

ΜΑΡΙΑ ΛΕΖΓΗ

Το Κακό στην Αγκάθα Κρίστι



ΑΘΗΝΑ 2010



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ»

Όνομα: ΛΕΖΓΗ ΜΑΡΙΑ

A.M.: 4108M030

Επιβλέπων καθηγητής:

Γιάγκος Ανδρεάδης

Τριμελής επιτροπή:

Γιάγκος Ανδρεάδης

Σκαρπέλος Γιάννης

Κακαβούλια Μαρία

Εικόνα εξωφύλλου: Λεπτομέρεια από το εξώφυλλο του βιβλίου *The murder of Roger Ackroyd* (εκδ. Fontana, 1985).

(Πηγή: <http://www.fantasticfiction.co.uk/c/agatha-christie/murder-of-roger-ackroyd.htm>)



Η Αγκάθα Κρίστι
(Πηγή: <http://booksbyesther.com/id16.html>)

*Αφιερώνεται σε όλους εκείνους
για τους οποίους οι λέξεις έχουν αίμα και όχι έννοια.*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	7-9
Α΄ ΜΕΡΟΣ	
Ο ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΚΑΚΟΥ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ	
1.1 Ο ρομαντισμός και το γοτθικό μυθιστόρημα ως νέα θεώρηση.....	11-15
1.2 Απεικόνιση του Κακού στο γοτθικό μυθιστόρημα	16-20
1.3 Η εισβολή του Κακού, ως πρόγονος του Κακού στο αστυνομικό μυθιστόρημα, στην κοσμοθεωρία του ρομαντισμού	21-28
1.4 Ο φόνος ως αισθητικό γεγονός	29-30
Β΄ ΜΕΡΟΣ	
ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	
ΓΙΑ ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ	
2.1 Ιστορική αναδρομή και προέλευση του αστυνομικού μυθιστορήματος	32-49
2.2 Αισθησιασμός, όνειρο και ψυχανάλυση	50-57
Γ΄ ΜΕΡΟΣ	
ΑΓΚΑΘΑ ΚΡΙΣΤΙ: ΜΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ	
3.1 Το Αστυνομικό διήγημα της Αγκάθα Κρίστι.....	59-64
3.2 <i>Η Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ</i>	65-74
3.3 <i>Δέκα Μικροί Νέγροι</i>	75-81
3.4 Συμπεράσματα.....	82-83
Επίλογος.....	84-85
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	86-92
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ	93-101
Βιβλιογραφία	102-108

Πρόλογος

Όποιος έχει τη γνώμη πως αναγνωρίζει την αγαθή αρχή δίχως την κακή, υπόκειται στο μεγαλύτερο όλων των σφαλμάτων, γιατί, όπως στο ποίημα του Dante, ακόμη και στη φιλοσοφία μόνο διασχίζοντας την άβυσσο φθάνει η οδός στον ουρανό.

Φρήντριχ Σέλινγκ, *Η Φιλοσοφία της θρησκείας*

Πιστεύω ότι η κλασική εκπαίδευση σε προστατεύει από την επιτήδευση που έχει κατακλύσει τα σύγχρονα μυθιστορήματα.

Ρέιμοντ Τσάντλερ, *Πρόχειρες σημειώσεις για το μυθιστόρημα μυστηρίου*¹

Οι παραπάνω φράσεις δεν συνδέουν μόνο την κλασική παιδεία με το μοντέρνο αστυνομικό μυθιστόρημα αλλά είναι και ο λόγος που το αστυνομικό μυθιστόρημα διεκδικεί μία ισότιμη θέση στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Σε καιρούς που τα πάντα έχουν ειπωθεί αλλά και τα πάντα κινδυνεύουν να περιφρονηθούν, ο διαχωρισμός των λογοτεχνικών ειδών σε ευτελή και σημαντικά είναι ανίσχυρος. Όπως γράφει ο Γ. Ανδρεάδης, «η συνηγορία υπέρ του ταπεινού, το οποίο μπορεί να παραδειγματίζει και να θέλγει, φτάνει να βρει το σωστό πλαίσιο[...]αγγίζει τη συνηγορία υπέρ του Υψηλού»². Βασισμένος σε παραπλήσιες με τις ανωτέρω επιχειρηματολογίες, ο μελετητής μπορεί πλέον να συνδέσει το «ευτελές» για πολλούς είδος του αστυνομικού μυθιστορήματος με ζητήματα φιλοσοφίας, έτσι ώστε το μαζικό να μην είναι κατ' ανάγκη ευτελές. Η ενασχόληση πολλών αναγνωρισμένων μελετητών, κυρίως από τη δεκαετία του '80 και έπειτα, με το είδος που στην αρχή χαρακτηρίστηκε ως παραφιλολογία, αλλά και η αγάπη πολλών διανοούμενων για το είδος, αποδεικνύει πως υπάρχει λόγος που ασχολούμαστε μαζί του.

Για την επιλογή του θέματος κατ' αρχήν λειτούργησε η ανάγκη μου να ασχοληθώ με κάτι που με ελκύει, που βρίσκεται ως αγάπη βαθιά μέσα μου, και να το προσεγγίσω με αναλυτική σκέψη, με λόγο επιστημοσύνης. Αυτό που πάντα με γοήτευε στο αστυνομικό μυθιστόρημα ήταν η ακροβασία μεταξύ λογοτεχνίας και

¹ Gilbert Keith Chesterton κ.ά., *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Βαγγέλης Μπιτσώρης κ.ά. (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 379.

² Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009, σελ. 430.

αντιμυθιστορήματος, μεταξύ έλλογου και άλογου στοιχείου³. Από τη μια, η ανάγκη για λογική σκέψη ώστε να λυθεί το αίνιγμα, και, από την άλλη, η ψυχική ένταση και η ηδονή κατά τη λύση του μυστηρίου.

Πίστευα πάντα πως η αρχή του Υψηλού αποτυπώνεται στη φράση: όσο πιο βαθιά πηγαίνεις, τόσο πιο ψηλά βρίσκεσαι. Σκοπός μου να μιμηθώ τον ντετέκτιβ-ερευνητή που συνδυάζει τον ορθολογικό λόγο με το προσωπικό του ένστικτο. Εξάλλου, η γραφή μιας επιστημονικής εργασίας θυμίζει κατά πολύ τη διανοητική πορεία του ντετέκτιβ, ο οποίος επιβάλλει έναν επιστημονικό τρόπο σκέψης σε ένα μη επιστημονικό πεδίο. Έτσι και ο συγγραφέας, οφείλει να επιβάλλει τις «ενοράσεις» του στο αντικείμενο μελέτης.

Πέρα, όμως, από τις όποιες πνευματικές ακροβασίες, ένας επιπρόσθετος λόγος να ασχοληθώ με το εν λόγω θέμα ήταν η επιθυμία μου να μιλήσω γι' αυτή τη φιγούρα που ανέκαθεν μου φαινόταν πιο επικίνδυνη και τρομακτική από τους δολοφόνους που κυνηγούσε να πιάσει. Να μιλήσω για τη γηραιά κυρία της οποίας τη φωτογραφία φοβόμουν να αντικρίσω, ασπρόμαυρη, στο οπισθόφυλλο των φθηνών αγγλικών εκδόσεων που έκλεβα κάθε καλοκαίρι από τη βιβλιοθήκη της αδελφής μου. Μου φαινόταν επικίνδυνα έξυπνη και θα έπαιρνα όρκο πως οι δολοφονίες που εξιστορούσε αποτελούσαν προσωπικά της κατορθώματα.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη της εικόνας του Κακού στο αστυνομικό μυθιστόρημα της Αγκάθα Κρίστι, και η κατανόηση των τρόπων που απεικονίζεται μέσω της αισθητικής αντίληψης του αστυνομικού μυθιστορήματος.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος, προσεγγίζεται το αισθητικό πλαίσιο μελέτης του Κακού, έτσι όπως διαμορφώθηκε από τη ρομαντική κοσμοθεωρία και τη γοτθική θεώρηση. Με τον ρομαντισμό η λογοτεχνία περνά από την «μίμηση» της πραγματικότητας στην έκφραση του Δημιουργού που έτσι γίνεται το επίκεντρο. Παράλληλα, δημιουργείται η αισθητική αντίληψη του Κακού, την οποία κληρονομεί το μετέπειτα αστυνομικό. Το Κακό απομονώνεται από την ηθική του σημασία, και αντιμετωπίζεται ως αισθητικό γεγονός ικανό να τέρψει.

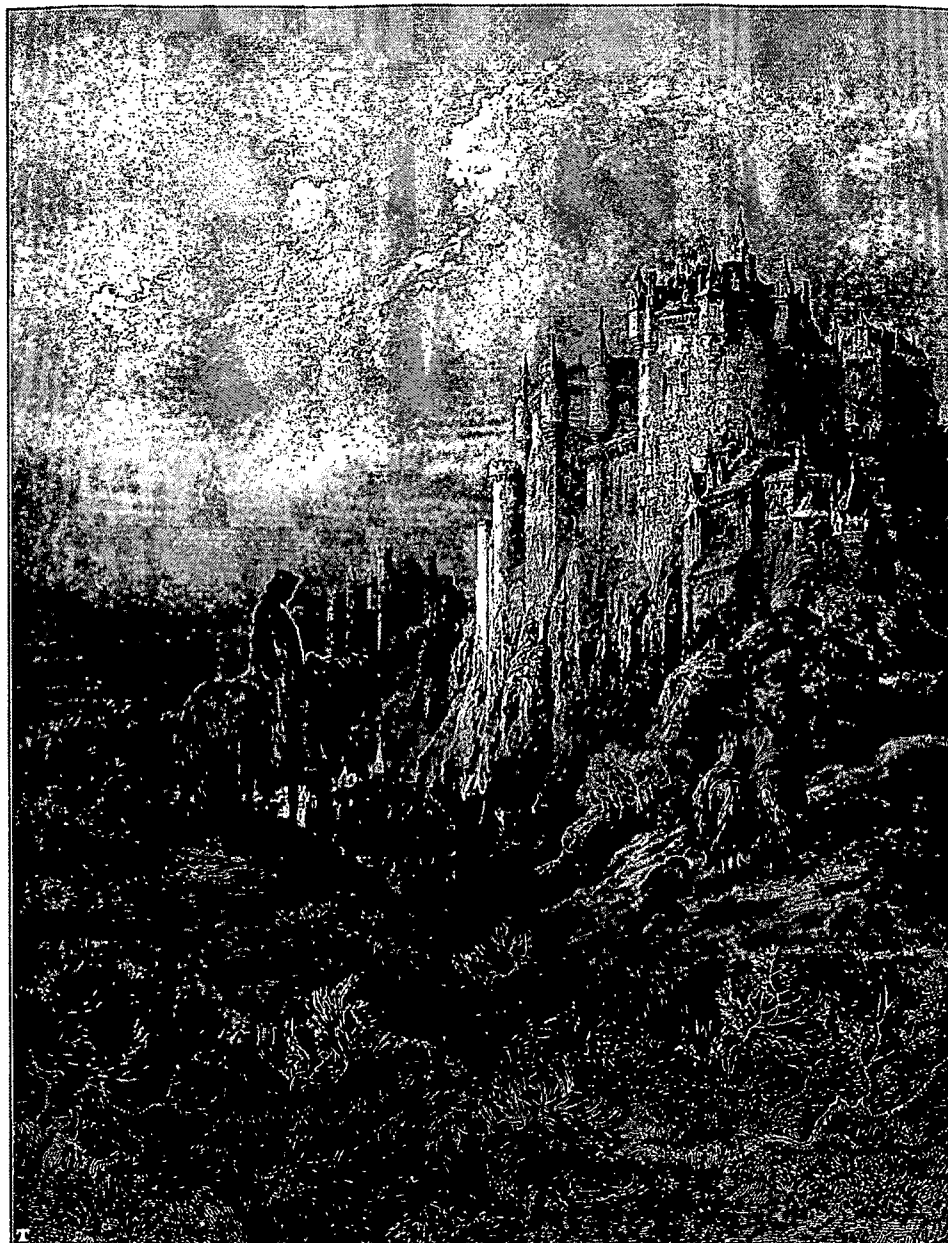
Στο δεύτερο μέρος, επιχειρείται μία ιστορική αναδρομή που αναδεικνύει τη λαϊκή προέλευση της αστυνομικής λογοτεχνίας. Από τις εφημερίδες και τα sensational

³ Ο Caillois υποστηρίζει πως το αστυνομικό είδος έχει διανοητικό χαρακτήρα πράγμα που το απομακρύνει από την παραλογοτεχνία και είναι αντιμυθιστόρημα γιατί έχει αυστηρούς κανόνες. Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2004, σελ. 68.

διηγήματα περνάμε στις συμβάσεις που εισάγει ο Ε.Α.Πόε και το αίνιγμα του κλασικού αστυνομικού με τη σταθερή δομή. Γίνεται μία μικρή αναφορά στα είδη του αστυνομικού στον εικοστό αιώνα για να καταλήξουμε σε ζητήματα σασπένς και συσχέτισης του είδους με την ψυχανάλυση και τη τραγωδία.

Στο τρίτο μέρος, επιχειρείται η εκ του σύνεγγυς μελέτη του Κακού στην Αγκάθα Κρίστι και η τεκμηρίωσή των μέχρι τώρα παρατηρήσεων σε δύο κορυφαία έργα της. *Η Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ* και οι *Δέκα Μικροί Νέγροι* προσδιορίζουν τις εικόνες του Κακού που επαναλαμβάνει στα μυθιστορήματά της. Μελετώνται η δομή, η πλοκή και οι χαρακτήρες που δημιουργεί, καθώς και οι τεχνικές με τις οποίες αποδίδει το πρωταρχικό δίπολο Καλού-Κακού. Στο τέλος της εργασίας ακολουθεί παράρτημα με επιμέρους πληροφορίες της ζωής της συγγραφέως καθώς και χρονολόγιο των σημαντικών της διηγημάτων.

Κλείνοντας τον πρόλογο της εργασίας, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Γιάγκο Ανδρεάδη, για την επίβλεψη και τη βοήθεια που μου παρείχε. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στον καθηγητή κ. Στέφανο Ροζάνη, για την υποστήριξη και την έμπνευση που μου προσέφερε. Εκφράζω, επίσης, την ευγνωμοσύνη μου στους γονείς μου και την αδελφή μου για την κατανόηση και την ανοχή τους όλο αυτό το διάστημα. Τέλος, εύχομαι η παρούσα εργασία, εκτός από το κλείσιμο ενός κύκλου σπουδών, να αποτελέσει την αφορμή για την συνέχιση της ερευνητικής μου ενασχόλησης και βεβαίως να είναι μία ευχάριστη διαδρομή στον κόσμο του αστυνομικού διηγήματος για όσους τη διαβάσουν.

Α΄ ΜΕΡΟΣ**Ο ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΚΑΚΟΥ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ****Εικόνα 1**

Γκουστάβ Ντορέ, από την εικονογράφηση του βιβλίου του Τέννyson *Τα ειδήλια του βασιλιά*, 1868.

1.1 Ο ρομαντισμός και το γοτθικό μυθιστόρημα ως νέα θεώρηση

Ως λογοτεχνικό ρεύμα, ο ρομαντισμός εμφανίζεται στην Ευρώπη περί το τέλος του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα⁴. Μαζί με το γοτθικό μυθιστόρημα, καρπός του προρομαντισμού, αποτέλεσε μία μορφή αντίδρασης στον ορθολογισμό του 18ου αιώνα, ο οποίος έδινε προβάδισμα στις αρχές έναντι της εμπειρίας, και στον Διαφωτισμό που είχε οικοδομήσει το νεωτερικό υποκείμενο «πέρα από τα σκοτάδια του Μεσαίωνα».

Στη λογοτεχνία, ο νεοκλασικισμός του 18ου αιώνα αντιπροσώπευε την εκ νέου ανακάλυψη των Ελλήνων και των Ρωμαίων συγγραφέων, ενώ η ρομαντική λογοτεχνία αντιδρούσε στην καθαρότητα και τη συμμετρία που ο νεοκλασικισμός επέβαλε κατά την Αναγέννηση. Οι αξίες που έδωσαν μορφή και κατεύθυνση στον Διαφωτισμό ήταν οι αξίες της ελληνικής και ρωμαϊκής κουλτούρας, με τους ξεκάθαρους κλασικούς κανόνες. Όπως τα αισθητικά αντικείμενα επαινούνταν για την αρμονία, έτσι και τα κείμενα έπρεπε να στοχεύουν στην ομοιομορφία, την τάξη και την αναλογία. Ο σκοπός του γραπτού λόγου δεν ήταν να ψυχαγωγήσει αλλά να διδάξει ηθική και να καλλιεργήσει τη λογική. Με τον ρομαντισμό, όμως, η τάση για επιστροφή στον κλασικισμό αντικαταστάθηκε από την επιστροφή στις αξίες και τις φόρμες του Μεσαίωνα και η αγάπη για τον Σαίξπηρ αντικατέστησε αυτήν του Ομήρου.

Το κοσμοείδωλο της εποχής στηριζόταν στην εξουσία της χρηστικότητας, του ορθολογισμού και στην πλαστή ευτυχία μιας νέας αστικής τάξης⁵. Ο ρομαντισμός ως εκφραστική αρχή έρχεται να ανατρέψει την αντίληψη για τον κόσμο, για το υποκείμενο, τη σχέση με τη φύση, τον Θεό, το Καλό και το Κακό. Το μεταφυσικό στοιχείο και η κυριαρχία της φαντασίας υπήρξαν χαρακτηριστικά μιας εποχής που ο ορθολογισμός είχε όχι μόνο ξεπεράσει αλλά και καταδικάσει ως οπισθοδρομικά κατάλοιπα⁶.

Όμως, κατά τον 18ο αιώνα, ο ρομαντισμός φέρει στο προσκήνιο τη συνείδηση της ατομικής ελευθερίας, γεγονός που αλλάζει την αισθητική στη λογοτεχνία. Δίνει την προοπτική της κατανόησης του κόσμου πέρα από την ορθολογική ερμηνεία που η

⁴ Χρονικά διαρκεί από το 1790 έως το 1850. Lilian Furst, *Η προοπτική του ρομαντισμού: Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινήσεων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, Κλειώ Σύρμα (μτφρ.), Ψυχογιός, Αθήνα, 2001, σελ. xiii.

⁵ Στέφανος Ροζάνης, *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001, σελ. 15.

⁶ Elena Maria Emandi, *Beginnings of the Gothic: Horace Walpole*, University of Suceava σελ. 188.

καρτεσιανή θεώρηση είχε επιβάλει για τη φύση ως μηχανή με σταθερούς κανόνες, δηλ. μία εξωτερική πραγματικότητα σταθερή. Έτσι, ο μηχανιστικός τρόπος σκέψης αντικαταστάθηκε από τον οργανιστικό και η σχέση φύσης ανθρώπου πήρε νέες διαστάσεις⁷.

Ο ρομαντισμός, λοιπόν, εισβάλλει στο πεδίο της αισθητικής ως δημιουργική ανανέωση, δίνοντας πρωταρχικό ρόλο στη φαντασία και διαφοροποιώντας τον τρόπο που δημιουργούνται οι εικόνες στη θεώρηση της λογοτεχνίας. Από την εποχή της Αναγέννησης έως το τέλος του κλασικισμού, η θεώρηση της λογοτεχνίας βασιζόταν στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη, με κύριο κριτήριο την «μίμησιν», την αναπαράσταση της πραγματικότητας. Τώρα η έμφαση δίνεται στην έκφραση και όχι στη μίμηση αυτής. Ο συγγραφέας δημιουργεί τη δική του πραγματικότητα, εκφράζει τον ψυχικό του κόσμο, είναι Δημιουργός, απολαμβάνοντας τα όρια της ελευθερίας του. Και κυρίως ενίσταται στον Λόγο ως ουσία του ανθρώπου και συλλαμβάνει το άτομο ως αισθητικό ον.

Ο ρομαντισμός δεν σηματοδότησε μόνο αλλαγές στην τέχνη και στον τρόπο γραφής, εισήγαγε παράλληλα μία αισθητική άποψη εν γένει, αποθεώνοντας την ατομικότητα, τη φαντασία, το συναίσθημα, την φύση και την αυθεντική ιδιοφυΐα πέρα από τα ιδεώδη της ομορφιάς⁸. Ο A.O.Lovejoy, περιγράφοντας την αισθητική του γοθικού μυθιστορήματος, αναφέρει: *Οι γοθικές τέχνες, των οποίων αισθητικός κανόνας ήταν η ασυμμετρία [ήρθαν] σε αντίθεση με τη συμμετρία της κλασικής νοοτροπίας*⁹. Το υποκείμενο διαφοροποιείται και αναζητείται η ατομική ελευθερία, η συγκίνηση και το συναίσθημα έναντι της ορθολογικής σκέψης. Η αισθαντικότητα του ρομαντισμού προτάσσει το συναίσθημα και αντιδρά στη νεοκλασικιστική αισθητική που εμμένει στην αιτία. Η στροφή του 18ου αιώνα προς το συναίσθημα, έναντι του Λόγου, που σφραγίζει τον 17ο αιώνα, αποτυπώνεται ξεκάθαρα στο ρεύμα της αισθαντικότητας και την ακμή του γοθικού μυθιστορήματος στο τέλος του αιώνα.

