

Λεζγή Μαρία

**Απεικονίσεις του Κακού: η αστυνομική αφήγηση ως αστικό
παραμύθι των σύγχρονων Μεγαλουπόλεων**

Διπλωματική Εργασία

στο ΔΠΜΣ

Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός του χώρου: Κατεύθυνση Α

Σχεδιασμός-Χώρος-Πολιτισμός



Έτος εγγραφής 2013-14

A.M. 41001592

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Παραμύθι και μύθος _____	5
Η λειτουργίες της μυθικής δομής και η κατασκευή του νοήματος _____	8

ΜΕΡΟΣ Α

ΓΟΤΘΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Κεφάλαιο 1: Η νέα θεώρηση του Ρομαντισμού και οι Απεικονίσεις του Κακού

1.1 Ο ρομαντισμός ως νέα θεώρηση _____	18
1.2 Εικόνες του Κακού στο γοτθικό μυθιστόρημα _____	20
1.3 Το Κακό στην κοσμοθεωρία του ρομαντισμού _____	25
1.4 Φάση 1 ^η – πρώιμο παράδειγμα του είδους, προεπιστήμη _____	28

ΜΕΡΟΣ Β

ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

Μία (μετά)στρουκτουραλιστική ανάγνωση των αστυνομικών μύθων (παραμυθιών)

Κεφάλαιο 2

Το Κλασικό αστυνομικό και οι απεικονίσεις του Κακού

2.1 Η λαϊκή προέλευση του αστυνομικού μυθιστορήματος _____	34
2.2 Η αφήγηση του κλασικού αστυνομικού διηγήματος (1920-1940) ____	37
2.3 Απεικονίσεις του κακού στο κλασικό αστυνομικό _____	42
2.4 Φάση 2 ^η – κανονικό παράδειγμα του είδους, κανονική επιστήμη ____	49
2.4.1 Ο ντετέκτιβ ως νέα μυθολογία στο αστικό παραμύθι _____	53

Κεφάλαιο 3

Το Αμερικανικό αστυνομικό και οι απεικονίσεις του Κακού

3.3 Αμερικανικό Hard-Boiled (1920-1940) _____	54
3.5 Απεικονίσεις του κακού στο αμερικανικό αστυνομικό _____	57
2.7 Φάση 3 ^η – κρίση, νέο κανονικό παράδειγμα _____	63

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Οι διαφορετικές αποφαιτικές

λογικές περιγραφής και το διάκενο του νοήματος _____ 66

Συμπεράσματα-Επίλογος _____ 73

Βιβλιογραφία _____ 77

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία, που συντάχθηκε στα πλαίσια του μεταπτυχιακού Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός-Πολιτισμός, ανταποκρίνεται στο σταθερό ερευνητικό μου ενδιαφέρον να μελετήσω το είδος του αστυνομικού μυθιστορήματος. Επιχειρώντας να συνδυάσω τις προηγούμενες πολιτισμικές σπουδές με τη νέα οπτική που το πεδίο της αρχιτεκτονικής μου προσέφερε, με την παρούσα εργασία επιχειρώ να συνδυάσω αναγνώσεις διαφορετικών επιστημονικών πεδίων.

Το αντικείμενο της έρευνας που θα ακολουθήσουμε είναι η αστυνομική αφήγηση ως προς τη μεταβολή της έννοιας του Κακού σε σχέση με το πολιτισμικό πλαίσιο και την αλλαγή της πόλης. Θα μελετηθεί το συγκεκριμένο είδος από τις απαρχές του, το κλασικό detective story έως το αμερικάνικο hard-boiled και θα επιχειρήσουμε να αποδείξουμε πώς η αστυνομική αφήγηση είναι το αστικό παραμύθι των σύγχρονων μεγαλουπόλεων. Προς αυτή την κατεύθυνση, θα αναζητήσουμε το Κακό αλλά και τη δομή των παραμυθιών. Η δομή των τελευταίων, ως αρχετυπικές αφηγήσεις, παρόμοια με αυτή των αστυνομικών αφηγήσεων, μας δίνει τη δυνατότητα να ερευνήσουμε τη διαδικασία αποδοχής από το κυρίαρχο σύστημα, ως διαδικασία που περνά μέσα από τη δοκιμασία αναγνώρισης και επιλογής της «Αρετής και της Κακίας».

Η βιβλιογραφία, κυρίως ξένη, καλύπτει διεξοδικά ζητήματα της αστυνομικής αφήγησης, όχι όμως σε σχέση με τις πολιτισμικές συμβάσεις τις εκάστοτε εποχής, δίνοντας μας μεγάλα περιθώρια πρωτοτυπίας. Προς αυτή την κατεύθυνση, θα χρησιμοποιήσουμε ως βοηθητικά εργαλεία τη σκέψη των Benjamin, Cawelti, Lévi-Strauss, Barthes, Derrida, Kuhn αλλά και Foucault.

Παραμύθι και μύθος

Στην παρούσα εργασία η σύγκριση με το είδος του παραμυθιού, τόσο του γοτθικού όσο και του αστυνομικού μυθιστορήματος, αντιστοιχεί στη σύγκριση με το ευρύτερο είδος της μυθικής αφήγησης, με το οποίο συγγενεύουν, προερχόμενα από την ευρύτερη κοινή λαϊκή προφορική παράδοση. Ως είδη με κοινή προέλευση, αλλά και κοινή δομή, όπως υπέδειξαν πλήθος μελετητών, έχουν και παρόμοιες λειτουργίες¹.

Ως παραμύθι, οι Bolte και Polivka², οι σχολιαστές των παραμυθιών των αδελφών Grimm, ορίζουν μια ανώνυμη-λαϊκή διήγηση που έχει δημιουργηθεί με ποιητική φαντασία και λιτότητα. Με την ακριβή έννοια του όρου, παραμύθι είναι μια λαϊκή σύντομη αλληγορική ιστορία που χρησιμοποιεί μεταφορές. Η αφήγησή του είναι φανταστική, πλαστή διήγηση, που όπως αυτή του μύθου, με τον οποίο συγγενεύει (συγγένεια που αποκαλύπτεται και ετυμολογικά: παραμύθι-αυτό που βρίσκεται κοντά στο μύθο), περιέχει συμβολικά και αλληγορικά στοιχεία. Μύθοι και παραμύθια μοιράζονται την κοινή αφετηρία της λαϊκής φαντασίας και της προφορικής παράδοσης, ενώ η καταγωγή τους χάνεται στο βάθος του χρόνου. Εντούτοις, είναι αφηγηματικά είδη που επειδή προέρχονται από την κοινή μήτρα της λαϊκής παράδοσης, της προφορικότητας και της λαϊκής σοφίας, φανερώνουν τον τρόπο που οι αντίστοιχες κοινωνίες αντιλαμβάνονταν τη σχέση ανθρώπου και κόσμου που το περιβάλλει και θεωρούνται μεταφορείς πολιτισμικών πεποιθήσεων και πίστευων.

¹ Η σχέση μύθου παραμυθιού υπάρχει και έχει σχολιαστεί με ποικίλους τρόπους από τους σημαντικούς πρωτοπόρους της θεωρίας της λογοτεχνίας. Υπάρχουν δύο κύριες απόψεις που απαντούν στο ερώτημα της σχέσης μεταξύ μύθου και παραμυθιού που ξεφεύγουν από τους στόχους της παρούσας έρευνας.

Η πρώτη εμμένει στις διαφορές και η δεύτερη στις ομοιότητες. Η πιο βασική διαφορά είναι πως ο μύθος πλέκει ιστορικές αλήθειες και οι ήρωες έχουν τραγικό τέλος ενώ το παραμύθι δεν έχει τοπικές ή χρονικές δεσμεύσεις, βασίζεται στη σύμβαση του ψέματος, έχει σκοπό την ψυχαγωγία και καταλήγει σε αίσιο τέλος. Στις ομοιότητες, δομές και μοτίβα είναι παρόμοια και οι δύο αφηγήσεις είναι αλληγορικές, βασίζονται στις μεταφορές και μαζί με έντονο ανθρωπομορφισμό συνθέτουν συμβολικές αφηγήσεις. Συχνά δε, το παραμύθι εμπεριέχει θραύσματα μύθων.

Ευαγγελία Αναστασιάδη Σιγάλα, *Φιλολογική και Ψυχαναλυτική προσέγγιση πέντε αγγλικών παραλλαγών του παραμυθιού «Η ωραία και το τέρας»*, διδακτορική διατριβή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, 2000-01, σελ.29, 73

² Χάρης Σακελλαρίου, *Το παραμύθι χτες και σήμερα, η ψυχοπαιδαγωγική λειτουργία του*, Πατάκης, Αθήνα, 1995

Πολλοί μελετητές αναφέρονται στα παραμύθια αναλύοντας τη μυθική αφήγηση. Ο Bruno Bettelheim στο βιβλίο του, *Η γοητεία των παραμυθιών*³, παραθέτει τις θεωρίες που έχουν διατυπώσει για το παραμύθι κορυφαίοι στοχαστές των ανθρωπινων επιστημών, αναλύοντας τη δυναμική του μύθου. Ειδικότερα, ο Mircea Eliade αναφέρεται στους μύθους και παραμύθια ως «πρότυπα της ανθρώπινης συμπεριφοράς που δίνουν νόημα και αξία στη ζωή»⁴, διότι ο μυθικός λόγος ως λόγος ανθρώπινης προέλευσης και δημιουργίας του κόσμου (κοσμογονία) αποτελεί ταυτόχρονα μια ιερή εξιστόρηση⁵. Σύμφωνα με τον Claude Lévi-Strauss, η σχέση μύθου και παραμυθιού, δεν είναι σχέση πρωταρχικού με παράγωγο, αλλά σχέση συμπληρωματική⁶. Ενώ ο V. Propp⁷, ορίζει τη σχέση μύθου - παραμυθιού ως σχέση καταγωγής, αναγνωρίζοντας την ιστορική προτεραιότητα του μύθου. Σύμφωνα με την άποψή του τα παραμύθια διασώζουν τον πυρήνα αρχαίων θρησκευτικών μύθων που έχουν πάψει να λειτουργούν.

Ειδικότερα, για τον Propp το παραμύθι δημιουργείται μέσα από τη διαλεκτική 4 παραγόντων⁸, από τους οποίους ο πιο σημαντικός είναι το κοινωνικό περιβάλλον και οι συνθήκες αφήγησης. Κάτω από αυτούς τους όρους πρέπει να δούμε τους μετασχηματισμούς του μύθου και τη συγκρότησή του σε παραμυθιακές αφηγήσεις.

Εξάλλου, η ιστορική εξέλιξη των ειδών αφήγησης μας επιτρέπει να θεωρήσουμε το παραμύθι ως τη γραπτή αποτύπωση των μύθων, ως την εξέλιξη του μυθικού λόγου κατά τη νεωτερική εποχή. Η αποτύπωση και συλλογή των παραμυθιών, έγινε κατά τον 18ο και 19ο αιώνα., ενώ οι ρίζες του βρίσκονται στους μύθους, στις δοξασίες και τελετουργίες του πρωτόγονου κόσμου. Όπως αναφέρει ο Lévi-Strauss, ο μύθος εξαφανίστηκε ως λογοτεχνικό είδος για να αντικατασταθεί από το μυθιστόρημα⁹.

³ Bruno Bettelheim, *Η γοητεία των παραμυθιών*, Ελένη Αστερίου (μτφρ.), Γλάρος, Αθήνα, 1995

⁴ Ευαγγελία Αναστασιάδη Σιγάλα, *όπ.π.*, σελ.29

⁵ Bruno Bettelheim, *όπ.π.*

⁶ Ως ουσιώδη διάκριση ανάμεσα στους μύθους και τα παραμύθια ο Lévi-Strauss επισημαίνει πως ο μύθος δομείται σε καίριες και ισχυρές αντιθέσεις, κοσμολογικές, μεταφυσικές και φυσικές, ενώ το παραμύθι είναι δομημένο πάνω σε αντιθέσεις δευτερογενείς, τοπικές κοινωνικές και ηθικές. Claude Lévi Strauss, *Μύθος και νόημα*, Βαγγέλης Αθανασόπουλος (μτφρ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986

⁷ Βλαντιμίρ Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού, Η διαμάχη του Κλωντ Λέβι Στρως με τον Β.Γ.Προπ και άλλα κείμενα*, Αριστέα Παρίση (μτφρ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991

⁸ Σύμφωνα με τον Propp οι παράγοντες αυτοί είναι: 1. φορείς παράδοσης, ενεργητικοί και παθητικοί 2. θεματικό υλικό (θέματα φόρμουλες) 3. Μοντέλο (ή μεταδομή, η σειρά των 31 λειτουργιών με 7 τύπους δρώντων προσώπων). Βλαντιμίρ Προπ, *όπ.π.*

⁹ Η μυθική σκέψη πέρασε στα παρασκήνια της δυτικής σκέψης κατά την αναγέννηση και 17ο αιώνα, τα τότε τα πρώτα μυθιστορήματα αντικαθιστούν τα αφηγήματα που φτιάχνονταν με το μοντέλο της μυθολογίας. Lévi Strauss, *όπ.π.*, σελ.99, 114

Με θεματικές πηγές αρχικά από τη μυθολογία, τα παραμύθια είχαν τη μορφή θρύλων και προφορικών αφηγήσεων. Ο Διαφωτισμός, με την εχθρική στάση του απέναντι στην παράδοση, τα περιθωριοποιεί ως άχρηστα κατασκευάσματα για την πορεία του αστικού πνεύματος¹⁰. Στα τέλη του 17ου αι., οι Γάλλοι αυλικοί παραμυθάδες όπως ο Charles Perrault, διαμορφώνουν τις ιστορίες ώστε να ανταποκρίνονται στην αριστοκρατική τάξη¹¹. Στα τέλη του 18ου και αρχές 19ου αι., ο προβληματισμός σχετικά με την παιδαγωγική χρησιμότητα και καταλληλότητα αυξάνεται καθώς τα παιδικά εικονογραφημένα γνωρίζουν μεγάλη κυκλοφορία, οπότε και οι αφηγήσεις διαμορφώνονται σε πιο κατάλληλες παραλλαγές τους. Είναι η εποχή όπου τα παραμύθια και παραδοσιακοί θρύλοι που ήταν κυρίως για ενήλικες (είναι γνωστό πως τα τέλη των παραμυθιών έως τότε ήταν αποτρόπαια και βίαια) καταγράφονται, προσαρμόζονται και μπαίνουν στα παιδικά δωμάτια των αστών. Το βίαιο και ανήθικο περιεχόμενο εκτοπίζεται, επικρατεί η ηθική και ορθολογιστική αντίληψη και διαμορφώνονται ως παιδικά αναγνώσματα κυρίως με το έργο των αδερφών Grimm¹². Η επεξεργασία των παραμυθιών από τους αδερφούς ώστε να λειανθεί η βιαιότητα από τις ιστορίες¹³, δεν συνέβη σε ένα πολιτιστικό κενό.

Μπορούμε να εντοπίσουμε στο κίνημα του ρομαντισμού και συγκεκριμένα στη Γερμανία, την πρώτη προσπάθεια αποτύπωσης των προφορικών μέχρι τότε ιστοριών προορισμένα για ενήλικες. Μια τέτοια προσπάθεια υπήρξε η μελέτη των αδερφών Grimm, στα πλαίσια του γερμανικού ρομαντισμού, ώστε να οριστεί η εθνική ταυτότητα του γερμανικού λαού. Το ρομαντικό κίνημα δεν έδωσε απλά σημασία στο λαϊκό αφηγητή (ατομικό επίπεδο) αλλά με το ρομαντισμό, ειδικά στη γενέτειρα του κινήματος Γερμανία, τα παραμύθια από την αγροτική περνούν στην αστική τάξη, και από την προφορικότητα στη γραπτή μορφή, σε μια προσπάθεια αποτύπωσης της συλλογικής μνήμης του έθνους κράτους¹⁴.

¹⁰ Ευαγγελία Αναστασιάδη Σιγάλα, *όπ.π.*, σελ.11

¹¹ *Όπ.π.*, σελ.12

¹² *Όπ.π.*, σελ.28

¹³ Οι Grimm εξέδωσαν 7 εκδόσεις έως το 1857. *Όπ.π.*, σελ.29

¹⁴ Ο Cassirer ψάχνοντας τη μυθική σκέψη που όρισε την πολιτική ζωή των αρχών του 20 αιώνα, αναζητά πίσω στο 19ο αιώνα τη νέα δύναμη της μυθικής σκέψης και εντοπίζει τις μοντέρνες ρίζες του στο ρομαντισμό. Ο ρομαντισμός δίνει μια νέα ανάγνωση στο μύθο, σε αντίθεση προς αυτή του ορθολογισμού που τον είχε υποβιβάσει, τον εξυψώνει ως αρχέγονη σοφία, ως διαισθητικό τρόπο κοσμικής κατανόησης, που οδηγεί τον άνθρωπο στη σωστή σχέση με τη φύση. Σύμφωνα με το ρομαντισμό η μυθική σκέψη δεν τοποθετείται στην αρχέγονη βαρβαρότητα, αλλά πάλι στη λογική σαν μία άλλου είδους σκέψη. Δηλαδή, το ανθρώπινο πνεύμα έχει την ικανότητα να εκφράζεται όπως και λογικά έτσι και μυθικά. Ο ρομαντισμός όμως, δεν εξισώνει απλά το μύθο με το λόγο, αλλά προχωρεί και στην περαιτέρω ισχυροποίησή του. Διαμέσου των μύθων ο άνθρωπος ανακτά τη χαμένη του

Η λειτουργίες της μυθικής δομής και η κατασκευή του νόηματος

Μπορούμε να πούμε, πως γενικά ο μυθικός λόγος είτε εμφανίζεται με τη μορφή ιερής εξιστόρησης (μύθος καταγωγής, κοσμογονία) είτε ως παραμυθιακή αφήγηση, έχει στον πυρήνα του τρία σημαντικά σταθερά στοιχεία α) είναι τρόπος ερμηνείας, νοηματοδότησης του κόσμου β) το νόημα δίδεται μέσα από σύμβολα γ) έχει φανερό διδακτικό σκοπό.

Τα παραμύθια είναι ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος που η αφήγησή τους δομείται πάνω σε μια ισχυρή σύμβαση. Η αφήγηση διακρίνεται για τη σταθερή σχηματική δομή, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, το διδακτικό τους χαρακτήρα και τη χρήση αντιθετικών διπόλων που στηρίζουν την πλοκή, ενώ το νόημα συγκροτείται μέσω συμβόλων. Η αφήγηση είναι ιστορία ανατροπών που βασίζεται σε στερεότυπα, είναι αφαιρετική, ενώ παρουσιάζει μια ιστορία θαύματος. Το Καλό κερδίζει στο τέλος (στους μύθους η συχνά τραγική κατάληξη για τον ήρωα δεν αναιρεί την τελική αίσθηση κάθαρσης και δικαιοσύνης). Ο λόγος είναι διδακτικός για τις μεγάλες αλλαγές που περνά ο άνθρωπος στη ζωή του, τις αγωνίες και συγκρούσεις που καλείται να αντιμετωπίσει σε μια μεγάλη περιπέτεια, και το κέρδος της ωρίμανσης που αποκομίζει έπειτα.

Σύμφωνα με τον Propp, η δομή του παραμυθιού οργανώνεται γύρω από λειτουργίες, τα σταθερά και αμετάβλητα στοιχεία που καθορίζουν τη δράση των ηρώων και συναντώνται ανεξάρτητα από τις παραλλαγές, λειτουργίες των δρώντων προσώπων¹⁵. Τα κυριότερα είναι: η απαγόρευση που προβάλλεται στον ήρωα (απαγόρευση), η απαγόρευση που παραβιάζεται (παράβαση), ο αντίπαλος επιχειρεί να ξεγελάσει (εξαπάτηση), η δυστυχία γνωστοποιείται, απευθύνουν στον ήρωα παράκληση ή εντολή, τον αποστέλλουν ή τον αφήνουν να φύγει (μεσολάβηση, συνδετική στιγμή), ο ήρωας εγκαταλείπει το σπίτι του (αναχώρηση), ο ήρωας και ο αντίπαλος του συναντιούνται σε άμεση πάλη (πάλη), ο ανταγωνιστής νικιέται (νίκη), η αρχική δυστυχία εξαλείφεται (εξάλειψη της δυστυχίας), ο ήρωας επιστρέφει (επιστροφή), ο ήρωας υφίσταται καταδίωξη (καταδίωξη, κυνηγητό), ο ήρωας σώζεται από την καταδίωξη (διάσωση), ο ήρωας, αγνώριστος, φτάνει στο σπίτι του ή σε άλλη

ενότητα με τη φύση. Και ανακαλύπτει την αλήθεια της. Ερνστ Κάσιρερ, *Ο μύθος του Κράτους*, Στέφανος Ροζάνης-Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (μτφρ.), Γνώση, Αθήνα, 1991

¹⁵ Είδαμε πως οι λειτουργίες αυτές συγκροτούν τα θεμελιώδη συστατικά μέρη του παραμυθιού. Βλαντιμίρ Προπ, όπ.π.

χώρα (μη αναγνωρίσιμη άφιξη), το πρόβλημα λύνεται (λύση), τον ήρωα τον αναγνωρίζουν (αναγνώριση), στον ήρωα δίνεται μια νέα όψη (μεταμόρφωση), ο ήρωας παντρεύεται και ανεβαίνει στο θρόνο (γάμος).

Εν πολλοίς, η μυθική αφήγηση χτίζει τη μυθολογία του ήρωα που βασίζεται σε κύριους άξονες της πλοκής που αναπαράγουν το σχήμα: ανάγκη, αντιπαλότητα, αγώνας-μάχη, περιπέτεια, νίκη, δικαίωση, με την παρεμβολή ανατροπών, ενώ νοηματοδοτείται μέσω συμβολικών μορφών, τα πιο γνωστά των οποίων είναι το δάσος (σκοτεινό ή μαγεμένο, σύμβολο της εισόδου της ψυχής στους άγνωστους κινδύνους από τους οποίους πρέπει να περάσει ώστε να βρει το νόημα), και ο χαμένος παράδεισος (η πρότερη κατάσταση γαλήνης και ασφάλειας). Η μυθολογία του ήρωα αποτελεί και το πιο ισχυρό παράδειγμα επιβίωσης της νοηματοδότησης μέσα από τα σύμβολα του μύθου στις κοινωνίες.

Οι μύθοι, εκφρασμένοι εντονότερα στις δοξασίες των πρωτόγονων φυλών παρά στις αναπτυγμένες κοινωνίες όπου οι λογικές ακολουθίες είναι ισχυρότερες, αποτέλεσαν κυριολεκτικό νόημα¹⁶ για τους πρωτόγονους ενώ για τους κατοίκους μεγαλουπόλεων λειτουργούν στην αφάνεια, σε ένα επίπεδο ασυνείδητο. Παρά την πρωτοκαθεδρία της τεχνικής ορθολογικότητας και της επιστήμης, η μυθική σκέψη ορίζει τις άλλες πτυχές της κοινωνικής ζωής.¹⁷ Θα μπορούσαμε να δούμε τις διάφορες θεωρήσεις για το νόημα του μύθου ταυτόχρονα και ως ερμηνείες για την επιβίωση της μυθικής σκέψης στη σύγχρονη εποχή.

Η ψυχολογική θεωρία του Carl Gustav Jung, η κειμενοαναλυτική προσέγγιση βασισμένη στη γλωσσολογική ανάλυση μύθων του Lévi-Strauss, αλλά και θεμελιώδη έργα του όπως αυτά του Ernst Cassirer, αναλύουν τις βασικές λειτουργίες του μύθου με έμφαση στο συμβολικό νόημα τους σαν βασική ανθρώπινη ανάγκη. Για τον Cassirer, ο μύθος δίνει την αίσθηση της συνέχειας, όπως η θρησκεία, δίνει ολοκλήρωση των συναισθημάτων και συμβάλλει στην παγκόσμια και θεμελιώδη ταυτότητα της ζωής¹⁸. Ο Jung και ο Lévi-Strauss χρησιμοποιούν τη μυθολογία για να αναπτύξουν την πίστη τους στη συμβολική απόδοση ως βασική ανθρώπινη λειτουργία.

¹⁶ Οι πρωτόγονοι δεν κατανοούσαν τη μεταφορά του μύθου παρά μόνο ως κυριολεξία. Έρνστ Κασσίρερ, όπ.π.

¹⁷ Ο Cassirer προκειμένου να μελετήσει την πολιτική των αρχών του 20 αιώνα, μελετά τη μυθική σκέψη και τις λειτουργίες στην πολιτισμική ζωή και την δυτική κουλτούρα. Έρνστ Κασσίρερ, όπ.π.

¹⁸ Έρνστ Κασσίρερ, όπ.π.

Για τον Jung, η νοηματοδότηση της μυθικής αφήγησης γίνεται με το συμβολικό νόημα των αρχετύπων. Σύμφωνα με τον Jung μύθοι, όπως και παραμύθια, είναι όνειρα¹⁹ του συλλογικού ασυνείδητου όπου η ψυχή διηγείται την ιστορία της και ταυτόχρονα αποτελεί απόδειξη της ύπαρξής του. Το νόημα τους στηρίζεται σε ένα κώδικα συμβόλων που γίνονται υποσυνείδητα²⁰ κατανοητά γιατί αναφέρονται σε κοινή παγκόσμια γνώση. Η συγκρότηση του νοήματος που γίνεται λοιπόν μέσω των συμβόλων που συνδέονται με τις αρχετυπικές μορφές, συναντιέται καθολικά και διαχρονικά διότι ανήκει στην ψυχική περιοχή της ασυνείδητης πλευράς που είναι κοινή σε όλους τους ανθρώπους. Παγκόσμια ασυνείδητα στοιχεία, συλλογικές πεποιθήσεις, απωθημένες σκέψεις, συναισθήματα και ένστικτα, όλο το σύνολο της προγονικής γνώσης υπάρχει στο συλλογικό ασυνείδητο, και προβάλλεται στα όνειρα ή μέσω συμβόλων ή μύθων²¹. Αυτό εξηγεί και την ύπαρξη παρόμοιων δομών των μύθων, παρότι το περιεχόμενο μπορεί να μεταβάλλεται στοιχειωδώς από κοινότητα σε κοινότητα και από εποχή σε εποχή.

Ο Lévi-Strauss από την άλλη, ισχυρίζεται πως χρειάζεται γλωσσολογική ανάλυση του μυθικού λόγου προκειμένου να αποκαλυφθεί το κεντρικό του νόημα²². Στη στρουκτουραλιστική ανάλυση των μύθων που κάνει, παρατηρεί πως ενώ επιμέρους στοιχεία του περιεχομένου αλλάζουν ανάλογα με τον τόπο και χρόνο που κάθε μύθος συναντάται, εν τούτοις, η δομή των μύθων παραμένει σταθερή²³. Για τον Lévi-Strauss, η μυθική αφήγηση διακρίνεται για συγχρονικότητα που αποδεικνύεται από τις διαφορές στις μυθικές αφηγήσεις ανά περιοχές και εποχές, και για διαχρονικότητα που αποδεικνύεται στη σταθερή δομή του μύθου. Εν ολίγοις,

¹⁹ Το προσωπικό ασυνείδητο λειτουργεί με εικόνες ως σημεία, ενώ το συλλογικό με σύμβολα. Η ανάλυση των ονείρων (δηλ. η νοηματοδότηση του ατομικού ασυνείδητου) αντιστοιχεί στην εύρεση νοήματος των συμβόλων του συλλογικού ασυνείδητου. Αρχετυπικό σύμβολο δίνει συλλογικό νόημα. Vernon W. Gras, *Myth and the Reconciliation of Opposites: Jung and Lévi-Strauss*, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 42, No. 3 (Jul. - Sep., 1981), University of Pennsylvania Press, pp. 471-488, σελ.473

²⁰ «Τα τερατώδη και παράλογα περιεχόμενα του παραμυθιού και του μύθου προέρχονται από τα αποθέματα του ονείρου και του οράματος» Josep Campell, στο Ευαγγελία Αναστασιάδη Σιγάλα, όπ.π., σελ. 65

²¹ Αρχετυπικές μορφές όπως το άνιμους, άνιμα, η σκιά, ο ήρωας ανήκουν στην ατομική συνείδηση αλλά οι ρίζες τους υπάρχουν στο συλλογικό ασυνείδητο, γι' αυτό και δεν ξεριζώνονται.

²² Claude Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, *Myth: A Symposium* (Oct. - Dec., 1955), American Folklore Society pp. 428-444

²³ Η δομή είναι πιο σημαντική από το περιεχόμενο στο μύθο (θα το δούμε και στις αφηγήσεις μας). Στην στρουκτουραλιστική ανάλυση του μύθου, ο Lévi-Strauss υπογραμμίζει πως η ομοιότητα μεταξύ μύθων των ποικίλων περιοχών είναι σε αντίθεση με τη φαινομενική ποικιλία σε επίπεδο περιεχομένων τους. Άρα η ομοιότητα στέκεται σε βαθύτερο επίπεδο δομής παρά σε επιφανειακό περιεχομένου Claude Levi Strauss, *Μύθος και νόημα*, Βαγγέλης Αθανασόπουλος (μτφρ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986, σελ.121, 130

κυριαρχούν οι διαχρονικές σχέσεις, που επιτρέπουν στο μύθο να λειτουργεί και συγχρονικά, ως όργανο για την ερμηνεία του παρόντος (αλλά και του παρελθόντος και του μέλλοντος), δηλαδή αναγνωρίζει σε αυτόν την έκφραση θεμελιωδών συναισθημάτων, κοινά παγκοσμίως.

Στο ρόλο των αντιθέσεων στο μύθο, που είχε ήδη επισημάνει ο Propp στη *Μορφολογία του παραμυθιού* αλλά και ο Jung (με τα αντιθετικά δίπολα των αρχετύπων), ο Lévi-Strauss διέκρινε την αντανάκλαση του πρωταρχικού αντιθετικού δίπολου ζωή - θάνατος. Οι καίριες αντιθέσεις στο μύθο αμβλύνονται μέσα από μια σειρά υποκαταστάσεων και οδηγούνται σε μια συμβολική υπέρβαση και εξισορρόπηση με μεσάζοντα τον ήρωα. Το νόημα στο μύθο κατασκευάζεται με τη συμφιλίωση των αντιθέτων, που λύνει την αμφισημία της αφήγησης, με τη βοήθεια του όρου του διαμεσολαβητή²⁴. Σύμφωνα με τον Lévi-Strauss η εξισορρόπηση των αντιθέσεων και η άρση της αντίφασης αποτελεί τον κύριο σκοπό του μύθου, μέσα από τον οποίο επιχειρείται η κατανόηση και η ερμηνεία του κόσμου που περιβάλλει τον άνθρωπο. Έτσι, ο μύθος λειτουργεί ως ένα εργαλείο της λογικής, με το οποίο επιχειρείται να λυθούν καίριες αντιφάσεις, κοσμολογικές, βιολογικές και ηθικές, βιοκοινωνικές (ζωή/θάνατος, άνθρωπος/φύση, άνθρωπος/υπερφυσικό, φύση/κοινωνία, φύση/πολιτισμός). Το νόημα λοιπόν συγκροτείται γύρω από αντιθέσεις που ανάγονται σε βασικά αντιθετικά δίπολα όπως η καίρια αντίθεση/αντίφαση: ζωή – θάνατος και με το συμφιλιωτικό ρόλο του διαμεσολαβητή αίρεται η αντίφαση²⁵.

Συμπερασματικά, οι δύο βασικές λειτουργίες της μυθικής αφήγησης είναι η επικοινωνιακή και η θρησκευτική λειτουργία. Η μυθική αφήγηση δημιουργεί και μεταφέρει κοινές αντιλήψεις μέσα στην εποχή και κοινότητα που υπάρχει ώστε οι κοινωνίες αλληλοκατανοούνται μέσα από ίδιες ηθικές πεποιθήσεις. Αυτή αποτελεί την επικοινωνιακή λειτουργία του μύθου, που είναι πολύ βασική για την ανάλυση των μαζικών λαϊκών αφηγημάτων, διότι επιτρέπει την κοινή νοηματοδότηση.

²⁴ Χρησιμοποιεί το παράδειγμα της αιμομιξίας και λέει πως η αιτία που διαφορετικοί πολιτισμοί αφομοιώνουν την ανακάλυψη της σαν γρίφο στην ιστορία συγκεκριμένου ήρωα (το αίνιγμα της σφίγγας) είναι όπως το λυμένο αίνιγμα φέρνει κοντά όρους που θα έπρεπε να είναι μακριά. Vernon W. Gras, *όπ.π.*, 482

²⁵ Ο διαμεσολαβητής μπορεί να παρουσιάζεται μέσα σε ένα μύθο με τη μορφή της τροφής, δηλαδή με μια αντιθετική σχέση ανάμεσα στη φυτική ή τη ζωική τροφή. Όσοι τρώνε μόνο από το ένα είδος τροφής (στην πορεία αφήγησης του μύθου) πεθαίνουν. Ο ήρωας του μύθου επιβιώνει τρώγοντας και από τις δύο τροφές. Έτσι, παρουσιάζεται ως διαμεσολαβητής που εξισορροπεί την αντίθεση και αίρει την αντίφαση ζωής εναντίον θανάτου. Claude Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, *όπ.π.*

Ταυτόχρονα, η μυθική αφήγηση έχει «θρησκευτική» λειτουργία θεραπευτική, όπως την ονομάζει η Sola Morales Salomé²⁶. Δρα βοηθητικά ώστε άτομα και συλλογικά υποκείμενα να ξεπεράσουν το άγχος και την αβεβαιότητα βρίσκοντας τη θέση τους στο κόσμο, όπως ακριβώς και η θρησκεία. Αυτό συμβαίνει διότι ο μύθος προετοιμάζει με την πορεία της κοσμογονίας, ένα ταξίδι από το χάος στον κόσμο, την αντιμετώπιση των απρόοπτων γεγονότων²⁷. Έτσι, επιτρέπει στα υποκείμενα να βρουν τη θέση τους στο σύμπαν, και προσφέρει το αίσθημα της συνέχειας.

