

# The Athens Review *of books*

*Ντάγκλας Στιούαρτ - Εύθραυστες ταυτότητες*

**Douglas Stuart**, *Shuggie Bain*, Grove/Picador, 2020, 433 pp.

[σελ. 2]

*Τόβε Ντίτλεβσεν - Οι αναδιπλώσεις της μνήμης στο έργο της*

**Tove Ditlevsen**, *The Copenhagen Trilogy*. Farrar, Straus & Giroux.

[σελ. 13]

*Αν Πάτσετ – Υβριδικές ταυτότητες*

**Αν Πάτσετ**, *Το Ολλανδέζικο σπίτι*, ΔΩΜΑ, 2021,

**Ann Patchett**, *Run*, HarperCollins, 2007

**Ann Patchett**, *Bel Canto*, HarperCollins, 2001

[σελ. 25]

*Ντέιμον Γκάλγκουτ - η Υπόσχεση της λογοτεχνίας*

**Damon Galgut**, *Η υπόσχεση*, Διόπτρα, 2022.

**Damon Galgut**, *In a Strange Room: Three Journeys*. Europa Editions, 2010.

**Damon Galgut**, *The Good Doctor*. Atlantic Books, 2003.

[σελ. 36]

## Εύθραυστες ταυτότητες

Εύα Στάμου

*The Athens Review of Books* 09/01/2021, Τεύχος 124 - ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ

**Douglas Stuart**, *Shuggie Bain*, Grove/Picador, 2020, 433 pp.



### 1.

Το βιβλιοφιλικό ημερολόγιο του 2020 στη Βρετανία ολοκληρώθηκε με την απονομή του Βραβείου Booker στο μυθιστόρημα *Shuggie Bain*, που κυκλοφορεί παράλληλα από τον Grove -- έναν από τους παλαιότερους ανεξάρτητους εκδοτικούς της Αμερικής -- και από τις εκδόσεις Picador του Λονδίνου.

Πρόκειται για το πρώτο βιβλίο του Ντάγκλας Στιούαρτ, μια μυθιστορηματική βιογραφία για τα δεινά μιας οικογένειας της εργατικής τάξης στη Γλασκώβη κατά την δεκαετία του 1980. Κεντρικό θέμα του βιβλίου είναι η σχέση του νεαρού Σάγκι, μικρότερου παιδιού της οικογένειας, με τη μάνα του -- μια σχέση που δοκιμάζεται καθημερινά από την ανέχεια, τον εθισμό, την σκληρότητα και την απόρριψη του περίγυρου εξαιτίας της διαφορετικότητας και των δύο: η Άγκνες είναι πολύ όμορφη και περήφανη για την

οικονομική της κατάσταση, ο Σάγκι πολύ θηλυπρεπής για τα σεξουαλικά ήθη και τις αντιλήψεις περί ανδρισμού που επικρατούν στην κοινωνική του τάξη και την εποχή του.

Φτώχεια, ενδοοικογενειακή βία, αλκοολισμός, ανηλεής εκφοβισμός, σεξουαλική διαφορετικότητα, ανεργία, διαλυμένη εκπαίδευση, συνθέτουν ένα βαθιά πολιτικό βιβλίο για την ζωή της εργατικής τάξης στα αστικά κέντρα της Σκωτίας. Η αφήγηση ξεκινά το 1990, με τον δεκαεξάχρονο Σάγκι να ζει σε ένα δωμάτιο που νοικιάζει σε ένα σπίτι στο οποίο κατοικούν μοναχικοί άντρες, απόκληροι της ζωής, να εργάζεται στο τοπικό σούπερ μάρκετ, και να κάνει όνειρα για σπουδές στην κομμωτική. Στα κεφάλαια που ακολουθούν, μέσω μιας μακράς σειράς φλασμπάκ, μαθαίνουμε για τα έργα και τις ημέρες της οικογένειας Μπείν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80, την περίοδο που μεσουρανάει ο Θατσερισμός.

Το 1990 είναι η χρονιά που η Μάργκαρετ Θάτσερ αφήνει το γραφείο της Ντάουνινγκ Στριτ μετά από έντεκα χρόνια και έξι μήνες στην εξουσία. Για τους περισσότερους Σκωτσέζους, η κυβέρνηση της Θάτσερ θεωρήθηκε «τοξική», δημιουργώντας μια έντονη καχυποψία έναντι όλων των υποψήφιων του Συντηρητικού Κόμματος, που πιστοποιείται σε κάθε εκλογική αναμέτρηση ως τις μέρες μας. Η Θάτσερ ήρθε ανοικτά σε ρήξη με τους ανθρακωρύχους, η ανεργία εκτινάχθηκε, η Πρωθυπουργός εγγράφηκε στην συνείδηση των πολιτών ως εχθρός της εργατικής τάξης όχι μόνο στην Σκωτία, μα και σε ολόκληρη τη Βρετανία. Η καθιέρωση του Κοινοτικού Φόρου που οδήγησε τον Μάρτιο του 1990 σε ταραχές, οδομαχίες και μαζικές συλλήψεις, ήταν η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι. Η δυσαρέσκεια των πολιτών αλλά και κορυφαίων στελεχών της Κυβέρνησης των Τόρις στοίχισαν τελικά στη Θάτσερ την εξουσία.

Κατά πόσο η θητεία της Θάτσερ περιείχε θετικές πτυχές που μακροπρόθεσμα οδήγησαν στην οικονομική ανόρθωση της βρετανικής κοινωνίας, είναι ένα ζήτημα που συνεχίζει να απασχολεί τη συναφή έρευνα.<sup>i</sup> Λογοτεχνικά, ωστόσο, η εποχή εκείνη έχει καταγραφεί με σαφώς επιτονισμένα τα συγκρουσιακά και ανατρεπτικά της στοιχεία, τόσο σε πολιτικό όσο και σε διαπροσωπικό επίπεδο – ας θυμηθούμε ενδεικτικά το μυθιστορήματα του Μάλκομ Μπράντμπουρι *Cuts* (1987), το *Nice work* (1988) του Ντέιβιντ Λοτς, το εξαιρετικά ευπώλητο *A natural curiosity* της Μάργκαρετ Ντράμπλ (1989), και το σενάριο της ταινίας 'Ωραίο μου πλυντήριο' (1985) του Χανίφ Κουρείσι.

## 2.

Το *Shuggie Bain* αποδίδει με ενάργεια την ατμόσφαιρα εκείνης της εποχής. Δίχως νοσταλγικούς εξωραϊσμούς, ο Στιούαρτ επιχειρεί μια μυθιστορηματική αναβίωση που αποφεύγει τις εύπεπτες γενικεύσεις, εστιάζοντας στις πολύσημες διαστάσεις της θυμικής πραγματικότητας των ηρώων του. Η δυσφορία κυριαρχεί, με τις κοινότητες των ανθρακωρύχων να διαλύονται από την ανεργία, το ποτό, τη βία, την απουσία ελπίδας. Οι άντρες της εργατικής τάξης, που νιώθουν την ταυτότητά τους να βάλλεται από την δυσκολία να στηρίξουν οικονομικά τους δικούς τους, και την αναγκαιότητα να βασίζονται στα κρατικά επιδόματα ακόμα και για τα πιο βασικά αγαθά, εκτονώνουν την επιθετικότητα τους πότε μεθοκοπώντας στην τοπική παμπ, και πότε στο σπίτι, ξεσπώντας την απελπισία τους στην σύντροφο ή τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας.

Ο πατέρας του Σάγκι, ο Μεγάλος Σαγκ, επιλέγει τον δρόμο της απουσίας: αρχικά χρησιμοποιεί την εργασία του ως ταξιτζής για να λείπει πολλές ώρες από το σπίτι, στη συνέχεια δημιουργεί μια σειρά από σεξουαλικές σχέσεις με διάφορες γυναίκες που γνωρίζει από τη γειτονιά ή συναντά στο ταξί, και τέλος εγκαταλείπει τους δικούς του όταν ο Σάγκι γίνεται πέντε ετών για να ζήσει με μία από τις ερωμένες του και τα παιδιά της.

Τα μεγαλύτερα ετεροθαλή αδέρφια του Σάγκι από τον πρώτο γάμο της Άγκνες, η δυναμική Κάθριν και ο εσωστρεφής, χαμηλών τόνων, Λίκ, μηχανεύονται τρόπους για να ξεφύγουν από τον εγκλωβισμό στον ίδιο σπίτι με μια αλκοολική, ψυχικά ασταθή μητέρα της οποίας τις συναισθηματικές ανάγκες πρέπει διαρκώς να καλύπτουν την ίδια στιγμή που αγωνίζονται να αποφύγουν τα βίαια ξεσπάσματά της.

Η Κάθριν παντρεύεται και φεύγει στη Νότια Αφρική, ο Λίκ βρίσκει εργασία σε άλλη πόλη και ο μικρός Σάγκι αναλαμβάνει την φροντίδα της μητέρας του, εις βάρος των σπουδών του, όπως συμβαίνει συχνά στα παιδιά όσων πάσχουν από κάποιας μορφής εθισμό. Η παιδική ηλικία του Σάγκι συνθλίβεται υπό το βάρος της προστασίας της Άγκνες από τους άντρες που προσπαθούν να την εκμεταλλευτούν, τις γειτόνισσες που την μισούν και, κυρίως, από τον εαυτό της. Η μητέρα του συχνά σκορπά χωρίς ενδιασμούς τα χρήματα

του επιδόματος ανεργίας στο αλκοόλ, αφήνοντας τον γιό της νηστικό αλλά και συναισθηματικά εκτεθειμένο στο μπούλινγκ των παιδιών της γειτονιάς.

Η Άγκνες είναι μια υπερευαίσθητη γυναίκα που επιχειρεί να δημιουργήσει τις συναισθηματικές άμυνες που της λείπουν καταναλώνοντας μεγάλες ποσότητες αλκοόλ μέχρι που δημιουργεί γύρω της ένα τείχος απροσπέλαστο από την κακία των άλλων μα και την αγάπη του γιού της. Είναι συγκινητικός ο τρόπος που ο Σάγκι περιποιείται την μητέρα του φροντίζοντας ακόμα και μικρές λεπτομέρειες στο χτένισμα, τα ρούχα, και το μακιγιάζ της, διευκολύνοντας άθελά του την Άγκνες να διατηρεί την ψευδαίσθηση ότι αν το σπίτι και η εμφάνισή τους παραμείνουν άσπιλα –*immaculate*, μία λέξη που επαναλαμβάνεται στο μυθιστόρημα--τίποτα δεν έχει ακόμα χαθεί, υπάρχει ελπίδα να επιστρέψουν κάποτε στην κανονικότητα.

Η βία ως τρόπος επιβίωσης μες την κοινότητα δεν αφήνει κανέναν ανεπηρέαστο, πόσο μάλλον τα μικρά παιδιά που η ανάγκη τους για σταθερότητα εκφράζεται μέσα από την προσπάθεια να απομονώσουν κάθε ξένο σώμα όσον αφορά τη συμπεριφορά και την εμφάνιση. Η σεξουαλική διαφορετικότητα του Σάγκι τον μετατρέπει σε κόκκινο πανί για τους συμμαθητές του και τα παιδιά της γειτονιάς που τον χλευάζουν για τους τρόπους του, το ντύσιμο, την «επιτηδευμένη» προφορά του.

### 3.

Ο όρος «τοξική αρρενωπότητα», που χρησιμοποιείται ευρέως σήμερα στην αρθρογραφία -όρος που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην κοινωνική θεωρία κατά τη δεκαετία του '80 - εκφράζει μια κατάσταση που περιγράφει εξαιρετικά ο συγγραφέας.

Το σφάλμα που συχνά συναντάται σε πρόσφατες χρήσεις του όρου είναι διττό. Αφενός, κάποιοι θεωρούν ότι η «τοξικότητα» αποτελεί ουσιώδες χαρακτηριστικό της αρρενωπότητας, οδηγώντας την όλη συζήτηση σε μανιαϊκού τύπου γενικολογίες περί «κακού ανδρικού φύλου»: αφετέρου, κάποιοι αρνούνται να αναγνωρίσουν τις προβληματικές συμπεριφορές όπου εμφανίζονται, θεωρώντας ότι η τοξική αρρενωπότητα δεν είναι μέρος της πραγματικότητας, αλλά ένα φαινόμενο που επινόησαν οι κοινωνικές επιστήμες.

Η τοξική αρρενωπότητα όμως είναι σε πολλές περιπτώσεις υπαρκτή και συνίσταται σε μια σειρά από πρακτικές που στηρίζονται στον φόβο και την απέχθεια για το διαφορετικό, και διαποτίζουν τα νεαρά αγόρια σε μια περίοδο της ζωής τους που αναζητούν ταυτότητα, και είναι ιδιαίτερα ευάλωτα. Όταν μιλάμε για τοξική αρρενωπότητα αναφερόμαστε κυρίως σε πρότυπα και πρακτικές που χαρακτηρίζονται από μισογυνισμό και ομοφοβία. Η υποτίμηση των άλλων και η τάση κυριαρχίας τόσο πάνω στις γυναίκες, όσο και πάνω σε πιο «ασθενείς» άντρες συνιστά μια υποτιθέμενα «ηγεμονική» έκφραση της αρρενωπότητας, που έχει συνδεθεί με τον εκφοβισμό, την σεξουαλική επίθεση, την ενδοοικογενειακή βία, και λειτουργεί σε κάποιες κοινότητες ως ο πιο αξιολογούμενος τρόπος για να είσαι «πραγματικός άντρας».

Οι συνέπειες της τοξικής αρρενωπότητας είναι εμφανείς στον μυθιστορηματικό χαρακτήρα της Άγκνες, στην προσπάθεια των αντρών να την χειραγωγήσουν, στην σεξουαλική επίθεση που δέχεται σε περισσότερες από μία περιπτώσεις, στο χαμηλό στάτους που έχει στην κοινότητα λόγω της απουσίας σταθερού συντρόφου. Η ετεροφυλία έχει μεγάλη κανονιστική δύναμη, η οποία επηρεάζει εκτός από τις μη ετερόφυλες ταυτότητες και την ετερόφυλη ταυτότητα που δεν συμβιβάζεται με τους οικείους θεσμούς του γάμου και της αναπαραγωγής που ακόμα διαμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό την γυναικεία προσωπικότητα. Η εγκατάλειψη της Άγκνες από τον πατέρα τού Σάγκι, θα βάλει με βίαιο τρόπο τέλος στη ζωή της ως ευυπόληπτης γυναίκας που έχει έναν άντρα να την φροντίζει και να την προστατεύει από τον ανταγωνισμό των γυναικών και την αρπακτικότητα των αντρών. Χωρίς λεφτά, και με τον εθισμό της στο αλκοόλ να έχει χτυπήσει κόκκινο, η Άγκνες θα μετατραπεί σε εύκολη λεία για κάθε άντρα, ελεύθερο ή παντρεμένο, που αναζητά μια ευχάριστη περιπέτεια με μια γυναίκα που αισθάνεται ότι δεν της οφείλει τίποτα, ούτε την στοιχειώδη υποχρέωση να την σέβεται.

#### 4.

Το βιβλίο του Ντάγκλας Στιούαρτ θίγει σημαντικά κοινωνικά ζητήματα, ακριβώς όπως και το έργο της Μπερναντίν Εβαρίστο, *Κορίτσι, Γυναίκα, Άλλο*, που κέρδισε το Booker το 2019.<sup>ii</sup> Είναι ίσως πιο εύστοχο να προσεγγίσει κανείς τα συγκεκριμένα έργα μέσω μιας κοινωνιολογικής ανάλυσης, τοποθετώντας ζητήματα ύφους και αφηγηματικής τέχνης σε

δεύτερη μοίρα, γεγονός που μάλλον καταδεικνύει μία συγκεκριμένη τάση των τελευταίων ετών να εκτιμάται ένα μυθιστόρημα λιγότερο για τις λογοτεχνικές του αρετές, και περισσότερο για την κοινωνική ευαισθησία του συγγραφέα και την επίδραση του κειμένου στην αφύπνιση του αναγνωστικού κοινού.

Ίσως αυτή η τάση, που ενίοτε λειτουργεί εις βάρος της λογοτεχνικής ποιότητας της πρόσφατης πεζογραφικής παραγωγής, να οδήγησε τον Ιρλανδό συγγραφέα Τζον Μπάνβιλ, νικητή του βραβείου Μπούκερ το 2005, να δηλώσει ότι σήμερα δεν θα κατακτούσε ποτέ την συγκεκριμένη διάκριση επειδή είναι «λευκός και άντρας».