Την ίδια εποχή, λοιπόν, που ο νεοκλασικισμός, ο φιλελευθερισμός, η επιστημονική έρευνα καθιερώνονταν στους κύκλους των διανοούμενων της Ευρώπης, το σκοτεινό όραμα του Οράτιου Ουόλπολ (Horace Walpole) και των άλλων πρωτοπόρων του γοθικού μυθιστορήματος συνέδεε τα στοιχεία που είχε παραμερίσει η Αναγέννηση (φεουδαρχία, προκαταλήψεις, άγρια φαντασία, φυσική αγριότητα) με

⁷ Για τον ρομαντικό η φύση έχει δυναμικότητα, δεν είναι κάτι παθητικό. Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 122.

⁸ Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 46.

⁹ Arthur O.Lovejoy (The first gothic Revival: The return to nature, *Modern Language notes* 53, 1932, σελ. 95). Αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, Νοέμβριος 2006, σελ. 122.

μία αισθητικά πλούσια σε φαντασία παραγωγή που αξίωσε την προσοχή της ακαδημαϊκής κοινότητας και διεκδικούσε θέση στον χώρο του μυθιστορήματος¹⁰.

Θα μπορούσαμε να δούμε το γοτθικό μυθιστόρημα ως αντίδραση στον συντηρητισμό του 18ου αιώνα και ως μορφή απεικόνισης της ταραγμένης εποχής του; Η γοτθική λογοτεχνία δεν είναι απλώς ένα συνονθύλευμα των προρομαντικών τάσεων αλλά μία βαθιά αντανάκλαση της επαναστατικής εποχής στην οποία δημιουργείται, εποχή που χαρακτηρίζεται από βίαιες αξιακές μεταβολές, χάος και αποσύνθεση. Πέρα από την πνευματικο-καλλιτεχνική αντίθεση του ρομαντισμού με τον Διαφωτισμό, η εποχή από τα μέσα του 18ου έως τις αρχές του 19ου αιώνα είναι περίοδος κοινωνικοπολιτικών και ιδεολογικών ανακατατάξεων αλλά και πολιτισμικών αλλαγών. Η ακμή του γοτθικού μυθιστορήματος (1764-1820) συνέπεσε χρονικά με τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές σε ολόκληρη την Ευρώπη, που από το 1760 υπήρξαν ραγδαίες. Η Γαλλική και η Αμερικανική επανάσταση και η Βιομηχανική αργότερα ορίζουν τη μεταβατική περίοδο που ζει η Ευρώπη στο τέλος του αιώνα. Σε ρυθμούς αστικοποίησης, με τη γρήγορη ανάπτυξη της νέας αστικής τάξης, του εμπορίου και του καπιταλισμού που αλλάζει τους όρους της παραγωγής, δημιουργούνται φοβερές κοινωνικές πιέσεις¹¹.

Είναι φυσικό το γοτθικό μυθιστόρημα, ως τέκνο της εποχής, αυτής να μην μπορεί να διαχωριστεί από τα ιστορικά συμφραζόμενα που το δημιουργούν και τα οποία αντανακλώνται αναπόφευκτα στα κείμενα των συγγραφέων, αποτυπώνοντας την ταραγμένη συλλογική ψυχή της Ευρώπης. Αναμφισβήτητα, αποτελεί την αισθητική έκφραση της αντίδρασης του πνεύματος που ασφυκτιά μέσα στα πρότυπα και τους κανόνες του ορθολογισμού, σε μία Ευρώπη που ζει στους ρυθμούς της επανάστασης. Οι γοτθικοί συγγραφείς μέσα από τις σκοτεινές σκηνές βίας και τρόμου εκφράζουν την προσωπική τους απογοήτευση και το γοτθικό μυθιστόρημα γίνεται πράξη ελεύθερης ατομικής βούλησης¹². Συνολικά, η αισθητική και οι αλλαγές στον χώρο

¹⁰ Ο Fred Botting αναφέρει πως στην τέχνη που μέχρι τώρα δέσποζαν αποκλειστικά οι κανόνες σύμφωνα με το νεοκλασικιστικό γούστο, το γοτθικό σήμαινε έλξη από αντικείμενα ή πρακτικές «λίγο πολύ αρνητικές, παράλογες, ανήθικες, φανταστικές». Botting Fred, *Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture*, αναφέρεται στο βιβλίο David Punter (edit.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, 2004.

¹¹ Chitra Pershad Reddin, *Forms of Evil in the Gothic Novel*, Ayer Publishing, USA, 1980, σελ. 4.

¹² Η ρομαντική βούληση έχει τόσο ισχυρό ανατρεπτικό χαρακτήρα που πολλές φορές φτάνει στα όρια μιας εσωτερικής αναρχίας. Σύμφωνα με τον Marquis de Sade το γοτθικό μυθιστόρημα συνδέεται με την επανάσταση και την αναρχία. Linda B. Berenbaum (the gothic imagination: expansion in gothic

της παραλληλίζονται με τις πολιτικές μεταβολές και εκφράζουν την ανασφάλεια που επικρατεί και η οποία συνδέθηκε με ηθικά, κοινωνικά, κοσμολογικά ερωτήματα. Χαρακτηριστικά, ο Devendra P. Varma, περιγράφοντας τους συγγραφείς της εποχής ως αμήχανους και απελπισμένους μπροστά στην κοινωνική δίνη, αναφέρει: *ερμηνευόμενο μέσα στο κοινωνικό του πλαίσιο, το γοτθικό μυθιστόρημα είναι μια λεπτή και περίπλοκη αισθητική έκφραση του ευρωπαϊκού πνεύματος εν μέσω επαναστατικού αναβρασμού*¹³.

Σύμφωνα με πολλούς μελετητές, οι συνέπειες των συνεχόμενων αναταράξεων δημιούργησαν την ανάγκη να διηγηθεί η λογοτεχνία ιστορίες ικανές να τρομάζουν και να σοκάρουν πιο πολύ από τη βιωμένη πραγματικότητα. Η Validine Clemens στο βιβλίο της *The return of the repressed: Gothic Horror from the castle of Otranto to Alien*¹⁴, υποστηρίζει πως σε περιόδους κρίσεων που ο τρόμος είναι παντού, ο συγγραφέας πρέπει να δημιουργήσει ακόμα περισσότερο για να σοκάρει τον αναγνώστη. Η Reddin Chitra Pershad εύστοχα αναφέρει πως ο συγγραφέας «για να συνθέσει ενδιαφέροντα έργα πρέπει να αφουγκραστεί την ίδια την κόλαση»¹⁵. Όταν το Κακό υπάρχει στην καθημερινότητα των ανθρώπων, είτε με τη μορφή πολέμου, είτε φυσικών καταστροφών, είτε ως ανασφάλεια και κοινωνική ανησυχία, ο λογοτέχνης για να συγκινήσει οφείλει να «βουτήξει» στις αλλόκοτες καταστάσεις. Και αυτό συμβαίνει σε όλες τις εποχές όπως και η αυξανόμενη ανάγκη των αναγνωστών για τέτοιου είδους λογοτεχνία¹⁶. Συμφωνώντας με την άποψη αυτή, ο Edmund Wilson αναφέρει το 1944, πως το ξαφνικό ενδιαφέρον για ιστορίες τρόμου και μυστικιστικά ενδιαφέροντα είναι σύνθηες και εξηγείται σε περιόδους κοινωνικών ανακατατάξεων ή όταν η πολιτική πρόοδος είναι στάσιμη¹⁷.

literature, Associated University Press, New Jersey, 1982, σελ. 42). Αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, ό.π., σελ. 109.

¹³ Devendra P. Varma (*The gothic flame*, Arthur Barker, London, 1957, σελ. 216). Αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, ό.π., σελ. 109.

¹⁴ Αναφέρεται στην εργασία Angela Hatton, *The Origins of Horror in Literature*. In *the English Horror*, University of South Alabama, 2005, σελ. 82.

¹⁵ Chitra Pershad Reddin, ό.π., σελ. 5.

¹⁶ Δεν είναι τυχαίο πως ο κινηματογράφος «ανακάλυψε» το γοτθικό μυθιστόρημα σε μια περίοδο ανασφάλειας, κρίσης και φόβου, την εποχή μετά το κραχ του '29. *Dracula* (1930) του Tod Browning, *Frankenstein* (1931) του J. Wale, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) του R. Mamoulian, *The Black Cat* (1934) του Edg. Ulman.

Στέλλα Βατούγιου (Το γοτθικό μυθιστόρημα στον κινηματογράφο). Αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, ό.π., σελ. 135.

¹⁷ Αλλά και ο André Breton μιλώντας για τις ασταθές περιόδους από τις οποίες «ξεπήδησαν» αναγνώρισε κοινά μεταξύ γέννησης του γοτθικού μυθιστορήματος και του σουρεαλιστικού κινήματος. Chitra Pershad Reddin, ό.π., σελ. 6.

Κι αν δεχθούμε ότι το γοτθικό μυθιστόρημα είναι μία “numinous literature” («υπερκόσμια/υπερφυσική λογοτεχνία»), χαρακτηρισμός που ανήκει στον S.L.Varnado, και αναζητήσουμε την ερμηνεία του ως τέτοιου θα πρέπει να καταφύγουμε στον Mircea Eliade για τον οποίο οι κοινωνίες της Δύσης έχουν ζήσει τελευταία την ανάπτυξη του “nonreligious man” (άθρησκος άνθρωπος)¹⁸. Ο ορθολογισμός του Διαφωτισμού αντικατέστησε τη θρησκεία ως κυρίαρχο τρόπο ερμηνείας του κόσμου και άλλαξε τη σχέση ατόμου-φύσης, υπερφυσικού-κοινωνικού. Σε αυτές τις κοινωνίες ο άθρησκος άνθρωπος θεωρεί τον εαυτό του ως το μοναδικό συντελεστή της ιστορίας, δέχεται τη σχέση αιτίας-αιτιατού και αρνείται την επιρροή υπερβατικών δυνάμεων. Όμως, παραμένει φορέας των προγονικών παραδόσεων και βιώνει ακόμη κάποια συναισθηματικά ίχνη, έχει ανάγκη την αίσθηση του «ριζώματος» και του παρελθόντος ως συνέχεια.

Αυτήν ακριβώς την ανάγκη έρχονται να ικανοποιήσουν ο ρομαντισμός και το γοτθικό μυθιστόρημα, ορθώνοντας το ανάστημα τους μπροστά στην τάση για θρυμματισμό του υποκειμένου και στη γέννηση του νεωτερικού υποκειμένου. Μία μάχη μεταξύ των δυνάμεων του Διαφωτισμού και του γοτθικού παρελθόντος, που οι μεν πρώτες αντιπροσωπεύουν την πρόοδο, ενώ οι δεύτερες επιστρέφουν στο παρελθόν καθιστώντας το σημείο εκκίνησης για τη συνέχεια¹⁹.

¹⁸ Elena Maria Emandi, *όπ.π.*, σελ. 187.

¹⁹ Fred Botting, *Gothic*, Routledge, London, 1996, σελ. 15.

1.2 Απεικόνιση του Κακού στο γοτθικό μυθιστόρημα

Στο παρόν κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε τον τρόπο με τον οποίο το Κακό παρουσιάζεται στο γοτθικό μυθιστόρημα και εν συνεχεία θα επιχειρήσουμε τη σύνδεση της εικόνας του Κακού στον ρομαντισμό με αυτή στο αστυνομικό μυθιστόρημα²⁰.

Το *Κάστρο του Οτράντο* (1764) του Ουόλπολ θεωρείται το πρώτο λογοτεχνικό κείμενο που συνέβαλε στη διαμόρφωση της γοτθικής αισθητικής και καθιέρωσε τις συμβάσεις του είδους. Ο Ουόλπολ εισάγει σε αυτή την πρώιμη περίοδο κάποια σταθερά στερεότυπα που θα υιοθετήσουν και οι μετέπειτα συγγραφείς, κυρίως η Ανν Ράντκλιφ (Ann Radcliffe), όπως:

1. Η αφηγούμενη ιστορία είναι ιστορία σφετερισμού και θείας δίκης.
2. Το κεντρικό σκηνικό στο οποίο εξελίσσεται η δράση περιλαμβάνει ένα κάστρο, τις πιο πολλές φορές στοιχειωμένο, σκοτεινούς λαβυρίθους και κρυφά περάσματα, σπήλαια και δάση.
3. Τα κεντρικά επαναλαμβανόμενα στοιχεία στην αφήγηση είναι η καταδίωξη, η αιχμαλώτιση, η φυλάκιση και η δραπετεύση.
4. Ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με υπερφυσικούς μηχανισμούς.
5. Κεντρική φιγούρα είναι ο κακός αριστοκράτης, ενώ στον αντίποδα αυτού βρίσκεται ο καλός χωριάτης ή περαστικός.

Η γοτθική αφήγηση στηρίζεται σε αντιθετικά δίπολα που συμβολίζουν το κεντρικό δίπολο του Καλού και του Κακού. Τα σταθερά μοτίβα με αυτήν τη λειτουργία είναι τα γοτθικά κάστρα και η φιγούρα του δαιμονικού άρχοντα που αντιπαρατίθεται με τον ενάρετο φτωχό υπήκοο²¹. Το κάστρο είναι το μεσαιωνικό οίκημα μέσα στο οποίο επιτρέπεται να υπάρχει το Κακό. Είναι η κατοικία του Κακού που μπορούμε να εκλάβουμε το εσωτερικό του ως την κόλαση, ενώ τον φεουδάρχη που κατοικεί εκεί ως προσωποποίηση του διαβόλου. Το κάστρο προβάλλει τις τρεις κυρίαρχες θεματικές αναζητήσεις, που εν πολλοίς παραμένουν σταθερές σε κάθε γοτθικό μυθιστόρημα: την είσοδο στο κάστρο, την αιχμαλώτιση στα σκοτεινά και δαιδαλώδη υπόγειά του και, τέλος, τη δραπετεύση από αυτό.

²⁰ Τα παραδείγματα που θα χρησιμοποιήσουμε προέρχονται από δύο αντιπροσωπευτικά γοτθικά μυθιστορήματα, *Το Κάστρο του Οτράντο*, του Ουόλπολ, και *Τα κάστρα Άθλιν και Ντάνμπειν*, της Ανν Ράντκλιφ.

²¹ Στο διήγημα της Ράντκλιφ *Τα κάστρα του Άθλιν και του Ντάνμπειν*, για παράδειγμα, είναι ξεκάθαρο πως τα δύο κάστρα ως τόποι συμβολίζουν το Καλό και το Κακό.

Τα μυστηριώδη μονοπάτια του κάστρου οδηγούν τους ήρωες όλο και πιο βαθιά στο εσωτερικό του, μέχρι να φυλακιστούν στα υπόγεια του. Τα επιβλητικά γοτθικά μέγαρα είναι οι καθρέφτες των σκοτεινών ατραπών της ανθρώπινης ψυχής και των τρομαχτικών, συχνά ακραίων, γεγονότων που βιώνουν οι ήρωες (ή που απειλούνται από αυτά), όπως ο βίαιος θάνατος²².

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

Κυρίως όμως το Κακό στο γοτθικό μυθιστόρημα ενσαρκώνεται με τη στερεοτυπική φιγούρα του άρχοντα-τυράννου (gothic villain)²³. Στο πρόσωπό του αντανακλώνται όλα τα αρνητικά συναισθήματα. Παρουσιάζεται σκοτεινός, άπληστος, λάγνος, απειλητικός, αμφίθυμος και διχασμένος²⁴. Στο σύμπαν που εξουσιάζει έχει την ικανότητα να τρομοκρατεί όσους διαφεντεύει, επιβάλλοντας τις επιθυμίες του και σπέρνοντας τον τρόμο κυρίως στις γυναίκες²⁵. Είναι δαιμονικός, τυραννικός, από τη μια, διώκεται, τιμωρείται και περιθωριοποιείται, από την άλλη. Ουσιαστικά είναι ένας ξένος και ως προς το περιβάλλον αλλά και ως προς τον εαυτό του. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ανάγνωση του Κακού ήρωα στο γοτθικό μυθιστόρημα ως σύμβολο της αποξένωσης από τον ίδιο του τον εαυτό, από την κοινωνία από τον κόσμο²⁶. Ο γοτθικός-κακός ήρωας παρουσιάζεται με κατακερματισμένη ταυτότητα, ως ένα μοντέρνο αρχέτυπο για τον αποξενωμένο άνθρωπο που είναι διαιρεμένος από τον εαυτό του²⁷.

²² Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 32.

²³ Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 66.

²⁴ Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 71.

²⁵ Οι γυναικείες παρουσίες στα γοτθικά μυθιστορήματα παρουσιάζονται ως αντίθετος πόλος της ανδρικής εξουσίας αντιπροσωπεύοντας την αρετή, την υπομονή και την θέληση Θεού. Πολλές είναι οι ενδιαφέρουσες απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη στάση των γυναικών στα γοτθικά διηγήματα σχετικά με το πώς ισχυροποιούν τη θέση τους πετυχαίνοντας αυτό που επιθυμούν αφήνοντας τον άνδρα να θεωρεί πως τις εξουσιάζει. Όμως η συνάντηση των φεμινιστικών θεωριών με το γοτθικό μυθιστόρημα ξεφεύγει από τους στόχους της παρούσας εργασίας. Kate Ferguson Ellis (*the Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*, Urbane, Chicago, Illinois Up, 1989, σελ. 21). Αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, *όπ.π.*, σελ. 119.

²⁶ Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 10.

²⁷ Αναφέρει ο Masao Miyoshi για τους κακούς των γοτθικών διηγημάτων στο βιβλίο του *The divided self-A perspective of the literature of the Victorians*, πως εμφανίζονται ως «ένα σύγχρονο αρχέτυπο του αποξενωμένου ανθρώπου εναντίον του εαυτού του». Αναφέρεται στο Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 7.

Όμως, η αφήγηση των γοθικών ιστοριών δεν έχει τόσο να κάνει με τους χαρακτήρες, την πλοκή ή τη δομή του λόγου, αλλά με την ατμόσφαιρα και τις σκηνές δράσης που προήλθαν από τον ονειρικό κόσμο του συγγραφέα και βρίσκουν αντίκρισμα στον ονειρικό κόσμο του αναγνώστη. Η δυναμική της αφήγησης του Ουόλπολ, για παράδειγμα, έγκειται στην ικανότητά του να αφηγείται έναν εφιάλητη του, μεταφέροντας στο μυθιστόρημα την ονειρική κατάσταση με τολμηρή ελευθερία της φαντασίας αλλά και ιστορικό ρεαλισμό²⁸. Ο Ουόλπολ εγκαινιάζει μία αφήγηση που απεικονίζει την κοσμική απόγνωση, τη φυλάκιση του ανθρώπινου πνεύματος αλλά και τη φθορά των παραδοσιακών θεσμών. Δημιουργεί το υπερφυσικό θέαμα εξαλείφοντας κάθε δυνατότητα λογικής εξήγησης και δημιουργώντας παραπάνω ερωτήματα από αυτά που απαντά²⁹. Ο αναγνώστης από τις πρώτες σελίδες αντιλαμβάνεται την παρουσία παράξενων γεγονότων που θα συμβούν στο κάστρο και έρχεται αντιμέτωπος με μία σειρά μεταφυσικών μηχανισμών που αρχίζουν να πλέκουν το πέπλο του μυστηρίου και του τρόμου. Το σώμα βγαίνει από το πορτραίτο, σταγόνες αίματος τρέχουν από τη μύτη του αγάλματος, ο σκελετός μέσα από το κάλυπτρο του καλογερικού ράσου προειδοποιεί για την ύπαρξη κινδύνου και ένας φανταστικός γίγαντας «διανέμει» τα μέλη του στο κάστρο.

Για τους γοθικούς η φαντασία είναι τόσο ισχυρή ώστε γίνεται υπερβατική αντίληψη. Η δύναμή της απορρέει από την πεποίθηση που υπήρχε ήδη στο 16ο και 17ο αιώνα και ήθελε την αλήθεια να μην κατοικεί στην πραγματικότητα και, επομένως, να είναι προσβάσιμη μέσω μιας μυστικιστικής αντίληψης. Αυτές οι πεποιθήσεις προβάλλονται στο πρόσωπο του Δον Κιχώτη που αντιπροσωπεύει τη σύγκρουση ανάμεσα στον ιδεατό και τον πραγματικό κόσμο³⁰, και με αυτόν τον ήρωα παρομοιάζονται οι ρομαντικοί εξαιτίας της αχαλίνωτης φαντασίας που επιδρά στα πράγματα³¹.

Η δημιουργία της αισθητικής του «μη αιτιατού», που επιτυγχάνεται με την παρουσίαση γεγονότων τα οποία ξεπερνούν τη σχέση αιτίας-αιτιατού, εντείνεται από το μεσαιωνικό σκηνικό των ιστοριών που δημιουργούν την αισθητική του τρόμου. Σε ένα πρώτο επίπεδο, το Κακό στο γοθικό μυθιστόρημα στέκει πάνω από τις ανθρώπινες δυνάμεις, είναι μεταφυσικό. Ο άνθρωπος εμφανίζεται ασήμαντος μπροστά σε αυτό το μυστήριο, χωροχρονικά προσδιορισμένος και πεπερασμένος

²⁸ Elena Maria Emandi, *όπ.π.*, σελ. 190.

