

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 29<sup>ΗΣ</sup> ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ 1987

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΠΟΝΗ

---

## ΤΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΙΚΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ κ. ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΣΑΧΙΝΗ

Τὰ μυθιστορήματα πού θά ἐξετάσω ἐδῶ, καί πού καλύπτουν τὸ χρονικὸ διάστημα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα ὡς καὶ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20ου, θά μπορούσαν, εἰδικότερα, νὰ χαρακτηριστοῦν ὡς «μυθιστορήματα τοῦ ἀνθρώπου τοῦ μοναχικοῦ δωματίου» καί, γενικότερα, ὡς «μυθιστοριογραφικὲς μελέτες μοναξιάς». Οἱ μονήρεις ἥρωές τους ζοῦν μιὰ «ὑπόγεια» ζωὴ, μιὰ κλειστὴ ζωὴ, μιὰ ζωὴ μοναχικοῦ δωματίου: τὸ δωμάτιο καὶ τὸ μοναχικὸ ἄτομο τὰ προσδιορίζουν. Ποῦ ὀφείλεται ὡστόσο ἡ μυθιστορηματικὴ αὐτὴ παραγωγὴ; Γύρο στὰ μέσα καὶ τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα ἄρχισε — καὶ συνεχίζεται σὲ ὀλοένα μεγαλύτερο βαθμὸ καὶ σήμερα — νὰ δημιουργεῖται καὶ νὰ ἐπικρατεῖ στοὺς κατοίκους τῆς σύγχρονης μεγαλόπολης τῆς βιομηχανικῆς ἐποχῆς ἡ αἴσθηση τῆς ἀπομόνωσης καὶ τῆς ἀποξένωσης τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ ἀπάνθρωπη ζωὴ στὴ μεγάλη πολιτεία τοῦ 20ου αἰώνα, τὴ σύγχρονη «μητρόπολη», τὴν Grossstadt τοῦ Rilke στὸν *Malte Laurids Brigge* (πρβλ. καὶ George Steiner, *Language and Silence*, 1969, σ. 280), συνετέλεσε στὴν ἀπ-ανθρωποποίηση τοῦ ἀτόμου: στὴν ἀποκοπὴ του ἀπὸ τοὺς ἄλλους, στὴν ἔλλειψη τῆς ἀληθινῆς ἀνθρώπινης ἐπικοινωνίας ἢ ἐπαφῆς, στὴν ἀπουσία τῆς ζεστασιάς ἀπὸ τίς ἀνθρώπινες σχέσεις, στὸν ἀποχωρισμὸ τοῦ ἀτόμου ἀπὸ τὸ σύνολο. Τὸ κοινωνικὸ αὐτὸ φαινόμενο δὲν μπορούσε νὰ ἀγνοηθεῖ ἀπὸ τὴ λογοτεχνία — καὶ δὲν ἀγνοήθηκε. Ἔτσι, μὲ πρῶτο τὸν Dostoyevsky (κυρίως στὸ *Υπόγειο*, 1864, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα ἔργα του, ὅπως π.χ. στὸν *Σωσία*,

τούς *Ταπεινωμένους και καταφρονεμένους*, τὸ *Ἐγκλημα και τιμωρία ἢ Τὸ ὄνειρο ἑνὸς γελοίου ἀνθρώπου*), γράφτηκαν σπουδαῖα μυθιστορήματα, ποὺ ὑποβάλλουν τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἀνωθυμίας τοῦ ἀνθρώπου στὴ σύγχρονη μεγαλοπολη καὶ τὴν αἴσθησι τῆς ἀπόλυτης μοναξιάς του στὸν κόσμο. Τὰ πιὸ σημαντικὰ καὶ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ ἀπ' αὐτὰ εἶναι, κατὰ χρονολογικὴ τάξι, τὰ ἀκόλουθα: *Τὸ Ὑπόγειο* (1864) τοῦ Dostoyevsky, *Ἡ Πείνα* (1888) τοῦ Hamsun, *L'Enfer* (1908) τοῦ Barbusse, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) τοῦ Rilke, *Der Prozess* (1925) τοῦ Kafka, *Steppenwolf* (1927) τοῦ Hesse, *La Nausée* (1938) τοῦ Sartre, *L'Étranger* (1942) τοῦ Camus καὶ *Dangling Man* (1944) τοῦ Bellow.

Ὅπως στὰ τέλη τοῦ 18ου καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα δημιουργήθηκε, μὲ τὸ *Die Leiden des Jungen Werther* (1774) τοῦ Goethe, τὸ *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) τοῦ Foscolo καὶ τὸν *Renè* (1802) τοῦ Chateaubriand, ἕνας ἀντιπροσωπευτικὸς μυθιστορηματικὸς ἥρωας, ρομαντικὸς, νέος στὴν ἡλικία, ποὺ θρηνεῖ καὶ αὐτοκτονεῖ, ἢ σκοπεύει νὰ αὐτοκτονήσει, γιατί δὲν βρίσκει τὴν εὐτυχία στὴ ζωὴ, ἕνας καινούργιος δηλαδὴ ἀνθρώπινος τύπος στὴ λογοτεχνία ἐκείνης τῆς περιόδου, ποὺ ἐξέφρασε τὴν ἐποχὴ του, διαδόθηκε εὐρύτατα σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη καὶ ἔγινε φιλολογικὸς συρμός· ἔτσι καὶ στὰ τέλη τοῦ 19ου μὲ τις ἀρχές τοῦ 20ου αἰώνα διαμορφώνεται ἀπὸ τις νέες κοινωνικὲς συνθήκες ἕνας νέος τύπος ἀνθρώπου στὴν εὐρωπαϊκὴ μυθιστοριογραφία, ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴν ἐποχὴ μας: ὁ ἀνθρωπος τοῦ μοναχικοῦ δωματίου, ὁ «ξένος», ὁ παρίας, ὁ ἀπόβλητος καὶ ὁ ἀπόκληρος τῆς κοινωνίας, ποὺ δὲν δέχεται τὴ ζωὴ ὅπως εἶναι καὶ ἐκφράζει τὴν ἀγωνία του γιὰ τὴν ἀνωθυμία του καὶ τὴν ἀπόλυτη μοναξιά του. Ὁ Georg Lukács στὸ βιβλίον του *Μελέτες γιὰ τὸν εὐρωπαϊκὸ ρεαλισμὸ* (ἐλληνικὴ μετάφρασι: 1957) παρατηρεῖ, σχετικὰ μὲ τὴν «ἀτομικὴ μοναξιά καὶ ἀπόγνωσι» (σ. 278) στὸ ἔργον τοῦ Dostoyevsky, πὼς ὁ Ρῶσος μυθιστοριογράφος «γίνεται ὁ πρῶτος καὶ ὁ μέγιστος ποιητῆς τῆς καπιταλιστικῆς μεγαλοπόλης» (σ. 274), πὼς «ἀπεικόνισε πρῶτος — καὶ μὲ ἀνυπέβλητο ὡς σήμερα τρόπο — τις ψυχικὲς παραμορφώσεις ποὺ δημιουργεῖ κατὰ κοινωνικὰ ἀναγκαῖον τρόπο ἡ ζωὴ στὶς σύγχρονες μεγαλοπόλεις» (σ. 274), πὼς «ἡ ψυχικὴ διάρθρωσι τῶν ἀνθρώπων του καὶ οἱ παραμορφώσεις τῶν ἠθικῶν ἰδανικῶν τους ἔχουν τις ρίζες τους στὴν κοινωνικὴ ὑπαρξι τῆς ἀθλιότητος τῶν σύγχρονων μεγαλοπόλεων. Ἡ ταπείνωσι καὶ ἡ καταφρόνια» τους «ἀποτελοῦν τὸ ὑπόβαθρον τοῦ νοσηροῦ ἀτο-

μισμοῦ τους» (σ. 275) καί, τέλος, πῶς «ἡ ἀθλιότητα τῆς Πετρούπολης, καί ἰδιαίτερα τῆς διανοοῦμενης νεολαίας, εἶναι γι' αὐτὸν πιὸ πολὺ ὁ ξεκάθαρα κλασικός τρόπος παρουσίας τοῦ “πρωταρχικοῦ φαινομένου” του: τοῦ ἀποτραβήγματος τῶν μοναχικῶν ἀνθρώπων του ἀπὸ τὰ πλατιά στρώματα τῆς λαϊκῆς ζωῆς. Ὁ Ντοστογιέφσκι βλέπει σ' αὐτὸ τὸ ἀποτραβήγμα τὸ ἔσχατο κι' ἀποφασιστικὸ κοινωνικὸ αἶτιο ὄλων τῶν ἠθικῶν καί ψυχικῶν παραμορφώσεων ποὺ ἀπεικονίζει» (σ. 276).

Ποιά εἶναι ὡστόσο τὰ βασικά καί κύρια γνωρίσματα τοῦ μυθιστορήματος τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου; Πρῶτο: *τόπος τῆς δράσης* εἶναι πάντα τὸ μοναχικό, ἐνοικιασμένο δωμάτιο, συνήθως σὲ φτηνὸ ξενοδοχεῖο, σὲ οἰκογενειακὴ pensio ἢ σὲ σοφίτα. Δεύτερο: *ἡ ἀφήγηση* εἶναι πάντα στὸ πρῶτο πρόσωπο τοῦ ἐνικοῦ καί γίνεται ἀπὸ τὸν κύριο ἥρωα μὲ ἐξομολογητικὸ τρόπο, μὲ τὴ μέθοδο τοῦ ἡμερολογίου τῆς ψυχῆς, ποὺ τὸ γράφει ὁ ἴδιος ὁ ἀφηγητῆς ἐκθέτοντας μόνον δικὰ του περιστατικὰ ἢ δικούς του στοχασμούς. Τρίτο: *ὁ κύριος ἥρωας* εἶναι πάντα ἕνας ἄντρας, νέος ἢ μεσήλικος, χωρὶς οἰκογένεια, χωρὶς φίλους, ἀνύπαντρος, ἐργένης, ἄσημος, ἀφανής, ποὺ ἀποφεύγει τοὺς ἀνθρώπους, συχνὰ ἀνώνυμος ἢ μὲ μόνον τὸ χριστιανικὸ του ὄνομα καί συνήθως διανοοῦμενος — ἄλλοτε ποιητῆς, ἄλλοτε ἐρευνητῆς, ἄλλοτε στοχαστῆς, ποὺ αὐτοαναλύεται, προβληματίζεται καί διατυπώνει τὶς προσωπικῆς, καί καμιά φορὰ πρωτότυπες, σκέψεις του γιὰ τὸν κόσμον καί τὴ ζωή. Τέταρτο: *τὰ ἄλλα πρόσωπα* τοῦ μυθιστορήματος εἶναι ἐλάχιστα, ὀλότελα δευτερεύοντα, καί *ἡ δράση* του ἐξαιρετικὰ περιορισμένη, καθὼς ὁ ἀφηγητῆς-ἥρωας δὲν ἔχει πολλὰ ἢ στενὰ σχέσεις μὲ τοὺς τρίτους, δὲν ἔρχεται σὲ πραγματικὴ ἐπικοινωνία μὲ τοὺς διπλανούς του, δὲν ἀναπτύσσει «διάλογο» μὲ τοὺς συνανθρώπους του, ζεῖ καί κυκλοφορεῖ ἄγνωστος ἀνάμεσα σὲ ἀγνώστους, αἰσθάνεται ξεριζωμένος ἀπὸ τὴν κοινωνία ποὺ τὸν περιβάλλει κι' ἐξόριστος ἀπὸ τὴν ὀργανωμένη ἢ τὴ συμβατικὴ κοινωνικὴ ζωή. Πέμπτο: *τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενον* τοῦ μυθιστορήματος εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς προσωπικῆς ἀγωνίας τοῦ ἀφηγητῆ-ἥρωα, ποὺ ὀφείλεται στὴν ἀνασφάλεια καί τὴν ἀβεβαιότητα τῆς ὑπαρξῆς, ἀλλὰ καί στὴν ἀδικία τοῦ κόσμου γενικὰ — ὅχι τῆς σύγχρονης κοινωνικῆς ὀργάνωσης. Αὐτὴ ἡ ὑπαρξιακὴ ἀγωνία τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου ἐκφράζεται ἐδῶ μὲ πολλοὺς καί διαφορετικοὺς τρόπους: μὲ τὴν ἀηδία, μὲ τὴν ναυτία (*La Nausée*), μὲ τὴν ἀδιαφορία (*L'Étranger*), μὲ τὴν ἀνέχεια (*Ἡ Πείνα*), μὲ τὴν ὑποκειμενικὴ διαμαρτυρία κι' ἐξέγερση (*Τὸ Ὑπόγειον*), μὲ τὴν πίκρα τῆς ζωῆς,



πού δὲν ἀποκλείει τὴν ἀγάπη γιὰ τοὺς ἄλλους (*Malte Laurids Brigge*), μὲ τὴν ἀκατανόητη κατηγορία γιὰ ἄγνωστη ἐνοχλή (*Der Prozess*), μὲ τὴν ἄρρώστια τῆς ψυχῆς καὶ τὸ μίσος γιὰ τὸν κόσμο (*Steppenwolf*), μὲ τὴν αἰσθησιολογία τοῦ κενοῦ τῆς ζωῆς (*Dangling Man*). Ἡ μοναξιά καὶ ἡ ἀγωνία συμβαδίζουν στὸ μυθιστόρημα τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου· καὶ ἡ ἀγωνία τοῦ ἥρωα-ἀφηγητῆ αὐξάνει, καθὼς συνειδητοποιεῖ σιγὰ-σιγὰ, μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, πὼς ἡ μοναξιά του ἀπὸ δύναμη καὶ ἀνεξαρτησία κι' ἐλευθερία στὴν ἀρχὴ κατανατᾶ ἀδυναμία καὶ δυστυχία καὶ καταδίκη στὸ τέλος.

Τὸ μοναχικὸ δωμάτιο κυριαρχεῖ στὴ σύγχρονη ἀφηγηματικὴ πεζογραφία· ἔτσι, ὥστε νὰ κάνει τὸν Georges Jean νὰ γράφει στὸ θεωρητικὸ βιβλίο του γιὰ τὸ μυθιστόρημα πὼς «ἔπειτα ἀπὸ τὸν Kafka καὶ τὸν Sartre ὁ προνομιακὸς τόπος τῶν σύγχρονων ἀφηγημάτων εἶναι τὸ δωμάτιο» (βλ. *Le Roman*, 1971, σ. 193), φέρνοντας ὡς παραδείγματα τὴ *Μεταμόρφωση* τοῦ πρώτου καὶ τὸ *La Chambre* τοῦ δεύτερου<sup>1</sup>. Τὸ δωμάτιο γίνεται τὸ κύριο σύμβολο τῆς μοναξιᾶς τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ καὶ τῆς θλίψης του καὶ τῆς ἀγωνίας του. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ συγκρατημένος τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Καβάφης μᾶς ὑποβάλλει τὴν αἰσθησιολογία τῆς ὀδυνηρῆς μοναξιᾶς του καὶ τῆς θλίψης του γι' αὐτὴ στὸ ὠραῖο ποίημά του «Ἀπ' τὲς ἐννιά» (1918):

Δώδεκα καὶ μισή. Γρήγορα πέρασεν ἡ ὥρα  
ἀπ' τὲς ἐννιά πού ἄναψα τὴ λάμπα,  
καὶ κάθισα ἐδῶ. Κάθομουν χωρὶς νὰ διαβάζω,  
καὶ χωρὶς νὰ μιλῶ. Μὲ ποιόνα νὰ μιλήσω  
κατάμονος μέσα στὸ σπίτι αὐτό.

«Κατάμονος» ὁ Καβάφης «μέσα στὸ σπίτι» του, σ' ἓνα δωμάτιο τοῦ σπιτιοῦ του. Κατάμονος ἐπίσης ὁ γέρος ποιητῆς Norbert de Varenne, στὸ μυθιστόρημα *Bel-Ami* (1885) τοῦ Guy de Maupassant, ὁ ἐκφραστὴς τῶν βαθύτερων ἀπό-

1. Εἶναι γνωστὴ ἡ ἱστορία τοῦ *Die Verwandlung* (1916), ὅπου ὁ Gregor Samsa, τὸ κύριο πρόσωπο, κλεισμένος στὸ δωμάτιό του, μεταβάλλεται σιγὰ-σιγὰ σὲ «γιγαντιαῖο ἔντομο» (βλ. *Metamorphosis and other stories*, translated by Willa and Edwin Muir, 1961, σ. 7-63. Στὸ ἐξίσου σκληρὸ διήγημα *La Chambre* δυὸ ἀπὸ τὰ τέσσερα πρόσωπά του, ἡ Mme Darbédac καὶ κυρίως ὁ γαμπρός της Pierre, εἶναι ἄρρωστα —καταδικασμένα νὰ ζοῦν μέσα στοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ δωματίου τους (βλ. Jean-Paul Sartre, *Le Mur*, 1954, σ. 37-75).



ψεων τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴ ζωὴ, τὸν ἔρωτα καὶ τὸ θάνατο, ἀποτυπώνει πυκνὰ καὶ ὑποβλητικὰ, σὲ πεζὸ λόγῳ, τὸ κρυφὸ δρᾶμα τῆς μοναξιάς τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ζεῖ στὸ σπίτι του, στὸ δωμάτιό του, χωρὶς συντρόφους, λέγοντας: «Ἡ μοναξιά σήμερα μὲ γεμίζει μὲ φρικτὴ ἀγωνία· ἡ μοναξιά στὸ σπίτι μου, κοντὰ στὴ φωτιά, τὸ βράδυ. Μοῦ φαίνεται τότε πὼς εἶμαι μόνος πάνω στὴ γῆ φοβερὰ μόνος, ἀλλὰ περιτριγυρισμένος ἀπὸ ἀπροσδιόριστους κινδύνους, ἀπὸ ἄγνωστα καὶ τρομερὰ πράγματα... Εἶναι τόσο βαθιὰ καὶ τόσο θλιβερὴ ἡ σιωπὴ τοῦ δωματίου, ὅπου ζεῖ κανεὶς μόνος». (βλ. *Bel-Ami*, 1975, σ. 165).

Τὸ δωμάτιο προσδιορίζει τόσο πολὺ τὴ μοναξιά, ἀλλὰ καὶ ὅλη τὴν προσωπικότητα τοῦ κύριου ἥρωα στὸ μυθιστόρημα τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου, ὥστε ὁ Colin Wilson νὰ γράψῃ γιὰ τὸν Roquentin (στὸ *La Nausée* τοῦ Sartre) καὶ γιὰ τὸν ἀνώνυμο ἥρωα τοῦ Barbusse (στὸ *L'Enfer*): «τὸ δωμάτιό του εἶναι σχεδὸν τὸ ὄριο τῆς συναίσθησής του» (βλ. *The Outsider*, 1963, σ. 25) — πράγμα ποὺ ἀναμφίβολα ἰσχύει γιὰ ὅλα τὰ μυθιστορηματικὰ πρόσωπα τοῦ μοναχικοῦ δωματίου. Ἔξω ἀπὸ τὸ δωμάτιό τους βρίσκεται ἓνας κόσμος χωρὶς ἀξίες. Ἔτσι ὁ μονήρης ἥρωας τῶν μυθιστορημάτων αὐτῶν, ὁ ἀπόβλητος τῆς κοινωνίας, ὁ «ξένος», ὁ ἀνικανοποίητος, ὁ ἀπογοητευμένος, ὁ ἀποξενωμένος καὶ ὁ ἀγνοημένος ἀπὸ τὴ ζωὴ, «ἀποσύρεται στὸ δωμάτιό του, σὰν ἀράχνη σὲ μιὰ σκοτεινὴ γωνιά· ζεῖ μόνος, θέλει νὰ ἀποφύγει τοὺς ἀνθρώπους» (βλ. Colin Wilson, ἔ.ά., σ. 90). Τὸ μοναχικὸ δωμάτιο ὥστόσο τὸν κάνει ἐνδοστρεφῆ: τὸν ἀναγκάζει νὰ κοιτάξῃ μέσα του, νὰ ἀναμνησκάσῃ τὸ παρελθόν του, νὰ ἐπισκοπήσῃ καὶ νὰ ἀνακεφαλαιώσῃ ὅλη τὴ ζωὴ του, νὰ ἀναλύσῃ σὲ βάθος τὸν ἐσωτερικὸ του κόσμον, νὰ προβεῖ στὴν ἐνδοσκόπηση τῆς ψυχῆς του — κι' ἔτσι τὸν μεταβάλλει σὲ στοχαζόμενον, συνειδητὸν (ἄσχετα ἂν συχνὰ καὶ νοσηρὸν) ἄνθρωπον. Ἐξἄλλου, οἱ τίτλοι τῶν μυθιστορημάτων τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου εἶναι χαρακτηριστικοί: *Τὸ Ὑπόγειο*, *Ἡ Πείνα*, *Ἡ Κόλαση*, *Ἡ Δίκη*, *Ἡ Ναυτία*, *Ὁ Ξένος*, *Λύκος τῆς στέππας*, *Αἰωρούμενος ἄνθρωπος*· ὑποδηλώνουν ὅλοι τους μιὰ στέρηση, μιὰ ἐνοχλή, μιὰ ἀποξένωση, μιὰ τιμωρία, μιὰ ἀδικία στὴ ζωὴ: ἀρνητικὰ δηλαδὴ στοιχεῖα, ποὺ ὀδηγοῦν τὸν ὑπερευαίσθητο ἥρωα τοῦ μοναχικοῦ δωματίου ὄχι μόνον στὴν αὐτοσυνειδησία καὶ τὴν αὐτογνωσία, ἀλλὰ καὶ στὸ περιθώριον τῆς κοινωνίας.

Ὡστόσο οἱ μυθιστορηματικοὶ αὐτοὶ ἥρωες δὲν εἶναι ἀντικοινωνικοὶ — δὲν πολεμοῦν, οὔτε θέλουν νὰ ἀλλάξουν, τὴν κοινωνία καὶ τὴν ὀργάνωσή της· ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι παρουσιάζονται ἀκοινωνῆτοι, δηλαδὴ χωρὶς κοινωνικὰς σχέσεις, εἶναι

περισσότερο μὴ κοινωνικοὶ ἢ ἔξω-κοινωνικοὶ ἀνθρώπινοί τύποι. Οἱ ἥρωες αὐτοὶ βρίσκονται σὲ διάσταση μὲ τὸν κόσμον ποὺ τοὺς περιβάλλει, ἀλλὰ ἡ διάστασή τους δὲν εἶναι ἐνεργητικὴ — δὲν ἐκδηλώνεται μὲ πράξεις, ἐπαναστατικὲς ἢ ἄλλες· εἶναι παθητικὴ — φανερώνεται μὲ σκέψεις, μὲ συλλογισμούς, μὲ διαλογισμούς. Ἡ ἐπανάστασή τους ἦ, καλύτερα, ἡ ἐξανάστασή τους εἶναι ἐσωτερικὴ, ὄχι ἐξωτερικὴ· ἡ στάση τους καὶ ἡ ἐξέγερσή τους δὲν ἔχουν πολιτικὸ ἢ κοινωνικὸ χαρακτήρα· οἱ ἴδιοι δὲν ἔχουν κοινωνικοὺς ἢ πολιτικοὺς στόχους. Ἡ αἰτία τῆς διάστασης καὶ τῆς ἀποξένωσής τους ἀπὸ τὸ σύνολο δὲν εἶναι κοινωνικὴ, ἀλλὰ «ἠθικὴ» καὶ μεταφυσικὴ. Ἔτσι οἱ μυθιστορηματικοὶ αὐτοὶ ἥρωες παύουν νὰ εἶναι πολῖτες, συνειδητοὶ δηλαδὴ φορεῖς τῶν δικαιωμάτων καὶ τῶν ὑποχρεώσεών τους ἀντίκρου στὸ ὄργανωμένον κοινωνικὸ σύνολο, καὶ γίνονται ἐρημίτες, ἀπομονωμένοι στὸ μοναχικὸ τους δωμάτιο· ἔτσι δὲν ζοῦν στὴν πολιτεία, ἀλλὰ στὴ μοναξιά. Ἡ ὀξυμένη εὐαίσθησία τους τοὺς ξεχωρίζει ἀπὸ τοὺς κοινούς ἀνθρώπους ποὺ συναντοῦμε καθημερινὰ γύρω μας· τοὺς τοποθετεῖ, κατὰ κάποιον τρόπο, ἔξω ἀπὸ τὴν πεζὴ καὶ ὁμοιόμορφη πραγματικότητά τους μεταβάλλει σὲ παράξενους, ἀσυνήθιστους, ἀπροσάρμοστους ἀνθρώπινους τύπους. Μπορεῖ νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς γενικὰ, πῶς στὸ μυθιστόρημα τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου οἱ συγγραφεῖς ἐνδιαφέρονται ἀποκλειστικὰ γιὰ τὰ ἄτομα, ὡς μοναδικὲς καὶ ἀνεπανάληπτες ὑπάρξεις, καὶ γιὰ τοὺς ἐσωτερικοὺς, «ἠθικοὺς» προβληματισμούς τους — ὄχι γιὰ τὰ σύνολα, μὲ τίς πιθανὲς κοινωνικὲς ἀδικίες ποὺ τὰ παρακολουθοῦν ἢ τὰ ἐνδεχόμενα κοινωνικὰ καὶ οἰκονομικὰ αἵτηματά τους.

Πρῶτος ὁ Fëdor Dostoyevsky (1821-1881), στὴ μυθιστοριογραφία τῶν δυὸ τελευταίων αἰώνων, ἔπλασε μὲ τὸ Ἔργο (1864) τὸν ἄνθρωπον τοῦ μοναχικοῦ δωματίου. Πρόκειται γιὰ ἕνα σημαντικὸ καὶ σημαδιακὸ ἀφηγηματικὸ ἔργο, ὀριακὸ ὄχι μόνο γιὰ τὴ λογοτεχνικὴ δημιουργία τοῦ ἴδιου τοῦ Dostoyevsky, τὴ στροφή της ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα καὶ τὴ μεταγενέστερη ἐξέλιξή της, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν παγκόσμια λογοτεχνία, στὴν ὁποία εἰσήγαγε ἕναν νέο μυθιστορηματικὸ ἥρωα — ἕναν νέο ἀνθρώπινον τύπον. Ὅλοι οἱ σοβαροὶ μελετητὲς τοῦ μεγάλου Ρώσου συγγραφέα, ὅπως ὁ Constantin Motchoulski, ὁ Léonid Grossman, ὁ Mikhail Bakhtine, ὁ Paul Evdokimov, ἡ Nina Gourfinkel, ὁ André Gide, ὁ Richard Peace, ἀλλὰ καὶ πολλοὶ ἄλλοι, ἐπισημαίνουν καὶ ἐξαίρουν τὴ σπουδαιότητα τοῦ



Υπόγειου<sup>1</sup>. Ἡ σπουδαιότητα τοῦ ἔργου γιὰ τὴν ἐποχὴ μας μπορεῖ ἐξάλλου νὰ διαπιστωθεῖ καὶ ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ποὺ ἄσκησε στοὺς νεότερους δυτικοευρωπαϊοὺς μυθιστοριογράφους μὲ τὰ προδρομικὰ στοιχεῖα ποὺ περιέχει. Θὰ ἀναφερθῶ ἐδῶ μόνο σὲ δυὸ σχετικὰ σημεῖα τοῦ Ὑπογείου, ποὺ δὲν ἔχουν ὡς τώρα συζητηθεῖ καὶ σχολιασθεῖ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν κριτικὴ: τὴν ἀπ-ανθρωποποίηση τοῦ ἀνθρώπου, μὲ τὴ μεταμόρφωσή του σὲ ἔντομο, καὶ τὴν ἔννοια τοῦ «ἀντι-ἥρωα», τὴν ὁποία καθιερώνει στὴν παγκόσμια λογοτεχνία πρῶτος ὁ Dostoyevsky, χαρακτηρίζοντας τὸ κύριο πρόσωπο τοῦ μυθιστορήματός του, ποὺ μᾶς ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία του.

Διαβάζουμε στὸ Ὑπόγειο: «Τίποτε δὲν μπόρεσα ποτὲ νὰ γίνω... μήτε ἥρωας, μήτε ἔντομο. Καὶ τώρα ἀποτελειώνω τὴ ζωὴ μου στὴ γωνιά μου» (βλ. τὴ «μετάφραση ἀπ' τὸ ρωσικὸ» τῆς Κοραλίας Μακρῆ, χ.χ., σ. 5). Καὶ παρακάτω: «Δὲν κατόρθωσα μήτε ἔντομο νὰ γίνω. Θὰ σᾶς πῶ πανηγυρικά, πὼς πολλὲς φορὲς θέλησα νὰ γίνω ἔντομο. Μὰ μήτ' αὐτὸ δὲν ἀξιώθηκα» (σ. 7). Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς τὴ μεταμόρφωση τοῦ ἀνθρώπου σὲ ἔντομο — ποὺ συμβολίζει τὴ φοβερὴ σμίκρυσή του μέσα στὸν κόσμον τῆς ἐποχῆς μας — τὴν ὁποία δὲν «κατόρθωσε» νὰ πραγματοποιήσῃ ὁ Dostoyevsky μὲ τὸν ἀνώνυμον ἥρωα τοῦ Ὑπογείου, τὴ μορφοποίησε ἀφηγηματικὰ ὁ Kafka πενήντα χρόνια ἀργότερα, μὲ τὸν Gregor Samsa στὴ Μεταμόρφωσή του (1916). Τὸ σπέρμα καὶ ὁ γονιμοποιὸς σπóρος τοῦ διηγήματος τοῦ Kafka βρίσκονται ἀναμφίβολα στὸ ἔργο αὐτὸ

---

1. Βλ. C. Motchoulski, *Dostoïevski*, 1963, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖ πὼς «εἶναι ἡ φιλοσοφικὴ εἰσαγωγή στὸν κύκλον τῶν μεγάλων μυθιστορημάτων» του (σ. 212) καὶ πὼς ἀποτελεῖ «καμπὴ» στὸ ἔργο του (σ. 217). L. Grossman, *Dostoïevski*, 1970, ποὺ τὸ θεωρεῖ «πρόλογο» στὰ μεγάλα μυθιστορήματά του (σ. 276). M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, 1970, ποὺ ὑποστηρίζει πὼς «σχεδὸν ὅλα τὰ θέματα καὶ ὅλες οἱ ἰδέες» τῶν τελευταίων ἔργων του βρίσκονται ἤδη ἐκεῖ (σ. 208). P. Evdokimov, *Gogol et Dostoïevsky*, 1961, ὁ ὁποῖος τὸ χαρακτηρίζει «ὄριο» στὸ ἔργο του (σ. 235). N. Gourfinkel, *Dostoïevski notre contemporain*, 1961, ποὺ γράφει πὼς τὸ ἔργο ἀποκαλύπτει «ἕναν νέο Dostoïevski» (σ. 125) καὶ πὼς ἀποτελεῖ «κεφαλαῖωδη σταθμὸν» στὴν ἐξέλιξή του (σ. 137). A. Gide, *Dostoïevsky*, 1954, ποὺ σημειώνει πὼς τὸ θεωρεῖ ὡς τὸ ἀκύριον μέρος ὅλου τοῦ ἔργου του» (σ. 155) καὶ ὡς τὸ «κορυφαῖο σημεῖο τῆς σταδιοδρομίας του» (σ. 187). καὶ R. Peace, *Dostoyevsky*, 1971, ποὺ τὸ προσδιορίζει ὡς «εἰσαγωγὴ» (σ. 1) καὶ ὡς «προανάκρουσμα» (σ. 5) στὰ μεγάλα μυθιστορήματά του.