Όλα αυτά συνθέτουν την πολιτισμική λειτουργία της μυθικής αφήγησης και όλων των αφηγήσεων που την αναπαράγουν, όπως τα μαζικά αφηγήματα λαϊκής προέλευσης που μπορούν να κατανοηθούν μέσα από την ανάλυση της μυθικής αφήγησης, που όπως είδαμε βασίζεται στις μυθικές λειτουργίες και στη συμβολική αναπαράσταση του κόσμου²⁸. Οι αφηγήσεις αυτές λειτουργούν ώστε να δικαιολογήσουν ή να ενισχύσουν τις πεποιθήσεις και κωδικοποιημένες πρακτικές που αρθρώνονται στη ζωή της συγκεκριμένης κοινωνίας²⁹. Κάθε είδους μυθική αφήγηση κατέχει μεγάλη πολιτισμική δύναμη διότι δεν δρα προς απλή τέρψη αλλά χρησιμοποιείται όταν οι κοινωνικοί και ηθικοί κανόνες χρειάζονται επιβεβαίωση και την εγγύηση συνέχειας τους³⁰. Η χρήση του μύθου ως εγγυητής νοήματος είναι παρόμοια με αυτή της παράδοσης, για την ακρίβεια ενισχύει την παράδοση και δίνει αξία στην επικοινωνία των γενεών. Με αυτόν τον τρόπο, ο μύθος δεν λειτουργεί μόνο ως εγγυητής του αισθήματος της συνέχειας προσδιορίζοντας τη θέση του ατόμου στο κόσμο, αλλά και συμμετέχει στη συνέχεια της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων.

Το τελευταίο στοιχείο, περί «νομιμοποίησης» της ηγεμονικής οπτικής, που εντοπίσαμε στη συζήτηση για τη δομή και λειτουργίες του μύθου, μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα στη παρούσα έρευνα διότι η κατασκευή νοήματος στα μαζικά αφηγήματα λαϊκής προέλευσης ακολουθεί τη συμβολική του μύθου. Τα αφηγήματα μυστηρίου, και τα μετέπειτα καθαρά αστυνομικά αφηγήματα, μπορούν να διαβαστούν ως

²⁶ Salomé Sola Morales, *Myth and the Construction of Meaning in Mediated Culture*, (2013) *Kome: an international journal of pure communication inquiry*, 1 (2), 2013, p.p. 33-43, σελ.34

²⁷ *Οπ.π.*

²⁸ Οι μύθοι συγκροτούν νόημα διαμέσου μεταφορών και συνενώνουν δύο μορφές σκέψης και έκφρασης: την αντίληψη και την φαντασία. *Οπ.π.*, σελ.35. Το ίδιο παρατήρησε και ο Cassirer. Ernst Cassirer, *Γλώσσα και μύθος*, Έρασμος, Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (μτφρ.), Αθήνα, 2008, σελ. 113

²⁹ Salomé Sola Morales, *όπ.π.*, σελ. 36

³⁰ Πολύ ενδιαφέρουσα οντολογική σκοπιά του μύθου. *Οπ.π.*36

εκκοσμικευμένοι μύθοι κατά Cawelti (δηλ. ως ιστορίες καταγωγής)³¹. Όπως ο μύθος είναι κυρίως αφήγημα κοσμογονίας, και ως τέτοιο αποδίδει την αρχή της τάξης που γεννάται από το χάος, έτσι και οι αφηγήσεις που θα μελετήσουμε ακολουθούν μια αφήγηση που πορεύεται από την αταξία στη τάξη (η αταξία αποτελεί και τη θεμελιώδη απεικόνιση του Κακού σε όλα τα υποείδη που θα αναλύσουμε παρακάτω).

Η εκκοσμικευμένη μορφή μύθων αποτελεί στερεοτυπική αφήγηση (formulaic fiction) που σύμφωνα με τον Cawelti, διακρίνεται από δύο βασικά συστατικά³²: α) συμβατικός τρόπος αντιμετώπισης προσώπων, καταστάσεων (πχ τα παιδιά είναι αθώα, οι ξένοι είναι επικίνδυνοι κλπ) και β) κοινή και ευρεία χρήση του λογοτεχνικού τύπου/δομής (formula)³³, που αναφέρεται στη λειτουργία της δομής στην ευρύτερη πλοκή (π.χ. αγόρι συναντά κορίτσι, παρεξήγηση, ξανά μαζί).

Αυτό που έχει ενδιαφέρον να διακρίνουμε είναι πως στο δεύτερο στοιχείο, την επανάληψη δομής, δίνει έμφαση η στρουκτουραλιστική ανάγνωση, ενώ η μεταστρουκτουραλιστική σκέψη στις στερεοτυπικές συμπεριφορές που σχετίζονται ευθέως με τα πολιτισμικά και ιστορικά συμφραζόμενα (π.χ. η ξανθιά γυναίκα τον 19ο αι. αναδεικνύεται ως σύμβολο αγνότητας ενώ το 20^ο αιώνα ως σύμβολο σεξουαλικής επιθυμίας), δίνει δηλαδή έμφαση στην παρατήρηση του εκάστοτε πολιτισμικού πλαισίου και τις σχέσεις που αυτό καθιερώνει. Συγκεκριμένα, ο στρουκτουραλισμός (κυρίως η σκέψη του Lévi-Strauss) είναι βοηθητικός στην ανάλυση της κατασκευής του νοήματος μέσα από την επαναλαμβανόμενη δομή και μοτίβα παγκοσμίως και διαχρονικά (μπορούμε να πούμε πως εξηγεί εντός παραδείγματος και ανιστορικά τις αφηγήσεις)³⁴, ενώ ο μεταστρουκτουραλισμός (κυρίως η σκέψη του R.Barthes και J.Derrida/αποδόμηση), είναι κατάλληλος για να αναγνώσουμε πως οι γνωστές δομές στερεοτυπικών ιστοριών βοηθούν ώστε να «φυσικοποιηθούν» τα κυρίαρχα-ηγεμονικά συμπεράσματα και ιδεολογίες. Συγκεκριμένα, ο Derrida αναδεικνύει τους

³¹ Cawelti, John G., *Adventure, mystery, and romance^formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1977, σελ.5

³² Στην κλασική μελέτη του Cawelti, τα στερεοτυπικά είδη, όπως αστυνομικά, γουέστερν, ρομάντζα, είναι εκδηλώσεις πολιτισμού με εξαιρετική σημασία, που πρέπει να αντιμετωπιστούν για αυτό ακριβώς που είναι δηλ. καλλιτεχνικές κατασκευές που σκοπό έχουν να δημιουργήσουν απόλαυση.

Cawelti, John G., *ό.π.*,σελ.5-7

³³ Για τον Cawelti, η επαναληπτικότητα της αφήγησης που προσφέρει ασφάλεια και ανακούφιση στον αναγνώστη.

Όπ.π.,σελ. 6

³⁴ Το στρουκτουραλιστικό μοντέλο είναι άχρονο, όπως υπέδειξε ο μεταστρουκτουραλισμός που θέτει το ζήτημα της ιστορικότητας. Για αυτόν η «φυσική» ψυχή πάνω στην οποία βασίζουν τις μεθοδολογίες τους ο Γιουνγκ και Λέβι Στρωζ, δεν υπάρχει καθολικά στη φύση αλλά ιστορικά στην κουλτούρα. **Είναι** ιστορικές αναγνώσεις και όχι απεικόνιση πραγματικότητας ή αλήθειας που βρίσκεται έξω από το υποκείμενο. Gras,*όπ.π.*, σελ. 484

περιορισμούς του στρουκτουραλισμού και της δυαδικής σκέψης, υποδεικνύοντας πως οι δυαδικές αντιθέσεις (πάνω στις οποίες βλέπει ο δομισμός πως κατασκευάζεται το νόημα) που αποτελούν δύο όρους αντίθεσης υπονοούν την ιδέα της ιεραρχίας³⁵, ενώ τα υποκείμενα δεν είναι σε θέση να το αμφισβητήσουν διότι συμβαίνει σε λανθάνον επίπεδο³⁶.

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε βασικά στοιχεία των αφηγήσεων με τη βοήθεια των δύο μορφών σκέψεων ενώ βοηθητική προς αυτή την κατεύθυνση θα είναι η σκέψη του Thomas Kuhn, επιτρέποντάς μας να αναγνώσουμε συγκριτικά τα είδη (παραδείγματα) αποκαλύπτοντας περαιτέρω πολιτισμικούς επικαθορισμούς, έχοντας υπόψη πως και η δική μας ερμηνεία είναι τρόπος ανάγνωσης προσδιορισμένος από το πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου υπάρχουμε.

Ο Kuhn στη *Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*³⁷, παρατήρησε πως οι επιστημονικές αντιλήψεις μιας περιόδου συνδέονται με μια συγκεκριμένη παράδοση επιστημονικής πρακτικής. Το πλαίσιο εντός του οποίου αναπτύσσεται η επιστήμη αλλά και το υπόδειγμα που ακολουθεί, το ονόμασε παράδειγμα, και αποτελεί δομικό στοιχείο της θεωρίας του. Το παράδειγμα είναι κάτι ευρύτερο από μια απλή θεωρία διότι εμπεριέχει όλο το σύστημα των πεποιθήσεων, αξιών, τεχνικών που μοιράζονται τα μέλη μιας κοινότητας³⁸. Το παράδειγμα δίνει στην επιστημονική κοινότητα το κριτήριο ώστε να διαλέγει προβλήματα, να τα αποδεχθεί ως επιστημονικά και να ενθαρρύνει τα μέλη να ασχοληθούν μαζί τους. Άλλα απορρίπτονται ως μεταφυσικά ή πολύ «προβληματικά» ώστε να μην τους απασχολούν. Τα τρία στάδια επιστημονικής επανάστασης που χωρίζει ο Kuhn είναι το πρώτο, πρώιμο παράδειγμα του είδους, το δεύτερο, κανονικό παράδειγμα του είδους, και το τρίτο, το είδος φτάνει στο σημείο της θεμελιώδους αλλαγής³⁹. Μπορούμε επίσης να διακρίνουμε την επιστημονική

³⁵ Jacques Derrida, *Θέσεις*, Τάσος Μπέτζελος (μτφρ.), Πλέθρον, Αθήνα, 2006, σελ.41

³⁶ Η ιδεολογική πλευρά του μύθου που μπορεί να γίνει επικίνδυνο εργαλείο έχει ήδη υπογραμμιστεί από τον Jung και τον Cassirer.

³⁷ Tomas S. Kuhn, *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, Γ.Γεωργακόπουλος-Β.Κάλφας (μτφρ.), Σύγχρονα θέματα, Αθήνα, 1997

³⁸ Gill Plain, Gill Plain, *Twentieth-century crime fiction: gender, sexuality, and the body*, Edinburgh University Press, Edinburgh, c2001, σελ.19

³⁹ Η απλή ύπαρξη άλλων προβλημάτων (ανωμαλίες) στο εσωτερικό ενός παραδείγματος δεν συνιστά κρίση. Μια ανωμαλία θεωρείται σοβαρή όταν αντιβαίνει στις θεμελιώδεις παραδοχές του παραδείγματος, ή όταν υπάρχουν επιτακτικές κοινωνικές ανάγκες. Gill Plain, *όπ.π.*, σελ.11

εξέλιξη στα εξής στάδια: προ-επιστήμη, κανονική επιστήμη, κρίση, επανάσταση, νέα κανονική επιστήμη, νέα κρίση.

Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να «διαβάσουμε» έναν τέτοιο διαχωρισμό στα στάδια της αστυνομικής λογοτεχνίας, που εκκινεί από το είδος του μυστηρίου, στηριζόμενοι στις παρατηρήσεις που εντοπίσαμε για τις απεικονίσεις του Κακού.

Έτσι λοιπόν, μπορούμε να δούμε ως: πρώτο στάδιο, το γοτθικό (προ-επιστήμη), δεύτερο στάδιο, το είδος του κλασικού της χρυσής εποχής (κανονική επιστήμη), τρίτο στάδιο, το σκληρό αμερικανικό αστυνομικό (κρίση, αλλαγή, νέα κανονική επιστήμη). Τα δύο είδη του αστυνομικού αποτελούν τα δύο κυρίαρχα παραδείγματα του είδους έως τα μέσα του 20ου αιώνα, που εντός κανόνα χαρακτηρίζονται από παρόμοιες σταθερές δομικές συμβάσεις και συγκεκριμένα στερεότυπα. Το αμερικάνικο για το βρετανικό, αποτέλεσε συνέχιση του είδους αλλά και αντίδραση, έσπασε τους κανόνες και τη φόρμα ώστε διαμόρφωσε ένα νέο κανόνα, ένα νέο υποείδος. Όπως θα δούμε, εντός κάθε παραδείγματος η αστυνομική αφήγηση έχει την ίδια δομή και κανόνες ενώ οι απεικονίσεις του Κακού είναι παρόμοιες.

Με τη βοήθεια των εννοιολογικών εργαλείων που διατρέξαμε παραπάνω γύρω από τις βασικές λειτουργίες της δομής του παραμυθιού και του μύθου, τη συμβολική κατασκευή του νοήματος, καθώς και την καθιέρωση Παραδείγματος και διαφορετικών λογικών περιγραφής, θα αναλυθεί η αστυνομική αφήγηση στα κεφάλαια της παρούσας εργασίας. Με αυτά τα εργαλεία θα επιχειρήσουμε να υποθέσουμε πως οι ιστορίες που διατρέξαμε αντιστοιχούν στη σταθερή μυθική δομή της αφήγησης που τα λαϊκά μαζικά αφηγήματα αναπαράγουν, είναι δηλαδή μυθικές αφηγήσεις και νοηματοδοτούνται χρησιμοποιώντας στερεοτυπικές εικόνες του Κακού που κάθε εποχή κατασκευάζει για τον εαυτό της, που σχετίζονται με τις αστικές συμβάσεις, πρόκειται δηλαδή για αστικά παραμύθια.

Συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο, θα προσεγγίσουμε τις εικόνες του Κακού που δημιουργεί το γοτθικό μυθιστόρημα μέσα από τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα του είδους (Walpole, Radcliffe). Θα αναλύσουμε το αισθητικό πλαίσιο που κληροδοτείται στο αστυνομικό αφήγημα και που θέτει το Κακό ως θέμα ικανό να τέρψει. Παράλληλα, η προσέγγιση της γοτθικής αφήγησης θα μας δώσει τη δυνατότητα να συγκρίνουμε τη δομή του με αυτήν των παραμυθιών πως τα γοτθικά διηγήματα είναι παραμύθια για ενήλικες. Στο δεύτερο μέρος, θα μας απασχολήσει η

καθαρή αστυνομική λογοτεχνία. Θα διατρέξουμε την πορεία διαμόρφωσής της όπως καθορίστηκε από φυλλάδια και περιοδικά, ώστε να αναδεχθεί η λαϊκή προέλευση της. Κατόπιν, θα προχωρήσουμε από το κλασικό αστυνομικό αφήγημα στο αμερικανικό (hard-boiled) και θα μελετήσουμε εκ του σύνεγγυς τις απεικονίσεις του Κακού που κατασκευάζουν. Τα παραδείγματα που θα χρησιμοποιήσουμε θα αντληθούν από τα πιο αντιπροσωπευτικά διηγήματα των Agatha Christie και Raymond Chandler. Σε κάθε κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να συνδέσουμε το κάθε είδος αφήγησης με το εκάστοτε πολιτισμικό και ιστορικό συμφραζόμενο. Ως είδη λαϊκής προέλευσης και μαζικής αναγνωσιμότητας, εκφράζουν τον αντίστοιχο πολιτισμικό κανόνα και η ανάλυση τους ως τέτοια πολιτισμική έκφραση θα φανερώσει τις νοηματοδοτήσεις που κάθε εποχή κάνει. Θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε πως το Κακό σε κάθε εποχή είναι το διάκενο των αστικών συμβάσεων που ορίζεται αποφαιτικά, ενώ η αστυνομική αφήγηση αποτελεί το νέο αστικό παραμύθι, που «νομιμοποιεί» την ηγεμονική σκέψη κάθε εποχής. Στο τελευταίο συμπερασματικό κεφάλαιο, θα συνοψίσουμε τα συμπεράσματα από τις απεικονίσεις του Κακού, τις οποίες έχουμε ήδη συσχετίσει με ευθέως με το πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται καθώς και κάποιες περαιτέρω παρατηρήσεις για την αποφαιτική λογική και την έννοια του διάκενου.

Σκοπός μας, να δούμε πως το Κακό ορίζεται σε κάθε φάση ως αυτό που δεν μπορεί να νοηματοδοτηθεί από τις συμβάσεις του εκάστοτε αστικού βίου. Η χρονική εξέταση των ειδών θα μας βοηθήσει στη σύγκριση των μορφών που δημιουργούν, όπου το Κακό είναι το αποφαιτικό κατηγορήμα του βίου στην πόλη. Το Κακό αναπτύσσεται ως διάκενο αυτών των συμβάσεων του αστικού βίου που αναπαριστά τις εκάστοτε ιδιότητες αυτών των συμβάσεων.

Έτσι, το αναμενόμενο αποτέλεσμα είναι μια αρχαιολογία του Κακού ως αποφαιτικό κατηγορήμα του αστικού βίου, ενώ πιθανώς, η γοητεία βασίζεται στην αίσθηση της ελευθερίας που παρέχει το κακό είτε ως αποφαιτικό κατηγορήμα, είτε ως διάκενο, όπου και στις δύο περιπτώσεις αναδύεται μια απειρία δυνατοτήτων είτε προσδιορισμού των κατηγορημάτων του αστικού βίου, είτε ανασύνταξης των συμβάσεων του αστικού βίου αντίστοιχα.

Και αν σου μιλώ με παραμύθια και παραβολές
είναι γιατί τ' ακούς γλυκύτερα,
και η φρίκη δεν κουβεντιάζεται γιατί είναι ζωντανή
γιατί είναι αμίλητη και προχωράει-Γ. Σεφέρης- «Ο τελευταίος σταθμός»

ΜΕΡΟΣ Α ΓΟΤΘΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ



Εικόνα 1 Henry Fuseli, The Nightmare, 1782

Κεφάλαιο 1: Η νέα θεώρηση του Ρομαντισμού και οι Απεικονίσεις του

Κακού

1.1 Ο ρομαντισμός ως νέα θεώρηση

Ως λογοτεχνικό ρεύμα, ο ρομαντισμός εμφανίζεται στην Ευρώπη περί το τέλος του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα⁴⁰. Μαζί με το γοτθικό μυθιστόρημα, καρπός του προρομαντισμού, αποτέλεσε μία μορφή αντίδρασης στον ορθολογισμό του 18ου αιώνα, ο οποίος έδινε προβάδισμα στις *a priori* αρχές έναντι της εμπειρίας, και στον Διαφωτισμό που είχε οικοδομήσει το νεωτερικό υποκείμενο πέρα από ό,τι απέρριψε ως σκοταδικό, ανάμεσά τους η παράδοση και η μυθική σκέψη⁴¹.

Κάπου εκεί λοιπόν, στην ανάδυση ενός νέου κοσμοειδώλου μέσα από τις αλλαγές που φέρνει η βιομηχανοποίηση και η αστικοποίηση, το ρομαντικό κίνημα επαναστατεί στις αρχές του ορθολογισμού και της επικράτησης της λογικής και του νέου αστικού τρόπου ζωής. Ο ρομαντισμός δεν σηματοδότησε μόνο αλλαγές στην τέχνη και στον τρόπο γραφής, εισήγαγε παράλληλα μία αισθητική άποψη εν γένει, αποθεώνοντας την ατομικότητα, τη φαντασία, το συναίσθημα, την φύση και την αυθεντική ιδιοφυΐα πέρα από τα ιδεώδη της ομορφιάς⁴². Ως πνευματικό κίνημα αλλά και ως εκφραστική αρχή έρχεται να επαναστατήσει ενάντια κοσμοείδωλο της εποχής

⁴⁰ Χρονικά διαρκεί από το 1790 έως το 1850. Lilian Furst, *Η προοπτική του ρομαντισμού: Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινήματων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, Κλειώ Σύρμα (μτφρ.), Ψυχογιός, Αθήνα, 2001, σελ. xiii.

⁴¹ Ο Διαφωτισμός του 18^{ου} αιώνα αλλά και, έναν αιώνα νωρίτερα, ο ορθολογισμός είχε φορτίσει την έννοια της παράδοσης με συντηρητικές νοηματοδόσεις στην προσπάθεια χειραφέτησης του ατόμου, ενώ οι εσωτερικοί δεσμοί με το παρελθόν καταγγέλθηκαν σε μια προσπάθεια για χειραφέτηση του ατόμου που θα έδινε ελευθερία βούλησης, αυτονομία και ευτυχία. Στην ουσία πρόκειται για αλλαγή του κοσμοειδώλου από ποιοτικό σε ποσοτικό, ήδη από την πρώιμη νεωτερικότητα { Ιστορικά η νεωτερικότητα προσδιορίζεται περίπου από τον 19^ο αιώνα, την ακμή δηλαδή της βιομηχανικής επανάστασης και την αλλαγή του οικονομικού συστήματος, έως τα μέσα του 20ου αιώνα. Η αλλαγή όμως του κοσμοειδώλου προς αυτήν την κατεύθυνση αρχίζει ήδη από τον 17^ο αιώνα, που ονομάζουμε πρώιμη νεωτερικότητα και τις ανακαλύψεις του Γαλιλαίου και του Νεύτωνα. Σηματοδοτεί τη μαθηματικοποίηση του κόσμου ενώ τη θέση του Θεού παίρνει η επιστήμη απομαγεύοντας το σύμπαν. Ο διαχωρισμός της έννοιας του χρόνου από το χώρο, και κυρίως η αλλαγή της αντίληψης της χρονικότητας, μεταβάλλουν τον τρόπο θεώρησης του κόσμου. Έως τότε, η παράδοση στηριζόμενη στην προφορικότητα των κοινοτήτων, ήταν υπεύθυνη για το αίσθημα της συνέχειας μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Ακολουθεί η τομή της βιομηχανικής επανάστασης, και ειδικά ο 19^{ος} αιώνας της τεχνολογικής και υλικής ακμής, που παγιώνει την αλλαγή της παραγωγικής διαδικασίας και προτάσσει αξίες όπως η καινοτομία και η πρωτοτυπία. Αυτό το αίσθημα συνέχειας θα προσπαθήσει να αντικαταστήσει η νεωτερικότητα με ό,τι θα ονομάσει ως φαντασμαγορία ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, αλλά και οι υπόλοιποι της σχολής της Φρανκφούρτης, στην κριτική που θα ασκήσει στη νεωτερικότητα.

Μαρία Λεζγή, *Η έννοια της εμπειρίας στη Νεωτερικότητα κατά τον Βάλτερ Μπένγιαμιν και η αστυνομική αφήγηση της νεωτερικής πόλης*, εργασία για το μεταπτυχιακό μάθημα «Εμπειρία, Αναπαράσταση και Νοηματοδότηση του Χώρου» -Διδάσκων Σταύρος Σταυρίδης, 2014

⁴² Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 46.

στηριζόταν στην εξουσία της χρηστικότητας, του ορθολογισμού και στην πλαστή ευτυχία μιας νέας αστικής τάξης⁴³. Στη λογοτεχνία, αυτό αποτυπώνεται με την συνείδηση της ατομικής ελευθερίας που μπαίνει στο προσκήνιο⁴⁴, γεγονός που αλλάζει την αισθητική στη λογοτεχνία⁴⁵. Η εισαγωγή της έννοιας του Κακού ως θέμα στη λογοτεχνία με όρους αισθητικής τέρψης, αποτελεί μια τέτοια επαναστατική πράξη απέναντι στις αστικές συμβάσεις⁴⁶.

Το υποκείμενο διαφοροποιείται και αναζητείται η ατομική ελευθερία, η συγκίνηση και το συναίσθημα έναντι της ορθολογικής σκέψης. Η στροφή του 18ου αιώνα προς το συναίσθημα, έναντι του Λόγου, που σφραγίζει τον 17ο αιώνα, αποτυπώνεται ξεκάθαρα στο ρεύμα της αισθαντικότητας και την ακμή του γοθικού μυθιστορήματος στο τέλος του αιώνα.

⁴³ Στέφανος Ροζάνης, *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001, σελ. 15.

⁴⁴ Ο νεοκλασικισμός του 18ου αιώνα αντιπροσώπευε την εκ νέου ανακάλυψη των Ελλήνων και των Ρωμαίων συγγραφέων, ενώ η ρομαντική λογοτεχνία αντιδρούσε στην καθαρότητα και τη συμμετρία που ο νεοκλασικισμός επέβαλε κατά την Αναγέννηση και στόχευε στην καλλιέργεια της λογικής και ηθικής.

⁴⁵ Δίνει την προοπτική της κατανόησης του κόσμου πέρα από την ορθολογική ερμηνεία που η καρτεσιανή θεώρηση είχε επιβάλει για τη φύση ως μηχανή με σταθερούς κανόνες, δηλ. μία εξωτερική πραγματικότητα σταθερή. Έτσι, ο μηχανιστικός τρόπος σκέψης αντικαταστάθηκε από τον οργανιστικό και η σχέση φύσης ανθρώπου πήρε νέες διαστάσεις. Για τον ρομαντικό η φύση έχει δυναμικότητα, δεν είναι κάτι παθητικό. Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 122.

⁴⁶ Το μεταφυσικό στοιχείο και η κυριαρχία της φαντασίας υπήρξαν χαρακτηριστικά μιας εποχής που ο ορθολογισμός είχε όχι μόνο ξεπεράσει αλλά και καταδικάσει ως οπισθοδρομικά κατάλοιπα. Elena Maria Emandi, *Beginnings of the Gothic: Horace Walpole*, University of Suceava σελ. 188.

1.2 Εικόνες του Κακού στο γοτθικό μυθιστόρημα

Στο παρόν κεφάλαιο θα διερευνήσουμε τις απεικονίσεις του Κακού μέσα στο γοτθικό μυθιστόρημα⁴⁷, θα επιχειρήσουμε εν συνεχεία, να τις συνδέσουμε με τη γενικότερη αισθητική του ρομαντισμού, μέσα στην οποία εντάσσεται, αλλά και αυτή του αστυνομικού μυθιστορήματος που αποτελεί επίγονο του είδους. Οι απεικονίσεις του Κακού συνθέτουν την αρχαιολογία του Κακού ως διάκενο νοήματος του αστικού βίου ενώ το γοτθικό αφήγημα αναδεικνύεται ως παραμύθι στη α φάση της αστικοποίησης.

Η γοτθική λογοτεχνία αποτελεί είδος που συνδυάζει στοιχεία τρόμου και ρομαντισμού. Θεωρείται πως εφευρέθηκε από τον Horace Walpole, με το *Κάστρο του Οτράντο* (1764)⁴⁸ που θεωρείται το πρώτο λογοτεχνικό κείμενο που συνέβαλε στη διαμόρφωση της γοτθικής αισθητικής και καθιέρωσε τις συμβάσεις του είδους. Ο Ουόλπολ εισάγει σε αυτή την πρώιμη περίοδο κάποια σταθερά στερεότυπα που θα υιοθετήσουν και οι μετέπειτα συγγραφείς, κυρίως η Ann Radcliffe, και θα αποτελέσουν τα σταθερά μοτίβα της γοτθικής αφήγησης. Κυρίαρχα μοτίβα του είδους είναι ο τρόμος (φυσικός και ψυχολογικός), το μυστήριο, το υπερφυσικό, τα φαντάσματα, τα στοιχειωμένα σπίτια, η γοτθική αρχιτεκτονική, τα κάστρα, το σκότος, ο θάνατος, η τρέλα, τα μυστικά και οι κληρονομούμενες κατάρεις⁴⁹.

Η δομή της αφήγησης ακολουθεί κεντρικά επαναλαμβανόμενα στοιχεία όπως είναι η καταδίωξη, η αιχμαλώτιση, η φυλάκιση και η δραπέτευση. Από πλευράς περιεχομένου και πλοκής, η αφηγούμενη ιστορία είναι ιστορία σφετερισμού και θείας δίκης. Κεντρική φιγούρα είναι ο κακός αριστοκράτης, ενώ στον αντίποδα αυτού βρίσκεται ο καλός χωριάτης ή περαστικός. Η δράση εξελίσσεται σε σταθερά βασικά σκηνικά όπως ένα κάστρο, τις πιο πολλές φορές στοιχειωμένο, σκοτεινούς λαβυρίνθους και κρυφά περάσματα, σπήλαια και δάση, ενώ ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με υπερφυσικούς μηχανισμούς.

Η γοτθική αφήγηση στηρίζεται σε αντιθετικά δίπολα που, όπως είπαμε, συμβολίζουν το κεντρικό δίπολο του Καλού και του Κακού. Τα σταθερά μοτίβα με αυτή τη λειτουργία είναι η φιγούρα του δαιμονικού άρχοντα που αντιπαρατίθεται με

⁴⁷ Τα παραδείγματα που θα χρησιμοποιήσουμε προέρχονται από δύο αντιπροσωπευτικά γοτθικά μυθιστορήματα, *Το Κάστρο του Οτράντο*, του Horace Walpole, και *Τα κάστρα Άθλιν και Ντάνμπειν*, της Ann Radcliffe.

⁴⁸ Το γοτθικό μυθιστόρημα, αφιέρωμα Διαβάζω, τ/χ.468, (Νοέμβριος 2006), σελ.106-140

⁴⁹ Οπ.π.

τον ενάρτεο φτωχό υπήκοο και τα γοτθικά κάστρα⁵⁰. Το κάστρο είναι το μεσαιωνικό οίκημα μέσα στο οποίο επιτρέπεται να υπάρχει το Κακό. Είναι η κατοικία του Κακού που μπορούμε να εκλάβουμε το εσωτερικό του ως την κόλαση, ενώ τον φεουδάρχη που κατοικεί εκεί ως προσωποποίηση του διαβόλου. Το κάστρο προβάλλει τις τρεις κυρίαρχες θεματικές αναζητήσεις, που εν πολλοίς παραμένουν σταθερές σε κάθε γοτθικό μυθιστόρημα: την είσοδο στο κάστρο, την αιχμαλώτιση στα σκοτεινά και δαιδαλώδη υπόγειά του και, τέλος, τη δραπέτευση από αυτό.

Τα μυστηριώδη μονοπάτια του κάστρου οδηγούν τους ήρωες όλο και πιο βαθιά στο εσωτερικό του, μέχρι να φυλακιστούν στα υπόγειά του. Τα επιβλητικά γοτθικά μέγαρα είναι οι καθρέφτες των σκοτεινών ατραπών της ανθρώπινης ψυχής και των τρομαχτικών, συχνά ακραίων, γεγονότων που βιώνουν οι ήρωες (ή που απειλούνται από αυτά), όπως ο βίαιος θάνατος⁵¹.

Αυτή η πορεία συμβολίζει τη βύθιση στην άβυσσο του ψυχισμού, εκεί όπου ο ήρωας θα έρθει αντιμέτωπος με τους εσωτερικούς μηχανισμούς του Κακού. Όπως και ο τόπος της σπηλιάς (αρχετυπικό σύμβολο του κρυμμένου), έτσι και το δαιδαλώδες κάστρο σχετίζεται με τις υποσυνείδητες διαδικασίες της ζωής και της ύπαρξης σε μία πορεία αυτοσυνείδησης του ήρωα.

Κυρίως όμως το Κακό στο γοτθικό μυθιστόρημα ενσαρκώνεται με τη στερεοτυπική φιγούρα του άρχοντα-τυράννου (gothic villain)⁵². Στο πρόσωπό του αντανακλώνται όλα τα αρνητικά συναισθήματα. Παρουσιάζεται σκοτεινός, άπληστος, λάγνος, απειλητικός, αμφίθυμος και διχασμένος⁵³. Στο σύμπαν που εξουσιάζει έχει την ικανότητα να τρομοκρατεί όσους διαφεντεύει, επιβάλλοντας τις επιθυμίες του και σπέρνοντας τον τρόμο κυρίως στις γυναίκες. Οι γυναικείες παρουσίες στα γοτθικά μυθιστορήματα είναι ακόμα ένας αντιθετικός πόλος στο δίπολο με την ανδρική εξουσία αντιπροσωπεύοντας την αρετή, την υπομονή και τη θέληση Θεού⁵⁴. Είναι δαιμονικός, τυραννικός, από τη μια, διώκεται, τιμωρείται και περιθωριοποιείται, από την άλλη. Ουσιαστικά είναι ένας ξένος και ως προς το περιβάλλον αλλά και ως προς τον εαυτό του.

⁵⁰ Στο διήγημα της Radcliffe *Τα κάστρα του Άθλιν και του Ντάνμπεϊν*, για παράδειγμα, είναι ξεκάθαρο πως τα δύο κάστρα ως τόποι συμβολίζουν το Καλό και το Κακό.

⁵¹ Chitra Pershad Reddin, , *Forms of Evil in the Gothic Novel*, Ayer Publishing, USA, 1980, σελ. 32.

⁵² Οπ.π., σελ. 66.

⁵³ Οπ.π., σελ. 71.

⁵⁴ Kate Ferguson Ellis (the Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology, Urbane, Chicago, Illinois Up, 1989, σελ. 21). Αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, όπ.π., σελ. 119.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ανάγνωση του Κακού ήρωα στο γοτθικό μυθιστόρημα ως σύμβολο της αποξένωσης από τον ίδιο του τον εαυτό, από την κοινωνία από τον κόσμο⁵⁵. Ο γοτθικός-κακός ήρωας παρουσιάζεται με κατακερματισμένη ταυτότητα, ως ένα μοντέρνο αρχέτυπο για τον αποξενωμένο άνθρωπο που είναι διαιρεμένος από τον εαυτό του⁵⁶.

Όμως, η απήγηση των γοτθικών ιστοριών δεν έχει τόσο να κάνει με τους χαρακτήρες, την πλοκή ή τη δομή του λόγου, αλλά με την ατμόσφαιρα και τις σκηνές δράσης που προήλθαν από τον ονειρικό κόσμο του συγγραφέα και βρίσκουν αντίκρισμα στον ονειρικό κόσμο του αναγνώστη. Η δυναμική της αφήγησης του Walpole, για παράδειγμα, έγκειται στην ικανότητά του να αφηγείται έναν εφιάλτη του, μεταφέροντας στο μυθιστόρημα την ονειρική κατάσταση με τολμηρή ελευθερία της φαντασίας, εγκαινιάζοντας μία αφήγηση που απεικονίζει την κοσμική απόγνωση και τη φυλάκιση του ανθρώπινου πνεύματος⁵⁷. Δημιουργεί το υπερφυσικό θέαμα εξαλείφοντας κάθε δυνατότητα λογικής εξήγησης και δημιουργώντας παραπάνω ερωτήματα από αυτά που απαντά⁵⁸. Ο αναγνώστης από τις πρώτες σελίδες αντιλαμβάνεται την παρουσία παράξενων γεγονότων που θα συμβούν στο κάστρο και έρχεται αντιμέτωπος με μία σειρά μεταφυσικών μηχανισμών που αρχίζουν να πλέκουν το πέπλο του μυστηρίου και του τρόμου. Το σώμα βγαίνει από το πορτραίτο, σταγόνες αίματος τρέχουν από τη μύτη του αγάλματος, ο σκελετός μέσα από το κάλυπτρο του καλογερικού ράσου προειδοποιεί για την ύπαρξη κινδύνου και ένας φανταστικός γίγαντας «διανέμει» τα μέλη του στο κάστρο.

