

Garry Wills: Όλιβερ, ή η πείνα των αισθημάτων

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

Έτη 1991 – 1994 / Φιλοσοφία

<https://epopteia.gr/53/garry-wills/>

Garry Wills, “Love in the Lower Depths”, New York Review of Books, October 26, 1989.

Μετάφραση: Ζηνοβία Δρακοπούλου, Εποπτεία, Οκτώβιος 1993. [εδώ δημοσιεύουμε χωρίς σημειώσεις και με ανεπαίσθητες αλλαγές]

Το *Όλιβερ Τουίστ* είναι από τα πρώτα μυθιστορήματα που συνέλαβε ο Ντίκενς, και ίσως το πιο γνωστό βιβλίο του. Είναι ένα θρίλλερ της Σχολής Νιουγκέητ, τόσο τρομακτικό ώστε να προκαλέσει τους βικτωριανούς λογοκριτές. Είναι, επίσης, ένα κλασικό «βιβλίο με ήρωα αγόρι» γραμμένο με μια συνταγή πάνω στην οποία ο Ντίκενς έβαλε για πάντα τη σφραγίδα του. Όταν ο Μαρκ Τουαίην και ο Ρόμπερτ Λιούις Στήβενσον χρησιμοποιούν τη συνταγή, τον μιμούνται χωρίς όμως να τον ξεπεράσουν.

Τα βασικά στοιχεία της συνταγής είναι τα εξής: ένα αγόρι χωρισμένο από την οικογένειά του (συνήθως ορφανό) βρίσκει σε κάποιον απόβλητο της κοινωνίας έναν προστάτη. Έχοντας στερηθεί τη φυσιολογική κοινωνικοποίησή του, το αγόρι αναγκάζεται να τα βγάλει πέρα στην κοινωνία ως παρείσακτο, όντας εξοικειωμένο με την αντικοινωνική στάση του «εκκεντρικού» καθοδηγητή του. Διδάσκεται από το ανώμαλο πριν αποκτήσει εμπειρία του ομαλού. Η συνταγή θέλει όχι μόνο να μπαίνει το παιδί σε επικίνδυνες περιπέτειες αλλά και να πέφτει ένα φως αμφισβήτησης πάνω στους κοινωνικούς δεσμούς που το παιδί έχει στερηθεί προσωρινά ή για πάντα. [...]

Σε αυτού του τύπου τα μυθιστορήματα, η απειλή έρχεται τη νύχτα, όταν η φαντασία του παιδιού είναι πολύ ανοιχτή στον κίνδυνο. Τα βιβλία του είδους αποπνέουν έναν αέρα φορτισμένο από τα μυστικά των ενηλίκων τα οποία μισοακούγονται μόνο ή

μισοκαταλαβαίνονται, όταν κουβέντες δυσοίωνες φτάνουν σ' ένα παιδί που έχει στήσει αυτή ενώ υποτίθεται πως κοιμάται. Στο *Νησί των Θησαυρών* του Ρόμπερτ Λιούις Στήβενσον ο μικρός Τζίμ Χώκινς συλλαμβάνει την πρώτη νύξη της καταχθόνιας πράξης όταν, κρυμμένος μέσα στο βαρέλι του πλοίου, κρυφακούει τον Λουγκ Τζων που κουβεντιάζει με τους συνεργούς του. Κι ο Όλιβερ, καθώς παρακολουθεί μέσα από τα μισοξύπνια μάτια του τον Φέηγκιν να εξετάζει τον μυστικό θησαυρό του, απειλείται για πρώτη φορά από το μαχαίρι του Φέηγκιν όταν έγινε φανερό πως είδε πράγματα που δεν θάπρεπε νάχει δει.

[...]

Για την πλήρη όμως εκμετάλλευση της συνταγής πρέπει κανείς να καταφύγει στον Ντίκενς, ο οποίος είχε το εξαιρετικό χάρισμα να καταλαβαίνει την απελπισία της παιδικής ηλικίας όταν ερχόταν αντιμέτωπη με τη σκληρότητα ή τη βραδύνοια των μεγάλων. Αυτή είναι η διέπουσα αρχή στον Όλιβερ Τουίστ και υφέρπει στα άλλα μυθιστορήματά του, ιδιαίτερα τα «αυτοβιογραφικά» – χαρακτηριστικό δείγμα είναι ο δεσμός ανάμεσα στον Δαβίδ Κόπερφελντ και τον κοινωνικά ανεύθυνο Γουίλκινς Μικώμπερ ή στις *Μεγάλες προσδοκίες* ο δεσμός ανάμεσα στον Πιπ και τους περιθωριακούς χαρακτήρες όπως η απομονωμένη Μις Χάβισαμ και ο δραπέτης Άβελ Μάγκγουϊτς.

Στον Όλιβερ Τουίστ, ο Ντίκενς αρχίζει με πρόθεση να ταραξεί το ακροατήριό του. Το πέτυχε τόσο καλά ώστε ο Λόρδος Μέλμπορν αποκήρυξε το «κακό, διεστραμμένο, φαύλο γούστο» του μυθιστορήματος, και ο θάκεραι κατηγορήσε τον Ντίκενς ότι έφερνε το κοινό του στο σημείο «να ξοδεύει τη συμπάθειά του σε μαχαιροβγάλτες και σ' άλλα τέτοια τέρατα του κακού». Το βιβλίο εγγράφηκε στον πίνακα της αστυνομίας μεταξύ εκείνων που προάγουν την εγκληματικότητα, οι δε θεατρικές του προσαρμογές απαγορεύτηκαν από το Λόρδο Τσάμπερλαιν. Κάτω από την επιφανειακή ευπρέπεια του μυθιστορήματος, караδοκούν πυρετικά οράματα της ζωής του λονδρέζικου υποκόσμου, κτηνώδεις εικόνες ενός σαδιστή δολοφόνου και μιας μαζοχιστικής πόρνης, ενός παιδεραστή «κλεπταποδόχου» που διαθέτει ένα μικρό χαρέμι

βοηθών και -το τελευταίο και συγκλονιστικότερο- το σύστημα ενός νόμιμου ορφανοτροφείου, το οποίο είναι ακόμη χειρότερο από τον υπόκοσμο εκείνον από τον οποίον σώζονται, όπως ισχυρίζεται, όσα παιδιά αφήνονται στη φροντίδα του.

Ποιοι είναι οι πραγματικοί εγκληματίες, ρωτάει ο Ντίκενς, οι Φέηγκιν και Μπιλλ Σάϊκς ή ο Μπηντλ Μπαμπλ και η κυρία Μάν -οι βασανιστές του Όλιβερ στο ορφανοτροφείο; Πού συντριβόταν χαμερπέστερα η ψυχή του Όλιβερ – στην «τρώγλη» του Φέηγκιν ή στο ορφανοτροφείο; Συχνότερα προειδοποιούσαν τον Όλιβερ ότι θα τον «κρεμάσουν» στον εύρυθμο κόσμο του ορφανοτροφείου (αν η εφαρμογή του νόμου περί ορφανών άξιζε αυτό το όνομα) απ' ότι όταν συναναστρεφόταν με πόρνες και κίναιδους. Ανάμεσα στους τελευταίους, τουλάχιστον, είχε τη δυνατότητα να γελάει. Όταν ο Φέηγκιν με θεατρινίστικο τρόπο κάνει «πρόβες» με τους προστατευομένους του πως να κλέβουν στους δρόμους, το κάνει «μ' ένα τόσο αστείο τρόπο, που ο Όλιβερ γελούσε ώσπου κυλούσαν δάκρυα πάνω στο πρόσωπο του». Κι αυτή είναι η πρώτη φορά μέσα στο μυθιστόρημα που γελάει.

Ομολογουμένως, ο Όλιβερ δεν αντιλαμβάνεται ακόμη την εγκληματική πρόθεση που υπάρχει μέσα σ' αυτά τα καμώματα· αλλά ακόμη κι όταν τον ξανασυνέλαβε η «οικογένεια» του Φέηγκιν, ζει μια συντροφικότητα που δεν υπήρχε στο ορφανοτροφείο:

«Μερικές φορές ο γέρος τους έλεγε ιστορίες για κλοπές που είχε κάνει όταν ήταν νεώτερος, ανακατεμένες με τόσα πολλά κωμικά και παράδοξα που ο Όλιβερ δεν μπορούσε να μη γελάει με την καρδιά του, και να κρύβει ότι διασκεδάζε, παρά τα ανώτερα και καθόλου σύμφωνα με τον υπόκοσμο αισθήματά του».

Στο ορφανοτροφείο, ο Όλιβερ είχε μόνο ένα φίλο, τον Ντικ, που ήταν πολύ αδύναμος για να το σκάσει μαζί του. Ο υποσιτισμός μέσα στους κρατικούς θαλάμους αποστράγγιζε κάθε πρωτοβουλία – εκτός από επινοήσεις που είναι γεννήματα καννιβαλικής απελπισίας. Ο Όλιβερ εξαναγκάζεται, στην περίφημη σκηνή της τραπεζαρίας, να ζητήσει «κι άλλο φαγητό» (έχοντας και τη σιωπηλή συγκατάθεση των άλλων) διότι οι τρόφιμοι του

πτωχοκομείου φοβούνταν ο ένας τον άλλον τόσο όσο και αυτούς που τους διοικούσαν.

Για τρεις μήνες, ο Όλιβερ Τουίστ και οι σύντροφοί του υπέφεραν το βασανιστήριο της αργής λιμοκτονίας. Στο τέλος, ήταν τόσο λιμασμένοι κι άγριοι από την πείνα, ώστε ένα αγόρι, ψηλό για την ηλικία του κι ασυνήθιστο σε τόση πείνα (μιας κι ο πατέρας του είχε ένα μικρό μαγέρικο), με σκοτεινό ύφος άφησε να εννοηθεί από τους συντρόφους του πως φοβάται, εκτός κι αν είχε άλλο ένα κύπελλο χυλό την ημέρα, ότι μπορεί κάποια νύχτα να φάει το αγόρι που κοιμόταν δίπλα του – ένα αδύναμο νεαρό αγόρι τρυφερής ηλικίας. Το μάτι του ήταν άγριο από την πείνα και οι άλλοι, σιωπηρά, τον πίστεψαν.