²⁹ Elena Maria Emandi, *όπ.π.*, σελ. 187.

³⁰ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 32.

³¹ Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 187.

(εξού και η δυστυχία του). Όμως, σε καμία περίπτωση το Κακό στο γοτθικό μυθιστόρημα δεν είναι μόνο εξωτερικό. Η υπερφυσική μεταφορά διευρύνει τα χρονικά ή χωρικά όριά του, περιορίζεται και το περιφέρει στον λαβύρινθο του εσωτερικού κόσμου των χαρακτήρων.

Στους πάντα απομονωμένους στα άγρια βουνά γοτθικούς πύργους, ο ήρωας βιώνει την απομόνωση, τον θάνατο, την απώλεια από ένα επηρμένο εγώ, και επιδιώκοντας να φτάσει το θείο και να υψωθεί (όπως ακριβώς υψώνεται ο καθεδρικός γοτθικός ναός), οδηγείται στην ηθική παρακμή και έπειτα στην τιμωρία. Μόνο όταν αποδέχεται την αλήθεια που ήδη ξέρει και σταματά να δρα, τρομοκρατώντας τους υπόλοιπους ήρωες, το κάστρο παύει να είναι στοιχειωμένο και τα φαντάσματα ξορκίζονται. Και όταν τέλος συμφιλιωθεί με τη Μοίρα, τα εμφανώς υπερφυσικά φαινόμενα αποκτούν λογική εξήγηση και αποδεικνύεται πως τα μόνα φαντάσματα είναι τα φαντάσματα της φαντασίας³².

Στο γοτθικό μυθιστόρημα, μπορούμε να δούμε τα κινούμενα πορτραίτα, τα ζωντανά αγάλματα, τα γιγαντιαία φαντάσματα ως κομμάτια της ένοχης συνείδησης του αριστοκράτη τυράννου, και την αυτογνωσία που αποκτά ο ήρωας, το ταξίδι «προς τα μέσα», ως λύση του Κακού³³. Ως προς τις τρομακτικές τοποθεσίες που τα μυθιστορήματα επέλεγαν να ξετυλίξουν τη δράση τους, αυτά αντιπαραβάλλονται με τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων προκειμένου να προωθήσουν μία εσωτερική δράση και ταυτόχρονα να υπονομευτούν. Το Κακό παρουσιάζεται εξωτερικά μόνο για να εσωτερικευθεί από τους ήρωες. Το εξωτερικό περιβάλλον αλληλεπιδρά με τον εσωτερικό ψυχισμό του ήρωα και το ταραγμένο τοπίο αποτυπώνει την ταραγμένη ψυχή. Με αυτό τον τρόπο, το εξωτερικό Κακό των υπερφυσικών δυνάμεων συμβολίζει το εσωτερικό Κακό.

³² Η παρουσίαση του Κακού μοιάζει με την παρουσίαση της χριστιανικής διδασκαλίας όπου η δύναμη του Κακού δεν είναι αιώνια. Υπάρχει η βεβαιότητα πως το Καλό θα επικρατήσει με τη δύναμη του Θεού. Άλλωστε η ιδέα του *Χαμένου Παραδείσου* είναι χριστιανική ιδέα που εμπνέει τον γοτθικισμό. Συνήθως ο άνδρας πρωταγωνιστής έχει εκδιωχθεί από την οικογένεια «σε μια γκροτέσκα αναπαράσταση της Πτώσεως». Kate Ferguson Ellis, *όπ.π.*, αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, *όπ.π.*, σελ. 119.

Το *Κάστρο του Οτράντο* υπήρξε το πρώτο λογοτεχνικό έργο που εισάγει τη «σύμβαση της γοτθικής αναθεώρησης του μύθου της Πτώσεως». Walpole Horace, *The Castle of Otranto (1764) in Three Gothic Novels*, Peter Fairclough (edit.), Penguin Classics, Ltd, Middlessex, 1984. Αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, *όπ.π.*, σελ. 120.

³³ Στο τέλος το καλό επικρατεί εξασφαλίζοντας την αίσθηση δικαιοσύνης. Μεταμέλεια και δικαιοσύνη συγκροτούν την έννοια του Διδακτισμού στα πρώιμα κείμενα του Ουόλπολ και της Ράντκλιφ.

Nelson C. Smith, *The art of Gothic: Ann Radcliffe's major novels*, Arno Press Inc, USA, 1980, σελ. 23.

Η προσοχή μετατοπίζεται από την εξωτερική απειλή σε μια εσωτερική που θεωρείται ανεξέλεγκτη και ως εκ τούτου πιο επικίνδυνη³⁴. Έτσι, οι συγγραφείς παρουσιάζουν το Κακό εξερευνώντας την εσωτερικότητα των ηρώων σε σχέση με τις υπερφυσικές δυνάμεις του περιβάλλοντος, δημιουργώντας μία σχέση αναλογίας μεταξύ του φυσικού τοπίου και της ψυχικής κατάστασης στην οποία βρίσκεται ο ήρωας³⁵. Αυτή η τεχνική αποδεικνύει πως το γοθικό διήγημα δίκαια συνδέεται με την ανάπτυξη του ψυχολογικού μυθιστορήματος³⁶.



Εικόνα 2

Λεπτομέρεια από το εξώφυλλο του βιβλίου *The Gothic Novels* (εκδ. Penguin, 1974).

³⁴ Elena Maria Emandi, *όπ.π.*, σελ. 188.

³⁵ Αυτή την αναλογία περιβάλλοντος-ψυχισμού θα αναπαραστήσει τον 20ο αιώνα ο γερμανικός εξπρεσιονισμός με τα στυλιζαρισμένα σκηνικά του.

³⁶ John A. Stoler, *Ann Radcliffe: the novel of suspense and terror*, Arno Press Inc, USA, 1980, σελ. 222.

1.3 Η εισβολή του Κακού, ως πρόγονος του Κακού στο αστυνομικό μυθιστόρημα, στην κοσμοθεωρία του ρομαντισμού

Γιατί όμως να χρειάζεται σε μία μελέτη όπως η παρούσα η αναφορά στο γοτθικό μυθιστόρημα και τον ρομαντισμό;

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

A. Ατομικισμός-Το Κακό ως συνείδηση της ατομικής ελευθερίας

Όπως είδαμε, για τους γοτθικούς το Κακό ξεπερνά τα όρια του αισθητού κόσμου και εκφράζεται με μία έντονα εσωτερική και ψυχολογική διάσταση μέσω των δραματοποιημένων εικόνων και σκηνικών που χρησιμοποιούν. Οι γοτθικοί απορρίπτουν την αντίληψη για της φύσεως του ανθρώπου ως a priori καλής και φιλάγαθης, εμμένοντας στην έρευνα για την εσωτερική ρίζα του Κακού. Η βάση πάνω στην οποία αναπτύσσεται αυτή η ρομαντική προοπτική είναι η κρίση συνείδησης. Η αβεβαιότητα, η υπαρξιακή αγωνία και η διαπίστωση ότι ο κόσμος είναι πεπερασμένος, οδηγούν τον ρομαντικό ήρωα σε ακραίες συμπεριφορές και σε μία ακατανίκητη διάθεση προς επιβεβαίωση του Εγώ. Αισθάνεται περιφρόνηση για τον κοινωνικό βίο και, βυθιζόμενος στην ονειροπόληση, δημιουργεί την αισθητική του τρόμου και του θανάτου. Ο ατομικισμός ως εγωισμός (ή καλύτερα ως εγωκεντρισμός) και η έμφαση στο άτομο έναντι του συνόλου, έχουν να κάνουν με την ανάγκη των ρομαντικών να απορρίψουν τον κομφορμισμό και να προκαλέσουν³⁷.

Ο ατομικισμός υπ' αυτή την έννοια, της προβολής πάνω απ' όλα της ατομικής ελευθερίας και βούλησης, υπονομεύει και διαταράσσει την κοινωνική συνοχή γιατί δεν σέβεται τους κανόνες της. Η απομάκρυνση του ατόμου από τους κανόνες της κοινωνίας μπορεί να του δώσει ελευθερία παρότι το αντίτιμο είναι η απώλεια της

³⁷ Η Furst αναφέρει πως οι αντιφάσεις και η αγάπη για το παράδοξο σχετίζονται με την επιθυμία των ρομαντικών «να εντυπωσιάσουν τους αστούς». Lillian Furst, *όπ.π.*, σελ. 38.

ασφάλειας και η αβεβαιότητα, ελευθερία, που όπως υποστηρίζει ο Βίκτωρ Ουγκώ, παραμένει το «πρωταρχικό αίτημα»³⁸.

Το Κακό, λοιπόν, ως πράξη ελεύθερης βούλησης του υποκειμένου, ως ακραία έκφραση της ελευθερίας και της ατομικής εμπειρίας, είναι απόρροια του ατομικιστικού σύμπαντος. Ο ήρωας γίνεται φορέας του Κακού όταν ακολουθεί την επαναστατική του παρόρμηση να παραβιάσει τους ηθικούς, κοινωνικούς-θησκευτικούς κανόνες και να προβάλλει την επιθυμία του³⁹. Το υποκείμενο που ξεφεύγει από την κοινότητα και προτάσσει την ελεύθερη ατομική βούληση έναντι της συλλογικής γίνεται ο μολυσματικός φορέας του Κακού⁴⁰. Ο ρομαντισμός λάτρευε τον μεγάλο ήρωα με τα έντονα χαρακτηριστικά, όπως το πάθος και ο αυθορμητισμός, ακόμα και τον εγκληματία, γιατί η παραβατική φιγούρα είναι το σύμβολο του υποκειμένου που προτάσσει την ελευθερία της βούλησής του.

Η γένεση της ατομικότητας μέσα από το Κακό

Για τον ρομαντισμό η βιβλική αφήγηση συνδέει εξ αρχής την αμαρτία και το Κακό με την ελεύθερη βούληση. Η ανταρσία του εκτεπρωκότος Αγγέλου αποτελεί την ανώτερη έκφραση της ελευθερίας της ύπαρξης⁴¹. Συμβολίζει την τέλεση του Κακού από το θεοποιημένο Εγώ που επαναστατεί και αναλαμβάνει την ευθύνη. Όπως και στον μύθο του Κάιν, που έπεται αυτόν της πτώσης, συνεχίζοντας την αιώνια πάλη του Καλού με το Κακό, ο Κάιν αποτελεί την «κορύφωση της ανθρώπινης εξέγερσης και του αγαλίνωτου πάθους για ελευθερία»⁴². Μέσω της δολοφονίας ως αρχετυπικού φόνου, γίνεται ο δημιουργός του ανθρώπου διότι πριν από αυτόν το γένος δεν γνωρίζει τον θάνατο, δεν γνωρίζει, δηλαδή το όριο που του δίνει τη θνητή υπόσταση. Ο Κάιν γίνεται ο πατέρας-εισηγητής της δολοφονίας, του θανάτου, της ατομικότητας. Η τελευταία ξεπροβάλλει μέσα από την πράξη του Κακού, και συγκεκριμένα μέσα από το έγκλημα.

Στις βιβλικές αφηγήσεις της Παλαιάς Διαθήκης περί σύγκρουσης του Καλού με το Κακό, το Κακό δεν απέχει από τη δημιουργία του κόσμου αλλά είναι κομμάτι του θείου που εξεγείρεται. Στον μύθο του Κάιν, η εξουσία περνάει από τον Θεό στο χέρι

³⁸ Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 104.

³⁹ Η Furst αναφέρει πως ο ηθικός σχετικισμός είναι συνέπεια του ατομικισμού. Lilian Furst, *όπ.π.*, σελ. 84.

⁴⁰ Η ικανότητα του Κακού να μεταδίδεται σαν «Κινούμενη δύναμη (που) περιφέρεται και εξαπλώνεται σαν μάστιγα» είναι συνηθισμένη αντίληψη. Διαβάζω, τεύχ. 468, *όπ.π.*, σελ. 112

⁴¹ «Έκφραση της έσχατης ελευθερίας της ύπαρξης του». Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 52.

⁴² Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 182.

του ανθρώπου και η δολοφονία γίνεται υπόθεση των ανθρώπων με την «ανάθεση» του Θεού⁴³. Αλλά και ο εκπεπτωκός Άγγελος δεν δημιουργήθηκε εξ αρχής κακός, αφού στο πρόσωπο του ενυπάρχει το θείο, μέρος του οποίου είναι. Το Κακό είναι μέρος της ανώτερης δημιουργικής αρχής του κόσμου, είναι συνδημιουργούσα δύναμη. Η αγωνία και η ενοχή, ως αρχέγονες δυνάμεις πόνου στον άνθρωπο, πηγάζουν από την αρχέγονη αντιπαλότητα που εκφράζει συμβολικά την ανθρώπινη μοίρα⁴⁴.

B. Το εσωτερικό Κακό ως διάρρηξη ορίων

Σύμφωνα με τη ρομαντική προοπτική, ο κόσμος δεν είναι το άθροισμα των αριστοτελικών διακρίσεων, όπως ψυχή-φύση, υποκείμενο-αντικείμενο, εσωτερικότητα-εξωτερικότητα, αλλά προκύπτει από την υπέρβαση τέτοιων δυϊσμών⁴⁵. Η κυριαρχία του Καλού πάνω στο Κακό παύει να υφίσταται και οι αντιθετικές έννοιες είναι πολύ δύσκολο να διαχωριστούν από τα άλλοτε ευδιάκριτα όρια. Το Κακό απεικονίζεται ως διάρρηξη των ορίων μεταξύ εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου. Δεν κατοικεί κάπου έξω από τους ανθρώπους, οπότε θα ήταν εύκολο να εντοπιστεί και να απομονωθεί, αλλά είναι μέρος της ανθρώπινης ψυχής, ενυπάρχει ήδη στο άτομο και αυτό το κάνει ανυπέρβλητα τρομακτικό. Αυτή η αισθητική που φλερτάρει με το αλλόκοτο, το παράξενο, θέτει την κόλαση, το Κακό, εντός του ανθρώπου. Το εσωτερικεύει στην ύπαρξή του, στον ψυχισμό του⁴⁶.

Στην αφήγηση του γοτθικού μυθιστορήματος, το Κακό εκφράζεται με έντεχνες περιγραφές και υπερφυσικές ανίκητες δυνάμεις. Προβάλλεται ως κοσμικό Κακό αλλά παραλληλίζεται με το εσωτερικό απέραντο Κακό. Τα υπερφυσικά στοιχεία έρχονται να ταράζουν την τάξη της πραγματικότητας, όμως στην ουσία είναι η εσωτερική αταξία αυτή που επιβάλλεται⁴⁷. Τα φαντάσματα, για παράδειγμα, στα γοτθικά μυθιστορήματα καταργούν τα όρια μεταξύ του παρόντος και του άλλου κόσμου και συμβολίζουν τον άλλον εαυτό ή τη σκιά του εαυτού συνδεδένται δε, με τη δύναμη του

⁴³ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 178.

⁴⁴ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 51.

⁴⁵ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 34.

⁴⁶ «Η κόλαση βρίσκεται στην καρδιά του» κατά τον Μπάιρον. Lillian Furst, *όπ.π.*, σελ. 146.

Ο Ουγκό στον πρόλογο του Κρόμγουελ (*Cromwell*, 1827) αλλά και του Ερνάνη (*Hernani*, 1830) υποστήριζε «ρομαντικός σημαίνει ελεύθερος, γραφικός, χαρακτηριστικό αλλά και αλλόκοτος».

Lillian Furst, *όπ.π.*, σελ. 34.

⁴⁷ Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 10-12.

Κακού που οι συγγραφείς την βλέπουν σαν μέρος της ανθρώπινης ψυχής⁴⁸. Περιγράφοντας την κοσμοαντίληψη του ρομαντισμού, ο Στ. Ροζάνης επισημαίνει: *Η ενοχή ως αθωότητα και η αθωότητα ως ενοχή, το απόκοσμο ως ουσία του κοσμικού και το κοσμικό ως ουσία του απόκοσμου*⁴⁹. Αυτή η παλινδρόμηση από τη μία κατάσταση στην άλλη έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση του Κακού ως αταξία, ως απορρύθμιση της ισχύουσας κατάστασης⁵⁰.

Το γοτθικό μυθιστόρημα με τις ιδιαίτερες λογοτεχνικές συμβάσεις μοιάζει να διατείνεται πως υπάρχει πάντα μία άλλη διάσταση πέρα από την πραγματικότητα που παραμένει πολύπλοκη και εισάγει τον αναγνώστη σε έναν κόσμο μυστηρίου, ένα γρίφο που πρέπει να λυθεί. Αυτή η σύλληψη του κόσμου ως αίνιγμα είναι από τα κύρια στοιχεία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Και μπορεί στα αστυνομικά διηγήματα της Αγκάθα Κρίστι η αταξία να μην παρουσιάζεται με εσωτερικούς όρους, όπως στον ρομαντισμό, όμως στα κλειστά ταξικά περιβάλλοντα που δημιουργεί, το Κακό επιβάλλεται ως αταξία. Στη φαινομενικά ήσυχη τάξη το Κακό υπάρχει ήδη στους κόλπους της κλειστής κοινωνίας και διαλύει τις ισορροπίες. Οι ήρωες δεν είναι ούτε Καλοί ούτε Κακοί, είναι εν δυνάμει Κακοί. Όλοι έχουν το κίνητρο και την ευκαιρία για να πράξουν την κακία αλλά μόνο ένας το κάνει. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται το αίνιγμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα.

Γ. Το Κακό ως πηγή του αισθήματος του Υψηλού και της Ηδονής

Στον φαντασιακό κόσμο που συλλαμβάνει ο ρομαντισμός, οι αντιθετικές έννοιες βρίσκονται σε διαρκή σύγκρουση και ο τρόμος προκύπτει από τη διάρρηξη των μεταξύ τους ορίων. Κατά τον ρομαντισμό, γράφει ο Στ. Ροζάνης, «πρέπει το οικείο περιεχόμενο του κόσμου να απο-οικειωθεί, να γίνει αλλόκοτο και εκπληκτικό και να εξυψωθεί προς το άπειρο, προς το απόλυτο, προς το ιδεώδες»⁵¹, και να οικειοποιηθεί το ανοίκειο, θα συμπληρώναμε. Ο τρόμος που προκαλεί το Κακό βασίζεται σε αυτή

⁴⁸ Ο τρόμος προκαλείται στο γοτθικό μυθιστόρημα από την απεικόνιση των ηρώων ως αντιμέτωπους με τον άλλο τους εαυτό και τις ένοχες σκιές τους. Το στοιχείο αυτό θα διατηρηθεί στα μετέπειτα γοτθικά αφηγήματα τρόμου (π.χ. M.Shelley, Frankenstein, B.Stoker, Dracula) που ασχολούνται με την ατομική φιλοδοξία που οδηγεί σε σκοτεινές πράξεις. Παναγή Αφροδίτη-Μ., Η σκιά ως σύμβολο τρόμου στα μυθιστορήματα: Ανεμοδαρμένα Ύψη και Ρεβέκκα, αναφέρεται στο *Διαβάζω*, τεύχ. 468, όπ.π., σελ. 112.

⁴⁹ *Διαβάζω*, τεύχ. 468, όπ.π., σελ. 16.

⁵⁰ Για τη ρομαντική σκέψη η ανάδυση του εσωτερικού Κακού, που γεννά την ατομικότητα, σχετίζεται με τα άλογα στοιχεία που διασπούν την τάξη των πραγμάτων. Στέφανος Ροζάνης, όπ.π., σελ. 198.

⁵¹ Στέφανος Ροζάνης, όπ.π., σελ. 128.

την οικειότητα του ανοίκειου (η βασική αντίληψη του Sigmund Freud για το ανοίκειο). Ο ρομαντικός μπροστά στο θέαμα της πάλης των αντιθέτων μένει «εκστατικός»⁵². Η εξύψωση προς το άπειρο και η έκσταση του υποκειμένου μάς φέρνουν αντιμέτωπους με την έννοια του Υψηλού του ρομαντισμού, που μαζί με την έννοια του Ανοίκειου του Freud, συνεισφέρουν στην κατανόηση της δημιουργίας του τρόμου.

Ο Edmund Burke με την έννοια του Υψηλού διατύπωσε θεωρητικά την αισθητική επανάσταση του ρομαντισμού στην εργασία του *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Ο Burke διαχωρίζει την έννοια του Υψηλού από την έννοια του Ωραίου. Το Ωραίο (Beautiful) σχετίζεται με τις αναλογίες του αντικειμένου και προκαλεί το αίσθημα της ευχαρίστησης, ενώ το Υψηλό (Sublime) πηγάζει από το αίσθημα του τρόμου και προσφέρει ηδονή. «Καθετί που συνεισφέρει με οποιονδήποτε τρόπο στην έξαρση της ιδέας του πόνου και του κινδύνου, δηλαδή οτιδήποτε είναι με οποιονδήποτε τρόπο τρομακτικό, ή διερευνά τρομακτικά αντικείμενα, ή επενεργεί με έναν τρόπο ανάλογο προς τον τρόμο, είναι πηγή του Υψηλού» δηλαδή παράγει το δυνατότερο συναίσθημα το οποίο ο νους είναι δυνατόν να συναισθανθεί»⁵³, σημειώνει ο Burke. Το τρομακτικό είναι για τον ρομαντισμό πηγή του θείου, του Υψηλού, που έχει τη δυνατότητα να επεκτείνει την ψυχή, να την διευρύνει⁵⁴.