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης να εμπλέκεται η αυτοβιογραφία με τη λογοτεχνική αφήγηση με στόχο την ανάδειξη κοινωνικών θεμάτων είναι το *Τραγούδι του Χιλμπίλη*, του Τζέιμς Ντέιβιντ Βανς που γνώρισε παγκόσμια εμπορική επιτυχία.<sup>iii</sup> Και εδώ ο ήρωας της ιστορίας του βιβλίου είναι ο ίδιος ο συγγραφέας του. Και εδώ -η ιστορία διαδραματίζεται στο Οχάιο και στο Κεντάκυ της Αμερικής- πρωταγωνιστούν οι φτωχοί, λευκοί της εργατικής τάξης σκωτοϊρλανδικής καταγωγής που ζουν μακριά από τις μεγαλουπόλεις, σε αγροτικές αχανείς εκτάσεις. Πρόκειται επίσης για μία κλειστή, ξενοφοβική κοινότητα όπου επικρατεί το θρησκευτικό αίσθημα (ο Ευαγγελικός Προτεσταντισμός) και η οποία μαστίζεται από την ανεργία, την ενδοοικογενειακή βία και τους εθισμούς.

Η ανάδυση και μετάδοση προσωπικών αναμνήσεων συνδυάζεται στο *Τραγούδι του Χιλμπίλη* με την έκθεση κοινωνιολογικών, ιστοριογραφικών, ακόμη και μακροοικονομικών δεδομένων. Ο Βανς υποστηρίζει την εγκυρότητα των όσων γράφει μέσω ενός σημαντικού αριθμού υποσημειώσεων που λειτουργούν και ως βιβλιογραφικοί δείκτες για όσους αναγνώστες επιθυμούν να ενημερωθούν περισσότερο για τα δεδομένα που αναφέρονται στο βιβλίο. Μπορεί το αποτέλεσμα να είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον, εγείρει όμως, σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, ζητήματα εγκυρότητας των όσων εκτίθενται στο κείμενο. Αναρωτιέται κανείς, για παράδειγμα, αν ο συγγραφέας έχει προσαρμόσει την πραγματικότητα στις ακαδημαϊκές έρευνες που παραθέτει για την εσωτερική μετανάστευση και τις συνήθειες της κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκει, ή αν απλώς επικαλείται τις έρευνες ώστε να προσδώσει αληθοφάνεια στη δική του μαρτυρία.

Ένα άλλο ερώτημα είναι σε ποιο βαθμό το βιβλίο του Βανς μπορεί να θεωρηθεί καθαρόαιμη λογοτεχνία.

Η τέχνη και ο ακτιβισμός συγχέονται όταν η λογοτεχνία χρησιμοποιείται ως εργαλείο αμφισβήτησης των κυρίαρχων αφηγημάτων της εθνικής, κοινωνικής, και σεξουαλικής καταπίεσης και ανισότητας. Όταν χρησιμοποιούμε τη λογοτεχνία -κάποιες φορές εις βάρος της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας- για να τονίσουμε τις αδυναμίες της κοινωνίας και την ανάγκη για κοινωνική συνειδητοποίηση και αλλαγή, οδηγούμαστε στον επονομαζόμενο «Αρτιβισμό» -- όρος που προκύπτει από την πρόσμιξη των λέξεων «art» και «ακτιβισμός». Η χρήση του όρου από κριτικούς τέχνης τα τελευταία χρόνια ενέχει μια αρνητική χροιά αφού η λογοτεχνία δεν οφείλει σε καμία περίπτωση να αποτελεί ευκαιρία για την ανάδειξη των προβλημάτων διαφορετικών κοινωνικών ομάδων -- και σίγουρα αυτό από μόνο του δεν θα έπρεπε, κατά την άποψή μου, να καθιστά ένα έργο τέχνης αξιόλογο. Διαβάζοντας, για παράδειγμα, κανείς το βιβλίο της Εβαρίστο, του δημιουργείται η εντύπωση ότι η συγγραφέας έχει φροντίσει να συμπεριλάβει στις ιστορίες της μαύρες γυναίκες κάθε εθνικής καταγωγής, κοινωνικής τάξης, μορφωτικού επιπέδου, επαγγελματικής κάστας, ηλικίας, εμφάνισης, και σεξουαλικότητας, λες και πρόκειται για κοινωνιολογική έρευνα πολλών μεταβλητών, όπου ο αναλυτής οφείλει να συμπεριλάβει κάθε πιθανή υποομάδα ώστε να προσδώσει εγκυρότητα στο έργο του.

Τόσο το *Κορίτσι, Γυναίκα, Άλλο* της Εβαρίστο, όσο και το μυθιστόρημα του Στιούαρτ -- και μάλιστα, σύμφωνα με δική του δήλωση-- εντάσσονται στην κατηγορία της «queer λογοτεχνίας», υπό την έννοια ότι εκφράζουν μια θέση αντίστασης στην ιεραρχική διχοτόμηση ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία. Η λέξη «queer» που σήμαινε ‘αλλόκοτος’ ή ‘ιδιόρρυθμος’, και χρησιμοποιήθηκε αρχικά για να υποτιμήσει και να περιθωριοποιήσει τους ομοφυλόφιλους, υιοθετείται σήμερα από την ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα ως όρος υπερηφάνειας. Η queer θεωρία προσεγγίζει την έμφυλη ταυτότητα ως μια κοινωνική κατασκευή, ασταθή και χωρίς συνοχή. Η ίδια η έννοια του queer δεν δηλώνει μία ουσιολογική κατηγορία, που παραμένει αναλλοίωτη στο πέρασμα του χρόνου, αλλά ένα εργαλείο πολιτικού λόγου και δράσης ενάντια στην πάσης φύσεως κυριαρχία.<sup>iv</sup>



Η queer τέχνη στοχεύει με τον τρόπο της στην αποσταθεροποίηση της ταυτότητας, παρέχοντας μια μετα-μοντέρνα κριτική στην παγκόσμια, ομοιογενή και σταθερή ταυτότητα όσον αφορά στο φύλο, την σεξουαλικότητα και την επιθυμία. Οι συγγραφείς που ακολουθούν αυτή την -μέχρι πρόσφατα, πειραματική- λογοτεχνική παράδοση, δίνουν έμφαση στην απώλεια και στο τραύμα, χρησιμοποιώντας συχνά την ψυχική κατάσταση της μελαγχολίας προκειμένου να αντισταθούν στα περιορισμένα αφηγήματα της φυλής και της σεξουαλικότητας στα οποία αρέσκεται ακόμα μέρος της σύγχρονης πεζογραφίας και να ξεφύγουν από περιοριστικές έννοιες που παρουσιάζουν τον άνθρωπο κατά κύριο λόγο ως ένα όν που καταναλώνει ακατάπαυστα, προϊόντα, απόψεις, κι εμπειρίες.

## 5.

Πέραν όμως από ζητήματα που αφορούν το ιδεολογικό αποτύπωμα του βιβλίου, θα ήταν εσφαλμένο να θεωρηθεί ότι το *Shuggie Bain* συνιστά μια πεζογραφική παρθενόγενεση, η οποία οφείλει τη σύλληψή της στις προκείμενες της queer λογοτεχνίας. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για ένα έργο που εντάσσεται με τον δικό του τρόπο στην --για αρκετούς ίσως ελάχιστα γνωστή, αλλά ιδιαίτερα πλούσια-- πεζογραφική παράδοση της Σκωτίας.

Η εμφάνιση μυθιστορημάτων με παρόμοια θεματολογία και κοινωνικό προβληματισμό – οικονομική ανισότητα, εξαθλίωση, ενδοοικογενειακή βία, εθισμό σε ουσίες και αλκοόλ-- αναδύθηκε αρχικά ως απάντηση στο *Kailyard*, ένα δημοφιλές καλλιτεχνικό κίνημα που συνδέεται με τη φύση και την αγροτική ζωή, το οποίο είχε και το ίδιο αρθρωθεί ως κριτική αντίδραση στον μοντέρνο τρόπο ζωής και τις συναφείς οικονομικές αλλαγές που κορυφώθηκαν στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τα λογοτεχνικά έργα που εντάσσονται στο κίνημα του *Kailyard* χαρακτηρίζονται από νοσταλγικές απεικονίσεις των κατοίκων της αγροτικής Σκωτίας και ιδιαίτερα των προσώπων που έχαιραν εκτίμησης στην κοινότητα, όπως οι κληρικοί, οι ιατροί και οι δάσκαλοι, οι οποίοι σε αντίθεση με τους ύπουλους και ασταθείς ανθρώπους του άστεως, παρουσιάζονται ως αγαθοί, έντιμοι, ευγενικοί και γενναιόδωροι. Το κίνημα τοποθετείται χρονικά ανάμεσα στα μυθιστορήματα του Ουόλτερ Σκοτ και την Σκωτσέζικη Αναγέννηση της αυγής του 20<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>v</sup>

Εμβληματικά έργα της περιόδου του *Kailyard* είναι το *Auld Licht Idylls* (1888) του Τζέιμς Μπάρνι (James Barrie), το *The Stickit Minister* (1893) του Σάμιουελ Κρόκετ (Samuel Crockett), και βέβαια το *Beside the Bonnie Brier Bush* (1894) του Ίαν Μακκλάρεν (Ian Maclaren), το οποίο έδωσε στο κίνημα το όνομά του από έναν θάμνο για τον οποίο γίνεται λόγος στο βιβλίο.

Η αντίδραση σε μια μορφή τέχνης που αρέσκεται στην ακατάπαυστη συναισθηματολογία ήρθε δυναμικά από τον Τζορτζ Ντάγκλας Μπράουν (George Douglas Brown) που με το πρωτοποριακό *The House with the Green Shutters* (1901) θέλησε να βάλει τέλος στην μυθολογία για την αγγελικά πλασμένη ζωή στην σκωτσέζικη ύπαιθρο.

Η διαμάχη ανάμεσα στις δύο λογοτεχνικές τάσεις είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν δύο διακριτές παραδόσεις που έκτοτε αναπτύσσονται παράλληλα στην σκωτσέζικη λογοτεχνία. Ο Τζέιμς Ουόλτον αναφέρεται σε αυτή τη διωκότητα ως έναν ‘διχασμένο’ ή ‘διπλό’ πεζογραφικό εαυτό.<sup>vi</sup> Η σκωτσέζικη ψυχή σκιαγραφείται με δύο εντελώς διαφορετικούς τρόπους: οι χαρακτήρες σε κάποια έργα παρουσιάζονται ως διαχυτικοί, φιλόξενοι αλτροουιστές, γενναίοι και ηρωικοί πατριδολάτρες, ενώ σε κάποια άλλα ως εκμεταλλευτές, διπρόσωποι, βίαιοι, μέθυσοι, σκληροί και εγωιστές.

Παρά το διαφορετικό γλωσσικό ύφος του, το μυθιστόρημα του Ντάγκλας Στιούαρτ εντάσσεται αφηγηματικά στην κατηγορία έργων όπως *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) της Μύριελ Σπαρκ, καθώς και το πιο γνωστό στη χώρα μας *Trainspotting* (1993) του Ερβάν Ουέλς. Υπάρχει μια ρεαλιστική απεικόνιση των ηρώων, χωρίς ωραιοποίηση, δίχως εύπεπτες δικαιολογίες ή ψευδαισθήσεις μα και χωρίς οι κεντρικοί χαρακτήρες να γίνονται απλοϊκά στερεότυπα, δίχως δηλαδή να χάνουν την ευάλωτη, αμφίσημη, ενίοτε αντιφατική, μα και τόσο ανθρώπινη, πλευρά τους.

## 6.

Στο μυθιστόρημα του Στιούαρτ η απεικόνιση της ομοφοβικής βίας και, πιο συγκεκριμένα, ο σχολικός εκφοβισμός εναντίον του νεαρού πρωταγωνιστή και ο αποκλεισμός του από

τους συνομήλικούς του στη γειτονιά, συνδέουν με τρόπο αριστοτεχνικό το θέμα της κοινωνικής τάξης με την ομοφυλοφιλία. Και στα δύο σχολεία όπου φοιτά ο Σάγκι κατά την εξέλιξη της ιστορίας πέφτει συχνά θύμα ομοφοβικών σχολίων, όχι μόνο από τους συμμαθητές του μα και από δασκάλους που θεωρούν τις αντιδράσεις των παιδιών «φυσιολογικές» σε αντίθεση με την δική του «ανώμαλη» θηλυπρεπή συμπεριφορά. Εκτός όμως από τους ασεϊσμούς και τις λεκτικές επιθέσεις, ο ήρωας του Στιούαρτ δέχεται και φυσικές επιθέσεις που καταλήγουν στον σωματικό τραυματισμό και την ταπείνωσή του. Αδυνατώντας να κατανοήσει γιατί οι υπόλοιποι θεωρούν τη στάση του παράξενη, δεν καταφέρνει να υπερασπιστεί με επιτυχία τον εαυτό του. Η ιδέα να προσποιηθεί κάτι που δεν είναι ώστε να ενσωματωθεί πιο εύκολα στο περιβάλλον δεν φαίνεται να περνά στιγμή από το μυαλό του Σάγκι.

Οι αντιλήψεις περί ανδρισμού της καθολικής θρησκευτικής κοινότητας των ανθρακωρύχων του Pithead στην άκρη της Γλασκώβης, εξαντλούνται στην πεποίθηση ότι ο αληθινός άντρας δικαιούται να επιβάλλει τις απόψεις και τις επιθυμίες του με κάθε μέσο. Η βία επιβολή είναι αποδεκτή όχι μόνο στον ανταγωνιστικό χώρο της εργασίας μα και στην οικογένεια, στα παιδιά, στη σύντροφό του και στις υπόλοιπες γυναίκες, καθώς και στους άντρες του περιβάλλοντός του που η συμπεριφορά τους δεν εμπίπτει στο παράδειγμα της ηγεμονικής αρρενωπότητας τους κανόνες της οποίας οι περισσότεροι αυτόματα αναπαράγουν από τα γεννοφάσκια τους.

Ο Ντάγκλας Στιούαρτ δεν βασίζεται στο οικείο πλαίσιο της ετεροκανονικότητας προκειμένου να σκιαγραφήσει το πορτρέτο του κεντρικού πρωταγωνιστή και να του αποδώσει τα βασικά χαρακτηριστικά του. Δεν είναι σπάνιο στη σύγχρονη λογοτεχνία τα κυρίαρχα λευκά, ετεροφυλόφιλα σώματα να παρουσιάζονται ως υγιή, όμορφα, δυνατά, ενώ τα ομοφυλόφιλα σώματα να στέκονται στο αντίποδα ως αδύναμα, ασθενικά, λιγότερο ελκυστικά. Με άλλο λόγια δεν είναι ασυνήθιστο το ομοφυλόφιλο σώμα να απεικονίζεται ως προβληματικό, ως ‘μη κανονικό’ και επομένως περιθωριοποιημένο. Στην περίπτωση όμως του *Shuggie Bain* ο κεντρικός πρωταγωνιστής δεν αρνείται τις επιθυμίες του, δεν διερωτάται αν η στάση του παρεκκλίνει από το φυσιολογικό, δεν ποθεί και δεν ζηλεύει τις ζωές των άλλων, δεν αισθάνεται ότι αμαρτάνει ή ότι υστερεί σωματικά, ότι προδίδει το φύλο ή την τάξη του, δεν δηλώνει παρίας.

Ο αναγνώστης δεν οικτίρει ούτε μία στιγμή τον Σάγκι για αυτό που είναι, παρά μόνο για όσα του συμβαίνουν και για την ατυχία του να γεννηθεί σε μία σκωτσέζικη καθολική οικογένεια της εργατικής τάξης με πατέρα απόντα και μητέρα αλκοολική την δεκαετία του '80. Όντας θύμα του κοινωνικού περιβάλλοντος, της πολιτικής κατάστασης, και της θρησκοληψίας, λόγω της σεξουαλικότητάς του, ο ήρωας του Στιούαρτ δεν προκαλεί στον αναγνώστη αισθήματα ανοικειότητας και λύπησης, αλλά θαυμασμού, αποτελώντας ένα από τα ελάχιστα θετικά πρότυπα του μυθιστορήματος.