Ακόμη και οι συνεργάτες του Φέηγκιν, παρ' όλο το φόβο τους ότι κάποιος απ' αυτούς θα καταδώσει («ξεράσει») τους άλλους, ποτέ δεν φθάνουν σε μια τέτοια αντικοινωνική εξαχρέωση όπως αυτή. Στην μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο κινηματογραφική ερμηνεία του Τουίστ, ο Ντέιβιντ Λην απέδωσε τέλεια την θλιβερή ατμόσφαιρα του ορφανοτροφείου χρησιμοποιώντας εικόνες από στρατόπεδα ναζιστικών φυλακών.

Για τον Όλιβερ, η προαγωγή του από το ορφανοτροφείο στη σύμβαση μαθητείας -μια άλλη μορφή δουλείας- (όταν μετά την ανταρσία του ορφανοτροφείου πουλήθηκε ως δουλάκι στο γραφείο κηδειών) σήμαινε μια «φυσιολογική κοινωνικοποίηση». Ο μαθητευόμενος, τελευταίος στην επαγγελματική κλίμακα, πρόκειται κατ' αρχήν να διδαχθεί ότι υπάρχει κλίμακα και ότι η θέση του βρίσκεται στο χαμηλότερο σημείο της. Ο Νώε Κλέηπουλ, επιβεβαιώνοντας το νόμο πως όσο χαμηλότερο το αξίωμα τόσο μεγαλύτερη η παρεμβατικότητα, κάνει κήρυγμα στον Όλιβερ για το κοινωνικό του επίπεδο:

«-Φαντάζομαι, ρε ορφανοτροφείο, πως δεν ξέρεις ποιος είμαι, έ; συνέχισε το φιλόδοξο αγόρι. Στο μεταξύ, τσούλαγε από την κορυφή του στύλου, προς δόξαν της βαρύτητας.

-Όχι, κύριε, απάντησε ο Όλιβερ.

-Είμαι ο κύριος Νώε Κλήπουλ, είπε τό φιλάνθρωπο αγόρι, κι εσύ είσαι κατώτερός μου».

Η «τρώγλη» του Φέηγκιν είναι ελκυστική διότι μια τέτοια φωλιά απείθαρχων, που τους έχουν απορρίψει τα στρώματα της αξιοσέβαστης κοινωνίας, επιτρέπει ένα βαθμό οικειότητας που μοιάζει με ισότητα. Το επίπεδο και ο βαθμός αναμειγνύονται. Ο τρόπος που προσφώνούσε ο Φέηγκιν -«My dear»- («Αγαπητέ μου») φέρνει στα κατακάθια της κοινωνίας έναν απόηχο από τις στερεότυπες εκφράσεις που χρησιμοποιούν οι γοητευτικοί κύκλοι των ευγενών (στα σπίτια των Μπράουνλοου και Μέηλη) στα οποία θα μπει αργότερα ο Όλιβερ.

Στα ανώτατα και κατώτατα κοινωνικά στρώματα υπάρχει μια ελευθερία που την απειλούν όσοι αγωνίζονται ν' αποκτήσουν μια θέση στο μεσαίο. Ο δε Όλιβερ επιτυγχάνει την ελευθερία και άνοδο στο ανώτατο στρώμα μόνο αφού πρώτα έπεσε στο κατώτατο.

Αρκετά συχνά μας διαφεύγει πως ο Όλιβερ υπήρξε παραβάτης του νόμου πριν ακόμη ο Ντότζερ τον βρει στους δρόμους του Λονδίνου, αφού δραπετεύοντας από το γραφείο κηδειών, ο Όλιβερ διαλύει χωρίς να έχει το δικαίωμα, ένα συμβόλαιο. (Το απείθαρχο δουλάκι θα γίνει το σύμβολο ευρύτερων επαναστατικών δυνάμεων στο Μπάρνεμπυ Ρατζ, το οποίο ο Ντίκενς σχεδίαζε όταν έγραφε τον Τουίστ). Ο Όλιβερ έχει την κλασική δικαιολογία για το έγκλημά του: η κοινωνία είναι εκείνη που τον έκανε παράνομο. Καταπάτησε τους κανόνες διότι οι κανόνες ήσαν απάνθρωποι. Είναι η αίσθηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας, την οποία διατηρεί στην ιδανική εικόνα που έχει σχηματίσει για τη μητέρα του, αυτή που τον κάνει ν' αντιτίθεται στο σύστημα με κάθε του πράξη. Κανείς δεν μπορεί να τον κατηγορήσει ούτε να τον επαινέσει για την ανταρσία του εναντίον των μικρών μερίδων του φαγητού, αφού οι άλλοι τον εξανάγκασαν να το κάνει. Σωστά όμως ο Μπηντλ Μπαμπλ βλέπει, ότι η άρνηση του Όλιβερ να αποδεχθεί την υποταγή στους όρους της σύμβασης που έχει υπογραφτεί με τον νεκροθάφτη, εκφράζει τον αντικομπορμισμό του αγοριού, την αποστροφή του προς την εξουσία.

Οι αναφορές στην αγριότητά του, κατά τις αφηγήσεις της κ. Σάουερμπερυ και της Καρλόττας ήσαν τόσο τρομακτικές που ο Μπαμπλ έκρινε φρόνιμο να διαπραγματευθεί μαζί του πριν ανοίξει την πόρτα. Αυτός ήταν ο λόγος που, σαν εισαγωγή, κλώτσησε απ' έξω την πόρτα· κατόπιν, πλησιάζοντας το στόμα του στην κλειδαρότρυπα, είπε μ' έναν βαθύ, στομφώδη τόνο:

«- Όλιβερ!

- Άντε, άνοιξε μου! απάντησε ο Όλιβερ.

- Τη γνωρίζεις αυτή τη φωνή, Όλιβερ; είπε ο κ. Μπαμπλ.

- Ναι, απάντησε ο Όλιβερ.

- Δεν την φοβάσαι, κύριε; Δεν τρέμεις όταν μιλάω, κύριε; είπε ο κ. Μπαμπλ.

- Όχι, απάντησε με θράσος ο Όλιβερ.»

Μια απάντηση τόσο διαφορετική από εκείνη που περίμενε ν' αποσπάσει και που συνήθως έπαιρνε, κλόνισε, και μάλιστα όχι λίγο, τον κ. Μπαμπλ. Οπισθοχώρησε ένα βήμα από την κλειδαρότρυπα· στάθηκε όρθιος σ' όλο του το ύψος· και με βουβή κατάπληξη, κοίταζε στρέφοντας τα μάτια από τον έναν στον άλλο, τους τρεις θεατές.

«- Ω, ξέρετε, κ. Μπαμπλ, πρέπει νάναι τρελλός, είπε η κ. Σάουερμπερυ.

Κανένα παιδί, έστω μισότρελλο, δεν θα τολμούσε να σας μιλήσει έτσι.

- Δεν είναι η τρέλλα, κυρά μου, απάντησε ο κ. Μπαμπλ, μετά από λίγα λεπτά βαθειάς περιουλλογής, είναι το κρέας.

- Τί; αναφώνησε η κ. Σάουερμπερυ.

- Το κρέας, κυρά μου, το κρέας, απάντησε ο Μπάμπλ με αυστηρό τόνο. Τον παραταίζεις, κυρά μου. Δημιούργησες μέσα του μια τεχνητή ψυχή και πνεύμα, κυρά μου, που δεν ταιριάζουν σ' ένα

πρόσωπο της δικής του θέσης...».

Την «τεχνητή ψυχή» του Όλιβερ δεν την δημιούργησε η «αφροσύνη» της κ. Σάουερμπερ, αλλά το ότι ο Νώε Κλέηπουλ μίλησε υβριστικά για τη μητέρα του Όλιβερ – αυτό κάνει τον Όλιβερ να απορρίψει τη «θέση» που προδιέγραψε γι' αυτόν η κοινωνία. Ο Όλιβερ γλυτώνει με μια πράξη τόσο μελετημένη όσο κι εκείνη του Χωκ Φιν. Ο Χωκ προσποιείται τον πεθαμένο για να γλυτώσει την κακομεταχείριση του «πατέρα» του. Ο Όλιβερ περπατάει πάνω από ογδόντα μίλια για να μην τον βρουν, κι έφτασε στους κακόφημους δρόμους του Λονδίνου. Αργότερα, θα προσπαθήσει να κερδίσει τη δυνατότητα να τον δούνε στους ίδιους αυτούς δρόμους, και το μόνο που θα συμβεί είναι να τον παγιδεύσουν η Νάνσυ και ο Μπιλ, οι οποίοι προσποιούμενοι τους ευυπόληπτους κατηγορούν τον Όλιβερ ότι είναι ένας ανώμαλος επαναστάτης που έχει εγκαταλείψει τη μητέρα του.

Φέηγκιν

Ο ΟΛΙΒΕΡ, μολονότι τρομοκρατημένος από τον Φέηγκιν, γοητεύεται ταυτόχρονα απ' αυτόν. Στην πραγματικότητα, η δύναμη του μακάβριου αυτού μυθιστορήματος βρίσκεται στο ότι ο Ντίκενς κάνει τους Φέηγκιν και Σάϊκς χαρισματικά ανατριχιαστικούς, και μάλιστα περισσότερο επειδή καταλαβαίνουμε την αισχύρη τους. Ο Σάϊκς ζωντανεύει με πλήρη ρωμαλεότητα τη σκηνή που κάνει τον πιο κακοήθη φόνο και ο Φέηγκιν εξάπτει την περιέργειά μας ακριβώς λόγω της σεξουαλικής κυριαρχίας του πάνω στα παιδιά. Δεν είναι ν' απορεί κανείς που ο θάκερσι κατηγορήσει τον Ντίκενς ότι καλλιεργεί τον θαυμασμό προς τα «τέρατα του κακού».