Ο Freud, στο έργο του *Το Ανοίκειο*, υποστηρίζει πως η έννοια του Unheimlich (ανοίκειο) συνδέεται με το τρομακτικό ενώ η έννοια του Heimlich (οικείο) με το ασφαλές, όπως το οικογενειακό περιβάλλον. Όμως, το οικείο αναπτύσσει μία αμφίσημη έννοια που συμπίπτει με το αντίθετό του και έτσι οι δύο όροι τείνουν να ταυτιστούν. Η αιτία για τον Freud είναι το Οιδιπόδειο σύνδρομο (που ερευνά στην ανάγνωση του *The Sandman*, του E.T.A. Hoffman)⁵⁵. Το σπίτι είναι για τον Freud τόπος όπου πέρα από τις επιθυμίες γεννιούνται και τα άγχη, η απόθνηση, έτσι ώστε δεν είναι τόσο ασφαλές μέρος τελικά. Η ανάλυσή του τον επαναφέρει στην ιδέα που

⁵² Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 172.

⁵³ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 53.

⁵⁴ Και η Ανν Ράντκλιφ μίλησε για την ικανότητα του τρόμου (terror) να αφυπνίζει και να ζωντανεύει τους ανθρώπους ενώ η φρίκη (horror) παραλύει τις αντιδράσεις τους. Στο άρθρο της "on the supernatural in poetry" εκφράζει τη συμπάθειά της για τον τρόμο: «ο τρόμος και η φρίκη είναι αντίθετα, το πρώτο επεκτείνεται στην ψυχή και ξυπνά την επιθυμία για ζωή, το άλλο παγώνει και συμβιβάζει και εκμηδενίζει...» (μτφρ. δική μου), Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 28.

⁵⁵ Στην ερμηνεία του στο γερμανικό παραμύθι ερμηνεύει τις αναφορές στα μάτια και τις απειλές της όρασης σαν αντιπροσωπευτικές του οιδιπόδειου άγχους σχετικά με τον ευνοχισμό- στον οποίο τα μάτια έχουν συμβολικό χαρακτήρα. Andrew Smith, *Gothic Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, σελ. 13.

νωρίτερα θεώρησε κεντρική στο *Ανοίκειο*, είναι μία μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο [Heimlich]⁵⁶. Για τον Freud το τρομακτικό προκαλείται από την αίσθηση του Ανοίκειου, που προκύπτει από την ύπαρξη του ανοίκειου μέσα στο οικείο, από τη διάλυση των ευδιάκριτων ορίων τους (ό,τι μπορεί να ξεπεράσει τα ευδιάκριτα όρια Καλού-Κακού) περιγράφει δε τον τρόπο με τον οποίο νιώθουμε μυστικά ως πολύ οικείο το Ανοίκειο. Άλλωστε το «Άλλο» που τρομοκρατεί και φοβίζει υπάρχει μέσα μας.

Η αντίληψη περί Υψηλού που υποστήριζαν πολλοί μελετητές του 18ου αιώνα είναι η εκδοχή του ανοίκειου του Freud, στον 20ό. Για τον Andrew Smith, για παράδειγμα, η εκδοχή του Burke περί Υψηλού συνεισφέρει στην κατανόηση της Υποκειμενικότητας. Στο κέντρο βρίσκεται η ιδέα πως το υποκείμενο δεν προσδιορίζεται από ευγενικά αλλά από ταραχώδη συναισθήματα και άγχος σχετικά με την αυτοσυντήρηση και την επιβίωση. Αυτή η γοτθική εκδοχή για την υποκειμενικότητα ως ιδέα του ατόμου προσδιοριζόμενου από τραυματικές στιγμές, προοιωνίζεται την άποψη του Freud για το υποκείμενο το οποίο προσδιορίζεται από το άγχος της παιδικής ηλικίας⁵⁷.

Οι κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες και οι πολιτισμικές αλλαγές συμβάλλουν στη διαμόρφωση της επικρατούσας κάθε φορά λογοτεχνικής μορφής και πρόθεσης που οδηγεί σε διαφορετική αντιμετώπιση του Κακού ως θέματος και έννοιας⁵⁸. Στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα, οι λογοτέχνες εξέφρασαν ένα επιθετικό κοσμικό Κακό που ενίσχυσε τις παραδοσιακές χριστιανικές πεποιθήσεις και την ιεραρχική κλίμακα της κοινωνίας. Οι συγγραφείς της Αυγουστιανής εποχής, για παράδειγμα, με τις κωμωδίες και τα σατιρικά, ενδιαφέρονταν κυρίως να προσδιορίσουν τη φύση του Καλού παρά το Κακό αυτό καθεαυτό. Πριν την εμφάνιση του γοτθικού μυθιστορήματος, το σύνηθες λογοτεχνικό θέμα ήταν η σχέση του ανθρώπου με την κοινωνία. Ως εκ τούτου η οπτική των λογοτεχνών για το Κακό ήταν στραμμένη προς τον εξωτερικό κόσμο⁵⁹. Στο τέλος του αιώνα όμως, με τα προρομαντικά στοιχεία να οριοθετούν ήδη τα χαρακτηριστικά του επερχόμενου κινήματος, ο ατομικισμός ετέθη στο κέντρο του ενδιαφέροντος και οι συγγραφείς στράφηκαν έσω, οπότε, το Κακό

⁵⁶ Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, Έμη Βαϊκούση (μτφρ.), Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σελ. 15.

⁵⁷ Andrew Smith, ό.π., σελ. 12.

⁵⁸ Στην ιστορία της λογοτεχνίας η αλληλεπίδραση με την κοινωνία η είναι μια πολύπλοκη διαδικασία που διαμορφώνει την αντίληψη περί Κακού όπως είχε σημειώσει ο A.N.Whitehead: «είναι μέσα στη λογοτεχνία που η ανθρωπότητα πετυχαίνει την έκφρασή της...εκεί πρέπει να ψάξουμε τις σκέψεις κάθε γενιάς», αναφέρεται στο Chitra Pershad Reddin, ό.π., σελ. 43.

⁵⁹ Chitra Pershad Reddin, ό.π., σελ. 8.

έγινε πλέον εσωτερική υπόθεση. Τόσο δε ήταν το ενδιαφέρον των συγγραφέων, ώστε το Κακό δεν υπήρξε ποτέ τόσο επίκαιρο όσο κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα.

Οι γοτθικοί επέκτειναν τη διερεύνηση του Κακού πέρα από την καθαρά κοινωνιολογική σφαίρα στο μεταφυσικό και κυρίως το ψυχολογικό πεδίο. Το γοτθικό μυθιστόρημα στοχεύει στη μελοδραματική αντιπαράθεση των δυνάμεων του Καλού και του Κακού στο πλαίσιο μιας τρομακτικής ατμόσφαιρας, που δημιουργείται με την προβολή διογκωμένων υπερφυσικών συμβάντων και μακάβριων σκηνών. Το σύμπαν που εγκαθιδρύεται είναι «απόλυτα εναρμονισμένο με το αίτημα του παράξενου, του αλλόκοτου και του θαυμαστού, ως πηγών απελευθέρωσης της ρομαντικής φαντασίας και ποιητικής μεταστοιχείωσης του πραγματικού»⁶⁰. Όπως η γοτθική αρχιτεκτονική, με τους μεσαιωνικούς λαβυρίνθους, δίνει τη δυνατότητα στο άτομο να κρυφτεί και να χαθεί, έτσι και η αισθητική του γοτθικού μυθιστορήματος φανερώνει και αποκρύπτει, ή καλύτερα κρύβει ό,τι φανερώνει και φανερώνει ό,τι κρύβει. Παρομοίως και στο αστυνομικό μυθιστόρημα, η αισθητική που επικρατεί είναι αυτής της απόκρυψης και φανέρωσης. Ο αναγνώστης εγκλωβίζεται σε έναν κόσμο επικίνδυνο όπου κυριαρχούν η ανησυχία και η ταραχή και η αβεβαιότητα είναι η μόνη βεβαιότητα. Τα ερωτήματα που εγείρονται παραμένουν ανοικτά και μπορεί στο γοτθικό μυθιστόρημα να υπάρχει το μεταφυσικό στοιχείο (που όμως χαρακτήρες, αντικείμενα και μορφές μετατρέπονται σε σύμβολα και ιδέες), στο αστυνομικό όμως οι απορίες μένουν εντός του πλαισίου της πραγματικότητας. Ως προς την ερμηνεία της αισθητικής εμπειρίας, και στις δύο περιπτώσεις καθίσταται χρήσιμη η έννοια του Ανοίκειου και η αισθητική κατηγορία του Υψηλού. Όντως, τα έργα κινητοποιούν ένα περίεργο μείγμα επιθυμίας και απώθησης, τρόμου και θαυμασμού, δέους και απόλαυσης, ή, όπως λέει ο Burke περιγράφοντας το Υψηλό, εξάπτουν τις ιδέες του πόνου και του κινδύνου.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα επιστρέφει στη ρομαντική θεμελίωση του Κακού. Βλέπει το Κακό ως αισθητική του κόσμου. Η υπόθεση μοιάζει να είναι απλή, η εξιχνίαση ενός εγκλήματος, όμως, υιοθετεί τη μορφή του Κακού που του απέδωσε η κοσμοαντίληψη του ρομαντισμού: ως ανατροπή του ρυθμισμένου κόσμου, ως ανατροπή της τάξης, ως συστατική ουσία του ανθρώπου με ηδονικές προεκτάσεις⁶¹.

⁶⁰ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 172.

⁶¹ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 198.

Αλλά πάνω από όλα το Κακό γίνεται κεντρικό θέμα, διαμορφώνει στυλ, αίσθηση, ουσία όπως και στο αστυνομικό μυθιστόρημα⁶², γίνεται θέμα αισθητικής.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα έχει μία πνευματική σχέση -αισθητική και ιδεολογική- με το Κακό, έτσι όπως αυτό εισέβαλε στη θεωρία του ρομαντισμού. Σε αισθητικό επίπεδο, επιστρέφει στο σκότος ως κινητήρια δύναμη ενυπάρχουσα στο άτομο. Σε ιδεολογικό επίπεδο, ερμηνεύει το παρελθόν ως σημασιοδότηση του παρόντος ή καλύτερα το παρόν ως εκπλήρωση του παρελθόντος⁶³.

Η λύση των μυστηρίων στα αστυνομικά μυθιστορήματα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κρύβεται στο παρελθόν, ωσάν το παρόν να είναι η αντίδραση σε παρελθούσα πράξη, και ο ντεντέκτιβ ωσάν ψυχαναλυτής να πρέπει να βουτήξει σε αυτό για να βρει την απάντηση, ή, σε μια ρομαντική διαδικασία, να πρέπει να απορρίψει την παρούσα πραγματικότητα χάριν της παρελθούσας, προκειμένου να ανακαλύψει το λανθάνον κίνητρο. Η απόρριψη του παρόντος ως κάτι που βρίσκεται σε εξέλιξη, του μέλλοντος ως κάτι που δεν έχει ακόμα συμβεί και η έλξη του βιωμένου παρελθόντος είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά του ρομαντισμού.

⁶² Chitra Pershad Reddin, *όπ.π.*, σελ. 42.

⁶³ Στέφανος Ροζάνης, *όπ.π.*, σελ. 31.

1.4 Ο φόνος ως αισθητικό γεγονός

Στο αστυνομικό μυθιστόρημα ο φόνος και το Κακό απομονώνονται από την έννοια της ηθικής και υπάρχουν ως αισθητικά γεγονότα. Η βάρβαρη πράξη του φόνου στην πραγματική ζωή, ένα *factum brutum*, απ' την οποία δεν μπορούμε να αφαιρέσουμε την ηθική σημασία, στην τέχνη γίνεται ένα μαγικό γεγονός. Ο Goldmann λέει πως στο θέατρο δεν υπάρχει θάνατος αλλά «η Φαίδρα που πεθαίνει»⁶⁴, και ο Brecht, μιλώντας για τη διαδικασία της γραφής και της ανάγνωσης, για την επιτυχία της γραφής και την αισθητική απόλαυση της ανάγνωσης, υπογραμμίζει πως «δεν πρέπει να εξετάζεται αν ήταν σωστό να γίνει ο φόνος, αλλά αν ο φόνος έγινε σωστά»⁶⁵. Σ' αυτό το «σωστά» βασίζει την ύπαρξή του το αστυνομικό μυθιστόρημα. Για τον David Lehman (*The perfect Murder a study in detection*), ο τέλειος φόνος «πάνω από όλα μας διασκεδάζει, τον απολαμβάνουμε πριν τον κατανοήσουμε, και είναι σημαντικό πως η απόλαυσή μας προηγείται της κατανόησης»⁶⁶. Και είναι αλήθεια πως η βία, το αποτρόπαιο και το ακραίο είναι πηγές αισθητικής εμπειρίας, προσφέροντας τέρψη.

Ο αιρετικός De Quinsey, που στο έργο του *Η δολοφονία ως μία εκ των καλών τεχνών*⁶⁷ επιχειρεί με ειρωνικό και χιουμοριστικό ύφος, να συνδέσει τη βάνουση δολοφονία με το καλό γούστο και την αισθητική, στηρίζει τη δολοφονία σε ποικίλες φιλοσοφικές πηγές, όπως στην Αριστοτελική κάθαρση. Για τον De Quinsey, η απόλαυση που προέρχεται από τη δολοφονία απέρρχει από την απουσία άλλης σκοπιμότητας⁶⁸. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με το ωραίο, που δεν έχει κάποιο σκοπό να εξυπηρετήσει πέρα από τον εαυτό του, και όπως προσφυώς υποστηρίζει ο I. Kant, στον τρίτο ορισμό του περί του ωραίου, το ωραίο προσφέρει τέρψη χωρίς κάποιον άλλο σκοπό: *Ωραίο είναι η μορφή της σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, εφόσον αντιλαμβανόμαστε αυτή τη σκοπιμότητα χωρίς την παράσταση κάποιου σκοπού*⁶⁹.

⁶⁴ Lucien Goldmann, *Cultural Creation*, Telos Press Publishing, USA, 1976, σελ. 137.

⁶⁵ Γεράσιμος Κουζέλης, Stöppler Michael, Zander Hartwig, Μπασάκος Παντελής (επιμ.), *Γραφή και ανάγνωση : για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες*, Ε.Μ.Ε.Α., Αθήνα, 2001, σελ. 28.

⁶⁶ David Lehman, *The perfect murder: A study in detection*, The University of Michigan Press, USA, 2003, σελ. 41.

⁶⁷ Το *Υστερόγραφο* (1854), που αποτελεί το τελευταίο μέρος των δοκιμίων, ανακεφαλαιώνοντας τα προηγούμενα, και *Το κρούσιμο της θύρας των Μάκβεθ*, δοκίμιο για τον Μάκβεθ, βρίσκονται στο βιβλίο Thomas De Quinsey, *Η δολοφονία ως μία εκ των καλών τεχνών*, Ροές, Κοσμάς Ξυλινάκης (μτφρ.), Ροές, Αθήνα, 2001.

⁶⁸ Thomas De Quinsey, *όπ.π.*, σελ. 16.

⁶⁹ Εμάνουελ Καντ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, Κώστας Ανδρουλιδάκης (μτφρ.), *Ιδεόγραμμα*, Αθήνα, 2003, σελ. 236.



Ο ίδιος ο επικριτής του εγκλήματος στα αστυνομικά μυθιστορήματα, ο ντετέκτιβ που διώκει το Κακό, ως ιδιοσυγκρασία είναι ένας εκκεντρικός λάτρης της δολοφονίας. Η απουσία μυστηρίου στη ζωή του τον βυθίζει σε κατάθλιψη. Για έναν «εθισμένο» στο έγκλημα ντετέκτιβ, η δολοφονία μπορεί να είναι ηθική παράβαση αλλά πρωτίστως είναι ένα διανοητικό πρόβλημα που πρέπει να λυθεί παρά να τιμωρηθεί⁷⁰. Σαφώς επικαλείται έναν κώδικα δικαιοσύνης, παραμένει όμως εστέτ που εκτιμά και έλκεται από το παράδοξο, το γκροτέσκο της ανθρώπινης ύπαρξης και ιδιοφυΐας.

Όταν η Αγκάθα Κρίστι έσπασε τη συμβατική δομή του αστυνομικού μυθιστορήματος που απαιτούσε τον δολοφόνο να μην είναι αφηγητής (*Η δολοφονία του Ρότζερ Ακρούντ*), αποκαλύφθηκε το παράδοξο που συνθέτει το αστυνομικό μυθιστόρημα. Είναι δυνατόν ο συγγραφέας να παίζει τίμια χρησιμοποιώντας ατιμία και να μην αποκρύψει κανένα στοιχείο από τον αναγνώστη, χωρίς όμως να του φανερώσει κάτι σημαντικό. Αυτό είναι εφικτό μόνο εάν αντιμετωπιστεί ο φόνος όχι σαν μία σοβαρή καταστρατήγηση της ηθικής αλλά σαν αισθητικό γεγονός.



Εικόνα 3

Λεπτομέρεια του εξωφύλλου του βιβλίου του Ντε Κούνσι (εκδ. Oxford University Press, 2009).

⁷⁰ David Lehman, *όπ.π.*, σελ. 43.

Β' ΜΕΡΟΣ**ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ
ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ****Εικόνα 4, 5, 6**

Ο Αύγουστος Ντυπέν, ο Σέρλοκ Χολμς και ο Ηρακλής Πουαρώ κατά σειρά.

2.1 Ιστορική αναδρομή και προέλευση του αστυνομικού μυθιστορήματος

Στο παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε μία σύντομη ιστορική αναδρομή της αστυνομικής λογοτεχνίας. Δεδομένου ότι οι ορισμοί και συχνά οι ονομασίες ποικίλλουν από μελετητή σε μελετητή, δεν θα επιμείνουμε σε όρους που θα μας εγκλωβίσουν στην προσπάθεια προσδιορισμού τους.

Η αστυνομική ιστορία (detective story), μέρος της αστυνομικής λογοτεχνίας (detective novel), θεωρείται υποκατηγορία της λογοτεχνίας μυστηρίου (mystery fiction)⁷¹. Η έννοια - κλειδί της αστυνομικής λογοτεχνίας είναι αυτή του μυστηρίου, δηλαδή, καθετί που είναι ακατανόητο στη σκέψη του ανθρώπου, που υπερβαίνει τις δυνάμεις της λογικής, όπως ένα έγκλημα ή οποιαδήποτε άλλη «σκοτεινή» πράξη. Αν και το αστυνομικό ως μυθιστόρημα είναι σχετικά νέο είδος, η λογοτεχνία με θέμα το έγκλημα και το μυστήριο υπήρχε ήδη πριν τη Βικτωριανή περίοδο. Στοιχεία αστυνομικού μπορούμε να βρούμε στους *Άθλιους* του Ουγκώ, στα *Χαμένα όνειρα* και σε όλα τα μυθιστορήματα του Μπαλζάκ (Honoré de Balzac) με πρωταγωνιστή τον Βωτρέν, καθώς επίσης και στο *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι (Fyodor Mikhailovich Dostoevsky)⁷². Η εξιστόρηση ερευνών για τον εντοπισμό του ενόχου υπήρξε βασικό θέμα στην πλοκή, όμως οι στόχοι ήταν ψυχολογικοί και φιλοσοφικοί⁷³, μέχρι τις ιστορίες του Ντυπέν του Έντγκαρ Άλλαν Πόε (Edgar Allan Poe), που θεωρείται γενάρχης του αστυνομικού μυθιστορήματος διότι διαμόρφωσε την τυπολογία του είδους, όπως θα την ακολουθήσουν οι συγγραφείς της κλασικής περιόδου.

⁷¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε, ο Γ. Μπλάνας χρησιμοποιεί τους όρους detective story, detective novel και mystery fiction [Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *Τρία αστυνομικά προβλήματα για τον Αύγουστο Ντυπέν*, Γιώργος Μπλάνας (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, c2005, σελ. 11], ενώ ο Α. Αποστολίδης ονομάζει ιστορία μυστηρίου την κλασική μεσοπολεμική αστυνομική αφήγηση και θρίλερ την πιο σύγχρονη εκδοχή των σκληρών διηγημάτων [Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος, Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 117]. Στην ξένη βιβλιογραφία ο J. Symons διαχωρίζει σε detective story, police story, spy story και thriller [Julian Symons, *Bloody murder: from the detective story to the crime novel*, Mysterious Press, New York, 1993, c1992, σελ. 4].

⁷² Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009, σελ. 436.

⁷³ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, όπ.π., σελ. 14.