# Τώβε Ντίτλεβσεν. Οι αναδιπλώσεις της μνήμης στο έργο της

Εύα Στάμου

*The Athens Review of Books* 11/05/2021, Τεύχος 128 - ΜΑΪΟΣ



## **The Copenhagen Trilogy *Childhood, Youth, Dependency***

By Tove Ditlevsen

Translated by Tiina Nunnally and Michael Favala Goldman

370 pp. Farrar, Straus & Giroux. \$30.

1.

Στις προθήκες του βιβλιοπωλείου του Harvard εμφανίζεται εδώ και λίγες εβδομάδες ένα έργο ορόσημο για τη δανική λογοτεχνία, *Η τριλογία της Κοπεγχάγης*. Φαίνεται ότι το αγγλόφωνο κοινό ανακάλυψε, με αρκετές δεκαετίες καθυστέρηση, τη σημαντική ποιήτρια και λογοτέχνίδα Tove Ditlevsen (1917-1976), μία από τις συγγραφείς που εδραίωσαν την «αυτοβιογραφική μυθιστοριογραφία», ένα είδος ιδιαίτερα αγαπητό στο λογοτεχνικό κοινό της Σκανδιναβίας.

*Η Τριλογία της Κοπεγχάγης* είναι ένα εξομολογητικό έργο που κυκλοφόρησε το 1971 από τον Gyldendal, τον παλαιότερο εκδοτικό οίκο της Δανίας. Μετά τον πρόωρο θάνατο της συγγραφέως, το 1976, το βιβλίο επανακυκλοφόρησε με τον τίτλο *Η πρόωγη άνοιξη*. Το 1967, όταν δημοσιεύθηκε το πρώτο τμήμα της τριλογίας, η Ditlevsen ήταν ήδη ευρέως γνωστή από τις δημοσιεύσεις της σε λογοτεχνικά περιοδικά, τους πολυάριθμους τίτλους σύντομων πεζογραφημάτων και ποιητικών συλλογών -το πρώτο ποιητικό της έργο εκδόθηκε όταν ήταν μόλις δεκαεννέα ετών- καθώς και από τη σχέση της με γνωστές προσωπικότητες της καλλιτεχνικής σκηνής της χώρας.

Το έργο χωρίζεται σε τρία μέρη με τους χαρακτηριστικούς τίτλους *Barndom* (Παιδική ηλικία), *Ungdom* (Νεότητα), *Gift* (Εξάρτηση), και λειτουργεί σαν μία επίπονη διαδικασία ανάκλησης των σημαντικότερων περιστατικών του βίου της συγγραφέως: τα παιδικά της χρόνια στην φτωχική συνοικία του Vesterbo, που τελείωσαν πρόωρα όταν η Tove αναγκάστηκε να διακόψει στο σχολείο στα δεκατέσσερα ώστε να αρχίσει να εργάζεται ως υπηρέτρια, τον βίαιο μα και

ανακουφιστικό απογαλακτισμό από την οικογένειά της, τη συγγραφή ποιημάτων από την ηλικία των δέκα ετών, τις εργασίες με τις οποίες καταπιάστηκε πριν αφοσιωθεί αποκλειστικά στη λογοτεχνική δημιουργία, τις σχέσεις με τους συναδέλφους της, τις μετακομίσεις σε διαφορετικές περιοχές της πόλης, τις γνωριμίες της με άντρες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην προσωπική και συγγραφική της πορεία, τις ερωτικές σχέσεις και τους γάμους, την εμπειρία της μητρότητας, την επαφή της με τον κύκλο των ποιητών και των συγγραφέων της Κοπεγχάγης, τον εθισμό της στα ναρκωτικά και την συνακόλουθη προσπάθεια απεξάρτησης - ας σημειωθεί ότι ο τίτλος του τελευταίου μέρους «*Gift*», που αποδίδεται ως *Dependency* στην αγγλική έκδοση, έχει δύο νοήματα στην δανική γλώσσα: σημαίνει *συζευγμένος* αλλά και *δηλητήριο*.<sup>vii</sup>

2.

Η *Τριλογία της Κοπεγχάγης* είναι ένα έργο που χαρακτηρίζεται από ωμή ειλικρίνεια. Η συγγραφέας δεν επιχειρεί να δικαιολογήσει τις πράξεις της, ούτε αναγάγει τις αιτίες τους στη στερημένη παιδική ηλικία της, τους μη υποστηρικτικούς γονείς, την κοινωνική της τάξη, ή το γεγονός ότι είναι γυναίκα. Δεν υπάρχει χώρος για ενοχές ή για μετάθεση ευθυνών στο βιβλίο - οι κεντρικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται με ενάργεια, αποφεύγοντας τόσο την ωραιοποίηση όσο και την δαιμονοποίηση.

Η προσέγγιση της Ditlevsen αναγνωρίζεται σήμερα από αρκετούς κριτικούς ως φεμινιστική, ακόμα και αν κάτι τέτοιο δεν ήταν στις προθέσεις της.<sup>viii</sup> Πράγματι, ο τρόπος που περιγράφει τη γυναικεία εμπειρία -της δημιουργού, της κόρης, της φίλης, της ερωμένης, της μητέρας - θυμίζει εμβληματικά κείμενα όπως το *Feminine Mystique* (1963) της Μπέτυ Φριντάν, το οποίο γράφτηκε την περίοδο που το αμερικανικό φεμινιστικό κίνημα βρισκόταν στο απόγειό του. Άλλωστε, τη δεκαετία του '60 παρόμοια αυτοβιογραφικά κείμενα έχουν αρχίσει να θεωρούνται

σημαντικά, πέρα από την όποια λογοτεχνικά αξία τους, ως μαρτυρίες για την καταπίεση των γυναικών και την ανισότητα ανάμεσα στα φύλα. Από τη μια έχουμε τον απολογισμό και την εκμυστήρευση ενός ιδιωτικού σύμπαντος που βιώνουν οι γυναίκες, και από την άλλη τη λογοτεχνία των αντρών που περιγράφει την κοινωνικο-οικονομική πραγματικότητα από την οποία οι περισσότερες γυναίκες είναι αποκλεισμένες.

Ο παγιωμένος διισμός, ωστόσο, μεταξύ γυναικείας βιοματικής λογοτεχνίας και ανδρικής κοινωνιοκεντρικής πεζογραφίας, είναι σε πολλές περιπτώσεις αλυσιτελής, και κατά την άποψή μου δεν ανταποκρίνεται στις ιδιαιτερότητες του έργου της Ditlevsen, το οποίο σε πολλά σημεία του συνθέτει την εσωτερική περιπέτεια με τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτικές μεταβολές.

Έχει μεγάλο ενδιαφέρον, παραδείγματος χάριν, ο τρόπος με τον οποίο η Ditlevsen μιλά για την επέλαση του Ναζισμού στην Ευρώπη. Οι αναφορές της σε φιλοναζι συμπατριώτες της (τους οποίους θεωρεί πρόθυμα θύματα της λαϊκίστικης ρητορικής του Χίτλερ), καθώς και οι νύξεις της για το «κοινό μυστικό» της περιόδου, τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, λειτουργούν πολύ αποτελεσματικά στη ροή της αφήγησης: ο απόηχος των φρικαλεοτήτων φτάνει, έστω και φιλτραρισμένος, στον προσεκτικό αναγνώστη. Ο πρώτος σύζυγος της Ditlevsen, άλλωστε, την στιγμή που οι περισσότεροι Ευρωπαίοι δημοσιογράφοι συστηματικά απέφευγαν το θέμα, αρθρογραφούσε συστηματικά για τη λειτουργία των ναζιστικών στρατοπέδων, γεγονός που έθεσε το ζευγάρι σε άμεσο κίνδυνο όταν η Δανία πέρασε στην κατοχή του γερμανικού στρατού.

Ωστόσο, οι περιγραφές της ναζιστικής κατοχής δεν καταλαμβάνουν εκτενή χώρο στο κείμενο -- παραμένουν στο βάθος της ιστορίας και λειτουργούν ως υπενθύμιση ότι δεν επλήγησαν όλες οι χώρες από τον πόλεμο με την ίδια ένταση, ούτε βίωσαν την απειλή του ολοκληρωτισμού με τον ίδιο τρόπο. Η κυβέρνηση της Δανίας υποχώρησε στην απειλή του Ναζιστικού καθεστώτος για ολικό βομβαρδισμό της χώρας, και με τα γερμανικά αεροπλάνα να ρίχνουν την τρομακτική σκιά τους



πάνω από την Κοπεγχάγη, αποφάσισε να επιτρέψει την εγκατάσταση του ξένου στρατού, χωρίς να εμπλακεί σε σύρραξη -- πέρα από την αντίσταση μικρών ομάδων που στοχοποιούσαν Γερμανούς στρατιώτες. Στην *Τριλογία* οι Γερμανοί αξιωματικοί περιγράφονται ως ανεπιθύμητοι φρουροί που καταπιέζουν με την παρουσία τους τους πολίτες, χωρίς όμως να διακόπτουν τη ροή της καθημερινότητας - υπάρχουν, όμως, και στιγμές που η ηρωίδα εκφράζει τον οίκτο της για κάποιους από τους νεαρούς άντρες που έχουν ξεριζωθεί από την πατρίδα τους και αναγκάζονται να ζουν ανάμεσα σε ανθρώπους που τους μισούν.

Ας μην ξεχνάμε, πάντως, ότι οι πολίτες της Δανίας αντιστάθηκαν σθεναρά στις προσπάθειες του ναζιστικού καθεστώτος να εκτοπίσει τους Εβραίους της χώρας. Τον Σεπτέμβριο του 1943, ο Γερμανός διπλωμάτης Georg Ferdinand Duckwitz, ενημερώνει κρυφά την δανική αντίσταση ότι πλησιάζει η επιχείρηση εκτοπισμού των Εβραίων. Οι Δανοί αντιδρούν άμεσα οργανώνοντας την φυγάδευση των 8.000 Εβραίων συμπολιτών τους που διέμεναν στην Κοπεγχάγη και σε άλλες πόλεις. Η επιχείρηση διάσωσης γίνεται πανεθνική υπόθεση: μέσα σε δύο εβδομάδες οι Εβραίοι της Δανίας καταφέρνουν να διασχίσουν με ασφάλεια το στενό θαλάσσιο πέρασμα που χωρίζει τη χώρα τους από τη Σουηδία.

3.

Αν θα θέλαμε να εντάξουμε την Ditlevsen στις πρωτοπόρους της γυναικείας γραφής, θα ήταν ίσως καλύτερο να προσέξουμε το θεματικό εύρος που διέπει το έργο της, καθώς επιχειρεί να φωτίσει ποικίλες, και όχι απαραίτητα κολακευτικές, όψεις της ταυτότητάς της ως επικριτικής κόρης που έχει μια εξαιρετικά δύσκολη σχέση με την μητέρα της, της νέας γυναίκας της εργατικής τάξης που φλερτάρει με τον σοσιαλισμό, αλλά και της καιροσκόπου που παντρεύεται έναν εκδότη τριάντα χρόνια μεγαλύτερό της και ανίκανο σεξουαλικά προκειμένου να προωθήσει το λογοτεχνικό της έργο --πρόκειται για τον Viggo F. Møller, εκδότη του λογοτεχνικού περιοδικού *Vild Hvede* (*Άγριο σιτάρι*), ο οποίος και χρηματοδότησε

την έκδοση του πρώτου βιβλίου της--, της ερωτικής συντρόφου που παντρεύτηκε τέσσερις φορές (οι τρεις πρώτοι γάμοι περιγράφονται στο βιβλίο) και έκανε τρία παιδιά με ισάριθμους άντρες, μα και δύο αμβλώσεις υπό επικίνδυνες συνθήκες της ναρκομανούς που ήταν εξαρτημένη από το οπιοειδές *Demerol* επί πέντε έτη.

Η γραφή της Ditlevsen παρασύρει τους αναγνώστες σε μία ψυχαναλυτική καταβύθιση, όπου κάθε συμβάν, πράξη, ή επιλογή, απορρέει από σχέσεις εξάρτησης, καθηλώσεις, ή τραύματα του παρελθόντος. Η αφηγηματική οπτική είναι ευθεία, μα χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη διαύγεια, εκφραστική δύναμη και πολύ καλοδουλεμένη γλώσσα, καρπό προφανώς τη πολυετούς θητείας της Ditlevsen στην ποίηση. Το πρώτο της δημοσιευμένο ποίημα ήταν για ένα μωρό που γεννήθηκε νεκρό. Λίγα χρόνια πριν τη συγγραφή του ποιήματος, όταν η Τονε ήταν πολύ μικρή για να της πουν την αλήθεια, η μητέρα της είχε γεννήσει ένα πεθαμένο έμβρυο, κάτι που η συγγραφέας πληροφορήθηκε από τον μεγαλύτερο αδερφό της. Χωρίς ίσως να το συνειδητοποιεί, ή δίχως να το παραδέχεται ανοιχτά, η εμπειρία της μητέρας της την επηρέασε βαθιά και οδήγησε στη συγγραφή του ποιήματος που αποτέλεσε την αφορμή να την προσέξουν στους λογοτεχνικούς κύκλους της περιόδου.

Μπορεί τα ποιήματα της Ditlevsen να χαρακτηρίζονται από λυρισμό μα τα πεζά της (ακόμα και τα παραμύθια της που, όπως έχει σχολιαστεί από τους κριτικούς, έχουν κοινά στοιχεία με τις ιστορίες των αδερφών Γκριμ<sup>ix</sup>) ενέχουν ένα στοιχείο νοσηρότητας που δείχνει ότι όχι μόνο δεν εμπιστευόταν τους συνομήλικούς της αλλά και πως αμφισβητούσε την αθωότητα της παιδικής ηλικίας. Πιθανότατα σε αυτό να έπαιξε ρόλο η ταραγμένη σχέση με την οικογένειά της, όπως περιγράφεται στο πρώτο και το δεύτερο μέρος της *Τριλογίας*. Η Ditlevsen θεωρούσε τη μητέρα της απλοϊκή και υπερβολικά ψυχρή, με αποτέλεσμα η ίδια να αισθάνεται αδικημένη ή παραγκωνισμένη από το περιβάλλον της, καιρό αφότου είχε απομακρυνθεί από την οικογενειακή εστία.

4.

Η ενασχόληση της Ditlevsen με ποικίλα λογοτεχνικά είδη--ποίηση, μυθιστορήματα, διηγήματα, *memoirs*, παραμύθια--της εξασφάλισε ένα ευρύ και διαφοροποιημένο κοινό. Είναι γεγονός ότι η τέχνη της καταπάνεται με δύσκολα θέματα, όπως δύσκολη και πολυκύμαντη υπήρξε και η δική της ζωή από την οποία συστηματικά αντλούσε υλικό για τα κείμενά της.

Δεν ήταν άλλωστε μυστικό ότι η Ditlevsen είχε αρκετές φορές εισαχθεί σε ψυχιατρική κλινική λόγω συναισθηματικών αδιεξόδων ή νευρικής κατάρρευσης. Ο κόσμος που περιγράφει στην *Τριλογία της Κολεγιάγης*, αλλά και στη διάσημη νουβέλα της *Angisterne (Τα πρόσωπα)*, είναι αυτός της εξάρτησης από ουσίες, της ψυχικής ασθένειας, της κατάθλιψης και της αυτοχειρίας. Η ίδια, μάλιστα, είχε δηλώσει πως είναι αδύνατο να μιλήσεις για οτιδήποτε δεν το έχεις εσύ ο ίδιος βιώσει, εκτός αν γράφεις ποίηση ή παραμύθια.

Ας μην ξεχνάμε ότι η Ditlevsen έζησε σε μια εποχή που θεωρείτο αναμενόμενο για μια γυναίκα να γράφει μόνο έργα αυτοαναφορικά, με υλικό που αντλούσε από το προσωπικό ημερολόγιό της -- τις σημειώσεις της για τις κοινωνικές επαφές, τα ταξίδια, ή τους στοχασμούς της -- ως εάν οι γυναίκες να μην διέθεταν την ικανότητα να κατασκευάσουν χαρακτήρες και να συνθέσουν κάποια πλοκή που δεν θα πήγαζε από την καθημερινότητά τους. Φαίνεται επίσης ότι αρκετοί πίστευαν πως για τις γυναίκες η συγγραφή αποτελούσε μια μορφή ψυχοθεραπείας, μια προσπάθεια να πετύχουν την αυτο-ίαση από τα συναισθηματικά προβλήματα που τις ταλαιπωρούσαν, ή ότι λειτουργούσε, έστω, ως επιτρεπτή διέξοδος από τη μοναξιά τους.

