

Umberto Eco: Πώς έγραψα «Το όνομα του Ρόδου»

ΕΠΟΠΤΕΙΑ

Έτος 10, 1985, τεύχη 97-107 / Φιλοσοφία
<https://epopteia.gr/90/103-umberto-eco-l-r/>

Εποπτεία, τεύχος 103, Ιούλιος – Αύγουστος 1985.
Μετάφραση: Ζηνοβία Δρακοπούλου

1. Ο τίτλος και η σημασία

Από τότε που εκδόθηκε Το Όνομα του Ρόδου πήρα πολλές επιστολές αναγνωστών που θέλουν να μάθουν τη σημασία του λατινικού εξάμετρου που υπάρχει στο τέλος του βιβλίου και γιατί το εξάμετρο αυτό ενέπνευσε τον τίτλο. Απαντώ ότι ο στίχος είναι από το *De contemptu mundi* του Βερνάρδου του Μορλαί, [*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*], «Απ' το χθεσινό το ρόδο μένει μόνο τ'όνομά του, άδεια ονόματα κρατάμε»] ενός Βενεδικτίνου του 12ου αιώνα, του οποίου το ποίημα είναι μια παραλλαγή πάνω στο θέμα *ubi sunt* (πολύ γνωστό στο ύστερο έργο του Φρανσουά Βιγιόν *Mais où sont les neiges d'antan* [Μπαλάντα των κυριών του παλιού καιρού]). Αλλά στον οικείο τόπο του παρελθόντος οι άλλοτε φημισμένες πολιτείες, οι όμορφες πριγκήπισσες, τα πάντα εξαφανίζονται μέσα στο κενό. Ο Βερνάρδος προσθέτει ότι όλα αυτά τα φευγαλέα πράγματα αφήνουν (μόνο, ή εν τέλει) γυμνά ονόματα πίσω τους. Θυμάμαι ότι ο Αβελάρδος χρησιμοποιούσε το παράδειγμα της φράσης *Nulla rosa est* [Δεν υπάρχει ρόδο] για να δείξει πως η γλώσσα μπορεί να μιλάει και για τα δύο: το ανύπαρκτο και το κατεστραμμένο. Έπειτ' απ' αυτό, αφήνω τον αναγνώστη να φθάσει στα δικά του συμπεράσματα.

Ο συγγραφέας δεν θάπρεπε να δίνει ερμηνείες του έργου του· αλλιώς δεν θάγραφε μυθιστόρημα, που είναι μια μηχανή παραγωγής ερμηνειών. Ένα όμως από τα κύρια εμπόδια διατηρήσεως της ενάρετης αυτής αρχής, είναι το γεγονός ότι το μυθιστόρημα πρέπει νάχει ένα τίτλο.

Ο τίτλος, δυστυχώς, είναι από μόνος του ένα ερμηνευτικό κλειδί. Δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από τις ιδέες που μας υπαγορεύουν Το Κόκκινο και το Μαύρο ή το Πόλεμος και Ειρήνη. Οι τίτλοι που δείχνουν το μεγαλύτερο σεβασμό στον αναγνώστη είναι εκείνοι που περιορίζονται στο όνομα του ήρωα, όπως Δαβίδ Κόππερφηλντ ή Ροβινσών Κρούσος· ακόμη όμως κι αυτή η αναφορά στο επώνυμο πρόσωπο του έργου μπορεί ν' αντιπροσωπεύει μια ανάρμοστη συμπεριφορά του συγγραφέα. Το έργο Μπάρμπα-Γκοριό εστιάζει την προσοχή του αναγνώστη στη μορφή του γέρο-πατέρα, μολονότι το μυθιστόρημα είναι επίσης η ιστορία του Ραστινιάκ ή του Βοτρέν, άλλως Κολέν. Ίσως ο καλύτερος δρόμος είναι νάσαι τίμια ανέντιμος, όπως ήταν ο Δουμάς: είναι σαφές ότι Οι Τρεις Σωματοφύλακες είναι στην πραγματικότητα η ιστορία του τέταρτου. Μια τέτοια όμως πολυτέλεια είναι σπάνια, και ο συγγραφέας μπορεί να επιτρέψει στον εαυτό του την απόλαυσή της μόνο κατά λάθος.

Το μυθιστόρημά μου είχε έναν άλλο τίτλο εργασίας, Το Αββαείο του Εγκλήματος. Τον απέρριψα διότι συγκεντρώνει ολόκληρη την προσοχή του αναγνώστη στην αστυνομική ιστορία και θα μπορούσε εσφαλμένα να παρασύρει και να παραπλανήσει τους αγοραστές που αναζητούν το αφήγημα της πολλαπλής δράσης. Το όνειρό μου ήταν να ονομάσω το βιβλίο ο Άντσο του Μέλκ –ένας απόλυτα ουδέτερος τίτλος, διότι ο Άντσο, τελικά, ήταν η φωνή του αφηγητή. Στη χώρα μου όμως οι εκδότες συχαίνονται τα κύρια ονόματα, και ακόμη κι αυτό που στην εποχή του ήταν Φέρμο και Λουτσιά (1), ξαναεμφανίστηκε με διαφορετική μορφή. Το ιταλικό μυθιστόρημα προσφέρει ελάχιστα παραδείγματα τίτλων αυτού του είδους: Λεμόνιο Μπουρέο, Ρουμπί, Μετέλλο –μόνο μια φούχτα σε σύγκριση με τη λεγεώνα από εξαδέλφες Μπέτυ, Μπάρυ Λύντον, Αρμάνδους, και Τομ Τζόουνς, που συναντάς στις άλλες λογοτεχνίες.

*

Η ιδέα να ονομάσω το βιβλίο μου Το Όνομα του Ρόδου μου ήρθε πραγματικά τυχαία, και μου άρεσε γιατί το ρόδο είναι μια συμβολική μορφή τόσο πλούσια σε σημασίες που με δυσκολία πια τούχει απομείνει μια συγκεκριμένη σημασία: το μυστικό ρόδο του

Δάντη, πάνε τα όμορφα ρόδα, ο Πόλεμος των Ρόδων, τα ρόδα του Μαγιού, πολλοί θέλουν να παντρευτούν τη Ρόζα, ρόδο μ' ένα οποιοδήποτε άλλο όνομα (2), ένα ρόδο είναι ρόδο είναι ρόδο είναι ρόδο, οι Ροδόσταυροι, κ.ά. Ο τίτλος ορθώς αποπροσανατόλισε τον αναγνώστη, που έτσι στάθηκε ανίκανος να επιλέξει μόνο μια ερμηνεία· ακόμη κι αν μπορούσε να συλλάβει όλες τις δυνατές νομιναλιστικές αναγνώσεις της τελευταίας στροφής, θάφτανε σ' αυτές μόνο στο τέλος του βιβλίου, έχοντας προηγουμένως κάνει ο θεός μόνο ξέρει πόσες και ποιές επιλογές. Ο τίτλος πρέπει να μπερδεύει τις ιδέες του αναγνώστη, όχι να τις τακτοποιεί.

Τίποτα δεν παρηγορεί περισσότερο τον συγγραφέα ενός μυθιστορήματος από την ανακάλυψη αναγνώσεων που δεν τις είχε συλλάβει, αλλά που προέκυψαν κατόπιν στους αναγνώστες του. Όταν έγραφα θεωρητικές εργασίες, η στάση μου έναντι των κριτικών ήταν αδέκαστη: έχουν ή δεν έχουν καταλάβει τί εννοούσα; Με το μυθιστόρημα, η κατάσταση είναι εντελώς διαφορετική. Δεν λέω ότι ο συγγραφέας δεν μπορεί να βρει μια καινούργια ανάγνωση στρεβλή· αλλά ακόμη κι αν την βρει έτσι, πρέπει να μείνει σιωπηλός, ν' αφήσει τους άλλους να την αμφισβητήσουν με το κείμενο στο χέρι. Γι' αυτό το λόγο, η μεγάλη πλειοψηφία των αναγνώσεων αποκαλύπτει πράγματα που δεν τα είχε κανείς σκεφθεί. Αλλά τί σημαίνει το ότι δεν τα είχε κανείς σκεφθεί;

Μια γαλλίδα, η Mireille Calle Gruber, ανακάλυψε λανθάνουσες παρονομασίες που συνδέουν το *semplice* [ΣτΜ: απλός, λατ. *simpulus*, αγγλ. *simple*] τόσο με τη σημασία απλός όσο και με τη σημασία φαρμακευτικό βότανο· και κατόπιν, βρίσκει ότι μιλάω για το «τριβόλι» της αίρεσης. Θα μπορούσα ν' απαντήσω ότι ο όρος *simpulus*, και στις δύο χρήσεις, επαναλαμβάνεται στη λογοτεχνία της εποχής, όπως επαναλαμβάνεται η έκφραση «*malarianta*», το τριβόλι, ή δηλητηριώδες βότανο, της αίρεσης. Περαιτέρω, γνώριζα πολύ καλά το παράδειγμα του Greimas για τη δυνατή διπλή ανάγνωση (οι σημασιολόγοι το ονομάζουν «διπλό ισότοπο») που συμβαίνει όταν ο βοτανολόγος αναφέρεται ως ο

«φίλος του simpli». Ήξερα ότι έπαιζα με τις παρονομασίες; Δεν έχει καμιά σημασία ν' απαντήσω τώρα: το κείμενο βρίσκεται εκεί και δίνει τις δικές του διαστάσεις.

Καθώς διάβαζα τις κριτικές για το μυθιστόρημα, αισθάνθηκα ανατριχίλα ικανοποιήσεως όταν βρήκα έναν κριτικό (οι πρώτοι ήταν οι Ginevra Bompianni και Lars Gustaffson) να παραπέμπει σε μια παρατήρηση του Γουλιέλμου που έκανε στο τέλος της δίκης: «Τι είναι αυτό που σας φοβίζει περισσότερο στην αγνότητα;» ρωτάει ο Άντσο. Και ο Γουλιέλμος απαντάει: «Η βιασύνη.»

Αγαπούσα και συνεχίζω ν' αγαπώ πάρα πολύ τις δύο αυτές γραμμές. Αλλά τότε, ένας αναγνώστης, μου επεσήμανε ότι στην ίδια σελίδα ο Βερνάρδος Γκυ, απειλώντας τον αποθηκάριο με βασανιστήρια, λέει: «Η δικαιοσύνη δεν κινείται από τη βιασύνη, όπως πίστευαν οι ψευδοαπόστολοι, και η δικαιοσύνη του Θεού έχει αιώνες στη διάθεσή της.»

Και ο αναγνώστης δικαίως με ρώτησε ποια συνάφεια ήθελα να επιβάλλω ανάμεσα στη βιασύνη που φοβόταν ο Γουλιέλμος και στην απουσία βιασύνης που εγκωμιάζε ο Βερνάρδος. Στο σημείο αυτό συνειδητοποίησα πως είχε συμβεί κάτι το ανησυχητικό. Η συνομιλία ανάμεσα στον Άντσο και τον Γουλιέλμο δεν υπάρχει στο χειρόγραφο. Πρόσθεσα τον σύντομο αυτό διάλογο στα δοκίμια για λόγους αρμονίας: Χρειαζόμουν να παρεμβάλλω και ένα άλλο μέτρο πριν να ξαναδώσω το βήμα στον Βερνάρδο. Και φυσικά, καθώς έκανα τον Γουλιέλμο ν' αποστρέφεται τη βιασύνη (και με μεγάλη πεποίθηση, διότι τότε μ' άρεσε πάρα πολύ η παρατήρηση αυτή), ξέχασα εντελώς ότι, λίγο αργότερα, ο Βερνάρδος μιλάει για βιασύνη. Αν ξαναδιαβάσετε τα λόγια του Βερνάρδου χωρίς την παρεμβολή του Γουλιέλμου, βλέπετε απλώς μια στερεότυπη έκφραση, του είδους που θα περίμενε κανείς από ένα δικαστή, μια κοινοτυπία της τάξεως του «Όλοι είναι ίσοι μπροστά στο νόμο». Αλλοίμονον, όταν αντιπαραταχθεί η βιασύνη που αναφέρει ο Γουλιέλμος με τη βιασύνη που αναφέρει ο Βερνάρδος, δημιουργείται κυριολεκτικώς μια νέα διάσταση· ο αναγνώστης δικαιολογείται ν' απορεί κατά πόσον οι δύο άνδρες λένε το ίδιο

πράγμα, η αν η αποστροφή προς τη βιασύνη που εκφράζει ο Γουλιέλμος δεν είναι ανεπαίσθητα διαφορετική από την αποστροφή προς τη βιασύνη που εκφράζει ο Βερνάρδος. Το κείμενο είναι εκεί, και δημιουργεί τις διαστάσεις του.

Το ερώτημα αν ήθελα να υπάρξει αυτή η διάσταση, είναι μια διφορούμενη πρόκληση· και εγώ ο ίδιος νοιώθω αμήχανος ερμηνεύοντας αυτή τη σύγκρουση, μολονότι συνειδητοποιώ ότι κάποια σημασία ενεδρεύει εκεί (ίσως πολλές σημασίες).

Ο συγγραφέας θάπρεπε να πεθαίνει μόλις τελειώνει το γράψιμο. Έτσι, για να μην παρενοχλεί το δρόμο του κειμένου.

2. Μιλώντας για τη διαδικασία

Ο συγγραφέας δεν πρέπει να ερμηνεύει. Μπορεί όμως να πει γιατί και πώς έγραψε το βιβλίο του. Για τα αποκαλούμενα κείμενα κριτικής [όπως π.χ. η Ποιητική του Αριστοτέλους] δεν είναι πάντα κρίσιμο να καταλαβαίνει κανείς το έργο που τα ενέπνευσε, αλλά μας βοηθούν να καταλάβουμε πώς να λύσουμε το τεχνικό πρόβλημα το οποίο συνιστά η παραγωγή ενός έργου.

Ο Πόε, στο έργο του «Philosophy of Composition», μας λέει πώς έγραψε «Το Κοράκι». Δεν μας λέει πώς θάπρεπε να το διαβάζουμε, αλλά τί προβλήματα έθεσε στον εαυτό του προκειμένου να επιτύχει ένα ποιητικό αποτέλεσμα. Και θα όριζα το ποιητικό αποτέλεσμα ως την ικανότητα που παρουσιάζει ένα κείμενο να γεννάει συνεχώς διαφορετικές αναγνώσεις, χωρίς ποτέ να εξαντλείται εντελώς.

Ο συγγραφέας (ή ο ζώγραφος ή ο γλύπτης ή ο συνθέτης) γνωρίζει πάντοτε τί κάνει και πόσο του κοστίζει. Γνωρίζει ότι πρέπει να λύσει ένα πρόβλημα. Ίσως τα αρχικά δεδομένα νάναι σκοτεινά, παλλόμενα, πιεστικά, όχι περισσότερο από μια λαχτάρα ή μια ανάμνηση. Τότε όμως το πρόβλημα λύνεται, στο γραφείο του συγγραφέα, καθώς αυτός διερευνά το υλικό πάνω στο οποίο εργάζεται –υλικό που αποκαλύπτει δικούς του φυσικούς νόμους, αλλά που συγχρόνως εμπεριέχει την ανάμνηση της κουλτούρας με την οποία είναι φορτωμένο (η ηχώ της διακειμενικότητας).

Όταν ο συγγραφέας μας λέει ότι δούλεψε σε εκστατική έμπνευση, ψεύδεται. Η ιδιοφυΐα είναι ένα τοις εκατό έμπνευση και εννενήντα εννέα τοις εκατό ιδρώτας.

Μιλώντας για ένα περίφημο ποίημά του, ξεχνάω ποιό, έλεγε ο Λαμαρτίνοσ ότι το εμπνεύστηκε σε μια μοναδική έλαμψη, μια νύχτα καταιγίδας, μέσα σ' ένα δάσος. Όταν πέθανε, βρέθηκαν τα χειρόγραφα με αναθεωρήσεις και παραλλαγές και αποδείχτηκε ότι το ποίημα αυτό είναι το περισσότερο «δουλεμένο» σ' όλη τη γαλλική λογοτεχνία.