Η προέλευση και η πορεία της αστυνομικής λογοτεχνίας μέσα από τα λαϊκά περιοδικά και φυλλάδια

Πολύ πριν η δίωξη εγκλήματος οργανωθεί με τη μορφή που γνωρίζουμε σήμερα και ο ντετέκτιβ αναλάβει την γνωστή του δράση, λαϊκά έντυπα με μεγάλη απήχηση στο τέλος του 19ου αιώνα έδειχναν ενδιαφέρον για τις υποθέσεις των πραγματικών εγκλημάτων και τις ιστορίες των εγκληματιών. Η σχετική με το έγκλημα μυθοπλασία πριν τη Βικτωριανή περίοδο αντιμετώπιζε με συμπάθεια τους εγκληματίες, αλλά ήδη το 1773 η στάση αυτή αλλάζει⁷⁴. Ο Stephen Knight, στο *Form and Ideology in Detective Fiction*⁷⁵, αποδίδει την εν λόγω αλλαγή στην έκδοση του *Ημερολογίου του Newgate (Newgate Calendar)*, μηνιαίου δελτίου των φυλακών Newgate του Λονδίνου, όπου καταγράφονταν από τους φύλακες οι εκτελέσεις εν είδει ημερολογίου. Στα μέσα του 18ου αιώνα το δελτίο εξέδιδαν εκδότες σε συλλογικούς τόμους, και η παρουσίαση των πραγματικών ιστοριών των εγκληματιών κάθε άλλο παρά ευμενής προς αυτούς ήταν⁷⁶. Από την αρχή όμως του 19ου αιώνα, αρχίζει να διαμορφώνεται μία πιο ανάλαφρη λογοτεχνία. Η απήχηση του *Newgate Calendar* δημιούργησε το είδος του *Newgate novel*, που ήταν η λογοτεχνική καταγραφή των πραγματικών εγκλημάτων του Καλεντερίου, με στοιχεία όμως μυθοπλαστικά (η πιο γνωστή ίσως ιστορία ήταν του *Oliver Twist* του Ch. Dickens, 1837-9). Η παρουσίαση των εγκληματιών αλλάζει προκαλώντας πλήθος διαφωνιών, με ισχυρότερο παράδειγμα αυτό των *penny dreadfuls*⁷⁷, τα οποία αντιμετωπίστηκαν ως η αιτία της εγκληματικότητας των ανηλίκων, που ήταν κυρίως το αναγνωστικό τους κοινό. Αν και ποτέ δεν αποδείχθηκε η επιρροή των *penny dreadfuls*, η ανησυχία και το ενδιαφέρον μετατοπίστηκαν έκτοτε από το πρόσωπο των εγκληματιών στα είδη του γραπτού λόγου που εξιστορούσαν τις περιπέτειές τους. Ένα παλαιότερο παράδειγμα είναι τα *Απομνημονεύματα του Βιντόκ (Memoires of Vidocq, 1828-1829)*, που σε τέσσερις τόμους εξιστορούν τα φανταστικά σε μεγάλο βαθμό⁷⁸ κατορθώματα του

⁷⁴ Ο όρος «λογοτεχνία εγκλημάτων» (crime fiction) χρησιμοποιείται από τον Christopher Pittard για την περίοδο πριν τη Βικτωριανή εποχή. Αναφέρεται στο άρθρο *From Sensation to the Strand* στον τόμο Charles J.Rzepka & Lee Horsley (edit.), *A Companion to Crime Fiction*, Blackwell Publishing, UK, 2010, σελ. 105-116.

⁷⁵ Αναφέρεται στο Charles J.Rzepka & Lee Horsley (edit.), *όπ.π.*, σελ. 14.

⁷⁶ Αναφέρεται στο http://en.wikipedia.org/wiki/The_Newgate_Calendar.

⁷⁷ Σειρά φυλλαδίων του 19ου αιώνα στη Βρετανία, σε φτηνό χαρτί, στα οποία εκθειάζονταν οι «επιτυχίες» των εγκληματιών. Το 1870 ήταν πολύ δημοφιλή κυρίως στους ανηλίκους. http://en.wikipedia.org/wiki/Penny_dreadful.

⁷⁸ Ανδρέας Αποστολίδης, *όπ.π.*, σελ. 258.

Eugene-Francois Vidocq (1775-1857), και τα οποία θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε με τα σύγχρονα *yellowbacks* στη Βρετανία (φτηνό λογοτεχνικό είδος, που δημιουργήθηκαν για να ανταγωνιστούν τα *penny dreadfuls* κατά το β' μισό του 19ου αιώνα· πήραν το όνομά τους από το κίτρινο εξώφυλλό τους, και πολλές εκδόσεις τους ήταν πραγματικές ιστορίες, ή βασισμένες σε πραγματικά γεγονότα⁷⁹).

Ιδιαίτερη συγγένεια έχει το αστυνομικό διήγημα με το σύνολο των μυθιστορημάτων που ονομάζουμε *sensational*⁸⁰ και τα οποία παρουσιάστηκαν τις δεκαετίες του 1860 και του 1870. Τα *sensational* προήλθαν από τη γοτθική και ρομαντική λογοτεχνία και σόκαραν με θέματα όπως η μοιχεία, ο φόνος, η διγαμία, οι απαγωγές κλοπές, οι αποπλανήσεις. Τα μυθιστορήματα αυτά έγιναν πολύ δημοφιλή στη Βρετανία, για το μελοδραματικό τους στυλ και τις σχετικές με τις βιογραφίες των εγκληματιών ιστορίες τους. Έχοντας ήδη κάνει τη εμφάνισή του ο ντετέκτιβ στο πρόσωπο του Ντυπέν, το Sensation Novel έδωσε έμφαση στον ερασιτέχνη ερευνητή και κατά περιόδους στο πρόσωπο του εγκληματία. Στην ουσία πρόκειται για ένα κράμα που συγκεράζει, αφ' ενός, τον ρεαλισμό των *Newgate* μυθιστορημάτων με θέμα τη ζωή του εγκληματία, και, αφ' ετέρου, τα γοτθικά και ρομαντικά στοιχεία σχετικά με την ύπαρξη κάποιου μυστικού και την απόκρυψή του. Αν και τέτοια μυστικά δεν είχαν πάντα να κάνουν με εγκλήματα, ως ένα βαθμό ενέπλεκαν «παράνομες» πράξεις που βοηθούσαν ώστε να γίνει το διήγημα ενδιαφέρον⁸¹.

Οι παραπάνω εκδόσεις, είτε πρόκειται για περιοδικά και εφημερίδες του 19ου αιώνα είτε για τη *sensational* λογοτεχνία, υπήρξαν ανάλαφρα είδη λαϊκού αναγνώσματος, πρόδρομα της αστυνομικής λογοτεχνίας, που ενισχύουν την άποψη περί της λαϊκής προέλευσής της. Μέχρι το τέλος της Βικτωριανής περιόδου, η αστυνομική ιστορία καθιερώθηκε ως είδος με μεγάλη αναγνωσιμότητα και μαζικό χαρακτήρα, ενώ και το κοινό που ανέμενε τις ιστορίες των εγκλημάτων αυξανόταν με ταχείς ρυθμούς. Η περίοδος του τέλους του 19ου αιώνα θεωρείται για αρκετούς μελετητές, όπως η Marie B. Smith, στο *Golden Age Detective Stories*, αλλά και ο Hugh Greene, στα τρία βιβλία του, με τίτλο *The Rivals of Sherlock Holmes*⁸², ως η

⁷⁹ Αναφέρεται στο <http://en.wikipedia.org/wiki/Yellow-back>.

⁸⁰ Για πολλούς μελετητές, όπως ο Julian Symons και ο Christopher Pittard, η αστυνομική, μαζί με την κατασκοπευτική ιστορία και το θρίλερ, είναι κομμάτια της λογοτεχνίας που αποκαλείται *sensational*. Julian Symons, *όπ.π.*, σελ. 4.

⁸¹ Patrick Brantlinger, What Is "Sensational" About the "Sensation Novel"?, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 37, No. 1 (Jun. 1982), σελ. 1.

⁸² Christopher Pittard, *Victorian Detective Fiction-An Introduction*. Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>.

χρυσή εποχή των αστυνομικών σύντομων ιστοριών του 19ου αιώνα, άνοδο την οποία συνδέουν με την παρουσία του μηνιαίου περιοδικού *The Strand Magazine* (1891-1950) στην Αγγλία, όπου πρωτοδημοσιεύτηκαν οι ιστορίες του Σέρλοκ Χολμς αλλά και άλλων επιφανών της αστυνομικής ιστορίας, για παράδειγμα της Ντόροθυ Σέγιερς και της Αγκάθα Κρίστι.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως στη βικτωριανή αστυνομική λογοτεχνία οι μελετητές υπάγουν εκτός από τις ιστορίες του Πόε με ήρωα τον Ντυπέν και τις ιστορίες του Ντούλ με τον Σέρλοκ Χολμς, αν και πολλές γράφτηκαν τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα. Για τον Christopher Pittard⁸³, ο προσδιορισμός της αστυνομικής λογοτεχνίας με το όνομα της εποχής που αναδύθηκε δίνει έμφαση σε δύο σημεία: α) ως ξεχωριστό και ευδιάκριτο είδος, η αστυνομική ιστορία υπήρξε γέννημα του 19ου αιώνα και συγκεκριμένα της Βικτωριανής εποχής, και β) αν και ο αριθμός των ιστοριών που γράφτηκαν τότε ήταν μικρός, αυτές μελετώνται και διαβάζονται μέχρι σήμερα. Είναι αλήθεια πως οι εξελίξεις αυτής της εποχής διαμόρφωσαν τις συνθήκες του είδους που εν πολλοίς θα μείνουν σταθερές από εκεί και πέρα, αλλά αν θέλουμε να είμαστε ακριβείς σε σχέση με τους όρους, οι συμβάσεις του είδους καθιερώθηκαν ως κανόνας κατά τη χρυσή εποχή της αστυνομικής λογοτεχνίας, και είναι τότε που η αστυνομική ιστορία ανοίγεται στο μυθιστόρημα.

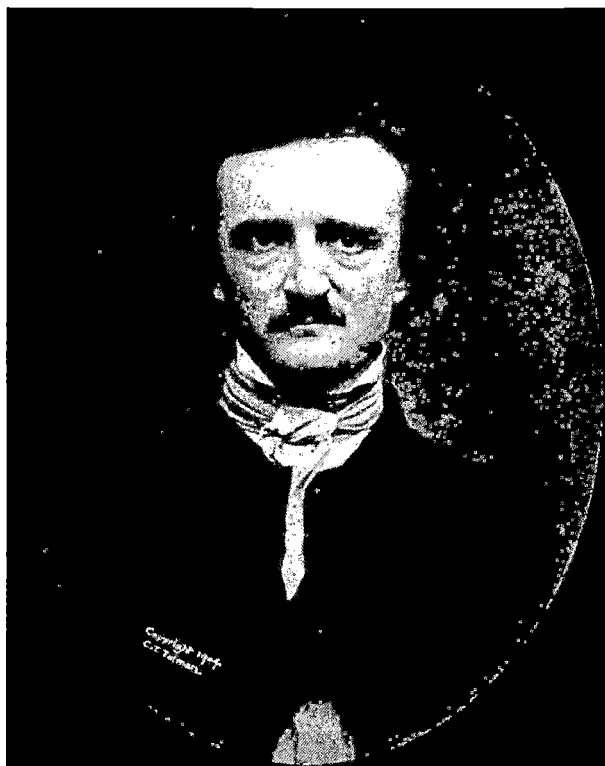


Εικόνα 7, 8

Τεύχος του περιοδικού τον Ιούλιο του 1891 και τον Ιανουάριο του 1927.

⁸³ Christopher Pittard, *Victorian Detective Fiction-An Introduction*. Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>.

Edgar Allan Poe (1809-1849)



Εικόνα 9

Ο Έντγκαρ Άλλαν Πόε

Ο γενάρχης του αστυνομικού, πέρα από τα έργα του στα οποία αποδίδει τον τρόπο με φαντασία, καταμετρώντας το βάθος του ασυνειδήτου, δημιουργεί το 1841 το πρώτο αστυνομικό διήγημα με το οποίο και προσδιορίζει τα βασικά στοιχεία που κληροδοτούνται στους επόμενους συγγραφείς⁸⁴. Και παρότι ο Νορβηγός Hansen δημοσίευσε ένα αστυνομικό μυθιστόρημα δύο χρόνια πριν⁸⁵, η δημιουργία των βασικών συμβάσεων και της σκοτεινής ατμόσφαιρας αποδίδεται ανεπιφύλακτα στον Έντγκαρ Άλλαν Πόε⁸⁶.

⁸⁴ Πολλοί μελετητές, σε μία προσπάθεια να αιτιολογήσουν την προέλευση των αστυνομικών ιστοριών του Ντυπέν από τον γοτθικό Πόε, εστίασαν στην ανάγκη του τελευταίου να εξορθολογήσει το χάος που τον κυριεύει με τη λογική η οποία θα επιβληθεί στη γραφή του Ντυπέν. Ο Julian Symons αναφέρει στο *Bloody Murder*, «αριστοκρατικός, αλαζόννας και παντογνώστης, ο Ντυπέν είναι ό,τι ο Πόε θα ευχόταν για τον εαυτό του, ένα μηχανήμα λογικής χωρίς συναίσθημα». Julian Symons, *όπ.π.*, σελ. 39.

⁸⁵ Το 1839, ο M. Hansen δημοσιεύει το πρώτο αμιγώς αστυνομικό αφήγημα, με τίτλο «Φόνος του κατασκευαστή μηχανών Ρόλφσεν»· είναι λίγοι όμως αυτοί που το γνωρίζουν Ανδρέας Αποστολίδης, *όπ.π.*, σελ. 11.

⁸⁶ Ο Uri Eisenzweig χαρακτηρίζει τους *Φόνους της οδού Μοργκ* ως το πρώτο αυθεντικό αφήγημα ανίχνευσης, ενώ την *Υπόθεση Λερούζ* του E. Gaboriau ως το πρώτο αστυνομικό μυθιστόρημα της ιστορίας της λογοτεχνίας. Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 10.

Όπως είδαμε παραπάνω, πριν τον Πόε είχαν κυκλοφορήσει αφηγήματα μυστηρίου, πρόχειρες σκανδαλοθηρικές αφηγήσεις σε φτηνές εκδόσεις καθώς και λαϊκά περιοδικά που εξιστορούσαν αστυνομικά γεγονότα. Η καινοτομία όμως του Πόε είναι πως η αφήγηση για πρώτη φορά στην ιστορία της λογοτεχνίας στηρίζεται σε ένα πρόσωπο, σε αυτό του ντετέκτιβ, ενώ οι στόχοι είναι καθαρά αστυνομικοί⁸⁷. Ο πρώτος ντετέκτιβ, που γεννιέται νωρίτερα από τον προσδιοριστικό του όρο detective⁸⁸, είναι φανταστικός χαρακτήρας, λέγεται Αύγουστος Ντυπέν και πρωταγωνιστεί σε τρεις ιστορίες, καθεμία από τις οποίες είναι σημαντική για την εξέλιξη της αστυνομικής ιστορίας. *Οι Φόνοι της Οδού Μοργκ (The Murders in the Rue Morgue, 1841)* παρουσιάζουν για πρώτη φορά το μυστήριο του κλειδωμένου δωματίου, ένα φαινομενικά αδύνατο να λυθεί έγκλημα και τη γεμάτη έκπληξη λύση του. Η σύμβαση του κλειδωμένου δωματίου δημιουργεί μυστήριο και ένα χαρακτηριστικό είδος αφήγησης που θα ακολουθήσουν πολλοί συγγραφείς, φθάνοντας στο απόγειό του με τα διηγήματα του John Dickson Carr. Η δεύτερη ιστορία, *Το μυστήριο της Μαρί Ροζέ (The Mystery of Marie Roget, 1843)*, παρουσιάζει ιστορικό και δομικό ενδιαφέρον. Ιστορικό, διότι είναι το πρώτο διήγημα που βασίστηκε σε αληθινά γεγονότα⁸⁹, ένα φόνο στη Νέα Υόρκη που παρέμενε ανεξιχνίαστος, και δομικό διότι η χρήση αναφορών του Τύπου και διακευμενικών αναφορών στην αφήγηση καθιστά αποσπασματική την αφηγηματική δομή που θα ακολουθήσει⁹⁰. Το *Κλεμμένο Γράμμα (The Purloined Letter, 1844)*, τέλος, προκάλεσε οξείες αντιπαραθέσεις μεταξύ των θεωρητικών της λογοτεχνίας που έχυσαν πολύ μελάνι αναλύοντάς το, και είναι σημαντικό για την ψυχαναλυτική θεωρία. Είναι γνωστή η ανάλυση του Lacan σχετικά με τις διαφορετικές σημασίες του «γράμματος» αλλά και η ανάγνωση που κάνει ο Derrida στον Lacan⁹¹.

⁸⁷ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 14.

⁸⁸ Ο Eisenzweig μάς ενημερώνει πως όταν το 1841 δημοσιεύτηκε η ιστορία του Πόε στο *Graham's Magazine*, ο όρος δεν είχε δημιουργηθεί ακόμα. Αυτό θα γίνει το 1843 με την ίδρυση του Detective Department στη Σκότλαντ Γιαντ, υπηρεσία στην οποία ο Ντίκενς αφιέρωσε τρία άρθρα του. Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 11.

⁸⁹ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 14.

⁹⁰ Ο Christopher Pittard συγκεκριμένα τη συνδέει με την αποσπασματικότητα της αφήγησης του Wilkie Collins στο *The Woman in White* (1860). Christopher Pittard, *όπ.π.* Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>.

⁹¹ Είναι γνωστό το περίφημο δοκίμιο του Λακάν *Σεμινάριο για το κλεμμένο γράμμα*, όπου αναλύει το μοτίβο υπεροχής του συμβολικού επί του φαντασιακού. Θεωρείται χαρακτηριστικό κείμενο για τις εκδηλώσεις του ασυνείδητου λόγου: το γράμμα συνεχώς θα διαφεύγει από την αρχική του θέση, είναι, δηλαδή, η ιστορία της αδύνατης θέσης του σημαίνοντος. Ως προς τη θέση του Ντερριντά, αυτός πιστεύει ότι τα πρόσωπα στο διήγημα ενδιαφέρονται για το τι σημαίνει το γράμμα, Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2004, σελ. 148.

Ντετέκτιβ -η «κληρονομιά» του Πόε

Και οι τρεις ιστορίες του Πόε έχουν αρχετυπικό χαρακτήρα, καθώς θέτουν τις συμβάσεις του είδους που θα διατηρηθούν και θα αναπτυχθούν τον επόμενο αιώνα, φτάνοντας στο απόγειο της ακμής τους κατά τη χρυσή περίοδο του αστυνομικού μυθιστορήματος. Τα δύο βασικά χαρακτηριστικά είναι ο μυστηριώδης φόνος και ένας ευφυής άνθρωπος, ο ερασιτέχνης ντετέκτιβ, που καλείται να λύσει το πρόβλημα θέτοντας ως κεντρικό ερώτημα το «ποιος το έκανε».

Ο ερασιτέχνης ερευνητής Ντυπέν (σε συνδυασμό με τον φίλο-βοηθό που εξυπηρετεί τον ρόλο του αφηγητή ή του ανθρώπου που πρέπει να περιπλανηθεί ώστε να συλλέξει στοιχεία), δημιουργεί το πρότυπο του Σέρλοκ Χόλμς⁹² του Κόναν Ντούλ (Arthur Conan Doyle) και του Πουαρώ της Αγκάθα Κρίστι⁹³, που δρα «επιστημονικά», δεν μετέχει συγκινησιακά στην αφήγηση αλλά κινείται έξω από τον βασικό κορμό της.

Το πρόβλημα που τίθεται στα αστυνομικά διηγήματα του Πόε, και εν συνεχεία στην κλασική περίοδο, είναι διανοητικό και ο ντετέκτιβ οδηγείται στη λύση με επαγωγικούς συνειρμούς. Η μέθοδος της έρευνάς του απαιτεί παρατηρητικότητα, υψηλές δυνάμεις λογικής, ευρύ φάσμα γνώσεων και ιδιαίτερη **συνθετική φαντασία**. Με άλλα λόγια είναι μία υψηλή διανόηση⁹⁴. Ο ντετέκτιβ συλλέγει στοιχεία και μέσα από τη διαδικασία απαλοιφής αναδομεί το έγκλημα με συμπερασματικούς συλλογισμούς. Αυτή η μέθοδος της αναλυτικής διαδικασίας έχει μία επιστημολογική προσέγγιση, το γνωστό σχήμα *ποιος, πώς και γιατί*, και αντιπροσωπεύει τον επιστημονικό ορθολογισμό που ήταν *αίτημα της εποχής*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η προσωπικότητα του πιο διάσημου ντετέκτιβ, του Σέρλοκ Χολμς, που είναι

Για τον Λακάν το μήνυμα πάντα φτάνει στον δέκτη ακόμα και αν κλαπεί, χαθεί ή κρυφτεί. Ο Ντεριντά, χρησιμοποιώντας πιο περιορισμένη έννοια της «πραγματικότητας» και της επικοινωνίας, θεωρεί πως δεν είναι νόμιμη η προσπάθεια του Λακάν να εξάγει συμπεράσματα από ένα πλασματικό κείμενο να εξάγει συμπεράσματα για την πραγματική αναλυτική διαδικασία της ψυχανάλυσης. Εντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 319-320.

