άλλο, διάλογος, δημιουργία ατμόσφαιρας ή ψυχολογικής διάθεσης, περιγραφή χαρακτήρα, αφηγηματική φόρμουλα, πρόκληση έκπληξης ή και σοκ αλλά και συνδυασμοί αυτών.

Σχετικά με τους ήρωες των μυθιστορημάτων και τη σχέση τους με τον χρόνο, στο έργο του συγγραφέα αναφέρεται ότι οι ήρωες λαμβάνουν υπόψη και υπολογίζουν τον χρόνο. Ο χρόνος αυτός, που υποτίθεται ότι έχουν στη διάθεσή τους, μπορεί να κερδηθεί ή να χαθεί, αλλά και αυτό ανάλογα με τη δράση τους στο σκηνικό της αφήγησης και τις πράξεις τους. Ο χρόνος περιλαμβάνει το είδος του υπολογισμού που χρησιμοποιείται στη χρονολόγηση των γεγονότων και, όπως τονίζει ο συγγραφέας, δεν ερμηνεύεται όπως στην επιστήμη της

²⁸⁴ Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία* (μτφρ. Β. Αθανασόπουλος), Καρδαμίτσας, Αθήνα, 1990, σ. 91.

Φυσικής, που ακολουθεί την πρόοδο της έρευνας της φύσης. Ο χαρακτήρας της αφήγησης, σύμφωνα με τον συγγραφέα, είναι δημόσιος -εξωτερικός δημόσιος χρόνος-ή για να είμεθα ακριβείς αυτός ο δημόσιος χαρακτήρας ορίζεται από τον συγγραφέα ως «public». Στη συνέχεια, ο Paul Ricoeur αναφέρει ότι η διήγηση μιας ιστορίας ή υπόθεσης ενσωματώνεται σε μια κοινότητα, σε μια ομάδα ατόμων με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Βέβαια, θα μπορούσε να συμπληρώσει ο αναγνώστης και διαφορετικές προσλαμβάνουσες, όμως μέσω του γραπτού κειμένου η ιστορία διευρύνεται στο αναγνωστικό κοινό.

Ο συγγραφέας, προκειμένου να εξηγήσει σε βάθος την έννοια του «δημόσιος χαρακτήρας», χρησιμοποιεί την φράση «το έργο πέφτει στη δημόσια σφαίρα δραστηριότητας»²⁸⁵. Επομένως, ο αναγνώστης συνειδητοποιεί από τα παραπάνω την ιδιαίτερη σημασία της φράσης και τη σκοπιμότητα της χρήσης της. Ως προς τον χρόνο της πλοκής έχει ήδη διαπιστωθεί, όπως εξηγεί ο συγγραφέας, ότι η παρεμβολή του δρώντος προσώπου προσφέρει μια πιο ξεκάθαρη και περισσότερο διαλεκτική ανάλυση από την ανάλυση της κατασκευής παρόντος και του ότι λέμε τώρα. Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να αναλογιστεί κανείς τη βαθύτερη σκοπιμότητα που έχει στο έργο της Ferrante η χρήση των φράσεων «το τώρα, πριν από το τώρα, μετά από το τώρα», γιατί, με βάση τα παραπάνω, η εκτεταμένη χρήση αυτών των χρονικών προσδιορισμών θα ήταν πιθανόν να εξυπηρετεί κάποια αφηγηματική σκοπιμότητα. Είναι γεγονός πως, κατά τον συγγραφέα, κάθε αφήγηση συνδυάζει δυο διαστάσεις, σε αναλογίες που ποικίλουν: μια χρονολογική και μια μη χρονολογική. Η μη χρονολογική χαρακτηρίζεται στο έργο ως επεισοδική, ενώ η δεύτερη διαμορφωτική.

Ένα αφηγηματικό στοιχείο είναι και αυτό της χρήσης του μύθου, η λειτουργία και η εφαρμογή του οποίου αποτελεί απεικόνιση της πραγματικότητας. Στα έργα της Ferrante ο μύθος αποτελεί βασικό πυρήνα της αφήγησής της. Με βάση μυθικά στοιχεία της *Αινειάδας* εισάγεται η θεματική της αγάπης και αντίστοιχα της εγκατάλειψης, ενώ γίνεται μια σύνδεση ανάμεσα στην ηρωίδα και στα γεγονότα. Η Melina Carruccio καθώς και η πρωταγωνίστρια ενσαρκώνουν τον ρόλο της τραγικής ηρωίδας. Μέσα από την περιγραφή της Melina η συγγραφέας παρουσιάζει και αναδεικνύει μια άλλη πτυχή της πραγματικότητας, αρκετά θλιβερή: την αρνητική πλευρά της αγάπης και τις συνέπειες της συναισθηματικής απομάκρυνσης. Το γυναικείο στοιχείο, η βία, η πόλη και η εγκατάλειψη παρουσιάζονται μέσα από την ακραία συμπεριφορά της Melina. Ο μύθος οδηγεί σε μια διαπίστωση.

²⁸⁵ Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία* (μτφρ. Β. Αθανασόπουλος), Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990, σ. 66.

Επομένως, η πόλη παρομοιάζεται με το γυναικείο φύλο, που βιώνει την εγκατάλειψη. Δεν είναι τυχαίο το ότι η συγγραφέας επιλέγει μια τέτοιου είδους σύνδεση.

Στο έργο του *Η Αφηγηματική λειτουργία*, ο Paul Ricoeur ορίζει τη μυθοπλασία ως αναπαράσταση της πραγματικότητας, αποδεικνύοντας πως ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα υπάρχει μια σχέση ταύτισης²⁸⁶. Χαρακτηριστικά, τονίζει ο συγγραφέας ότι η μυθοπλαστική αφήγηση εμπεριέχει έντονα το στοιχείο της μίμησης²⁸⁷. Σε ό,τι αφορά δε στον σκοπό, η αναπαράσταση, δηλαδή η μίμηση των πράξεων του ανθρώπου, λειτουργεί αφηγηματικά σαν ένας τρόπος διερεύνησης του χρόνου, του τόπου και των γεγονότων, σε συνάρτηση πάντοτε με τη δράση του ατόμου. Στη συνέχεια, στην προσπάθειά του να ερμηνεύσει ο συγγραφέας την έννοια της μίμησης, χρησιμοποιεί τη ζωγραφική ως παράδειγμα, παρομοιάζοντάς την με ένα τεχνητό αλφάβητο, αποτελούμενο από γραμμές και χρώματα, ερμηνεύοντας με αυτόν τον τρόπο τη μυθοπλαστική αφήγηση ως μια εικονιστική επαύξηση του κόσμου της ανθρώπινης δράσης. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να τονίσουμε ότι ουσιαστικά ο συγγραφέας αντλεί την έμπνευσή του από το έργο του Francois Dagnonet *Ecriture et iconographie*²⁸⁸. Ένα πανομοιότυπο της προϋπάρχουσας πραγματικότητας, που μεταφέρεται στον αναγνώστη μέσω της νοητικής εικόνας. Παρόλα αυτά, όπως αναφέρει ο συγγραφέας, η εικόνα δεν είναι κλεισμένη μέσα στον νου, αντίθετα διακρίνεται από μια προθετικότητα και ειδικότερα από την πρόθεση να προσφέρει ένα πρότυπο για μια αντίληψη των πραγμάτων διαφορετική, το παράδειγμα -πρότυπο ενός νέου οράματος. Διευκρινίζει, όμως, ο συγγραφέας ότι θα πρέπει ο αναγνώστης να είναι σε θέση να μην παρασύρεται από αυτή τη θέση, γιατί η μυθοπλασία δεν σημαίνει πως εμπεριέχει μέσα της ως έννοια την αναδημιουργική φαντασία, αλλά τη δημιουργική φαντασία. Επομένως, στόχος της φαντασίας δεν είναι η αντιγραφή της πραγματικότητας, αλλά η υπόδειξη μιας νέας ανάγνωσης²⁸⁹.

Πρόκειται, φυσικά, για ένα στοιχείο που δεν συναντά κανείς στους υπό εξέταση Έλληνες συγγραφείς. Ο μύθος, με την έννοια της μυθολογίας, δεν υπάρχει σαν θεματική

²⁸⁶ Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, ό.π., κεφ. 2: «Η μυθοπλασία ως μίμηση», σ. 66.

²⁸⁷ Αν ανατρέξει ο αναγνώστης στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη και στην ίδια την τραγωδία, αντιλαμβάνεται πως η ουσία της ποίησης είναι πράγματι ο ίδιος ο μύθος, με την έννοια πάντοτε ότι ο μύθος έχει τη σημασία της ομιλίας και της πλοκής: «Ἐστὶν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένω λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς*, 1449b-1450b).

²⁸⁸ Francois Dagnonet, *Ecriture et iconographie*, Librairie philosophique J Vrin, Paris, 1973.

²⁸⁹ Εκτός από το έργο του Paul Ricoeur *Η αφηγηματική λειτουργία* και το *Περὶ ποιητικῆς* του Αριστοτέλη, όπως αναφέρθηκαν παραπάνω, χρήσιμη είναι και η θεώρηση του έργου του Nelson Goodman *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, όπου η μυθοπλασία ορίζεται σαν μια ανακατασκευασμένη πραγματικότητα (Nelson Goodman, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc, USA, 1968, σ. 70).

στα έργα τους. Αυτοί δεν ανατρέχουν στην ελληνική μυθολογία, όταν θέλουν να περιγράψουν την πόλη σαν μητέρα που αγκαλιάζει και διώχνει τα παιδιά της. Οι Έλληνες συγγραφείς, παρότι πραγματοποιούν αναφορές στο παρελθόν, δεν εισάγουν τον μύθο ως θεματική, αλλά, αντίθετα, βασιζόμενοι στο πραγματικό μέσα από τη χρήση του μύθου, παρουσιάζουν την πραγματικότητα, με την έννοια ότι τα πρόσωπα και το πλαίσιο είναι ειδικά πλασμένα με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται στον σκοπό, ήτοι την παρουσίαση και την ανάλυση του κοινωνικού φαινομένου.

Ορισμένα επεισόδια στα μυθιστορήματα²⁹⁰ έχουν ως σημείο αναφοράς τα γεγονότα του παρελθόντος. Συχνά πρόκειται για ένα συγκεκριμένο περιστατικό ή αρκετές φορές μια διχοτόμηση ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς χρόνους και χώρους, δυο διαφορετικά χρονικά επίπεδα, τα οποία συνδέονται εξαιτίας των γεγονότων. Τα πρόσωπα²⁹¹ και η εξωτερική περιγραφή του χωροχρόνου βοηθούν τον αναγνώστη να αξιολογεί πρόσωπα²⁹² και καταστάσεις, ενώ ο ίδιος στην πραγματικότητα παρακολουθεί από μια σχετική απόσταση τα γεγονότα. Όπως αναφέρει ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος στο έργο του *Ο Λογοτέχνης ως πρότυπο δημιουργικής δράσης*²⁹³, ο εμπειρικός τύπος αφήγησης προσδιορίζεται από μια εξάρτηση-υποταγή στον υπαρκτό κόσμο, ενώ ο μυθοπλαστικός τύπος αφήγησης από μια εξάρτηση-υποταγή σε ένα γενικευμένο ιδανικό. Όσο η ειδική σχέση της αφήγησης με τον υπαρκτό κόσμο περιστέλλεται, υποκαθιστώντας την εξάρτησή της από συγκεκριμένα γεγονότα και εμπειρίες με μια εξάρτηση από γενικευμένα ιδεώδη, τόσο αυτή γίνεται μυθοπλαστική.

²⁹⁰ Μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον Καραγάτση, είναι το πραγματικό και άξιο δείγμα του είδους και όχι κάτι εγκεφαλικά, κρύα και άψυχα κατασκευάσματα, που αντί για ανθρώπους έχουν για ήρωες κακοκουρντισμένα ρομπότ. Άρα, η διαδικασία της συγγραφής ενός μυθιστορήματος δεν είναι εγκεφαλική, αλλά αντίθετα συναισθηματική. Αν δεν υπάρχει η συναισθηματική προσέγγιση, που θεωρείται η βάση της μεσογειακής μυθιστορίας και το συναισθηματικά φορτισμένο ύφος του αφηγητή-συγγραφέα, από μόνα τους τα γεγονότα δεν είναι ικανά να χτίσουν το πλαίσιο της αφήγησης (Μανώλης Καραγάτσης, *Πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα*, Αθήνα, Alter Ego. Α΄ έκδοση στο *Η εξ΄ ομολόγησις ενός συγγραφέα*, Ελληνικό Ημερολόγιο *Ορίζοντες* (1943, Β΄ τόμος).

²⁹¹ Τα πρόσωπα πρωτίστως και τα γεγονότα δευτερευόντως, όπως γράφει ο Καραγάτσης, είναι η βάση της προσαρμογής του θέματος στο μυθιστόρημα. Τα πρόσωπα είναι νευρόσπαστα στα χέρια του συγγραφέα, που θα αποδείξουν την υποκειμενική αλήθεια του στον αναγνώστη. Όμως, θα πρέπει να εμβραθύνει κανείς στην έννοια «νευρόσπαστα», γιατί σε καμία περίπτωση δεν σημαίνει άψυχα και συμβατικά, αλλά για ζωντανούς ανθρώπινους χαρακτήρες. Επομένως, ο συγγραφέας, ως γνώστης της ψυχικής και σωματικής υπόστασης του κοινού του, πλάθει χαρακτήρες που έρχονται σε σύγκρουση με το εξωτερικό περιβάλλον και τον ίδιο τους τον εαυτό (Μανώλης Καραγάτσης, *Πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 22).

²⁹² Ποιος μιλά, ποιος ή ποιοι αναφέρονται, ποιοι είναι παρόντες, πού βρίσκονται, πότε τοποθετείται χρονικά το άνοιγμα, σε ποια χρονική κλίμακα -ημερήσια, ετήσια, εποχική-, τι κάνουν οι χαρακτήρες, για ποιο πράγμα συζητούν οι χαρακτήρες, γιατί βρίσκονται στο ίδιο σημείο, υπάρχουν άλλοι σημαντικοί παράγοντες; (Μανώλης Καραγάτσης, *Πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 30).

²⁹³ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Ο Λογοτέχνης ως πρότυπο δημιουργικής δράσης*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1990, σσ. 184-196.

Ο εμπειρικός τύπος «αφήγησης» μπορεί να διακριθεί σε δύο είδη: το ιστορικό και το μιμητικό. Ο συγγραφέας, τονίζοντας τη διαφορά μεταξύ τους, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το πρώτο προσδιορίζεται από την υποταγή ειδικά στην αλήθεια του γεγονότος και στο παρελθόν, έτσι όπως αυτό πράγματι υπήρξε, παρά σε μια παραδοσιακή εκδοχή του, και απαιτεί για την καλλιέργειά του την ακριβή χωρική και χρονική μέτρηση, καθώς και τις έννοιες της αιτιότητας²⁹⁴. Το μιμητικό είδος, όπως ορίζεται από τον μελετητή, προσδιορίζεται από την αλήθεια της εντύπωσης και του περιβάλλοντος, που στηρίζεται στην παρατήρηση και στην εξέταση του παρόντος, απαιτεί για την ανάπτυξή του κοινωνιολογικές και ψυχολογικές εστίες της συμπεριφοράς και της νοητικής διαδικασίας, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει πως στηρίζεται στην έρευνα του παρελθόντος, αν και θα μπορούσε να πει κανείς σε αυτό το σημείο, με βάση τα μυθιστορήματα που ήδη εξετάστηκαν, ότι η εξέταση και η ερμηνεία των γεγονότων του παρελθόντος αποτελεί το έναυσμα για την εκτύλιξη των γεγονότων και την παρουσίασή τους. Από την άλλη, η ερμηνεία που δίνει ο συγγραφέας στις εμπειρικές μορφές αφήγησης είναι η ιστορία, η βιογραφία και η αυτοβιογραφία.

Σύμφωνα με όσα αναφέρει στο έργο του ο Paul Ricoeur, ο κόσμος της μυθοπλασίας και η μιμητική της διάσταση οδηγεί τον αναγνώστη μέσω της μιμητικής πρόθεσης πάντοτε στον πυρήνα του πραγματικού κόσμου της πράξης²⁹⁵. Μια άποψη που διχάζει είναι η διαπίστωση πως η ιστορία χάνει αυτό που θεωρείται ουσιαστικό, φέρνοντάς μας σε αυτό που είναι δυνατό, ενώ αντίθετα η μυθοπλασία, ανοίγοντας μπροστά μας τον ορίζοντα του μη πραγματικού, μας οδηγεί προς το πιο ουσιώδες, στην πραγματικότητα²⁹⁶.

Ο Ερατοσθένης Καψωμένος, στο έργο του *Αφηγηματολογία*, αναφέρεται στον Marcel Proust και στο έργο του *A la recherche du temps perdu*, όπου ο συγγραφέας επιδιώκει να αποκαλύψει το γενικό στην καρδιά του ειδικού. Η διάκριση ανάμεσα σε ιστορία-μύθο ή αφηγηματικά περιεχόμενα-αφήγημα (το ίδιο το αφηγηματικό κείμενο και διήγηση 'πράξη του αφηγείσθαι') τονίζει ο συγγραφέας ότι έχει ως στόχο να αναδείξει τις μεταξύ τους

²⁹⁴ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, σ. 23.

²⁹⁵ Ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν δυο συντεταγμένες του υπαρκτού. Για να δεχθούμε πως κάτι συμβαίνει πραγματικά, πρέπει αυτό να συμβαίνει μέσα σε χώρο και χρόνο, αλλιώς το αντιλαμβανόμαστε ως κάτι αφηρημένο ή υποθετικό. Ακόμη και το φανταστικό ως συμπλήρωμα, ή σκοτεινή πλευρά ή αντίπαλο δέος του υπαρκτού, για να εξασφαλίσει την ιδιάζουσα υπόστασή του, μόνο που σε αυτή την περίπτωση αυτές οι δύο διαστάσεις γίνονται συντεταγμένες μας εναλλακτικής, ή δυναμικής, ή εικονικής πραγματικότητας. Το αφηγηματικό στοιχείο, που αναφέρεται σε έναν προσδιορισμό της δράσης, ονομάζεται μυθιστορηματικό σκηνικό. Το σκηνικό ενός αφηγηματικού έργου αποτελείται από το γενικό φυσικό χωροχρονικό πλαίσιο, τον ιστορικό χρόνο και τις κοινωνικές συνθήκες, μέσα στις οποίες εκτυλίσσεται η ιστορία. (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, σ. 60).

²⁹⁶ Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία*, ό.π., σ. 80.

σχέσεις (ιστορία-αφήγημα, αφήγημα-αφηγείσθαι, ιστορία-αφηγείσθαι, οι οποίες είναι αποκαλυπτικές για την εσωτερική άρθρωση του συστήματος.

Η σχέση συγγραφέα-αφηγητή μέσα από τη μυθοπλασία έρχεται σε επαφή με τον δέκτη, τον αναγνώστη, πολλές φορές δε υπάρχουν υποψίες ότι ο αφηγητής είναι το ίδιο πρόσωπο με τον συγγραφέα ή ότι υπάρχει μια ταύτιση. Ένα παράδειγμα που ανταποκρίνεται σε αυτή τη λογική και δημιουργεί ενδοιασμούς στον αναγνώστη και στους μελετητές για την ταυτότητα του προσώπου που αφηγείται είναι αδιαμφισβήτητο το έργο της Ferrante, που διχάζει κυρίως για τη συνωνυμία της πρωταγωνίστριας με τη συγγραφέα-αφηγήτρια Elena. Σε άλλες περιπτώσεις το αίνιγμα της ταυτότητας του συγγραφέα δεν μας απασχόλησε σε τόσο μεγάλο βαθμό, γιατί οι Έλληνες συγγραφείς έπλασαν τον ήρωα αστυνόμο με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξωτερικεύσουν τα βαθύτερα συναισθήματά τους ή τουλάχιστον μέσα από τον χαρακτήρα και τη δράση του να πραγματοποιήσουν τις επιθυμίες τους ή να εκφράσουν τις ανησυχίες τους. Τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας ορίζονται μέσα σε ένα νοητό αφηγηματικό πλαίσιο, όπου οι ίδιοι οι δημιουργοί ορίζουν. Η προσωπικότητα των ηρώων σκιαγραφείται μέσα από τη δράση και την αντίδραση των πρωταγωνιστών. Τα κριτήρια ορίζονται θεωρητικά ως εξής: ενδοκειμενικά φυσικά-εσωτερική συνοχή, αληθοφάνεια, ενδοκειμενικές σχέσεις. Οι λειτουργίες διακρίνονται σε αφηγηματική, σκηνοθετική, οργανωτική, επικοινωνιακή, πιστοποιητική, παρεκβατική-σχολιαστική και ιδεολογική, ενώ ο αφηγητής μπορεί να είναι φανερός ή κρυφός, καλυμμένος, δηλαδή να μην είναι σίγουρος ο αναγνώστης για το ποιο πρόσωπο μπορεί να κρύβεται πίσω από την αφήγηση.

Αναφερθήκαμε ήδη στο αινιγματικό προσωπείο που σκεπάζει τη συγγραφέα της *Tetralogia*, όμως ένα ακόμη τρανταχτό παράδειγμα είναι το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ του Roberto Saviano. Σύμφωνα με τους κριτικούς του έργου εικάζεται ότι πιθανόν στο έργο *Gomorra* δεν υπάρχει μόνο ο πρωταγωνιστής αφηγητής αλλά και άλλα πρόσωπα, τα οποία δεν κάνουν αισθητή την παρουσία τους. Φυσικά, τα παραπάνω παραδείγματα έχουν ως σκοπό την κατανόηση και την εμβάθυνση στο θέμα της αφηγηματικής διαδικασίας. Από την άλλη, αν λάβουμε υπόψη μας τη θεωρία του Αφηγηματικού λόγου, θα μπορούσε ο αφηγητής να είναι ομοδηγητικός-αυτόπτης μάρτυρας. Για άλλη μια φορά θα μπορούσε κανείς να το συνδέσει με το έργο του Saviano και συγκεκριμένα το επεισόδιο «Visitors», όπου ο συγγραφέας σπεύδει στο σημείο, όπου οι τουρίστες προμηθεύονται τα ναρκωτικά, και σε ρόλο ντετέκτιβ, πριν ακόμη από την αστυνομία, καταγράφει όσα βλέπει και ακούει. Όμως είναι γεγονός ότι υπάρχουν και προβλήματα σε αυτή τη διαδικασία αφήγησης. Σύμφωνα με τον Gerard Genette, σε αυτή την αφηγηματική διαδικασία ανιχνεύονται

προβλήματα σε σχέση με τον τρόπο, τη φωνή και τον χρόνο. Ως φωνή ορίζεται η οπτική γωνία του αφηγητή. Σε ό,τι αφορά στην εστίαση μπορεί να είναι σταθερή ή καθορισμένη - η εστίαση γίνεται σε ένα ορισμένο πρόσωπο καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης-, μεταβλητή, όταν η αφήγηση δεν επικεντρώνεται σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο αλλά σε πολλούς και διαφορετικούς χαρακτήρες, πολλαπλή, εξωτερική εστίαση -ο αφηγητής δεν αποκαλύπτει όλα όσα γνωρίζει στον αναγνώστη και παρουσιάζεται σαν ένας μακρινός και αποστασιοποιημένος παρατηρητής. Εδώ θα πρέπει να σταθούμε ιδιαίτερα, γιατί αυτού του είδους η αφήγηση συναντάται στην αστυνομική μυθιστορία-χρησιμοποιείται ως τεχνική -ο συγγραφέας γνωρίζει τα πάντα, αλλά μας αποκρύπτει τα γεγονότα σκοπίμως, γιατί έτσι θα φτάσουμε στη λύση του μυστηρίου ταυτόχρονα. Η ταύτιση μεταξύ συγγραφέα και πρωταγωνιστή -παραπέμπει στον αυτοδιηγητικό χαρακτήρα της αφήγησης, ουσιαστικά γιατί ο συγγραφέας περιγράφει τον εαυτό του μέσα από αυτή την διαδικασία, δίνει δηλαδή και παραθέτει την εικόνα του εαυτού του στην πραγματικότητα. Επικαλούμενος τη θεωρία του Πλάτωνα στην *Πολιτεία*, ο συγγραφέας προχωρά στο συμπέρασμα ότι ο λόγος μεταδίδεται με τρεις τρόπους: απλές διηγήσεις, δια μιμήσεως και διά αμφοτέρων. Ο αφηγηματοποιημένος λόγος διακρίνεται στον αναφερόμενο, τον υποκατάστατο και τον μετατιθέμενο. Ανάλογα με τον χρόνο, ο Genette προχωρά στην ακόλουθη διάκριση: χρονική σειρά, *in medias res*, όπως στην περίπτωση του έργου του Leonardo Sciascia ή πιθανόν όπως και στον Μπενάκη και, τέλος, στο έργο του Davide Enia. Η ανάληψη, όπου περιγράφει γεγονότα που έλαβαν χώρα σε ύστερη στιγμή, διακρίνεται σε εξωδιηγητική, ετεροδιηγητική ανάληψη, συμπληρωματική και επαναληπτική²⁹⁷.

Σύμφωνα με το άρθρο *Ο Μάρκες και ο Λαιμός του κύκνου* του Γρηγόρη Μπέκου στην Εφημερίδα *Βήμα*²⁹⁸, είναι αδύνατον να κατανοήσουμε τον κόσμο, αν δεν τον διηγηθούμε. Επί της ουσίας, να αφήσουμε στην άκρη το δίπολο πραγματικότητας και φαντασίας και να εστιάσουμε σε μια λέξη, την αφήγηση, μια λέξη που στο τρίτο μέρος της παρούσας μελέτης μας έχει απασχολήσει ιδιαίτερα. Για τον Μάρκες, λοιπόν, έναν σεσημασμένο παραμυθά, όσο πιο καλά αφηγηθούμε τον κόσμο τόσο πιο καλά θα τον κατανοήσουμε. Το κρίσιμο ζήτημα δεν είναι η μυθοπλασία ως επινόηση, αλλά η μυθοπλασία ως τεχνική, ως ένα εργαλείο που επιστρατεύεται για να εξεικονιστούν, να αποδοθούν και να νοηματοδοθούν τα ίδια τα γεγονότα. Η σαγήνη, επομένως, της αφήγησης έγκειται στη μέθοδο και στον τρόπο με τον οποίο θα χρησιμοποιηθεί από τον συγγραφέα.

²⁹⁷ Ερατοσθένης Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα 2011, σσ. 122-144.

²⁹⁸ Γρηγόρης Μπέκος, *Ο Μάρκες και ο Λαιμός του κύκνου*, εφημερίδα *Βήμα*, 30-5-2021.

Διαφορετικά, πρόκειται ίσως για μερικές αράδες άνευ σημασίας, μια κοινότοπη αφήγηση χωρίς ισχυρό χαρακτήρα. Το συγκεκριμένο άρθρο έχει ιδιαίτερη σημασία, όχι μόνο γιατί διασαφηνίζει την αφήγηση, καθώς τη διαχωρίζει από το ρεπορτάζ αλλά και γιατί αποτυπώνει την δημοσιογραφική λογική, που ο συγγραφέας ακολουθεί ως μοντέλο. Σε δημοσίευμα της Τέσου Μπαΐλα στην *Καθημερινή της Κυριακής*, στις 30 Αυγούστου 2021, αφιερωμένο στο βιβλίο του Μάρκες *El escandalo del siglo*²⁹⁹, ο επιμελητής της πρωτότυπης έκδοσης του βιβλίου Κριστόμπαλ Πέρα απαντά ότι ο Μάρκες, ως υπέρμαχος του μαγικού ρεαλισμού, αναφέρει σε συνέντευξή του με θέμα *Κάτι ακόμη για τη λογοτεχνία και την πραγματικότητα, σχετικά με τη σχέση φαντασίας και πραγματικότητας για την Καραϊβική*: «Τη γνωρίζω χώρα προς χώρα, νησί προς νησί, και ίσως από κει να προέρχεται η απογοήτευσή μου που ποτε δεν σκέφτηκα τίποτα ούτε μπόρεσα να κάνω κάτι πιο θαυμαστό από την πραγματικότητα. Το πιο μακρινό σημείο που μπόρεσα να φτάσω είναι να τη μεταθέσω με ποιητικά μέσα, αλλά δεν υπάρχει ούτε μια αράδα σε κανένα από τα βιβλία μου που να μην έχει την απαρχή της σε πραγματικό γεγονός»³⁰⁰. Αυτό απαντά στο κατά πόσο η μυθοπλασία περιέχει μέσα στοιχεία που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα και την σύνδεση που ανιχνεύεται ανάμεσα στη λογοτεχνική αφήγηση και την δημοσιογραφική καταγραφή.

Αναφερόμενοι στον Μάρκες, θα ήταν μεγάλη παράλειψη να μην αναφερθούμε στον Andrea Camilleri, ο οποίος είχε μιλήσει για τη βαθιά αγάπη του στα έργα του συγγραφέα, καθώς και στα παραμύθια που διάβαζε στην παιδική του ηλικία, που εικάζεται ότι τον επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό για να χτίσει μετέπειτα τις απαραίτητες προϋποθέσεις για τον δικό του αστυνομικό ήρωα και το δικό του αφήγημα.

9.4. Η οπτική του εγκλήματος

Το έγκλημα εξετάζεται σε συνάρτηση με την κοινωνία, τη σχέση του με τον μύθο και την πραγματικότητα. Συχνά γίνεται περιγραφή των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών, που ερμηνεύουν τη συμπεριφορά του δράστη. Μέσα από το έγκλημα, που λειτουργεί ως μοτίβο, η αφήγηση επικεντρώνεται στην ανθρώπινη δράση αλλά και στη συμπεριφορά του ατόμου στον χώρο και τον χρόνο όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα.

Το στοιχείο του θανάτου και η περιγραφή του κατέχουν καίριο ρόλο στην αφήγηση: δολοφονίες, αυτοκτονίες αλλά και εγκληματικές ενέργειες, που θέτουν την ατομική

²⁹⁹ Γκάμπριελ Γκαρσία Μάρκες, *Το σκάνδαλο του αιώνα*, μτφρ. Μ. Παλαιολόγου, εκδόσεις Ψυχογιός, Αθήνα 2018.

³⁰⁰ Τέσου Μπαΐλα, *Όλη μου τη ζωή ήμουν δημοσιογράφος. Πενήντα κείμενα από την αρθρογραφία του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες*, εφημερίδα *Καθημερινή*, 3 Αυγούστου 2021.

ελευθερία και το ανθρώπινο πνεύμα σε κίνδυνο. Οι δολοφονίες δεν παρουσιάζονται βίαιες. Αντίθετα, είναι όσο το δυνατόν πιο ανώδυνες οι περιγραφές και οι εικόνες του θανάτου. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι πρόκειται για ωραιοποίηση του εγκλήματος, καθώς το έγκλημα παρουσιάζεται με μια αισθητική, που δεν προκαλεί αποστροφή στο μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα, δεν προκαλεί τρόμο ή απέχθεια. Οι εικόνες που περιγράφουν Ιταλοί και Έλληνες εμπεριέχουν ταυτόχρονα το στοιχείο της αλήθειας αλλά και το στοιχείο της φαντασίας. Δηλαδή, οι λεπτομέρειες που δίνονται στον χώρο και τον τόπο του εγκλήματος -η περιγραφή του νησιού και η έμφαση στην καθημερινή ζωή-, η περιγραφή μιας ζωής με την οποία ταυτίζεται ο αναγνώστης, ο γήινος και προσιτός χαρακτήρας των έργων που εστιάζει στον άνθρωπο και εντάσσει ενδιαφέρουσες θεματικές, όπως η γευσίγνωσία, η μουσική και ο τόπος, η ιστορία, η δημοσιογραφία, καθώς και τα ήθη και τα έθιμα που πλαισιώνουν την αφήγηση, προσδίδουν έναν ευχάριστο χαρακτήρα σ' αυτή και έτσι το έγκλημα δεν μοιάζει μ' ένα γεγονός τρομακτικό.

Κατά τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο, η εικόνα, σύμφωνα με την αρχή της αληθοφάνειας, αναπαριστά μια αισθητή πραγματικότητα από τις γραφικές ή πλαστικές τέχνες ή από τη λογοτεχνία. Η εικόνα επιχειρεί μια σχέση με το αληθινό, με μια πραγματικότητα αποκατεστημένη και σε αυτό το εγχείρημα μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο μεταφορική, ρητορική ή ρεαλιστική –τίποτε άλλωστε δεν είναι λιγότερο πραγματικό από τον ρεαλισμό, μιας και αυτός λειτουργεί σύμφωνα με έναν κώδικα στη βάση μιας σύμβασης. Η λογοτεχνική εικόνα είναι, λοιπόν, ένα αποτέλεσμα του κειμένου, ένα είδος αναμόρφωσης, το «σημαίνον», όπως θα ονομαζόταν στη γλωσσολογία. Ο συγγραφέας, όμως, δεν παραμένει στην έννοια της εικόνας, αλλά εξηγεί και τον ρόλο των αναπαραστάσεων, με μια δόση ρεαλισμού και με στόχο την παραγωγή ενός αποτελέσματος -την άρτια περιγραφή μιας κατάστασης, μιας παράδοσης, ενός άλλου πιθανόν διαφορετικού πολιτισμού, γιατί, όπως αποδεικνύεται από την παρούσα μελέτη, η εικόνα συχνά μεταφέρει στον αναγνώστη ένα διαφορετικό στοιχείο· περιγράφει κάτι μακρινό, προσιτό ή και απρόσιτο, που μέσα από τη ρεαλιστική περιγραφή αποκτά μια σχέση εγγύτητας. Μέσα, επομένως, από την εικόνα μαθαίνει ο άνθρωπος για το διαφορετικό, όταν η εικόνα ερμηνεύεται μέσα από ένα ορισμένο σύστημα³⁰¹.

Για παράδειγμα η εικόνα με τον αστυνόμο Montalbano να απολαμβάνει ένα ποτήρι με κόκκινο κρασί στη βεράντα του μπαλκονιού του. Το μήνυμα που μεταφέρει η εικόνα

³⁰¹ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, σ. 177.

είναι ξεκάθαρο: το κρασί είναι ένα στοιχείο που παραπέμπει ξεκάθαρα στη νοοτροπία και στην κουλτούρα των Ιταλών. Η εικόνα, επομένως, εξηγεί στον αναγνώστη πώς ο αστυνόμος συνοδεύει το φαγητό με ένα ποτήρι εκλεκτό κρασί της προτιμήσεώς του. Πρόκειται για ένα στοιχείο που δεν συναντάμε στα μυθιστορήματα των Ελλήνων εκπροσώπων κι αυτό γιατί οι Έλληνες δεν έχουν στην κουλτούρα τους το κρασί, σε αντίθεση με τους Ιταλούς, όπου το κρασί παίζει ιδιαίτερο ρόλο. Ένα ακόμη παράδειγμα αποτελεί η φωτογραφική απεικόνιση, που είναι μια «παγωμένη» στιγμή, μια απεικόνιση και αποτύπωση της πραγματικότητας και μια μορφή ρεπορτάζ.

Σύμφωνα, πάλι, με τη θεωρία του Πλάτωνα, η εικόνα είναι προϊόν της μίμησης και μας επιτρέπει να δούμε ή να παρατηρήσουμε μια απύσχα πραγματικότητα. Εικονική ή δυνητική πραγματικότητα, η αναπαραστασιακή πρόθεση της τέχνης του λόγου αποσκοπεί κατά κύριο λόγο στην αισθητική εμπειρία, στην πληρότητα και την αποτελεσματικότητα³⁰².

Υπάρχουν εναλλαγές και χρωματισμοί στην αφήγηση, με σκοπό να εμπλουτιστεί θεματικά το είδος της μεσογειακής μυθιστορίας. Δεν ακολουθείται αυστηρά το μοντέλο του παραδοσιακού αστυνομικού μυθιστορήματος, αλλά παρεκκλίνει της πορείας του και προσαρμόζεται σε έναν πιο σύγχρονο τρόπο αφήγησης. Άρα, η οπτική του εγκλήματος διαφέρει εν μέρει από συγγραφέα σε συγγραφέα, αλλά παρόλα αυτά τόσο οι Έλληνες όσο και οι Ιταλοί συγγραφείς καταφέρνουν να επικεντρωθούν στο σήμερα μέσα από την περιγραφή των αιματηρών γεγονότων του χθες, παρουσιάζοντάς τα ως αναπόσπαστο κομμάτι και αποτέλεσμα ταυτόχρονα του χθες και του σήμερα.

