

Κάρεν Μπλίξεν: φωτοσκιάσεις της ζωής και του έργου της



Γράφει η **Εύα Στάμου**

Ο βίος τής Κάρεν Μπλίξεν (λογοτεχνικό ψευδώνυμο της Κάρεν Κρίστενζε Ντίενσεν) είναι τόσο ιδιαίτερος που ακόμα και όσοι δεν έχουν διαβάσει κείμενά της, μπορεί να γνωρίζουν λεπτομέρειες για την πολυκύμαντη ζωή και την άκρως ενδιαφέρουσα προσωπικότητά της. Σημαντικότερο, όμως, από τον μύθο γύρω από το πρόσωπο της Μπλίξεν είναι το αριστοτεχνικό λογοτεχνικό έργο που μας άφησε.

Η κριτική έχει εστιάσει κυρίως στην δημιουργική αυθεντικότητα της Μπλίξεν, την παραγωγή πρωτότυπων πεζογραφημάτων δίχως εμφανείς επιρροές από άλλους συγγραφείς. Το έργο της

βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με τις λογοτεχνικές παραδόσεις, χωρίς όμως να αναπαράγει πρότυπα του παρελθόντος.

Αν και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30 η κυρίαρχη τάση στη Δανία ήταν ο κοινωνικός ρεαλισμός, η Μπλίζεν επιλέγει να μην ασχοληθεί με θέματα πολιτικά, αλλά επικεντρώνεται σε ζητήματα υπαρξιακά, όπως προκύπτουν μέσα από τις προσωπικές εμπειρίες της. Ήταν πολύ καλά ενημερωμένη για τις σύγχρονες τάσεις στη λογοτεχνία, μα θεωρούσε ότι ο ρεαλισμός δεν την αφορά αφού «είναι για όσους δεν έχουν φαντασία».

Από ορισμένους κριτικούς τού καιρού της θεωρήθηκε ότι ο τρόπος που έγραφε ήταν παλιομοδίτικος και την αντιμετώπιζαν --όπως ανέφερε η ίδια χαριτολογώντας στις συνεντεύξεις της-- «ως λογοτεχνικό αναχρονισμό», κυρίως εξαιτίας της έντονης επιρροής του ρομαντικού κινήματος σε κάποια από τα κείμενά της, όπως στις *Επτά Γοτθικές Ιστορίες*.

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, κι ενώ ο μοντερνισμός έκανε εμφανή την παρουσία του στην δανική λογοτεχνία, στην συνείδηση κοινού και κριτικών η Κάρεν Μπλίζεν είχε συσχετιστεί με τον Γέιτς, τον Έλιοτ, και τον Τόμας Μαν. Η έμφαση της Μπλίζεν στους μύθους και τα σύμβολα --ήταν η εποχή που μεσουρανούσε ο Καρλ Γιουνγκ-- ώθησε τη λογοτεχνική κριτική να την τοποθετήσει στην πλευρά της παράδοσης και ενάντια στον υφολογικό πειραματισμό και τον ιδεολογικό πεσιμισμό των περισσότερων συγχρόνων της Δανών δημιουργών. Αφενός, ο πειραματισμός και η ανατροπή των λογοτεχνικών ορίων την απωθούσαν, αφετέρου θεωρούσε ότι η σύνδεση με τους μεγάλους Ευρωπαίους συγγραφείς του παρελθόντος της προσέδιδε αίγλη.

Η περιπλοκότητα που χαρακτηρίζει την κατασκευή των ιστοριών της έχει ως αποτέλεσμα να μην γίνεται άμεσα αντιληπτή κάποιες φορές η παιγνιώδης διάθεση της Μπλίζεν, η επιθυμία της να κάνει χιούμορ με θέματα δύσκολα και σκοτεινά. Μπορεί ως συγγραφέας να ήταν παραδοσιακή και να επέλεγε την αυστηρή λογοτεχνική φόρμα, αλλά δεν ήταν σε καμία περίπτωση πουριτανή. Αντίθετα της άρεσε να προκαλεί τόσο με τα λογοτεχνικά της κείμενα, όσο και με την ίδια τη ζωή της.

Η Μπλίζεν επέμενε ότι οι ιστορίες της ήταν φανταστικές. Ακόμα και αν είχαν γραφτεί με αφορμή ένα πραγματικό γεγονός το οποίο δεξιοτεχνικά κάλυπτε πίσω από μια μάσκα επινόησης, αρνιόταν ότι ο στόχος της ήταν να περιγράψει την πραγματικότητα--μάλλον να την μεταμφιέσει ήθελε ή να την κατασκευάσει από την αρχή. Απέφευγε να εμμένει σε αληθινά γεγονότα, μετέπλαθε την

πραγματικότητα επιτυγχάνοντας να παραμείνει συνειδητά ασαφής: όλα αυτά βέβαια, το παιγνιώδες ύφος, η ασάφεια, η αμφισημία, είναι στοιχεία καθαρά μεταμοντέρνα.

Η Γκρέτε Ρόστμπιλ ήταν από τις πρώτες κριτικούς που επισήμαναν ότι η Μπλίξεν θα μπορούσε να θεωρηθεί μεταμοντέρνα για έναν ακόμα λόγο: την ομοιότητα με την οποία ο Ζακ Ντεριντά και η Μπλίξεν προσεγγίζουν το ζήτημα του δυισμού. Ο Ντεριντά υποστηρίζει ότι τα δίπολα όπως άντρας/γυναίκα υπονοούν παραδοσιακά μια ιεραρχία δύναμης, στην οποία ένα από τα δύο μέρη είναι αξιακά ανώτερο από το άλλο. Ωστόσο, όπως ορθά επισημαίνει η Ρόστμπιλ, τόσο ο Ντεριντά όσο και η Κάρεν Μπλίξεν υπονομεύουν τέτοιου είδους αξιολογικές ιεραρχίες, όχι με το να αρνούνται την ύπαρξη του εκάστοτε δίπολου, αλλά αμφισβητώντας την παραδοσιακή του πρόσληψη.

Γεγονός είναι ότι τα κείμενα της Μπλίξεν βρίθουν δυισμών: άντρας/γυναίκα, βοράς/νότος, άγριο/εξημερωμένο, πλούσιοι/φτωχοί, κωμωδία/τραγωδία, κύριος/υπηρέτης, Θεός/Διάβολος. Μπορεί η δυναμική σχέση αντίθετων πόλων να είναι κεντρική στο έργο της, αλλά πουθενά δεν υπονοείται ότι ακολουθεί κάποια ιεράρχηση σύμφωνα με την οποία ο ένας από τους δύο πόλους είναι ανώτερος. Αν και η Μπλίξεν αναζητά την ενότητα ή έναν τύπο συμβιβασμού ανάμεσα στα αντίθετα, δεν το κάνει εις βάρος της ακεραιότητας και της ταυτότητας ενός εκ των δύο τμημάτων που απαρτίζουν το όλον. Στις περισσότερες περιπτώσεις δεν δίνει προτεραιότητα σε έναν από τους δύο πόλους. Και τα δύο μέρη είναι εξίσου απαραίτητα και σημαντικά. Περιστασιακά μόνο επιτρέπει στις προσωπικές της απόψεις ή προκαταλήψεις να γίνονται εμφανείς, όπως στην περίπτωση του δίπολου αριστοκράτες/αστοί. Η μελέτη των κειμένων της καταδεικνύει ότι η Μπλίξεν τάσσεται ξεκάθαρα υπέρ της αριστοκρατίας (λόγω της ενασχόλησης αρκετών αριστοκρατών με την ποίηση, τη ζωγραφική, και τις υπόλοιπες μορφές τέχνης) και όχι με τους αστούς (που θεωρεί ότι ενδιαφέρονται αποκλειστικά για την συσσώρευση χρήματος και τις γήινες απολαύσεις).

Ένα κείμενο στο οποίο ο θαυμασμός της Μπλίξεν για την αριστοκρατία γίνεται εμφανής, χωρίς όμως να απουσιάζει η κριτική διάθεση, είναι η ιστορία *Το Δείπνο στην Ελσινόρη*. Η συγγραφέας απεικονίζει με μοναδική μαεστρία τους αριστοκράτες που τα έχουν όλα --οικονομική άνεση, κοινωνική θέση, ομορφιά, καλλιέργεια, ευφυΐα--, αλλά δεν καταφέρνουν να τα αξιοποιήσουν ώστε να ζήσουν μια πλήρη, δημιουργική ζωή. Οι δύο πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες, οι αχώριστες

αδερφές Ντε Κόνινκ, παρουσιάζονται ανίκανες να αλλάξουν οτιδήποτε στον εαυτό τους, να εξελιχθούν, να δοκιμάσουν καινούργιες συναισθηματικές εμπειρίες. Μοιάζει να μένουν ακίνητες στον χρόνο, δυο νάρκισσοι που δεν μπορούν να αντλήσουν ευχαρίστηση παρά μόνο από την ίδια τους την ύπαρξη και την εντύπωση που θεωρούν ότι προκαλεί στους άλλους. Εκεί που τελειώνουν τα όρια του εαυτού τους, τελειώνουν τα όρια του κόσμου. Η ιστορία αποτελεί ένα εύστοχο σχόλιο, μια κριτική αλληγορία για τον ελιτισμό και τις φοβίες της Δανικής αριστοκρατίας, ένα μικρό, κλειστό κύκλωμα που δεν μεταβάλλεται και είναι συνεπώς καταδικασμένο να πεθάνει.

Ο Μόρτεν, ο μοναχογιός των Ντε Κόνινκ, είναι ο μόνος που τολμά να κόψει βίαια τους δεσμούς με την οικογένεια επιλέγοντας την δράση και όχι την καθήλωση και τον αργό θάνατο. Ο νεαρός άντρας εγκαταλείπει την αρραβωνιαστικιά του και τους δικούς του δίχως εξήγηση και εξαφανίζεται στα πέρατα της οικουμένης, προδίδοντας όχι μόνο την αγαπημένη τους αλλά και την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει προκειμένου να πάρει την τύχη του στα χέρια του. Ο Μόρτεν έχει βέβαια την διέξοδο που του εξασφαλίζει το φύλο του. Η μοίρα των γυναικών ήταν εντελώς διαφορετική, αφού ο μόνος τρόπος για να εγκαταλείψουν το πατρικό τους, δίχως να απωλέσουν τον σεβασμό και την αποδοχή των άλλων, και να έχουν ως έναν βαθμό δική τους ζωή, ήταν ο γάμος.

Ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο της ιστορίας είναι πόσο άρρηκτα δεμένη με τις ζωές των ηρωίδων είναι η ζωή της πιστής υπηρέτριας που γερνάει δίπλα τους, με τη διαφορά ότι εκείνη είναι χήρα, έχει δηλαδή γνωρίσει το μυστήριο της ένωσης με τον άντρα και τις ηδονές της σάρκας που θα παραμείνουν ως το τέλος άγνωστες για τις δύο πρωταγωνίστριες.

Η Μπλίξεν δεν γράφει απλά ιστορίες, γράφει μύθους, όπως ο Τσώσερ, ο Βοκάκιος, ο Σαίξπηρ. Είναι σαν να κρατά έναν μεγεθυντικό φακό και μελετώντας προσεκτικά τις επαφές και τις συναλλαγές των συγχρόνων της να περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια εξωτερικά χαρακτηριστικά που αφορούν τόσο την ευχάριστη όσο και τη δυσάρεστη πλευρά της κοινωνίας της Δανίας: τον επαρχιωτισμό, την ξενοφοβία, τον σνομπισμό, την κοινωνική ανεπάρκεια ή την υπερβολική τήρηση των τύπων, τις κλειστές, εσωστρεφείς, στάσιμες ζωές. Ακόμα όμως και όταν περιγράφει κάτι δυσάρεστο για την Δανία του παρελθόντος, κυριαρχεί η νοσταλγία και ο ελεγειακός τόνος, παρόλο που φροντίζει να διατηρεί τις αποστάσεις της μέσω μιας εκλεπτυσμένης ειρωνείας όσον αφορά τις συνήθειες και τις εμμονές των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων.

Η ενασχόληση με το φύλο, τη θέση των γυναικών, την καταδίκη τους στην σιωπή και σε μια άχρωμη, συμβιβασμένη καθημερινότητα κυριαρχούν στο έργο της Ντίνεσεν. Ο Φεμινισμός είναι σύμφωνα με αρκετούς κριτικούς ένα από τα βασικά συστατικά των ιστοριών της. Ο Συμβολισμός και ο Βικτωριανή σκέψη είναι τα δύο άλλα, μα ο τρόπος που πραγματεύεται το φύλο συνιστά το νήμα που συνδέει όλες τις ιστορίες της.

Σε γράμμα της από την Αφρική στην Bess Westenholtz, το 1920, η Μπλίξεν αναφέρεται στην ιστορικότητα και στην ρευστότητα της έννοιας του φεμινισμού: «Ένα θέμα για το οποίο έχω σκεφθεί και θα ήθελα πολύ να έχω την ευκαιρία να κουβεντιάσω ξανά μαζί σου είναι το παλιό θέμα του Φεμινισμού στη σημερινή του μορφή, το οποίο έχει φτάσει να σημαίνει κάτι πολύ διαφορετικό από ό,τι σηματοδοτούσε ο όρος όταν αναπτύχθηκε για πρώτη φορά τρία τέταρτα του αιώνα πριν.»