του Dostoyevsky (πρβλ. καὶ George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky*, 1959, σ. 225), ὅπου ἄλλωστε ὁ «ἄνθρωπος τοῦ ὑπόγειου» παραλληλίζεται καὶ ἐξομοιώνεται ὀλοένα μὲ μύγα, μὲ σκουλήκι, μὲ ποντίκι. Ἀναφορικὰ μὲ τὸν «ἀντι-ἥρωα» μᾶς λέει ἐξἄλλου ὁ μεγάλος Ρῶσος μυθιστοριογράφος, μὲ τὸ στόμα τοῦ ἐξομολογούμενου κεντρικοῦ προσώπου του: «Βλέπετε τὸ νὰ διηγούμαι π.χ. μακριές ιστορίες γιὰ τὸ πῶς ξεγελοῦσα τὴ ζωὴ μου μὲ τὸ ἠθικὸ λυώσιμο στὴ γωνιά, ἀπὸ ἔλλειψη ἀνάλογου κύκλου, ἀποξένωση ἀπὸ καθετὶ ζωντανὸ καὶ μὲ μιὰ ἐπίμονη κακία, χωμένος στὸ ἀποπνιχτικὸ διάμεσο ἀνάμεσα στὸ πάτωμα καὶ τὸ ταβάνι — μὰ τὸ Θεὸ δὲν εἶναι καθόλου ἐνδιαφέρον. Τὸ ρομάντσο θέλει ἥρωα, ἐνῶ ἐδῶ ἐπίτηδες συγκεντρώθηκαν ὅλα τὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀντι-ἥρωα» (ἔ.ἀ., σ. 139). Ὁ ἴδιος ὁ Dostoyevsky ὑπογραμμίζει τὸ «ἐπίτηδες», ἐπισημαίνοντας βέβαια τὴ συνειδητὴ προσπάθειά του γιὰ τὴ διαγραφὴ ἐνὸς νέου μυθιστορηματικοῦ ἥρωα, ὁ ὁποῖος ἐπικράτησε στὴ μυθιστοριογραφία τῆς ἐποχῆς μας· ἀλλὰ ἐπικράτησε καὶ ἐπιβλήθηκε γενικὰ καὶ ὁ ὅρος «ἀντι-ἥρωας», ποὺ χαρακτηρίζει μὲ ἐπιτυχία ἀνθρώπινους τύπους ὅπως π.χ. ὁ Joseph K., ὁ Roquentin ἢ ὁ Meursault στὰ ἀντίστοιχα μυθιστορήματα τοῦ Kafka, τοῦ Sartre καὶ τοῦ Camus.

Ὁ ἀνώνυμος ἥρωας τοῦ *Ἵπόγειου*, σαράντα χρονῶν, πρώην δημόσιος ὑπάλληλος, μένει μόνος σ' ἓνα «δωμάτιο ἐλεεινὸ, ἀπαίσιο, στὴν ἄκρη τῆς πολιτείας» (σ. 6), δηλαδή τῆς Πετρούπολης· «ἡ ζωὴ μου», μᾶς λέει ὁ ἴδιος, «ἦταν ζοφερή, ἄτακτη κι' ἔρημη σὲ βαθμὸ ποὺ κανταντοῦσε ἄγρια. Δὲ σχετιζόμουν μὲ κανέναν καὶ μάλιστα ἀπέφευγα νὰ μιλῶ κι' ὀλοένα ἀποτραβιόμουν στὴ γωνιά μου» (σ. 47). Μᾶς λέει ἀκόμα σχεδιάζοντας τὴν ψυχικὴ αὐτοπροσωπογραφία του: «Κανεὶς δὲν μοῦμοιαζε, οὔτε ἐγὼ ἔμοιαζα μὲ κανέναν. Ἐγὼ εἶμαι ἓνας, μόνος, ἐνῶ αὐτοὶ εἶναι ὅλοι» (σ. 50. Πρβλ. καὶ τὴ σ. 73, ὅπου δηλώνει καὶ πάλι πῶς δὲν ἔμοιαζε μὲ κανέναν ἀπὸ τοὺς συμμαθητὲς του)· «δὲ θέλω νὰ μιλήσω μὲ κανέναν» (σ. 50)· «νιώθω ἄσχημα τὸν ἑαυτό μου ἀνάμεσα στοὺς ξένους» (σ. 107). Ἔτσι, κλείνεται στὸ δωμάτιό του, ὅπου «κρυβόταν ἀπ' ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα» (σ. 122), γιατί «ποθοῦσε ἡσυχία καὶ νὰ μείνει μόνος μέσα στὸ ὑπόγειό του» (σ. 136). Ὁ ἄνθρωπος τοῦ *Ἵπόγειου* δὲν εἶναι, οὔτε θέλει νὰ εἶναι, συνηθισμένος ἄνθρωπος: «δὲ θέλω νὰ εἶμαι κανονικὸς ἄνθρωπος» (σ. 42) λέει ὁ ἴδιος· ἔχει «ταραγμένο μυαλὸ» (σ. 134), καταλαμβάνεται ἀπὸ «ἀλλοφροσύνη» (σ. 129), ἐνῶ ὁ «πυρετὸς» καὶ τὸ «παραλήρημα» ἀποτελοῦν μόνιμα στοιχεῖα τῆς καθημερινῆς ζωῆς του. Εἶναι διανοούμενος, στοχάζεται μὲ προσωπικὸ καὶ πρω-

τότυπο τρόπο: «άσκοῦμαι στὴ σκέψη» (σ. 19) δηλώνει, καὶ θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του νοσηρὰ ἀναπτυγμένο (σ. 49)· ἐξάλλου διάβαζε πολὺ, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ: «Τὸν περισσότερο καιρὸ διάβαζα... Τὸ διάβασμα βοήθησε πολὺ, συγκινοῦσε, γλύκαινε καὶ βασάνιζε... Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ διάβασμα δὲν εἶχα τίποτ' ἄλλο νὰ κάνω, δηλαδή δὲν ὑπῆρχε στὸ περιβάλλον μου τίποτε, ποῦ νὰ μποροῦσα νὰ τὸ ἐκτιμήσω καὶ ποῦ νὰ μὲ τραβοῦσε» (σ. 53)· καὶ παρακάτω μᾶς ἐπεξηγεῖ πῶς «διάβαζε βιβλία», ποῦ οἱ ἄλλοι «δὲν μποροῦσαν νὰ διαβάσουν κι' ἐνιωθε πράγματα ποῦ ἐκεῖνοι οὔτε τᾶχαν ἀκούσει» (σ. 75).

Ἔτσι ὁ ὑπερευαίσθητος ἀνώνυμος ἄνθρωπος τοῦ Ἰπόγειου, ποῦ «ὄλα τὰ μεγαλοποιοῦσε τρομαχτικὰ» (σ. 76. Πρβλ. καὶ τὴ σ. 119, ὅπου ἀναφωνεῖ: «Τὰ μεγαλοποιῶ ὄλα, κι' αὐτὸ εἶναι τὸ κακό»), ἔχει «ξεσυνθίσει τὴ ζωντανὴ ζωὴ» (σ. 136) καὶ περιχαρακώνεται στὴν ἀπόλυτη καὶ ἀπάνθρωπη μοναξιά τοῦ δωματίου του. Ὁ ἴδιος αὐτοχαρακτηρίζεται, μὲ κάποια ὑπερβολή, ὡς ὁ πιὸ «ἐλεεινός, ὁ πιὸ ἄθλιος, ὁ πιὸ γελοῖος, ὁ πιὸ τιποτένιος, ὁ πιὸ ἠλίθιος, ὁ πιὸ ζηλόφθονος ἀπὸ ὄλα τὰ σκουλήκια τῆς γῆς» (σ. 132). Ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης ἀδέξιος, ἄβουλος, εὐμετάβουλος, ἀναποφάσιτος, εὐθικτος, φιλύποπτος, ἀτημέλητος, ἐγωπαθής, κυνικός, μνησικάκος. Ὁ ἄνθρωπος τοῦ Ἰπόγειου εἶναι ὁ ἄνθρωπος τῶν ὀρίων καὶ τῶν ἀντιθέσεων: «αἰσθανόμενον πῶς ὀλοένα κόχλαζαν μέσα μου τὰ ἀντίθετα στοιχεῖα» (σ. 5) μᾶς λέει· καὶ ἀλλοῦ ἐξομολογεῖται πῶς «ἔφτασε ἴσαμε τὸ τελευταῖο ὄριο... πῶς δὲν ὑπάρχει πιὰ διέξοδος» γι' αὐτὸν (σ. 9) καὶ πῶς «ἐγώ, σ' ὄλη μου τὴ ζωὴ, ἔφτασα σ' ὄλα ἴσαμε τὸ τέλος» (σ. 140). Ἔτσι παρουσιάζεται ταυτόχρονα ἐπιθετικὸς καὶ ὑποχωρητικὸς, ψυχικὰ σκληρὸς καὶ συναισθηματικὰ ἀδύνατος, ὑπερήφανος καὶ ταπεινός, μὲ δραματικὲς ἐναλλαγὲς συναισθημάτων, μὲ ἔντονες μεταπτώσεις διαθέσεων, μὲ διαδοχικὲς ἐνδείξεις πλεγμάτων πότε ὑπεροχῆς καὶ πότε κατωτερότητας.

Ὡστόσο ἀπὸ τὸ στόμα αὐτοῦ τοῦ ἀνήμπορου νὰ ἀντιμετωπίσει τὴ ζωὴ ἀνθρώπου, τοῦ ὑστερικοῦ, τοῦ φαινομενικὰ ἀνισόρροπου καὶ παραδοξολόγου, μὲ τίς ἐκρήξεις καὶ τίς διαχύσεις του, ποῦ χάνει ὀλοένα τὴν αὐτοκυριαρχία του, ἀκούγονται σπουδαῖες ἀλήθειες καὶ βαθιῆς ἀποκαλύψεις. Ἀλήθειες ὅπως π.χ. οἱ ἀκόλουθες: «Ἔχω τὴ σταθερὴ πεποιθήση, πῶς ὄχι μονάχα ἢ ὑπερβολικὴ ἐπίγνωση, μὰ ἀκόμα καὶ ἢ κάθε ἐπίγνωση εἶναι ἀρρώστεια» (σ. 7) ἢ πῶς ἢ ὀδύνη, «εἶναι ἢ μοναδικὴ αἰτία τῆς συνείδησης» (σ. 39)· καὶ ἀποκαλύψεις, «ποῦ ἀκόμα καὶ στὸν ἑαυτό του», ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «ὁ ἄνθρωπος φοβᾶται νὰ τίς φανερώσει»



(σ. 44) και πού ωστόσο αυτός δὲν διστάζει νὰ τὶς ἐκθέσει στοὺς ἀκροατές του. Μὲ τὸν ἀνώνυμο ἥρωα τοῦ Ἑπόγειου ὁ Dostoyevsky πραγματοποιεῖ κυριολεκτικὰ μιὰ ἀληθινὴ κατάδυση στὰ σκοτεινὰ βάθη τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. «Ὁ Dostoïevski», γράφει ὁ Nicolas Berdiaeff, «κάνει στὸ Ἑπόγειο μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀνακαλύψεις γιὰ τὴν ἀνθρώπινη φύση. Ἡ ἀνθρώπινη φύση εἶναι ἀκραία, ἀντιφατικὴ καὶ ἄλογη» (βλ. *L'Esprit de Dostoïevski*, 1929, σ. 52). ἐνῶ ὁ Léonid Grosman παρατηρεῖ: «Τὸ Ἑπόγειο εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ γυμνὰ ἔργα τοῦ Dostoïevski. Ποτὲ κατόπι δὲν θὰ ἀποκαλύψει μὲ τόση πληρότητα καὶ τόση εἰλικρίνεια τὰ ἐσώτατα μυστικὰ τῆς ψυχῆς του» (βλ. *Dostoïevski*, 1970, σ. 271). Τὴν πιὸ ὀξυδερκὴ καὶ τὴν πιὸ οὐσιαστικὴ κριτικὴ παρατήρηση γιὰ τὸ Ἑπόγειο τὴ διατυπώνει ὡστόσο ὁ Constantin Motchoulski σημειώνοντας: «Αὐτὴ ἡ συνταρακτικὴ εἰκόνα τῆς ἀπόλυτης μοναξιᾶς ἑνὸς ἀνθρώπου ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους μεγεθύνεται σὲ σύμβολο τῆς καθολικῆς δυστυχίας (de l'infortune universelle)» (βλ. *Dostoïevski, l'homme et l'œuvre*, 1963, σ. 215).

Τὸ Ἑπόγειο ξεκίνησε ὡς ἀπάντηση καὶ ἀντίκρουση τῶν ἀπόψεων πού ἐκθέτει ὁ γνωστὸς Ρῶσος κριτικὸς Nicolai Chernyshevsky στὸ μυθιστόρημα-δοκίμιό του *Τί νὰ κάνουμε;* (1863), ἀλλὰ ἀναπτύχθηκε καὶ μεταμορφώθηκε κατόπι σὲ αὐτόνομο καὶ σπουδαῖο ἀφηγηματικὸ ἔργο. Ἔτσι ὁ Dostoyevsky, μέσω τοῦ ἄσημου ἥρωά του, στρέφεται, κυρίως στὸ πρῶτο μέρος τοῦ Ἑπόγειου, κατὰ τοῦ ὀρθολογισμοῦ, τοῦ ὠφελιμισμοῦ, τοῦ θετικισμοῦ, τοῦ κονφορμισμού, τοῦ κοινωνικοῦ ὀπτιμισμού, πραγματοποιεῖ «μιὰ ἀνταρσία, μιὰ ἐξέγερση κατὰ τῶν "βεβαιότητων"» (βλ. Paul Evdokimov, *Gogol et Dostoïevsky*, 1961, σ. 226) καὶ γίνεται ἔμμεσα ὁ ἀπολογητὴς τῆς ζωῆς, ὁ ὑμνητὴς τῆς προσωπικότητος τοῦ ἀνθρώπου, ὁ ὑπερασπιστὴς τῆς ἀνεξαρτησίας του καὶ τῆς ἐλεύθερης βούλησής του. Γράφει: «Μολοντί ἡ ζωὴ μας συχνὰ καταντᾶει μιὰ μικροαθλιότητα, πάντα ζωὴ εἶναι κι' ὄχι μονάχα ἐξαγόμενο τετραγωνικῆς ρίζας» (σ. 31). «Γιὰ μᾶς τὸ κυριότερο καὶ τὸ προσφιλέστερο» εἶναι ἡ «προσωπικότητα» καὶ ἡ «ἀτομικότητά μας» (σ. 32). «Ὅλη ἡ ἀνθρώπινη ὑπόθεση, φαίνεται, πὼς πραγματικὰ ἔγκειται μονάχα στὸ ν' ἀποδεικνύει ὁ ἄνθρωπος κάθε στιγμὴ στὸν ἑαυτό του πὼς εἶναι ἄνθρωπος κι' ὄχι πλῆκτρο» (σ. 35). «Καὶ μὲ τὴν πίκρα ἡ ζωὴ εἶναι καλὴ, εἶναι καλὸ νὰ ζεῖ κανεὶς στὸν κόσμο, ὅπωςδὴποτε κι' ἂν ζεῖ» (σ. 100). Τὸ Ἑπόγειο, γραμμένο μὲ ὀρμὴ καὶ ὀργή, μὲ συναισθηματικὴ ἔνταση καὶ ἔξαρση, μὲ ἐκρηκτικὸ καὶ πληθωρικὸ τρόπο, ἀποτελεῖ στὸ σύνολό του ἕναν ἐξομολογη-



τικό μονόλογο, ένα εξομολογητικό παραλήρημα, ένα παραλήρημα μοναξιάς του άνωυμου ήρωά του. Χωρίζεται σε δυο μέρη, που μπορεί να διαφέρουν από την άποψη τής μορφής τους, όχι όμως και από την άποψη του περιεχομένου τους. Το πρώτο άπαρτίζεται από σκέψεις κι' εξομολογήσεις: είναι κάτι σαν δοκίμιο, σαν πολεμική, σαν διαμαρτυρία, σαν διακήρυξη ιδεών και αντίληψεων. Το δεύτερο συγκροτείται από προσωπικές άναμνήσεις, από άφηγήσεις σχολιασμένων άτομικων περιστατικων του ανθρωπου του 'Υπόγειου: εισάγονται και διαγράφονται εδω κάποια πρόσωπα (ο Ζβεγκόβ και οι παλιοί του φίλοι, ή νεαρή πόρνη Λίζα), περιγράφονται και αναλύονται όρισμένα περιστατικά (το δεϊπνο στο πολυτελές ξενοδοχείο, οι δυο συναντήσεις του με τη Λίζα).

Και τα δυο ωστόσο μέρη του 'Υπόγειου εκφράζουν και εικονογραφουν τον προσβεβλημένο έγωισμό και την πληγωμένη ύπερηφάνεια του άνωυμου ήρωα. 'Εξάλλου («ή σκέψη του», όπως γράφει ο Mikhail Bakhtine, «όργανώνεται και αναπτύσσεται ως σκέψη ενός ανθρωπου προσωπικά προσβεβλημένου από την παγκόσμια τάξη των πραγμάτων, προσωπικά ταπεινωμένου από τις τυφλές αναγκαιότητες της») (βλ. *La Poétique de Dostoïevski*, 1970, σ. 305). 'Ο Dostoyevsky εδω από τη μιá μεριά «άποκρούει μιá φορά και για πάντα, εξαιτίας τής άλογης φύσης του ανθρωπου, τη δυνατότητα να οργανωθεί ή κοινωνία σύμφωνα με ένα σχέδιο που να έχει τεθει από τα πριν» (βλ. L. Grossman, *Dostoïevsky*, 1970, σ. 272), «έπιρρίπτοντας μιá ζωντανή μομφή στην όργανωση του κόσμου» (βλ. M. Bakhtine, ξ.ά., σ. 306)· και από την άλλη έπισημαίνει πως ο μοναχικός ανθρωπος (Τό 'Υπόγειο, *Έγκλημα και Τιμωρία*) παίζει άρνητικό ρόλο στη ζωή, αναπτύσσει αντι-ανθρωπιστικές διαθέσεις και συναισθήματα, κυριαρχείται από προσβεβλημένο έγωισμό και πληγωμένη ύπερηφάνεια, κι' έτσι οδηγείται αναπόφευκτα είτε στην ψυχική διάλυση και την πτώση (ο ανθρωπος του 'Υπόγειου) είτε στη δολοφονία και την καταστροφή (Ρασκόλνικοβ).

Όπως παρατηρεί σωστά ο Nicolas Berdiaeff: «Η αντίληψη του υπόγειου ανθρωπου για τον κόσμο δεν είναι ή θετική αντίληψη για τον κόσμο, που είχε ο Dostoïevski... Γιατι ή αυθαιρεσία και ή άνταρσία, στις όποιες έμπλέκεται ο υπόγειος ανθρωπος, καταλήγουν στην καταστροφή τής ανθρωπίνης έλευθερίας και στην άποσύνθεση τής προσωπικότητας» (βλ. *L'Esprit de Dostoïevski*, 1929, σ. 58). Οι άπόπειρές του να βγει από το «υπόγειό» του, τη «γωνιά» του, τη «φωλιά» του, την «τρύπα» του, το «καταφύγιό» του (λέξεις και χαρακτηρισμοί που

όλοένα επαναλαμβάνονται στο μυθιστόρημα), δηλαδή από τη μοναξιά του, και να «σωθεῖ» αποτυχαίνουν. Τοῦ δίνεται ἡ μεγάλη εὐκαιρία νὰ βρεῖ τὴ «σωτηρία», σώζοντας καὶ τὴ Λίζα, ὅπως τὸ εἶχε γιὰ μιὰ στιγμή σκεφεῖ, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ. Τότε ἐκστομίζει καὶ τὰ δραματικά λόγια: «Δὲ μ' ἀφήνουν... Δὲ μπορῶ νᾶμαι... καλός!» (σ. 133) — οἱ περιστάσεις καὶ οἱ συνθήκες τῆς ζωῆς του δὲν τοῦ τὸ ἐπιτρέπουν. «Ὁ ἔκπτωτος καὶ παρηκμασμένος ἄνθρωπος», ὅπως σημειώνει ὁ Constantin Motchoulski, εἶναι γιὰ τὸν Dostoyevsky «καταραμένος καὶ καταδικασμένος, οἱ ἀνθρώπινες δυνάμεις δὲν εἶναι ἱκανὲς νὰ τὸν σώσουν» (βλ. *Dostoïevski*, 1963, σ. 217). Ἄν ὅμως ὁ ἀνώνυμος ἥρωας δὲν μπορεῖ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ «υπόγειο», ὁ ἴδιος ὁ Dostoyevsky πού μᾶς τὸ περιγράφει — κατὰ τὴν πολὺ ἐπιτυχημένη παρατήρηση τοῦ René Girard, ὁ ὁποῖος διαχωρίζει ἐδῶ τὸν δημιουργὸ ἀπὸ τὸ δημιούργημά του — «ἔχει ἀρχίσει νὰ βγαίνει ἀπ' αὐτό: θὰ συνεχίσει τὴν ἐπίπονη ἀνάβασή του, ἀπὸ ἀριστούργημα σὲ ἀριστούργημα, πρὸς τὴν εἰρήνη καὶ τὴ γαλήνη τῶν Ἀδελφῶν Καραμάζοφ» (βλ. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961 σ. 260-261). Ἀξίζει τέλος νὰ σημειωθεῖ πὼς σύσσωμη ἡ ρωσικὴ κριτικὴ συνέτριψε αὐτὸ τὸ προδρομικὸ καὶ τὸ πρωτοποριακὸ μυθιστόρημα, πού εἶναι *Τὸ Ὑπόγειο*, ὅταν ἐκδόθηκε, μὲ τὸ ἐπιχείρημα πὼς «τέτοιοι ἄνθρωποι δὲν ὑπάρχουν» (βλ. Dominique Arban, *Dostoïevski par lui même*, 1963, σ. 121)· μόνο ὁ διορατικὸς καὶ ὀξυδερκὴς Apollon Grigorien εἶπε «ἔτσι πρέπει νὰ γράφεις» στὸν Dostoyevsky, ὁ ὁποῖος ἀκολούθησε τὴ συμβουλή του κι' ἔγραψε τὰ πέντε μεγάλα μυθιστορήματα τῆς τελευταίας συγγραφικῆς περιόδου του, πού ἀποτελοῦν τὶς κορυφὲς τῆς δημιουργίας του.

Ὁ Knut Hamsun (1860-1952) μὲ τὸ ἔργο τοῦ *Ἡ Πείνα* (1888) συνεχίζει, ἀμέσως ἔπειτα ἀπὸ τὸν Dostoyevsky, τὴν παράδοση τοῦ μυθιστορήματος τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου. Ὁ κύριος ἥρωας τῆς *Πείνας*, ἓνας νέος ἄντρας, νοσηρὰ εὐαίσθητος, μὲ ἐκρηκτικὴ καὶ ἐξομολογητικὴ ἰδιοσυγκρασία, μὲ κάπως παράλογη καὶ ἀλλοπρόσαλλη συμπεριφορά, πού ἐκκολάπτεται ὡς συγγραφέας, ζεῖ μόνος σὲ μιὰ «σοφίτα», σ' ἓνα «γυμνὸ δωμάτιο». Μᾶς λέει ὁ ἴδιος, καθὼς ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς νεανικῆς ζωῆς του: βρισκόμουν «πλαγιασμένος ψηλὰ στὴ σοφίτα μου» (βλ. τὴ μετάφραση τοῦ Βάσου Δασκαλάκη, 1956; σ. 7), σ' αὐτὸ τὸ «γυμνὸ δωμάτιό μου» (σ. 8) κι' ἔγραφα, «παράξενους παραλογισμούς, ἰδιόρρυθμες ἐμπνεύσεις — γεννήματα τοῦ ταραγμένου μυαλοῦ μου» (σ. 9). Ὡστόσο ὁ



νέος αὐτὸς περισσότερο περιφέρεται καὶ «ἀλητεύει» στοὺς δρόμους τῆς Χριστιανίας (τοῦ σημερινοῦ Oslo), παρὰ ποῦ μένει μόνος στὸ δωμάτιό του, ἀντιμέτωπος μὲ τὸν ἑαυτό του, νὰ συγκεντρωθεῖ, νὰ αὐτοαναλυθεῖ, νὰ ἀναμνησκᾷ τις ἐμπειρίες του, τις σκέψεις του, τις ἀναμνήσεις του. Δὲν τὸν ἀπασχολοῦν τόσο τὰ ἐσωτερικὰ προβλήματα, τὰ ἠθικὰ ἢ τὰ μεταφυσικὰ· ὅσο τὰ ἐξωτερικά, τὰ ὑλικὰ, τὰ οικονομικά· ἡ ἐπιβίωσή του, ἡ ἐξεύρεση ἐργασίας. Ἡ *Πείνα*, νεανικὸ καὶ ἀνώριμο ἔργο, τὸ πρῶτο ἐκτενὲς ἀφηγηματικὸ κείμενο τοῦ συγγραφέα, γραμμένο στὸ πρῶτο πρόσωπο, ὡς εἶδος ἀτομικοῦ ἡμερολογίου, ἀποτελεῖ βέβαια μιὰ συγκεκαλυμμένη κι' ἔμμεση αὐτοβιογραφία τοῦ ἴδιου τοῦ Hamsun· χαρακτηρίζεται, ὅπως καὶ τὸ δεύτερο μυθιστόρημά του, τὰ *Μυστήρια* (1892), ἀπὸ μιὰν ἀφροντισία καὶ μιὰν ἀτημελησία τῆς μορφῆς: ὁ λυρισμὸς του, τὸ κύριο γνῶρισμά του, φαίνεται κάπως αὐθόρμητος, ἀκατέργαστος, πρωτόγονος. Ἐδῶ ἀναλύονται καὶ καταγράφονται οἱ συναισθηματικὲς καὶ οἱ ψυχικὲς καταστάσεις τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα, χωρὶς σχόλια, χωρὶς ἐπεμβάσεις τοῦ συγγραφέα, ὡς πρώτη ὕλη.

Τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ μυθιστορήματος εἶναι ὀλότελα δευτερεύοντα ἢ διακοσμητικὰ καὶ δὲν ὀλοκληρώνονται: μᾶς παρουσιάζουν ἀπλῶς μιὰ μεμονωμένη πλευρὰ τῆς ζωῆς τους — ὅση ἀκριβῶς χρειάζεται γιὰ νὰ φωτίσει περισσότερο τὴ μορφή καὶ τὴν προσωπικότητα τοῦ κύριου ἥρωα. «Γιὰ νὰ φωτίσει» ναί, ὄχι ὅμως καὶ νὰ ἐξηγήσει, γιατί ἡ ζωὴ αὐτοῦ τοῦ νέου ἄντρα, ποῦ «πεινᾷ» καὶ ποῦ ἀναζητεῖ ἐργασία, εἶναι γεμάτη ἀπὸ ἀπίθανες πράξεις, ἀπὸ ἀσυνάρτητες ἐνέργειες, ἀπὸ ἀδικαιολόγητα ἐπεισόδια, τὰ ὅποια οὔτε ἀκόμα καὶ ἡ ποιητικὴ, ἡ ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητη ἰδιοσυγκρασία του εἶναι ἱκανὴ νὰ τὰ αἰτιολογήσει. Ὑπάρχει ἐξᾴλλου στὴν *Πείνα* μιὰ ἐξόγκωση, μιὰ μεγέθυνση καὶ μιὰ μεγαλοποίηση τῆς ἀνέχειας, καὶ κατὰ συνέπεια τῆς δυστυχίας, τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα, ποῦ ὡστόσο στὸ μυθιστόρημα φαίνεται πῶς ὀφείλεται στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του καὶ στὸ χαρακτήρα του — ὄχι στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον ἢ στὶς οικονομικὲς συνθήκες· ὁ συγγραφέας δηλαδὴ μᾶς ἀφήνει νὰ ἐννοήσουμε πῶς ἡ «πεινα» καὶ ἡ «ἀσυναρτησία» τοῦ ἥρωά του ἀνάγονται σὲ ἐσωτερικὰ καὶ ὄχι σὲ ἐξωτερικὰ αἷτια. Κάποια ἐπαναστατικὴτητα διαφαίνεται μέσα ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ μυθιστορήματος, ὡστόσο ἀδιαμόρφωτη, ἀξεκαθάριστη καὶ ἀκαταστάλακτη. Γράφω «διαφαινεταὶ» γιατί, παρὰ τὸν τίτλο τοῦ ἔργου καὶ τὸ προκλητικὸ ἢ παγιδευτικὸ θέμα του, δὲν ἀκούγεται κανένα ἀνάθεμα τοῦ συγγραφέα κατὰ τῆς κοινωνικῆς ἢ τῆς



οικονομικής οργάνωσης και τῆς ἀδικίας πού τήν παρακολουθεῖ. Ἡ ἐπαναστατικότητα αὐτή, πού γίνεται περισσότερο φανερή στὰ *Μυστήρια*, δὲν ἀναφέρεται στὴν κοινωνία, ἀλλὰ στὸ ἄτομο· πρόκειται δηλαδή γιὰ μιὰ ἀπελευθέρωση τοῦ ἀτόμου ἀπὸ τὰ καταθλιπτικὰ δεσμὰ πού τὸ περιβάλλουν, γιὰ μιὰ ἀπαλλαγὴ του ἀπὸ τὶς συμβατικότητες καὶ τοὺς κενοὺς ἢ νεκροὺς «τύπους», γιὰ μιὰ πιὸ ἐλεύθερη καὶ πιὸ ἀνεξάρτητη ἀντιμετώπιση τῆς πραγματικότητας, πού φαίνεται πὼς τὶς προσδοκᾷ ὁ Hamsun καὶ πού ἀποτελοῦν τὸν τελικὸ στόχο του στὴν *Πείνα*.