Η δημιουργία της αισθητικής του «μη αιτιατού»⁵⁹, που επιτυγχάνεται με την παρουσίαση γεγονότων τα οποία ξεπερνούν τη σχέση αιτίας-αποτελέσματος, εντείνεται από το μεσαιωνικό σκηνικό των ιστοριών που δημιουργούν την αισθητική του τρόμου. Σε ένα πρώτο επίπεδο, το Κακό στο γοτθικό μυθιστόρημα στέκει πάνω

⁵⁵ Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 10.

⁵⁶ Αναφέρει ο Masao Miyoshi για τους κακούς των γοτθικών διηγημάτων στο βιβλίο του *The divided self-A perspective of the literature of the Victorians*, πως εμφανίζονται ως «ένα σύγχρονο αρχέτυπο του αποξενωμένου ανθρώπου εναντίον του εαυτού του». Αναφέρεται στο Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 7.

⁵⁷ Elena Maria Emandi, *όπ.π.*, σελ. 190.

⁵⁸ Elena Maria Emandi, *όπ.π.*, σελ. 187.

⁵⁹ Για τους γοτθικούς η φαντασία είναι τόσο ισχυρή ώστε γίνεται υπερβατική αντίληψη. Η δύναμή της απορρέει από την πεποίθηση που υπήρχε ήδη στο 16ο και 17ο αιώνα και ήθελε την αλήθεια να μην κατοικεί στην πραγματικότητα και, επομένως, να είναι προσβάσιμη μέσω μιας μυστικιστικής αντίληψης. Αυτές οι πεποιθήσεις προβάλλονται στο πρόσωπο του Δον Κιχώτη που αντιπροσωπεύει τη σύγκρουση ανάμεσα στον ιδεατό και τον πραγματικό κόσμο Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 32. , και με αυτόν τον ήρωα παρομοιάζονται οι ρομαντικοί εξαιτίας της αχαλίνωτης φαντασίας που επιδρά στα πράγματα. Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 187.

από τις ανθρώπινες δυνάμεις, είναι μεταφυσικό. Ο άνθρωπος εμφανίζεται ασήμαντος μπροστά σε αυτό το μυστήριο, χωροχρονικά προσδιορισμένος και πεπερασμένος (εξού και η δυστυχία του). Όμως, σε καμία περίπτωση το Κακό στο γοτθικό μυθιστόρημα δεν είναι μόνο εξωτερικό. Η υπερφυσική μεταφορά διευρύνει τα χρονικά ή χωρικά όριά του, περιορίζεται και το περιφέρει στον λαβύρινθο του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων.

Οι τρομακτικές τοποθεσίες που τα μυθιστορήματα επιλέγουν να ξετυλίξουν τη δράση τους, αντιπαραβάλλονται με τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων προκειμένου να προωθήσουν μία εσωτερική δράση και ταυτόχρονα να υπονομευτούν. Το Κακό παρουσιάζεται εξωτερικά μόνο για να εσωτερικευθεί από τους ήρωες. Το εξωτερικό περιβάλλον αλληλεπιδρά με τον εσωτερικό ψυχισμό του ήρωα και το παραγμένο τοπίο αποτυπώνει την παραγμένη ψυχή. Με αυτό τον τρόπο, το εξωτερικό Κακό των υπερφυσικών δυνάμεων συμβολίζει το εσωτερικό Κακό⁶⁰. Έτσι, οι συγγραφείς παρουσιάζουν το Κακό εξερευνώντας την εσωτερικότητα των ηρώων σε σχέση με τις υπερφυσικές δυνάμεις του περιβάλλοντος, δημιουργώντας μία σχέση αναλογίας μεταξύ του φυσικού τοπίου και της ψυχικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται ο ήρωας⁶¹.

Στους πάντα απομονωμένους στα άγρια βουνά γοτθικούς πύργους, ο ήρωας βιώνει την απομόνωση, τον θάνατο, την απώλεια από ένα επηρμένο εγώ, και επιδιώκοντας να φτάσει το θείο και να υψωθεί (όπως ακριβώς υψώνεται ο καθεδρικός γοτθικός ναός), οδηγείται στην ηθική παρακμή και έπειτα στην τιμωρία. Μόνο όταν αποδέχεται την αλήθεια που ήδη ξέρει και σταματά να δρα, τρομοκρατώντας τους υπόλοιπους ήρωες, το κάστρο παύει να είναι στοιχειωμένο και τα φαντάσματα ξορκίζονται. Και όταν τέλος συμφιλιωθεί με τη μοίρα, τα εμφανώς υπερφυσικά φαινόμενα αποκτούν λογική εξήγηση και αποδεικνύεται πως τα μόνα φαντάσματα είναι τα φαντάσματα της φαντασίας.

Στο γοτθικό μυθιστόρημα, μπορούμε να δούμε τα κινούμενα πορτραίτα, τα ζωντανά αγάλματα, τα γιγαντιαία φαντάσματα ως κομμάτια της ένοχης συνείδησης του αριστοκράτη τυράννου, και την αυτογνωσία που αποκτά ο ήρωας, το ταξίδι «προς τα μέσα», ως λύση του Κακού. Η παρουσίαση του Κακού μοιάζει με την

⁶⁰ Η προσοχή μετατοπίζεται από την εξωτερική απειλή σε μια εσωτερική που θεωρείται ανεξέλεγκτη και ως εκ τούτου πιο επικίνδυνη. Elena Maria Emandi, *όπ.π.*, σελ. 188.

⁶¹ Αυτή η τεχνική αποδεικνύει πως το γοτθικό διήγημα δίκαια συνδέεται με την ανάπτυξη του ψυχολογικού μυθιστορήματος. John A. Stoler, *Ann Radcliffe: the novel of suspense and terror*, Arno Press Inc, USA, 1980, σελ. 222.

παρουσίαση της χριστιανικής διδασκαλίας όπου η δύναμη του Κακού δεν είναι αιώνια. Υπάρχει η βεβαιότητα πως το Καλό θα επικρατήσει με τη δύναμη του Θεού. Άλλωστε η ιδέα του *Χαμένου Παραδείσου* είναι χριστιανική ιδέα που εμπνέει τον γοτθικισμό⁶². Στο τέλος το καλό επικρατεί εξασφαλίζοντας την αίσθηση δικαιοσύνης. Μεταμέλεια και δικαιοσύνη συγκροτούν την έννοια του Διδακτισμού.

Πολλοί μελετητές έχουν παρομοιάσει ευθέως το είδος του γοθικού με τα παραμύθια⁶³. Αφηγηματική δομή, μοτίβα και διδακτική πρόθεση είναι κοινά στα παραμύθια και τα γοθικά αφηγήματα. Με τον ίδιο τρόπο ανταποκρίνεται η γοθική ιστορία στο ενήλικο κοινό, από τη μία τρομάζοντας το και από την άλλη νουθετώντας το.

Ο Wheeler ορίζει το παραμύθι ως: «ιστορία για φανταστικά όντα, τοποθετημένη σε μακρινό παρελθόν...περιλαμβάνουν πνεύματα, υπερφυσική γνώση και δύναμη...οι συμβάσεις περιλαμβάνουν μαγεία, ήρωα ή ηρωίδα που υπερνικά εμπόδια και ζούνε ευτυχισμένοι μαζί. Πολλοί κριτικοί σημειώνουν το ψυχολογικό βάθος, ειδικά με όρους παιδικού άγχους». Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι πως σύμφωνα με τον ορισμό, τα ίδια στοιχεία συναντούμε και στην γοθική αφήγηση.

Σε επίπεδο περιεχομένου, το γοθικό αφήγημα βασίζεται στο μοτίβο του διαβολικού άρχοντα που ελέγχει την νεαρή γυναίκα και την υποτάσσει. Η πλοκή εξελίσσεται μετά την παραβίαση κάποιας απαγόρευσης, κανόνα και έπειτα ξεκινάνε οι δοκιμασίες και οι περιπέτειες των ηρώων. Αφηγηματικά πρόκειται για αλληγορίες με έντονο το διδακτικό στοιχείο, που καταλήγουν σε ευτυχισμένο τέλος. Το ρομάντζο εξελίσσεται θετικά, ο ήρωας παντρεύεται την ηρωίδα. Ο γάμος στο παραμύθι αποτελεί βασικό επιδιωκόμενο στόχο, που καταλαμβάνει ανώτατη θέση στην ιεραρχία των παραμυθιακών αξιών. Στην ουσία το γοθικό αφήγημα, είναι μια ρομαντική ιστορία με στοιχεία μυστηρίου, ή αλλιώς αφήγηση μυστηρίου με έμφαση στο ρομάντζο.

⁶² Συνήθως ο άνδρας πρωταγωνιστής έχει εκδιωχθεί από την οικογένεια «σε μια γκροτέσκα αναπαράσταση της Πτώσεως». Kate Ferguson Ellis, όπ.π., αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, όπ.π., σελ. 119

⁶³ Ενδεικτικά αναφέρουμε Linda Worley K., *The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of «Der Räuberbräutigam»*, *Colloquia Germanica* Vol. 42, No. 1, Themenheft: The German Gothic (2009), pp. 67-80, published by: Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG

Η δομή της ιστορίας είναι η περιπέτεια, καταδίωξη, αντιμετώπιση κακού, λύση με αποκάλυψη μυστικού, επικράτηση καλού και αρετής-ανταμοιβή συνετών ηρώων. Χτίζεται έτσι, η πορεία του ήρωα (που θα δούμε και στο αστυνομικό), παράλληλα με την εξέλιξη της αφήγησης από τα πολλαπλά μη εξηγήσιμα περιστατικά, στη τελική λύση με την επικράτηση της δικαιοσύνης και της αρετής.

1.3 Το Κακό στην κοσμοθεωρία του ρομαντισμού

Η γοτθική και ρομαντική αισθητική εισήγαγε τα βασικά στοιχεία απεικόνισης του Κακού που «κληρονομεί» στο αστυνομικό μυθιστόρημα. Στη συνέχεια, θα προσπαθήσουμε να εστιάσουμε σε βασικά σημεία της κοσμοθεωρίας του ρομαντισμού που διαμόρφωσαν την αντίληψη περί Κακού και τα οποία θα συναντήσουμε με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο στο αστυνομικό μυθιστόρημα.

Η κοσμοθεωρία του ρομαντισμού διαμόρφωσε την αντίληψη του Κακού ως θέμα ικανού να τέρψει, δηλαδή το φόνο ως αισθητικό γεγονός. Η παραβίαση των κανόνων έχει εσωτερική συνάφεια με τη γένεση της ατομικότητας οπότε και το Κακό παρουσιάζεται ως συνείδηση της ατομικής ελευθερίας. Και τέλος, το Κακό στον ρομαντισμό απεικονίζεται ως διάρρηξη ορίων.

Η γοτθική αφήγηση μοιάζει να απορρίπτει μια α priori φιλάγαθη φύση του ανθρώπου και να εμμένει στην έρευνα για την εσωτερική ρίζα του Κακού. Η ρομαντική προοπτική εξάλλου, αναπτύσσεται στην κρίση συνείδησης, στην αβεβαιότητα και την υπαρξιακή αγωνία. Ο ρομαντικός ήρωας οδηγείται σε ακραίες συμπεριφορές και σε μία ακατανίκητη διάθεση προς επιβεβαίωση του Εγώ. Αισθάνεται περιφρόνηση για τον κοινωνικό βίο και απορρίπτει τις αστικές συμβάσεις⁶⁴. Ο ατομικισμός υπ' αυτή την έννοια, της προβολής πάνω απ' όλα της ατομικής ελευθερίας και βούλησης, υπονομεύει και διαταράσσει την κοινωνική συνοχή γιατί δεν σέβεται τους κανόνες της.

Το Κακό, λοιπόν, ως πράξη ελεύθερης βούλησης του υποκειμένου, ως ακραία έκφραση της ελευθερίας και της ατομικής εμπειρίας, είναι απόρροια του ατομικιστικού σύμπαντος. Ο ήρωας γίνεται φορέας του Κακού όταν ακολουθεί την

⁶⁴ Ο ατομικισμός ως εγωισμός και η έμφαση στο άτομο έναντι του συνόλου, έχουν να κάνουν με την ανάγκη των ρομαντικών να απορρίψουν τον κομπορμισμό και να προκαλέσουν. Η Furst αναφέρει πως οι αντιφάσεις και η αγάπη για το παράδοξο σχετίζονται με την επιθυμία των ρομαντικών «να εντυπωσιάσουν τους αστούς». Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 38.

επαναστατική του παρόρμηση να παραβιάσει τους ηθικούς, κοινωνικούς-θρησκευτικούς κανόνες και να προβάλλει την επιθυμία του⁶⁵. Ο ρομαντισμός λάτρευε τον μεγάλο ήρωα με τα έντονα χαρακτηριστικά, όπως το πάθος και ο αυθορμητισμός, ακόμα και τον εγκληματία, γιατί η παραβατική φιγούρα είναι το σύμβολο του υποκειμένου που προτάσσει την ελευθερία της βούλησής του. Το υποκείμενο που ξεφεύγει από την κοινότητα και προτάσσει την ελεύθερη ατομική βούληση έναντι της συλλογικής γίνεται ο μολυσματικός φορέας του Κακού. Αυτή η αντίληψη του Κακού ως ασθένεια που πρέπει να θεραπευτεί, κληρονομείται στην μετέπειτα «καθαρή» αστυνομική αφήγηση, βασίζεται στην ικανότητα του Κακού να μεταδίδεται σαν «Κινούμενη δύναμη (που) περιφέρεται και εξαπλώνεται σαν μάλιστα»⁶⁶, στην απεικόνιση του ως διάρρηξη ορίων.

Είδαμε πως στο γοτθικό μυθιστόρημα, το Κακό απεικονίζεται ως διάρρηξη των ορίων μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου. Όπως είδαμε, για τους γοτθικούς το Κακό ξεπερνά τα όρια του αισθητού κόσμου και εκφράζεται με μία έντονα εσωτερική και ψυχολογική διάσταση μέσω των δραματοποιημένων εικόνων και σκηνικών που χρησιμοποιούν. Στην γοτθική αφήγηση αυτό ανταποκρίνεται στη δημιουργία αφήγησης βασισμένη στην αισθητική του τρόμου και του θανάτου.

Στην αφήγηση του γοτθικού μυθιστορήματος, το Κακό εκφράζεται με έντεχνες περιγραφές και υπερφυσικές ανίκητες δυνάμεις. Προβάλλεται ως κοσμικό Κακό αλλά παραλληλίζεται με το εσωτερικό απέραντο Κακό. Τα υπερφυσικά στοιχεία έρχονται να ταραξούν την τάξη της πραγματικότητας, όμως στην ουσία είναι η εσωτερική αταξία αυτή που επιβάλλεται⁶⁷. Τα φαντάσματα, για παράδειγμα, στα γοτθικά μυθιστορήματα καταργούν τα όρια μεταξύ του παρόντος και του άλλου κόσμου και συμβολίζουν τον άλλον εαυτό ή τη σκιά του εαυτού συνδέονται δε, με τη δύναμη του Κακού που οι συγγραφείς την βλέπουν σαν μέρος της ανθρώπινης ψυχής⁶⁸. Αυτή η

⁶⁵ Η Furst αναφέρει πως ο ηθικός σχετικισμός είναι συνέπεια του ατομικισμού. Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 84.

⁶⁶ *Διαβάζω*, τεύχ. 498, *όπ.π.*, σελ. 112

⁶⁷ Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 10-12.

⁶⁸ Ο τρόμος προκαλείται στο γοτθικό μυθιστόρημα από την απεικόνιση των ηρώων ως αντιμετώπους με τον άλλο τους εαυτό και τις ένοχες σκιές τους. Το στοιχείο αυτό θα διατηρηθεί στα μετέπειτα γοτθικά αφηγήματα τρόμου (π.χ. M.Shelley, Frankenstein, B.Stoker, Dracula) που ασχολούνται με την ατομική φιλοδοξία που οδηγεί σε σκοτεινές πράξεις. Παναγή Αφροδίτη-Μ., Η σκιά ως σύμβολο τρόμου στα μυθιστορήματα: Ανεμοδαρμένα Ύψη και Ρεβέκκα, αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, *όπ.π.*, σελ. 112.

παλινδρόμηση από τη μία κατάσταση στην άλλη έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση του Κακού ως αταξία, ως απορρύθμιση της ισχύουσας κατάστασης⁶⁹.

Το γοτθικό μυθιστόρημα με τις ιδιαίτερες λογοτεχνικές συμβάσεις μοιάζει να διατείνεται πως υπάρχει πάντα μία άλλη διάσταση πέρα από την πραγματικότητα που παραμένει πολύπλοκη και εισάγει τον αναγνώστη σε έναν κόσμο μυστηρίου, ένα γρίφο που πρέπει να λυθεί. Αυτή η σύλληψη του κόσμου ως αίνιγμα είναι από τα κύρια στοιχεία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Και μπορεί στα αστυνομικά διηγήματα (ειδικά στα κλασικά αστυνομικά) η αταξία να μην παρουσιάζεται με εσωτερικούς όρους, όπως στον ρομαντισμό, όμως στα κλειστά ταξικά περιβάλλοντα που δημιουργεί, το Κακό επιβάλλεται ως αταξία.

Η αστυνομική αφήγηση βασίζει την ύπαρξη της στην αισθητική αντιμετώπιση του εγκλήματος. Ο φόνος, το Κακό συλλήβδην, στερείται ηθικής σημασίας και υπάρχει ως αισθητικό γεγονός. «Δεν πρέπει να εξετάζεται αν ήταν σωστό να γίνει ο φόνος, αλλά αν ο φόνος έγινε σωστά»⁷⁰, γράφει ο Brecht, μιλώντας την αισθητική απόλαυση της ανάγνωσης, και ταυτόχρονα οριοθετεί την ύπαρξη του αστυνομικού μυθιστορήματος στο «σωστά» που πρέπει να τελεστεί ο φόνος. Ήδη από τον 19ο αιώνα ο αιρετικός De Quinsey, που στο έργο του *Η δολοφονία ως μία εκ των καλών τεχνών*⁷¹ συνδέει τη δολοφονία με το καλό γούστο και την αισθητική. Ο τέλειος φόνος μας διασκεδάζει, τον απολαμβάνουμε πριν τον κατανοήσουμε⁷², η βία, το αποτρόπαιο και το ακραίο είναι πηγές αισθητικής εμπειρίας, προσφέροντας τέρψη.

⁶⁹ Για τη ρομαντική σκέψη η ανάδυση του εσωτερικού Κακού, που γεννά την ατομικότητα, σχετίζεται με τα άλογα στοιχεία που διασπούν την τάξη των πραγμάτων. Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 198.

⁷⁰ Γεράσιμος Κουζέλης, Stöppler Michael, Zander Hartwig, Μπασάκος Παντελής (επιμ.), *Γραφή και ανάγνωση : για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες*, Ε.Μ.Ε.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 28.

⁷¹ Για τον De Quinsey, η απόλαυση που προέρχεται από τη δολοφονία απορρέει από την απουσία άλλης σκοπιμότητας. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με το ωραίο, που δεν έχει κάποιο σκοπό να εξυπηρετήσει πέρα από τον εαυτό του, και όπως προσφυώς υποστηρίζει ο Ι. Kant, στον τρίτο ορισμό του περί του ωραίου, το ωραίο προσφέρει τέρψη χωρίς κάποιον άλλο σκοπό: *Ωραίο είναι η μορφή της σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, εφόσον αντιλαμβανόμαστε αυτή τη σκοπιμότητα χωρίς την παράσταση κάποιου σκοπού*. Thomas De Quinsey, *Η δολοφονία ως μία εκ των καλών τεχνών*, Ροές, Κοσμάς Ξυλινάκης (μτφρ.), Ροές, Αθήνα, 2001, σελ. 16.

Εμμάνουελ Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, Κώστας Ανδρουλιδάκης (μτφρ.), Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2003, σελ. 236.

⁷² Για τον David Lehman (*The perfect Murder a study in detection*), «η απόλαυσή μας προηγείται της κατανόησής». David Lehman, *The perfect murder: A study in detection*, The University of Michigan Press, USA, 2003, σελ. 41.

Προσπαθήσαμε παραπάνω να συνδέσουμε τις απεικονίσεις του Κακού που εντοπίσαμε στο γοτθικό μυθιστόρημα με την εικόνα του Κακού, έτσι όπως «εισβάλει» στην κοσμοθεωρία του Ρομαντισμού. Είδαμε, πως οι βασικές απεικονίσεις στο γοτθικό είναι η δαιμονική φιγούρα του άρχοντα, η εικόνα του κάστρου όπου κατοικεί και εξελίσσει τα πανούργα σχέδια του, και οι μεταφυσικές αναίτιες καταστάσεις που συνθέτουν την αισθητική του μη αιτιατού. Αυτές οι απεικονίσεις σχετίζονται με τη γενικότερη κοσμοθεωρία του ρομαντισμού, στο οποίο ως είδος ανήκει το γοτθικό. Ειδικότερα, είδαμε πως το Κακό αποτελεί ένα θέμα ελκτικό γιατί προκαλεί τον κομπορμισμό των αστών. Συνδέεται με την παραβίαση κανόνων που προκύπτει από την επαναστατικότητα της ατομικότητας. Η εικόνα του Κακού ως συνείδηση ατομικής ελευθερίας μας οδηγεί στην επόμενη παρατήρηση για την εικόνα του Κακού στο ρομαντισμό ως διάρρηξη ορίων. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται η γοτθική απεικόνισή του με μεταφυσικούς όρους. Η αισθητική του μη αιτιατού που δημιουργεί προκαλεί το αίσθημα της αταξίας, του χάους, που θα αποτελέσει τη βασικότερη εικόνα του Κακού που θα υιοθετήσει η αστυνομική αφήγηση. Όλες οι παραπάνω απεικονίσεις του γοτθικού αφηγήματος αλλά και όσες θα ακολουθήσουν της αστυνομικής ιστορίας, «ακολουθούν» την αντιμετώπιση του θέματος του Κακού ως αισθητικό γεγονός, κάτι που συνέβη με το ρομαντισμό.

1.4 Φάση 1^η – πρώιμο παράδειγμα του είδους, προεπιστήμη

Έχουμε εντοπίσει στο εισαγωγικό κεφάλαιο πως η σκέψη του Kuhn είναι βοηθητική προς την ερμηνευτική κατεύθυνση του πολιτισμικού πλαισίου. Θα επιχειρήσουμε σε αυτό το υποκεφάλαιο να συσχετίσουμε ευθέως κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες και κατασκευές των νοημάτων. Όπως έχουμε παρατηρήσει, το γοτθικό στοιχείο, απόρροια της ρομαντικής επίδρασης, αποτέλεσε αντίδραση στο στείρο ορθολογισμό του Διαφωτισμού (δηλαδή αποτέλεσε την κρίση του προηγούμενου παραδείγματος). Μπορούμε δηλαδή, να δούμε το γοτθικό μυθιστόρημα ως αντίδραση στις αξίες του 18ου αιώνα και ως μορφή απεικόνισης της ταραγμένης εποχής του.

Η γοτθική λογοτεχνία δεν είναι απλώς ένα συνονθύλευμα των προρομαντικών τάσεων αλλά μία βαθιά αντανάκλαση της επαναστατικής εποχής στην οποία δημιουργείται, εποχή που χαρακτηρίζεται από βίαιες αξιακές μεταβολές, χάος και αποσύνθεση. Πέρα από την πνευματικο-καλλιτεχνική αντίθεση του ρομαντισμού με τον Διαφωτισμό, η εποχή από τα μέσα του 18ου έως τις αρχές του 19ου αιώνα είναι

περίοδος κοινωνικοπολιτικών και ιδεολογικών ανακατατάξεων αλλά και πολιτισμικών αλλαγών. Η ακμή του γοθτικού μυθιστορήματος (1764-1820) συνέπεσε χρονικά με τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές σε ολόκληρη την Ευρώπη, που από το 1760 υπήρξαν ραγδαίες. Η Γαλλική και η Αμερικανική επανάσταση και η Βιομηχανική αργότερα ορίζουν τη μεταβατική περίοδο που ζει η Ευρώπη στο τέλος του αιώνα. Σε ρυθμούς αστικοποίησης, με τη γρήγορη ανάπτυξη της νέας αστικής τάξης, του εμπορίου και του καπιταλισμού που αλλάζει τους όρους της παραγωγής, δημιουργούνται φοβερές κοινωνικές πιέσεις⁷³.

Την ίδια εποχή, λοιπόν, που ο νεοκλασικισμός, ο φιλελευθερισμός, η επιστημονική έρευνα καθιερώνονταν στους κύκλους των διανοούμενων της Ευρώπης, το σκοτεινό του γοθτικού μυθιστορήματος συνέδεε τα στοιχεία που είχε παραμερίσει η Αναγέννηση (φεουδαρχία, προκαταλήψεις, άγρια φαντασία, φυσική αγριότητα) με μία αισθητικά πλούσια σε φαντασία παραγωγή που αξίωνε την προσοχή της ακαδημαϊκής κοινότητας και διεκδικούσε θέση στον χώρο του μυθιστορήματος⁷⁴.

Στα κείμενα των συγγραφέων αποτυπώνεται η ταραγμένη συλλογική ψυχή της Ευρώπης. Αναμφισβήτητα, αποτελεί την αισθητική έκφραση της αντίδρασης του πνεύματος που ασφυκτιά μέσα στα πρότυπα και τους κανόνες του ορθολογισμού, σε μία Ευρώπη που ζει στους ρυθμούς της επανάστασης. Οι γοθτικοί συγγραφείς μέσα από τις σκοτεινές σκηνές βίας και τρόμου εκφράζουν την προσωπική τους απογοήτευση και το γοθτικό μυθιστόρημα γίνεται πράξη ελεύθερης ατομικής βούλησης⁷⁵.

Ο ενθουσιασμός για το γοθτικό αφήγημα στις αρχές του 19ου αιώνα, από τη μεσαία κυρίως τάξη, πρέπει να συσχετιστούν με τα περίπλοκα συναισθήματα που περιέβαλαν τις διεργασίες χωρισμού από καθιερωμένες κοινωνικές και πνευματικές ιεραρχίες στην Ευρώπη την ίδια περίοδο⁷⁶. Το γοθτικό μυθιστόρημα, εξάλλου,

⁷³ Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 4.

⁷⁴ Ο Fred Botting αναφέρει πως στην τέχνη που μέχρι τώρα δέσποζαν αποκλειστικά οι κανόνες σύμφωνα με το νεοκλασικιστικό γούστο, το γοθτικό σήμαινε έλξη από αντικείμενα ή πρακτικές «λίγο πολύ αρνητικές, παράλογες, ανήθικες, φανταστικές». Botting Fred, *Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*, αναφέρεται στο βιβλίο David Punter (edit.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, 2004.

⁷⁵ Χαρακτηριστικά, ο Devendra P.Varma, περιγράφοντας τους συγγραφείς της εποχής ως αμήχανους και απελπισμένους μπροστά στην κοινωνική δίνη, αναφέρει: *ερμηνευόμενο μέσα στο κοινωνικό του πλαίσιο, το γοθτικό μυθιστόρημα είναι μια λεπτή και περίπλοκη αισθητική έκφραση του ευρωπαϊκού πνεύματος εν μέσω επαναστατικού αναβρασμού*. Devendra P.Varma (*The gothic flame*, Arthur Barker, London, 1957, σελ.216). Αναφέρεται στο Διαβάζω, τεύχ. 468, *όπ.π.*, σελ. 109.

⁷⁶ Cawelti, *όπ.π.*, σελ.156

γεννιέται περίπου παράλληλα με την α φάση βιομηχανικής επανάστασης (τέλη 18^{ου} αιώνα) τότε που οι κοινωνικές ισορροπίες αλλάζουν, με την εκκλησία και τους ευγενείς τίτλους να αποδυναμώνονται από τις πολιτικές και οικονομικές αλλαγές.

Οι αδιαμφισβήτητες κυριαρχίες αλλάζουν και νέες αξίες καθιερώνονται, όπως αυτή της ατομικότητας (και συνεπαγόμενα το δικαίωμα στην περιουσία, στην αυτοδιάθεση) και του ορθολογισμού. Εν μέσω αυτών των συνθηκών, το Κακό στην κατεξοχήν λαϊκή αφήγηση της εποχής απεικονίζεται ως ό,τι απειλεί την ανερχόμενη πορεία των αστών και τις αξίες που αυτή φέρει. Ο Cawelti, για παράδειγμα, βλέπει στο γοτθικό κάστρο (εικόνα του απομονωμένου τόπου του κακού) την απειλή που νιώθει η ανερχόμενη μπουρζουαζία από τις παλιές παραδοσιακές εξουσίες, τη φεουδαρχία και την εκκλησία⁷⁷.

Οι απεικονίσεις που δημιουργούν οι γοτθικοί για το Κακό δρουν κυρίως σε μεταφυσικό και ψυχολογικό επίπεδο. Το γοτθικό μυθιστόρημα στοχεύει στη μελοδραματική αντιπαράθεση των δυνάμεων του Καλού και του Κακού στο πλαίσιο μιας τρομακτικής ατμόσφαιρας, που δημιουργείται με την προβολή διογκωμένων υπερφυσικών συμβάντων και μακάβριων σκηνών (γι' αυτό και συνδέεται με την έννοια του Υψηλού και της Ηδονής)⁷⁸.

Εντός της αφηγηματικής φόρμας, το νόημα κατασκευάζεται από αντιθετικά δίπολα που εμπεριέχουν τη δομική σύγκρουση ζωής-θανάτου που αντιστοιχεί στην αντίθεση του πρωταρχικού δίπολου Καλού-Κακού. Αρχικά δομείται ο πόλος του Καλού και έπειτα ως άρνηση του περιεχομένου του Καλού, παρουσιάζεται το Κακό. Έτσι, ο άρχοντας και το κάστρο, τα κατεξοχήν σκοτεινά μοτίβα της αφήγησης, παρουσιάζονται ως απροσπέλαστος τόπος και ως ακατανόητη συμπεριφορά στα όρια της τρέλας. Η αφήγηση, που δεν ασχολείται με αυτά τα μοτίβα αφού είναι ακατανόητα, είναι κυρίως δόμηση της πορείας του ήρωα προς την τελική νίκη και μεταμόρφωση.

Η υπερφυσική εικόνα του Κακού όμως, όσο έρχεται το τέλος της αφήγησης γίνεται εξηγήσιμη και κατανοητή. Όσο λοιπόν, οι μορφές του Κακού, όπως τα κινούμενα πορτραίτα, φαντάσματα κτλ μένουν χωρίς εξήγηση στην αφήγηση, το περιεχόμενο που δίνουμε σε αυτά μένει ασαφές και πολλαπλό. Η πορεία της αφήγησης βασίζεται σε ανοικτά σημαίνοντα και σημαινόμενα, δηλαδή η σαφής

⁷⁷ Οπ.π.

⁷⁸ Το σύμπαν που εγκαθιδρύεται είναι «απόλυτα εναρμονισμένο με το αίτημα του παράξενου, του αλλόκοτου και του θαυμαστού, ως πηγών απελευθέρωσης της ρομαντικής φαντασίας και ποιητικής μεταστοιχείωσης του πραγματικού». Στέφανος Ροζάνης, όπ.π., σελ. 172

σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου έχει διαρρηχθεί. Έτσι, δεν αντιστοιχεί σε κάθε σημαίνον ένα σημαινόμενο αλλά εμπλέκονται σε ένα ανοιχτό παιχνίδι. Η σχέση ανοικτού σημαίνοντος και σημαινόμενου θέτει τη σημασιοδότηση σε πολλαπλά επίπεδα σημασίας. Εννοείται πως όσο πιο ανοικτό σημαίνον-σημαινόμενο υπάρχει στην αφήγηση τόσο και υπάρχουν πολλαπλά επίπεδα ερμηνείας, αφού πολλαπλασιάζονται οι συμπαραδηλώσεις. Η συμπαραδήλωση επιτρέπει τους κοινωνικο-πολιτιστικούς και προσωπικούς συνειρμούς (ιδεολογικούς, συναισθηματικούς, κ.λπ), ανοίγει δηλαδή το κείμενο σε ερμηνείες⁷⁹. Ένα αλληγορικό, μεταφορικό κείμενο συνεπάγεται πληθώρα συμπαραδηλώσεων, γιατί επιτρέπει τα πολλαπλά επίπεδα σημασίας.

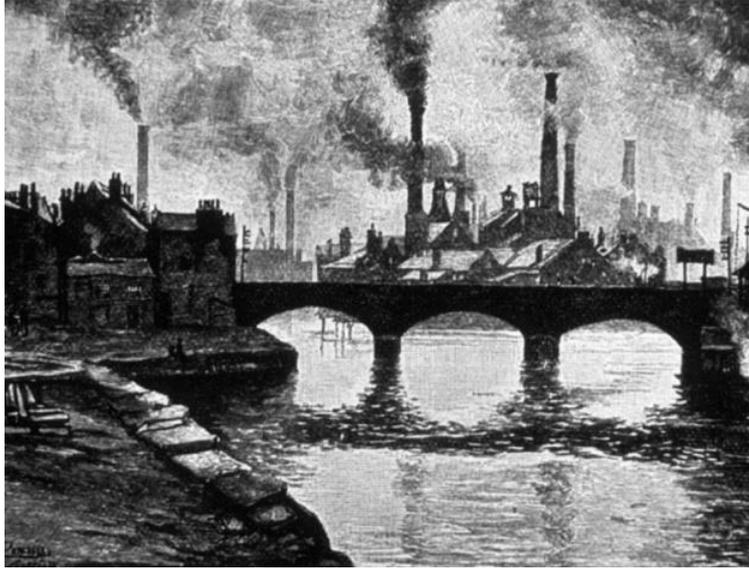
Ενώ λοιπόν, η γοτθική αφήγηση υποστηρίζει τη μυστηριώδη πλοκή με ανοικτά σημαινόμενα, στην πορεία με την επικράτηση του Καλού και της αρετής (διδασκτικός σκοπός), εξηγεί τα γεγονότα δηλαδή καταλήγει σε κλειστό σημαίνον-σημαινόμενο.