⁹² Ο Grella, μιλώντας για τον Σέρλοκ Χολμς, επισημαίνει πως η φόρμουλα είναι η ίδια με τον Πόε, με τη διαφορά ότι το ύφος γίνεται πομπώδες και ο τρόπος ζωής πιο υλιστικός, πλησιέστερος, δηλαδή, σε εκείνον της βικτωριανής Αγγλίας. George Grella, *Murder and Manners: The Formal Detective Novel*, *A Forum on Fiction*, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970), σελ. 35.

⁹³ Υπάρχει μία «γραμματική εσωτερική εξέλιξη» στην ιστορία της αστυνομικής λογοτεχνίας, όπως αναφέρει ο Α. Αποστολίδης. Ο Ντυπέν σχολιάζει τον Βιντόκ, ο Σέρλοκ Χολμς τον Ντυπέν, και η Κρίστι συνεχίζει το μοντέλο Σέρλοκ Χολμς για να δημιουργήσει τον Πουαρώ. Ανδρέας Αποστολίδης, *όπ.π.*, σελ. 260.

⁹⁴ Ο Grella τονίζει την αντίθεση της διανόησης που προβάλλεται στο αστυνομικό αφήγημα με τα υπόλοιπα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας. George Grella, *όπ.π.*, σελ. 36.

προέκταση των λογικών του μεθόδων, σε τέτοιο βαθμό ώστε να ξεχνά πληροφορίες που δεν του είναι χρήσιμες, όπως το ηλιακό σύστημα⁹⁵.

Και ενώ ο ντετέκτιβ εμφανίζεται να γνωρίζει τις επιστημονικές μεθόδους εξιχνίασης του εγκλήματος⁹⁶, αυτό που επιβάλλει είναι η προσωπική ενόραση. Βασίζεται σε ενδείξεις και όχι σε αποδείξεις, σε ένα ολόκληρο θεωρητικό οικοδόμημα που δεν λανθάνει ποτέ λόγω της παρατηρητικότητας και της εξαιρετικής του μνήμης. Μπροστά στην ιδιοφυΐα του, η γραφειοκρατική και πεπαλαιωμένη μέθοδος των αστυνομικών ωχρία. Έτσι, ο Πόε εισάγει την **ανωτερότητα και την υπεροχή του ιδιωτικού ντετέκτιβ** που θα καθιερωθεί ως ο μόνιμος περιφρονητής των νόμιμων εκπροσώπων της ασφάλειας και της ανεπάρκειας των θεσμών. Ο διευθυντής της αστυνομίας των Παρισίων στα μυθιστορήματα του Ντούλ και της Κρίστι είναι ανεπαρκής μπροστά στην οξύνοια του διαγοσούμενου ντετέκτιβ, μια γραφική καρικατούρα..

Ο συνδυασμός οξυδέρκειας, μαθηματικής ακρίβειας και προσωπικής ενόρασης αντικατοπτρίζει τη σύνθετη και αντιθετική του φύση. Η προσωπικότητα του ντετέκτιβ είναι ένα μείγμα αντιθετικών στοιχείων. «Εξτρεμιστής μαθηματικός» αλλά και ανθρωπολόγος⁹⁷, για να λύσει τα μυστήρια δεν χρειάζεται μόνο να βασιστεί στα στοιχεία αλλά και να μελετήσει τις ανθρώπινες συμπεριφορές. Από τον Ντυπέν έως τον Πουαρώ, ο ντετέκτιβ βασίζεται στις αξίες της τάξης, της λογικής, της δικαιοσύνης. Ο ίδιος, όμως, σαν προσωπικότητα, λόγω των ιδιομορφιών του, διαφοροποιείται από τα ήθη της εποχής. Στην περίπτωση του Πουαρώ, είναι ο εκκεντρικός ξένος, ενώ στον Χολμς αυτή η αντισυμβατικότητα είναι ακόμη πιο εμφανής όταν κάνει χρήση κοκαΐνης ή ελευθερώνει τους ενόχους κατά πως επιβάλλει η κρίση του. Ο ντετέκτιβ, λοιπόν, και λόγω ιδιοσυγκρασίας και λόγω μεθόδου έρευνας, για να εξασφαλίσει την ασφάλεια της κοινωνίας, οφείλει πρώτα να λειτουργήσει υπερβατικά και να ξεπεράσει τις συνήθεις τακτικές, τον τρόπο, δηλαδή, που η αστυνομία δρα. Και έτσι δημιουργείται ένα παράδοξο «διπλούν»: **ο ντετέκτιβ ως ανατροπέας του καθιερωμένου τρόπου σκέψης, αλλά και ο ντετέκτιβ ως εγγυητής της τάξης.**

⁹⁵ Σπουδή στο Κόκκινο (*A Study in Scarlet*, 1887).

⁹⁶ Ο Σέρλοκ Χολμς αναφέρει τα δακτυλικά αποτυπώματα στην *Περιπέτεια του Οικοδόμου από το Νόργουντ* (*The Adventure of the Norwood Builder*, 1903) με τα οποία αντικατέστησε το 1901 η Σκότλαντ Γιαντ τη μέθοδο Μπερτιγιόν (μέτρηση ύψους, διαστάσεων, φωτογράφιση ανφάς και προφίλ).

⁹⁷ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, ό.π., σελ. 22-23.

Τέλος, με τον Πόε εισάγεται και η ομοιότητα του εγκληματία με τον ντετέκτιβ. Και οι δύο χαρακτήρες συνδυάζουν «επιστημονικά» και καλλιτεχνικά στοιχεία. Η συγκέντρωση και η ακρίβεια, σχεδόν επιστημονική, που απαιτείται για το έγκλημα είναι παρόμοια με αυτή που οφείλει να έχει ο ντετέκτιβ ώστε να βρίσκει τα ίχνη του. Από την άλλη πλευρά, έχουν στοιχεία καλλιτεχνικής φύσης (ο Γ. Ανδρεάδης τούς συνδέει με την ποίηση «ντετέκτιβ και εγκληματίας είναι εκδοχές του ποιητή εκτός κι αν ντετέκτιβ και ποιητής είναι επίσης εκδοχές, ή το δυλούν, του εγκληματία»⁹⁸). Ο εγκληματίας, γνωρίζουμε ήδη από τον ρομαντισμό, είναι το υποκειμένο που επιλέγει, ακολουθώντας το πάθος και την επιθυμία του, να ξεφύγει από το σύνολο και να προβάλλει την ατομικότητά του. Ο ντετέκτιβ, άνθρωπος καλλιεργημένος και με εκλεκτικά γούστα, δανδής και εστέτ τις περισσότερες φορές, προκειμένου να βρει τη λύση οφείλει να πάει πιο πέρα από τα προφανή στοιχεία (έλλογο), να λειτουργήσει με βάση το ένστικτό του και να επιβάλει τις ενοράσεις του (άλογο). Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε την υπεροχή του αισθητικού υποκειμένου και την επιβολή των αισθητηριακών χαρακτηριστικών του πάνω στην πραγματικότητα.

Στο *Κλεμμένο γράμμα*, ο Ντυπέν, μιλώντας για τον κλέφτη του γράμματος, λέει: *Κάνετε λάθος. Τον γνωρίζω καλά. Είναι ποιητής και μαθηματικός. Ως ποιητής και μαθηματικός σίγουρα έκανε σωστούς υπολογισμούς*⁹⁹. Εδώ ο Πόε παρομοιάζει τη λειτουργία του μυαλού του εγκληματία με εκείνη του ντετέκτιβ, σε νοητικό και συναισθηματικό επίπεδο. Για παράδειγμα, η ενσάρκωση του κακού Δρ Μοράιρτυ μοιάζει επικίνδυνα με τον Χολμς γιατί είναι αναλυτικά ευφυής¹⁰⁰. Και βέβαια πώς αλλιώς θα μπορούσε να είναι ώστε να «συναντηθούν» σε κάποιο σημείο! Εξάλλου, δεν πρέπει να ξεχνάμε το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, τον Βιντόκ, ο οποίος από παραχαράκτης και δραπέτης έγινε στη συνέχεια ο πρώτος διευθυντής της παρισινής surete καθώς και διευθυντής του πρώτου ιδιωτικού πρακτορείου ντετέκτιβ, δίνοντας στον Μπαλζάκ την έμπνευση για τη δημιουργία του Βωτρέν. Ακόμη, τον ίδιο τον Ντάσιελ Χάμμετ (Dashiell Hammett) που υπήρξε πραγματικός ντετέκτιβ. Όντως, λοιπόν, η απόσταση ντετέκτιβ και εγκληματία είναι πολύ μικρή.

Στο ίδιο διήγημα, γράφει ο Ντυπέν αντί του γράμματος που κλέβει: *Μία τόσο φονική πλεκιάνη αν όχι ο Ατρέας, ο Θυέστης θα την έχει κάνει*¹⁰¹. Ο ντετέκτιβ

⁹⁸ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 151.

⁹⁹ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 151.

¹⁰⁰ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σαφή*, Τόπος, Αθήνα, 2009, σελ. 461.

¹⁰¹ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 156.

αυτοπροσδιορίζεται ως *alter ego* του εγκληματία. Η αρχή αυτή βρίσκει εφαρμογή στα πιο επιτυχημένα δείγματα του είδους: στην *Κατάρα των Χείν* του Χάμμετ, όπου ο ντετέκτιβ είναι ο ψυχαναλυτής, στη *Διπλή ταυτότητα* του Τζ.Κέιν (J.M.Cain), σε σενάριο του Τσάντλερ, και στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ* της Αγκάθα Κρίστι, όπου ο αφηγητής είναι ο ένοχος, και βέβαια στην *Αυλαία*, την τελευταία περιπέτεια του Πουαρώ, όπου ο ντετέκτιβ είναι ο δολοφόνος.

Η αφήγηση του κλασικού αστυνομικού διηγήματος (1920-1940)

Η μετάβαση από τα σύντομα διηγήματα στα μυθιστορήματα έγινε κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, περίοδος κατά την οποία διαμορφώνεται η ειδολογική ιδιοτυπία του αστυνομικού μυθιστορήματος¹⁰². Η αστυνομική ιστορία του Μεσοπολέμου, 1920-1940, χαρακτηρίζεται ως κλασική αστυνομική ιστορία και η περίοδος ως η χρυσή εποχή του αστυνομικού, κατά την οποία ήκμασε και παράλληλα καθιερώθηκαν οι συμβάσεις που καθόρισαν το είδος, και οι οποίες εν πολλοίς υφίστανται και σήμερα. Οι ιστορικοί της λογοτεχνίας ήδη από τη γένεση του είδους ανακοίνωσαν τον θάνατό του. Παραδόξως επιβίωσε, και παρότι η ακμή του στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 φαντάζει σήμερα μακρινή, το είδος αποδείχτηκε ανθεκτικό και είναι κλασικό στην αστυνομική λογοτεχνία¹⁰³.

Αρκετοί Αμερικανοί συγγραφείς, όπως οι Τζον Ντίξον Καρ (John Dickson Carr), Βαν Ντάιν (S.S. Van Dine) και το δίδυμο Έλλερν Κουήν (Ellery Queen), ασχολήθηκαν με το είδος, το προβάδισμα όμως ανήκει στους Άγγλους συγγραφείς, με κυριότερους την Ντόροθυ Σέγιερς (Dorothy L. Sayers), τον Anthony Berkeley (με το ψευδώνυμο Francis Iles), τον Τζ. Κ. Τσέστερτον (G. K. Chesterton) και φυσικά την Αγκάθα Κρίστι. Στην κλασική αστυνομική ιστορία εντάσσονται και οι περιπέτειες του Σέρλοκ Χολμς του Κόναν Ντόουλ, που αν και προγενέστερες αντιπροσωπεύουν τις συμβάσεις του είδους. Στην κλασική αστυνομική ιστορία, που αποκαλούμε και

¹⁰² Για τον Eisenzweig, ούτε ο Πόε αλλά ούτε και η επιτυχία του Σέρλοκ Χολμς ήταν ικανά να εξασφαλίσουν αυτονομία στο είδος. Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 13.

¹⁰³ George Grella, *όπ.π.*, σελ. 30.

Ο Ian Ousby, στο βιβλίο του *The Crime and Mystery Book* (1997), θεωρεί ότι η έναρξη του Β' Παγκόσμιου πολέμου σηματοδότησε το τέλος της χρυσής εποχής των αστυνομικών, αν και δέχεται πως οι μανιρισμοί του είδους επιβιώνουν και σήμερα. Αναφέρεται στο http://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Age_of_Detective_Fiction.

«καθαρό γρίφο» (pure puzzle)¹⁰⁴, λόγω του αινίγματος που θέτει στον αναγνώστη, αλλά και ιστορία του «ποιος το έκανε» (whodunit), επειδή επικεντρώνεται στο ερώτημα ποιος είναι ο ένοχος, κυριαρχεί το αίσθημα του παιχνιδιού με τον αναγνώστη, η ευρηματικότητα στις μεθόδους δολοφονίας, η αύξηση του αριθμού των υπόπτων, τα παραπλανητικά στοιχεία και οι έξυπνες πλοκές. Οι ιστορίες αυτές έχουν συγκεκριμένες σταθερές συμβάσεις, παραπλανούν και φανερώνουν ως κακό εγκληματία τον λιγότερο πιθανό ένοχο, ο οποίος αποκαλύπτεται στο τέλος.

Η κλασική ιστορία μυστηρίου χρησιμοποιεί στην αφήγησή της παρελθόντα χρόνο. Ως προς τα πρόσωπα της αφήγησης βασίζεται στο τρίπτυχο: θύμα-ντετέκτιβ-δολοφόνος, και ως προς το στο πρότυπο της αφήγησης στην κλιμάκωση: θάνατος-διερεύνηση-επίλυση. Πέρα από το ποιος το έκανε, που είναι το βασικό ερώτημα, υπάρχουν και δευτερεύοντα ερωτήματα, για παράδειγμα γιατί και πώς το έκανε. Ο Auden οριοθέτησε την αστυνομική ιστορία του α' μισού του 20ού αιώνα ως τη βασική φόρμουλα, με τον ντετέκτιβ να ερευνά, τους πολλούς υπόπτους, και έναν δολοφόνο που συλλαμβάνεται ή πεθαίνει¹⁰⁵. Το κεντρικό βάρος πέφτει στην ιστορία της ανάκρισης και όχι στην ιστορία του φόνου. Κατά τον Tzvetan Todorov¹⁰⁶, το αστυνομικό μυθιστόρημα στηρίζεται σε δύο φόνους. Ο πρώτος, κυριολεκτικός, από τον δολοφόνο, και ο δεύτερος, μεταφορικός, η εξόντωση του δολοφόνου από τον ντετέκτιβ. Πρόκειται για μία μάχη του Καλού και του Κακού, έτσι όπως παρουσιάζεται με τον ανταγωνισμό του ντετέκτιβ και του δολοφόνου. Τα όρια μπερδεύονται μόνο για να αποδειχθούν ξεκάθαρα. Ηθική αμφισημία και αινιγματικό τέλος δεν έχουν θέση στην αστυνομική αφήγηση¹⁰⁷. Το Κακό είναι πρωτίστως η αταξία που δημιουργεί η επιθυμία του υποκειμένου όταν προτάσσεται έναντι της γαλήνης του συνόλου. Η δομή της κλασικής αφήγησης καταλήγει στην αλήθεια και τη δικαιοσύνη, στη βεβαιότητα της νίκης της ηθικής τάξης.

Πολλές θεωρίες ανάγνωσης προσπάθησαν να εξηγήσουν την έλξη από το αστυνομικό μυθιστόρημα, και αρκετοί κριτικοί συνδέουν την ευχαρίστηση της λύσης με αυτή των σταυρόλεξων, μία διανοητική εργασία που δεν επιφέρει σοβαρές συνέπειες, ένα αίνιγμα¹⁰⁸. Για τον Auden η διαλεκτική Καλού-Κακού που

¹⁰⁴ George Grella, *όπ.π.*, σελ. 30.

¹⁰⁵ Julian Symons, *όπ.π.*, σελ. 3.

¹⁰⁶ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 165.

¹⁰⁷ Susan Malling, Barbara Peters (edit.), *AZ Murder Goes...Classic*, Poisoned Pen Press, USA, 1998, σελ. 110.

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

αναπτύσσεται στο διήγημα, είναι διαλεκτική της αθωότητας-ενοχής του αναγνώστη¹⁰⁹. Πιστεύει πως διαβάζουμε αστυνομικά για να νιώσουμε την ανακούφιση του τέλους, όταν αποδεικνύεται πως ο αναγνώστης είναι αθώος, προϋποθέτοντας βέβαια πως ο τελευταίος ταυτίζεται με τον αθώο ύποπτο. Για τον J.K. Van Dover, δεν ισχύει η ταύτιση του αναγνώστη με τους υπόπτους αλλά και με κανέναν άλλο χαρακτήρα¹¹⁰, δεν ανακουφίζομαστε επειδή αποδεικνύεται πως δεν είμαστε ένοχοι, αλλά επειδή κάποιος αποδεικνύεται πως είναι ο ένοχος. Αντίθετως, ο Slavoj Žižek υποστήριξε πως η ευχαρίστηση από το αστυνομικό βασίζεται στην αποφυγή της πραγματικής επιθυμίας, δηλ. διαβάζουμε για να δούμε να συμβαίνουν οι αντικοινωνικές παρορμήσεις μας αλλά και να τις αποδίδουμε σε άλλους¹¹¹. Ο αναγνώστης διαβάζει αυτό το οποίο δεν μπορεί να πράξει ο ίδιος¹¹², άλλωστε ò Elias και ο Freud έχουν αποδείξει πως ο πολιτισμός είναι γέννημα των αποθιμένων ενορμήσεων που ενυπάρχουν στα άτομα και που αν εκδηλώνονταν η κοινωνία θα κινδύνευε να διαλυθεί. Για τον Cawelti, τέλος, η απόλαυση της ανάγνωσης προέρχεται από την εικόνα της τάξης που βγαίνει από χαοτικά γεγονότα¹¹³, που μπορεί να μην είναι ρεαλιστική αλλά προσφέρει αρμονία που έχουμε ανάγκη για να νιώσουμε ανακούφιση και στην οποία υποβόσκει η ηθική συλλογική φαντασίωση¹¹⁴. Η ηθική συλλογική φαντασίωση του Cawelti υποστηρίζεται και από την υπόθεση του Michael Cohen, για τον οποίο με την εικόνα του φόνου και γενικά του Κακού στο αστυνομικό, επιτυγχάνεται η συλλογική κάθαρση (όπου ψυχή ή κοινωνία), έτσι όπως πολύ θα θέλαμε να υπάρχει στον κόσμο μας¹¹⁵.

Προσωπικά πιστεύω πως η ευχαρίστηση από το αστυνομικό μυθιστόρημα προκύπτει από τη δομή της αφήγησης καθώς δεν υπάρχει σημαντική συναισθηματική εμπλοκή. Η ανακούφιση έρχεται από την απώλεια του πρωτότερου άγχους, που γεννά η

¹⁰⁹ Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Βαγγέλης Μπισώρης κ.ά. (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 164-184.

¹¹⁰ J.K. Van Dover, *We must have certainty: four essays on the detective story*, Susquehanna University Press, Selinsgrove, Pa., c2005, σελ. 11-12.

¹¹¹ Η λογική της σύλληψης είναι η αποφυγή της επιθυμίας. Robert Rushing, όπ.π., 89-101.

¹¹² Michael Cohen, *Murder most fair: the appeal of mystery fiction*, Associated University Presses, Canada, 2000, σελ. 14-16.

¹¹³ John G. Cawelti, *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1977, σελ. 89.

Carl D. Malmgren, *Anatomy of murder : mystery, detective, and crime fiction*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, c2001, σελ. 17.

¹¹⁴ Michael Cohen, όπ.π., σελ. 6, 42-43.

¹¹⁵ Michael Cohen, όπ.π., σελ. 15.

αίσθηση της αταξίας, και όχι από δυνατά συναισθήματα¹¹⁶. Αυτό που μας ευχαριστεί, πέρα από την αισθητικοποίηση, τον φόνο δηλ. ως αισθητικό γεγονός, ως έργο τέχνης κατά Κούνσι, που είναι ιδιαίτερα θελκτική, είναι το μοτίβο της δράσης-διατάραξης-αντίδρασης-επιστροφή στην ηρεμία, ως όμοιο με τη διαδικασία της ίδιας της ζωής. Η αστυνομική αφήγηση, που δεν αφήνει περιθώρια στον αναγνώστη να χαθεί σε περιγραφές, του προσφέρει ένα εξαιρετικά γνώριμο και θελκτικό μοτίβο, το μοτίβο της ίδιας της ζωής όπου ηρεμία και χάος, Καλό και Κακό, εγώ και ο άλλος, όλες αυτές οι δυαδικότητες επικρατούν για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, μόνο για να δώσουν τη θέση τους στο έτερό τους και έτσι να περιμένουν μέχρι να ξανάρθουν στην επιφάνεια.