Ο Ντίκενς, είναι αλήθεια, πως δεν ονομάζει ευθέως τον Φέηγκιν παιδεραστή, όπως πουθενά δεν ονομάζει πόρνη τη Νάνσυ. Ωστόσο η πορνεία της Νάνσυ υπάρχει σαφώς κάτω απ' όλα τα ξεσπάσματα των παραπόνων της εναντίον του Φέηγκιν, ο οποίος την έβγαλε στους δρόμους· η δε παιδεραστία του Φέηγκιν αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τη βασική εξήγηση του φόβου και της γοητείας που νιώθει γι' αυτόν ο Όλιβερ. «Καθώς κοίταξε δειλά προς τα πάνω και συνάν-

τησε τα ερευνητικά μάτια του Εβραίου, ένωσε ότι το χλωμό του πρόσωπο και τα τρεμάμενα άκρα του δεν διέφευγαν της προσοχής και της αρεσκείας του δύσπιστου αυτού γέρου κυρίου.» Η εχθρική απόσταση ανάμεσα στον Φέηγκιν και τον Σάϊκς οφείλεται κατά ένα μέρος στην μπρούτα ετεροφιλία του τελευταίου ο οποίος περιφρονούσε τα λεπτεπίλεπτα θέληγτρα που γοήτευαν τον Φέηγκιν. Στην ταβέρνα που χρησιμεύει ως το «λαμπρό στέκι» των εγκληματιών, είναι ουσιώδης η λαμπρή (όλο γνώση) συζήτηση για τ' αγόρια του Φάγκιν:

«-Μούρλια τα παλληκαράκια του κυρ-Φέηγκιν, είπε με θαυμασμό ο Μπάρνυ (ο ιδιοκτήτης της ταβέρνας) μ' ένα μορφασμό.

-Του Φέηγκιν, έ!, είπε με θαυμασμό ο Τόμπυ Κράκιτ κοιτάζοντας τον Όλιβερ. Έρε, σπουδαίος θάναι αυτός αρμέγοντας τις γριές στην εκκλησία. Η φάτσα του είναι για τον Φέηγκιν περιουσία.

-Άντε, αρκετά μ' αυτά, μπήκε στή μέση, ανυπόμονα ο Σάϊκς. Και σκύβοντας προς τον γερμένο φίλο του, του ψιθύρισε κάτι στ'αυτί: για το οποίο ο κ. Κράκιτ γέλασε πολύ και τίμησε τον Όλιβερ με μια παρατεταμένη, κατάπληκτη ματιά.

Τι είν' αυτό που καταπλήσσει τον Τόμπυ; Όχι το γεγονός ότι ο Όλιβερ είναι ένα από τ' αγόρια του Φέηγκιν. Αυτό ήταν δεδομένο στην πρώτη του παρατήρηση. Το μόνο πράγμα που θα τον κατέπλησσε είναι ότι ο Όλιβερ δεν είχε κάνει κάτι που θεωρείτο δεδομένο. Η μέθοδος του Φέηγκιν είναι η αποπλάνηση, όχι η βία – τη βία την αφήνει συνήθως στον Μπιλ Σάϊκς: και ο Όλιβερ αρνείται ν' αποπλανηθεί. Στο επίπεδο της φανεράς δράσης, αυτό σημαίνει ότι ο Όλιβερ αρνείται να γίνει κλέφτης. Εξεγείρεται εναντίον του συστήματος του Φέηγκιν όπως είχε εξεγερθεί εναντίον των πιο σεβαστών θεσμών της κοινωνίας. Τον Φέηγκιν, μαθαίνουμε με τον καιρό, τον είχε προσλάβει ο άγνωστος μισο-αδελφός του Όλιβερ (ο Μονκς) για να εξευτελίσει τον Όλιβερ πέρα για πέρα έτσι ώστε να μην τολμήσει αργότερα στη ζωή του νάχει αξιώσεις πάνω στην οικογενειακή περιουσία που υπάρχει στις Δυτικές Ινδίες. Ο Μόνκς καταφεύγει στον πλάγιο αυτό τρόπο εξαφάνισης των αξιώσεων του Όλιβερ, αφού νιώθει το ταμπού και

δεν τολμά την πραγματική αδελφοκτονία. Οι δοσοληψίες του με τον Φέηγκιν εξηγούν τον πανικό του παιδεραστή στη σκέψη ότι ο Σάϊκς έβαζε σε κίνδυνο τη ζωή του αγοριού: οι δωροδοκίες του από τον Μόνκς έμπαιναν σε κίνδυνο.

«-Άλλοτε, τον άφηνα να νιώθει ένας από μας, άλλοτε γέμιζα το μυαλό του με την ιδέα ότι είναι κλέφτης και ότι είναι δικός μας! Δικός μας για όλη του τη ζωή! Ά χα! καλύτερα δεν θα μπορούσε να γίνει!

Ο γέρος σταύρωσε τα χέρια του επάνω στο στήθος του, και χώνοντας το κεφάλι του ανάμεσα στους ώμους του, κυριολεκτικά αγκάλιασε τον εαυτό του από ευχαρίστηση.

-Δικός μας! είπε ο Σάϊκς. Δικός σου εννοείς.

-Ίσως αυτό εννοώ, αγαπητέ μου, είπε ο Εβραίος μ' ένα στριγγό γελάκι. Δικός μου, αν θέλεις, Μπιλ.

-Και τί, είπε ο Σάϊκς αγριοκοιτάζοντας με λύσσα το φίλο του, τί σε κάνει να μπαίνεις σε τόσους κόπους για ένα ασπρουλιάρικο πιτσιρίκι, όταν ξέρεις πως κάθε βράδυ στο Δημόσιο Κήπο λαγοκοιμούνται καμιά πενηνταριά αγόρια που θα μπορούσες να τσιμπήσεις και να διαλέξεις όποιο θέλεις απ' αυτά;

-Δεν τα χρειάζομαι, αγαπητέ μου, απάντησε ο Εβραίος κάπως μπερδεμένος, δεν αξίζει τον κόπο να τα πάρω.»

Ο Φέηγκιν μιλάει μπερδεμένα διότι δεν μπορεί να μιλήσει στον Σάϊκς για τη συναλλαγή του με τον Μόνκς. Αντίθετα, ο λόγος που εφευρίσκει για να εξηγήσει την ανησυχία του μήπως δολοφονηθεί ο Όλιβερ, είναι το αθώο ύφος του αγοριού που του χρειάζεται τάχα για να εξαπατώνται τα θύματα κλοπών της συμμορίας.

Όταν ήμουνα παιδί και πρωτοδιάβασα τον Όλιβερ Τουίστ δεν ήξερα πως η αγαπημένη του Σάϊκς, η Νάνσυ, είναι πόρνη· και στοιχηματίζει κανείς με σιγουριά πως η βασίλισσα Βικτωρία, παρακολουθώντας με ενθουσιασμό το μυθιστόρημα όπως εμφανιζόταν σε συνέχειες, δεν συνειδητοποιούσε ότι ο Φέηγκιν είναι

παιδεραστής. Περίμενε άραγε ο Ντίκενς να καταλάβουν το γεγονός αυτό οι καλά πληροφορημένοι ενήλικες αναγνώστες του, σαν κάτι που μισοκρυβόταν στις κουβέντες του Φέηγκιν, όπως η πορνεία στις κουβέντες της Νάνσυ; Υπάρχουν πολλά πράγματα, μέσα στο ίδιο το μυθιστόρημα καθώς και σ' άλλα έργα του Ντίκενς, που δείχνουν ότι πράγματι περίμενε πως θα το καταλάβουν. Ο Φρέντ Κάπλαν παρατηρεί ότι «η καλή πληροφόρηση του Ντίκενς γύρω από τις σεξουαλικές σχέσεις μεταξύ αρσενικών (ιδιαίτερα μεταξύ ανδρών μεγάλης ηλικίας και νεαρών αγοριών) με δυσκολία μπορεί να αμφισβητηθεί.» Ο ίδιος ο καλός του φίλος και συνάδελφος υπνωτιστής Τσώνσυ Χέαρ Τάουνσεντ είχε ένα αγόρι το οποίο χρησιμοποιούσε στις υπνωτιστικές συγκεντρώσεις του, που φαίνεται πως ήταν εραστής του.