Είναι εμφανές ότι η Μπλίξεν ήταν ενήμερη για τα γυναικεία ζητήματα και όπως φαίνεται από τα διηγήματά της, την απασχολούσαν έντονα σε όλα τα στάδια του βίου της, και όχι μόνο κατά τη νεότητα (βλ. Ντίνεσεν, *Γράμματα από την Αφρική*). Όσο ζούσε στην Αφρική η Μπλίξεν είχε την ευκαιρία να βιώσει στο πετσί της τον αποκλεισμό των γυναικών σε έναν αντρικό, έντονα ανταγωνιστικό κόσμο. Ωστόσο, η θέση και ο ρόλος μιας λευκής γυναίκας στην αποικιοκρατούμενη Κένυα, σε μια περίοδο όπου κυριαρχούσαν οι Βρετανοί άντρες, είναι σημαντικός. Δεν είναι τυχαίο ότι η ίδια παίζει με τις ταυτότητες του φύλου τόσο στο λογοτεχνικό της έργο, όσο και στην ζωή της. Δεν ήταν συνηθισμένο εκείνη την εποχή μια γυναίκα να είναι ιδιοκτήτρια φάρμας στην Αφρική και να χρησιμοποιεί τη γη ως εργαλείο και ταυτόχρονα ως γέφυρα που μειώνει το χάσμα ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό, επηρεάζοντας τις ζωές των ανθρώπων που ζούσαν εντός της φάρμας και γύρω από αυτήν.

Ωστόσο, σε μια περίφημη ομιλία που έδωσε το 1953 στην Κοπεγχάγη (Bonfire Oration), η Μπλίξεν θα εκφέρει την περίφημη πρόταση: «I am not a woman of the Women's Cause», που από πολλούς ερμηνεύτηκε ως δήλωση ότι δεν είναι φεμινίστρια, ξεσηκώνοντας θύελλα διαμαρτυριών εναντίον της και προκαλώντας σύγχυση στους κριτικούς που δεν είναι σίγουροι για το πώς οφείλουν να προσεγγίσουν το έργο της. Αρκετοί πλέον πιστεύουν ότι η θέση της Μπλίξεν για τον φεμινισμό δεν παραμένει στατική και πως, μεγαλώνοντας, γίνεται πιο συντηρητική, με αποτέλεσμα το 1953 να μην ενστερνίζεται όσα υποστήριξε τη δεκαετία του '20 και του '30.

Πιστεύω ότι εκείνο που εννοούσε η Μπλίξεν με την περίφημη αποστροφή της δεν ήταν ασφαλώς ότι αδιαφορεί για τη θέση της γυναίκας ή την ισότητα των φύλων, αλλά ότι η προσέγγιση του φεμινιστικού κινήματος, εκείνη τη χρονική περίοδο, δεν την εκφράζει ούτε την αντιπροσωπεύει. Επίσης, η τάση που είχε να σοκάρει κοινό και κριτικούς με αντικρουόμενες και προκλητικές δηλώσεις, βρήκε προφανώς ακόμα μία φορά την ευκαιρία να εκδηλωθεί.

Όπως αναφέρει η Χάνα Άρεντ, από τη στιγμή που η Μπλίξεν βρέθηκε στο κρεβάτι ενός νοσοκομείου, σχεδόν για έναν ολόκληρο χρόνο, όταν ήταν εβδομήντα ετών λόγω των συμπτωμάτων της προχωρημένης σύφιλης που της μετέδωσε ο σύζυγός της όταν ζούσαν στην Αφρική, συνειδητοποίησε ότι το τέλος δεν ήταν πια μακριά και άρχισε να ανησυχεί για τον μύθο της. Όπως και άλλοι συγγραφείς που γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία ενόσω είναι εν ζωή έτσι και εκείνη θα επιχειρήσει να ελέγξει την δημόσια εικόνα της. Η Μπλίξεν συμμετείχε πρόθυμα στην κατασκευή της διασημότητάς της, πιστεύοντας προφανώς ότι η αξία της ως δημιουργός ήταν υπεράνω της προσωπικής της βιογραφίας.

Η συμπεριφορά της Μπλίξεν θυμίζει ως προς αυτό την στάση του ειδώλου της, του Λόρδου Βύρωνα. Όπως σε εκείνον, έτσι και στην Μπλίξεν άρεσε να κατασκευάζει την προσωπική της μυθολογία. Ας μην ξεχνάμε ότι ο Βύρωνα και η Μπλίξεν έχουν κάτι κοινό ακόμα: έναν τίτλο ευγενείας - ο Βύρωνα είναι Λόρδος, και η Μπλίξεν, Βαρόνη. Η λατρεία και ο θαυμασμός της για τον Άγγλο ποιητή ήταν τόσο μεγάλη που σε τρία από τα διηγήματά της γίνεται αναφορά στον ίδιο ή εμφανίζεται κάποιος σωσίας του. Στο «Καρναβάλι», ο σωσίας του ποιητή, με το όνομα Πίνο, ένας απλός μαριονετίστας, παίρνει τη θέση του κατά τη διάρκεια της συνάντησης με μια όμορφη νεαρή, επιτυγχάνοντας με αυτό τον τρόπο να σώσει την ζωή του Βύρωνα από την επίθεση των δύο θυμωμένων αδερφών της κοπέλας και να κερδίσει τόσο την ευγνωμοσύνη, όσο και την οικονομική ενίσχυση του Λόρδου Βύρωνα.

Η ιστορία με τίτλο «Η Δεύτερη Συνάντηση», που περιγράφει τον αιμομικτικό έρωτα του Βύρωνα για την αδερφή του Αυγούστα, αρχίζει με τον θάνατο του ποιητή στο Μεσολόγγι καταγράφοντας κάποια πραγματικά γεγονότα, κάτι ιδιαίτερα ασυνήθιστο για την Μπλίξεν που κρατούσε

αποστάσεις από τον ρεαλισμό. Στην ιστορία αυτή ένας άντρας λέει στον Βύρωνα ότι μετά από εκατό χρόνια αν και σπάνια θα διαβάζουν τα ποιήματά του, θα συζητούν συχνά για τη ζωή του και τις πολλαπλές εκδοχές της προσωπικής πορείας του.

Τέλος, στο διήγημα «Οι δρόμοι γύρω από την Πίζα» η νεαρή Άγκνες, που πιστεύει ότι μοιάζει στον Λόρδο Βύρωνα, συνηθίζει να ντύνεται όπως αυτός, να ιππεύει με αντρικό τρόπο και να γράφει ποίηση. Μαθαίνουμε άλλωστε από μαρτυρίες των οικείων της, ότι και η ίδια η Μπλίξεν όταν ήταν νέα συνηθίζει να μεταμφιέζεται σε Λόρδο Βύρωνα.

Λίγα χρόνια πριν πεθάνει και με τα σημάδια της αρρώστιας εμφανή στο πρόσωπο και το σώμα της, η Μπλίξεν κυκλοφορούσε βαμμένη τόσο έντονα που από ορισμένους κριτικούς, -όπως αναφέρει η Μάργαρετ Άτγουντ στην εφημερίδα *The Guardian* το 2013 - το αποτέλεσμα χαρακτηρίστηκε «καρναβαλικό». Η Μπλίξεν είχε δημιουργήσει μια καρικατούρα του εαυτού της και δεν διατηρούσε αυταπάτες για αυτό, σημειώνει η Άτγουντ. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Μπλίξεν στο διήγημά της *Καρναβάλι*, «το να είσαι η δική σου καρικατούρα - αυτό είναι το αληθινό καρναβάλι.»

Προσπαθούσε άραγε να προκαλέσει με την εμφάνισή της ή να μετατρέψει την ασθένειά της σε σύμβολο, που αυτόματα τοποθετούσε την μελέτη των κειμένων της υπό διαφορετικό φως; Ποιος θα τολμούσε στο μέλλον να μιλήσει για την αξία του έργου της αγνοώντας την σκληρή της μοίρα, την σύφιλη που σαν τιμωρία και ταυτόχρονα ευλογία -αφού σηματοδότησε την σοβαρή ενασχόληση της Μπλίξεν με την λογοτεχνία-, καθόρισε όχι μόνο την ερωτική και κοινωνική της ζωή, μα επίσης την προσωπικότητα και το ίδιο της το έργο;

Το 2013, μετά την έκδοση των τεσσάρων τόμων των επιστολών της από την Κέννα, κοινό και μελετητές του έργου της τροφοδοτήθηκαν με νέο υλικό για τις πεποιθήσεις, τις προτιμήσεις και τις εμπειρίες της και η συζήτηση για θέματα που σχετίζονται με τον φεμινισμό, τα δικαιώματα των μαύρων και την αποικιοκρατία ξανάρχισε. Η ίδια η συγγραφέας είχε φροντίσει προς το τέλος της ζωής της να γνωστοποιήσει δραματικά γεγονότα από τα δεκαεφτά χρόνια που πέρασε στην

Αφρική αλλά και να σοκάρει το κοινό με προκλητικές δηλώσεις, περίεργα ενδύματα και μακιγιάζ που άγγιζε το γκροτέσκο. Για πολλούς έγινε δύσκολο, σχεδόν ακατόρθωτο, να διαχωρίσουν το λογοτεχνικό έργο της Μπλίξεν από τη βιογραφία της.

Το παράδοξο είναι ότι ο έρωτάς της για τον Ντένις Φιντς Χάτον, η σύφιλη, η αποτυχία του γάμου της και το διαζύγιο αποκρύπτονται στο κατεξοχήν αυτοβιογραφικό βιβλίο της, το *Πέρα από την Αφρική*, αφήνοντας τον αναγνώστη να προσπαθεί να μαντέψει τι κρύβεται κάτω από τη «μάσκα». Ακόμα και σε αυτό το κείμενο η Μπλίξεν προτιμά την πλοκή και τη δράση από την εσωτερικότητα που συνήθως συνδέουμε με ένα *mémoire*.

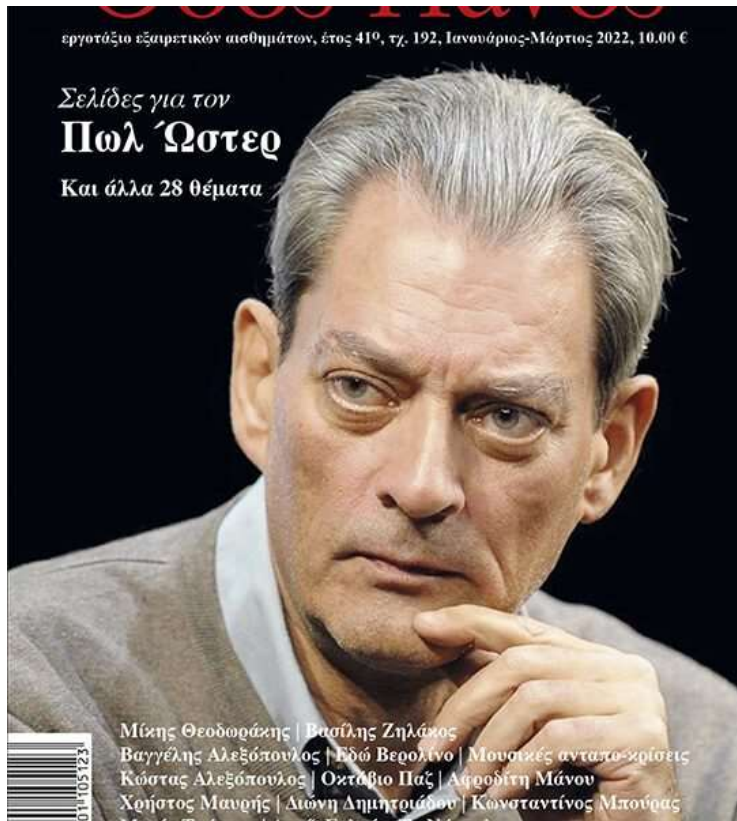
Στη δεκαετία του '80 με αφορμή τον εορτασμό των εκατό χρόνων από τη γέννησή της Κάρεν Ντίνεσεν (η οποία αναφερόταν πλέον ευρέως και ως Κάρεν Μπλίξεν, και ως Ιζαάκ Ντίνεσεν) το ενδιαφέρον για τη ζωή και το έργο της έφτασε σε τέτοια ύψη που ο κριτικός Σβεν Ρόσελ μίλησε για 'νεκροφιλία ως λογοτεχνικό φαινόμενο' και ο Χανς Χέρτελ χαρακτήρισε την κατάσταση 'Μπλίξεν-φетиχισμός'. Όχι μόνο τα κείμενά της, μα οι δηλώσεις, οι ομιλίες, οι προσωπικές επιστολές της από την Αφρική, τοποθετήθηκαν κάτω από το μικροσκόπιο και αναλύθηκαν εξαντλητικά ενώ με το προφίλ της φιλοτεχνήθηκε το χαρτονόμισμα των πενήντα κορόνων.

Σε κάποιο από τα εκτενέστερα διηγήματά της, όπως στο «Η Γιορτή της Μπαμπέτ», ο αναγνώστης μπορεί να μην είναι βέβαιος αν ο αφηγητής και η συγγραφέας είναι το ίδιο πρόσωπο ή αν η Μπλίξεν μεταφέρει στο χαρτί μια ιστορία που διαδραματίστηκε το 1885, την χρονιά της γέννησής της, που κάποιος της διηγήθηκε. Σε άλλες ιστορίες, ο αναγνώστης μπορεί να πιστέψει ότι αναγνωρίζει σε κάποια ηρωίδα στοιχεία της ίδιας της συγγραφέως. Ένα καλό παράδειγμα είναι ο χαρακτήρας της Πελεγκρίνας, της Ντίβας της Όπερας, από την ιστορία «Οι ονειροπόλοι». Η Πελεγκρίνα χάνει τη φωνή της σε μια φρικτή πυρκαγιά και ο αναγνώστης έχει την εντύπωση ότι η Μπλίξεν που έχει βιώσει την απώλεια της φάρμας της στην Αφρική, ως έναν βαθμό ταυτίζεται μαζί της.