Η νουβέλα, επομένως, έχει άμεση σχέση με το έγκλημα, αλλά επικεντρώνεται αποκλειστικά στους παράγοντες που προκάλεσαν το φαινόμενο αυτής της αποτρόπαιης συμπεριφοράς. Στην Ιταλία, το έργο του Camilleri, για παράδειγμα, εκθέτει με σαρκασμό το φαινόμενο της βίας, παρουσιάζοντας ένα άγριο περιστατικό -μια γυναίκα κατακρεουργημένη-, αλλά ταυτόχρονα και μια πραγματικότητα, που θα πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο προβληματισμού σχετικά με τον άνθρωπο και τη φύση του.

Από ανθρωπολογικής, κοινωνικής και ψυχολογικής πλευράς, το έγκλημα αποτελεί μια αποτρόπαιη πράξη, αλλά όπως περιγράφεται στα μυθιστορήματα των Ελλήνων είναι μια αφορμή για τον σχολιασμό της κοινωνίας, προκειμένου να προσεγγίσει ο άνθρωπος την πραγματικότητα αλλά και να αναλογιστεί ποιες είναι οι συνθήκες που ευνόησαν τέτοιου είδους άνομες συμπεριφορές, ποια η σχέση της κοινωνίας και του κράτους-πολιτείας με την τάση αυτή προς το κακό και ποια τα αίτια. Η στροφή στο why don it εκπροσωπεί τόσο το

³⁰² Ο.π.

αμερικάνικο όσο και το μεσογειακό είδος. Η περιθωριοποίηση του ατόμου, τα στερεότυπα, ο διαχωρισμός των κοινωνικών τάξεων, το περιβάλλον, η αδυναμία του ατόμου να ενταχθεί ομαλά στο κοινωνικό σύνολο και η έλλειψη παιδείας και μόρφωσης είναι τα κυριότερα αίτια που ανιχνεύει κανείς και στα δύο είδη.

Οι ευρωπαϊκές χώρες βίωσαν παρόμοιες καταστάσεις ή αντιμετώπισαν παρόμοια προβλήματα, πράγμα το οποίο έγινε εμφανές στη συγγραφική δραστηριότητα. Οι ιστορίες ήταν συχνά παρόμοιες, υπήρχε δε μια επανάληψη των φαινομένων μέσω της ανατροφοδότησης. Οι καταστάσεις και τα περιστατικά βίας δεν διέφεραν, ίσως να εξελίσσονταν και να αποκτούσαν μια πιο σύγχρονη μορφή, ανάλογη με την πρόοδο της τεχνολογικής ανάπτυξης κάθε χώρας.

Ίσως το έγκλημα να ξέφευγε από το παραδοσιακό και να αποκτούσε μια πιο μοντέρνα διάσταση, όμως κατά κοινή ομολογία είχε τις ίδιες βάσεις. Εκείνο που άλλαξε ήταν η οπτική, η εξέταση του φαινομένου και ο τρόπος προσέγγισης της σύγχρονης ελληνικής ή ευρωπαϊκής πραγματικότητας, η έννοια και η σημασία του φόνου, η αντίληψη του φαινομένου του κακού και της πράξης στο σύνολό της μέσα από τη μελέτη του φαινομένου. Το ερώτημα, όμως, του τρόπου ανάλυσης του εγκλήματος παραμένει. Θα πρέπει να αναλύεται από εγκληματολογικής, από νομικής ή από ανθρώπινης πλευράς;

Στους Ιταλούς λογοτέχνες το έγκλημα παρουσιάζεται σε συνάρτηση με την κοινωνία, ενώ ο στόχος της περιγραφής του είναι η κοινωνική κριτική και η καταγγελία του φαινομένου της Μαφίας. Δεδομένου ότι στην Ελλάδα δεν υπάρχει κάτι ανάλογο με το οργανωμένο έγκλημα, η μόνη περίπτωση που εντοπίζεται μια παρόμοια περιγραφή στο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα είναι στα έργα του Γιάννη Μαρή, όπου ο συγγραφέας περιγράφει το πλαίσιο και τις συνθήκες υπό τις οποίες ευδοκίμησε το έγκλημα. Διαχωρίζει την αστική κοινωνία της Αθήνας και αποδεικνύει μέσα από την αφήγησή του ότι ο τόπος του εγκλήματος ήταν οι πλούσιες συνοικίες των Αθηνών.

Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η μυθιστοριογραφία³⁰³ προσαρμόστηκε στον χώρο, τον χρόνο και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της κάθε χώρας, στην Ελλάδα αυτό που απασχόλησε τους μυθιστοριογράφους ήταν, κατά κύριο λόγο, η κοινωνικοπολιτική κατάσταση, ο πόλεμος, η φτώχεια και τα προβλήματα που αντιμετώπισε η χώρα. Ανάλογη ήταν και η προσαρμογή του είδους στην ιταλική συνείδηση και πραγματικότητα.

³⁰³ Ένα μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον Καραγάτση, δύναται να περιέχει και να εκπέμπει πολλές και άπειρες ιδέες και συναισθήματα, υπαινιγμούς κι αινίγματα, αλήθειες συχνά αντικρουόμενες, αναδεικνύει δε την πολυπλοκότητα των ψυχών, τη σχετικότητα του καλού, τα τρομερά διλήμματα, τη θεϊκότητα και το τραγικό ιλαρό του βίου, το σαδιστικό, την ωμότητα των ανθρώπων, την ποίηση, την ιερότητα αλλά και το θαύμα του ζην (Μανώλης Καραγάτσης, *Πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 50).

Εκμεταλλευόμενοι οι Ιταλοί μυθιστοριογράφοι τη δομή του αστυνομικού μυθιστορήματος, προσπάθησαν να σχολιάσουν πραγματικά περιστατικά βίας, συνδέοντας τη μυθοπλασία με την πραγματική ζωή, δίνοντας έμφαση σε πρόσωπα, χαρακτήρες, καταστάσεις και γεγονότα που απασχόλησαν την κοινή γνώμη. Αφηγήθηκαν τη δική τους πραγματικότητα, ο καθένας με τον δικό του τρόπο, παρουσιάζοντας τη δική τους οπτική για τα περιστατικά δολοφονίας και το έγκλημα.

Το κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα από αστυνομικό μετατράπηκε σε ένα κοινωνικό είδος, που φιλοδοξεί να απαντήσει σε καίρια ερωτήματα για την ανθρώπινη φύση και την εγκληματική συμπεριφορά του ατόμου. Παρουσιάζοντας και αναλύοντας μέσα από πρόσωπα και χαρακτήρες τη δράση του ατόμου, επικεντρώθηκε στα αίτια και στις συνθήκες που έστρεψαν τον δράστη προς το έγκλημα. Έτσι, το αστυνομικό μυθιστόρημα μετατράπηκε σε κοινωνικό, τον καθρέφτη της πραγματικότητας, με στόχο την πληροφόρηση του ατόμου, καθώς και την κοινωνική ευαισθητοποίηση.

9.5. Τόπος εκτύλιξης των γεγονότων

Αδιαμφισβήτητα, το αστυνομικό μυθιστόρημα με κοινωνικό χαρακτήρα εισβάλλει στη λογοτεχνική αφήγηση και αποτελεί έναν από τους κυριότερους αφηγηματικούς άξονες³⁰⁴ τόσο στη σύγχρονη ιταλική αστυνομική λογοτεχνία όσο και στην ελληνική. Όμως, αυτή η σύνδεση δεν γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή, εφόσον το αστυνομικό μυθιστόρημα στο μυαλό του αναγνώστη είναι ακόμη μια αρκετά περιορισμένη και αφηρημένη έννοια, που συνδέεται με την πράξη μιας δολοφονίας. Το αστυνομικό, όμως, μυθιστόρημα και η πρωτοτυπία του οφείλονται αποκλειστικά στην πολυμορφικότητα και τον πολυδιάστατο τρόπο με τον οποίο εξετάζουν τα κοινωνικά ζητήματα, άποψη που εκφράζει απόλυτα τους συγγραφείς.

Το στοιχείο που γοητεύει περισσότερο τους αναγνώστες του μεσογειακού μυθιστορήματος δεν είναι το έγκλημα ή οι λόγοι που ωθούν τον συγγραφέα να εξομολογηθεί ένα προσωπικό του βίωμα ή να εκφράσει την άποψή του για τα κοινωνικά ή πολιτικά γεγονότα. Ο αναγνώστης, αντίθετα, εντυπωσιάζεται από την περιγραφή του

³⁰⁴ Πρωτοπρόσωπη ή τριτοπρόσωπη αφήγηση. Σύμφωνα με το έργο του Μ. Καραγάτση, παρότι η πρωτοπρόσωπη αφήγηση δείχνει να έχει κάποιες ευκολίες, γίνεται δυσκίνητη, γιατί ο αφηγητής αναγκάζεται να συμμετέχει και να είναι παρών στην αφήγηση. Όμως, σε αυτή την περίπτωση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, είναι πιθανόν να μειώνεται το ενδιαφέρον από την πλευρά του αναγνώστη, εφόσον μειώνεται και η δράση, γιατί όλα διαθλώνται μέσα από μια συγκεκριμένη οπτική-την όραση και την πρόσληψη του ίδιου του αφηγητή- σε αντίθεση βέβαια με την τριτοπρόσωπη αφήγηση, που, όπως γράφει ο Καραγάτσης, είναι μια αφήγηση αφ' υψηλού με πολλαπλές κάμερες, όπου ο συγγραφέας μπορεί να κρατήσει πιο ψυχρή αντικειμενική στάση απέναντι στα συμβαίνοντα.

χώρου³⁰⁵, το spazio, αν είναι δηλαδή ένας εξωτερικός ή εσωτερικός χώρος. Υπάρχουν, για παράδειγμα, στους Έλληνες μυθιστοριογράφους σκηνές όπου περιγράφεται η θάλασσα, οι πλατείες, τα αξιοθέατα, τα θέατρα, τα Πανεπιστήμια, τα σχολεία, η γειτονιά, τα γραφικά δρομάκια της Αθήνας, η Ακρόπολη, η Πανεπιστημίου, το ζαχαροπλαστείο του Ζόναρς, καφετέριες και ταβέρνες παραδοσιακού τύπου. Με παρόμοιο τρόπο περιγράφεται στην *Tetralogia di Napoli* η παραδοσιακή γειτονιά που ζει η Elena, το σχολείο, το μανάβικο όπου εργάζεται ο Enzo, το τσαγκάρικο της οικογένειας Cerullo και το παντοπωλείο-bar των αδερφών Sollara.

Αυτό το εξωτερικό σκηνικό και οι έντονες περιγραφές του συνθέτουν το πλαίσιο γύρω από το οποίο αναπτύσσεται η αφήγηση. Το spazio θεωρείται ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί λειτουργεί σαν ένας μανδύας που ντύνει τους πρωταγωνιστές³⁰⁶, δημιουργώντας παράλληλα μια αίσθηση οικεία στον αναγνώστη. Οι σκηνές που περιγράφονται βοηθούν τον αναγνώστη να αναπτύξει μια αίσθηση ταύτισης με τον χώρο, εφόσον αυτές οι εικόνες αποτελούν μέρος της καθημερινότητάς του. Όλοι επισκεπτόμαστε τα μαγαζιά, έχουμε μια καθημερινότητα, συναναστρεφόμαστε με τον μανάβη, τον επιπλοποιό, τον ζαχαροπλάστη, ανήκουμε σε μια γειτονιά, είμαστε μέρος ενός κοινωνικού συνόλου.

Ως προς τον χώρο και το σκηνικό, σύμφωνα με τον Αθανασόπουλο, τα μυθιστορηματικά σκηνικά διακρίνονται σε αφαιρετικά και λεπτομερειακά. Τα πρώτα προσδιορίζονται με έναν τρόπο αμυδρό και ασαφή και παρέχονται μόνο με περιστασιακές περιγραφές. Τα λεπτομερειακά, από την άλλη πλευρά, προσδιορίζονται με σαφήνεια και παρέχονται με λεπτομέρειες ή περιγραφές. Ως προς τον τύπο και το περιεχόμενο, τα σκηνικά χωρίζονται σε ουδέτερα και πνευματικά. Κατά τον συγγραφέα, με τους όρους αυτούς εννοούμε τις αξίες που ενσωματώνονται μέσα σε ένα φυσικό σκηνικό ή που συνεπάγονται από αυτό. Για παράδειγμα, ένα μικρό χωριό παραπέμπει σε έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής, που φυσικά έρχεται σε αντίθεση με τη ζωή και τη νοοτροπία μιας μεγαλούπολης. Ως προς

³⁰⁵ Ο συγγραφέας, εκτός από τον ορισμό του χωροχρόνου ή των χωροχρόνων -το πού και το πότε τοποθετείται η αφήγηση, είναι γνώστης της πραγματικότητας, που περιγράφει ειδικά αν αναφέρεται σε ιστορικά γεγονότα ή περιστατικά του παρελθόντος, γιατί, αν η αφήγηση εκτυλίσσεται στο τώρα, ο συγγραφέας είναι σε θέση να γνωρίζει περισσότερα στοιχεία. Όμως, εκτός από αυτό, την περιγραφή του τόπου -του δικού του ή του επισημομένου- την διευθετεί ο ίδιος με τον τρόπο που επιθυμεί, έτσι ώστε να εξυπηρετεί την αφήγηση. Αν, όπως γράφει ο Καραγάτσης, στη λογοτεχνία είναι όλα επιτρεπτά, τότε όποια μέθοδος κι αν χρησιμοποιηθεί αυτό που μετρά είναι το αποτέλεσμα, το λυσιτελές (Μανώλης Καραγάτσης, *ό.π.*, σ. 42).

³⁰⁶ Ως προς τον τύπο των χαρακτήρων και τη λειτουργία τους, αναφέρεται ότι διακρίνονται σε πρωτεύοντες, κύριους, βασικούς και σε δευτερεύοντες. Συγκεκριμένα, ως προς τον τύπο στην κατηγορία των δευτερευόντων έχουμε διακοσμητικούς, πληροφοριακούς, ακροατές, σχολιαστικούς και σημείο αναφοράς. Ως προς τους πρωτεύοντες χαρακτήρες παρατηρούμε τον πρωταγωνιστή, ήρωα-αντιήρωα, τον ανταγωνιστή και τον καταλύτη (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*).

τη δράση, έχουμε το στατικό σκηνικό -αδρανές όπως και οι ήρωές του- και το δυναμικό σκηνικό, που διεισδύει δυναμικά στη δράση των πρωταγωνιστών. Ένα ανάλογο παράδειγμα είναι η Σικελία στα έργα του Leonardo Sciascia και η Νάπολη στα έργα της Ferrante. Ως προς τη νοηματική λειτουργία, το σκηνικό χρησιμοποιείται ως μέσο νοηματοδότησης. Έτσι, το χρησιμοθηρικό ή λειτουργικό σκηνικό αναφέρεται σε μια πρακτική που αναφέρεται στο γαλλικό θέατρο. Το σκηνικό δίκτυ-πλέγμα θεωρείται αποτυχημένο, σύμφωνα με τη μελέτη του συγγραφέα, κι αυτό γιατί δεν περιγράφει τα συναισθήματα και την ψυχοσύνθεση των ηρώων. Σε τέτοια μυθιστορήματα, ο αναγνώστης ακολουθεί τις περιγραφές του δρόμου, της πόλης, το σπίτι, το δωμάτιο, τα ρούχα και το τέλος το σώμα που κλείνει μέσα του τον ψυχικό κόσμο του ήρωα. Σε αυτή την περίπτωση εντυπωσιάζει το σκηνικό-δίχτυ, ο μανδύας θα μπορούσε να προσθέσει κανείς, αναλογιζόμενος τα λόγια του συγγραφέα «ο μανδύας εγκλωβίζει τον πρωταγωνιστή, καθιστώντας αδύνατη κάθε προσπάθεια διαφυγής του». Στην πραγματικότητα, μια τέτοιου είδους περιγραφή δημιουργεί λανθασμένα την εντύπωση ότι επιτελείται ο σκοπός της περιγραφής, εφόσον η περιγραφή δεν περιστρέφεται γύρω από τον κεντρικό ήρωα και την ψυχοσύνθεσή του. Ως προς το χρονικό σκηνικό παρατηρείται ότι ο χρόνος εκτύλιξης της δράσης έχει μεγαλύτερη σημασία από το ίδιο το σκηνικό παρουσίασης. Το χωρικό σκηνικό, από την άλλη, εμπεριέχει το στοιχείο του έντονου τοπικισμού, με την έννοια ότι το ενδιαφέρον του μυθιστοριογράφου επικεντρώνεται σε έναν συγκεκριμένο τόπο. Σε αυτό το σημείο ο αναγνώστης προσπαθεί να ανιχνεύσει αυτό το στοιχείο στα μυθιστορήματα που ήδη έχουν εξεταστεί και ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα θα ήταν η αφηγηματική σκοπιμότητα και ο τρόπος παρουσίασης της πόλης στο κοινωνικό μυθιστόρημα με αστυνομική πλοκή. Πρόκειται για μια μέθοδο παρατήρησης, εξέτασης και περιγραφής του τόπου ή του χώρου, που όμως επιτελεί έναν συγκεκριμένο σκοπό. Πρόκειται για τη μικρογραφία μιας τοπικής κοινωνίας, που απεικονίζει την πραγματικότητα. Σημαντικό, επίσης, είναι και το μεταφορικό σκηνικό, όπως για παράδειγμα μια εικόνα ομίχλης, που εγκλωβίζει τους πρωταγωνιστές και περιορίζει τη δράση τους μέσα στο σπίτι. Θα μπορούσε κανείς, ανατρέχοντας στη Ferrante, να ανιχνεύσει ένα τέτοιο στοιχείο στο έργο της *Tetralogia*. Χαρακτηριστικό είναι το επεισόδιο όπου η Lila και η Elena φεύγουν κρυφά από το σχολείο και κατευθύνονται προς τη θάλασσα αναζητώντας την ελευθερία, όταν μια ξαφνική καταιγίδα διαλύει το όνειρό τους και

αποκαλύπτει την παράτολμη πράξη τους· το ψέμα αυτό εξυπηρετεί κάποιο συγκεκριμένο σκοπό³⁰⁷.

Τόσο στους Ιταλούς όσο και στους Έλληνες το *spazio*³⁰⁸ παίζει καθοριστικό ρόλο, γιατί χωρίς το *spazio* δεν θα υπήρχε υπόθεση και πρωτοτυπία στο έργο. Άλλωστε η ιδιαιτερότητα στο Μεσογειακό είδος είναι η τοπογραφική ανάλυση. Η εκτενής αναφορά στο πλαίσιο εκτύλιξης των γεγονότων επιταχύνει την εξέλιξη της πλοκής αφηγηματικά.

Η αγάπη για τα πάτρια εδάφη χαρακτήριζε τόσο τους Έλληνες όσο και τους Ιταλούς συγγραφείς, που ένιωθαν τεράστια περηφάνεια για την καταγωγή τους και τα φρονήματά τους, ανεξάρτητα από την κατάσταση που επικρατούσε στη χώρα τους.

Έτσι, όπως ο Leonardo Sciascia και ο Andrea Camilleri εκθειάζαν τη Σικελία και τις χρυσαφένιες ακτές της πόλης όπου γεννήθηκαν, με παρόμοιο τρόπο ο Γιάννης Μαρής περιέγραφε τις χρυσαφένιες ακτές του Σαρωνικού και την Ακρόπολη. Κάνοντας αναφορές σε ζαχαροπλαστεία, συνοικίες, θέατρα, κινηματογράφους, εικόνες τόσο παραστατικές και ζωντανές, μας ταξίδευε μέσα από την αφήγησή του³⁰⁹ σε μια άλλη μακρινή εποχή, συστήνοντάς μας τα ήθη, τα έθιμα και τα στερεότυπα.

Το Παρίσι στα έργα του Μαρής χρησιμοποιήθηκε από τον συγγραφέα ως πλαίσιο και σύμβολο της πνευματικής διάνοησης. Ο Μαρής είχε ζήσει πολύ στο Παρίσι και είχε έρθει σε επαφή με τους εκπροσώπους της κουλτούρας, όπως διάσημους ζωγράφους και λογοτέχνες. Έτσι, λοιπόν, η αφήγησή του κινήθηκε σε δύο αντιφατικά πλαίσια· από τη μια η γαλλική κουλτούρα με τη γνώση και τη ανάπτυξη των τεχνών και από την άλλη η κατακερματισμένη Ελλάδα της μεταπολεμικής περιόδου.

Η Σικελία λειτούργησε αλληγορικά και η σχέση κράτους και πολιτείας ήταν ένα από τα κύρια θέματα που απασχόλησε ιδιαίτερα τον αστυνόμο Bellodi και τον συγγραφέα που

³⁰⁷ Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος* σσ. 68-69.

³⁰⁸ Οι τρόποι παρουσίασης της δράσης συνδυάζονται με την αφηγηματική σκοπιά. Η αφηγηματική σκοπιά είναι γενικός όρος, που αναφέρεται σε όλες τις απόψεις της σχέσης του αφηγητή με την ιστορία. Περιλαμβάνει την απόσταση (παραλλαγές στην ποσότητα των λεπτομερειών και της παρουσιαζόμενης συνειδητοποίησης στην κλίμακα ανάμεσα στη στενή σχέση και τη μεγάλη απόσταση), την προοπτική ή εστίαση (μέσα από ποιανού τα μάτια βλέπουμε -οπτική γωνία), αυτό που οι Γάλλοι αφηγηματολόγοι ονομάζουν φωνή (ταυτότητα, θέση του αφηγητή) (Βαγγέλης, Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, σ. 35).

³⁰⁹ Οι διηγητικές καταστάσεις, καθώς και οι σχετικοί αφηγηματικοί όροι, που αναπτύσσονται αντίστοιχα και τοποθετούνται στην περιοχή της αρχής, είναι η «έκθεση» και οι λειτουργίες που αυτή επιτελεί. Με την έκθεση αναφερόμαστε στην εναρκτήρια αφήγηση, που αποσκοπεί στην παροχή κάποιων πληροφοριών που θεωρούνται από τον συγγραφέα απαραίτητες για την κατανόηση της ιστορίας από τον αναγνώστη. Ο θετικός διάυλος πληροφόρησης ονομάζεται «προϊδεασμός», εφόσον προϋποθέτει τον αναγνώστη για όσα θα ακολουθήσουν, ενώ ο δεύτερος «πηγή αβεβαιότητας», γιατί μέσα στις φωτεινές περιοχές του προβλέψιμου, που φανερώνει ο προϊδεασμός, προσπαθεί να συστήσει σκοτεινούς θύλακες, μέσα από τους οποίους με νόμιμο τρόπο θα προκύψει αργότερα το αναμενόμενο (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, σ. 25).

κρύβεται πίσω από τον χαρακτήρα του μυθιστορήματος. Η αγάπη για την πατρίδα, επομένως, συναντάται και στο ελληνικό αλλά και στο ιταλικό είδος σε όλους τους συγγραφείς. Το μόνο διαφορετικό είναι η καταγωγή των αστυνόμων στο ελληνικό είδος, καθώς κατάγονται και οι τέσσερις Έλληνες αστυνόμοι από την επαρχία, νιώθουν έντονη νοσταλγία για τον τόπο τους και προσπαθούν να μην αποκοπούν από αυτόν, αλλά να μεταφέρουν τα ήθη και τις αξίες τους στον νέο τόπο που τους φιλοξενεί, στην Αθηναϊκή πρωτεύουσα.

9.6. Το γυναικείο στοιχείο

Η γυναίκα αποτελεί βασικό στοιχείο της μυθιστορίας των υπό εξέταση Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων, με ομοιότητες και αποκλίσεις μεταξύ τους. Κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο και στους Ιταλούς και τους Έλληνες, έχει άμεση σχέση με το έγκλημα, αλλά δεν ευθύνεται για τα εγκλήματα πάθους, που της καταλογίζει η Μαφία στην περίπτωση της Ιταλίας. Έντονη είναι η παρουσία της μητριαρχικής κοινωνίας, στο πρόσωπο της μητέρας, της υπηρέτριας, της συζύγου και της γυναίκας του θύματος, η οποία γοητεύει τον καθηγητή και τον οδηγεί στη Μαφία στο έργο του Leonardo Sciascia *A Ciascuno il Suo*.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και το έργο της Ferrante, όπου η μητέρα δεν παρουσιάζεται μορφωμένη, δεν έχει την ψυχική δύναμη να αντιδράσει στις αποφάσεις του συζύγου για το μέλλον της οικογένειας. Δέχεται την ενδοοικογενειακή ψυχική και σωματική βία, δεν εργάζεται και είναι αποκλειστικά υπεύθυνη για τη φροντίδα της οικογένειας. Οι κόρες, από την άλλη πλευρά, επαναστατούν. Επιθυμούν να αποκτήσουν έναν ενεργό ρόλο στην κοινωνία, μια κοινωνική θέση, και να μορφωθούν, θέλοντας να διαφοροποιηθούν από το σύνολο της γειτονιάς, ξεφεύγοντας από τον κόσμο του οργανωμένου εγκλήματος και τον βίαιο περίγυρό τους. Οι πρωταγωνίστριες³¹⁰ παλεύουν για να αποκτήσουν μόρφωση και παιδεία. Το παράδειγμα της Lila και της Elena αποκαλύπτει τις διαφορές στη νοοτροπία και

³¹⁰ Οι πρωταγωνιστές, ανάλογα με τον τρόπο παρουσιάσής τους, διακρίνονται σε δύο κατηγορίες, τον επίπεδο ή δισδιάστατο και τον σφαιρικό ή πολυδιάστατο. Άλλη μια κατηγορία είναι οι στατικοί και οι εξελισσόμενοι χαρακτήρες, διακρινόμενοι ως προς τον βαθμό αλλαγής που αυτοί παρουσιάζουν κατά τη διάρκεια της ιστορίας ενός μυθιστορήματος. Στατικοί ονομάζονται οι χαρακτήρες που, ως προς τον τρόπο αντίληψης, τις απόψεις, τη νοοτροπία και τη διάθεση, μένουν ουσιαστικά αμετάβλητοι από την αρχή έως το τέλος της ιστορίας, προοριζόμενοι για έναν συμπληρωματικό ρόλο στη δράση. Εξελισσόμενοι είναι οι χαρακτήρες που γνωρίζουν μια ριζική αλλαγή ως προς τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τη ζωή και τον κόσμο. Είναι φανερό ότι η αλλαγή δεν αφορά σε κάποια συμβατική πλευρά της ζωής (όπως για παράδειγμα στον τρόπο ντυσίματος), αλλά σε μια συνειδητοποίηση της ζωής, πιθανόν μια πιθανή μεταβολή της προσωπικότητας. Ως αιτίες ορίζονται οι παραπάνω -είτε αυτή η μεταστροφή είναι αργή και παρουσιάζεται σαν μια σταδιακή εξέλιξη είτε είναι αιφνίδια και παρουσιάζεται σαν αποτέλεσμα μεγάλης κρίσης, που προκλήθηκε από κάποιο συγκλονιστικό γεγονός (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος* σ. 45).

το πνεύμα της εποχής στην κοινωνία της Νάπολης. Η Elena καταφέρνει να γνωρίσει την κοινωνική αποδοχή, γίνεται συγγραφέας και αποκτά κύρος στον επιστημονικό κόσμο, ενώ η Lila, μη μπορώντας να αντιδράσει στις συνθήκες, δέχεται το καθεστώς βίας και γίνεται θύμα του συζύγου της.

Ως προς τον τρόπο παρουσίασης της γυναικείας φιγούρας, είναι εμφανής η διαφορά ανάμεσα στο ελληνικό και το ιταλικό μυθιστόρημα. Η γυναίκα στο ελληνικό είδος, σε σχέση με το ιταλικό, έχει περισσότερα προνόμια και κοινωνικές σχέσεις. Για παράδειγμα, η κόρη στα έργα των Ελλήνων συγγραφέων ή η ανηψιά είναι μορφωμένες και εργάζονται, ενώ στη Ferrante η μητέρα, ως πρόσωπο και χαρακτήρας, έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, γιατί παρουσιάζεται υποταγμένη στην ανδροκρατούμενη κοινωνία, αφού δεν είχε δικαιώματα ως γυναίκα να εκφράσει την άποψή της, μια και δεν είχε το ανάλογο πνευματικό και κοινωνικό υπόβαθρο.

Στο έργο του Μαρή έχουμε προκλητικές σκηνές, όπως, βέβαια, και στη Ferrante. Η γυναικεία ομορφιά και γοητεία αποτελούν δόλωμα, έχουν άμεση σχέση με το έγκλημα και στους δύο, αλλά η Ferrante το αποδίδει σε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Ιταλίας.

Οι σχέσεις μητέρας και κόρης παρουσιάζονται σε φυσιολογικά πλαίσια στα έργα των Ελλήνων συγγραφέων, σε αντίθεση με τους Ιταλούς. Στο ελληνικό αστυνομικό είδος η γυναίκα παρουσιάζεται πιστή και αφοσιωμένη στη φροντίδα του σπιτιού, ακολουθεί τον σύζυγό της, τον στηρίζει στο δύσκολο έργο του και έχει περισσότερες ελευθερίες και γνώσεις σε σχέση με το πρότυπο της Ιταλίδας μητέρας, όπως περιγράφεται στα μυθιστορήματα της Ferrante.

Επομένως, παρατηρεί κανείς πως η εικόνα της γυναίκας είναι απόλυτα προσαρμοσμένη στην πραγματικότητα της κάθε χώρας. Πέρα, όμως, από την εικόνα της γυναίκας στη σύγχρονη ελληνική μυθιστορία, όπου παρουσιάζεται ως γυναίκα αφοσιωμένη στον ρόλο της -φροντίδα του σπιτιού, των παιδιών κ.ά.-, παρατηρείται ότι στα μυθιστορήματα του Μαρή η γυναικεία ομορφιά και γοητεία χρησιμοποιείται σαν δόλωμα. Συχνά η γυναικεία ομορφιά εξυμνείται από τον Έλληνα συγγραφέα με παρόμοιο τρόπο αυτού που την εκθειάζουν οι Ιταλοί ομότεχνοί του. Η γυναίκα ωστόσο γίνεται αντικείμενο θαυμασμού όχι τόσο για τα εξωτερικά χαρίσματά της όσο για τη δυναμική παρουσία της.

Ένα άλλο μοντέλο, που συναντά κανείς στα έργα της Ferrante, είναι η εξαπάτηση της γυναίκας, η προδοσία από κάποιον άνδρα ή από το περιβάλλον της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Μελίνα, που εξαπατάται από τον Donato Sarratore.

Στους Έλληνες συγγραφείς και στον Camilleri, αντίστοιχα, γυναίκες κάποιας ηλικίας, κυριευμένες από πάθη, γίνονται θύματα νεότερων ανδρών, που σαν σκοπό είχαν

να εκμεταλλευτούν την όποια αδυναμία τους. Ωστόσο, και νεαρές γυναίκες πέφτουν στην ίδια καλοστημένη παγίδα των αδίστακτων νεόπλουτων νεαρών και πολλές φορές η κατάληξη είναι τραγική. Επομένως, η σχέση της ομορφιάς με το έγκλημα και το κακό σε κάθε του μορφή είναι αδιαμφισβήτητη. Είναι, καθώς φαίνεται, κοινή η αντίληψη Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων για την καταλυτική παρουσία της γυναίκας στα έργα τους και τον ρόλο που μπορεί να παίξει στο έγκλημα η γυναικεία γοητεία.

Η εγκυμοσύνη είναι ακόμη ένα μοτίβο, που συναντά κανείς στο έργο του Μάρκαρη *Σεμινάρια φονικής γραφής* αλλά και στο έργο της Ferrante και της Παπαδημητρίου. Περίφημος είναι ο τρόπος που περιγράφει την περίοδο της εγκυμοσύνης στα έργα της η Ferrante, καθώς και η μέθοδος που ακολουθεί η Χίλντα Παπαδημητρίου για να μιλήσει για την εγκυμοσύνη της συναδέλφου του αστυνόμου-πρωταγωνιστή. Επίσης, παρατηρεί κανείς ότι υπάρχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των δύο συγγραφέων ως προς τις θεματικές των έργων τους και ως προς την παρουσίαση του φαινομένου της βίας με θύματα τις γυναίκες.

9.7. Ο ρόλος του ντετέκτιβ

Τόσο στους Έλληνες όσο και στους Ιταλούς ο πρωταγωνιστής ντετέκτιβ παρουσιάζεται ως πατέρας και σύζυγος. Είναι ηθικός και ακέραιος χαρακτήρας, αντιμετωπίζει δε με υπευθυνότητα και ευαισθησία τις υποθέσεις που αναλαμβάνει να επιλύσει. Είναι το πρότυπο του δημόσιου υπαλλήλου, που εκπροσωπεί το δίκαιο, συγκρούεται με την κοινωνία αλλά και με το ίδιο το αστυνομικό σώμα ή τους πολιτικούς ηγέτες και αποκαλύπτει το σύστημα διαφθοράς. Ο αστυνόμος-ντετέκτιβ ηγείται πάντοτε των ερευνών, ενώ αντιμετωπίζει την κάθε υπόθεση σαν προσωπικό ζήτημα ή ζήτημα κοινωνικής ευθύνης.

Μια διαφορά που εντοπίζει κανείς στο ιταλικό είδος είναι πως ο αστυνόμος-πρωταγωνιστής είναι δυνατόν να μην είναι επαγγελματίας detective, να μην έχει οικογένεια, όπως στο ελληνικό είδος, και συχνά να προέρχεται και από διαφορετικό χώρο, τον χώρο των γραμμάτων και των τεχνών, όπως στην περίπτωση του Sciascia ή του Saviano, που αναλαμβάνει ο ίδιος τον ρόλο του ντετέκτιβ. Στα μυθιστορήματα του Sciascia ο ντετέκτιβ συχνά προέρχεται από έναν χώρο διαφορετικό της αστυνομίας, ενώ ο αφηγητής και πρωταγωνιστής αναλαμβάνει ακόμη και τον ρόλο του δολοφόνου.

Επομένως, στην ελληνική αστυνομική λογοτεχνία ακολουθείται το μοντέλο του αστυνόμου Maigret ή του Andrea Camilleri, αλλά με μια σημαντική διαφορά: ο κεντρικός ήρωας και πρωταγωνιστής έχει οικογένεια, παιδιά και δεν είναι εργένης, με εξαίρεση τον αστυνόμο Χάρη Νικολόπουλο, ήρωα και πρωταγωνιστή της Χίλντας Παπαδημητρίου.

Ως προς τον ρόλο που αναλαμβάνει ο αστυνόμος παρατηρεί κανείς ότι και στις δύο χώρες ο πρωταγωνιστής αστυνόμος, ακολουθώντας τα σημάδια και τις ενδείξεις, καταφέρνει να ερμηνεύσει το κάθε έγκλημα ξεχωριστά, καταλήγοντας στην επίλυση του μυστηρίου. Οι έρευνές του προηγούνται της αστυνομίας, ακόμη κι αν ο ίδιος ανήκει σε αυτήν, καθώς προσπαθεί να δει πέρα από το προφανές. Ας θυμηθούμε λ.χ τον αστυνόμο Montalbano, ο οποίος συχνά έρχεται σε σύγκρουση με τους ανωτέρους τους ή σε αντίθεση με τους κατωτέρους του. Επίσης, ο ορθολογικός τρόπος αντιμετώπισης των εγκλημάτων από τον ιατροδικαστή των έργων του Camilleri, έρχεται συχνά σε αντίθεση με την ενσυναίσθηση του Montalbano, η οποία τον οδηγεί στην αποκάλυψη των εγκλημάτων. Διεisdύει βαθιά στην ψυχosύνθεση του δράστη³¹¹ αλλά και των υπόλοιπων χαρακτήρων - δράστης, θύμα, κοινωνία, οικογένεια και κόσμος της διαφθοράς- το οργανωμένο έγκλημα ή τους πολιτικούς αρχηγούς.