Οι προαναφερθείσες συμβάσεις υπήρξαν τόσο αυστηρές που έγιναν κανόνες και το 1929 καταγράφηκαν από τον Ronald Knox στον Δεκάλογο των κανόνων της αστυνομικής λογοτεχνίας, υιοθετήθηκαν δε από τη λέσχη αστυνομικών συγγραφέων του Λονδίνου με τη μορφή των δέκα εντολών¹¹⁷. Ανάμεσά τους και οι εξής: η λύση δεν μπορεί να έρθει μέσω των υπερφυσικών καταστάσεων που παρουσιάζονται ως αιτία· κανένα τυχαίο γεγονός ή ατύχημα δεν επιτρέπεται να βοηθήσει τον ντετέκτιβ· ο ντετέκτιβ δεν μπορεί να είναι ο δολοφόνος. Η ύπαρξη κανόνων ισχυροποιεί την αίσθηση του παιχνιδιού, και βοηθά στην ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης σχέσης μεταξύ συγγραφέως και αναγνώστη.

Ο αναγνώστης γνωρίζει εκ των προτέρων τι πρόκειται να διαβάσει. Μπορεί το περιεχόμενο να αλλάζει αλλά η δομή είναι η ίδια και αυτό δεν είναι απαραίτητα κακό. Στην Αγκάθα Κρίστι, για παράδειγμα, η εκ των προτέρων γνώση του αναγνώστη ως προς τη δομή του διηγήματος που πρόκειται να διαβάσει δεν είναι απαραίτητα αρνητικό στοιχείο στη λογοτεχνία της, λειτουργεί, μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις υπέρ της ισχυροποίησης του αισθήματος της προσμονής της αποκάλυψης λίγο πριν το τέλος.

Οι συμβάσεις στο αστυνομικό είναι αναγκαίες για να μπορεί να εμπλέκεται ο αναγνώστης. Ο Brecht, υπέρμαχος του είδους και των συμβάσεών του, υποστηρίζει πως η μόνη έκπληξη που νομιμοποιείται να κάνει το αστυνομικό είναι η αποκάλυψη του δολοφόνου¹¹⁸. Αλλά και ο Todorov επισήμανε πως ο καλός συγγραφέας δεν

¹¹⁶ Alison Light, *Forever England: Femininity, literature, and conservatism between the wars*, Routledge, London, 1991, σελ. 71.

¹¹⁷ Ανδρέας Αποστολίδης, *όπ.π.*, σελ. 266.

¹¹⁸ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, *όπ.π.*, σελ. 132.

πρέπει να παραβαίνει τους κανόνες αλλά να υποτάσσεται σε αυτούς¹¹⁹. Το είδος απαιτεί την υπηρέτησή του με τη γραφή του συγγραφέα και όχι την υπέρβαση των κανόνων που το συνθέτουν. Το ζητούμενο δεν είναι η επίδειξη της δεξιοτεχνίας του συγγραφέα αλλά η απλή γραφή και η τήρηση των συμβάσεων. Όταν οι τελευταίες παραβιάζονται, το είδος παύει να υφίσταται και τότε, μεταβαίνουμε σε κάτι άλλο.

Ως προς τον τρόπο γραφής του, το αστυνομικό μυθιστόρημα πάσχει από τη φύση του από δύο αντιφάσεις, που, από τη μία πλευρά, είναι οι κανόνες οι οποίοι θέτουν το fair play του παιχνιδιού, και, από την άλλη, η πυκνή αφήγηση που δυσκολεύει τη λύση για τον αναγνώστη. Όντως, το αίνιγμα της υπόθεσης μπορεί να κεντρίζει τις διανοητικές ικανότητες του αναγνώστη, αλλά είναι αλήθεια πως, ενώ τα στοιχεία σε μία τέτοια αφήγηση δεν είναι πλαστά και ψεύτικα, και υπ' αυτή την έννοια ο συγγραφέας δεν κοροϊδεύει τον αναγνώστη, είναι σχεδόν αδύνατον να λυθεί το έγκλημα (τουλάχιστον στα χαρακτηριστικά αφηγήματα του είδους) διότι τα στοιχεία είναι δοσμένα με παραπλανητικό τρόπο. Ο Eisenzweig υποστηρίζει πως δεν είναι δυνατόν να θεωρήσουμε το αστυνομικό ως αίνιγμα διότι οι ενδείξεις που πιθανόν να βοηθούσαν τον αναγνώστη να φτάσει στη λύση κατανέμονται σε όλη την ένταση του διηγήματος, πράγμα που κάνει δύσκολο κάθε παραγωγικό συλλογισμό¹²⁰. Είναι αλήθεια πως η ανάγνωση δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η προσπάθεια λύσης πριν τον ντετέκτιβ. Ο αναγνώστης διαβάζει αστυνομικά για να δει τον ντετέκτιβ να λύνει το αίνιγμα. Ο D. Grossvogel το θέτει ωραία: η προσδοκία του αναγνώστη είναι βιωματική και όχι νοητική - *Δεν είναι απολύτως ακριβές ότι η αστυνομική ιστορία θέτει στον αναγνώστη ένα αίνιγμα [...] ελάχιστοι από τα εκατομμύρια των αναγνωστών της Αγκάθα Κρίστι επιχειρήσαν ή ήλπιζαν ότι θα κατορθώσουν να εξιχνιάσουν το μυστήριο πριν από την Τζέιν Μαρπλ ή τον Ηρακλή Ποואρώ. Η αστυνομική ιστορία, αντίθετα, θέτει στον αναγνώστη την προσδοκία της λύσης του αινίγματος*¹²¹.

Τέλος, τα μυστήρια της κλασικής περιόδου ονομάζονται και «cosy» («ζεστά, βολικά»), λόγω της βεβαιότητας της λύσης του προβλήματος στο τέλος, της ευγενικής γλώσσας που χρησιμοποιούν, της κλειστής κοινωνικής ομάδας που παρουσιάζουν και της σεξουαλικής ουδετερότητας των ερευνητών-ηρώων των διηγημάτων. Για όλους αυτούς τους λόγους υπάρχει ένα οικείο, οικογενειακό κλίμα, που όμως ανατρέπεται όταν αποκαλύπτεται η εγγύτητα του κακού, ο δολοφόνος που

¹¹⁹ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, όπ.π., σελ. 224.

¹²⁰ Έντγκαρ Άλλαν Πόε, όπ.π., σελ. 28.

¹²¹ Ανδρέας Αποστολίδης, όπ.π., σελ. 47.

είναι μέσα στην ομάδα των ηρώων, και όλα αυτά βεβαίως μόνο και μόνο για να ξαναεπικρατήσει στο τέλος πιο ενδυναμωμένο το κλίμα αυτό.

Αμερικανικό Hard-Boiled 1920-1940

Κι ενώ η ιστορία μυστηρίου ακμάζει στην Αγγλία, ο Ντάσιελ Χάμμετ και η σχολή του «σκληρού» αστυνομικού μυθιστορήματος στην Αμερική σηματοδοτεί τη μετάβαση στη σύγχρονη περίοδο, εισάγοντας τον ρεαλισμό και θέτοντας παράλληλα τις βάσεις για το θρίλερ, το «μαύρο» μυθιστόρημα και το αστυνομικό μυθιστόρημα αγωνίας, που κρατά ίση απόσταση από το παρελθόν και από το μέλλον¹²². Από τη γένεσή της, η αμερικανική παραγωγή αστυνομικών δεν επικεντρώθηκε αποκλειστικά και μόνο στο σκληρό αφήγημα. Τη δεκαετία του '20 γράφτηκαν και αμερικάνικα whodunits, τα οποία, ωστόσο, δεν ήταν η βασική συνεισφορά της Αμερικής στο είδος. Το σκληρό αφήγημα ξεκίνησε, όπως και το κλασικό αστυνομικό, από τις ιστορίες που δημοσιεύονταν σε περιοδικά, αυτό της *Black Mask*¹²³, με κύριο εκπρόσωπό του, πέρα από τα έργα του Ντ. Χάμμετ, τον Ρέιμοντ Τσάντλερ (Raymond Chandler).

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

¹²² Ανδρέας Αποστολίδης, *όπ.π.*, σελ. 121.

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

¹²³ Το περιοδικό ιδρύθηκε το 1920 από τους H. L. Mencken και George Jean Nathan. Στις πρώτες δεκαετίες, ο Χάμμετ και ο Carroll John Daly άρχισαν να γράφουν σε αυτό, ενώ αργότερα προστέθηκε στον κατάλογο των συνεργατών του και ο Τσάντλερ. Άλλα σύγχρονα περιοδικά με τα ίδια αστυνομικά θέματα ήταν τα: *Dime Detective*, *Detective Fiction Weekly*, *Black Aces*. Lee Horsley, *American Hard-Boiled Crime Fiction, 1920s-1940s*. Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/Hard-Boiled.html>.

Όμως, η μεγαλύτερη διαφορά είναι η παρουσίαση του ήρωα-ντετέκτιβ που πλέον δεν κρατάει απόσταση από τα δρώμενα. Ανεξάρτητος, αρρενωπός, μοναχικός, «καουμπόη» της πόλεως, δεν είναι απροσπέλαστος αλλά αναπόσπαστο μέλος του περιβάλλοντος. Και επειδή δεν είναι πάντα σε θέση να εγγυηθεί την τάξη, υπολείπεται του Χολμς. Στο σκληρό αστυνομικό ανάγνωσμα, ο χαρακτήρας ρισκάρει και γι' αυτό το μέλλον του είναι αβέβαιο.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα, πέρα από τη δυσκολία του ακριβούς προσδιορισμού του, και τούτο γιατί τα περισσότερα μυθιστορήματα χρησιμοποιούν το μυστήριο ως κινητήριο μοχλό της εξέλιξης της πλοκής τους, «ανοίγει» τα όριά του¹²⁴. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι ο καθοριστικός παράγοντας για τη διάκριση του αγγλικού αστυνομικού της κλασικής περιόδου από το αμερικανικό. Το αμερικανικό δεν πειθαρχεί στην ευθύγραμμη αφήγηση και αποκτά κοινωνικές προεκτάσεις. Η απογύμνωση της αστικής κοινωνίας φαίνεται ήδη στον Χάμμετ και στον Τσάντλερ, για να αναδειχθεί περισσότερο στον Κέιν¹²⁵. Από την άλλη μεριά, η Αγκάθα Κρίστι, τοποθετεί τον ένοχο μέσα στον κύκλο της καλής τάξης με σκοπό να σοκάρει τον αναγνώστη με την επιλογή του λιγότερο πιθανού ενόχου. Υπ' αυτή την έννοια, η συγγραφέας δεν δίνει πολιτικές διαστάσεις στα διηγήματά της, όπως συνηθίζεται στα αμερικανικά αστυνομικά μυθιστορήματα ή στην περίπτωση του δικού μας Γιάννη Μαρή. Η εκ των προτέρων γνώση του αναγνώστη ως προς τη δομή του διηγήματος που πρόκειται να διαβάσει δεν είναι απαραίτητα αρνητικό στοιχείο στη λογοτεχνία της, λειτουργεί, μάλιστα, σε πολλές περιπτώσεις υπέρ της ισχυροποίησης του αισθήματος της προσμονής της αποκάλυψης λίγο πριν το τέλος.

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

¹²⁴ Ο Γ. Ανδρεάδης σημειώνει πως το αστυνομικό μυθιστόρημα ζει γιατί κάθε φορά που η τυπολογία το κάνει να ασφυκτιά παραβαίνει τους κανόνες και αλλάζει. Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 61.

¹²⁵ Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 63.

Από εδώ προκύπτει και η διαφορετικότητα της φιγούρας του ντετέκτιβ. Ο Πουαρώ, όπως ο Πορφύρης, δεν ενδιαφέρεται τόσο για «στοιχεία» όσο για ιδέες. Ο ντετέκτιβ-λαγωνικό στα κλασικά αστυνομικά είναι ο επαγωγικός αναλυτής που απαντά στο ερώτημα *whoduit*. Η περιπλάνηση είναι βασικό στοιχείο στην πλοκή του αστυνομικού και στοιχείο διαφοροποίησης των δύο εκδοχών του. Στο αμερικανικό, η περιπλάνηση είναι κυριολεκτική στους δρόμους της άγριας και επικίνδυνης πόλης. Στο κλασικό αστυνομικό μπορεί η έμφαση να μη δίνεται στη σωματική περιπλάνηση του ντετέκτιβ, εξακολουθεί, ωστόσο, να είναι βασικό στοιχείο της εξέλιξης του μύθου. Ο ντετέκτιβ, λοιπόν, διάγει διανοητική περιπλάνηση στον χώρο και στον χρόνο¹²⁶.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, το αστυνομικό μυθιστόρημα πήρε κυρίως τη μορφή του κατασκοπευτικού διγημάτος, συνδυάζοντας την παρελθούσα αφήγηση με την ενεστωτική έρευνα. Ο Γκράχαμ Γκρην (Graham Greene) και ο Φρίντριχ Ντύρενματ (Friedrich Dürrenmatt) ασχολήθηκαν με αυτό το είδος και μαζί με τον Χόρχε Λουίς Μπόρχες (Jorge Luis Borges) είναι οι τρεις σημαντικοί λογοτέχνες του 20ού αιώνα που καταπατήθηκαν με το αστυνομικό. Στην Αμερική, εμφανίζεται το ψυχολογικό αστυνομικό μυθιστόρημα ή *suspense novel* που παίρνει μετέπειτα στην Ευρώπη τη μορφή του μαύρου μυθιστορήματος¹²⁷.

Στη δεκαετία του '50, η Πατρίτσια Χάισμιθ (Patricia Highsmith) έκανε αισθητή την παρουσία της. Στα μυθιστορήματά της, ο ήρωας Τομ Ρίτλεη είναι ένας εγκληματίας που κινείται στα όρια της σχιζοφρένειας. Με τη Χάισμιθ έχουμε μία πλήρη αντιστροφή του αισθήματος της ενοχής. Ο αναγνώστης ζει την εφιαλτική περιπέτεια του γοητευτικού εγκληματία να ξεφύγει από τον νόμο και ανακουφίζεται όχι από τη σύλληψή του, αλλά από την ατιμωρησία του. *Έχουν πιο ενδιαφέρον αυτοί που παραβιάζουν τον νόμο από αυτούς που τον τηρούν και τον φυλάσσουν*, έλεγε η

¹²⁶ Ο Γ. Ανδρεάδης διακρίνει ως πρότυπο ντετέκτιβ τον Δον Κιχώτη που μπορεί να ξεκινά την περιπέτεια του για διαφορετικούς λόγους, όπως ο έρωτας, όμως θέτει το μοτίβο της περιπλάνησης του ήρωα στη βάση του μυθιστορήματος. Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, ό.π., σελ. 153.

¹²⁷ Το μαύρο μυθιστόρημα πήρε το όνομά του από τα έξι μυθιστορήματα του Κόρνελ Γούλριτζ- *Η νόφη φορούσε μαύρα* (1941), *Η μαύρη κουρτίνα* (1941), *Το μαύρο άλλοθι* (1942), *Ο μαύρος άγγελος* (1943), *Το μαύρο μονοπάτι του φόβου* (1944), *Συνάντηση στα μαύρα* (1948). Σήμερα με τον όρο μαύρο μυθιστόρημα τείνουμε να εννοούμε όλη την αμερικανική παραγωγή μετά τον Χάμμετ. Ανδρέας Αποστολίδης, ό.π., σελ. 190.

Χάισμιθ. Έκτοτε, η μεγάλη στροφή στο αστυνομικό μυθιστόρημα είναι η γενεαλογία και η δράση των «αρνητικών» ηρώων.

Ως προς τη χώρα μας, τα περιοδικά *Μυστήριο* (1935-1937) και *Μάσκα* (1935-1938) του Απόστολου Μαγγανάρη δημοσιεύουν πρώτα αστυνομικές ιστορίες, και ακολουθούν ορισμένα γυναικεία περιοδικά καθώς και μερικές εφημερίδες που δημοσίευαν διηγήματα σε συνέχειες¹²⁸. Το είδος, όμως, θα γνωρίσει επιτυχία στα πρώτα μετά τον πόλεμο χρόνια (1950-67), και το αστυνομικό διήγημα θα γίνει προσφιλέσ λαϊκό ανάγνωσμα. Μεταξύ των Ελλήνων αστυνομικών συγγραφέων της εποχής ξεχωρίζουν οι: Νίκος Μαράκης, Ορφέας Καραβίας (Φέλιξ Καρ), Αθηνά Κακούρη, Ανδρόνικος Μαρκάκης, Τάκης Παπαγεωργίου, και φυσικά ο πιο γνωστός απ' όλους ο Γιάννης Μαρής. Στα μυθιστορήματα του ο Μαρής μεταφέρει την ενοχική συμπεριφορά του Σιμεόν και της Κρίστι και την αίσθηση της αμφίσημης εικόνας της μεσοαστικής τάξης στην Αθήνα, όπου τα πράγματα δεν είναι όπως φαίνονται¹²⁹. Η Χούντα των Συνταγματαρχών ανέκοψε την πορεία του είδους που χαρακτηρίστηκε ως «παραφιλολογία», για να ανακάμψει στις μέρες μας.

Η αστυνομική λογοτεχνία του 20ού αιώνα ανθεί, κυρίως από συγγραφείς αριστερής ιδεολογίας. Χρησιμοποιεί το μυστήριο για να διεγείρει τις συνειδήσεις και ασχολείται με θέματα όπως η παγκοσμιοποίηση, η μετανάστευση, τα οικονομικά σκάνδαλα, η διαφθορά, η πολιτική και η κοινωνική έκφραση¹³⁰. Για πολλούς η σύγχρονη θεματική του είδους αναδεικνύει το κενό της κοινωνικής λογοτεχνίας, το οποίο και καλείται να καλύψει¹³¹. Στην Ελλάδα το σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα ανθεί με έργα συγγραφέων όπως: ο Πέτρος Μάρκαρης, ο Φίλιππος Φιλίππου, ο Ανδρέας Αποστολίδης, ο Φίλιππος Δρακονταειδής, ο Νεοκλής Γαλανόπουλος και πολλοί άλλοι.

¹²⁸ *Διαβάζω*, τεύχ. 86, Ιανουάριος 1984, σελ. 24.

¹²⁹ Τα ονόματα παρατίθενται από τον Α. Αποστολίδη. Ανδρέας Αποστολίδης, *όπ.π.*, σελ. 273.

¹³⁰ Το σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα στην Σκανδιναβία, που βρίσκεται σε ιδιαίτερη άνθιση μετά τη δεκαετία του '60, ασχολείται κυρίως με το μεταναστευτικό κύμα και στις μεσογειακές χώρες και από τη δεκαετία του '80 κυρίως με την κρατική διαφθορά. *Διαβάζω*, τεύχ. 498, Ιούλιος-Αύγουστος 2009, σελ. 137.

¹³¹ *Διαβάζω*, τεύχ. 498, *όπ.π.*, σελ. 137.

2.2 Αισθησιασμός, όνειρο και ψυχανάλυση

Όπως ο ντετέκτιβ, τις περιπέτειες του οποίου εξιστορεί, έτσι και το ίδιο το αστυνομικό μυθιστόρημα είναι μείγμα δύο διαφορετικών στοιχείων. Από τη μία πλευρά, η σταθερή δομή, το χωρίς εκπλήξεις διανοητικό αίνιγμα που επιζητεί ορθολογική-θετικιστική σκέψη για να λυθεί και, από την άλλη, ο ζεσηκωμός των αισθήσεων στην κορύφωση του τέλους, με την ηδονή που προσφέρει η προσμονή της λύσης. Η συναισθηματική, βιωματική εφαρμογή υπάρχει και στο αγγλικό μυθιστόρημα, όπως υπάρχει και στο *Κλεμμένο γράμμα* που θεωρείται ο κανόνας της κλασικής δομής. Το Whodunit είναι το δόλωμα για να βρούμε μία αλήθεια που το ξεπερνά και για να βιώσουμε με τις αισθήσεις μας την κορύφωση του τέλους. Θέτει διανοητικά το πρόβλημα αλλά μας οδηγεί συναισθηματικά.¹³²

Πού βασίζεται όμως ο αισθητικός και αισθησιακός χαρακτήρας του αστυνομικού; Από πού προκύπτει η ηδονή στο αστυνομικό μυθιστόρημα; Ο Ανδρεάδης αναρωτιέται «*μήπως η ηδονή που αντλεί ο αναγνώστης είναι ανάλογη, αν όχι ταυτόσημη, με αυτήν τη νοσηρή ικανοποίηση που αισθάνεται κάποιος που παρακολουθεί μία εκτέλεση;*»¹³³.