Ἡ *Πείνα* εἶναι ἓνα ψυχογραφικὸ μυθιστόρημα γραμμένο σὲ λυρικό καὶ ἐξηρμένο τόνο· κύρια γνωρίσματά του: ὁ λυρισμὸς καὶ ἡ ψυχολογικὴ ἀνάλυση. Ὅλα τὰ περιστατικὰ τῆς καθημερινῆς ζωῆς τοῦ κύριου ἥρωα ἀντικρίζονται καὶ ἐξεικονίζονται μὲ ὑπέρμετρη λυρική διάθεση, ὥστε νὰ χάνουν τὴν ἀντικειμενικὴ τους ὑπόσταση. Τὰ πραγματικὰ καὶ τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου εἶναι περιορισμένα, ἐνῶ τὰ συναισθήματα ἀποδίδονται μὲ τὴν ὑπερβολή, μὲ τὴν ἔξαψη — σὲ μιὰ κατάσταση παραληρήματος τοῦ ἀφηγητῆ. Ἐξάλλου ἡ ψυχολογικὴ ἀνάλυση δὲν πραγματοποιεῖται μὲ ἤρεμο ἢ στοχαστικὸ τρόπο, ἀλλὰ μὲ νευρικό καὶ σπασμωδικό, ἀφοῦ ὁ κεντρικὸς ἥρωας, πού μονολογεῖ ἢ αὐτοαναλύεται, βρίσκεται σὲ διαρκὴ ὑπερδιέγερση. Ὑπάρχει βέβαια γοητεία στοὺς διαλόγους τῆς *Πείνας* καὶ ἄνεση στὴν ἀφήγηση ἢ τὴν ἀφηγηματικὴ ἀνάπτυξη τῶν ἀδικαιολόγητων καὶ ἀδικαίωτων περιπετειῶν τοῦ ἥρωά της· ὡστόσο οἱ ἀρετὲς αὐτὲς τοῦ Hamsun ἐδῶ δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ καλύψουν τὰ κενὰ τοῦ μυθιστορήματος, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀπουσιάζει ὀλότελα ἡ δράση, ἀλλὰ καὶ ἡ στέρηση βάση γιὰ τὸ μῦθο. Ἐπιπλέον τὸ παράξενο καὶ τὸ παράλογο στοὺς τρόπους τοῦ ἀφηγητῆ-ἥρωα δὲν ἔχουν σταθερὸ ψυχολογικὸ ἀντίκρισμα ἢ αἰτιολογημένο κίνητρο. Γιὰ ὄλους αὐτοὺς τοὺς λόγους, κι' ἀκόμα γιὰ τὴν περισσολογία τοῦ συγγραφέα καὶ γενικὰ γιὰ τὴν ἔλλειψη τῶν ἀναλογιῶν ἢ τοῦ σωστοῦ μέτρου ἀπὸ τὸ ἔργο, δὲν νομίζω πὼς Ἡ *Πείνα* δικαιώνεται ἀπόλυτα ὡς μυθιστόρημα.

Στὴ σειρὰ τῶν μυθιστορημάτων τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου παρεμβάλλεται ἓνα σπουδαῖο διήγημα: τὸ «A Painful Case» τοῦ James Joyce (1882-1941), πού δημοσιεύτηκε, ἔπειτα ἀπὸ πολλὰ καθυστερήσεις, τὸ 1914 στὸ βιβλίο του *Dubliners*, ἀλλὰ πού γράφτηκε, μαζὶ μὲ τὰ περισσότερα διηγήματα τῆς συλλογῆς, τὸ 1905 (βλ. τὴν ὑποδειγματικὴ βιογραφία τοῦ Richard Ellmann, *James*

*Joyce*, 1966, σ. 215). 'Ο κύριος ήρωάς του, ο James Duffy, είναι ένας τυπικός άνθρωπος του μοναχικού δωματίου: ζει όλοτελα μόνος, σε προάστειο του Δουβλίνου — για να βρίσκεται «όσο γίνεται πιο μακριά από την πόλη» — σ' ένα «παλιό, σκυθρωπό σπίτι» και σ' ένα γυμνό και αστόλιστο δωμάτιο «χωρίς πίνακες» και «χωρίς χαλί» (βλ. *Dubliners*, «Penguin Books», 1961, σ. 105). 'Ο James Duffy, ταμίας σε ιδιωτική τράπεζα, γύρο στα σαραντατέσσερα χρόνια του, μορφωμένος και καλλιεργημένος άνθρωπος, μεταφραστής από τη γερμανική λογοτεχνία, συγγραφέας αφορισμών, που έπαιζε πιάνο και αγαπούσε την κλασική μουσική (π.χ. τον Mozart, βλ. σ. 106), βρίσκεται όχι μόνο σε ψυχική αποξένωση από τους άλλους, όπως πολλά από τα πρόσωπα των διηγημάτων του *Dubliners*, αλλά και σε πραγματική, σε ύλική. Μ' αυτόν τον μονήρη ανθρώπινο τύπο, που έχει όλοτελα μοναχικές συνήθειες, που ως σύλληψη βασίζεται, στα περισσότερα σημεία του, στον άδελφό του συγγραφέα Stanislaus (βλ. Richard Ellmann, έ.ά., σ. 39), αλλά που εξεικονίζει, όπως πολλοί παρατήρησαν, «τό τί αισθανόταν ο Joyce πώς θα μπορούσε να είχε γίνει ο ίδιος» (βλ. S. L. Goldberg, *Joyce*, 1962, σ. 40), ο 'Ιρλανδός πεζογράφος εικονογραφεί άφηγηματικά τo δράμα της άπόλυτης μοναξιάς του ανθρώπου με πυκνό και οικονομικό τρόπο, με συγκρατημένη και πειθαρχημένη εύαισθησία και με υποβλητικούς τόνους, που προδίδουν συμπάθεια, συμπόνια, βαθύτερη κατανόηση.

Το «A Painful Case» είναι, κατά τη γνώμη μου, το ώραιότερο διήγημα της συλλογής έπειτα από το άριστουργηματικό «The Dead» και, κατά την άποψη του Hugh Kenner, «ή πρώτη σκιαγράφηση του "The Dead": τo πάθος που χάνεται και επανέρχεται ως φασματικό άγγιγμα ενός χεριού, ως ψευδαισθητική φωνή...» (βλ. *Dublin's Joyce*, 1962, σ. 59). 'Ο κ. Duffy «δεν είχε ούτε συντρόφους ούτε φίλους, ούτε θρησκεία ούτε πίστη. Ζούσε την ψυχική ζωή του χωρίς καμιά έπικοινωνία με τους άλλους» (σ. 106): «ή ζωή του κυλούσε όμαλά — μια ιστορία χωρίς περιπέτειες» (σ. 107). Δέν πίστευε στις ανθρώπινες σχέσεις, στους ψυχικούς ή τους συναισθηματικούς δεσμούς ανάμεσα στους ανθρώπους: απέκρουε τo πάθος, τo έρωτικό ή τo όποιοδήποτε άλλο· είχε ρυθμίσει τή ζωή του ως «τέλεια, λεπτόλογη, έκούσια ρουτίνα» (βλ. Hugh Kenner, έ.ά., σ. 58). Κάποτε γνώρισε τυχαία τήν κ. Sinico, παντρεμένη με πλοίαρχο του έμπορικού ναυτικού, και άρχισε έτσι μια στενή φιλία μεταξύ τους: συχνά περνούσαν τὰ βράδια μαζί, μόνοι. 'Ωστόσο ο κ. Duffy δέν επέτρεπε στον έαυτό του κανένα



συναίσθημα: άκουγε μιá «παράξενη, άπρόσωπη φωνή, που την αναγνώριζε ως δική του, να έπιμένει στην άθεράπευτη μοναξιά τής ψυχής. Δέν μπορούμε να δοθοῦμε έλεγε: άνήκουμε στον έαυτό μας» (σ. 109). Ένα βράδυ ή κ. Sinico του έκδηλώνει την άγάπη της, αλλά εκείνος τής λέει «κάθε δεσμός είναι δεσμός με τή θλίψη» (σ. 109) και την αναγκάζει να δεχτεί να διακόψουν τις συναντήσεις τους. Έπειτα από τέσσερα χρόνια ό κ. Duffy διάβασε σε μιá έφημερίδα πώς ή κ. Sinico σκοτώθηκε σε δυστύχημα, που τó προκάλεσε ώστόσο ή ίδια. Τότε μόνο συνειδητοποίησε με όξυ τρόπο την άπόλυτη μοναξιά του· μιá ανθρώπινη ύπαρξη άρχισε να τον άγαπά, κι' αυτός τής άρνήθηκε την εύτυχία και τή ζωή. Έ συντροφιά της είχε ζεστάνει τή ζωή του, αλλά τώρα είναι πιά πολύ άργά· τώρα σκέπτεται: «Κανείς δέ τον ήθελε· ήταν άπόβλητος άπό τή γιορτή τής ζωής» (σ. 114). Και τó ύποβλητικό διήγημα τελειώνει μ' αυτή τή φράση-κλειδί: «Αισθανόταν πώς ήταν μόνος» (σ. 115).

Τό *L'Enfer* (1908) του Henri Barbusse (1873-1935) είναι επίσης ένα τυπικό δείγμα μυθιστορήματος του μοναχικού ανθρώπου. Έδω μάλιστα τó μοναχικό δωμάτιο παίξει ακόμα πιό κυρίαρχο ρόλο και δεσπόζει στο μυθιστόρημα. ΈΟ Barbusse έπιμένει στην έννοια του δωματίου, στο χώρο του δωματίου, που τον περιγράφει με λεπτομέρειες και τον τοποθετεί στο κέντρο τής δράσης του *L'Enfer*. Πρόκειται για ένα δωμάτιο οικογενειακής pension στο Παρίσι, «φθαρμένο», κατοικημένο ως τώρα άπό πολλούς, που «ήταν γκριζο και άνέδιδε μιá μρουδιά σκόνης» (βλ. *L'Enfer*, «Le Livre de poche», 1966, σ. 7). Σ' αυτό «τό δωμάτιο για όλο τον κόσμο», όπου «τόσες υπάρξεις άφησαν τά ίχνη τους» (σ. 11), έρχεται να ζήσει ένας νέος άντρας τριάντα χρονών, μόνος στη ζωή, ένας άνώνυμος μυθιστορηματικός ήρωας, όρφανός, άνύπαντρος, χωρίς φίλους ή γνωστούς, που μάς άφηγείται στο πρώτο πρόσωπο την ιστορία του και την περίπτωσή του, καθώς παρακολουθεί άπό μιá τρύπα στον τοίχο του μοναχικού δωματίου του τó «θέαμα» τής ζωής στο διπλανό δωμάτιο άναζητώντας, κατά τó συγγραφέα, την «άλήθεια» της. Έχει όλα τά τυπικά γνωρίσματα του μοναχικού ανθρώπου, που ζει έντονα τó δράμα τής άπόλυτης μοναξιάς του: είναι άκοινωνητος, άνικανοποίητος άπό τή ζωή, συγκεντρωμένος στον έαυτό του, ένδοστροφής· όπως λέει ό ίδιος: «Είμαι καταδικασμένος να ξεχαστώ. Οί άνθρωποι θά περάσουν άπό μπροστά μου χωρίς να με κοιτάξουν ή χωρίς να με δοῦν» (σ. 37).



«Είμαι μόνος, είμαι ἐγκαταλελειμμένος» (σ. 70)· «Ἐγίνα ξένος γιὰ τὸν ἑαυτὸ μου καὶ σχεδὸν δὲν ἔχω πιὰ ὄνομα» (σ. 197)· «Κάθε ὕπαρξη εἶναι μόνη στὸν κόσμο... Δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς παρὰ ἓνα πράγμα: εἶμαι μόνος (ὑπογραμμισμένο ἀπὸ τὸ συγγραφέα, σ. 213)· «Κατέβηκα στοὺς δρόμους σὰν ἐξόριστος, ἐγὼ ὁ κοινὸς ἄνθρωπος, ἐγὼ πὺ μοιάζω τόσο, πὺ μοιάζω πολὺ, μὲ ὄλους» (σ. 224)· «Εἶμαι μόνος, κι' ἐπιθυμῶ αὐτὸ πὺ δὲν ἔχω κι' αὐτὸ πὺ δὲν ἔχω πιὰ» (σ. 226).

Τὸ σταθερὸ μοτίβο τῆς μοναξιᾶς τοῦ ἀνθρώπου, πὺ συνοδεύει ἀκατάπαυστα τὸν ἀναγνώστη στὸ *L'Enfer*, ἐπανερχεται ὀλοένα στίς σελίδες του καὶ μὲ τὰ λόγια τῶν δευτερευόντων μυθιστορηματικῶν προσώπων, ὥστε νὰ τοῦ γίνεαι πλήρως συνειδητὸ καὶ, κατὰ κάποιον τρόπο, ἀγχῶδες. Λέει π.χ. ἡ Aimée στὸν ἐραστή της: «Κλαίω γιὰτὶ εἶναι κανεὶς μόνος... Ὅλα περνοῦν, ὅλα ἀλλάζουν, ὅλα φεύγουν, καὶ ἀπὸ τῆ στιγμῆ πὺ ὅλα φεύγουν, εἶναι κανεὶς μόνος... Βλέπω πὺς εἶμαι μόνη, ὀλομόναχη, ὀλομόναχη» (σ. 90)· «Ἐέρεις καλὰ, ξέρεις καλύτερα ἀπὸ μένα, πὺς εἶμαστε μόνου» (σ. 91)· «Μοῦ ἔδειξες πὺς ὁ ἔρωτας δὲν εἶναι παρὰ ἓνα εἶδος γιορτῆς τῆς μοναξιᾶς μας... Δὲν ὑπάρχουν στὸν κόσμο δυὸ ὑπάρξεις πὺ νὰ μιλοῦν τὴν ἴδια γλώσσα» (σ. 92). Τὰ ἴδια περίπου ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ ἐραστής της, πὺ εἶναι ποιητής: «Λέμε ὁ ἓνας στὸν ἄλλο "σ'ἀγαπῶ". Ἄλλὰ αὐτὴ ἡ λέξη, ἀλίμονο, δὲν ἔχει νόημα, ἀφοῦ ὁ καθένας εἶναι μόνος καὶ ἀφοῦ οἱ δυὸ φωνές, ὅποιες κι' ἂν εἶναι, ψιθυρίζουν ἀκατάληπτα μυστικά» (σ. 111). Λέει ἀκόμα ὁ ἀνώνυμος ἥρωας γιὰ τοὺς ἄλλους, πὺ τοὺς παρακολουθεῖ κρυφὰ ἀπὸ τὴν τρύπα στὸν τοῖχο τοῦ δωματίου του: «Κατανοοῦσα καλὰ, ἐγὼ ὁ ἀπελευθερωμένος παρατηρητῆς τῶν ἀνθρώπων... πὺς ἦταν ξένοι καὶ πὺς, παρὰ τὰ φαινόμενα, δὲν ἔβλεπαν καὶ δὲν ἄκουγαν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο» (σ. 93). «Ἐγὼ εἶμαι ἓνας μάρτυρας ὄλων ὅσα ὑφίστανται οἱ ἄνθρωποι» (σ. 161) ἰσχυρίζεται πιὸ κάτω ὁ ἀφηγητῆς-ἥρωας: καὶ πραγματικὰ γίνεται ἓνας εἰλικρινῆς καὶ ἀψευδῆς μάρτυρας, πὺ παρατηρεῖ τίς πραγματικὲς σχέσεις τῶν ἀνθρώπων στὴ γυμνὴ τους ἀλήθεια — χωρὶς τοὺς φραγμούς, τὰ ἐμπόδια καὶ τὰ ἐξωτερικὰ προσχήματα μιᾶς συμβατικῆς κοινωνίας — καὶ μᾶς ἐξιστορεῖ ἀπερίφραστα ὅσα βλέπει.

Ὁ ἀνώνυμος ἥρωας τοῦ *L'Enfer* φαίνεται πὺς βρίσκειται σὲ συνεχῆ ἀναζήτηση ἐνὸς ἰδανικοῦ, μιᾶς «ἀλήθειας τῆς ζωῆς»: ἔτσι μᾶς ἀφήνει νὰ ἐννοήσουμε ὁ Barbusse. Ἐνῶ εἶναι ἓνας ἄσημος, κοινός, μέτριος, συνηθισμένος ἄνθρωπος, ἐνῶ μᾶς λέει «Δὲν ἔχω εὐφυΐα ἢ ἀποστολὴ νὰ ἐκπληρώσω ἢ μεγάλη καρδιά νὰ

δώσω. Δέν ἔχω τίποτα καί δέν ἀξίζω τίποτα» (σ. 12), ἐνῶ ὑπογραμμίζει ὁ ἴδιος τή «μετριότητά» του (σ. 207), ὥστόσο στοχάζεται ὀλοένα, διαλογίζεται, προβληματίζεται μέ τή ζωή. «Βλέπω πολὺ μακριὰ καί βλέπω πολλὰ πράγματα» (σ. 70) μᾶς λέει· καί παρακάτω: «Θὰ ἤθελα νὰ γνωρίσω τὸ μυστικὸ τῆς ζωῆς (σ. 196)... Ὅλες οἱ ἀλήθειες δέν κάνουν παρὰ μόνο μιὰ· αὐτὴ τὴν ἀλήθεια τῶν ἀληθειῶν ἔχω ἀνάγκη» (σ. 197). Ἄλλοῦ πάλι σκεπτεται: «Τί θὰ ἀπογίνω;... Ἄναζητῶ μέσα μου τί θὰ μποροῦσα νὰ ἀποκριθῶ στὴ μετριότητά μου. Ἄν δέν μπορῶ νὰ ξεφύγω ἀπ' αὐτὴν, εἶμαι χαμένος» (σ. 207). Ὁ ἀνώνυμος ἥρωας τοῦ μοναχικοῦ δωματίου στὸ *L'Enfer* ζητᾶ πολλὰ πράγματα· δέν τὰ βρίσκει. Ὡστόσο δέν ἐπαναστατεῖ — δέν ἐξεγείρεται. Στὸ τέλος καταλήγει νὰ ἔχει πλουτισθεῖ μέ μιὰ πείρα ζωῆς, πού τὸν κάνει νὰ δέχεται τὰ πράγματα ὅπως εἶναι. Λέει βέβαια στὴν τελευταία σελίδα πὼς γύρο μας δέν ὑπάρχει παρὰ μόνο μιὰ «πελώρια λέξη»: «Τίποτα» (σ. 247)· ὅμως δέν διστάζει νὰ δηλώσει ἀμέσως κατόπι: «Πιστεύω πὼς αὐτὸ δέν σημαίνει τὴν ἀνυπαρξία μας οὔτε τὴ δυστυχία μας ἀλλά, ἀντίθετα, τὴν τελείωσή μας καί τὴ θεοποίησή μας, ἀφοῦ ὅλα βρῖσκονται μέσα μας» (σ. 247). Μ' αὐτὰ τὰ λόγια τελειώνει τὸ μυθιστόρημα.

Στὸ *L'Enfer* ὑπάρχει ἄφθονος αἰσθησιασμός: περιγραφὲς πόθου ἢ πάθους, περιγραφὲς ἐρωτικῶν καί σεξουαλικῶν σκηνῶν, περιγραφὲς τοῦ γυμνοῦ καί ἐπιθυμητοῦ σώματος τῆς γυναίκας, πού μᾶς δίνονται μέ ζωντανό, παραστατικὸ καί ἀνάγλυφο τρόπο ἀπὸ τὸ συγγραφέα· ὅμως τὸ κέντρο καί τὸ βαθύτερο νόημα τοῦ μυθιστορήματος δέν βρίσκονται σ' αὐτές. Δυό, νομίζω, εἶναι οἱ πόλοι του: ἡ μοναξιά τοῦ ἀνθρώπου καί ἡ ἀναζήτηση τῆς «ἀλήθειας τῆς ζωῆς». Μέσω τῶν δυὸ αὐτῶν βασικῶν θεμάτων τοῦ ὁ Barbusse ἔχει πάντα τὴν εὐκαιρία νὰ παρεμβάλλει στὴν ἀφήγηση τὶς ιδέες καί τὶς πεποιθήσεις του: τὴν προοδευτικότητα καί τὴν ἐπαναστατικότητά του (στὴ συζήτηση τῶν δυὸ γιατρῶν, πού τάσσονται ἐναντίον τῆς ιδιοκτησίας καί τῆς πατρίδας, σ. 147), τὸν ἀντικληρικαλισμὸ του καί τὴν ἔλλειψη τῆς πίστεως του στὸ Θεό (στὴ σκηνὴ ἀνάμεσα στὸν ἐτοιμοθάνατο συγγραφέα, τὸν καλλιεργημένο καί σκεπτόμενο, καί τὸν ἐξομολόγο του, τὸν ἀπλοϊκὸ καί μονοκόμματο ἱερωμένο), τοὺς στοχασμοὺς του γιὰ τὸ θάνατο καί τὴν ἀπαισιόδοξη ἀντίληψή του γιὰ τὴ ζωή (στὴ σκηνὴ τῆς Aimée μέ τὸν ποιητὴ-ἐραστὴ της). Ὁ λόγος τοῦ Barbusse στὸ μυθιστόρημα αὐτὸ εἶναι πλούσιος, πληθωρικός, ἀλλὰ συχνὰ ἐκτείνεται σὲ μάρκη ἀδικαιολόγητα ἢ σὲ ἀναπτύξεις πού δέν ἔχουν ἄμεση σχέση μέ τὴν κεντρικὴ γραμμὴ τοῦ μύθου, ὅπως π.χ.



ὅταν μᾶς περιγράφει τὴ διαδικασία τῆς σήψης καὶ τῆς ἀποσύνθεσης ἐνὸς πτώματος μέσα στὸν τάφο ἢ τὰ διάφορα ἡλιακὰ καὶ ἀστρικά συστήματα τοῦ σύμπαντος. Πραγματοποιεῖ βέβαια τὶς δυὸ αὐτὲς περιγραφές, γιὰ νὰ φανερώσει τὴν ἀδυναμία καὶ τὴ μηδαμινότητα τοῦ ἀνθρώπου, πού ὡστόσο εἶναι ἄσχετη πρὸς τὰ δυὸ βασικὰ θέματά του καὶ ἀντιφατικὴ πρὸς τὴν τελικὴ «ἀλήθεια» του: «ὄλα βρίσκονται μέσα μας» (σ. 247).

Στὸ δοκίμιο αὐτὸ μὲ ἐνδιαφέρει ἡ πλευρὰ τῆς μοναξιᾶς τοῦ *L'Enfer*: ἡ μυθιστοριογραφικὴ «μελέτη» τῆς μοναξιᾶς ἐνὸς νέου ἀνθρώπου στὸ μοναχικὸ του δωμάτιο — ὄχι ἡ πλευρὰ τῆς «ἀλήθειας τῆς ζωῆς». Ἡ πλευρὰ αὐτὴ ἄλλωστε νομίζω πὼς προέχει στὸ ἔργο: πὼς εἶναι ἡ πιὸ ἐπιτυχημένη καὶ ἡ πιὸ ὑποβλητικὴ ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς μυθιστοριογραφικῆς τέχνης. Αὐτὴ ἐξἄλλου φανερώνει καὶ τὰ ποιητικὰ χαρίσματα τοῦ συγγραφέα, ἐνῶ ἡ πλευρὰ τῆς «ἀλήθειας τῆς ζωῆς» παρουσιάζει τὶς ἰκανότητές του στὸ στοχασμό. Ἄλλὰ ἡ σκέψη καὶ ἡ διανόηση τοῦ Barbusse ἐδῶ μᾶς φαίνεται ἀπλοϊκὴ (πρβλ. καὶ τὶς δικαιολογημένες ἐπιφυλακτικὲς παρατηρήσεις τοῦ René Lalou στὴν *Histoire de la Littérature Française Contemporaine* 1, 1946, σ. 435) — δὲν μᾶς πείθει. Ἀντίθετα μᾶς πείθει στὸ *L'Enfer* ὁ ἔρημος ἄνθρωπος, ὁ κλεισμένος στὴ μοναξιὰ τοῦ δωματίου του, ὁ ἀντιμέτωπος μὲ τὸν ἑαυτό του: ἡ ἀτμόσφαιρα καὶ τὸ ψυχικὸ κλίμα τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου σὲ μιὰ μεγάλη πολιτεία, τοῦ δωματίου πού ἀπομονώνει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὸν διπλάνο του, ἀποδίδονται πολὺ καλὰ ἀπὸ τὸ συγγραφέα. Ἀπὸ τὴν τρύπα στὸν τοῖχο τοῦ δωματίου του ὁ ἀνώνυμος ἥρωας βλέπει διαδοχικὰ στὸ πλαϊνὸ τοῦ δωματίου τὶς ἀκόλουθες σκηνές: πρῶτα μιὰ νέα καὶ ὠραία γυναίκα, μόνη, πού γδύνεται· κατόπι ἕνα ἀγόρι κι' ἕνα κορίτσι 12-13 χρονῶν στὴν πρώτη ἐρωτικὴ τους συνάντηση· ὕστερα ἕνα ἐρωτικὸ ζευγάρι, τὴν Aimée καὶ τὸν ποιητὴ-ἐραστὴ τῆς· ἀργότερα τὴν Aimée μὲ τὸ σύζυγό της, πού ἀδιαφορεῖ γι' αὐτήν· ἔπειτα ἕναν ἡλικιωμένο, ἐτοιμοθάνατο συγγραφέα, τὸν Philippe, καὶ μιὰ νέα καὶ ὠραία κοπέλα, τὴν Anna, πού τὴν παντρεύεται in extremis· τέλος, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Philippe, τὴν Anna, πού κάνει γιὰ πρώτη φορὰ ἔρωτα μὲ τὸ μνηστήρα της Michel — νέον στὴν ἡλικία καὶ ταιριαστὸν μαζί της. Τὸ *L'Enfer* ἔχει συντεθεῖ χωρὶς ἀρχιτεκτονικὴ, χωρὶς ἰσορροπία· ὑπάρχουν πολλὲς παρεκβάσεις, πολλὲς παρενθετικὲς σκηνές, πολλὲς περισσόλογες ἀναπτύξεις, πού κάνουν τὸν ἀναγνώστη νὰ ἀδημονεῖ γιὰ μιὰ πιὸ γοργὴ ἐκδίπλωση τῆς πλοκῆς. Εἶναι φανερὸ πὼς ὁ νέος τότε συγγραφέας του θέλησε νὰ τὰ πεῖ ὄλα στὸν

αναγνώστη του — να περικλείσει όλη την πείρα του από τη ζωή σ' ένα και μόνο βιβλίο.

Τò 1910 δημοσιεύεται τò βιβλίο *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* τού Rainer Maria Rilke (1875-1926), ένα υποβλητικό, λυρικό κι' έξομολογητικό άφηγηματικό κείμενο, πού άρχισε νά τò γράφει τò 1903, κατά τή διαμονή του στò Παρίσι, τò συνέχισε άποσπασματικά τά έπόμενα χρόνια, και τò τελείωσε τò 1909. Είται τò «κατ' έξοχήν» βιβλίο τού μοναχικού άνθρώπου, τού άνέστιου άνθρώπου, τού άσυμβίβαστου έρημίτη, τού αιώνιου πλάνητος, ó όποιος περιφέρει τήν óξυμένη εύαισθησία του και τή βαθιά στοχαστικότητα του στα φτωχικά δωμάτια τών φτηνών και ταπεινών ξενοδοχείων τών μεγαλουπόλεων τής Ευρώπης. Με τò πρόσχημα τής αύτοβιογραφίας ένός Δανοϋ άριστοκράτη, τού είκοσιοκτάχρονου (βλ. τήν έλληνική μετάφραση τού έργου από τόν Δημ. Στ. Δήμου, 1954, σ. 16. Είκοσιοκτώ χρονών ήταν έξάλλου και ó Rilke, όταν άρχισε τò 1903 νά γράφει τò βιβλίο) Malte Laurids Brigge, ó Rilke άποτυπώνει έδω άφηγηματικά τις δικές του έντυπώσεις, τις δικές του έμπειρίες, τις δικές του άναμνήσεις και άναπολήσεις, με τή μαγική γοητεία τής μουσικά λικνιστικής λυρικής γραφής του. 'Ο νεαρός, άσημος Malte, ó χαμένος στην «κοσμοπολη» τού Παρισιοϋ, πού θέλει νά γίνει ποιητής και πού γράφει στò πρώτο πρόσωπο τις «σημειώσεις» του, «δέν είναι», καθώς παρατηρεί ó Eudo C. Mason στη σχετική μονογραφία του, «ó Rilke όπως ήταν στην πραγματικότητα, αλλά ó Rilke όπως αισθανόταν ότι θα μπορούσε νά είχε ύπάρξει, "έν μέρος" όπως φοβόταν, αλλά "έν μέρος" έπίσης όπως έπιθυμούσε νά είχε ύπάρξει... 'Ο Malte είναι ή ύπερευαισθησία τού Rilke πού έχει ένταθει στò έπακρο» (βλ. *Rilke*, 1963, σ. 65). 'Ο Bernard Halda, έξάλλου, γράφει στò άνάλογο βιβλίο του: «*Οί Σημειώσεις τού Malte* είναι πολυ περισσότερο έξομολόγηση παρά μυθιστόρημα, κι' αύτή ή λέξη μάλιστα δέν τούς ταιριάζει καθόλου· είναι άκόμα ή άνακεφαλαίωση έμπειριών, τò καταφύγιο συναισθημάτων πού μόλις έχουν καταπραϊνθει... και πού ó Rilke άναγνωρίζει πώς τού άνήκουν... Προφανώς ó Malte δέν είναι παρά μιá στιγμή τής ύπαρξης τού Rilke, μιá φάση στη μεταμόρφωση στην όποία υποβάλλει τά άτομα ó νόμος τής εξέλιξης» (βλ. *Rainer Maria Rilke*, 1961, σ. 56).