Ωστόσο, στο έργο της Ferrante, που διαφέρει ως προς το είδος, εφόσον δεν εντάσσεται στο αστυνομικό μυθιστόρημα, απουσιάζει η φιγούρα του ντετέκτιβ, σε αντίθεση με το ελληνικό είδος, όπου δεν απουσιάζει ποτέ η φιγούρα του detective, καθώς θεωρείται απαραίτητο στοιχείο τόσο στη δομή όσο και στην πλοκή της αφήγησης³¹².

Με βάση τα παραπάνω αντιλαμβάνεται κανείς τη σπουδαιότητα του αστυνόμου ως προσώπου-κλειδιού στην αποκάλυψη του φόνου ή μιας παράνομης εγκληματικής συμπεριφοράς, ενώ για τα ελληνικά δεδομένα ο ρόλος του αστυνόμου θεωρείται

³¹¹ Τα κίνητρα των χαρακτήρων, σύμφωνα με τον Αθανασόπουλο, ανταποκρίνονται σε περισσότερες και σημαντικότερες απαιτήσεις της μυθοπλασίας, αλλά αυτό που κατεξοχήν απαιτείται από τους χαρακτήρες, εξελισσόμενους ή στατικούς, είναι η παρουσία της συνέπειας στη δράση τους. Αν η ριζική αλλαγή ενός εξελισσόμενου χαρακτήρα δεν χαρακτηρίζεται από συνέπεια, αυτός ο χαρακτήρας παρότι ως εξελισσόμενος εξ ορισμού υπερέχει ενός στατικού, τελικώς θεωρείται αποτυχημένος. Η συνέπεια στη δράση ενός χαρακτήρα εκτιμάται στη βάση των κινήτρων του. Όσο σημαντική κι αν είναι αυτή η μεταβολή ενός εξελισσόμενου χαρακτήρα, αν αυτή δεν δικαιολογείται από την παρουσία ανάλογων κινήτρων, γίνεται μειονέκτημα επειδή πλήττει την αληθοφάνεια. Ο αναγνώστης ενός παραδοσιακού μυθιστορήματος θεωρεί πως δεν είναι δυνατόν ένας χαρακτήρας να αλλάζει ξαφνικά και να δρα με τρόπο που δεν στηρίζεται με αληθοφάνεια στην ψυχosύνθεσή του, έτσι όπως αυτή έχει παρουσιαστεί έως εκείνη τη στιγμή. Βέβαια, οι χαρακτήρες και τα ζευγάρια χαρακτήρων διακρίνονται σε ειδικές κατηγορίες, ανάλογα με τα ακόλουθα κριτήρια: τη λειτουργία της δράσης τους μέσα στην ιστορία ή ως τον βαθμό εξέλιξής τους. Επομένως, σύμφωνα με αυτά τα κριτήρια, οι χαρακτήρες χωρίζονται σε οικουμενικούς, ρεαλιστικούς και ιδανικούς ή εξιδανικευμένους. Ένα από τα βασικότερα κριτήρια για την εξέταση των μυθιστορημάτων ήταν από τη μια η σχέση των πρωταγωνιστών με το περιβάλλον -η σχέση του χαρακτήρα με το κοινωνικό περιβάλλον-, η δημιουργική σχέση και από την άλλη οι εγγενείς διαφορές, όπως η αρνητικότητα της σχέσης του χαρακτήρα με το περιβάλλον, ήτοι το κοινωνικό πλαίσιο που τον περιβάλλει (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, ό.π., σσ. 46-47).

³¹² Η θεωρία του αφηγηματικού λόγου του Gerard Genette εκθέτει μια ολοκληρωμένη θεωρητική και μεθοδολογική πρόταση για την πράξη της αφήγησης και τους τρόπους εκφοράς του αφηγηματικού λόγου στη μελέτη του με τίτλο *Discours du recit*, που περιλαμβάνει δύο «δοκίμια μεθόδου» (essai de methode) (Gerard Genette, *Discours du recit*, e-pub. 2007).

αναμφισβήτητα καίριος και καθοριστικός για την εκτύλιξη της υπόθεσης και την αποκάλυψη του μυστηρίου.

Τόσο στην ελληνική όσο και στην ιταλική αστυνομική μυθιστορία ο αστυνόμος παρουσιάζεται σαν ένας ήρωας με αδυναμίες, εμμονές αλλά και ανθρωπιά³¹³. Μια φιγούρα λαϊκή αλλά και χαρισματική, αφού επιλύει εύκολα με την ευστροφία του τα δύσκολα αινίγματα που αναλαμβάνει, αποδίδοντας δικαιοσύνη στα θύματα.

Αφουγκραζόμενοι τα ηθικά και κοινωνικά προβλήματα της σύγχρονης ευρωπαϊκής πραγματικότητας με επίκεντρο τον άνθρωπο και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει, οι συγγραφείς θέτουν μέσα από τις μυθιστορίες τους στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τη δράση του αστυνόμου, που συμβολίζει τον ατέρμονο αγώνα του ατόμου προς την αναζήτηση της αλήθειας και τα ηθικά διλήμματα που καλείται να αντιμετωπίσει το άτομο. Για τον λόγο αυτό ο αστυνόμος είναι ένα πρόσωπο που συγκρούεται με τους συναδέλφους του, τους πολιτικούς αρχηγούς αλλά και τον εαυτό του, στην προσπάθειά του να υπερασπιστεί το δίκαιο και να μην διαπράξει αδικία σε βάρος των θυτών ή των θυμάτων. Η φιγούρα του αστυνομικού επιθεωρητή ή ιδιωτικού ερευνητή συμβολίζει την ηθική πλευρά, που μάχεται για την κάθαρση της υπόθεσης.

Σύμφωνα με το αγγλοσαξονικό είδος, οι ντέντεκτιβ έχουν και αυτοί με τη σειρά τους τις δικές τους εμμονές ή τα δικά τους ηθικά διλήμματα, που φαίνεται πως τους βασανίζουν. Ζητήματα ηθικής υπαρξιακά και ερωτήματα, στα οποία καλούνται να δώσουν απαντήσεις. Χαρακτήρες που παλεύουν να εξισορροπήσουν τις αδυναμίες τους με το συλλογικό καλό.

Η πιο συχνή εμμονική διαταραχή σε προσωπικό επίπεδο είναι η αδυναμία των ντεντέκτιβ στις αισθητικές, σαρκικές αλλά και άλλου είδους εφήμερες απολαύσεις, όπως το φαγητό, ένα μοντέλο που χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό τους ήρωες της ελληνικής αστυνομικής μυθιστορίας. Ένας φιλήσυχος αστυνομικός, οικογενειάρχης, με άκομψο και ατημέλητο παρουσιαστικό. λειτούργησε σαν μια μεταφορά του σύγχρονου Έλληνα μικροαστού για τα πρότυπα της ελληνικής μυθιστορίας στην Ιταλία. Όμως, ο Ιταλός αστυνόμος παρουσιάζεται με πολύ διαφορετικό τρόπο. Είναι καλλιεργημένος, μορφωμένος,

³¹³ Οι μέθοδοι δημιουργίας των χαρακτήρων ή παρουσίασής τους είναι δύο και ανάλογες με τους δύο τρόπους παρουσίασης της δράσης. Αρχικά, η μέθοδος της άμεσης έκθεσης, κατά την οποία ο συγγραφέας μας μιλά για τους χαρακτήρες. Ο χαρακτήρας περιγράφεται ή συζητείται από τον αφηγητή ή από άλλον χαρακτήρα και ο αναγνώστης σχηματίζει την εικόνα του χαρακτήρα έμμεσα, μέσα από αυτά που λένε γι' αυτόν οι άλλοι χαρακτήρες και ο αφηγητής. Αυτή η μέθοδος αντιστοιχεί στον τρόπο παρουσίασης της δράσης, τον οποίο ονομάσαμε περίληψη. Η δραματική μέθοδος, κατά την οποία ο συγγραφέας μας δείχνει τους χαρακτήρες. Σε σύγκριση με την προηγούμενη μέθοδο θεωρείται πιο αντικειμενική, γιατί ο αναγνώστης βλέπει και ακούει ο ίδιος τα πρόσωπα μέσα από την αντίστοιχη εικόνα, χωρίς τη μεσολάβηση κάποιου τρίτου προσώπου (Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, σ. 47).

αγαπά τις τέχνες και διαθέτει κουλτούρα. Δίνεται έμφαση στον ευρωπαϊκό αέρα και στη γοητεία του, ενώ στην Ελλάδα η μόνη περίπτωση που συναντά κανείς έναν ντετέκτιβ με ευρωπαϊκό αέρα είναι στο έργο του Μπενάκη. Όλοι οι υπόλοιποι συγγραφείς παρουσιάζουν ένα πρότυπο ανταποκρινόμενο στα δεδομένα της μικροαστικής κοινωνίας, έναν ήρωα που ταυτίζεται με τον Έλληνα που παλεύει να εξασφαλίσει μια καλύτερη ποιότητα ζωής στην οικογένειά του.

Σαν φιγούρα, λοιπόν, ο αστυνόμος προσαρμόζεται στα δεδομένα της πραγματικότητας της κάθε χώρας, δανείζεται στοιχεία από άλλα ευρωπαϊκά είδη, όπου αυτό είναι εφικτό, αλλά κατά κύριο λόγο έχει συμβολικό χαρακτήρα.

Στο μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα, ξεκινώντας από τους αστυνόμους Maigret και Montalbano, πρωταγωνιστικό ρόλο έχει και το στοιχείο της γαστρονομίας. Τόσο στους Έλληνες όσο και στους Ιταλούς η γευσιγνωσία θεωρείται απαραίτητο δομικό στοιχείο, στοιχείο κοινωνικής παρεμβολής. Λειτουργεί ως μέθοδος αναζήτησης της αλήθειας και είναι ένα χαρακτηριστικό που συνδέεται με τη διαίσθηση. Τόσο στην Ιταλία, κυρίως με τον Camilleri, όσο και στην Ελλάδα παρατηρείται ότι το φαγητό έχει συμβολικό χαρακτήρα.

Και στις δύο χώρες οι ντετέκτιβ έχουν έναν βοηθό στις έρευνες -personaggio di spalla. Όταν δεν υπάρχει ο χαρακτήρας που ενσαρκώνει τον βοηθό, τότε υπάρχει ένα διαφορετικό πρόσωπο, όπου στηρίζονται οι ερευνητές, και αν όχι πιθανόν να είναι κάτι που συνδέεται με την ικανότητα της διαίσθησης, όπως το φαγητό για τους Έλληνες και Ιταλούς ντετέκτιβ ή στην περίπτωση του Montalbano η συνήθεια να βρίσκει καταφύγιο και όχι μόνο στον τον κόσμο των γεύσεων. Ο Montalbano συχνά κολυμπά για να εκτονώσει την ενέργειά του και να συγκεντρωθεί στον στόχο του. Στην περίπτωση του αστυνόμου Χάρη Νικολόπουλου, εκτός από το φαγητό, παρατηρεί κανείς τον ιδιαίτερο ρόλο που παίζει η μουσική.

Οι αστυνόμοι στα ελληνικά μυθιστορήματα κατάγονται από την επαρχία και προσπαθούν να ενσωματωθούν στον σύγχρονο τρόπο αστικής ζωής. Μεταφέρουν τα ήθη και τα έθιμα του τόπου τους στην πρωτεύουσα. Η Αθήνα είναι ο τόπος που μεταβαίνουν, η πόλη των αντιθέσεων, ο τόπος εκτύλιξης των βίαιων και αιματηρών σκηνικών, ενώ στην Ιταλία είναι η Νάπολη και η Σικελία.

9.8. Επιλογικά

Στο αστυνομικό μυθιστόρημα, εκτός από το ερώτημα «ποιος το έκανε», πρέπει να λάβουμε υπόψη και το ερώτημα «τι διέπραξε». Σύμφωνα με τον ορισμό του αστυνομικού μυθιστορήματος, περιγράφεται ένα έγκλημα ή μια υποψία για ένα έγκλημα, που είναι προς διερεύνηση³¹⁴. Ένα έγκλημα, που αν συνδεθεί με το μοτίβο του εγκλήματος στην αρχαία τραγωδία, ο δράστης ή ο ηθικός αυτουργός διαπράττει ύβρι με την άσχημη αυτή πράξη του, που όμως, προκειμένου να αποδοθεί δικαιοσύνη, θα πρέπει να βρεθεί ο ένοχος και σταδιακά, σύμφωνα με τους νόμους, να του επιβληθεί η ανάλογη τιμωρία. Στα έργα του Leonardo Sciascia οι θύτες δεν τιμωρούνται για τις πράξεις τους αλλά και στο έργο της Σώτης Τριανταφύλλου η έννοια της κάθαρσης για τον αστυνόμο-πρωταγωνιστή απουσιάζει. Μάλιστα είναι η πρώτη περίπτωση που ο αστυνόμος-πρωταγωνιστής δολοφονείται, μια επιλογή που πιθανόν όχι μόνο προϋδεάζει τον αναγνώστη για το τι είναι ικανή η μαφία να διαπράξει, αλλά τονίζει και την τραγικότητα των ηρώων. Θα πρέπει, όμως, παρόλα αυτά να επισημανθεί ότι το αγγλοσαξονικό είδος δεν θεωρείται ότι αποσκοπούσε τόσο στην τιμωρία του δράστη όσο στην εύρεση του δράστη και συνεπώς στην επίλυση του γρίφου.

Απο την άλλη, η επιλογή της Τριανταφύλλου να ακολουθήσει την αφηγηματική τεχνική του Leonardo Sciascia προβληματίζει. Ο ήρωας, που αναλαμβάνει τον ρόλο του ντεντέκτιβ στο *A Ciascuno il Suo*, εμποδίζει τα σχέδια της Μαφίας και πεθαίνει. Θα πρέπει, λοιπόν, να αναρωτηθεί κανείς γιατί συμβαίνει αυτό. Η μάχη ανάμεσα στο καλό και το κακό είναι διαρκής και ατέρμονη· αυτό το στοιχείο δημιουργεί και το suspense. Το κακό, όμως, συχνά θριαμβεύει, όπως αποδεικνύουν ο Sciascia και η Τριανταφύλλου στα έργα τους. Η θέση αυτή της Ελληνίδας συγγραφέως ξενίζει το ελληνικό κοινό, γιατί έχει συνηθίσει τον αστυνόμο πρωταγωνιστή θριαμβευτή.

Μια μάχη, όμως, απέναντι στο «εγώ» και το «υπερεγώ»³¹⁵ θυμίζει και την εσωτερική μάχη όχι μόνο των ηρώων αλλά και του αφηγητή και του δέκτη, δηλαδή τη μάχη του αναγνώστη να ισορροπήσει το δικό του «εγώ» σε έναν κόσμο άδικο και μη εικονικά πλασμένο. Μια άποψη που επικράτησε και στα μυθιστορήματα των Ελλήνων μυθιστοριογράφων. Αυτό το μοτίβο στοχεύει στην κάθαρση που συναντάται πάντοτε στο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, εκτός από την Τριανταφύλλου, γιατί το ελληνικό ακολουθεί την λογική του Camilleri, δηλαδή τη διερεύνηση και εξέταση της ανθρώπινης συμπεριφοράς σε σχέση με το περιβάλλον και τη συναισθηματική κατάσταση του ατόμου.

³¹⁴ *Αστυνομική λογοτεχνία*. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 30 και 31 Μαρτίου 2012. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη 2015.

³¹⁵ Ο.π., σ. 16

Η διαφορά, βέβαια, είναι ότι στο συγκεκριμένο έργο η γαστρονομία αποτελεί, εκτός από στοιχείο που προάγει την πολιτιστική ταυτότητα και σικελική συνείδηση, τη διαδικασία ανίχνευσης της αλήθειας. Θα λέγαμε, επομένως, ότι το φαγητό είναι ένας δρόμος που οδηγεί στο αληθές.

Είναι γεγονός πως ο κάθε συγγραφέας προσάρμοσε τον ήρωα ντεντέκτιβ στις δικές του αφηγηματικές σκοπιμότητες. Το *Hardboiled* παρουσίασε μια άλλη πλευρά της δικαιοσύνης, που δεν οδηγεί απόλυτα στην κάθαρση, αλλά αναπαράγει τη διαφθορά και συναινεί στο έγκλημα. Υπάρχουν περιπτώσεις που εγκληματίας είναι ο ίδιος ο ερευνητής. Μοιάζει με σενάριο επιστημονικής φαντασίας, αλλά επιβεβαιώνεται και στον Leonardo Sciascia και όπως αιτιολογείται με τη φράση της Κικής Δημουλά «αν όλοι μέσα μας έχουμε μια ζωή η οποία ενοχλεί, απαιτεί, παραπονιέται, δεν έζησε...»³¹⁶ τότε, σύμφωνα και με τις συνεντεύξεις, οι ήρωες πρωταγωνιστές ζουν τη ζωή που οι συγγραφείς δεν θα τολμούσαν. Πιθανόν, λοιπόν, τα πρόσωπα να είναι κομμάτι του εαυτού τους.

Ο καμβάς του αστυνομικού μυθιστορήματος δεν είναι άλλος από αυτόν: ο καλός και λογικός που τον εξουσιάζουν από τη μια το λογικό και από την άλλη οι επιθυμίες. Για παράδειγμα, ο Montalbano, παρότι είναι αφοσιωμένος στο καθήκον του, έχει και αδυναμίες, όπως όλοι οι ντεντέκτιβ και όπως κάθε άνθρωπος. Αν εστιάσει κανείς στα κίνητρα και τα αίτια που ωθούν τον δράστη να έχει αυτή την παραβατική συμπεριφορά, νομίζω ότι πρωτίστως θα πρέπει να αναλογιστεί κάθε μυθιστόρημα που εξετάστηκε μέχρι τώρα, γιατί αυτό είναι το παιχνίδι του αστυνομικού, η εναλλαγή ρόλων. Άρα η δομή του μυθιστορήματος δεν απέχει από τη θεατρική σκηνή, ούτε ως προς την παρουσίαση ούτε ως προς την τοποθέτηση.

Συχνά γίνεται λόγος για την κοινωνική θέση την οποία έχει ο δράστης στην κοινωνία. Υποθέτουμε εξ αρχής ότι είναι ένας άνθρωπος πονεμένος, περιθωριοποιημένος και φτωχός· όμως, στην πραγματικότητα οι δράστες ίσως έχουν ένα αξιολύπητο προφίλ στην κοινωνία, ίσως είναι ιδιαίτερα αγαπητοί στο περιβάλλον τους και πιθανόν ίσως κατέχουν μια εξέχουσα κοινωνική θέση. Δεν θα μπορούσε να υπάρξει κάποιος κανόνας σε αυτό, αλλά, αναμφισβήτητα, οι κοινωνικές συνθήκες και τα βιώματα ωθούν τον δράστη να διαπράξει το οποιοδήποτε έγκλημα. Ας φέρουμε ένα παράδειγμα: ένα μαχαίρι μπορεί να κόψει ένα μήλο για να μην πεινάσει ένας άνθρωπος, αλλά μπορεί να αφαιρέσει και μια ζωή. Μπορεί να υπερασπιζόμαστε ένα ιδανικό, όμως είναι πιθανόν το ίδιο μαχαίρι να κόψει ένα

³¹⁶ Στρασβούργο, 2010, όταν η κορυφαία Ελληνίδα ποιήτρια και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών τιμήθηκε με το Ευρωπαϊκό Βραβείο Λογοτεχνίας (Prix Europeen de Litterature) (<https://www.apotis4stis5.com/more-music/vivlio/31969-kiki-dimoula-alli-zwi>).

δέντρο και να συμβάλει στην καταστροφή του περιβάλλοντος. Όλα, λοιπόν, εξαρτώνται από τη χρήση και τον τρόπο που χρησιμοποιούμε τα αντικείμενα.

Στα μυθιστορήματα της Agatha Christie περιγράφεται ο χώρος και η αστική κοινωνία, ένα μοτίβο που συναντά κανείς σε κάθε αστυνομικό μυθιστόρημα, στοιχείο το οποίο συναρπάζει, όπως οι περιγραφές της πόλης. Η αστυνομία διαχωρίζεται από τη δράση του ιδιωτικού ντεντέκτιβ, ο οποίος εμβαθύνει και αναζητά επίμονα τη λύση, την αποκάλυψη του μυστηρίου, τη στιγμή που η αστυνομία εθελουφλεί. Έτσι, ο Montalbano συγκρούεται για να υπερασπιστεί το δίκαιο, όπως και κάθε detective.

Για να επιβιώσει ο αστυνόμος φορά τον μανδύα ή και τη μάσκα του σκληρού και αυταρχικού, επιδιώκοντας έτσι να μη φανερώσει τις ευαισθησίες του στους αντιπάλους του³¹⁷. Η ακόρεστη δίψα για εξουσία και για μια υψηλή κοινωνική θέση είναι ικανά να στερήσουν πολλά από τον άνθρωπο -όχι μόνο από το θύμα που χάνει τη ζωή του αλλά και από τον θύτη, που αναγκάζεται να συμμαχήσει με το κακό, εγκλωβισμένος σε μια ζωή ή μια κοινωνία που κάνει βήματα προς τα πίσω, άναρχα και άτακτα δομημένη. Πολλοί εγκληματίες είναι βαθιά συνειδητοποιημένοι για την πράξη τους· πρεσβεύουν μια συγκεκριμένη ιδεολογία, όπως ο Σαράντος στο έργο του Μπενάκη, ή οι συνταξιούχες που σκότωναν τους Πανεπιστημιακούς στο έργο του Μάρκαρη, ή ο ξυλουργός στη Ferrante, που έκοψε το νήμα της ζωής του μαφιόζου, με κίνητρο να υπερασπιστεί τη γειτονιά του.

Μια ακόμη οπτική του εγκλήματος, όπως είδαμε στα σχετικά κεφάλαια, αντικατοπτρίζεται στην κινηματογραφική οθόνη· συγκεκριμένα, σε κάθε Ιταλό συγγραφέα εξετάστηκε και η μεταφορά των μυθιστορημάτων στην κινηματογραφική οθόνη κι αυτό γιατί, ενδεχομένως, η μεταφορά αυτή να προσδίδει στο ανάγνωσμα έναν πιο σύγχρονο αλλά και προσφιλή χαρακτήρα. Για παράδειγμα, σε πολλές περιπτώσεις, όπως αναφέραμε σε αρκετά σημεία, είναι πιθανόν ο αναγνώστης να έχει τύχει να δει την ταινία και να θελήσει να διαβάσει και το αντίστοιχο λογοτεχνικό έργο ή και το αντίστροφο. Σε κάθε περίπτωση πάντως η εικόνα δημιουργεί έντονα συναισθήματα στον θεατή αποσπά την προσοχή του και τον καθηλώνει, με αποτέλεσμα να τον οδηγήσει στη συνέχεια στην έρευνα. Είναι, βέβαια, λυπηρό για τους αστυνομικούς συγγραφείς να χαρακτηρίζεται το έργο τους παραλογοτεχνία και, ειλικρινά, αναρωτιέμαι πόσο έξω από την πραγματικότητα θεωρείται ότι είναι η αστυνομική μυθιστορία. Η δόση της υπερβολής, όπως έλεγε ο ίδιος ο Μαρής, γίνεται μόνο στη λογοτεχνία και στο σινεμά. Όμως, σήμερα, όσοι μελετούν την κοινωνική μυθιστορία με αστυνομική πλοκή εντοπίζουν το πραγματικό.

³¹⁷ *Αστυνομική λογοτεχνία*, ό.π., σ. 20.

Κανένα έργο από αυτά που σχολιάστηκαν δεν περιγράφει κάτι εξωπραγματικό, ενώ η διαδικασία έρευνας και αναζήτησης θριαμβεύει-investigation, survey, research [θεωρίες και αναλύσεις ποιοτικής και ποσοτικής ανάλυσης], ποσοτικά και κοινωνικά δεδομένα. Άρα, η μυθιστοριογραφία δεν τροφοδεύεται μόνο από την πραγματικότητα αλλά και από τις σύγχρονες κοινωνικές και ανθρωπολογικές επιστήμες, όπως η κοινωνιολογία, γιατί όλα περιστρέφονται γύρω από την ανθρώπινη υπόσταση αλλά και από την εμπειρία, την επαφή με το καλό, το κακό και το άδικο³¹⁸. Επομένως, αν διατυπώσει κάποιος το ερώτημα «τι είναι αστυνομικό», θα λάβει ως απάντηση ότι είναι μια απεικόνιση του ρεαλιστικού μέσα από έναν κόσμο φανταστικό που μοιάζει με παραμύθι, χωρίς όμως να είναι η ιστορία του διπλανού. Όπως έγραψε ο Καραγάτσης, ο συγγραφέας πρέπει να δείχνει σεβασμό και αγάπη προς τον συνάνθρωπο, για να είναι σε θέση να περιγράψει τον κόσμο γύρω του και όσα τον περιβάλλουν³¹⁹.

Άλλο ένα παράδειγμα, που έχει ήδη αναφερθεί, είναι το σκηνικό με την αποπνικτική μυρωδιά του τηγανητού σκόρδου, που ταραάζει την αρμονική ατμόσφαιρα που επικρατεί στην αυλή ως εικόνα και αποπνέει μια αίσθηση παράξενη στον αναγνώστη, σαν να τον προϊδεάζει για τα δεινά που θα ακολουθήσουν. Εισάγει σκηνοθετικά τη μορφή του Δράκου του παραμυθιού, του μαφιόζου Don Achille. Από την άλλη, αν αναλογιστεί κανείς την καταιγίδα που ξεσπά, ενώ κατευθύνονται οι πρωταγωνίστριες προς τη θάλασσα, έχοντας περάσει τα σύνορα της γειτονιάς, είναι μια εικόνα που δημιουργεί έντονα συναισθήματα ανησυχίας όχι μόνο στις νεαρές πρωταγωνίστριες, που ο φόβος και το αίσθημα της πείνας τους δημιουργούν την αίσθηση της νοσταλγίας, αλλά και στον ίδιο τον αναγνώστη.

Ένα ακόμη στοιχείο που μας απασχόλησε στην έρευνα είναι το παραμύθι. Έγινε σαφέστατα, ειδικά στα έργα της Ferrante, λόγος για την αφηγηματική σκοπιμότητα και τη χρήση του μύθου, αλλά, λαμβάνοντας υπόψη την επιλογή της συγγραφέως να αποκαλέσει τον μαφιόζο “Orco delle favole”, [Τρομερό δράκο του παραμυθιού], μας δημιουργείται η απορία γιατί η συγγραφέας να χρησιμοποιεί στην *Tetralogia* κάποια στοιχεία που να θυμίζουν τη μορφή παραμυθιού. Μια εξήγηση θα ήταν ότι όλα αυτά συμβαίνουν στη φαντασία των νεαρών πρωταγωνιστών, σύμφωνα όμως με την *Αφηγηματολογία* του Καψωμένου³²⁰, οι λειτουργίες του μαγικού παραμυθιού, όσο κι αν αυτό φαντάζει παράξενο

³¹⁸ Ο.π., σ. 27.

³¹⁹ Μανώλης Καραγάτσης, *Πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα*, ό.π.

³²⁰ Ερατοσθένης Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα 2011.

στον αναγνώστη, συνδέονται με το αστυνομικό μυθιστόρημα, γιατί και σε αυτή την περίπτωση έχουμε ένα παιχνίδι ρόλων κακών, καλών και ουδέτερων.

Η δομή της αφήγησης ενός παραμυθιού μαγικού, όπως το ονομάζει ο Propp³²¹, περιλαμβάνει τα παρακάτω στάδια: αρχική κατάσταση, αναχώρηση από το σπίτι ή απουσία, διαφυγή ίσως, όπως στην περίπτωση του έργου της *Tetralogia*, απαγόρευση, παραβίαση απαγόρευσης, ερώτηση, εκμαίευση πληροφορίας από τον μοχθηρό, πληροφόρηση, εξαπάτηση του θύματος από το μοχθηρό, συννεοχή. Η βάση της αστυνομικής μυθιστορίας είναι τα παραμύθια με πρωταγωνιστές το καλό και το κακό. Επομένως, σε κάθε παραμύθι ανιχνεύονται, σύμφωνα με αυτή τη θεωρία, στοιχεία που μαρτυρούν τις ρίζες του αστυνομικού. Όπως στα παραμύθια έχουμε την κακιά μάγισσα που κάνει ξόρκια για να βλάψει τον ήρωα, έτσι στο αστυνομικό έχουμε ομοίως τον δολοφόνο που τον καταδιώκει το σύστημα της Μαφίας ή ο δολοφόνος. Αυτή ίσως να είναι και η εξήγηση για ποιο λόγο η μυθοπλασία σε οποιαδήποτε μορφή της να μας ασκεί τόση γοητεία· ουσιαστικά, θα λέγαμε ότι αυτά τα αφηγήματα μας προϊδεάζουν για το τι θα συναντήσουμε στην πραγματικότητα. Άρα, μήπως ο δρόμος για τη φαντασία διασχίζει το πέρασμα της πραγματικότητας; Μήπως ή φαντασία εκφράζει, όπως αναφέρθηκε κατά η διάρκεια της εργασίας, το πραγματικό, το πιο ουσιαστικό και υπαρκτό; Το εξωτερικό περιβάλλον λειτουργεί σαν ένας χώρος αφηγηματικής δοκιμασίας, πράγμα που επιβεβαιώνεται μέσα στα κείμενα. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση της Σώτης Τριανταφύλλου παρατηρούμε πώς αντιδρά το εξωτερικό περιβάλλον στη βία: ένα βίαιο περιστατικό που δεν κατακρίνεται από την κοινωνία, αλλά αντίθετα εκθέτει τη νεαρή πρωταγωνίστρια. Το εξωτερικό περιβάλλον, επομένως, επιδρά στην ψυχοσύνθεση των ηρώων -οι κοινωνικές συνθήκες, τα ήθη αλλά και η νοοτροπία μιας μικροαστικής κοινωνίας επιδρούν στην κρίση των πρωταγωνιστών και καθορίζουν τη δράση τους στο μυθιστόρημα. Για παράδειγμα, ο πατέρας ως φιγούρα στο *Σικελικό ειδύλλιο* προβληματίζει αν τον συγκρίνουμε με τον πατέρα ως φιγούρα στα μυθιστορήματα της Ferrante κι αυτό γιατί, ενώ γνωρίζει πόσο υπέφερε η κόρη του, τη θυσιάζει, προκειμένου να μη στιγματιστεί κοινωνικά. Από την άλλη, αυτό παρατηρείται και στην προσωπικότητα των Detective, γιατί παρότι υπερασπίζονται και μάχονται για την κοινωνική ισορροπία, το εξωτερικό περιβάλλον εμποδίζει την αποκάλυψη του Οργανωμένου Συστήματος. Επομένως, το περιβάλλον καθορίζει τις ενέργειες των πρωταγωνιστών και πολλές φορές τις υποκινεί. Δηλαδή, όπως έχει ήδη αναφερθεί, οι ήρωες είναι θύματα κάποιων καταστάσεων,

³²¹ Βλαντιμίρ, Προπ. *Μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη του Κ. Λεβί Στρως με τον Β. Γ. Προπ και άλλα κείμενα* (μτφρ. Α. Παρίση), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.

κάτι τους ωθεί, κάτι τους γεννά την επιθυμία να πράξουν το κακό. Τα κίνητρα, όπως έχει εξηγηθεί, είναι πάρα πολλά και έχουν πάντοτε μια αιτία. Κάτι που διαπιστώθηκε από αυτή την έρευνα είναι ότι καμία πράξη δεν γίνεται χωρίς κάποιο ιδιαίτερο λόγο, που συχνά έχει σημείο αναφοράς το παρελθόν.

Αν, λοιπόν, θέλουμε να νιώσουμε σε βάθος τι σημαίνει αστυνομικό μυθιστόρημα, θα πρέπει να ανοίξουμε τους ορίζοντές μας και να μην περιοριζόμαστε στο εμφανές, αλλά στο μη προφανές και μη ευδιάκριτο, γιατί το αστυνομικό μυθιστόρημα ανοίγει έναν θαυμαστό κόσμο ερωτηματικών γύρω από την ανθρώπινη φύση και είναι άξιο απορίας πόσο συναισθηματικό βάθος μπορεί να έχει η λεγόμενη παραλογοτεχνία. Άλλοτε, πάλι, όπως θα εξηγηθεί και στη συνέχεια, το περιβάλλον σκηνοθετικά και σκηνογραφικά και ιδιαίτερα η πόλη, όπως χαρακτηρίζεται στην θεωρία της αστυνομικής λογοτεχνίας, έχει έναν εξέχοντα ρόλο και δηλώνει τον θαυμασμό και την αγάπη του συγγραφέα για την πατρίδα. Άρα, το spazio χτίζει το εσωτερικό της αφήγησης. Για παράδειγμα, το *giorno* στα έργα της Ferrante είναι μια μικρογραφία της περιθωριοποιημένης Νάπολης, όπου οι πρωταγωνιστές συμπεριφέρονται ανάλογα με τα βιώματα και το χαμηλό μορφωτικό τους. Το ίδιο συμβαίνει και στην *Vigata* του Camilleri, όπου τοποθετεί αφηγηματικά τον τόπο του εγκλήματος ο αφηγητής. Άρα, η *Vigata* είναι το προϊόν της επινόησης. Αλλά σε αυτόν τον νοητό κύκλο έχει χαραχθεί μια πορεία γεγονότων, πράξεων και συναισθημάτων. Όμως και ο τόπος από μόνος του, ο τόπος του συναισθήματος, όπως έχει αναφερθεί σε σχετικό κεφάλαιο στη Ferrante, δεν μπορεί να στηρίξει και να βάλει τα θεμέλια για να αντέξει μια ιστορία. Όπως έγραφε η Ferrante τα κτήρια και οι πόλεις χωρίς αγάπη θα διαλύονταν, θα καταστρέφονταν, όπως και οι χαρακτήρες χωρίς τη φροντίδα, την επιμέλεια και την αγάπη του συγγραφέα. Γιατί ας μην ξεχνάμε ότι είναι δημιουργήματα του συγγραφέα, σαν ένα ομοίωμα μιας κέρινης κούκλας ή ξύλινης. Ας κάνουμε έναν συνειρμό με το έργο του Carlo Collodi και την ιστορία της μαριονέτας, που όσο άψυχη κι αν μοιάζει, κρύβει την πνοή μέσα της, αρκεί κάτι να την παρακινήσει και να την πιστέψουν. Έτσι ομοίως θα λέγαμε ότι και ο συγγραφέας δίνει πνοή και χαρακτήρα στους ήρωές του³²². Επομένως, σε αυτό το σημείο επανερχόμαστε στη μελέτη του Καραγάτση³²³ και τονίζουμε ότι το σκηνικό από μόνο του είναι ένα άψυχο σώμα. Ειδικότερα, η περιγραφή της πόλης, τα αξιοθέατα και όλα τα στοιχεία που θυμίζουν την περιηγητική λογοτεχνία χωρίς το ανθρώπινο στοιχείο δεν θα είχαν χρώμα ούτε νόημα.

³²² Carlo Collodi, *Οι περιπέτειες του Πινόκιο. Η ιστορία μιας μαριονέτας* (μτφρ. Ε. Αμανατίδου), Εκδόσεις Σαΐτα, Αθήνα, 2018.

³²³ Μανώλης Καραγάτσης, ό.π.