Παρόλο που σε κάποιο βαθμό η λογοτεχνική, και δη η αυτοβιογραφική, δημιουργία μπορεί να προσφέρει ψυχική εκτόνωση στον συγγραφέα -- ανεξαρτήτως φύλου --, είναι υπεραπλουστευτικό να ισχυριζόμαστε ότι κάποιος γράφει για να επιλύσει τα ψυχολογικά του προβλήματα-- και αν αυτός είναι ο

κύριος λόγος που τον κινητοποιεί, συνήθως το αποτέλεσμα δεν είναι λογοτεχνικά αξιόλογο.

Είναι πιθανό ότι κάποιοι αναγνώστες ένιωθαν την επιθυμία να συνεχίσουν να κοιτούν από την κλειδαρότρυπα τη ζωή της Ditlevsen υποκινούμενοι από απλή περιέργεια, αλλά είναι επίσης εύλογο ότι αρκετοί παρακολουθούσαν συστηματικά το έργο της γοητευμένοι από την αφοπλιστική της ειλικρίνεια για θέματα ταμπού, όπως αυτά της κατάθλιψης, της ψυχικής ασθένειας και του εθισμού, που μπορεί κάποια στιγμή να είχαν επηρεάσει και τις δικές τους ζωές.

5.

Η μαρτυρία της Ditlevsen από την θεραπεία απεξάρτησης στην ψυχιατρική κλινική του Νοσοκομείου είναι συγκλονιστική. Φτάνει στην ψυχιατρική πτέρυγα, στα πρόθυρα του θανάτου, καθώς ζυγίζει ελάχιστα από την διαρκή χρήση ναρκωτικών φαρμάκων και έχει διαρκώς παραισθήσεις. Κατά την παραμονή της εκεί περνάει από την εξάρτηση στο *Ντεμερόλ* και στον γιατρό σύζυγό της που της το χορηγεί προκειμένου να την έχει υποχείριό του, στην ολοκληρωτική εξάρτηση από τον ψυχίατρο και τις νοσοκόμες του ιδρύματος.

Μόνο όταν μετά από αρκετό διάστημα και ενόσω είναι στην κλινική, αντικρύζει ξανά το πρόσωπό της στον καθρέφτη συνειδητοποιεί τι της συμβαίνει και αποδέχεται το γεγονός ότι ο εθισμός της στις φαρμακευτικές ουσίες ενέχει μια μορφή ψυχικής διαταραχής, υπό την έννοια ότι όταν βρίσκεται σε αυτή την κατάσταση δεν διατηρεί επαφή με την πραγματικότητα και δεν ενδιαφέρεται ούτε για την τέχνη της, ούτε για τους αγαπημένους της. Είναι η στιγμή της αλήθειας, η στιγμή που η συγγραφέας υιοθετεί τον χαρακτηρισμό της «τρελής», που συνήθως της αποδίδουν οι άλλοι, και αρχίζει να βλέπει τον εαυτό της από την σκοπιά ενός αμερόληπτου παρατηρητή.

6.

Ο τρόπος που η Ditlevsen βιώνει την ψυχική ασθένεια μπορεί να ανακαλέσει στη μνήμη του αναγνώστη την εμπειρία της ηρωίδας της Σύλβιας Πλαθ στο μοναδικό μυθιστόρημα της *Ο γυάλινος κώδων* (1963). Υπάρχουν πράγματι κοινά μοτίβα ανάμεσα στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση της Έσθερ Γκρίνγουντ και την μαρτυρία της Tove Ditlevsen. Άλλωστε είναι γνωστό ότι η Πλαθ χρησιμοποίησε στην ιστορία της Έσθερ πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία τα οποία συνέθεσε επιτυχώς με τη μυθοπλασία. Και οι δύο δημιουργοί δεν διστάζουν να γράψουν για την ψυχική διαταραχή, την κατάθλιψη, και την έλξη της αυτοκτονίας. Η ηρωίδα της Πλαθ, μάλιστα, περιγράφει την εμπειρία της από τη θεραπεία με ηλεκτροσόκ, καθώς και την εμμονή της με την αυτοχειρία που οδηγεί σε μία σειρά από αποτυχημένες απόπειρες.

Μία εκπληκτική σύμπτωση είναι η χρήση του καθρέφτη ως συμβόλου και από τις δύο συγγραφείς. Όπως η Ditlevsen έτσι και η πρωταγωνίστρια της Πλαθ έρχονται αντιμέτωπες με την αλήθεια όταν αντικρύζουν τον εαυτό τους στη γυάλινη επιφάνεια – δεν είναι τα πορίσματα των γιατρών και τα επιστημονικά ευρήματα, αλλά η δική τους μορφή, αλλοιωμένη και ανοίκεια, που με τρόπο άμεσο και αδιαπραγμάτευτο αποκαλύπτει τη νοσηρότητα της ψυχικής τους κατάστασης και τις ωθεί να πάρουν σημαντικές αποφάσεις. Δυστυχώς και ο δύο συγγραφείς αυτοκτόνησαν επιλέγοντας με τον τρόπο αυτό να βάλουν τέλος στα μαρτύρια της ψυχής και του σώματος που τις βασάνιζαν επί σειρά ετών.

Να σημειώσω ότι την εποχή που γράφτηκαν τα έργα της Πλαθ και της Ditlevsen υπήρχαν ακόμα δημόσια ψυχιατρικά άσυλα και ιδιωτικές κλινικές που φιλοξενούσαν γυναίκες ή νεαρά κορίτσια των οποίων το κύριο «σύμπτωμα» ήταν η δυσανεξία τους για τους κανόνες που τους είχαν επιβληθεί, απλώς και μόνο λόγω του φύλου τους, και η απροθυμία τους να υπακούσουν σε αυτούς.

7.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης μια αντιπαραβολή της Ditlevsen με την πιο σημαντική ίσως λογοτέχνηδα της Δανίας, και ευρέως γνωστή στο ελληνικό κοινό, την Κάρεν Μπλιξεν (1885-1962). Η Μπλιξεν ανήκει σε μια άλλη γενιά από την Ditlevsen και είναι ως εκ τούτου εύλογο να εκλαμβάνεται ως ο «παραδοσιακός» πόλος ενός ειδολογικού συνεχούς που κορυφώνεται με την «πρωτοποριακή» *Τριλογία της Κοπεγχάγης*.

Αν και η Μπλιξεν δεν αναπαράγει πρότυπα του παρελθόντος, η έμφασή της στους μύθους και τα σύμβολα ώθησε τη λογοτεχνική κριτική να την τοποθετήσει στην πλευρά της παράδοσης και ενάντια στον υφολογικό πειραματισμό και τον ιδεολογικό πεσιμισμό που χαρακτηρίζει το έργο των περισσότερων Δανών δημιουργών μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο.<sup>x</sup> Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του '30 και του '40, η κυρίαρχη λογοτεχνική τάση στη Δανία ήταν ο κοινωνικός ρεαλισμός. Η Μπλιξεν δεν ασχολείται με τα πολιτικά θέματα καθώς θεωρεί ότι ο ρεαλισμός δεν την αφορά, εφόσον «είναι για όσους δεν έχουν φαντασία».

Σε αντίθεση με την Ditlevsen που χρησιμοποιεί αυτούσιο υλικό από την ζωή της, η Μπλιξεν, ακόμα και όταν γράφει για υπαρξιακά ζητήματα όπως προκύπτουν από τις προσωπικές εμπειρίες της, τα εντάσσει σε ένα επινοημένο σύμπαν. Ιστορίες που εκκινούν από κάποιο πραγματικό γεγονός –όπως συμβαίνει με τις περιπέτειες που συνθέτουν το *Πέρα από την Αφρική* (1937) - η Μπλιξεν φροντίζει να καλυφθούν δεξιοτεχνικά πίσω από μια μυθοπλαστική μάσκα, αφού ο στόχος της δεν είναι να περιγράψει την πραγματικότητα, αλλά να την κατασκευάσει από την αρχή.

Μία ακόμη σημαντική διαφορά ανάμεσα στις δύο λογοτέχνιδες συνίσταται στο ότι η Ditlevsen αδιαφορούσε για τη δημόσια εικόνα της, ενώ η Μπλιξεν φρόντισε να συμμετάσχει με προθυμία στην κατασκευή του μύθου της, επιτυγχάνοντας να συνδέσει την προσωπική βιογραφία της με το έργο της και να διασφαλίσει ότι η

λάμψη της ως δημιουργού θα ξεπερνούσε τα σύνορα της χώρας της και τα όρια του χρόνου.

Οι δύο δημιουργοί, άλλωστε, κινούνται εξ αρχής σε διαφορετικούς χώρους καθώς προέρχονται από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα: από τη μια έχουμε το κορίτσι της εργατικής τάξης του οποίου ο πατέρας και ο αδερφός είναι χειρώνακτες, και από την άλλη την Βαρόνη Μπλίξεν που ενστερνίζεται τις αξίες που σύμφωνα με την ίδια θα έπρεπε να διέπουν την, άλλοτε ακμάζουσα, ομάδα των Δανών αριστοκρατών, αρκετοί από τους οποίους ασχολούνταν συστηματικά με την ποίηση και τις καλές τέχνες, σε αντίθεση με τους εκπροσώπους του «νέου πλούτου» οι οποίοι δεν ενδιαφέρονται παρά μόνο για τις γήινες απολαύσεις και την συσσώρευση αγαθών. Σε κάποια κείμενά της, ωστόσο, η Μπλίξεν οδηγείται στην απομάγευση του κόσμου των σύγχρονών της αριστοκρατών. Ένα καλό παράδειγμα αποτελεί το δομικά εξαιρετικό «Δείπνο στην Ελσινόρη», όπου η Μπλίξεν απεικονίζει αριστοκράτες που τα έχουν όλα--οικονομική άνεση, καλλιέργεια, ευφυΐα, ομορφιά- αλλά δεν καταφέρνουν να τα αξιοποιήσουν ώστε να ζήσουν μια πλήρη, δημιουργική ζωή.

Αν και διαφορετικών κοινωνικών καταβολών, οι δύο συγγραφείς φαίνεται να συναντώνται σε ένα σημείο ιδεολογίας: ο φεμινισμός, ως μια ευρύτερη θεωρητική σκόπευση μοιάζει να είναι ένα από τα χαρακτηριστικά των κειμένων και των δύο συγγραφέων. Ο τρόπος μάλιστα που η Μπλίξεν πραγματεύεται το φύλο - τόσο ως *φύση* όσο και ως *κατασκευή* - είναι αρκετά συνειδητός και συνιστά το νήμα που συνδέει πολλές από τις ιστορίες της.<sup>xi</sup> Κατά την άποψή μου, και οι δύο συγγραφείς συνέφεραν τα μάλα στο γυναικείο ζήτημα όχι τυπικά, ως περιφερόμενες εκπρόσωποί του, αλλά ουσιαστικά, ως αυθεντικές πεζογράφοι: χάρη στο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο τους, προκαλούν τους συγχρόνους τους στο να επαναπροσδιορίσουν τις αντιλήψεις τους για το τι είναι ικανή να βιώσει, να σκεφτεί και να δημιουργήσει μια γυναίκα.

Χτυπημένες από την αρρώστια--η Μπλίζεν από την σύφιλη που αλλοιώνει τα χαρακτηριστικά της, και η Ditlevsen από την ψυχική ασθένεια και τον μακροχρόνιο εθισμό--οι δυο Δανές συγγραφείς παλεύουν με τους δαίμονές τους μέχρι το τέλος. Η Μπλίζεν αγαπά με πάθος τη ζωή, παραμένοντας δραστήρια ως τον θάνατό της. Η Ditlevsen, όμως, μην αντέχοντας την εγκατάλειψη από τον τέταρτο σύζυγό της, και τον συνεχή αγώνα με τις εξαρτήσεις, αυτοκτονεί, με ηρεμιστικά χάπια, στα 58 της χρόνια.

\*

Η γραφή της Ditlevsen είναι σύγχρονη καθώς απομακρύνεται τόσο από θεματικά στερεότυπα, όσο και από την λυρική αυτοαναφορικότητα της κλασικής μυθιστοριογραφίας. Σε πλήρη αντιδιαστολή με τις εύπεπτες συνταγές που διέπουν τμήμα της τρέχουσας πεζογραφικής παραγωγής, η *Τριλογία της Κοπεγχάγης* αναδεικνύει τόσο τις φωτεινές όσο και τις σκοτεινές όψεις της λογοτεχνικής δημιουργίας.



# Αν Πάτσετ – Υβριδικές ταυτότητες

Εύα Στάμου

*The Athens Review of Books* 13/01/2022, Τεύχος 135 - ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ



Αν Πάτσετ, *Το Ολλανδέζικο σπίτι*, μτφ. Μαργαρίτα Ζαχαριάδου, ΔΩΜΑ, 2021, 399 σελ.

Ann Patchett, *Run*, HarperCollins, 2007, 306 σελ.

Ann Patchett, *Bel Canto*, HarperCollins, 2001, 314 σελ.

## I

Κάθε οίκημα αποτελεί τεχνικό δημιούργημα και ιδιοκτησία ενός ή περισσοτέρων ανθρώπων. Πολλές φορές, όμως, είναι ως εάν οι άνθρωποι που διαβιούν εντός του να αποτελούν κτήμα του,

καθώς οι κινήσεις του σώματος και της νοητικότητάς τους καθορίζονται, συχνά με τρόπο αδιόρατο, από τη διαρρύθμιση του οικήματος και τη θυμικά φορτισμένη ιστορία του.

Το *Ολλανδέζικο σπίτι* της Αν Πάτσετ είναι ένα σύγχρονο παραμύθι, κατασκευασμένο από δοκιμασμένα, παραδοσιακά υλικά: έχουμε τον αρχετυπικό μύθο της κακιάς μητριάς που παρασύρει τον σύντροφό της να παραμελήσει τα παιδιά του ώστε να ικανοποιήσει όλες τις επιθυμίες της. Μετά τον θάνατό του, κακομεταχειρίζεται και διώχνει από το σπίτι τους φυσικούς απογόνους του, για να εγκατασταθεί σε αυτό η ίδια με τις δυο κόρες της.

Το σπίτι--που ονομάζεται «ολλανδέζικο» όχι χάρη στην τεχνοτροπία του, αλλά λόγω των πρώτων ιδιοκτητών του--συμβολίζει τον χαμένο παράδεισο της παιδικής ηλικίας. Η εντυπωσιακή έπαυλη με τα μαρμάρινα πατώματα, την επίχρυση οροφή, τους πίνακες, τις μεταξωτές καρέκλες και τα αντικείμενα που θυμίζουν αίθουσες μουσείου, μπορεί να έχει χτιστεί στην Φιλαδέλφεια του 1920 μα μοιάζει να έχει βγει από τον κόσμο των παραμυθιών, προκαλώντας το δέος όχι μόνο των επισκεπτών αλλά και όσων κατοικούν σε αυτό.

Το 1946 ο ιδιαίτερα ταλαντούχος στις αγοραπωλησίες ακινήτων Σίριλ Κόνροι θα καταφέρει να αποκτήσει την έπαυλη μαζί με τα έπιπλα και το υπηρετικό προσωπικό μετά τον θάνατο των ιδιοκτητών και αφού το κτίσμα έχει περάσει στην δικαιοδοσία της τράπεζας. Ο Σίριλ με την σύζυγό του Έλνα και την κόρη του Μείβ θα εγκατασταθούν στο καινούργιο σπίτι-ο γιός του Ντάνυ θα γεννηθεί λίγα χρόνια αργότερα. Η Έλνα θα υποστεί έντονο σοκ από αυτή την ξαφνική αλλαγή στην κοινωνική και οικονομική τους κατάσταση. Οι ενοχές και η όλη σύγχυση που της προκαλεί η μετακόμιση θα οδηγήσουν στην σταδιακή απώλεια της ταυτότητάς της και στην φυγή της από την οικογένεια λίγα χρόνια αργότερα, με σκοπό να εργαστεί στην Ινδία αφιερώνοντας τη ζωή της στην βοήθεια των απόρων.