Τò θέμα τού άνθρώπου τού μοναχικού δωματίου συνδέεται και συνδυάζεται



πολύ έπιτυχημένα στο *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* με τὸ θέμα τοῦ πλάνητος βίου. Πάρα πολλά εἶναι τὰ παραθέματα τοῦ βιβλίου, πού φανερώνουν τὴ σχέση καὶ τὴ σύνδεση αὐτή· ἄς δοῦμε μερικά. Γράφει ὁ Malte γιὰ λογαριασμό τοῦ Rilke: «Δὲν ἔχεις κανέναν καὶ τίποτα, καὶ περιφέρεσαι στὸν κόσμο με μιὰ βαλίτσα καὶ μιὰ κάσα βιβλία... Τί ζωὴ εἶναι αὐτὴ ἀλήθεια: δίχως σπῆτι, ἄκληρος...» (ἔ.ἀ., σ. 14)· «Κάθομαι ἐδῶ στὴ μικρὴ κάμαρή μου... καὶ δὲν εἶμαι τίποτα» (σ. 18)· « Δὲν μιλοῦσα σχεδὸν με κανέναν, ἐπειδὴ ἤταν ἡ χαρὰ μου νᾶμαι μονάχος» (σ. 23)· «Τί εὐτυχία νὰ κάθεται στὴν ἡσυχὴ κάμαρη ἑνὸς σπιτιοῦ... ἀνάμεσα σὲ ἤρεμα μόνο καὶ σταθερὰ ἀντικείμενα... καὶ νᾶσαι ποιητῆς» (σ. 23)· «Πλάνηθηκα ὅλη τὴ μέρα στοὺς δρόμους... Ἦμουν πάντα στὸ δρόμο. Ὁ Θεὸς ξέρεῖ σὲ πόσες πολιτείες, συνοικίες, νεκροταφεῖα, γέφυρες καὶ περασίες» (σ. 33)· «Κάθομαι στὴν κάμαρή μου κοντὰ στὴ λάμπα... Κάθομαι καὶ συλλογίζομαι: ἂν δὲν ἦμουν φτωχός, θὰ νοίκιαζα ἕνα ἄλλο δωμάτιο με ἔπιπλα ὄχι τόσο μεταχειρισμένα, ὄχι τόσο γεμάτα ἀπὸ προηγούμενους ἐνοικιαστές, καθὼς τοῦτα ἐδῶ» (σ. 37)· «Ὅταν βρεθῶ ἀνάμεσα σ' ἀνθρώπους, με καταβάλλουν φυσικὰ εὐκολα... Τώρα κάθομαι στὴν κάμαρή μου· μπορῶ λοιπὸν νὰ δοκιμάσω νὰ συλλογιστῶ ἤρεμα...» (σ. 37)· «Μέσα μου κάτι συμβαίνει, πού ἀρχίζει νὰ με ἀπομακρύνει καὶ νὰ με χωρίζει ἀπ' ὅλα» (σ. 39)· «Ἀνῆκα στοὺς ἀπόκληρους» (σ. 41)· «Ἦταν βράδυ καὶ πλάνηθηκα... Δὲν ἤξερα σὲ ποια πόλη βρισκόμουν, κι' ἂν εἶχα ἐδῶ κάπου μιὰ κατοικία, καὶ τί ἔπρεπε νὰ κάνω, γιὰ νὰ μὴν ἐξακολουθῶ ἀκόμα νὰ περπατῶ» (σ. 45-46)· «Ἵπάρχουν ὀρισμένες διαφορές, πού με χωρίζουν ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους περισσότερο ἀπὸ καθετὶ προηγούμενο... Εἶμαι ἕνας ἀρχάριος στὶς συνθήκες τῆς ἴδιας μου ζωῆς» (σ. 52-53)· «Δὲν εἶχα ποτὲ ἕναν φίλο» (σ. 84)· «Ἦξερα πὼς καὶ ἔξω [ἀπὸ αὐτὰ τὰ «τυχαῖα δωμάτια»] δὲν ὑπῆρχε τίποτα ἄλλο ἀπ' τὴ μοναξιά μου» (σ. 116)· «Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού γυρίζω ἔτσι μονάχος, εἶχα ἀμέτρητους γειτόνους· ἀπὸ πάνω μου κι' ἀπὸ κάτω μου, δεξιά κι' ἀριστερά μου, κάποτε καὶ τὰ τέσσερα εἶδη μαζί» (σ. 118).

Ἄλλοῦ πάλι ὁ Malte ἀσχολεῖται με τοὺς «μονήρεις», «πού συγκεντρώνονται στὸν ἑαυτό τους» (σ. 128), καὶ μᾶς λέει τὰ ἐξῆς χαρακτηριστικά: «Ὅταν μιᾶ κανεὶς γιὰ τοὺς μονήρεις, προϋποθέτει πάντα πολλά. Νομίζει πὼς οἱ ἄνθρωποι ξέρουν γιὰ τί πρόκειται. Ὅχι, δὲν τὸ ξέρουν. Δὲν ἔχουν δεῖ ποτὲ ἕναν μονήρη ἄνθρωπο, τὸν μισήσανε μόνο, δίχως νὰ τὸν γνωρίζουν... Τὸν δυσφημοῦσαν, ὅπως δυσφημοῦνε ἕναν μολυσμένο, καὶ τὸν λιθοβολοῦσαν γιὰ ν' ἀπομακρυνθεῖ γρηγο-

ρώτερα. Και είχαν δίκαιο μέσα στο άρχαιο τους ένστιχτο: έπειδή ήταν πραγματικά έχθρός τους. "Όμως ύστερα, όταν δέ σήκωνε τὸ βλέμμα, συλλογίστηκαν. Μάντεψαν πὼς μολαταῦτα κάταναν τὸ θέλημα του· πὼς τὸν ένδυνάμωναν στὴ μόνωσή του καὶ τὸν βοηθοῦσαν νὰ χωριστεῖ γιὰ πάντα ἀπ' αὐτοῦς» (σ. 129-130). Τὰ βασικὰ θέματα τοῦ *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* εἶναι ἡ μοναξιά καὶ ὁ θάνατος — ἀλλὰ καὶ ἡ φτώχεια καὶ ἡ ἀρρώστια καὶ ὁ φόβος καὶ ἡ ἀγωνία καὶ ἡ σιωπή. "Όλες αὐτὲς τὲς ἐμπειρίες τὲς ζεῖ καὶ τὲς συνειδητοποιεῖ βαθιὰ ὁ Malte. Καὶ ἡ ένότητα τοῦ φαινομενικὰ ἐτερόκλητου καὶ ἀσύνδετου ὑλικοῦ τοῦ βιβλίου ἐξασφαλίζεται μ' αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ ὀλοένα ἐπανερχόμενα θέματα του, πὸ μᾶς δίνονται βέβαια ἀποσπασματικά, ἀλλὰ σταθερά, χάρις στὲς λυρικές ἢ τὲς νοσταλγικές διαθέσεις τοῦ συγγραφέα καὶ χάρις στὸν γνήσιο «ἐσωτερισμό» του. Μπορεῖ ὁ Rilke νὰ ἔχει ἐνσωματώσει στὸ βιβλίό του τμῆματα ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ ἀλληλογραφία του (πρβλ. τὴ μελέτη τοῦ Erich Heller, «Rilke in Paris», στὸ βιβλίό του *The Poet's self and the poem*, 1976, σ. 67), ὡστόσο ἔχει ἀκολουθήσει «μιὰ πιὸ ἐσωτερικὴ ἀρχὴ (principle) σύνθεσης» (βλ. Eudo C. Mason, ἔ.ἀ., σ. 63), ὅπου «τὰ ἀνυψωμένα κύματα τοῦ ἐσωτερισμοῦ ἔχουν κατακλύσει σὲ μεγάλο βαθμὸ τὰ ἀντικείμενα καὶ τὰ περιβάλλοντα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου», (ἔ.ἀ., σ. 65). 'Ο Philippe Jaccottet ἐξάλλου μᾶς μιᾶ γιὰ μιὰ «θαυμαστά εὐλύγιστη μορφὴ» τοῦ βιβλίου (βλ. *Rilke par lui-même*, 1970, σ. 73).

Πραγματικά, τὰ πρόσωπα πὸ ἀνακαλοῦνται μὲ συγκίνηση στὴ μνήμη τοῦ ἀφηγητῆ καὶ ἀναφέρονται ὀνομαστικά στὲς σελίδες τοῦ *Malte Laurids Brigge*, ὅλα ἢ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὸν οἰκογενειακὸ του κύκλο, εἶναι πιὸ πολὺ ὀπτασίες ἢ ὀράματα ἢ ποιητικὲς συλλήψεις, παρὰ τὰ γνωστὰ σὲ ὅλους μας κλασικὰ μυθιστορηματικά πρόσωπα, μὲ τὰ σαφῆ περιγράμματα — μὲ σάρκα δηλαδὴ καὶ ὀστᾶ. 'Ο Rilke ἐδῶ ὑποβάλλει κυρίως διαθέσεις τῆς ψυχῆς ἀντὶ νὰ ἀφηγεῖται περιστατικά: ἀποδίδει τὰ γεγονότα μὲ τὴν ἐσωτερικὴ τους συγκίνηση — ὅχι μὲ τὴ λογικὴ ἢ τὴν ἐξωτερικὴ ἀλληλουχία τους. 'Ο «ἐσωτερισμὸς» αὐτὸς τοῦ Rilke στὸν *Malte Laurids Brigge* εἶναι συνειδητός, ὅπως μπορεῖ νὰ τὸ διαπιστώσει κανεὶς ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ κείμενο τοῦ ἔργου στὰ ἀκόλουθα ἀποσπάσματά του: «Μαθαίνω νὰ βλέπω.... "Όλα εἰσχωροῦνε βαθύτερα μέσα μου δίχως νὰ σταματᾶνε ἐκεῖ ὅπου ἄλλοτε παίρνανε πάντα ἕνα τέλος. "Έχω ἕνα ἐσώτερο, πὸ δὲν τὸ φανταζόμουν. "Όλα τώρα πηγαινὸν ἐκεῖ» (σ. 6. Πρβλ. καὶ τὲς σ. 7 καὶ 16, ὅπου ὁ Malte μᾶς λέει καὶ πάλι πὼς «ἀρχίζει νὰ μαθαίνει νὰ βλέπει»)· «'Η ζωὴ μας,



πού εἶχε γλυστρήσει μέσα μας, πού εἶχε ἀποτραβηχτεῖ πρὸς τὰ μέσα, τόσο βαθιά, ὥστε μόλις νὰ τὴν ὑποθέσει πιά κανεὶς» (σ. 60): «Φαντάστηκα πῶς θὰ περιπλανιόταν κανεὶς [στὴ ζωὴ] γεμάτος ἐσωτερικότητα καὶ σιωπηλὸς» (σ. 68): «Ὁ πυρετὸς [ἀπὸ τὴν ἀρρώστια μου] ἀνασκάλευε μέσα μου κι' ἐβγαζε ἀπ' τὰ κατάβαθα ἐμπειρίες, εἰκόνες, γεγονότα, πού τ' ἀγνοοῦσα» (σ. 68). Ὁ Malte βρίσκεται φτωχός, μόνος καὶ ξένος σὲ μιὰ μεγάλη πολιτεία, καὶ τὸ βιβλίο του ἐξεικονίζει αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀεπαφὴ τοῦ νεαροῦ ξένου μὲ τὴ μεγάλη πόλη, μὲ τὶς ἀθλιότητές της κυρίως, τὶς ἀσχήμες της καὶ τὶς πληγές της», καθὼς γράφει ἡ Geneviève Bianquis (βλ. *Histoire de la littérature allemande*, 1965, σ. 166).

Τὸ *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ὡστόσο πραγματοποιοῖ κάτι πολὺ περισσότερο καὶ πολὺ σπουδαιότερο ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀπλὴ ἐπαφὴ· εἶναι καὶ τὸ ἐσωτερικὸ χρονικὸ τῆς ἀπόλυτης μοναξιᾶς καὶ τῆς σχεδὸν νοσηρῆς, καὶ γι' αὐτὸ ἴσως δημιουργικῆς, εὐαισθησίας ἐνὸς ἐκκολαπτόμενου νέου ποιητῆ· εἶναι καὶ μιὰ ὀδυνηρὴ μαθητεία τοῦ στὴ ζωὴ καὶ μιὰ δύσκολη μύση του στὴν τέχνη — καὶ εἰδικότερα στὴν ποίηση. Ἀναφορικὰ μὲ τὴν ποίηση, διαβάζουμε τὶς ἐξαίσιες σελίδες, ὅπου ὁ Rilke περιγράφει μὲ θαυμαστὸ τρόπο τὴ λειτουργία, τὴ βαθιὰ καὶ πολύχρονη ἐσωτερικὴ διαδικασίαν, τῆς ἀξίας δημιουργίας. Γράφει: «Ἀλίμονο, μὲ τοὺς στίχους κατορθώνει κανεὶς τόσο λίγα, ὅταν τοὺς γράφει νωρίς. Θᾶπρεπε κανεὶς νὰ περιμένει μὲ τοὺς στίχους καὶ νὰ μαζεύει νόημα καὶ γλυκύτητα μὴν ὀλόκληρη ζωὴ, κι' ἂν εἶναι δυνατὸ μιὰ μακριὰ ζωὴ, κ' ὕστερα, ὀλότελα στὸ τέλος, ἴσως μπορούσε κανεὶς τότε νὰ γράψει δέκα σειρές, πού νᾶναι καλές. Ἐπειδὴ οἱ στίχοι δὲν εἶναι αἰσθήματα, καθὼς νομίζουν οἱ ἄνθρωποι, εἶναι ἐμπειρίες. Γιὰ ἕναν στίχο πρέπει νὰ ἰδεῖ κανεὶς πολλὰ πολιτεῖες, ἀνθρώπους καὶ πράγματα, πρέπει νὰ γνωρίζει κανεὶς τὰ ζῶα, πρέπει νὰ αἰσθάνεται πῶς πετᾶνε τὰ πουλιά, καὶ νὰ ξέρει τὴν κίνηση, μὲ τὴν ὁποία ἀνοίγουν τὰ μικρὰ λουλούδια τὸ πρωί. Πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ ξαναθυμᾶται δρόμους σὲ ἄγνωστες περιοχές, ἀπροσδόκητες συναντήσεις καὶ χωρισμούς... παιδιάτικες μέρες... ἀρρώστιες παιδικές... ἡμέρες σὲ ἤρεμα, περιορισμένα δωμάτια καὶ πρωινὰ στὴ θάλασσα, τὴ θάλασσα τὴν ἴδια, θάλασσες, νύχτες ταξιδιῶν... Κι' ἀκόμα δὲν ἀρκεῖ νᾶχει κανεὶς ἀναμνήσεις. Πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ τὶς λησμονήσει... καὶ πρέπει νᾶχει κανεὶς τὴ μεγάλη ὑπομονὴ νὰ περιμένει νὰ ξανάρθουν... Μονάχα ὅταν γίνουν αἶμα μέσα μας, βλέμμα καὶ χειρονομία, δίχως ὄνομα καὶ δίχως νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὶς ξεχωρίσει ἀπὸ μᾶς τοὺς ἴδιους, τότε μόνον μπορεῖ μιὰ πολὺ σπά-

νιαν ὦρα νὰ ὑψωθεῖ στὴ μέση τους καὶ νὰ βγεῖ ἀπ' αὐτὲς ἡ πρώτη λέξη ἐνὸς στίχου» (σ. 16-17).

Ὁ Rilke δὲν κινεῖται στὸν *Malte Laurids Brigge* «ἀπὸ τὴν ἀγανάκτηση γιὰ τὶς ἀδικίες τῆς κοινωνικῆς ὀργάνωσης» (βλ. Eudo C. Mason, *Rilke*, 1963, σ. 64)· δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὴ συγκεκριμένη κοινωνία τῆς ἐποχῆς του ἢ γιὰ τὰ οἰκονομικὰ προβλήματα τοῦ συνόλου, ἀλλὰ γιὰ τὴ ζωὴ γενικὰ καὶ τὴν ὑπαρξιακὴ ἀγωνία τοῦ ἀτόμου. Προσπαθεῖ «νὰ καταστήσει πιὸ κατανοητὴ μιὰ ζωὴ, πού ὑποχωρεῖ ἀκατάπαυστα πρὸς τὴν ἀστάθεια» (βλ. Philippe Jaccottet, *Rilke par lui-même*, 1970, σ. 73). Ὅπως ἐπισημαίνει, μὲ τὶς ὠραῖες διατυπώσεις του, ὁ Maurice Blanchot: «Ἡ ἀγωνία τοῦ Malte ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀνώνυμη ὑπαρξη τῶν μεγάλων πόλεων, μ' αὐτὴ τὴν ἀμηχανία πού κάνει ὀρισμένους ἀνθρώπους πλάνητες, πού τοὺς ἀναγκάζει νὰ ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὸν ἑαυτό τους καὶ ἀπὸ τὸν κόσμο... Αὐτὸς εἶναι ὁ πραγματικὸς ὀρίζοντας τοῦ βιβλίου: ἡ μαθητεία τῆς ἐξορίας, ἡ ἐπαφὴ μὲ τὴν πλάνη πού παίρνει τὴ συγκεκριμένη μορφή τῆς ἀνέστιας ὑπαρξης, στὴν ὁποία ὀλισθαίνει ὁ νεαρὸς ξένος, ἐξόριστος ἀπὸ τὶς συνθηκὲς τῆς ζωῆς του, πεταμένος στὴν ἀνασφάλεια ἐνὸς χώρου, ὅπου δὲν γνῶριζε οὔτε πῶς νὰ ζήσει οὔτε πῶς νὰ πεθάνει, μένοντας ὁ ἑαυτός του» (βλ. *L'Espace Littéraire*, 1968, σ. 155). Ὁ Maurice Blanchot μᾶς μιλά ἀκόμα, ἀποκαλυπτικά, γιὰ τὴν «ἀγωνία τῆς καταπιεστικῆς ἀποξένωσης» (σ. 155) καὶ γιὰ τὴν «ἀγωνία τοῦ ἀνώνυμου θανάτου» (σ. 154), πού παρακολουθοῦν πάντα τὸν Malte: γιὰ τὸν ἀπρόσωπο θάνατο, τὸ «θάνατο κατὰ μάζες», τὸν «ἄγονο θάνατο στὶς μεγάλες πόλεις» (σ. 156), ὅπου «ὑποβαθμίζεται σὲ χυδαιότητα καὶ σὲ συνηθισμένη μηδαμινότητα» καὶ μεταβάλλεται σὲ «ἀνώνυμο προῖόν», σὲ «ἀντικείμενο χωρὶς ἀξία» (σ. 156).

Τὸ θέμα καὶ τὸ βίωμα τῆς μοναξιᾶς ἀπασχολεῖ συνεχῶς τὸν Rilke: εἶναι θεμελιακὸ γιὰ τὴ λογοτεχνικὴ δημιουργία του. Ἐν τὸν *Malte Laurids Brigge* ἐκφράζει τὶς ἐναγώνιες στιγμὲς τῆς μοναξιᾶς, τὶς δυσκολίες καὶ τὶς πίκρες της, στὰ *Briefe an einem jungen Dichter*, πού ἀπευθύνονται στὸν Franz Xaver Karpus, πού πρωτοδημοσιεύονται τὸ 1929, ἀλλὰ πού ἔχουν γραφτεῖ περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ μὲ τὸν Malte, τὸ 1903 ὡς τὸ 1908, γίνεται ὁ ἀπολογητὴς τῆς μοναξιᾶς, ὁ ὕμνητὴς τῶν δημιουργικῶν δυνατοτήτων της. Γράφει π.χ. ἐκεῖ: «Ἐνα, καὶ μόνο, μᾶς εἶναι ἀπαραίτητο: ἡ μοναξιά, ἡ μεγάλη ἐσώτερη μοναξιά» (βλ. *Γράμματα σ' ἓνα νέο ποιητῆ*, μετάφραση Μάριου Πλωρίτη, 1944, σ. 64)· «Μο-



νάχα ὁ ἐρημίτης μοιάζει ὑποταγμένος στοὺς βαθύτερους νόμους τῆς ζωῆς» (σ. 67). «Εἶναι γόνιμη ἢ μοναξιά, ἐπειδὴ εἶναι δύσκολη» (σ. 77). «Ὅσο πιὸ πολὺ ἀποζητᾶμε τὴ μοναξιά στὴ ζωὴ μας, τόσο περισσότερο ζυγώνουμε τὸ μεγάλο νόημα τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ θανάτου» (σ. 84). «Ἡ μοναξιά δὲν εἶναι κάτι ποὺ μποροῦμε ἐλεύθερα νὰ τὸ πάρουμε ἢ νὰ τὸ ἀφήσουμε. *Εἴμαστε μόνοι...* Πόσο καλύτερα θάταν ἂν καταλαβαίναμε πὼς εἴμαστε μόνοι· ναι: κι' ἂν ξεκινάγαμε ἀπ' αὐτὴ τὴ βαθιὰν ἀλήθεια» (σ. 94). Καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα σημεῖα τῶν *Γραμμάτων* αὐτῶν ὁ Rilke ἐπιμένει στὴ μοναξιά (ὅπως π.χ. στὶς σ. 28, 36, 48, 53, 57, 106), ποὺ τὴ συνδέει συχνὰ μὲ τὴ δυσκολία («Τὰ δύσκολα εἶναι ἢ μοῖρα μας· σχεδὸν καθετὶ βαθυσήμαντο εἶναι δύσκολο», σ. 47) καὶ μὲ τὴν ἀγάπη τῶν καθημερινῶν πραγμάτων ἢ τῶν ἀδύναμων πλασμάτων.

Στὸ *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ὁ Rilke ἀφιερώνει θαυμάσιες σελίδες στοὺς θορύβους τῶν μικρῶν, φτωχικῶν ξενοδοχείων τῶν μεγαλουπόλεων καὶ στοὺς γείτονες τῶν διπλανῶν του δωματίων (σ. 118 κέ., 126 κέ.). στὶς μαγικὲς ἀναπολήσεις ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία καὶ τὶς παιδικὲς ἀρρώστιες, ποὺ ὀξύνουν τὴν εὐαισθησία· στὸ Παρίσι, μὲ ἔξοχος περιγραφὲς σκηνῶν ἀπὸ τὴ ζωὴ του (σ. 14-15, 15, 98, 145, 146)· στὴν ἀγαπημένη μητέρα του (σ. 62 κέ., 69 κέ.). στὶς ἐρωτευμένες γυναῖκες, τὶς «μεγάλες ἐρωτευμένες», ὅπως τὶς ἀποκαλεῖ (σ. 93, 163-164)· στὸ διάβασμα γενικὰ (σ. 138-141) καὶ εἰδικότερα στὰ διαβάσματα του, μὲ ἀναφορὲς στοὺς προτιμημένους του ποιητές· στὴ Βενετία, τέλος, ποὺ τὴν ἀνακαλεῖ στὴ μνήμη του καὶ τὴν ἀποδίδει μὲ μουσικὸ καὶ νοσταλγικὸ τρόπο (σ. 168-170). Γενικὰ ὁ Rilke στὸν *Malte Laurids Brigge* ἀναζητεῖ τὸ θαυμαστὸ καὶ τὸ ἀνεξήγητο στὴ ζωὴ, ποὺ τὰ βρίσκει στὸ καθημερινὸ καὶ τὸ ταπεινὸ — καὶ τὰ τραγουδᾷ ἀφηγηματικὰ μὲ τὴ μοναδικὴ καὶ ἀνεπανάληπτη λυρική γραφὴ του. Ὁ τόνος τοῦ λυρισμοῦ του εἶναι χαμηλός, ἥρεμος, μαλακός, ἀπαλός. Θὰ ἔλεγε κανεὶς σιωπηλός, ἀθόρυβος. Καμιὰ ὀξεία ἢ παράταιρη κραυγὴ δὲν ἀκούγεται στὶς σελίδες του νὰ διασπᾷ τὴ γοητεία τῆς ὑποβλητικῆς ἀφήγησης· καμιὰ ὑποψία καλλιτεχνικῆς ἐπιτήδευσης ἢ ὑπερβολῆς δὲν δημιουργεῖται στὸν ἀναγνώστη ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση καὶ τὴν ἀνάπλαση τῶν περιστατικῶν. Ὁ Rilke ἐγκαταλείπεται ἐδῶ στὰ συναισθήματα καὶ τὶς διαθέσεις του, καὶ ἀφήνει νὰ μιλήσουν τὰ πράγματα τὰ ἴδια, μὲ τὴν ποίηση καὶ τὴ μαγεία τους, μὲ τὴ γλώσσα τῆ δικῆ τους, ποὺ τὴν ἀκούει καὶ τὴν κατανοεῖ ὁ συγγρα-

φέας, κι' έτσι εισδύει σέ βάθος, πέρα και πίσω από τὰ φαινόμενα, στὰ μυστικά νοήματα και τή μυστική ούσία τῆς ζωῆς.

Τὸ *Der Prozess* (1925) τοῦ Franz Kafka (1883-1924) ἐντάσσεται στὴν παράδοση τοῦ μυθιστορήματος τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου, γιατί ὁ κύριος ἥρωάς του, ὁ Joseph K., ἀνύπαντρος νέος τριάντα χρονῶν (βλ. *The Trial*, «Penguin Books», μετάφραση Willa καὶ Edwin Muir, 1955, σ. 10 καὶ 17), χωρὶς φίλους, χωρὶς οἰκογενειακούς δεσμούς, χωρὶς στενοὺς συγγενεῖς, χωρὶς ἰδιοκτησία, μένει μόνος σέ ἐνοικιασμένο δωμάτιο μιᾶς pension (ἔ.ἀ., σ. 18) καὶ ἀντιμετωπίζει ὅλα τὰ προβλήματα μιᾶς μοναχικῆς ὑπαρξῆς. Ὁ Joseph K. δὲν ἔχει οὐσιαστική ἐπικοινωνία μὲ τοὺς ἄλλους: δὲν ἔχει ποῦ νὰ στηριχθεῖ· δὲν ἔχει ποιὸν νὰ συμβουλευθεῖ. Ὁ ἥρωας τοῦ *Der Prozess* δυναστεύεται ἀπὸ τὴν αἴσθηση τοῦ «ξένου» ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους· τὸ πρόβλημα τῆς ἄγνωστης σ' αὐτόν, ἀλλὰ και σέ μᾶς, ἐνοχῆς του καὶ τῆς ὀλοένα ἐπικείμενης δίκης του ὀξύνεται ἀπὸ τὴ μοναξιά του. Ἔτσι στὸ μυθιστόρημα αὐτὸ τοῦ Kafka δὲν ἔχουμε μόνον τὴν πραγματική, τὴν ὕλική, τὴν ἐξωτερική μοναξιά τοῦ Joseph K., ἀλλὰ και τὴ βαθύτερη, τὴν καθολική, τὴν ἐσωτερική, τὴ «μεταφυσική», τὴν «ὄντολογική» μοναξιά τοῦ ἀνθρώπου — ποὺ ὁ Georg Lukács τὴ θεωρεῖ οὐσιαστικὸ και χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς σύγχρονης τέχνης τῆς παρακμῆς (βλ. τὸ δοκίμιό του «Οἱ ἰδεολογικὲς βάσεις τῆς πρωτοπορίας», μετάφραση Κώστα Κουλουφάκου, στὸν τόμο *Σολτζενίτσιν, Χάινε, Πρωτοποριακοί*, 1971, σ. 197-198) — σ' ἓναν κόσμον παράλογο και ἀκατανόητο. Καθὼς παρατηρεῖ εὐστοχα ὁ Maurice Blanchot: «Τὸ λάθος τοῦ Joseph K. εἶναι πὼς θέλει νὰ κερδίσει τὴ δίκη του» σ' ἓναν κόσμον, ὅπου «ἡ ψυχρή, κενὴ καρδιά του, ἡ ζωὴ του ὡς ἐργένη και γραφειοκράτη, ἡ ἀδιαφορία του γιὰ τὴν οἰκογένειά του, τὸν ἐμποδίζουν» νὰ ἀνήκει (*L'Espace littéraire*, 1968, σ. 90).