Άλλωστε, η πληροφόρηση του Ντίκενς για την ομοφυλοφιλία δεν περιοριζόταν στους αρσενικούς εραστές. Στο μυθιστόρημά του Μικρή Ντόρριτ, η σχέση της Μις Γουέηντ με την Τάτυκοραμ είναι σαφώς λεσβιακή. Η Μις Γουέηντ περιγράφει μίαν εμπειρία όταν ήταν μικρό κορίτσι που φαίνεται πως έγινε το πρότυπο για τις μετέπειτα συναισθηματικές εμπειρίες της. Ως δωδεκάχρονο κορίτσι, διακατεχόταν από μια «εκλεκτή φίλη» στο σχολείο, μια φίλη που την ταπείνωνε με πράξεις καλωσύνης προς την ίδια και προς όλες τις άλλες κοπέλες, πράξεις (είναι πεπεισμένη η Μις Γουέηντ) που τις έκανε με σκοπό να προκαλέσει εκρήξεις δυσπιστίας και ζήλειας:

«Τόσο πολύ αγαπούσα το ανάξιο αυτό κορίτσι που η ζωή μου αναστατωνόταν από την αγάπη μου γι' αυτήν. Συνεχώς με μάλωνε και με ντρόπιαζε, γιατί όπως έλεγε την δοκίμαζα· μ' άλλα λόγια, την κατηγορούσα για την μικρή της δολιότητα και την έκανα να κλαίει δείχνοντάς της πως είχα διαβάσει την καρδιά της. Ωστόσο, την αγαπούσα παθιασμένα· μια φορά δε, πήγαμε διακοπές μαζί στο σπίτι της. Σπίτι της ήταν χειρότερη απ' ό,τι ήταν στο σχολείο. Είχε ένα πλήθος ξαδέρφια και γνωστούς· στο σπίτι της δίνονταν χοροί και πηγαίναμε σε χορούς στα σπίτια άλλων. Τόσο στο σπίτι της όσο κι έξω απ' αυτό βασάνιζε την αγάπη μου περ' από κάθε όριο αντοχής. Το σχέδιό της ήταν να

κάνει τους πάντες να την αγαπούν κι εγώ να γίνομαι έξαλλη από τη ζήλεια. Νάναι φιλική και γλυκιά με όλους, κι έτσι να γίνομαι τρελή από φθόνο γι' αυτούς. Όταν το βράδυ μέναμε μόνες στο δωμάτιό μας την κατηγορούσα δείχνοντας την ευτέλειά της· και τότε εκείνη έκλαιγε συνέχεια κι έλεγε πως ήμουν σκληρή ενώ εγώ την έπαιρνα στην αγκαλιά μου ως το πρωί: αγαπώντας την όπως πάντα και συχνά νιώθοντας ότι θάταν καλύτερα, παρά να υποφέρω, να μπορούσα να την κρατάω έτσι αγκαλιά και να πέσω στο βυθό του ποταμού και να συνεχίσω να την κρατάω αγκαλιά και μετά το θάνατό μας.»

Όταν η Μις Γουέηντ βρίσκει την Τάττυκοραμ να φθείρεται στην υπηρεσία των Μήγκλες, καταλαμβάνεται από ένα αίσθημα πικρίας. Η διάλυση των σχέσεων της Τάττυκοραμ με τους Μήγκλες μοιάζει με την αποχώριση της Μις Γουέηντ από το σπίτι της παιδικής της φίλης. Η Τάττυκοραμ είχε φτάσει να ζηλεύει όλο και περισσότερο την Πετ, την κόρη των Μήγκλες, που είναι ερωτευμένη μ' ένα νεαρό. Το βράδυ που φεύγει από το σπίτι, η Τάττυκοραμ κατηγορεί την οικογένεια με λόγια που θα ξαναφέρει στο νου του ο κ. Μήγκλες: «Όταν υποκρινόμαστε πως αγαπούσαμε τόσο πολύ ο ένας τον άλλον, θριαμβολογούσαμε εις βάρος της και την ντροπιάζαμε.» Η Τάττυκοραμ φεύγει για να πάει στην Μις Γουέηντ, η οποία επιβάλλει πάνω της μια όλο πάθος κυριαρχία.

Όταν ο κ. Μήγκλες αποτυγχάνει στην προσπάθειά του να ξαναπάρει την Τάττυκοραμ, η Μις Γουέηντ θα κερδίσει το έπαθλό της: «Η Μις Γουέηντ, που παρακολούθησε την τελική αυτή προσπάθεια του κ. Μήγκλες μ' ένα παράδοξο και προσεκτικό χαμόγελο και τα αυταρχικά εκείνα χέρια της σταυρωμένα πάνω στο ίδιο το στήθος, πέρασε κατόπιν τόνα χέρι γύρω από τη μέση της Τάττυκοραμ, σαν να την έπαιρνε στην κατοχή της για πάντα.»

Αυτός είναι ο δεσμός που είχε φοβηθεί ο Μήγκλες, λέγοντας με ιδιαίτερο τόνο στην Μις Γουέηντ: «Αν συμβαίνει νάσαι μια γυναίκα η οποία για οποιοδήποτε λόγο έχει τη διεστραμμένη ευχαρίστηση να κάνει μιαν άλλη γυναίκα τόσο δυστυχισμένη όπως είναι αυτή (είμαι αρκετά μεγάλος νάχω ακούσει κάτι τέτοια), την προειδοποιώ να φυλάγεται από σένα, και σένα σε προειδοποιώ

να φυλάγεσαι από τον εαυτό σου.»

Η Μις Γουέηντ αιχμαλωτίζει την Τάττυκοραμ όπως ο Φέηγκιν υποτίθεται πως υποδουλώνει μ' ένα τέτοιο τρόπο τον Όλιβερ που θάνατι αδύνατο για το θύμα να επανενταχθεί στην αξιοσέβαστη κοινωνία. Έτσι η Τάττυκοραμ, ακόμη κι όταν αρχίζει να εξεγείρεται κατά της Μις Γουέηντ, απορρίπτει την ιδέα της δυνατότητας να επιστρέψει ποτέ στους Μήγκλες. «Γνωρίζεις πολύ καλά ότι τους έχω πετάξει και δεν μπορώ ποτέ, δεν θα μπορέσω ποτέ, δεν θα θελήσω ποτέ να επιστρέψω σ' αυτούς.» Όταν πράγματι επιστρέφει -κι αυτό αποδεικνύει τό βάθος της καλωσύνης των Μήγκλες- συμβαίνει μ' ένα σχεδόν υστερικό αυτοεξευτελισμό:

«Ω! είμαι τόσο αξιοθρήνητη, φώναζε η Τάττυκοραμ κλαίγοντας, μετά απ' αυτό, ακόμη περισσότερο από πριν! Πάντοτε τόσο δυστυχισμένη και τόσο μετανιωμένη! Την φοβόμουν, από την πρώτη φορά που την είδα. Ήξερα ότι είχε μια δύναμη επάνω μου, με το να καταλαβαίνει τόσο καλά ό,τι κακό υπήρχε μέσα μου. Υπήρχε μέσα μου η τρέλα, και εκείνη μπορούσε να την ξεσηκώνει όποτε της άρεσε.»

Το πλησιέστερο παράλληλο της κατάστασης που βρισκόταν ο Όλιβερ ζώντας στο Φέηγκιν, το βλέπουμε στο Ντόμπυ και Υιός. Φαίνεται πως ο Ντίκενς σκόπιμα επέστρεψε στην ιδέα του Όλιβερ Τουίστ, για να «εκσυγχρονίσει» τα θέματα του μυθιστορήματος αυτού μέσα σε μια από τις μεγαλύτερες κοινωνικές αφηγήσεις του. Έτσι, ο «καλός κ. Μπράουν», απήγαγε την Φλώρενς, της έβγαλε τ' ακριβά της ρούχα και την έντυσε με κουρέλια, όπως συνέβη και στον Όλιβερ όταν η Νάνσυ και ο Μπιλλ τον έφεραν πίσω στην τρώγλη. Ο σημαντικότερος όμως παραλληλισμός βρίσκεται στην κηδεμονία του Όλιβερ και την κηδεμονία του Ρόμπιν. Ο Ρόμπ μπορεί πράγματι να θεωρηθεί ένας Όλιβερ που όμως δεν ξεφεύγει από τις παγίδες των εγκληματιών με τους οποίους σχετίζεται. Στέλνεται σ' ένα φιλανθρωπικό σχολείο, όπου τον δέρνουν και τον μεταχειρίζονται βάνουσα, γίνεται μέλος μιας συμμορίας του δρόμου κι αναλαμβάνει να πάει τα κλοπιμαία της συμμορίας στον κ. Μπράουν και, κατόπιν, πέφτει κατά κυριολεξία στην αρπάγη του Τζέημς

Κάρκερ, που αμέσως δείχνει την απωθημένη βιαιότητά του, στραγγαλίζοντας σχεδόν το νεαρό δεκαπεντάχρονο αγόρι. Παρά την βίαιη αυτή πρώτη συνάντηση, ή εξ αιτίας της, ο Ρόμπ αφοσιώνεται δουλικά στον Κάρκερ, που στυλώνει συνεχώς πάνω του τα «μάτια» του, τα οποία κάρφωνε σαν νάχε κερδίσει το αγόρι, μαγεύοντάς το «ψυχή τε και σώματι». Ο Ντίκενς περιγράφει τη «χαύνωση της υποταγής» του αγοριού, «το ονειροπόλημα του όλο σεβασμού τρόμου» του, με όρους που θα εκφράζανε τέλεια την υποδούλωση του Όλιβερ αν αυτός είχε παραδοθεί στον Φέηγκιν:

«Το αγόρι ένιωθε πως είχε μια δύναμη κι εξουσία πάνω στον προστάτη του, ο οποίος του αποσπούσε όλη του την προσοχή και αξίωνε την πιο απόλυτη υποταγή και υπακοή του. Όταν απουσίαζε και τον σκεπτόταν, ο Ρομπ δεν αισθανόταν ασφαλής παρά μόνο σαν ένιωθε τον Κάρκερ να τον πιάνει πάλι αμέσως από το λαιμό, όπως εκείνο το πρωί που για πρώτη φορά έγινε δέσμιός του, και που έβλεπε ένα-ένα όλα του τα δόντια να τον ανακαλύπτουν και να τον κατηγορούν για την κάθε του φαντασίωση. Όταν βρίσκονταν ο ένας απέναντι στον άλλον ο Ρομπ είχε την ίδια σιγουριά ότι ο κ. Κάρκερ διάβαζε τις μυστικές του σκέψεις, ή ότι θα μπορούσε να τις διαβάσει αν είχε αυτή τη διάθεση, όπως το ότι ο κ. Κάρκερ όταν τον κοίταζε, τον έβλεπε. Η επιρροή ήταν τόσο απόλυτη και τον κρατούσε σε τέτοια υποδούλωση που δεν τολμούσε να σκεφθεί, εκτός κι αν ο νους του ήταν γεμάτος με τη σφραγίδα του ακαταμάχητου ελέγχου που ασκούσε επάνω του ο προστάτης του, και της δύναμής του να του κάνει οτιδήποτε ήθελε, ενόσω αυτός θα παρακολουθούσε την ικανοποίηση του αφέντη και θα προσπαθούσε να προλάβει τις εντολές του, σε μια κατάσταση πνευματικής αναστολής».