Οι ίδιες παρατηρήσεις ισχύουν για τα υπόλοιπα είδη της αστυνομικής αφήγησης. Όσο πιο απόλυτα εξηγεί τα γεγονότα η αφηγηματική φόρμα τόσο πιο συντηρητική αναδεικνύεται (για παράδειγμα κλασικό). Στη φάση της κανονικής επιστήμης όπου τα ερωτήματα τίθεται εκτός αναζήτησης, η σχέση σημαίνοντος-σημαινόμενου είναι απόλυτη. Η απόλυτη ερμηνεία που αναδεικνύει η αφήγηση το καθιστά συντηρητικό αλλά και ανακουφίζει το άγχος (όπως θα δούμε παρακάτω, συσχετίζεται με την ανάγκη αισθήματος συνέχειας).

Στο γοτθικό μυθιστόρημα, για παράδειγμα, που είναι προϊόν κρίσης προς το προηγούμενο παράδειγμα του διαφωτισμού και χωρίς να έχει εδραιωθεί το επόμενο σταθερό παράδειγμα (απόλυτη εδραίωση του ορθολογισμού), η λύση έρχεται στο τέλος αλλά δεν εξηγούνται επιμέρους μεταφυσικές εικόνες όπως τα φαντάσματα παρά μόνο ως προϊόν φαντασίας και αρρωστημένου νου. Στο κλασικό, από την άλλη, δεν μένει τίποτα αναπάντητο. Κάθε στοιχείο απαντιέται λογικά. Ενώ στο αμερικάνικο δεν υπάρχει απόλυτο ενδιαφέρον για ολική εξήγηση. Παρόμοια κρίση παραδείγματος

⁷⁹Η καταδήλωση κι η συμπαραδήλωση είναι όροι που περιγράφουν τη σχέση μεταξύ του σημαίνοντος και του αναφερομένου του. 'Καταδήλωση' τείνει να περιγράφεται ως η εξ' ορισμού, κυριολεκτική, ή κοινής λογικής σημασία του σημείου. Η συμπαραδήλωση αναφέρεται στους κοινωνικο-πολιτιστικούς και προσωπικούς συνειρμούς (ιδεολογικούς, συναισθηματικούς, κ.λπ). Ο Roland Barthes πιστεύει πως υπάρχουν διάφορες τάξεις σημασιοδότησης (επίπεδα σημασίας). Η πρώτη τάξη σημασιοδότησης είναι αυτή της καταδήλωσης: σαυτό το επίπεδο υπάρχουν ένα σημείο που αποτελείται από ένα σημαίνον και ένα σημαινόμενο. Η συμπαραδήλωση είναι σημασιοδότηση δευτέρας τάξεως η οποία χρησιμοποιεί το καταδηλωτικό σημείο (σημαίνον και σημαινόμενο) ως δικό της σημαίνον και του επισυνάπτει ένα πρόσθετο σημαινόμενο. Στο επίπεδο της συμπαραδήλωσης, τα σημεία είναι πιο 'πολυσημικά', πιο ανοικτά στην ερμηνεία. Chandler, Daniel *Σημειωτική για αρχάριους*, Μαρία Κωνσταντοπούλου (μτφρ.) Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: <http://www.ellopos.gr/semiotics/>

και κυριαρχία ανοικτά σημαίνοντα και στο αμερικανικό⁸⁰ που αποτελεί κρίση του προηγούμενου παραδείγματος του αστυνομικού έως ότου εδραιωθεί ως νέο παράδειγμα.



Εικόνα 2

⁸⁰ Το αμερικάνικο έχει την εξαιρετική ατμόσφαιρα του γοθτικού. Αλλά τα σύμβολα του τρομακτικού έχουν μεταβληθεί. Ο κίνδυνος και η προδοσία ελλοχεύει στην πόλη, η γυναίκα είναι επικίνδυνη και κάνει τα πάντα για να κρύψει την ενοχή της. Cawelti, όπ.π., σελ. 156

Οι όροι τέχνη και λογοτεχνία δεν είναι ούτε αυθόρμητοι ούτε αθώοι. ..είναι φύλακες της κουλτούρας και πρέπει να κατανοούνται ως στρατηγικές χορήγησης αυθεντιών/εξουσίας/κύρους πάνω σε συγκεκριμένα έργα- Sinfield Alan⁸¹

ΜΕΡΟΣ Β

ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ

**Μία (μετά)στρουκτουραλιστική ανάγνωση των αστυνομικών μύθων
(παραμυθιών)**

⁸¹ Alan Sinfield, *Gay and after* αναφέρεται στο Gill Plain, όπ,π., σελ.7

Κεφάλαιο 2: Το Κλασικό Μυθιστόρημα και οι Απεικονίσεις του Κακού

2.1 Η λαϊκή προέλευση του αστυνομικού μυθιστορήματος

Η αστυνομική λογοτεχνία είναι λαϊκό αφήγημα που ανταποκρίνεται στους όρους της μαζικής κουλτούρας καθώς η προέλευση και η πορεία του υπήρξε μέσα από τα λαϊκά περιοδικά και φυλλάδια της εκάστοτε εποχής, με κύριο σκοπό τη διασκέδαση του αναγνωστικού κοινού.

Η έννοια - κλειδί της αστυνομικής λογοτεχνίας είναι αυτή του μυστηρίου⁸², δηλαδή καθετί που είναι ακατανόητο στη σκέψη του ανθρώπου, που υπερβαίνει τις δυνάμεις της λογικής, όπως ένα έγκλημα ή οποιαδήποτε άλλη «σκοτεινή» πράξη. Αν και το αστυνομικό ως μυθιστόρημα είναι σχετικά νέο είδος, η λογοτεχνία με θέμα το έγκλημα και το μυστήριο υπήρχε ήδη πριν τη Βικτωριανή περίοδο. Η εξιστόρηση ερευνών για τον εντοπισμό του ενόχου υπήρξε βασικό θέμα στην πλοκή⁸³, όμως οι στόχοι ήταν ψυχολογικοί και φιλοσοφικοί⁸⁴, μέχρι τις ιστορίες του Dupin του Edgar Allan Poe, που θεωρείται γενάρχη του αστυνομικού μυθιστορήματος διότι διαμόρφωσε την τυπολογία του είδους, όπως θα την ακολουθήσουν οι συγγραφείς της κλασικής περιόδου.

Πολύ πριν η δίωξη εγκλήματος οργανωθεί με τη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα και ο ντετέκτιβ αναλάβει την γνωστή του δράση, λαϊκά έντυπα με μεγάλη απήχηση στο τέλος του 19ου αιώνα έδειχναν ενδιαφέρον για τις υποθέσεις των πραγματικών εγκλημάτων και τις ιστορίες των εγκληματιών. Η σχετική με το έγκλημα μυθοπλασία πριν τη Βικτωριανή περίοδο αντιμετώπιζε με συμπάθεια τους εγκληματίες, αλλά ήδη το 1773 η στάση αυτή αλλάζει⁸⁵. Η μεγάλη λαϊκή απήχηση φυλλαδίων όπως το *Newgate Calendar*⁸⁶, μηνιαίο δελτίο των φυλακών Newgate του Λονδίνου, *Newgate*

⁸² Julian Symons, *Bloody murder: from the detective story to the crime novel*, Mysterious Press, New York, 1993, c1992, σελ. 4

⁸³ Εντγκαρ Άλλαν Πόε, *Τρία αστυνομικά προβλήματα για τον Αύγουστο Ντυπέν*, Γιώργος Μπλάνας (μτφρ.), Αγρα, Αθήνα, c2005, σελ. 14.

⁸⁴ Στοιχεία αστυνομικού μπορούμε να βρούμε στους *Άθλιους* του Hugo, στα *Χαμένα όνειρα* και σε όλα τα μυθιστορήματα του Honoré de Balzac με πρωταγωνιστή τον Vautrin, καθώς επίσης και στο *Έγκλημα και τιμωρία* του Dostoevsky. Ενώ κοινός τόπος στους μελετητές του είδους αποτελεί η πεποίθηση πως το πρώτο αφήγημα μυστηρίου υπήρξε η τραγωδία του Οιδίποδα. Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009, σελ. 436

⁸⁵ Christopher Pittard, *From Sensation to the Strand* στον τόμο Charles J.Rzepka & Lee Horsley (edit.), *A Companion to Crime Fiction*, Blackwell Publishing, UK, 2010, σελ. 105-116

⁸⁶ Ο Stephen Knight, στο *Form and Ideology in Detective Fiction*, αποδίδει την εν λόγω αλλαγή στην έκδοση του *Ημερολογίου του Newgate που αλλάζει την αντιμετώπιση των εγκληματιών στα μέσα του 18^{ου} αιώνα*. Υπήρξε μηνιαίο δελτίο των φυλακών Newgate του Λονδίνου, όπου καταγράφονταν από

*novel*⁸⁷ στα μέσα του 18 αιώνα, αλλά και *penny dreadfuls*⁸⁸ του 19 αιώνα, φανερώνει πως το μεγάλο ενδιαφέρον-περιέργεια με το οποίο παρουσιάζονταν οι εγκληματίες δημιούργησε αντιδράσεις σχετικά με τον επηρεασμό του ανήλικου κοινού. Το ενδιαφέρον λοιπόν, μετατοπίστηκε έκτοτε από το πρόσωπο των εγκληματιών στα είδη του γραπτού λόγου που εξιστορούσαν τις περιπέτειές τους.

Από την αρχή του 19ου αιώνα, αρχίζει να διαμορφώνεται μία πιο ανάλαφρη λογοτεχνία που σηματοδοτεί την αλλαγή στον τρόπο αντιμετώπισης του εγκλήματος ως θέματος ικανού να τέρψει και οδηγεί στη συγκινησιακή λογοτεχνία (*sensational novel*)⁸⁹, η οποία παρουσιάστηκε τις δεκαετίες του 1860 και του 1870, και ευθέως αναφέρεται ως πρόγονος του αστυνομικού⁹⁰. Τα *sensational* προήλθαν από τη γοτθική και ρομαντική λογοτεχνία και σόκαραν με θέματα όπως η μοιχεία, ο φόνος, η διγαμία, οι απαγωγές κλοπές, οι αποπλανήσεις.

Οι παραπάνω εκδόσεις, είτε πρόκειται για περιοδικά και εφημερίδες του 19ου αιώνα (αφηγήματα μυστηρίου, πρόχειρες σκανδαλοθηρικές αφηγήσεις σε φτηνές εκδόσεις, και λαϊκά περιοδικά που εξιστορούσαν αστυνομικά γεγονότα), είτε για τη συγκινησιακή λογοτεχνία, υπήρξαν ανάλαφρα είδη λαϊκού αναγνώσματος, πρόδρομα της αστυνομικής λογοτεχνίας, που ενισχύουν την άποψη περί της λαϊκής προέλευσής της. Μέχρι το τέλος της Βικτωριανής περιόδου, η αστυνομική ιστορία καθιερώθηκε

τους φύλακες οι εκτελέσεις εν είδει ημερολογίου, εξέδιδαν εκδότες σε συλλογικούς τόμους, και η παρουσίαση των πραγματικών ιστοριών των εγκληματιών κάθε άλλο παρά ευμενής προς αυτούς ήταν. Αναφέρεται στο Charles J.Rzepka & Lee Horsley (edit.), ό.π., σελ.14.

⁸⁷ Η απήχηση του *Newgate Calendar*, δημιούργησε το είδος του *Newgate novel*, που ήταν η λογοτεχνική καταγραφή των πραγματικών εγκλημάτων του Καλεντερίου, με στοιχεία όμως μυθοπλαστικά (η πιο γνωστή ίσως ιστορία ήταν του *Oliver Twist* του Ch. Dickens, 1837-9). Charles J.Rzepka & Lee Horsley (edit.), ό.π., σελ.14.

⁸⁸ Σειρά φυλλαδίων του 19ου αιώνα στη Βρετανία, σε φτηνό χαρτί, που από το 1870 ήταν πολύ δημοφιλή κυρίως στους ανηλίκους. Γι' αυτό αντιμετωπίστηκαν ως η αιτία της εγκληματικότητας των ανηλίκων, που ήταν κυρίως το αναγνωστικό τους κοινό. Αν και ποτέ δεν αποδείχθηκε η επιρροή των *penny dreadfuls*, η ανησυχία και το ενδιαφέρον μετατοπίστηκαν έκτοτε από το πρόσωπο των εγκληματιών στα είδη του γραπτού λόγου που εξιστορούσαν τις περιπέτειές τους. http://en.wikipedia.org/wiki/Penny_dreadful.

⁸⁹ Για πολλούς μελετητές, όπως ο Julian Symons και ο Christopher Pittard, η αστυνομική, μαζί με την κατασκοπευτική ιστορία και το θρίλερ, είναι κομμάτια της λογοτεχνίας που αποκαλείται *sensational*. Julian Symons, ό.π., σελ. 4

⁹⁰ Το Sensation Novel έδωσε έμφαση στο πρόσωπο του εγκληματία και στον κατά περιόδους ερασιτέχνη ερευνητή. Αν τα μυστικά που παρουσίαζε δεν είχαν πάντα να κάνουν με εγκλήματα, ως ένα βαθμό ενέπλεκαν «παράνομες» πράξεις που βοηθούσαν ώστε να γίνει το διήγημα ενδιαφέρον. Τα μυθιστορήματα αυτά έγιναν πολύ δημοφιλή στη Βρετανία, για το μελοδραματικό τους στυλ και τις σχετικές με τις βιογραφίες των εγκληματιών ιστορίες τους. Στην ουσία πρόκειται για ένα κράμα που συγκεράζει, αφ' ενός, τον ρεαλισμό των *Newgate* μυθιστορημάτων με θέμα τη ζωή του εγκληματία, και, αφ' ετέρου, τα γοτθικά και ρομαντικά στοιχεία σχετικά με την ύπαρξη κάποιου μυστικού και την απόκρυψή του. Patrick Brantlinger, What Is "Sensational" About the "Sensation Novel"?, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 37, No. 1 (Jun. 1982), σελ. 1

ως είδος με μεγάλη αναγνωσιμότητα και μαζικό χαρακτήρα, ενώ και το κοινό που ανέμενε τις ιστορίες των εγκλημάτων αυξανόταν με ταχείς ρυθμούς.

Όμως η καθαρή αστυνομική αφήγηση και η δημιουργία των βασικών συμβάσεων του είδους που κληροδοτούνται στους επόμενους συγγραφείς, αποδίδονται ανεπιφύλακτα στον Edgar Allan Poe και την εμφάνιση που έκανε νωρίτερα στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού ο ντετέκτιβ του Dupin (1841). Ειδικότερα, η καινοτομία της αφήγησης που λαμβάνει τη μορφή αινίγματος και στηρίζεται σε ένα πρόσωπο, σε αυτό του ντετέκτιβ, τον Dupin, και οι στόχοι είναι καθαρά αστυνομικοί⁹¹.



Εικόνα 3 Φιγούρα γυναίκας στη συγκινησιακή λογοτεχνία

⁹¹ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, όπ.π., σελ. 14.

2.2 Η αφήγηση του κλασικού αστυνομικού διηγήματος (1920-1940)

Η περίοδος του τέλους του 19ου αιώνα⁹² σημαδεύεται από την μαζική απήχηση του μηνιαίου περιοδικού *The Strand Magazine* (1891-1950) στην Αγγλία, αλλά η ειδολογική ιδιοτυπία καθιερώνεται με τη μετάβαση στο καθιέρωση του αστυνομικό μυθιστορήματος κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα⁹³.

Ειδικότερα, η αστυνομική ιστορία του Μεσοπολέμου, 1920-1940, χαρακτηρίζεται ως κλασική αστυνομική ιστορία και η περίοδος ως η χρυσή εποχή του αστυνομικού, κατά την οποία ήκμασε και παράλληλα καθιερώθηκαν οι συμβάσεις που καθόρισαν το είδος. Αρκετοί Αμερικανοί συγγραφείς, όπως οι John Dickson Carr, S.S. Van Dine και το δίδυμο Ellery Queen, ασχολήθηκαν με το είδος, το προβάδισμα όμως ανήκει στους Άγγλους συγγραφείς, με κυριότερους την Dorothy L. Sayers, τον Anthony Berkeley (με το ψευδώνυμο Francis Iles), τον G. K. Chesterton και την Agatha Christie. Στην κλασική αστυνομική ιστορία εντάσσονται και οι περιπέτειες του Sherlock Holmes του Conan Doyle, που αν και προγενέστερες αντιπροσωπεύουν τις συμβάσεις του είδους⁹⁴.

Η κλασική αστυνομική ιστορία διακρίνεται για τη συμβατική δομή της αφήγησης αίνιγμα και τη φιγούρα του ντετέκτιβ. Η πλοκή της αφήγησης συγκροτείται γύρω από ένα μυστηριώδη φόνο και έναν ευφυή άνθρωπο, τον ερασιτέχνη ντετέκτιβ, που καλείται να λύσει το πρόβλημα θέτοντας ως κεντρικό ερώτημα το «ποιος το έκανε». Ο κλασικός ντετέκτιβ, κατά το πρότυπο του Poe και του Dupin, σε συνδυασμό με τον φίλο-βοηθό που εξυπηρετεί τον ρόλο του αφηγητή,

⁹²Εκεί πρωτοδημοσιεύτηκαν οι ιστορίες του Sherlock Holmes αλλά και άλλων επιφανών της αστυνομικής ιστορίας, για παράδειγμα της Ντόροθυ Σέγιερς και της Agatha Christie. θεωρείται για αρκετούς μελετητές, ως η χρυσή εποχή των αστυνομικών σύντομων ιστοριών του 19ου αιώνα, όπως η Marie B. Smith, στο *Golden Age Detective Stories*, αλλά και ο Hugh Greene, στα τρία βιβλία του, με τίτλο *The Rivals of Sherlock Holmes* Christopher Pittard, *Victorian Detective Fiction-An Introduction*. Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>.

⁹³Έντγκαρ Άλλαν Πόε, όπ.π., σελ. 13.

⁹⁴ Για πολλούς μελετητές η κλασική αστυνομική ιστορία (*Βρετανική αστυνομική*), ορίζεται από τη δεκαετία του 1890s – 1940s, με κύριους εκπροσώπους Sir Arthur Conan Doyle, G.K. Chesterton, Arthur Morrison και R. Austin Freeman, και την μετα τον Α.Π.Π. εποχή, την επονομαζόμενη «χρυσή εποχή» κυρίως με Agatha Christie και Sayers. Lee Horsley, *The Blackwell Companion to Crime Fiction*, http://www.crimeculture.com/?page_id=1395

Άλλοι πάλι, όπως ο Christopher Pittard, διαχωρίζουν τις ιστορίες του Dupin στα 1840s και τις ιστορίες του Sherlock Holmes (παρά το γεγονός πως γράφτηκαν και τον 20 αιώνα) και τις κατηγοριοποιούν ξεχωριστά ως *βικτωριανή αστυνομική λογοτεχνία*. Θεωρούμε πως οι ιστορίες του Dupin, όπως και του Doyle, παρά το ότι γράφτηκαν στη βικτωριανή εποχή αποτελούν πρώτο δείγμα του νέου παραδείγματος και μελετώνται στο κλασικό παράδειγμα.

Christopher Pittard, *Victorian Detective Fiction-An Introduction*. Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>

δημιουργεί το πρότυπο του Sherlock Holmes⁹⁵ του Conan Doyle και του Poirot της Agatha Christie⁹⁶, που δρα «επιστημονικά», δεν μετέχει συγκινησιακά στην αφήγηση αλλά κινείται έξω από τον βασικό κορμό της.

Το πρόβλημα που τίθεται στα αστυνομικά της κλασικής περιόδου, είναι διανοητικό και ο ντετέκτιβ οδηγείται στη λύση με επαγωγικούς συνειρμούς. Η μέθοδος της έρευνάς του απαιτεί παρατηρητικότητα, υψηλές δυνάμεις λογικής, ευρύ φάσμα γνώσεων και ιδιαίτερη συνθετική φαντασία. Με άλλα λόγια είναι μία υψηλή διανόηση⁹⁷. Ο ντετέκτιβ συλλέγει στοιχεία και μέσα από τη διαδικασία απαλοιφής αναδομεί το έγκλημα με συμπερασματικούς συλλογισμούς. Αυτή η μέθοδος της αναλυτικής διαδικασίας έχει μία επιστημολογική προσέγγιση, το γνωστό σχήμα ποιος, πώς και γιατί, και αντιπροσωπεύει τον επιστημονικό ορθολογισμό που ήταν αίτημα της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η προσωπικότητα του πιο διάσημου ντετέκτιβ, του Sherlock Holmes, που είναι προέκταση των λογικών του μεθόδων, σε τέτοιο βαθμό ώστε να ξεχνά πληροφορίες που δεν του είναι χρήσιμες, όπως το ηλιακό σύστημα⁹⁸.

Και ενώ ο ντετέκτιβ εμφανίζεται να γνωρίζει τις επιστημονικές μεθόδους εξιχνίασης του εγκλήματος⁹⁹, αυτό που επιβάλλει είναι η προσωπική ενόραση. Βασίζεται σε ενδείξεις και όχι σε αποδείξεις, σε ένα ολόκληρο θεωρητικό οικοδόμημα που δεν λανθάνει ποτέ λόγω της παρατηρητικότητας και της εξαιρετικής του μνήμης. Μπροστά στην ιδιοφυΐα του, η γραφειοκρατική και πεπαλαιωμένη μέθοδος των αστυνομικών ωχριά. Η ανωτερότητα και η υπεροχή του ιδιωτικού ντετέκτιβ θα καθιερωθεί ως ο μόνιμος περιφρονητής των νόμιμων εκπροσώπων της ασφάλειας και της ανεπάρκειας των θεσμών. Ο διευθυντής της αστυνομίας των

⁹⁵ Ο Grella, μιλώντας για τον Sherlock Holmes, επισημαίνει πως η φόρμουλα είναι η ίδια με τον Poe, με τη διαφορά ότι το ύφος γίνεται πομπώδες και ο τρόπος ζωής πιο υλιστικός, πλησιέστερος, δηλαδή, σε εκείνον της βικτωριανής Αγγλίας. George Grella, *Murder and Manners: The Formal Detective Novel*, A Forum on Fiction, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970), σελ. 35

⁹⁶ Υπάρχει μία «γραμμική εσωτερική εξέλιξη» στην ιστορία της αστυνομικής λογοτεχνίας, όπως αναφέρει ο Α. Αποστολίδης. Ο Dupin σχολιάζει τον Vidoque, ο Sherlock Holmes τον Dupin, και η Christie συνεχίζει το μοντέλο Sherlock Holmes για να δημιουργήσει τον Poirot. Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος, Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 260

⁹⁷ Ο Grella τονίζει την αντίθεση της διανόησης που προβάλλεται στο αστυνομικό αφήγημα με τα υπόλοιπα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας. George Grella, *ό.π.π.*, σελ. 36.

⁹⁸ Στο *Σπουδή στο Κόκκινο* (*A Study in Scarlet*, 1887).

⁹⁹ Ο Sherlock Holmes αναφέρει τα δακτυλικά αποτυπώματα στην *Περιπέτεια του Οικοδόμου από το Νόργουντ* (*The Adventure of the Norwood Builder*, 1903) με τα οποία αντικατέστησε το 1901 η Σκότλαντ Γιαρντ τη μέθοδο Μπερτιγιόν (μέτρηση ύψους, διαστάσεων, φωτογράφιση ανφάς και προφίλ).

Παρισίων στα μυθιστορήματα του Doyle και της Christie είναι ανεπαρκής μπροστά στην οξύνοια του διανοούμενου ντετέκτιβ, μια γραφική καρικατούρα.

Ο συνδυασμός οξυδέρκειας, μαθηματικής ακρίβειας και προσωπικής ενόρασης αντικατοπτρίζει τη σύνθετη και αντιθετική του φύση. Η προσωπικότητα του ντετέκτιβ είναι ένα μείγμα αντιθετικών στοιχείων. «Εξτρεμιστής μαθηματικός, ανθρωπολόγος¹⁰⁰ αλλά και πλάνητας στη νεωτερική πόλη¹⁰¹, για να λύσει τα μυστήρια δεν χρειάζεται μόνο να βασιστεί στα στοιχεία αλλά και να μελετήσει τις ανθρώπινες συμπεριφορές. Από τον Dupin έως τον Poirot, ο ντετέκτιβ βασίζεται στις αξίες της τάξης, της λογικής, της δικαιοσύνης. Ο ίδιος, όμως, σαν προσωπικότητα, λόγω των ιδιαιτεροτήτων του, διαφοροποιείται από τα ήθη της εποχής. Στην περίπτωση του Poirot, είναι ο εκκεντρικός ξένος, ενώ στον Holmes αυτή η αντισυμβατικότητα είναι ακόμη πιο εμφανής όταν κάνει χρήση κοκαΐνης ή ελευθερώνει τους ενόχους κατά πως επιβάλλει η κρίση του. Ο ντετέκτιβ, λοιπόν, και λόγω ιδιοσυγκρασίας και λόγω μεθόδου έρευνας, για να εξασφαλίσει την ασφάλεια της κοινωνίας, οφείλει πρώτα να λειτουργήσει υπερβατικά και να ξεπεράσει τις συνήθειες τακτικές, τον τρόπο, δηλαδή, που η αστυνομία δρα. Όμως η δράση του δεν είναι τόσο μια ανατροπή του καθιερωμένου τρόπου σκέψης, αλλά η εξέλιξη αυτού προς κάτι ανώτερο, αλάνθαστο, σχεδόν «μηχανικό». Και έτσι δημιουργείται η φιγούρα του ντετέκτιβ ως ανωτερότητα του καθιερωμένου τρόπου σκέψης, αλλά και ο ντετέκτιβ ως εγγυητής της τάξης.

Στο *Κλεμμένο γράμμα*, ο Dupin, μιλώντας για τον κλέφτη του γράμματος, λέει: *Κάνετε λάθος. Τον γνωρίζω καλά. Είναι ποιητής και μαθηματικός. Ως ποιητής και μαθηματικός σίγουρα έκανε σωστούς υπολογισμούς*¹⁰². Εδώ ο Πόε παρομοιάζει τη λειτουργία του μυαλού του εγκληματία με εκείνη του ντετέκτιβ, σε νοητικό και συναισθηματικό επίπεδο. Για παράδειγμα, η ενσάρκωση του κακού Professor Moriarty μοιάζει επικίνδυνα με τον Holmes γιατί είναι αναλυτικά ευφυής¹⁰³. Ο ντετέκτιβ αυτοπροσδιορίζεται ως alter ego του εγκληματία. Η ομοιότητα του

¹⁰⁰ Εντγκαρ Άλλαν Πόε, ό.π., σελ. 22-23.

¹⁰¹ Μαρία Λεζγή, *Η έννοια της εμπειρίας στη Νεωτερικότητα κατά τον Βάλτερ Μπένγιαμιν και η αστυνομική αφήγηση της νεωτερικής πόλης*, εργασία για το μεταπτυχιακό μάθημα «Εμπειρία, Αναπαράσταση και Νοηματοδότηση του Χώρου» -Διδάσκων Σταύρος Σταυρίδης, 2014

¹⁰² Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2004, σελ. 151.

¹⁰³ Εξάλλου, δεν πρέπει να ξεχνάμε το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, τον Vidoque, ο οποίος από παραχαράκτης και δραπέτης έγινε στη συνέχεια ο πρώτος διευθυντής της παρισινής surete καθώς και διευθυντής του πρώτου ιδιωτικού πρακτορείου ντετέκτιβ, δίνοντας στον Balzac την έμπνευση για τη δημιουργία του Vautrin. Ακόμη, τον ίδιο τον Dashiell Hammett που υπήρξε πραγματικός ντετέκτιβ. Όντως, λοιπόν, η απόσταση ντετέκτιβ και εγκληματία είναι πολύ μικρή. Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009, σελ. 461.

ντετέκτιβ με τον εγκληματία έγκειται στην υπεροχή του αισθητικού υποκειμένου (κατάκτηση του ρομαντισμού) την επιβολή των αισθητηριακών χαρακτηριστικών του πάνω στην πραγματικότητα¹⁰⁴. Αυτό όμως που τους διαφοροποιεί είναι η επιλογή διαφορετικών δρόμων, των δύο άκρων, του Καλού και του Κακού. Η αρχή αυτή βρίσκει εφαρμογή στα πιο επιτυχημένα δείγματα του είδους σε όλες τις εποχές: στην *Κατάρα των Χέιν* του Hammett, όπου ο ντετέκτιβ είναι ο ψυχαναλυτής, στη *Διπλή ταυτότητα* του J.M.Cain, σε σενάριο του Chandler, και στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ* της Agatha Christie, όπου ο αφηγητής είναι ο ένοχος, και βέβαια στην *Αυλαία*, την τελευταία περιπέτεια του Poirot, όπου ο ντετέκτιβ είναι ο δολοφόνος.

Η κλασική αστυνομική ιστορία, που αποκαλούμε και «καθαρό γρίφο» (pure puzzle)¹⁰⁵, λόγω του αινίγματος που θέτει στον αναγνώστη, αλλά και ιστορία του «ποιος το έκανε» (whodunit), επικεντρώνεται στο ερώτημα ποιος είναι ο ένοχος. Κυριαρχεί το αίσθημα του παιχνιδιού με τον αναγνώστη, η ευρηματικότητα στις μεθόδους δολοφονίας, η αύξηση του αριθμού των υπόπτων, τα παραπλανητικά στοιχεία και οι έξυπνες πλοκές. Οι ιστορίες αυτές έχουν συγκεκριμένες σταθερές συμβάσεις, παραπλανούν και φανερώνουν ως κακό εγκληματία τον λιγότερο πιθανό ένοχο, ο οποίος αποκαλύπτεται στο τέλος.

Η αφήγηση της κλασικής ιστορίας μυστηρίου γίνεται σε παρελθόντα χρόνο, τα κύρια πρόσωπα είναι θύμα-ντετέκτιβ-δολοφόνος, ενώ η πλοκή αναπτύσσεται γύρω από την κλιμάκωση του τριπτύχου θάνατος-διερεύνηση-επίλυση. Πέρα από το ποιος το έκανε, που είναι το βασικό ερώτημα, υπάρχουν και δευτερεύοντα ερωτήματα, για παράδειγμα γιατί και πώς το έκανε. Ο Auden οριοθέτησε την αστυνομική ιστορία του α΄ μισού του 20ού αιώνα ως τη βασική φόρμουλα, με τον ντετέκτιβ να ερευνά, τους πολλούς υπόπτους, και έναν δολοφόνο που συλλαμβάνεται ή πεθαίνει¹⁰⁶.

Κατά τον Tzvetan Todorov¹⁰⁷, η ιστορία της έρευνας επισκιάζει την ιστορία του φόνου ενώ η αφήγηση στηρίζεται σε δύο φόνους. Ο πρώτος, κυριολεκτικός, από τον δολοφόνο, και ο δεύτερος, μεταφορικός, η εξόντωση του δολοφόνου από τον

¹⁰⁴ Ο εγκληματίας, γνωρίζουμε ήδη από τον ρομαντισμό, είναι το υποκείμενο που επιλέγει, ακολουθώντας το πάθος και την επιθυμία του, να ξεφύγει από το σύνολο και να προβάλει την ατομικότητά του. Ο ντετέκτιβ, άνθρωπος καλλιεργημένος και με εκλεκτικά γούστα, δανδής και εστέτ τις περισσότερες φορές, προκειμένου να βρει τη λύση οφείλει να πάει πιο πέρα από τα προφανή στοιχεία (έλλογο), να λειτουργήσει με βάση το ένστικτό του και να επιβάλει τις ενοράσεις του (άλογο).

¹⁰⁵ George Grella, όπ.π., σελ. 30.

¹⁰⁶ Julian Symons, όπ.π., σελ. 3.

¹⁰⁷ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, όπ.π., σελ. 165.

ντετέκτιβ¹⁰⁸. Πρόκειται για μία μάχη του Καλού και του Κακού, έτσι όπως παρουσιάζεται με τον ανταγωνισμό του ντετέκτιβ και του δολοφόνου. Τα όρια μπερδεύονται μόνο για να αποδειχθούν ξεκάθαρα. Ηθική αμφισημία και αινιγματικό τέλος δεν έχουν θέση στην αστυνομική αφήγηση ¹⁰⁹. Το Κακό είναι πρωτίστως η αταξία που δημιουργεί η επιθυμία του υποκειμένου όταν προτάσσεται έναντι της γαλήνης του συνόλου. Η δομή της κλασικής αφήγησης καταλήγει στην αλήθεια και τη δικαιοσύνη, στη βεβαιότητα της νίκης της ηθικής τάξης.



Εικόνα 4 The Strand Magazine, vol. 65, 321, 9/1917

¹⁰⁸ Αυτή η τυπολογική διαφορά, θα δούμε, πως είναι βασική διαφορά με το αμερικανικό αστυνομικό. Ανάλογα με το είδος το τρίγωνο των προσώπων και της πλοκής αλλάζει, δίνοντας βάρος σε διαφορετικό κάθε φορά μέρος. Στην κλασική ιστορία πάντως, το πτώμα είναι ένα φαινόμενο που πρέπει να εξηγηθεί από την κατασκευή (αναδόμηση) μιας ιστορίας των εγκλημάτων μέσω της έρευνας του ντετέκτιβ.

¹⁰⁹ Susan Malling, Barbara Peters (edit.), *AZ Murder Goes...Classic*, Poisoned Pen Press, USA, 1998, σελ. 110.

2.3 Απεικονίσεις του κακού στο κλασικό αστυνομικό

Στο ακόλουθο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις απεικονίσεις του Κακού έτσι όπως προσδιορίζονται στα πιο σημαντικά παραδείγματα του είδους, και στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε πρώτη εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση με την εποχή και το πολιτισμικό πλαίσιο των διηγημάτων.