Η εγκατάλειψη από τη μητέρα θα σημαδέψει την Μείβ και τον Ντάνυ, καθώς δεν θα καταφέρουν ούτε να κατανοήσουν πλήρως γιατί έφυγε ούτε να ξεπεράσουν την απώλειά της. Ο Ντάνυ θα βρει ένα υποκατάστατο της μητρικής αγάπης στο πρόσωπο της αδερφής του που διανύει όχι μόνο την εφηβεία μα και την ενήλικη ζωή της προστατεύοντας τον μικρότερο αδερφό της και προασπίζοντας τα συμφέροντά του.

Η κατάσταση για τα παιδιά θα γίνει χειρότερη λόγω της αφοσίωσης του πατέρα στην εργασία του με αποτέλεσμα την ανατροφή τους να αναλάβουν ουσιαστικά οι πιστές υπηρέτριες, δύο αδερφές

που η ευγνωμοσύνη που νιώθουν για την Έλνα επειδή τους έδωσε εργασία, τις ωθεί να παραμείνουν και μετά τη φυγή της, φροντίζοντας τις ανάγκες της οικογένειας.

Η είσοδος στο Ολλανδέζικο σπίτι της νέας συντρόφου του πατέρα, μιας νεαρής χήρας με δυο κοριτσάκια, θα αλλάξει για πάντα τα δεδομένα. Ο αναγνώστης δεν αποκτά μια ξεκάθαρη εικόνα για τον χαρακτήρα της Άντρεα, καθώς ό,τι μαθαίνει είναι φιλτραρισμένο μέσα από την οπτική των παιδιών. Η συγγραφέας δεν ενδιαφέρεται να παρουσιάσει μια αντικειμενική εικόνα της μητριάς, αλλά να αποδώσει τα συναισθήματα και τις σκέψεις των δύο κεντρικών πρωταγωνιστών, να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο αυτοί βίωσαν τα γεγονότα. Εξορισμένοι από τον επίγειο παράδεισο του Ολλανδέζικου σπιτιού, αποκομμένοι από το παρελθόν, στρέφονται ο ένας στον άλλο αντλώντας από τις αναμνήσεις τους, σε μια προσπάθεια να συνδέσουν το τότε με το τώρα, και να διατηρήσουν ακέραιες τις προσωπικές τους ταυτότητές στο πέρασμα του χρόνου.

Το αν θα καταφέρουν οι δύο ήρωες είτε να επιστρέψουν στο Ολλανδέζικο σπίτι, -ανακτώντας την αίσθηση ότι κάπου ανήκουν-, είτε να ξεπεράσουν τις απώλειες και να φτιάξουν τη ζωή τους δίχως το παρελθόν να στοιχειώνει τη μνήμη τους, είναι ένα ερώτημα που κρατάει τον αναγνώστη σε εγρήγορση για το μεγαλύτερο μέρος του μυθιστορήματος.

Για χρόνια τα δύο αδέρφια παρκάρουν το αυτοκίνητό τους έξω από το Ολλανδέζικο σπίτι προσπαθώντας να ανακαλέσουν συγκεκριμένες σκηνές από τα περασμένα, αλλά και να παρακολουθήσουν τις κινήσεις των νέων ενοίκων, της Άντρεα και των κοριτσιών – είναι ένα τελετουργικό που δεν τους επιτρέπει να απελευθερωθούν από τα φαντάσματα του παρελθόντος και να προχωρήσουν χωρίς πικρία τη ζωή τους. Είναι μια ψυχοφθόρα τελικά διαδικασία που η Μέιβ έχει επιβάλει στον αδερφό της, όπως του επέβαλε και τις σπουδές στην ιατρική, έχοντας επωμιστεί τον ρόλο μιας στοργικής μα απαιτητικής και αδιάλλακτης μητέρας.

## II

Το μυθιστόρημα φαίνεται ότι έχει αρκετές επιρροές τόσο από το *Στρίψιμο της βίδας* όσο και από *Τα λάφυρα του Πόιντον* του Χένρι Τζέιμς. Η συγγραφέας κλείνει το μάτι στον αναγνώστη αναφέροντας ότι τα βιβλία του κορυφαίου Νεοϋορκέζου συγγραφέα έχουν περίοπτη θέση στην βιβλιοθήκη της Μέιβ. Άλλωστε στις συνεντεύξεις της η Πάτσετ δεν χάνει ευκαιρία να δηλώσει τον θαυμασμό της για τον Τζέιμς, την Τζέιν Όστιν και τον Τζον Άπνταικ, επισημαίνοντας ότι όταν μεγάλωνε διάβαζε μόνο υψηλή λογοτεχνία, ενώ σήμερα παρακολουθεί συστηματικά το έργο των

συγχρόνων της, διαπιστώνοντας ότι πρόκειται συχνά για κείμενα χωρίς μαγεία, που την κάνουν να νιώθει σαν να ξεφυλλίζει εφημερίδα.

Στο *Στρίψιμο της βίδας*, η κεντρική ηρωίδα Κέιτ Μαντέλ, αναλαμβάνει τη δουλειά της γκουβερνάντας δύο ορφανών, του Μάιλς και της Φλόρας, σε μια απομονωμένη γοτθική έπαυλη στην εξοχή του Μέιν. Μια σειρά από παράξενα, ανεξήγητα γεγονότα οδηγούν την Κέιτ στο συμπέρασμα ότι το σπίτι είναι στοιχειωμένο, καθώς μοιάζει να έχει τη δική του μυστική ζωή. Επηρεασμένη από τη μοναξιά, την απουσία συναισθηματικής ανταπόκρισης των παιδιών και την υποβλητική ατμόσφαιρα του σκοτεινού, δαιδαλώδους σπιτιού η νεαρή νταντά βυθίζεται σταδιακά στον φόβο και την ανασφάλεια, χάνοντας την ψυχική ισορροπία της. Όπως και στο *‘Στρίψιμο της βίδας’*, έτσι και στο Ολλανδέζικο σπίτι έχουμε την απύσχα μητέρα, τα τρομοκρατημένα παιδιά που στρέφονται το ένα στο άλλο για παρηγοριά, την ευάλωτη ψυχικά νεαρή γυναίκα που φτάνει στο μεγάλο, εντυπωσιακό σπίτι και γοητεύεται από τον ιδιοκτήτη, τα κάθε λογής *‘φαντάσματα’* του παρελθόντος.

Στο βιβλίο *Τα λάφυρα που Πόιντον*, η χήρα Αντέλα Γκέρεθ έχει πάρει υπό την προστασία της τη Φλέντα Βετς ένα κορίτσι ταπεινής καταγωγής αλλά με εκλεπτυσμένους τρόπους και αυστηρές αρχές. Ο φόβος ότι ο γιός της ο Όουεν, με τον οποίο δεν διατηρεί στενές σχέσεις, θα παντρευτεί την άξεστη Μόνα και μαζί θα απολαύσουν την υπέροχη συλλογή έργων τέχνης, διακοσμητικών αντικειμένων και επίπλων που η ίδια έχει συστηματικά συγκεντρώσει μέσα στις δεκαετίες στο εξοχικό της σπίτι το Πόιντον, ωθεί την κυρία Γκέρεθ να πιέζει την Φλέντα να συνδεθεί ερωτικά με τον Όουεν.

Θεωρώντας ότι η χαμηλών τόνων Φλέντα είναι του χεριού της, η κυρία Γκέρεθ πιστεύει ότι η σχέση της κοπέλας με τον γιό της θα της επιτρέψει να συνεχίσει να διαχειρίζεται το σπίτι και έτσι δεν θα χρειαστεί να απομακρυνθεί από τους θησαυρούς του Πόιντον. Ένα παιχνίδι του οποίου οι όροι διαρκώς μεταβάλλονται, με στόχο την κατοχή της σπάνιας συλλογής αντικειμένων, ξεκινά ανάμεσα στους τρεις κεντρικούς χαρακτήρες διατηρώντας μέχρι το δραματικό τέλος αμείωτο το ενδιαφέρον των αναγνωστών. Τα σπάνια αντικείμενα τέχνης που κοσμούν το Πόιντον μοιάζει να αποκτούν τη δική τους ζωή αλλά και να αποτελούν ένα μέτρο σύγκρισης ώστε να κριθεί ο χαρακτήρας και η εντιμότητα των κεντρικών χαρακτήρων, ακριβώς όπως συμβαίνει με την Έλνα, την Άντρεα, την νταντά, τις υπηρέτριες, ακόμα και τα δύο αδέρφια στο μυθιστόρημα της Αν Πάτσετ.

### III

Το Ολλανδέζικο σπίτι, με τα εκατοντάδες παράθυρα που επιτρέπουν στους περαστικούς να διερευνήσουν το εσωτερικό με την ματιά τους, φέρνει στο νου το *Πανόπτικον*, το αρχιτεκτονικό μοντέλο φυλακής που σχεδίασε τον 18ο αιώνα ο Τζέρεμι Μπένθαμ, στο πλαίσιο της απόπειρας αναδόμησης του ποινικού συστήματος, με σκοπό την εξάλειψη της σωματικής βαναυσότητας, και την επινόηση τρόπων αναμόρφωσης του χαρακτήρα των κρατουμένων μέσω της απρόσκοπτης πρόσβασης σε κάθε πτυχή της συμπεριφοράς τους, που θα προσέφερε στον σωφρονιστικό λειτουργό η αδιάλειπτη επιτήρησή τους.<sup>xiii</sup>

Την ποικιλία των χρήσεων στις οποίες θα μπορούσε να τεθεί η ιδέα του Πανόπτικου ανέδειξε ο Μισέλ Φουκώ, εισάγοντας σε μια σειρά ομιλιών για την νεωτερική σύλληψη του εαυτού τον όρο “πανοπτικισμός” για να αποδώσει κάθε κοινωνική θεώρηση που αντλεί την έμπνευσή της από το συναφές έργο του Μπένθαμ.<sup>xiii</sup> Στο εμβληματικό βιβλίο του *Επιτήρηση και Τιμωρία*, με θέμα τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας μέσω των διαδικασιών κανονικοποίησης που δημιουργούν οι επιμέρους μηχανισμοί εξουσίας, ο Φουκώ μελετά τις μεταβολές του ποινικού συστήματος κατά τη νεωτερική περίοδο, τις κοινωνικές συνθήκες που ευθύνονται για την επιβολή συγκεκριμένων μορφών τιμωρίας, τους πειθαρχικούς μηχανισμούς και τις συνέπειες της εφαρμογής τους όχι μόνο στο πεδίο απονομής της δικαιοσύνης, μα και στην ευρύτερη κοινωνία.

Στο Πανόπτικον, ένας πύργος που βρίσκεται στο κέντρο του κτηριακού συγκροτήματος δίνει στον δεσμοφύλακα τη δυνατότητα να έχει ορατότητα σε έναν δακτύλιο που είναι τοποθετημένα τα κελιά, ώστε να παρακολουθεί τους φυλακισμένους όλες τις ώρες της ημέρας, δίχως εκείνοι να τον βλέπουν. Το γεγονός ότι ο κάθε κρατούμενος δεν γνωρίζει αν και πότε τον παρακολουθούν εξασφαλίζει την πειθαρχία. Σύμφωνα με τον Φουκώ, στην ιδέα του Πανόπτικου μπορούμε να αποδώσουμε τις σύγχρονες μορφές πρακτικών επιτήρησης του σώματος –και μέσω αυτής, του ελέγχου της συμπεριφοράς και εντέλει της αυτοσυνειδησίας-- που δεν αφορούν μόνο στις φυλακές, αλλά και τα υπόλοιπα ιδρύματα, όπως το ψυχιατρείο, το άσυλο, το στρατόπεδο, το νοσοκομείο, το σχολείο.

Μια αμιγώς φουκωική ανάγνωση του μυθιστορήματος της Πάτσετ, ωστόσο, θα αγνοούσε μια καίρια διαφορά: σε αντίθεση με το κυκλικό σχήμα του Πανόπτικου, το Ολλανδέζικο σπίτι μπορεί μεν να το διαπεράσει κανείς με το βλέμμα του από τη μία έως την άλλη άκρη, απουσιάζει όμως η δυνατότητα να έχει μια συνολική εποπτεία του χώρου -- με αποτέλεσμα ο καθένας να βλέπει ορισμένα μόνο τμήματα του εσωτερικού, ερμηνεύοντας όσα είναι ορατά, ανάλογα με τον

χαρακτήρα, τις εμπειρίες και τις προσδοκίες του, οδηγώντας τον στη σχηματοποίηση μιας ανακριβούς συνολικής εικόνας. Το ίδιο ως ένα βαθμό, ισχύει κατά την άποψή μου, και για το παρελθόν. Ο καθένας από εμάς έχει τη δική του οπτική, κοιτάζοντας από το δικό του γυάλινο παράθυρο, δίχως πρόσβαση στην οπτική των άλλων. Επιπλέον, η μνήμη είναι συνήθως τόσο εύθραυστη όσο οι γυάλινες επιφάνειες που περικλείουν το Ολλανδέζικο σπίτι, σε βαθμό που συχνά δεν αποτελεί παρά μία παραίσθηση που δεν έχει σχέση με την αλήθεια.

#### IV

Ένα χαρακτηριστικό των βιβλίων της Πάτσετ είναι μία εντυπωσιακή αρχή που έλκει αμέσως το ενδιαφέρον του αναγνώστη, δίνοντας το στίγμα της ιστορίας. Στα μυθιστορήματά της οι ήρωες είναι τόσο αληθοφανείς και δουλεμένοι ως την τελευταία λεπτομέρεια που προκαλούν συχνά την εντύπωση ότι πρόκειται για άτομα που η συγγραφέας γνωρίζει προσωπικά και τα οποία έχουν πρωταγωνιστήσει σε αληθινά συμβάντα. Σε πρόσφατη ομιλία της στο Harvard Bookstore, η Πάτσετ αποδέχθηκε ότι, αν και οι ήρωες της είναι προϊόν επινόησης, κάποιες φορές στηρίζει τις αντιδράσεις τους στην συμπεριφορά υπαρκτών προσώπων που γνωρίζει καλά - συνήθως πρόκειται για μέλη του οικογενειακού της περιβάλλοντος - και έφερε μάλιστα το παράδειγμα του Αντιπροέδρου στο *Bel Canto* που βασίζεται στον χαρακτήρα του συζύγου της.

Η αίσθηση ότι το κείμενο δεν αποτελεί αποκλειστικά μυθοπλασία, αλλά ότι περιέχει στοιχεία μαρτυρίας, είναι έντονη τόσο στο *Ολλανδέζικο σπίτι* όσο και στο μυθιστόρημα *Run*, στο οποίο η Πάτσετ διερευνά τις σύγχρονες εκδοχές οικογενειακών σχέσεων που δεν περιορίζονται στην παραδοσιακή, πυρηνική οικογένεια των βιολογικών γονιών με τα δύο παιδιά. Το κείμενό της θέτει ενδιαφέροντα όσο και δύσκολα ερωτήματα, όπως το πώς μπορεί κανείς να αγαπήσει αληθινά και με αφοσίωση ανθρώπους πολύ διαφορετικούς από τον ίδιο από άποψη φυλής, καταγωγής, κουλτούρας και νοοτροπίας. Στο μυθιστόρημα τίγεται εντέλει το κλασικό ερώτημα αν αυτό που καθορίζει την πορεία και τις επιλογές μας είναι η «φύση» και η κληρονομικότητα, ή η εκπαίδευση και η συνολική ανατροφή μας.

Μπορεί τα θέματα της Πάτσετ να μην χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία αλλά η διεξοδικότητα με την οποία τα επεξεργάζεται καθώς και οι άρτια κατασκευασμένοι, ψυχολογικά συνεπείς χαρακτήρες, ανεβάζουν τον πήχη στο πώς επανεξετάζουμε ήδη γνωστά ζητήματα. Δεν είναι απαραίτητα το θέμα καθαυτό που γοητεύει το πιστό αναγνωστικό κοινό της Αν Πάτσετ, αλλά η

ιδιαίτερη προσέγγισή της. Η συγγραφέας αναδεικνύει με συγκεκριμένα παραδείγματα, τόσο μέσα από την ανάπτυξη της ιστορίας όσο και μέσω των καλοδουλεμένων διαλόγων, κοινωνικά ζητήματα και επίκαιρα επιστημονικά διλήμματα.