Ένα εξίσου ενδιαφέρον παράδειγμα είναι η Δεσποινίς Μάλιν Νατ-ογκ-Νταγκ [Malin Nat-og-Dag] πρωταγωνίστρια της ιστορίας «Ο κατακλυσμός στο Νόρντερνευ», την οποία η συγγραφέας περιγράφει ως ‘ναυάγιο’, ‘σκιάχτρο σε χωράφι’, και της οποίας το κρανίο γράφει πως θυμίζει ‘την ταμπέλα με την νεκροκεφαλή την οποία οι φαρμακοποιοί χρησιμοποιούν για τα μπουκάλια με το δηλητήριο’. Είναι δύσκολο οι συνειρμοί του αναγνώστη να μην τον οδηγήσουν στην εικόνα της Μπλίξεν όταν η αποστεωμένη πλέον φιγούρα της γίνεται εξώφυλλο σε εφημερίδες και περιοδικά, είναι αδύνατον να μην θυμηθεί το χαμογελαστό πρόσωπό της να κοιτάζει με θάρρος, αν όχι έπαρση τον φωτογραφικό φακό, λίγα μόλις χρόνια πριν τον θάνατό της, και αφού η αρρώστια έχει παραμορφώσει τα κάποτε όμορφα χαρακτηριστικά της.

Η ορθή ερμηνεία των νοημάτων στις ιστορίες της Μπλίξεν δεν είναι εύκολη. Το κλειδί που αναζητά ο αναγνώστης για να ξεκλειδώσει τα σύμβολα βρίσκεται στο ίδιο το κείμενο και συχνά σχετίζεται με την ζωή της συγγραφέως, την ιδεολογία της, καθώς και τις συγγραφικές ή προσωπικές εμμονές της. Ο αναγνώστης μπορεί να αισθανθεί ότι συμμετέχει σε μία διαδικασία ιδιαίτερα δημιουργική, ότι με υπομονή αφαιρεί από το κείμενο το ένα πέπλο μετά το άλλο ώσπου να αποκαλυφθεί στο τέλος γυμνή η αλήθεια. Δεν έχει καμία σημασία αν αυτή η αλήθεια αφορά τις πραγματικές προθέσεις της Μπλίξεν ή αν έχει να κάνει περισσότερο με τις αναγνωστικές εμπειρίες και την ικανότητα του αναγνώστη να διαβάζει κάτω από την επιφάνεια. Εκείνο που μετράει είναι πως κατ’ αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης λαμβάνει ενεργό μέρος στην καλλιτεχνική διαδικασία, και αυτό το παιχνίδι ανάμεσα στον δημιουργό και το κοινό του είναι κάτι που πραγματικά ελάχιστοι συγγραφείς προσφέρουν στους αναγνώστες τους.

Η μετα-λογοτεχνική γεωγραφία του Paul Auster



Γράφει η **Εύα Στάμου**

Πολ Όστερ, *Βιβλίο των Ψευδαισθήσεων* (2002)

Πολ Όστερ, *Ταξίδια με το Σκριπτόριο* (2006)

Πολ Όστερ, *Το ημερολόγιο του χειμώνα* (2012)

I

Το λογοτεχνικό έργο του Πολ Όστερ διερευνά με συνέπεια τα όρια που διαχωρίζουν το αληθινό από το επινοημένο γεγονός, την πραγματικότητα από την τέχνη. Η μεταβλητότητα της ταυτότητας, η διαβίωση στις μεγαλουπόλεις και εντός διαφορετικών κοινοτήτων, ο τρόπος με τον

οποίο διηγούμαστε μια ιστορία, ο ρόλος της ψευδαισθήσης στη ζωή αλλά και την τέχνη, αποτελούν θέματα-κλειδιά των βιβλίων του.

Ο Όστερ επιδιώκει να φωτίσει την ιδιαίτερη κατάσταση του λογοτέχνη που είναι απόλυτα αφοσιωμένος στη διαδικασία της γραφής σα να κατοικεί κάθε φορά στο εσωτερικό του κειμένου που δημιουργεί. Η δουλειά του συγγραφέα, με τον τρόπο που την παρουσιάζει ο Όστερ, ενέχει αληθινή, φυσική προσπάθεια μέχρις ότου ολοκληρωθεί μια αποτελεσματική λογοτεχνική σύνθεση. Είναι λες και ο δημιουργός χτίζει ένα λίθινο τείχος ή κάποια άλλη εντυπωσιακά περίπλοκη κατασκευή, τοποθετώντας με υπομονή την μία πέτρα πάνω στην άλλη.

Αξίζει η διερεύνηση των πλούσιων πολιτισμικών πηγών από τις οποίες αντλεί ο Όστερ ώστε να δημιουργεί πρωτότυπες ιστορίες που εξετάζουν τη φύση της γλώσσας, τον τρόπο που λειτουργεί η τυχαιότητα στην ανθρώπινη ζωή, και την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων.

Ο τόπος έχει μεγάλη σημασία για τον Πολ Όστερ. Οι χώροι που επιλέγει ξεκινούν συνήθως από το δωμάτιο του συγγραφέα, εκτείνονται έως τους γοητευτικούς και συνάμα επικίνδυνους δρόμους της Νέας Υόρκης και στη συνέχεια ανοίγονται στο κοινωνικό πεδίο: τα εστιατόρια, τα μπαρ, τις γκαλερί της πόλης. Η ματιά του προσομοιάζει με έναν φωτογραφικό φακό που διευρύνεται καθώς εγκαταλείπει τον περικλειστο χώρο της δημιουργίας για να μεταπηδήσει στις πολύβουες λεωφόρους, και να επιστρέψει στο εργαστήριο του συγγραφέα μετά το τέλος της περιήγησης.

Η ζωή στη Νέα Υόρκη αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ταυτότητας των λογοτεχνικών χαρακτήρων του Όστερ, καθώς προσπαθεί να κατανοήσει και να αποτυπώσει αυτή την ταυτότητα, εξετάζοντας από τη μία την σταθερότητα που μπορεί να προσφέρει η πόλη και από την άλλη την τυχαιότητα που δύναται να ανατρέψει τα σχέδια των ηρώων μέσα σε μια στιγμή. Πιο συγκεκριμένα, οι κοινωνικές διασυνδέσεις και οι επαφές που αναπτύσσονται στο μητροπολιτικό περιβάλλον φαίνεται να δημιουργούν ένα πλαίσιο που συμβάλλει στην κατασκευή και τη διατήρηση μιας ταυτότητας με συνοχή και σταθερότητα. Όσο πιο έντονες είναι οι ανταλλαγές ανάμεσα στο άτομο και το περιβάλλον, όσο πιο σταθερές είναι οι κοινωνικές διασυνδέσεις, τόσο μεγαλύτερη συνοχή αποκτά η αίσθηση του ατόμου για την ταυτότητά του.

Οι αναπαραστάσεις της Νέας Υόρκης κατέχουν σημαντική θέση στα κείμενά του Όστερ, καθώς η μεγαλούπολη δεν αποτελεί απλώς το περιβάλλον εντός του οποίου εκτυλίσσονται οι περισσότερες ιστορίες του, μα ένα ενεργό υποκείμενο που παίζει καθοριστικό ρόλο στην έκβαση

της ιστορίας. Με τις συμβολικές και λυρικές ποιότητες που της αποδίδονται, η πόλη παίρνει σταδιακά στο έργο του Όστερ μυθικές διαστάσεις (Varvogli, 2001).

Ο Όστερ ενδιαφέρεται για τον τρόπο με τον οποίο ο ανώνυμος, αποξενωμένος κάτοικος της πόλης ζει συλλογικά, για το πώς οι επιλογές του επηρεάζονται από την καθημερινότητα στο αστικό περιβάλλον. Φαίνεται να πιστεύει ότι ο συνωστισμός δίνει στους κατοίκους την αίσθηση ότι ζουν κάπου κεντρικά, πως μετέχουν στις εξελίξεις και πως μοιράζονται με τους άλλους την ιδιαίτερη εμπειρία του να διαβιείς σε μια σύγχρονη μητρόπολη.

Στις ιστορίες του διερευνά τις εντάσεις που απορρέουν από το γεγονός ότι ο σημερινός κάτοικος του άστεως έλκεται και την ίδια στιγμή απωθείται από την καθημερινότητα ανάμεσα σε εκατομμύρια ανθρώπους διαφορετικών εθνοτήτων και πολιτισμών.

II

Στο *Βιβλίο των Ψευδαισθήσεων* (2002) κυριαρχεί το τρικ της εξαφάνισης του Έκτορα Μαν, καρατερίστα ηθοποιού του βωβού κινηματογράφου. Ο αναγνώστης παρακολουθεί την ιστορία της αναζήτησης του Μαν από τον καθηγητή λογοτεχνίας Ντέιβιντ Τσίμερ, πολλά χρόνια αργότερα, καθώς και την επανεμφάνισή του ηθοποιού με διαφορετική όμως ταυτότητα και σε άλλη Πολιτεία, μετά από δεκαετίες. Δεν είναι ασυνήθιστο να εξαφανίζονται απροσδόκητα άνθρωποι στα μυθιστορήματα του Όστερ. Οι πλαστές, διπλές, ψεύτικες ταυτότητες, συνιστούν άλλωστε κλασικά οστερικά ευρήματα.

Ο καθηγητής Ντέιβιντ Τσίμερ έχει χάσει σε αεροπορικό δυστύχημα την γυναίκα και τα δύο μικρά παιδιά του. Για να αντιμετωπίσει αυτή την φρικτή απώλεια αποκόβεται από τα εγκόσμια, επιλέγει την απομόνωση και τον εγκλεισμό στο σπίτι του όπου το πρώτο διάστημα αποζητά ανακούφιση στην κατανάλωση αλκοόλ. Λίγο αργότερα αποφασίζει να δεχθεί την πρόταση να μεταφράσει τα απομνημονεύματα του Σατομπριάν για να κρατά τον εαυτό του διαρκώς απασχολημένο χωρίς να σκέφτεται τον θάνατο των αγαπημένων του. Η τέχνη γίνεται τελικά ο μόνος τρόπος για να αντέξει ο Τσίμερ το βαρύ πένθος του. Η τέχνη παρουσιάζεται εδώ ως μέσο αυτοπραγμάτωσης, ίσως ως μια μορφή προσευχής ή ασκητισμού που δεν αποβλέπει στο κέρδος ή στην απόκτηση δύναμης και φήμης, και ταυτόχρονα ως η αποτελεσματικότερη μέθοδος για να επουλωθούν οι πληγές που αφήνουν στο πέρασμά τους ο χρόνος, το πένθος, και η σκληρότητα των σχέσεων.

Οι δύο κεντρικοί αντρικοί πρωταγωνιστές, ο καθηγητής Ντέιβιντ Τσίμερ και ο ηθοποιός Έκτορας Μαν, έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά: χτυπημένοι από το πένθος αφού και οι δύο έχουν χάσει τα ανήλικα παιδιά τους, ανίκανοι να ενσωματωθούν στην κοινότητα όπου ζουν και να έχουν ομαλές σχέσεις με φίλους και συνεργάτες, επιλέγουν τον μόνο τρόπο που γνωρίζουν για να ξεπεράσουν την πραγματικότητα και να αμυνθούν απέναντι στην οδύνη: την καλλιτεχνική δημιουργία.

Η τέχνη είναι ένας χώρος ψευδαισθήσεων όπου ο δημιουργός επιβάλλει τους δικούς του κανόνες, και όπου μπορεί να παραμείνει ασφαλής από τον πόνο της απώλειας. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή όπου ο Τσίμερ φαντασιώνεται μια όμορφη γυναίκα η οποία έχει ερωτική σχέση μαζί του, μια λογοτεχνική μούσα που μένει μαζί του όσο καιρό δημιουργεί το έργο του και πεθαίνει μόλις ολοκληρώνεται η ιστορία του, λες και ο δημιουργός οφείλει να διαλέξει ανάμεσα στην ευτυχία ή την έμπνευση.

Ένα από τα καίρια ερωτήματα που τίθεται στο *Βιβλίο των Ψευδαισθήσεων* είναι εάν το έργο τέχνης δύναται να υφίσταται δίχως αποδέκτη: υπάρχει το έργο τέχνης χωρίς κοινό; Ένα άλλο σημαντικό ερώτημα αφορά στο πού τελειώνει η καλλιτεχνική φαντασία και πού αρχίζει η πραγματικότητα. Το μυθιστόρημα εξετάζει ακόμα θέματα που επανέρχονται σταθερά στο έργο του Όστερ, όπως την αναζήτηση προσωπικής ταυτότητας, τον τρόπο που κάμπτει ο χρόνος τις ψυχικές αντοχές των ανθρώπων, την απώλεια, τον ρόλο της τυχαιότητας στην ανθρώπινη ζωή.

Το *Βιβλίο των Ψευδαισθήσεων* θυμίζει φιλμ νουάρ: συναντάμε τους καταραμένους ήρωες με το σκοτεινό παρελθόν, τη μυστηριώδη εξαφάνιση, τα μυστικά, τα ψέματα και τις διπλές ταυτότητες, το ανεξιχνίαστο έγκλημα, τις μοιραίες γυναίκες και τους καταδικασμένους έρωτες.

Τόσο η βιογραφία του Σατομπριάν που μεταφράζει ο Τσίμερ, όσο και το βιβλίο που συγγράφει για την κινηματογραφική καριέρα του Έκτορα Μαν, εκδίδονται *post mortem*. Μόλις ολοκληρώνεται η ανάγνωση αντιλαμβανόμαστε ότι και ο ίδιος ο αφηγητής, ο Ντέιβιντ Τσίμερ, είναι πλέον νεκρός. Όλοι οι κεντρικοί πρωταγωνιστές του βιβλίου -Μαν, Τσίμερ, Άλμα, Φρίντα- έχουν πια πεθάνει, τα πάντα έχουν συντελεστεί. Και τι απομένει, τελικά; Μα φυσικά οι ιστορίες που διηγούμαστε ο ένας στον άλλο. Το μυθιστόρημα αποτελεί ένα σχόλιο για τον σημαντικό ρόλο της μνήμης για την διατήρηση της ακεραιότητας της ταυτότητας όχι μόνο των λογοτεχνικών χαρακτήρων αλλά και του ίδιου του δημιουργού.