Στα διηγήματα της κλασικής περιόδου η απεικόνιση του Κακού γίνεται εκ πρώτης αντιληπτή ως: α) διάχυση της έννοιας της ενοχής που πρέπει να οριστεί και β) βρίσκεται εντός της κλειστής κοινωνίας και δεν αποτελεί εξωτερική επίθεση.

Το Κακό είναι πανταχού παρόν, ακόμα και στα πιο συνηθισμένα μέρη με τον τόπο να παίζει δευτερεύοντα ρόλο¹¹⁰. Πέρα από τη χρησιμοποίηση της μεγαλούπολης του Λονδίνου στον Doyle, η πιο συχνή ανάδειξη του τόπου του κακού είναι μέσα από την αντίθεση πόλης-υπαίθρου (ο μικρόκοσμος του Kings Abott στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ*), το εξωτικό απομονωμένο τόπο της ανατολής (*Death in the Nile*, 1937, *Murder in Mesopotamia*, 1936) και τον απομονωμένο τόπο στη διάρκεια κάποιου ταξιδιού, όπως τρένα ή πλοία (*Murder on the Orient Express*, 1934). Με αυτό τον τρόπο αποδίδεται η απομονωμένη κοινότητα εντός της οποίας υπάρχει το Κακό (εγγύτητα του Κακού), ενώ παραμένει ο απομονωμένος τόπος έως ότου αποδοθεί εντοπιστεί ο ένοχος και λυθεί το μυστήριο. Το Κακό που προέρχεται από το εσωτερικό της κοινότητας αλλά δεν πρέπει να διασπαστεί, θα παραμείνει ενωμένη έως ότου εντοπιστεί ο «μολυσματικός φορέας». Το τέλος της υπόθεσης σηματοδοτεί την έναρξη της επιστροφής, ώστε η «καθαρή» πλέον κοινότητα μπορεί να επιστρέψει στην πατρίδα¹¹¹.

Στα διηγήματα της κλασικής περιόδου η απεικόνιση του Κακού γίνεται αντιληπτή με την ταξινόμηση και τον διαχωρισμό των ηρώων με βάση το δίπολο καλοί-κακοί. Οι καλοί χαρακτήρες (ο ντετέκτιβ, οι αστυνομικοί, οι βοηθοί του ντετέκτιβ που ασχολούνται με τη διερεύνηση του φόνου) είναι ευκρινώς προσδιορισμοί σε σχέση με τους υπόλοιπους, τους ύποπτους, που μοιράζονται την ενοχή έως το τέλος, οπότε και φανερώνεται ο πραγματικά κακός.

¹¹⁰ Θα μπορούσε να αντικατασταθεί με οποιοδήποτε άλλο μέρος. Ο Νείλος θα μπορούσε να αντικατασταθεί από τον Τάμεση λέει ο Douglas R. McManis χωρίς διαφορά. Douglas R. McManis, *Places for Mysteries*, *Geographical Review*, Vol. 68, No. 3 (Jul., 1978), σελ. 328.

¹¹¹ Στο *Οριεντ Εξπρές*, με το σταμάτημα του τρένου, ξεκινά η έρευνα και με τη λήξη της έρευνας το ταξίδι της επιστροφής. Robert Rushing, *Traveling Detectives: The "Logic of Arrest" and the Pleasures of (Avoiding) the Real*, *Yale French Studies*, No. 108, *Crime Frictions* (2005), σελ. 89-101.

Η κλασική ιστορία προσπαθεί να παραπλανήσει χρησιμοποιώντας την κατηγορία του λιγότερου πιθανού ενόχου¹¹², με διάφορες παραλλαγές ενοχοποίησης, όπως την ενοχή του αφηγητή (*Η Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ, Ατέλειωτη Νύχτα*), την ενοχή όλων των υπόπτων (*Φόνος στο Όριεντ Εξπρες*, 1934), την αποκάλυψη ότι το υποτιθέμενο θύμα είναι ο δολοφόνος (*Δέκα Μικροί Νέγροι*).

Οι κυρίαρχες απεικονίσεις του Κακού, που επαναλαμβάνονται ως μοτίβα στις κλασικές αφηγήσεις, παρουσιάζονται σε τρία έργα της Agatha Christie, που για την πλειοψηφία των μελετητών, όπως τον Howard Haycraft (*Murder for Pleasure*, 1941)¹¹³, χαρακτηρίζονται ως κορυφαία αστυνομικά που επηρέασαν τα μετέπειτα αφηγήματα του είδους. Στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ*, στο *Φόνος στο Όριεντ Εξπρές* και στους *Δέκα Μικρούς Νέγρους* η απεικόνιση του Κακού είναι θέμα δομής και συμβάσεων παρά περιεχομένου. Η ιδέα της ενοχής του λιγότερου πιθανού ενόχου, φτάνει στα όρια τις συμβάσεις του είδους και τους αυστηρούς κανόνες πάνω στους οποίους αναπτύχθηκε¹¹⁴, αλλά δεν τους υπερβαίνει (χωρίς όμως ποτέ να τα σπάσει, όπως θα δούμε με το αμερικανικό).

Στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ*, η Agatha Christie προσδιορίζει τον ένοχο στη φιγούρα του γιατρού του χωριού Kings Abott που ταυτόχρονα είναι βοηθός του Poirot στην έρευνα και ο αφηγητής της ιστορίας. Ο κανόνας που καταπατά εδώ είναι η αρχή πως ο δολοφόνος δεν μπορεί να είναι ο ίδιος ο ντετέκτιβ (κάτι που θα γίνει και στην Αυλαία, κύκνειο άσμα του Poirot). Ενώνοντας του δύο όρους του τριπτύχου ντετέκτιβ-θύτης-θύμα, ταυτοποιώντας δηλαδή τον ερευνητή με το θύτη, η κλασική αφήγηση πετυχαίνει να φέρει κοντά δύο όρους που αναμενόμενα λόγω του

¹¹² Ο Earl F. Bargainnier, με βάση την επαναληπτικότητά τους, ξεχωρίζει 3 κατηγορίες ενόχων στα διηγήματα της Christie, που εν πολλοίς ισχύουν για όλα τα παραδείγματα του είδους. Τα **ζευγάρια, τον λιγότερο πιθανό ένοχο** και τον **περισσότερο πιθανό ένοχο**. Στην πρώτη κατηγορία, το ζευγάρι προσφέρει άλλοθι και ευκολία στις μεταμφιέσεις ενώ κύριο κίνητρο είναι τα χρήματα ώστε να ζήσουν ευτυχισμένοι. Το μοτίβο του ένοχου ζευγαριού χρησιμοποιείται με διάφορες παραλλαγές (*The Mystery of the Blue Train*, 1928, *Third Girl*, 1966, *Endless Night*, 1967, *The Murder at the Vicarage*, 1930). Η πιο γνωστή είναι το τρίγωνο στις ερωτικές σχέσεις. Είναι σύνηθες να χρησιμοποιεί η Christie ένα παντρεμένο ζευγάρι η ευτυχία του οποίου απειλείται από το τρίτο πρόσωπο που εισβάλλει στη σχέση τους. Σε αυτή την περίπτωση, το Κακό είναι ο εισβολέας που ανατρέπει τη γαλήνη του ζευγαριού, όπως και την τάξη της κοινότητας στην οποία ζει (*Five Little Pigs*, 1942). Σε μία άλλη εκδοχή, η κατάσταση ανατρέπεται όταν ο εισβολέας γίνεται το θύμα και το Κακό είναι η συνωμοτική δράση του ζευγαριού με οικονομικά κίνητρα (*Death on the Nile*, 1937, *Evil Under the Sun*, 1941).

¹¹³ Howard, Haycraft, *Murder for pleasure: the life and times of the detective story*, D.Appleton-century Company, 1941

¹¹⁴ S.S.Van Dine "Twenty Rules for Writing Detective Stories", στο Carl D. Malmgren, *Anatomy of murder: mystery, detective, and crime fiction*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, c2001, σελ. 19.

αντιθετικού διπόλου Καλού-Κακού, πρέπει να μένουν μακριά. Δομείται έτσι η απεικόνιση του Κακού ως μέγιστη εγγύτητα.

Ο ντετέκτιβ Poirot μένει εξωτερικός παρατηρητής, λόγω της ξενότητας του «αντικειμενικός»¹¹⁵. Γίνεται έτσι εγγυητής της τάξης, θεραπευτής της κοινότητας αλλά και ξένος σε αυτήν. Είναι σαν τον παρατηρητή, τον διερμηνέα που χρειάζεται η ψυχή, ο οποίος παρότι δεν είναι ενδογενής αποδεικνύεται ικανός να τη θεραπεύσει κατά την ψυχαναλυτική διαδικασία.

Ο Freud αποκάλυψε (*Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής ζωής*, 1992) πως οι γλωσσικές παραδρομές και απώλειες μνήμης είναι η εκδήλωση των καταπιεσμένων επιθυμιών και ορμών, που ο συνειδητός εαυτός απωθεί αλλά επανέρχονται για να μας προδώσουν. Στην αφήγηση το σύνολο της κοινότητας αντιμετωπίζεται ως ένας οργανισμός, και αν υποθέσουμε πως το έγκλημα αποτελεί απόθεση στο συλλογικό ασυνείδητο, τότε ο εγκληματίας παίζει τον ρόλο της παραδρομής του Freud. Η απωθημένη επιθυμία, που για να ευημερήσει η κοινωνία πρέπει να εξαφανιστεί, δεν εξαφανίζεται ποτέ διότι είναι ορμέφυτο (υπάρχει στη φύση του ανθρώπου) και κάποτε θα αναδυθεί στην επιφάνεια (ο πολιτισμός όπως έχει δείξει ο Freud αλλά και Elias, έγκειται στην καταπίεση των ασυνείδητων επιθυμιών). Αυτή η αναστάτωση του συνειδητού από την επιστροφή του καταπιεσμένου ασυνείδητου, έχει κοινωνικό ισοδύναμο τα χωριά της κλασικής αφήγησης όπως το Kings Abott, που φαίνονται τόποι μακαριότητας αλλά υποφέρουν από τον ερχομό του κοινωνικά καταπιεσμένου. Όπως το συνειδητό, τα μέρη της Christie είναι τοποθεσίες νοημάτων, όπου η παραβατική δράση των εγκληματιών σηματοδοτεί την επιστροφή της μέχρι τότε απωθημένης ορμής.

Στα περισσότερα διηγήματα η αιτία του Κακού κρύβεται στο παρελθόν και η διαδικασία της έρευνας μοιάζει πολύ με τη θεραπευτική μέθοδο των νευρώσεων, κατά την οποία ο ασθενής οδηγείται στην αναβίωση της καταπιεσμένης μνήμης και του βιώματος. Ως προς τον ντετέκτιβ, ο ρόλος του είναι αυτός του θεραπευτή της

¹¹⁵ Η ειρωνεία είναι πως αυτός ο άλλος που εισβάλλει στην κοινωνία τους είναι ο μοναδικός που την καταλαβαίνει καλύτερα, σε μια παρομοίωση της ετερότητας που λειτουργεί ως καταλύτης στην εύρεση, την κατανόηση και την αποκάλυψη των απωθημένων επιθυμιών, του εαυτού εν γένει. Ο Poirot θα παραμείνει πάντα ένας άγνωστος. Μία φιγούρα χωρίς παρελθόν Ένας άγνωστος άλλος που λειτουργεί ως καταλύτης για τη λύση του αινίγματος, το πιο σημαντικό στοιχείο της εξίσωσης της λύσης του εγκλήματος. Η ξενότητα του Poirot, επίσης, οξύνεται από την εξωτερική του παρουσία και συμπεριφορά. Όπως λέει ο R.Barnard είναι περισσότερο λειτουργία παρά χαρακτήρας, εμμένοντας στην αρχή πως η δομή και οι λειτουργίες είναι πιο σημαντικά στη μυθική αφήγηση από το περιεχόμενο. Robert Barnard, όπ.π., 1990, σελ. 94.

κοινότητας, και το έγκλημα-το Κακό είναι η ψυχική ασθένεια από την οποία πρέπει να την απαλλάξει. Στη διαδικασία της αποκάλυψης του ντετέκτιβ, η περιγραφή πηγαίνει σταδιακά προς τα πίσω, εκεί όπου υπάρχει η βαθύτερη αιτία (το τραύμα κατά την ψυχανάλυση), και πολλές φορές ο δολοφόνος αναγκάζεται να ομολογήσει σαν νευρωτικός που έχει απωθήσει πως έχει πράξει το κακό. Ο μοναδικός που μπορεί να αναδομήσει το έγκλημα, παρά τις παραλήψεις, είναι ο ντετέκτιβ που «αποδεικνύει» πως η έρευνα του εγκλήματος είναι ένας αγώνας προς τη γνώση της αλήθειας. Η ψυχαναλυτική θεωρία εξάλλου, προϊόν και αυτή των αρχών του 20ου αιώνα, εδράζεται ως πρακτική στην αιτιώδη σχέση, στον κόσμο που είναι χαώδης έως ότου μπει σε τάξη¹¹⁶.

Στους *Δέκα Μικρούς Νέγρους*, οι χαρακτήρες όλοι ένοχοι για κάποιο παράπτωμα του παρελθόντος βρίσκουν τραγικό θάνατο σε ένα ερημικό και απομονωμένο νησί από τον δικαστή και επίσης νεκρό που στο τέλος εξιστορεί τους άλυτους φόνους σε ένα γράμμα. Εδώ είναι η απεικόνιση του φαγητού και η απόκτηση ζωωδών χαρακτηριστικών που συμβολίζουν την εξαχρείωση των χαρακτήρων και την έλευση του Κακού. Ενώ στην αρχή της αφήγησης, οι ήρωες απολαμβάνουν τις υπηρεσίες, ωραίο φαγητό και ποτό, στην πορεία όλα αυτά χάνονται και αναγκάζονται να αυτοεξυπηρετούνται με ό,τι τρόφιμα βρίσκουν. Όσο ο φόβος τους καταλαμβάνει, οι ήρωες παρομοιάζονται με ζώα (με χελώνα, με τρομαγμένο ζώο ή φοβισμένη τίγρη). Η ομοιότητα του ατόμου που φέρει το Κακό με χαρακτηριστικά ζώου είναι κοινός τόπος στα αφηγήματα του είδους που συμβολίζει την ζωώδη επιθυμία για επιβίωση που προκαλεί το Κακό στην ανθρώπινη φύση.

Στους *Νέγρους* το κυρίαρχο μοτίβο είναι η αδυναμία απονομής δικαιοσύνης από τον νόμο. Παρομοίως, στο *Φόνο στο Όριεντ Εξπρές*, οι ήρωες συνωμοτούν και αποδίδουν δικαιοσύνη για ένα έγκλημα του παρελθόντος που έμεινε ατιμώρητο αλλά και στην *Αυλαία* όπου ο ίδιος ο Poirot γίνεται δολοφόνος προκειμένου να εξαλείψει από την κοινωνία το απόλυτο Κακό με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος. Όταν το Κακό είναι απόλυτο ή μένει ατιμώρητο δεν φτάνει το Καλό για να νικήσει. Πρέπει να νικηθεί από το ίδιο το Κακό σε μία πράξη αυτοκάθαρσης. Ο εξορισμός στο νησί και η αυτοκάθαρση που συνεπάγεται, φέρνει τους όρους του θύματος και θύτη σε ταύτιση και απεικονίζει εν τέλει το Κακό ως μη Κακό.

¹¹⁶ Για τον Gras, η ψυχανάλυση είναι μέρος μιας διανοητικής εποχής που κυριαρχείται από αναφορικές αντιλήψεις όπως οργανικό, σύστημα, ολικό, στρουκτουραλιστικό, όπου η δομή εγγράφεται ως λόγος δηλ. αιτιοκρατική αυταπάτη (ίχνος). Vernon W. Gras, όπ.π., σελ. 485

Το Καλό και η Δικαιοσύνη θριαμβεύουν και η ηθική τάξη του κόσμου διατηρείται. Στο *Όριεντ Εξπρές*, ο ντετέκτιβ γίνεται «συνένοχος», αποφασίζοντας να μην παραδώσει τους εγκληματίες στη Δικαιοσύνη γιατί δεν υπεραμύνεται του νόμου μόνο αλλά γενικά των αξιών και του δικαίου. Η αφήγηση τελειώνει με την παρουσίαση του ενόχου από τον ντετέκτιβ γιατί η λύση του εγκλήματος είναι σημαντική για την αποκάλυψη της ταυτότητας του ενόχου παρά για την τιμωρία του¹¹⁷ που δεν μαθαίνουμε. μπορεί να μην παρακολουθούμε έπειτα ποια είναι η μοίρα του εγκληματία Όμως σε όλα τα μυθιστορήματα η πρόβλεψη της τιμωρίας είναι ξεκάθαρη για όποιον πράττει το Κακό.

Το βασικό στοιχείο του αστυνομικού μυθιστορήματος πέρα από τη διερεύνηση του εγκλήματος είναι η έννοια της ενοχής¹¹⁸. Εκκινεί από τη διάχυση της ενοχής, όλοι είναι εν δυνάμει ένοχοι, για να αποκαλυφθεί η αλήθεια ώστε να απαλλαγούν από την ενοχή οι αθώοι ύποπτοι¹¹⁹. Υπ' αυτή την έννοια, πρωταρχικός σκοπός της έρευνας είναι η απαλλαγή των μη ενόχων από την ενοχή και έπειτα ο εντοπισμός του ενόχου -πρώτα, δηλαδή, η εγγύηση της τάξης και μετά η εξορία του Κακού.

Συμπερασματικά, οι δομικές δυνατότητες του αστυνομικού διηγήματος δίνουν τις διαφορετικές όψεις του Κακού. Η ανατροπή των κανόνων της αστυνομικής λογοτεχνίας, ο πειραματισμός με τα όρια του είδους, διατηρώντας όμως τη θεμελιώδη δομή του, οδηγούν σε μυστήρια αδύνατα να τα λύσει κάποιος και σε απροσδόκητες απεικονίσεις του Κακού. Άλλοτε παίζοντας με τη διάχυση της ενοχής στο σταθερό τρίγωνο ντετέκτιβ-θύτης-θύμα, και άλλοτε δίνοντας έμφαση στην έννοια της δικαιοσύνης, δημιουργεί το Κακό ως εγγύτητα (περίπτωση *Ρότζερ Άκροϋντ*, όπου ο αφηγητής βοηθός ντετέκτιβ είναι ο δολοφόνος), το Κακό ως μη Κακό (περίπτωση *Όριεντ Εξπρές* όπου δεν συλλαμβάνεται κανένας γιατί ο μοναδικός εγκληματίας στο τρένο ήταν ο νεκρός)¹²⁰, και το Κακό ως κάθαρση (περίπτωση *Νέγρων* όπου το Κακό αυτοεξορίζεται και εξαφανίζεται).

¹¹⁷ Για τον Cawelti, η λύση του εγκλήματος είναι σημαντική για την αποκάλυψη της ταυτότητας του ενόχου παρά για την τιμωρία του. John G. Cawelti, *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1977, σελ. 87.

¹¹⁸ Η διαλεκτική της ενοχής, υποστηρίζει ο Auden. Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Βαγγέλης Μπιτσώρης κ.ά. (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 164-184.

¹¹⁹ Σε πολλά μάλιστα βιβλία η πλοκή ξετυλίγεται ως προσπάθεια απόδειξης της αθωότητας (*Five Little Pigs, Sad Cypress*).

¹²⁰ Αντικαθιστά το «ένας από εσάς το έκανε» με το «όλοι μαζί το κάνατε» σε μία ανατροπή του κανόνα του Van Dine πως ένας είναι ο δολοφόνος. Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., ό.π.π., σελ. 234.

Στα αφηγήματα του είδους που είδαμε, δεν ακολουθείται η βασική δομή της αφήγησης που θέλει να ξεδιαλύνονται τα μυστήρια και σταδιακά οι ύποπτοι να ταξινομούνται με βάση του δίπολο καλού-κακού, ώστε να μείνει στο τέλος ένας ή πολλοί στον αντίθετο πόλο αυτό του Κακού, επομένως να γίνει η αναγνώριση του ενόχου. Η ταξινόμηση αυτή γίνεται με την φώτιση του Καλού πόλου, στην κλασική αφήγηση με την περιγραφή της έρευνας που εκπροσωπεί την προσπάθεια της αρετής και της γνώσης να επικρατήσει, που είδαμε πως κατέχει τη θέση της βασικής ιστορίας στην τυπολογία του είδους.

Το καλό αναδεικνύεται ως κρυμμένο νόημα σε μια πορεία όμοια με την πορεία της ψυχαναλυτικής διαδικασίας, κατά την οποία συγκροτείται το προσωπικό νόημα, με τη βοήθεια του εξωτερικού παρατηρητή-θεραπευτή. Η πορεία του ντετέκτιβ είναι πορεία νοηματοδότησης, εύρεσης της Αλήθειας και λύσης του μυστηρίου. Αυτό μας οδηγεί στη βασική απεικόνιση του Κακού στο σύνολο της κλασικής αφήγησης, αυτή του Κακού ως άγνοια. Δεν πρόκειται για απουσία νοήματος (που είναι στο αμερικανικό) αλλά ισοδυναμεί με την αδυναμία απόδοσης νοήματος¹²¹. Όταν μια πράξη δεν μπορεί να αιτιολογηθεί, αναστατώνει τον μικρόκοσμο του αφηγήματος περισσότερο από το έγκλημα καθεαυτό, διότι δημιουργεί κλίμα αστάθειας και καχυποψίας που αναγκάζει τα καλά κρυμμένα μυστικά να φανερωθούν. Εκτός από αναγνωρίσιμο, το Κακό είναι και «αναγνώσιμο», με την έννοια πως μπορεί να διαβαστεί, να αναλυθεί και ο ντετέκτιβ να το βάλει απέναντί του και να το λύνει, οριοθετώντας το διά της λογικής.

Η αστυνομική λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από την ιδέα πως η σωστή τάξη του κόσμου μπορεί να ανασυγκροτηθεί, να αναδομηθεί μετά τον εντοπισμό του Κακού και τον αφανισμό του διά της εξορίας του από την κοινότητα. Στο τελευταίο κεφάλαιο, με την εξήγηση, παρέχεται η κάθαρση, όπως σε κάθε αστυνομικό, και διατηρείται η δομή. Ο δολοφόνος τιμωρείται, έστω και αν αυτοτιμωρείται, και έτσι διατηρείται η αίσθηση δικαιοσύνης. Το κακό είναι πρωτίστως αταξία και απορρύθμιση μιας ήρεμης κατάστασης. Είναι η διατάραξη της καθεστηκυίας τάξης, μία πράξη που προκαλεί χάος. Η λύση που βάζει τάξη στο χάος της προηγούμενης κατάστασης και επιστρέφει την κοινότητα στο Χαμένο Παράδεισο (βασικό μοτίβο του παραμυθιού).

¹²¹ Για τον ντετέκτιβ η δολοφονία μπορεί να είναι ηθική παράβαση αλλά πρωτίστως είναι ένα διανοητικό πρόβλημα, κάτι που πρέπει να λυθεί παρά να τιμωρηθεί. David Lehman, *όπ.π.*, σελ. 43.

Τέλος, ο ντετέκτιβ στέκει στην κλασική αφήγηση ως ο θεραπευτής της κοινωνίας που είτε φέρνει στην επιφάνεια μυστικά για να τα ξεορκίσει είτε απαλλάσσει την κοινότητα από το μολυσματικό φορέα του κακού, που όσο μένει απροσδιόριστος συνεχίζει να δρα κατά των αστικών συμβάσεων της κοινότητας. Της ευγένειας, της άνεσης, της γενικής υλικής ευφορίας. Όλων των χαρακτηριστικών του πολιτισμού που κάνουν τους ανθρώπους να διαφέρουν από το κατώτερο ζωικό βασίλειο. Εδώ η απεικόνιση του Κακού που κτίζεται είναι το Κακό ως αρρώστια.



Εικόνα 5 And Then There Were None, Rene Clair (1945)

Κινηματογραφική μεταφορά των Δέκα Μικρών Νέγρων

2.4 Φάση 2^η – κανονικό παράδειγμα του είδους, κανονική επιστήμη

Η ανάδυση του αστυνομικού είδους γίνεται μέσα από τις ιστορίες του 19 αιώνα και η επιτυχία του είδους σχετίζεται με την επιθυμία της βικτωριανής εποχής για κοινωνική και επιστημολογική τάξη. Η συμβάσεις του κλασικού που σχετίζονται με το ντετέκτιβ-μηχανή και οι αυστηροί δομικοί κανόνες, αντιπροσωπεύουν την επιστημονική εμμονή που διέπει τις κειμενικές αρχές του 19 αιώνα¹²².

Ένα νέο άγχος για τη φύση του εγκλήματος γεννήθηκε από τις κοινωνικές αλλαγές στο τέλος του 18ου αιώνα, όπως η βιομηχανική επανάσταση που συνέβαλε αποφασιστικά στη μεγέθυνση της αστικοποίησης αλλά και της οικονομίας η οποία στηρίζονταν μέχρι τότε στην κατοχή της γης, και δημιουργούν κοινωνικές δομικές αλλαγές που φέρουν ένα νέο άγχος για τη φύση του εγκλήματος που αρχίζει να παίρνει νέες μορφές εντός των πόλεων. Αυτό αποτυπώνεται στην καθιέρωση Μητροπολιτικής Αστυνομίας το 1828 στο Λονδίνο και τη φιγούρα του αστυνομικού. Το έγκλημα έγινε μια οπισθοχώρηση σε πρωτόγονες, βάρβαρες και ζώδιες καταστάσεις και για την κοινωνία γίνεται μια μολυσματική κατάσταση που «γιατρεύεται» από τα θεσμοποιημένα όργανα¹²³.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, η ακμή του οικονομικού φιλελευθερισμού και της μαζικής βιομηχανικής παραγωγής οδηγεί σε ακμή καπιταλιστικών μητροπόλεων. Μεγάλα αστικά κέντρα όπου διαμορφώνεται μια νέα αντίληψη εμπειρίας του χώρου και χρόνου (ταχύτητα μεταφορών και τηλεπικοινωνιών, τελειοποιημένα βιομηχανικά προϊόντα) διαφορετική από τη σταθερότητα της ζωής στην ύπαιθρο. Το Κακό συνεχίζει να έχει την εικόνα της ανικανότητας να παραχθεί νόημα που απειλεί να βάλει τέλος σε ολόκληρη την πολιτιστική συγκρότηση, να θέσει σε κίνδυνο την υλική ζωή, τη συνέχιση της προόδου. Το Κακό δηλαδή είναι ό,τι απειλεί τις αστικές συμβάσεις.

Και σε αυτή τη φάση του παραδείγματος, τα άγχη της ηγεμονικής σκέψης προσδιορίζουν την εικόνα του σκοτεινού ως διάκενο των συμβάσεων. Για τον Cawelti¹²⁴, στην περίοδο της επανάστασης και ανασύστασης του τέλους του 18ου και αρχών του 19ου αιώνα, η μεσαία τάξη ήταν νέα δύναμη αλλά μέσα του 19ου οι

¹²² Alexander N. Howe, *όπ.π.*, σελ. 16

¹²³ Το έργο των εγκληματολόγων στα τέλη του αιώνα όπως οι Cesare Lombroso και Havelock Ellis, αποκαλύπτουν την αλλαγή στο βλέμμα με το οποίο εξετάζεται πια το έγκλημα και του τρόπου αντιμετώπισής του. Christopher Pittard, *όπ.π.*

¹²⁴ Cawelti, *όπ.π.*, σελ. 156

κατώτερες τάξεις είχαν αρχίσει να προσδιορίζονται με σοσιαλιστικά αιτήματα απέναντι στο καπιταλιστικό πνεύμα των μεσαίων. Όταν ξέφτισε η δύναμη της εκκλησίας και των ευγενικών τίτλων, η μεσαία τάξη αντιμετώπισε δυο νέες απειλές: την πολιτική άνοδο των κατώτερων στρωμάτων και τα ψυχολογικά πάθη-επιθετικότητα/σεξουαλικότητα που ήταν ευθέως αντίθετα με τις αξίες της οικογένειας. Αυτές οι απειλές υπήρξαν επανάσταση «εκ των έσω» (αυτό ίσως εξηγεί τη τοποθέτηση του ενόχου εντός της κλειστής κοινωνίας και την απεικόνιση του Κακού ως εγγύτητα). Το λογοτεχνικό πορτραίτο του εγκλήματος αποκαλύπτει τις κυρίαρχες αναγνώσεις που κάνει στο Κακό ως διάκενο των αστικών συμβάσεων. Στο κλασικό συναντάμε α) την αισθητικοποίηση εγκλήματος με αφήγηση που είναι αίνιγμα/παζλ και β) οικιακά εγκλήματα, οικογενειακός κύκλος (όχι πολιτικό ή κοινωνικό κακό, όπως το μετέπειτα αμερικανικό)¹²⁵. Αντιστοίχως, φανερώνουν ως επικίνδυνο, πρώτον, ό,τι δεν εκπροσωπεί τις αξίες της επιστημονικής μεθοδολογίας και δεύτερον, ό,τι απειλεί την υλική ευφορία.

Τα μυστήρια της κλασικής εποχής ονομάζονται ‘cosy’¹²⁶, οικιακά/ζεστά αναφερόμενα στη λύση του τέλους, την ευγένεια της γλώσσας, σεξουαλικής ουδετερότητας των ντετέκτιβ, την απουσία σεξ και αίματος. Η οικιακή κλίμακα της δράσης αποκλείει τα πολιτικά και κοινωνικά ερωτηματικά των αρχών του 20 αιώνα. Μελετητές βέβαια εντοπίζουν κάτω από την ήσυχη επιφάνεια το άγχος τέτοιων ανησυχιών, και την φαινομενική ηρεμία ως αντίδραση¹²⁷. Παρόλα αυτά, τα ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα, τα οποία θα απασχολήσουν τη μετέπειτα λογοτεχνία της δεκαετίας του ’20, απουσιάζουν. Το είδος μοιάζει να είναι κλειστό, να ενδιαφέρεται μόνο για τη μορφή του και ο κόσμος που περιγράφεται στα μυθιστορήματά της αναλώνεται μόνο στα θέματα που το απασχολούν.

¹²⁵ Όπ.π., σελ. 99

¹²⁶ Lee Horsley, όπ.π., σελ. 38

¹²⁷ Για πολλούς μελετητές όμως, κάτω από την επιφάνεια, είναι πιθανό να υπάρχουν βαθύτερα άγχη, και η γραφή της εποχής μπορεί να ιδωθεί ως αντίδραση στην αιματοχυσία του πολέμου. Για παράδειγμα, η Christie προσέφερε καθησυχασμό στα δύσκολα χρόνια του Α Παγκοσμίου Πολέμου. Light, Alison, *Forever England: Femininity, literature, and conservatism between the wars*, Routledge, London, 1991, σελ. 74-5.

Η Lee Horsley υποστηρίζει πως μέρος της επιτυχίας της κλασικής αφήγησης υπήρξε η περιστολή (αναχαίτιση) του εγκλήματος. Το σκηνικό αποδίδει έναν πιο ασφαλή κόσμο, όπου ακόμα και το έγκλημα δεν έχει αίμα, το καλό νικά στο τέλος, το κακό είναι «ήπιο» και η αρρενωπότητα του ντετέκτιβ διακριτική. Ενώ η Susan Rowland διακρίνει στη θηλυπρέπεια του ντετέκτιβ, που βασίζεται στη διαίσθηση, απεχθάνεται τη βία, μια αντίδραση στο πρότυπο του στρατιώτη του ΑΠΠ. “The detective in golden age fiction is a new hero for the post World War I traumatised landscape” (Rowland 2010: *Blackwell Companion to Crime Fiction*) στο Lee Horsley, *The Blackwell Companion to Crime Fiction*, http://www.crimeculture.com/?page_id=1395

Οι απεικονίσεις του Κακού κατασκευάζονται με τον ίδιο τρόπο φωτισμού του αντίθετου πόλου και έπειτα αποφαιτικώς οριζόμενες. Έτσι, το Κακό είναι η α-ταξία και η ά-γνοια. Δεν του δίδεται όνομα παρά μόνο στο τέλος, όταν η αφήγηση-αναδόμηση του ντετέκτιβ προσδιορίζει τον έναν ένοχο. Τότε όλα τα ανοικτά σημαίνοντα αποκτούν μία ερμηνεία, γίνονται κλειστά. Το Κακό είναι η απώλεια της λογικής τεκμηρίωσης η αστυνομική ιστορία εκκινεί από την άγνοια για να φτάσει με τη βοήθεια του ντετέκτιβ στην κατανόηση¹²⁸ και την Αλήθεια.

Η αφήγηση του αστυνομικού διηγήματος ήδη από τον Doyle, απηχεί τις περιθωρολογισμούς πεποιθήσεις του κόσμου της εποχής, η επιστημονική μεθοδολογία του οποίου διέπεται από απόλυτη εμπιστοσύνη στη λογική, στην αιτιότητα και τις αξίες της αστικής τάξης, στην οποία ανήκουν οι συγγραφείς της αλλά και οι αναγνώστες, που κατά τον Μεσοπόλεμο ήταν η κοινωνική σταθερότητα, η ιδιοκτησία, ο σνομπισμός, ο σωβινισμός, η ξενοφοβία, η ταξικότητα¹²⁹. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με την απόλυτη οριοθέτηση του Καλού και του Κακού είναι το βασικό στοιχείο συντηρητισμού αλλά και μη ρεαλισμού, στα έργα της οποίας η αρμονία και η τάξη επανέρχονται πάντα στο τέλος της πλοκής.

Η επιστημολογία του 19ου αιώνα αποδίδεται επιτυχημένα στην κλασική αφήγηση που θέλει τον ντετέκτιβ να «συλλέγει ίχνη» και να κοιτά τις λεπτομέρειες. Ως αξιόπιστος εκπρόσωπος της καθεστηκυίας τάξης, το κλασικό, μειώνει τα υποκείμενα σε γνωστούς τύπους που βασίζονται σε λεπτομέρειες (συχνά δίνονται με χάρτες εντός των διηγημάτων)¹³⁰. Η αφαιρετική διαδικασία, που χωρίζει σε κατηγορίες, και κάνει αντιστοιχίες σε αναγνωρίσιμες κατηγορίες έχει αναλυθεί από τον Foucault και τη μελέτη του για την πειθαρχία όπου αναλύει την ανάπτυξη της φυλακής και των θεσμών τιμωρίας στο τέλος του 18ου και 19ου αιώνα (πειθαρχία και

¹²⁸ Όπως εύστοχα αναφέρει ο Α. Αποστολίδης, το αστυνομικό αποτελεί «επίδειξη εκλογίκευσης πάνω σε αρχικά αντιφατικά ή παράλογα δεδομένα, μια άσκηση αποσαφήνισης». Ανδρέας Αποστολίδης, *όπ.π.*, 2009, σελ. 47.