Στο *Run*, ο Ντόιλ, ο Ιρλανδικής καταγωγής πρώην Δήμαρχος της Βοστώνης, χάνει πρόωρα τη γυναίκα του, Μπερναντέτ, από καρκίνο. Λίγα χρόνια πριν το θάνατό της, το ζευγάρι είχε υιοθετήσει δύο μαύρα αδερφάκια, τον Τιπ και τον Τέντυ, κι έτσι ο Ντόιλ αναλαμβάνει αναγκαστικά να τα μεγαλώσει μόνος του, με τη βοήθεια του μεγαλύτερου γιού του ζευγαριού, Σάλιβαν. Η αγάπη και η αφοσίωση του Ντόιλ προς τα δύο αδέρφια είναι συγκινητική – για τον βιολογικό του γιο, αντιθέτως, δεν μπορεί να νιώσει πραγματική στοργή και σε αυτό ευθύνεται ως ένα βαθμό και ο δύστροπος, παραβατικός, χαρακτήρας του Σάλιβαν, που μπλέκει τον νέο άντρα διαρκώς σε μπελάδες.

Ένα βράδυ που ο Ντόιλ, και οι εικοσάχρονοι πλέον Τιπ και Τέντυ, έχουν μόλις παρακολουθήσει μία πολιτική ομιλία του αιδεσιμότατου Τζέσου Τζάκσον στο φημισμένο Kennedy School στο πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, μια διαφωνία ανάμεσα στον Ντόιλ και τον Τιπ θα προκαλέσει τον εκνευρισμό του νεαρού και την απόσπαση της προσοχής του, με αποτέλεσμα να βρεθεί ξαφνικά μπροστά σε ένα διερχόμενο αυτοκίνητο, μια ανάσα από τον θάνατο. Μια μαύρη, μεσήλικη γυναίκα θα δράσει αστραπιαία μπλοκάροντας το όχημα με το ίδιο της το σώμα, θέτοντας έτσι τη ζωή της σε κίνδυνο προκειμένου να σώσει τον Τιπ.

Η άγνωστη θα μεταφερθεί στο νοσοκομείο και η οικογένεια θα φιλοξενήσει το εντεκάχρονο κορίτσι που την συνοδεύει για όσο διάστημα εκείνη νοσηλεύεται. Σε αυτό ακριβώς το σημείο αρχίζει ουσιαστικά η εκτύλιξη της ιστορίας που διαρκεί ένα εικοσιτετράωρο. Ποια είναι η άγνωστη γυναίκα, ποια η σχέση του κοριτσιού με τους υιοθετημένους γιούς του Ντόιλ, τι ρόλο θα παίξει η επιστροφή του Σάλιβαν από την Αφρική -- και πώς συνδέεται ο τίτλος του βιβλίου με την πλοκή του μυθιστορήματος;

Η αγωνιώδης προσμονή του αναγνώστη αυξάνεται σελίδα τη σελίδα καθώς η Πάτσετ καταφέρνει να ξετυλίξει μία ενδιαφέρουσα και πειστική ιστορία αλλά και να θέσει σημαντικά ερωτήματα που εμπειρέχουν κριτική για τον τρόπο που λειτουργεί η αμερικανική κοινωνία των μεγάλων οικονομικών και κοινωνικών ανισοτήτων.

Ένα ενδιαφέρον παράδοξο παρουσιάζει η συμπεριφορά του Ντόιλ, ο οποίος φροντίζει να έχουν τα υιοθετημένα παιδιά του μια άνετη ζωή και να λάβουν την καλύτερη δυνατή εκπαίδευση, χωρίς

να έχει όμως ασχοληθεί, όσα χρόνια έμεινε στην εξουσία, με την βελτίωση της καθημερινότητας των μαύρων πολιτών που διαμένουν σε εγκαταλειμμένα και επικίνδυνα συγκροτήματα κατοικιών λίγους μόλις δρόμους απόσταση από το σπίτι του, όπως το εντεκάχρονο κορίτσι με τη μητέρα του. Ο Ντόιλ προφανώς δεν είναι ρατσιστής: έχει αφοσιωθεί στην ανατροφή δύο μαύρων αγοριών, τα έχει αγαπήσει και έχει δεθεί μαζί τους -- αυτό όμως δεν φαίνεται να σημαίνει πως νιώθει ενσυναίσθηση για κάθε μαύρο παιδί που ζει στη Βοστώνη.

Στο μυθιστόρημα, η έμφαση τοποθετείται στους τρόπους με τους οποίους οι εμπειρίες που έχουμε εντός μιας κοινότητας, δημιουργούνται, διαμορφώνονται και πλαισιώνονται από το χρώμα του δέρματός μας καθώς και από τις κοινωνικές αξιολογήσεις και κατηγοριοποιήσεις που συνδέονται με την εμφάνισή μας.<sup>xiv</sup> Η διαφορά από μία κοινωνιολογική έρευνα με το ίδιο ακριβώς θέμα είναι ότι η λογοτεχνία της Πάτσετ προσφέρει στους αναγνώστες πρόσβαση στην προσωπική εμπειρία του ατόμου και δεν μένει μόνο στην συσσώρευση στοιχείων που οριοθετούν εξωγενώς μια ταυτότητα. Τι σημαίνει να είναι κάποιος λευκός ιρλανδικής καταγωγής σήμερα στην Αμερική; Πιο συγκεκριμένα: τι σημαίνει να είναι κάποιος λευκός ιρλανδικής καταγωγής, Καθολικός, με κάποιο σημαντικό αξίωμα και υψηλό εισόδημα στην Βοστώνη σήμερα; Μετράει περισσότερο το χρώμα του δέρματος και η φυλή ή η κοινωνική τάξη και η εκπαίδευση; Επιπλέον, ένα ερώτημα το οποίο, κρίνοντας από την εμπειρία μου στη Βοστώνη, φαίνεται να αφορά αρκετές οικογένειες πανεπιστημιακών καθηγητών που έχουν υιοθετήσει παιδιά διαφορετικής φυλής, είναι τι σημαίνει για έναν νέο στην Αμερική σήμερα να είναι μαύρος ή Ασιάτης, με υψηλό μορφωτικό επίπεδο, υιοθετημένος από εύπορη οικογένεια λευκών.

Σε κοινωνικό επίπεδο, το χρώμα παραμένει σημαντικό αλλά --σύμφωνα, πάντα, με την ιστορία του *Run*-- δεν καθορίζει τελικά την τάξη, τις συνθήκες διαβίωσης, τα συναισθήματα, ή τον χαρακτήρα. Τα μέλη της οικογένειας Ντόιλ, μπορεί να διαφέρουν από βιολογική άποψη αλλά τους ενώνει η κοινή ανατροφή, οι κοινές αξίες, η αγάπη. Όπως και σε άλλα βιβλία της, έτσι και εδώ η Πάτσετ επιχειρεί να διαταράξει, ακόμα και να ανατρέψει, τις συνηθισμένες κατηγοριοποιήσεις και ιεραρχίες που αφορούν την φυλή, το φύλο, την κοινωνική τάξη, κατασκευάζοντας νέες, υβριδικές ταυτότητες.



Δεν γίνεται να ασχοληθεί κανείς με το μυθιστορηματικό έργο της Αν Πάτσετ, χωρίς να αναφερθεί στο *Bel Canto* (2001), βιβλίο για το οποίο η συγγραφέας τιμήθηκε με τα βραβεία PEN/FAUKNER και Orange.<sup>xv</sup> Αν και το μυθιστόρημα έχει βασιστεί σε ένα πραγματικό συμβάν-την κατάληψη της Ιαπωνικής Πρεσβείας στη Λίμα του Περού, και την κατάσταση ομηρίας που ακολούθησε, το 1996-η κριτική έχει επισημάνει ότι εμπεριέχει πολλά στοιχεία μαγικού ρεαλισμού, γεγονός που καθιστά το κείμενο ακόμα πιο ενδιαφέρον και απρόβλεπτο για τους αναγνώστες.<sup>xvi</sup>

Στο *Bel Canto* ο ισχυρός Διευθύνων Σύμβουλος μιας Γιαπωνέζικης εταιρίας ηλεκτρονικών γιορτάζει τα γενέθλιά του καλεσμένος του Προέδρου μιας Λατινοαμερικάνικης χώρας. Στο πάρτι που διοργανώνεται στην έπαυλη του Αντιπροέδρου της χώρας, τραγουδά προς τιμήν του Γιαπωνέζου προσκεκλημένου μία διεθνούς φήμης Αμερικανίδα σοπράνο, η Ροζάν Κοσ που με την όμορφη εμφάνιση και την εξαιρετική φωνή της μαγεύει τους παρευρισκόμενους- πολιτικούς, επιχειρηματίες και Προέδρους γνωστών πολυεθνικών εταιριών.

Η γιορτινή ατμόσφαιρα θα καταστραφεί από τη βίαιη είσοδο στην έπαυλη μιας ομάδας τρομοκρατών με στόχο να φυλακίσουν τον Πρόεδρο της χώρας, ο οποίος όμως δεν παρίσταται στο πάρτι αφού έχει μείνει σπίτι του ώστε να παρακολουθήσει την αγαπημένη του καθημερινή σαπουνόπερα. Από αυτό το σημείο αρχίζει να εκτυλίσσεται μια απρόσμενη πλοκή που χαρακτηρίζεται από δεκάδες ανατροπές. Η υπόθεση θυμίζει κοινωνικό πείραμα καθώς άνθρωποι εντελώς διαφορετικοί μεταξύ τους (οι αντάρτες που έχουν καταλάβει την οικία, πολιτικοί, επιχειρηματίες, ένας ιερέας, ένας μεταφραστής, η διάσημη αοιδός) από άποψη ιδεολογίας, κοινωνικής τάξης, χρώματος και εθνικότητας, θα αναγκαστούν να συμβιώσουν για αδιευκρίνιστο χρονικό διάστημα.

Η ισορροπία δυνάμεων ανατρέπεται καθώς ένας απλός μεταφραστής αναδεικνύεται στο πιο σημαντικό άτομο που όλοι έχουν ανάγκη προκειμένου να επικοινωνήσουν μεταξύ τους, την ίδια στιγμή που ο Αντιπρόεδρος αντί να ηγείται έχει επωμιστεί τον ρόλο ενός περιποιητικού οικοδεσπότη που φροντίζει για τις βασικές ανάγκες των υπόλοιπων ομήρων.

Η δε Ροζάν Κοσ αναλαμβάνει ηγετικές πρωτοβουλίες καθώς κρατά στα χέρια της ένα ισχυρό διαπραγματευτικό χαρτί. Κάθε πρωί κατά τη διάρκεια της πρόβας της Κοσ, γαλήνη, ακόμα και ευτυχία απλώνεται στο κτίριο αφού οι πάντες σε όποια πλευρά και αν βρίσκονται νιώθουν να τους συνεπαίρνει η φωνή της, κυριολεκτικά να τους καθηλώνει σαν μαγικό ξόρκι. Η Κοσ απειλεί τους εισβολείς ότι θα σταματήσει να τραγουδάει αν δεν ικανοποιήσουν κάποιες από τις ανάγκες των κρατούμενων.

Μπορεί να προσφέρει η μουσική μία δίοδο αληθινής επικοινωνίας που υπερβαίνει την πολιτική; Αρκεί η δύναμη της τέχνης για να ενώσει άτομα τα οποία προέρχονται από διαφορετικούς κόσμους. Θα διατηρηθεί μέχρι τέλους η ζεν ατμόσφαιρα που θυμίζει περισσότερο διαμονή σε κοινόβιο παρά ομηρία;

## VI

Στα βιβλία της Πάτσετ κεντρικό ρόλο έχει η διαδικασία αυτοπροσδιορισμού των ηρώων από άποψη καταγωγής, εθνότητας, τάξης, θρησκευτικής κοινότητας. Σημασία μοιάζει να μην έχει τόσο σε ποια κοινότητα, τάξη, ή έθνος ανήκουν οι χαρακτήρες, όσο η αίσθηση του ανήκειν που έχουν οι ίδιοι, ακόμα και αν πρόκειται για μια πλαστή αίσθηση του εαυτού ή για μια επινοημένη οικογένεια, κοινότητα, ή ομάδα. Η συγγραφέας φαίνεται να θεωρεί ότι η επινοημένη αντίληψη που έχει για την ταυτότητά του ο σύγχρονος άνθρωπος είναι πιο σημαντική από την καταγωγική σχέση τους με την πραγματικότητα.

Στο *Run* βλέπουμε ότι τα μαύρα υιοθετημένα αγόρια είναι πολύ πιο ενσωματωμένα στην τοπική κοινότητα από ό,τι ο βιολογικός γιός του Ντόιλ που παραμένει ως το τέλος 'αταίριαστος'. Στο *Ολλανδέζικο σπίτι* οι φτωχοί γίνονται πλούσιοι και οι πλούσιοι φτωχοί, καθώς οι ρόλοι τους μεταλλάσσονται από γενιά σε γενιά, ενώ στο *Bel Canto* η δύναμη μετατοπίζεται απρόσμενα από τον πανίσχυρο Διευθύνοντα Σύμβουλο σε έναν, αρχικά ήσσοнос σημασίας, υπάλληλο (τον μεταφραστή του), και από τον Αντιπρόεδρο της χώρας, στα αγόρια και τα κορίτσια που μετέχουν στην ομάδα των τρομοκρατών.

Η συγγραφέας φαίνεται να κατασκευάζει τις ιστορίες της χρησιμοποιώντας ένα συγκεκριμένο τέχνασμα που μετά από κάποιο διάστημα γίνεται εύκολα αντιληπτό από τον έμπειρο αναγνώστη. Πραγματεύεται θέματα της επικαιρότητας με τρόπο αιχμηρό, εφαρμόζοντας, ωστόσο, μια μηχανική αντιστροφή των στερεοτύπων, σε σημείο που αυτή ακριβώς η ανατροπή καθίσταται αναμενόμενη, και δεν λειτουργεί πάντα υπέρ της λογοτεχνικότητας του κειμένου ή της εμβριθούς πραγμάτευσης.

Η θεματική των βιβλίων της Πάτσετ εγείρει ερωτήματα που απασχολούν στις μέρες μας τόσο τους ερευνητές των κοινωνικών επιστημών όσο και τους μελετητές των ανθρωπιστικών σπουδών. Νομίζω μάλιστα ότι τα μυθιστορήματά της θα μπορούσαν να αποτελούν μέρος της ύλης ενός σεμιναρίου κοινωνιολογίας ή πολιτισμικών σπουδών. Το έργο της Πάτσετ, δεν συνιστά ίσως έναν

λογοτεχνικό θησαυρό, χάρη όμως στον άρτιο τρόπο με τον οποίο δουλεύει το υλικό της, οδηγεί τον αναγνώστη να στοχαστεί πάνω στην ίδια την ταυτότητά του, με τρόπο που μόνο η πεζογραφία μπορεί να επιτύχει.

# Ντέιμον Γκάλγκουτ: η Υπόσχεση της λογοτεχνίας

Εύα Στάμου

*The Athens Review of Books* 09/06/2022, Τεύχος 140 - ΙΟΥΝΙΟΣ



Damon Galgut, *Η υπόσχεση*, μτφ. Κλαίρη Παπαμιχαήλ (Διόπτρα, 2022), 344 σελ.

Damon Galgut, *In a Strange Room: Three Journeys* (Europa Editions, 2010), 226 σελ.

Damon Galgut, *The Good Doctor* (Atlantic Books, 2003), 250 σελ.

## I

Μια υπόσχεση στην αρχή ενός μυθιστορήματος, ειδικά όταν δίνεται προς κάποιον ετοιμοθάνατο, προοικονομεί την εξέλιξη ενός δράματος και έχει καθοριστική σημασία για την πλοκή και τη σκιαγράφηση των χαρακτήρων, καθώς προετοιμάζει τον αναγνώστη για την έντονη εξωτερική και εσωτερική δράση, και τις αντιπαραθέσεις των πρωταγωνιστών.

Η ιστορία της *Υπόσχεσης* --όγδοου βιβλίου του Νότιο-Αφρικανού συγγραφέα Ντέιμον Γκάλγκουτ, το οποίο απέσπασε το αγγλόφωνο βραβείο λογοτεχνίας Μπούκερ το 2021 --

αφορά στον βίο των μελών της οικογένειας Σουάρτ που κατάγονται από τους Ολλανδούς άποικους που έφτασαν στην Αφρική τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Κατά τη διάρκεια τριάντα ετών και μέσα από την περιγραφή των νεκρώσιμων τελετών τεσσάρων εκ των πέντε μελών της αρχικής οικογένειας, ο Γκάλγκουτ επιχειρεί μια ανασκόπηση της σύγχρονης πολιτικής και κοινωνικής κατάστασης της Νότιας Αφρικής.