Όταν ο συγγραφέας (ή ο καλλιτέχνης γενικά) λέει πως δούλεψε χωρίς καθόλου να σκεφθεί τους κανόνες της διαδικασίας, απλώς εννοεί ότι δούλεψε χωρίς να συνειδοτοποιεί ότι γνώριζε τους κανόνες. Ένα παιδί μιλάει σωστά τη μητρική του γλώσσα, μολονότι δεν θα μπορούσε να γράψει τη γραμματική της. Ωστόσο, ο γραμματικός δεν είναι ο μόνος που γνωρίζει τους νόμους της γλώσσας – είναι πολύ γνωστοί, μολονότι ασυνείδητα, επίσης και στο παιδί. Ο γραμματικός είναι απλώς εκείνος που ξέρει πώς και γιατί το παιδί γνωρίζει τη γλώσσα.

Λέγοντας πώς έγραψες κάτι, δεν σημαίνει ότι αποδεικνύεις ότι είναι «καλά» γραμμένο. Ο Πόε έλεγε ότι το αποτέλεσμα του έργου είναι ένα πράγμα και η γνώση της διαδικασίας είναι άλλο. Όταν οι Καντίνσκυ και Κλέε μας λένε πώς ζωγραφίζουν, κανείς από τους δύο δεν λέει ότι είναι καλύτερος από τον άλλο. Όταν ο Μιχαήλ Άγγελος λέει ότι το έργο της γλυπτικής είναι να ελευθερώσει από το κομμάτι της πέτρας τη μορφή που βρίσκεται ήδη μέσα σ' αυτήν, δεν λέει ότι η Ριέτα του Βατικανού είναι ανώτερη από κείνη του Ροντανίνι. Μερικές φορές οι πιο φωτεινές σελίδες για την καλλιτεχνική διαδικασία γράφτηκαν από ελάσσονες καλλιτέχνες, που επέτυχαν μέτρια αποτελέσματα αλλά γνώριζαν πώς να μελετήσουν τις διαδικασίες τους. Οι Βαζάρι, Οράτιος Γκρήνας, Ααρόν Κόπλαντ...

3. Φυσικά, ο Μεσαίων

Έγραφα ένα μυθιστόρημα γιατί είχα λαχτάρα να το κάνω. Πιστεύω

πως αυτό είναι ένας επαρκής λόγος να ξεκινήσω να πω μια ιστορία. Ο άνθρωπος είναι ζώον που από τη φύση του λέει ιστορίες. Άρχισα το γράψιμο το Μάρτιο του 1978, παρακινούμενος από μια εμβρυώδη ιδέα: θάθελα να δηλητηριάσω ένα μοναχό. Πιστεύω πως ένα μυθιστόρημα γεννιέται πάντοτε από μια τέτοια ιδέα: τα υπόλοιπα είναι σάρκα που προστίθεται κατά τη διαδρομή. Η ιδέα θα πρέπει να είχε γεννηθεί ακόμη νωρίτερα. Αργότερα βρήκα ένα σημειωματάριο του 1975 στο οποίο είχα γράψει ένα κατάλογο μοναχών σ' ένα μη-κατονομαζόμενο μοναστήρι. Τίποτε άλλο. Στην αρχή διάβασα το *Traité des roisons* του Ορφίλα –που το είχα αγοράσει πριν είκοσι χρόνια σ' ένα υπαίθριο βιβλιοπωλείο στο Σηκουάνα, καθαρά από αφοσίωση στον Χουϊζμάν (στο *Là-bas*). Αφού κανένα από τα δηλητήρια δεν με ικανοποίησε, ρώτησα ένα φίλο βιολόγο να μου συστήσει κάποια τοξική ουσία που να έχει ορισμένες ιδιότητες (τη δυνατότητα ν' απορροφάται από το δέρμα όταν την πιάνει κανείς στο χέρι του). Έσκισα αμέσως την απάντηση του, στην οποία έλεγε πως δεν γνώριζε κανένα δηλητήριο που θα εξυπηρετούσε το σκοπό μου: ήταν ένα τεκμήριο που, διαβάζοντας το υπό άλλας συνθήκας θα μπορούσε να οδηγήσει στην αγχόνη.

Στην αρχή οι καλόγεροί μου επρόκειτο να ζήσουν σ' ένα σύγχρονο μοναστήρι (είχα στο μυαλό μου έναν ανακριτή μοναχό που διάβαζε την ακροαριστερή εφημερίδα 'Il Manifesto' στην Ιταλία – ακόμη και η Αριστερά έχει τους αιρετικούς της). Στο μοναστήρι όμως ή στο αββαείο, επιζούν αναρίθμητες μεσαιωνικές μνήμες· έτσι άρχισα να ψαχουλεύω ανάμεσα στους φακέλους μου. Τελικά, ήμουν ένας μεσαιωνολόγος εν χειμερία νάρκη (Είχα εκδόσει ένα βιβλίο για την μεσαιωνική αισθητική το 1956, άλλες εκατό σελίδες επί του θέματος το 1969, μετά μερικά σκόρπια δοκίμια, είχα επιστρέψει στη μεσαιωνική παράδοση το 1962 για την εργασία μου στον Τζόυς· το 1972 ήρθε μια μακρά μελέτη της Αποκάλυψης και των εικονογραφήσεων των σχολίων που είχε κάνει ο Μπεάτους της Λιεμπάνα (3) – έτσι ο Μεσαίωνας κρατιόταν σε φόρμα). Ξέθαψα μια τεράστια ποσότητα υλικού (καρτέλες, φωτοαντίγραφα, σημειωματάρια), συγκεντρωμένα από το 1952 που αρχικά προορίζονταν γι' άλλους, άοριστους ακόμη, σκοπούς: μια ιστορία

τεράτων, ή μια ανάλυση των μεσαιωνικών εγκυκλοπαιδειών, ή μια θεωρία καταλόγων...

Σ' ένα ορισμένο σημείο είπα στον εαυτό μου ότι, αφού ο Μεσαίωνας ήταν η καθημερινή ενασχόληση της φαντασίας μου, θα μπορούσα κάλλιστα να γράψω ένα μυθιστόρημα τοποθετημένο σ' εκείνη την περίοδο. Όπως έχω πει σε συνεντεύξεις, το παρόν το ξέρω μόνο μέσα από την οθόνη της τηλεόρασης, ενώ έχω άμεση γνώση του Μεσαίωνα. Όταν συνηθίζαμε ν' ανάβουμε φωτιές στην εξοχή πάνω στη χλόη, η γυναίκα μου με κατηγορούσε ότι δεν κοίταζα ποτέ τις σπίθες που πετάγονταν ψηλά ανάμεσα στα δένδρα και μετά έπεφταν πάνω στα ηλεκτρικά σύρματα. Όταν αργότερα διάβασε το κεφάλαιο για την πυρκαϊά είπε «ώστε κοίταζες τις σπίθες!» Της απάντησα, «Όχι, αλλά ήξερα πώς θα τις έβλεπε ένας μεσαιωνικός καλόγερος.»

Πριν δέκα χρόνια, σ' ένα γράμμα του συγγραφέα προς τον εκδότη (τον Φράνκο Μαρία Ρίτσι), που συνόδευε τα σχόλια μου πάνω στα σχόλια του Μπεάτους της Λιεμπάνα στην Αποκάλυψη ομολογούσα:

«Όπως κι αν θελήσεις να το δεις, φτάνω στην επιστημοσύνη διασχίζοντας συμβολικά δάση που τα κατοικούν μονόκεροι και γρύπες, συγκρίνοντας την πυραμιδοειδή και τετράγωνη κατασκευή των καθεδρικών ναών με τ' αγκάθια της ερμηνευτικής κακίας που κρύβονται στις τετράγωνες στερεότυπες διατυπώσεις των *Summulae*, περιπλανώμενος ανάμεσα στο «*Vico de le Strami*» (4) και στα κιστερκιανά κλίτη, απασχολούμενος με φιλόφρονες διαλεκτικές συζητήσεις με καλλιεργημένους και λαμπρούς κλουνιακούς μοναχούς, κάτω από την επιτήρηση ενός παχουλού και ρασιοναλιστή Ακινάτη, δελεαζόμενος από τον Ονόριο *Augustoduniensis*, από τις φανταστικές του γεωγραφίες, οι οποίες εξηγούσαν ταυτόχρονα *quare in pueritia coitus non contigat* [γιατί στην παιδική ηλικία η συνουσία δεν είναι επιτυχημένη] και πώς να φθάσεις στο Χαμένο Νησί, ή πώς να συλλάβεις ένα βασιλίσκο [δηλητηριώδες φίδι] όταν είσαι οπλισμένος μόνο μ' ένα σουγιά και ατράνταχτη πίστη στους μεσαιωνικούς μύθους για τα ζώα.

»Αυτή η γεύση κι αυτό το πάθος δεν μ' εγκατέλειψαν ποτέ, έστω κι αν αργότερα, για λόγους ηθικούς καθώς επίσης και υλικούς (το νάσαι μεσαιωνολόγος συνήθως σημαίνει να είσαι αρκετά πλούσιος και νάχεις τη δυνατότητα να περιδιαβάσεις ανάμεσα σε απομακρυσμένες βιβλιοθήκες, να φωτογραφίζεις σε μικροφίλμ άγνωστα χειρόγραφα), επεδίωξα άλλα πράγματα. Έτσι λοιπόν ο Μεσαίωνας παρέμεινε, αν όχι το επάγγελμά μου, η πάρεργος ασχολία μου –και ένας μόνιμος πειρασμός: παντού βλέπω αυτή την περίοδο να επικαλύπτει διάφανα τις καθημερινές μου μέριμνες, οι οποίες δεν φαίνονται μεσαιωνικές, μολονότι είναι.

«Κλεμμένες διακοπές κάτω από τους θόλους του Autun, όπου ο Αββάς Γκριβό γράφει σήμερα εγχειρίδια για τον διάβολο, βιβλία με ένα δέσιμο διαποτισμένο από θειάφι, χονδροειδείς εκστάσεις στο Moissac και στο Conques, θαμπωμένος από τους Πρεσβύτερους της Αποκαλύψεως ή από τους δαίμονες που σπρώχνουν καταδικασμένες ψυχές μέσα στα ζέοντα καζάνια και, την ίδια ώρα, η ανανεωτική μελέτη για τον φωτισμένο μοναχό Μπέντε, η αναζήτηση παρηγοριάς στη λογική του Όκκαμ, η κατανόηση του μυστηρίου του Σημείου όπου στον Σωσσύρ είναι ακόμη σκοτεινό. Κι άλλα, κι άλλα με μια ασταμάτητη νοσταλγία για το Peregrinatio Sancti Brandani , επαληθεύσεις της σκέψης μας που εκπληρώνονται μέσα από τη Βίβλο των Κελτών , την αναβίωση από τον Μπόρχες των κελτικών kennings, τις σχέσεις ανάμεσα στην ισχύ και τις μάζες που βεβαιώθηκαν επαληθευμένες από τα προσωπικά ημερολόγια του Επισκόπου Σύγκερ...»

4. Η μάσκα

Στην πραγματικότητα αποφάσισα όχι μόνο να μιλήσω για τον Μεσαίωνα. Αποφάσισα να μιλήσω στον Μεσαίωνα, και με το στόμα ενός χρονικογράφου της εποχής. Ήμουν ένας αρχάριος αφηγητής, και στο παρελθόν κοίταζα τους αφηγητές από την απέναντι πλευρά του λόφου. Το να πω μια ιστορία μ' έφερνε σε αμηχανία. Ένοιωθα σαν κριτικός του θεάτρου που ξαφνικά εκτίθεται στα φώτα της ράμπας και βλέπει πως τον παρακολουθούν όλοι εκείνοι που, ως τότε, ήταν οι συνένοχοί του στις πρώτες θέσεις.

Είναι δυνατόν να πεις «Ήταν μια όμορφη μέρα στα τέλη Νοεμβρίου» χωρίς να αισθάνεσαι σαν τον Σνούπυ; Αλλά πώς θάταν αν έβαζα το Σνούπυ να το πει; Αν, δηλαδή, το «Ήταν μια όμορφη μέρα...» λεγόταν από κάποιον που μπορούσε να το πει, διότι στην εποχή του ήταν ακόμη δυνατό, μη-φθαρμένο ακόμη; Μια μάσκα: αυτό χρειαζόμουν.

Άρχισα να διαβάζω η να ξαναδιαβάζω μεσαιωνικά χρονικά για ν' αποκτήσω το ρυθμό τους και την αθωότητα τους. Θα μιλούσαν αντί για μένα και θ' απελευθερωνόμουν από την υποψία. Ελεύθερος από την υποψία, αλλά όχι από τους ήχους της διακειμενικότητας. Έτσι ανακάλυψα και πάλι τί πάντοτε γνώριζαν οι συγγραφείς (και μας το λένε ξανά και ξανά): τα βιβλία πάντοτε μιλούν γι' άλλα βιβλία, και κάθε ιστορία λέει μια ιστορία που έχει ήδη ειπωθεί. Ο Όμηρος το γνώριζε αυτό, και ο Αριόστο το γνώριζε, για να μην αναφέρω τον Ραμπελαί και τον Θερβάντες. Η ιστορία μου, λοιπόν, μπορούσε απλώς ν' αρχίσει με ένα χειρόγραφο που ανακαλύφθηκε και ακόμη κι αυτό θάταν, φυσικά, μια παραπομπή. Έτσι, έγραψα αμέσως την εισαγωγή, ξεκινώντας την αφήγησή μου σ' ένα τέταρτο επίπεδο, τυλιγμένο μέσα σε τρεις άλλες αφηγήσεις: λέω τι είπε ο Βαλέ πως είπε ο Μαμπιγιόν, ότι είπε ο Άντσο...

Τώρα είχα απελευθερωθεί από κάθε φόβο. Στο σημείο αυτό σταμάτησα το γράψιμο επί δώδεκα μήνες. Σταμάτησα, διότι ανακάλυψα κάτι άλλο που ήδη γνώριζα (και ο καθένας γνωρίζει), αλλά έφθασα να το αντιληφθώ σαφέστατα καθώς δούλευα.

Ανακάλυψα, δηλαδή, ότι ένα μυθιστόρημα κατ' αρχήν δεν έχει τίποτα να κάνει με τις λέξεις. Το γράψιμο ενός μυθιστορήματος είναι θέμα κοσμολογικό, όπως η ιστορία που αφηγείται η Γένεση (όλοι πρέπει να επιλέξουμε τα πρότυπα των ρόλων μας, όπως λέει και ο Γούντυ Άλλεν).

5. Το μυθιστόρημα ως κοσμολογικό γεγονός

Αυτό που εννοώ είναι ότι για να πεις μια ιστορία πρέπει πρώτα απ' όλα να κατασκευάσεις έναν κόσμο, με όσο το δυνατόν

περισσότερα εφόδια, ως τις ελάχιστες λεπτομέρειες. Αν επρόκειτο να κατασκευάσω ένα ποτάμι θα χρειαζόμουνα δύο όχθες, κι αν στην αριστερή όχθη έβαζα ένα ψαρά, κι αν επρόκειτο να δώσω στον ψαρά αυτόν έναν οργίλο χαρακτήρα και ένα αστυνομικό μητρώο, τότε θα μπορούσα ν' αρχίσω το γράψιμο, μεταφράζοντας σε λέξεις το κάθε τι που αναπόφευκτα θα συνέβαινε. Τι κάνει ένας ψαράς; ψαρεύει (και συνεπώς επακολουθεί μια ολόκληρη σειρά πράξεων, λίγο-πολύ υποχρεωτικών). Κατόπιν τι συμβαίνει; Ή τα ψάρια τσιμπάνε ή δεν τσιμπάνε. Αν τσιμπάνε ο ψαράς τα πιάνει και τα πηγαίνει σπίτι του ευχαριστημένος. Τέλος της ιστορίας. Αν δεν υπάρχουν καθόλου ψάρια, αφού ο ψαράς είναι ένας οργίλος τύπος ίσως θα θυμώσει. Ίσως σπάσει την πετονιά του. Δεν είναι αυτό τίποτα σπουδαίο· πάντως, είναι ήδη κάποιο σκαρίφημα.