¹²⁹ Alison Light, *όπ.π.*, σελ. 81

¹³⁰ Στο κλασικό έχουμε τονίσει πως η σταθερή δομή δίνει έμφαση στις στερεοτυπικές εικόνες παρά στο περιεχόμενο, ενώ δίνει έμφαση σε λεπτομέρειες που δεν έχουν μεγάλη σημασία για την πλοκή και αποκρύβει τα στοιχεία που ενδιαφέρουν. Η Agatha Christie για παράδειγμα, συχνά εξαντλεί λεπτομέρειες των συνηθειών των ηρώων της όπως πχ πόση ζάχαρη βάζουν στο τσάι τους αλλά δεν αγγίζει σε βάθος την προσωπικότητά τους ή τα μυστικά που κουβαλούν. Ενδεικτικό της άποψης του Levi Strauss για τη μυθική αφήγηση που δίνει έμφαση στη δομή και όχι στο περιεχόμενο, ώστε τα «πραγματικά» ζητήματα είναι παρόντα στην αφήγηση όμως κάθε «αληθινή» συζήτηση αποφεύγεται. Έτσι γι' αυτό, η στρουκτουραλιστική ανάλυση της δομής, είναι κατάλληλη για την ανάλυση του κλασικού. Levi Strauss, Claude, *Μύθος και νόημα*, *όπ.π.*, σελ.130

η γέννηση της φυλακής (1975)¹³¹. Μέσα από τακτικές που συμβαίνουν και εκτός φυλακής, ως διορθωτικές πρακτικές, χτίζεται ένα δίκτυο δυνάμεων εξουσίας που αλλάζει τη δομή της σύγχρονης εμπειρίας, ειδικά αναφορικά με την ανάδυση της μοντέρνας πόλης. Ως δύναμη ο Foucault εννοεί την κοινότητα με την εξουσία που επιβάλλει πειθαρχία, όχι φανερά αλλά μέσω της κοινωνικής τάξης και των θεσμών, για παράδειγμα εκπαιδεύοντας τους ανθρώπους να λειτουργούν με βάση τη μόδα. Αποτέλεσμα, την «κατασκευή» των υποκειμένων ως πειθήνιων οργάνων, με αυξημένη αποδοτικότητα μέσω της παραγωγικής διαδικασίας αλλά μειωμένη την πολιτική αποτελεσματικότητα. Επιτυγχάνεται έτσι, η δυνατότητα τάξης στο χάος του αστικού πληθυσμού μέσω της πανοπτικής μορφής της εξουσίας που θέτει σε πειθαρχία την κοινωνία.

Ίσως η πιο ενδεικτική φιγούρα της λογοτεχνίας της εποχής είναι αυτή του ντετέκτιβ που διατάσσει την πόλη σύμφωνα με μια κατασταλτική λογική που απαιτεί πως τα πάντα μένουν σταθερά στη θέση τους. Αντιθέτως ο ίδιος διαφεύγει του εξουχιστικού ελέγχου¹³² (ακόμα ένα στοιχείο συντηρητισμού), κάτι που τον αναγάγει σε ανώτερη σφαίρα από τους κοινούς θνητούς-στέκει και βλέπει από ψηλά όπως ο θεός.

Η μυθολογία του ντετέκτιβ θεμελιώνει την ανάγκη κάποιου ήρωα που μπορεί να σώσει την κοινωνία γιατί η ίδια αδυνατεί, την επιβολή της σωτήριας αυθεντίας που στέκει ανώτερα από τους υπολοίπους¹³³. Αυτό που εδραιώνεται εδώ είναι το θαύμα, μια μορφή εκλεπτυσμένης θεολογίας. Το αστυνομικό μυθιστόρημα είναι πεδίο όπου θεμελιώνεται η βεβαιότητα πως υπάρχει Θεός. Επειδή όλα όσα συμβαίνουν στην πλοκή συναρπάζουν και στο τέλος συναρθρώνονται σε μια τελική εξήγηση του γρίφου και τίποτε δεν πάει χαμένο. Είναι αντίληψη που επικρατούσε στο Μεσαίωνα για τον Μεγάλο σεναριογράφο, τον Ύψιστο, που τα έχει σχεδιασμένα όλα (όπως, μπορούμε να πούμε, και ο συγγραφέας του αστυνομικού).

¹³¹ Μισέλ Φουκώ, *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής*, Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα, 2011

¹³² Πολλά στοιχεία, μεταξύ των οποίων και η αποστασιοποίηση, ψυχρότητα ενός ντετέκτιβ για τον οποίο δεν γνωρίζουμε τίποτα προσωπικό, κάνει τους κριτικούς να μιλούν για συντηρητισμό του είδους και για υπεράσπιση του καθιερωμένου στάτους κβο. Alexander N. Howe, *όπ.π.*, σελ. 17

¹³³ Ο Žižek θα διάβαζε μια κρυμμένη διάσταση αμφισβήτησης της δημοκρατικής λειτουργίας και ανάδειξη της απόλυτης αρχής του μοναρχισμού, όπως εξάλλου ανέγνωσε τη φιγούρα του Batman, στο ντοκιμαντέρ *Οδηγός Ιδεολογίας για διεστραμμένους*.

2.4.1 Ο ντετέκτιβ ως νέα μυθολογία στο αστικό παραμύθι

Από όλα τα στοιχεία που μας επιτρέπουν να θεωρούμε τα αστυνομικά ως αστικά παραμύθια, το πιο σημαντικό είναι η μυθολογία του ήρωα που συστήνουν. Οι αφηγήσεις ακολουθούν παρόμοια μοτίβα (μανιχαιστικό δίπολο Καλού-Κακού, επαναλαμβανόμενη δομή, αίσιο τέλος-διδασκισμός). Η γνωστή υπόθεση είναι αυτή του χαμένου παραδείσου που ξανακερδήθηκε και εξαρτάται από την πορεία του ήρωα: το ταξίδι (έρευνα ντετέκτιβ), σε μια πορεία της αταξίας προς την τάξη, με σταθερό μοτίβο τη μεταμόρφωση του ήρωα (καθαγιασμός κοινωνίας).

Σε όλες τις εποχές και όλες τις αστυνομικές αφηγήσεις, παρά τη μειωμένη εγγύηση που μπορεί να παράσχει ο ερευνητής (στο αμερικανικό), παραμένουν ανώτεροι των υπολοίπων, δημιουργούν το μύθο του ήρωα. Ο Joseph Campbell στο *The hero with a thousand faces*, φωτίζει τα βασικά μοτίβα των κινήσεων του ήρωα που με παραλλαγές βρίσκουμε στους μύθους και στα σύγχρονα στερεοτυπικά σενάρια. Κατά τον Campbell, η κίνηση του ήρωα είναι κυκλική. Στην αρχή αρνείται το πρόβλημα, το αποδέχεται, ακολουθούν δοκιμασίες, ταξίδι που το ονομάζει «διεύλεση των κατώτατων ορίων/κατωφλιών», αντιμετωπίζει κινδύνους, τέρατα που πρέπει να αποδείξει όπως είναι ικανός, συνήθως έχει κάποια βοήθεια, η βοηθητική φιγούρα έχει διδακτική λειτουργία δείχνοντας πως κανείς δεν μπορεί να πορευτεί μόνος στη ζωή. Αφού επιτυχώς ολοκληρώσει τις περιπέτειες, ολοκληρώνει τη δοκιμασία και επιστρέφει σπίτι με ένα δώρο/ευεργέτημα στην κοινωνία¹³⁴. Είναι η μεταμόρφωση των ηρώων που εντοπίσαμε στα παραμύθια και το ίδιο μοτίβο της αναχώρησης-περιπέτειας-ηρωικής επιστροφής, που διέκρινε στις λειτουργίες του παραμυθιού ο Propp. Διευρυμένη η μεταφορική αφήγηση του αστυνομικού, θα μπορούσε να διαβαστεί και ως αλληγορία όπου το ταξίδι ήρωα αντιστοιχεί στην ψυχολογική ωρίμανση /ωρίμανση κοινωνίας.

¹³⁴ Για τον Campbell ο κύκλος του ήρωα ανάγεται στον κοσμογονικό κύκλο, αντιπροσωπεύει τη μεγάλη περιστροφή του σύμπαντος που εμπεριέχει το ταξίδι του ήρωα. Joseph Campbell, *The Hero with a thousand faces*, New World Library Novato, California, 2008, σελ.29, 266

Κεφάλαιο 3: Το Αμερικανικό Αστυνομικό και οι Απεικονίσεις του Κακού

3.1 Αμερικανικό Hard-Boiled 1920-1940

Κι ενώ η ιστορία μυστηρίου ακμάζει στην Αγγλία, ο Dashiell Hammett (Dashiell Hammett) και η σχολή του «σκληρού» αστυνομικού μυθιστορήματος στην Αμερική σηματοδοτεί τη μετάβαση στη σύγχρονη περίοδο, εισάγοντας το ρεαλισμό¹³⁵. Από τη γένεσή της, η αμερικανική παραγωγή αστυνομικών δεν επικεντρώθηκε αποκλειστικά και μόνο στο σκληρό αφήγημα. Τη δεκαετία του '20 γράφτηκαν και αμερικάνικα whodunits, τα οποία, ωστόσο, δεν ήταν η βασική συνεισφορά της Αμερικής στο είδος¹³⁶. Το σκληρό αφήγημα ξεκίνησε, όπως και το κλασικό αστυνομικό, από τις ιστορίες που δημοσιεύονταν σε περιοδικά, αυτό της *Black Mask*¹³⁷, με κύριο εκπρόσωπό του, πέρα από τα έργα του Hammett, τον Raymond Chandler.

Σε αντίθεση με το whodunit, η αφήγηση του σκληρού αστυνομικού δεν παρουσιάζει την έρευνα ως ανάμνηση, αλλά την ταυτίζει με τη δράση. Στις σκληρές αστυνομικές ιστορίες, η αφηγηματική δομή δίνει έμφαση στο παρόν της έρευνας ως χρόνος δράσης παρά στο ποιος το έκανε. Ο χρόνος της αφήγησης είναι ο ενεστώς και το θέμα είναι η ίδια η πορεία της έρευνας. Το αίνιγμα και το μυστήριο στην υπόθεση διατηρούνται αλλά πλέον δεν καθορίζουν τη δομή, η οποία είναι απόρροια του θέματος. Οι δομικές διαφορές του αγγλικού και του αμερικανικού αστυνομικού ήταν απόρροια των θεματολογικών διαφορών: βία, έγκλημα, χρήμα, πολιτική διαφθορά, ανηθικότητα, αίνιγμα και μυστήριο διατηρήθηκαν αλλά δεν καθορίζουν πλέον το είδος.

¹³⁵ Παράλληλα θέτει τις βάσεις για το θρίλερ, το «μαύρο» μυθιστόρημα και το αστυνομικό μυθιστόρημα αγωνίας, που κρατά ίση απόσταση από το παρελθόν και από το μέλλον. Ανδρέας Αποστολίδης, *ό.π.*, σελ. 121.

Για τον Α. Αποστολίδη οι ιστορίες του οργανωμένου εγκλήματος και τα κατασκοπευτικά μυθιστορήματα αποτελούν μετεξέλιξη των σκληρών αστυνομικών ιστοριών στις ΗΠΑ μαζί με το θρίλερ. Ανδρέας Αποστολίδης *ό.π.*, σελ. 271.

¹³⁶ Αναμφίβολα η παρακαταθήκη της Αμερικής στο είδος είναι η σκληρή ιστορία των δεκαετιών του 20 και του 30 που ξεκίνησε με τους σκληρούς ήρωες του *Black Mask*. (Lee Horsley, http://www.crimeculture.com/?page_id=1427).

¹³⁷ Το περιοδικό ιδρύθηκε το 1920 από τους H. L. Mencken και George Jean Nathan. Στις πρώτες δεκαετίες, ο Hammett και ο Carroll John Daly άρχισαν να γράφουν σε αυτό, ενώ αργότερα προστέθηκε στον κατάλογο των συνεργατών του και ο Chandler. Άλλα σύγχρονα περιοδικά με τα ίδια αστυνομικά θέματα ήταν τα: *Dime Detective*, *Detective Fiction Weekly*, *Black Aces*. Lee Horsley, *American Hard-Boiled Crime Fiction, 1920s-1940s*. Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/Hard-Boiled.html>.

Με το αμερικανικό αστυνομικό το είδος «ανοίγει» τα όριά του¹³⁸. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι ο καθοριστικός παράγοντας για τη διάκριση του αγγλικού αστυνομικού της κλασικής περιόδου από το αμερικανικό. Το αμερικανικό δεν πειθαρχεί στην ευθύγραμμη αφήγηση και αποκτά κοινωνικές προεκτάσεις. Η απογύμνωση της αστικής κοινωνίας φαίνεται ήδη στον Hammett και στον Chandler, για να αναδειχθεί περισσότερο στον Cain¹³⁹.

Η βασική διάκριση του αμερικανικού από το αγγλικό αστυνομικό είναι πως το πρώτο εκπροσωπεί τη δράση, ή καλύτερα τη βίωση, με μεγάλα περιθώρια απόκλισης από την αρχική δομή του, ενώ το δεύτερο τη σκέψη. Το κλασικό αστυνομικό διήγημα ακολουθεί μία αυστηρή τυπολογία που θέτει το αίνιγμα με τη μορφή του διανοητικού προβλήματος, ενώ το αμερικανικό, του οποίου εξέλιξη είναι το γκανγκστερικό, περιγράφει την περιπέτεια ενός σκληρού ντετέκτιβ εν δράσει. Για παράδειγμα, το ερώτημα ποιος το έκανε – whodunit – είναι έως το τέλος το πρωτεύον, από το οποίο δεν αποκλίνει η πλοκή, ενώ το αμερικανικό διηγείται την περιπέτεια του ήρωα ντετέκτιβ με αφορμή ένα έγκλημα.

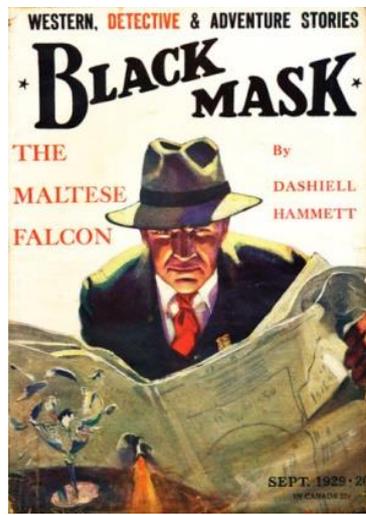
Από εδώ προκύπτει και η διαφορετικότητα της φιγούρας του ντετέκτιβ, που αποτελεί τη σημαντικότερη διαφορά των ειδών. Η παρουσίαση του ήρωα-ντετέκτιβ δεν κρατάει πλέον απόσταση από τα δρώμενα. Ανεξάρτητος, αρρενωπός, μοναχικός, «καουμπόη» της πόλεως, δεν είναι απροσπέλαστος αλλά αναπόσπαστο μέλος του περιβάλλοντος. Και επειδή δεν είναι πάντα σε θέση να εγγυηθεί την τάξη, υπολείπεται του Holmes. Στο σκληρό αστυνομικό ανάγνωσμα, ο χαρακτήρας ρισκάρει και γι' αυτό το μέλλον του είναι αβέβαιο.

Ο Poirot, δεν ενδιαφέρεται τόσο για «στοιχεία» όσο για ιδέες. Ο ντετέκτιβ-λαγωνικό στα κλασικά αστυνομικά είναι ο επαγωγικός αναλυτής που απαντά στο ερώτημα whoduit. Η περιπλάνηση είναι βασικό στοιχείο στην πλοκή του αστυνομικού και στοιχείο διαφοροποίησης των δύο εκδοχών του. Στο αμερικανικό, η περιπλάνηση είναι κυριολεκτική στους δρόμους της άγριας και επικίνδυνης πόλης. Στο κλασικό αστυνομικό μπορεί η έμφαση να μη δίνεται στη σωματική περιπλάνηση του ντετέκτιβ, εξακολουθεί, ωστόσο, να είναι βασικό στοιχείο της εξέλιξης του μύθου. Ο ντετέκτιβ, λοιπόν, διάγει διανοητική περιπλάνηση στον χώρο και στον

¹³⁸ Ο Γ. Ανδρεάδης σημειώνει πως το αστυνομικό μυθιστόρημα ζει γιατί κάθε φορά που η τυπολογία το κάνει να ασφυκτιά παραβαίνει τους κανόνες και αλλάζει. Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 61.

¹³⁹ Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 63.

χρόνο¹⁴⁰. Η περιπλάνηση στον χώρο και στον χρόνο, ώστε να λυθεί το αίνιγμα, γίνεται, στα αστυνομικά ειδικότερα, με αφορμή τον εντοπισμό του ενόχου. Σε επίπεδο χρόνου, η ευθύγραμμη αφήγηση υποσκάπτεται με τη χρονική παλινδρόμηση. Στα αμερικανικά αστυνομικά αυτό είναι σύνηθες (π.χ., στο Πλαίη μπακ), ώστε τα ερωτήματα να ξεφεύγουν εύκολα από τον περιορισμό του «ποιος το έκανε». Στο αγγλικό, από την άλλη, που δεν ξεφεύγει από το προηγούμενο ερώτημα, υπάρχει παλινδρόμηση με την έννοια της περιπλάνησης του ντετέκτιβ. Εδώ, η περιπλάνηση γίνεται με τον ντετέκτιβ να μένει στατικός, και να περιπλανώνται ο βοηθός ή οι λοιποί χαρακτήρες. Κυρίως όμως η περιπλάνηση είναι μεταφορική, νοητική μεταφορά του ντετέκτιβ στο παρελθόν όπου κρύβεται το κλειδί για τον εντοπισμό του ενόχου. Μία διαδικασία που, σχηματικά θυμίζει την ψυχαναλυτική διαδρομή από το παρόν στο παρελθόν, από το συνειδητό στο ασυνείδητο, ώστε να εντοπιστεί το τραύμα και να λυθεί το πρόβλημα. Ενώ στο αμερικανικό η έννοια του σασπένς χτίζεται πάνω την εκκρεμότητα (γι'αυτό και παρομοιάζεται με την ελληνική τραγωδία)¹⁴¹, το κλασικό κυρίως επιδιώκει να σοκάρει γι'αυτό και θέτει τον ένοχο εντός της κλειστής κοινωνίας.



Εικόνα 6 9/1929, Black Mask

¹⁴⁰ Ο Γ. Ανδρεάδης διακρίνει ως πρότυπο ντετέκτιβ τον Δον Κιχώτη που μπορεί να ξεκινά την περιπέτειά του για διαφορετικούς λόγους, όπως ο έρωτας, όμως θέτει το μοτίβο της περιπλάνησης του ήρωα στη βάση του μυθιστορήματος. Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 153.

¹⁴¹ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, όπ.π., σελ. 453.

3.2 Απεικονίσεις του κακού στο αμερικανικό αστυνομικό

Στο ακόλουθο κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τους τρόπους και τις εικόνες που φτιάχνει το αμερικανικό αστυνομικό για να παρουσιάσει το Κακό, χρησιμοποιώντας τα αφηγήματα του Raymond Chandler.

Το είδος εισήχθη, όπως είδαμε, με τον Ντ. Hammett, του οποίου αν και η συνεισφορά είναι μικρή (έγραψε όλα τα βιβλία μεταξύ 1929-1934) η επιρροή του υπήρξε μεγάλη. Ο πιο σημαντικός συνεχιστής του ο Raymond Chandler καθιερώνει το είδος συνεχίζοντας την κληρονομιά της εικόνας της πόλης και του ντετέκτιβ που δημιούργησε, του Sam Spade. Οι αφηγήσεις του Chandler, με πιο αντιπροσωπευτικά έργα τον *Μεγάλο ύπνο* (1939), *Αντίο γλυκεία μου* (1940) και τον *Μεγάλο αποχαιρετισμό* (1953, που αν και θεωρείται άλλης φάσης του συγγραφέα έχει τα ίδια «άγχη»), έχουν πιο ευάλωτους αφηγητές, πιο ελαφρύ, συναισθηματικό και ρομαντικό τόνο αλλά την ίδια εικόνα της διεφθαρμένης πόλη και του ντετέκτιβ.

Στο κείμενό του *The simple art of murder*, ο Chandler υποστηρίζει πως το hard boiled είδος τοποθετεί πάλι το φόνο στα χέρια όσων πραγματικά είναι καλοί σε αυτό, «σε όσους έχουν λόγο να το διαπράττουν και όχι απλά για να έχουν ένα πτώμα»¹⁴². Η αλλαγή που επιφέρει το αμερικανικό στο ευρύτερο είδος του αστυνομικού έχει ήδη προσδιοριστεί. Για το αμερικανικό, το περιεχόμενο είναι πιο σημαντικό από τους στείρους κανόνες. Η αφήγηση δίνει έμφαση στο περιεχόμενο της πλοκής παρά στη δομή. Αυτή η στροφή θα προσδιορίσει και την απεικόνιση του Κακού. Το Κακό γίνεται εικόνα της απουσίας νοήματος σε έναν αφιλόξενο κόσμο, και η δομή που υποστηρίζει την εικόνα αυτή είναι η έμφαση στην ιστορία της έρευνας, του τώρα.

Έχουμε ήδη επισημάνει πως στην *Τυπολογία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, ο Todorov υποστηρίζει πως η αστυνομική αφήγηση χωρίζεται σε δυο αφηγήσεις, αυτή του εγκλήματος και η δεύτερη, η ιστορία έρευνας¹⁴³. Η πρώτη, του εγκλήματος αφηγείται ό,τι έχει γίνει, η δεύτερη το πώς ο αφηγητής ενημερώθηκε γι' αυτήν. Ο διαχωρισμός αυτός αντιστοιχεί στις όψεις της δομής που εντόπισαν οι Ρώσοι φορμαλιστές του 20, αυτή του μύθου και της πλοκής. Η ιστορία/μύθος (fabula)-ο τρόπος που έγιναν τα γεγονότα στην πραγματικότητα και η πλοκή (syuzhet)-το πώς

¹⁴² Alexander N. Howe, *It Didn't Mean Anything: A Psychoanalytic Reading of American Detective Fiction*, Jefferson, N.C. : McFarland & Co., c2008, σελ.68

¹⁴³ Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, ό.π.π, σελ.225

λέγεται η ιστορία. Για τον Todorov, στην αστυνομική αφήγηση η δεύτερη αφήγηση παρουσιάζεται υπερβολικά ή ασήμαντα, ανάλογα με το είδος του αστυνομικού. Είδαμε πως η κλασική αφήγηση ξεκινά όταν τελειώνει η πρώτη ιστορία, και η πλοκή δηλ. η εξιστόρηση της έρευνας είναι σημαντική μονάχα για να μας πει τι έγινε στα αλήθεια – να μας εξιστορήσει την ιστορία/μύθο. Έτσι, η μία αφήγηση υπάρχει χάριν της άλλης, για την άλλη. Θα μπορούσε να διαβαστεί και ως υπονόμηση του παρόντος για χάρη αλήθειας, γνώσης που βρίσκεται στο παρελθόν. Ως υπονόμηση του παρόντος για παρελθόν. Παρόλα αυτά επειδή το πρώτο γεγονός παρουσιάστηκε πριν το δεύτερο την εξιστόρηση της πλοκής, πρέπει να παραμείνει ως απουσία μέσα στην αφήγηση του ντετέκτιβ και η πραγματική σειρά θα μπει στην τελική αφήγηση του ντεντέκτιβ (πολλά επίπεδα κειμένου). Δηλ. η επαναπαρουσίαση των γεγονότων είναι δυνατή. Υπό αυτή την έννοια η κλασική αστυνομική είναι ιστορία μεθόδου, ιστορία ερμηνείας διά της αφαίρεσης. Η δομή δημιουργεί άλλα αναγνωστικά συναισθήματα και άλλες προσδοκίες. Στο κλασικό κυριαρχεί η περιέργεια και η πίστη για την αναζήτηση μιας αιτίας που θα βρεθεί με τα ίχνη και το πτώμα ώστε να βρεθεί ο ένοχος και το κίνητρο¹⁴⁴.

Σε αντίθεση με την τυπολογία του κλασικού, στο αμερικάνικο είδος, η πρώτη αφήγηση των πραγματικών τραυματικών γεγονότων λειτουργεί σχεδόν αποκλειστικά σαν πρόλογος για τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν δηλ. για τη δεύτερη αφήγηση, αυτή της έρευνας¹⁴⁵. Αυτό δημιουργεί μια πρωτοκαθεδρία του τώρα, του παρόντος, και τη ταύτιση της έρευνας που διάγει ο ντετέκτιβ με τη δράση, εγκλήματα κτλ.

Η στροφή από την αναζήτηση της αιτίας στην έμφαση των συνεπειών, δημιουργεί την έννοια του σασπένς. Στο αμερικανικό αστυνομικό, ο ντετέκτιβ μετέχει, δρα, είτε ως θύτης είτε ως θύμα ή και τα δύο μαζί. Εμπλέκεται, δηλαδή, ψυχικά και κυρίως γιατί τα όρια Καλού-Κακού έως το τέλος παραμένουν εκκρεμή. Υπάρχει στην πλοκή μία εκκρεμότητα μέχρι τέλους, δεν είναι μόνο διανοητικό παιχνίδι (όπως στο κλασικό υπάρχει, ως εξάσκηση του μυαλού, σαν να λύνει ο αναγνώστης σταυρόλεξο), αλλά αποτελεί ζήτημα ρυθμού, κάτι που εκκρεμεί, που

¹⁴⁴ Alexander N. Howe, όπ.π., σελ.14

¹⁴⁵ Αυτό συμβαίνει και στα υπόλοιπα είδη του θρίλερ για τα οποία «ανοίγει» το δρόμο το αμερικανικό. Alexander N. Howe, όπ.π., σελ.13

περιμένουμε να ξεσπάσει (βασική έννοια suspense)¹⁴⁶ και βεβαίως ζήτημα περιεχομένου.

Στον *Μεγάλο ύπνο*, ο Chandler, δημιουργεί μια λαβυρινθώδη πλοκή χωρίζοντας τη syuzhet σε δύο αφηγήσεις. Την ιστορία εξαφάνισης του άντρα της μεγάλης αδερφής και τον εκβιασμό που υφίσταται η μικρή αδερφή, και για τον οποίο προσλαμβάνεται από τον πατέρα τους. Τίθεται ήδη από τη δομή ένα περίπλοκο σχήμα το οποίο καλείται ο Marlowe να βάλει σε τάξη, χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα που διαθέτει.

Στον Chandler το τρίγωνο θύμα-ερευνητής-εγκληματίας γύρω από το οποίο χτίζονται οι χαρακτήρες, είναι ασταθές. Αντίθετα με την κλασική ιστορία όπου το τρίγωνο μένει σταθερό με πρωταγωνιστή τον ντετέκτιβ, ακόμα και όταν αποδεικνύεται πως παίρνει την ταυτότητα του Άλλου (δολοφόνου), στο αμερικανικό, πράττουν όλοι ως πρωταγωνιστές ανά στιγμές της αφήγησης¹⁴⁷. Η αστάθεια των ηρώων είναι το κλειδί για τα πιο σκοτεινά νουαρ αφηγήματα του είδους. Έτσι, ο πόλος του Καλού από τον οποίο φωτιζόμενο χτίζεται ο αντίποδας του Κακού, εδώ είναι ασταθής και δίνει την αίσθηση του μη οριοθετημένου διπόλου. Το θύμα γίνεται θύτης, ο κυνηγός γίνεται κυνηγόμενος. Η εξερεύνηση της ενοχής είναι και εδώ βασικό στοιχείο αλλά όχι θεμελιώδες (Στο κλασικό ο φόνος δεν είναι στοιχείο ατμόσφαιρας –όπως υπήρξε στο γοτθικό αφήγημα-αλλά στοιχείο απαραίτητο για να δέσει η εξήγηση που θα δοθεί στο τέλος. Αυτό το στοιχείο υποβιβάζεται στο σκληρό αστυνομικό, όπου ο φόνος γίνεται η αφορμή της πλοκής)¹⁴⁸, και επιπλέον δεν υπάρχει σαφής διάκριση μεταξύ ενοχής και αθωότητας¹⁴⁹.

Η αφηγηματική δομή θέτει το μοναχικό ερευνητή ενάντια σε βάρβαρους εγκληματίες που είναι οργανωμένοι σε δίχτυ παρανομίας και διαφθοράς, συχνά δε το νήμα που ξετυλίγεται οδηγεί σε διεφθαρμένες θεσμικές δομές. Αυτό τον οδηγεί να

¹⁴⁶ Η «εκκρεμότητα πλοκής» σύμφωνα με τον Γ. Ανδρεάδη, συνδέεται με το δρων υποκείμενο και αποτελεί τον κύριο λόγο σύνδεσης του αστυνομικού με την τραγωδία. Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, όπ.π., σελ. 453.

¹⁴⁷ Lee Horsley, *Hard-Boiled Fiction: American Hard-Boiled Crime Writing, 1920s-1940s*
Διαθέσιμο στο: http://www.crimeculture.com/?page_id=1427

¹⁴⁸ Ενδεικτικό το περιστατικό όπου ο ίδιος ο Chandler δεν μπορούσε να απαντήσει στη σεναριακή απορία του σκηνοθέτη Χωκς, σχετικά με ένα φόνο. Ανδρέας Αποστολίδης, όπ.π., σελ.62

¹⁴⁹ Lee Horsley, *Hard-Boiled Fiction: American Hard-Boiled Crime Writing, 1920s-1940s*
http://www.crimeculture.com/?page_id=1427

υιοθετεί τα μέσα του αντιπάλου ώστε να βγει ζωντανός. Είναι μια φιγούρα που μπορεί και επιβιώνει, μοναχική και κυνική.

Ο Marlowe είναι ένας γκάνγκστερ κατά το ήμισυ, μια φιγούρα που απορρίπτει με τη συμπεριφορά του την μπουρζουαζική υποκρισία και τις συμβατικές αξίες. Είναι ένας μοναχικός λύκος πάντα υποκινούμενος από έναν προσωπικό ηθικό κώδικα¹⁵⁰. Οι περιπέτειες του αφορούν εγκληματικούς κύκλους που δεν σταματάνε να υπάρχουν ούτε εξαρθώνονται ολοκληρωτικά, είναι κομμάτι της μητρόπολης που απεικονίζει. Αυτό του δίνει πολύ μικρότερο έλεγχο των καταστάσεων από τον κλασικό ντετέκτιβ, παρόλα αυτά συνεχίζει να παρέχει διαβεβαίωση της λύσης της υπόθεσης που αναλαμβάνει και αποτελεί την πιο σταθερή και αξιόπιστη προοπτική¹⁵¹. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως ο ντετέκτιβ θα είναι ασφαλής και θα έχει τον τελευταίο λόγο στην ιστορία. Μπορεί ο άτρωτος ντετέκτιβ να είναι χαρακτηριστικό του κλασικού, όμως ο ντετέκτιβ που επιβιώνει είναι προϊόν του αμερικάνικου. Δεν είναι απλά ένας ευγενικός ερασιτέχνης, ένας διανοούμενος ιδιαίτερης ευφυΐας, αλλά ένας συνηθισμένος άνθρωπος χωρίς ταξικές πολυτέλειες. Κυρίως δεν έχει την απόσταση από τον κόσμο, την ασφάλεια του εξωτερικού παρατηρητή, είναι άνθρωπος του κόσμου. Η υπεροχή του έναντι των υπολοίπων ανθρώπων είναι η γενναιότητα του.

Το αμερικάνικο κάνει ζουμ στο μικρόκοσμο της μητρόπολης, στα βρώμικα σοκάκια και τους επικίνδυνους δρόμους της. Η μετατόπιση του ντετέκτιβ από τους κλειστούς τοίχους στους κακούς δρόμους, όπως λέει ο Chandler στο κείμενό του, μοιραία απαιτεί την αλλαγή στους σκοπούς. Δεν μπορεί πια ο ντετέκτιβ να αντιπροσωπεύει αφηρημένες ανησυχίες. Στο χάος της νέας μητρόπολης των αρχών του '20, δεν προσφέρει εχέγγυα για δικαιοσύνη μονάχα γνωρίζει την ιδιοσυγκρασιακή του εντιμότητα¹⁵². Πετυχαίνει ένα βαθμό ελέγχου και λύνει την υπόθεση, αλλά αντίθετα με τον κλασικό ντετέκτιβ, δεν μπορεί να αποκαταστήσει την τάξη σε όλη την κοινωνία. Ενώ στο κλασικό η κοινωνία μεταμορφώνεται, πηγαίνει στην προηγούμενη μακάρια κατάσταση, στο αμερικάνικο η κοινωνία μένει ίδια, σκοτεινή και απειλητική. Η δικαιοσύνη αποκαθίσταται στο μικρόκοσμο της υπόθεσης και όχι σε όλη την κοινωνία, περνώντας από λουτρό αίματος¹⁵³.

¹⁵⁰ Alexander N. Howe, *όπ.π.*, σελ. 67

¹⁵¹ Lee Horsley, *όπ.π.*

¹⁵² Alexander N. Howe, *όπ.π.*, σελ. 68

¹⁵³ Ανδρέαδης Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, *όπ.π.*, σελ. 455.

Στο αμερικανικό τα όρια του Καλού και του Κακού θολώνουν και τα δύο έρχονται πιο κοντά από ποτέ, όχι απλά ως στοιχεία δομής αλλά και περιεχομένου. Ο ίδιος ο ντετέκτιβ, η πιο σίγουρη φιγούρα του Καλού στο αστυνομικό, υιοθετώντας τα μέσα του εχθρού και εμπλεκόμενος σώμα με σώμα μαζί του θολώνει τα όρια¹⁵⁴. Ο Marlowe αντιμετωπίζει ένα διογκωμένο δίχτυ παραβατικότητας αλλά και τα μυστικά και την προδοσία της γοητευτικής γυναικείας παρουσίας που επιχειρεί να τον ξελογιάσει. Από τη μια το κύκλωμα εκβιαστών και από την άλλη η γυναικεία παρουσία. Ταυτόχρονα, μπλέκει σε έναν κόσμο διαφθοράς και εγκλήματος αλλά στέκει ως μορφή ηθικής ανωτερότητας. Η εικόνα του είναι έτοιμη: είναι ένας γενναίος ήρωας ώστε ξεπερνά κοινωνική διαφθορά και προσωπική λαγνεία¹⁵⁵.