Είναι κοινώς αποδεκτό ότι κάθε έργο με αστυνομική πλοκή και κοινωνικό περιεχόμενο επικεντρώνεται στην ανθρώπινη ύπαρξη και δράση, ενώ διατυπώνει ηθικά διλήμματα που απασχολούν τον άνθρωπο από καταβολής κόσμου. Ανάμεσα στο αμερικάνικο και στο γαλλικό νουάρ ή πολάρ εντοπίζουμε το εξής: μια σχέση με το γουέστερν³²⁴. Σε ό,τι αφορά στο νουάρ, γενικότερα θεωρείται ένα κατεξοχήν, όπως αναφέρεται στη μελέτη, είδος γραφής -λογοτεχνικής και κινηματογραφικής νεωτερικότητας, μια αφήγηση που περιγράφει το αστικό τοπίο, μια σχέση μεταξύ μοιραίας γυναίκας και πόλης. Το νουάρ αποκαλύπτει πολλά, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί και πολλά ερωτηματικά. Η μνήμη, όπως είδαμε, έχει πάντοτε πρωταγωνιστικό ρόλο, η θύμηση μιας κατάστασης, που οδηγεί στην αποτύπωση του γεγονότος μέσα από τις εικόνες και την άρτια περιγραφή, ενώ στο τέλος επικρατεί η άποψη ότι πρόκειται για έναν κύκλο που περικλείει όλα τα απαραίτητα δομικά συστατικά³²⁵.

³²⁴ Αστυνομική λογοτεχνία, ό.π., σ. 29.

³²⁵ Αστυνομική λογοτεχνία, ό.π., σ. 36.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10: Σύγκριση ανά Ιταλό συγγραφέα με Έλληνες ομοτέχνους

10.1. Leonardo Sciascia και Έλληνες λογοτέχνες

Ο Leonardo Sciascia τροποποίησε για πρώτη φορά τη θεωρία του παραδοσιακού μυθιστορήματος με το μυθιστόρημά του *Il giorno della Civetta* και απέδειξε ότι είναι πιθανόν να μην υπάρχει πάντοτε κάθαρση στο μέχρι τότε αστυνομικό μυθιστόρημα, να μην υπάρχει τέλος και δικαίωση στον αγώνα για την αποκάλυψη της Μαφίας, του Οργανωμένου συστήματος, που ευθύνεται για τα εγκλήματα και τις κοινωνικές αυθαιρεσίες και τη δράση του ενάντια στο δημοκρατικό ιδεώδες.

Η κοινωνική κριτική ήταν ο στόχος του συγγραφέα, ο οποίος μέσα από το πλαίσιο του μύθου δημιούργησε ένα περιβάλλον που ανταποκρινόταν στις ανάγκες και τα κοινωνικά προβλήματα της εποχής, εφαρμόζοντας όσο ήταν αυτό εφικτό τη θεωρία του αστυνομικού είδους. Ξεφεύγοντας από το παραδοσιακό είδος, που εστίαζε στον πρωταγωνιστή detective, ο οποίος ακολουθούσε τα στοιχεία με μοναδικό στόχο την επίλυση του γρίφου, απέδειξε ότι υπάρχουν εξίσου σημαντικά σημεία και ζητήματα που αφορούν στη φύση του ατόμου και στα οποία θα πρέπει κανείς και ιδιαίτερα ο αναγνώστης να εστιάζει. Η αποκάλυψη της ενοχής της Μαφίας από τον Bellodi γίνεται με έναν πρωτότυπο τρόπο, καθώς ο συγκεκριμένος ντεντέκτιβ γνωρίζει εξ αρχής τον ένοχο και υπεύθυνο των δολοφονιών. Το άγνωστο στοιχείο, για το οποίο έπρεπε να πραγματοποιήσει έρευνες, του ήταν γνωστό εξαιτίας της παιδείας του και της νοοτροπίας του. Πρόκειται για έναν ντετέκτιβ που έχει ενεργή δράση στον πολιτικό χώρο ως *partigiano*. Κατάγεται από τον Βορρά και έχει γνώση της πραγματικότητας. Δεν ζει στην *illusione*, όπου οι πολίτες του νησιού επιλέγουν να ζουν. Στο μυθιστόρημα εντυπωσιάζει το προφίλ του detective και είναι γενικά γνωστό ότι ο Sciascia ήταν πολύ προσεκτικός στην περιγραφή και στις ιδιότητες του πρωταγωνιστή detective και ακολούθησε ένα παρόμοιο *motivo* και στα υπόλοιπα έργα του, αυτά που εξετάστηκαν για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης.

Από τα μυθιστορήματα προκύπτει πως ο συγγραφέας επιλέγει πάντοτε έναν μορφωμένο πρωταγωνιστή, που αναλαμβάνει τον ρόλο του detective, εκτός από την περίπτωση του αστυνόμου Bellodi, όπου ο ντεντέκτιβ είναι επαγγελματίας και ο πρωταγωνιστής παρουσιάζεται μορφωμένος, καλλιεργημένος, συχνά δε έχει σχέση με τον χώρο της διάνοησης. Στο έργο *A ciascuno il Suo* ο πρωταγωνιστής είναι καθηγητής και αναλαμβάνει τον ρόλο του detective. Προέρχεται από διαφορετικό χώρο, αλλά σε αντίθεση με τον Bellodi δεν έχει επίγνωση και συναίσθηση της πραγματικότητας και σε αυτό υστερεί,

γιατί δεν γνωρίζει τη δράση της Μαφίας, τις σχέσεις της Μαφίας με την καθολική εκκλησία, τις ύποπτες και παράνομες συναλλαγές μεταξύ της Μαφίας και των πολιτικών, καθώς και τη δράση των γυναικών.

Στο δεύτερο αυτό μυθιστόρημα η μητριαρχική κοινωνία έχει καθοριστικό ρόλο στη ζωή του καθηγητή και κατ' επέκταση στην κοινωνία του σικελικού χώρου. Τονίζεται μια περίεργη σχέση μεταξύ μητέρας και γιου, μια σχέση με παράξενη επίδραση, που θα οδηγήσει σταδιακά σε ολέθρια αποτελέσματα. Αρχικά, παρατηρεί κανείς ότι οι σχέσεις που συνάπτει ο καθηγητής είναι επιφανειακές και δεν έχουν μια σταθερή συναισθηματική βάση. Η μητέρα εμπλέκεται στη ζωή του και λειτουργεί αποτρεπτικά σε πολλές περιπτώσεις.

Από την άλλη, ο καθηγητής είχε εμπλακεί στην πολιτική, ήταν κομμουνιστής. Αυτό είναι ένα σημαντικό στοιχείο, γιατί αντιλαμβάνεται κανείς πως τα θύματα ή οι θύτες και συγκεκριμένα οι πρωταγωνιστές που αναλαμβάνουν να επιλύσουν το μυστήριο έχουν πάντοτε σχέση με την πολιτική. Το θεματικό περιβάλλον ή αλλιώς spazio, γύρω από το οποίο κινείται η φιγούρα του detective στον Sciascia, είναι η διανόηση, ο χώρος μόρφωσης, η πολιτική, η εκκλησία και ο χώρος εκπαίδευσης.

Το δεύτερο αυτό μυθιστόρημα του Sciascia, σύμφωνα με τα στοιχεία, τις μελέτες και τα στάδια περιγραφής του εγκλήματος, θεωρείται ότι ακολουθεί με ευλάβεια τη θεωρία του αγγλοσαξονικού είδους, καθώς τηρεί τους κανόνες με ακρίβεια. Στοιχεία, ενδείξεις, αναφορές, ανακαλύψεις του καθηγητή, κάθε στάδιο της έρευνας, εφημερίδα, μάρκα τσιγάρων, όλα θυμίζουν τις αγγλοσαξονικές μυθιστορίες. Οι κακοί δικαιώνονται, ενώ οι καλοί χαρακτηρίζονται ανόητοι και ανεύθυνοι για την επιλογή τους να διερευνήσουν τις συνθήκες και τα αίτια θανάτου των θυμάτων, των οποίων ο θάνατος δεν μοιάζει να θλίβει κανέναν. Αντίθετα, αν και είναι περίεργο, εν μέρει δικαιώνεται η Μαφία με τη «συγκάλυψη των εγκληματικών ενεργειών· έτσι η αλήθεια δεν έρχεται στο φως. Ο θάνατος του καθηγητή είναι η απόδειξη της αδικίας, ενώ επιβεβαιώνει τους ισχυρισμούς του συγγραφέα για ένα τέλος που δεν είναι πάντα αίσιο και δίκαιο για τους ήρωες της μυθιστορίας.

Το ενδιαφέρον σε αυτή την περίπτωση σταματά να υπάρχει από τη στιγμή που αποκαθίσταται η ισορροπία. Ο δράστης στο ελληνικό είδος συλλαμβάνεται και κατά έναν μυστήριο τρόπο η διαδικασία σύλληψης και η τιμωρία του, η απονομή της δικαιοσύνης απασχόλησε τους Έλληνες μυθιστοριογράφους. Όμως, πριν από αυτό το στάδιο της αποκάλυψης έχει τεράστια σημασία να αναλογιστεί κανείς τα αίτια που έφεραν τον δράστη σε αυτή τη θέση. Το αποτέλεσμα είναι ο φόνος. Η τιμωρία είναι αναπόφευκτη στο ελληνικό είδος, ταυτιζόμενη με την κάθαρση. Σύμφωνα με την αρχαία τραγωδία, οι ήρωες απαλλάσσονταν από το βάρος της συνείδησής τους, από τα μίση, τις έριδες και τα δεινά -

ύβρις, άτις, νέμεσις, τίσις-, πράγμα το οποίο επαναλαμβάνεται στους σύγχρονους Έλληνες, γιατί η οπτική του φαινομένου και η παρουσίασή του δεν οφείλεται μόνο στην προσωπική εμπειρία των συγγραφέων αλλά και στην κουλτούρα ή τις πεποιθήσεις τους. Η ελληνική θεώρηση επιβάλλει την απόδειξη αυτής της πεποίθησης, ότι δηλαδή για κάθε έγκλημα ή αλαζονική συμπεριφορά υπάρχει και η αντίστοιχη τιμωρία στο τέλος, όπως θα ήθελε και ο Δάντης. Κάθε αδίκημα, επομένως, θα πρέπει να τιμωρείται σύμφωνα με τους κανόνες του δικαίου. Άρα, για τους Έλληνες πρωταγωνιστές είναι αδιαπραγμάτευτο και αδύνατον να μην υπάρχει το στοιχείο της δικαίωσης. Οι θύτες στα μυθιστορήματα των Ελλήνων βρίσκουν τη γαλήνη και τη δικαίωση, όταν εξομολογούνται τα εγκλήματά τους στον ντετέκτιβ, όπως ο Σαράντος στο έργο του Μπενάκη *Το παρελθόν του Κύριου Ζωρζ*.

Στα έργα του Sciascia ο αρχηγός της Μαφίας συλλαμβάνεται από τον αστυνόμο, αλλά τα εγκλήματά του συγκαλύπτονται από τα μέλη του Συστήματος και τους πολιτικούς, αναγκάζοντας μάλιστα και τη σύζυγο του θύματος να αποδεχθεί την κατάσταση και να παρουσιαστεί ως υπεύθυνη για τον φόνο του θύματος. Στο έργο των Ελλήνων οι δράστες πάντοτε τιμωρούνται από τον νόμο και ομολογούν τα εγκλήματά τους στον αστυνόμο, με τον οποίο αναπτύσσουν μια σχέση εμπιστοσύνης, όπως άλλωστε συμβαίνει και στον Camilleri. Ο Montalbano συχνά συγκαλύπτει τους ενόχους. Αυτό είναι και το στοιχείο που τον χαρακτηρίζει ως αστυνόμο, η ευαισθησία του και ο τρόπος με τον οποίο εξασφαλίζει την ομολογία του δράστη. Η ομολογία δεν υπάρχει ποτέ από την πλευρά της Μαφίας στα έργα του Sciascia, αλλά στο μυθιστόρημα *Il giorno della Civetta* η ομολογία και ο διάλογος μεταξύ του αρχηγού της Μαφίας και του αστυνόμου καθλώνει τον αναγνώστη.

Στα ελληνικά μυθιστορήματα πάντοτε αποκαλύπτονται τα αίτια και το τι έχει προηγηθεί, με αποτέλεσμα τη δολοφονία ή το οποιοδήποτε έγκλημα. Οι έρευνες των ντετέκτιβ συχνά ανάγονται στο παρελθόν των δραστών: η τραγική παιδική τους ηλικία, τα άσχημα και βίαια βιώματά τους, η εγκατάλειψη και η αμφισβήτηση από τους οικείους και τα λανθασμένα πρότυπα που επέλεξαν στα νιάτα τους και που τους οδήγησαν στις κατοπινές εγκληματικές ενέργειες.

Στο ελληνικό είδος μια παρόμοια περιγραφή εντοπίζεται στους πρωταγωνιστές που προέρχονται από ένα βίαιο ή αυστηρό περιβάλλον. Συγκεκριμένα, η παιδική ηλικία των θυμάτων παρουσιάζεται ως η κύρια αιτία αυτής της εγκληματικής συμπεριφοράς. Ο Σαράντος του Μπενάκη μεγάλωσε μακριά από τη μητέρα του, πιστεύοντας ότι εκείνη τον εγκατέλειψε στο οικοτροφείο, η θεία διαστρέβλωσε την εικόνα που είχε για τα γεγονότα και τη μητέρα του και του παρουσίασε μια διαφορετική αλήθεια. Το παιδί βίωσε τη φτώχεια, την πείνα, την εγκατάλειψη και τις στερήσεις. Σε αντίθεση με άλλα παιδιά της ηλικίας του

δεν έλαβε τη μόρφωση που έπρεπε και στερήθηκε τα βασικά αγαθά, την προσοχή και την επιμέλεια της μητέρας του. Η οικονομική ανέχεια τον ανάγκασε να απευθυνθεί στον θείο του, ο οποίος, για δικούς του προσωπικούς λόγους, εκμεταλλεύτηκε την ανάγκη του νεαρού και τη φιλοδοξία του για χρήμα και δημιούργησε έναν δολοφόνο. Αυτό αποδεικνύει ότι η βία είναι μέρος των βιωμάτων των πρωταγωνιστών και ότι το έγκλημα είναι η δική τους λύτρωση από τα δεινά, η δικαίωση για κάποιους από αυτούς και για άλλους όχι και ότι το έγκλημα είναι απλά το αποτέλεσμα μιας διεφθαρμένης λογικής ή μιας συνειδητοποιημένης ενέργειας που πηγάζει από συγκεκριμένα κίνητρα.

Αρκετές φορές ο λογοτεχνικός οπλισμός και η καλλιέργεια των πρωταγωνιστών έχουν καταλυτική δράση στη συμπεριφορά τους, όπως συμβαίνει και στους πρωταγωνιστές του Sciascia. Εξάλλου και στα ελληνικά μυθιστορήματα ο αστυνόμος Μπέκας λατρεύει τον κινηματογράφο και τη δημοσιογραφία, ο αστυνόμος Χαρίτος αγαπά την ενασχόληση με τη γλώσσα και τα λεξικά, τα οποία τον συντροφεύουν στις έρευνές του, ενώ ο αστυνόμος Χάρης Νικολόπουλος έχει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το αμερικάνικο είδος Hardboiled, το οποίο χαρακτηρίζει και το έργο της δημιουργού του Χίλντας Παπαδημητρίου.

Στο έργο της Παπαδημητρίου ο αστυνόμος πρωταγωνιστής έχει ένα κοινό με τον Montalbano του Camilleri, αφού είναι ο μόνος Έλληνας ντετέκτιβ που είναι ανύπαντρος, αλλά παρουσιάζει τεράστια ομοιότητα ως χαρακτήρας με τον καθηγητή-πρωταγωνιστή του Sciascia.

Σχετικά με τον ρόλο της μητέρας και γενικά το γυναικείο στοιχείο είναι γενικά αποδεκτό ότι η συγγραφέας δανείζεται πολλά στοιχεία από τον Sciascia και από τον Camilleri, ενώ ταυτόχρονα διαφοροποιείται σε ένα: ο αστυνόμος είναι το πρωταγωνιστικό πρόσωπο και προέρχεται από έναν συγκεκριμένο χώρο.

Η μεγαλύτερη διαφορά όμως είναι ότι όλοι οι Έλληνες εντάσσουν, σύμφωνα με τον Maigret και τον Montalbano, το στοιχείο της γαστρονομίας στα μυθιστορήματα, ενώ ο Sciascia δεν εστίασε σε άλλα πεδία πέρα από την κοινωνική κριτική, το γυναικείο στοιχείο, την τροποποίηση και επαναπροσδιορισμό του αγγλοσαξονικού είδους σε σχέση με τις ανάγκες της Ιταλικής πραγματικότητας. Η Σικελία λειτουργεί με συμβολικό τρόπο στα έργα του, ωστόσο ο αναγνώστης οφείλει να διακρίνει πίσω από τη μεγαλόνησο ολόκληρη την Ιταλική χερσόνησο. Γι' αυτόν τον λόγο ο Sciascia δε θέλησε στα έργα του να περιορίσει τη γαστρονομία μέσα στα σικελικά όρια.

Ο αναγνώστης στα έργα του Sciascia παρακολουθεί διάφορες τελετουργίες, όπως κηδείες, γάμους, τη συνήθεια του κυνηγιού, εισέρχεται νοερά στα πλούσια σπίτια και τις εύπορες οικογένειες, αντιλαμβάνεται τον ρόλο των γραμμάτων και των τεχνών, τη στάση

της εκκλησίας, τις συνήθειες των πολιτών και τις αντιθέσεις τους. Ο Sciascia διαθέτει σαρκαστικό πνεύμα και ειρωνεία στα λεγόμενά του. Ο ειρωνικός αυτός τόνος τονίζει ακόμη περισσότερο αυτές τις αντιθέσεις, ώστε ο αναγνώστης να γίνει μάρτυρας στο τέλος του θανάτου ενός αθώου.

Ο πρώτος συγγραφέας που παρουσίασε πολλά κοινά στοιχεία με την ιταλική σχολή του Leonardo Sciascia και πιθανόν και του ιδιότυπου αφηγηματικού είδους του Saviano είναι ο Γιάννης Μαρής, συγγραφέας, αρχισυντάκτης και δημοσιογράφος στην εφημερίδα *Η Μάχη*, αγωνιστής και ενασχολούμενος με τα κοινά. Ο Γιάννης Μαρής, ακολουθώντας το μοντέλο του Σικελού συγγραφέα, επέλεξε να γράψει αισθηματικά-κοινωνικά μυθιστορήματα, με επίκεντρο το γυναικείο στοιχείο, τοποθετώντας την αφήγησή του στη γραφική και πολιτιστικά ανεπτυγμένη μεγαλούπολη της Αθήνας, που σύγκρινε με το Παρίσι και με τα βιώματά του.

10.2. Elena Ferrante και οι Έλληνες λογοτέχνες

Η Ferrante εισάγει τον αναγνώστη στο έγκλημα, στη βίαιη πραγματικότητα μέσα από τον μύθο και τη λειτουργία του. Χτίζοντας ένα δικό της πλαίσιο, βασιζόμενο στα αληθινά γεγονότα, περιγράφει τη Νάπολη, δίνοντας έμφαση στις συνθήκες, τον χρόνο αλλά και τη νοοτροπία της ανδροκρατούμενης κοινωνίας. Σε αυτό το σημείο υπάρχει διαφορά με τα ελληνικά μυθιστορήματα ως προς το αυτοβιογραφικό στοιχείο, το εξομολογητικό ύφος, την απουσία του ντετέκτιβ-πρωταγωνιστή, ενώ παράλληλα δεν παρουσιάζεται και δεν εκπροσωπείται το δίκαιο παρά μόνο μονάχα μέσα από τη δράση και τη συμπεριφορά των προσώπων.

Σε καμιά περίπτωση το έργο δεν θα μπορούσε να ανήκει στο αστυνομικό μυθιστόρημα. Παρόλα αυτά η πλοκή είναι καθαρά αστυνομικού χαρακτήρα, αν λάβει κανείς υπόψη του τις δολοφονίες, τις αυτοκτονίες, τα εγκλήματα και τις συγκρούσεις. Όμως, ο γενικός ιστός του μυθιστορήματος είναι κοινωνικός: κυρίως προβάλλονται διαπροσωπικές σχέσεις, σχέσεις ανδρών - γυναικών, εξωσυζυγικές σχέσεις και διαμάχες, συμφέροντα, η δράση της Μαφίας και η εσωτερική ηθική σύγκρουση των ηρώων. Όλα τα θέματα επικεντρώνονται στους πρωταγωνιστές της ιστορίας, στους χαρακτήρες δηλαδή του έργου, όπου ο καθένας εκπροσωπεί μια ιδεολογία ή μια συγκεκριμένη θέση. Ο ρόλος των χαρακτήρων στα έργα της συγγραφέως είναι κομβικός και θεμελιώδους ή βαρύνουσας σημασίας.

Ένα στοιχείο που θεωρείται αρκετά καινοτόμο σε σχέση με τα ελληνικά δεδομένα είναι ότι το έργο της Ferrante ανήκει στο *romanzo di formazione*. Καθώς ο αναγνώστης

παρακολουθεί τα γεγονότα και τα πρόσωπα από τη νεαρή τους ηλικία μέχρι την ενηλικίωσή τους, διαμορφώνει συνολική άποψη για τα γεγονότα και τα ήθη της εποχής αλλά και για την εξέλιξη των χαρακτήρων, δηλαδή τη διαμόρφωση της προσωπικότητας των ηρώων του έργου και εν συνεχεία τους διαχωρίζει σε καλούς και κακούς. Βέβαια, αυτός ο χαρακτηρισμός, όπως διαπιστώνει κανείς έπειτα από βαθιά ανάλυση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, πιθανόν να μην ισχύει, εφόσον από τα μυθιστορήματα αντιλαμβάνεται κανείς πως οι αποφάσεις και οι επιλογές των χαρακτήρων, τα βιώματα και οι συνθήκες διαμόρφωσαν το πλαίσιο γύρω από το οποίο κινήθηκαν οι ήρωες. Επομένως, ο διαχωρισμός είναι ανέφικτος. Υπάρχουν χαρακτήρες στα διηγήματα, όπου ο καθένας ενσαρκώνει τον δικό του ξεχωριστό ρόλο.

Μια διαφορετική περίπτωση είναι η διενέργεια του εγκλήματος για την απόδοση δικαιοσύνης ή την προστασία των ανθρωπίνων δικαιωμάτων της ατομικής και συλλογικής ελευθερίας. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο φόνος του πρωταγωνιστή Μαφιόζου στο έργο της Elena Ferrante *La tetralogia di Napoli*. Σκότωσε τον δολοφόνο ο πατέρας για να επιβάλει την τάξη στη γειτονιά και να προστατεύσει την οικογένειά του από την απειλή της Μαφίας. Επόμενο ήταν ο στρατός να τον συλλάβει με την κατηγορία της δολοφονίας. Ανεξάρτητα από τα αίτια και τα κίνητρα για τα οποία διέπραξε το έγκλημα, η πράξη θα τιμωρείτο και θα τιμωρούνταν και τα μέλη της οικογένειάς του. Είναι γεγονός ότι η συμπεριφορά του Don Achille, του τρομερού δράκου του παραμυθιού του αρχηγού της Οργάνωσης, θα γινόταν η αιτία για το έγκλημα. Η δράση του, οι προσβολές του και οι επιθέσεις στη γειτονιά βρίσκονταν πίσω από το ποιος διέπραξε το έγκλημα. Αλλά από τον αναγνώστη αποκρύπτεται η αιτία που τον έφερε σε αυτή την κατάσταση.

Στη *La tetralogia di Napoli*, ο πατέρας είναι ένα βίαιο πρόσωπο, έχει σχέση με τη Μαφία, τα παιδιά ζουν σε ένα άγριο περιβάλλον, μαθαίνουν να αμύνονται, να πράττουν το κακό για να υπερασπιστούν τον εαυτό τους και στο μέλλον τα δικαιώματα των παιδιών τους. Δεν είναι τυχαίο που η πρωταγωνίστρια Lila κυκλοφορεί με μια φαλτσέτα και περιγράφει τη σκηνή του φόνου σαν να ήταν παρούσα, αποκαλύπτοντας πως οι λέξεις στριφογυρίζουν στο κεφάλι της πάντοτε. Μια σκηνή που προβληματίζει τον αναγνώστη.

Στο ελληνικό είδος, αν αναζητήσει κανείς ομοιότητες, θα είναι σε επίπεδο θεματικής, εφόσον τα θέματα που εξετάζει η συγγραφέας περιστρέφονται γύρω από τον ίδιο άξονα. Θα ήταν απαραίτητο να αναφερθεί η σχέση ανάμεσα στο έργο της Ferrante και της Χίλντα Παπαδημητρίου από πλευράς θεματικής: ενδοσυζυγική βία, η βία ενάντια στο γυναικείο στοιχείο και το έγκλημα με θύμα τη γυναίκα. Όμως, η γυναίκα ξεσκεπάζει και οδηγεί τον δράστη στη δικαιοσύνη. Ανάλογα και η αρθρογράφος και συγγραφέας Elena

Ferrante αποκαλύπτει τη δράση της Μαφίας και το Οργανωμένο έγκλημα. Η διαφορά, όμως, είναι ότι στη Ferrante δεν θα υπάρξει ουσιαστική δικαίωση. Η Lila υπέστη τη βία από τον σύζυγο και στο τέλος τιμωρήθηκε, όταν η Μαφία άρπαξε το νεαρό σε ηλικία κοριτσάκι της. Επομένως, ουσιαστικά παρουσιάζει και αυτή την άσχημη και τραγική πλευρά της ζωής, όπως η Χίλντα Παπαδημητρίου, που περιγράφει μια άσχημη εμπειρία: η εγκυμοσύνη της συναδέλφου του Χάρη δεν είναι ένα ευχάριστο γεγονός για τον πατέρα και η μητέρα αναγκάζεται να κρατήσει μόνη της το παιδί.

Το γυναικείο στοιχείο, από την άλλη πλευρά, στην *Tetralogia* παρουσιάζεται όπως και στα έργα του Μαρή, καθώς και στους δύο συγγραφείς προβάλλεται κυρίως ο αισθηματικός κοινωνικός χαρακτήρας των πρωταγωνιστών -η παρουσίαση του γυναικείου φύλου, η διεφθαρμένη κοινωνία των πλουσίων, η αστική κοινωνία. Το Κολωνάκι, ως σκηνικός χώρος του εγκλήματος, μας θυμίζει τη Νάπολη, που είναι και αυτή με τη σειρά της η πόλη των αντιθέσεων, καθώς ο συγγραφέας τη χαρακτηρίζει «eterogeneo» και «mafrodito». Με αυτούς τους χαρακτηρισμούς αποδίδεται η ιδιαιτερότητα των αντιθέσεων. Η περιγραφή των προσώπων, της καθημερινής ζωής στη γειτονιά -*rigione*- και η έμφαση στο *sprazio* αποκαλύπτει αδιαμφισβήτητα τους τρόπους με τους οποίους αναπτύχθηκε το οργανωμένο έγκλημα στην Ιταλία. Με ανάλογο τρόπο και οι Έλληνες συγγραφείς αποτυπώνουν στα έργα τους κάθε είδος και μορφή εγκλήματος. Σε ένα κλίμα βίας, αγριότητας, πολέμου και διχασμού σε κάθε επίπεδο η Ελλάδα και η Ιταλία αντιμετώπισαν δεινά και κακουχίες.

Επιστρέφοντας στο στοιχείο του «eterogeneo », παρατηρεί κανείς στην περιγραφή των τοπικών συνοικιών την ανάγκη για αναζήτηση, την παράδοση, τα ήθη, τα έθιμα και τον περιηγητικό χαρακτήρα. Οι φτωχικές αθηναϊκές συνοικίες, όπως περιγράφονται από τον Μάρκαρη, απεικονίζουν τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα και τονίζουν τις διαφορές των κοινωνικών τάξεων.

Η Ferrante σχολιάζει το περιβάλλον της μικροαστικής γειτονιάς, περιγράφοντας τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα και τις αντιθέσεις των κοινωνικών τάξεων μέσα από το έργο της, που έμοιαζε με ψυχογράφημα χαρακτήρων. Τα επαγγέλματα και η περιγραφή τους ήταν σκόπιμη, ο κόσμος των επιχειρήσεων και ο κόσμος της διανοήσης, ο ρόλος των πρωταγωνιστών στην κοινωνία της Νάπολης αλλά και οι παράγοντες που ευνόησαν την αύξηση και στη συνέχεια την εξάπλωση του φαινομένου της βίας ήταν ο βασικός πυρήνας γύρω από τον οποίο περιστράφηκε η αφήγηση. Οι επιλογές των ηρώων και η περιγραφή των προσώπων έχουν ως σημείο αναφοράς την πόλη -η πόλη παρομοιάστηκε με μια

γυναικεία φιγούρα, που γίνεται το επίκεντρο της βίας και της διαφθοράς, όπως ακριβώς και η αθηναϊκή πρωτεύουσα στα έργα του Μαρή.

Από τη Ferrante, επίσης, δόθηκε μεγάλη έμφαση στις βαθύτερες έννοιες και συγκεκριμένα στη λέξη «plebe», πράγμα το οποίο δεν εντοπίστηκε στο ελληνικό είδος. Επιπλέον, ως προς τους ρόλους, σαφώς και η Ferrante σκόπιμα θέλησε να διαπλάσει ήρωες, ασχολούμενους με διάφορα επαγγέλματα, που κινούνται σε διάφορους χώρους αλλά και τόπους. Ο χώρος βέβαια της εκπαίδευσης -το σχολείο ή το Πανεπιστήμιο- στα έργα των Ελλήνων δεν είχε πρωταγωνιστικό ρόλο· εντοπίζεται μόνον ως τόπος ή περιβάλλον εκτύλιξης των γεγονότων, όπως στο έργο του Μάρκαρη *Σεμινάρια Φονικής γραφής*.

Επίσης, θα πρέπει να γίνει σαφές στον αναγνώστη πως στην *Tetralogia* περιγράφονται τα στάδια της εξέλιξης και η πορεία των πρωταγωνιστών, ο αγώνας των νεαρών κοριτσιών να λάβουν τα απαραίτητα εφόδια και να διαφοροποιηθούν από το υπόλοιπο σύνολο, τους «plebe», όπως τους αποκαλούσε η δασκάλα.

Στην περίπτωση των Ελλήνων παρατηρείται μεγάλη διαφορά ως προς αυτό. Πιθανόν, επειδή οι ντετέκτιβ είναι οικογενειάρχες και έχουν βιώσει στερήσεις, επέμειναν ιδιαίτερα στη μόρφωση και στην καλλιέργεια των παιδιών τους -τα νεαρά κορίτσια έχουν ήδη ολοκληρώσει τις σπουδές τους και βρίσκονται στο στάδιο της αποκατάστασης. Επομένως, μια διαφορά, που εντοπίζεται σε σχέση με τη μόρφωση, είναι ότι στα έργα των Ελλήνων τα κορίτσια έχουν αποκτήσει έναν ρόλο στην κοινωνία, σε αντίθεση με το ιταλικό μυθιστόρημα, όπου η δεύτερη πρωταγωνίστρια αναγκάζεται να αναλάβει το τσαγκάρικο του πατέρα της και να αφοσιωθεί στην εργασία, μια απόφαση που θα την απομακρύνει από το περιβάλλον της εκπαίδευσης.

Στον Μαρή και στον Μπενάκη υπάρχει και μια άλλη διαφορά, καθώς οι συγγραφείς περιγράφουν και μια διαφορετική πραγματικότητα. Τα νεαρά κορίτσια φεύγουν από τον τόπο τους, συνήθως την επαρχία, για να αναζητήσουν καλύτερες συνθήκες διαβίωσης, με αποτέλεσμα να γίνονται θύματα των καλά οργανωμένων κυκλωμάτων και να εμπλέκονται σε παράνομες δραστηριότητες. Μια ανάλογη εικόνα εντοπίζει κανείς στην περιγραφή του Bar Sollara: παράνομες δραστηριότητες, εμπόριο γυναικών, τοκογλυφία και ναρκωτικά, περιγραφές που θυμίζουν τις εικόνες του Μαρή. Ένα κοινό στοιχείο είναι πως αυτές οι δραστηριότητες υποκινούνται από τους πλούσιους ή συγκεκριμένα τους νεόπλουτους, που δεν έχουν μόρφωση και καλλιέργεια, ενώ προσπαθούν να εκμεταλλευτούν καταστάσεις και να αποκτήσουν εξουσία και ισχύ. Επομένως, από τη μια παρουσιάζεται ο κόσμος του μόχθου και από την άλλη ο κόσμος του Οργανωμένου Εγκλήματος.

Στο ιταλικό είδος υπάρχει μια παράξενη σχέση μεταξύ μητέρας και κόρης -σχέση αντιζηλίας ή διαμάχη μεταξύ των δύο γυναικών, σχέση η οποία πιθανώς να έχει τις ρίζες της στο έργο *La Lupa* του Giovanni Verga³²⁶. Στα ελληνικά μυθιστορήματα, αντιθέτως, η μητέρα λειτουργεί ως πρότυπο, ως σύμμαχος και παράδειγμα για τη νεαρή κόρη και πιθανόν μέλλουσα μητέρα. Η μητέρα είναι ο συνδετικός κρίκος της οικογένειας και μέσα από τη φιγούρα της ανασύρονται αναμνήσεις και συναισθήματα.

Το οικογενειακό τραπέζι είναι μια εικόνα που αντικατοπτρίζει την μικροαστική κοινωνία –το φαγητό ως στοιχείο ένωσης των μελών και τρόπος συναντήσεως, ένα τελετουργικό. Στη Ferrante υπάρχουν διάφορα έθιμα, όπως και στα έργα του Μάρκαρη: ο παραδοσιακός διάλογος μητέρας και κόρης, οι συμβουλές της μητέρας για την εγκυμοσύνη της κοπέλας. Στη Ferrante μητέρα και κόρη έρχονται πιο κοντά εξαιτίας της ασθένειας της μητέρας και της δεύτερης εγκυμοσύνης της πρωταγωνίστριας.

Το έθιμο της Πρωτοχρονιάς με τα πυροτεχνήματα και τις φωτιές τρομάζει τη νεαρή Lila, γιατί η Μαφία επισκιάζει την ανέμελη στιγμή. Στην ελληνική αστυνομική μυθιστορία δεν υπάρχει παρόμοιο φαινόμενο, εκτός από τα *Σεμνάρια Φονικής γραφής*, όπου οι γυναίκες δολοφόνοι έκαναν παρέα με τον αστυνόμο Χαρίτο και την οικογένειά του για να μαθαίνουν την εξέλιξη των ερευνών -οι γυναίκες με το φλιτζάνι κάθε φορά που γινόταν φόνος πλησίαζαν την Ανδριανή και την οικογένεια του αστυνόμου.

Στη Ferrante, επίσης, έχουμε ως θεματική τη διάλυση της οικογένειας, ενώ στην ελληνική μυθιστορία αυτό το μοντέλο συναντάται μόνο στον Μπενάκη, με δολοφονίες, συμφέροντα και κοινωνική διαφθορά λόγω εχθροπραξιών. Επιπλέον, δεν είναι ιδιαίτερα σύνηθες ως φαινόμενο η ενδοοικογενειακή βία, εκτός από τις ιστορίες που αφηγήθηκαν ο Μπενάκης και η Χίλντα Παπαδημητρίου και οι οποίες εξετάζουν τη βία με θύμα τη γυναίκα.

Σε γενικές γραμμές, στο ελληνικό είδος η οικογένεια παρουσιάζεται ενωμένη, εφόσον θεωρείται πως αποτελεί το σημείο αναφοράς στη ζωή των ντετέκτιβ. Η οικογένεια και η γυναίκα έχουν καθοριστικό ρόλο στον αγώνα του αστυνόμου αλλά και στην εξέλιξή του. Η συμπαράσταση, επομένως, και η κατανόηση που δείχνει η σύζυγος στον σύζυγό της δίνει δύναμη στον αστυνόμο να παλέψει για τα ιδανικά του και να φέρει σε πέρας τη δύσκολη αποστολή του, την αναμέτρηση με τον κόσμο του εγκλήματος.

Πέρα από τη Lidia στα έργα του Camilleri για τον Montalbano, που είναι αρραβωνιαστικιά του και όχι σύζυγος, δεν παρατηρήθηκε κάτι ανάλογο εκτός από τη μαγείρισσα Adelina, που ως φιγούρα είναι ιδιαίτερα σημαντική για τον ήρωα. Συμβάλλει

³²⁶ Giovanni Verga, *La Lupa*, Vita dei Campi (Rural Life), 1880.