Ρεαλιστικὴ ἀλληγορία θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηριστεῖ τὸ *Der Prozess*. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἐκτενὲς — και ἡμιτελὲς — ἀφήγημα, γραμμένο μὲ ρεαλιστικὸ τρόπο, ποὺ φαίνεται ἀληθινὸ και πραγματικὸ στὶς λεπτομέρειες, στὶς μεμονωμένες σκηνὲς οἱ ὁποῖες ἀποδίδουν τὶς καθημερινὲς σχέσεις τῶν προσώπων του, ἀλλὰ ποὺ εἶναι στὴν οὐσία του ἀλληγορικὸ σέ ὅ,τι βαθύτερο και ἀπώτερο κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια και τὴ λεπτομέρεια ποὺ τὸ κατακλύζει. «Παρὰ τὴν ἐφιαλτική, μὴ πραγματικὴ ἀτμόσφαιρα τῶν γεγονότων ποὺ περιγράφονται»,



σημειώνει ο Charles Osborne στη σχετική μονογραφία του, «τὸ ὕφος τοῦ *Der Prozess* εἶναι τὸ ὕφος ἐνὸς ἐπίπονα λεπτομερικοῦ ρεαλισμοῦ» (βλ. *Kafka*, 1967, σ. 76). Ἡ χρονικὴ διάρκεια τῆς δράσης τοῦ μυθιστορήματος εἶναι ἕνας ἀκριβῶς χρόνος: ὁ Joseph K. «συλλαμβάνεται» στὴν τριακοστὴ ἐπέτειο τῶν γενεθλίων του (σ. 10) καὶ θανατώνεται στὴν τριακοστὴ πρώτη (σ. 245). Ὡστόσο ὁ ἥρωας τοῦ μυθιστορήματος συλλαμβάνεται θεωρητικά, ἐνῶ στὴν πράξη κυκλοφορεῖ ἐλεύθερος· ἀπάνω του ἐπικρέμεται μιὰ σοβαρὴ κατηγορία γιὰ ἄγνωστη ἐνοχίη, πού οὔτε ὁ ἴδιος οὔτε ὁ ἀναγνώστης τὴ μαθαίνει ποτέ. Στὸ τέλος δυὸ μυστηριώδη, σιωπηλὰ πρόσωπα, δυὸ ἐκτελεστές, τὸν ὀδηγοῦν σ' ἕνα ἀπόμερο λατομεῖο καὶ τὸν σκοτώνουν, χωρὶς ποτέ, σ' αὐτὸ τὸ μεταξὺ, νὰ ἔχει γίνεи ἡ δίκη του, χωρὶς ποτὲ νὰ ἔχει ἀπαγγελθεῖ ἡ καταδίκη του.

Ὁ Joseph K., ἔπειτα ἀπὸ τὴ «σύλληψη» του, συμπεριφέρεται παράξενα, συχνὰ ἀδέξια, προβαίνοντας σὲ ἀνεξήγητες καὶ ἀδικαιολόγητες ἐνέργειες, πού ἐπιβαρύνουν καὶ φαίνεται πῶς τελικὰ ἐπιδεινώνουν τὴ θέση του ὡς κατηγορουμένου. Στὴν ἀρχὴ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴ δίκη του, τὴν ἀντιμετωπίζει μὲ νωχέλια, εἶναι βέβαιος γιὰ τὶς ικανότητές του, γιὰ τὴ δικαίωσή του· κατόπι ἀρχίζει νὰ ἀνησυχεῖ, καταβάλλει ἐναγώνιες προσπάθειες γιὰ τὴν ὑπεράσπισή του, παραμελεῖ τὴ ζωὴ του καὶ τὴν ἐργασία του στὴν Τράπεζα· ἐνῶ στὸ τέλος «συνειδητοποιεῖ τὴ ματαιότητα τῆς ἀντίστασης» (σ. 247) καὶ ἐγκαταλείπεται στὰ χέρια τῶν ἐκτελεστῶν του. Στὴν ἀρχὴ ὁ Joseph K. ἀπορεῖ: «Ἄδυνατῶ νὰ θυμηθῶ καὶ τὸ παραμικρὸ ἀδίκημα, γιὰ τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσα νὰ κατηγορηθῶ» (σ. 18), λέει στοὺς δεσμοφύλακες πού πῆγαν στὸ δωμάτιό του γιὰ νὰ τὸν συλλάβουν καὶ ἀμέσως πιὸ κάτω στὸν Ἐπιθεωρητὴ, πού τὸν ἀνακρίνει: «Τί εἶδους ἄνθρωπος εἶστε, λοιπόν; Μοῦ ζητᾶτε νὰ εἶμαι λογικὸς καὶ σεῖς ἐνεργεῖτε μὲ τὸν πιὸ παράλογο τρόπο, πού εἶναι δυνατόν νὰ φανταστεῖ κανεῖς» (σ. 19). Κατόπι ἀντιλαμβάνεται πῶς τὰ πράγματα δὲν μπορεῖ νὰ μεταβληθοῦν: ἡ παντοδυναμία τοῦ ἀόρατου δικαστηρίου, πού τὸν κατηγορεῖ, εἶναι δεδομένη. Κατανοεῖ τότε ὅσα τοῦ λέει ἡ Leni, ἡ ὑπηρέτρια τοῦ συνηγόρου του, μὲ τὴν ὁποία ἐρωτοτροπεῖ: «Μὴν εἶσαι τόσο ἀνένδοτος στὸ μέλλον, δὲν μπορεῖς νὰ ἀντισταθεῖς σ' αὐτὸ τὸ Δικαστήριον, πρέπει νὰ παραδεχτεῖς τὸ σφάλμα σου» (σ. 121)· ἢ ὅ,τι ὑποστηρίζει ὁ ζωγράφος Titorelli: «Τὰ πάντα ἀνήκουν στὸ Δικαστήριον» (σ. 167)· ἢ ὅ,τι τοῦ ἐπισημαίνει ὁ περιοδεύων ἔμπορος Block: «Πρέπει νὰ θυμᾶστε πῶς σ' αὐτὰ τὰ Δικαστήρια ἔρχονται πάντα πρὸς συζήτηση πράγματα, πού εἶναι ἀπλῶς πέρα ἀπὸ τὴ λο-

γική» (σ. 192-193). 'Έτσι ο Joseph K. συνειδητοποιεί πια πώς «ἀπὸ τὸ τίποτα κατασκευάζεται μιὰ πελώρια ἐνοχὴ» (σ. 165), πὼς οἱ ἐξουσίες τῶν δικαστῶν του εἶναι ἀπεριόριστες — κι' αἰσθάνεται «ἔρημος, μιὰ μοναχικὴ μορφὴ» (σ. 230).

Τὰ ἀπίστευτα ἀρχίζουν ἤδη νὰ φαίνονται πιστευτὰ καὶ τὰ ἀπίθανα πιθανὰ στὸν Joseph K. Ἡ ἱστορία του διαδραματίζεται σὲ μιὰ περιοχὴ ποὺ εἶναι καὶ ποὺ συνάμα δὲν εἶναι ἡ πραγματικότητα. Ἡ πραγματικότητα στὸ *Der Prozess* μπερδεύεται καὶ συγχέεται μὲ μιὰ ὑπερπραγματικότητα ἀνεξήγητη καὶ ἀπειλητική, ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἔχει ἔντονη τὴν αἴσθηση τῆς ἀδυναμίας του. Καθὼς γράφει ὁ Albert Camus στὸ δοκίμιό του γιὰ τὸν Kafka: «Σ' αὐτὴ τῇ θεμελιώδη ἀμφισημία στηρίζεται τὸ μυστικὸ τοῦ Kafka. Αὐτὲς οἱ συνεχεῖς ταλαντεύσεις ἀνάμεσα στὸ φυσικὸ καὶ τὸ παράδοξο, τὸ ἀτομικὸ καὶ τὸ καθολικὸ, τὸ τραγικὸ καὶ τὸ καθημερινό, τὸ παράλογο καὶ τὸ λογικὸ, βρίσκονται σὲ ὅλο τὸ ἔργο του καὶ τοῦ δημιουργοῦν συγχρόνως τὴν ἀπήχηση καὶ τὴ σημασία του» (βλ. *Le Mythe de Sisyphe*, 1963, σ. 172). Αὐτὴ ἡ ἀντικειμενικὴ καὶ ἀπρόσωπη ἀφήγηση, αὐτὴ ἡ ἐξαιρετικὴ λατρεία τῆς λεπτομέρειας κι' αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη ἀκρίβεια καὶ διαύγεια τῆς περιγραφῆς, χρησιμοποιοῦνται στὸ *Der Prozess*, ὅπως καὶ στὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Kafka, γιὰ νὰ ἐκφράσουν ἓνα μεταφυσικὸ περιεχόμενο, ἓνα ἀπώτερο, βαθύτερο μῆνυμα, τὸ ὁποῖο ὡστόσο δὲν διευκρινίζεται ποτὲ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ συγγραφέα. « Ἄλλὰ, ἂν τὰ περιστατικὰ ποὺ μᾶς ἐκθέτει ὁ Kafka», παρατηρεῖ ὁ στενὸς φίλος του Max Brod, «δὲν ἔχουν στὴν ἀρχὴ ἄλλο σκοπὸ παρὰ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό τους, ἀποκτοῦν ταυτόχρονα μιὰν ἄλλη σημασία. Μιὰ ἀκτίνα ξεκινᾷ ἀπὸ κάθε λεπτομέρεια καὶ κατευθύνεται πρὸς τὸ αἰώνιο, τὸ ὑπερβατικὸ, τὸν κόσμο τῶν Ἰδεῶν» (βλ. Kafka, 1963, σ. 309). Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς ἐδῶ ἔχουμε μιὰ «ἀλληγορία», ποὺ ὅμως, καθὼς γράφει ὁ Pierre de Boisdeffre, «δὲν εἶναι μόνον μεταφυσικὴ (ἡ μοναξιά τοῦ ἀνθρώπου σ' ἓναν κόσμον χωρὶς νόμους), ἀλλὰ ποὺ προαναγγέλλει μὲ συμβολικὸ τρόπο τὶς δοκιμασίες καὶ τοὺς διωγμοὺς ποὺ θὰ ὀρίσουν τὴν ἐποχὴ τοῦ Χίτλερ καὶ τοῦ Στάλιν» (βλ. *Où va le roman?*, 1962, σ. 57). Ἀποδίδεται δηλαδὴ στὸ *Der Prozess* καὶ προφητικὸ περιεχόμενο.

Ὁ Joseph K. περιπλανᾶται (κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικὰ) στὸ ἄγνωστο καὶ στὸ ἀβέβαιο: περιφέρεται συνεχῶς, περπατεῖ ὀλοένα, ἀναζητεῖ ἀπελπισμένα, μόνος καὶ ἀνυπεράσπιστος μέσα σ' ἓναν ἐφιαλτικὸ λαβύρινθο, τρόπους



για να λύσει το μυστήριο της ένοχής που τον περιβάλλει. 'Αλλά μάταια· είναι καταδικασμένος από τα πριν· ελπίδα γι' αυτόν δεν υπάρχει. 'Ετσι, νομίζω, καταλληλότερος ίσως τίτλος του μυθιστορήματος θα ήταν, αντί για «Δίκη», «Καταδίκη». 'Ο άνθρωπος έδω παρουσιάζεται υποταγμένος σε μια άορατη, ανεξέλεγκτη, παντοδύναμη έξουσία που κυβερνά τον κόσμο. «Αυτή η αίσθηση της άνημποριάς», γράφει ο Georg Lukács, «που έντείνεται και ανυψώνεται σε περιωπή κοσμοθεωρίας και που στον Kafka όρθώνεται σαν ένα πελώριο, άγχώδες κι' έντυπωσιακό όραμα όλων των κοσμικών συμβαινόντων, καθώς και του ανθρώπου, που είναι όλοτελα έκτεθειμένος σ' αυτή την ανεξήγητη, άδιαπέραστη κι' άνυπέβλητη φρίκη, κάνει το σύνολο του έργου του ένα σύμβολο όλόκληρης της μοντέρνας τέχνης... 'Η άγωνία, ή βασική έμπειρία του Kafka, παρουσιάζεται σαν συμπύκνωση όλης της μοντέρνας παρακμιακής τέχνης» (βλ. Σολτζενίτσιν, *Χάινε, Πρωτοποριακοί*, έ.ά., σ. 231-232). 'Ενοχή που γίνεται εφιάλτης, ζωή που γίνεται λαβύρινθος — αυτό είναι το *Der Prozess*· φόβος και άγωνία που παρακολουθούν πάντα τον άνθρωπο. 'Ωστόσο όλα αυτά είναι στενά συνδεδεμένα με τη μοναξιά. «Δέν κάνει κανείς λάθος», παρατηρεί σωστά ή Marthe Robert στο ώραίο βιβλίο της, «όταν όρίζει το *Der Prozess*, το *Das Schloss* ή τα μεγάλα άφηγήματα του Kafka ως ποιήματα, που το πραγματικό τους θέμα είναι το άπειρο, το άπόλυτο, ή άθεράπευτη μοναξιά του ήρωα... 'Ο ήρωας είναι άπολύτως μόνος, τόσο μόνος μάλιστα, που στην πραγματικότητα δέν τον περιστοιχίζει κανείς και είναι το μοναδικό πρόσωπο του μυθιστορήματος» (βλ. *Kafka*, 1960, σ. 144).

Είναι λοιπόν ο κόσμος ένα είδος κόλασης για τον Kafka; Είναι το σύμπαν γι' αυτόν μια φυλακή; Τέτοια άνασφάλεια όρίζει τη ζωή μας, ώστε να πρέπει να είμαστε έτοιμοι για όλα, ακόμα και για τα άναπάντεχα, ακόμα και για τα χειρότερα; Τόσο επικίνδυνος είναι ο κόσμος μας, ώστε να μη γνωρίζουμε τί μπορεί να μάς συμβεί αύριο; Για τον Kafka φαίνεται πως ναί: ή στάση του αντίκρου στη ζωή είναι άναμφίβολα άπαισιόδοξη. 'Η άποψη αυτή ένισχύεται από το γεγονός ότι «όριστική άθώωση» κατηγορουμένου δέν υπάρχει για το Δικαστήριο του *Der Prozess*, όπως λέει ο ζωγράφος Titorelli (βλ. σ. 170)· μόνο «φαινομενική άθώωση» ή «άναβολή έπ' άόριστον» (βλ. τα τρία είδη της άθώωσης στη σ. 169) — με την άπειλή δηλαδή της καταδίκης να τον παρακολουθεί διαρκώς σ' όλη του τη ζωή. 'Αρα κανείς, στο μυθιστόρημα αυτό, κατά τον Kafka, δέν

είναι ολότελα άθώς: όλοι είναι πιθανοί ένοχοι, όλοι υπόκεινται στην καταδίκη και τον άφανισμό. "Όστε ό Kafka έδω δημιουργει με την αφήγησή του έναν έφι-άλτη: την εικόνα τής άγωνίας και τής ένοχής, όπου αποκλείεται κάθε έλπίδα και κάθε σωτηρία. Δέν μάς λέει πουθενά άν και πώς θα σωθοϋμε από τον τρα-γικό αυτό λαβύρινθο. Δέν μάς προσφέρει καμιά διέξοδο· μάς αφήνει άβοήθητους στην ταραγμένη έποχή μας — χωρίς ήθικά ή ψυχικά στηρίγματα. Μπορεί αυτή ή εικόνα τής άγωνίας να είναι πειστική και συγκλονιστική, μπορεί αυτός «ό έφιάλτης να είναι τόσο άκριβής, πού να δημιουργει την αίσθηση του βιωμένου» (βλ. R.-M. Albérès et Pierre de Boisdeffre, *Kafka*, 1960, σ. 65), ώστόσο δέν παύουν να είναι άρνητικά στοιχειά. Καθώς γράφει ό R.-M. Albérès: «Ίσως άκούσια ό Kafka δημιούργησε κι' επέβαλε... όρισμένους μύθους άγωνίας και παράλογου, όπου ή μυθιστοριογραφική εικονοποία του καιρού μας βρήκε τις άρνητικές μορ-φές της» (βλ. *Metamorphoses du roman*, 1972, σ. 135).

Τό *Der Prozess* συγκροτείται, ως μυθιστόρημα, από έκτενείς, λεπτομερείς κι' έξονυχιστικές περιγραφές έξωτερικών περιβαλλόντων και πραγμάτων, και από έξίσου έκτενείς, λεπτομερείς κι' έξονυχιστικές διαλογικές συζητήσεις, πού γίνονται διαδοχικά ανάμεσα στον Joseph K., από τή μιá μεριά, παρόντα πάντα σέ κάθε σκηνή και σέ κάθε σελίδα του έργου, και σέ διαφορετικά κάθε φορά πρόσωπα, πού δέν γνωρίζονται και δέν έχουν καμιά σχέση μεταξύ τους, από τήν άλλη. Τά πρόσωπα αυτά είναι περίπου όσα και τά κεφάλαια του μυθιστορήμα-τος: ό έπιθεωρητής τής άστυνομίας, ή σπιτονοικοκυρά του Joseph K. κυρία Grubach, ό θεός του από τήν έπαρχία, ό συνήγορός του Huld, ό βιομήχανος, ό ζωγράφος Titorelli, ό περιοδεύων έμπορος Block, ό ιερεύς στη Μητρόπολη. "Όλα αυτά τά δευτερεύοντα μυθιστορηματικά πρόσωπα στο *Der Prozess* φαίνονται σαν άνδρείκελα, σαν σύμβολα, σαν «έμπνευσμένα αυτόματα» (πρβλ. Albert Camus, *ε.ά.*, σ. 178) — δέν έχουν αυτόνομη ή αυτόδύναμη ύπαρξη· συμβάλλουν μόνο στην πλαστική έκφραση και στην άφηγηματική εικονογράφηση τής δοκι-μασίας του Joseph K., όπου συγκεντρώνεται όλο τό βάρος του μυθιστορήματος. Ποιές είναι ώστόσο οι πιθανές έρμηνείες του *Der Prozess*, έκτός από τή θεολο-γική, στην όποία έπιμένει κυρίως ό Max Brod; Τις συνοψίζει περιεκτικά ή Mar-  
the Robert, ή όποία γράφει: «Τό Δικαστήριο δέν είναι τίποτα άλλο παρά ή έσωτερική δικαιοσύνη· ή ή μεταφυσική εικόνα του Μηδενός· ή τό φάντασμα ένός παρανοϊκού παραληρήματος· ή ή πορεία τής φυματίωσης πού έμελλε να θανα-



τώσει τὸν Kafka· ἢ ἡ ἀναπαράσταση τοῦ πραγματικοῦ διωγμοῦ, τὸν ὁποῖο ὑφίστατο ὡς Ἰουδαῖος· ἢ ἀκόμα ἢ ἐξεικόνιση μιᾶς ὀλοκληρωτικῆς κοινωνίας, τὴν ἰδιοφυῆ προαίσθηση τῆς ὁποίας μᾶς δίνει ὅλο τὸ ἔργο του» (βλ. *Kafka*, 1960, 114). Τελικά, νομίζω, πρέπει νὰ συμφωνήσει κανεὶς μὲ τοὺς R.-M. Albérès καὶ Pierre de Boisdeffre, ποὺ ἐπισημαίνουν πῶς ὁ Kafka, μὲ τὴν ἀφηγηματικὴ πεζογραφία του, «ἀναγγέλλει τὸ θάνατο τῆς “λογοτεχνίας”, τὸ θρίαμβο τῆς ἀφηρημένης γραφῆς, τὴν ἐκκένωση τοῦ πραγματικοῦ ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης, ποὺ δὲν θὰ εἶναι πιὰ παρὰ ἓνα ἐρώτημα γιὰ τοὺς τελικοὺς σκοποὺς» (βλ. *Kafka*, 1960, σ. 99).

Δυὸ χρόνια ἔπειτα ἀπὸ τὸ *Der Prozess* δημοσιεύεται ὁ *Steppenwolf* (1927) τοῦ Hermann Hesse (1877-1962): ἓνα ἀκόμα τυπικὸ μυθιστόρημα ἀνθρώπου τοῦ μοναχικοῦ δωματίου· μιὰ ἐξαιρετικὰ στοχαστικὴ μελέτη κι' ἐνδοσκόπηση τῆς ἀπόλυτης μοναξιᾶς ἐνὸς ποιητικὰ καὶ πολιτικὰ εὐαίσθητου Γερμανοῦ διανοουμένου, τοῦ Harry Haller, ὁ ὁποῖος ἀποκαλεῖ τὸν ἑαυτό του «λύκο τῆς στέππας». Τὸ μυθιστόρημα χωρίζεται σὲ δυὸ μέρη: τὴν «Εἰσαγωγὴν» (βλ. *Steppenwolf*, «Penguin Books», μετάφραση Basil Creighton, ἀναθεωρημένη ἀπὸ τὸν Walter Sorell, 1963, σ. 7-29), μὲ τὶς ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸν Haller τοῦ ἀνιψιοῦ τῆς σπιτονοικοκυρᾶς του, καὶ τὶς «Σημειώσεις τοῦ Harry Haller» (σ. 31-253), ποὺ περιλαμβάνουν καὶ τὴν «Πραγματεία γιὰ τὸ λύκο τῆς στέππας» (σ. 51-80). Καὶ τὰ δυὸ μέρη εἶναι γραμμένα στὸ πρῶτο πρόσωπο, ὡς ἡμερολόγια, ὡς ἀναμνήσεις, ὡς ἐξομολογήσεις, ὡς σχολιασμένες ἀναδρομὲς στὸ παρελθόν. Τὸ μυθιστόρημα εἶναι ἀπίθανο ὡς ἱστορία — ρομαντικὸ, ἐξπρεσσιονιστικὸ· ὥστόσο μᾶς κερδίζει μὲ τὴ δύναμη τοῦ προσωπικοῦ στοχασμοῦ τοῦ συγγραφέα του: μὲ τὸ ἔντονο πνευματικὸ πάθος του καὶ τὸν ἀγωνιώδη διανοητικὸ προβληματισμὸ του. Ὁ *Steppenwolf* βρίσκεται στοὺς ἀντίποδες τοῦ ρεαλισμοῦ — καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο πρέπει νὰ κριθεῖ. Ἐξᾴλλου ὁ ἴδιος ὁ Hesse, σ' ἓνα ἐνδιαφέρον καὶ σημαντικὸ δοκίμιό του, ὀρίζει καὶ χαρακτηρίζει πολὺ σωστὰ τὴ μυθιστοριογραφία του: «Σχεδὸν ὅλα τὰ μυθιστορηματικὰ ἔργα ποὺ ἔχω γράψει», σημειώνει ἐκεῖ, «ἀποτελοῦν βιογραφίες τῆς ψυχῆς· σὲ ὅλα τὸ κέντρο βάρους δὲν εἶναι ἡ πλοκὴ, οἱ περιπλοκὲς καὶ ἡ ἀγωνία ὡς πρὸς τὸ τί θὰ συμβεῖ, μᾶλλον πρόκειται βασικὰ γιὰ μονολόγους· αὐτὸς ὁ μυθικὸς χαρακτήρας, ἓνα μοναδικὸ πρόσωπο, ἐξετάζεται ὡς πρὸς τὴ σχέση του μὲ τὸν κόσμο καὶ τὸν ἑαυτό του. Αὐτὰ τὰ ἔργα τῆς δημιουργικῆς

φαντασίας αποκαλούνται “μυθιστορήματα”. Στην πραγματικότητα δὲν εἶναι μυθιστορήματα καθόλου, δὲν εἶναι τουλάχιστον περισσότερο ἀπὸ ὅ,τι εἶναι τὰ μεγάλα τους πρότυπα, ἱερὰ στὰ μάτια μου ἀπὸ τὰ πρῶτα νεανικά μου χρόνια, ὁ *Heinrich von Ofterdingen* τοῦ Novalis π.χ. ἢ ὁ *Hypérion* τοῦ Hölderlin» (βλ. «Μιᾶς νύχτας δουλειά» στὸ βιβλίο του *Σκέψεις, Δοκίμια*, μετάφραση Νανᾶς Ἑσσαῖα, 1982, σ. 173)· καὶ παρακάτω στὸ ἴδιο δοκίμιο προσθέτει: «Αἰσθάνομαι μιὰ δυνατὴ ἀπέχθεια γιὰ τὰ “συναρπαστικά” γεγονότα, ἰδιαίτερα στὰ δικά μου βιβλία· τὰ ἔχω πάντοτε ἀποφύγει, ὅσο ἦταν δυνατόν» (σ. 174).

Στὸν *Steppenwolf* λοιπόν, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα αὐτό, ὅπου μᾶς γίνονται γνωστὲς καὶ οἱ «ἐκλεκτικὲς συγγένειες» τοῦ Hesse, ἔχουμε μιὰ «βιογραφία τῆς ψυχῆς», ἓνα «μυθικὸ πρόσωπο», ἓναν «μονόλογο» — μιὰ σύλληψη δηλαδὴ διανοητικὴ συνάμα καὶ φανταστικὴ, μορφοποιημένη μὲ δοκιμιογραφικὸ κυρίως τρόπο καὶ ἀξιοποιημένη ἀπὸ τὸ βάθος τῶν σκέψεων καὶ τὸ πάθος τῶν ιδεῶν τοῦ συγγραφέα. Ἡ ποιητικὴ τοῦ Hesse ἐδῶ εἶναι ποιητικὴ τοῦ στοχασμοῦ· ἡ ποίηση τοῦ βιβλίου του, ποίηση στοχασμοῦ. Τὸ μυθιστόρημα ἔχει ἀναμφίβολα κάποια αὐτοβιογραφικὴ βάση: ἡ ἀγωνία τοῦ Harry Haller, ἡ ἀπόλυτη μοναξιά του, ἡ πλατιά καλλιέργειά του, ἡ βαθιὰ ἀπελπισία του γιὰ τὸν σύγχρονο κόσμο, οἱ εἰρηνιστικὲς τάσεις του, οἱ διανοητικὲς ικανότητές του, ἡ στοχαστικότητά μὲ τὴν ὁποία γράφει τὸ ἡμερολόγιό του, εἶναι γνωρίσματα τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα. Καθὼς σημειώνει ὁ μελετητῆς του Walter Sorell στὴ σχετικὴ μονογραφία του: ὁ *Steppenwolf* εἶναι ἓνα μυθιστόρημα «συνταρακτικὸ ὅσο καὶ ρωμαλέο στὴ σύνθεσή του καὶ στὴ δύναμη μὲ τὴν ὁποία καταγγέλλει μιὰ ἐποχὴ jazz καὶ μεγαλόστομων ψευδῶν, ἓναν πλαστὸ κόσμο, ὅπου δοκιμάζονται καὶ σταυρώνονται οἱ εὐαισθησίες τοῦ ἀνθρώπου. Ὅπως καὶ ὁ “Λύκος τῆς στέππας”, ὁ Hesse εἶναι ἓνας ξένος πού ζεῖ στὴν κόψη τῆς πραγματικότητος. Παλεύοντας μὲ τὴν ἀπελπισία του, ψηλαφώντας στὰ σκοτεινὰ γιὰ τὴν ἀθωότητά του καὶ τὶς πεποιθήσεις του σὲ μιὰ ζωὴ χαμένων ἀξιών, ἀναζητεῖ νὰ βρεῖ τὸν ἑαυτό του... Ὁ Hesse προσπάθησε νὰ δώσει μορφή στὴν ἀρρώστια τοῦ καιροῦ του. Προκαλεῖ τὸν ἄνθρωπο νὰ βαδίσει ἀνάμεσα ἀπὸ τὴν κόλαση, τὸ χάος, καὶ τὸν σκοτεινὸν κόσμον τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου. Στὸ ταξίδι του μέσα ἀπὸ τὴν κόλαση τῆς ζωῆς ὁ Harry Haller ἀπέτυχε στὴ δοκιμασία του, ἀλλὰ τοῦ φανερώθηκε ὁ δρόμος χάρις σ’ ἓνα μαγικὸ θέατρο τῶν ἀθανάτων. Ὁ κόσμος τους εἶναι ἓνας



ἄχρονος κόσμος πίστης, ὅπου ὁ νοῦς μπορεῖ νὰ θριαμβεύσει πάνω στὸ χάος καὶ τὸ βαρβαρισμὸ» (βλ. *Herrmann Hesse*, 1974, σ. 44-46).

Ὁ Harry Haller, ὁ «λύκος τῆς στέππας», ὁ κύριος ἥρωας τοῦ μυθιστορήματος, σαρανταεπτὰ χρονῶν ὅταν ἀρχίζει ἡ ἱστορία, διανοούμενος καὶ στοχαστῆς ποὺ ἀγαπᾷ τὸν Bach καὶ τὸν Mozart, τὸν Goethe καὶ τὸν Novalis, τὸν Baudelaire, τὸν Dostoyevsky καὶ τὸν Nietzsche, μένει μόνος σὲ ἐνοικιασμένα δωμάτια, στὴ σοφίτα ἐνὸς ἀστικοῦ σπιτιοῦ — ἀσυμφιλίωτος μὲ τὸν σύγχρονο κόσμο, ἀπροσάρμοστος στὴν ἀναρχικὴ καὶ παραγμένη ἐποχὴ μας, ἀπομονωμένες καὶ ἀποκομμένες ἀπὸ τοὺς συνανθρώπους του, χωρὶς οἰκογένεια, φίλους ἢ γνωστούς. Ἦταν ὀλότελα «ξένος» (βλ. ἔ.ἀ., σ. 7 καὶ 10), ἔδινε τὴν ἐντύπωση πὼς ἐρχόταν ἀπὸ «ξένον κόσμο», ἀπὸ «ἄλλην ἡπειρο» (σ. 9). «Ἀκοινώνητος» (σ. 7), «χωρὶς ρίζες» (σ. 21), «παράδοξος καὶ νοσηρὸς ἐρημίτης» (σ. 39 καὶ 62), ζοῦσε τὴν «ἀρρώστια τῆς ψυχῆς του» (σ. 27) καὶ συντηροῦσε μιὰν «αὐτοκτόνο ὑπαρξή» (σ. 25), περιφερόμενος ἄσκοπα πιά στὴν τελευταία πολιτεία τῆς ἐκλογῆς του. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ ἀνώνυμος ἀνιψιὸς τῆς σπιτονοικοκυρᾶς του: «Λύκος τῆς στέππας, ποὺ εἶχε χάσει τὸ δρόμο του καὶ περιπλανηθεῖ στὶς πόλεις καὶ στὴ ζωὴ τῆς ἀγέλης — δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει πιὸ ἐντυπωσιακὴ εἰκόνα γιὰ τὴν ἄτολμη μοναξιά του, τὴν ἀγριότητά του, τὴν ἀνησυχία του, τὴ νοσταλγία γιὰ τὴ φωλιά του, τὴν ἀνεστιότητά του» (σ. 22). Ὁ Harry Haller, ζώντας ὅπως ζοῦσε, ἦταν ἐλεύθερος καὶ ἀνεξάρτητος, «ἀλλὰ μέσα στὴν ἐλευθερία ποὺ εἶχε ἀποκτήσει, ξαφνικὰ συνειδητοποίησε πὼς ἡ ἐλευθερία του ἦταν θάνατος καὶ πὼς ἔμενε μόνος... Ἄρχισε νὰ ἀσφυκτιᾷ σὲ μιὰ ὄλο καὶ περισσότερο ἀραιὴ ἀτμόσφαιρα ἀπομάκρυνσης καὶ ἀπομόνωσης. Γιατὶ τώρα δὲν ἦταν πιά ἡ ἐπιθυμία του οὔτε ὁ σκοπὸς του νὰ εἶναι μόνος καὶ ἀνεξάρτητος, ἀλλὰ μᾶλλον ἡ μοίρα του καὶ ἡ καταδίκη του» (σ. 57-58). Αὐτὴ εἶναι μιὰ κοινὴ ἐμπειρία, ποὺ ἰσχύει γιὰ ὅλους σχεδὸν τοὺς μυθιστορηματικοὺς ἥρωες τοῦ μοναχικοῦ δωματίου.