Η απεικόνιση του Κακού στο αμερικανικό γίνεται κυρίως με δύο τρόπους : αναπαριστώντας α) το οργανωμένο έγκλημα και β) η σεξουαλικότητα, ο γυναικείος πειρασμός στον οποίο δεν πρέπει να ενδώσει ώστε να μην επηρεαστεί. Η εικόνα του κοινωνικού εγκλήματος και η σεξουαλικότητα της *femme fatale*¹⁵⁶, είναι νέες απεικονίσεις κακού που σχετίζονται με την εποχή. Ένας παλιομοδίτης ιππότης που προστατεύει τους αδύναμους ενώ πρέπει να έχει αυτοσυγκράτηση ώστε να νικήσει το κακό. Είναι ένας έντιμος «σκληρός» και γενναίος άρα ανώτερος.

Πώς δομείται όμως στην αφήγηση η «σκληράδα» του ήρωα; Στην ανάλυση του Γλώσσα ως δύναμη¹⁵⁷, ο Scott Christianson μελετά την αστυνομική λογοτεχνία και πιστεύει πως ο σκληρός ήρωας προσπαθεί να βγάλει νόημα σε έναν χαοτικό κόσμο, αποσπασματικοποιημένο και θραυσματικοποιημένο, επιχειρώντας τον γλωσσικό έλεγχο πάνω στο περιβάλλον. Προσπαθεί να αντιμετωπίσει τον κόσμο και να τον κυριαρχήσει προσδιορίζοντας τον μέσω διαλόγων, σύντομων κουβέντων και ευφυολογημάτων που προβάλλουν αλαζονεία. Είναι ειρωνικός, ετοιμόλογος χτίζει μια γλωσσική αφήγηση¹⁵⁸ που αξιολογεί και εμπεριέχει την ηθική αποσάθρωση της κοινωνίας που ερευνά: «Μην με αναγκάζεις να γίνει σκληρός», «Μην με κάνεις να χάσω τους όμορφους τρόπους μου» (Farewell, My Lovely).

¹⁵⁴ Το είδος ανοίγει το δρόμο για τους πρωταγωνιστές με ελαττώματα, επιθετικούς συχνά εγκληματικούς. Lee Horsley, όπ.π.

¹⁵⁵ (48, creatures of darkness, gene Phillips) Gene D. Phillips, *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, University Press of Kentucky, 2000, σελ.48

¹⁵⁶ Για την κρυμμένη διάσταση μισογυνισμού στα αφηγήματα του είδους στο Gill Plain, *Twentieth-century crime fiction: gender, sexuality, and the body*, Edinburgh University Press, Edinburgh, c2001, σελ.57

¹⁵⁷ Gill Plain, όπ.π., σελ.57

¹⁵⁸ Lee Horsley, όπ.π.

Ενδεικτικό ως προς αυτό, είναι η αρχή του *Μεγάλου ύπνου*, η εισαγωγική σκηνή του ντετέκτιβ στο σπίτι του πατέρα και οι συζητήσεις με όλα τα μέλη της οικογένειας. Το βιβλίο είναι επίσης ενδεικτικό της σχέσης του ντετέκτιβ με την τερατώδη δύναμη της πατριαρχίας. Ο πατέρας είναι μια αόρατη δύναμη μέχρι το τέλος. Η εικόνα της πατριαρχικής δύναμης στα αφηγήματα του είδους είναι αόρατη μα υπαρκτή. Η φιγούρα του πατέρα σπάνια είναι στο επίκεντρο της αφήγησης (όπως και στον *Μεγάλο Ύπνο*), συνήθως υπάρχουν απόγονοι της πατριαρχικής δύναμης που επίσης έχουν να χάσουν ή να κερδίσουν τα πάντα μέσα στην ανταγωνιστική και διεφθαρμένη συμβολική τάξη. Είναι κοινός τόπος στα *hard boiled* αφηγήματα, το μοτίβο του επικίνδυνου θηλυκού είτε είναι κόρη, είτε γυναίκα, που απειλεί το αρσενικό αποπλανώντας το σώμα του, καθιστώντας το μη ελέγξιμο σώμα¹⁵⁹. Για πολλούς μελετητές τα έργα του Chandler είναι περισσότερο μελέτη στις αστικής Αμερικής που μοιάζει με αστυνομικό, και αυτό ώσπου να συντελεστεί η προδοσία από τη γυναικεία φιγούρα¹⁶⁰. Είναι αλήθεια πως το αμερικανικό φτιάχνει «διαταραγμένες» ιστορίες αρρενωπότητας και έρωτα, και απεικονίζει την ευάλωτη ανδρική παρουσία εντός της πατριαρχικής κοινωνίας.

Συμπερασματικά, στο αμερικάνικο η απεικόνιση του Κακού ως εγγύτητα και ως μη Κακό παραμένει, αλλά με όρους περιεχομένου παρά δομής, γι' αυτό έχει σχετιστεί με την υπαρξιακή φιλοσοφία αλλά και τον μοντερνισμό στη λογοτεχνία¹⁶¹. Η λύση φέρνει ανακούφιση αλλά όχι την αίσθηση της δικαιοσύνης, απόλυτη και καθαρή όπως στο κλασικό. Στο αμερικάνικο είμαστε ευτυχείς ως αναγνώστες που ο ήρωας «τη γλίτωσε φθηνά». Στο τέλος τα όρια Καλού-Κακού μένουν θολά, διότι συνεχίζει να βρίσκεται διάχυτο στην πόλη. Στο μικρόκοσμο της υπόθεσης, στη μονάδα η εντιμότητα του ντετέκτιβ επιβάλλεται, αλλά ανοίγοντας το πλάνο ο χαοτικός κόσμος συνεχίζει καθιστώντας μια αίσθηση απουσίας νοήματος.

¹⁵⁹ Gill Plain, ό.π., σελ.57

¹⁶⁰ ό.π.π.

¹⁶¹ Ανδρέας Αποστολίδης, ό.π., σελ.63.

Ο Chandler θεωρείται σημαντικός της λαϊκής λογοτεχνίας και τώρα πρόσφατα από τους κριτικούς, όπως ο Christianson Scott R., η λογοτεχνία του μελετάται ως θεμελιώδη έκφραση του ύστερου μοντερνισμού. Αναφέρει πως όπως η *Έρημη χώρα* του T.S.Elliot, έτσι και τα σκληρά αστυνομικά του Chandler δίνουν εικόνα αποξένωσης μπροστά στην μοντέρνα αστικοποίηση. Gill Plain, ό.π., σελ.22, 142

Η δομή χτίζει τον ήρωα κυνικό, αντισυμβατικό, που είναι μέρος του σάπιου συστήματος, στέκει δηλαδή στο κατώφλι. Δεν έχει υψηλά ερωτήματα περί δικαιοσύνης και αρετής, θέλει να κάνει απλά τη δουλειά του, και αν στο τέλος αναδεικνύεται πόλος καλού έχει να κάνει με την επιμονή στον προσωπικό κώδικα αξιών και τη γενναιότητά του.

Οι νέες απεικονίσεις του Κακού αφορούν στο οργανωμένο έγκλημα της πόλης στην ευάλωτη παρουσία του άντρα στην πατριαρχική κοινωνία και την ανάδειξη της γυναίκας ως πειρασμό. Το Κακό ως η επικίνδυνη σεξουαλικότητα από την οποία πρέπει να απέχει ώστε να μην αλλοιωθεί η ουσία της ύπαρξής του (όχι απλά να μείνει αντικειμενικός κριτής, αλλά να μην προδοθεί γιατί τίθεται η ύπαρξή του σε κίνδυνο, το μόνο που έχει στον αβέβαιο κόσμο) δημιουργεί νέες συντηρητικές νοηματοδοτήσεις.

3.3 Φάση 3^η – κρίση, νέο κανονικό παράδειγμα

Οι ιστορίες του κλασικού αστυνομικού αποτελούν μια απλοποιημένη κοινωνική αλληγορία στην οποία ο ντετέκτιβ αποκαθιστά τη γαλήνη στην παραδοσιακή εικόνα της μεσαίας κοινωνικής τάξης, αποδεικνύοντας πως η απορρυθμιστική δύναμη δεν βρίσκεται στην κοινωνική τάξη αλλά στα μεμονωμένα ατομικά κίνητρα. Αντιθέτως, στο αμερικανικό αφήγημα το Κακό έχει και κοινωνική απεικόνιση.

Οι ιστορίες, άμεσα συνδεδεμένες με τις κοινωνικό-οικονομικές συνθήκες της εποχής, αποδίδουν τη μυρωδιά του φόβου που είναι παρούσα στη μοντέρνα συνθήκη. Λίγο πριν η πρώτη ατομική βόμβα εκραγεί, φαίνεται πια καθαρά πως ο πολιτισμός έχει δημιουργήσει τον εξοπλισμό για την ίδια του την εξαφάνιση και οι δρόμοι της μεγαλούπολης είναι σκοτεινοί όσο ποτέ. Το σκληρό αστυνομικό είναι καθαρό τέκνο του μεσοπολέμου· ξεκίνησε ως λαϊκό είδος στο τέλος ενός καταστροφικού παγκόσμιου πολέμου και έφτασε στην ωρίμανσή του δύο δεκαετίες μετά τη λήξη του δεύτερου¹⁶².

Στα αντιπροσωπευτικότερα αφηγήματα του είδους, κάποια τραυματικά γεγονότα αλλάζουν ανεπιστρεπτί τις συνθήκες ζωής και δημιουργούν για τους ήρωες μια

¹⁶² Lee Horsley, όπ.π.

κατάσταση απόλυτου υπαρξιακού διχασμού, ανάμεσα στην ανιαρή σταθερότητα και την αναγνώριση πως η ζωή είναι στην πραγματικότητα ηθικά χαοτική¹⁶³.

Η μεταλλαγή που ζούνε οι ήρωες ως αίσθηση της αβεβαιότητας, και αποξένωσης, αντανακλά την οικονομική και πολιτική καταστροφή της περιόδου για την οποία η ανθρωπότητα υπήρξε απροετοίμαστη. Η μεγάλη ύφεση που συνόδεψε το κραχ του 29, στην οποία ο Keynes είδε τη χειρότερη καταστροφή του μοντέρνου κόσμου, είναι παντού ορατή. Η αίσθηση ματαιότητας και ο πεσιμισμός για τις συνθήκες ζωής θα στερήσει από τους ανθρώπους τον έλεγχο της ζωής τους, καταστρέφοντας τις ελπίδες τους και μετατρέποντάς τους είτε σε παραβάτες ή είτε σε θύματα.

Όπως η αντίληψη της αρρενωπότητας στην αμερικανική κοινωνία της εποχής, δίνει έμφαση στη σωματικότητα και τη σεξουαλικότητα έτσι και η μαζική λογοτεχνία στράφηκε στην απεικόνιση του ανδρισμού. Από την άλλη, ήδη με την ποτοαπαγόρευση και την εξάπλωση του οργανωμένου εγκλήματος, ο κλασικός ντετέκτιβ δεν αντιμετωπίζεται πια ως επαρκής λύση. Οι ανωτερότητα των επαγωγικών συνειρμών αντικαθίσταται με τον σκληρό αλλά προβληματικό ήρωα, με τη ροπή στη βία, αν είναι να γίνει η δουλειά του. Ο ντετέκτιβ του σκληρού είναι κατά κάποιον τρόπο, η προσαρμογή του βρετανικού λαγωνικού στο αστικό αμερικάνικο τοπίο¹⁶⁴.

Οι νέες απεικονίσεις του Κακού αφορούν το αμερικάνικο όνειρο και τον ανασφαλή, κατά βάθος, αποξενωμένο άντρα της περιόδου¹⁶⁵. Στο αμερικανικό όσο ποτέ άλλοτε στην αστυνομική αφήγηση, το ίδιο το περιεχόμενο προσδιορίζει την εικόνα του Κακού ως ματαιότητα των αστικών συμβάσεων. Το σκοτεινό και επικίνδυνο είναι ό,τι αναδεικνύεται σε απουσία νοήματος, όχι απλά αδυναμία νοηματοδότησης αλλά αδυνατότητα. Πάρα ταύτα, η ζωή πρέπει να συνεχιστεί, και ο ντετέκτιβ να μπορέσει να λύσει το πρόβλημα.

Αφηγηματικά, η πλοκή υποστηρίζει και εδώ την πορεία από την ανοιχτή σχέση σημαίνοντος σημαινομένου σε μια πιο κλειστή. Η τελική λύση ισοδυναμεί με τον προσδιορισμό του σημαινομένου για κάθε σημαίνον. Και σε αυτό το παράδειγμα αφήγησης, διατηρείται η τελική αίσια λύση. Η νοηματοδότηση όμως του ντετέκτιβ

¹⁶³ Όπ.π.

¹⁶⁴ Philippa Gates, , *Detective Films: A Brief History of the Detective Film*
Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: http://www.crimeculture.com/?page_id=1507

¹⁶⁵ Gill Plain, όπ.π., σελ. 22

αφορά στη λύση της υπόθεσης, και όχι των προσωπικών του αδιεξόδων. Σε σχέση με το παράδειγμα του κλασικού, το αμερικάνικο δρα λιγότερο επιβεβαιωτικά της κυρίαρχης αντίληψης.

Το αμερικανικό έφερε νέα ερωτήματα για το είδος, οδήγησε σε νέες συμβάσεις και τελικά οδήγησε σε αναζωογόνηση των στερεοτύπων με ένα νέο τύπο ντετέκτιβ σε ένα νέο σκηνικό. Αυτές οι νέες συμβάσεις υιοθετήθηκαν μαζικά τα χρόνια που ακολούθησαν και αποτέλεσαν τον επόμενο κανόνα του αστυνομικού. Η όρεξη για το αστυνομικό θρίλερ είχε εξαπλωθεί¹⁶⁶. Μαζί με αυτό όμως ανοίγει και το δρόμο για την κοινωνική κριτική που θα ακολουθήσει το είδος της επόμενες δεκαετίες και μια διάθεση για ανοικτά σημαινόμενα που διατηρούνται αλλά και πολλή βία, που πριν φαίνονταν αδιανόητα. Οι μετέπειτα φόρμες αφήγησης δημιουργούν το «παράδειγμα της βίας» ως επαναβεβαίωση της ασάφειας και της αβεβαιότητας που «σκίζει τη δομή της φόρμας»¹⁶⁷. Η σύγχρονη αστυνομική αφήγηση, που εκκινεί με το αμερικανικό παράδειγμα, δημιουργεί το παράδοξο της ευχαρίστησης στο σημείο όπου η ευχαρίστηση του κειμένου γίνεται το αποκείμενο «του θανάτου που μολύνει τη ζωή»¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Στις μετέπειτα μεταπολεμικές δεκαετίες, ένας σημαντικά λιγότερος αριθμός κλασικών αστυνομικών ιστοριών εμφανίστηκε ενώ στη Βρετανία στα τέλη της δεκαετίας του '40 και τη δεκαετία του '50, κυρίως εκδίδονταν απομιμήσεις των αμερικάνικων σκληρών, η Lee Horsley το ονομάζει βρετανικό νουάρ, http://www.crimeculture.com/?page_id=1441.
Philippa Gates, όπ.π.

¹⁶⁷ Η Gill Plain σε κείμενό της με την ονομασία *Ο θάνατος του Ντετέκτιβ*, επισημαίνει πως στην σύγχρονη πορεία της, η αστυνομική λογοτεχνία δεν κατέχει σταθερή θέση σε σχέση με τις πολιτισμικές επιθυμίες. Ενώ δηλαδή κάποτε είχε ως κύριο σκοπό να ανακουφίζει άγχη, μετέπειτα εξελίσσεται ώστε να ικανοποιεί τις ορέξεις του κοινού για βία. Αυτό δείχνει η μελέτη του σώματος στα αφηγήματα. Ενώ κάποτε το αστυνομικό υπήρξε καθαρό και τακτοποιημένο, χωρίς βία όπου το σώμα είναι ένα σύμβολο χωρίς να υπάρχει αίμα στη σκηνή, στις μετέπειτα αφηγήσεις το σώμα καταναλώνεται από αδηφάγα βλέμματα, βία, σεξ. Το αστυνομικό θρίλερ είναι πια ένα είδος που παίζει με την αυτοπροβολή του, αδιάκοπα τραβώντας τα όρια ώστε να ικανοποιήσει το πιο απαιτητικό κοινό. Gill Plain, όπ.π., σελ.245-248

¹⁶⁸ Julia Kristeva, *Powers of Horror, an essay on Abjection*, European perspectives: a series of the Columbia university press, σελ. 3,4
Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο:
<http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Οι διαφορετικές αποφαιτικές λογικές περιγραφής και το διάκενο του νοήματος

«Ονειρεύομαι! Ή μήπως οι δαίμονες αποφάσισαν να συνωμοτήσουν εναντίον μου! Μίλησέ μου, καταραμένο φάντασμα! Είσαι πραγματικά ο αρχαίος μου πρόγονος;» - Horace Wolpole, *The Castle of Otranto*

«Στο μέσο του θανάτου είμαστε στη ζωή, Hastings... ο φόνος, έχω παρατηρήσει, είναι μεγάλος προξενητής» - Agatha Christie, *The ABC Murders*

«Ήμουν ένας κενός άνθρωπος. Δεν είχα πρόσωπο, νόημα, προσωπικότητα, μετά βίας όνομα. Δεν ήθελα να τρώω, ήμουν σελίδα χθεσινού ημερολογίου» - Raymond Chandler, *The Lady in the Lake and Other novels*

Τα παραπάνω αποσπάσματα είναι ενδεικτικά των παρατηρήσεων που κάναμε στα προηγούμενα κεφάλαια για τις διαφορετικές λογικές περιγραφής και την καθιέρωση παραδειγμάτων που ανήκουν τα αφηγήματα των περιόδων που εξετάσαμε. Το γοτθικό ως εισαγωγή της λογοτεχνίας μυστηρίου ανοίγει το δρόμο για την αισθητική αντιμετώπιση του Κακού, και το καθαρό αστυνομικό. Ο κόσμος του είναι ένα ατμοσφαιρικό σύμπαν ορατού και αοράτου όπου όλα επιτρέπονται. Τα αποσπάσματα των αστυνομικών αφηγήσεων από την άλλη, υπονοούν ένα τεράστιο φιλοσοφικό κενό στα έργα της περιόδου και οι κόσμοι που εκθέτουν Christie και ο Chandler είναι εκ διαμέτρου διαφορετικοί. Στο κλασικό σύμπαν η κοινωνική συνοχή η οπτική της θεραπείας και της ένωσης, είναι εφικτή. Το αμερικανικό, από την άλλη, εστιάζει στην αποσπασματικότητα, τη χαμένη ταυτότητα και την απειλή της εξαφάνισης (υπαρξιακό άγχος). Ο κυνικός ήρωας του αμερικάνικου, που γνωρίζει πως όλα γύρω του διαλύονται, δεν θυμίζει σε τίποτα τον καθησυχαστικό του βρετανικού, που πιστεύει πως οι κενές ζωές μπορούν και πάλι να βρουν νόημα. Αυτές οι διαφορές προκύπτουν όχι μόνο από την διαφορετική τάξη και πλευρά του ατλαντικού στην οποία ανήκουν οι συγγραφείς των αστυνομικών, αλλά από το διαφορετικό πολιτισμικό πλαίσιο και αντίληψη που εκφράζουν. Η λογοτεχνία τους

διατρέχεται από την ήρεμη ύπαιθρο και από την αστική περιοχή της αμερικανικής ηπείρου, αντιστοίχως.

Μελετήσαμε και χωρίσαμε, με εργαλείο τη σκέψη του Kuhn περί παραδειγμάτων σκέψης, την κάθε φάση της λογοτεχνίας μυστηρίου ανάλογα με τις εικόνες του Κακού και τον τρόπο που τις νοηματοδοτεί. Έτσι, η γοτθική λογοτεχνία, που αναδύεται ως αντίδραση ταραχωδών αλλαγών που προκύπτουν κυρίως από την εκμηχάνιση της παραγωγής (α φάση βιομηχανικής επανάστασης) και την αντίθεση με τις προηγούμενες φεουδαρχικές αξίες, απεικονίζει το Κακό ως απειλή από τις παλιές αξίες που η νέα αστική τάξη προσπαθεί να ξεπεράσει. Η κλασική αστυνομική αφήγηση, που θεμελιώνεται στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα, αντανακλά το άγχος των νέων συνθηκών που φέρνει η μαζική παραγωγή (β φάση βιομηχανικής επανάστασης) και η έντονη αστικοποίηση. Οι εικόνες του Κακού που κατασκευάζει μπορούν να διαβαστούν ως άγχος της απειλής της περιόδου της υλικής ευφορίας (του τερματισμού της προόδου- του Μύθου της προόδου όπως θα έλεγε ο Benjamin). Τέλος, το αμερικανικό την ίδια περίπου εποχή, καθρεφτίζει τη ματαιότητα της ύπαρξης, το αποσπασματικοποιημένο υποκείμενο σε ένα σκηνικό έντονης δυστοπίας. Το Κακό είναι πια η απουσία νοήματος της ύπαρξης. Εντός κάθε παραδείγματος η αστυνομική αφήγηση έχει την ίδια δομή και κανόνες ενώ οι απεικονίσεις του Κακού είναι παρόμοιες. Έτσι, λοιπόν οι βασικές εικόνες του Κακού είναι αντίστοιχα: το υπερφυσικό/μεταφυσικό, η μη γνώση/άγνοια, η αφιλόξενη πόλη. Παράλληλα, δομούνται κοινές απεικονίσεις όπως το Κακό ως αταξία, ως μη Κακό, ως μη απόσταση, σε κάθε παράδειγμα δηλαδή το Κακό ορίζεται αποφαιτικά.

Παρατηρούμε λοιπόν, πως σε κάθε φάση η λογοτεχνία αντιπροσωπεύει τις κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες και συγκεκριμένα, τις φάσεις της αστικής ανάπτυξης. Το σκοτεινό, είναι ό,τι δεν μπορεί να νοηματοδοτηθεί δηλαδή να γίνει κατανοητό, οπότε και απεικονίζεται ως διάκενο των αστικών συμβάσεων. Ως παραμύθι όμως οι ιστορίες που μελετήσαμε, σκοπεύουν στη τελική νοηματοδότηση ώστε να επέλθει η ισορροπία.

Όπως είδαμε στην εισαγωγή, για τον Lévi-Strauss, οι αντιθέσεις που βρίσκονται στην καρδιά της μυθικής δομής, και τείνουν να είναι όμοιοι στους μύθους όλου του κόσμου, ανταποκρίνονται στην ανθρώπινη σκέψη που μπορεί να συλλάβει τις έννοιες με τη βοήθεια αντιθέτων (πχ γλυκό-πικρό). Η συγκρότηση σε αντιθετικά ζεύγη

καθιστά την αναγνώριση εφικτή και επομένως η δομή του μύθου είναι βαθιά συνδεδεμένη με τη δομή της ανθρώπινης σκέψης¹⁶⁹. Η αλληλεξάρτηση όμως των δυαδικών αντιθέσεων αποκαλύπτει ένα πρόβλημα στην ανθρώπινη λογική/συλλογισμό: η φύση των εννοιών όπως καλό-κακό, παραμένει ασαφής ενώ μπορούμε μόνο να την προσεγγίσουμε αποφαστικά δηλ. με αρνητικό παράδειγμα.

Έτσι λοιπόν, σε επίπεδο δομής, η συγκρότηση των κειμενικών αφηγήσεων μας, βασίστηκε στα αντιθετικά δίπολα που ο ένας όρος, η εκπροσώπηση του Καλού, τέθηκε στο κέντρο της αφήγησης (ο ντετέκτιβ για παράδειγμα είναι ο πρωταγωνιστής στο κλασικό, ενώ στο αμερικανικό είδαμε πως ανά φάσεις αφήγησης το τρίπτυχο θύμα-θύτης-ερευνητής αλλάζει κέντρο). Και ενώ ο ένας πόλος στέκει στο φως, ο αντιθετικός, αυτός του Κακού μένει στο σκοτάδι, και μπορεί να αποδοθεί μόνο ως άρνηση του προηγούμενου (αταξία, μη κακό, μη γνώση). Έτσι, το ένα μέλος της αντιθετικής σχέσης υπάρχει μόνο σε σχέση με τον άλλον. Ορίζεται με αυτόν τον τρόπο αποφαστικά η έννοια του Κακού.

Ο προσδιορισμός δια της αποφαστικής λογικής υποδηλώνει την άρνηση ως αδυναμία περιγραφής. Σε κάθε φάση του παραδείγματος, εντοπίσαμε αυτή την αδυναμία εξήγησης των γεγονότων (είτε του υπερφυσικού είτε του εγκλήματος). Ο αποφασισμός στη θεολογία είναι ενδεικτικός σε αυτή την κατεύθυνση, διότι προσεγγίζει την έννοια του θείου προσπαθώντας να ορίζει μόνο τι δεν θα μπορούσε να ειπωθεί για το Θεό, περιγράφει δηλαδή τι δεν είναι (Άχρονος, αθάνατος). Η αδυναμία του ανθρώπινου νου να συλλάβει την ουσία Του, υποδηλώνεται από την αδυναμία της γλώσσας να Τον προσδιορίσει λεκτικά, να Τον ονοματίσει. Το θείο στερείται προσδιορισμού, δεν περιορίζεται από καμιά λέξη, δεν ονομάζεται από κανένα όνομα, είναι υπερβατικό στην αντίληψη¹⁷⁰. Η γλώσσα μετατρέπει το αόριστο σε οριστικό, συγκρατεί πεπερασμένους προσδιορισμούς¹⁷¹, όμως ο Θεός αντιστοιχεί στο άπειρο και το άπειρο δεν είναι δυνατόν να συλληφθεί. Για την αποφαστική θεολογία, είναι μόνο δυνατόν να ειπωθεί τι δεν είναι ο Θεός.

Μόνο το ανείπωτο της γλώσσας μπορεί να «πει» αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί. Τέτοιες εκδοχές εκθέτουν τις αποτυχίες του λόγου. Στην ουσία είναι άρνηση να εξαντλήσουμε την Αλήθεια στη διατύπωση της. Συνιστά επιφυλακτικότητα γνωσιολογικής φύσεως, και αυτοκριτική οριοθέτηση του ορθού λόγου. Γνώση και

¹⁶⁹ Αυτή η αμοιβαία εξάρτηση είναι κληρονομημένη στο γλωσσικό μας σύστημα και στη σκέψη και δεν μπορεί να καταρρεύσει παραμόνο αν αποδομηθεί, όπως υπέδειξε ο μεταστρουκτουραλισμός.

¹⁷⁰ Ernst Cassirer, *Γλώσσα και μύθος*, όπ.π., σελ 101

¹⁷¹ Όπ.π., σελ.108

αλήθεια σχετίζονται δεν ταυτίζονται καθώς η αλήθεια θεωρείται άπειρη ενώ η γνώση ένα μικρότερο κομμάτι που μπορεί να συλληφθεί από το νου. Επομένως η λογική δεν είναι εξαντλητική αλλά οριοθετική.

Υπάρχουν δηλαδή μορφές απεικόνισης που κατανοούμε ως καταφατικές (η γλώσσα μαζεύει το χαώδες του κόσμου σε διαχειρίσιμες λέξεις)¹⁷²,¹⁷³ και άλλες που μόνο ως αποφατικές μπορούμε να τις συλλάβουμε. Κάθε εποχή, όπως είδαμε, και κάθε παράδειγμα ασχολείται με ό,τι μπορεί να νοηματοδοτήσει η κυρίαρχη αφήγηση. Τα υπόλοιπα, μένουν στο σκοτάδι, συχνά απορρίπτονται ως μεταφυσικά, μένουν στο κατώφλι του νοήματος. Ό,τι δεν μπορεί να γίνει κατανοητό εντός του κυρίαρχου ερμηνευτικού πλαισίου, μένει στο διάκενο του νοήματος, σαν τέρας (ατελής μορφή) στο σκοτάδι, έως ότου οι συνθήκες το επιτρέψουν (κρίση παραδείγματος) και διεκδικήσει την παρουσία του. Από τη μελέτη των αφηγήσεων, διακρίναμε πως κάθε εποχή προσδιορίζει ως Κακό ό,τι δεν μπορεί να νοηματοδοτήσει, ό,τι μένει σε αυτό το διάκενο του νοήματος. Σε επίπεδο περιεχομένου, το διακρίναμε είτε σε υπερφυσικά γεγονότα (γοθτικό), είτε ως εγκληματική πράξη (καθαρή αστυνομική αφήγηση).

Όπως παρατήρησε ο Terry Eagleton, η ονομασία μιας πράξης ως κακή, την καθιστά πέρα από κάθε κατανόηση¹⁷⁴. Το Κακό είναι πέρα από κάθε κατανόηση, διότι δεν υπάρχει το πλαίσιο το οποίο θα το καταστήσει εξηγήσιμο. Όσο λιγότερο νόημα βγάζει, τόσο πιο κακό είναι. Το αναίτιο κακό είναι το απόλυτο κακό (αυτό που στέκει χωρίς αιτία, το μη δικαιολογημένο). Η κατανόηση του κακού οδηγεί είτε σε ανεκτικότητα είτε στην αντιμετώπισή του. Πάντως όσα περισσότερα ξέρουμε γι' αυτό, τόσο λιγότερο τρομακτικό γίνεται¹⁷⁵. Ο προσδιορισμός μιας πράξης με τη λέξη «κακό» είναι ένας τρόπος να έρθει κάθε συζήτηση στο τέρμα, διότι δεν εγείρει άλλα ερωτήματα¹⁷⁶, είναι δηλαδή πέρα από κάθε κατανόηση¹⁷⁷.

Στις στερεοτυπικές αφηγήσεις το Κακό δεν είναι απλά μια ανθρώπινη κατάσταση. Είναι μια ακραία ανθρώπινη κατάσταση, πέρα από εξήγηση, που

¹⁷² Η ίδια η νοηματοδότηση είναι μια διαδικασία «επιβολής» τάξης, ή οριοθέτηση αταξίας.

Claude Levi Strauss, *Μύθος και νόημα*, ό.π., σελ. 17

¹⁷³ Δεν υπάρχει πραγματικότητα έξω από τη γλώσσα, το πραγματικό είναι αδύνατο γιατί η αδιαμεσολάβητη γνώση είναι αδύνατη. Ernst Cassirer, ό.π., σελ.12

¹⁷⁴ Terry Eagleton, *On Evil*, Yale University Press: New Haven and London, 2011, σελ.2

¹⁷⁵ Ό.π., σελ.8

¹⁷⁶ Όπως ακριβώς συμβαίνει και με το γούστο. Ό.π.

¹⁷⁷ Ο Terry Eagleton παρατηρεί πως η έννοια του Κακού είναι ιδεολογική έννοια και εξυπηρετεί σαφείς σκοπούς. Το να ορίσεις κάτι ως κακό έχει μια αποστασιοποιητική λειτουργία. Η κατανόηση φέρνει συγχώρεση.

παραμένει σε κενό του νοήματος έως ότου ονοματιστεί, έως ότου όνομα και πράγμα, σύμβολο και νόημα δεν έχουν πλέον σχέση ενδεχομενικότητας αλλά ταυτότητας¹⁷⁸. Σε σημειωτικό επίπεδο, μπορούμε να πούμε πως όσο το σημαίνον μένει ανοικτό υποστηρίζεται η αποφατική λογική, εφόσον δεν αντιστοιχεί σε ένα σημαινόμενο. Η πολλαπλότητα των ερμηνειών, σε αυτή τη φάση, μένει ανοικτή. Τα ανοικτά σημαίνοντα και σημαινόμενα, δηλαδή σχέσεις που συνεχώς σπάνε και ξανακολλάνε σε διαφορετικούς συνδυασμούς, προσφέρουν πολλές ερμηνείες αντίθετα με την αντιστοιχία σημαίνοντος-σημαινόμενου που υποστηρίζει τη μία αλήθεια, τη μία κυρίαρχη ηγεμονική ανάγνωση¹⁷⁹. Στις αφηγήσεις που εξετάσαμε, η κυριαρχία του Καλού με τη λύση του μυστηρίου και την κατάληξη της κατάληξη της αφήγησης σε κλειστό σημαίνον, υποδηλώνει συντηρητισμό και την υποστήριξη μίας ερμηνείας. Μια τέτοια αφήγηση χαρακτηρίζεται ως συντηρητική, αφού υποστηρίζει την Αλήθεια (α-λήθεια, ό,τι αντιστέκεται στη λήθη, επίσης αποφατικά οριζόμενη) που κάθε εποχή προβάλλει η κυρίαρχη τάξη πραγμάτων, δρα επιβεβαιωτικά της κυρίαρχης αρχής, οπότε και βέβαια έχει μια πολύ δυνατή ανακουφιστική δράση.

Η ανακουφιστική λειτουργία είναι κοινός τόπος σε κάθε επίπεδο ανάγνωσης των στερεοτυπικών αφηγήσεων, και σε κάθε μελετητή που έχει ασχοληθεί με τι μυθικές αφηγήσεις¹⁸⁰. Αν δεχθούμε ότι το γοτθικό μυθιστόρημα, ως “numinous literature” («υπερκόσμια/υπερφυσική λογοτεχνία»)¹⁸¹, και το καθαρό αστυνομικό της πόλης αποτελούν παραμυθιακές αφηγήσεις που ως τέτοιες ανακουφίζουν τα άγχη, θα πρέπει για να αναζητήσουμε την ερμηνεία της θεραπευτικής τους λειτουργίας να καταφύγουμε στον Mircea Eliade για τον οποίο οι κοινωνίες της Δύσης έχουν ζήσει τελευταία την ανάπτυξη του “nonreligious man” (άθρησκος άνθρωπος)¹⁸². Ο ορθολογισμός του Διαφωτισμού αντικατέστησε τη θρησκεία ως κυρίαρχο τρόπο ερμηνείας του κόσμου και άλλαξε τη σχέση άτομου-φύσης, υπερφυσικού-κοινωνικού. Σε αυτές τις κοινωνίες ο άθρησκος άνθρωπος θεωρεί τον εαυτό του ως το

¹⁷⁸ Ernst Cassirer, *ό.π.*, σελ.85

¹⁷⁹ Για την αποδόμηση και τον Ντεριντά, αποκαλύπτουν την ανεπάρκεια του δομιστικού μοντέλου όπου σημαίνοντα και τα σημαινόμενα σχετίζονται σαν να ήταν δύο όψεις ιδίου χαρτιού. Αυτό μας επιτρέπει να δούμε τους περιορισμούς της δυαδικής σκέψης, και την ερμηνεία μίας Αλήθειας που επιβάλλει.