Πέρα από τα αντίστοιχα χωρία σ' άλλα έργα, το κείμενο του Όλιβερ Τουίστ φανερώνει κάτι αποτρόπαιο στις δραστηριότητες του Φέηγκιν όταν το πλήθος αντιδρά μανιασμένα με την ανακάλυψη της συμμορίας του. Από τεχνική άποψη, το χειρότερο για το οποίο είναι ένοχος ο Φέηγκιν -και η κατηγορία για την οποία και τον κρεμάνε- είναι ότι έπαιξε κάποιο ρόλο στη δολοφονία της Νάνσυ. Είναι όμως δύσκολο να φαντασθεί κανείς ότι ο όχλος

τον καταδιώκει ανελέητα λόγω της έμμεσης αυτής μορφής ενοχής, για την οποία δεν είχε και τον απαιτούμενο χρόνο να την πληροφορηθεί. (Η κατηγορία είναι τόσο ελάχιστα εμπρηστική που ο Ντίκενς ούτε καν την προσδιορίζει στο δραματικό κεφάλαιο της δίκης του Φέηγκιν). Οι άνθρωποι που καταδιώκουν τον Φέηγκιν δείχνουν την ίδια αγανάκτηση που έδειξε πρόσφατα το αμερικανικό κοινό σε περιπτώσεις παιδικής κακομεταχείρισης. Το πιο ατιμωτικό για τον άνθρωπο αυτόν είναι ο κύκλος των διεφθαρμένων αγοριών.

Ο αφηγητής στον Ντίκενς εκφράζει αυτή την εχθρική μεταστροφή, προσπαθώντας να κρατηθεί μέσα στο πλαίσιο του κώδικα ευπρέπειας του μυθιστορήματος. Την εκφρασμένη μεταστροφή θέλει σαφώς να την συμμαριστεί και ο αναγνώστης:

«Παχειά λάσπη κάλυπτε τις πέτρες και μια μαύρη καταχνιά κρεμόταν πάνω από τους δρόμους· η βροχή έπεφτε με αργό ρυθμό: ό,τι και ν' άγγιζες ήταν κρύο και γλιτσερό. Φαινόταν νάναι ακριβώς η νύχτα που ταίριαζε να βρίσκεται έξω ένα τέτοιο ον σαν τον Εβραίο. Καθώς γλυστρούσε κλεφτά, περπατώντας αθόρυβα κάτω από τα υπόστεγα των τοίχων και τ' ανοίγματα στις εισόδους, ο φρικαλέος γέρος έμοιαζε με αηδιαστικό ερπετό που τόχε γεννήσει ο βούρκος και η σκοτεινιά μέσα στην οποία προχωρούσε: έρποντας προς τα μπρος μέσα στη νύχτα, ψάχνοντας λες να βρει τίποτε πλούσια απορρίματα για να φάει.»

Η βδελυρότητα του πρώτου και φρικτότερου παληανθρώπου που μας έδωσε ο Ντίκενς, συμπληρώθηκε με τη συνεργασία του συγγραφέα και του Κρουΐκσανκ στην εικονογράφηση. Ο Τσέστερτον, ο οποίος ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως μελετητής της τέχνης και κριτικός, συλλαμβάνει το πνεύμα του Κρουΐκσανκ:

«Ήταν μια παράδοξη και πρόσφορη σύμπτωση που ο Κρουΐκσανκ – και όχι ο «Φιζ» – εικονογράφησε αυτό το βιβλίο. Στην τέχνη του Κρουΐκσανκ υπήρχε ένα είδος πιεσμένης ενεργητικότητας που είναι σχεδόν ο ορισμός του εγκληματικού πνεύματος. Τα σχέδιά του έχουν μια σκοτεινή δύναμη· θάλεγα ότι δεν σχεδιάζει απλώς καταθλιπτικά, αλλά ότι σχεδιάζει μοχθηρά. Στη διπλωμένη στα

δυο μορφή και στα φοβερά μάτια του Φέηγκιν μέσα στο κελλί του θανατοποινίτη, δεν υπάρχει μόνο η χυδαιότητα του θέματος· υπάρχει ένα είδος χυδαιότητας στην ίδια την τεχνική. Δεν είναι σχεδιασμένο με τις ελεύθερες γραμμές ενός ελεύθερου ανθρώπου· έχει τις μικρονοϊκές μυστικοπάθειες ενός κυνηγημένου κλέφτη. Δεν μοιάζει απλώς με την εικόνα του Φέηγκιν, μοιάζει με εικόνα από τον Φέηγκιν.

Ανάμεσα σ' αυτά τα σκοτεινά και αποκρουστικά χαρακτηριστικά υπάρχει ένα που δίνει, μ' ένα είδος φρικτής αμεσότητας, την τρομακτική ποίηση η οποία στην πραγματικότητα αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας και η οποία όπως, συχνά συμβαίνει, δεν είναι άμεσα ορατή. Δείχνει τον Όλιβερ, στο σπίτι ενός από τους ανθρωπινότερους προστάτες του, να κοιμάται δίπλα σ' ένα ανοικτό παράθυρο. Έξω από το παράθυρο στέκονταν ο Φέηγκιν και το δόλιο πρόσωπο του Μονκς, αλλά είναι τόσο τεράστιοι και τόσο κοντά στον Όλιβερ που είναι σαν να ήταν μέσα στο δωμάτιο· τον κοιτάζουν επίμονα με σκοτεινή τερατώδη έκφραση και με μεγάλα άσπρα και διεστραμμένα μάτια, (αυτή είναι η τεχνική του χαρακτήρα για την απόδοση μιας απλοϊκής διαβολικότητας). Η ίδια η απλοϊκότητα του τρόμου προκαλεί φρίκη· η ίδια η αγαρμποσύνη των δύο διεστραμμένων αυτών ανδρών φαίνεται να τους κάνει χειρότερους από όσους είναι απλώς διεστραμμένοι. Η εικόνα αυτή των τεράστιων διαβόλων στην ποδιά του παραθύρου εκφράζει, πράγματι, όπως υποστηρίχθηκε πιο πάνω, τη λογική ακολουθία της ποίησης σε ολόκληρη την ιστορία· την έννοια, δηλαδή, ότι οι κλέφτες είναι ένα είδος στρατιάς διαβόλων που περιτρέχουν γη και ουρανό για ν' αρπάξουν την ψυχή του Όλιβερ και πολιορκούν το σπίτι μέσα στο οποίο είναι κλεισμένος για να σωθεί.»

Πολλοί κριτικοί συγκέντρωσαν τήν προσοχή τους σ' αυτή τη σκηνή, όπου ο μισοξύπνιος Όλιβερ βλέπει όραμα του Φέηγκιν στο παράθυρο, και την θεωρούν ως μια από τις πιο απόκοσμες στιγμές σ' ολόκληρη τη λογοτεχνία του Ντίκενς. Ο Φρεντ Κάπλαν βρίσκει σ' αυτή τη σκηνή την περιγραφή της κοιμισμένης συνείδησης του υπνωτισμένου προσώπου, του οποίου τον ύπνο έχουν προκαλέσει τα υπνωτιστικά μάτια του Φέηγκιν και οι επαναλαμβανόμενες φράσεις

του. Ο Γκραίμ Γκρήν παρατηρεί τον τρόπο που ο Ντίκενς είναι ικανός να δημιουργήσει μέσα στο μυθιστόρημα το «κλειστό σύμπαν» του Φέηγκιν:

«Ο Φέηγκιν έχει πάντα γύρω του την ποιότητα αυτή του σκότους και του εφιάλτη. Ποτέ δεν εμφανίζεται στους δρόμους με το φως της ημέρας. Ακόμη κι όταν στο τέλος τον βλέπουμε μέσα στο κελλί του θανατοποινίτη, είναι οι ώρες πριν από το ξημέρωμα.

Στο σκοτάδι του Φέηγκιν το χέρι του Ντίκενς σπάνια πηγαίνει ψηλαφητά... μ' ένα αίσθημα ανακούφισης βλέπουμε τελικά μέσα στο μισόφωτο τα πρόσωπα του Εβραίου και του Μονκς να κοιτάζουν ερευνητικά, ανάμεσα στα κλαδιά του γιασεμιού, μέσα από το παράθυρο του εξοχικού σπιτιού. Εκείνη τη στιγμή συνειδητοποιούμε ότι ολόκληρος ο κόσμος, και όχι μόνο το Λονδίνο, ανήκει μετά το σκοτάδι σ' αυτούς τους δύο.»

Φυσικά, μερικοί νομίζουν πως η λύσσα του όχλου εναντίον του Φέηγκιν και η φρίκη του αφηγητή γι' αυτόν, ακόμη και το διαβολικό στοιχείο στο πορτραίτο του από τον Κρουΐκσανκ, προέρχονται από το γεγονός ότι ο Φέηγκιν είναι Εβραίος. Οι δαιμονικές δυνάμεις που εξαπέλυσε ο Ντίκενς είναι οι απλές αλλά βαθειές δυνάμεις του αντισημιτισμού. Αυτό είναι μια παρεξήγηση για την οποία είναι ένοχος ο Ντίκενς, όπως αργότερα συνειδητοποίησε και ο ίδιος. Ο λαοφιλής αντισημιτισμός που το ακροατήριό του θεωρούσε δεδομένο και που ο ίδιος συμφωνούσε μ' αυτό, ήταν, στη δεκαετία του 1830, ένα από τα «προσωπεία» για την παιδεραστική ιστορία που αφηγείτο.