στην έρευνα με έναν δικό της ξεχωριστό τρόπο, τη γαστρονομία. Προσφέρει ικανοποίηση στον αστυνόμο μέσα απο το φαγητό. Στη Ferrante, αντίθετα, αυτό δεν συμβαίνει άμεσα, γιατί τα πρόσωπα δεν έχουν σε ουσιαστικό βαθμό τη στήριξη των οικείων τους, οι σχέσεις τους είναι ωφελμιστικού χαρακτήρα, απρόσωπες, και έχουν ως κίνητρο το προσωπικό συμφέρον και το κέρδος. Τα πρόσωπα γίνονται θύματα των βιωμάτων τους, των συνθηκών και της βίας, που γίνεται βίωμα και στη συνέχεια πράξη από τους ίδιους τους ήρωες. Από μικρά τα παιδιά στη Νάπολη μαθαίνουν τη βία και γνωρίζουν την απειλή του θανάτου. Μεγαλώνουν με λανθασμένα πρότυπα και με την πάροδο των ετών αυτή η βία τους γίνεται απαραίτητη.

Η μόνη περίπτωση με παρόμοια εικόνα ήταν στο έργο του Μπενάκη *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*, με τον νεαρό Σαράντο, που έπεσε θύμα οικογενειακής βίας, η οποία στο ελληνικό είδος δεν γίνεται ιδιαίτερα αισθητή. Ο Stefano στην *Tetralogia*, όσο κι αν θέλησε να διαφοροποιηθεί από τον αρχηγό της Μαφίας και πατέρα του, υπέκυψε στη φύση του, στο βίαιο ένστικτό του, ακριβώς επειδή και ο ίδιος μεγάλωσε με παρόμοιες εικόνες.

Η ενδυμασία στα μυθιστορήματα της Ferrante έχει αλληγορικό χαρακτήρα. Άλλοτε συμβολίζει τη θηλυκή πλευρά και άλλοτε την αγνότητα. Συνδέεται με αναμνήσεις, γεγονότα του παρελθόντος, ήθη και έθιμα. Συχνά, τα ρούχα χρησιμεύουν και στην αποκάλυψη του φόνου ή στην αποκάλυψη μιας βίαιης και τραυματικής εμπειρίας. Η ενδυμασία, επομένως, συνδέεται με τον συναισθηματικό κόσμο αλλά και το έγκλημα και είναι μια μέθοδος αναζήτησης της ταυτότητας, μια εσωτερική διερεύνηση του ατόμου και της ψυχοσύνθεσής του, όπως η αποκάλυψη της βίας που δεχόταν η κοπέλα στη νεαρή της ηλικία.

Η ενδυμασία δεν είναι ίσως ένα βασικό χαρακτηριστικό για την ελληνική μυθιστορία, καθώς οι Έλληνες συγγραφείς επικεντρώνονται λιγότερο στην εξωτερική εμφάνιση και περισσότερο στην ψυχοσύνθεση και τους χαρακτήρες ως προσωπικότητες. Η εξωτερική εμφάνιση του αστυνόμου στο ελληνικό είδος δεν παρουσιάζεται εκλεπτυσμένη, αντίθετα παρουσιάζεται ανεπιτήδευτη και απλή.

Εντυπωσιακή είναι η τεχνική της συγγραφέως να συνδέει την εθιμοτυπική πλευρά με τον μύθο και την ανάμνηση, πάντοτε σε σχέση με το έγκλημα. Ίσως στη Ferrante ο δεσμός μητέρας και κόρης να γίνεται αισθητός μέσα από παράξενες και πιο βαθιές συνδέσεις. Το έγκλημα έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, αλλά ταυτόχρονα και πολλές διαστάσεις. Έγκλημα δεν σημαίνει μόνο Μαφία, ή τρομοκρατία, ή δολοφονία, αλλά οποιαδήποτε βίαιη συμπεριφορά με θύμα τον άνθρωπο ή την κοινωνία, είτε έχει να κάνει με το παρελθόν είτε με το παρόν.

Στα έργα των Ελλήνων ο μύθος με αυτή την έννοια δεν εντοπίζεται. Δεν υπάρχουν αναφορές στη μυθολογία ούτε τα πρόσωπα ταυτίζονται με ήρωες της μυθολογίας.

10.3. Andrea Camilleri και Έλληνες λογοτέχνες

Στον Camilleri ο μύθος έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, εφόσον πολλά εγκλήματα ή πολλές υποθέσεις επιλύονται εξαιτίας του μύθου. Η κάθαρση υπάρχει ως θεματική και ο μύθος, η δράση του πρωταγωνιστή, το έγκλημα και ο τόπος εκτύλιξης του εγκλήματος έχουν άμεση σύνδεση. Ο μυθοπλασματικός κόσμος, που δημιούργησε ο συγγραφέας για να περιγράψει τον χώρο, τον χρόνο αλλά και τα γεγονότα, παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με τα μυθιστορήματα του Μαρή. Ως προς το στοιχείο της δημιουργίας, για παράδειγμα, ο Μαρή, προκειμένου να περιγράψει την αστική κοινωνία του Κολωνακίου και τον κόσμο της διαφθοράς, δημιουργεί ένα δικό του αφηγηματικό πλαίσιο, στο οποίο πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η αθηναϊκή πρωτεύουσα και η γυναίκα. Στη συνέχεια, για να διαχωρίσει τους καλούς από τους κακούς επινοεί ένα παιχνίδι με τα ονόματα και τις καταλήξεις.

Ο κόσμος του Μαρή περιλαμβάνει πολλά φανταστικά στοιχεία σε σχέση με άλλα έργα Ελλήνων μυθιστοριογράφων και σε αυτό ίσως να μη διαφέρει αρκετά από το αντίστοιχο ιταλικό. Ο Camilleri αλλάζει τα ονόματα των πόλεων, πλάθει νέες λέξεις, π.χ. όπως συμβαίνει με τον βοηθό Catarella, ομόηχες στο άκουσμά τους, μιμείται την ιταλική γλώσσα, θέλοντας να αναβιώσουν τα ήθη, τα έθιμα και οι παραδόσεις.

Ο αστυνόμος Montalbano, από την άλλη πλευρά, ανταποκρίνεται στα πρότυπα του παραδοσιακού αστυνομικού είδους. Είναι ένας κλασικός αστυνόμος, που ακολουθώντας τα στοιχεία, καλείται να επιλύσει το αίνιγμα. Ως προς αυτό το στοιχείο, το έργο του Camilleri πληροί όλες τις προϋποθέσεις για να ενταχθεί στην αστυνομική μυθιστορία.

Η υπόθεση, σε αντίθεση με τον Sciascia, πάντοτε εξιχνιάζεται στο τέλος. Αναγνώστης και ντετέκτιβ οδηγούνται ταυτόχρονα στην αποκάλυψη του μυστηρίου, σύμφωνα με τη θεωρία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Σε αντίθεση, επομένως, με τον Sciascia, ο ήρωας του Camilleri προσαρμόζεται στη λογική και στους κανόνες της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, αφού υπάρχει κάθαρση και δικαίωση τόσο σε προσωπικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο.

Το έργο του Camilleri διαφέρει από του Sciascia και της Ferrante ως προς στοιχείο της γαστρονομίας. Η ένταξη αυτής της θεματικής και η σύνδεσή της με το έγκλημα, την παράδοση και τη μυθοπλασία δίνει μια διαφορετική διάσταση στην αναζήτηση της αλήθειας.

Το έργο και ο τρόπος γραφής του συγγραφέα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης αλλά και τη βάση για το αντίστοιχο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο διερευνά το σύγχρονο έγκλημα μέσα από διαφορετικές και καινοτόμους μεθόδους, όπως η γευσιγνωσία και η μουσική στην εξαιρετική περίπτωση της Χίλντας Παπαδημητρίου.

Ως προς τη φιγούρα του αστυνόμου εντοπίζονται αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία: ο αστυνόμος Montalbano είναι γοητευτικός και καλλιεργημένος στο πνεύμα και στην ψυχή. Εμπιστεύεται πάντοτε τη διαίσθησή του και επικαλείται τη λογοτεχνία, γιατί θεωρεί ότι έχει διδακτικό χαρακτήρα. Αυτή είναι η κυριότερη διαφορά του ήρωα του Camilleri με τους αντίστοιχους Έλληνες, οι εκλεπτυσμένοι δηλαδή τρόποι του και το μορφωτικό του επίπεδο. Στους Έλληνες μυθιστοριογράφους, οι αστυνόμοι παρουσιάζονται πιο κοντά στην τότε ελληνική πραγματικότητα: δεν είναι καλλιεργημένοι, αλλά αναμφίβολα είναι πραγματιστές και ευσυνείδητοι χαρακτήρες, πρόσωπα που αγωνίζονται για το δίκαιο και ηθικό και γι' αυτό άλλωστε έγιναν αγαπητοί στο αναγνωστικό κοινό. Επίσης, είναι μιας σχετικής ηλικίας, δεν είναι νέοι και εμφανίσιμοι, είναι πιο μεγάλοι σε ηλικία και έχουν αποκτήσει πείρα με τα χρόνια.

Ο Montalbano, πρωταγωνιστής των μυθιστορημάτων του Andrea Camilleri, παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τους Έλληνες Detective αλλά και μια βασική διαφορά: όλοι οι πρωταγωνιστές αστυνόμοι των Ελλήνων μυθιστοριογράφων είναι παντρεμένοι, εκτός από τον αστυνόμο Χάρη Νικολόπουλο. Ο Χάρης Νικολόπουλος διαφέρει από τον Montalbano ως προς την εξωτερική εμφάνιση και τη στάση του απέναντι στις γυναίκες. Ο Montalbano έχει αρραβωνιαστικά και φίλη, ενώ ο Χάρης δυσκολεύεται να δείξει εμπιστοσύνη και δεν έχει συνάψει σχέσεις, όντας μοναχικός χαρακτήρας. Μια έντονη διαφορά που παρατηρείται σε σχέση με τους δύο αστυνόμους είναι η μητρική φιγούρα. Ο Montalbano έχει μεγαλώσει με τον πατέρα του, αφού έχει χάσει τη μητέρα του, ενώ ο Χάρης έχει μια υπερπροστατευτική μητέρα που επεμβαίνει στη ζωή του, όπως ακριβώς και η μητέρα του καθηγητή στο έργο του Sciascia, που του μαγειρεύει, τον φροντίζει σε υπερβολικό βαθμό και με τον τρόπο της τον απομακρύνει από τις γυναίκες. Ο αστυνόμος Χάρης, βέβαια, όταν η μητέρα του αποφασίσει να απομακρυνθεί από τη ζωή του, θα κάνει μια προσπάθεια να δώσει περισσότερες ευκαιρίες στην κοπέλα που γνώρισε.

Ως προς το στοιχείο της γευσιγνωσίας και οι δύο αστυνόμοι παρουσιάζονται εκλεκτικοί. Απολαμβάνουν το καλό φαγητό, με τη διαφορά ότι ο Montalbano, παρότι δέχεται πολλές προσκλήσεις για φαγητό, συνηθίζει να απολαμβάνει το φαγητό μόνος του, και δεν αφήνει ούτε την αρραβωνιαστικιά του να τον διακόψει αυτή την ιερή στιγμή. Για τον Montalbano η απόλαυση αυτή είναι προσωπική και ιδιαίτερη, είναι ένα είδος

ιεροτελεστίας. Αντίθετα, ο Έλληνας αστυνόμος, ταυτιζόμενος στα έργα του Μάρκαρη με τον ίδιο τον συγγραφέα, επισκέπτεται τακτικά το εστιατόριο «Η Οινοθήρα» για τις γαστρονομικές τους απολαύσεις, χρησιμοποιεί δε το φαγητό με σκοπό τις κοινωνικές συναναστροφές. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η περιγραφή του κρασιού δεν αποτελεί σύνηθες φαινόμενο στον Μάρκαρη, όπως στους Ιταλούς συγγραφείς, πιθανόν λόγω νοοτροπίας του συγγραφέα. Το στοιχείο της γευσισγνωσίας είναι εμφανές και στα μυθιστορήματα της Παπαδημητρίου και του Μπενάκη.

10.4. Roberto Saviano και Έλληνες λογοτέχνες

Το έργο του Roberto Saviano ανήκει στην κατηγορία του New Italian Epic, με βασικά χαρακτηριστικά τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, τις αποκαλύψεις για τη δράση και την εγκληματική συμπεριφορά της Μαφίας -Fiction, autofiction, docufiction, globalismo, ένα στοιχείο που χρησιμοποίησε και ο Andrea Camilleri. Από αυτά προκύπτει ότι πρόκειται για ένα αυτόνομο αφηγηματικό είδος, που ανήκει ξεκάθαρα στο ρεπορτάζ, συνδυάζει το πραγματικό με το φανταστικό και στρέφεται προς την αλήθεια· επομένως απεικονίζει μια άλλη πραγματικότητα.

Ο συγγραφέας εντάσσει τον εαυτό του στην πλοκή της διήγησης και δημιουργεί ταυτόχρονα μια σύνδεση με τον μύθο³²⁷. Ο ίδιος έχει ενεργό και πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ η γλώσσα που χρησιμοποιεί έχει εφαρμογή στις ανάγκες του κειμενικού είδους, καθώς ανταποκρίνεται πλήρως στον σκοπό του έργου. Η ελληνική πραγματικότητα δεν έχει κάτι ανάλογο ως φαινόμενο, οπότε το συγκεκριμένο είδος δεν εντοπίζεται στην ελληνική μυθιστορία.

Το καινοτόμο στοιχείο που παρατηρεί κανείς στο έργο του Roberto Saviano είναι ότι απουσιάζει το μοντέλο του ντεντέκτιβ, που ως ήρωας εξιχνιάζει κάποιο μυστήριο, ενώ ο συγγραφέας δεν επικεντρώνεται σε κάποιο συγκεκριμένο περιστατικό δολοφονίας, που πρέπει να επιλυθεί από τον ντεντέκτιβ. Δεν υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο που να εκπροσωπεί τη φιγούρα του ντεντέκτιβ· ο ίδιος παρουσιάζεται να ενσαρκώνει εν μέρει αυτόν τον ρόλο: γυρίζει με τη μηχανή του, συλλέγει στοιχεία και καταγράφει τα συμπεράσματα μέσα από μαρτυρίες και διηγήσεις, σπεύδει στα σημεία που λαμβάνουν χώρα τα επεισόδια πριν από την αστυνομία και διεξάγει την έρευνά του, αποκαλύπτοντας τη δράση της Μαφίας. Η τεχνική του θεωρείται ιδιαίτερα καινοτόμος για την ελληνική μυθιστορία και η

³²⁷ Αν ανατρέξει και εμβαθύνει κανείς στον τίτλο *Gomorra*, διαπιστώνει τον σκοπό του συγγραφέα και την αλληγορική σημασία του τίτλου.

μέθοδος που ακολουθεί αδιαμφισβήτητα εισάγει νέες θεματικές στο είδος. Στην ελληνική λογοτεχνία δεν υπάρχει κάτι ανάλογο ως προς το ύφος και την τεχνική αφήγησης, που να συνδέει τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα, όπως στην περίπτωση του Roberto Saviano.

Στο έργο του Ιταλού συγγραφέα απουσιάζουν στοιχεία που εντοπίζονται στους Έλληνες εκπροσώπους του είδους. Συγκεκριμένα, το φαγητό ή η γαστρονομία δεν χρησιμοποιείται ως στοιχείο κοινωνικής παρεμβολής ούτε υπάρχει πρωταγωνιστής - ντεντέκτιβ. Επίσης, το έργο διαφέρει από πλευράς μορφής και περιεχομένου, επικεντρώνεται δε στην ψυχοσύνθεση του ατόμου και αναλύει την εγκληματική συμπεριφορά.

Στην Ελλάδα δεν υπάρχει κάποιο αντίστοιχο έργο με αυτό του Saviano³²⁸, παρόλα αυτά, όμως, θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει μια ομοιότητα στην οπτική του Πέτρου Μάρκαρη, γιατί εξετάζει το έγκλημα, εστιάζοντας στα αίτια και στις συνθήκες ανάπτυξης αυτής της εγκληματικής συμπεριφοράς και νοοτροπίας, με περιγραφή των σκανδάλων, των δολοφονιών και τον ρόλο της πολιτικής σ' αυτές. Το έργο, βέβαια, του Saviano ανήκει στο αστυνομικό ρεπορτάζ και έχει επιστημονικό χαρακτήρα, κάτι που δεν συμβαίνει στην περίπτωση του Πέτρου Μάρκαρη³²⁸. Όμως το γεγονός ότι και οι δύο συγγραφείς περιγράφουν τη σύγχρονη ευρωπαϊκή πραγματικότητα και την απεικονίζουν ρεαλιστικά αποδεικνύει ότι υπάρχει έντονη αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο συγγραφέων, αλληλεπίδραση ως προς τα θέματα που εξετάζονται, μολονότι στην Ελλάδα δεν υπάρχει το Οργανωμένο Έγκλημα, δηλαδή η Μαφία. Μάλιστα, η μόνη καταγραφή για τον σκοτεινό κόσμο του εγκλήματος στην ελληνική κοινωνία εντοπίζεται στα μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή, όπως ήδη έχει αναφερθεί. Όμως ο Saviano εστιάζει στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, ενώ ο Μαρής επικεντρώνεται στην αστική κοινωνία του Κολωνακίου, στις πλούσιες συνοικίες, όπου βασιλεύει η βία, η εγκληματικότητα και διεξάγεται το εμπόριο ναρκωτικών.

Στο έργο *Σεμινάρια φονικής γραφής*, ο Μάρκαρης επικεντρώνεται στο έγκλημα και στη μελέτη του μέσα από τις διαπροσωπικές σχέσεις, το περιβάλλον, τις συνθήκες, τον τόπο και τον χρόνο εκτύλιξης των γεγονότων, αλλά το έργο του, ενώ έχει ως βάση το θέατρο,

³²⁸ Ο Πέτρος Μάρκαρης είναι πραγματιστής, γιατί εξετάζει βαθιά τα κοινωνικά ζητήματα που απασχολούν τον ευρωπαϊκό κόσμο και επικεντρώνεται στα προβλήματα που απασχολούν το άτομο από ηθικής και κοινωνικής πλευράς. Οι καταστάσεις θυμώνουν τον συγγραφέα, όπως ακριβώς και τους Ιταλούς συγγραφείς, που αναζητούν το νόημα στη δημιουργική γραφή. Η κυριότερη, φυσικά, διαφορά είναι ότι το έργο των Ελλήνων συγγραφέων έχει συγκεκριμένους πρωταγωνιστές και έναν ήρωα ντετέκτιβ, του οποίου παρακολουθούμε από την αρχή μέχρι το τέλος τη δράση και τον αγώνα του ενάντια στο έγκλημα. Η παρουσίαση των κοινωνικών προβλημάτων καθρεφτίζει την πραγματικότητα. Όσο σκληρή ή επώδυνη κι αν είναι για το άτομο πρέπει να υπάρχει ευσυνειδησία και συναίσθηση της καταστάσεως. Αυτό είναι το μήνυμα και η βάση της κοινωνικής μυθιστορίας.

επικεντρώνεται σε πρόσωπα και χαρακτήρες. Ο Saviano, παρότι επικεντρώνεται στους χαρακτήρες και τα πρόσωπα, από όπου συλλέγει πληροφορίες και στοιχεία για τη δράση της Μαφίας, δεν παρουσιάζει με ανάλογο τρόπο τους διαλόγους -διάλογοι στο οικογενειακό τραπέζι και συζητήσεις. Το έργο του Saviano δεν περιλαμβάνει εικόνες από την καθημερινότητα των ηρώων και έχει πολύ διαφορετικό περιεχόμενο, καθώς και χαρακτήρα. Είναι τόσο προσιτοί οι χαρακτήρες, ώστε ο αναγνώστης έχει την αίσθηση ότι συμμετέχει στη ζωή των πρωταγωνιστών. Ο συγγραφέας μάλιστα αποκαλύπτει ότι έχει μεγάλη αγάπη στο θέατρο, οπότε το έργο του είναι σαν μια ζωντανή σκηνή.

Ως προς τον τρόπο και τη μέθοδο παρουσίασης του κοινωνικού προβλήματος, το έργο του Μάρκαρη παρουσιάζει ομοιότητες με το έργο του Saviano, όσο βέβαια και με το έργο του Camilleri. Άρα, ως προς το πλαίσιο και τον τόπο εκτύλιξης των γεγονότων ή την οπτική του εγκλήματος, οι συγγραφείς ταυτίζονται, όπως άλλωστε και ως προς τον σκοπό της αφήγησης, αφού αφηγούνται μια πραγματικότητα, με σκοπό την καταγγελία των φαινομένων βίας³²⁹. Μάλιστα, ένας από τους δολοφονηθέντες πανεπιστημιακούς, στο έργο του Μάρκαρη *Σεμινάρια φονικής γραφής* ζούσε για ένα διάστημα και δίδασκε στην Ιταλία και πιθανόν η δολοφονία του να έχει να κάνει με την εκεί παραμονή του και την επικρατούσα γειτονική χώρα κοινωνικοπολιτική κατάσταση.

Αφού αναλύθηκαν τα κυριότερα χαρακτηριστικά και η αφηγηματική τεχνική των Ιταλών και Ελλήνων μυθιστοριογράφων, επιλέξαμε ένα ιδιότυπο μυθιστόρημα κοινωνικού χαρακτήρα, το οποίο, παρότι ακολουθεί τα πρότυπα του παραδοσιακού αστυνομικού μυθιστορήματος, εντυπωσιάζει, γιατί η συγγραφέας του Σώτη Τριανταφύλλου³³⁰ έχει ελληνική καταγωγή και αφηγείται μια ιστορία που διαδραματίζεται στη Σικελία. Το έργο της συγγραφέως *Σικελικό ειδύλλιο* παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με τα έργα του Leonardo Sciascia καθώς και της Elena Ferrante. Η περιγραφή του κοινωνικού φαινομένου

³²⁹ Το έγκλημα στο Πανεπιστήμιο, το επονομαζόμενο campus crime novel, απασχόλησε και την Ισπανίδα μυθιστοριογράφο Carme Riera, σημαντική εκπρόσωπο της καταλανικής λογοτεχνίας, η οποία, σύμφωνα με το άρθρο του Φίλιππου Φιλίππου, θεωρείται ιδιαίτερα καταξιωμένη στον λογοτεχνικό χώρο και έχει διακριθεί για τη συμβολή της στα ισπανικά γράμματα. Η συγγραφέας, μαζί με τον γνωστό συγγραφέα Arturo Pérez-Reverte Gutiérrez, είναι μέλη της Βασιλικής Ακαδημίας της Ισπανίας. Σύμφωνα με το άρθρο του συγγραφέα, η ιστορία που περιγράφεται στο μυθιστόρημα της Riera *Σχεδόν νεκρή φύση* (είναι βασισμένη σε ένα πραγματικό γεγονός, που έλαβε χώρα στη Βαρκελώνη το 2007. Πρόκειται για τη μυστηριώδη εξαφάνιση ενός φοιτητή Εράσμου. Εντύπωση προκαλεί η πρωταγωνίστρια-αστυνόμος, που το όνομά της είναι εμπνευσμένο από τον Ισπανό συγγραφέα, εκπρόσωπο του Μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος Manuel Vázquez Montalbán. Η αστυνόμος ονομάζεται Μανουέλα Βάσκεθ, μια επιλογή που, όπως εξηγεί η συγγραφέας, δεν είναι καθόλου τυχαία, αλλά σκόπιμη, αφού μνημονεύει τον πρωταγωνιστή-αστυνόμο Πέπε Καρβάλιο των μυθιστορημάτων του Manuel Vázquez Montalbán. Στόχος της συγγραφέως, ωστόσο, είναι να περιγράψει το ισπανικό Πανεπιστήμιο και την πραγματικότητά του (Φίλιππος Φιλίππου, *Εγκλήματα στο Πανεπιστήμιο*, εφημερίδα *Το Βήμα*, 7-1-2021).

³³⁰ Σώτη Τριανταφύλλου, *Σικελικό ειδύλλιο*, Πατάκης, Αθήνα, 2021.

της Μαφίας -χώρος εκτύλιξης των γεγονότων, η σικελική γη και η παρουσίαση του εγκλήματος, της βίας, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και ο πρωταγωνιστής αστυνόμος επιβεβαιώνουν την άποψη ότι στο έργο της συγγραφέως ανιχνεύονται τα βασικά χαρακτηριστικά του αστυνομικού μυθιστορήματος.

Ωστόσο, οι θεματικές ενότητες του αφηγήματος δεν αποτελούν τον λόγο εξέτασης του έργου, αλλά ο εντοπισμός στο έργο της συγγραφέως ενός στοιχείου, που το διαφοροποιεί από τα υπόλοιπα: η συγγραφέας, παρά την ελληνική της καταγωγή, μεταφέρει τη μυθιστορία της στη σικελική γη και περιγράφει τα γεγονότα που έπληξαν τον τόπο της. Ως προς τη θεματολογία, παρατηρεί κανείς ότι παρουσιάζει το ζήτημα της βίας απέναντι στο γυναικείο φύλο, καθώς η πρωταγωνίστρια είναι μια ανήλικη κοπέλα που γίνεται θύμα επίθεσης. Επομένως, μας θυμίζει το έργο *Tetralogia* της Ferrante και ειδικότερα τον χαρακτήρα της Lila, καθώς και κάθε γυναικεία φιγούρα που έρχεται αντιμέτωπη με τη βία, όπως η νεαρή Ada, θύμα των μαφιόζων, ή η Gigliola, ή ακόμη και η ίδια η πρωταγωνίστρια.

Το μυθιστόρημα περιγράφει την επίθεση που δέχθηκε η νεαρή πρωταγωνίστρια, ενώ μέσα από τις αντιδράσεις των προσώπων σκιαγραφείται το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της σικελικής κοινωνίας και έτσι ο αναγνώστης αντλεί χρήσιμες πληροφορίες για τα ήθη και τη νοοτροπία της σικελικής κοινωνίας του '50. Μέσα από την περιγραφή του αστυνόμου Luca ζωντανεύει η εικόνα του αστυνόμου Bellodi· ένα πρόσωπο που εκπροσωπεί το δίκαιο, το νόμιμο και το ηθικό και που καταγράφει στο μπιμπόφωνο τα πάντα για την έρευνά του σχετικά με τη Μαφία και τις σχέσεις της με τα υψηλά ιστάμενα πρόσωπα της πολιτικής. Από την άλλη, κεντρικό θέμα της μυθιστορίας είναι η βία, το έγκλημα που γίνεται με στόχο το προσωπικό όφελος και η αδικία σε βάρος μιας ανήλικης. Παρότι η νεαρή γίνεται θύμα της βίαιης συμπεριφοράς του μαφιόζου, ο αναγνώστης εκπλήσσεται από τον τρόπο που αντιμετωπίζει το κοινωνικό αυτό ζήτημα ο πατέρας και το ευρύτερο περιβάλλον της μαθήτριάς. Σύμμαχος στον αγώνα της για δικαίωση είναι ο αστυνόμος, ο οποίος συλλέγει αποδείξεις και στοιχεία για να ενοχοποιήσει τη Μαφία για τα εγκλήματά της. Όμως, δυστυχώς, ο αστυνόμος καταλήγει δολοφονημένος, επειδή συγκρούστηκε με τη Μαφία και η υπόθεση παραμένει χωρίς επίλυση. Η κάθαρση δεν επέρχεται ποτέ, όπως ακριβώς συμβαίνει στα μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia, όπου δεν ακολουθείται πιστά το πρότυπο της αστυνομικής λογοτεχνίας.

Από την άλλη πλευρά, παρά την ομοιότητα με το ύφος και την τεχνική του συγγραφέα, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι το παρόν μυθιστόρημα, παρότι εξετάζει τη βία και το έγκλημα σε συνάρτηση με τη συμπεριφορά του ατόμου και την ψυχοσύνθεση των ηρώων, δεν ανήκει αποκλειστικά στο αστυνομικό, γιατί έχει κοινωνικό χαρακτήρα και

θίγει ζητήματα κοινωνικού περιεχομένου. Επομένως, σε αυτό το σημείο παρατηρούνται πιθανές ομοιότητες με το έργο της Ferrante, που έχουν στόχο την κατάδειξη του φαινομένου της βίας σε κάθε της μορφή αλλά και την κοινωνική ευαισθητοποίηση. Το συγκεκριμένο μυθιστόρημα, επομένως, παρουσιάζει μια ιδιαιτερότητα: υπάρχει ο πρωταγωνιστής αστυνόμος -μάλιστα αφηγητές είναι ο αστυνόμος Luca και η πρωταγωνίστρια που περιγράφει τα όσα συνέβησαν πριν και μετά την τραγική δολοφονία του αστυνόμου- καθώς και το περιστατικό βίας.

Ένα ακόμη στοιχείο που εντυπωσιάζει τον αναγνώστη είναι η ιδιότητα του αστυνόμου. Ο αστυνόμος έχει ως στόχο μια δεύτερη ζωή, στην οποία θα αφοσιωθεί στη συγγραφή αστυνομικών μυθιστορημάτων. Αυτό μας θυμίζει έντονα το έργο του Leonardo Sciascia *Todo Modo*, όπου ο πιθανός δολοφόνος είναι ο ζωγράφος ο οποίος γράφει αστυνομικά μυθιστορήματα, γιατί μάλλον επιθυμεί να αποδώσει τη δικαιοσύνη μέσα από αυτή την εναλλαγή ρόλων. Παρομοίως, και στο *Σικελικό ειδύλλιο*, ερμηνεύοντας κανείς την επιθυμία του αστυνόμου να γράψει αστυνομικό μυθιστόρημα και εξετάζοντας τα πιθανά κίνητρα που τον οδηγούσαν σε αυτή την απόφαση, θα ανακαλύψει ότι δεν είναι απλώς μια απλή επιθυμία, αλλά η ανάγκη τιμωρίας των ενόχων μέσω της γραφής.

Ωστόσο, ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε το μυθιστόρημα είναι γιατί η συγγραφέας, παρότι δεν έχει ιταλική καταγωγή, περιγράφει μια ιστορία που εκτυλίσσεται στη Σικελία, σαν να έχει πλήρη επίγνωση της κατάστασης και των νόμων. Η άριστη κατάρτιση της συγγραφέως και μεταφράστριας με την ιταλική γλώσσα και λογοτεχνία και οι αναφορές της στα έργα των Σικελών συγγραφέων κεντρίζουν το ενδιαφέρον του αναγνώστη, ο οποίος δέχεται την πρόκληση της συγγραφέως να τον ακολουθήσει σε αυτό το νοερό ταξίδι με προορισμό την αλήθεια. Επομένως, η αστυνομική πλοκή, τα θέματα που εξετάζει και η προσέγγισή τους παραπέμπουν στην αστυνομική μυθιστορία· όμως, το έργο της συγγραφέως έχει ως στόχο την αποκάλυψη μιας τραγικής πραγματικότητας και την ευαισθητοποίηση του αναγνώστη³³¹.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η οπτική της Ελληνίδας συγγραφέως σχετικά με μια άλλη πραγματικότητα, που παρότι αγγίζει το ελληνικό κοινό, είναι μακρινή για τον αναγνώστη. Και αυτό είναι και το πρωτότυπο στοιχείο που συναντά κανείς στο μυθιστόρημα: η παρουσίαση ενός φαινομένου και μιας πραγματικότητας από μια Ελληνίδα συγγραφέα και ταυτόχρονα γυναίκα. Θα μπορούσε κανείς να το συνδέσει με το *glocalismo*, μια έννοια που χρησιμοποιείται για τη *Vigata* του Camilleri ή και για η Νάπολη του Saviano. Επίσης,

³³¹ Περιοδικό Πολάρ, *Crime Fiction Theory*, Εκδόσεις Dolce, Αθήνα, Αύγουστος 2019.

θα μπορούσε να συνδεθεί και με την Αφρική στο έργο *Così in terra* του Davide Enia, με τη διαφορά ότι οι άνδρες συγγραφείς έχουν ιταλική καταγωγή, ενώ η Τριανταφύλλου ελληνική. Συγκεκριμένα, θα πρέπει να τονιστεί ότι η Αφρική, που χρησιμοποιείται ως spazio στο έργο του Davide Enia, είναι αποκύημα της φαντασίας του συγγραφέα, όπου λαμβάνει χώρα το περιστατικό βίας με θύμα τη νεαρή ανήλικη ιερόδουλη και διαδραματίζεται το σκηνικό του πολέμου. Κατ' αναλογία, στο μυθιστόρημα της Τριανταφύλλου η δράση των ηρώων, παρόμοια με αυτή του έργου του Davide Enia, αν και εκεί απουσιάζει η φιγούρα του αστυνόμου, λαμβάνει χώρα στη σικελική γη, αλλά αυτό, όπως αναφέρεται στην εισαγωγή του έργου της, γίνεται για λόγους αφηγηματικού σκοπού.

Σε ό,τι αφορά στο έργο *Lucky* της Alice Sebold³³², ο αναγνώστης εκπλήσσεται, γιατί παρατηρεί ότι το θέμα της σωματικής κακοποίησης, όπως και στο *Amore Molesto* της Ferrante, είναι το κεντρικό θέμα της αφήγησης. Το σκηνικό της βίας από την άλλη, η πατριαρχική κοινωνία, η περιγραφή του περιβάλλοντος, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και το πλαίσιο στο οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα θυμίζουν το ύφος και την τεχνική της Ferrante, με τη διαφορά όμως ότι στο έργο της Ferrante απουσιάζει η φιγούρα του πρωταγωνιστή-αστυνόμου. Η σχέση Μαφίας και πολιτικών αρχηγών θυμίζει έντονα τα μυθιστορήματα του Leonardo Sciascia, ενώ αρκετές φορές ο αναγνώστης ανιχνεύει πρωτότυπα στοιχεία, που ενισχύουν την πεποίθησή του ότι πράγματι ακολουθείται η λογική του Σικελού συγγραφέα -ο αστυνόμος πρωταγωνιστής τιμωρείται από τη Μαφία με θάνατο, η επίλυση και η κάθαρση δεν επέρχονται ποτέ ουσιαστικά, γιατί η νεαρή πρωταγωνίστρια δεν καταφέρνει να καταγγείλει την επίθεση σε βάρος της και επομένως δεν αποκαλύπτεται η πράξη του μαφιόζου δημόσια, έρχεται σε σύγκρουση με τον πατέρα και την οικογένεια, ενώ ο μοναδικός της σύμμαχος, ο Luca, διακινδυνεύοντας τη ζωή του, έρχεται σε σύγκρουση με τη Μαφία και πληρώνει το τίμημα της ανυπακοής του.

Σε σχέση με τον Camilleri και το σύγχρονο νουάρ, ο συγγραφέας διαφοροποιείται ως προς το γεγονός ότι δεν εντάσσει ως θεματική τη γαστρονομία, ενώ αδιαμφισβήτητα στρέφει το ενδιαφέρον και την προσοχή της στα γεγονότα και στον άνθρωπο, καταδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο το φαινόμενο και τις διαστάσεις του.

³³² Alice Sebold, *Lucky*, Back Bay Books, 2002.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συμπερασματικά, το κλασικό αστυνομικό μυθιστόρημα αποτέλεσε τη βάση για να αναπτυχθεί ένα νέο είδος, που θα περιλάμβανε την αστυνομική πλοκή και θα περιέγραφε το σύγχρονο έγκλημα, την κοινωνική διαφθορά, τη βία και την εγκληματικότητα, είτε σωματική είτε λεκτική, ενώ το έγκλημα δεν θα αποτελούσε πάντοτε μια πράξη δολοφονίας, αλλά θα μπορούσε να έχει αλληγορική σημασία.