Ωστόσο, υπάρχει μια ινδική παροιμία που λέει: «Κάθησε στην όχθη ενός ποταμού και περίμενε: σύντομα θα περάσει από μπροστά σου πλέοντας το πτώμα του εχθρού σου.» Και τι θα γινόταν αν επρόκειτο να κατεβάσει ο ποταμός ένα πτώμα –αφού η δυνατότητα αυτή ενυπάρχει σε μια διακειμενική περιοχή όπως ο ποταμός; Πρέπει επίσης να έχουμε στο νου μας ότι ο ψαράς μου έχει ένα αστυνομικό μητρώο. Θα θελήσει να διακινδυνεύσει την ταλαιπωρία; Τι θα κάνει; Θα το βάλλει στα πόδια και θα προσποιηθεί ότι δεν είδε το πτώμα; Θα νοιώσει τρωτός, διότι αυτό, τελικά, είναι το πτώμα του ανθρώπου που μισεί; Οργίλος όπως είναι, θα τον πιάσει μανία γιατί δεν μπόρεσε να πάρει προσωπικά ο ίδιος την τόσο ποθητή εκδίκηση του;

Καθώς βλέπετε, μόλις ο επινοημένος κόσμος κάποιου εφοδιασθεί έστω με λίγα στοιχεία, υπάρχει ήδη η αρχή μιας ιστορίας. Υπάρχει ήδη, επίσης η αρχή ενός ύφους, διότι ένας ψαράς που ψαρεύει θάπρεπε να καθιερώσει ένα αργό, ποταμίσιο βήμα, ρυθμισμένο από την αναμονή του, το οποίο θάπρεπε νάναι υπομονετικό αλλά επίσης σημαδεμένο από τους παροξυσμούς της ανυπόμονης οργής του. Το πρόβλημα είναι η κατασκευή του Κόσμου: οι λέξεις θάρθουν από μόνες τους. *Rem tene, verba sequentur*: άδραξε το θέμα και οι λέξεις θ' ακολουθήσουν. Αυτό,

πιστεύω, είναι το αντίθετο απ' ότι συμβαίνει στην ποίηση, η περίπτωση της οποίας είναι περισσότερο *verba tene, res sequentur*: άδραξε τις λέξεις και το θέμα θ' ακολουθήσει.

Ο πρώτος χρόνος δουλειάς για το μυθιστόρημά μου ήταν αφιερωμένος στην κατασκευή του κόσμου.

Μακρές καταχωρήσεις όλων των βιβλίων που θα μπορούσαν να βρεθούν σε μια μεσαιωνική βιβλιοθήκη. Κατάλογοι ονομάτων και προσωπικών δεδομένων για πολλούς χαρακτήρες, ένας αριθμός των οποίων αποκλείονταν τότε από την ιστορία. Μ' άλλα λόγια, έπρεπε να ξέρω ποιοί ήταν οι υπόλοιποι μοναχοί, εκείνοι που δεν εμφανίζονται στο βιβλίο. Ο αναγνώστης δεν ήταν ανάγκη να τους ξέρει, εγώ όμως έπρεπε να τους ξέρω. Ποιος είπε πως το μυθιστόρημα πρέπει να συναγωνίζεται τον χρυσό οδηγό; Ίσως πρέπει νά συναγωνίζεται επίσης και το υποθηκοφυλακείο.

Για το λόγο αυτό έκανα μακρές αρχιτεκτονικές έρευνες, μελετώντας φωτογραφίες και κατόψεις στην εγκυκλοπαίδεια της αρχιτεκτονικής για να επικυρώσω τη διάταξη του αββαείου, τις αποστάσεις, ακόμη και τον αριθμό των σκαλοπατιών σε μια γυριστή σκάλα. Ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου Μάρκο Φερρέρι μου είπε κάποτε ότι ο διάλογός μου είναι όπως μιας ταινίας διότι διαρκεί ακριβώς όσο πρέπει. Έπρεπε να το κάνω. Όταν δύο από τους χαρακτήρες μου μιλούσαν ενώ βάνιζαν από την τράπεζα στο περιστύλιο, έγγραφα με το σχέδιο μπροστά στα μάτια μου και όταν έφθαναν στο προορισμό τους, σταματούσαν να κουβεντιάζουν.

Είναι αναγκαίο να δημιουργείς με περιορισμούς για να πλάσεις ελεύθερα με τη φαντασία σου. Στην ποίηση ο περιορισμός μπορεί να επιβληθεί από το μέτρο, το πόδι, τη ρίμα, απ' αυτό που ονομάζεται «στίχος σύμφωνα με το αυτί.» Στο μυθιστόρημα, ο κόσμος του περιβάλλοντος παρέχει τον περιορισμό. Αυτό δεν έχει τίποτα να κάνει με τον ρεαλισμό (ακόμη κι αν εξηγεί επίσης το ρεαλισμό). Ένας απόλυτα μη-πραγματικός κόσμος μπορεί να κατασκευασθεί, μέσα στον οποίο γάιδαροι πετούν και πριγκήπισες επανέρχονται στη ζωή μ' ένα φιλί· αλλά ο κόσμος αυτός, θεωρητικά δυνατός και μη-πραγματικός, πρέπει να υπάρχει

σύμφωνα με τις δομές που ορίζονται από την αρχή. Πρέπει να ξέρουμε κατά πόσον είναι ένας κόσμος όπου μια πριγκήπισσα μπορεί να επανέλθει στη ζωή με το φιλί ενός πρίγκηπα, ή επίσης με το φιλί μιας μάγισσας, και κατά πόσον το φιλί της πριγκήπισσας μεταμορφώνει μόνο βατράχους σε πρίγκηπες ή επίσης, για παράδειγμα, και ρινόκερους.

Ένα στοιχείο του κόσμου μου ήταν η ιστορία, και αυτός είναι ο λόγος που διάβασα και ξαναδιάβασα τόσα πολλά μεσαιωνικά χρονικά· και καθώς τα διάβαζα, συνειδητοποίησα ότι το μυθιστόρημα έπρεπε να περιλαμβάνει πράγματα που, στην αρχή, δεν μου είχαν ποτέ περάσει από το νου, όπως τη συζήτηση για τη πενία και την εχθρότητα της Ιερής Εξέτασης προς τους Φρατιτσέλλι.

Για παράδειγμα: γιατί υπάρχουν στο βιβλίο μου οι Φρατιτσέλλι του 14ου αιώνα; Αν έπρεπε να γράψω μια μεσαιωνική ιστορία, θα ώφειλα να την τοποθετήσω στο 12ο ή 13ο αιώνα, γιατί τους ήξερα καλύτερα από τον 14ο. Χρειαζόμουν όμως έναν ανακριτή, Άγγλο αν ήταν δυνατόν (διακειμενική παραπομπή), με το μεγάλο χάρισμα της παρατηρητικότητας και με μια ειδική ευαισθησία στην ερμηνεία των τεκμηρίων. Οι ιδιότητες αυτές μπορούσαν να βρεθούν μόνο ανάμεσα στους Φραγκισκανούς, και μόνο μετά τον Ρογήρο Βάκωνα· επί πλέον, βρίσκουμε μια αναπτυγμένη θεωρία των σημείων μόνο με τους Οκκαμίτες. Ή, μάλλον, υπήρχε επίσης και πριν, αλλά ή η ερμηνεία των σημείων ήταν τότε συμβολική ή αλλοιώς είχε την τάση να διαβάζει στα σημεία ιδέες και έννοιες. Μόνο μεταξύ του Βάκωνος και του Όκκαμ τα σημεία χρησιμοποιούνται για ν' αποκτηθεί η γνώση των ατόμων. Έτσι, έπρεπε να τοποθετήσω την ιστορία στο 14ο αιώνα –προς μεγάλη μου ενόχληση, διότι δεν μπορούσα να κινηθώ εύκολα σ' εκείνη την περίοδο.

Επακολούθησε περισσότερο διάβασμα με την ανακάλυψη ότι ένας Φραγκισκανός του 14ου αιώνα, ακόμη και Άγγλος, δεν θα μπορούσε ν' αγνοεί τη συζήτηση για την πενία, ειδικά αν ήταν φίλος, οπαδός ή και γνώριμος του Όκκαμ. (Θα μπορούσα να προσθέσω ότι αρχικά ο ανακριτής επρόκειτο να είναι ο ίδιος ο Όκκαμ, αλλά εγκατέλειψα την ιδέα, διότι δεν, βρίσκω τον *Venerabilis*

Inceptor [τίτλος που αποδόθηκε στον Όκκαμ] ελκυστικό σαν ανθρώπινη ύπαρξη).

Γιατί όμως τα πάντα συμβαίνουν στα τέλη Νοεμβρίου του 1327; Διότι το Δεκέμβριο ο Μιχαήλ της Τσεζένα βρίσκεται ήδη στην Αβινιόν. (Αυτό εννοώ με το εφοδιασμός ενός κόσμου σ' ένα ιστορικό μυθιστόρημα: μερικά στοιχεία, όπως ο αριθμός των σκαλοπατιών, μπορούν να ορισθούν από τον συγγραφέα, άλλα όμως, όπως οι κινήσεις του Μιχαήλ, εξαρτώνται από τον πραγματικό κόσμο, τα οποία, σ' αυτό το είδος μυθιστορήματος, συμβαίνει να συμπίπτουν με τον πιθανό κόσμο της ιστορίας.)

Ο Νοέμβριος όμως είναι πάρα πολύ νωρίς. Χρειαζόμουν επίσης να έχω ένα σφαγμένο γουρούνι. Γιατί; Η απάντηση είναι απλή: ώστε να μπορεί το πτώμα να πεταχτεί, με το κεφάλι προς τα κάτω, μέσα σ' ένα μεγάλο πιθάρι με αίμα. Και γιατί το χρειαζόμουν αυτό; Διότι η δεύτερη σάλπιγκα της Αποκάλυψης λέει... Στο κάτω-κάτω, δεν μπορούσα ν' αλλάξω την Αποκάλυψη· ήταν μέρος αυτού του κόσμου. Λοιπόν, συμβαίνει (το διερεύνησα) τα γουρούνια να μη σφάζονται μέχρι να κρυώσει ο καιρός, και ο Νοέμβριος θα μπορούσε νάναι πάρα πολύ νωρίς –εκτός αν τοποθετούσα το Αββαείο στα βουνά, όπου θάχε ήδη χιονίσει. Αλλιώς η ιστορία μου θα μπορούσε να συμβεί στις πεδιάδες, στην Πομπόζα ή στην Κόνκ. Ο κατασκευασμένος κόσμος θα μας πει, λοιπόν, πώς θα πρέπει να προχωρήσει η ιστορία. Όλοι με ρωτούν γιατί υπάρχει ο Χόρχε μου, που με τ' όνομά του παραπέμπει στον Μπόρχες, και γιατί ο Μπόρχες είναι τόσο απαίσιος. Αλλά δεν ξέρω. Ήθελα έναν τυφλό βιβλιοθηκάριο (μου φάνηκε μια καλή ιδέα), και μια βιβλιοθήκη συν ένας τυφλός, μόνο Μπόρχες μπορεί να σημαίνει – επίσης διότι τα χρέη πρέπει να πληρώνονται. Και, περαιτέρω, γιατί μέσα από τα ισπανικά σχόλια και εικονογραφημένα χειρόγραφα η Αποκάλυψη επηρέασε ολόκληρο τον Μεσαίωνα. Όταν όμως έβαλα τον Χόρχε στη βιβλιοθήκη δεν ήξερα ακόμη ότι ήταν ο δολοφόνος. Λειτουργήσε από μόνος του, ας πούμε. Και δεν πρέπει να σκεφθεί κανείς ότι αυτό είναι μια θέση «ιδεαλιστική», ωσάν να έλεγα ότι οι χαρακτήρες έχουν μίαν αυτόνομη ζωή και ο συγγραφέας, σε μια κατάσταση έκστασης, τους αφήνει να

συμπεριφέρονται όπως εκείνοι τον καθοδηγούν.

Οι ανοησίες αυτές είναι για τις φοιτητικές εξετάσεις. Το γεγονός είναι ότι οι χαρακτήρες υποχρεούνται να ενεργήσουν σύμφωνα με τους νόμους του κόσμου μέσα στον οποίο ζουν. Με άλλα λόγια, ο αφηγητής είναι δέσμιος των δικών του προϋποθέσεων.

Μια άλλη όμορφη ιστορία ήταν εκείνη του λαβυρίνθου. Όλοι οι λαβύρινθοι που είχα ακούσει –και είχα πρόχειρη την έξοχη μελέτη του Σανταρκαντζέλι– ήταν υπαίθριοι λαβύρινθοι. Μπορούσαν νάναι εξαιρετικά πολύπλοκοι και γεμάτοι περιελίξεις. Εγώ όμως χρειαζόμουνα έναν εσωτερικό λαβύρινθο (είδατε ποτέ υπαίθρια βιβλιοθήκη;), κι αν ήταν πάρα πολύ πολύπλοκη, με πάρα πολλούς διαδρόμους και δωμάτια, δεν θα υπήρχε αρκετός αέρας· αλλά η κυκλοφορία του αέρα ήταν αναγκαία για να ταΐσει τη φωτιά. (Αυτό, το γεγονός ότι το Aedificium έπρεπε, τελικά να καεί, μου ήταν πολύ σαφές, και σύμφωνο με κοσμολογικο-ιστορικούς λόγους: στο Μεσαίωνα, καθεδρικοί ναοί και μοναστήρια καιγόntonταν σαν προσάναμα· το να φαντασθείς μια μεσαιωνική ιστορία χωρίς φωτιά είναι σαν να φαντασθείς μια ταινία για τον 2ο Παγκόσμιο Πόλεμο στον Ειρηνικό χωρίς ένα καταδρομικό αεροπλάνο να χτυπηθεί και να πέσει κάτω φλεγόμενο.) Έτσι, αφού δούλεψα δύο ή τρεις μήνες για να κατασκευάσω ένα σωστό λαβύρινθο, τέλειωσα έχοντας προσθέσει μερικές σχισμές για να είναι βέβαιο ότι υπήρχε αρκετός αέρας.

6. Ποιος Μιλάει;

Είχα πολλά προβλήματα. Ήθελα ένα κλειστό μέρος, ένα σύμπαν που να μπορεί να συμπυκνωθεί· και για να το περιφράξω καλύτερα, μου φάνηκε πως ήταν μια καλή ιδέα να παρουσιάσω εκτός από την ενότητα του χώρου, την ενότητα του χρόνου (αφού η ενότητα ενεργείας ήταν αμφίβολη). Συνεπώς, ένα αββαείο Βενεδικτίνων που η ζωή του χαρακτηρίζεται από τις κανονικές ώρες. (Ο Οδυσσέας του Τζούς μπορεί να υπήρξε, χωρίς να το ξέρω, το πρότυπο, λόγω της δομής του της αυστηρά δεμένης με τις ώρες της ημέρας· ένα άλλο όμως ήταν Το Μαγικό Βουνό, με την ορεινή,

θεραπευτική τοποθεσία του, όπου μπορούσαν να γίνονται τόσο πολλές συζητήσεις.)

Οι συζητήσεις μου έθεταν πολλά προβλήματα, αλλά τα έλυνα καθώς έγραφα. Υπάρχει ένα θέμα που έχει ελάχιστα συζητηθεί στις θεωρίες περί αφηγήσεως: αυτό της εμφάνισης των βοηθητικών –τα τεχνάσματα, δηλαδή, μέσω των οποίων ο αφηγητής παραχωρεί το λόγο στους διάφορους χαρακτήρες. Ιδού οι διαφορές ανάμεσα στις πέντε αυτές ανταλλαγές προτάσεων:

«Πώς είσαι;» «Όχι άσχημα. Έσύ;»

«Πώς είσαι;» είπε ο Γιάννης. «Όχι άσχημα. Έσύ;» είπε ο Πέτρος.

«Πώς», είπε ο Γιάννης, «είσαι;» Και ο Πέτρος απάντησε αμέσως: «Όχι άσχημα. Έσύ;»

«Πώς είσαι;» ο Γιάννης ρώτησε με αγωνία. «Όχι άσχημα. Έσύ;» ο Πέτρος χιχίρισε.