Στην αρχή το επινόησε σαν ένα πρόσχημα για να μπερδεύει τους λογοκριτές. Η αντίδραση προς έναν εκμεταλλευτή παιδιών θα «ερμηνευόταν» με την εχθρότητα προς τους Εβραίους κλεπταποδόχους. Εξαιρετικά βολική, για το σκοπό του, ήταν η δίκη, την προηγούμενη δεκαετία, ενός εγκληματία με το όνομα Άϊκυ Σόλομονς, του οποίου η φήμη ήταν τόση ώστε απασχόλησε έντονα την κοινωνία της εποχής του. Στα Σχέδια του Μπόνζ του Ντίκενς ένας Σόλομον Γιάκομπς, με τον βοηθό του Άϊκυ, διατηρεί ένα από εκείνα τα κρατητήρια όπου οι οφειλέτες μπορούν να

τακτοποιήσουν τους λογαριασμούς τους πριν από τη δίκη πληρώνοντας κάποιες εισφορές. Οι μετέπειτα απόπειρες του Ντίκενς να ηρεμήσει τα πάθη που είχε ξεσηκώσει εναντίον του Φέηγκιν, δείχνουν ότι είχε κακώς υπολογίσει τα επικίνδυνα αισθήματα με τα οποία έπαιζε. Αντί απλώς να «καλύψει» το πραγματικό θέμα που ήταν η παιδεραστία, τα αισθήματα αντισημιτισμού αλλοίωναν τις προθέσεις του συγγραφέα. Έτσι, υπήρχαν καλλιτεχνικοί καθώς επίσης και ηθικοί λόγοι, που τον έσπρωξαν να εξαλείψει την εβραϊκότητα του Φέηγκιν εν μέρει, στα επόμενα τεύχη και εκδόσεις του μυθιστορήματος, και εντελώς από τις ερμηνείες του πάνω στη σκηνή. Στο θεατρικό κείμενο δεν υπάρχει καμιά αναφορά ότι ο Φέηγκιν είναι Εβραίος, απλώς παρουσιάζεται ως ο «Φέηγκιν ο κλεπταποδόχος». Λέγεται, πως η αναπαράσταση του Φέηγκιν επί σκηνής δεν έχει καμιάν απολύτως σχέση με τον «τυπικό Εβραίο».

Είναι σαφές από τη δραματοποίηση του κειμένου, που έκανε ο ίδιος ο Ντίκενς, ότι οι σύγχρονές μας προσαρμογές του μυθιστορήματος για το θέατρο δεν θάπρεπε να παρουσιάζουν τον Φέηγκιν Εβραίο, επαναλαμβάνοντας έτσι ένα καλλιτεχνικό λάθος που ο Ντίκενς το επανόρθωσε πάνω στη σκηνή. Αντίστοιχα, είναι σαφές ότι οι σύγχρονοι ερμηνευτές του ρόλου του Φέηγκιν θάπρεπε να προχωρήσουν πέρα από τον Άλεκ Γκίνες, στην ταινία του Ντέηβιντ Λην το 1948, και να δείξουν πως ο Φέηγκιν είναι παιδεραστής (ο Γκίνες απλώς τον παρουσίασε να ψευδίζει). Το 1966 η τηλεοπτική παραγωγή του BBC, μολονότι σαφώς πολύ βίαιη στην απεικόνιση της δολοφονίας της Νάνσυ, έτσι ώστε να προκαλέσει τη Βουλή να ζητήσει την επέμβαση της λογοκρισίας, ήταν πολύ προσεκτική στην παρουσίαση του σεξουαλικού κλίματος στην τρώγλη του Φέηγκιν.

Χωρίς την σαφή αναγνώριση της παιδεραστίας του Φάγκιν, η σφοδρότητα της βίαιης επίθεσης του Ντίκενς στο ορφανοτροφείο και στην πώληση παιδιών δεν μπορούν να εκτιμηθούν σωστά. Καλύτερα Φέηγκιν παρά Μπαμπλ, επιμένει ο Ντίκενς, ακόμη κι αφού μάθουμε ότι ο Φέηγκιν είναι εκμεταλλευτής παιδιών. Καλύτερα μια ανάπηρη ή διεστραμμένη αγάπη παρά καθόλου αγάπη.

Στο ορφανοτροφείο υπήρχε η συναισθηματική καθώς και η βιολογική πείνα. Ο Όλιβερ αντιστεκόταν στον Φέηγκιν, γελούσε όμως μαζί του. Συναισθηματικά, ήταν δεμένος μαζί του. Γι' αυτό και στο τέλος τον πηγαίνουν να τον δει στο κελλί του. Το κίνητρο γι' αυτό, κατά την πλοκή του έργου, είναι να μάθει ο Όλιβερ που έχει κρύψει ο Φέηγκιν τα χαρτιά τα οποία πήρε από τον Μονκς – χαρτιά που κατοχυρώνουν την ταυτότητα του Όλιβερ. Ο συναισθηματικός όμως λόγος είναι για να εκφράσει ο Όλιβερ τη συμπάθειά του στον Φέηγκιν μαζί με τον συνεχιζόμενο φόβο του γι' αυτόν, αλλά και για να τον συγχωρήσει. Ζητάει από τον Φέηγκιν να προσευχηθεί μαζί του -όχι, ακριβώς με κάποιο χριστιανικό τυπικό. Ο αφηγητής μας έχει ήδη πει ότι ο Φέηγκιν αρνήθηκε τις προσπάθειες του ραββίνου να τον κάνει να προσευχηθεί με το εβραϊκό τυπικό. Οι χριστιανοί του Ντίκενς, αντίθετα από του Σαίξπηρ στον Έμπορο της Βενετίας, δεν προσπαθούν να προσηλυτίσουν τον Εβραίο. Στον Ντίκενς, ο σκληρός αντισημιτισμός ήταν μια κοινωνική προκατάληψη, όχι θρησκευτική.

Νάνσυ και Μπιλ

ΤΟ ΕΝΔΕΧΟΜΕΝΟ για μια πραγματική αγάπη ακόμη και στον τρύπιο κόσμο του Φέηγκιν είναι η επιδίωξη της Νάνσυ. Όχι ότι η αγάπη της για τον Μπιλ την εξευγενίζει. Είναι ένας εθισμός που την εξευτελίζει – όπως αποδεικνύει ο Ντίκενς τοποθετώντας την αφοσίωσή της στο ίδιο επίπεδο μ' εκείνο του «Στόχου», του σκύλου του Σάϊκς, ο οποίος παρ' όλες τις κλωτσιές όλο και επιστρέφει σ' αυτόν, μέχρι που πηδάει και από την κορυφή της στέγης για να τον ακολουθήσει στο θάνατο. Η γνήσια αγάπη της Νάνσυ εκφράζεται όχι στη σχέση της με τον Μπιλ, αλλά στην αυτοθυσία της για τον Όλιβερ. Μετά τη σκηνή της απαγωγής στο δρόμο, όπου η Νάνσυ προσποιείται ότι ενεργεί εκ μέρους της μητέρας του, αρχίζει να τον προστατεύει από τους κλέφτες, κλείνοντας απότομα την πόρτα για να μην μπορεί να τον πλησιάσει ο σκύλος, παλεύοντας για να πάρει από το χέρι του Φέηγκιν το στυλιάρι, όταν ο τελευταίος διακατέχεται από μια κρίση βίας. Οι ευϋπόληπτοι άνθρωποι στο σύστημα του

ορφανοτροφείου, οι οποίοι υποκρίνονταν πως είχαν μητρική φροντίδα για τον Όλιβερ, ενεργούσαν για το δικό τους συμφέρον· εκμεταλλεύονταν το παιδί ενώ ισχυρίζονταν ότι νοιάζονταν γι' αυτό. Η ιδανική εικόνα που έχει ο Όλιβερ για τη μητέρα του βρίσκει την δραματική ολοκλήρωσή της σε μια πόρνη υποταγμένη μαζοχιστικά σ' έναν κακοποιό.

Η Νάνσυ, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον χαρακτήρα, εκτός από τη «Μικρή Νέλλη», δείχνει την μετατόπιση προτιμήσεων που έχει συμβεί ανάμεσα στην εποχή του Ντίκενς και τη δική μας. Μας είναι δύσκολο να πάρουμε τη Νάνσυ στα σοβαρά· ωστόσο, το 1890, έγραφε ο Γουίλκυ Κόλλινς: «Ο χαρακτήρας της Νάνσυ είναι ό,τι ωραιότερο εδημιούργησε ο Ντίκενς ποτέ. Ποτέ, μετά, δεν είδε όλες τις πλευρές του χαρακτήρα μιας γυναίκας – δεν είδε τα πάντα γύρω απ' αυτήν». Αυτό που μετράει την απόσταση μας από το παρελθόν είναι ότι οι περισσότεροι άνθρωποι σήμερα το βρίσκουν δύσκολο να δεχθούν την καλωσύνη της Νάνσυ, την παροιμιώδη χρυσή καρδιά στο στήθος μιας πόρνης. Εκείνο που οι σύγχρονοι του Ντίκενς έβρισκαν απίστευτο ήταν η κακιά πλευρά της, η επιστροφή της στον Μπιλ, όταν της προσφέρθηκε όχι μόνο η απόδραση αλλά και η ευυποληψία. Με κριτήρια λογικής και ηθικής, η επιστροφή της στον Μπιλ είναι αυτοκτονία – ο Ντίκενς δεν βασίζεται πουθενά αλλού παρά στην κλινική παρατήρηση: «Είναι άχρηστο να συζητάει κανείς κατά πόσον η διαγωγή και ο χαρακτήρας της κοπέλλας φαίνονται φυσικά η αφύσικα, πιθανά ή απίθανα, σωστά ή λάθος. ΕΙΝΑΙ ΑΛΗΘΙΝΑ. Ο καθένας που έχει παρατηρήσει τις μελαγχολικές αυτές σκιές μέσα στη ζωή γνωρίζει ότι είναι έτσι» (πρόλογος στην τρίτη έκδοση).