III

Ο Πολ Όστερ ακολουθεί μια μετα-λογοτεχνική οπτική που τοποθετεί στο επίκεντρο της τέχνης του την φιγούρα του δημιουργού και το νόημα που φέρει ο ρόλος του (Arce, 2016). Αναλύοντας την ίδια τη λογοτεχνική γλώσσα, τις συνήθειες του δημιουργού, τη σχέση του συγγραφέα με τους ήρωες των έργων του, τον λογοτεχνικό χώρο (ένα απομονωμένο δωμάτιο, όπου με εργαλεία την γλώσσα και τη φαντασία ο συγγραφέας λες και είναι τιμωρημένος, παράγει τις ιστορίες και τους χαρακτήρες του), ο Όστερ ουσιαστικά αναλύει τη διαδικασία της γραφής και τον τρόπο με τον οποίο η λογοτεχνία φιλοξενεί τον δημιουργό.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της μετα-λογοτεχνικής γεωγραφίας αποτελούν, εκτός από *Το Βιβλίο των Ψευδαισθήσεων* (2002), και τα *Ταξίδια με το Σκριπτόριο* (2006). Και στα δύο βιβλία, στο επίκεντρο της ιστορίας ο Όστερ τοποθετεί συγγραφείς. Στο *Σκριπτόριο* κεντρικός ήρωας είναι ένας ηλικιωμένος πεζογράφος που σταδιακά χάνει τη μνήμη του. Ο Κύριος Μπλανκ (Mr. Blank – κυριολεκτικά: ο «κ. Κενός») ξυπνά κάθε πρωί για να βρει τον εαυτό του εγκλωβισμένο σε ένα δωμάτιο, όπου είναι αναγκασμένος να κουβεντιάζει με χαρακτήρες που έχει δημιουργήσει ο ίδιος για τις ιστορίες του, ακολουθώντας τις οδηγίες τους, απαντώντας τις ερωτήσεις τους, εξαρτώμενος από αυτούς για τα πιο απλά, πρακτικά ζητήματα της καθημερινότητας.

Καθώς η αφήγηση προχωρά γίνεται φανερό ότι ο πρωταγωνιστής βιώνει την μοίρα που ο ίδιος έχει επιλέξει για τους λογοτεχνικούς του ήρωες – χαρακτήρες που στην πραγματικότητα ξεπηδούν από τα πρώτα βιβλία του Πολ Όστερ και για αυτό, όσοι αναγνώστες δεν γνωρίζουν τα προηγούμενα έργα του, ίσως δυσκολευτούν αρχικά να παρακολουθήσουν την πλοκή. Να επισημάνω ότι ο Κύριος Μπλανκ είναι συγγραφέας και την ίδια στιγμή αναγνώστης του βιβλίου που υποτίθεται ότι έγραψε ο Φάνσοου, την *Τριλογία της Νέας Υόρκης*, (η *Γυάλινη Πόλη* γράφτηκε το 1985, τα *Φαντάσματα* και *Το Κλειδωμένο Δωμάτιο* το 1986), *Τριλογία* που το κοινό του Όστερ γνωρίζει βέβαια ότι είναι γραμμένο από τον ίδιο.

Ο Κύριος Μπλανκ ζει σαν φάντασμα. Δεν έχει ταυτότητα, μικρό όνομα και ηλικία, είναι κενός από ιδιότητες, απαθής. Καθώς η μνήμη του τον έχει εγκαταλείψει, χρησιμοποιεί ετικέτες για να αναγνωρίζει τα αντικείμενα που βρίσκονται στον χώρο, επιτρέποντας στον Όστερ να παίξει με τους αναγνώστες ένα παιχνίδι αναπαραστατικότητας. Έτσι κατασκευάζεται, άλλωστε, ο

λογοτεχνικός χώρος, μέσω της διαδικασίας ονοματοδότησης των διαφορετικών αντικειμένων που τον συναποτελούν.

Είναι ενδιαφέρον ότι στο τέλος της ιστορίας όλες αυτές οι ετικέτες έχουν αλλάξει. Η ετικέτα που είναι κολλημένη στο γραφείο, για παράδειγμα, αντί για ΓΡΑΦΕΙΟ γράφει ΛΑΜΠΑ σηματοδοτώντας ουσιαστικά την αλλαγή που έχει υποστεί η ταυτότητα του δημιουργού κατά τη διαδικασία της συγγραφής. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Όστερ, η ταυτότητα του συγγραφέα δεν εξαλείφεται εντελώς, μάλλον μεταβάλλεται και προσαρμόζεται σε κάτι νέο καθώς γίνεται σαφές ότι οι χαρακτήρες του βιβλίου δεν είναι παρά οι λογοτεχνικές προεκτάσεις του ίδιου.

Το *Ταξίδια με το Σκριπτόριο* είναι ένα βιβλίο που λειτουργεί σε πολλά επίπεδα. Ο Όστερ ασχολείται, καταρχάς, με τον ιδεολογικό πόλεμο κατά της τρομοκρατίας, και με το πώς ακριβώς τα γεγονότα που συγκλόνισαν τις ΗΠΑ την 11^η Σεπτεμβρίου επηρέασαν το να είναι κανείς Αμερικανός συγγραφέας και μάλιστα Νεοϋορκέζος.

Η λογοτεχνία λειτουργεί και εδώ ως ένας ημιαυτόνομος χώρος που τροφοδοτείται από την πραγματικότητα αλλά την ίδια στιγμή κρατάει αποστάσεις από αυτή -- οι συνειρμοί του έμπειρου αναγνώστη οδηγούν τη σκέψη του στο *Ένα δικό σου δωμάτιο* (1929) της Βιρτζίνια Γουλφ.

Ο Όστερ παρατηρεί με ποιους τρόπους ο συγγραφέας αλληλοεπιδρά τόσο με τη γλώσσα όσο και με τους χαρακτήρες που έχει σκιαγραφήσει, προκειμένου να παράγει λογοτεχνία. Καθώς προχωρά η ανάγνωση του βιβλίου, γίνεται ξεκάθαρο ότι, σύμφωνα με τον Όστερ, ο λογοτέχνης δεν έχει υποχρέωση μόνο απέναντι στο κοινό του, αλλά και απέναντι στους χαρακτήρες του: ‘συνομιλεί’ μαζί τους, νιώθοντας τύψεις για την στροφή που πήρε η λογοτεχνική τους ζωή, καθαρά από δική του υπαιτιότητα.

Ο Όστερ φαίνεται να πιστεύει ότι για τον συγγραφέα οι επινοημένοι χαρακτήρες του έχουν αποκτήσει ιδιότητες αληθινών ανθρώπων, δεν είναι περίεργο λοιπόν να επικοινωνεί μαζί τους. Οι λογοτεχνικοί ήρωες που σαν φαντάσματα ή σκιές παρουσιάζονται στο *Σκριπτόριο* είναι: η Άννα Μπλουμ (πρωτοεμφανίζεται στην δυστοπική νουβέλα *Στη Χώρα των Έσχατων Πραγμάτων*, [1987]), ο Τζέιμς Φλόντ (πρώην αστυνομικός που πρωτοεμφανίζεται στο *Κλειδωμένο Δωμάτιο* (1986) σαν ένα όνειρο του Φάνσοου, του κεντρικού χαρακτήρα του βιβλίου), ο Σάμουελ Φαρ, (δημοσιογράφος που ζει σε μια βιβλιοθήκη και είναι ερωτευμένος με την Άννα Μπλουμ στο

μυθιστόρημα *Στη Χώρα των Έσχατων Πραγμάτων*, και ο Ντάνιελ Κουίν (κύριος λογοτεχνικός ήρωας του Πολ Όστερ στην *Γυάλινη Πόλη* [1985] και σύμμαχος του Μπλανκ).

Στο *Ταξίδια με το Σκριπτόριο* επίσης η έντεχνα καλυμμένη παρουσία του αναγνώστη είναι υψίστης σημασίας, καθώς ο Όστερ επιδιώκει να φωτίσει τη σχέση αλληλεξάρτησης συγγραφέα και αναγνώστη και να τονίσει το γεγονός ότι ο ένας δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον άλλο. Σταδιακά συνειδητοποιούμε πως η κάμερα που παρακολουθεί και καταγράφει κάθε κίνηση του Κυρίου Μπλανκ, δεν είναι παρά το ακούραστο μάτι του αναγνώστη, σταθερά στραμμένο προς τον συγγραφέα.

IV

Το *Ημερολόγιο του χειμώνα* (2012) είναι ένα βιβλίο που αποκλίνει από τη συνηθισμένη θεματολογία του Όστερ, ένα καθαρά αυτοβιογραφικό έργο που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον για τους πιστούς του αναγνώστες. Ο συγγραφέας τοποθετεί στο επίκεντρο τον εαυτό του και, πιο συγκεκριμένα, το φυσικό σώμα του, καθώς καταγράφει τις εμπειρίες του από το παρελθόν: τα μέρη στα οποία έζησε, δημιούργησε, ερωτεύθηκε και τις δεκάδες μετακομίσεις του σε διαφορετικά σπίτια και διαμερίσματα στη Νέα Υόρκη. Καταγράφει επίσης τις ασθένειες, τα ατυχήματα και τα σημάδια του, με άλλα λόγια τους τρόπους με τους οποίους το σώμα πληγώθηκε, σηματοδύθηκε, πόνεσε, κινδύνευσε, άλλαξε.

Εδώ η λογοτεχνική γεωγραφία μεταβάλλεται και τη θέση των εξωτερικών τοπίων καταλαμβάνει το σώμα του συγγραφέα το οποίο παραδίδεται στους αναγνώστες σαν ένας χάρτης που φέρει όλα τα ορόσημα και τα σημάδια μιας ζωής βιωμένης στο έπακρο.

Η ασυνάρτητη αναπαράσταση του σώματος στο *Ημερολόγιο του χειμώνα*, τονίζει τελικά την περίπλοκη φύση της γλώσσας. Σε αυτού του είδους το αφήγημα ζωής που επιχειρεί ο Όστερ, η λογοτεχνική γλώσσα είναι το σημαντικότερο εργαλείο που έχει ο αφηγητής για να προσδώσει αντικειμενικότητα στο εγχείρημά του, και για να προσεγγίσει τον εαυτό του (Brady, 2018). Μόνο μέσω της σωματικότητας μπορεί να επιτευχθεί η ολοκληρωμένη ερμηνεία βιοματικών καταστάσεων που αρχικά μοιάζουν ακατανόητες.

Αποφεύγοντας τη διήγηση στο πρώτο πρόσωπο και επιλέγοντας την διαλεκτική ροή που προσφέρει το δεύτερο πρόσωπο, το οποίο λειτουργεί ως καθρέφτης διευκολύνοντας την αντανάκλαση του εαυτού, ο Όστερ επιτυγχάνει μια αναγνωστική εγγύτητα, και τη βαθύτερη κατανόηση της αέναης μεταβολής του εαυτού –τόσο του δικού του, όσο και του κάθε ξεχωριστού αναγνώστη--στο πέρασμα του χρόνου.

Είναι πάντως ενδιαφέρον ότι τόσο η γλώσσα, όσο και το σώμα από τη μία χρησιμοποιούνται ως εργαλεία παρατήρησης του εαυτού και από την άλλη συχνά δυσχεραίνουν, συσκοτίζουν και τελικά εμποδίζουν ακριβώς το να γνωρίσει κανείς πλήρως το ποιος είναι. Ειδικά από το σώμα είναι αδύνατον να κρατήσει ο συγγραφέας τις αποστάσεις του και να το εξετάσει αντικειμενικά, καθώς ο ίδιος είναι το σώμα που προσπαθεί να περιγράψει και να εξηγήσει.

Ο Όστερ δεν επιχειρεί να κρύψει την αγωνία του για το σώμα του που αλλάζει καθώς μεγαλώνει, περιγράφοντας χωρίς ωραιοπάθεια τη διαδικασία της γήρανσης και του τι σημαίνει να πλησιάζει κανείς την τρίτη ηλικία. Η διαδικασία της ωρίμανσης και η διαδικασία της γραφής προχωρούν χέρι-χέρι καθώς το έργο συνιστά τελικά ένα υβρίδιο λογοτεχνικής επινόησης και αυτοβιογραφίας.

Ας μην ξεχνάμε πάντως ότι η εξέταση της υποκειμενικότητας και η συγγραφή της προσωπικής ιστορίας μέσω της ανάλυσης των εμπειριών του σώματος στο πέρασμα του χρόνου, δεν είναι κάτι καινοφανές, που συναντάται για πρώτη φορά σε μετα-μοντέρνους συγγραφείς, αλλά συνιστά μια κλασική μέθοδο απόκτησης αυτογνωσίας.

Το Ημερολόγιο του χειμώνα ίσως να αποτελούσε ένα κείμενο κουραστικό και ασυγχώρητα ναρκισσιστικό αν δεν ανέλυε μια κατάσταση που μας αφορά όλους: τα διαφορετικά στάδια του βίου και πώς αυτά εγγράφονται στο μυαλό και το σώμα του κάθε ανθρώπου καθώς προσπαθεί να καταλάβει ποιος πραγματικά είναι. Κατά τη μετάβασή του από τη μέση στην τρίτη ηλικία, ο 64χρονος --την εποχή που το γράφει-- δημιουργός, μιλάει με θάρρος για το τέλος των επιλογών και των πιθανοτήτων και εκθέτει στους αναγνώστες το πληγωμένο κορμί του μεσήλικα που έχει σταδιακά, με το πέρασμα του χρόνου, μεταμορφωθεί σε έναν νέο φυσικό και ψυχικό τόπο.