«Τὰ χρόνια ποὺ πέρασαν», λέει πιὸ κάτω ὁ Harry Haller, «μὲ ἀπογύμνωσαν ἀπὸ τὴν ἀποστολή μου, τὴν οἰκογένειά μου, τὸ σπίτι μου. Ἐμεινα ἔξω ἀπὸ ὅλους τοὺς κοινωνικοὺς κύκλους, μόνος, χωρὶς νὰ μὲ ἀγαπᾷ κανεὶς... Ἦμουν ἀπόλυτα ξένος σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, σὲ ὅλα ὅσα σκεπτόμουν καὶ αἰσθανόμουν. Θρησκεία, πατρίδα, οἰκογένεια, κράτος, ὅλα ἔχασαν τὴν ἀξία τους καὶ δὲν σήμαιναν πιά τίποτα γιὰ μένα» (σ. 82-83). Στὴ συνέχεια τοῦ *Steppenwolf* διαβάζουμε ἕναν ἀποκαλυπτικὸ διάλογο· ἡ Hermine τὸν ρωτᾷ τί ἔκανε στὴ ζωὴ του καὶ ὁ

Harry τῆς ἀπαντᾶ: «μελέτησα, ἔπαιξα μουσική, διάβασα βιβλία, ἔγραψα βιβλία, ταξίδεψα», γιὰ νὰ προσθέσει ἀμέσως κατόπι ἐκείνη «ἔχεις κάνει πάντα τὰ δύσκολα καὶ τὰ περίπλοκα πράγματα, καὶ τὰ ἀπλὰ δὲν τὰ ἔχεις μάθει ποτέ» (σ. 106). Πολὺ σωστὰ κι' εὐστοχα τὸν ψυχολογεῖ, ἀργότερα στὸ μυθιστόρημα, ἡ Hermine λέγοντας: «Ἔχεις μιὰ εἰκόνα ζωῆς μέσα σου, μιὰ πίστη, μιὰ κλήση, καὶ ἦσουν ἔτοιμος γιὰ κατορθώματα καὶ γιὰ ὀδύνες καὶ γιὰ θυσίες, καὶ τότε σιγά-σιγά συνειδητοποιήσες πὼς ὁ κόσμος δὲν σοῦ ζητοῦσε διόλου κατορθώματα καὶ θυσίες, καὶ πὼς ἡ ζωὴ δὲν εἶναι ἥρωικὸ ποίημα μὲ ἥρωικούς ρόλους πρὸς διανομὴ καὶ τὰ παρόμοια, ἀλλὰ ἓνα ἄνετο δωμάτιο, ὅπου οἱ ἄνθρωποι ἀρκοῦνται ἀπολύτως στὸ φαγητὸ καὶ στὸ πιοτό, στὸν καφέ καὶ στὸ πλέξιμο, στὰ χαρτιὰ καὶ στὴ μουσικὴ ραδιοφώνου» (σ. 175-176). Σὲ ἓνα ἄλλο σημεῖο τοῦ *Steppenwolf* ὁ Harry Haller, συγκεφαλαιώνοντας τὴν πικρὴ καὶ ψυχρὴ σὰν τὸ θάνατο ζωὴ του, μᾶς λέει: «Ἐγὼ δὲν ἤμουν μοντέρνος ἄνθρωπος οὔτε πεπαλαιωμένος. Εἶχα ξεφύγει ἐντελῶς ἀπὸ τὸ χρόνο καὶ ἀκολουθοῦσα τὸ δρόμο μου, μὲ τὸ θάνατο πλάι μου καὶ τὸ θάνατο ὡς ἀπόφασή μου» (σ. 187).

Ὁ Harry Haller εἶχε ταχθεῖ ἐναντίον τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου καὶ εἶχε προβλέψει σωστὰ τὸν ἐπόμενο — πιὸ τρομακτικὸν κατὰ τὴ γνώμη του: ἦταν καὶ εἶναι εἰρηνόφιλος· γι' αὐτὸ τοῦ ἐπιτίθενται ἀπὸ ὅλες τὶς πλευρές. Ἦταν ἐξᾶλλου παντρεμένος, ἀλλὰ ἡ γυναίκα του, μὲ σαλεμένο τὸ λογικὸ της, τὸν ἔδιωξε ἀπὸ τὸ σπίτι τους, κι' ἔτσι ἀναγκάστηκε νὰ διαζευχθεῖ. Τώρα ζεῖ μόνος σὲ διάφορες πολιτείες, ὅπου δὲν ἔχει κανέναν γνωστό· ἡ μοναξιά του εἶναι ἀπόλυτη. Εἶναι βαθιὰ πικραμένος καὶ ἀπογοητευμένος, κι' ἐπιπλέον ἔντονα δυσαρρστημένος μὲ τὴ μηχανοποιημένη κοινωνία τῆς ἐποχῆς μας, μὲ τὴν πολιτικὴ, τοὺς πολιτικούς καὶ τοὺς δημοσιογράφους (σ. 177 κέ.), μὲ τὸν κόσμο τοῦ πλοῦτου καὶ τῆς δύνამης (σ. 178 κέ.), μὲ τοὺς μικροὺς καὶ κενοὺς γενικὰ ἀνθρώπους· ἐναντίον ὅλων αὐτῶν ἀσκεῖ αὐστηρὴ καὶ ὀξεία κριτικὴ. Κυκλοφορεῖ συνήθως τὰ βράδια, περιπλανᾶται στοὺς γραφικούς δρόμους τῆς μεσαιωνικῆς συνοικίας τῆς πόλης ὅπου τώρα κατοικεῖ, παρακολουθεῖ συναυλίες μὲ τὴν ἀγαπημένη του κλασικὴ μουσικὴ, τρῶει ἢ πίνει σὲ ἀπόμακρες ἢ παλιές ταβέρνες, πηγαίνει στὸν κινηματογράφου γιὰ νὰ δεῖ τὴν ταινία, ἀλλὰ καὶ γιὰ νὰ ἀφθεῖ στὴ γοητεία τοῦ σκοτεινοῦ χώρου, στὶς ὄνειροπολήσεις καὶ τοὺς ρεμβασμούς του. Στὰ ὄνειρά του βλέπει τὸν Goethe (στὴν ἀρχὴ τοῦ βιβλίου) καὶ τὸν Mozart, «τὸ θεὸ τῆς νεότητάς του» (στὸ τέλος του), καὶ συνομιλεῖ μαζί τους, σὰν νὰ ἦταν πρόσωπα ζωντανά.



Ἐπειτα ἀπὸ μιὰ φιλονικία μὲ ἓναν παλιὸ γνῶριμό του καθηγητὴ Πανεπιστημίου καὶ τὴ γυναίκα του, πού τὸν κάλεσαν στὸ σπίτι τους, συνειδητοποιεῖ ἀκόμα μιὰ φορὰ πόσο ἀπροσάρμοστος εἶναι στὴ συμβατικὴ ἀστικὴ ζωὴ καὶ ἀποφασίζει ὀριστικὰ νὰ αὐτοκτονήσει. Τότε ἐπεμβαίνει ἡ Hermine, μιὰ καλλιεργημένη κι' ἔξυπνη «γυναίκα πολυτελείας», πού τὴ γνωρίζει τυχαῖα σ' ἓνα κέντρο, ἡ ὁποία παρεμβαίνει ἀποφασιστικὰ στὴ ζωὴ του καὶ τὸν «σώζει», καθὼς τοῦ προσφέρει τὴ «μαθητεία τῶν αἰσθήσεων» καὶ τὸν μπεῖ στὴ σύγχρονη πραγματικότητα, τὶς διασκεδάσεις της καὶ τὶς ἀπλὲς χαρὲς της.

Στὸν *Steppenwolf* ἐμπλέκεται ἄφθονο τὸ ὄνειρικό καὶ τὸ φανταστικὸ στοιχεῖο, ὥστε δικαιολογημένα ὁ Maurice Blanchot νὰ σημειώνει πὼς στὸ μυθιστόρημα αὐτὸ ὁ «ἐξπρεσιονισμὸς θὰ μπορούσε νὰ ἀναγνωρίσει ἓνα ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματά του» (βλ. *Le Livre à venir*, 1963, σ. 204). ὠστόσο ὁ ἴδιος προσθέτει πιὸ κάτω: «Εἶναι ἓνα βιβλίο πού προκαλεῖ τριγμούς, στὸ ὅποιο τὸ φανταστικὸ, τὸ πραγματικὸ καὶ ἡ ἀλήθεια τοῦ κεντρικοῦ προσώπου δὲν καταφέρνουν νὰ συνυπάρξουν. Ἡ ἐντύπωση εἶναι ἐντύπωση μιᾶς εἰκόνας ὀδυνηρὰ τεχνητῆς, ἐνὸς χρόνου πού καὶ ὁ ἴδιος δὲν ἔχει φυσικότητα» (σ. 211). Τὸ μυθιστόρημα εἶναι γεμάτο ἀπὸ ὄνειρα, ὀράματα, φαντασιώσεις, παραισθήσεις, παιχνίδια μὲ τὴ φαντασία — ἀπὸ περιγραφὲς ἐνὸς χοροῦ μεταμφιεσμένων κι' ἐνὸς «μαγικοῦ θεάτρου». Δημιουργεῖται ἐδῶ μιὰ ἀτμόσφαιρα φανταστικὴ καὶ ἀπίθανη, ὅπως στὴν πεζογραφία τοῦ E. T. A. Hoffmann· διακρίνεται μιὰ τάση ὑπερβολῆς καὶ ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, πού βρίσκεται μέσα στὸ κλίμα τοῦ γερμανικοῦ πνεύματος γενικὰ καὶ εἰδικότερα τῆς γενιᾶς τοῦ Rilke καὶ τοῦ Hofmannsthal, ἡ ὁποία ζήτησε νὰ ἐκφράσει τὴν ἐσωτερικὴ ἀγωνία τοῦ ἀνθρώπου μὲ τρόπο ὄνειρικό. Στὸν *Steppenwolf* ὑπάρχει τὸ μυστήριον, ἡ αἴσθησις τοῦ μυστηρίου — ὅπως ἐξᾴλλου καὶ στὸν *Demian* τοῦ ἴδιου συγγραφέα, ὅπου καὶ πάλι ἐξετάζεται καὶ σχολιάζεται ἡ μοναξιά τοῦ ἀνθρώπου· ὑπάρχει κάτι τὸ σκοτεινόν, τὸ μαγικόν, τὸ ὑπερφυσικόν, τὸ δαιμονικόν, πού εἰσάγεται στὴν ἀφήγησι τῶν περιστατικῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Συναντοῦμε ἐπίσης στὸ μυθιστόρημα τὸ στοιχεῖο τοῦ ἀφύσικου καὶ τοῦ ἐφιαλτικοῦ, πού συνδυάζεται μὲ τὸν ἀφηρημένο καὶ διανοητικὸ χαρακτήρα τῆς σύλληψης τοῦ μύθου καὶ τῆς ἀφηγηματικῆς ἀπόδοσός του. Διαβάζουμε π.χ. ἐδῶ πολλοὺς στοχασμοὺς γιὰ διάφορα γενικὰ θέματα πού ἀπασχολοῦν, φαίνεται, τὸ συγγραφέα: γιὰ τὴν αὐτοκτονία (σ. 58 κέ.), γιὰ τὸν ἀστὸ καὶ τὴν ἀστικὴ ζωὴ (σ. 63 κέ.), γιὰ τὸ γερμανικὸ πνεῦμα καὶ

τους Γερμανούς διανοουμένους (σ. 159 κέ.), για τις «γυναίκες πολυτελείας» (σ. 162 κέ.), για την αιωνιότητα (σ. 178 κέ.) κ.τ.λ.

Ίσως ή τάση αυτή τῆς γενίκευσης καὶ τῆς φιλοσοφικῆς θεώρησης, ὄχι μόνον τῶν συγκεκριμένων γεγονότων τοῦ μυθιστορήματος, ἀλλὰ καὶ τῆς ζωῆς συνολικά καὶ τοῦ νοήματός της, νὰ ἀποτελεῖ γενικότερο γνώρισμα τῆς γερμανικῆς πεζογραφίας (πρβλ. τὰ μυθιστορήματα τοῦ Thomas Mann). Ἐδῶ ὡστόσο ὑπάρχει μιὰ οὐσιαστικὴ διαφορὰ, πού εὐστοχα τὴν ἐπισημαίνει ὁ Colin Wilson. «Ἀντίθετα πρὸς τὸν μεγάλον σύγχρονό του, τὸν Thomas Mann», παρατηρεῖ, «ὁ Hesse δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ ζωντανεύει ἀνθρώπους· ἀλλὰ οἱ ιδέες του εἶναι πολὺ πιὸ ζωντανές ἀπὸ τὶς ιδέες τοῦ Mann, ἴσως γιατί ὁ Mann εἶναι πάντα ὁ ἀμερόληπτος θεατῆς, ἐνῶ ὁ Hesse εἶναι πάντα ἕνας ἐλαφρὰ μεταμφιεσμένος συμμετέχων στὰ μυθιστορήματά του. Ἡ συνέπεια εἶναι πὼς τὰ μυθιστορήματα ἰδεῶν τοῦ Hesse ἔχουν μιὰ ζωτικότητα, πού μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μόνον μὲ τὸν Dostoyevsky... Γράφει παρακινημένος ἀπὸ τὴν ἐπίμονη ἀνάγκη του νὰ λύσει τὰ προβλήματα τῆς ἴδιας του τῆς ζωῆς βλέποντάς τα στὸ χαρτί» (βλ. *The Outsider*, 1963, σ. 67). Ἡ δράση τοῦ Steppenwolf εἶναι περιορισμένη, τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα ἐλάχιστα: ἡ εὐφυῆς καὶ μυστηριώδης Hermine, ἡ γλυκιὰ καὶ γοητευτικὴ Maria (μιὰ ἀκόμα «γυναίκα πολυτελείας»), ὁ πολυτάλαντος σαξοφωνίστας Pablo, ὁ «ἐραστής τῆς ζωῆς». Ὁ Hesse, καθὼς φαίνεται, δὲν ἐνδιαφέρεται τόσο γιὰ τὰ εἰδικὰ, τὰ συγκεκριμένα, τὰ ἀπτὰ λογοτεχνικὰ πρόσωπα, ὥστε νὰ ἐπιμείνει στὴν ἀνάγλυφη ὀλοκλήρωσή τους, ὅσο γιὰ τὸν ἄνθρωπο γενικὰ ὡς καθολικῆ, προβληματικὴ ὕπαρξη.

Στὸ εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα τοῦ συγγραφέα, πού ὡστόσο γράφτηκε τὸ 1961, τριαντατέσσερα χρόνια ἔπειτα ἀπὸ τὴ δημοσίευση τοῦ μυθιστορήματος, διαβάζουμε: «Αὐτὸ τὸ βιβλίο, ἀναμφίβολα, μᾶς μιλά γιὰ λύπες καὶ ἀνάγκες· ὅμως δὲν εἶναι τὸ βιβλίο ἐνὸς ἀπελπισμένου ἀνθρώπου, ἀλλὰ ἐνὸς ἀνθρώπου πού πιστεύει... Ἡ ἱστορία τοῦ “Λύκου τῆς στέππας” ἐξεικονίζει μιὰ ἀρρώστια καὶ μιὰ κρίση — πού δὲν ὀδηγοῦν ὅμως στὸ θάνατο καὶ τὴν καταστροφή, ἀλλὰ ἀντίθετα στὴ θεραπεία» (σ. 6). Ἔχουμε δηλαδὴ στὸ τέλος τὴ «σωτηρία» καὶ ὄχι τὴ σχεδιαζόμενη αὐτοκτονία τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα. Ὁ Harry Haller φαίνεται τελικὰ νὰ προσαρμόζεται στὴ ζωὴ τῆς ἀπάνθρωπης βιομηχανικῆς ἐποχῆς μας, πού τὴν κατηγορεῖ καὶ τὴν καταδικάζει σὲ ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ μυθιστορήματος. Λέει στὴν τελευταία σελίδα του: Γνώρισα τὸ παιχνίδι τῆς ζωῆς. «Μιὰ ματιὰ στὸ



νόημά του έρέθισε τή λογική μου και ήμουν άποφασισμένος ν' αρχίσω τὸ παιχνίδι ἀπὸ τὴν ἀρχή. Θὰ δοκίμαζα τὰ βασανιστήριά του ἀκόμα μιὰ φορὰ και θὰ ἐνιωθα ξανά ρίγος μὲ τὸν παραλογοισμό του. Θὰ διέσχιζα ὄχι ἀκόμα μιὰ φορὰ, ἀλλὰ πολλές, τὴν κόλαση τῆς ἐσωτερικῆς μου ὑπαρξῆς» (σ. 252-253). Ὁ Ἄγγλος κριτικὸς Philip Toynbee σ' ἓνα ἄρθρο του, συγκρίνοντας τὸν *Steppenwolf* μὲ τὸ *La Nausée* τοῦ Sartre, σημειώνει πὼς τὸ πρῶτο βιβλίο εἶναι «πιὸ περιεκτικὸ, πιὸ δεκτικὸ ὡς πρὸς τὸ ἀληθινὸ πλάτος και βάθος τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας»: ὡστόσο, σχετικὰ μὲ τὴ μορφή τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Hesse, ἔχει ἐπιφυλάξεις: διαπιστώνει «ἀφελὴ ρομαντισμὸ», «χαλαρότητα», «ἀοριστία», και προσθέτει πὼς «τὸ ἀπίθανο τέλος του εἶναι ἓνα κομμάτι ὀλότελα κακοῦ γραψίματος, ἔτσι ὡστε, ἂν και μαθαίνουμε ὅτι ὁ Haller ἔχει σωθεῖ, μᾶς εἶναι ἀδύνατον νὰ πιστέψουμε στὴ σωτηρία του» (βλ. «Growing Isolation», στὴν ἐφ. *The Observer*, 29.8.1965). Συγκεφαλαιώνοντας, παρατηρῶ πὼς ἡ λύση τοῦ *Steppenwolf*, ἡ «σωτηρία» δηλαδὴ τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα, μέσα σὲ μιὰ φανταστικὴ και φανταχτερὴ σκηνογραφία, πραγματοποιεῖται μὲ ἀπίθανο τρόπο και δὲν μᾶς πείθει εἶναι ἡ ἀδύνατη πλευρὰ τοῦ μυθιστορήματος. Ἀντίθετα, ἡ εἰκόνα τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου, στὸ ἀπομονωμένο δωμάτιό του, ποὺ αὐτοαναλύεται και ψυχολογικὰ διαλύεται ἀπὸ τὰ ἐσωτερικά του προβλήματα και διλήμματα, εἶναι παραστατικὴ, συγκλονιστικὴ, αἰσθητικὰ ἀπολύτως πειστικὴ: σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν πλευρὰ τοῦ *Steppenwolf* νομίζω πὼς πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ και νὰ βρεθεῖ ἡ ἀναμφισβήτητη ἀξία του.

Τὸ *La Nausée* (1938) τοῦ Jean-Paul Sartre (1905-1980) συνεχίζει τὴν παράδοση τοῦ μυθιστορήματος τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου: ὁ συγγραφέας του ἔχει ἀναμφίβολα ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὸ *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* τοῦ Rilke (βλ. Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, 1969, σ. 24): τὸ ἔργο του αὐτὸ ἐξάλλου παρουσιάζει πολλὰ ὁμοιότητες και συγγένειες μὲ τὸν *Steppenwolf* τοῦ Hesse. Ἀνάμεσά τους ὡστόσο ὑπάρχουν και σημαντικὲς διαφορὲς, ποὺ ἀπορρέουν εἴτε ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ ἰδιοσυγκρασία τῶν συγγραφέων τους εἴτε ἀπὸ τὸν διαφορετικὸ χειρισμὸ τοῦ ἴδιου περίπου θέματός τους. Τὸ *La Nausée* τοποθετεῖται στὴν καθημερινότητα μιᾶς παραθαλάσσιας γαλλικῆς ἐπαρχιακῆς πολιτείας, τῆς Bouville, ποὺ εἶναι ἡ Χάβρη (ὅπου ὑπηρέτησε ὡς καθηγητὴς Γυμνασίου ὁ Sartre): διαδραματίζεται δηλαδὴ στὴν καθημερινή, συνηθισμένη, ἀδιάφορη και

ὁμοιόμορφη ζωὴ τῶν ἀπλῶν ἀνθρώπων — ἀστῶν ἢ ἐργατῶν· ἄσχετα ἂν ὁ συγγραφέας τῆς, μὲ τοὺς προσωπικοὺς στοχασμούς του, θίγει ὀλοένα καὶ ὑποβάλλει στὸν ἀναγνώστη του βαθιὰ ὑπαρξιακὰ προβλήματα: τὴ μοναξιά τοῦ ἀνθρώπου, τὴν ἐλευθερία του, τὴν εὐθύνη του στὴ ζωὴ, τὴ θέση του στὸν κόσμος· ἄσχετα ἂν ὑπάρχουν στὸ μυθιστόρημα φιλοσοφικὲς προεκτάσεις πέρα ἀπὸ τὸ καθημερινὸ καὶ τὸ συνηθισμένο. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ *La Nausée* συναντοῦμε τὴν ἀμεσότητα τῆς ζωῆς, πού μᾶς δίνεται μὲ τρόπο ζωντανό, παραστατικό, ἀλλὰ συνάμα καὶ ποιητικό. Αὐτὴ τὴν ἰδιόμορφη ποίηση τοῦ μυθιστορήματος ἐπισημαίνει ὁ Pierre de Boisdeffre ὅταν γράφει: Τὸ «*La Nausée* ἀνήγγειλε... ἓναν πελιδνὸ ποιητὴ, πού μιλοῦσε γιὰ τὴν ὑπαρξή σὰν νὰ ἦταν μιὰ νοσηρὴ γοητεία»· καὶ πιὸ κάτω: «οἱ σελίδες τοῦ *La Nausée* ἦταν γεμάτες ἀπὸ μιὰ μαύρη, στυφή, διαβρωτικὴ ποίηση» (βλ. *Les écrivains français d'aujourd'hui*, 1963, σ. 22 καὶ 25).

Στὸν *Steppenwolf*, ἀντίθετα, ἔχουμε μιὰ ἱστορία ξετυλιγμένη, θὰ ἔλεγε κανεὶς, σὲ μιὰ ὑπερφυσικὴ (σχεδὸν ἀπίθανη καὶ ἀπίστευτη) ἀτμόσφαιρα — μέσα στὸ σκοτεινὸ, τὸ θαυμαστό, τὸ φανταστικὸ καὶ τὸ ἀσυνήθιστο· καὶ τὰ πιὸ καθημερινὰ καὶ συνηθισμένα πράγματα ἐκεῖ μεταμορφώνονται καὶ ἀποκοτοῦν μιὰ συμβολικὴ, μεταφυσικὴ, δαιμονικὴ χροιά. Δὲν ἀντικρίζουμε, καθὼς διαβάζουμε, τόσο τὴν πραγματικότητα, ὅσο τὴ συμβολικὴ προέκτασή της. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὁ *Steppenwolf*, ἀντίθετα ἀπὸ τὸ *La Nausée*, ἔχει κάτι τὸ ἀσύγχρονο· θυμίζει τοὺς σκοτεινοὺς Γερμανοὺς ἐξπρεσσιονιστές: τὸν E. T. A. Hoffmann, τὸν Hugo von Hofmannsthal. Ὁ Antoine Roquentin, ὁ κύριος ἥρωας τοῦ *La Nausée*, παρουσιάζεται στὸ μυθιστόρημα μᾶλλον ὡς ἀπλὸς καὶ κοινὸς ἄνθρωπος — ἄσχετα ἂν μπορεῖ νὰ σκεφθεῖ προσωπικά, νὰ διανοηθεῖ, νὰ διαγνώσει τὸ κενὸ καὶ τὸ μάταιο στὴ ζωὴ τῆς ρουτίνας τῶν ἀστῶν. Ὁ Harry Haller τοῦ *Steppenwolf*, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, εἶναι ἓνας διακεκριμένος διανοούμενος, πού ἔχει ἤδη παίξει κάποιον ρόλο στὴν πνευματικὴ καὶ τὴν πολιτικὴ ζωὴ τῆς πατρίδας του, μιὰ ρομαντικὴ μορφή, πού βγαίνει πολὺ ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια τοῦ μέσου, γνώριμου ἀνθρώπου. Ὡστόσο καὶ οἱ δυὸ ἔχουν ἓνα σταθερὸ εἰσόδημα, πού τοὺς ἐπιτρέπει νὰ ζοῦν μὲ οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία· ἔτσι δὲν εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ ἐργάζονται γιὰ βιοπορισμὸ κι' ἔχουν ὅλο τὸν καιρὸ νὰ στοχάζονται καὶ νὰ προβληματίζονται γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴ μοίρα τοῦ ἀνθρώπου. Ὡστόσο ἐδῶ θὰ μπορούσε νὰ παρατηρήσει κανεὶς — παρ' ὅλο πού καὶ οἱ δυὸ «σώζονται» στὸ τέλος καὶ δὲν καταλήγουν στὴν αὐτοεκμηδένιση — πὼς ὁ Haller πλησιάζει τὰ πενήντα, ἔχει



ζήσει περισσότερο κι' έχει δοκιμάσει περισσότερες απογοητεύσεις, κι' έτσι φαίνεται πολύ πιό φυσικό και δικαιολογημένο να περνᾷ από μιὰ έντονη κρίση απαισιοδοξίας ή ψυχικής διάλυσης: ένῳ ὁ Roquentin εἶναι μόνο τριάντα χρονῶν: ή ἀηδία και ή ναυτία, πού νιώθει για τους ἄλλους ανθρώπους και για τήν ἀδικαίωτη ὕπαρξή του, δέν ἔρχονται τόσο ὁμαλά και ἀβίαστα στο μυθιστόρημα, ὥστε να πείσουν τόν ἀναγνώστη, ὁ ὁποῖος ὑποψιάζεται, στην περίπτωση αὐτή, τήν ἀπαγωγική σύλληψη τοῦ συγγραφέα και τήν τεχνητή κατασκευή τοῦ ἔργου.

Πρόκειται «για ἓνα εἶδος μεταφυσικοῦ ἡμερολογίου, πού τὸ γράφει ἓνας ξερριζωμένος» ἄνθρωπος, μάς λέει ὁ R.-M. Albégès, στή διεισδυτική σχετική μονογραφία του, για τὸ *La Nausée* (βλ. *Jean-Paul Sartre*, <sup>5</sup>1962, σ. 29): για να προσθέσει πιό κάτω: «Μέσα στις φαινομενικά μονότονες σελίδες τοῦ ἡμερολογίου τοῦ Antoine Roquentin ἐκφράζεται ή ἰλιγιώδης σύγχυση τοῦ ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος βρίσκεται ἀπογυμνωμένος ἀπὸ ὅλες τις ψευδεῖς σημασίες, πού ἀποδίδουμε στα ἀντικείμενα και στὸν ἑαυτό μας, και συνειδητοποιεῖ ὅ,τι τρομερὸ ἔχει στο βάθος της ή ιδιότητα τοῦ ἀνθρώπου, ἀδικαίωτου ἀνάμεσα σὲ πράγματα πού δέν μπορεῖ να δικαιωθοῦν» (σ. 39). Στο *La Nausée* ἔχουμε τὰ ἐξομολογητικά τετράδια τῆς ἀπόλυτης μοναξιάς ἐνὸς ἀνέστιου ἐργένη, τοῦ Roquentin, ἀπὸ ὅπου ὠστόσο προβάλλει ἓνα «μῆνυμα»: πὼς ή ἀπομόνωση, ή ἔλλειψη σχέσεων και δεσμῶν, τὸ *dégagement*, δέν συνιστοῦν τήν ἐλευθερία τοῦ ἀνθρώπου. Ὁλομόναχος ὁ Roquentin, ἀρχίζει σιγά-σιγά να ἀντιλαμβάνεται τὸ κενὸ και τὸ μάταιο τῆς ζωῆς του — να συναισθάνεται ὀδυνηρὰ τὸ ἀδικαίωτο τῆς ὕπαρξής του. Μὲ τήν πάροδο τοῦ χρόνου, στοὺς μοναχικοὺς περιπάτους του, στοὺς δρόμους, στην παραλία και στα πάρκα τῆς Bouville, στο μοναχικὸ δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου του, στα καφενεῖα, τὰ ἐστιατόρια και τὴ δημοτικὴ βιβλιοθήκη τῆς πολιτείας, ὅπου συχνάζει, ὁ κύριος ἥρωας τοῦ *La Nausée*, μέσα στην ἄσκοπη ἐλευθερία του, καταλαμβάνεται ἀπὸ ναυτία, πού ἐξελισσεται σὲ χρόνια κατάσταση και συμβολίζει τήν ἀγωνία τῆς ὕπαρξης. Ὁ Roquentin, γράφει ὁ Maurice Nadeau, «Ἀνακαλύπτει τὸν κόσμο και, σὲ ὀρισμένο βαθμὸ, ἀνακαλύπτει τὸν ἑαυτό του. Ἐτσι αἰσθάνεται τήν "ἀποξένωσή" του, τήν "ἀνεπάρκειά" του. Ἀπὸ ἐκεῖ προκύπτει και ή ἐπιθυμία του για αὐτοκτονία, θρεμμένη ἀπὸ οὐσιαστικὴ μοναξιά. Ἡ ἄρνησή του, τοῦ κόσμου, τῶν ἄλλων, τῆς ζωῆς, πού ἐκφράζεται μὲ τις ποικίλες ἀποχρώσεις μιᾶς ὀργανικῆς, ἐμετικῆς ἀηδίας, τὸν καταδικάζει σὲ ἀκόμα μεγαλύτερη μοναξιά» (βλ. *Le Roman français depuis la guerre*, 1963, σ. 92).