Η παρούσα έρευνα μελέτησε σε βάθος το κακό και την πραγματικότητα που οι ίδιοι οι συγγραφείς εξομολογήθηκαν μέσα από τις μυθιστορίες τους. Έτσι, από το είδος που είχε ως στόχο να ψυχαγωγήσει τον αναγνώστη, οδηγηθήκαμε σε μια διαφορετική νοοτροπία, που στοχεύει κατά κύριο λόγο στην κοινωνική κριτική και την κοινωνική ευαισθησία, καθώς και την περιγραφή της πραγματικότητας μέσα από τη φαντασία. Στόχος, επομένως, ήταν να παρουσιαστεί και να αναλυθεί η αλήθεια, καθώς και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο άνθρωπος στην καθημερινότητά του. Ίσως η Μαφία για την Ελλάδα να είναι μια μακρινή έννοια και μια πραγματικότητα που δεν έχει βιώσει σε αυτή τη μορφή. Όμως, η Ελλάδα έχει έρθει αντιμέτωπη με διαφορετικές μορφές βίας σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο. Στην Ιταλία, φυσικά, δεν ισχύει αυτό και αυτός ήταν και ο λόγος επιλογής των Sciascia, Saviano, Ferrante και Camilleri, οι οποίοι περιγράφουν λεπτομερώς την επίδραση της Μαφίας στον δικό τους τόπο και χρόνο και μιλούν για μια αλήθεια, που ενέπνευσε τους Έλληνες σε διαφορετικά πλαίσια. Έτσι, ο Μαρής περιέγραψε την αστική κοινωνία των πλουσίων και παρουσίασε την εικόνα της διεφθαρμένης αθηναϊκής κοινωνίας, ο Μάρκαρης εστίασε στην εγκληματικότητα της αθηναϊκής κοινωνίας, στα παράνομα κυκλώματα και τους λόγους που ευνόησαν την αύξηση της εγκληματικότητας στην κοινωνία του χθες και του σήμερα, ενώ ο Μπενάκης αποτύπωσε την εικόνα του πολέμου στο ελληνικό κράτος, παρουσίασε τα ιστορικά γεγονότα και απέδωσε την εικόνα της Ελλάδας πριν και μετά τον πόλεμο, ερμηνεύοντας τη φτώχεια, τον πόλεμο, την πείνα, την εγκληματική συμπεριφορά και τη βία.

Το ερώτημα είναι πόσο κοντά φέρνει τις δύο χώρες αυτή η κοινή οπτική και η περιγραφή του φαινομένου της εγκληματικότητας. Η εικόνα του Μπενάκη μας παραπέμπει ενδεχομένως στην εικόνα της Νάπολης του '50, όπως την περιγράφει η Ferrante στην *Tetralogia*. Ένα εξίσου ενδιαφέρον κοινό χαρακτηριστικό, που εντοπίστηκε στα κείμενα των Ιταλών και Ελλήνων μυθιστοριογράφων, είναι το κοινό βίωμα του πολέμου – η περιγραφή του πολέμου– της Κατοχής ή της μεταπολεμικής περιόδου, που απασχόλησε

ιδιαίτερα τους συγγραφείς. Επομένως, πρόκειται για μια ιστορική πραγματικότητα που περιγράφεται μέσα από τη μυθιστορία, ενώ αρκετές φορές παρατηρεί κανείς ότι η ιστορία διαδραματίζεται σε καιρούς χαλεπούς. Ποικίλα είναι τα ιστορικά στοιχεία που ανιχνεύονται στο έργο του Θεόδωρου Μπενάκη, στο έργο του Γιάννη Μαρή, της Σώτης Τριανταφύλλου και αντίστοιχα στους Ιταλούς συγγραφείς Elena Ferrante και Leonardo Sciascia.

Μια ακόμη θεματική που εντάχθηκε στην έρευνα για κάθε Ιταλό και Έλληνα συγγραφέα ήταν οι τηλεοπτικές παραγωγές, οι οποίες πιθανόν σε κάποιες περιπτώσεις να προσελκύουν περισσότερο το ενδιαφέρον του αναγνώστη από τις ίδιες τις μυθιστορίες. Έγινε προσπάθεια, μέσα από αυτές τις παραγωγές, να διαπιστωθεί σε ποιο βαθμό αποδίδεται η πραγματικότητα που αφηγήθηκαν οι συγγραφείς στα μυθιστορήματά τους, καθώς και αν η φαντασία είναι ικανή να μετουσιώσει τις εικόνες ή τα πρόσωπα, τον τόπο και τον χρόνο σε κάτι που μοιάζει πιο αληθινό. Οι τηλεοπτικές παραγωγές έχουν κοινωνικό χαρακτήρα και γνωρίζουν μεγάλη ανταπόκριση στον ευρωπαϊκό κόσμο. Στην περίπτωση της Ιταλίας συμβάλλουν στη γνωστοποίηση της δράσης της Μαφίας στο ευρύ κοινό και πιθανόν, σε κάποιες περιπτώσεις, οι θεατές να στράφηκαν προς το μυθιστόρημα, ακριβώς επειδή είχαν παρακολουθήσει τις τηλεοπτικές ή κινηματογραφικές παραγωγές ή και το αντίστροφο.

Δεδομένου ότι δεν ήταν εφικτό να δημιουργηθούν ζευγάρια συγγραφέων, δημιουργήθηκαν κάποιες κατηγορίες, ανάλογα με το είδος, τον χρόνο, τον χώρο και την εποχή ή τον σκοπό, καταβλήθηκε δε προσπάθεια ένταξης του κάθε συγγραφέα στην ανάλογη θεματική κατηγορία. Επίσης, σύμφωνα με τις θεματικές που εξετάστηκαν στο πρώτο και δεύτερο μέρος της έρευνας, δημιουργήθηκε ένα γενικότερο πλαίσιο, με στόχο να αναζητηθούν πιθανές ομοιότητες ή διαφορές μεταξύ Ιταλών και Ελλήνων συγγραφέων αστυνομικής μυθιστορίας, όπως ο τόπος εκτύλιξης των γεγονότων, ο χώρος-χρόνος της αφήγησης, η θεματογραφία, ο χαρακτήρας και το προφίλ του αστυνόμου, καθώς και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Το ύφος, η γλώσσα, η αφήγηση, οι εκφραστικοί τρόποι, το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, τα ήθη και τα έθιμα της εποχής, η ενδυμασία ή κάθε άλλο στοιχείο, όπως ο τρόπος παρουσίασης του αστυνόμου πρωταγωνιστή ή η ομοιότητα μεταξύ των ηρώων πρωταγωνιστών, ήταν μερικοί από τους άξονες του κυριότερου μέρους της εργασίας, ήτοι της σύγκρισης προσώπων, πρωταγωνιστή αστυνόμου και καταστάσεων. Ενδεικτικά, ο ήρωας της Χίλντας Παπαδημητρίου παρουσίασε κοινά χαρακτηριστικά με τον ήρωα του Sciascia, όπως η σχέση με το γυναικείο στοιχείο και η εξάρτησή του από τη μητρική φιγούρα, ενώ ο τρόπος εξέτασης του εγκλήματος από την Ελληνίδα συγγραφέα παραπέμπει στην Elena Ferrante, η οποία παρουσίασε τη βίαιη κοινωνική πραγματικότητα που βίωνε το γυναικείο φύλο στην Νάπολη.

Το μοντέλο του αστυνόμου ακολούθησε τη λογική και τη νοοτροπία του εκπροσώπου της Ιταλικής μυθιστορίας, αλλά αδιαμφισβήτητα διαφοροποιήθηκε σε επίπεδο παρουσίασης της κοινωνικοπολιτικής, παρότι οι δύο χώρες έχουν πολλά κοινά κι έχουν βιώσει παρόμοιες καταστάσεις. Αυτό διαπιστώνεται στις θεματικές των μυθιστορημάτων ή στα ζητήματα που εξετάζουν οι μυθιστοριογράφοι, οι οποίοι έχουν προσδώσει κάτι διαφορετικό στον ήρωα αστυνόμο, αφού ναι μεν εμφανίζεται ως υπέρμαχος της ηθικής τάξης και στις δύο χώρες, αλλά στο ελληνικό μυθιστόρημα είναι πάντοτε ο αρχηγός και το πρότυπο της οικογένειας, ακολουθεί τους κανόνες της ελληνικής παραδοσιακής οικογένειας, την εθιμοτυπική παράδοση, την επιστροφή στις ρίζες και την πίστη στις αξίες και τα ιδανικά. Αντίθετα, στον Νότο της Ιταλίας επικρατεί το στοιχείο της κουζίνας σε επίπεδο κοινωνικής παρεμβολής· εκφράζει κάτι διαφορετικό για τη νοοτροπία του Νότου, μια νοοτροπία που εισάγει ένα νέο στοιχείο, τη γαστρονομία, που όμως προσπαθεί να δείξει τη διαφορά μεταξύ Βορρά και Νότου σε σχέση με την κοινωνία, τη γυναίκα, την παιδεία και το μορφωτικό επίπεδο, πράγμα το οποίο δεν εντοπίζεται στο ελληνικό είδος. Το στοιχείο της γαστρονομίας χρησιμοποιήθηκε από τους Έλληνες μυθιστοριογράφους αυστηρά και αποκλειστικά ως αφορμή για την κοινωνική συναναστροφή, ως στοιχείο πολιτιστικής ταυτότητας, αλλά δεν συνδέεται με την έλλειψη παιδείας, γιατί όλοι οι αστυνόμοι της ελληνικής μυθιστορίας δίνουν πρωτίστως έμφαση στη μόρφωση και την εκπαίδευση των παιδιών τους, θεωρώντας πως είναι εφόδιο ζωής και καθήκον τους να προσφέρουν στα παιδιά τους μια ζωή διαφορετική, χωρίς στερήσεις, όπως πιθανόν τη βίωσαν εκείνοι, μεταναστεύοντας και υποφέροντας μακριά από τον τόπο τους. Το στοιχείο των δυνατοτήτων εξέλιξης των παιδιών αποτελεί βασική διαφορά ανάμεσα στο ιταλικό και ελληνικό είδος.

Το μοντέλο του αστυνόμου φανερώνει ποιες ήταν οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ των Ελλήνων και Ιταλών συγγραφέων αλλά και οι κοινοί τόποι, λόγω γειτνίασης των δύο χωρών και παρόμοιας νοοτροπίας των κατοίκων τους. Όμως, στην Ιταλία, στο έργο της *Tetralogia* και στον Saviano δεν υπάρχει αστυνόμος-ντεντέκτιβ, ενώ στον Sciascia ο ντεντέκτιβ προέρχεται από διαφορετικούς χώρους. Εκπροσωπεί τον χώρο της επιστήμης και της τέχνης, στοιχείο που εξέπληξε τον αναγνώστη και τον βοήθησε να διευρύνει την κριτική του ικανότητα.

Είναι σημαντικό να συνειδητοποιήσει κανείς ότι ο Sciascia υπήρξε ο θεμελιωτής του μεσογειακού αστυνομικού μυθιστορήματος, που επηρέασε τον ευρωπαϊκό κόσμο, έφερε δε ταυτόχρονα κάτι νέο και στην ελληνική λογοτεχνική σκηνή, κάτι το οποίο αποδεικνύει ότι αυτό το αστυνομικό είδος είναι σαν ένα παζλ που αποτελείται από πολλά μικρά κομμάτια,

τα κομμάτια της αλήθειας, τα οποία οι συγγραφείς συναρμολογούν, βασιζόμενοι στους κανόνες του ευρηματικού παιχνιδιού. Μέσα, όμως, από αυτό το παζλ οι συγγραφείς ζωντανεύουν εικόνες που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα ή τοποθετούν τα γεγονότα σε τόπους φανταστικούς και σε πλαίσια, τα οποία εκείνοι ορίζουν, ώστε να διηγηθούν τη δική τους αλήθεια και να την ερμηνεύσουν.

Συμπερασματικά, το αστυνομικό μυθιστόρημα, τα τελευταία σαράντα χρόνια, κερδίζει συνεχώς έδαφος, εισάγοντας στη θεματολογία του κοινωνικά, ιστορικά, πολιτικά και γαστρονομικά στοιχεία, καθίσταται δημοφιλές και αποκτά περισσότερο ελιτίστικη γραφή, η οποία επισημαίνει την ποιοτική του αναβάθμιση. Εξάλλου, η μεταφορά αστυνομικών μυθιστοριών στο θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, καθώς και η μετάφρασή τους σε πολλές γλώσσες παγκοσμίως επιβεβαιώνουν τη συνεχώς ανερχόμενη πορεία τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Θανάσης Αγάθος, «Εγκλημα στο Κολωνάκι: το “αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα” του Γιάννη Μαρή στις ελληνικές οθόνες του 1960», *Modern Greek Studies* (Australia & New Zealand), vol. 19 (2018), pp. 105-119.
- Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Οι ιστορίες του κόσμου. Τρόποι της γραφής και της ανάγνωσης του οράματος*, Πατάκης, Αθήνα 2010.
- Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Ο Λογοτέχνης ως πρότυπο δημιουργικής δράσης*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009.
- Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2012.
- Ανδρέας Αποστολίδης και άλλοι, *18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – το έργο – η εποχή*. Πατάκης, Αθήνα 2016.
- *Αστυνομική λογοτεχνία*. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, 30 και 31 Μαρτίου 2012. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη 2015.
- ΒΗΜΑgazino, *Αμερικάνικο και σκανδιναβικό νουάρ*, Δημοσίευμα 32 story, Κυριακή 4 Οκτωβρίου 2020.
- Αλέξανδρος Ζήρας, «Η τέχνη του φόνου και η τεχνική της αφήγησής του» στο «*Διαβάζω*», τεύχ. 86, 1984.
- Κώστας Καλφόπουλος, (επιμέλεια), *18 Κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή* (συλλογικό). Πατάκης, Αθήνα 2016.
- Μανώλης Καραγάτσης, *Πώς γράφεται ένα μυθιστόρημα*. Αθήνα: Alter Ego. Α΄ έκδοση στο *Η εξωμολόγησις ενός συγγραφέα*, Ελληνικό Ημερολόγιο *Ορίζοντες* (1943, Β΄ τόμος). Αναδημοσίευση στην εφημερίδα *Τα Νέα*, Αθήνα 2018.
- Ερατοσθένης Καψωμένος, *Αφηγηματολογία. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*, Πατάκης, Αθήνα 2011.
- Ελένη Κωνσταντάτου, *Οι σειρές μυστηρίου που αγαπήσαμε*, 2021. Διαθέσιμο στο https://www.tovima.gr/printed_post/oi-seires-mystiriu-cprou-agapisame.
- Γιώργος Λεονταρίτης, *Ο Γιάννης Μαρή και η εποχή του*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2013.

- Ήλια Λούτα, «Σεμινάρια φονικής γραφής» του Πέτρου Μάρκαρη, 10-1-2019. http://stigmalogou.blogspot.com/2019/01/blog-post_10.html.
- Γιάννης Μαρής, *Το τέλος του δρόμου*. Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2016.
- Γιάννης Μαρής, *Σκοτεινό Μεσημέρι. Πλοίο χωρίς επιβάτες*, Ατλαντίς, Αθήνα 1997.
- Πέτρος Μάρκαρης, *Σεμινάρια φονικής γραφής*. Γαβρηλίδης, Αθήνα 2018.
- Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Μάρκαρης για τον Μαρή*, 26/9/2016. Διαθέσιμο στο <https://www.andro.gr/empneusi/markaris-gia-mari/>.
- Πέτρος Μάρκαρης, Τσιριμώκος, Α., Φιλίππου, Φ. και άλλοι (συλλογικό έργο). *18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή*. Πατάκης, Αθήνα, 2016.
- Πέτρος Μάρκαρης, *Νυχτερινό Δελτίο*. Γαβρηλίδης, Αθήνα 1995.
- Πέτρος Μάρκαρης, *Η ανατομία ενός εγκλήματος*. Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 1994.
- Λευτέρης Ματθαίου, *Το παρελθόν του κ. Ζωρζ. Το δεύτερο συναρπαστικό μυθιστόρημα του Θεόδωρου Μπενάκη*, 20 Ιουλίου 2020, Διαθέσιμο στο <http://www.trikalaenimerosi.gr/blog/arthra-epistoles/to-parelthon-toy-k-zorz-to-deytero-synarpastiko-mythistorima-toy-theodoroy-mpenaki>.
- Τέσσυ Μπαϊλα, *Όλη μου τη ζωή ήμουν δημοσιογράφος. Πενήντα κείμενα από την αρθρογραφία του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες*, εφημερίδα *Καθημερινή*, 3 Αυγούστου 2021. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/culture/561453448/oli-moy-ti-zoi-imoyn-dimosiografos//>
- Νίκος Μπακουνάκης, *Πέτρος Μάρκαρης, Κώστας Χαρίτος*, 24-11-2008, <https://www.tovima.gr/2008/11/24/books-ideas/petros-markaris-kwstas-xaritos/>.
- Γρηγόρης Μπέκος, *Ο Μάρκες και ο Λαιμός του κύκνου*, εφημερίδα *Βήμα*, 30-5-2021. Διαθέσιμο στο https://www.tovima.gr/printed_post/o-markes-kai-lfo-laimos-tou-kyknu/.
- Θεόδωρος Μπενάκης, *Το παρελθόν του κυρίου Ζωρζ*. Στοχαστής, Αθήνα 2020.
- Θεόδωρος Μπενάκης, *Το λάθος του τραπεζίτη*, Εκδόσεις Στοχαστής, Αθήνα 2017.
- Αργυρώ Μποζώνη, *Οι Αθηναίοι. Ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης αφηγείται τη ζωή του*. Διαθέσιμο στο <https://www.lifo.gr/mag/features/4080>, 4/12/2013.
- Παύλος Νιρβάνας, *Το έγκλημα του Ψυχικού*. Ίνδικτος, Αθήνα 2006.
- Λευτέρης Ξανθόπουλος, *Ποιος είστε κύριε Χαρίτο;* <https://www.oanagnostis.gr/>
- Αλεξάνδρα Παναγοπούλου, *Κρις Κάρτερ, «η πείνα για γνώση και κατανόηση δεν εξαφανίζεται ποτέ»*, εφημερίδα *Πελοπόννησος*, 9 Αυγούστου 2020.
- Χίλντα Παπαδημητρίου, *Η συχνότητα του θανάτου*. Μεταίχμιο, Αθήνα 2016.

- Χίλντα Παπαδημητρίου, *Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, Μεταίχιμο. Αθήνα 2013.
- Χίλντα Παπαδημητρίου, *Για μια χούφτα βινόλια*. Μεταίχιμο, Αθήνα 2011.
- «Περαίωση» του Πέτρου Μάρκαρη, 2012. Διαθέσιμο στο <https://www.xanthipress.gr/peraiwsh-u-petrou-markarh/>
- Περιοδικό Πολάρ, *Crime Fiction Theory*, Εκδόσεις Dolce, Αθήνα, Αύγουστος 2019.
- Πλάτων, *Πολιτεία* (μτφρ.: Ν. Σκουτερόπουλος). Πόλις, Αθήνα 2014.
- Γιάννης Ράγκος, «Ποιος σκότωσε τον θεατή; Τα έργα του Γιάννη Μαρή στον κινηματογράφο και την τηλεόραση» στο Καλόπουλος 18 *Κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή* (συλλογικό). Πατάκης, Αθήνα 2016.
- Αλεξάνδρα Ρασιδάκη, *Περί μελαγχολίας στη θεωρία, τη λογοτεχνία, την τέχνη*. Κίχλη, Αθήνα 2012.
- Βασίλης Ραφαηλίδης, «Η ηθική χρησιμότητα του φόνου στο αστυνομικό μυθιστόρημα» στο περιοδικό *Διαβάζω*, 46 (αφιέρωμα). Αθήνα 1984.
- Γιώργος Σαββινίδης, *Πέτρος Μάρκαρης: Οι σημερινοί νέοι θα είναι το πρώτο προλεταριάτο με μάστερ*, 4-1-2021. Διαθέσιμο στο <https://www.philenews.com/politismos/prosopa/article/1091603/petros-markaris-oi-simerinoi-neoi-tha-einai-to-proto-proletariato-me-master>.
- Σώτη Τριανταφύλλου, *Σικελικό ειδύλλιο*, Πατάκης, Αθήνα 2021.
- Βάσιας Τσοκόπουλος, «Το λογοτεχνικό πρόσωπο του Γιάννη Μαρή» στο περιοδικό *Διαβάζω*, 1995, 356: 157 – 159.
- Φίλιππος Φιλίππου, *Εγκλήματα στο Πανεπιστήμιο*, εφημερίδα *Το Βήμα*, Αθήνα 7-1-2021. Διαθέσιμο στο https://www.tovima.gr/printed_post/egklimata-sto-panepistimio.
- Φίλιππος Φιλίππου, *Η Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρή και οι άλλοι*. Πατάκης, Αθήνα 2018.
- Φίλιππος Φιλίππου, *Η μεσογειακή αστυνομική λογοτεχνία*, 2018. Διαθέσιμο στο <https://diastixo.gr/arthra/9277-mesogeiaki-astunomiki-logotexnia>.
- Νατάσα Χολιβάτου, *Χίλντα Παπαδημητρίου: Έχουνε όλοι κακούς σκοπούς*, 11-11-2013. Διαθέσιμο στο <https://cityculture.gr/chilnta-papadimitriou-echoune-oli-kakous-skopous-2/>.

Ξενόγλωσση μεταφρασμένη

- Stefania Campo, *Τα μυστικά της κουζίνας του Μονταλμπάνο. Οι συνταγές του Αντρέα Καμιλλέρι* (μτφρ. Φ. Ζερβού). Πατάκης, Αθήνα 2019.

- Carlo Collodi, *Οι περιπέτειες του Πινόκιο. Η ιστορία μιας μαριονέτας* (μτφρ. Ε. Αμανατίδου), Εκδόσεις Σαΐτα, Αθήνα, 2018.
- Αλιγκέρι Δάντης, *Θεία Κωμωδία. Κόλαση – Καθαρτήριο – Παράδεισος* (μτφρ. Σ. Σπαθάρης & Τ. Μιχαλακέας). Μαλλιάρης, Αθήνα 2018.
- Umberto Eco, *Το όνομα του ρόδου* (μτφρ. Ε. Καλλιφατίδου). Ψυχογιός, Αθήνα 2012.
- Davide Enia, *Και επί γης* (μτφρ.: Μ. Οικονομίδου). Πατάκης, Αθήνα 2017.
- Gustav Freytag [Πνευματικά δικαιώματα 1894], *Η τεχνική του δράματος του Freytag, μια έκθεση δραματικής σύνθεσης και τέχνης από τον Δρ. Gustav Freytag: Μια εξουσιοδοτημένη μετάφραση από την έκτη γερμανική έκδοση του Elias J. MacEwan, Μ.Α. (3η έκδοση), Scott, Foresman and Company, Σικάγο 1900.*
- Patrizia Haismith, *Ο ταλαντούχος Κύριος Ρίπλεϊ* (μτφρ. Ανδρέας Αποστολίδης), Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 2009.
- Patrizia Haismith, *Ο ταλαντούχος κύριος Ρίπλεϊ* (μτφρ. Ε. Φρυδά). Λιβάνης, Αθήνα 2000.
- Αντρέα Καμιλλέρι, *Τα πορτοκάλια του Μονταλμπάνο* (μτφρ. Φ. Ζερβού). Πατάκης, Αθήνα, 8η έκδοση, 2019.
- Albin Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, (μτφρ.: Α. Τσοπανάκη). Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 5η έκδοση, 1985.
- Φίοντορ Ντοστογιέφσι, *Έγκλημα και Τιμωρία* (μτφρ. Ε. Μπακοπούλου), Ίνδικτος, Αθήνα 2012.
- Φίοντορ Ντοστογιέφσι, *Αδελφοί Καραμάζοφ* (μτφρ. Κ. Σίνου), Ζαχαρόπουλος Σ.Ι., Αθήνα 2015.
- Mario Puzo, *Ο νονός*, (μτφρ.: Α. Ροδοπούλου). Εκδόσεις Λιβάνη, Αθήνα 2019.
- Βλαντιμίρ Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού: η διαμάχη του Κ. Λεβί Στρως με τον Β. Γ. Προπ και άλλα κείμενα* (μτφρ. Α. Παρίση), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.
- Paul Ricoeur, *Η αφηγηματική λειτουργία* (μτφρ. Β. Αθανασόπουλος), Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990.
- Karme Riera, *Σχεδόν νεκρή φύση* (μτφρ. Α. Καμπύλη & Α. Γκολφινόπουλου), Carnivora, Αθήνα 2020.
- Ρομπέρτο Σαβιάνο, *Γόμμωρα. Ταξίδι στην οικονομική αυτοκρατορία και στο όνειρο για κυριαρχία της Καμόρρα* (μτφρ. Μ. Οικονομίδου). Πατάκης, Αθήνα 2013.
- Λεονάρντο Σάσα, *Η μέρα της κουκουβάγιας* (μτφρ. Α. Πορφύρη). Κέδρος, Αθήνα 2003.

- Λεονάρντο Σάσα, *Στον καθένα αυτό που του αξίζει* (μτφρ. Α. Χρυσοστομίδης). Καστανιώτης, Αθήνα 1999.
- Λεονάρντο Σάσα, *Προσευχή και έγκλημα* (μτφρ. Θ. Μετσίμενιδης). Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1990.
- Roberta Scorrane, *Andrea Camilleri, Η προσωποποίηση της αναζήτησης και της αμφιβολίας*, 2018. Διαθέσιμο στο <https://atexnos.gr/andrea-camilleri-%CE%B7-%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B6%CE%AE%CF%84%CE%B7%CF%83%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1/>
- Patrick Suskind, *Το άρωμα*, (μτφρ. Μ. Αγγελίδου). Ψυχογιός, Αθήνα 2015.
- Γκίλμπερτ Κέιτ Τσέστερτον, *Ο γαλάζιος σταυρός – Το μυστικό του πατέρα Μπράουν*, (μτφρ. Β. Κοκκίνου). Selena, Αθήνα 2014.
- Έλενα Φερράντε, *Η υπέροχη φίλη μου. Η τετραλογία της Νάπολης*, 1^ο βιβλίο, (μτφρ. Δ. Δότση). Πατάκης, Αθήνα, 2016.
- Έλενα Φερράντε, *Το νέο όνομα. Η τετραλογία της Νάπολης*, 2^ο βιβλίο, (μτφρ. Δ. Δότση). Πατάκης, Αθήνα 2016.
- Έλενα Φερράντε, *Αυτοί που φεύγουν κι αυτοί που μένουν. Η τετραλογία της Νάπολης*, 3^ο βιβλίο, (μτφρ. Δ. Δότση). Πατάκης, Αθήνα 2017.
- Έλενα Φερράντε, *Η ιστορία της χαμένης κόρης. Η τετραλογία της Νάπολης*, 4^ο βιβλίο, (μτφρ. Δ. Δότση). Πατάκης, Αθήνα 2017.

Ξενόγλωσση

- Claude Ambroise, *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia* (edit. 7), Biblioteca di Area Umanistica, Mursia, Milano 1990.
- Claude Ambroise, *Leonardo Sciascia, Opere 1956-1971. A cura di C. Ambroise*, Bompiani, Milano 1987.
- Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra «Dal romanzo alle serie tv»*, Saggi Vol. 863, 2018.
- Fabio Bozzi, «Narrazione eccentrica e testimonianza in Gomorra di Roberto Saviano», *Incontri Rivista europea di studi italiani* 30(1):65– 75. Διαθέσιμο στο: https://www.researchgate.net/publication/283034715_Narrazione_eccentrica_e_testim

onianza_in_Gomorra_di_Roberto_Saviano/fulltext/563ddc4408ae34e98c4d1bd7/Narrazione-eccentrica-e-testimonianza-in-Gomorra-di-Roberto-Saviano.pdf.

- Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000
- Andrea Camilleri, *Gli arrancini di Montalbano*, Sellerio editore, Palermo 2018.
- Giovanni Capecchi, *Camilleri e i libri: «Le mie piccole chiese di campagna»*, in «Bianco e nero», Fascicolo 590, 2018, pp. 52-55.
- Vincenzo Consolo, *La mafia nella letteratura Siciliana*. Διαθέσιμο στο <http://vincenzoconsolo.it/wp-content/uploads/2015/09/scansione0022.jpg>.
- Illaria Crotti, *La detection della scrittura, Modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*. Antenore, Padova 1982.
- Illaria Crotti, *Sciascia e l'invention del politico, in la detection della scrittura modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche*, Franco Angeli, Milano 1982.
- Francois Dagnonet, *Ecriture et iconographie*, Librairie philosophique J vrin, Paris 1973.
- Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*. Manifestolibri, 2010.
- Davide Enia, *Così in terra*. Dalai Editore, 2012.
- Elena Ferrante, *L'amica geniale*. Edizioni e/o, 2011.
- Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognomen*. Edizioni e/o, 2012.
- Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*. Edizioni e/o, 2013.
- Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta*. Edizioni e/o, 2014.
- Leopoldo Franchetti, *Condizioni politiche amministrative della Sicilia*, Donzelli, Roma 2010.
- Gerard Genette, *Discours du recit*, e-pub. 2007.
- Sara Gentile, *L'isola del potere, Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, Biblioteca di Area Umanistica, Donzelli, Università Ca Foscari di Venezia, Roma 1995.
- Pietro Gibellini, *Il mito nella letteratura italiana*, p. 179, Alberto Savinio, 2008.
- Pietro Gibellini, *Il mito nella letteratura Italiana, L'età Contemporanea*, edizioni Morcelliana, 2007.
- Nelson Goodman, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, The Bobbs-Merrill Company, Inc, USA 1968
- Liz Jobey, *Intervista a Elena Ferrante: I miei libri e l'enigma della mia vera identità*, 2015.

- Massimo Onofri, *Storia di Sciascia*, Biblioteca di Area Umanistica. Laterza, Libro in guida di Facolta, Universita ca' Foscari di Venezia, Venezia 1994.
- Massimo Onofri, *Storia di Sciascia Libro in guida di Facolta*, Editori Laterza, Roma 2003.
- Ricciarda Ricorda, *I percorsi letterari di Leonardo Sciascia e Roberto Saviano 'dalla mafia alla Camorra*, tesi di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura Italiana. Universita ca' Foscari di Venezia, capitolo 1 'il romanzo poliziesco di Sciascia, capitolo 1 'il romanzo poliziesco di Sciascia, 2014.
- Tiziana Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*. Edizioni e/o, Napoli 2018.
- Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Mondadori, Milano 2006.
- Leonardo Sciascia, *La corda pazza, scrittori e cose della Sicilia*. Adelphi, Milano, 1991.
- Leonardo Sciascia, *Il metodo di Maigret e altri scritti sul giallo*, a cura di Paolo Squillaciotti, 3^a ediz. Adelphi (Piccola Biblioteca Adelphi, 715), Milano 2018.
- Leonardo Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*. Adelphi (Piccola Biblioteca Adelphi, 377), Milano 1996.
- Leonardo Sciascia, *A ciascuno il Suo*, Edizioni Adelphi, Milano 1996.
- Leonardo Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Edizioni Mondadori, Milano 1989.
- Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, Edizioni Adelphi (6^a ediz), Milano 1995.
- Leonardo Sciascia & Claude Ambroise, *Opere, 1956-1971*. Bompiani, Milano 1987.
- Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Edizioni Adelphi, Milano 2002.
- Alice Sebold, *Lucky*, Back Bay Books, 2002.
- John Sutherland, «Sherlock Holmes, the world's most famous literary detective». *British Library*, 2014.
- Maria Taglienti, *Il poliziesco, ragguagli e letture critiche su Leonardo Sciascia*, Edizioni Fabrizio Serra, 2010.
- Guseppe Traina & Maria Panetta, *Nuove Ricerche su Elena Ferrante*, Edizioni Diacritica, 2019.
- Guseppe Traina, *Leonardo Sciascia. Mondadori B*, 1999.
- Marco Villoresi, *Lezioni sul giallo di Leonardo Sciascia*, Filologia Antica e Moderna, 2002.

- Vassiliki-Alessandra Skremmyda, Tesi di Laurea Magistrale, *Tradurre in Greco, Tragedia dell' Infanzia di A.Savinio, Questioni Interpretative*, Anno Accademico 2015-2016.

Ιστοσελίδες

- https://www.maxitisartas.gr/single_page.php?catid=&id=7599
- <https://web.archive.org/web/20071025230408/http://www.reportonline.it/article4733.html>
- <https://www.britannica.com/biography/Alessandro-Manzoni>
- <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/romanzo-di-formazione/>
- https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-12-22/intervista-elena-ferrante-miei-libri-e-enigma-mia-vera-identita-202748.shtml?uuid=ACXQKbyB&refresh_ce=1
- <https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/mariss/>
- <http://www.trikalaenimerosi.gr/blog/arthra-epistoles/to-parelthon-toy-k-zorz-to-deytero-synarpastiko-mythistorima-toy-theodoroy-mpenaki>
- <https://www.apotis4stis5.com/more-music/vivlio/31969-kiki-dimoula-alli-zwi>
- www.flix.gr
- www.imdb.com
- <https://el.wikipedia.org>
- iicateneonline.gr
- www.iefimerida.gr
- <https://rosebud21.gr/movie/46/h-megalh-nyxta-ths-napolhs>
- pinterest.com
- pinterest.it
- in.gr
- clickatlife.gr
- yellowradio.gr
- <https://orgoglionerd.it/il-commissario-montalbano-prima-volta-cinema>
- <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01cbq6b>
- <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01cbq6b/episodes/guide>
- <https://trikalacity.gr/o-paraxenos-tha-travichti>
- <https://www.antenna.gr/webtv/3395>

- <https://www.ratpack.gr/buzz/story/18332/itan-to-tmima-hthon-i-pio-hardcore-elliniki-astynomiki-seira>
- <https://twitter.com/ant1tv/status/1237363064393121793>
- https://www.athinorama.gr/tv/article/h_10i_entoli_epistrefei_ston_topo_tou_egklimato_s_-2504700.html
- <https://www.dailymotion.com/video/x3w4iaf>
- <https://programmatileorasis.gr>
- <https://www.gossip-tv.gr/media-tv/story/617410/oy-foneyseis-epistrefei-me-nea-epeisodia-photos>
- <https://www.ratpack.gr/culture/story/18912/o-skorprios-itan-i-oraioteri-astynomiki-seira-tis-tileorasis>
- <https://www.mothersblog.gr/news/story/71482/to-tatoyaz-oi-pio-omorfes-stigmes-toy-nikola-prin-to-adoxo-telos-toy-sti-seira-pics>
- <https://www.cnn.gr/style/psychagogia/story/209923/erxetai-o-deyteros-kyklos-tis-astynomikis-seiras-eteros-ego>
- <https://www.criminalelement.com/petros-markaris-the-greek-master-of-crime-fiction-lakis-fourouklas>
- <https://online.tainiothiki.gr/film/meres-tou-36-days-of-36>
- <https://www.mixanitouxronou.gr/quot-megalexantros-quot-o-laofilis-listis-poy-drapeteyei-gia-na-lytrosei-ti-chora-i-vraveymeni-tainia-toy-aggelopoyloy-poy-kanei-kritiki-stin-apolytarchia>
- https://www.artandlife.gr/athens/events/eros_beyond_erastes_sti_mixani_toy_xronoy_kai_kamia_sympatheia_gia_to_diabolo
- <https://www.filmmy.gr/movies-database/murder-in-kolonaki>
- <https://www.clickatlife.gr/cinema/movie/5833/to-meteoro-bima-toy-pelargoy>
- <https://thehigharts.gr/to-vlemma-tou-odyssea-angelopoulos>
- <https://www.kalimera-arkadia.gr/peloponnisos/item/24249-mia-aioniotita-kai-mia-mera-tou-thodorou-aggelopoulou-stin-ampeliona.html?PageSpeed=noscript>
- <https://press.ert.gr/tv/ert2-neos-ellinikos-kinimatografos-min-pernas-anavei-kokkino-08-08-2017>
- <https://www.clickatlife.gr/cinema/movie/232>
- http://lefobserver.blogspot.com/2008/09/blog-post_4094.html

- <http://lefobserver.blogspot.com/2010/02/72-52-1-17-1992-1995-47-8-8-9-24-13-7-5.html>
- http://maxitisartas.gr/single_page.php?catid=&id=16888
- <https://mikropragmata.lifo.gr/aksechasta/chilnta-papadimitriou-pos-egrapsa-to-protomou-vivlio>
- <http://www.imgap.gr/file1/AG-Pateres/AG%20KeimenoMetafrasi/PD/01.%20Genesis.htm>
- <https://biblionet.gr/%CF%80%CF%81%CE%BF%CF%83%CF%89%CF%80%CE%BF/?personid=124237>
- <https://www.apotis4stis5.com/more-music/vivlio/31969-kiki-dimoula-alli-zwi>

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Leonardo Scaschia.....	342
2. Il giorno della Civetta [Η μέρα της κουκουβάγιας].....	342
3. A ciascuno il suo [Στον καθένα αυτό που του αξίζει].....	343
4. Todo Modo [Έγκλημα και Προσευχή].....	343
5. Roberto Saviano.....	344
6. Gomorra [Γόμορρα].....	344
7. La Paranza dei Bambini / Piranhas [Η μεγάλη νύχτα της Νάπολης / Πιράγχας].....	345
8. Blow [Μηδέν Μηδέν Μηδέν].....	345
9. Elena Ferrante.....	346
10. L' amica geniale [Η υπέροχη φίλη μου].....	346
11. L' amica geniale [Η υπέροχη φίλη μου].....	347
12. Andrea Camilleri.....	347
13. Το γεύμα του Montalbano στο σπίτι του.....	348
14. Ispettore Montalbano.....	348
15. Ispettore Montalbano.....	349
16. Γιάννης Μαρής.....	349
17. Έγκλημα στο Κολωνάκι.....	350
18. Ο παράξενος ταξιδιώτης.....	350
19. Μια γυναίκα από το παρελθόν.....	351
20. Τμήμα ηθών.....	351
21. Ανατομία ενός εγκλήματος.....	352
22. 10η εντολή.....	352
23. Κόκκινος κύκλος.....	353
24. 3ος νόμος.....	353
25. Ου φονεύσεις.....	354
26. Σκορπιός.....	354
27. Τατουάζ.....	355
28. Έτερος εγώ.....	355
29. Πέτρος Μάρκαρης.....	356
30. Μέρες του '36.....	356
31. Ο Μεγαλέξανδρος.....	357

32. Εραστές στη μηχανή του χρόνου.....	357
33. Το μετέωρο βήμα του πελαργού.....	358
34. Το Βλέμμα του Οδυσσέα.....	358
35. Μια αιωνιότητα και μια μέρα.....	359
36. Μην περνάς· ανάβει κόκκινο.....	359
37. Τριλογία: Το λιβάδι που δακρύζει.....	360
38. Αργώ.....	360
39. Η ανατομία ενός εγκλήματος.....	361
40. Θεόδωρος Μπενάκης.....	361
41. Χίλντα Παπαδημητρίου.....	362

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

1. Συνέντευξη με τον Πέτρο Μάρκαρη

-Κύριε Μάρκαρη, πρώτα απ' όλα θα ήθελα να μιλήσουμε για τον ορισμό του Αστυνομικού είδους. Το Μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα πώς το αντιλαμβάνεστε εσείς;

Βασικά, στην Ευρώπη αναφερόμαστε σε δύο διαφορετικά είδη αστυνομικού· μιλάμε για το Μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα.