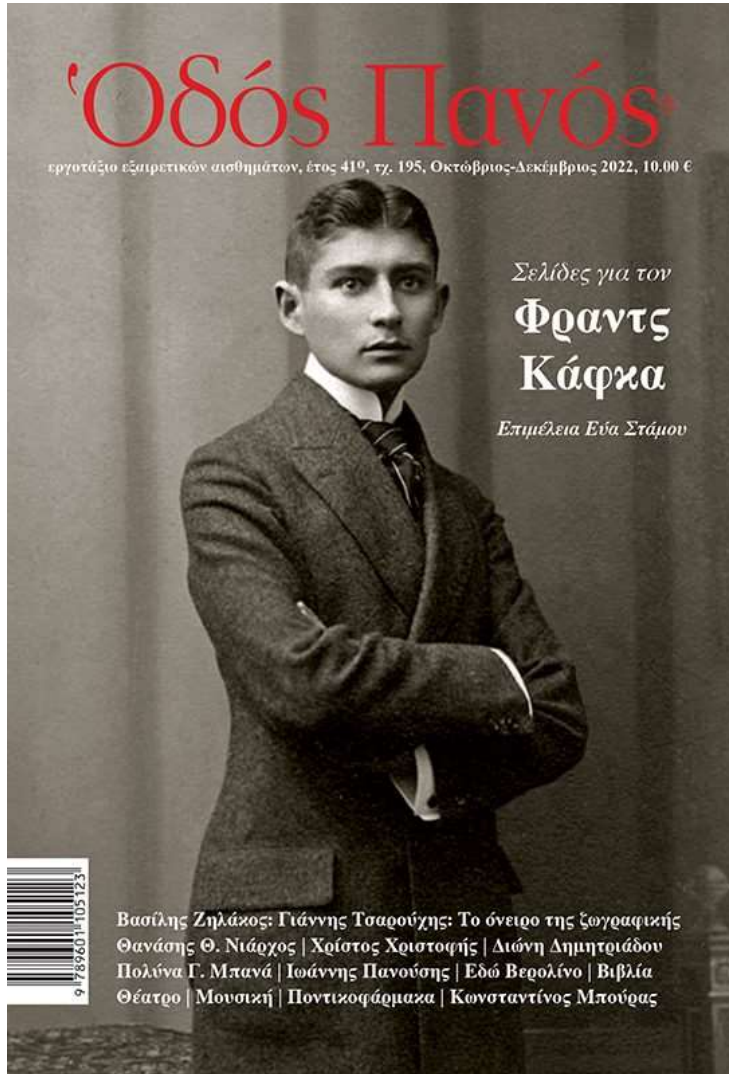
Βιβλιογραφία

Maria Laura Arce, *Paul Auster and the Influence of Maurice Blanchot* (McFarland, 2016).

Jennifer Brady, 'Writing Life in the Twenty-First Century: The Body and the Self in Paul Auster's *Winter Journal* and Juan José Millás's *El Mundo*' *Comparative Literature Studies*, Vol.55, 2018: 47-65.

Aliki Varvogli, *The World that is The Book* (Liverpool University Press, 2001).

Το παράδοξο στα διηγήματα του Κάφκα: στέρεη γραφή για μια ρέουσα πραγματικότητα



Γράφει η **Εύα Στάμου**

Η κριτική διακρίνει στο έργο του Κάφκα τρεις περιόδους. Η πρώτη περίοδος αφορά την αρχή της καριέρας του όταν ο συγγραφέας ακόμα αναζητούσε τη φωνή του, πειραματιζόταν με τη θεματολογία του και προσπαθούσε να βρει τη λογοτεχνική του κατεύθυνση. Πρόκειται για την

εποχή που συνέθεσε την *Ετυμολογία* (1913) και την *Αμερική* (δημοσιεύθηκε το 1927) δύο από τα πιο γνωστά, μα όχι ίσης βαρύτητας έργα του – η *Ετυμολογία* θεωρήθηκε ένα από τα σπουδαιότερα μυθιστορήματά του.

Η δεύτερη περίοδος περικλείει μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά έργα, που έκαναν τον Κάφκα ευρέως γνωστό, όπως *Η Μεταμόρφωση* (1915), *Η Σωφρονιστική Αποικία* (1919), *Η Δίκη* (1925), και τα διηγήματα που δημοσιεύθηκαν υπό τον τίτλο *Αγροτικός γιατρός* (1919).

Η τρίτη και τελευταία συγγραφική περίοδος -με την οποία θα ασχοληθώ στο παρόν κείμενο - ξεκινά το 1917, αφότου ο συγγραφέας διαγνώστηκε με φυματίωση και αναθεώρησε τόσο τον τρόπο γραφής του όσο και το νόημα που ο ίδιος απέδιδε στη λογοτεχνία.

Κατά την περίοδο αυτή συνέγραψε τους λεγόμενους «Αφορισμούς του Zurau» - πρόκειται για προσωπικούς στοχασμούς και γνωμικά από τα ημερολόγιά του. Οι αφορισμοί πήραν το όνομά τους από μια περιοχή της βόρειας Βοημίας όπου ο Κάφκα παραθέρισε, στις αρχές του 1922, στο σπίτι της αδερφής του. Στους αφορισμούς ο Κάφκα θέτει ερωτήματα που τον απασχολούν για τον Νόμο, την Εξουσία, την Επιστήμη και την Τέχνη μέσω της χρήσης παραβολών και αλληγοριών με στόχο τόσο την εις βάθος διερεύνηση της λογοτεχνίας όσο και τον πειραματισμό με διαφορετικές όψεις της.

Την ίδια περίοδο συνέγραψε επίσης μια σειρά από αφηγήματα, παραβολές, σύντομα φιλοσοφικά κείμενα, διηγήματα που δημοσιεύθηκαν υπό τον τίτλο *Ο καλλιτέχνης της πείνας* (1922), το μυθιστόρημα *Ο Πύργος* που κυκλοφόρησε το 1926 μετά τον θάνατό του, και το ατελές, αμφιλεγόμενο μυθιστόρημά του *Το Κτίσμα* (1922). Τόσο τα αφηγήματα όσο και τα μυθιστορήματα χαρακτηρίζονται από ρεαλιστικές περιγραφές που ενέχουν μια ονειρική διάσταση, με αρκετές αλληγορικές αυτό-αναφορές.

Ένα θέμα που επανέρχεται στο καφκικό σύμπαν, είναι η υποταγή στο νόμο και οι τρόποι με τους οποίους η εξουσία στις διαφορετικές της μορφές διαμορφώνει, περιορίζει ή τιμωρεί το άτομο, κυριαρχώντας σε αυτό όπως ένας τυραννικός πατέρας κυριαρχεί σε ένα αδύναμο παιδί (*Μεταμόρφωση*, *Το Κτίσμα*, *Ο Πύργος*, *Αμερική*).

Ένα άλλο ζήτημα που απασχόλησε έντονα τον Κάφκα, ιδιαίτερα μετά το 1920 είναι οι τρόποι με τους οποίους ο λογοτέχνης γνωρίζει οτιδήποτε για τους ανθρώπους. Ο Κάφκα φαίνεται να καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο συγγραφέας αντιλαμβάνεται τι σκέφτονται οι άνθρωποι και μπορεί συνεπώς να περιγράψει επιτυχώς τα κίνητρα και τις πράξεις τους επειδή και ο ίδιος είναι άνθρωπος και αυτή η ποιότητα που μοιράζεται μαζί τους είναι αρκετή για να του δίνει το δικαίωμα να ισχυρίζεται πως τους γνωρίζει. Το συμπέρασμα αυτό μοιάζει ευνόητο, ο τρόπος όπως που αναδύεται μέσα από τα γραπτά του Κάφκα είναι ιδιαίτερα ευφυής:

Στο σατυρικό διήγημα «Οι έρευνες ενός σκύλου» (1922) ο συγγραφέας αναφέρεται στην ποιότητα της ‘παγκόσμιας σκυλότητας’ που δίνει την άδεια στον σκύλο-πρωταγωνιστή της ιστορίας να διατείνεται πως αντιλαμβάνεται τον τρόπο με τον οποίο σκέφτονται όλοι οι σκύλοι. Το κείμενο αποτελεί ένα σχόλιο για τη δύναμη της αποξένωση, της καχυποψίας, ακόμα και της απέχθειας, που καμιά φορά είναι εξίσου σημαντική με τη δύναμη της αλληλεγγύης, ανάμεσα σε πλάσματα που ανήκουν στο ίδιο είδος και που εμποδίζει συχνά τους ανθρώπους (ή τους σκύλους) να συμμετέχουν με όλο τους το είναι στο δράμα του ‘άλλου’ και να νιώσουν στο πετσί τους πως είναι να είσαι ο ‘άλλος’. Διαβάζοντας προσεκτικά το έργο καταλαβαίνουμε πως ο Κάφκα θεωρεί ότι η ανθρώπινη ενσυναίσθηση και κατανόηση έχουν και αυτές τα όριά τους – ακόμα και κάποια έντονα συναισθήματα, όπως η θλίψη, ο φόβος, το πένθος παραμένουν ορισμένες φορές γενικευμένα ή ασαφή, αγγίζοντας μας φευγαλέα, σκαλώνοντας τελικά στην επιφάνεια των πραγμάτων χωρίς να επηρεάζουν τη ζωή μας σε βάθος.

Η πένα του Κάφκα ξαναγράφει αρχαίους μύθους, προσφέροντας στον αναγνώστη χιουμοριστικές εκδοχές τους, μη διστάζοντας να μεταμορφώσει μια οικεία υπόθεση σε νοητικό πείραμα, όπως στην περίπτωση του διηγήματος «Ποσειδώνας». Στη βάση αυτής της τεχνικής βρίσκεται η επιθυμία του να συλλογιστεί πάνω στο νόημα της τέχνης, σατιρίζοντας την μοντερνιστική τάση να αναζητούνται οι ρίζες της λογοτεχνίας στα μυθικά αρχέτυπα. Ένα συναφές παράδειγμα είναι ο μύθος του Προμηθέα που έχει διασκευάσει ο Κάφκα σε ένα διήγημα με τον τίτλο «Το όρνιο» αλλάζοντας το παραδοσιακό τέλος ώστε ο πρωταγωνιστής-αφηγητής να δολοφονηθεί από το όρνιο, που πεθαίνει όμως και εκείνο πνιγμένο στο αίμα του θύματός του. Δεν υπάρχει εδώ από μηχανής Θεός: προκειμένου να εξαφανιστεί το όρνιο θα πρέπει να χαθεί μαζί του και ο Προμηθέας σε έναν χορό αλληλοεξόντωσης του καλού και του κακού. Είναι πιθανόν το όρνιο που βασανίζει

και τελικά σκοτώνει τον πρωταγωνιστή να συμβολίζει είτε την αντιπαλότητα του συγγραφέα με τον πατέρα του, είτε την αρρώστια που του τρώει τα σωθικά.

Ο Κάφκα ανασυνθέτει επίσης θρησκευτικούς Ιουδαίο-Χριστιανικούς μύθους, όπως αυτόν της θυσίας του Ισαάκ. Στο καφκικό κείμενο ο Αβραάμ παρουσιάζεται σε περισσότερες από μία εκδοχές προβάλλοντας όχι την τυφλή πίστη του αφοσιωμένου στο Θεό πατριάρχη, ή το 'άλμα πίστης' για το οποίο κάνει λόγο ο Κίγκεργκωρ, αλλά την αγωνία και τις αμφιβολίες του Αβραάμ για το νόημα και τη χρησιμότητα της πράξης του. Είναι σαφές ότι ο συγγραφέας έχοντας μελετήσει το έργο *Φόβος και Τρόμος* (1843), του Δανού φιλοσόφου, επιθυμεί να αποστασιοποιηθεί από τις ιδέες του, προτείνοντας την δική του εκδοχή για τον ρόλο της θρησκευτικής πίστης στην ανθρώπινη ζωή.

Δύο από τα πιο ιδιαίτερα διηγήματα του Κάφκα γράφτηκαν κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου πολέμου. Το ένα, «Ο Μπλούμφελντ το γεροντοπαλίκαρα...», περιγράφει την μπανάλ καθημερινότητα ενός μοναχικού μεσήλικα που στο επίκεντρο της ζωής του βρίσκεται η εργασία του. Το άλλο, «Ο Δάσκαλος του χωριού» αφορά τον ισχυρισμό ενός επαρχιακού δασκάλου πως έγινε μάρτυρας της εμφάνισης ενός γιγάντιου ποντικού του οποίου το μέγεθος ξεπερνά τα δύο μέτρα, γεγονός που τον φέρνει σε αντιπαράθεση με μια ολόκληρη πόλη που τον θεωρεί φαντασιόπληκτο.

Το κοινό χαρακτηριστικό των δύο ιστοριών είναι ότι η πραγματικότητα διαταράσσεται από κάποιο ασυνήθιστο γεγονός που αγγίζει το παράλογο, και το οποίο δεν εξηγείται πλήρως. Η αρμονία της ανθρώπινης τάξης των πραγμάτων είναι δύσκολο να επαναλειτουργήσει, η ισορροπία χάνεται οριστικά. Η πραγματικότητα μένει για πάντα αλλοιωμένη, στην μία περίπτωση από την εμφάνιση ενός υπερφυσικού όντος που δεν έχει αντικρύσει κανείς άλλος πέρα από τον κεντρικό ήρωα, και στην άλλη από το γεγονός ότι στο μοναχικό διαμέρισμα του γεροντοπαλίκαρα στο οποίο έχει πρόσβαση μόνο ο ίδιος και η υπηρέτρια, εισχωρούν δύο μπάλες από ζελατίνη που τον ακολουθούν παντού χοροπηδώντας συγχρονισμένα, λες και παίζουν μαζί του κάποιο δόλιο παιχνίδι από το οποίο δεν μπορεί να ξεφύγει. Ανθρώπινα χαρακτηριστικά αποδίδονται στις μπάλες που αντιδρούν

σε κάθε κίνηση, διάθεση ή συναίσθημα του πρωταγωνιστή, προκαλώντας το έντονο ενδιαφέρον αλλά και τη θυμηδία του αναγνώστη.