¹⁸⁰ Από τον Γιουνγκ και Λέβι Στρώς έως την Salo Morales.

¹⁸¹ Χαρακτηρισμός που ανήκει στον S.L.Varnado, αναφέρεται στο Elena Maria Emandi, *ό.π.*, σελ. 187.

¹⁸² Αναφέρεται στο Fred Botting, *Gothic*, Routledge, London, 1996, σελ. 15.

μοναδικό συντελεστή της ιστορίας, δέχεται τη σχέση αιτίας-αιτιατού και αρνείται την επιρροή υπερβατικών δυνάμεων. Όμως, παραμένει φορέας των προγονικών παραδόσεων και βιώνει την ανάγκη της αίσθησης του «ριζώματος» και του παρελθόντος ως συνέχεια.

Ίσως όμως η πιο ενδιαφέρουσα θεμελίωση της θρησκευτικής λειτουργίας (τη χρησιμότητα του μύθου ως εγγυητή νοήματος, παρόμοια με αυτή της παράδοσης, που επισημάναμε στην εισαγωγή), μπορεί να προκύψει από τη θεωρητική σκέψη του Benjamin και την κριτική του για τη νεωτερικότητα. Ο ίδιος έχει υπογραμμίσει τη γέννηση της αστυνομικής αφήγησης ταυτόχρονα με τη γέννηση της μεγαλούπολης στις συγκεκριμένες νεωτερικές συνθήκες, ως εκδήλωση φαντασμαγορίας (φετίχ), με την οποία η νεωτερικότητα επιχειρεί να δημιουργήσει το αίσθημα της συνέχειας για τα υποκείμενα της, αφού έχει αρνηθεί τη λειτουργία της παράδοσης που το επιτελούσε¹⁸³. Στην ουσία όμως αυτή είναι μια ψευδαίσθηση και το υποκείμενο παραμένει αποσπασματικοποιημένο.

Ίσως αυτή η ερμηνεία εξηγεί καλύτερα από κάθε άλλη τα παράδοξα της αστυνομικής αφήγησης. Ενώ είναι μυθική αφήγηση και ως τέτοια σκοπεύει στη συμφιλίωση των αντιθέτων¹⁸⁴, η τελική επικράτηση του Καλού υπονοεί την απόλυτη κυριαρχία του. Δεν μιλάμε για συμφιλίωση αλλά για εξουσία αφού καμία δυαδική σχέση δεν είναι αθώα. Έτσι λοιπόν, ενώ φαίνεται να αναπτύσσεται ως αμφισβήτηση της επικρατούσας σκέψης και των παλαιών μύθων, καταλήγει να καθιερωθεί η ίδια ως νέα μυθολογία¹⁸⁵.

Στο κλασικό και αμερικανικό η φιγούρα του ντετέκτιβ καθιστά την αστυνομία ανεπαρκή θεσμό για να καθιερώσει μια νέα μυθολογία, αυτή του ήρωα. Ενώ στη γοτθική αφήγηση, εντοπίζουμε το παράδοξο που ένας προσεκτικός αναγνώστης μπορεί να εντόπισε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ενώ δηλαδή γεννήθηκε από το προρομαντικό πνεύμα και την αντίθεση με τις αξίες του διαφωτισμού, καταλήγει να αντιπροσωπεύει τις νέες αξίες του επιστημονικού ορθολογισμού (ενώ η ρομαντική

¹⁸³ Μαρία Λεζγή, όπ.π.

¹⁸⁴ Υπενθυμίζουμε πως για τον Λέβι Στρω, ο μύθος συμφιλιατική λειτουργία και σκοπό. Συστήνεται με δυαδικές αντιθέσεις που είναι συστατικές της αφήγησης (δηλαδή οι επιμέρους ανάγονται σε πρωταρχικό δίπολο ζωής-θανάτου) και χαρακτηρίζεται από διφορούμενο νόημα/αμφισημία, ενώ η ίδια η αφήγηση (με τους διαμεσολαβητικούς χαρακτήρες) αποτελεί συμφιλιατική προσπάθεια των συγκρουσιακών εκδοχών της ζωής.

¹⁸⁵ Εδώ στηρίζεται η ιδέα του Ελιάντε για την λαϊκή λογοτεχνία πως είναι η μυθολογία του σήμερα. Mircea Eliade, *Myth and Reality*, HarperCollins Publishers, Inc, 1998, σελ.184-5

επαναστατικότητα μένει απλά ως αισθητικό πρόταγμα της ρομαντικής ελεύθερης φαντασίας).

Επιπρόσθετα, η αστυνομική ιστορία είναι δομημένη πάνω σε μια θεμελιώδη αντίφαση: από τη μια, η επανάληψη των εγκλημάτων, των κλισέ της μαζικής κουλτούρας, η αχόρταγη μαζική εξάρτηση από τη βιομηχανική αυτή λαγνεία που τυποποιεί και καθιστά μεταφορικά τις ανθρώπινες συμπεριφορές *απαράλλαχτες*, και από την άλλη, η ανάγκη να νοηματοδοτηθεί το πιο σκοτεινό θέμα στην ανθρώπινη ύπαρξη, η έννοια του Κακού μέσα από αυτή τη λογοτεχνία.

Η αστυνομική λογοτεχνία ως είδος υποστηρίζει και βασίζεται στην ψευδαίσθηση πως ο θάνατος μπορεί να αντιμετωπιστεί και να εξηγηθεί. Υποθέτει πως το πτώμα, η επιτομή του αποκειμένου, μπορεί να εξηγηθεί. Ο ίδιος ο ντετέκτιβ διαβάζει το πτώμα και τα ίχνη του. Η Julia Kristeva έχει όρισε το αποκείμενο ως «ό,τι δεν σέβεται σύνορα, θέσεις, κανόνες. Το ενδιάμεσο, το ασαφές/διφορούμενο, το σύνθετο» και όχι απλά «η έλλειψη καθαριότητας ή υγιεινής που προκαλεί το αποκείμενο αλλά ό,τι ενοχλεί την ταυτότητα, σύστημα, τάξη»¹⁸⁶. Παρόλ'αυτά, η αστυνομική λογοτεχνία έχει σχεδιαστεί ώστε να περιέχει και να γιορτάζει τη εξουσία πάνω στο αποκείμενο (πώς δηλαδή το κυριαρχεί, το τιθασεύει) και το πετυχαίνει με τη βοήθεια της τάξης συστήματος¹⁸⁷. Το αποκείμενο έλκει και απωθεί και η αστυνομική λογοτεχνία βασίστηκε πάνω στην απέλασή του.

Πιθανώς η γοητεία των κειμένων βασίζεται στην αίσθηση ελευθερίας που παρέχει το κακό είτε ως αποφαιτικό, είτε ως διάκενο, όπου και στις δύο περιπτώσεις αναδύεται μια απειρία δυνατοτήτων είτε προσδιορισμού των κατηγορημάτων του αστικού βίου, είτε ανασύνταξης των συμβάσεων του αστικού βίου αντίστοιχα. Είτε λοιπόν, λόγω της επιβεβαιωτικής ανακούφισης (ανασύνταξη των συμβάσεων) είτε η ανάγκη για αίσθηση συνέχειας, είτε απλά λόγω της ηδονής που προσφέρει το διανοητικό παιχνίδι της αφήγησης (ερμηνεία θεωρίας ανάγνωσης)¹⁸⁸, η έλξη τους είναι μεγάλη.

¹⁸⁶ Julia Kristeva, *οπ.π.*, σελ.4

¹⁸⁷ Gill Plain, *όπ.π.*, 246

¹⁸⁸ Πολλές θεωρίες ανάγνωσης προσπάθησαν να εξηγήσουν την έλξη από το αστυνομικό μυθιστόρημα, και αρκετοί κριτικοί συνδέουν την ευχαρίστηση της λύσης με αυτή των σταυρόλεξων, μία διανοητική εργασία που δεν επιφέρει σοβαρές συνέπειες { Robert Rushing, *Traveling Detectives: The "Logic of Arrest" and the Pleasures of (Avoiding) the Real*, *Yale French Studies*, No. 108, *Crime Frictions* (2005), σελ. 89.} ή με την ηδονική ευχαρίστηση της αποκάλυψης του τέλους. Ο Auden πιστεύει πως διαβάζουμε αστυνομικά για να νιώσουμε την ανακούφιση του τέλους, όταν αποδεικνύεται πως ο αναγνώστης είναι αθώος, προϋποθέτοντας βέβαια πως ο τελευταίος ταυτίζεται με τον αθώο ύποπτο. Για τον Auden η διαλεκτική Καλού-Κακού που αναπτύσσεται στο δήγημα, είναι διαλεκτική της

Συμπεράσματα-Επίλογος

Στην παρούσα έρευνα, διατρέξαμε ένα μεγάλο φάσμα λογοτεχνικής αφήγησης επιχειρώντας να αναγνώσουμε τις αναγνώσεις που η ίδια η αφήγηση κάνει, κυρίως ανιχνεύοντας όσα επιμελώς αποκρύβει. Προς αυτήν την κατεύθυνση, η έννοια του χώρου εξελίσσεται όχι απλά ως αλλαγή του σκηνικού δράσης, αλλά συμβολίζοντας την σχέση υποκειμένου αντικειμένου και σε τελευταία ανάλυση την ίδια την πορεία από την διήγηση στη μίμηση.

Σε κάθε είδος μυθικής αφήγησης ο χώρος του Κακού, απειλητικού και επικίνδυνου είναι σταθερό μοτίβο. Στο παραμύθι, το δάσος όπου ο ήρωας περνάει και βγαίνει μεταμορφωμένος. Στο γοτθικό παραμύθι, το κάστρο με τους υπόγειους λαβυρίθους από όπου πρέπει να δραπετεύσει ο χωριάτης ώστε να μεταμορφωθεί σε ήρωα. Στο αστυνομικό παραμύθι, χώροι που σχετίζονται με την πόλη, είτε ως αντίθεση με αυτήν (κλασικό), είτε κομμάτι της ίδιας (αμερικανικό). Ο μη τόπος του κλασικού (μέσο μεταφοράς ή ταξιδιού, χώρος υπαίθρου, απομονωμένο νησί), που δομείται πάνω στη λανθάνουσα αντίθεση με την πόλη, συνιστά χώρο συλλογικής μεταμόρφωσης της κοινότητας ενώ ο ήρωας στέκει παρατηρητής και καταλύτης. Στο αμερικανικό πάλι, το ενδιαφέρον ζουμάρεται στα σοκάκια και στους υγρούς δρόμους της μητρόπολης, εκεί που πρέπει να δράσει ο ήρωας να συναντηθεί με το σκοτάδι ώστε να επέλθει μια δικαιότερη και φωτεινότερη κατάσταση με τη μερική λύση του εγκλήματος.

Η αλλαγή των σκηνικών δράσης, σύμφωνα με τις φάσεις του παραδείγματος και το βαθμό αστικοποίησης {ύπαιθρο, παλάτι του φεουδάρχη, σημεία νεωτερικότητας

αθωότητας-ενοχής του αναγνώστη Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., όπ.π., σελ. 164-184. Για τον J.K. Van Dover, δεν ισχύει η ταύτιση του αναγνώστη με τους υπόπτους αλλά και με κανέναν άλλο χαρακτήρα, δεν ανακουφίζομαστε επειδή αποδεικνύεται πως δεν είμαστε ένοχοι, αλλά επειδή κάποιος αποδεικνύεται πως είναι ο ένοχος (J.K. Van Dover, *We must have certainty: four essays on the detective story*, Susquehanna University Press, Selinsgrove, Pa., c2005, σελ. 11-12.). Αντιθέτως, ο Slavoj Žižek υποστήριξε πως η ευχαρίστηση από το αστυνομικό βασίζεται στην αποφυγή της πραγματικής επιθυμίας, δηλ. διαβάζουμε για να δούμε να συμβαίνουν οι αντικοινωνικές παρορμήσεις μας αλλά και να τις αποδίδουμε σε άλλους (η λογική της σύλληψης είναι η αποφυγή της επιθυμίας. Robert Rushing, όπ.π., 89-101.) Ο αναγνώστης διαβάζει αυτό το οποίο δεν μπορεί να πράξει ο ίδιος υποστηρίζει ο Michael Cohen στο *Murder most fair: the appeal of mystery fiction*, Associated University Presses, Canada, 2000, σελ. 14-16. Για τον Cawelti, τέλος, η απόλαυση της ανάγνωσης προέρχεται από την εικόνα της τάξης που βγαίνει από χαοτικά γεγονότα που μπορεί να μην είναι ρεαλιστική αλλά προσφέρει αρμονία που έχουμε ανάγκη για να νιώσουμε ανακούφιση και στην οποία υποβόσκει η ηθική συλλογική φαντασίωση. Η ηθική συλλογική φαντασίωση του Cawelti υποστηρίζεται και από την υπόθεση του Michael Cohen, για τον οποίο με την εικόνα του φόνου και γενικά του Κακού στο αστυνομικό, επιτυγχάνεται η συλλογική κάθαρση (όπου ψυχή η κοινωνία), έτσι όπως πολύ θα θέλαμε να υπάρχει στον κόσμο μας (Michael Cohen, όπ.π., σελ. 15).

στη μεγαλούπολη (τρένα, αστικό σπίτι}), ακολουθεί την πορεία της αφήγησης από το από το επικίνδυνο στο ασφαλές. Η επιστροφή στο χωριό, η ανάβαση στην αίθουσα του θρόνου από τα υπόγεια, η επιστροφή από το ταξίδι, η επιστροφή στο γραφείο του ντετέκτιβ από τα σοκάκια της πόλης, αντιστοιχούν στη συμβολική πορεία από το σκοτάδι στο φως και στην επικράτηση του καλού. Συμβολοποιεί έτσι, την εξέλιξη της αφήγησης από την πολλαπλότητα της σχέσης των σημαινόντων, των ανοιχτών ερμηνειών (υποκειμένων) σε μια πιο απλή και συγκεκριμένη σχέση.

Σε κάθε περίπτωση, ο χώρος αποτελεί το *light motif* που λειτουργεί ως χωρική ταυτότητα των πρωταγωνιστών του αστικού παραμυθιού. Οπότε η εξέλιξη του μύθου αντιστοιχεί σε συμβολικές μετατοπίσεις του χωρικού σκηνικού όπου διαδραματίζεται.

Η έννοια του χώρου κάθε φορά είναι δομικό υλικό της σχέσης του ήρωα και του κακού αλλά και της ταυτότητας που φέρουν. Η έννοια του κακού ως αταξία (κοινός τόπος όπως είδαμε σε όλες τις φάσεις) προκύπτει από τη μη οριοθέτηση των χώρων αυτών. Όπως είδαμε, εξάλλου, κληρονομήθηκε από την αισθητικοποίηση της έννοιας του κακού στο ρομαντισμό και προκύπτει από την εισβολή του κακού ως διάρρηξη ορίων της επαναστατημένης ατομικότητας. Είναι η εισβολή του ιδιωτικού χώρου του υποκειμένου .

Επί της ουσίας, αυτό που αλλάζει κάθε φορά είναι η σχέση υποκειμένου-αντικειμένου και η σχέση μίμησης-διήγησης¹⁸⁹ ως σχέση δήλωσης αντικειμενικότητας και υποκειμενικότητας. Στην πορεία κάθε παραδείγματος υπάρχει σταθερή εξέλιξη της σχέσης αυτής από τη διήγηση στη μίμηση (συντηρητισμός). Από την αποκάλυψη του υποκειμένου (ορισμός της 'υποκειμενικότητας'- ο δημιουργός ως ήρωας, η ανασυγκρότηση των μεγάλων αφηγήσεων-ενσυναίσθηση του διάκενου) στην απόκρυψη του υποκειμένου-δημιουργός ως ειδήμων, διάκριση αιτίου-αιτιατού, και τη δήλωση αντικειμενικότητας (μεγάλη αφήγηση). Αυτό φαίνεται ακόμα και στο πιο «ελαστικό» ως προς τη σχέση αιτίας-αιτιατού, αμερικανικό που παρά την εισαγωγή του ρεαλισμού (στοιχείο κυριαρχίας της διήγησης επί της περιγραφής κατά Rancière, και αποδοχή της περιορισμένης θεώρησης δηλ. αντίστροφο της ιεραρχίας της αναπαράστασης,

¹⁸⁹ Jacques Rancière, *The Names of History*, 1994, αναφέρεται στο υλικό του 3^{ου} μαθήματος του, Γιώργος Παρμενίδης, *Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας I: Περί του Εννοιολογικού Υποβάθρου της Έρευνας, της Κατασκευής των Εννοιολογικών Εργαλείων και του Σώματος της Έρευνας, μεταπτυχιακές σημειώσεις (υλικό 3^{ου} μαθήματος)*, ΔΠΜΣ «Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός Χώρου-Πολιτισμός», Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, ακαδημαϊκό έτος 2013-14

χρησιμοποιεί ενεστωτικό χρόνο αφήγησης ως δήλωση της 'αντικειμενικότητας' που συνολικά υποστηρίζει. Το τέρας, το Κακό, ό,τι ορίζεται ως αποκείμενο, αποτελεί το σύμβολο που συμπυκνώνει ό,τι αποτελεί άρνηση της εκάστοτε αστικής σύμβασης. Είναι η ατελής μορφή («ατέλειωτη αναφορά του σημαίνοντος προς το σημαινόμενο»¹⁹⁰) και η συναίσθηση του διάκενου καθώς η αφήγηση προχωρά ανασυγκροτεί τη μεγάλη αφήγηση και την καθιερώνει ως μοναδική αλήθεια.

Η αστυνομική αφήγηση, ως λαϊκή αφήγηση, όπως και το παραμύθι, αποτελεί έναν «περιορισμένο» σημειωτικό κώδικα. Η αφήγηση ακολουθεί τη βασική μορφή-ισορροπία, διάρρηξη. Είναι ένας κλειστός κώδικας που οδηγεί σε κλισέ και στερεότυπα. Ενισχυτικά, ως εκ τούτου, της καθεστηκυίας τάξης και των νοημάτων που αυτή παράγει. Πίσω από το τυπολογικά «σφιχτό» κείμενο και την συμβατική ερμηνευτική, κρύβει τη μυθολογία της εποχής του, την κυρίαρχη ιδεολογία. Δίνει την εντύπωση της φυσικότητας της αφήγησης όμως οι κοινότητες σημασίες της είναι προϊόν ιδεολογικής κωδικοποίησης, η οποία μένει κρυμμένη ακριβώς επειδή είναι πρόδηλη (παρουσιάζεται ως φυσική).

Το ίδιο το Κακό (ως κατηγορήμα) είναι σημείο κενό νοήματος στην πορεία της αφήγησης που προσδιορίζεται ως αποφαιτικός λόγος του Καλού (ανοιχτό σημαινόμενο). Με μια συγκεκριμένη ταυτότητα/μορφή στο τέλος που γίνεται γνωστή κατασκευάζεται η αναπαράστασή του και παύει να υπάρχει ως ατελής μορφή. Με τη λύση του μυστηρίου αυτό που συμβαίνει είναι η νοηματοδότηση του κενού στην αλυσίδα νοημάτων, ο σκοτεινός χώρος που αναδύεται το τέρας (κακό). Με την αναπαράσταση του ντετέκτιβ παρουσιάζεται μια πραγματικότητα που μοιάζει να προϋπάρχει, και έχει την αίγλη της μοναδικής Αλήθειας.

Η αστυνομική αφήγηση, στήνεται ως αστικό παραμύθι, με το Κακό στο διάκενο όσων ο αστικός βίος αδυνατεί να νοηματοδοτήσει, και στήνει τη μυθολογία του ήρωα/ντετέκτιβ που υπερέχει όλων και συστήνει το νέο θαύμα. Η δομή του μύθου, κατασκευάζει την αναμέτρηση του ήρωα με ό,τι δεν είναι καλό, από την οποία βγαίνει νικητής και έπειτα «επιστρέφει» στην κοινότητα για να επιβραβευτεί.

¹⁹⁰ Όπ.π.

Η προσπάθεια της λαϊκής λογοτεχνίας, ως νέας μυθολογίας, να διώξει το κακό, να διαχωρίσει τον Χριστό από τον Αντίχριστο, τον παράδεισο από την κόλαση την οδηγεί στο βάθος μιας νέας θεολογίας που σταθεροποιεί την συμβατική σκέψη και ισχυροποιεί τις διχοτομίες της δυτικής σκέψης. «Εκείνο που πραγματικά τρέφουν, πίσω από το προσωπείο της επιστήμης και της λογικής είναι η δίψα μας για θαύματα»¹⁹¹, αναφέρει ο John Carey, τονίζοντας πως η ορθολογικότητα της νεωτερικότητας δεν κάλυψε τις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου, και η αστυνομική λογοτεχνία που καταρχήν βασίστηκε στη λογική για να καθησυχάσει τις ανασφάλειες, μετέτρεψε τον ντετέκτιβ σε μία νέα μυθολογία¹⁹². Το αστυνομικό μυθιστόρημα παίρνει, για τα πλήθη που ζούνε στις μεγαλουπόλεις, τη θέση που κατείχαν παλαιότερα τα παραμύθια για τα αγροτικά πλήθη. Είναι τα σύγχρονα αστικά παραμύθια.

¹⁹¹ Άρθουρ Conan Doyle, *Ο σκύλος των Μπάσκερβιλ*, Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου (μτφρ.), Νάρκισσος, Αθήνα, 2004, σελ. 256.

¹⁹² Το αστυνομικό αναδεικνύει τη λογική πρωτοκαθεδρία του διαφωτισμού μόνο για να δημιουργήσει ένα νέο Μάγο και αποτελέσει μία νέα μυθολογία. Άρθουρ Conan Doyle, *όπ.π.*, σελ. 253-256.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική βιβλιογραφία

Αναστασιάδη Σιγάλα, Ευαγγελία, *Φιλολογική και Ψυχαναλυτική προσέγγιση πέντε αγγλικών παραλλαγών του παραμυθιού «Η ωραία και το τέρας»*, διδακτορική διατριβή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, 2000-01

Ανδρεάδης, Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009

Ανδρεάδης, Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2004

Αποστολίδης, Ανδρέας, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος, Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, Άγρα, Αθήνα, 2009

Καντ, Εμμάνουελ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, Κώστας Ανδρουλιδάκης (μτφρ.), Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2003

Κασίρερ, Ερνστ, *Ο μύθος του Κράτους*, Στέφανος Ροζάνης-Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (μτφρ.), Γνώση, Αθήνα, 1991

Κουζέλης, Γεράσιμος, Stoppler, Michael, Zander, Hartwig, Μπασάκος, Παντελής (επιμ.), *Γραφή και ανάγνωση: για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες*, Ε.Μ.Ε.Α., Αθήνα, 2001

Christie, Αγκάθα, *Δέκα Μικροί Νέγροι*, Λουκάς Ιωάννου (μτφρ.), Καλοκάθη, Αθήνα, 1991

Christie, Αγκάθα, *Ποιος σκότωσε τον Άκροϋντ*, Λουκάς Λοράνδος (μτφρ.), Λυχνάρι, Αθήνα, 2003

Doyle, Κόναν Άρθουρ, *Ο σκύλος των Μπάσκερβιλ*, Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου (μτφρ.), Νάρκισσος, Αθήνα, 2004

Ουόλπολ, Οράτιος, *Το κάστρο του Οτράντο*, Μάκης Πανώριος, Παναγιώτης Σκάγιαννης (μτφρ.), Αίολος, Αθήνα, 1985

Παρμενίδης, Γιώργος, *Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας I: Περί του Εννοιολογικού Υποβάθρου της Έρευνας, της Κατασκευής των Εννοιολογικών Εργαλείων και του Σώματος της Έρευνας, μεταπτυχιακές σημειώσεις (υλικό 3^{ου} μαθήματος)*, ΔΠΜΣ «Αρχιτεκτονική-Σχεδιασμός Χώρου-Πολιτισμός», Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, ακαδημαϊκό έτος 2013-14

Πόε, Έντγκαρ Άλλαν, *Τρία αστυνομικά προβλήματα για τον Αύγουστο Ντυπέν*, Γιώργος Μπλάνας (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, c2005

Προπ, Βλαντιμίρ, *Μορφολογία του παραμυθιού, Η διαμάχη του Κλωντ Λέβι Στρως με τον Β.Γ.Προπ και άλλα κείμενα*, Αριστέα Παρίση (μτφρ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1991

Ράντκλκρ, Ανν, *Τα κάστρα του Άθλν και του Ντάνμπετν*, Κατερίνα Μαυρομμάτη (μτφρ.), Στοχαστής, Αθήνα, 2007

Ροζάνης, Στέφανος, *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001

Σακελλαρίου, Χάρης, *Το παραμύθι χτες και σήμερα, η ψυχοπαιδαγωγική λειτουργία του*, Πατάκης, Αθήνα, 1995

Τόπος, Αθήνα, 2009

Φουκώ, Μισέλ, *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής*, Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα, 2011

Bettelheim, Bruno, *Η γοητεία των παραμυθιών*, Ελένη Αστερίου (μτφρ.), Γλάρος, Αθήνα, 1995

Cassirer, Ernst, *Γλώσσα και μύθος, Έρασμος, Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (μτφρ.)*, Αθήνα, 2008

Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Βαγγέλης Μπιτσώρης κ.ά. (μτφρ.), Αγρα, Αθήνα, 2009

De Quinsey, Thomas, *Η δολοφονία ως μία εκ των καλών τεχνών*, Ροές, Κοσμάς Ευλινάκης (μτφρ.), Ροές, Αθήνα, 2001

Derrida, Jacques, *Θέσεις*, Τάσος Μπέτζελος (μτφρ.), Πλέθρον, Αθήνα, 2006

Freud, Sigmund, *Το Ανοίκειο*, Έμη Βαϊκούση (μτφρ.), Πλέθρον, Αθήνα, 2009

Fürst, Lilian, *Η προοπτική του ρομαντισμού: Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινήματων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, Κλειώ Σύρμα (μτφρ.), Ψυχογιός, Αθήνα, 2001

Kuhn, Tomas S., *Η δομή των επιστημονικών επαναστάσεων*, Γ.Γεωργακόπουλος-Β.Κάλφας (μτφρ.), Σύγχρονα θέματα, Αθήνα, 1997

Levi Strauss, Claude, *Μύθος και νόημα*, Βαγγέλης Αθανασόπουλος (μτφρ.), Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986

Ξένη βιβλιογραφία

Bargainnier, Earl F., *The gentle art of murder: the detectivefiction of Agatha Christie*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1980

Barnard, Robert, *A Talent to deceive: an appreciation of Agatha Christie*, Fontana, London, 1990

Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, London, 1996

Campbell, Joseph, *The Hero with a thousand faces*, New World Library Novato, California, 2008

Cawelti, John G., *Adventure, mystery, and romance^formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1977

Cohen, Michael, *Murder most fair: the appeal of mystery fiction*, Associated University Presses, Canada, 2000

Delamater, Jerome H. & Prigozy, Ruth (edit.), *Theory and practice of classic detective fiction*, Greenwood Press, Westport, Conn., 1997

Eagleton, Terry, *On Evil*, Yale University Press: New Haven and London, 2011

Emandi, Elena Maria, *Beginnings of the Gothic: Horace Walpole*, University of Suceava ser. 188.

Eliade, Mircea, *Myth and Reality*, HarperCollins Publishers, Inc, 1998

Haycraft , Howard, *Murder for pleasure: the life and times of the detective story*, D.Appleton-Century Company, 1941

Horsley, Lee, *Twentieth-century crime fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2005

Howe, Alexander N., *It Didn't Mean Anything: A Psychoanalytic Reading of American Detective Fiction*, Jefferson, N.C. : McFarland & Co., c2008

J.K. Van Dover, *We must have certainty: four essays on the detective story*, Susquehanna University Press , Selinsgrove, Pa., c2005

Lehman, David, *The perfect murder: A study in detection*, The University of Michigan Press, USA, 2003

Light, Alison, *Forever England: Femininity, literature, and conservatism between the wars*, Routledge, London, 1991

Mailing, Susan & Peters, Barbara (edit.), *AZMurder Goes...Classic*, Poisoned Pen Press, USA, 1998

Malmgren, Carl D., *Anatomy of murder: mystery, detective, and crime fiction*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, c2001

Panek, LeRoy, *Watteau's shepherds: the detective novel in Britain, 1914-1940*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, Ohio, c1979

Phillips, Gene D., *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, University Press of Kentucky, 2000

Plain, Gill, *Twentieth-century crime fiction: gender, sexuality, and the body*, Edinburgh University Press, Edinburgh, c2001

Punter, David (edit.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, 2004
Reddin, Chitra Pershad, *Forms of Evil in the Gothic Novel*, Ayer Publishing, USA, 1980

Robert Rushing, *Traveling Detectives: The "Logic of Arrest" and the Pleasures of (Avoiding) the Real*, Yale French Studies, No. 108, *Crime Frictions* (2005), σελ. 89-101

Rzepka, Charles J. & Horsley, Lee (edit.), *A Companion to Crime Fiction*, Blackwell Publishing, UK, 2010

Rzepka, Charles J., *Detective fiction*, Polity Press, Cambridge, 2005

Smith, Andrew, *Gothic Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007

Smith, Nelson C., *The art of Gothic: Ann Radcliffe 's major novels*, Amo Press Inc, USA, 1980

Stoler, John A., *Ann Radcliffe: the novel of suspense and terror*, Arno Press Inc, USA, 1980

Symons, Julian, *Bloody murder: from the detective story to the crime novel*, Mysterious Press, New York, 1993, c1992

Van Dover, J.K., *We must have certainty: four essays on the detective story*, Susquehanna University Press, Selinsgrove, Pa., c2005

Περιοδικά-άρθρα

Διαβάζω, τεύχ. 468, Νοέμβριος 2006

Διαβάζω, τεύχ. 498, Ιούλιος-Αύγουστος 2009

Gras, Vernon W., *Myth and the Reconciliation of Opposites: Jung and Lévi-Strauss*, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 42, No. 3 (Jul. - Sep., 1981), University of Pennsylvania Press, pp. 471-488

Grella, George, *Murder and Manners: The Formal Detective Novel*, *A Forum on Fiction*, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970)

Lévi-Strauss, Claude, *The Structural Study of Myth*, *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth: A Symposium (Oct. - Dec., 1955), American Folklore Society pp. 428-444

Sola Morales, Salomé, Myth and the Construction of Meaning in Mediated Culture, (2013) *Kome: an international journal of pure communication inquiry*, 1 (2), 2013, p.p. 33-43

Διαδικτυακή βιβλιογραφία

Chandler, Daniel *Σημειωτική για αρχάριους*, Μαρία Κωνσταντοπούλου (μτφρ.). Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: <http://www.ellopos.gr/semiotics/> (τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Brantlinger, Patrick, What Is "Sensational" About the "Sensation Novel"?, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 37, No. 1 (Jun., 1982), pp. 1-28
Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.istor.org/stable/3044667> (τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Christopher Pittard, *Victorian Detective Fiction-An Introduction*
Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο:
<http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html> (τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Emandi, Elena Maria, *Beginnings of the Gothic: Horace Walpole*, University of Suceava.
Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://lce.valahia.ro/volum/32.memandi.pdf>
(τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Gates, Philippa, *Detective Films: A Brief History of the Detective Film*.
Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: http://www.crimeculture.com/?page_id=1507
(τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Horsley, Lee, *American Hard-Boiled Crime Fiction, 1920s-1940s*.
Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.crimeculture.com/Contents/Hard-Boiled.html> (τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Kristeva, Julia, *Powers of Horror, an essay on Abjection*, European perspectives: a series of the Columbia university press
Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο:
<http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>

Lee Horsley, *The Blackwell Companion to Crime Fiction*.
Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: http://www.crimeculture.com/?page_id=1395
(τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

McManis, Douglas R., Places for Mysteries, *Geographical Review*, Vol. 68, No. 3 (Jul., 1978), pp. 319-334.

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.istor.org/stable/215050> (τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Rushing, Robert, Traveling Detectives: The "Logic of Arrest" and the Pleasures of (Avoiding) the Real, *Yale French Studies*, No. 108, *Crime Frictions* (2005), pp. 89-101.

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.istor.org/stable/4149300> (τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Worley K., Linda, *The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of «Der Räuberbräutigam»*, *Colloquia Germanica* Vol. 42, No. 1, Themenheft: The German Gothic (2009), pp. 67-80, published by: Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG.

Διαθέσιμο στο διαδικτυακό τόπο: <http://www.jstor.org/stable/23982654> (τελευταία επίσκεψη: 15/08/16)

Διαδικτυακές πηγές Εικόνων

Εξώφυλλο: <https://www.exploreyork.org.uk/events/2016-07-14/>

Εικόνα 1: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/gothic-nightmares-fuseli-blake-and-romantic-imagination>

Εικόνα 2: <http://weblogrs.com/post.php?2=152445>

Εικόνα 3: <https://blogs.commons.georgetown.edu/ds443-171project/sensation-fiction-in-the-19th-century/>

Εικόνα 4:

[https://en.wikipedia.org/wiki/His_Last_Bow_\(short_story\)#/media/File:The_Strand_Magazine_\(cover\),_vol._65,_no._321,_September_1917.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/His_Last_Bow_(short_story)#/media/File:The_Strand_Magazine_(cover),_vol._65,_no._321,_September_1917.jpg)

Εικόνα 5:

[https://en.wikipedia.org/wiki/And_Then_There_Were_None_\(1945_film\)#/media/File:And_Then_There_Were_None_1945.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/And_Then_There_Were_None_(1945_film)#/media/File:And_Then_There_Were_None_1945.jpg)

Εικόνα 6:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Mask_\(magazine\)#/media/File:BlackMaskFalcon2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Mask_(magazine)#/media/File:BlackMaskFalcon2.jpg)