Το ίδιο υπεραμύνθηκε την πιστότητα του χαρακτήρα της παρόμοια μαζοχιστικής πόρνης στο *Ντάμπυ και Υιός*, της Αλίκης Μάργουντ. Η Αλίκη είναι μια Νάνσυ νοσηρά προσκολλημένη σ' έναν κακοποιό, κατά πολύ πιο έξυπνο από τον Σάϊκς, τον Τζαϊήμς Κάρκερ, τον οποίον και αγαπάει και μισεί. Η Αλίκη δείχνει, επίσης, κάποιο μητρικό αίσθημα προς την Φλώρενς· όχι όμως το λυτρωτικό είδος που επιτρέπεται στη Νάνσυ. Ο Ντίκενς μπόρεσε, στο μετέπειτα έργο του, να δημιουργήσει περισσότερο έξυπνους γυναικείους

χαρακτήρες –αλλά κανέναν δεν φαίνεται να νάνοιωσε βαθύτερα απ’ όσο τη Νάνσου. Παρά τη ζωντάνια που έδινε στους Φέηγκιν και Σάϊκς όταν έκανε δημόσιες αναγνώσεις έργων του, πολλοί από το ακροατήριό του έβρισκαν ότι πιο συγκινητικό μέρος της όλης παράστασης ήταν ο τρόπος που απέδιδε τον τελευταίο λόγο της Νάνσου προς τον Μπιλ.

Κάτι άλλο που μας εμποδίζει να εκτιμήσουμε τη Νάνσου είναι η σπουδαιότητα της ταξικής διαφοράς που υπήρχε στην εποχή του Ντίκενς. Η Νάνσου φαίνεται να νιώθει υπερβολική ταπείνωση μπροστά στην κοινωνική υπεροχή της Ρόζας Μαίηλη, ακριβώς όπως η Ρόζα φαίνεται υπερβολικά συγκαταβατική προς τη Νάνσου. Υποτιμούμε την κοινωνική άβυσσο που εμπόδιζε την βικτωριανή γυναίκα νάρθει σε επαφή με μια πόρνη. Η Νάνσου είναι απόλυτα βέβαιη πως θα την εμποδίσουν να μιλήσει με τη Ρόζα από την οποία εξαρτάται η ζωή του Όλιβερ. Ανάλογη είναι και η ευγνωμοσύνη της όταν η Ρόζα εξουδετερώνει τις προσπάθειες των υπηρετών της να κρατήσουν το ανάξιο αυτό πλάσμα μακριά από τα μάτια της κυράς τους. Αφού η Ρόζα άκουσε τι κινητοποιεί τη Νάνσου, προσπαθεί να της δώσει μια πιο χειροπιαστή απόδειξη της αγάπης της: ένα μαντήλι, που η Νάνσου, καθώς πεθαίνει το σηκώνει ψηλά – το έμβλημα του δεσμού της με μια κυρία. Όπως συνήθως συμβαίνει στον Ντίκενς, οι γυναίκες μπορούν να ξεπερνούν τα κοινωνικά εμπόδια μέσω της φροντίδας τους για το παιδί. Όχι η αδελφότητα, αλλά η μητρότητα είναι η αρχή της ισότητας στον κόσμο του Ντίκενς.

Το να δωρήσει μια γυναίκα το μαντήλι της ήταν, για τη βικτωριανή γυναίκα, μια πολύ προσωπική συναλλαγή. Αυτός είναι ο λόγος που ο Ντίκενς δίνει τέτοιο μυστηριώδες βάρος στο ότι η Εσθήρ Σάμμερσον δέχεται το δώρο της Λαίδης Ντέντλοκ πριν μάθει η Εσθήρ ότι η Ονόρια Ντέντλοκ ήταν μητέρα της. Το μαντήλι αυτό ταξιδεύει εμφανώς σ’ όλη την πλοκή του έργου Θλιβερό Σπίτι ως ένα σύμβολο της ανάμειξης του ενός στη ζωή του άλλου. Το σύμβολο είναι περισσότερο σημαντικό από οποιοδήποτε παράλληλο δώρο σήμερα, λόγω της αξίας των βικτωριανών μαντηλιών τα οποία ήταν μεταξωτά, και λόγω του ότι του καθενός το μαντήλι είχε

αρχιγράμματα, δηλωτικά της ταυτότητας του ιδιοκτήτη. Στο Ντόμπυ και Υιός μαθαίνουμε ότι «ο σερ Μπάρνερτ Σκετλς εξέφραζε τη δική του προσωπική σημασία μέσω μιας παλαιάς χρυσής ταμπακέρας και ενός βαρυσήμαντου μεταξωτού μαντηλιού, το οποίο ανέσυρε από την τσέπη του μ' έναν επιβλητικό τρόπο, σαν νάταν λάβαρο». Από τον Χένρυ Μαίηχιου μαθαίνουμε πως υπήρχε μεγάλη κίνηση κλεμμένων μανδηλιών και η αξία των μανδηλιών φαίνεται από την φροντίδα του Φέηγκιν να εξαφανίζεται απ' αυτά τα αρχικά, που ήσαν προσδιοριστικά της ταυτότητας. Η περίπλοκη άσκηση των κλεφτών για την αφαίρεση των μανδηλιών από τα απρόθυμα θύματα, έρχεται σε αντίθεση με το εκούσιο δώρο της Ρόζας, το ενέχυρο που η Νάνσυ, βουτηγμένη στο αίμα, το υψώνει ψηλά την τελευταία της στιγμή, όπως ο Συρανό υψώνει τη μεγάλη πένα του από φτερό. Ο Ντίκενς, στις δημόσιες αναγνώσεις του, αφαίρεσε από τις τελευταίες σκηνές της νουβέλας τις περισσότερες από τις λεπτομέρειες που στηρίζονται στη γνώση του τι συνέβη πριν -όχι όμως τό μαντήλι.

Η κορυφαία απόδειξη ότι η αγάπη μπορεί να υπάρξει στο βάθος του κόσμου του Φέηγκιν είναι, προς κατάπληξιν όλων, ο Σάϊκς. Ο Ντίκενς ισχυριζόταν στον «Πρόλογο του Συγγραφέα για την Τρίτη Έκδοση», ότι ο Σάϊκς δεν έχει καμιά λυτρωτική ιδιότητα. Το ίδιο του όμως το έργο τον αντικρούει. Πολλοί παρατηρούν το παράδοξο ότι ο Μπιλ είναι ένας εντελώς ασυμπαθής χαρακτήρας ως το σημείο που θάπρεπε να μη δικαιούται καθόλου τη συμπάθειά μας. Ωστόσο, ο Μπιλ, ένα ζώο πολύ λιγότερο άξιο σεβασμού από το σκύλο του, που διαρκώς τον τιμωρεί σ' ολόκληρο το βιβλίο, γίνεται άνθρωπος μόνο αφού σκοτώνει μια γυναίκα. Ο Τζων Μπαίηλη φτάνει στο σημείο να περιγράφει το φόνο που διαπράττει ο Σάϊκς ως μια μεταφυσικά μεταστοιχειωμένη πράξη, και να τον συγκρίνει με τη δολοφονία της γυναίκας από τον Ρασκόλνικωφ στο *Εγκλημα και Τιμωρία*.

Ο Σάϊκς όμως δεν διαπράττει συνειδητά ένα έγκλημα ως ένα πείραμα πάνω στον εαυτό του. Ολόκληρη η ζωή του υπήρξε μια συνεχής σειρά εγκληματικών πράξεων, συμπεριλαμβανομένων (επανειλημμένα το υπαινίσσεται ο Φέηγκιν) και προηγούμενων

φόνων. Ο Σάϊκς δεν κερδίζει τη συμπάθειά μας επειδή έχει επίγνωση της ενοχής του, όπως ο Ρασκόλνικωφ. Αυτό που τον καταδιώκει στη φυγή του είναι το όραμα της μορφής και του προσώπου της Νάνσου -ιδιαίτερα δε τα μάτια της. Εξακολουθεί νάναι τόσο κτηνώδης ώστε ν' αποπειράται και περαιτέρω φόνους- του σκύλου του στο δρόμο και του Τσάρλυ Μπέητς στο σκυλάδικο. Εκείνο που ο φόνος της Νάνσου κίνησε μέσα στο αδρανές υλικό του Σάϊκς είναι η καθυστερημένη αναγνώριση της αγάπης του για εκείνη. Η δολοφονία της δεν ήταν μια από τις κανονικές πράξεις του βαναυσότητας. Γνωρίζοντάς το αυτό ο Φέηγκιν τον είχε κουρδίσει να κάνει το φόνο με μια σειρά υποθετικές προτάσεις: θα τον σκότωνε αυτόν για προδοσία; Εκείνον θα τον σκότωνε; Με μια προσεκτικά κλιμακούμενη σειρά «συλλογιστικών πειραμάτων», ο Φέηγκιν φτάνει την οργή του Σάϊκς σ' ένα αποκορύφωμα έντασης πριν του αποκαλύψει (λοξοκοιτάζοντάς τον) ταυτόχρονα αυτά που άκουσε ο Νώε Κλέηπουλ ν' αποκαλύπτει η Νάνσου στον κ. Μέηλη.