Ο Γιάννης είπε: «Πώς είσαι;» «Όχι άσχημα», απάντησε ο Πέτρος με άχρωμη φωνή. Κατόπιν, μ' ένα αινιγματικό χαμόγελο, πρόσθεσε: «Έσύ;»

Σ' όλες τις περιπτώσεις, εκτός από τις δύο πρώτες, βλέπουμε ότι ο συγγραφέας παρεισφρύει στην ιστορία, επιβάλλοντας τη δική του άποψη. Επεμβαίνει με προσωπικό σχολιασμό, εισηγούμενος πώς θάπρεπε να ερμηνευθούν συγκινησιακά οι δύο ομιλητές. Η πρόθεση όμως αυτή απουσιάζει πράγματι από τα δύο πρώτα, προφανώς αποστειρωμένα, παραδείγματα; Και είναι άραγε περισσότερο ελεύθερος ο αναγνώστης σ' αυτές τις αποστειρωμένες περιπτώσεις, όπου θα μπορούσε να υποστεί μια συγκινησιακή επιβολή χωρίς να το ξέρει (θυμηθείτε την προφανή ουδετερότητα του διαλόγου του Χεμινγκουέι), ή είναι περισσότερο ελεύθερος στις άλλες περιπτώσεις, όπου τουλάχιστον γνωρίζει το παιχνίδι που παίζει ο συγγραφέας;

Είναι πρόβλημα ύφους, πρόβλημα ιδεολογικό, πρόβλημα «ποίησης», όπως η επιλογή μιας εσωτερικής ρίμας ή παρήχησης, ή η εισαγωγή

μιας παρονομασίας. Πρέπει να βρεθεί μια ορισμένη συνοχή. Στην περίπτωση μου ίσως ήταν ευκολώτερο διατί όλος ο διάλογος αναφέρεται από τον Άντσο, και είναι φανερό πως ο Άντσο επιβάλλει την άποψή του σ' ολόκληρη την αφήγηση.

Ο διάλογος όμως μου δημιούργησε ένα άλλο πρόβλημα: πώς θα μπορούσε νάναι μεσαιωνικός; Μ' άλλα λόγια, καθώς έγραφα τό βιβλίο, συνειδητοποίησα ότι έπαιρνε μια μορφή όπερας-μούφα, με μακρές απαγγελίες και περίτεχνες άριες. Οι άριες (για παράδειγμα, η περιγραφή της μεγάλης πύλης) εμιμούντο την επίσημη ρητορική του Μεσαίωνα, και γι' αυτό δεν υπήρχε καμιά έλλειψη προτύπων. Ο διάλογος όμως; Σε κάποιο σημείο φοβήθηκα ότι θ' ακούγονταν σαν Αγκάθα Κρίστι, ενώ οι άριες ήταν Σύγκερ [της Βραβάνδης] ή Άγιος Βερνάρδος [του Κλαιρβώ]. Ξαναδιάβασα μεσαιωνικά ρομάντσα, έργα της εποχής του ιπποτισμού, και είδα πως, μολονότι έκανα κάποια μικρή κατάχρηση, συνέχιζα να σέβομαι μια αφηγηματική και ποιητική χρήση όχι άγνωστη στο Μεσαίωνα. Το πρόβλημα, ωστόσο, με βασάνισε για πολύ καιρό, και δεν είμαι σίγουρος ότι έδωσα πάντοτε σωστές λύσεις σ' αυτές τις αλλαγές καταγραφής ανάμεσα στην άρια και το ρετσιτατίβο.

Ένα άλλο πρόβλημα: η περικάλυψη των φωνών, ή μάλλον των αφηγηματικών απόψεων. Γνώριζα πως εγώ έλεγα μια ιστορία με τις λέξεις κάποιου άλλου, έχοντας δηλώσει στον πρόλογο ότι τα λόγια αυτού του προσώπου είχαν φιλτραριστεί μέσα από τουλάχιστον δύο άλλες αφηγηματικές απόψεις, του Μαμπιγιόν και του Αββά Βαλέ, ακόμη κι αν υποθέσουμε πως εργαζόταν μόνο ως φιλόλογος (αλλά ποιος το πιστεύει αυτό;) Ωστόσο, το πρόβλημα ανέκυψε και πάλι με την αφήγηση του Άντσο σε πρώτο πρόσωπο. Ο Άντσο, στα ογδόντα του, μιλάει γι' αυτά που είδε στα δεκαοκτώ του. Ποιος μιλάει, ο ογδοντάρης ή ο δεκαοκτάρης; Προφανώς και οι δύο· κι αυτό είναι σκόπιμο. Το κόλπο ήταν να κάνω τον γέρο-Άντσο συνεχώς παρόντα καθώς ζυγίζει όσα θυμάται, αυτά που είχε δει και νοιώσει ως νεαρός. Το πρότυπο (δεν ξαναδιάβασα το βιβλίο: απόμακρες αναμνήσεις αρκούσαν) ήταν ο Σερένους Τσάϊτμπλομ στο Δόκτωρ Φάουστους [του Τόμας Μαν]. Αυτή η δηλωτική διπλοπροσωπία με γοήτευσε και μ' ενθουσίασε πολύ.

Επίσης διότι –για να επιστρέψω σ’ αυτό που έλεγα για τη μάσκα– διπλασιάζοντας τον Άντσο, διπλασίαζα γι’ άλλη μια φορά τις σειρές των μεσοδιαστημάτων, των παραπετασμάτων, που έμπαιναν ανάμεσα αφ’ ενός σε μένα ως βιογραφική προσωπικότητα, σε μένα ως συγγραφέα της αφήγησης, του αφηγητή σε πρώτο πρόσωπο και αφ’ ετέρου των προσώπων της αφήγησης, συμπεριλαμβανομένης της αφηγούμενης φωνής. Ένοιωθα όλο και περισσότερο προφυλαγμένος, και η όλη εμπειρία μου ξαναέφερε στο νου ορισμένα παιδιάστικα παιχνίδια στά οποία προσποιόμουνα πως ήμουνα σε υποβρύχιο, κάτω από τις κουβέρτες, και απ’ αυτό έστελνα μηνύματα στην αδελφή μου, επίσης κάτω από τις κουβέρτες στο άλλο κρεβάτι. Ήμασταν αποκομμένοι και οι δυο μας από τον έξω κόσμο, και απόλυτα ελεύθεροι να ταξιδεύουμε σαν ένα ζευγάρι ρακένδυτων που διέσχιζαν τρέχοντας τους βυθούς σιωπηλών θαλασσών.

Ο Άντσο ήταν πολύ σημαντικός για μένα. Από την αρχή ήθελα να πω ολόκληρη την ιστορία (με τα μυστήριά της, τα πολιτικά και θεολογικά της γεγονότα, τις αμφιλογίες της) μέσα απ’ τη φωνή κάποιου που είχε εμπειρία των γεγονότων, που τα κατάγραψε όλα με τη φωτογραφική πιστότητα ενός εφήβου, αλλά που δεν τα καταλαβαίνει (και δεν θα τα καταλάβει εντελώς ούτε καν ως γέρος, αφού έχει πια διαλέξει το πέταγμα μέσα στη θεία ανυπαρξία, πράγμα που δεν ήταν ό,τι του είχε διδάξει ο δάσκαλος του). ήθελα να κάνω τα πάντα κατανοητά μέσ’ από τα λόγια κάποιου που δεν καταλαβαίνει τίποτα.

Διαβάζοντας τις κριτικές, συνειδητοποιώ ότι αυτή είναι μία από τις πλευρές του μυθιστορήματος που ελάχιστα εντυπωσίασε τους καλλιεργημένους αναγνώστες· ή, εν πάση περιπτώσει, θάλεγα πως ελάχιστοι την επεσήμαναν. Διερωτώμαι όμως, τώρα, αν αυτό δεν ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά που έκαναν το μυθιστόρημα αναγνώσιμο για τους ανεπιτήδευτους αναγνώστες. Ταυτίστηκαν με την αθωότητα του αφηγητή, κι ένοιωσαν απαλλαγμένοι από κάθε ευθύνη ακόμη κι όταν δεν καταλάβαιναν τα πάντα. Τους έδωσα πίσω το φόβο και την ταραχή τους μπροστά στο σεξ, τις άγνωστες γλώσσες, τις δυσκολίες της σκέψης, τα μυστήρια της πολιτικής ζωής... Αυτά είναι πράγματα που καταλαβαίνω τώρα, *après coup*· ί-

σως όμως μεταβίβαζα τότε στον Άντσο πολλούς από τους εφηβικούς μου φόβους, σίγουρα στα ερωτικά χτυποκάρδια του (αλλά πάντα με την εξασφάλιση ότι μπορούσα να ενεργώ μέσω ενός άλλου προσώπου· πράγματι, ο Άντσο έχει την εμπειρία των ερωτικών του βασανιστηρίων μόνο μέσα από τα λόγια των θεολόγων της Εκκλησίας). Η τέχνη είναι μια φυγή από την προσωπική συγκίνηση, όπως τόσο ο Τζόυς όσο και ο Έλιοτ με δίδαξαν.

Η πάλη εναντίον της προσωπικής συγκίνησης ήταν σκληρή. Έγραψα μια όμορφη προσευχή, πάνω στο πρότυπο του θρήνου της Φύσεως του Αλάνους de Insulis, για να την πει ο Γουλιέλμος σε μια κρίσιμη στιγμή. Τότε συνειδητοποίησα ότι και τους δυο μας θα μας υπερνικούσε η συγκίνηση. Εμένα ως συγγραφέα και εκείνον ως ήρωα. Εγώ ως συγγραφέας δεν θάπρεπε να υποκύψω για λόγους ποιητικούς. Εκείνος ως ήρωας δεν μπορούσε, διότι ήταν φτιαγμένος από διαφορετικό υλικό, και οι συγκινήσεις του ήταν όλες πνευματικές ή συγκρατημένες. Έτσι την έκοψα αυτή τη σελίδα. Όταν ένας φίλος μου διάβασε το βιβλίο, μου είπε. «Η μόνη μου αντίρρηση είναι ότι ο Γουλιέλμος δεν έχει ποτέ μια νύξη ελέους.» Το ανέφερα αυτό σ' έναν άλλο φίλο μου, και είπε, «Σωστά' αυτός είναι ο τρόπος του ελέους του.» Ίσως είναι έτσι. Λοιπόν, ας είναι.

7. Παράλειψη

Ο Άντσο μου ήταν επίσης χρήσιμος για να χειρισθώ κι ένα άλλο θέμα. Θα μπορούσα νάχω μιαν ιστορία να ξετυλίγεται στο Μεσαίωνα ωςάν όλοι να γνώριζαν περί τίνος επρόκειτο, όπως σε μια σύγχρονη ιστορία, στην οποία, όταν ένας ήρωας λέει ότι η Εκκλησία δεν θα δεχόταν τό διαζύγιό του, δεν είναι ανάγκη να εξηγήσει τι είναι η Εκκλησία και γιατί δεν δέχεται το διαζύγιο. Σ' ένα όμως ιστορικό μυθιστόρημα αυτό δεν μπορεί να γίνει, γιατί ο σκοπός της αφήγησης είναι επίσης ν' αποσαφηνίσει σε μας τους σύγχρονους τί συνέβαινε τότε και πώς αυτό που συνέβαινε τότε μας ενδιαφέρει.

Από εδώ προκύπτει και ο κίνδυνος αυτού που θα ονόμαζα Σαλγκαρισμό(5). Όταν οι ήρωες στις περιπέτειες του Εμίλιο

Σαλγκάρι το σκάνε μέσα απ' το δάσος, κυνηγημένοι από τους εχθρούς, και σκοντάφτουν πάνω στις ρίζες ενός μπαομπάμπ, ο αφηγητής διακόπτει τη δράση για να μας δώσει ένα μάθημα βοτανικής για το μπαομπάμπ. Λοιπόν αυτό έχει γίνει τόπος γοητευτικός, όπως τα ελαττώματα εκείνων που αγαπάμε· αλλά δεν θάπρεπε να συμβαίνει.

Ξανάγραψα εκατοντάδες σελίδες για ν' αποφύγω αυτού του είδους το παράπτωμα, αλλά δεν θυμάμαι ποτέ να συνειδητοποίησα εντελώς πως έλυσα το πρόβλημα. Το συνειδητοποίησα μόνο μετά δύο χρόνια, όταν προσπαθούσα να κατανοήσω γιατί το βιβλίο διαβαζόταν από ανθρώπους που σίγουρα δεν θα μπορούσε να τους αρέσουν τέτοια «καλλιεργημένα» βιβλία. Ο αφηγηματικός τρόπος του Άντσο βασίζεται σ' εκείνο το ρητορικό τέχνασμα που ονομάζεται παρωχημένο ή παράλειψη ή «ξεπέρασμα». Εδώ έχουμε ένα παράδειγμα απ' την εποχή των Τυδώρ: «Δεν λέω πως πήρες φιλοδώρημα από τους συντρόφους σου, δεν απασχολούμαι μ' αυτό το πράγμα...».

Ο ομιλητής, μ' άλλα λόγια, ισχυρίζεται πως δεν θα μιλήσει για κάτι που όλοι το γνωρίζουν πολύ καλά, και καθώς το λέει αυτό, μιλάει για το πράγμα. Αυτός είναι πάνω-κάτω ο τρόπος που ο Άντσο αναφέρει πρόσωπα και γεγονότα σαν νάναι πολύ γνωστά, αλλά στην πραγματικότητα μιλάει γι' αυτά. Όσο για τους ανθρώπους εκείνους και τα γεγονότα που ο αναγνώστης του Άντσο, ένας Γερμανός στα τέλη του αιώνα, δεν μπορούσε να γνωρίζει, αφού είχαν συμβεί στην Ιταλία στην αρχή του αιώνα, ο Άντσο τα συζητάει χωρίς δισταγμό, μ' ένα τόνο διδακτικό, διότι αυτό ήταν το ύφος ενός μεσαιωνικού χρονικογράφου, πρόθυμος να εισάγει εγκυκλοπαιδικές ιδέες κάθε φορά που αναφερόταν κάτι. Όταν ένας φίλος (όχι αυτός που ανέφερα προηγουμένως) διάβασε το χειρόγραφο, μου είπε ότι έμεινε εμβρόντητος από το δημοσιογραφικό τόνο της ιστορίας, ο οποίος δεν ήταν τόνος μυθιστορήματος, αλλά τόνος άρθρου εφημερίδας. Στην αρχή προσβλήθηκα· μετά συνειδητοποίησα τί είχε αντιληφθεί χωρίς να το καταλάβει. Έτσι έλεγαν τα πράγματα οι χρονικογράφοι εκείνους τους αιώνες. Κι αν οι Ιταλοί εξακολουθούν να

χρησιμοποιούν τη λέξη Cronaca για να ορίσουν τη σελίδα των τοπικών νέων στις εφημερίδες, είναι διότι Χρονικά συνέχισαν να γράφονται σ' όλους τους αιώνες.

8. Ταχύτητα βηματισμού

Υπήρχε όμως κι ένας άλλος λόγος να περιλάβω τις μακρές εκείνες διδακτικές περικοπές. Αφού διάβασαν το χειρόγραφο, οι φίλοι και εκδότες μου, εισηγήθηκαν να περιορίσω τις πρώτες εκατό σελίδες, τις οποίες βρήκαν πολύ δύσκολες και απαιτητικές. Χωρίς να το ξανασκεφθώ αρνήθηκα, διότι επέμεινα, αν ήθελε κάποιος να μπει στο αββαείο και να ζήσει εκεί επτά ημέρες, έπρεπε να δεχτεί το βηματισμό του αββαείου. Αν δεν μπορούσε, δεν θα κατάφερνε ποτέ να διαβάσει ολόκληρο το βιβλίο. Για το λόγο αυτό εκείνες οι πρώτες εκατό σελίδες είναι κάτι σαν επιτίμιο ή μύηση, κι αν σε κάποιον δεν αρέσουν, τόσο το χειρότερο γι' αυτόν. Μπορεί να μείνει στους πρόποδες του λόφου.