Η παραβίαση των φυσικών νόμων είναι άλλωστε γνώρισμα και άλλων διηγημάτων του Κάφκα, όπως και ενός από τα πιο γνωστά έργα του, της *Μεταμόρφωσης*, όπου δεν προσφέρεται κάποια εξήγηση από τον συγγραφέα για τα όσα παράδοξα ή κωμικοτραγικά λαμβάνουν χώρα. Ο κεντρικός χαρακτήρας δεν επιχειρεί να εναντιωθεί σε όσα συμβαίνουν, να ξεφύγει από τη μοίρα του, υπάρχει κάτι το αναπόφευκτο στο οποίο υποτάσσεται. Σταδιακά απελευθερώνεται όχι μόνο από τις επαγγελματικές του υποχρεώσεις, μα και από τις φιλικές σχέσεις, τις προσωπικές ανάγκες, το βάρος της ύπαρξης. Η επίκληση σε κάποια ανώτερη δύναμη απουσιάζει. Το ίδιο ισχύει και για τα δύο διηγήματα που προανέφερα: οι ήρωες εκφράζουν την δυσαρέσκειά τους και επιθυμούν να αποκατασταθεί η τάξη των πραγμάτων, δίχως να απορούν όμως για τα όσα αλλόκοτα συμβαίνουν, και χωρίς να προσφέρεται στον αναγνώστη καμία περαιτέρω εξήγηση. Πρόκειται για ένα σύμπαν χωρίς σωτήρα, όπου οι ήρωες είναι υποταγμένοι σε μια άδικη, παράλογη και βάνουση εξουσία μην τολμώντας να επαναστατήσουν ακόμα και όταν απειλείται η ίδια τους η ζωή, επιλέγοντας τελικά τον θάνατο από την εξέγερση ή την απόδραση.

Το διήγημα «Ο Δάσκαλος του χωριού» είναι το πρώτο σε μία σειρά από σατυρικά, επιστημολογικής θεματικής αφηγήματα, όπως το προαναφερθέν «Έρευνες ενός σκύλου». Ο δάσκαλος περιγράφει στις εκτενείς σημειώσεις του τον τεράστιο τυφλοπόντικα, επιχειρώντας να διεξάγει μια μορφή επιστημονικής έρευνας. Ωστόσο, ο κεντρικός ήρωας της ιστορίας δεν είναι ο ίδιος, μα κάποιος ερευνητής που, σε πρώτο πρόσωπο εξηγεί στον αναγνώστη ότι έχει κληθεί προκειμένου να διερευνήσει την ορθότητα των όσων ισχυρίζεται ο δάσκαλος ώστε να αποδείξει ή να καταρρίψει την ύπαρξη του τέρατος.

Η ειρωνική διάθεση του Κάφκα απέναντι στη μοντέρνα επιστήμη, καθώς και μια προσπάθεια υπονόμησης, ακόμα και απόρριψης των μεθόδων επιστημονικής διακρίβωσης της αλήθειας, είναι έκδηλες. Το ερώτημα φαίνεται να αφορά με ποιους τρόπους μαθαίνουμε όσα μαθαίνουμε και πότε μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι οι καθολικοί νόμοι της επιστήμης δεν αγνοούν την ιδιαιτερότητα της κάθε περίπτωσης που αν εξεταστεί με την προσοχή που της αρμόζει, μπορεί τελικά ακόμα και να ανατρέψει όσα ήδη γνωρίζουμε. Παρόλο που στην ιστορία ο αφηγητής δεν βλέπει ποτέ τον τυφλοπόντικα, πιστεύει την μαρτυρία του δασκάλου. Άλλωστε το ίδιο το ζώο δεν έχει καμία σημασία, αυτό που ενδιαφέρει τον αναγνώστη είναι η αξιοπιστία της μεθόδου που χρησιμοποιείται

ώστε να εξηγηθούν ακραία, απίστευτα γεγονότα. Ο Κάφκα μοιάζει να ασφυκτιεί με τους νόμους και τα δεδομένα της σύγχρονης επιστήμης, να φοβάται ότι η ανθρώπινη ζωή κατακερματίζεται και κατηγοριοποιείται με τρόπους τεχνητούς που τελικά μειώνουν την ανθρώπινη εμπειρία.

Στο διήγημα «Ο Μπλούμφελντ το γεροντοπαλικάρο...», η διαφορά είναι ότι ο συγγραφέας παρουσιάζει ως προφανές και ότι οι δύο μπάλες ζωντανεύουν και ότι οι αντιδράσεις τους παρενοχλούν τον ήρωα, ακολουθώντας τον σε κάθε του βήμα, απαιτώντας την προσοχή του, προσθέτοντας, στο αρχικό του σοκ, δυσφορία, θυμό και την έντονη επιθυμία να τις ξεφορτωθεί. Ο παραλληλισμός ανάμεσα στις μπάλες και τους δύο μαθητευόμενους στο υφαντουργείο όπου εργάζεται ο ήρωας είναι ιδιαίτερα εύστοχος και διασκεδαστικός. Οι νεαροί, ανίκανοι να φέρουν εις πέρας τη δουλειά που τους έχει ανατεθεί προκαλούν την ενόχληση και την οργή του πρωταγωνιστή ακριβώς όπως οι μπάλες.

Στην «Αδελφοκτονία», ένα από τα μικρότερα σε έκταση διηγήματα, έχουμε την περιγραφή ενός φόνου που λαμβάνει χώρα στη μέση της νύχτας, στο δρόμο, έξω από το σπίτι του θύματος. Ο Σμαρ δολοφονεί τον Βες χωρίς να δίνεται για αυτό κάποια εξήγηση, το αίμα του νεκρού ποτίζει τον δρόμο, δημιουργώντας μια θλιβερή μα εντυπωσιακή εικόνα που θυμίζει εξπρεσιονιστικό πίνακα. Ο φόνος παραπέμπει στο αρχετυπικό έγκλημα του Κάιν, τη δολοφονία του Άβελ, που πηγάζει από τη ζήλεια που νιώθει για τον αδερφό του. Το παράλογο της ιστορίας του Κάφκα έγκειται στο ότι δεν γνωρίζουμε γιατί ο Σμαρ σκότωσε τον Βες, λες και ο θάνατός του δεν έχει κανένα νόημα, λες και πίσω από την πράξη του Σμαρ δεν κρύβεται παρά μια αρρωστημένη παρόρμηση. Δικαίως ο αναγνώστης μπορεί να υποθέσει ότι η ιστορία αποτελεί ένα σχόλιο για τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, που βρίσκεται σε εξέλιξη την περίοδο συγγραφής του κειμένου, και την έλξη του ανθρώπου για τη παράλογη, αναίτια βία.

Στο διήγημα «Ο νέος δικηγόρος», μία από τις πιο σύντομες μα εμβληματικές ιστορίες, με ιδιαίτερο χιούμορ ο Κάφκα περιγράφει τον Βουκεφάλα, έναν νεαρό δικηγόρο που έχει το όνομα του αλόγου του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Αναπολεί την ιστορική περίοδο που ο Αλέξανδρος κατέκτησε την Ινδία, μια εποχή δόξας, λαμπρότητας, ανεπανάληπτης ανδρείας και βίας συγκρίνοντάς την με την άνοστη, βαρετή καθημερινότητα του νεαρού δικηγόρου που περνάει τις μέρες του ξεσκονίζοντας παλιά βιβλία και μελετώντας το Νόμο. Όπως και στο διήγημα «Αδελφοκτονία» έτσι και εδώ ο Κάφκα καταλήγει ότι στις μέρες του ούτε ο φόνος δεν έχει

ενδιαφέρον καθώς δεν διαπράττεται για να εκπληρώσει το πεπρωμένο σπουδαίων αντρών, για την κατάκτηση, τη δόξα ή τη θυσία, παρά για λόγους ευτελείς δίχως αληθινή αξία.

Στο εξαιρετικό διήγημα «Στην Συναγωγή μας» ένα περίεργο γαλάζιου χρώματος ζώο, έχει βρει καταφύγιο στην συναγωγή της πόλης. Οι γυναίκες το φοβούνται και οι άντρες αδιαφορούν για αυτό. Κανείς δεν το ενοχλεί και τελικά παρόλο που το περίεργο πλάσμα δυσφορεί με την ανθρώπινη παρουσία και ανησυχεί για την ασφάλειά του, καταφέρνει να συνυπάρξει αρμονικά με τους ανθρώπους. Το ασυνήθιστο ον μπορεί να συμβολίζει τον ξένο, τον διαφορετικό, το άτομο άλλης θρησκείας, καταγωγής, σεξουαλικότητας που διεισδύει στην ομοιογενή κοινότητα και στην αρχή προκαλεί ανησυχία και φόβο, αλλά σταδιακά γίνεται σαφές πως είναι ακίνδυνο και δεν έχει την πρόθεση να απειλήσει τη συνοχή της ομάδας και να αλλοιώσει τα χαρακτηριστικά της.

Στο διήγημα «Εγνοίες ενός Οικογενειάρχη – Όντρεντακ» έχουμε την ανθρωποποίηση ενός περιέργου, ανοίκειου αντικειμένου. Πρόκειται για ένα εξαιρετικό σχόλιο για την σχέση του ανθρώπου με τα πράγματα -απλά χρηστικά αντικείμενα, έργα τέχνης, ή και αντικείμενα δίχως ρόλο και χρησιμότητα-- που μπορεί να παραμείνουν αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου, ενώ ο άνθρωπος αδυνατεί να ξεφύγει από την προκαθορισμένη μοίρα του και έτσι σταδιακά φθείρεται και πεθαίνει. Η ιστορία αποτελεί ένα έξοχο παράδειγμα του πώς ο Κάφκα καταδεικνύει την έννοια του ανοίκειου, της φθοράς και του θανάτου που διεισδύει στην ανθρώπινη ζωή σκορπώντας την αμηχανία, τον φόβο, ή την οδύνη.

Στο διήγημα «Γιοζεφίνε η τραγουδίστρια ή Ο λαός των ποντικών» ο Κάφκα διερευνά τις αντιλήψεις της εποχής του για τη μοναδικότητα του καλλιτεχνικού δημιουργήματος και την αξία της τέχνης. Στο αφήγημα περιγράφεται η φύση της σχέσης της τραγουδίστριας Γιοζεφίνε με την τέχνη της αλλά και με το κοινό της, τον λαό των ποντικών. Στα γερμανικά η λέξη λαός, *Volk*, δηλώνει κυρίως μια εθνική ομάδα με τα ιδιαίτερα κοινά χαρακτηριστικά που κρατούν τους ανθρώπους ενωμένους και εκφράζονται με μοναδικό τρόπο μέσα από την τέχνη. Είναι πιθανό ότι ο συγγραφέας, που όταν γράφει την Γιοζεφίνε διανύει το τελευταίο στάδιο του βίου του, ταυτίζεται με την τραγουδίστρια, αλλά ίσως η ιστορία να αποτελεί μια Ιουδαϊκή κωμική αλληγορία, όπου ο Κάφκα σκόπιμα παρεμβάλλει ρατσιστικά στερεότυπα που αφορούν την εβραϊκή τέχνη, την υποτιθέμενη απουσία καλλιτεχνικού ταλέντου του εβραϊκού λαού, και την χρήση των γίντις που προκαλεί στους Γερμανόφωνους δυσφορία.

Τίποτα στην τέχνη του Κάφκα δεν είναι τυχαίο και έτσι δεν είναι άστοχο να υποθέσει κανείς ότι ο συγγραφέας σχολιάζει με καυστικό τρόπο τον κατακερματισμό της ευρωπαϊκής Ηπείρου σε πόλεις και κράτη με διαρκώς μεταβαλλόμενα σύνορα, και την δύσκολη συνύπαρξη διαφορετικών εθνοτήτων και πολιτισμών που αρκετά συχνά οδηγεί στην μετατροπή της τέχνης σε εργαλείο εθνικιστικής προπαγάνδας. Στο διήγημα ο ανώνυμος πρωτοπρόσωπος αφηγητής αν και παραδέχεται ότι ο λαός των ποντικών δεν μπορεί να αντισταθεί στο τραγούδι της Γιοζεφίνε, δεν είναι σίγουρος για την αξία της τέχνης της, φτάνοντας, μάλιστα, να αναρωτηθεί αν η αιδός πραγματικά τραγουδά ή αν ο ήχος που ακούει ο λαός δεν είναι παρά ένα απλό σφύριγμα, ίσως λίγο διαφορετικό από αυτό που είναι ικανά να παράγουν όλα τα ποντίκια.