-Ποια είναι πλέον τα κύρια ρεύματα στο αστυνομικό μυθιστόρημα; Οι διαφορές μεταξύ των δύο μυθιστορημάτων, των δύο ειδών ουσιαστικά, είναι ότι το Σκανδιναβικό είναι περισσότερο επικεντρωμένο, όχι, είναι αποκλειστικά επικεντρωμένο σε κοινωνικές καταστάσεις και αίτια· αντιθέτως, το μεσογειακό περικλείει και πολιτικές διαστάσεις.

-Μάλιστα. Επικεντρωμένο δηλαδή σε κοινωνικά.

Αυτό είναι η βασική διαφορά πέρα από τα επιμέρους. Όπως είναι για παράδειγμα η κουζίνα, που δεν υπάρχει στο Σκανδιναβικό η ουσιαστική διαφορά είναι στο επίπεδο της πολιτικής παρεμβολής κι αυτό είναι κάτι που ξεκινά από έναν πολύ γνωστό Ιταλό συγγραφέα, τον Leonardo, ο οποίος είναι ο πρώτος που διάλεξα –περνά στον Μονταλμπάν. Τώρα, από κει και πέρα, εκείνο που έχω εγώ να προσθέσω σε αυτό που είπα είναι ότι ουσιαστικά αυτό που συζητάμε είναι μια εξέλιξη προς τα πίσω, όμως με την έννοια ότι αν δείτε το αστυνομικό μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα, θα διαπιστώσετε ότι πολλά αστυνομικά μυθιστορήματα ξεκινάνε ακριβώς από αυτή την ιστορία. Οι «Άθλιοι», για παράδειγμα, δηλαδή τι είναι οι «Άθλιοι»; Μια αστυνομική ιστορία: ένας κατάδικος δραπετεύει και ένας αστυνομικός τον καταδιώκει.

-Χρησιμοποίησα κι εγώ αυτό το παράδειγμα με τους «Άθλιους».

-Το δεύτερο είναι, για να δώσω ένα παράδειγμα, το «Έγκλημα και Τιμωρία», όπως οι «Αδερφοί Καραμαζώφ» και πολλά μυθιστορήματα του Ζολά και του Πασκάλ.

Συνεπώς, εμείς δεν ανακαλύψαμε κάτι που δεν υπήρχε, απλώς επαναφέραμε αυτή τη διάσταση στο αστυνομικό.

-Αν μου επιτρέπετε μια κοινωνική διάσταση και πιο ηθική.

-Ναι, μια κοινωνική και πολιτική διάσταση.

-Ωραία. Επομένως, εσείς εντάσσετε στην κατηγορία του Μεσογειακού αστυνομικού Μυθιστορήματος. Σωστά;

-Σαφέστατα, ναι!

-Ωραία, θαυμάσια! Επίσης, έχετε και το ζήτημα με το φαγητό, τις αναφορές στο φαγητό και στην ελληνική κουζίνα.

-Μα, κοιτάξτε, αυτό είναι Μεσογειακό.

-Αχά!

-Δηλαδή, θέλω να πω είτε δείτε τα μυθιστορήματα του Μονταλμπάν είτε δείτε την *Τριλογία της Μασσαλίας* του Ιζό ή του Καμιλλέρι ή τα δικά μου όλα μέσα περιέχουν το στοιχείο της γαστρονομίας. Αυτό έχει να κάνει με μια εξέλιξη. Η χειραφέτηση της γυναίκας στον Βορρά έγινε πολύ νωρίτερα-αποφάσισαν να δουλέψουν, να γίνουν παραγωγικά όντα δηλαδή και να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους. Αντίθετα, στον Νότο, η μητέρα νοικοκυρά επέζησε πολύ περισσότερες δεκαετίες και βεβαίως η αναγνώριση επήλθε μέσα από την κουζίνα της. Όλοι εμείς οι συγγραφείς μεγαλώσαμε μέσα σε σπίτια που είχαν αυτή τη διάσταση. Στον Βορρά οι γυναίκες απελευθερώθηκαν πολύ νωρίτερα. Αυτό βέβαια ήταν καλό και κακό για την κουζίνα· αντίθετα, στον Νότο αυτό καθυστέρησε και αυτό ήταν κακό για την κουζίνα.

-Μάλιστα. Πολύ ενδιαφέρουσα η οπτική σας. Δεν το είχα σκεφτεί έτσι. Ωραία, θα θέλατε να προσθέσετε κάτι άλλο σε αυτό;

-Όχι, δηλαδή εκείνο το οποίο έχω να προσθέσω είναι ότι... ας πούμε, δηλαδή, ότι αν μαζεύομασταν όλοι εμείς με αυτά τα βιώματα... καλά του Μονταλμπάν, υπάρχουν έτσι κι αλλιώς οι Συνταγές, οι Ανήθικες Συνταγές όπως λέγονται, αλλά του Καμιλλέρι και τις δικές μου, θα βγάλαμε οδηγούς μαγειρικής και μια χαρά, δεν θα είχαμε πρόβλημα.

-Μάλιστα. Υπάρχει κάτι άλλο, κάποιο άλλο στοιχείο για το οποίο ταυτίζεστε με τον Καμιλλέρι;

-Σε προσωπικό επίπεδο με τον Andrea είχαμε μια πάρα πολύ δυνατή φιλία.

-*Το έχω διαβάσει αυτό.*

-Είμαστε πολύ φίλοι, ως το τέλος της ζωής του. Το άλλο που μας ενώνει είναι ουσιαστικά η διάσταση του χιούμορ στο μυθιστόρημα. Όταν συναντιόμασταν με τον Αντρέα, από την ώρα που βρισκόμασταν μέχρι την ώρα που χωρίζαμε, ξεραινόμασταν στα γέλια από το χιούμορ που είχαμε και οι δυο μας, το οποίο μας έβγαине και στην προσωπική σχέση και όχι μόνο στο μυθιστόρημα.

-*Καταλαβαίνω. Πολύ ενδιαφέρον και λυπάμαι πολύ που χάσατε τον αγαπημένο σας φίλο.*

-Ε...εμένα μου κόστισε, κρίμα.

-*Κρίμα. Κι εγώ δεν πρόλαβα να τον γνωρίσω... να του πάρω συνέντευξη. Μάλιστα, θα θέλατε να μας πείτε για το γυναικείο στοιχείο;*

-Μια κοινή γραμμή μεταξύ Μονταλμπάν Καμιλλέρι. Εγώ διαχωρίζομαι στην αντίληψη ότι οι αστυνομικοί είναι καταρχήν μικροαστοί –έφτιαξα έναν αστυνόμο με οικογένεια. Αντιθέτως, και ο Πέπε Καρβάλιο και ο Montalbano θα το ξέρετε ήδη, φόρος προς τον Μονταλμπάν από τον Καμιλλέρι, έχουν μια σχέση, να το πώ έτσι, σχέσεις πολύ χαλαρές. Ο μεν Montalbano έχει σχέση με μια σύντροφο που ζει στη Βενετία, ενώ ο Πέπε Καρβάλιο είχε σχέση με μια γυναίκα που ήταν πώς να το πω; Πόρνη; Ενώ ο δικός μου ήρωας έχει οικογένεια. Η αιτία σε μένα ήταν ότι εγώ είδα αυτή την οικογένεια και το βλέπω και από τους αστυνομικούς που ξέρω ότι έχουν πάθος και αγάπη για την οικογένεια.

-*Ωραία το σημειώνω και αυτό. Μάλιστα. Άρα δεν έχετε κάτι άλλο να προσθέσετε σε αυτός*

-*Όχι δεν έχω κάτι άλλο να προσθέσω σε αυτό.*

-*Ουσιαστικά, λοιπόν, συνοψίζοντας, ποια χαρακτηριστικά θα βάζατε στον καμβά; Ποια θα αποδίδετε στο μυθιστόρημα του Καμιλλέρι και ποια στο δικό σας; Όλα τα χαρακτηριστικά που συγκεντρώνει το μυθιστόρημα «Σεμινάρια φονικής γραφής»;*

-Ουσιαστικά, πολιτικό μυθιστόρημα και ότι αυτό όλο που περιγράφει το μυθιστόρημα εεε.. στην παράλληλη ιστορία έχει να κάνει με την πολιτική και αυτό το οποίο περιγράφει στη βασική αστυνομική ιστορία έχει να κάνει με την οικονομία· άρα, ενώνει κατά κάποιο τρόπο και τις δύο διαστάσεις του σημερινού δημοσίου βίου. Και εκείνο το οποίο είναι τελείως καινούριο, να το πω έτσι, στο μυθιστόρημα είναι οι δύο αφηγητές, που δεν υπάρχουν σε κανένα άλλο μυθιστόρημα δικό μου.

-Τι εξυπηρετεί αυτό, κύριε Μάρκαρη, από πλευράς τεχνικής;

-Όχι, τίποτα δεν εξυπηρετεί. Απλούστατα, ήταν έτσι η σύλληψη της ιστορίας που χρειαζόμουν δύο αφηγητές, οι οποίοι αφηγούνται δυο παράλληλες ιστορίες. Ο μεν Χαρίτος, όπως πάντα, την προσωπική, ο δε Ζήσης την κοινωνική ιστορία.

-Επομένως, κατά κάποιο τρόπο θεωρούμε ότι έχουμε δύο πρωταγωνιστές;

-Είναι μεν ο πρωταγωνιστής αλλά όχι ο αφηγητής. Υπάρχει ένας δεύτερος αφηγητής και το άλλο είναι ότι αυτή τη φορά σε αυτό το μυθιστόρημα η οικογένεια μπαίνει ενεργά και συμμετέχει στη δεύτερη ιστορία, σε αυτή που οδηγείται ο Ζήσης.

-Μμ.

-Ωραία. Ας προχωρήσουμε στο επόμενο στοιχείο. Η βία στα μυθιστορήματά σας.

-Ποια; Δεν άκουσα, γιατί η έρευνά μου πραγματεύεται τη βία στα μυθιστορήματα και το έγκλημα και πώς περιγράφεται αυτή μέσα από τις αναμνήσεις και τις διηγήσεις των συγγραφέων.

-Μιλήστε μου γι' αυτό.

-Από μένα δεν υπάρχει κάτι τέτοιο... δεν έχει σχέση με ανάμνηση σε εμένα.

-Ναι, ναι, σας έδωσα το γενικό πλαίσιο, ήταν γενικό.

-Το δικό σας μυθιστόρημα έχει να κάνει με πολιτική, κοινωνία και ηθική, λοιπόν.

-Για μένα ουσιαστικό δεν είναι η βία, εξ ου και τα μυθιστορήματα δεν είναι βίαια.

-Η δολοφονία με την τούρτα, πχ;

-Όχι, καμία σχέση. Εκεί που υπάρχει βίαιο έγκλημα είναι στο Σκανδιναβικό είδος. Γενικά, στο Μεσογειακό βίαια εγκλήματα με την έννοια του ανατριχιαστικού δεν υπάρχουν. Από κει και πέρα, εκείνο που για εμένα παίζει ρόλο είναι η διαφορετική διατύπωση του βασικού ερωτήματος-δεν είναι το ποιος είναι ο δολοφόνος αλλά...

-Το γιατί;

-Ακριβώς. Γιατί αυτός ο άνθρωπος γίνεται δολοφόνος; Και το γιατί είναι πάντοτε συνδεδεμένο με κοινωνικά αίτια.

-Μάλιστα. Η μεθοδολογία του εγκλήματος; Πώς το αντιλαμβάνεστε όλο αυτό; Γιατί παρατηρούμε ότι στην ασφάλεια γίνονται... στη Δίωξη μάλλον για να το θέσω σωστά, γίνονται έρευνες, μελέτες, εγκληματολογικές αναλύσεις. Ποια είναι η δική σας προσέγγιση;

-Κοιτάζετε, για μένα τα τεχνολογικά της έρευνας είναι μόνο τα βασικά. Δεν επεκτείνομαι. Ξέρω ότι στο αγγλικό αυτό παίζει πολύ μεγάλο ρόλο. Οι ενδείξεις, τα στοιχεία και η εξέτασή τους, αλλά εμένα δεν με ενδιαφέρει αυτό. Εμένα με ενδιαφέρει γιατί ο άνθρωπος γίνεται δολοφόνος.

-Άρα, το ψυχοκοινωνικό κομμάτι.

-Αυτό για εμένα έχει μεγάλη σημασία. Όλοι αυτοί, ιδιαίτερα στα αγγλικά το ψυχοκοινωνικό κομμάτι... ανάπτυξη της τεχνολογίας δεν είναι κάτι που με αφορά στα μυθιστορήματά μου.

-Ωστόσο, βλέπουμε το διαδίκτυο και πώς αναπτύσσεται το έγκλημα μέσα από τις συναντήσεις ανθρώπων και μέσα από τη δήθεν κοινωνικοποίηση. Τι ρόλο παίζει; Σωστά;

-Το διαδίκτυο παίζει έναν ρόλο σήμερα γενικώς στην κοινωνία, ο οποίος είναι, να το πω έτσι όχι ανατρεπτικός αλλά καταστροφικός. Αυτό είναι σίγουρο, αλλά στα δικά μου μυθιστορήματα το διαδίκτυο δεν παίζει ιδιαίτερο ρόλο.

-Ωραία. Άρα, θα ήθελα να μου πείτε τώρα, αν εντοπίζονται στοιχεία θεατρικότητας.

-Όχι, εγώ δεν πιστεύω ότι υπάρχουν αυτά... υπάρχουν ζωντανοί διάλογοι, αλλά αυτό έχει να κάνει με την εμμονή που έχω εγώ για το θέατρο και την αγάπη μου για τη γλώσσα.

-Μιλήστε μου λίγο για την αναφορά στον Κύριο Ζώρα και το πλαίσιο εκτύλιξης των γεγονότων στα «Σεμινάρια φονικής γραφής».

-Στα «Σεμινάρια φονικής γραφής», εκείνο που είχε σημασία ήταν να δείξει ότι αυτή η γενιά των Ακαδημαϊκών δασκάλων, όπως ο Ζώρας, ο Θεοδωρακόπουλος, πέρα από το γεγονός των ιδεολογικών προσανατολισμών, ήταν αφοσιωμένοι στη διδασκαλία και στη μάθηση, δεν είχαν φιλοδοξία να παρατήσουν το Πανεπιστήμιο για να γίνουν πολιτικοί ή είχαν την ωριμότητα όσοι το έκαναν αυτό να παρατήσουν το Πανεπιστήμιο. Αυτό το σήμερα... μπαίνω βγαίνω στο Πανεπιστήμιο ή κάνω Πανεπιστήμιο-Πολιτική τύπου Αμπελόκηποι δεν υπήρχε τότε.

-Μάλιστα. Εκφράζετε, επομένως, μια νοσταλγία για τις παραδοσιακές αξίες;

-Ορίστε; Όχι, δεν είναι θέμα νοσταλγίας των παραδοσιακών αξιών, είναι θέμα να δείξω το πώς οι προπροηγούμενες γενιές ήταν απολύτως αφοσιωμένες σε αυτό που λέμε Εκπαίδευση και Διδασκαλία, ενώ οι σημερινές έχουν ενδιαφέροντα, τα οποία πολλές φορές εισχωρούν με τέτοιο τρόπο, που παρεμβαίνουν και διακόπτουν τη διαδικασία της εκπαίδευσης.

-Όπως για παράδειγμα η ενασχόληση με την πολιτική.

-Ε, βεβαίως, κυρίως.

-Μάλιστα. Τι άλλο θα θέλατε να προσθέσετε;

-Δεν έχω κάτι άλλο να προσθέσω.

-Σας ευχαριστώ πάρα πολύ για τη συζήτησή μας. Ήταν μεγάλη μου τιμή.

2. Συνέντευξη με τον Θεόδωρο Μπενάκη

-Καλησπέρα σας, Κύριε Μπενάκη. Χαίρομαι πάρα πολύ που έχω τη δυνατότητα να συζητήσω μαζί σας για το αστυνομικό μυθιστόρημα και το τελευταίο σας αστυνομικό μυθιστόρημα «Το παρελθόν του Κυρίου Ζωρζ».

-Τι ακριβώς πραγματεύεται η έρευνά σου Βασιλική;

-Πρόκειται για μια μελέτη για το κακό, για τη λογοτεχνία του κακού και γίνεται μια αναφορά στο αστυνομικό μυθιστόρημα εκτενής. Αλλά ο σκοπός είναι να ερμηνεύσουμε το κακό μέσα από αυτή τη μελέτη.

-Συγκεκριμένα;

-Πρόκειται για μια έρευνα με συγκριτικό χαρακτήρα, γιατί έχω ειδικευτεί στη μοντέρνα και σύγχρονη ιταλική λογοτεχνία στο Πανεπιστήμιο του Φόσκαρι στο Magistrale και προσπαθώ να συνδυάσω αυτά τα δύο στοιχεία, έτσι ώστε να προκύψει μια σύγκριση. Και το αστυνομικό μυθιστόρημα, αυτό το στοιχείο που με ενδιαφέρει, παρεμβάλλεται. Διάλεξα το δικό σας μυθιστόρημα, γιατί αντιπροσωπεύει μια νέα σύγχρονη αφηγηματική σχολή στην ελληνική λογοτεχνική σκηνή. Θεωρώ ότι είναι αρκετά ενδιαφέρουσα η οπτική σας. Νομίζω ότι

υπάρχουν κάποια στοιχεία, που επαναλαμβάνονται, αλλά και κάποια στοιχεία, τα οποία είναι καινούργια. Αυτή την εντύπωση είχα.

-Αν αναφέρεσαι σε στοιχεία που έχουν να κάνουν με την Κατοχή-κυρίως με την εικόνα της Κατοχής, ναι υπάρχουν καινούργια. Στην εικόνα μιας παράλληλης πραγματικότητας, που υπήρχε εκείνα τα χρόνια. Σχετικά με το κακό, στην ιστορία, ε... ο κακός είναι ο Γερμανός αξιωματικός.

-Μάλιστα, ο Φόιχτ. Από κει και πέρα πάμε σε θύματα. Δηλαδή, όλοι είναι θύματα και το περιβάλλον που μεγάλωσαν.

-Ναι, τι θέλεις να με ρωτήσεις;

-Θα σας πω. Σχετικά με τον Ζωρζ Δαμίγο, τι έχετε να πείτε; Είναι ένα πρόσωπο που αντιπροσωπεύει το καλό;

-Ασφαλώς και συμβαίνει αυτό. Προδίδει, προδίδεται. Ο Γερμανός προδίδει το μικρό παιδί, τον δολοφόνο.

Αντόνη Σαράντο.

-Τον δολοφόνο στην ουσία.

-Αν και σε καμία περίπτωση αυτός δεν μπορώ να πω ότι είναι ο κακός. Κακός, τσιφούτης, όπως τον περιγράφει ο ανηψιός του, που αναγκάστηκε μάλιστα να τον σκοτώσει για την αδικία που είχε υποστεί. Μεγάλωνε με κάποιες οικονομικές δυσχέρειες.

-Θα τον χαρακτηρίζατε, λοιπόν, ένα πρόσωπο το οποίο έχει υποφέρει αρκετά στη ζωή του και κάνει κάποιες επιλογές προκειμένου να νιώσει καλύτερα; Όλα τα πρόσωπα απ' ότι βλέπω προσπαθούν να λυτρωθούν.

-Κοίταξε, οι χαρακτήρες προσπαθούν να δικαιωθούν. Τώρα, για να πάμε στο συγκεκριμένο παιδί, γνωρίζει ένα μέρος της αλήθειας... Εμείς ξέρουμε ότι ο πατέρας του ο Σαράντος ώθησε στην πορνεία τον θείο του τον Δαμίγο. Ο Σαράντος καλλιέργησε το πάθος του γαμπρού του προς ίδιον όφελος.

-Εκμεταλλεύτηκε αν μου επιτρέπετε μια αδυναμία του νεαρού Μανώλη προς όφελός του.

-Τώρα, ναι, κοίταξε· αν ψάξουμε τον κακό της ιστορίας, όπως είπες, είναι ο Σαράντος. Συνεργάστηκε με Γερμανούς, πετάει στον δρόμο τη γυναίκα, της παίρνει το παιδί τους, όλα

αυτά. Πηγαίνει με την εξόριστη κυβέρνηση που δημιουργήθηκε στην Αυστρία, δεν υπάρχει κάτι καλό σε αυτόν. Τώρα και η αδερφή του...

-Η Βιργινία Ράιτ.

-Ναι. Και αυτή είναι θύμα, δηλαδή ένα κορίτσι που μεγαλώνει σε ένα σπίτι, το οποίο έχει διάφορα προβλήματα· μεγάλος και αυστηρός πατέρας. Δεν ξέρουμε, δηλαδή, αν την βοήθησε η οικογένεια να παντρευτεί τον Σαράντο ή αν αυτή θαμπώθηκε, νέο κορίτσι, με τον επιτυχημένο και εύπορο επιχειρηματία και τον παντρεύτηκε. Εντάξει, όλες οι απαντήσεις που δίνουν, τις οποίες εγώ θεωρώ όντως πραγματικές, δηλαδή θα υπήρξαν τέτοιες περιπτώσεις. Οι απαντήσεις σχετικά με το τι έκανε για να πάρει μαζί της το παιδί, εντάξει, δεν έδωσε την απαραίτητη μάχη. Πραγματικά γεγονότα; Τα ιστορικά, τοπογραφική περιγραφή και καταστάματα, χώροι και ιστορικά στοιχεία πραγματικά. Οι χώροι είναι αληθινοί.

-Είναι η πρώτη συνέντευξη που παίρνω σε αυτό το πλαίσιο. Είναι τιμή για μένα να γνωρίζω την αλήθεια που κρύβεται πίσω από το βιβλίο, γιατί αυτό προσπαθώ να κάνω. Ο αστυνόμος Λεγάκος;

-Πρώτα έπλασα τα πρόσωπα, τους χαρακτήρες. Γι' αυτό και το μυθιστόρημα δίνει βάση στους διαλόγους. Φαντάζομαι αυτό το πρόσωπο και πώς κινείται στην καθημερινότητά του.

-Αμ... η ερώτηση θα είναι τυπική. Εσείς ακολουθήσατε τη θεωρία του Μεσογειακού Αστυνομικού είδους για να έχετε αυτό το αποτέλεσμα ή ήταν κάτι το οποίο βγήκε απο μέσα σας;

-Κοίταξε, πρώτα απ' όλα μου αρέσουν τα αστυνομικά μυθιστορήματα. Ήθελα πάρα πολύ να γράψω, όταν ξεκίνησα το 2013. Ήταν ένας τρόπος απόδρασης από την καθημερινότητα. Το διασκεδάζα πολύ περισσότερο ζώντας στις ιστορίες.

-Ήταν δική σας προσωπική ανάγκη αυτή η μεταστροφή;

-Ασφαλώς και ήταν δική μου προσωπική ανάγκη, γιατί απολαμβάνω το αστυνομικό. Αλλά, εντάξει, ναι ομολογώ ότι πράγματι έχω το ελάττωμα να μην το απολαμβάνω συχνά. Μπαίνω στη διαδικασία να προσπαθώ να εντοπίσω λάθη, να δω τον τρόπο με τον οποίο χτίζονται οι χαρακτήρες, πώς στο τέλος φτάνει στο να αποδείξει αν είναι πειστικός ο τρόπος που βρίσκει τον ένοχο. Εγώ θα το χαρακτήριζα πιο πολύ νουάρ, με την έννοια ότι το '13 είχα γράψει 4 νουβέλες. Όλες είναι νουάρ, είναι λίγο δύσκολο να χαρακτηριστούν αμιγώς αστυνομικά. -

Τρεις ήρωες· ο ένας δεν εμφανίζεται πουθενά. Είναι η περίοδος Μεταξά και ο διευθυντής της τράπεζας κάνει μια μεγάλη κατάχρηση και εξορίζεται. Δεν βρίσκουν άκρη. Υπάρχει έγκλημα, φυσικά, έγκλημα ζωής και οικονομικό.

-Αναφέρεστε στο «Λάθος του τραπεζίτη»;

Ναι. Ναι. Είναι το νουάρ που με τραβάει και νομίζω ότι μπορώ να εκφραστώ καλύτερα σε αυτό.

-Στόχος σας είναι η ψυχογράφιση των χαρακτήρων;

-Εγώ... για εμένα ναι, είναι μια παγίδα στην οποία πέφτω πάντοτε. Ασχολούμαι πάντα πάρα πολύ με τα πρόσωπα, γιατί προσπαθώ να καταλάβω τη σχέση που έχουν μεταξύ τους και πώς αντιδρούν σε σχέση με το περιβάλλον τους. Ποια είναι δηλαδή η σχέση του εγκλήματος με το περιβάλλον και την οικογένεια. Είναι κάτι που πλέον το κάνω ασυναίσθητα πολύ συχνά, ειδικά από τότε που άρχισα να ασχολούμαι με το αστυνομικό.

Ναι, κοίταξε θα συνεχιστεί η ιστορία. Υπάρχει κεφάλαιο που ασχολείται με την οικογένεια· κυριακάτικο γεύμα με τον αδερφό, την γυναίκα του αδερφού του, την ανηψιά του, ο Χριστοφόρου συνάδελφος, η κοπέλα, ο γιός του Λεγάκου. Αυτό το επεισόδιο έχει έναν ιδιαίτερο ρόλο. Σπουδάζει εγκληματολογία νομίζω. Είναι η παραδοσιακή ελληνική οικογένεια. Η κυρία Τσαντούλα που ετοιμάζει το φαγητό...

-Προσπαθείτε να μας πείτε κάτι για την ελληνική κουλτούρα;

-Όλη η οικογένεια, με εξαίρεση τον Χριστοφόρου, είναι από τη Μεσσηνιακή Μάνη. Ο τόπος ας πούμε ότι είναι η μικρογραφία μιας μικροαστικής οικογένειας του '60 δημοσίων υπαλλήλων, η οποία όμως έχει έντονα τοπικά χαρακτηριστικά. Ο Λεγάκος δεν έχει αποκοπεί από τον τόπο του, το χωριό του, κι αυτό φαίνεται και στην περίπτωση της μικρής πόρνης, που έχει πάει να την σώσει. Θυμάται ένα περιστατικό που είχε γίνει στην Καλαμάτα. Έχουν γίνει τέτοια περιστατικά. Θέλω να πω ότι είναι μια παραδοσιακή ελληνική οικογένεια, αλλά μωραϊτική κατ' αρχήν, πολύ πιο ειδικά από τη Μεσσηνιακή Μάνη. Δεν είναι δηλαδή, δεν νομίζω ότι τη δεκαετία του '60 υπήρχε κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο ελληνικής οικογένειας. Εγώ, επειδή οι γονείς μου είχαν καταγωγή από εκεί, μεγάλωσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον, αλλά αυτό δεν έπεται ότι ήταν απόλυτο. Φίλοι μου σε άλλα μέρη της Ελλάδος μεγάλωσαν με διαφορετικά πρότυπα ή νοοτροπία. Επομένως, είναι θέμα νοοτροπίας ναι δεν νομίζω ότι όλοι έχουν τόσο ανοιχτή σκέψη. Όχι, αυτό που γράφω

είναι νουάρ. Επειδή έχω σπουδάσει ιστορία, μου αρέσει η ιστορία και ασχολούμαι με αυτήν. Τα αστυνομικά μυθιστορήματα είναι όλα εμπνευσμένα απο αληθινά στοιχεία.

-Για σας λοιπόν είναι *romanzo di intrattenimento il romanzo poliziesco* ή όχι;

-Ναι... ε, κοίταξε όλα είναι αυτο... Βάζοντας διάφορα νέα στοιχεία, ο αναγνώστης πηδά απο το ένα στοιχείο στο άλλο.

-Πιστεύετε ότι στο μυθιστόρημά σας υπάρχει κάθαρση;

-Για τον Λεγάκο ναι. Από τη στιγμή που ο ίδιος ασχολήθηκε τόσο και κρίθηκε γι' αυτό, από τη στιγμή που όλοι γελάνε μέσα στην υπηρεσία, ο αστυνόμος πρέπει να βρει τη δικαίωση. Για τους άλλους, ναι, είναι συζητήσιμο. Θα μπορούσες να πεις ότι ναι, ναι για τον Αντώνη ναι.

-Ε, με την έννοια της λύτρωσης εννοείτε;

-Ναι. Διαπράττοντας έναν φόνο και βγάζοντας ουσιαστικά όσα είχε μέσα στην ψυχή του, δηλαδή βλέποντας από απόσταση αυτή την ιστορία, είναι προφανές ότι ο Ζωρζ όχι μόνο δεν χρωστούσε τίποτα στον Σαράντο, αλλά θα έπρεπε να θεωρεί ότι ήταν αυτός η αρχή της καταστροφής του. Επομένως, είναι μονομερής αυτή η πλευρά. Δηλαδή, θέλω να πω ότι όλο αυτό το αίσθημα, ότι έχει αδικηθεί είναι η δική του οπτική. Αυτός έχει μια λανθασμένη οπτική της πραγματικότητας, διαστρεβλωμένη θα έλεγα. Ναι ,έτσι είναι . Είναι ένα παιδί που στερήθηκε τους δικούς του, γιατί, αν θυμάσαι, ο Δημοσθένης ήθελε να το στείλει σε οικοτροφείο.

-Ναι, και το έβλεπε μια φορά την εβδομάδα, νομίζω.

-Ναι. Αυτό το οικοτροφείο υπήρχε. Στη συνέχεια φεύγει με τη θεία του. Εγκατέλειψε τη μάνα, βλέπει τον πατέρα του στη φυλακή. Κάποια στιγμή, κάποια στιγμή μεγαλώνει σε ένα πολύ φτωχό σπίτι. Εκεί τελειώνει όλη αυτή η ιστορία, σε μια περιοχή που επίσης υπήρξε με χαμόσπιτα. Φοβερή φτώχεια με μια θεία... Και μετά του λένε για έναν θείο, ο οποίος δεν βοηθάει. Η μόνη λύση είναι να καταφύγει σε αυτόν τον θείο και να γίνει το τσιράκι. Κοίταξε, υπάρχουν διάφορα σημεία ενδιαφέροντα. Όλος αυτός ο κόσμος νεαρών, ας πούμε των κοριτσιών που εκδίδονταν, δεν είναι... είναι... πώς να το πω; Τυχαίνει να είναι ένα κομμάτι της ζωής. Υπήρχαν όλα τα κουτσομπολιστικά περιοδικά της εποχής. Ντύνονταν με την αναλογία της εποχής και ήθελαν μια καλύτερη ζωή. Πάρα πολλοί νεαροί εκμεταλλεύονταν όλη αυτήν την εικόνα της εποχής και...

-Υπήρχε εκμετάλλευση, λοιπόν.

-Κοίταξε, εκμετάλλευση υπάρχει παντού. Η μόνη θα ‘λεγα αγνή φιλία είναι του Δαμίγου με τον Καρατάσο. Από κει και πέρα, υπήρχε δόλος, εκμετάλλευση, ωφελμιστική σχέση, σχέση ανταλλαγής. Ζούσε πλουσιοπάροχα ο Γερμανός, το έβλεπε. Έτσι θεωρούσε ότι ο άλλος θα ήταν υποταγμένος ή θα έπρεπε να είναι. Μάλιστα, κεντρικός πρωταγωνιστής είναι η βία, γιατί αυτό με ενδιαφέρει, το στοιχείο της βίας στο μυθιστόρημα.

-Ιταλοί συγγραφείς που ασχολούμαι...

Ναι πες μου, για παράδειγμα, σε ποιους αναφέρεσαι;

[Εξήγηση] Πείτε μου πώς σας ακούγεται;

Ο Σάσα είναι αγαπημένος μου συγγραφέας. Θα έλεγα ότι με κάποιους τρόπους με έχει επηρεάσει.

-Μμμ... μάλιστα. Η πολιτική;

-Μμμ... ναι, αλλά κυρίως ότι ήταν τοπικιστής. Δηλαδή ο Σάσα ασχολείται με τη Σικελία. Νομίζω, όμως, ότι ο Σάσα έχει επηρεάσει πολύ τον Καμιλλέρι όχι στη σειρά του Montalbano, αλλά στις άλλες νουβέλες του, γιατί και οι δύο, όσο κι αν ακούγεται περίεργο, γράφουν με σιτσιλιάνικη προφορά, δηλαδή την ώρα που το διαβάζεις νομίζεις, φαντάζεσαι ότι γράφουν στα σιτσιλιάνικα.

-Μμμ... μάλιστα. Χμ, αποτυπώνει λοιπόν το πνεύμα...

Δεν νομίζεις;

-Ναι. Ε, για τον Σαβιάνο θεωρώ ότι είναι δημοσιογράφος και όχι τόσο λογοτέχνης. Ωστόσο, ναι, κι εγώ το ίδιο πιστεύω ότι κάνει μια *Ricerca* που μοιάζει με *diario*, έχει στοιχεία αυτοβιογραφίας.

-Ναι, είναι εντυπωσιακό.

-Ξεχωριστό μοντέλο. Ωστόσο, θα ήθελα να πω το εξής, έτσι ώστε να υπάρχει στο μυαλό μου πάντοτε η αρχικά η σύγκριση. Εσείς είστε δημοσιογράφος, αρχισυντάκτης και συνδυάζετε όλο αυτό με το αστυνομικό μυθιστόρημα...

-Ναι... το δημοσιογραφικό μέρος είναι... θα έλεγα ότι είμαι πιο πολύ επηρεασμένος από την ιστορία. Αυτό σπούδασα.