Μπαίνοντας μέσα σ' ένα μυθιστόρημα είναι σαν να κάνεις αναρρίχηση σε βουνό· πρέπει να μάθεις το ρυθμό της αναπνοής, ν' αποκτήσεις την ταχύτητα του βηματισμού· αλλιώς, σταματάς αμέσως. Το ίδιο πράγμα ισχύει και για την ποίηση. Θυμηθείτε απλώς πόσο αφόρητα γίνονται τα ποιήματα όταν απαγγέλλονται από ηθοποιούς που θέλοντας να «ερμηνεύσουν» αγνοούν το μέτρο της στροφής, κάνοντας δραματικούς μετρικούς διασκελισμούς ως εάν να απάγγελαν πεζό, απασχολούμενοι με το περιεχόμενο κι όχι με το ρυθμό. Για να διαβάσεις ένα κλασικό ποίημα με ρίμα, πρέπει να δεχθείς τον μελωδικό ρυθμό που ήθελε ο ποιητής. Είναι καλύτερα ν' απαγγείλεις Δάντη σαν να είχε γράψει παιδικά τραγούδια, παρά ν' ακολουθείς μόνο τα νοήματα αποκλείοντας όλα τ' άλλα.

Στο αφήγημα, η αναπνοή δεν προέρχεται από τις φράσεις αλλά από τις ευρύτερες ενότητες, από την μετρική ανάλυση των γεγονότων. Μερικά μυθιστορήματα αναπνέουν σαν γαζέλες, άλλα σαν φάλαινες ή ελέφαντες. Η αρμονία δεν βρίσκεται στο μήκος της αναπνοής, αλλά στην κανονικότητά της. Κι αν, σ' ένα ορισμένο σημείο

(αλλ' αυτό δεν θάπρεπε να συμβαίνει πολύ συχνά), η αναπνοή σταματάει κι ένα κεφάλαιο (ή μια αλληλουχία) τελειώνει προτού η αναπνοή τραβηχτεί τελείως, η αντικανονικότητα αυτή μπορεί να παίξει ένα σημαντικό ρόλο στην οικονομία της ιστορίας· μπορεί να σημαδεύει μια καμπή, μια εκπληκτική εξέλιξη. Αυτό τουλάχιστον βρίσκουμε στους μεγάλους συγγραφείς. Ένα μεγάλο μυθιστόρημα είναι εκείνο που ο συγγραφέας γνωρίζει πάντοτε, ακριβώς πού να επιταχύνει, πότε να βάλλει φρένο, και πώς να χρησιμοποιήσει το αμπραγιάζ, μέσα σ' ένα βασικό ρυθμό που παραμένει σταθερός. Στη μουσική υπάρχει το *rubato*, αλλά αν το παρατραβά τελειώνει σαν εκείνους τους κακούς εκτελεστές που πιστεύουν ότι το πολύ *rubato* είναι αυτό που χρειάζεται για να παίξεις Σοπέν. Δεν λέω εδώ το πώς έλυσα τα προβλήματά μου, αλλά πώς τα έθεσα. Αν επρόκειτο δε να ισχυρισθώ ότι τα έθεσα συνειδητά, θα έλεγα ψέματα. Υπάρχει μια συνθετική σκέψη που σκέπτεται ακόμη και στο ρυθμό των δακτύλων που κτυπούν τα πλήκτρα της γραφομηχανής.

Θάθελα να δώσω ένα παράδειγμα για το πώς το να πεις μια ιστορία σημαίνει να σκέπτεσαι με τα δάκτυλά σου. Προφανώς, η ερωτική σκηνή στην κουζίνα είναι κατασκευασμένη εξ ολοκλήρου με βάση αναφορές θρησκευτικών κειμένων, από το Ασμα Ασμάτων ως τον Άγιο Βερνάρδο, τον Ιωάννη του Φεκάμπ ή την Αγία Χίλντεργκαρντ. Ακόμη και αναγνώστες που δεν γνώριζαν τους μυστικούς του Μεσαίωνα το κατάλαβαν, αν είχαν κάποιο αυτί. Αν, όμως, τώρα με ρωτήσει κάποιος την πηγή των αναφορών ή πού τελειώνει ο ένας και πού αρχίζει ο άλλος, δεν μπορώ ν' απαντήσω.

Στην πραγματικότητα, είχα ντουζίνες από καρτέλλες με όλων των ειδών τα κείμενα, και μερικές φορές σελίδες βιβλίων, φωτοαντίγραφα –αναρίθμητα, πολύ περισσότερα απ' όσα χρησιμοποίησα. Όταν όμως έγραφα τη σκηνή, την έγραφα σε μια μέρα (την χτένισα αργότερα, για να την καλύψω μ' ένα ομοιόμορφο τελείωμα, έτσι που οι ραφές νάναι λιγότερο ορατές.) Έτσι, όταν έγραφα, είχα δίπλα μου όλα τα κείμενα, πεταμένα χωρίς καμιά τάξη· το μάτι μου έπεφτε πρώτα σ' αυτό και κατόπιν

στο άλλο, καθώς αντέγραφα την περικοπή, συνδέοντάς την αμέσως με την άλλη. Στην πρώτη γραφή, το κεφάλαιο αυτό τόγραφα γρηγορότερα απ' οποιοδήποτε άλλο. Μετά συνειδητοποίησα ότι προσπαθούσα ν' ακολουθήσω με τα δάχτυλά μου τον ρυθμό που έκανε έρωτα ο Άντσο, και γι' αυτό δεν μπορούσα να σταματήσω για να επιλέξω την πιο ταιριαστή αναφορά. Εκείνο που έκανε ταιριαστή την αναφορά στο σημείο αυτό ήταν ο βηματισμός με τον οποίο την καταχώριζα. Απέρριπτα με τα μάτια μου τις αναφορές εκείνες που θ' αναχαίτιζαν το ρυθμό των δακτύλων μου. Δεν μπορώ να πω ότι το γράψιμο της πράξης κράτησε όσο η πράξη (διότι υπάρχουν φορές που η ερωτική πράξη διαρκεί πάρα πολύ), αλλά προσπάθησα να συντομεύσω όσο ήταν δυνατόν τη διαφορά ανάμεσα στη διάρκεια της σκηνής και τη διάρκεια της γραφής. Και λέω «γραφής» όχι με την έννοια του Μπάρτ αλλά με την έννοια της δακτυλογράφου: εννοώ γραφή ως μια φυσική πράξη, και μιλάω για τους ρυθμούς του σώματος, όχι των αισθημάτων. Το αίσθημα, φιλτραρισμένο στο σημείο αυτό, είχε έλθει πριν, με την απόφαση να παρομοιάσει τη μυστική έκσταση με την ερωτική έκσταση· είχε έλθει όταν για πρώτη φορά διάβασα και επέλεξα το κείμενο που θα χρησιμοποιούσα. Μετά, δεν υπήρχε κανένα αίσθημα. Ο Άντσο έκανε έρωτα, όχι εγώ. Έπρεπε μόνο να μεταφράσω το αίσθημά του, σε κίνηση ματιών και δακτύλων, ως εάν να είχα αποφασίσει να πω μια ιστορία αγάπης παίζοντας τύμπανο.

9. Κατασκευάζοντας τον Αναγνώστη

Ρυθμός, βηματισμός, επιτίμιο... Για ποιον; Για μένα; Όχι, σίγουρα όχι. Για τον αναγνώστη. Όταν γράφεις, σκέφτεσαι τον αναγνώστη, όπως ο ζωγράφος, ενώ ζωγραφίζει, σκέπτεται τον θεατή που θα δει τον πίνακα. Αφού τραβήξει μια πινελιά, κάνει δυο τρία βήματα πίσω και μελετάει το αποτέλεσμα: κοιτάζει τον πίνακα, δηλαδή, τον τρόπο που θα το θαυμάσει ο θεατής, στο σωστό φως, όταν θα κρέμεται στον τοίχο. Όταν ένα έργο τελειώσει, αρχίζει ένας διάλογος ανάμεσα στο κείμενο και τους αναγνώστες του (ο συγγραφέας αποκλείεται). Όσο το έργο εξελίσσεται, ο διάλογος είναι διπλός: υπάρχει ένας διάλογος μεταξύ αυτού του κειμένου και όλων των άλλων κειμένων που γράφτηκαν

πριν απ' αυτό (τα βιβλία γίνονται μόνο από άλλα βιβλία και γύρω από άλλα βιβλία), και υπάρχει και ο διάλογος μεταξύ του συγγραφέα και του ιδανικού αναγνώστη του. Αυτή τη θεωρία μου την έχω παρουσιάσει σ' άλλα έργα μου, όπως Ο Ρόλος του Αναγνώστη, και, πριν απ' αυτό, στο Opera aperta και δεν είμαι ο εφευρέτης της ιδέας.

Μπορεί, όταν ο συγγραφέας γράφει να έχει στο νου του ένα συγκεκριμένο ακροατήριο· έτσι έγραφαν οι ιδρυτές του σύγχρονου μυθιστορήματος –Ρίτσαρντσον, Φίλντινγκ, Ντάνιελ Ντυφώ– που έγραφαν για εμπόρους και τις γυναίκες τους. Αλλά και ο Τζόϋς επίσης γράφει για ένα ακροατήριο· έχει στο νου του έναν ιδανικό αναγνώστη που έχει προσβληθεί από ιδανική αϋπνία. Και στις δύο περιπτώσεις, είτε ο συγγραφέας πιστεύει πως γράφει για ένα κοινό που βρίσκεται εκεί, με τα λεφτά στο χέρι, ακριβώς έξω απ' την πόρτα, είτε εννοεί να γράφει για έναν αναγνώστη που πρόκειται νάρθει, γράψιμο σημαίνει κατασκευή, μέσω του κειμένου, του προτύπου ενός δικού σου αναγνώστη.

Τι σημαίνει, να φαντάζεσαι έναν αναγνώστη ικανό να ξεπεράσει το εμπόδιο του επιτιμίου των πρώτων εκατό σελίδων; Σημαίνει, ακριβώς, να γράψεις εκατό σελίδες με σκοπό να κατασκευάσεις έναν αναγνώστη κατάλληλο γι' αυτό που επακολουθεί.

Υπάρχει συγγραφέας που γράφει μόνο για τους μεταγενέστερους; Όχι, όχι ακόμα κι αν το λέει ο ίδιος, διότι, αφού δεν είναι ο Νοστράδαμος, μπορεί να συλλάβει τους μεταγενέστερους μόνο με βάση το πρότυπο που του παρέχουν οι σύγχρονοί του. Υπάρχει συγγραφέας που γράφει μόνο για μια φούχτα αναγνώστες; Ναι, αν μ' αυτό εννοείτε ότι το πρότυπο αναγνώστη που φαντάζεται έχει ελάχιστη δυνατότητα να γίνει πραγματικότητα σε μεγάλο αριθμό. Ακόμα όμως κι αυτός ο συγγραφέας γράφει με την ελπίδα, όχι και τόσο κρυφή, ότι το ίδιο του το βιβλίο θα δημιουργήσει, και σε μεγάλη ποσότητα, πολλά νέα υποδείγματα αυτού του αναγνώστη· το επιθυμεί και το επιδιώκει με μεγάλη δεξιοτεχνική ακρίβεια, το θεωρεί δε δεδομένο, ενθαρρυνόμενος από το κείμενο του.

Αν υπάρχει κάποια διαφορά, αυτή βρίσκεται ανάμεσα στο κείμενο

που επιδιώκει να κατασκευάσει ένα νέο αναγνώστη και το κείμενο που προσπαθεί να ικανοποιήσει τις επιθυμίες των αναγνωστών που ήδη βρίσκονται στο δρόμο. Στην τελευταία περίπτωση γράφουμε ένα βιβλίο, δομημένο σύμφωνα με μια αποτελεσματική, μαζικής παραγωγής, συνταγή· ο συγγραφέας διεξάγει ένα είδος ανάλυσης της αγοράς και προσαρμόζει το έργο του στ' αποτελέσματά της. Ακόμα κι από μακριά φαίνεται ότι δουλεύει με συνταγή· δεν έχετε παρά ν' αναλύσετε μόνο τα διάφορα μυθιστορήματα που έχει γράψει, και θα δείτε ότι σ' όλα, αφού αλλάξει ονόματα, τοποθεσίες, διακριτικά σημεία, έχει πει την ίδια ιστορία –εκείνη που του έχει ήδη ζητήσει το κοινό.

Όταν όμως ένας συγγραφέας σχεδιάζει κάτι καινούργιο, και συλλαμβάνει ένα διαφορετικό είδος αναγνώστη, θέλει να είναι όχι αναλυτής της αγοράς, αλλά, μάλλον φιλόσοφος, ο οποίος διαισθάνεται τα πρότυπα του *Zeitgeist*. Θέλει ν' αποκαλύψει στο κοινό του αυτό που το κοινό θάπρεπε να θέλει, ακόμα κι αν δεν το γνωρίζει. Θέλει ν' αποκαλύψει στον αναγνώστη τον εαυτό του.

Αν ο Μαντσόνι σκεπτόταν τις επιθυμίες του κοινού νου, θάχε πρόχειρη τη συνταγή: το ιστορικό μυθιστόρημα, τοποθετημένο στον Μεσαίωνα, με ένδοξους ήρωες, όπως στην ελληνική τραγωδία, βασιλιάδες και πριγκήπισσες (και δεν είναι αυτό που έκανε στο *Adelchi*?), μεγάλα και ευγενή πάθη, ηρωικές μάχες, και εορτασμούς της ιταλικής δόξας από την εποχή που η Ιταλία ήταν η γη των ισχυρών. Αυτό δεν έκαναν τόσο πολλοί ιστορικοί μυθιστοριογράφοι, λίγο-πολύ ξεχασμένοι τώρα, στην εποχή του Μαντσόνι ή και πριν: συγγραφείς όπως ο Ντ' Ατζέλιο, ο φλογερός Γκουερτάτσι, ο Καντού που δεν διαβάζεται;

Τι κάνει όμως, αντίθετα, ο Μαντσόνι; Διαλέγει τον 17ο αιώνα, μια εποχή υποτέλειας και ανθρώπων ταπεινομένων. Ακόμη κι ο μοναδικός ξιφομάχος είναι παληάνθρωπος. Ο Μαντσόνι δεν μιλάει για καμιά μάχη, και τολμάει να φορτώσει την ιστορία του με ντοκουμέντα και διακηρύξεις... Και, αρέσει στους ανθρώπους, σ' όλους αρέσει, στους μορφωμένους και στους αγράμματους, στους γέροντες και στους νέους, στους ευσεβείς και τους αντικληρικούς, διότι αισθάνθηκε ότι οι αναγνώστες της εποχής του δεν το είχαν

αυτό, ακόμη κι αν δεν το ήξεραν, ακόμη κι αν δεν το ζητούσαν, ακόμη κι αν δεν πίστευαν πως ήταν κατάλληλο για κατανάλωση. Και πόσο σκληρά έπρεπε να δουλέψει, με σφυρί και πριόνι, και με πλάνη και με λεξικό για να κάνει το προϊόν εύγεστο! Για ν' αναγκάσει το πολύ κοινό να γίνει το πρότυπο του αναγνώστη που λαχταρούσε.

Ο Μαντσόνι δεν έγραψε για να ευχαριστήσει το κοινό όπως ήταν, αλλά για να δημιουργήσει ένα νέο κοινό που δεν θα μπορούσε να μην γοητευθεί από το μυθιστόρημά του. Και θλιβόταν γι' αυτούς που δεν τους γοήτευε. Με πολύ μεγάλη υποκρισία και γαλήνη αναφερόταν στους «εικοσιπέντε αναγνώστες» του: ήθελε εικοσιπέντε εκατομμύρια.