Η πλοκή ξεκινά το 1986 στη φάρμα των Σουάρτ κοντά στο Γιοχάνεσμπουργκ, με την κηδεία της Ρέιτσελ, της μητέρας της οικογένειας, και εκτείνεται σχεδόν ως τις μέρες μας παρακολουθώντας τον σύζυγο και τα τρία παιδιά της να βιώνουν μια σειρά από οδυνηρές απώλειες μέχρι την τελική πτώση, παρά τις προϋποθέσεις για ένα μέλλον ανθηρό και ευτυχισμένο. Η ιστορία λειτουργεί σαν παραβολή για τη ζωή στη Νότια Αφρική πριν και μετά το Απαρτχάιντ, τα όνειρα για ισότητα, ελευθερία και οικονομική αυτάρκεια που δεν ευοδώθηκαν στον βαθμό που κάποιοι ήλπιζαν.

Ενόσω βρίσκεται στο νεκροκρέβατό της, η Ρέιτσελ ζητά από τον σύζυγό της, Μάνι, να της υποσχεθεί πως θα γράψει την κυριότητα ενός μικρού σπιτιού στην άκρη του κτήματος στην Σαλομέ, την μαύρη υπηρέτρια που την φροντίζει με αυταπάρνηση, ως ανταμοιβή για την αφοσίωση και την σκληρή εργασία της. Ο άντρας της το υπόσχεται με ευκολία, χωρίς όμως να έχει την παραμικρή πρόθεση, όπως θα φανεί στην συνέχεια, να τηρήσει τον λόγο του.

Η υπόσχεση του Μάνι που η μικρότερη κόρη της οικογένειας, η Αμόρ, τυχαίνει να ακούσει, θα γίνει η αιτία για οριστική ρήξη ανάμεσα στον πατέρα και τον μοναχογιό του, Άντον, αλλά και ο λόγος που η Αμόρ απογοητεύεται και αποξενώνεται από τους δικούς της. Η Άστριντ, η μεγαλύτερη κόρη, είναι η μόνη που δεν δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα, εγκλωβισμένη σε έναν ναρκισσιστικό τρόπο ζωής και σκέψης, όπου τα προβλήματα των μαύρων συμπολιτών της δεν έχουν καμία θέση.

Εννέα χρόνια αργότερα τα τρία παιδιά θα επιστρέψουν στην φάρμα για την κηδεία του πατέρα τους. Πολλά έχουν αλλάξει εντωμεταξύ στο πολιτικό σκηνικό της χώρας όπου πρόεδρος είναι πλέον ο Νέλσον Μαντέλα, αλλά και στις ζωές της νεότερης γενιάς. Θα ακολουθήσει ένα κενό επίσης εννέα ετών και ένας ακόμα απρόσμενος θάνατος θα βυθίσει τους ήρωες στο πένθος και θα ανασύρει στην επιφάνεια το θέμα της κατοικίας της Σαλομέ που εξακολουθεί να εργάζεται για την οικογένεια και να παίρνει μέρος στις χαρές και τις

λύπες της. Τέλος, το 2017, ο τελευταίος θάνατος ενός ακόμα μέλους θα φέρει την αθετημένη υπόσχεση στο επίκεντρο της πλοκής όπου με τον ένα ή τον άλλο τρόπο θα πρέπει να επιλυθεί οριστικά προκειμένου να προχωρήσουν οι ζωές όσων έχουν επιβιώσει από την οικογενειακή διάλυση αλλά και την μακροχρόνια οικονομική και κοινωνική κρίση που μαστίζει τη χώρα.

## II

Ο Γκάλγκουτ δεν εστιάζει σε όλους τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος στον ίδιο βαθμό. Ο Άντον και η Αμόρ --ο άσωτος γιος και η αθώα νεαρή που αποτελεί την συνείδηση της οικογένειας Σουάρτ-- βρίσκονται από την αρχή έως το τέλος στο επίκεντρο της ιστορίας. Ο Άντον είναι ο δυναμικός, πολλά υποσχόμενος νέος, γεμάτος όνειρα και σχέδια για το μέλλον, αμφισβητίας του ρόλου του πατέρα του, αλλά και της επιβεβλημένης τάξης πραγμάτων, η γενιά της αλλαγής και της ελπίδας που σταδιακά καταρρέει λόγω της κατάθλιψης, της χαρτοπαιξίας και του αλκοόλ, παρασύροντας στην πτώση του τόσο τον γάμο του, όσο και την φάρμα της οικογένειας που διαχειρίζεται μετά τον θάνατο των γονιών του.

Η Αμόρ αποτελεί ήρεμη δύναμη, αφοσιωμένη στις πεποιθήσεις και τους στόχους της, κλεισμένη στον εαυτό της, και αδυνατώντας να επικοινωνήσει με την υπόλοιπη οικογένεια, επιλέγει έναν δρόμο δύσκολο και μοναχικό, δουλεύοντας ως νοσοκόμα σε πτέρυγα με ασθενείς του AIDS. Είναι το μόνο άτομο από την οικογένεια που αντιλαμβάνεται την αδικία που έχει υποστεί η Σαλομέ στις οποίες το πρόσωπο βλέπει όλους του μαύρους πολίτες που σε μεγάλο βαθμό παραμένουν στο περιθώριο και μετά την λήξη του Απαρτχάιντ. Οι υπόλοιποι χαρακτήρες ούτε συνειδητοποιούν τον ρατσισμό που επικρατεί στη χώρα, ούτε θεωρούν ότι η ζωή τους επηρεάζεται ιδιαίτερα από την πολιτική κατάσταση.

Ο Μάνι, ο πατριάρχης της οικογένειας, παρά τις καλές προθέσεις του, αδυνατεί να σταθεί στα πόδια του χωρίς το δεκανίκι της οργανωμένης θρησκείας. Αποποιούμενος ένα παρελθόν εθισμού στα τυχερά παιχνίδια και τη συζυγική απιστία πιστεύει ότι η υποταγή

στους κανόνες που του επιβάλλει ο εφημέριος Σίμερς θα του εξασφαλίσει ψυχική ηρεμία όσο ζει, και τον παράδεισο μετά θάνατον.

Η Άστριντ, η μεγαλύτερη αδερφή, όπως και η εκνευριστικά εγωκεντρική θεία Μαρίνα, μα και η Ντεξίρ, η γυναίκα του Άντον, εκπροσωπούν την πιο συντηρητική, λιγότερο ανεκτική και ανοιχτόμυαλη -στα όρια του ρατσισμού- πλευρά της οικογένειας όπου τα στερεότυπα για τις ικανότητες και τα χαρακτηριστικά της μαύρης φυλής είναι παγιωμένα μέσα τους, και δεν γίνεται να τα κλονίσουν οι πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις που σαρώνουν τη χώρα.

Ακόμα δύο χαρακτήρες που αξίζει να αναφερθούν είναι ο εφημέριος της Ολλανδικής Μεταρρυθμιστικής Εκκλησίας, Όλγουιν Σίμερς, που χωρίς δεύτερες σκέψεις ή ηθικές αναστολές εκμεταλλεύεται τις ανασφάλειες του Μάνι και τον χειραγωγεί με τρόπο που εξασφαλίζει για τον εαυτό του μια άνετη ζωή, αλλά και ο Καθολικός ιερέας Φρεντ Γούνκλερ τον οποίο επισκέπτεται η Άστριντ για να εξομολογηθεί. Οι επιπόλαιες αντιδράσεις του ιερέα όταν γίνεται μάρτυρας των εκμυστηρεύσεων της, αλλά και κατά τη διάρκεια των συναντήσεών με τον επίμονο σύζυγό της που επιχειρεί να του αποσπάσει την αλήθεια για τη μυστική ζωή της γυναίκας του, σκιαγραφούν το πορτρέτο ενός εγωκεντρικού, ανώριμου άντρα που αδυνατεί να παρηγορήσει και να καθοδηγήσει το ποίμνιό του με επιτυχία.

Ο γιος της Σαλομέ αν και εμφανίζεται ελάχιστα στην ιστορία παίζει ωστόσο καταλυτικό ρόλο στην τελική τροπή της υπόθεσης μα και στην διαμόρφωση της σχέσης ανάμεσα στη μητέρα του και την Αμόρ.

### III

Πέρα από τους κεντρικούς χαρακτήρες στην ιστορία υπάρχουν δεκάδες δορυφόροι τους, με εκτενή ή περιορισμένη παρουσία, που είναι αδύνατον να περάσουν απαρατήρητοι από τον αναγνώστη ακόμα και αν εμφανίζονται σε ελάχιστες μόνο σκηνές, καθώς ο συγγραφέας φροντίζει να μας δώσει ένα ολοκληρωμένο πορτρέτο τους, αναδεικνύοντας το γεγονός ότι στη λογοτεχνία, όπως και στη ζωή, ο κομπάρσος μιας ιστορίας μπορεί να είναι ο πρωταγωνιστής κάποιας άλλης.

Άλλωστε οι ξαφνικές αλλαγές οπτικής – κάποιες φορές στη μέση της πρότασης – είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της τεχνικής του Γκάλγκουτ που απαιτεί την απερίσπαστη προσοχή του αναγνώστη ώστε να είναι βέβαιος ποιος μιλάει.

Το πιο ενδιαφέρον υφολογικά, κατά την άποψή μου, είναι ότι ο συγγραφέας χρησιμοποιεί δύο διαφορετικές τριτοπρόσωπες αφηγηματικές οπτικές: σε κάποιες σκηνές υιοθετεί ένα ελεύθερο, έμμεσο στιλ τριτοπρόσωπης αφήγησης από τη σκοπιά ενός συγκεκριμένου αφηγητή--για παράδειγμα του Άντον--περιγράφοντας τις απόψεις ή την κοσμοθεωρία του, ενώ σε κάποιες άλλες σκηνές η φωνή ενός τρίτου προσώπου του οποίου η ταυτότητα δεν προσδιορίζεται, ενώνεται ή προσκολλάται σε μία ομάδα ανθρώπων, χωρίς να εξηγείται απαραίτητα στο κείμενο ποια είναι η ομάδα αυτή--είναι ωσάν η οπτική του αφηγητή να μην είναι δική του, λες και έχει συγχωνευθεί με την οπτική των χαρακτήρων.

Υπάρχουν επίσης στιγμές που ο συγγραφέας καταφεύγει στο δεύτερο ή στο πρώτο πρόσωπο, ωστόσο είναι σπάνιες.

#### IV

Ο Γκάλγκουτ δημιουργεί έναν παραλληλισμό ανάμεσα στην σταδιακή αποσύνθεση και την τελική πτώση της οικογένειας Σουάρτ με την κατάσταση που επικρατεί στη χώρα – την σήψη των θεσμών, την στειρότητα της πολιτικής σκέψης, την οικονομική κακοδιαχείριση του Προέδρου Ζούμα, την κοινωνική αδικία και την εγκληματικότητα που βρίσκονται στα ύψη. Οι επιφανειακές μεταρρυθμίσεις δεν κρύβουν παρά την αντίσταση στην ουσιαστική αλλαγή. Το γεγονός ότι μετά την κατάρρευση του Απαρτχάιντ οι μαύροι και οι λευκοί πολίτες κυκλοφορούν ελεύθερα στους ίδιους χώρους – νοσηλεύονται στους ίδιους θαλάμους στα νοσοκομεία και κηδεύονται από τα ίδια Γραφεία Τελετών- μπορεί να δίνει σε πολλούς την ψευδαίσθηση ότι οι μαύροι έχουν τις ίδιες ευκαιρίες με τους λευκούς, αλλά στην πραγματικότητα η συμμετοχή στα κοινά και η ορατότητα των μαύρων πολιτών παραμένει περιορισμένη.

Στο μυθιστόρημα παρατηρούμε τις αλλαγές που αφορούν την συμβίωση λευκών και μαύρων πολιτών καθώς βλέπουμε για παράδειγμα ότι αν και η Σαλομέ δεν ήταν ευπρόσδεκτη στην κηδεία Ρέιστελ, με το πέρασμα των δεκαετιών επιτρέπεται να παραστεί



στις κηδείες των υπόλοιπων μελών της οικογένειας Σουάρτ και να συμμετάσχει στο πένθος τους, ωστόσο η κατάσταση για τους μαύρους δεν έχει αλλάξει όσο θα έπρεπε.

Δεν είναι άλλωστε τυχαία η απόφαση του συγγραφέα να μην συμπεριλάβει την οπτική της Σαλομέ στην ιστορία που αφηγείται. Ό,τι μαθαίνουμε για τις εμπειρίες της υπηρέτριας το γνωρίζουμε από τα λόγια και τις αντιδράσεις των υπόλοιπων ηρώων, εκείνη δεν λύνει ποτέ την σιωπή της. Προφανώς με την επιλογή του ο Γκάλγκουτ επιχειρεί να φωτίσει την απουσία ορατότητας των μαύρων, ακόμα και μετά την κατάρρευση του Απαρτχάιντ και την τάση αρκετών λευκών να μην λαμβάνουν σοβαρά τις αληθινές επιθυμίες τους αντιμετωπίζοντάς τους ως ανήλικους που χρειάζονται καθοδήγηση.

## V

Η *Υπόσχεση* του Γκάλγκουτ φέρνει κάποιες στιγμές στο νου το αριστουργηματικό *Καθώς ψυχορραγώ*, του μεγάλου Αμερικανού λογοτέχνη Ουίλιαμ Φώκνερ.<sup>xvii</sup> Πρόκειται για το οδοιπορικό μιας φτωχής, αγροτικής οικογένειας στον αμερικανικό Νότο. Η αφήγηση ξεκινά με την υπόσχεση που δίνουν τα μέλη της οικογένειας Μπάντρεν στην ετοιμοθάνατη μητέρα Άντυ Μπάντρεν ότι θα ταφεί στην πόλη του Τζέφερσον η οποία βρίσκεται εκατοντάδες μίλια από την (επινοημένη) αγροτική περιοχή όπου κατοικούν.

Μετά το θάνατό της μητέρας, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, τα έξι μέλη της οικογένειας που συνοδεύουν το φέρετρό της -- ο Άνς, ο σύζυγος της Άντυ, οι τέσσερις γιοι και η μοναχοκόρη του--, με λόγο απλοϊκό, διανθισμένο με λόγια στοιχεία, εξιστορούν τη ζωή τους καθώς και τους πραγματικούς λόγους που έχει ο καθένας για να κάνει αυτό το μακρύ, εξαντλητικό ταξίδι. Η ίδια η Άντυ, μιλώντας είτε από το φέρετρό της ή --μέσω ενός χρονικού άλματος-- από το νεκροκρέβατό της, ανακαλεί σημαντικά γεγονότα της ζωής της, όπως τη γέννηση των παιδιών της, τη φτώχεια και την καθημερινή στέρηση, την κρυφή ερωτική σχέση με τον ιερέα της περιοχής και τον απογυμνωμένο από αγάπη γάμο της.

Οι εσωτερικοί μονόλογοι των χαρακτήρων, προϊόν της αυτόματης συνειδησιακής γραφής, και η διαρκής σύγκρουση του ποιητικού με το ρεαλιστικό στοιχείο ώθησε κάποιους κριτικούς να αναφερθούν στην επικράτηση της τεχνικής πάνω στην υπόθεση που για

πολλούς μετατρέπει το μυθιστόρημα σε ένα ιδιαίτερα απαιτητικό ανάγνωσμα. Σε αυτό νομίζω έγκειται και μία από τις βασικές διαφορές του *Καθώς ψυχορραγώ* από την *Υπόσχεση*. Ο Γκάλγκουτ, αν και αναμειγνύει διαφορετικές οπτικές σε κάποια σημεία του κειμένου, επειδή υιοθετεί κυρίως την τριτοπρόσωπη σκοπιά προσφέρει σε ρέουσα αφήγηση ένα κείμενο πιο προσιτό στον αναγνώστη.

## VI

Η *Υπόσχεση* δεν είναι το μοναδικό έργο του Γκάλγκουτ που προκρίθηκε στην τελική εξάδα του διεθνούς φήμης βραβείου Μπούκερ καθώς άλλα δύο μυθιστορήματά του, *Ο καλός γιατρός* -που μεταφράστηκε το 2005 από τις εκδόσεις Ωκεανίδα- και το *In a Strange Room*, είχαν προταθεί για το βραβείο το 2003 και το 2010 αντίστοιχα.