Ὁ Roquentin ζεῖ μόνος σ' ἓνα δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου Printania στὴ Bouville καὶ πηγαίνει στὴ δημοτικὴ βιβλιοθήκη, ὅπου μελετᾷ καὶ γράφει μιὰ ιστορικὴ πραγματεία γιὰ τὸν μαρκήσιο de Rollebon. «Ἐγὼ ζῶ μόνος, τελείως μόνος», σημειώνει, «Δὲν μιῶ σὲ κανέναν, ποτέ· δὲν παίρνω τίποτα, δὲν δίνω τίποτα» (βλ. *La Nausée*, «Le livre de poche», 1964, σ. 17). Ἡ φράση «εἶμαι μόνος» ἐπανέρχεται ὀλοένα στὸ προσωπικὸ ἡμερολόγιο τοῦ Roquentin (βλ. τὶς σ. 19, 20, 57, 80, 82, 111, 148, 220 κ.ἄ.) ὡς σταθερὸ μοτίβο, ὡς μόνιμη ὑπόκρουση καὶ ὑπόμνηση τῆς ὀδυνηρῆς μοναξιᾶς του. «Δὲν ἔχω φίλους, μᾶς λέει ἄλλοῦ, «Τὰ καφενεῖα ἦταν ὡς τώρα τὸ μόνο μου καταφύγιο» (σ. 32). Αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη μοναξιά στὴν ἀρχὴ τοῦ φέρνει πλήξη, ἔπειτα τοῦ προξενεῖ φόβο, τέλος τοῦ προκαλεῖ ἀηδία καὶ ναυτία — γιὰ τὸν ἑαυτό του, γιὰ τοὺς ἀνθρώπους γύρο του, γιὰ τὴ ζωὴ γενικά. Ἐκτὸς τῆς στιγμῆς ποὺ τὸν καταλαμβάνει γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ναυτία, ὁ Roquentin γίνεται πρόσωπο δραματικό: ἡ ὑπαρξὴ του συγκλονίζεται ὀλόκληρη ἀπὸ τὴν ἀποκάλυψη ὅτι «ἡ θέση μου δὲν εἶναι πουθενά· εἶμαι περιττός» (σ. 172), ποὺ γίνεται ὀξύτερη πιὸ κάτω, ὅταν γράφει «ἤμουν περιττός... Ὁνειρευόμουν νὰ καταργήσω τὸν ἑαυτό μου, γιὰ νὰ ἐκμηδενίσω τουλάχιστον μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς πλεονάζουσες ὑπάρξεις. Ἀλλὰ καὶ ὁ θάνατός μου ἀκόμα θὰ ἦταν περιττός. Περιττὸ τὸ πτώμα μου... Ἦμουν περιττός στὴν αἰωνιότητα» (σ. 181-182). «Οἱ ἄλλοι», παρατηρεῖ ὁ Jean-Bertrard Barrère, «δὲν τοῦ γίνονται γνωστοὶ παρὰ ὡς ἐπιφάνεια καὶ μᾶς ἐμφανίζονται, μέσα ἀπ' αὐτόν, ὡς γελοιογραφίες. Εἶναι ἐξᾴλλου ὀλιγάριθμοι» στὸ μυθιστόρημα (βλ. *La Cure d'amaigrissement du roman*, 1964, σ. 51). Ὁ Roquentin δὲν λαμβάνει γράμματα (σ. 89), δὲν ἐπικοινωνεῖ μὲ κανέναν, δὲν μιᾷ σχεδὸν μὲ κανέναν: μὲ τὴν Françoise τὴν ἰδιοκτήτρια τοῦ καφενεῖου «Rendez-vous des Cheminots», μὲ τὴν ὁποία κάνει ἔρωτα χωρὶς ἀγάπη, δὲν ἀνταλλάσσει παρὰ λίγες μόνο λέξεις (σ. 17)· μὲ τὸν Αὐτοδίδακτο βρίσκεται σὲ σχέσεις ὑπεροπτικῆς ὑπεροχῆς, χωρὶς πραγματικὴ συναισθηματικὴ ἐπαφή, χωρὶς ψυχικὴ ἐπικοινωνία. «Δὲν ὑπάρχει γιὰ μένα», λέει, «οὔτε Δευτέρα, οὔτε Κυριακή: ὑπάρχουν ἡμέρες ποὺ ἀλληλωθοῦνται ἄτακτα» (σ. 81).

Καθὼς γράφει ὁ Francis Jeanson: «Μὲ τὴν ἀπόκτηση τῆς συνείδησης τοῦ ἀδικαίωτου χαρακτήρα τῆς ὑπαρξῆς, ὁ Roquentin ἔχει ἀποκλειστεί ἀπὸ τὸν κόσμο, εἶναι ἀπ' ἔξω» (βλ. *Sartre par lui-même*, 1964, σ. 87)· εἶναι, προσθέτει πιὸ κάτω, ὅπως ὁ Oreste τοῦ *Les Mouches* καὶ ὁ Mathieu τοῦ *Les Chemins de la*



*liberté*, ένας «άποτυχημένος τῆς ἐλευθερίας» (*raté de la liberté*). Ὁ τριαντάχρονος ἥρωας τοῦ *La Nausée* εἶναι πολυταξιδεμένος, ἔχει ζήσει τὴ ζωὴ του, ἔχει ἕνα ἀπόθεμα πλούσιας ἐμπειρίας ἀπὸ τὸ παρελθόν· ὡστόσο καὶ οἱ ἀναμνήσεις του καὶ ἡ περασμένη ζωὴ του δὲν τοῦ προσφέρουν πιά τίποτα — καμιά χαρά. Ἔχει φτάσει σ' ἕνα ψυχικὸ καὶ συναισθηματικὸ ἀδιέξοδο, καθὼς περιφέρει τὴ μάταιη ὑπαρξή του στοὺς δρόμους τῆς Bouville, στίς καρέκλες τῶν καφενείων καὶ τῶν ἐστιατορίων ἢ στοὺς πάγκους τῶν πάρκων· δὲν μπορεῖ νὰ συνεχίσει τὴν ἱστορικὴ πραγματεία ποὺ ἔγραφε γιὰ τὸν de Rollebon. Ξαφνικὰ παίρνει ἕνα γράμμα ἀπὸ τὴν Anny, τὴν παλιὰ ἐρωμένη του, ποὺ τὸν καλεῖ, περαστικὴ, στὸ Παρίσι· μέσα στὴν ἀπελπισία, τὴν ἀποθάρρυνση καὶ τὴν ἀπογοήτευσή του, αὐτὴ ἡ πρόσκληση τοῦ φαίνεται ὡς σανίδα σωτηρίας σὲ μιὰ ζωὴ «ποὺ μοῦ δόθηκε γιὰ τὸ τίποτα» (σ. 213), ὅπως λέει ὁ ἴδιος. Ἀρχίζει νὰ οἰκοδομεῖ, μὲ τὰ ὄνειρά του, τὴν εὐτυχία του πάνω στὴν Anny· ἀρχίζει νὰ διακρίνει μιὰ ἐλπίδα γιὰ τὴ ζωὴ του: ἕνα μακρινό, θαμπὸ φῶς λύτρωσης στὸν ὀρίζοντα. «Εἶμαι ἀδύνατος καὶ μόνος, τὴν ἔχω ἀνάγκη» (σ. 148) γράφει· ἡ μοναξιά του, ἀπὸ ἐλευθερία καὶ δύναμη, ἔχει πιά μεταβληθεῖ σὲ ἀδυναμία. Ὅστόσο ἡ συνάντησή του μὲ τὴν Anny ὑπῆρξε μιὰ ἀποτυχία — δὲν μπορεῖ νὰ τὴν κρατήσει κοντά του, καὶ τὴν παρακολουθεῖ ἀπὸ μακριά, στὸν σιδηροδρομικὸ σταθμό, νὰ φεύγει μ' ἕναν ἄλλο.

Τώρα πιά συνειδητοποιεῖ καθαρὰ πὼς ἔχει «ἕναν φρικτὸ φόβο νὰ ξαναβρεῖ τὴ μοναξιά» του (σ. 215), πὼς «δὲν τοῦ ἀπομένει κανεὶς λόγος νὰ ζεῖ» (σ. 219), πὼς εἶναι «μόνος καὶ ἐλεύθερος. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἐλευθερία μοιάζει λίγο μὲ τὸ θάνατο» (σ. 220). Μιὰ βαθύτατη ἀνία τὸν καταλαμβάνει: «Πλήττω..», λέει, «Κάθε τόσο χασμουριέμαι τόσο δυνατὰ ποὺ τὰ δάκρυα κυλοῦν στὰ μάγουλά μου. Εἶναι μιὰ πλήξη βαθιά, βαθιά, ἢ βαθιὰ καρδιὰ τῆς ὑπαρξῆς» (σ. 220). Ὅστόσο, παρ' ὅλο ποὺ τὸ γνωρίζει καὶ τὸ γράφει ὁ ἴδιος πὼς ὁ «Antoine Roquentin δὲν ὑπάρχει γιὰ κανέναν» (σ. 237), δὲν θὰ καταλήξει στὴν αὐτοεκμηδένιση: στὴν αὐτοκτονία. Ἀντίθετα, ἡ «κατεστραμμένη ζωὴ του» (*ma vie gâchée*, σ. 243), θὰ βρεῖ στὸ τέλος μιὰ δικαίωση: περιμένοντας στὸ «Rendez-vous des Cheminots» νὰ ἔρθει ἡ ὥρα ποὺ θὰ φύγει μὲ τὸ τραῖνο στὸ Παρίσι κι' ἀκούγοντας ἕναν ἀμερικάνικο δίσκο jazz, ὁ Roquentin συλλαμβάνει τὴν ἰδέα νὰ γράψει «ἕνα βιβλίο, ἕνα μυθιστόρημα» (σ. 249), ὅπου θὰ ἀφηγηθεῖ μιὰ ἱστορία, ποὺ «θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ὡραία καὶ σκληρὴ σὰν ἀτσάλι, καὶ ποὺ θὰ ἔκανε τοὺς ἀνθρώπους νὰ ντρέπονται γιὰ τὴν ὑπαρξή τους» (σ. 249). Μ' αὐτὸ τὸ happy ending

τελειώνει το *La Nausée*: ο Sartre μᾶς προσφέρει ἐδῶ τὴ σωτηρία τοῦ ἥρωά του μετὴν τέχνη — μετὴν λογοτεχνικὴ δημιουργία. Ὅμως τὸ μυθιστόρημα παραμένει ἀπαισιόδοξο, ἀφοῦ ἐξεικονίζει σὲ ὅλη τὴν ἔκτασή του τὴν ἀρνητικὴ πλευρὰ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῶν πραγμάτων. Ἡ τελικὴ λύση του ἔρχεται ἀπότομα, ξαφνικά, ἀναπάντεχα — καὶ μόνο στὴν τελευταία σελίδα — φαίνεται τεχνητὴ καὶ κατασκευασμένη, καὶ δὲν πείθει τὸν ἀναγνώστη, ἀφοῦ δὲν μεταβάλλει τὴ συνολικὴ, σκοτεινὴ ἐντύπωση, τὴν ὁποία ἀποκομίζει ἀπὸ τὸ *La Nausée*. «Ἡ θετικὴ ἀντίδραση», παρατηρεῖ σωστὰ ὁ Arnold P. Hinchliffe, «παρουσιάζεται πολὺ σύντομα καὶ πολὺ ἀργὰ» (βλ. *The Absurd*, 1969, σ. 30). Ἔτσι, δὲν μπορῶ νὰ συμφωνήσω μετὸν Maurice Cranston, ὁ ὁποῖος, στὴ σχετικὴ μονογραφία του, ὑποστηρίζει πῶς: «Τὸ *La Nausée* εἶναι καθαρὰ τὸ μυθιστόρημα ἑνὸς φιλοσόφου... Παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν εἶναι, σὲ κανένα σημεῖο του, βαρὺ ἢ καταθλιπτικὸ βιβλίο... Ὁ ἀφηγητὴς του, ἂν καὶ νευρωτικὸς, δὲν εἶναι ποτὲ χωρὶς χιούμορ» (βλ. *Sartre*, 1962, σ. 20-21).

Στὸ *La Nausée* δεσπόζει τὸ αἶσθημα καὶ τὸ θέμα τῆς ἀδικαιώτης ὑπαρξης. «Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἀνθρώπινος» κατὰ τὸν Sartre, παρατηρεῖ ὁ Pierre-Henri Simon, «ὅσο ἀναδέχεται μετὰ διαύγεια καὶ καλὴ πίστη τὴν ἀγωνία τῆς κατάστασής του ὡς ἀνώφελης ὑπαρξης» (βλ. τὸ δοκίμιό του «J.-P. Sartre ou la navigation sans étoiles» στὸ βιβλίο του *L'Homme en procès*, 1965, σ. 56). Καὶ ὁ R.-M. Albérès προσθέτει τὰ ἐξῆς σημαντικὰ: «Ἡ οὐσιαστικὴ ἰδέα τοῦ βιβλίου εἶναι πῶς, στὶς κανονικὲς συνθήκες, τίποτα δὲν δικαιώνει τὴν ὑπαρξη... Ὁ Roquentin εἶναι ἐπιφορτισμένος νὰ ἀποκτήσει συνείδηση ὅτι ὑπάρχει πλήρης ἔλλειψη δικαίωσης ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς συνηθισμένης ρουτίνας... Ἡ καθημερινὴ ζωὴ... δὲν δικαιώνεται... Ἡ ναυτία συνίσταται στὸ νὰ συνειδητοποιοῦμε πῶς οἱ πράξεις μας δὲν δικαιώνονται αὐτόματα... καὶ πῶς, ἂν ἡ ζωὴ μας εἶναι μάταιη ἢ τουλάχιστον ὄχι ἀρκετὰ δικαιωμένη, τότε αἰσθανόμαστε πῶς ἡ παρουσία μας, ἡ ὑπαρξὴ μας εἶναι ἀφόρητες, καὶ μᾶς κυριεύει φρικτὸς φόβος» (βλ. *Sartre*, 1962, σ. 33-34). Ὡστόσο, πέρα ἀπὸ τὸ κεντρικὸ αὐτὸ θέμα τοῦ μυθιστορήματος, πέρα δηλαδή ἀπὸ τὸ ὀδοιπορικὸ μιᾶς ψυχῆς, τὸ *La Nausée* εἶναι καὶ τὸ ὀδοιπορικὸ μιᾶς πολιτείας, μετὴν θαυμάσια ἀπόδοση τῆς ἀτμόσφαιράς της — μετὴν ποιητικὲς περιγραφὰς τῶν δρόμων, τῶν λεωφόρων, τῶν πλατειῶν καὶ τῶν προκυμαιῶν της. Παραστατικὰ περιγράφεται μιὰ Κυριακὴ τῆς Bouville (σ. 63 κέ.) , μετὴν μονότονες συνήθειες καὶ τὶς ἀνιαρὲς ψυχαγωγικὲς ἐνασχολήσεις τῶν κατοίκων



της· υποβλητικά επίσης αποδίδεται μιὰ μέρα με ὀμίχλη στὴν Bouville (σ. 104 κέ.), με τὴν ὄνειρώδη καὶ ἀπόκοσμη εἰκόνα της. Μιὰ ἐπίσκεψη ἐξάλλου στὸ Μουσεῖο τῆς πόλης ἀπὸ τὸν Roquentin δίνει ἀφορμὴ στὸν Sartre νὰ κρίνει καὶ νὰ καταδικάσει τὴν ἀστική τάξη καὶ τοὺς ἐξέχοντες ἐκπροσώπους της, οἱ ὅποιοι, ἀναίσθητοι, ἀδιανόητοι, ἀνυποψίαστοι, ἀναπαύονται αὐτάρεσκα στὴ χρυσὴ μετριότητά τους. Στὸ μυθιστόρημα ὑπάρχει ἀκόμα καὶ ἡ καταδίκη τῶν «ἀνθρωπιστῶν», καὶ τῶν συμβατικῶν ἢ τυποποιημένων συνθημάτων τους, στὸ πρόσωπο τοῦ Αὐτοδίδαχτου.

Ὁ μελετητῆς τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας John Weightman, ἀφοῦ ἐπισημάνει πὼς τὸ *La Nausée* εἶναι «ὠραῖα καὶ προσεκτικὰ βασισμένο στὴν προπολεμικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς γαλλικῆς ἐπαρχίας», γράφει: «Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ βιβλίο εἶναι παραγεμισμένο ἀπὸ ἀντι-αστικὰ αἰσθήματα, ἀλλὰ ἐδῶ αὐτὸ δὲν εἶναι ἐπιζήμιον γιὰ τὸ μυθιστόρημα, ὅπως εἶναι γιὰ τὸ *Les Chemins de la liberté* ἢ γιὰ ὀρισμένα θεατρικὰ ἔργα τοῦ Sartre, γιὰτὶ ὁ Roquentin σκέπτεται με μεταφυσικό, ὄχι με πολιτικὸ τρόπο. Ὅ,τι ἀντιπροσωπεύει ὁ ἀστὸς σ' αὐτὸ τὸ πρῶμον βιβλίο εἶναι ἡ χοντροειδῆς ἀνικανότητά του νὰ δεῖ πὼς ἡ ζωὴ εἶναι ἀκατανόητη, καὶ ἡ κοινωνικὴ κωμωδία μόνον κωμωδία» (βλ. τὸ ἄρθρον τοῦ «The Sartre mystery», στὴν ἐφ. *The Observer*, 29.7.1963). Ὡστόσο οἱ βασικὲς ἀδυναμίαι τοῦ *La Nausée*, κατὰ τὴν Claude Edmonde Magny, εἶναι ἡ «μεροληψία», ἡ «διπλοπροσωπία» καὶ ἡ «ἀμφισημία» τοῦ ἔργου, τίς ὁποῖες τοῦ καταλογίζει στὸ ὠραῖον βιβλίο της *Essai sur les limites de la littérature* (βλ. 1968, σ. 155-157). Ἐκεῖ ἐπισημαίνει: «Τὸ μυθιστόρημα ἔχει ἀπαρτισθεῖ στὴν πραγματικότητα ἀπὸ δυὸ βιβλία συσσωματωμένα τὸ ἓνα στὸ ἄλλο... Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ μπορεῖ νὰ διακρίνει κανεὶς μιὰ σειρὰ διαλογισμῶν τοῦ Antoine Roquentin γιὰ τὸν κόσμον, ποὺ θὰ ἔπρεπε κανονικὰ νὰ συγκροτήσουν... ἓνα εἶδος "Μεταφυσικοῦ Ἡμερολογίου"· κι' ἔπειτα, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἓνα ὑφάδι καθαρὰ μυθιστοριογραφικό: ὁ Antoine, ὡς ἄνθρωπος, βρίσκεται νὰ ἔχει ἐμπλακεῖ, ὅπως ὄλοι μας, σὲ μιὰ σειρὰ βιογραφικῶν περιστατικῶν, ποὺ ἡ διαδοχὴ τους παραμένει συχνὰ ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν πρῶτη σειρὰ, τῶν διαλογισμῶν... Ἡ φαινομενολογικὴ ἢ μεταφυσικὴ "ἐμπειρία", ποὺ ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τοῦ βιβλίου, καὶ οἱ ψυχολογικὲς "ἐμπειρίαι" τοῦ ἔρωτα, δὲν συγχωνεύονται παρὰ σπάνια... Αὐτὴ ἡ ἀμφισημία τοῦ *La Nausée*, ποὺ εἶναι μισὸ μυθιστόρημα, μισὸ "φαινομενολογικὴ ἐμπειρία", καὶ ταλαντεύεται ἐπικίνδυνα ἀνάμεσα στὴ λογοτεχνία καὶ τὴ φιλοσοφία, δὲν ἔχει μόνον ὡς ἀποτέλεσμα νὰ

άλλοιώνει τήν καθαρότητα τῆς γραμμῆς τοῦ βιβλίου· καταλήγει νά θέσει σέ κίνδυνο τήν οὐσιαστική θέση του, παγιδεύοντας τὸ συγγραφέα σ' ἓνα δίλημμα: ἢ πρόκειται πραγματικὰ γιὰ λογοτεχνικὸ ἔργο καὶ ἢ μεροληψία τοῦ συγγραφέα εἶναι νόμιμη, ἀλλὰ τὰ συμπεράσματά του δὲν ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ διεκδικοῦν καθολικὴ ἰσχὺ· ἢ πρόκειται γιὰ κάτι τὸ φιλοσοφικό, καὶ περιμένουμε ἀποδείξεις, ἐπιχειρήματα ἱκανὰ νὰ δημιουργήσουν μέσα μας μιὰ πνευματικὴ ἀλήθεια, καὶ ὄχι ἓνα σύνολο λογοτεχνικῶν μεθόδων ποὺ ἐπιδιώκουν νὰ μᾶς πείσουν» (βλ. σ. 155-157). Μὲ τίς ἀντιρρήσεις καὶ τίς ἐπιφυλάξεις αὐτὲς τῆς Claude-Edmonde Magny θὰ πρέπει, νομίζω, νὰ συμφωνήσει κανεὶς.

Μοναχικὸς ἄνθρωπος εἶναι καὶ ὁ Meursault, ὁ κύριος ἥρωας στὸ *L'Étranger* (1942) τοῦ Albert Camus (1913-1960): ἰδιόρρυθμος ἐργένης, νέος στὴν ἡλικία, ζεῖ μόνος σ' ἓνα δωμάτιο τοῦ μικροῦ διαμερίσματος, ὅπου ἔχει περιορίσει τὴ διαμονή του (βλ. *L'Étranger*, «Le livre de poche», 1966, σ. 33), καὶ μᾶς λέει τὴν ἱστορία τῆς σύντομης ζωῆς του στὸ πρῶτο πρόσωπο — ὅμως σ' ἓνα «πρῶτο πρόσωπο παράδοξα ἀπρόσωπο» (βλ. Morvan Lebesque, *Camus par lui-même*, 1963, σ. 45). Δὲν γνωρίζουμε ἂν ἡ ψυχικὴ ἰδιορρυθμία τοῦ χαρακτήρα του τὸν ὀδήγησε στὴ μοναξιά, ἢ ἂν ἡ μοναξιά διαμόρφωσε τὴν ψυχικὴ ἰδιορρυθμία του. Πάντως ὁ Meursault παρουσιάζεται στὸ μυθιστόρημα ἀδιάφορος, ἀνέμελος, ἀναίσθητος, ἀσυγκίνητος, ἀπαθής, ἀλλὰ καὶ ἀδιανόητος στὴν ἀρχὴ καὶ ἀκαταλόγιστος κατόπι. Ὁ κύριος ἥρωας τοῦ *L'Étranger* ἔχει βέβαια ὄνομα, ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα παραμένει ἄσημος, ἄγνωστος, ἀνώνυμος, μέσα στὴν κοινωνία τοῦ τόπου του, τοῦ Ἀλγερίου, ὅπου διαδραματίζεται ἡ ἱστορία. Ὁ Meursault, ταπεινὸς μικροῦπάλληλος, ζεῖ μόνο στὸ παρόν, μέρα μὲ τὴ μέρα, καὶ χαίρεται τίς μικρές, καθημερινές χαρές του, χωρὶς νὰ σκέπτεται τὴν ἐπαύριο, χωρὶς σχέδια γιὰ τὸ μέλλον, χωρὶς φιλοδοξίες, χωρὶς ψευδαισθήσεις· ἡ Marie, ἡ ἐρωμένη του, τὸν βρίσκει «παράξενο» (bizarre, σ. 65) — καὶ ἴσως αὐτὸ νὰ τὴν γοητεύει. Τὸ «ça m'est égal» («Τὸ ἴδιο μοῦ κάνει», «μοῦ εἶναι ἀδιάφορο», πρβλ. τίς σ. 45, 51, 58, 63, 64 κ.ά.) ἐπαναλαμβάνεται ὀλοένα ἀπὸ τὸν ἴδιο στὸ μυθιστόρημα καὶ ἀποτελεῖ τὴ «φράση-κλειδί του», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Morvan Lebesque (βλ. ἔ.ά., σ. 45)· ἀλλὰ καὶ τὰ «δὲν γνωρίζω» (βλ. σ. 7, 12, 19, 61, 65), «αὐτὸ δὲν ἐσήμαινε τίποτα» (βλ. σ. 7, 32, 55, 64, 96), «αὐτὸ δὲν εἶχε καμιά σημασία» (βλ. σ. 64, 118, 174, 176), εἶναι συνηθισμένες ἐκφράσεις τοῦ σιωπηλοῦ, ὀλιγόλογου,



συναισθηματικά συγκρατημένου, κλεισμένου στον έαυτό του και άνέκφραστου ήρωα, ό όποϊος έτσι έμφανίζεται, ώς «ξένος» μέσα στον κόσμο που τον περιβάλλει, να ζει μια «ζωή παράλογη», χωρίς νόημα (*une vie absurde*, σ. 176), όπως λέει ό ίδιος.

Στό *L'Étranger* ό Meursault κηδεύει, ψυχραιμος, τή μητέρα του σ' ένα δημόσιο γηροκομείο έξω από τό 'Αλγέρι, όπου τήν είχε αφήσει πριν από τρία χρόνια, γιατί δέν είχε τά μέσα να τή συντηρήσει, και τήν έπομένη συναντά τή Marie, με τήν όποία κάνει μπάνια στη θάλασσα, πηγαίνει στον κινηματογράφο να δει μια κωμική ταινία και αρχίζει μια έρωτική ιστορία. Έπειτα από λίγες μέρες στην άμμουδια μιās έξοχης, όπου είχαν πάει κυριακάτικη έκδρομή, σκοτώνει έντελώς άνάιτια και άδικαιολόγητα, κατά αυτόματο ή μηχανικό τρόπο, έναν 'Αλγερινό, έχθρό του περιστασιακού γνωστού του Raymond Sintès. Συλλαμβάνεται, κλείνεται στη φυλακή, δικάζεται με προκατειλημμένους έναντίον του τους δικαστές, τους ένόρκους και τό άκροατήριο, και καταδικάζεται σε θάνατο με άπαγχονισμό. Στο τέλος όργίζεται με τήν έπιμονή του έφημέριου τής φυλακής (που τον καλεϊ να μετανοήσει), του λέει πως «δέν γνωρίζει τί είναι άμαρτία» (σ. 172), «έξεγείρεται», ξαναβρίσκει τήν «ήρεμία» του (σ. 178) και άντιλαμβάνεται ότι: «αυτή ή μεγάλη όργη με είχε λυτρώσει από τό κακό» και ότι «κενός από έλπίδα... άνοιγόμεν για πρώτη φορά στην τρυφερή άδιαφορία του κόσμου» (σ. 179). Αισθάνεται πως τώρα είναι εύτυχισμένος και δέν του μένει παρά να εύχηθεϊ να είναι πολλοί οι θεατές κατά τήν ήμέρα τής έκτέλεσής του και να τον υποδέχονται με κραυγές μίσους· έτσι τελειώνει τό μυθιστόρημα. Τό *L'Étranger* άποτελεί τήν άφηγηματική άποτύπωση τής αίσθησης του «παράλογου» (*absurde*) που μάς περιβάλλει: του χωρίς νόημα κόσμου· των «παράλογων» συνθηκών που όδηγοϋν έναν άνέμελο νέο σ' έναν τυχαϊό και άνάιτιο φόνο· των «παράλογων» προϋποθέσεων και συμπτώσεων που καταλήγουν στην καταδίκη αυτού του νέου σε θάνατο.