Ποιό πρότυπο αναγνώστη ήθελα καθώς έγραφα;

Έναν συνένοχο, σίγουρα. Έναν που θάπαιζε το παιχνίδι μου. Ήθελα να γίνω εντελώς μεσαιωνικός και να ζω στο Μεσαίωνα ωσάν να ήταν αυτή η εποχή μου (και τ' ανάπαλιν). Αλλά ταυτόχρονα, μ' όλη μου τη δύναμη, ήθελα να δημιουργήσω ένα τύπο αναγνώστη, ο οποίος, μόλις η μύηση γινόταν παρελθόν, θα γινόταν το θήραμα μου –ή μάλλον το θήραμα του κειμένου– και θα σκεπτόταν ότι δεν ήθελε τίποτα άλλο απ' αυτό που του πρόσφερε το κείμενο. Το κείμενο θέλει νάναί για τον αναγνώστη του μια εμπειρία μετασχηματισμού. Πιστεύετε πως θέλετε έρωτα και μια αστυνομική πλοκή, όπου η ομάδα των ενόχων ανακαλύπτεται στο τέλος, κι όλα αυτά με πολλή δράση; Ταυτόχρονα όμως, θα ντρεπόσαστε να δεχθείτε παλαιομοδίτικα σκουπίδια κατασκευασμένα από ζωντανούς νεκρούς, εφιαλτικά αββαεία, και μαύρους αμαρτωλούς. Εν τάξει, λοιπόν, θα σας δώσω λατινικά, κατ' ουσίαν καθόλου γυναίκες, σωρούς θεολογίας, γαλόνια αίματος σε στυλ γκράν γκινιόλ, για να σας κάνω να πείτε: «Μα όλ' αυτό είναι ψέμα! αρνούμαι να το δεχθώ!» Και σ' αυτό το σημείο θα πρέπει να γίνετε δικοί μου, και να νοιώσετε την ανατριχίλα της άπειρης παντοδυναμίας του θεού, ο οποίος καθιστά μάταιη την κοσμική τάξη. Κατόπιν δε, αν είσαστε καλοί, θα συνειδητοποιήσετε πως σας ξεγέλασα και σας έρριξα σ' αυτή την παγίδα, διότι πράγματι σας τόλεγα σε κάθε βήμα, σας προειδοποιούσα προσεκτικά ότι σας έσερνα στην

καταδίκη σας· το ωραίο όμως γύρω από τις συμφωνίες με το διάβολο είναι ότι όταν τις υπογράφεις ξέρεις πολύ καλά τους όρους τους. Διαφορετικά γιατί θ' ανταμειβόσαστε μέ την κόλαση;

Και αφού ήθελα να αισθανθείτε ως απολαυστικό το μόνο πράγμα που μας τρομοκρατεί –δηλαδή, το μεταφυσικό ρίγος– δεν είχα παρά να διαλέξω (από τα συνωμοτικά πρότυπα) το πιο μεταφυσικό και φιλοσοφικό: το αστυνομικό μυθιστόρημα.

10. Το μεταφυσικό του αστυνομικού

Δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός ότι το βιβλίο ξεκινάει σαν μια ιστορία μυστηρίου (συνεχίζει δε να εξαπατάει τον ευφυή αναγνώστη ως το τέλος, έτσι ώστε ο ευφυής αναγνώστης να μην μπορεί ούτε και να συνειδητοποιήσει πως είναι μια ιστορία μυστηρίου μέσα στην οποία ελάχιστα αποκαλύπτονται και το αστυνομικό συντρίβεται. Πιστεύω ότι οι άνθρωποι αγαπούν το θρίλλερ όχι γιατί υπάρχουν πτώματα αλλά επειδή είναι ένας τελικός δοξαστικός θρίαμβος της τάξης (πνευματικής, κοινωνικής, νομικής και ηθικής) πάνω στην αταξία του κακού. Το γεγονός είναι ότι το αστυνομικό μυθιστόρημα αντιπροσωπεύει μια υπόθεση, απλή και καθαρή. Αλλά η ιατρική διάγνωση, η επιστημονική έρευνα, το μεταφυσικό ερώτημα, είναι επίσης παραδείγματα απλής υπόθεσης. Τελικά, το θεμελιώδες ερώτημα της φιλοσοφίας (όπως και αυτό της ψυχανάλυσης) είναι το ίδιο με το ερώτημα του αστυνομικού μυθιστορήματος: ποιος είναι ένοχος; Για να το γνωρίζεις αυτό (για να νομίζεις ότι το γνωρίζεις αυτό), πρέπει να υποθέσεις ότι όλα τα γεγονότα έχουν μια λογική, τη λογική ότι το ένοχο μέρος έχει επιβληθεί πάνω τους. Κάθε ιστορία έρευνας και υπόθεσης μας λέει κάτι που πάντα πλησιάζαμε να το μάθουμε (ψευδο-χαϊντεγκεριανή αναφορά). Στο σημείο αυτό είναι σαφές γιατί η βασική μου ιστορία (αστυνομική περιπέτεια;) διακλαδώνεται σε τόσες πολλές άλλες ιστορίες, όλες ιστορίες άλλων υποθέσεων, όλες όμως συνδεόμενες με τη δομή της υπόθεσης ως τοιαύτης.

Ένα αφηρημένο πρότυπο υποθετικότητας είναι ο λαβύρινθος. Υπάρχουν όμως τρία είδη λαβυρίνθου. Το ένα είναι ο ελληνικός, ο

λαβύρινθος του θησέα. Το είδος αυτό δεν αφήνει κανένα να χαθεί: μπαίνεις μέσα, φτάνεις στο κέντρο, και κατόπιν από το κέντρο φθάνεις στην έξοδο. Αυτός είναι ο λόγος που στο κέντρο βρίσκεται ο Μινώταυρος· αν δεν βρισκόταν εκεί, η ιστορία δεν θάχε καμιάν απόλαυση, θάταν απλώς περίπατος. Ο τρόμος γεννιέται, αν γεννιέται, από το γεγονός ότι δεν ξέρεις πού θα φθάσεις ή τί θα κάνει ο Μινώταυρος. Αν όμως ξεμπερδέψεις τον κλασικό λαβύρινθο, βρίσκεις ένα νήμα στο χέρι σου, το νήμα της Αριάδνης. Ο κλασικός λαβύρινθος είναι το ίδιο το νήμα της Αριάδνης.

Κατόπιν υπάρχει ο δαίδαλος του μανιεριστή: αν τον ξεμπερδέψεις, βρίσκεις στα χέρια σου ένα είδος δένδρου, μια δομή με ρίζες, με πολλές αδιέξοδες αλλέες. Υπάρχει μόνο μια έξοδος, μπορείς όμως να την παρερμηνεύσεις. Χρειάζεσαι ένα νήμα της Αριάδνης για να μην σ' αφήσει να χαθείς. Ο λαβύρινθος αυτός είναι το πρότυπο της διαδικασίας, της δοκιμασίας και του λάθους.

Και, τελικά, υπάρχει το δίκτυο, ή, μάλλον, αυτό που οι Ντελαίζ και Γκουστάρι ονομάζουν «ρίζωμα». Το ρίζωμα είναι έτσι κατασκευασμένο που το κάθε μονοπάτι μπορεί να συνδεθεί με το καθένα από τ' άλλα. Δεν έχει κανένα κέντρο, καμιά περιφέρεια, καμιά έξοδο, διότι είναι δυνητικά άπειρο. Ο χώρος της υπόθεσης είναι ο χώρος του ριζώματος. Ο λαβύρινθος της βιβλιοθήκης μου εξακολουθεί νάναι ο λαβύρινθος του μανιεριστή, ο κόσμος όμως στον οποίο ο Γουλιέλμος συνειδητοποιεί ότι ζει, ήδη έχει δομή ριζώματος: δηλαδή, μπορεί να δομηθή αλλά δεν δομείται ποτέ οριστικά.

Ένα δεκαεπτάχρονο αγόρι μου είπε πως δεν κατάλαβε τίποτα από τα θεολογικά επιχειρήματα, λειτούργησαν όμως ως προεκτάσεις του χωρικού λαβύρινθου (σαν να ήταν μια μουσική σασπένς σε μια ταινία του Χίτσκοκ). Πιστεύω πως κάτι τέτοιο συνέβη: ακόμη και ο ευφυής αναγνώστης αισθανόταν πως είχε να κάνει με μια ιστορία λαβυρίνθων, και όχι μόνο με χωρικούς λαβύρινθους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, παραδόξως, οι πιο ευφυείς αναγνώσεις ήταν οι περισσότερο «δομικές»: ο ευφυής αναγνώστης ήρθε σε

άμεση επαφή, πέρα από κάθε μεσολάβηση του περιεχομένου, με το γεγονός ότι είναι αδύνατο να υπάρχει εκεί μιά ιστορία.

11. Ευχαρίστηση

Ηθελα ο αναγνώστης να ευχαριστηθεί, τουλάχιστον όσον ευχαριστητόμουνα εγώ. Αυτό είναι ένα πολύ σημαντικό σημείο, που φαίνεται να συγκρούεται με τις βαθυστόχαστες ιδέες που πιστεύουμε πως έχουμε για το μυθιστόρημα.

Ο αναγνώστης επρόκειτο να ψυχαγωγηθεί, αλλά όχι να ψυχαγωγηθεί αναστατωμένος από προβλήματα. Ο Ροβινσών Κρούσος ήθελε να ψυχαγωγήσει τον ιδανικό αναγνώστη του, μιλώντας του για τους υπολογισμούς και τις καθημερινές ενέργειες ενός λογικού *homo oeconomicus* που του έμοιαζε πολύ. Όμως, ο ροβινσωνικός αναγνώστης του Ροβινσώνα, αφού απόλαυσε το διάβασμα γύρω από τον εαυτό του μέσα στο μυθιστόρημα, θάπρεπε κατά κάποιο τρόπο να είχε καταλάβει κάτι περισσότερο, να είχε γίνει ένας άλλος άνθρωπος. Διασκεδάζοντας τον εαυτό του, κατά κάποιο τρόπο, έμαθε. Ο αναγνώστης θα πρέπει κάτι να μαθαίνει είτε για τον κόσμο είτε για τη γλώσσα: η διαφορά αυτή διακρίνει τα διάφορα αφηγηματικά ποιήματα, το θέμα όμως παραμένει το ίδιο. Ο ιδανικός αναγνώστης του *Finnegans Wake* πρέπει τελικά να ευχαριστηθεί όσο και ο αναγνώστης του Ερλ Στάνλεϋ Γκάρντνερ. Ακριβώς τόσο, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Ε, λοιπόν, η έννοια της διασκέδασης είναι ιστορική. Υπάρχουν διάφορα μέσα διασκέδασης και μπορεί να διασκεδάσει κανείς σε κάθε εποχή στην ιστορία του μυθιστορήματος. Αναμφισβήτητα, το σύγχρονο μυθιστόρημα επιδίωξε να μειώσει τη διασκέδαση που προέρχεται από την πλοκή για να εντείνει άλλα είδη διασκέδασης. Σαν μεγάλος θαυμαστής της Ποιητικής του Αριστοτέλους, πίστευα πάντα ότι, αδιάφορο τι, ένα μυθιστόρημα πρέπει επίσης –και ειδικά– να διασκεδάζει με την πλοκή του.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως αν ένα μυθιστόρημα είναι διασκεδαστικό, κερδίζει την αποδοχή του κοινού. Λοιπόν, για μια ορισμένη περίοδο, εθεωρείτο ότι η αποδοχή αυτή ήταν κακό σημάδι: αν ένα μυθιστόρημα ήταν δημοφιλές, αυτό συνέβαινε

διότι δεν έλεγε τίποτα νέο και έδινε στο κοινό μόνο αυτό που το κοινό ήδη περίμενε.

Ωστόσο, πιστεύω πως το να πεις, «Αν ένα μυθιστόρημα δίνει στον αναγνώστη αυτό που περίμενε, γίνεται δημοφιλές», είναι διαφορετικό από το να πεις, «Αν ένα μυθιστόρημα είναι δημοφιλές, αυτό συμβαίνει διότι δίνει στον αναγνώστη ό,τι περίμενε απ' αυτό».

Η δεύτερη πρόταση δεν είναι πάντα αληθινή. Φτάνει να θυμηθούμε τον Ντυφώ και τον Μπαλζάκ η, περισσότερο πρόσφατα, Το Τνεκεδένιο Ταμπούρλο και το Εκατό Χρόνια Μοναξιάς.

Μπορεί να πει κανείς ότι η εξίσωση «δημοτικότητα=έλλειψη αξίας» υποστηρίχθηκε από την πολεμική στάση μερικών συγγραφέων, εμού περιλαμβανομένου, που σχηματίσαμε στην Ιταλία το Gruppo 63. Και πριν ακόμη από το 1963, το επιτυχημένο βιβλίο ταυτιζόταν με το μυθιστόρημα φυγής, και το μυθιστόρημα φυγής με το μυθιστόρημα πλοκής· ενώ τα πειραματικά έργα, μυθιστορήματα που προκαλούσαν σκάνδαλο και απορρίπτονταν από το πολύ κοινό, τα επαινούσαν. Αυτά υποστηρίζονταν και υπήρχε λόγος που υποστηρίζονταν. Αυτές ήταν οι προτάσεις που εμβρόντητοι σοβαροί αναγνώστες και οι δημοσιογράφοι ποτέ δεν ξέχασαν –και ορθώς, γιατί αυτά λέγονταν ακριβώς για να επιτύχουν μια τέτοια εντύπωση. Λέγαμε πως τα παραδοσιακά μυθιστορήματα έχουν μια δομή που ουσιαστικά αρνιέται την πραγματικότητα, χωρίς διόλου ενδιαφέρουσες καινοτομίες, και χωρίς σεβασμό για τα προβλήματα που συζητιόνταν στα μυθιστορήματα του 19ου αιώνα. Αναπόφευκτα σχηματίστηκαν κλίκες, όπου καλά και άσχημα βιβλία συνήθως στοιβάζονταν μαζί, μερικές φορές για λόγους διαφωνίας των μελών της κλίκας. Θυμάμαι ότι οι εχθροί τότε ήταν οι Λαμπεντούζα, Μπασσάνι και Κασσόλα. Σήμερα, εγώ τουλάχιστον, θα έκανα λεπτές διακρίσεις ανάμεσα στους τρεις. Ο Λαμπεντούζα είχε γράψει ένα καλό, αναχρονιστικό μυθιστόρημα, και διαφωνούσαμε με κείνους που το υμνούσαν σαν άνοιγμα ενός καινούργιου δρόμου στην ιταλική λογοτεχνία, ενώ ήταν το αντίθετο, το ένδοξο κλείσιμο ενός παλιού δρόμου. Η γνώμη μου για τον Κασσόλα παρέμεινε η ίδια. Με τον Μπασσάνι, αφ' ετέρου,

τώρα θα ήμουν πολύ προσεκτικότερος· και αν είμαστε πίσω στο 1963, θα τον χαιρετούσα σαν ένα συνοδοιπόρο. Το πρόβλημα όμως που θέλω να συζητήσω είναι άλλο.

Κανείς δεν θυμάται τι έγινε το 1965 όταν το Gruppo συναντήθηκε για δεύτερη φορά, στο Παλέρμο, να συζητήσει το πειραματικό μυθιστόρημα (και τα πρακτικά βρίσκονται ακόμη στο τυπογραφείο, με τον τίτλο *Il romanzo sperimentale*, έκδοση Φελτρινέλλι, με ημερομηνία 1965 στο εξώφυλλο και 1966 στο κολοφώνα).

Κατά τη διάρκεια των συζητήσεων αυτών εμφανίστηκαν πολλά ενδιαφέροντα πράγματα. Πρώτα απ' όλα, στην εναρκτήρια εισήγησή του ο Ρενάτο Μπαρίλλι [Renato Barilli], θεωρητικός του *nouveau roman*, αρπάχτηκε με τους Ρόμπ Γκριγιέ [Alain Robbe-Grillet], Γκύντερ Γκράς [Günter Grass], Πύντσον [Thomas Pynchon] (δεν πρέπει να ξεχνάμε πως μολονότι ο Πύντσον θεωρείται τώρα ένας από τους εφευρέτες του μετα-μοντερνισμού, ο όρος δεν υπήρχε τότε –εν πάση περιπτώσει όχι στην Ιταλία –και ο Τζων Μπαρθ [John Barth] μόλις άρχιζε στην Αμερική). Ο Μπαρίλλι ανέφερε τον εκ νέου ανακαλυπτόμενο Ρουσέλ [Raymond Roussel], που αγαπούσε τον Βερν, αλλά δεν ανέφερε τον Μπόρχες, διότι η δική του εκ νέου ανακάλυψη επρόκειτο να επακολουθήσει. Και τι είπε ο Μπαρίλλι; Ότι μέχρι τότε η κατάργηση της πλοκής και της δράσης είχε ενθαρυνθεί, χάριν της καθαρής αποκάλυψης στην ακραία μορφή της «υλιστικής έκστασης» (θα μπορούσαμε να πούμε: «θα σας δείξω τον ουρανό σε μια χούφτα χώμα», όπως στους πίνακες του Πόλλοκ ή του Ντυμπυφέ ή Φωτριέ). Τώρα όμως άρχιζε μια νέα φάση αφήγησης: η δράση καθιερωνόταν και πάλι, μολονότι ήταν μια *autre* δράση.