Το εξαιρετικά ενδιαφέρον, *In a Strange Room*, κινείται ανάμεσα στη μυθοπλασία και το *memoir*. Το όνομα του κεντρικού ήρωα είναι ίδιο με του συγγραφέα, Ντέιμον. Αν και το κείμενο δεν προσφέρει πολλές πληροφορίες για τον ήρωα, ο συγγραφέας μας δίνει την ευκαιρία να καταλάβουμε τον χαρακτήρα και τον συναισθηματικό του κόσμο σκιαγραφώντας λεπτομερώς τον τρόπο με τον οποίο δρα και σκέφτεται στις τρεις, ανεξάρτητες μεταξύ τους, ιστορίες που συναποτελούν το βιβλίο.

Πρόκειται για ταξιδιωτικές ιστορίες ή ιστορίες δρόμου, στις οποίες ο κεντρικός χαρακτήρας και οι δορυφόροι του βιώνουν μια σειρά από περιπέτειες που κινούνται ανάμεσα στο δραματικό και το κωμικό. Στην πρώτη του περιήγηση στην Ελλάδα με τίτλο «The Follower», ο πρωταγωνιστής γνωρίζει έναν ενδιαφέροντα, αν και ιδιόρρυθμο Γερμανό ταξιδιώτη, και μόλις επιστρέφει στη Νότια Αφρική αρχίζει να αλληλογραφεί μαζί του για μεγάλο χρονικό διάστημα ώσπου αποφασίζουν να οργανώσουν από κοινού ένα ταξίδι στο Λεσόθο. Κατά τη διάρκεια της πολύωρης πεζοπορίας τους στη μικρή, αφιλόξενη αφρικανική χώρα, καθώς θα έχουν την ευκαιρία να έρθουν πιο κοντά, γνωρίσματα του χαρακτήρα τους, όπως ο αυταρχισμός και η σκληρότητα του Γερμανού και η δυσκολία του Ντέιμον να αναλάβει πρωτοβουλίες, θα τους οδηγήσουν σταδιακά σε ρήξη που θα θέσει σε κίνδυνο το σχέδιό τους, την νεοσύστατη φιλία και την σωματική τους ακεραιότητα.

Στο δεύτερο διήγημα, με τον τίτλο «The Lover», βρίσκουμε τον ήρωα μας σε μια περιπλάνηση στην Ζιμπάμπουε όπου συναντά τρεις Ευρωπαίους ταξιδιώτες, έναν Γάλλο και δύο Ελβετούς, τα δίδυμα αδέρφια Άλις και Ζερόμ. Παρά τους κινδύνους και τα εξωτερικά εμπόδια τους ακολουθεί στην Τανζανία και αργότερα φτάνει μέχρι την Ελβετία για να τους ξαναδεί, γοητευμένος από την ομορφιά του Ζερόμ, μα ανίκανος να κάνει οτιδήποτε για να του εκφράσει την επιθυμία του. Ένα παιχνίδι ξεκινά ανάμεσα στους δύο άντρες που πηγάζει από τη δειλία και την δυσκολία τους να παραδεχθούν αυτό που τους συμβαίνει και όχι από διάθεση να ταπεινώσουν ή να πληγώσουν ο ένας τον άλλο.

Το διήγημα αντηχεί κάποια από τα θέματα που για πρώτη φορά θίγονται στο βιβλίο του Γκάλγκουτ *Arctic Summer* (2014), ένα μυθιστόρημα που αντλεί το υλικό του από τη ζωή του λογοτέχνη E.M. Φόρστερ. Εδώ ο συγγραφέας καταπιάνεται τόσο με το λογοτεχνικό έργο του μεγάλου καλλιτέχνη, όσο και με την σεξουαλική του ταυτότητα ως ομοφυλόφιλου άντρα. Το μυθιστόρημα αναδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους η ερωτική επιθυμία του Φόρστερ καθορίζει αφενός την λογοτεχνική του δημιουργία, αφετέρου τους ταξιδιωτικούς του προορισμούς, αφού είναι γνωστό ότι πέρασε μεγάλα διαστήματα στην Ινδία προκειμένου να συναντά έναν νεαρό Ινδό της ανώτερης τάξης στον οποίο παρέδιδε μαθήματα λατινικών και με τον οποίο είχε αναπτύξει μια πλατωνική σχέση. Είναι επίσης γνωστή η σχέση του Φόρστερ με έναν όμορφο νεαρό χαμηλής καταγωγής που γνώρισε κατά την παραμονή του στην Αίγυπτο. Ο Γκάλγκουτ φαίνεται να πιστεύει ότι η ομοφυλοφιλία του Φόρστερ αποτελούσε οργανικό στοιχείο της λογοτεχνικής γραφής του. Στο *Arctic Summer* ακολουθεί πιστά τα χνάρια της ζωής του δίνοντας ωστόσο τον πρώτο ρόλο στην μελέτη της σεξουαλικής του ταυτότητας.<sup>xviii</sup>

Στην τρίτη ιστορία, που τιτλοφορείται «The Guardian», ο Ντέιμον ταξιδεύει στην Ινδία με μία φίλη του που πάσχει από διπολική διαταραχή. Στα δύο πρώτα διηγήματα η αγριότητα και η λιτότητα του αφρικανικού τοπίου αναδεικνύει την έλλειψη ευελιξίας, την δυσκολία προσαρμογής, την τραχύτητα της επαφής και τις βίαιες εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων. Στο «The Guardian» η αποδιοργάνωση και η σύγχυση που επικρατεί στη χώρα αντικατοπτρίζει την σταδιακή διάλυση της σχέσης των δύο φίλων και την οριστική απώλεια της ψυχικής ισορροπίας της Άννας που ταξίδεψε μέχρι την Ινδία, όχι για να βιώσει μια ξεχωριστή εμπειρία, μα για να προσπαθήσει να βάλει τέλος στη ζωή της. Στο σημείο

αυτό ξεκινά η συγκλονιστική περιγραφή της απόπειρας αυτοκτονίας της ηρωίδας και η προσπάθεια του Ντέιμον να τη σώσει από τον ίδιο της τον εαυτό σχεδόν αβοήθητος από ένα σύστημα υγείας υπό κατάρρευση. Τα πάντα θυμίζουν ένα ζοφερό, καφκικό σύμπαν που ο συγγραφέας αποδίδει με μοναδική ενάργεια και δραματικότητα-- διακοπτόμενο από κωμικές πινελιές--, δημιουργώντας μια γκροτέσκα, ασφυκτική κατάσταση που συνταράσσει τον αναγνώστη.

Αν και το βιβλίο είναι γραμμένο στο τρίτο πρόσωπο κάποιες στιγμές ο συγγραφέας-- ακολουθώντας και εδώ την προσφιλή του τεχνική-- καταφεύγει στο πρώτο πρόσωπο για να επιστρέψει σύντομα στο τρίτο, ακόμα και στην ίδια παράγραφο, υπενθυμίζοντας έτσι στον αναγνώστη ότι δεν πρόκειται απλώς για επινόηση, αλλά για έναν συνδυασμό μυθοπλασίας και προσωπικών βιωμάτων.

## VII

Τα περισσότερα λογοτεχνικά κείμενα του Γκάλγκουτ συνδέονται μεταξύ τους όχι μόνο χάρη στο κοινό ιστορικό πλαίσιο μα και επειδή μοιράζονται μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα που μεταφέρει στον αναγνώστη με επιτυχία την αίσθηση κινδύνου και ματαιότητας, την αστάθεια, την ανασφάλεια, την κοινωνική εξαθλίωση που επικρατεί στη Νότια Αφρική.

Η ατμόσφαιρα αυτή είναι ιδιαίτερα έντονη στο μυθιστόρημα *Ο καλός γιατρός*, το οποίο εκτυλίσσεται σε ένα παρηκμασμένο νοσοκομείο-φάντασμα στο Σοβέτο όπου ελάχιστοι γιατροί και προσωπικό στην ουσία φυτοζωούν αναλαμβάνοντας απλές περιπτώσεις ασθενών--ενώ οι σοβαρές καταλήγουν σε πλήρως εξοπλισμένες νοσοκομειακές μονάδες κοντινών πόλεων--, προκειμένου να μην σταματήσουν να λαμβάνουν χρηματοδότηση. Στους κεντρικούς χαρακτήρες δημιουργείται διαρκώς η εντύπωση ότι κάποιος τους εξαπάτησε, πως η πολιτική εξουσία έπαιξε ένα ανήθικο παιχνίδι εις βάρος τους, ή ίσως πως η ελπίδα για μια καλύτερη ζωή δεν ήταν παρά δική τους αυταπάτη.

Το βιβλίο αποτελεί ένα σχόλιο για το διαλυμένο σύστημα υγείας της Νότιας Αφρικής, τους ανήθικους πολιτικούς και την απρόσωπη εξουσία που ούτε κατανοεί, ούτε ενδιαφέρεται πραγματικά για τις ανάγκες των πολιτών, την κατασπατάληση δημόσιου χρήματος για τους

λάθος λόγους, την εγκληματικότητα που σκιάζει την καθημερινότητα στις μεγαλουπόλεις της χώρας.

Η αντιπαράθεση των κεντρικών πρωταγωνιστών, του Έλοφ και του Λώρενς, δύο λευκών γιατρών, που εργάζονται στο νοσοκομείο και μοιράζονται τον ίδιο κοιτώνα μα οι διαφορετικές κοσμοθεωρίες τους δημιουργούν ανάμεσά τους μια απόσταση που σταδιακά γίνεται χάσμα, βρίσκονται στο επίκεντρο της ιστορίας που περιλαμβάνει μία ευρεία γκάμα από μικρότερους χαρακτήρες που συχνά παίζουν καθοριστικό ρόλο στην πλοκή.

Ο νεοαφιχθείς Λώρενς, αρνούμενος να αποδεχθεί την τάξη των πραγμάτων, αναζητώντας ένα νόημα σε όσα κάνει, αποφασισμένος να αφήσει το στίγμα του, πιέζει ανθρώπους και καταστάσεις μέχρι το σημείο της διάλυσης, χωρίς να διαθέτει την απαραίτητη ενσυναίσθηση ώστε να γνωρίζει πού να σταματήσει. Δραστήριος και επίμονος, υποκινούμενος από άκρατο ιδεαλισμό έρχεται σε αντιπαράθεση με τον έμπειρο, ρεαλιστή και σε μεγάλο βαθμό συμβιβασμένο Ελόφ που προτιμά να μην αντιστέκεται στην πραγματικότητα. Τα αριστοτεχνικά σχεδιασμένα πορτρέτα των γιατρών εκφράζουν τις δύο όψεις της Νότιας Αφρικής, την τάση για μοιρολατρία από τη μία και την επιθυμία για μεταρρύθμιση με όποιο κόστος από την άλλη. Από την ιστορία δεν λείπουν οι εκπλήξεις και όπως και τα υπόλοιπα έργα του Γκάλγκουτ μπορεί να απαντά κάποια ερωτήματα αλλά δημιουργεί ακόμα περισσότερα στον σκεπτόμενο αναγνώστη, όπως το «ποιος είναι τελικά ο καλός γιατρός της ιστορίας μας;».

\*

Η μεταφραστική προσέγγιση της Κλαίρης Παπαμιχαήλ λειτουργεί εξαιρετικά ακόμα και στα εδάφια που ο αναγνώστης δυσκολεύεται αρχικά να καταλάβει ποιος είναι ο αφηγητής-λόγω της τεχνικής του συγγραφέα να αλλάζει συχνά οπτική και από την τριτοπρόσωπη να μεταπηδά στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση ακόμα και στη μέση μιας παραγράφου. Μία λιγότερο ικανή και έμπειρη μεταφράστρια θα παρέδιδε κατά πάσα πιθανότητα ένα κείμενο δυσνόητο, ανοιχτό σε παρερμηνείες.

Μπορεί κανείς να έχει αντιρρήσεις ή δεύτερες σκέψεις ως προς τον τρόπο που ο Γκάλγκουτ χειρίζεται κάποια σημεία στα κείμενά του – την τάση που έχει, για παράδειγμα, να γίνεται διδακτικός στο τέλος των αφηγήσεών του – ωστόσο κανείς δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι ο συγγραφέας δεν τηρεί την υπόσχεση που δίνει στον αναγνώστη η καλή λογοτεχνία.

---

<sup>i</sup> Η αποτίμηση της διακυβέρνησης της Θάτσερ παραμένει κομβικής σημασίας για την πρόσφατη ιστορία του Ηνωμένου Βασιλείου. Πέραν των αντιδιαμετρικά αντίθετων αξιολογήσεων εκείνης της περιόδου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν μελέτες που εκκινώντας από τυπικά προοδευτικές προκείμενες, επιχειρούν να καταγράψουν επιμέρους πολιτικές αποφάσεις της Θάτσερ ως αναγκαία συνθήκη ανανέωσης της πολιτικής ζωής στη Βρετανία, και έναυσμα επαναπροδιορισμού του Κόμματος των Εργατικών – άριστο δείγμα αυτής της αναθεωρητικής ερμηνείας είναι η συλλογή κειμένων του Στιούαρτ Χωλ (Stuart Hall), *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis on the Left* (New York: Verso, 1988).

<sup>ii</sup> Bernandine Evaristo, *Κορίτσι, γυναίκα, άλλο*, μετάφραση: Ρένα Χατχούτ (Gutenberg, 2020).

<sup>iii</sup> Κυκλοφόρησε και στη χώρα μας το 2018 σε μετάφραση του Αριστείδη Μαλλιαρού από τις εκδόσεις ΔΩΜΑ.

<sup>iv</sup> Βλ. ενδεικτικά τον αναστοχαστικό «Πρόλογο» στην δεύτερη έκδοση (του 1999) του βιβλίου της Τζούντιθ Μπάτλερ, *Αναταραχή Φύλλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μετάφραση: Γιώργος Καραμπελιάς, επιμέλεια: Χριστίνα Σπυροπούλου, εισαγωγή: Βενετία Κάντσα, επίμετρο: Αθηνά Αθανασίου (Αλεξάνδρεια, 2009).

<sup>v</sup> Jean Berton, *La littérature populaire du Kailyard, substrat nécessaire à la Renaissance écossaise*, Colloques de la S.F.E.V.E., Presses universitaires de la Méditerranée, 2009.

<sup>vi</sup> James Walton, 'A Good Year Once' *New York Review of Books*, 20 Αυγούστου 2020.

<sup>vii</sup> Deborah Eisenberg, «Awful But Joyful», *New York Review of Books*, 25 Μαρτίου 2021.

<sup>viii</sup> Lise Busk-Jensen, *The Labyrinth of Memory», Nordic Women's Literature*, 20 Ιανουαρίου 2012.

<sup>ix</sup> Antje C. Petersen, «Tove Ditlevsen and the Aesthetics of Madness», *Scandinavian Studies*, vol. 64, No. 2 (Spring 1992): 243-262.

<sup>x</sup> Ieva Steponaviciute «The Author Ransoming the Reader or Vice Versa? The Case of Karen Blixen» *Interlitteraria* 21(1) (Ιούλιος 2012): 107-116.

<sup>xi</sup> Εύα Στάμου, «Κάρεν Μπλίξεν: φωτοσκιάσεις της ζωής και του έργου της» *Οδός Πανός*, τχ. 188, σς 3-11.

<sup>xii</sup> Jeremy Bentham, «Panopticon», *The works of Jeremy Bentham*, published under the superintendence of John Bowring, vol. IV (1838-1843) [New York: Russell and Russell, 1971].

<sup>xiii</sup> Michel Foucault, «La vérité et les formes juridiques», *Dits et écrits* (1954-1988), tome II: texte n°139 (Gallimard, 1994).

<sup>xiv</sup> Sarah Heinz, «Not White, Not Quite», *Amerikastudien*, 58, No. 1 (2013): 79-100.

<sup>xv</sup> Το βιβλίο είχε κυκλοφορήσει στα ελληνικά το 2001, σε μετάφραση της Μάρας Ευθυμίου, από τις εκδόσεις Ωκεανίδα.

---

<sup>xvi</sup> Alvina Lucia Guilhaer, Alexandra Santos Pinheiro, «A trama de um sequestro», *Revista de Letras*, 39, jul./dez (2020): 7-18.

<sup>xvii</sup> *As I lay dying* (Chatto & Windus, 1930) - *Καθώς ψυχορραγώ*, μτφ. Μένης Κουμανταρέας (Κέδρος, 1999).

<sup>xviii</sup> Edmund White, «Forster in Love: The Story», *New York Review of Books*, November 6, 2014.