Έδώ θα πρέπει να θυμηθοϋμε τή διάκριση του ίδιου του Camus άνάμεσα στην αίσθηση (*sentiment*) και τήν έννοια (*notion*) του παράλογου: «Η αίσθηση του παράλογου» υποστηρίζει, «δέν είναι ή έννοια του παράλογου. Τήν θεμελιώνει... Δέν ταυτίζεται μ' αυτήν...» (βλ. *Le Mythe de Sisyphe*, 1963, σ. 46)· καθώς και τά εύστοχα έπεξηγηματικά σχόλια του Jean-Paul Sartre, ό όποϊος σημειώνει: «Θά μπορούσε να πει κανείς πως τό *Le Mythe de Sisyphe* [1942] άποβλέπει

στο να μᾶς δώσει αὐτὴ τὴν ἔννοια καὶ πὼς τὸ *L'Étranger* θέλει νὰ μᾶς ἐμπνεύσει αὐτὴ τὴν αἴσθηση» τοῦ παράλογου (βλ. τὸ δοκίμιο «Explication de *L'Étranger*» στὸ βιβλίο *Situations 1*, 1968, σ. 102). Ὁ Camus στὸ μυθιστόρημά του αὐτὸ μᾶς δείχνει ἀπλῶς, χωρὶς νὰ τὸ σχολιάζει καθόλου, τὸ παράλογο στὸν κόσμο: τὴν ἔλλειψη κατανόησης ἢ συνεννόησης μὲ τὸν ἄλλο, τὴν ἀβεβαιότητα τῆς ὑπαρξῆς, τὴν ἀστάθεια τῆς ζωῆς, τὴ μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς ἐπιθυμίες καὶ τὶς δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπου. Γράφω «μᾶς δείχνει ἀπλῶς», γιατί ὁ Camus ἐφαρμόζει ἐδῶ, στὴ μυθιστοριογραφικὴ πράξη, τὶς θεωρητικὲς ἀντιλήψεις του ἐκείνης τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸ ἔργο τέχνης, ποὺ «εἶναι ἓνα φαινόμενο παράλογο, καὶ πρόκειται μόνο γιὰ τὴν περιγραφή του. Δὲν προσφέρει διέξοδο στὸν πόνο τοῦ πνεύματος. Εἶναι, ἀντίθετα, ἓνα ἀπὸ τὰ σημεῖα αὐτοῦ τοῦ πόνου, ποὺ τὸν κάνει νὰ ἀντανακλᾷ σὲ ὅλη τὴ σκέψη ἑνὸς ἀνθρώπου» (βλ. *Le Mythe de Sisyphe*, ἔ.ἀ., σ. 129-130). Ὁ Meursault στὸ *L'Étranger* ἐνεργεῖ κατὰ ἀσυνήθιστο τρόπο: παράξενα — σὰν «ξένος» παράλογα — χωρὶς νόημα ἢ αἰτία. Εἶναι ὁ «κατ' ἐξοχὴν» φυσικὸς ἄνθρωπος, ὁ αὐθόρμητος, ὁ ἀπόλυτα εἰλικρινὴς καὶ φιλαλήθης, ὁ «ἀθῶος», ποὺ κινεῖται ἔξω ἀπὸ τὶς τυπικότητες καὶ τὶς συμβατικότητες μιᾶς ὀργανωμένης ἢ «πολιτισμένης» κοινωνίας καὶ ἀντιδρᾷ πάντα σύμφωνα μὲ τὶς ἐνστικτώδεις παρορμήσεις τῆς ψυχῆς του καὶ τὶς «φυσικὲς» διαθέσεις τῆς στιγμῆς. Εἶναι μοναχικὸς καὶ ἀντικοινωνικὸς τύπος ἀνθρώπου: δὲν ἔχει, οὔτε θέλει νὰ ἔχει, ὑποχρεώσεις ἢ δεσμεύσεις, δὲν ὑπολογίζει ἰδιαιτέρα τοὺς ἄλλους, δὲν δένεται μαζί τους — παρ' ὅλο ποὺ συμπεριφέρεται μὲ συμπάθεια καὶ κατανόηση πρὸς τοὺς γείτονές του ἢ τοὺς περιστασιακοὺς γνωστούς του, τὸν γέρο-Salamano, τὸν ἐστιάτορα Céleste, τοὺς «φίλους» του Emmanuel καὶ Raymond.

Καθὼς ἐπισημαίνει μὲ πολλὴ ὀξυδέρκεια ὁ Pierre-Henri Simon: «Ἡ διπλὴ πρόθεση αὐτοῦ τοῦ ὑπολογισμένα κυνικοῦ ἀφηγήματος ἀφήνεται εὐκόλα νὰ κατανουθεῖ. Ἐπρεπε, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, νὰ ὑποβάλλει κανεὶς πὼς ἡ ὑπαρξὴ μας... εἶναι ριζικὰ παράλογη: χάος τυχαίων γεγονότων, πράξεις ἀνώφελες καὶ συχνὰ ἀνάτιες, χειρονομίες κενές ἀπὸ νόημα ἐξαιτίας τῆς συνήθειας, καὶ ὅλος αὐτὸς ὁ κυκεὼν νὰ εἶναι, κατὰ ἄθλιον τρόπο, καταδικασμένος σὲ θάνατο· καί, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, πὼς ἡ ζωὴ μας, καθόσον εἶναι ἄδολη καὶ χαρούμενη ἀποδοχὴ κάθε προσφερόμενης στιγμῆς... εἶναι γεμάτη ἀπὸ πιθανὴ χαρὰ καὶ δικαιώνει τὴ μοίρα μας» (βλ. τὸ δοκίμιο «Albert Camus ou l'invention de la justice», στὸ βιβλίο *L'Homme en procès*, 1965, σ. 100). Ὅπως καταλαβαίνει κανεὶς, ἡ πραγ-



ματοποίηση με την αφήγηση αὐτῶν τῶν δυό, σχεδὸν ἀλληλοσυγκρουόμενων καὶ ἀντιφατικῶν, προθέσεων δὲν εἶναι εὐκόλο ἐγχείρημα γιὰ ἓναν πεζογράφο· ἔτσι στὸ *L'Étranger* διακρίνει κανεὶς ὀρισμένες ἀδυναμίες σχετικὰ μετὰ τὸ βαθύτερο νόημα τοῦ ἔργου. Ὁ Meursault, ὡς λογοτεχνικὸ πρόσωπο, φέρει τὰ ἔχνη τῆς κατασκευῆς: εἶναι ἰδιόρρυθμος τύπος ἀνθρώπου· δὲν εἶναι κανονικὸς ἄνθρωπος· εἶναι ἄνθρωπος-ἐξαιρέση. Ὡστόσο, μπορεῖ σ' ἓνα τέτοιο λογοτεχνικὸ πρόσωπο νὰ βασιστεῖ μιὰ ἀντίληψη ζωῆς μετὰ γενικότερη ἰσχὺ, νὰ θεμελιωθεῖ μιὰ ἠθικὴ στάση ἀντίκρου στὸν κόσμον — εἴτε πρόκειται γιὰ τὸ παράλογο αὐτοῦ τοῦ κόσμου εἴτε γιὰ τὴν ἀπόλαυση τῆς ζωῆς; Ὑπάρχουν, νομίζω, μεγάλες ἀμφιβολίες. Τὸ φυσικὸ, τὸ κανονικὸ καὶ τὸ παραδεκτὸ εἶναι ἡ θλίψη γιὰ τὸ θάνατον τῆς μητέρας μας, ἡ μετάνοια γιὰ τὸ φόνον ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ διαπράττουμε. Ἀλλὰ ὁ Meursault οὔτε θλίβεται γιὰ τὸ θάνατον τῆς μητέρας του οὔτε μετανοεῖ γιὰ τὸ φόνον τοῦ Ἀλγερινοῦ. Δὲν μπορεῖ νὰ αἰσθανθεῖ βασικὰ συναισθήματα, ποὺ ὀρίζουν τὴν ἰδιότητα τοῦ ἀνθρώπου: εἶναι ἐλαττωματικὸς. Ὅμως ἓνας ἐλαττωματικὸς ἢ μειονεκτικὸς τύπος ἀνθρώπου, ποὺ κινεῖται μόνον μετὰ ἔνστικτά του, πῶς μπορεῖ νὰ ἐκφράσει, μετὰ πρόσφορον καὶ πειστικὸν τρόπον, τὸ παράλογον ἢ τὴν χαρὰ τῆς ζωῆς καὶ νὰ ἀποτελέσει ὑπόδειγμα βίου, ὅπως φαίνεται νὰ εἶναι ἡ πρόθεσις τοῦ Camus; Γιατὶ ὁ συγγραφέας τοῦ *L'Étranger* δὲν καταδικάζει τὸν Meursault καὶ τὴ συμπεριφορὰ του στὴ ζωὴ — τὸν παρουσιάζει ὡς θύμα καὶ τὸν προβάλλει ὡς πρότυπον ἑνὸς νέου εἴδους ἀνθρώπου: ἀγνοῦ ἢ «ἀθῶον».

Τὸ *L'Étranger* δὲν ἔχει τόσο κοινωνικόν, ὅσον μεταφυσικὸν χαρακτήρα. Ὅπως παρατηρήθηκε σωστά: «Λεπτομέρειες καὶ φράσεις, ἰδιαίτερα στὶς τελευταῖες σελίδες τοῦ μυθιστορήματος, θυμίζουν περιγραφὰς τοῦ “παράλογου σύμπαντος” στὸ *Le Mythe de Sisyphe*. Ὑποδηλώνουν πῶς ὁ πραγματικὸς ἐχθρὸς τοῦ Meursault δὲν εἶναι ἡ ἀστικὴ κοινωνία τοῦ Ἀλγερίου, ἀλλὰ ἡ ἀναπόφευκτὴ δύναμις τοῦ θανάτου μέσα στὸ σύμπαν» (βλ. Adele King, *Camus*, 1964, σ. 55). Ὁ Robert de Lurpé, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, σημειώνει: «Ἡ ζωὴ τοῦ Meursault δὲν ἔχει νόημα, ἰδοὺ τὸ κεντρικὸν θέμα. Δὲν προχωρεῖ πρὸς ἓναν σκοπόν, δὲν ὀργανώνεται γύρον ἀπὸ μιὰν ἰδέαν. Ξετυλίγεται, τυφλῆ, αὐτόματῃ» (βλ. *Camus*, 1964, σ. 70). Ὡστόσο, γράφει πιὸ κάτω: «Τὸ *L'Étranger* εἶναι ἔργο παράλογον, ἀλλὰ δὲν ἔχει τὴν δύναμιν νὰ εἶναι τέτοιο ὡς τὸ τέλος: ὁ Meursault ἀφυπνίζεται ἀπὸ τὸν βαρὺ καθημερινὸν ὕπνον ἀφήνοντας νὰ ξεσπάσει ἡ ἐξέγερσίς του» (σ. 74). Ἐπειτα, μιλώντας γιὰ τὸ ποιητικὸν ὄψος τοῦ Camus, προσθέτει: «Ὁ Camus ποιητῆς δὲν

μπορεί να κάνει να σωπάσει το τραγούδι του· σκόπιμα ή όχι, ανατρέπει την αισθητική του και παραποιεί την εικόνα, που ήθελε να δώσει, για το παράλογο του κόσμου» (σ. 77). 'Ο Camus ποιητής φανερώνεται όταν περιγράφει ύποβλητικά, με συγκρατημένο λυρισμό, το φυσικό περιβάλλον, τον έξωτερικό κόσμο, την ώρα του δειλινού, τους θορύβους της πολιτείας (βλ. π.χ. τις ώραιες σελίδες: 20, 25, 35, 75-76, 142-143)· παντού επίσης στο *L'Étranger* γίνεται αισθητή η αγάπη του συγγραφέα για τη θάλασσα, για τις αμμουδιές, για τα θαλάσσια μπάνια. Μια κορυφαία εξέχου σκηνή, πολύ ανθρώπινη, γραμμένη με συμπυκνωμένη συγκίνηση, ίσως η μοναδική στο μυθιστόρημα, έπαληθεύει την παραπάνω παρατήρηση του Robert de Luppé· πρόκειται για το τέλος της κατάθεσης του Céleste στο δικαστήριο: «Σάν να εξάντλησε τις γνώσεις του και την καλή του θέληση, ο Céleste στράφηκε τότε προς έμένα. Μοῦ φάνηκε πώς τὰ μάτια του έλαμπαν και πώς τὰ χείλια του έτρεμαν. Είχε ένα ὕφος σάν να με ρωτούσε τί θα μπορούσε ακόμα να κάνει. 'Εγὼ δὲν εἶπα τίποτα, δὲν ἔκανα καμιὰ χειρονομία, ἀλλὰ ἦταν ἡ πρώτη φορά στή ζωή μου που εἶχα τὴν ἐπιθυμία να ἀγκαλιάσω ἕναν ἄνθρωπο» (σ. 136-137).

Τὸ ὕφος τοῦ Camus στὸ *L'Étranger*, εἶναι ἀπλό, κοφτό, πυκνό, ἄμεσο, μικροπερίοδο, χωρὶς περιττὰ ψιμύθια ἢ ἐπιτηδεύσεις· χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἀπαράμιλλη λιτότητα ἐκφραστικῶν μέσων και ἀπὸ θαυμαστὴ ἀκρίβεια και διαύγεια στὴν ἀπόδοση πραγμάτων και περιστατικῶν. Μ' αὐτοὺς τοὺς ἐκφραστικοὺς τρόπους ὁ Camus κατορθώνει να μᾶς δώσει τὴν ἐνάργεια τοῦ συγκεκριμένου — που συγκροτεῖ πάντα τὴ βάση τῆς ἄξιας και τῆς σπουδαίας ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας — και να συμφωνήσει, στή συγγραφικὴ του πράξη, με τὴ θεωρητικὴ του διακήρυξη στὸ *Le Mythe de Sisyphe*: «Τὸ οὐσιῶδες εἶναι πὼς οἱ μυθιστοριογράφοι θριαμβεύουν στὸ συγκεκριμένο και πὼς αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ μεγαλεῖο τους» (βλ. ἔ.ἀ., σ. 155). Για τὸ ὕφος τοῦ *L'Étranger* ἔχουν διατυπωθεῖ πολλὲς και ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις, ὅπως π.χ. ἀπὸ τὸν Sartre, ὁ ὁποῖος γράφει: «'Η φράση εἶναι καθαρὴ, χωρὶς ἀνωμαλίες, κλεισμένη στὸν ἑαυτὸ της· χωρίζεται με τὴν ἐπόμενη φράση ἀπὸ ἕνα μηδέν... 'Ανάμεσα σὲ κάθε φράση και τὴν ἀκόλουθη ὁ κόσμος ἀφανίζεται και ξαναγεννιέται: ὁ λόγος, ἀπὸ τὴ στιγμή που ἐκφέρεται, εἶναι μιὰ δημιουργία ex nihilo· μιὰ φράση τοῦ *L'Étranger* εἶναι ἕνα νησί» (βλ. *Situations* 1, 1968, σ. 109)· ἢ ἀπὸ τὸν Pierre de Boisdeffre, ὁ ὁποῖος σημειώνει: «'Η τεχνικὴ τοῦ ἀφηγήματος ἐντυπωσίασε με τὴν καινοτομία της: αὐτὴ ἢ ἀό-



ρατη και παντοῦ παροῦσα τέχνη, αὐτὴ ἢ τόσο τέλεια σύνθεση, ποὺ ἔδινε τὴν ψευδαίσθηση μιᾶς ὀλικῆς ἀπλότητας. Δὲν ἦταν ἀφήγημα αὐτὸ ποὺ διαβάσαμε, ἦταν ἓνα πράγμα ποὺ μᾶς ἐπιβαλλόταν ὅπως ὁ ἀέρας, ὅπως τὸ φῶς» (βλ. *Où va le roman?*, 1962, σ. 169). Συγκεφαλαιώνοντας θὰ μπορούσε νὰ παρατηρήσει κανεὶς πὼς ἡ, ἀναμφισβήτητη καὶ γενικὰ παραδεδεγμένη, τέλεια μορφή τοῦ *L'Étranger* δὲν ἀποδίδει ἀφηγηματικὰ παρὰ ἓνα ἀμφιλεγόμενο περιεχόμενο.

Ἔνα ἀκόμα χαρακτηριστικὸ δεῖγμα μυθιστορήματος τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου ἀποτελεῖ τὸ *Dangling Man* (1944) τοῦ Ἀμερικανοῦ πεζογράφου Saul Bellow (1915). Πρόκειται γιὰ ἓναν νέο 27 χρονῶν (ὅσο καὶ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ὅταν ἔγραφε, τὸ 1942, τὸ ἔργο του αὐτό), ποὺ περνᾷ τὸν περισσότερο χρόνο τῆς μέρας του μόνος σ' ἓνα δωμάτιο, ἀναπολώντας τὸ παρελθόν του, σκεπτόμενος τὸ μέλλον του, κρίνοντας τὰ πρόσωπα καὶ τὰ πράγματα ποὺ τὸν περιβάλλουν, ἀλλὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ φαινόμενο τῆς ζωῆς — τὸ βάθος του καὶ τὴν ἔκτασή του. Ὁ μοναχικὸς αὐτὸς ἄνθρωπος, ὁ Joseph — πάντα χωρὶς ἐπίθετο στὸ μυθιστόρημα — εἶναι «αἰωρούμενος»: μετέωρος ἀνάμεσα στὴν εἰρήνη καὶ τὸν πόλεμο, ἀνάμεσα στὴν προηγούμενη ζωή του ὡς πολίτη, ὡς ὑπαλλήλου σ' ἓνα ταξιδιωτικὸ γραφεῖο, καὶ στὴ μελλοντικὴ ζωή του ὡς στρατιώτη. Κατοικεῖ στὸ Σικάγο τῶν Η.Π.Α., ἀλλὰ ἐπειδὴ εἶναι Καναδός, δηλαδὴ Βρετανὸς ὑπήκοος (ὅπως ἦταν τότε καὶ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας), ἔχει ζητήσει νὰ καταταχθεῖ ἐθελοντικὰ στὸ στρατό, καὶ περιμένει ἐπὶ μῆνες τὴν κλήση του, ἀφοῦ προηγουμένως ἐγκατέλειψε τὴ δουλειά του. Ἄεργος τώρα, παραδίδεται στοὺς στοχασμοὺς του καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει δοκίμια γιὰ τοὺς φιλοσόφους τοῦ Διαφωτισμοῦ (βλ. *Dangling Man*, «Penguin Books», 1966, σ. 9). Καθὼς σημειώνει ὁ μελετητὴς τοῦ ἀμερικανικοῦ μυθιστορήματος Malcolm Bradbury: ὁ Joseph βρίσκεται «σ' ἓναν κόσμον ὅπου ὁ ἄνθρωπος φαίνεται πὼς δὲν ἔχει πιά θέση... Εἶναι περιθωριακὸς τύπος... Ἀνακαλύπτει τὸ ὑπαρξιακὸ του δίλημμα, τὴν χωρὶς οὐσία ὑπαρξή του σ' ἓναν ἐχθρικὸν κόσμον... Τὸ βιβλίον φανερώνει τὴν κληρονομιά τῆς ἡμερολογιακῆς λογοτεχνίας καὶ τῆς λογοτεχνίας τῆς "ἀνάζήτησης τῆς ψυχῆς"... τῶν ἔργων τοῦ Dostoevsky, τοῦ Kafka καὶ πάνω ἀπὸ ὅλα τοῦ Sartre καὶ τοῦ Camus, τῶν ὁποίων τὸ *La Nausée* καὶ τὸ *L'Étranger* εἶχαν πρόσφατα δημοσιευτεῖ καὶ εἶχαν ἰσχυρὴ ἐπίδραση στὶς Η.Π.Α.» (βλ. *The Modern American Novel*, 1983, σ. 134-135).

Ἡ χρονικὴ στιγμή κατὰ τὴν ὁποία διαδραματίζεται τὸ μυθιστόρημα εἶναι

Ένας σταθμός στη ζωή του Joseph: κάτι έχει αλλάξει μέσα του, κάτι αλλάζει ολοένα στην ψυχή του νέου άντρα, που είναι διανοούμενος και γράφει το προσωπικό του ημερολόγιο, δηλαδή το *Dangling Man*. Οί σκέψεις του, κατά τον Philip Toynbee, τον οδηγούν σε «βαθμιαία υπονόμηση του ήθικου του», «σε βαθιά δυσaréσκεια με τον έαυτό του και τους συντρόφους του — και, καθώς άβίαστα ύπονοείται, με το σύνολο τής άμερικανικής κοινωνίας» (βλ. το άρθρο του «Mutations of the Holy Fool», στην έφ. *The Observer*, 19.3.1961). Το μυθιστόρημα στρέφεται κυρίως προς τά μέσα, προς τήν άνάλυση του έσωτερικου κόσμου του κύριου ήρωά του, κι' έχει πολύ λίγη έξωτερική δράση: ό Joseph είναι ένας ένδοστρεφής που προβαίνει σε ένδοσκοπήσεις. Το ημερολόγιό του, που αρχίζει στις 15 Δεκεμβρίου 1942 και τελειώνει στις 9 'Απριλίου 1943, χαρακτηρίζεται βέβαια από όρισμένες άδυναμίες τής άφηγηματικής πεζογραφίας αυτού του είδους, όπως π.χ. τήν περισσολογία, τήν έπιμονή στη λεπτομέρεια, τήν περιγραφή άσήμαντων πραγμάτων, τή συνεχή περιστροφή του συγγραφέα γύρο από τον έαυτό του και το άτομό του· ώστόσο, αν κρίνει κανείς από το γεγονός ότι το *Dangling Man* είναι το πρώτο μυθιστόρημα ενός νέου άκόμα συγγραφέα, θά πρέπει να διαπιστώσει και στοχαστικότητα και έκφραστική ώριμότητα σ' αυτό. "Ας μόν ξεχνοόμε επίσης πώς ό Saul Bellow έξελίχθηκε κατόπι σ' έναν από τους σπουδαιότερους 'Αμερικανούς μυθιστοριογράφους και τιμήθηκε με το βραβείο Nobel για τή λογοτεχνία. "Ηδη από το πρώτο αυτό έργο του γίνονται φανερά, όχι μόνο τά άφηγηματικά χαρίσματά του, αλλά και οι βαθύτεροι προβληματισμοί του.

Ό Joseph όμως δέν είναι όλομόναχος στη ζωή, όπως όλοι οι άλλοι ήρωες στο μυθιστόρημα του μοναχικου άνθρώπου· είναι παντρεμένος, έξι χρόνια πριν αρχίσει ή άφήγηση, με τήν Iva, ή όποία έργάζεται, τον συντηρεί και τον αφήνει «μόνον δέκα ώρες τήν ήμέρα σ' ένα μοναχικό δωμάτιο» (έ.ά., σ. 8). Αυτό βέβαια άποτελεί παραλλαγή στο θέμα του άνθρώπου του μοναχικου δωματίου και σίγουρα άφαιρεί κάτι από τή δραματικότητά του· ώστόσο ό Joseph βρίσκεται σε ψυχολογικό άδιέξοδο: μιλά για τήν «παρούσα κατάσταση τής αποθάρρυνσής του» (σ. 7), άνακαλύπτει πώς «είναι άνίκανος πια να διαβάσει» (σ. 8), λέει «είμαι πάρα πολύ μόνος. Κάθομαι άεργος στο δωμάτιό μου...» (σ. 9). 'Αργότερα θά προσθέσει: «Θεωρώ τον έαυτό μου ήθική άπώλεια (a moral casualty) του πολέμου» (σ. 14)· και πιό κάτω: «Δέν είμαι κατάλληλη συντροφιά για άν-



θρώπους. Είμαι ὄλος ψηλά, στὸν ἀέρα» (σ. 31). Τὸ ἐξωτερικὸ σύμπτωμα αὐτῆς τῆς ψυχικῆς κατάστασής του εἶναι ἕνας νευρικός ἐρεθισμὸς καὶ κλονισμὸς, μιὰ ὑπερδιέγερση τῶν νεύρων: ἀρχίζει νὰ φιλονικεῖ μὲ τὴ γυναίκα του, μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ ἀδερφοῦ του, μὲ τὸ σπιτονοικοκύρη του, μὲ τοὺς παλιούς φίλους του· τὸ ἐσωτερικὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ σοβαρὴ μελέτη τοῦ ἑαυτοῦ του, τῆς σχέσης του μὲ τοὺς ἄλλους, τῆς θέσης του στὴν κοινωνία — ἀλλὰ καὶ τῆς ἴδιας τῆς κοινωνίας ὡς συνόλου ζωῆς. Δὲν συμβαίνει τίποτα τὸ σημαντικὸ ἢ τὸ συνταρακτικὸ στὸ *Dangling Man*· ὁ ἀναγνώστης παρακολουθεῖ τὴν ἀπλή, καθημερινή, συνηθισμένη ζωὴ τοῦ Joseph, ὁ ὁποῖος κάνει μερικοὺς περιπάτους, συναντᾷ ὀρισμένους φίλους, ἐπισκέπτεται τὸ σπίτι τοῦ ἀδερφοῦ του, ἀποκτᾷ γιὰ ἕνα διάστημα ἐρωμένη, ἀλλὰ κυρίως μένει κλεισμένος στὸ δωμάτιό του. Εἶναι μιὰ ζωὴ ποὺ μᾶς φανερώνει τὴ βαθμιαία ἀποξένωσή του ἀπὸ τοὺς διπλανούς του, τὴν ἐντεινόμενη αἴσθησή του πὼς εἶναι ἕνας «χαμένος» σὲ μιὰ μεγάλη πόλη, ὅπου κανεὶς δὲν τὸν ἀγαπᾷ καὶ κανεὶς δὲν ἐνδιαφέρεται γι' αὐτόν.

Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ ἀκόλουθο ἀπόσπασμα τοῦ μυθιστορήματος: «Ἡ καλοσύνη παρουσιάζεται ὄχι στὸ κενό, ἀλλὰ στὴ συντροφιά μὲ ἄλλους ἀνθρώπους, ποὺ τοὺς συνοδεύει ἢ ἀγάπη. Ἐγώ, σ' αὐτὸ τὸ δωμάτιο, ἀπομονωμένος, ἀποξενωμένος, δύσπιστος, βρίσκω μπροστά μου ὄχι ἕναν ἀνοιχτὸ κόσμο, ἀλλὰ μιὰ κλειστὴ, χωρὶς ἐλπίδα φυλακή. Οἱ προοπτικὲς μου τελειώνουν στοὺς τοίχους. Τίποτα ἀπὸ τὸ μέλλον δὲν μοῦ ἔρχεται στὸ νοῦ. Μόνο τὸ παρελθόν, στὴν εὐτέλεια καὶ τὴν ἀθωότητά του» (σ. 75). «Ὅπως παρατηρεῖ ὁ γνωστὸς ἱστορικός τοῦ μυθιστορηματικοῦ εἴδους Walter Allen: στὸ *Dangling Man* «περιγράφεται ὅ,τι μπορεῖ νὰ ἀποκληθεῖ προσωπικὸς ἐφιάλτης, καὶ τὸ στοιχεῖο τοῦ ἐφιάλτη, τῆς ὀξυμένης ὑπερευαισθησίας τοῦ κύριου ἥρωα, τὸν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ νατουραλιστικὸ ἐπίπεδο καὶ δίνει τὴν ἐντύπωση συγγένειας μὲ τὸν Kafka... Ὁ κύριος ἥρωας αἰσθάνεται πὼς ζεῖ σ' ἕνα κενὸ καὶ ἔχει ἐγκαταλείψει τὴν ἐργασία του, φαινομενικὰ γιὰ νὰ μελετήσῃ τὴ φιλοσοφία τοῦ Διαφωτισμοῦ, ἀλλὰ πραγματικὰ γιὰ νὰ προσπαθῆσῃ νὰ συμφιλιωθεῖ μὲ τὸν ἑαυτό του καὶ μὲ τὴν κοινωνία ὅπου ζεῖ» (βλ. *Tradition and Dream*, 1965, σ. 342)· καὶ παρακάτω: «Ὁ Joseph... θέτει ἐρωτήματα στὴν κοινωνία, στὰ ὁποῖα ἡ κοινωνία δὲν μπορεῖ νὰ ἀπαντήσῃ... Ἐχει κανεὶς τὴν αἴσθηση πὼς πρόκειται γιὰ ἕναν ἄνθρωπο, ποὺ παλεύει μὲ τὸν ἑαυτό του καὶ μὲ τὴν ιδιότητά του ὡς ἀνθρώπου» (σ. 343). Ὅρισμένα μέρη τοῦ μυθιστορήματος, ὅπου ὁ Joseph συνομιλεῖ μὲ τὸν ἄλλο

έαυτό του, δὲν νομίζω πὼς εἶναι ἐπιτυχημένα: περιορίζονται σὲ κοινούς τόπους, δὲν μᾶς μαθαίνουν νέα πράγματα γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ του καὶ καθυστεροῦν τὴν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας. Τὸ τέλος τοῦ *Dangling Man* ἔρχεται ὁμαλὸ — καθόλου ἐντυπωσιακὸ ἢ δραματικὸ: ὁ κύριος ἥρωας καλεῖται ἐπὶ τέλος νὰ καταταχθεῖ στὸ στρατό. Τὴν τελευταία μέρα τῆς ζωῆς του ὡς πολίτη λέει πὼς λυπᾶται γιὰτὶ ἀφήνει τὴ γυναίκα του, ἀλλὰ ὄχι καὶ «ὄλα τὰ ἄλλα», καὶ πὼς χαίρεται γιὰτὶ «δὲν εἶναι πιὰ ὑπεύθυνος γιὰ τὸν ἑαυτό του» (σ. 159). ἔχει «καταργήσει τὴν ἐλευθερία του μπαίνοντας στὸ στρατό» (βλ. Malcolm Bradbury, ἔ.ἄ., σ. 135). Καὶ τὸ μυθιστόρημα τελειώνει μὲ τὴν ἀμφίσημη, εἰρωνικὴ ἀλλὰ καὶ κυριολεκτικὴ, ἀναφώνηση τοῦ Joseph: «Ζήτω ἡ στρατικοποίηση» (σ. 159).

Αὐτὰ εἶναι τὰ σπουδαιότερα «μυθιστορήματα τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου» ὡς τὸ τέλος τοῦ τελευταίου παγκοσμίου πολέμου, ποὺ ἀναμφισβήτητα ἄσκησαν σημαντικὴ ἐπίδραση σὲ ὅλες τὶς δυτικο-ευρωπαϊκὲς λογοτεχνίες καὶ διαμόρφωσαν ἀποφασιστικὰ τὴν καλλιτεχνικὴ εὐαισθησία τοῦ ἀναγκαστικοῦ κοινοῦ. Ἡ μελέτη μου σταματᾷ ἐδῶ· δὲν σταματᾷ ὥστόσο καὶ ἡ παραγωγὴ ἀνάλογων ἄξιων ἀφηγηματικῶν ἔργων, ὅπου κυριαρχεῖ πάντα ἡ μορφή τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴν ἐρημιὰ τῆς σύγχρονης, ἀπρόσωπης μεγάλης πολιτείας. Ὡς χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀναφέρω δυὸ ὠραῖα διηγήματα τοῦ νεότερου Ἀγγλοῦ πεζογράφου Alan Sillitoe ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ *The Loneliness of the long distance runner* (1959), τὰ «Uncle Ernest» καὶ «The Fishing-boat Picture», στὰ ὁποῖα ἐξεικονίζονται, μὲ ἀνθρωπιὰ καὶ συγκίνηση, μονήρεις ἄντρες, μέσης καὶ προχωρημένης ἡλικίας, ἐγκαταλελειμμένοι ἀπὸ τὶς γυναῖκες τους, νὰ ἀποζητοῦν μάταια τὴ συντροφιά ἄλλων ἀνθρώπων ὑπάρξεων.