Ανέλυα την εντύπωση που είχαμε από το προηγούμενο βράδυ, παρακολουθώντας ένα κινηματογραφικό κολάζ των Μπαρουτσέλλο και Γκρίφι που ονομαζόταν *Verifica incerta*, μια ιστορία που αποτελείτο από αποσπάσματα ιστοριών, ή, μάλλον, κλισέ τόπων, από τον εμπορικό κινηματογράφο. Επεσήμανα δε ότι τα μέρη στα οποία οι θεατές είχαν αντιδράσει με τη μεγαλύτερη ευχαρίστηση ήταν εκείνα που, μέχρι μερικά χρόνια πριν, θα είχαν αντιδράσει με ταραχή και θυμό –δηλαδή, όπου οι λογικές και χρονικές

συνέπειες της παραδοσιακής δράσης παραλείπονταν και οι προσδοκίες του κοινού θα μπορούσαν να δείχνουν βίαιη απογοήτευση. Η αβάν-γκάρντ γινόταν παράδοση: ό,τι ήταν παραφωνία μερικά χρόνια πριν, γινόταν βάλσαμο για τ' αυτιά (ή για τα μάτια). Από αυτή δε την παρατήρηση μόνο ένα συμπέρασμα μπορούσε να βγει: η μη αποδοχή του μηνύματος δεν ήταν πια το πρώτο κριτήριο για ένα πειραματικό πεζο γράφημα (ή οποιαδήποτε άλλη τέχνη), αφού η μη-αποδοχή είχε τώρα κωδικοποιηθεί ως διασκέδαση. Παρατήρησα δε, ότι: «στείρα σήμερα και ανόητη είναι η πολεμική εκείνων που θεωρούν το πείραμα μια αποτυχία απ' το γεγονός ότι γίνεται αποδεκτό σαν φυσιολογικό: αυτό σημαίνει επιστροφή στη φθαρμένη ουτοπία της πρώιμης αβάν γκάρντ. Επιμένουμε ότι η μη-αποδοχή του μηνύματος από την πλευρά του αποδέκτη ήταν μια αξία μόνο σε μια ιδιαίζουσα ιστορική στιγμή... Υποψιάζομαι ότι θα πρέπει ίσως να εγκαταλείψουμε αυτή την *arrière-pensée*, η οποία μονίμως κυριαρχεί στις συζητήσεις μας ότι ένα έργο τέχνης αξίζει εφ' όσον προκαλέσει σκάνδαλο. Αυτή η διχοτόμηση μεταξύ τάξης και αταξίας, μεταξύ ενός έργου για λαϊκή κατανάλωση και ενός έργου πρόκλησης, μολονότι παραμένει ισχύουσα, θάπρεπε ίσως να επανεξετασθεί από μια άλλη οπτική γωνία. Μ' άλλα λόγια, πιστεύω ότι θάνατι δυνατόν να βρούμε στοιχεία επανάστασης και αμφισβήτησης σε έργα που προφανώς προσφέρονται στην εύκολη κατανάλωση, και επίσης θάνατι δυνατόν να συνειδητοποιήσουμε, αντίθετα, ότι ορισμένα έργα που φαίνονται προκλητικά και συνεχίζουν ν' αγανακτούν το κοινό, δεν αμφισβητούν στην πραγματικότητα, τίποτα... Μόλις πρόσφατα συνάντησα κάποιον ο οποίος, επειδή του είχε κάτι αρέσει πάρα πολύ το είχε απωθήσει με υποψία.»

Και ούτω καθ' εξής: 1965. Ήταν η εποχή που μόλις άρχιζε η Ποπ Αρτ, και οι παραδοσιακές διακρίσεις μεταξύ της πειραματικής, μη-παραστατικής τέχνης και μαζικής τέχνης, αφηγηματικής και παραστατικής, εξαφανίζονταν. Τότε ο Πουσέρ [Henry Pousseur], αναφερόμενος στους Μπητλς, μου είπε: «Δουλεύουν για μας» – μη συνειδητοποιώντας, ωστόσο, ότι κι αυτός επίσης εργαζόταν γι' αυτούς (και πήρε ως απλώς ορθή την πρωτοβουλία της Κάθυ

Μπερμπερίαν [Cathy Berberian] να μας δείξει ότι οι Μπητλς, μπορούν να παίζονται σ' ένα ρεσιτάλ μαζί με τους Πουρσέλλ, Μοντεβέρντι και Σατί).

12. Μετα-μοντερνισμός, ειρωνεία, ψυχαγωγία

Το 1972 επιμελήθηκα το Almanacco Bompianti, γιορτάζοντας την «Επιστροφή της Πλοκής», μολονότι η επιστροφή αυτή γινόταν με μιας ειρωνική επανεξέταση (όχι χωρίς θαυμασμό) των Πονσόν ντυ Τεράϊγ και Ευγένιου Σύη, και με θαυμασμό (με πολύ λίγη ειρωνεία) μερικών από τις σπουδαίες σελίδες του Δουμά. Το πραγματικό, βασανιστικό πρόβλημα ήταν τότε: μπορούσε να υπάρξει ένα μυθιστόρημα όχι φυγής, κι ωστόσο νάναι ψυχαγωγικό;

Η σχέση αυτή και η εκ νέου ανακάλυψη όχι μόνο της πλοκής αλλά και της ευχαρίστησης, επρόκειτο να πραγματοποιηθούν από τους αμερικανούς θεωρητικούς του μετα-μοντερνισμού.

Ατυχώς, «μετα-μοντέρνο» είναι ένας όρος *bon à tout faire*. Έχω την εντύπωση ότι εφαρμόζεται σήμερα σ' ό,τιδήποτε τυχαίνει να θέλει ο χρήστης του όρου. Περαιτέρω, φαίνεται να υπάρχει μια προσπάθεια να γίνει όλο και περισσότερο αναδρομικός: κατ' αρχήν, εφαρμοζόταν προφανώς σε ορισμένους συγγραφείς ή καλλιτέχνες που δρουν στα είκοσι τελευταία χρόνια, κατόπιν βαθμιαία έφθασε στην αρχή του αιώνα, κι έπειτα ακόμη πιο πίσω. Η ανάστροφη αυτή διαδικασία συνεχίζεται· σύντομα στην κατηγορία του μετα-μοντέρνου θα περιληφθεί και ο Όμηρος.

Στην πραγματικότητα, εγώ πιστεύω ότι ο μετα-μοντερνισμός δεν είναι μια τάση που θα ορισθεί χρονολογικά, αλλά μάλλον μια ιδεατή κατηγορία –ή ακόμα καλύτερα, μια *Kunstwollen*, ένας τρόπος λειτουργίας. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η κάθε εποχή έχει το δικό της μετα-μοντερνισμό, ακριβώς όπως κάθε εποχή έχει τον δικό της μανιερισμό και πράγματι, διερωτώμαι μήπως μετα-μοντερνισμός δεν είναι το μοντέρνο όνομα για τον μανιερισμό σαν μεταϊστορική κατηγορία. Πιστεύω πως σε κάθε εποχή υπάρχουν στιγμές κρίσης, όπως εκείνες που περιγράφει ο Νίτσε στο Σκέψεις εκτός Εποχής στο οποίο έγραφε για το κακό που γίνεται

από τις ιστορικές μελέτες. Το παρελθόν μας διέπει, μας βασανίζει, μας εκβιάζει. Η ιστορική αβάν-γκαρντ (αλλά εδώ θάπρεπε ίσως να θεωρήσω αβάν-γκαρντ τη μεταϊστορική κατηγορία) προσπαθεί να ξεκαθαρίσει τους λογαριασμούς με το παρελθόν. Το σύνθημα των φουτουριστών «τέλος με το σεληνόφως», είναι μια τυπική πλατφόρμα για κάθε αβάν-γκαρντ· απλώς πρέπει ν' αντικαταστήσετε το «σεληνόφως» μ' οποιοδήποτε σχετικό όνομα. Η αβάν-γκαρντ καταστρέφει, παραμορφώνει το παρελθόν. Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν, είναι ένα τυπικό, έργο αβάν-γκαρντ. Μετά η αβάν-γκαρντ πηγαίνει πιο πέρα: καταστρέφει τη μορφή, την καταργεί, φτάνει στο αφηρημένο, το άτυπο, το λευκό καναβάτσο, το σχισμένο καναβάτσο. Στην αρχιτεκτονική και τις εικαστικές τέχνες, θα υπάρξει το οικοδόμημα ως στήλη, το καθαρό παραλληλεπίπεδο, η *minimal art*· στη λογοτεχνία, η καταστροφή της ροής του λόγου, τα κολάζ του Μπάρρους, η σιωπή, η λευκή σελίδα· στη μουσική, από την ατονικότητα στο θόρυβο, στην απόλυτη σιωπή (μ' αυτή την έννοια ο πρώιμος Κέητζ είναι μοντέρνος).

Έρχεται όμως η στιγμή που η αβάν-γκαρντ (το μοντέρνο) δεν μπορεί να πάει πιο πέρα, διότι παρήγαγε μια μεταγλώσσα που μιλάει για τα αδύνατα κείμενά της (εννοιολογική τέχνη). Η μετα-μοντέρνα απάντηση στο μοντέρνο συνίσταται στην αναγνώριση του γεγονότος ότι το παρελθόν, αφού δεν μπορεί στην πραγματικότητα να καταστραφεί, διότι η καταστροφή του οδηγεί στη σιωπή, πρέπει να επανεξετασθεί: αλλά με ειρωνεία, όχι με αθωότητα.

Σκέφτομαι την μετα-μοντέρνα τάση ως την τάση εκείνη του ανθρώπου που αγαπάει μια πολύ καλλιεργημένη γυναίκα και γνωρίζει ότι δεν μπορεί να της πει, «σ' αγαπώ τρελά», διότι γνωρίζει ότι αυτή γνωρίζει (και αυτή γνωρίζει ότι αυτός γνωρίζει) ότι τα λόγια αυτά τάχει γράψει ήδη η Μπάρμπαρα Κάρτλαντ. Ωστόσο, υπάρχει μια λύση. Μπορεί να της πει, «όπως θάλεγε η Μπάρμπαρα Κάρτλαντ, σ' αγαπώ τρελά.» Στο σημείο, αυτό έχοντας αποφύγει την ψευδο-αθωότητα, έχοντας πει σαφώς ότι δεν είναι πια δυνατόν να μιλήσεις αθώα, θάχει παρ' όλα αυτά πει αυτό που ήθελε να πει στη γυναίκα: ότι την αγαπάει, αλλά την αγαπάει σε

μια εποχή χαμένης αθωότητας. Αν η γυναίκα δεν το δεχθεί, θάχει ωστόσο δεχθεί μια δήλωση αγάπης. Κανείς από τους δύο συνομιλητές δεν θα αισθάνεται αθώς, και οι δύο θάχουν δεχθεί την πρόκληση του παρελθόντος, του ήδη ειπωμένου, το οποίο δεν μπορεί να εξαλειφθεί· και οι δύο, συνειδητά και μ' ευχαρίστηση, θάχουν παίξει το παχνίδι της ειρωνείας... Αλλά και οι δύο θάχουν επιτύχει, γι' άλλη μια φορά, να μιλήσουν γι' αγάπη.

Ειρωνεία, μεταγλωσσολογικό παιχνίδι, διατύπωση τετραγωνισμένη. Έτσι, με το μοντέρνο, ο καθένας που δεν καταλαβαίνει το παιχνίδι μπορεί να το απορρίψει· με το μετα-μοντέρνο, όμως, είναι δυνατό να μην καταλαβαίνει το παιχνίδι κι ωστόσο να το παίρνει στα σοβαρά. Εκεί έγκειται, τελικά, η ποιότητα (ο κίνδυνος) της ειρωνείας. Πάντα υπάρχει κάποιος που παίρνει τον ειρωνικό λόγο στα σοβαρά. Νομίζω πως τα κολάζ των Πικασό, Χουάν Γκρι και Μπρακ ήταν μοντέρνα: αυτός είναι ο λόγος που οι κανονικοί άνθρωποι δεν τους δέχονταν. Από την άλλη πλευρά, τα κολάζ του Μαξ Ερνστ, που κολλούσε μαζί χαρακτηριστικά του 19ου αιώνα, ήταν μετα-μοντέρνα: μπορούν να διαβαστούν σαν φανταστικές ιστορίες, όπως η αφήγηση των ονείρων, χωρίς καμιά συνειδητοποίηση ότι ισοδυναμούν με συζήτηση για τη φύση των χαρακτηριστικών και ίσως του κολάζ. Αν «μετα-μοντέρνο» σημαίνει αυτό, είναι σαφές γιατί ο Στερν και ο Ραμπελαί ήταν μετα-μοντέρνοι, γιατί ο Μπόρχες σίγουρα είναι, και γιατί στον ίδιο καλλιτέχνη η στιγμή του μοντέρνου και η στιγμή του μετα-μοντέρνου μπορούν να συνυπάρχουν, ή να εναλλάσσονται, ή ν' ακολουθούν στενά το ένα τ' άλλο. Κοιτάξτε τον Τζούς. Το Πορτραίτο ενός Καλλιτέχνη είναι μια απόπειρα για μοντέρνο. Οι Δουβλινέζοι, ακόμη κι αν προηγούνται, είναι περισσότερο μοντέρνοι από το Πορτραίτο. Ο Οδυσσέας βρίσκεται στα όρια. Το *Finnegans Wake* είναι ήδη μετα-μοντέρνο, ή τουλάχιστον εισάγει τον μετα-μοντέρνο λόγο: απαιτεί, για να είναι κατανοητό, όχι την άρνηση του ήδη ειπωμένου, αλλά την ειρωνική του επανεξέταση.

Για το θέμα του μετα-μοντέρνου σχεδόν έχουν ειπωθεί τα πάντα (σε δοκίμια όπως το «*The Literature of Exhaustion*» του Τζων

Μπαρτ, με ημερομηνία, ήδη 1967). Όχι ότι συμφωνώ απολύτως με τη βαθμολογία που δίνουν οι θεωρητικοί του μετα-μοντερνισμού (συμπεριλαμβανομένου του Μπαρτ) στους συγγραφείς και καλλιτέχνες, καθιερώνοντας ποιος είναι μεταμοντέρνος και ποιος δεν το κατάφερε ακόμα. Ενδιαφέρομαι όμως για το θεώρημα που οι θεωρητικοί της τάσης αυτής εξάγουν από τις προκείμενες που θέτουν: «Ο ιδανικός μετα-μοντέρνος συγγραφέας ούτε απλώς αποκηρύσσει, ούτε απλώς μιμείται, είτε τους μοντέρνους γονείς του του 20ου αιώνα, είτε τους προ-μοντέρνους παπούδες του του 19ου αιώνα. Έχει το πρώτο μισό του αιώνα μας κάτω απ' τη ζώνη του αλλά όχι στην πλάτη του... Μπορεί να μην ελπίζει ότι θα μπορέσει να συγκινήσει τους θιασώτες του Τζαίημς Μίτσενερ και του Ίρβιν Γουάλας –για να μην αναφέρω τους αγράμματους των λοβοτομημένων μαζικών μέσων ενημέρωσης. Θάπρεπε όμως να ελπίζει πως θα οδηγήσει στην απόλαυση, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, ακόμα κι αυτούς που δεν ανήκουν στον κύκλο που ο Τόμας Μαν συνήθιζε να ονομάζει 'Οι Πρώτοι Χριστιανοί': δηλαδή τους επαγγελματίες θιασώτες της υψηλής τέχνης... Το ιδανικό μεταμοντέρνο μυθιστόρημα θα υψωθεί κατά κάποιο τρόπο πάνω από τη διαμάχη μεταξύ ρεαλισμού και μη ρεαλισμού, φορμαλισμού και 'περιεκτισμού', καθαρής και στρατευμένης λογοτεχνίας, σοβαρής πεζογραφίας και φτηνής πεζογραφίας... Πάρτε για παράδειγμα την καλή τζαζ ή την κλασική μουσική: βρίσκει κανείς πολλά ακούγοντας πολλές φορές το ίδιο κομμάτι ή εξετάζοντας προσεκτικά το αποτέλεσμα που δεν συνέλαβε απόλυτα την πρώτη φορά· η πρώτη όμως φορά θα πρέπει νάναι συναρπαστική –και όχι απλώς για τους ειδικούς– έτσι ώστε να ενθουσιάζεται κανείς και να έλθει να την ξανακούσει».