Ένα καίριο ερώτημα που εγείρεται από το καφκικό κείμενο αφορά στο πώς είναι δυνατόν η γλώσσα της καθημερινής συνομιλίας να χρησιμοποιείται και για τη συγγραφή ενός λογοτεχνικού έργου. Τι είναι αυτό που μεταμορφώνει την καθημερινή γλώσσα σε τέχνη και το απλό σφύριγμα της Γιοζεφίνε σε τραγούδι; Εκείνο που υπονοείται στο διήγημα είναι ότι η τέχνη συμβαίνει όταν κάποιος αποφασίζει ότι συμβαίνει, όλα εξαρτώνται από την συνθήκη που μετατρέπει το καθημερινό συμβάν σε έργο τέχνης. Ούτε μεταφυσικά θεμέλια υπάρχουν στα έργα τέχνης, ούτε το κοινό παίρνει και τόσο στα σοβαρά τους καλλιτέχνες, ακριβώς όπως δεν παίρνουν στα σοβαρά τα ποντίκια την Γιοζεφίνε. Σύμφωνα πάντα με τον αφηγητή της ιστορίας, η τέχνη ούτε σώζει, ούτε ενδυναμώνει τον λαό. Είναι πιθανό ο λαός να χρησιμοποιεί την τέχνη για να εμπνευστεί και να νιώσει ομοψυχία σε περιόδους εθνικής κρίσης, αλλά η τέχνη μπορεί επίσης να λειτουργήσει αρνητικά, παραπλανώντας και αποχαυνώνοντας το κοινό αντί να το αφυπνίσει.

Τέλος, το μυθιστόρημα *Ο Πύργος* (1926), που γράφτηκε επίσης κατά την τρίτη δημιουργική περίοδο, αφορά την ξαφνική εμφάνιση ενός ταξιδιώτη σε ένα γραφικό χωριό στους πρόποδες του βουνού όπου δεσπόζει ένας επιβλητικός πύργος απροσπέλαστος για τους επισκέπτες. Τα πάντα είναι καλυμμένα από πυκνό χιόνι καθώς ο ξένος αναζητά τρόπο να φτάσει στον πύργο και να συναντήσει τον ηγεμόνα της περιοχής, τον οποίο όλοι φαίνεται να φοβούνται. Ο Κάφκα περιγράφει δύο εντελώς διαφορετικούς κόσμους που βρίσκονται σε σύγκρουση, τους φτωχούς, απλοϊκούς χωρικούς στην πεδιάδα και τους αμείλικτους γραφειοκράτες του πύργου που διευθύνουν τα πάντα με σκληρότητα και κυνισμό.

Ο επισκέπτης, ο οποίος αναφέρεται ως «Κ.», παρουσιάζεται ως χωρομέτρης που καθώς επιχειρεί να κατανοήσει πώς λειτουργεί το σύστημα οικονομικών συναλλαγών, η ιεραρχία και η ισορροπία δυνάμεων ανάμεσα στους κατοίκους του πύργου και τους σκληρά εργαζόμενους χωρικούς, βρίσκεται αντιμέτωπος με την πιο παράλογη γραφειοκρατία που διαβρώνει κάθε επαφή, εμποδίζει την πρόοδο και καταδυναστεύει τους υπηκόους. Είναι σχεδόν αδύνατον οποιοσδήποτε από αυτούς να έρθει σε επαφή με τους αρμόδιους γραφειοκράτες, να επιλύσει τα ζητήματα που τον απασχολούν και να βρει το δίκιο του. Η ταπείνωση και ο εξοστρακισμός είναι ο δύο μέθοδοι που χρησιμοποιεί ο αφέντης του πύργου για να τους κρατά υποταγμένους. Οι χωρικοί δρουν ως να μην συνειδητοποιούν ότι μόνο η αλληλεγγύη θα τους βγάλει από τη δεινή θέση τους. Οι σχέσεις τους είναι ανταγωνιστικές, στηρίζονται στον φόβο και πηγάζουν από την άγνοια για τα όσα αληθινά συμβαίνουν, -αφού ο καθένας αδυνατώντας να δει το όλον, έχει μία διαφορετική, μερική μόνο άποψη για την πραγματικότητα-, με αποτέλεσμα να εχθρεύονται τον επισκέπτη και να αντιμετωπίζουν με καχυποψία την προσπάθειά του να τους αφυπνίσει. Στο πρόσωπο του βλέπουν την εισβολή του ξένου, του διαφορετικού, και αντιδραστικού στοιχείου που απειλεί να αλλοιώσει την ομαλή λειτουργία της κοινότητας.

Η κριτική έχει τονίσει το γεγονός ότι ο Κάφκα έτρεφε συμπάθεια για τον Σιωνισμό, με την έννοια ότι πίστευε στη δημιουργία ενός νέου κράτους, μιας καινούργιας κοινωνίας όπου όλοι είναι ίσοι, σε ένα πολιτικό σύστημα στον αντίποδα του φεουδαρχικού, κληρονομικού συστήματος που περιγράφει στο μυθιστόρημα και το οποίο αντιπροσωπεύει για τον συγγραφέα την κορύφωση του ταξικού συστήματος και της κοινωνικής αδικίας της εποχής του.

Εκτός από το ζήτημα της επιλογής ενός πολιτεύματος που θα προστατεύει την ελευθερία και θα προάγει την ευδαιμονία του ατόμου, το αφήγημα πραγματεύεται το θέμα της ταυτότητας -ταξικής, θρησκευτικής, εθνικής- δημιουργώντας ίσως στους αναγνώστες την εντύπωση ότι ο Κάφκα προκειμένου να επιλύσει προσωπικά ζητήματα ταυτότητας χρησιμοποιεί ως μέσο αυτό-ανάλυσης τη λογοτεχνία, όπως είναι εμφανές και σε άλλα έργα του.

Μπορεί για τον Κάφκα η τέχνη να λειτουργεί ως μια μορφή ψυχοθεραπείας- άριστο παράδειγμα αποτελεί το έργο *Το γράμμα στον πατέρα* (1919) γραμμένο σε μορφή επιστολής - αλλά η πρωτοπόρα, τολμηρή σκέψη του, η ανατρεπτική φαντασία και η εξαιρετικά δουλεμένη γλώσσα του, καθιστούν τα κείμενά του Κάφκα υψηλή λογοτεχνία με αξιοσημείωτες φιλοσοφικές

προεκτάσεις και σημαντική επίδραση σε πολλές μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας, από την εποχή που γράφτηκαν έως τις μέρες μας.

Βιβλιογραφία

Gross, Ruth V., “Kafka’s Short Fiction”, *The Cambridge Companion to Kafka*, ed. Julian Preece, Cambridge: Cambridge University Press (2002), 80-94.

Sattler, Emil E., “Kafka’s Artist in a Society of Mice” *Germanic Notes* Vol. 9, No.4 (1978), 49-53.

Thiher, Allen, *Understanding Franz Kafka*, University of South Carolina Press, 2018.

Ζήρας, Αλέξης, *Θεωρία Μορφών*, Εκδόσεις Γαβρηλίδης, 2019.

Η κοινωνική τάξη στο έργο της Βιρτζίνια Γουλφ



Γράφει η **Εύα Στάμου**

Σε ορισμένους λογοτεχνικούς κύκλους επικρατεί η εντύπωση ότι η Βιρτζίνια Γουλφ ήταν ελιτίστρια ή, στην καλύτερη περίπτωση, αδιάφορη για το ταξικό ζήτημα, και πως τα κείμενά της ασχολούνται αποκλειστικά και μόνο με την εξιστόρηση της καθημερινότητας των εύπορων διανοούμενων και καλλιτεχνών που διέμεναν στο κεντρικό Λονδίνο.

Η αλήθεια ωστόσο είναι πιο σύνθετη: η Γουλφ υπήρξε μια γυναίκα της ανώτερης μεσαίας τάξης που από πολύ μικρή ηλικία αφέθηκε στη φροντίδα των υπηρετών της οικογένειάς της. Το γεγονός αυτής της διαμορφωτικής για την ιδιοσυγκρασία της επαφής, αντικατοπτρίζεται στην έντονη παρουσία της εργατικής τάξης στα βιβλία της Γουλφ, και της φαινομενικά παράδοξης έμφασης που δίνεται στη ψυχосύνθεση και τη συμπεριφορά των φτωχών υπηρετών που διέμεναν στις επαύλεις των αφεντικών τους.

Το πατρικό της Βιρτζίνια Στίβεν (Virginia Adeline Stephen) βρισκόταν στο Νότιο Κένσινγκτον, μια πλούσια γειτονιά του Λονδίνου, σε ένα όμορφο, προστατευμένο αδιέξοδο. Μακριά από το πολύβουο πλήθος της κεντρικής λεωφόρου η οικία χρησιμοποιείτο από τα μέλη της οικογένειας τόσο σαν καταφύγιο από τον έξω κόσμο, όσο και ως μέρος εργασίας. Όταν αργότερα παντρεύτηκε, το 1912, η Βιρτζίνια μετακόμισε στην περιοχή του Μπλούμσμπερι, στην καρδιά του κοσμοπολίτικου Λονδίνου, στο σπίτι του συζύγου της Λέοναρντ Γουλφ.

Είναι φανερό ότι η Βιρτζίνια ανέπτυξε στενή σχέση με το υπηρετικό προσωπικό καθώς το ενδιαφέρον που έδειχνε για τη ζωή των υπηρετών αντανακλάται τόσο στο λογοτεχνικό της έργο, όσο και στα ημερολόγια που κρατούσε από την εφηβεία της. Σε ένα από αυτά μάλιστα η ενσυναίσθηση της συγγραφέως εκδηλώνεται έντονα καθώς αναρωτιέται «πώς άντεχαν οι υπηρέτες τη ζωή τους;»

Οι αναλυτές του έργου της Γουλφ επισημαίνουν πως σε δήλωση που είχε κάνει το 1900, σε πολύ νεαρή ηλικία, ότι «όλες οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν αλλάξει», συμπεριέλαβε και τη σχέση «αφεντικών και υπηρετών» αφού για τη δική της γενιά το να έχει κανείς υπηρέτες, καθώς και το είδος της σχέσης που διατηρούσε μαζί τους, είχε μεγάλη σημασία.

Από τα μέσα έως το τέλος του 19^{ου} αιώνα στη Βρετανία οι εσώκλειστοι υπηρέτες ζούσαν μια παράλληλη ζωή, περιορισμένοι στα δικά τους διαμερίσματα, χρησιμοποιώντας την δική τους είσοδο και σκάλα για να εισέρχονται στην οικία όπου εργάζονταν. Συνήθιζαν να φορούν στολή ώστε ως έναν βαθμό να εξαφανίζονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους και συχνά αναγκάζονταν να αλλάξουν το όνομά τους, για να ταιριάζει με τις προτιμήσεις των αφεντικών τους. Στην περίπτωση τους η ανωνυμία ήταν ένα από τα ζητούμενα της δουλειάς αφού ο υπηρέτης δεν έπρεπε να ξεχωρίζει για κανέναν λόγο -όφειλε, αντίθετα, να βρίσκεται στη σκιά. Ο καλός υπηρέτης ήταν πάντα παρών ώστε να προλαμβάνει τις ανάγκες των αφεντικών του, περνώντας ταυτόχρονα απαρατήρητος.

Μπορεί η φυσική απόσταση ανάμεσα στο προσωπικό και τους κυρίους του σπιτιού να ήταν μικρή, αλλά η κοινωνική και οικονομική απόσταση παρέμενε τεράστια. Η ύπαρξη πολλών υπηρετών σε μία έπαυλη αποτελούσε την καλύτερη επιβεβαίωση της υψηλής κοινωνικής θέσης και της οικονομικής άνεσης των ιδιοκτητών της. Οι ίδιοι οι υπηρέτες μπορεί να μην μεταπηδούσαν σε υψηλότερη κοινωνική τάξη λόγω της διαμονής τους σε ένα πλούσιο σπίτι, αλλά σίγουρα η ζωή τους βελτιωνόταν, αποκτούσαν γνώσεις και κοινωνικές δεξιότητες, τα γούστα τους ως προς τη διατροφή και την ένδυση μεταβάλλονταν προς το καλύτερο. Το γεγονός ότι δεν υπήρχε κοινωνικοοικονομική ισότητα μεταξύ κυρίων και υπηρετών δεν εμπόδιζε άλλωστε τη δημιουργία σχέσεων συναισθηματικής αλληλεξάρτησης. Ας μην ξεχνάμε ότι οι υπηρέτες αναγκαστικά γίνονταν μάρτυρες των περισσότερων μυστικών της οικογένειας, ακόμα και των ερωτικών· χωρίς πάντα να το επιδιώκουν γνώριζαν λεπτομέρειες για τις ασθένειες, τα οικονομικά προβλήματα, τις διαμάχες ανάμεσα στα μέλη, τους εθισμούς των αφεντικών τους.

Στα βιβλία *Κυρία Νταλογουέι* και *Τα χρόνια* κυριαρχούν οι περιγραφές ηρώων που προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις. Στην *Κυρία Νταλογουέι* ειδικά, η συγγραφέας σκιαγραφεί χαρακτήρες που ακριβώς εξαιτίας αυτής της κοινωνικής διαφοράς δεν θα ήταν δυνατό να έχουν συναντηθεί σε κάποιο σπίτι, αλλά έρχονται αντιμέτωποι ο ένας με τον άλλο κατά την περιήγησή τους στους δρόμους, τα καταστήματα, τα πάρκα του Λονδίνου.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η συγγραφέας εξετάζει τόσο την ταυτότητα των Λονδρέζων της εποχής της, όσο και τις δυνατότητες και τα όρια που προσφέρει η μεγάλη πόλη για να διαμορφωθεί μια κοινότητα. Αυτή η σύνδεση του ιδιωτικού με το δημόσιο, ο ρυθμός του εσωτερικού βίου που συμπλέκεται με την εξωτερική ζωή με όλα της τα τελετουργικά αποδίδεται θαυμάσια από τη Γουλφ σε αυτά μα και άλλα έργα της, όπως στο διήγημα “Street Haunting”.