-Πράγματι, φαίνεται αυτό. Έχετε ιστορικές καταγραφές ενδιαφέρουσες.

-Μμμ... δεν νομίζω ότι με έχει βοηθήσει ιδιαίτερα η δημοσιογραφική δουλειά σε αυτό, αλλά νομίζω ότι πιο έντονη είναι η μανία να ψάχνω διάφορες ιστορικές περιόδους.

-Μάλιστα. Άρα και τα non fiction βιβλία έχουν να κάνουν με την πολιτική ιστορία.

Ακόμη και ένα δοκίμιο προσπάθησα να προσασαρμόζεται στην κατάσταση της εποχής, ψάχνοντας τις ρίζες της κατάστασης.

-Δεδομένου το ότι έχετε ζήσει αρκετά χρόνια στην Ιταλία, λόγω σπουδών στο εξωτερικό, έχετε επηρεαστεί από την ιταλική κουλτούρα;

-Ναι, φυσικά. Όλα αυτά τα χρόνια έχω διαμορφωθεί σε αυτό το περιβάλλον πολιτιστικά. Επομένως, το πνεύμα προσπαθεί να εξισορροπήσει ανάμεσα σε αυτά τα δύο. Θέλω να πω πολιτιστικά.

-Άρα, come si chiama? *Asaa due livelli di vita diciamo.*

-Ναι, κοίταξε, η Πελοπόννησος και ειδικά η Δυτική Πελοπόννησος έχει πάρα πολλά κοινά σημεία με την Ιταλία. Ναι για μένα δεν είναι μεγάλες οι διαφορές με την Ιταλία και όχι τόσες όσο στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ναι, φαντάζομαι ότι το έζησες κι εσύ.

-Ναι, το συναίσθημα είναι πολύ οικείο. Δεν υπάρχουν διαφορές.

-Αρχίζεις να σκέφτεσαι στα ιταλικά. Εγώ νομίζω ότι στην ιταλική μπορείς να εκφραστείς καλύτερα λόγω των ιδιοματισμών. Δίνει τη δυνατότητα πιο πλούσιας έκφρασης.

-Ξέρετε τι παρατηρώ; Πιστεύω ότι είναι πιο ακριβής. Δηλαδή, υπάρχουν κάποια termini, κάποιες ορολογίες που αποτυπώνουν καλύτερα αυτή τη σκέψη.

Ακριβώς αυτό.

-Αυτό βρήκα στα ιταλικά. Μια ακρίβεια, μια σαφήνεια. Δεν ξέρω, είναι ένας τρόπος έκφρασης για εμένα.

-Δεν έχω σταματήσει να παρακολουθώ και την κατάσταση στην Ιταλία. Διαβάζω μέσα στον χρόνο αρκετά βιβλία, από τα οποία είναι τα περισσότερα ιταλικά. Δεν σταματώ να ενημερώνομαι για τα κοινωνικοπολιτικά γεγονότα και τις εξελίξεις. Υπάρχουν πολλά αξιόλογα αστυνομικά μυθιστορήματα. Η Ιταλία στην Ευρώπη είναι πολύ ψηλά στη θέση αστυνομικών μυθιστορημάτων. Οι Ιταλοί πράγματι περιγράφουν καταστάσεις. Μετά την

Ιταλία είναι σαφώς η Ισπανία. Η Ιταλία έχει έναν από τους πιο επιτυχημένους συγγραφείς αστυνομικών μυθιστορημάτων στην Ευρώπη, ο οποίος, εντάξει, δεν είναι τόσο γνωστός διεθνώς, ο Augusto de Angelis.

-Η σκηνή με τον Λεγάκο που πηγαίνει στο Ideal για φαγητό με τον Αρίστο Καστάνη...

Το συγκεκριμένο εστιατόριο υπήρχε τότε και συγκέντρωνε πολύ κόσμο. Ο Λεγάκος δεν θα μπορούσε να πάει για φαγητό στο πολυτελές αυτό εστιατόριο. Ο Λεγάκος και η Τσαντούλα ανήκουν στη μικροαστική τάξη. Θα μαγειρέψει η Τσαντούλα-διαφορά νοοτροπίας και τάξης.

-Ποιο είναι το πολιτιστικό υπόβαθρο του Λεγάκου; Ποιά είναι η παιδεία του;

Ο αστυνόμος Λεγάκος έχει αποκτήσει την παιδεία του από τις εμπειρίες του. Προέρχεται από μια πολυμελή αγροτική οικογένεια της Μεσσηνιακής Μάνης, ο οποίος όταν τελειώνει το σχολείο καταφέρνει να μπει στην αστυνομία. Ο τρόπος που μπήκε δεν προσδιορίζεται. Γίνεται ένας πιστός αστυνομικός, δεν κάνει διακρίσεις, αλλά ασφαλώς δεν έχουμε να κάνουμε με μόρφωση. Ο Λεγάκος ήταν ένας πολύ καλός άνθρωπος. Τίμιος και ηθικός χαρακτήρας.

-Ναι, ασφαλώς. Δικά σας στοιχεία δεν εντοπίζετε στον Λεγάκο;

-Όχι, ασφαλώς όχι. Είναι η πρώτη φορά που δεν υπάρχουν στοιχεία ταύτισης. Είναι εντυπωσιακό.

-Θεωρώ ότι υπάρχει μια σχέση ταύτισης πάντα μεταξύ πρωταγωνιστή και συγγραφέα.

-Ναι, κατά κανόνα αυτό ισχύει, αλλά αυτό δεν συμβαίνει μ' εμένα και τον Λεγάκο. Μάλλον μόνο ως προς την ευαισθησία που δείχνει ως άνθρωπος, μόνο ως προς τις αντιλήψεις ενδεχομένως, αλλά ως ήρωας δεν έχει κοινά στοιχεία με εμένα.

3. Συνέντευξη με τη Χίλντα Παπαδημητρίου

-Καλημέρα σας Κυρία Παπαδημητρίου. Πώς είστε; Σας ευχαριστώ πάρα πολύ που δεχθήκατε να μιλήσετε μαζί μου. Έχω ετοιμάσει κάποιες ερωτήσεις για το μυθιστόρημά σας και θα ήθελα τις απαντήσεις σας. Πρώτα απ' όλα εντοπίζουμε ότι το πλαίσιο που διαδραματίζονται τα

γεγονότα συνδέει τη μουσική με το έγκλημα. Η μουσική υπεισέρχεται για να ανακαλύψει ένα νέο πεδίο δράσης, δεδομένου του ότι το θύμα είναι μουσικός. Ναι;

-Το περιβάλλον του είναι μουσική. Ναι, κοίτα. Όταν ξεκίνησα να γράφω σε μεγάλη ηλικία είχα για πολλά χρόνια ένα κατάστημα δίσκων, μεγάλωσα δηλαδή μέσα στους δίσκους. Ήταν του πατέρα μου το μαγαζί και στη συνέχεια το είχα κι εγώ και πάρα πολλοί από τους φίλους μου τους παιδικούς έγιναν στη συνέχεια επαγγελματίες μουσικοί. Οπότε ξεκίνησα το γράψιμο του αστυνομικού, αγαπώντας το μεν... αγαπούσα μεν το αστυνομικό από μικρή, διάβαζα αστυνομικά, αλλά για μένα ήταν αυτή η τριλογία που έχω γράψει, η μουσική το *Για μια χούφτα βινύλια*, το *Έχουν όλοι κακούς σκοπούς* και *Η συχνότητα του θανάτου*. Είναι μουσική τριλογία, δηλαδή στο καθένα από αυτά μιλάω για κάτι που ήξερα πολύ καλά. Στο πρώτο, στα *Βινύλια*, μιλάω για τα δισκοπωλεία που σιγά σιγά άρχισαν να εξαφανίζονται, όταν ο κόσμος έμαθε να κατεβάζει απο το ίντερνετ. Ε, στο δεύτερο, σε αυτό που συζητάμε τώρα, στο *Έχουν όλοι κακούς σκοπούς*, μιλάμε για αυτά τα συγκροτήματα τα ροκ, ας πούμε, που ξεπήδησαν μετά τη Μεταπολίτευση του '70 και του '80 με πρότυπο τους πανκ τους Άγγλους και πώς πάρα πολλοί από αυτούς τους ανθρώπους δεν κατάφεραν ποτέ να ζήσουν από τη μουσική ή αναγκάστηκαν να πάνε σε σκυλάδικα, άλλοι πέρασαν στο έντεχνο. Και για μένα η ουσία είναι ότι το έγκλημα δεν σημαίνει απαραίτητως ότι πρέπει να έχει κίνητρο τα πολλά λεφτά, τα ναρκωτικά ή κάτι τέτοιο. Πολύ συχνά μπορεί να έχεις κίνητρο ένα πάθος λεκτικό, ένα πάθος γι' αυτό που κάνεις, ότι δηλαδή υπάρχουν αστυνομικά που μιλούν για συλλέκτες σπάνιων βιβλίων ή έργων τέχνης. Εγώ ήθελα να μιλήσω για τους συλλέκτες των δίσκων και ότι η μουσική είναι ένα πάθος που μπορεί να οδηγήσει στο έγκλημα.

-Μάλιστα. Γιατί το έγκλημα είναι ένα πάθος που μπορεί να οδηγήσει στο έγκλημα;

-Και, επίσης, κάτι άλλο που με ενδιέφερε από την αρχή είναι το έγκλημα που μπορεί να διαπράξει ένας άνθρωπος σαν κι εμένα και σαν κι εμένα, πεισμένος από κάποιες συνθήκες. Δηλαδή δεν μ' ενδιαφέρει στα βιβλία μου μέχρι τώρα να μιλήσω για το Οργανωμένο Έγκλημα, δεν μ' ενδιαφέρουν δηλαδή οι επαγγελματίες κακοποιοί, μ' ενδιαφέρουν οι άνθρωποι της διπλανής πόρτας και πώς αυτοί μέσα από κάποιες συνθήκες, μπορεί να 'ναι οικονομική κρίση, μπορεί να 'ναι η απελπισία τους, η απογοήτευσή τους από τη ζωή μπορεί να τους οδηγήσει στο έγκλημα.

-Προσωπικές έριδες, διαμάχες, βιώματα;

-Όλα αυτά. Σωστά. Γιατί δεν έχουμε όλοι κακούς σκοπούς στην πάλη ανάμεσα στο καλό και στο κακό. Ο άνθρωπος είναι απλά επιρρεπής, υποκύπτει στη φύση του και το στοιχείο

της ανθρώπινης περιέργειας τον οδηγεί σε μονοπάτια που τον τρομάζουν. Όμως πραγματοποιεί αυτό το οποίο τον τρομάζει. Σωστά;

-Άρα, μιλήστε μου για το κατά πόσο τα προσωπικά βιώματα ντύνουν τους πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων και συγκεκριμένα τους πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος «Έχουν όλοι κακούς σκοπούς».

-Ναι, αυτό εμένα μ' ενδιαφέρει πάρα πολύ. Δηλαδή να υπάρχει εκτός από το κίνητρο η ανθρώπινη πλευρά, το πώς δηλαδή πολύ συχνά οι άνθρωποι μεγαλώνουν και πώς πολύ συχνά κουβαλούν πράγματα από την οικογένειά τους ή από το περιβάλλον τους, τα οποία δεν μπορούν να τα αποτινάξουν, δηλαδή παράπονα, πίκρες. Επειδή δεν μ' ενδιαφέρει το έγκλημα ενός παρανοϊκού σίριαλ κίλερ, μ' ενδιαφέρει αυτό που είπα, ο άνθρωπος της διπλανής πόρτας. Κι ένας τρόπος να μιλήσω γι' αυτόν είναι να περιγράψω και τη μουσική που ακούει. Γι' αυτό και περιλαμβάνεται και στα τρία βιβλία μου η μουσική κι έχω ανεβάσει και στο youtube και για το καθένα μια συλλογή, ας πούμε, γιατί καθένα κομμάτι συνοδεύει μ' έναν τρόπο τον ήρωα και τον διασαφηνίζει. Δηλαδή, στην αρχή, πριν γίνει ο φόνος, που βάζει στο ραδιόφωνο το κομμάτι δείχνει κάτι αγάπη για την έθνικ μουσική. Ξέρω εγώ. Κάποιος άλλος συγγραφέας μπορεί να περιγράψει ρολόγια, κοσμήματα ή ρούχα, για να περιγράψει τον ήρωα. Εγώ έχω επιλέξει τη μουσική.

-Άρα, είναι συμβολικός ο χαρακτήρας της μουσικής στο μυθιστόρημά σας;

-Ναι, είναι σε μεγάλο βαθμό. Ναι.

-Άρα, σας ενδιαφέρει το ψυχοκοινωνικό πλαίσιο;

-Ναι, ακριβώς.

-Πολύ ενδιαφέρον, γιατί κι εγώ έχω ως παράμετρο, όταν αναφέρομαι στο έγκλημα, να μην εστιάζω μόνο στο Οργανωμένο έγκλημα, αλλά να εξετάζω το έγκλημα μέσα απο όλες τις πλευρές για να βλέπω πώς δρουν και πώς αντιλαμβάνονται καταστάσεις και γεγονότα.

-Ναι, είναι πολύ σημαντικό το θέμα του περιβάλλοντος και των κοινωνικών συνθηκών. Έτσι, διαφορετικά μιλάς για το έγκλημα το οποίο διαδραματίζεται τη δεκαετία του '70 στην Ελλάδα, δεκαετία του '60, από το έγκλημα που διαδραματίζεται τώρα. Είναι, πώς να στο πω, σαν να το βάζεις σε ένα θερμοκήπιο, όταν δεν αναφέρεσαι στις συνθήκες.

-Ωραία. Θα ήθελα να μου πείτε τώρα για το φαγητό, γιατί παρατήρησα ότι παίζει έναν σημαντικό ρόλο για τον αστυνόμο Χάρη Νικολόπουλο. Πώς τον βοηθά; Ίσως ότι του έρχονται

στο μυαλό αγαπημένες μνήμες παιδικές, μαμαδίστικες, αγαπημένοι τόποι θα έλεγα. Έχει κάποια ιδιαίτερη βάση όλο αυτό;

-Ναι, ένα χαρακτηριστικό αυτού που λέγεται αστυνομικό μυθιστόρημα του Νότου σε αντιδιαστολή με το σκανδιναβικό ή με το αγγλοσαξονικό είναι ότι συχνά βλέπαμε τους αστυνομικούς να είναι πιο ανθρώπινοι και να τους αρέσει το καλό φαγητό. Δηλαδή, ας πούμε, είναι κάτι που υπάρχει και στον Μονταλμπάν και στον Καμιλλέρι, υπάρχει στον δικό μας τον Μάρκαρη. Αυτό κατά κάποιο τρόπο είναι μια σχολή που εμένα με ενδιέφερε. Δηλαδή ήθελα, όταν ξεκίνησα, να δημιουργήσω έναν ήρωα-αστυνομικό της διπλανής πόρτας που να είναι μαμάκιας διότι πάρα πολύ συχνά στην Ελλάδα και στον Νότο τέτοια πρότυπα αστυνομικών βλέπουμε. Σε αυτούς τους ανθρώπους το φαγητό και κυρίως το κρασί παίζει έναν σημαντικό ρόλο στη ζωή. Έτσι, στα αμερικάνικα, στα σκανδιναβικά και στις σειρές βλέπουμε τους ανθρώπους να τρώνε πρόχειρα στο πόδι κλπ. hamburger.

-Άρα, η κουλτούρα περνά, αποτυπώνεται.

-Ακριβώς αυτό ήθελα να δείξω, την κουλτούρα του Νότου. Ας πούμε ήθελα να δείξω έναν άνθρωπο που του αρέσει το καλό φαγητό, συγκεκριμένα του αρέσουν κάποιες απολαύσεις, μικρές χαρές της ζωής, τις οποίες διεκδικεί.

-Τις διεκδικεί με κάποιο τρόπο, αλλά μήπως κατά κάποιο τρόπο τον εξουσιάζουν αυτές οι επιθυμίες;

-Ε, όχι ιδιαίτερα, γιατί αυτό που χαρακτηρίζει τον Χαρίδημο Νικολόπουλο είναι η πίστη που έχει στη δικαιοσύνη. Δηλαδή, αυτή η εικόνα που έχει για τη δικαιοσύνη μπορεί να είναι και ψεύτικη, πλασματική. Την είχε φτιάξει από τα αστυνομικά βιβλία που διάβαζε μικρός. Η δικαιοσύνη, όπως τη φαντάζεται ο ίδιος, πιθανόν να μην εύκολο να αποδοθεί και να μην μπορεί ποτέ να αποδοθεί. Ε, νομίζω ότι αυτό είναι το πιο σημαντικό γι' αυτόν και δευτερευόντως είναι και το κομμάτι της απόλαυσης της ζωής, το οποίο όμως εντάσσεται μέσα σε ένα γενικότερο κλίμα, δηλαδή στο να αποκτήσει φίλους, στο να βγαίνει μαζί τους, να πηγαίνει σινεμά, σε ένα μπαρ και να πάει και σε μια ταβέρνα να φάει κάτι καλό, όχι όμως από μόνος του.

-Με τον συναδελφό του έχει μια πολύ καλή σχέση εμπιστοσύνης. Άρα επενδύει στους συναισθηματικούς δεσμούς και σε αυτό όλο με την έννοια ότι το φαγητό ενώνει τους ανθρώπους. Άρα είναι μέρος της ιεροτελεστίας του θυμητικού, ανοίγει τους ορίζοντες και φέρνει τους ανθρώπους πιο κοντά.

Ναι, ναι. Και το φαγητό όμως όχι σαν κάτι γκουρμέ ή ακριβά εστιατόρια, όχι κάτι τέτοιο. Το φαγητό ως στοιχείο ή κίνητρο ανθρώπινης συναναστροφής.

-Όπως στον Μάρκαρη, στον πρωταγωνιστή αρέσει το σπιτικό φαγητό.

-Σαν αυτό που είπες. Το φαγητό σαν τρόπος επικοινωνίας, να έρθουμε κοντά στους άλλους, να μιλήσουμε, να εκφραστούμε και να πλησιάσουμε.

-Θεωρείτε ότι το έργο σας έχει στοιχεία θεατρικότητας;

-Ε.. για θεατρικότητα δεν ξέρω. Αυτό που σίγουρα όμως ξέρω είναι ότι τα βιβλία μου έχουν κινηματογραφική δομή, παρότι εγώ δεν γράφω σενάρια και επειδή και έγραψα πριν γίνουν τόσο της μόδας οι σειρές, δεν είχα στο μυαλό μου κάτι τέτοιο. Αλλά θα το προσδιόριζα ως εξής: κινηματογραφική ματιά, δηλαδή σε κάνει να σκέφτεσαι τα Χανιά, αν έχεις πάει, το κέντρο της πόλης, τα Εξάρχεια, εκεί που κυκλοφορεί ο Χάρης. Τα Εξάρχεια, εκεί που είναι οι φίλοι του. Ναι, αυτό είναι μια κινηματογραφικότητα θα έλεγα.

-Είχα διαβάσει σε μια συνέντευξή σας ότι ο Χάρης δεν θα ήταν κινηματογραφικό πρόσωπο, αλλά θα είχε δευτερεύοντα ρόλο.

-Ναι, αυτό είναι αλήθεια. Όταν ξεκίνησα να γράφω το πρώτο βιβλίο, *Για μια χούφτα βινύλια*, εεεμ, κατ' αρχήν δεν ήξερα αν θα το τελειώσω, αν θα βρω εκδότη. Δηλαδή ξεκίνησα σαν ένα παιχνίδι περισσότερο και στο μυαλό μου είχα ως πούμε ότι ο ήρωας θα ήταν ο δισκοπώλης, το κύριο πρόσωπο ή η Τατιάνα για παράδειγμα, που βοήθησε τον αστυνόμο που είναι λίγο μπουνταλάς και οι άλλοι τον πειράζουν. Και μ' έναν περίεργο τρόπο, ναι, ο Χάρης διεκδίκησε τον χώρο του και αυτός αγαπήθηκε. Αυτός είναι που μου ζητούν και αυτός έχει μείνει στο μυαλό των αναγνωστών μ' έναν περίεργο τρόπο. Κι αυτό δεν εξηγείται. Ξεκινάς να γράψεις, έχοντας τρία πράγματα στο μυαλό σου, και μπορεί στη διαδικασία της γραφής να σου βγαίνουν άλλα δεκατρία διάφορα χαρακτηριστικά της γραφής και πού πηγαίνει η αφήγηση. Είναι λίγο περίεργο. Δεν είμαι άνθρωπος της μεταφυσικής, αλλά, ναι, πηγαίνει λίγο προς τη μεταφυσική. Ο καθένας διεκδικεί τον χώρο του και εξελίσσεται.

-Τελικά, οι αισθήσεις μήπως κάνουν πιο έντονες τις αδυναμίες του αστυνόμου; Δηλαδή η αδυναμία του Χάρη στο καλό ποιοτικό φαγητό, το γεγονός ότι δεν μπορεί να αντισταθεί στα νόστιμα φαγητά της μητέρας του, προσπαθεί να κάνει δίαιτα αλλά δεν μπορεί, η μουσική που

εξημερώνει τα ένστικτα, υπάρχει αυτή η άποψη, αλλά για εσάς πώς λειτουργεί όλο αυτό το σχήμα;

-Ναι, αλλά αν αναλογιστείς ότι οι μεγαλύτεροι και πιο γνωστοί ναζί άκουγαν μουσική κλασική, τότε αυτό δεν ισχύει, γιατί αποδεικνύεται ότι τίποτε δεν τους εξημέρωσε. Άρα, όλα εξαρτώνται από το πώς τα χρησιμοποιεί ο καθένας. Δηλαδή και οι αισθήσεις και η τέχνη και η μουσική και τα πάντα είναι πώς το κάθε άτομο τα αντιλαμβάνεται και τα ερμηνεύει μέσα του. Ε, δεν πιστεύω ότι τα ένστικτα από μόνα τους... ο άνθρωπος πρέπει να κυριαρχεί πάνω στις αισθήσεις του και τα ένστικτά του. Η σχέση με τους αστυνομικούς του νότου, ίσως.

-Θα το ονομάζατε Μεσογειακό το μυθιστόρημα;

-Ναι, αυτό ακριβώς. Με αυτή την έννοια το φαγητό όριζε την προσωπικότητα του Χάρη. Και στο τρίτο βιβλίο ο Χάρης παρατηρούμε ότι ενηλικιώνεται, ότι αλλάζει, ότι προσπαθεί να αυτοβελτιωθεί. Για μένα η πορεία ενηλικίωσης του ήρωα είναι πολύ σημαντική, είναι το πιο σπουδαίο στοιχείο.

-Και από δω και πέρα περιγράφετε δηλαδή το πώς οι συνθήκες τον διαμόρφωσαν, τον άλλαξαν.

-Στο τρίτο βιβλίο έχει γίνει η δολοφονία του Γρηγορόπουλου και υπάρχει η κρίση. Δεν έχει φανεί ακόμη, αλλά υπάρχει μια περίεργη ατμόσφαιρα που ίσως να μην ορατή ακόμη. Αυτό με ενδιαφέρει πιο πολύ, το κοινωνικό κομμάτι. όχι τόσο τα φαγητά.

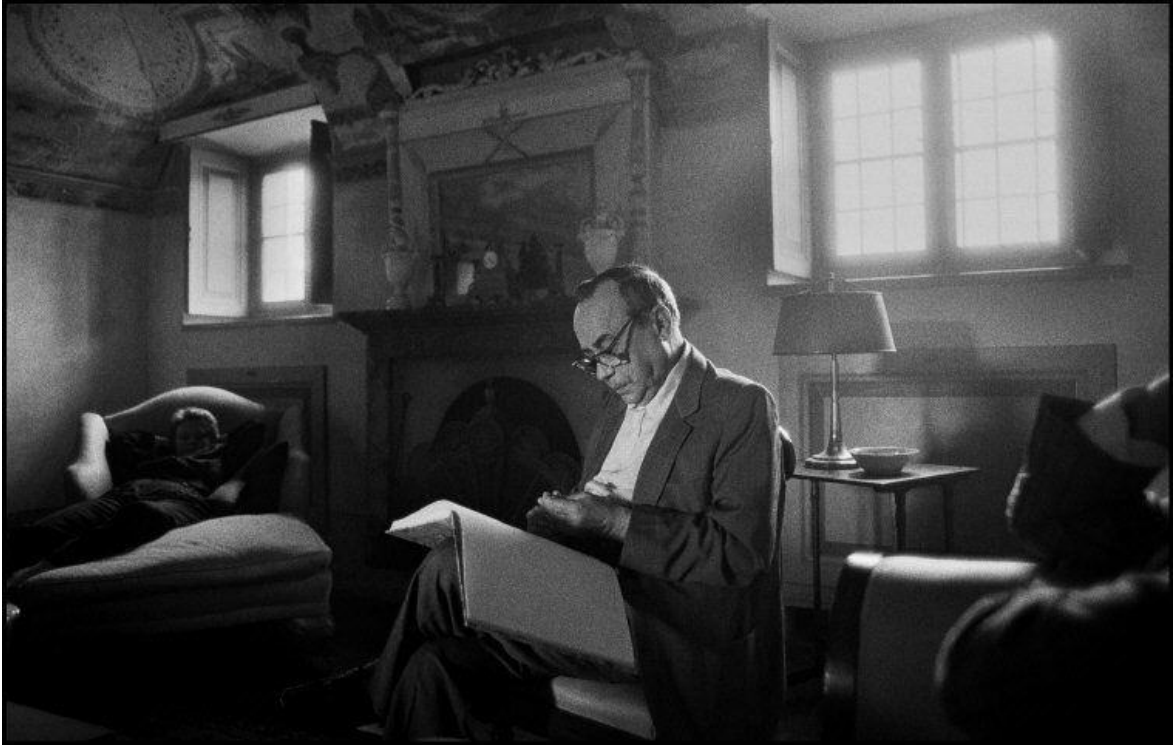
-Οι ήρωες που δημιουργούμε αντιπροσωπεύουν τον συγγραφέα, όσα επιθυμεί, όσα θέλει. Για παράδειγμα, η Εριέττα ξεσκεπάζει την αγάπη. Πολύ συχνά οι γυναίκες κλείνουν τα μάτια μέχρι να μας ρίξει τη σφαλιάρα η ζωή. Είναι κάτι που βλέπουμε πολύ συχνά στο Domestic Noir· οι γυναίκες παίρνουν τη ζωή στα χέρια τους κι αυτό λόγω και του Με too, που ανθίζει και μέσα από τα αστυνομικά έργα. Υποφέρουν οι γυναίκες και έχουν έναν κακοποιητικό σύντροφο και κάποια στιγμή τον σκοτώνουν εκείνες ή ξεφεύγουν από αυτή τη νοσηρή κατάσταση. Όπως έλεγα, αυτό είναι το Domestic Noir ή το αστυνομικό θρίλερ. Θα έλεγα ότι είναι «who don it» και «why don it», αλλά εγώ στρέφομαι πιο πολύ στο γιατί.

-Σας ευχαριστώ πάρα πολύ, Κυρία Παπαδημητρίου.

-Ναι, κι εγώ σας ευχαριστώ πολύ για τη συζήτηση.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

ΕΙΚΟΝΕΣ



Εικόνα 1: Leonardo Sciascia
(Πηγή: pinterest.it)



Εικόνα 2: Il giorno della Civetta [Η μέρα της κουκουβάγιας]
(Πηγή: iicateneonline.gr)



Εικόνα 3: A ciascuno il suo [Στον καθένα αυτό που του αξίζει]
(Πηγή: iicateneonline.gr)



Εικόνα 4: Todo Modo [Έγκλημα και Προσευχή]
(Πηγή: iicateneonline.gr)



Εικόνα 5: Roberto Saviano
(Πηγή: el.wikipedia.org)



Εικόνα 6: Gomorra [Γόμορρα]
(Πηγή: www.iefimerida.gr)



Εικόνα 7: La Paranza dei Bambini / Piranhas [Η μεγάλη νύχτα της Νάπολης / Πιράγκας]
(Πηγή: <https://rosebud21.gr/movie/46/h-megalh-nyxta-ths-napolhs>)



Εικόνα 8: Blow [Μηδέν Μηδέν Μηδέν]
(Πηγή: [pinterest.com](https://www.pinterest.com))



Εικόνα 9: Elena Ferrante

(Πηγή: in.gr)



Εικόνα 10: L' amica geniale [Η υπέροχη φίλη μου]

(Πηγή: clickatlife.gr)



Εικόνα 11: L' amica geniale [Η υπέροχη φίλη μου]
(Πηγή: clickatlife.gr)



Εικόνα 12: Andrea Camilleri
(Πηγή: yellowradio.gr)



Εικόνα 13: Το γεύμα του Montalbano στο σπίτι του

(Πηγή: <https://orgoglionerd.it/il-commissario-montalbano-prima-volta-cinema>)



Εικόνα 14: Ispettore Montalbano

(Πηγή: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01cbq6b>)



Εικόνα 15: Ispettore Montalbano

(Πηγή: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b01cbq6b/episodes/guide>)



Εικόνα 16: Γιάννης Μαρής

(Πηγή: <https://el.wikipedia.org>)



Εικόνα 17: Έγκλημα στο Κολωνάκι

(Πηγή: <https://www.filmmy.gr/movies-database/murder-in-kolonaki/>)



Εικόνα 18: Ο παράξενος ταξιδιώτης

(Πηγή: <https://trikalacity.gr/o-paraxenos-tha-travichti>)



Εικόνα 19: Μια γυναίκα από το παρελθόν
(Πηγή: <https://www.antenna.gr/webtv/3395>)



Εικόνα 20: Τμήμα ηθών
(Πηγή: <https://www.ratpack.gr/buzz/story/18332/itan-to-tmima-hthon-i-pio-hardcore-elliniki-astynomiki-seira>)



Εικόνα 21: Ανατομία ενός εγκλήματος

(Πηγή: <https://twitter.com/ant1tv/status/1237363064393121793>)



Εικόνα 22: 10η εντολή

(Πηγή:

https://www.athinorama.gr/tv/article/h_10i_entoli_epistrefei_ston_topo_tou_egklimatos_-2504700.html)



Εικόνα 23: Κόκκινος κύκλος

(Πηγή: <https://www.dailymotion.com/video/x3w4iaf>)



Εικόνα 24: 3ος νόμος

(Πηγή: <https://programmatileorasis.gr>)



Εικόνα 25: Ου φονεύσεις

(Πηγή: <https://www.gossip-tv.gr/media-tv/story/617410/oy-foneyseis-epistrefei-me-nea-episodia-photos>)



Εικόνα 26: Σκορπιός

(Πηγή: <https://www.ratpack.gr/culture/story/18912/o-skorprios-itan-i-oraioteri-astynomiki-seira-tis-tileorasis>)



Εικόνα 27: Τατουάζ

(Πηγή: <https://www.mothersblog.gr/news/story/71482/to-tatoyaz-oi-pio-omorfes-stigmes-toy-nikola-prin-to-adoxo-telos-toy-sti-seira-pics>)



Εικόνα 28: Έτερος εγώ

(Πηγή: <https://www.cnn.gr/style/psychagogia/story/209923/erxetai-o-deyteros-kyklos-tis-astynomikis-seiras-eteros-ego>)



Εικόνα 29: Πέτρος Μάρκαρης

(Πηγή: <https://www.criminalelement.com/petros-markaris-the-greek-master-of-crime-fiction-lakis-fourouklas>)



Εικόνα 30: Μέρες του '36

(Πηγή: <https://online.tainiothiki.gr/film/meres-tou-36-days-of-36>)



Εικόνα 31: Ο Μεγαλέξανδρος

(Πηγή: <https://www.mixanitouxronou.gr/quot-megalexantros-quot-o-laofilis-listis-poy-drapeteyei-gia-na-lytrosei-ti-chora-i-vraveymeni-tainia-toy-aggelopoyley-poy-kanei-kritiki-stin-apolytarchia>)



Εικόνα 32: Εραστές στη μηχανή του χρόνου

(Πηγή: https://www.artandlife.gr/athens/events/eros_beyond_erastes_sti_mixani_toy_xronoy_kai_kamia_sympatheia_gia_to_diabolo)



Εικόνα 33: Το μετέωρο βήμα του πελαργού

(Πηγή: <https://www.clickatlife.gr/cinema/movie/5833/to-meteoro-bima-toy-pelargoy>)



Εικόνα 34: Το Βλέμμα του Οδυσσέα

(Πηγή: <https://thehigharts.gr/to-vlemma-tou-odyssea-angelopoulos>)



Εικόνα 35: Μια αιωνιότητα και μια μέρα

(Πηγή: <https://www.kalimera-arkadia.gr/peloponnisos/item/24249-mia-aioniotita-kai-mia-mera-tou-thodorou-aggelopoulou-stin-ampeliona.html?PageSpeed=noscript>)

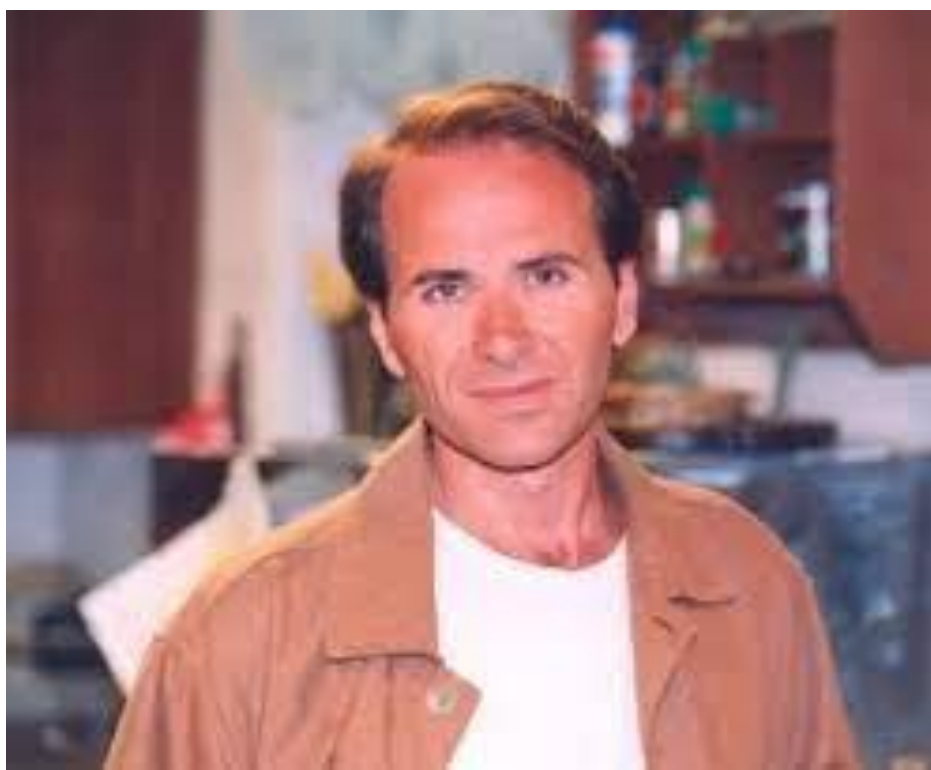


Εικόνα 36: Μην περνάς· ανάβει κόκκινο

(Πηγή: <https://press.ert.gr/tv/ert2-neos-ellinikos-kinimatografos-min-pernas-anavei-kokkino-08-08-2017>)



Εικόνα 37: Τριλογία: Το λιβάδι που δακρύζει
(Πηγή: <https://www.clickatlife.gr/cinema/movie/232>)



Εικόνα 38: Αργώ
(Πηγή: http://lefobserver.blogspot.com/2008/09/blog-post_4094.html)



Εικόνα 39: Η ανατομία ενός εγκλήματος

(Πηγή: <http://lefobserver.blogspot.com/2010/02/72-52-1-17-1992-1995-47-8-8-9-24-13-7-5.html>)



Εικόνα 40: Θεόδωρος Μπενάκης

(Πηγή: http://maxitisartas.gr/single_page.php?catid=&id=16888)



Εικόνα 41: Χίλντα Παπαδημητρίου

(Πηγή: <https://mikropragmata.lifo.gr/aksechasta/chilnta-papadimitriou-pos-egrapsa-to-protou-mou-vivlio>)