Αυτά έγραψε ο Μπάρτ το 1980, ανακεφαλαιώνοντας τη συζήτηση, τη φορά όμως αυτή κάτω από τον τίτλο «Η λογοτεχνία της Αναπλήρωσης. Μεταμοντέρνα Πεζογραφία.» Φυσικά, το θέμα μπορεί να συζητηθεί ακόμη περισσότερο, με μεγαλύτερη γεύση του παράδοξου· και αυτό κάνει ο Λέσλι Φίντλερ. Το 1980 το *Salmagundi* (τεύχος 50-51) δημοσίευσε μια συζήτηση μεταξύ του Φίντλερ και άλλων αμερικανών συγγραφέων. Ο Φίντλερ, προφανώς, ήθελε να προκαλέσει. Επαινεί περιπετειώδεις ιστορίες όπως ο

Τελευταίος των Μοϊκανών, γοθικά μυθιστορήματα, παλιατσαρίες που οι κριτικοί περιφρόνησαν χωρίς όμως να κατορθώσουν παρ' όλα αυτά να δημιουργήσουν νέους μύθους και να αιχμαλωτίσουν τη φαντασία για περισσότερο από μια γενεά. Διερωτάται αν κάτι σαν την Καλύβα του Μπάρμπα-Θωμά θα εμφανισθεί πάλι –ένα βιβλίο που μπορεί να διαβάζεται με το ίδιο πάθος στην κουζίνα, στο σαλόνι και στο δωμάτιο των παιδιών. Περιλαμβάνει τον Σαίξπηρ μεταξύ εκείνων που γνωρίζουν πώς να σε διασκεδάσουν, δίπλα στο Όσα Παίρνει ο Άνεμος. Όλοι ξέρουμε ότι παραείναι οξύς κριτικός για να τα πιστεύει αυτά. Απλώς θέλει να σπάσει το φράγμα που έχει υψωθεί ανάμεσα στην τέχνη και την ψυχαγωγία. Αισθάνεται πως σήμερα, πλησιάζοντας ένα μεγάλο κοινό και αιχμαλωτίζοντας τα όνειρά του σημαίνει ίσως ότι λειτουργούμε σαν αβάν-γκαρντ- και μας αφήνει ελεύθερους να πούμε ότι αιχμαλωτίζοντας τα όνειρα των αναγνωστών δεν σημαίνει απαραίτητα ότι ενθαρρύνουμε τη φυγή –μπορεί επίσης να σημαίνει ότι τους δεσμεύουμε.

13. Το ιστορικό μυθιστόρημα

Επί δύο χρόνια αρνιόμουν ν' απαντήσω σε ανώφελα ερωτήματα της τάξης του «Είναι το μυθιστόρημά σας ένα ανοιχτό έργο ή όχι;» Πώς να ξέρω; Αυτό είναι δική σας υπόθεση, όχι δική μου. Ή «Με ποιον από τους ήρωές σας ταυτιζόσαστε;» Για τ' όνομα του θεού, με ποιον ταυτίζεται ένας συγγραφέας; Με τα επιρρήματα, προφανώς. Από τις ανόητες ερωτήσεις η περισσότερο ανόητη ήταν εκείνη που έθεσαν αυτοί οι οποίοι ισχυρίζονται ότι γράφοντας για το παρελθόν με κάποιο τρόπο αποφεύγεις το παρόν. «Αληθεύει αυτό;» με ρωτούν. Είναι πολύ πιθανόν, απαντώ. Αν ο Μαντσόνι έγραψε για τον 17ο αιώνα, αυτό σημαίνει ότι ο 19ος αι. δεν τον ενδιέφερε. Ο Σαίξπηρ ξανάγραψε μεσαιωνικές ιστορίες και δεν ενδιαφερόταν για την εποχή του, ενώ το Ιστορία Αγάπης (Love Story) είναι στερεά δεμένο με την εποχή του· όμως, το Μοναστήρι της Πάρμας μιλούσε μόνο για γεγονότα που είχαν συμβεί πάνω από εικοσιπέντε χρόνια νωρίτερα... Δεν έχει νόημα να πούμε ότι όλα τα προβλήματα της σύγχρονης Ευρώπης διαμορφώθηκαν κατά τον Μεσαίωνα: κοινοτική δημοκρατία και τραπεζική οικονομία, εθνικές μοναρχίες και αστική ζωή, νέες

τεχνολογίες και ξεσηκωμοί των φτωχών. Ο Μεσαίωνας είναι η παιδική μας ηλικία, στην οποία πρέπει πάντα να επιστρέφουμε, για αναμνήσεις. Υπάρχει όμως επίσης το Excalibur –ύφος του Μεσαίωνα. Κι έτσι το πρόβλημα είναι κάτι που δεν μπορούμε να προσπεράσουμε. Τι σημαίνει το γράψιμο ενός ιστορικού μυθιστορήματος; Πιστεύω πως υπάρχουν τρεις τρόποι να διηγηθεί κανείς το παρελθόν. Ο ένας είναι το ρομάντσο, και το γοτθικό μυθιστόρημα, που δεν είναι μυθιστόρημα αλλά ρομάντσο επίσης. Το παρελθόν ως τοπίο, πρόφαση, δομή παραμυθιού, για να επιτρέψει στη φαντασία να περιπλανηθεί ελεύθερα. Μ' αυτή την έννοια, ένα ρομάντσο δεν πρέπει αναγκαστικά να συμβαίνει στο παρελθόν πρέπει μόνο να μην συμβαίνει εδώ και τώρα, και το εδώ και τώρα να μην αναφέρεται, ούτε καν σαν αλληγορία. Το μεγαλύτερο μέρος βιβλίων επιστημονικής φαντασίας είναι καθαρό ρομάντσο. Το ρομάντσο είναι η ιστορία του αλλού.

Μετά έχουμε το μυθιστόρημα του ψευτοπαλληκαρισμού, οι ιστορίες του σπαθιού και της μέρτας, όπως τα έργα του Δουμά. Αυτό το είδος μυθιστορήματος επιλέγει ένα «πραγματικό» και αναγνωρίσιμο παρελθόν, και για να το κάνει αναγνωρίσιμο, ο συγγραφέας το γεμίζει με ήρωες που ήδη υπάρχουν στις εγκυκλοπαίδειες (Ρισελιέ, Μαζαρέν), βάζοντάς τους να κάνουν πράξεις που δεν καταγράφει η εγκυκλοπαίδεια (συνάντηση με τη Μυλαίδη, που συναναστρέφεται κάποιον Μπονασιέ) αλλά που η εγκυκλοπαίδεια δεν αντικρούει. Φυσικά, για να ενισχύσουν την αυταπάτη της πραγματικότητας, οι ιστορικοί χαρακτήρες θα κάνουν επίσης (όπως και η ιστοριογραφία δέχεται) αυτά που πράγματι έκαναν (πολιορκούν τη Λα Ροσέλ, έχουν στενές σχέσεις με την Άννα της Αυστρίας, διαπραγματεύονται με την Φρόντ). Σ' αυτή την («πραγματική») εικόνα εισάγονται οι φανταστικοί ήρωες, μολονότι δείχνουν αισθήματα που θα μπορούσαν ν' αποδίδονται σ' άλλες εποχές. Αυτό που κάνει ο Ντ' Αρτανιάν, ανακαλύπτοντας τα κοσμήματα της βασίλισσας στο Λονδίνο, θα μπορούσε να το κάνει επίσης τον 15ο αιώνα ή τον 18ο. Δεν είναι αναγκαίο να ζη τον 17ο αιώνα για νάχει αυτή την ψυχολογία.

Στο ιστορικό μυθιστόρημα, από την άλλη μεριά, δεν είναι

αναγκαίο οι ήρωες για ν' αναγνωρίζονται να εμφανίζονται στις κανονικές εγκυκλοπαίδειες. Πάρτε τους Άραβωνιασμενους: ο πιο γνωστός πραγματικός ήρωας είναι ο Καρδινάλιος Φρειδερίκος ο οποίος, μέχρι να παρουσιαστεί ο Μαντσόνι, ήταν ένα όνομα γνωστό μόνο σε μερικούς ανθρώπους. Ωστόσο ό,τι κάνουν οι Ρέντσο, Λουτσία, ή ο πατήρ Κριστόφορο μπορούσε να γίνει μόνο στη Λομβαρδία τον 17ο αιώνα. Αυτό που κάνουν οι ήρωες εξυπηρετεί την ιστορία, αυτό που συνέβη, ούτως ώστε να γίνεται περισσότερο κατανοητή. Τα γεγονότα και οι ήρωες είναι φανταστικά, ωστόσο μας λένε πράγματα για την Ιταλία της εποχής εκείνης που τα βιβλία δεν μας τα είπαν ποτέ με τόση σαφήνεια.

Με την έννοια αυτή, σίγουρα, ήθελα να γράψω ένα ιστορικό μυθιστόρημα, και όχι διότι ο Ουμπερτίνο ή ο Μιχαήλ υπήρξαν πράγματι, και είπαν πάνω-κάτω αυτά που λένε, αλλά επειδή ό,τι λένε οι φανταστικοί ήρωες, όπως ο Γουλιέλμος, ώφειλε να είχε ειπωθεί εκείνη τήν εποχή.

Δεν ξέρω πόσο πιστός έμεινα σ' αυτό το σκοπό. Δεν πιστεύω ότι τον παραμέλησα όταν μεταμφίεζα αποσπάσματα από ύστερους συγγραφείς (όπως του Βιτγκενστάϊν), παρουσιάζοντας τα σαν αποσπάσματα κειμένων εκείνης της εποχής. Στις περιπτώσεις αυτές ήξερα πολύ καλά πως δεν γίνονταν οι μεσαιωνικοί άνθρωποι σύγχρονοι· απλώς, οι σύγχρονοι σκέφτονται μεσαιωνικά. Μάλλον, διερωτώμαι κατά καιρούς, μήπως προίκισα τους φανταστικούς μου ήρωες με την ικανότητα να συνδυάζουν στα *disiecta membra* της απόλυτα μεσαιωνικής σκέψης, μερικές εννοιολογικές διασυνδέσεις που, στη μορφή αυτή, ο Μεσαίωνας δεν θάχε αναγνωρίσει ως δικές του. Πιστεύω όμως πως ένα ιστορικό μυθιστόρημα θάπρεπε κι αυτό επίσης, όχι μόνο να αναγνωρίζει στο παρελθόν τις αιτίες αυτού που ήρθε κατόπιν, αλλά και να ιχνηλατεί την πορεία μέσω της οποίας οι αιτίες εκείνες άρχισαν σιγά-σιγά να παράγουν τ' αποτελέσματα τους.

Αν ένας ήρωάς μου, συγκρίνοντας δύο μεσαιωνικές ιδέες παράγει μια τρίτη, περισσότερο σύγχρονη ιδέα, κάνει ακριβώς αυτό που έκανε ο πολιτισμός· κι αν κανείς ποτέ δεν έγραψε αυτό που λέει, κάποιος, ωστόσο, οσοδήποτε συγκεχυμένα, θάχει σίγουρα

αρχίσει να το σκέπτεται (ίσως χωρίς να το λέει, εμποδισμένος από αναρίθμητους φόβους και από ντροπή).

Εν πάση περιπτώσει υπάρχει κάτι που με διασκέδασε πολύ: κάθε τόσο και λιγάκι κάποιος κριτικός ή αναγνώστης γράφει για να μου πει ότι κάποιος από τους ήρωές μου δηλώνει πράγματα που παραείναι σύγχρονα, και στην κάθε μια απ' αυτές τις περιπτώσεις, και μόνο σ' αυτές τις περιπτώσεις, στην πραγματικότητα παρέπεμπα σε κείμενα του 14ου αιώνα.

Και υπάρχουν άλλες σελίδες στις οποίες οι αναγνώστες εξετίμησαν την έξοχη μεσαιωνική ποιότητα ενώ αισθανόμουν τις σελίδες αυτές ως παρανόμως σύγχρονες. Το γεγονός είναι ότι ο καθένας έχει τις δικές του ιδέες, συνήθως χαλασμένες, για τον Μεσαίωνα. Μόνο εμείς οι καλόγεροι της εποχής γνωρίζουμε την αλήθεια- το να την πεις όμως, μπορεί μερικές φορές να σε οδηγήσει στην πυρά.

14. Τέλος

Ξαναβρήκα –δύο χρόνια μετά το γράψιμο του μυθιστορήματος– μια σημείωση που κράτησα το 1953, όταν ήμουν ακόμη φοιτητής στο πανεπιστήμιο. «Ο Θράτιος και ο φίλος του κάλεσαν τον Κόμη του Π. να λύσει το μυστήριο του φαντάσματος. Ο Κόμης του Π. εκκεντρικός και φλεγματικός κύριος. Αντιμέτωπός του ήλθε ένας νεαρός λοχαγός της Δανικής φρουράς, με μεθόδους της Εφ Μπι Άϊ. Κανονική εξέλιξη της δράσης ακολουθώντας τις γραμμές της τραγωδίας. Στην τελευταία πράξη ο Κόμης του Π. έχοντας συγκεντρώσει όλη την οικογένεια μαζί, εξηγεί το μυστήριο: ο δολοφόνος είναι ο Άμλετ. Πολύ αργά, ο Άμλετ πεθαίνει.»

Χρόνια αργότερα ανακάλυψα ό,τι ο Τσέστερτον εισηγήθηκε κάπου μια τέτοια ιδέα. Φαίνεται πως ο Παρισινός Όμιλλος Ουλίπο έχει πρόσφατα κατασκευάσει μια μήτρα όλων των δυνατών καταστάσεων αστυνομικών ιστοριών και βρήκε ότι μένει ακόμη να γραφεί ένα βιβλίο στο οποίο ο αναγνώστης είναι ο δολοφόνος.

Ηθικό δίδαγμα: οι ψυχαναγκαστικές ιδέες δεν είναι ποτέ προσωπικές· τα βιβλία μλούν μεταξύ τους, και κάθε αληθινή

αναζήτηση θάπρεπε να αποδεικνύει ότι είμαστε ένοχοι.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αρχικός τίτλος της νουβέλας του Manzoni *I Promessi Sposi*.
2. Περιέργως, στην Αμερική και τη Βρετανία ο λατινικός στίχος θυμίζει σε πολλούς κριτικούς το Ρωμαίος και Ιουλιέτα. Είναι περίεργο, γιατί νομίζω πως με μια έννοια η Ιουλιέτα λέει ακριβώς το αντίθετο απ' αυτό που λέει ο Βερνάρδος [ΣτΜ: του Κλαιρβώ]. Ο Σαίξπηρ πιστεύει ότι το όνομα δεν έχει καμιά σχέση με την ουσία του πράγματος καθ' εαυτού. Ο Βερνάρδος ίσως συμφωνούσε με τον Σαίξπηρ ότι το όνομα είναι απλώς αυθαίρετη ταμπέλα, αλλά για τους Βενεδικτίνους ό,τι απομένει από το πραγματικό (;) ρόδο (αν αυτό είναι πραγματικό) είναι ακριβώς αυτό το εξαφανιζόμενο, το ισχυρό, το γοητευτικό, μαγικό όνομα.
3. Τμήμα αυτού του κειμένου δημοσιεύτηκε στο 2ο τεύχος της αμερικανικής έκδοσης του περιοδικού FMR.
4. Διεύθυνση της Σχολής Τεχνών [φιλολογικής] στο μεσαιωνικό Παρίσι, όπως αναφέρεται από τον Δάντη στον «Παράδεισο» [X, 133-138] .