Ο πόνος του χωρισμού με την απώλεια της Νάνσου δημιουργεί στον Σάϊκς ένα ανθρώπινο στοιχείο που τον μπερδεύει. Κάθεται ένοχος, σε ολονυκτία, δίπλα στο πτώμα και προσπαθεί να διώξει τα φασματικά μάτια αφαιρώντας το σκέπασμα από τα πραγματικά μάτια, που είναι ορθάνοικτα στο κτυπημένο πρόσωπό της. Δεν μπορεί όμως, όπως στο παρελθόν, ν' αγνοήσει, ή να δεχθεί την απαίσια μαρτυρία της βίας του. Το βάζει στα πόδια, αναζητώντας τη μοναξιά. Και ο σκύλος του ακόμη είναι τώρα μια ανεπιθύμητη συντροφιά· δεν είναι μόνο σημείο της ταυτότητάς του για τους άλλους, αλλά μάρτυς κατηγορίας για το έγκλημά του. Κατόπιν, στην πιο ψυχολογικά δυνατή σκηνή του βιβλίου, ο Σάϊκς προσπαθεί να βρει ανθρώπινη συντροφιά, στο χωριό Χάτφελντ, όπου τον είχε οδηγήσει το φευγιό του, μέσα σ' ένα πλήθος που παλεύει με τις πυρκαϊές. Ρίχνεται μέσα στη φρενίτιδα της διάσωσης. Μόνο με τις αυθόρμητες αντιδράσεις μπροστά στην κοινή καταστροφή μπορεί να εξαφανίσει, για μια στιγμή, τα επίμονα μάτια της Νάνσου.

Υπήρχε κόσμος εκεί -άνδρες και γυναίκες- φως, φασαρία. Ήταν σαν μια νέα ζωή γι' αυτόν. Όρμησε μπροστά κατευθείαν, με το

κεφάλι -χυμώντας ανάμεσα στα ρείκια και τη φτέρη- και πηδώντας αυλόπορτα και φράχτη το ίδιο παράφορα όπως κι ο σκύλος ο οποίος έτρεχε πιά γρήγορα απ' αυτόν, γαυγίζοντας δυνατά... Γυναίκες και παιδιά στρίγγλιζαν, άνδρες ενθάρρυναν ο ένας τον άλλον κι έδιναν κουράγιο με θορυβώδεις κραυγές. Ο μεταλλικός ήχος των μηχανοκίνητων αντλιών και το τίναγμα κι ο συριγμός του νερού καθώς έπεφτε πάνω στα ξύλα που καίγονταν προστίθονταν στο τρομακτικό βουητό. Φώναζε κι αυτός, επίσης, μέχρι που βράχνιασε και δραπετεύοντας από την ανάμνηση και τον εαυτό του ρίχτηκε μέσα στο πυκνό πλήθος.

Χωνόταν εδώ κι εκεί εκείνη τη νύχτα: τότε δουλεύοντας στις αντλίες, και τότε τρέχοντας ανάμεσα στους καπνούς και τις φλόγες, αλλά μη σταματώντας ποτέ ν' απασχολείται εκεί όπου ο θόρυβος και οι άνθρωποι ήταν πυκνότεροι. Ανεβοκατεβαίνοντας σκάλες, επάνω σε στέγες, πάνω σε πατώματα που σιόντουσαν και τρέμανε κάτω από το βάρος του, κάτω από τούβλα και πέτρες που έπεφταν, παντού, μέσα στη μεγάλη πυρκαϊά, βρισκόταν αυτός· αλλά ήταν μια ζωή μαγεμένη και δεν είχε ούτε γρατζουνιά, ούτε μελανιά, ούτε ανησυχία, ούτε σκέψη, ως το πρωί που ξημέρωσε πάλι και το μόνο που απόμενε ήταν καπνός και μαυρισμένα ερείπια.

Μόλις όμως πέφτει η αναταραχή, ο Μπιλ νιώθει πάλι απομονωμένος: κοιτάζε γύρω του καχύποπτα, γιατί οι άνδρες κουβέντιαζαν σε ομάδες και φοβόνταν πως αυτός θάταν το θέμα της κουβέντας τους. «Γλύστρησε μακριά τους με το Στόχο, ελπίζοντας πως δεν θα τον παρατηρήσουν. Όταν με δυσκολία παίρνει το δρόμο πίσω για το κρησφύγετό του, ακόμη και οι πρώην συντρόφοι του προσπαθούν να τον αποφύγουν.»

Εκείνη ακριβώς τη στιγμή που φτάνει να αισθάνεται την ανάγκη της ανθρώπινης κοινωνίας, δεν υπάρχει κανείς που να τον δέχεται. Είναι σαν ένας αστροναύτης, τιναγμένος έξω από την ατμόσφαιρα των ανθρώπινων πραγμάτων, που μόνιμο πρόβλημά του έχει την επανείσοδό του σ' αυτήν. Η ενότητα της κοινότητας που παραβίασε γίνεται συμπαγέστερη και τον αποκρούει. Ακόμη και στη φτηνή διασκέδαση της ταβέρνας ο Σάϊκς μένει για πολύ λίγο.

Τον τρομοκρατεί ένας γυρολόγος που διαλαλεί τα προσόντα του απορρυπαντικού του -αφαιρεί «λεκέδες νερού, λεκέδες μπογιάς, λεκέδες πίσσας, λεκέδες λάσπης, λεκέδες αίματος.» Συνειδητοποιεί ότι όλοι μιλούν γι' αυτόν, διότι μιλούν για τον συνηθισμένο σπιτικό κόσμο στον οποίο αυτός δεν μπορεί να λάβει μέρος. Γι' αυτόν κάθε τι το ανθρώπινο δολοφονήθηκε στο μοναδικό αναγνωρίσιμο ανθρώπινο ον, ακόμη και γι' αυτόν τον ίδιο που το δολοφόνησε. Δολοφόνησε τον κόσμο και δεν μπορεί να μπει μέσα σ' ό,τι κατέστρεψε. Δεν μπορεί ν' αντέξει την μόνη μορφή συντροφιάς που ακόμη τον καταδέχεται, την συντροφιά του Στόχου. Κάθε ίχνος ανθρώπινο που ακόμα είναι προσκολλημένο σ' αυτόν στρέφεται εναντίον του, γίνεται το μονοπάτι που μπορούν να πάρουν οι διώκτες του.

Δύο χρόνια μετά από τότε που ο Ντίκενς έγραψε το σημαδεμένο με καυτό σίδηρο τέλος της ιστορίας του, ο Έντγκαρ Άλλαν Πόε, που σ' αυτό το στάδιο παρακολουθούσε τα γραπτά του Ντίκενς πολύ προσεκτικά, έγραψε το «Ο Άνθρωπος του Πλήθους,» στο οποίο ο αφηγητής ακολουθεί ολόκληρη νύχτα έναν άνθρωπο με εντυπωσιακά βασανισμένη όψη, καθώς ο άνθρωπος τρέχει από τη μια πολυάνθρωπη σκηνή στην άλλη, αναζητώντας πάντοτε την παρουσία των άλλων αλλά παραμένοντας μόνος κι ανώνυμος ανάμεσά τους. Τελικά, την αυγή, ο αφηγητής τον αφήνει, έχοντας πεισθεί ότι τα μυστικά του είναι τόσο φοβερά που κάποιο έλεος τα έκρυβε και δεν μπορούσες να τα καταλάβεις.

Ο Ντίκενς ο ίδιος ένωθε την ανάγκη ν' ανακατεύεται με το πλήθος το οποίο τούδινε σιγουριά. Ένωθε ακαταμάχητη την ανάγκη να επαναλαμβάνει πάνω στη σκηνή το έγκλημα του Σάϊκς. Όταν δεν ένωθε καλά στην υγεία του και όταν τον καταπονούσε η ανάγκη για καινούργιο ακροατήριο. Αναμμένος στο τέλος της παράστασης, ήθελε μερικές φορές να ξαναρχίσει τη δοκιμασία από την αρχή. Όταν οι φίλοι του τον συγκρατούσαν, περιπλανιόταν έξω μόνος, μέσα στους δρόμους, νιώθοντας να θέλει κάποιο δικό του έγκλημα. Όταν βούλιαζε προς τα κάτω ένωθε έκσταση, υπερέβαινε τον εαυτό του όταν κατέβαζε το μυαλό του στην συνείδηση του Σάϊκ για το κάθε τι που του αρνιόντουσαν. Ο

ντεντέκτιβ του Τσέστερτον, ο πατήρ Μπράουν, λέει πως για να βρεις τον εγκληματία πρέπει να διαπράξεις μέσα στο μυαλό σου κάποιο έγκλημα, να γίνεις εγκληματίας.

Ο Ντίκενς όχι μόνο το έκανε αυτό, αλλά οδηγεί και τους αναγνώστες του να το κάνουν. Ο Σάϊκς, όπως γράφει ο Μπέηλη, δεν πειραματίζεται με το έγκλημα· ο Ντίκενς πειραματίζεται με το έγκλημα στον Σάϊκς. Όπως έγραψε για τον Τουίστ ο Τσέστερτον, «υπάρχουν χαρακτήρες που ενώ η ψυχολογία τους δεν έχει συλληφθεί με πολλή σαφήνεια, καταφέρνουν ωστόσο να τραντάξουν συθέμελα τη δική μας ψυχολογία.»

Φοβόμαστε τον Φέηγκιν και συμπάσχουμε μαζί μ'εκείνους που τον καταδιώκουν ανελέητα. Αλλά φοβόμαστε μαζί με τον Μπιλ Σάϊκς και απομακρυνόμαστε ντροπιασμένα από εκείνους που ορύονται ζητώντας τη ζωή του. Ο Σάϊκς είναι η σκοτεινή πλευρά του εαυτού μας και μας εκπλήσσει που βρίσκεται μέσα μας, κι αυτό είναι που άρπαξε τόσο γερά τον Ντίκενς ώστε να τον τραβάει μέσα στα πλήθη και ταυτόχρονα να τον οδηγεί έξω απ' αυτά. Οι βικτωριανοί λογοκριτές είχαν δίκιο να νιώθουν ενοχλημένοι μ' αυτό το μυθιστόρημα. Ανοίγει ηθικές καταπακτές κάτω από τα πόδια μας.