Η περιήγηση στους δρόμους της πόλης που πρόσφερε στην ίδια φυσική και διανοητική ελευθερία μετατρέπεται σε μία τεχνική προσέγγισης χαρακτήρων από ανομοιογενείς κοινωνικές ομάδες, - από πρίγκιπες και υψηλόβαθμους στρατιωτικούς, επισκέπτες από άλλες χώρες, μέλη της ανώτερης ή της κατώτερης μεσαίας τάξης, μέχρι εργάτες και περιθωριακούς- που οι διαδρομές τους διασταυρώνονται στον δημόσιο χώρο. Το μεγάλο κοινωνικό και οικονομικό χάσμα ανάμεσα σε αυτές τις κοινωνικές κατηγορίες γεφυρώνεται κάποιες στιγμές λόγω του κοινού παρελθόντος (πόλεμος, αποικιοκρατία), αλλά και την αφοσίωση όλων τους στη βρετανική μοναρχία.

Σε αντίθεση με την ιστορία της *Κυρίας Νταλογουέι* που εκτυλίσσεται στο Μπλούμσμπερι μέσα σε ένα εικοσιτετράωρο με κεντρική ηρωίδα την Κλαρίσα, το μυθιστόρημα *Τα χρόνια* περιέχει πολλά, διαφορετικά αφηγήματα που εκτείνονται τόσο στον χώρο, όσο και στον χρόνο, αφού η περιπέτεια ξεκινά το 1880 και ολοκληρώνεται στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Τα μέλη της οικογένειας Πάρτζιτερ, ανεβοκατεβαίνοντας την κοινωνική ιεραρχία, μετακομίζουν σε γειτονιές πέρα από το όριο της περιοχής του Γουεστμίνστερ, με αποτέλεσμα στο βιβλίο να συνυπάρχουν οι περιγραφές Βικτωριανών σπιτιών της μεσαίας τάξης, όπως αυτό στο οποίο κατοικούν οι Πάρτζιτερ, και απλών σπιτιών της εργατικής τάξης.

Το Βικτωριανό σπίτι που περιγράφει η Γουλφ στα κείμενά της είναι σκοτεινό, αυστηρό, παραγεμισμένο με έπιπλα, πίνακες, φωτογραφίες, καθρέφτες και μπιμπελό, προστατευμένο από τον έξω κόσμο με βαριές κουρτίνες: ένας χώρος γεμάτος σκιές και μυστικά. Οι υπηρέτες αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της επίπλωσης όπως το εντυπωσιακά μεγάλο οικογενειακό τραπέζι -φτιαγμένο από ξύλο καρυδιάς - που γύρω του συγκεντρώνονται τα μέλη του νοικοκυριού για συζήτηση και φαγητό.

Τα δωμάτια όμως που φαντασιώνεται η Γουλφ είναι φωτεινά, λιτά, επιπλωμένα μόνο με τα απαραίτητα, επιτρέποντας στους διαμένοντες να κινούνται ελεύθερα, δίχως περιορισμούς, χωρίς να ακολουθούν συγκεκριμένο πρωτόκολλο, απαλλαγμένοι ακόμα και από τα αδιάκριτα βλέμματα των υπηρέτων, των οποίων η παρουσία βιώνεται συχνά από (την ίδια και) τις ηρωίδες της ως καταπιεστική. Από τη μία οι υπηρέτες απελευθερώνουν τις γυναίκες της ανώτερης μεσαίας τάξης από τα δεσμά της οικιακής εργασίας, που θεωρούνταν βαρετή και υποτιμητική, από την άλλη περιορίζουν τις κινήσεις τους, καθώς είναι υποχρεωμένες να ζουν την καθημερινότητά τους μπροστά στον θίασο των υπηρέτων που μονίμως τις περιβάλλει.

Μια άλλη σημαντική διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο έργα είναι ο τρόπος σκέψης των ηρώων τους. Από την μία έχουμε την Κλαρίσα που με το πάρτι της στην τελευταία σκηνή του έργου επιτυγχάνει να ενώσει ανθρώπους διαφορετικών κοινωνικών τάξεων και ιδιοσυγκρασιών και από την άλλη τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος *Τα Χρόνια*, που δεν φαίνεται να μοιράζονται ούτε κάποια κοινή οπτική για τα πράγματα, ούτε τη διάθεση να συνυπάρξουν με το διαφορετικό. Στην τελευταία μάλιστα σκηνή του βιβλίου, στο χριστουγεννιάτικο πάρτι, τα σχόλια των πρωταγωνιστών που ανήκουν στη μεσαία τάξη για την ‘τραχιά’, ‘άξεστη’ προφορά των παιδιών της εργατικής τάξης που καλούνται στο πάρτι για να τραγουδήσουν έναν θρησκευτικό ύμνο, είναι

μάλλον ο τρόπος της Γουλφ να επισημάνει στον αναγνώστη ότι αντί να αντιλαμβανόμαστε τους κατοίκους του Λονδίνου ως μία κοινότητα με συλλογική ταυτότητα, είναι πιο ρεαλιστικό να τους βλέπουμε σαν ένα σύνολο από ετερόκλητες ζωές που κινούνται σε διαφορετικούς χώρους, με ασύγχρονους ρυθμούς. Ενώ λοιπόν στην *Κυρία Νταλογουέι* τα υποκείμενα που συναντιούνται στους δρόμους της πόλης κινούνται σαν ένας ενιαίος οργανισμός, στα *Χρόνια*, η συγγραφέας μας ωθεί προς την αντίθετη κατεύθυνση, της απουσίας ενσωμάτωσης, της αποξένωσης και της διάσπασης.

Με το ιδιαίτερο συγγραφικό της ύφος η Βιρτζίνια Γουλφ επιτυγχάνει να τραβήξει, να αποκόψει το άτομο από τη μάζα ώστε να το κατανοήσει και ανεξάρτητα από τα γνωρίσματα της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκει. Σε αντίθεση με άλλους διανοούμενους της εποχής της αλλά και μεταγενέστερους, το έργο της δεν αποπνέει ούτε φόβο, ούτε περιφρόνηση για το διαφορετικό. Αυτό που επιδιώκει η Γουλφ είναι να μελετήσει επισταμένα την ψυχοσύνθεση των ανθρώπων της εργατικής τάξης και για αυτό οι περιγραφές της χαρακτηρίζονται από αμεσότητα, πειστικότητα και εμμονή στη λεπτομέρεια.

Η Γουλφ γνωρίζει εις βάθος τον τρόπο με τον οποίο διανοούμενοι της εποχής της επιχειρούν να κατηγοριοποιήσουν τους ανθρώπους με βασικό κριτήριο την τάξη. Ένα καλό παράδειγμα είναι η περιγραφή στην *Κυρία Νταλογουέι* του Σέπτιμους Γουώρεν Σμιθ ενός δευτερεύοντος αλλά σημαντικού για την ανάπτυξη της πλοκής χαρακτήρα: η συγγραφέας περιγράφει για χάρη του αναγνώστη τα χέρια του ήρωα ('his hands were educated') ώστε να τον κατατάξει στην κοινωνική θέση που του 'αρμόζει', καταλήγοντας ότι δεν είναι χειρώνακτας αλλά μάλλον υπάλληλος γραφείου.

Ωστόσο, οι λεπτές αποχρώσεις του έργου της Γουλφ φαίνεται να διαφεύγουν σε ορισμένους σύγχρονους της κριτικούς λογοτεχνίας. Ο Γουίλιαμ Ίνγκε, για παράδειγμα, γνωστός αρθρογράφος της εποχής, βασίζοντας τα συμπεράσματά του σε συγκεκριμένες φράσεις που έχει απομονώσει από τα κείμενά της, γράφει στην *Evening Standard* το 1928 ότι στο έργο της Γουλφ διαφαίνεται η προκατάληψή της για την εργατική τάξη.

Είναι γεγονός ότι συγκεκριμένες αμφιλεγόμενες σκέψεις ή ρήσεις της Γουλφ γίνεται να ερμηνευθούν με ποικίλους τρόπους από διαφορετικούς αναγνώστες, ειδικά σήμερα, στην εποχή της πολιτικής ορθότητας. Ο επιπόλαιος ή προκατειλημμένος αναγνώστης θα μπορούσε να αποδώσει στη Γουλφ τον τίτλο της 'ελιτίστριας', ενώ ο προσεκτικός γρήγορα θα αντιληφθεί την

επιθυμία της να εξετάσει με τον ιδιαίτερα διεισδυτικό της τρόπο τις διαφορές ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις –διαφορές καθοριστικές, που διαμορφώνουν τις ανθρώπινες ζωές και σχέσεις και βοηθούν την ίδια να πλάσει πειστικούς λογοτεχνικούς χαρακτήρες.

Όπως φαίνεται σε κάποια κείμενα δοκιμακού χαρακτήρα, αλλά και στο εμβληματικό της μυθιστόρημα *Ορλάντο*, η Γουλφ θεωρεί ότι η ενασχόληση με τη συγγραφή αποτελεί προνόμιο της μεσαίας τάξης. Σχολιάζει την ελλιπή εκπαίδευση των λαϊκών στρωμάτων που δεν τους επιτρέπει την ενδοσκόπηση, την αποστασιοποίηση και την εις βάθος κατανόηση της κατάστασής τους καθώς και το γεγονός ότι η σκληρή, απαιτητική δουλειά τους δεν αφήνει περιθώρια στους εργάτες να ασχοληθούν και με τη λογοτεχνία. Το ίδιο δύσκολο, πιστεύει η Γουλφ, πως είναι για έναν ευγενή να αφοσιωθεί στη συγγραφή, καθώς η ζωή των αριστοκρατών είναι επίσης συνδεδεμένη με μία σειρά από καθήκοντα και τελετουργικά που οφείλουν να φέρουν εις πέρας προκειμένου να διατηρήσουν την κοινωνική τους θέση και τα οποία δεν αφήνουν ελεύθερο χρόνο για την συστηματική εξάσκηση της δημιουργικής γραφής. Η Γουλφ γνωρίζει από προσωπική πείρα ότι η λογοτεχνία απαιτεί την απόλυτη πνευματική και σωματική δέσμευση του δημιουργού, κάτι που θεωρεί ότι μπορεί να έρθει με φυσικότητα μόνο στα μέλη της μεσαίας τάξης.

«Είναι αδύνατον, μου φαίνεται, οι εργάτες να γράψουν στη γλώσσα τους για τη δική τους ζωή. Η εκπαίδευση που απαιτείται για την άσκηση της γραφής τους καθιστά αυτομάτως αμήχανους, με επίγνωση της κοινωνικής τους τάξης, ή τους απομακρύνει από την κοινωνική τους τάξη. Η ανωνυμία κάτω από την οποία οι συγγραφείς γράφουν πιο ικανοποιητικά, είναι το προνόμιο της μεσαίας τάξης και μόνον. Από την μεσαία τάξη ξεφυτρώνουν οι συγγραφείς, επειδή από την μεσαία τάξη και μόνο η πράξη της γραφής είναι το ίδιο φυσική και συνήθης, όπως το να οργώνεις ένα χωράφι ή να χτίζεις ένα σπίτι.» *Life and Letters*, October 1928.

Χωρίς να υπάρχουν ευκρινείς αναφορές για το θέμα, κάποιες στιγμές η Γουλφ δίνει την εντύπωση ότι ασπάζεται την αντίληψη του Γέητς, του Λώρενς, του Τ.Σ. Έλιοτ για την ‘φυσική αριστοκρατία’ που δεν είναι άλλη από την κάστα των διανοούμενων κάθε εποχής που φαίνεται να κατέχουν ένα μυστικό είδος εσωτερικής γνώσης που τους διαχωρίζει από τις μάζες. Οι ‘φυσικοί αριστοκράτες’ δεν είναι απαραίτητο να προέρχονται από την αριστοκρατία για να απολαμβάνουν μια πνευματική δύναμη και μία αισθητική που οι λαϊκές τάξεις δεν μπορούν να αγγίξουν, αφού το έργο τους ξεπερνά όχι μόνο τις κοινωνικές τάξεις μα και τα όρια του τόπου και του χρόνου. Συχνά όμως οι ‘φυσικοί αριστοκράτες’ συνδέονται με τα μέλη της αριστοκρατίας, αφού είναι αναμενόμενο ότι η

αριστοκρατία θα παρέχει στους πνευματικούς ανθρώπους την προστασία και την οικονομική βοήθεια που είναι αναγκαία ώστε να συνεχίσουν απερίσπαστοι να δημιουργούν.

Όπως ίσχυε για τις περισσότερες νεαρές της ανώτερης τάξης η Βιρτζίνια Γουλφ ζούσε μια προστατευμένη ζωή και ήταν απόλυτα εξαρτημένη από το υπηρετικό προσωπικό και για τα πιο απλά πράγματα, όπως την επιλογή των ρούχων που φορούσε κάθε πρωί και την κόμμωσή της. Εννοείται ότι δεν είχε ποτέ φροντίσει για τον καθαρισμό των ενδυμάτων της ή την αγορά και την προετοιμασία του φαγητού της.

Η ύπαρξη των υπηρετών ήταν για τη Γουλφ δεδομένη. Όπως φαίνεται από το ημερολόγιό της, η σχέση της με αρκετά μέλη του υπηρετικού προσωπικού ήταν τόσο στενή, που συχνά περιγελούσε τις συνήθειες και τη συμπεριφορά τους, ακριβώς όπως έκανε με μέλη της οικογένειάς της. Σε ορισμένες καταχωρήσεις, έγραφε όντως για τους υπηρέτες με έναν τρόπο ανάλαφρο, περιπαιχτικό που μετέτρεπε την βαρετή καθημερινότητα σε κωμωδία. Πιθανόν, αυτό που στα αλήθεια συνέβαινε ήταν ότι η Βιρτζίνια ένωθε απόλυτα εξαρτημένη από την ύπαρξη των υπηρετών, καθώς ήταν η μόνη σταθερή αξία σε μια ζωή γεμάτη δυσάρεστες εκπλήξεις και ανασφάλεια, όπου κάποιο οικογενειακό δράμα βρισκόταν διαρκώς σε εξέλιξη.