Ο αναγνώστης του αστυνομικού (όπως θα δούμε και στη σύνδεση με την τραγωδία) βρίσκεται σε κατάσταση συνεχούς εκκρεμότητας, η οποία λήγει λίγο πριν το τέλος, την ώρα της αλήθειας, τη στιγμή που η πλοκή δίνει τη σειρά της σε κάτι που την υπερβαίνει¹³⁴. Η κορύφωση των συναισθημάτων δεν είναι μόνο μορφολογικό ζήτημα, διάγραμμα πλοκής, αλλά έχει να κάνει και με τον μύθο, την ιστορία, με όσα λέγονται και κυρίως με όσα δεν λέγονται. Για παράδειγμα, η Αγκάθα Κρίστι ακολουθεί τους ήρωές της και περιγράφει με λεπτομέρειες τη συμπεριφορά και τους τρόπους τους. Ξέρουμε πώς πίνουν τον καφέ τους, πώς ντύνονται, στοιχεία ασήμαντα που δίνουν την εντύπωση πως είναι κοντά μας, πως τους εξαντλεί η συγγραφέας. Και όμως ξέρουμε πως κρύβουν μυστικά, πως τα σημαντικά είναι αυτά που αποσιωπώνται. Η «αίσθηση της εκκρεμότητας»¹³⁵ που δημιουργείται είναι κυρίως ζήτημα ρυθμού, κάτι που εκκρεμεί, που περιμένουμε να ξεσπάσει (βασική έννοια suspense).

¹³² Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 224.

¹³³ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 102.

¹³⁴ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 140.

¹³⁵ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σαγήνη*, όπ.π., σελ. 453.

Η ανατροπή, η κατάρριψη των προσωπείων και η απόδειξη της εγγύτητας Καλού-Κακού είναι υπεύθυνα για την αισθητηριακή συμμετοχή του αναγνώστη¹³⁶ (πάνω σ' αυτό βασίζει η Κρίστι την έκκληση στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ* που θα δούμε στην επόμενη ενότητα). Το αίσθημα της ανησυχίας, η αγωνία, η ταραχή ή ακόμα και ο φόβος, βασίζονται, θεωρώ, πάνω σε αυτή την πρωταρχική ανατροπή, όπως τη θέτει σε αυτό το διήγημα ο Πόε. Ο ντετέκτιβ ως εν δυνάμει εγκληματίας (για τη δραματική εγγύτητα των δύο χαρακτήρων που θέλει τον ντετέκτιβ όσο πιο καλός είναι τόσο να κυνηγά τον εαυτό του, θα μιλήσουμε πιο κάτω). Η πεποίθηση πως πολύ εύκολα οι ισορροπίες ανατρέπονται (όπως ο Ατρέας και ο Θυέστης είναι αδέρφια ικανά για το τερατώδες), πως το Κακό είναι πολύ κοντά στο Καλό και πάνω απ' όλα πως ντετέκτιβ και δολοφόνος, κλέφτης και αστυνόμος, Καλό και Κακό, είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Στην ομοιότητα του ντετέκτιβ με το Κακό που κυνηγά βασίζεται η δραματική λειτουργία της εγγύτητας.

Ήδη από τον Αριστοτέλη γνωρίζουμε πως ο τρόμος συνδυάζεται με την ηδονή. Στον ρομαντισμό το Κακό συνδυάζεται με το αίσθημα του Υψηλού και στον Freud ο τρόμος προκύπτει από την ταυτολογία οικείου και ανοίκειου. Η ηδονή προκύπτει από τον φόβο, από την οικειότητα του ανοίκειου (ή από το ανοίκειο της οικειότητας). Η ανατροπή των χαρακτήρων και το αίσθημα της συνεχόμενης εκκρεμότητας που δημιουργεί (τα οποία θα δούμε και παρακάτω όταν θα μιλήσουμε για την τραγωδία) είναι ταυτόσημα στην πραγματική ζωή με το αίσθημα της αβεβαιότητας. Είναι σαν ακολουθώντας την πορεία του διηγήματος να πηγαίνουμε πίσω στην αιτία του ανθρώπινου σπαραγμού, όπου στέκει η μόνη βεβαιότητα, αυτή του θανάτου, και αυτό να γίνεται τόσο ύπουλα και με λανθάνοντα τρόπο μέσω μιας πολύ απλής ιστορίας που δεν θέτει «υψηλά» ερωτήματα, όμως έχει τη δυνατότητα με τη δομή και κυρίως με το τέχνασμα της εγγύτητας να δημιουργεί τη συναισθηματική κατάσταση και να οδηγεί στην αισθητική απόλαυση.

Τα αισθήματα της οδύνης και της ηδονής, κατά την ώρα της αλήθειας, αποκαλύπτουν πως η περιπλάνηση έχει ένα στόχο, τη στιγμή της υπέρτατης έντασης ή υπέρτατης χαλάρωσης. Πρόκειται για ένα ταξίδι στο σκοτεινό, το παράνομο, το Κακό που πάντα μας θέλγει και θέλουμε να νιώσουμε την απειλή του κοντά μας. Όπως στην ταυρομαχία όπου ταύρος και ταυρομάχος κοιτάζονται στα μάτια σε μια

¹³⁶ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 140.

στιγμή ειλικρίνειας, μετά το κυνηγητό (κλέφτη και αστυνόμου) και τον θάνατο του ενός ή του άλλου¹³⁷. Αυτός είναι ο στόχος του αστυνομικού, βιωματικός, η αποκάλυψη του νοήματος της ζωής.

Η κορύφωση της τραγικής στιγμής λόγω της ανατροπής είναι η στιγμή της ηδονής, της γοητείας του αστυνομικού μυθιστορήματος. Διαβάζουμε αστυνομικά για να εκπλαγούμε λίγο πριν τις τελευταίες σελίδες τους. Γιατί την ώρα της αλήθειας βρισκόμαστε βιωματικά εκεί και η διαδικασία αυτή μάς είναι οικεία. Είναι η διαδικασία των ονείρων. Η αποκάλυψη πρέπει να γίνει σταδιακά όπως στην ψυχανάλυση, βάσει ψυχικών μηχανισμών που εγείρουν την επιθυμία και την ηδονή¹³⁸.

Τι ανατρέπεται στα αστυνομικά; Το άλλοθι του ενόχου, οι ψευδείς μαρτυρίες, τελικώς οι ρόλοι που παίζουν τα άτομα. Η ανατροπή αυτή, του μέσα-έξω¹³⁹, είναι ανατροπή της ψυχαναλυτικής διαδικασίας. Η ανατροπή της εικόνας της ίδιας της ζωής ως βεβαιότητας. Και η ανατροπή έρχεται με την έρευνα που διεξάγει ο ντετέκτιβ, ο οποίος περιπλανάται στον χώρο και κυρίως στον χρόνο, ώστε να ανακαλύψει μία αλήθεια. Η έρευνα αυτή μοιάζει με την παλινδρόμηση του ονειρευόμενου¹⁴⁰. Ο ντετέκτιβ οφείλει να βουτήξει στο παρελθόν ώστε να βρει κρυμμένες σχέσεις, μυστικά και να τα αποκαλύψει, όπως κατά την ψυχανάλυση η αλήθεια και το τραύμα κρύβονται πάντα στο παρελθόν. Ψάχνουμε κάτι, βουτάμε στο παρελθόν, αναδυόμαστε στο παρόν, ξαναβιώνουμε την αρχέγονη σκηνή. Ο Freud έχει αποδείξει πως το όνειρο είναι αίνιγμα, όπως και το αστυνομικό με την ώρα της κρίσης. Αυτό που μας ταραξεί είναι η όμοια ιστορία ως συναίσθημα, την έχουμε ζήσει στα όνειρά μας, την ξέρουμε ήδη, φαίνεται πολύ κοντά, είναι δίπλα μας, είναι η αποκάλυψη της τρομερής αλήθειας.

Στο *Κλεμμένο γράμμα*, που θέτει το πρότυπο αφήγησης του αστυνομικού, το κρυμμένο μένει κρυμμένο γιατί είναι μπρος στα μάτια μας (δίπλα μας, μέσα μας). Ο ήρωας του Τσάντλερ στη *Διπλή Ταυτότητα* λέει στη σκηνή της αποκάλυψής του: *Ξέρω γιατί δε με βρήκες, ήμουν πολύ κοντά σου. Στο Κλεμμένο γράμμα*, το κρυμμένο βρίσκεται μπροστά μας και είμαστε ανίκανοι να το βρούμε όχι από διανοητική

¹³⁷ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, ό.π., σελ. 65.

¹³⁸ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, ό.π., σελ. 462.

¹³⁹ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, ό.π., σελ. 458.

¹⁴⁰ Για την συνάφεια με τον κόσμο του ονείρου, Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, ό.π., σελ. 459.

ανεπάρκεια αλλά από αντίσταση στο τραγικό - αυτό διδάσκει και η ψυχανάλυση¹⁴¹. Ο Ντυπέν επιθυμεί να ανακαλύψει το γράμμα ώστε να το κρύψει. Στα χνάρια του ο Πουαρά και οι υπόλοιποι ψάχνουν για να κρύψουν στην ουσία και όχι για να αποκαλύψουν. Τα Κακό πρέπει να εντοπιστεί, να απομονωθεί για να κρυφτεί η παραχώδης φύση των ανθρώπων, έως ότου φανερωθεί και πάλι. Κρυμμένη πρέπει να μείνει και η αλληλεγγύη του αναγνώστη για τον παραβάτη, η συνενοχή του, επιθυμία του ίδιου του κυνηγού να παραβατήσει, και επειδή δεν μπορεί, προσπαθεί να τιμωρήσει όποιον πραγματοποιεί την επιθυμία του. Αυτός που κυνηγά και αυτός που παραβατεί μοιάζουν πολύ, είναι το ίδιο πρόσωπο¹⁴². Η επιθυμία είναι η κινητοποιός δύναμη είτε είναι η επιθυμία για δολοφονία και απόκρυψη στοιχείων, είτε για εντοπισμό και εξιχνίαση της αλήθειας. Ο εγκληματίας οδηγείται από την επιθυμία του και ο ερευνητής από την απώθηση αυτής. Η διαφορά είναι πως ο ένας πράττει (το έγκλημα) ενώ ο άλλος σκέφτεται (πάνω στο έγκλημα), ο ένας τολμά να πράξει, ο άλλος απωθεί την επιθυμία και εκδικείται. Η αφήγηση μοιάζει με το είδος των ονείρων και η ενοχή έχει σχέση με την απαγορευμένη σεξουαλική δραστηριότητα. Για τον Ανδρεάδη, η δράση του Ντυπέν είναι κατά βάση ερωτική. Παίρνοντας τη θέση του γιου, επιθυμεί να εκδικηθεί κυρίως τον βασιλιά, το αρχέτυπο του παντοδύναμου πατέρα¹⁴³. Κι αν ο ίδιος συγγραφέας εμπλέκει το όνειρο με το αστυνομικό στο *Εγχειρίδιο εγκληματολογίας*, είναι γιατί θέλει να αποδείξει πως το αντικείμενο της ανάγνωσης είναι επίσης το αίνιγμα του κειμένου της ζωής¹⁴⁴. Το παιχνίδι κάλυψης-αποκάλυψης ονομάζεται αλλιώς γραφή-ανάγνωση. Η τέχνη της γραφής μοιάζει με την τέχνη του εγκλήματος γιατί το αβάσταχτα τρομακτικό που δίνει ηδονή εδρεύει και στη γραφή¹⁴⁵. Έτσι, ο Ντυπέν γεννιέται ως σύμβολο του συγγραφέα και ο Χάμμετ ως πρότυπο του καλού ντετέκτιβ. Και είναι αλήθεια, ποτέ άλλοτε δεν στήθηκε καλύτερη παγίδα απάτης για τον αναγνώστη από τη γραφή του αστυνομικού μυθιστορήματος.

¹⁴¹ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, ό.π., σελ. 154.

¹⁴² Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, ό.π., σελ. 149.

¹⁴³ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, ό.π., σελ. 150-155.

¹⁴⁴ Το Κείμενο της ζωής. Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, ό.π., σελ. 156.

¹⁴⁵ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, ό.π., σελ. 143.

Η σύνδεση του αστυνομικού με την τραγωδία

Η σύνδεση αρχαίου δράματος και αστυνομικής ιστορίας δεν είναι καινούργια υπόθεση¹⁴⁶. Τραγωδία και αστυνομικό μυθιστόρημα έχουν παραλληλιστεί από πολλούς μελετητές, με την αποδοχή βεβαίως των διαφορετικών συμπάντων που εγκαθιδρύουν και τα οποία έχουν να κάνουν με την εποχή στην οποία τα εν λόγω είδη ανήκουν. Για πολλούς μία τέτοια σύνδεση είναι άτοπη διότι στην αρχαία Ελλάδα δεν υπήρχε η έννοια της υποκειμενικότητας που υπάρχει στα μυθιστορήματα μετά τον 16ο αιώνα. Όμως ο Γ. Ανδρεάδης, στο βιβλίο *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, υποστηρίζει πως μπορεί η έννοια της υποκειμενικότητας να είναι μεταγενέστερη όμως υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα η έννοια της ατομικότητας¹⁴⁷. Ο R. Caillois διαφωνεί υποστηρίζοντας πως δεν μπορεί να γίνει σύνδεση μεταξύ των δύο ειδών, επειδή η υπόθεση της τραγωδίας ήταν γνωστή στους αρχαίους θεατές ενώ βασικό στοιχείο για την ανάγνωση του αστυνομικού είναι το στοιχείο της έκπληξης. Το επιχείρημα αυτό αντικρούεται από τον Γ. Ανδρεάδη, ο οποίος θεωρεί πως μπορεί οι θεατές να γνώριζαν τη βασική πλοκή του μύθου, αυτό όμως δεν σημαίνει πως γνώριζαν τις λεπτομέρειες των επεισοδίων και κυρίως διότι η εκκρεμότητα (suspense), στοιχείο κοινό στα δύο είδη, έχει να κάνει με τον χειρισμό των επιμέρους σκηνών¹⁴⁸.

Στο αμερικανικό αστυνομικό, στους κορυφαίους για παράδειγμα του είδους Χάμμετ και Τσάντλερ, η σύνδεση με την τραγωδία βρίσκει γόνιμο έδαφος γιατί ο ντετέκτιβ μετέχει, δρα (συμμετοχή ντετέκτιβ), είτε ως θύτης είτε ως θύμα ή και τα δύο μαζί. Εμπλέκεται, δηλαδή, ψυχικά και κυρίως γιατί τα όρια Καλού-Κακού έως το τέλος παραμένουν εκκρεμή. Υπάρχει στην πλοκή μία εκκρεμότητα¹⁴⁹ που σκοπό έχει κάποιο βαθύτερο νόημα, και κυρίως να προβληματίσει τον αναγνώστη, τονίζοντας την αμφισημία των γεγονότων και των χαρακτήρων. Στα μυθιστορήματα της Αγκάθα Κρίστι εν προκειμένω, υπάρχει η εκκρεμότητα μέχρι τέλους, αλλά μόνο ως διανοητικό παιχνίδι, ως εξάσκηση του μυαλού, σαν να λύνει ο αναγνώστης σταυρόλεξο.

Μία άμεση σύνδεση της τραγωδίας με τα κλασικά αγγλικά αστυνομικά απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή και τεκμηρίωση. Στην τραγωδία, οι ήρωες ορίζονται ως τραγικοί γιατί δεν παρουσιάζονται απλώς καλοί ή κακοί. Μόνο η πράξη μπορεί να

¹⁴⁶ Ανδρεάδης Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, όπ.π., σελ. 428.

¹⁴⁷ Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 143.

¹⁴⁸ Ανδρεάδης Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, όπ.π., σελ. 70.

¹⁴⁹ Η «εκκρεμότητα πλοκής» σύμφωνα με τον Γ. Ανδρεάδη.

χαρακτηριστεί ως τέτοια, οπότε η ουσία των ανθρώπων μένει μετέωρη στην γκρίζα ζώνη. Στα διηγήματα της Αγκάθα Κρίστι, οι χαρακτήρες και πάλι δεν είναι ούτε καλοί ούτε κακοί, αλλά εν δυνάμει κακοί. Έχουν το κίνητρο και την ευκαιρία να πράξουν την κακία, αλλά μόνο ένας το κάνει. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως οι υπόλοιποι που κρίνονται αθώοι είναι καλοί. Όμως, αυτά είναι ερωτήματα που δεν τίθενται καν, και ούτε η γραφή η ίδια αφήνει περιθώρια για τέτοιου είδους προβληματισμούς. Η σύγκριση με τα αστυνομικά της χρυσής αγγλικής περιόδου είναι παρακινδυνευμένη διότι, όπως λέει ο Γ. Ανδρεάδης, ο κόσμος των αστυνομικών αυτών είναι «στεγανός»¹⁵⁰, οι συμβάσεις του είδους είναι πολύ αυστηρές (και μία αναζήτηση του Κακού θα πρέπει να γίνει στον τρόπο που αποδίδονται οι συμβάσεις στο εκάστοτε διήγημα).

Με αυτές τις παρατηρήσεις μπορούμε να προσεγγίσουμε με ασφάλεια τα κοινά σημεία τραγωδίας και αστυνομικού μυθιστορήματος. Τα δύο είδη έχουν ομοιότητες σε επίπεδο δομής (σύγκρουση, περιπλάνηση, έρευνα προς αλήθεια, λύση *δι' ελέου και φόβου*). Κυρίως είναι λόγω της αινιγματικής δομής που το αστυνομικό ακουμπά στην τραγωδία. Ο κινητήριος μοχλός στο αστυνομικό είναι το *αίνιγμα* που θέτει στον αναγνώστη, αλλά και η τραγωδία, σύμφωνα με τον Vernant, βασίζεται στο *αίνιγμα*, ενώ ο ίδιος ο Freud ανέλυσε το όνειρο ως *αίνιγμα*.

Η *περιπλάνηση* στον χώρο και στον χρόνο, ώστε να λυθεί το *αίνιγμα*, γίνεται, στα αστυνομικά ειδικότερα, με αφορμή τον εντοπισμό του ενόχου. Σε επίπεδο χρόνου, η ευθύγραμμη αφήγηση υποσκάπτεται με τη χρονική παλινδρόμηση. Στα αμερικανικά αστυνομικά αυτό είναι σύνθηρες (π.χ., στο Πλαίη μπακ), ώστε τα ερωτήματα να ξεφεύγουν εύκολα από τον περιορισμό του «ποιος το έκανε». Στο αγγλικό, από την άλλη, που δεν ξεφεύγει από το προηγούμενο ερώτημα, υπάρχει παλινδρόμηση με την έννοια της περιπλάνησης του γιτετέκτιβ. Εδώ, η περιπλάνηση γίνεται με τον ντετέκτιβ να μένει στατικός, και να περιπλανώνται ο βοηθός ή οι λοιποί χαρακτήρες. Κυρίως όμως η περιπλάνηση είναι μεταφορική, νοητική μεταφορά του ντετέκτιβ στο παρελθόν όπου κρύβεται το κλειδί για τον εντοπισμό του ενόχου. Μία διαδικασία που, όπως είδαμε προηγουμένως, θυμίζει την ψυχαναλυτική διαδρομή από το παρόν στο παρελθόν, από το συνειδητό στο ασυνείδητο, ώστε να εντοπιστεί το τραύμα και να λυθεί το πρόβλημα.

¹⁵⁰ Ανδρεάδης Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σιγή*, ό.π., σελ. 434-5.

Άλλο ένα κοινό στοιχείο για τον Ανδρέαδη είναι η ειρωνεία, με την έννοια της αμφισημίας¹⁵¹. Τα πράγματα που περιγράφονται, είτε καταστάσεις είτε πρόσωπα, δεν είναι όπως φαίνονται αλλά μπλέκονται σε ένα παιχνίδι εμπαιγμού και εξαπάτησης του αναγνώστη. Εν πολλοίς, αυτό ισχύει εν γένει στην τέχνη, όπου ένα πρώτο επίπεδο των πραγμάτων παρουσιάζεται ώστε να οδηγηθούμε σε ένα δεύτερο, πιο βαθύ και ουσιαστικό. Στο αστυνομικό, όμως, η λειτουργία αυτή γίνεται σύμβαση, γνωστή και αποδεκτή εκ των προτέρων. Τα πρόσωπα παρουσιάζονται με προσωπεία, ερμηνεύουν ρόλους. Συνηγορούν έτσι στη δημιουργία μιας αινιγματικής ατμόσφαιρας όπου κανείς δεν μπορεί να είναι σίγουρος. Η μάσκα καταρρίπτεται λίγο πριν το τέλος, στην *Ωρα της Αλήθειας*, όπου έρχεται η μεγάλη ανατροπή. Η ανατροπή, ακόμα ένα κοινό στοιχείο της τραγωδίας και του αστυνομικού, στηρίζεται στην αμφισημία της ταυτότητας των προσώπων. Η κατάλυση των βασιλικών οίκων στην αρχαία τραγωδία μοιάζει με την ανισορροπία που δημιουργεί η αποκάλυψη του Κακού στους κόλπους των οικογενειών ή στους κύκλους της καλής κοινωνίας¹⁵². Κατά την αποκάλυψη της ταυτότητας του ενόχου, πολλές φορές ερευνητής και ένοχος, κυνηγός και διωκόμενος είναι το ίδιο πρόσωπο (*Τσαϊνατάουν, Ροτζερ Άκροβντ*). Η ιστορία δομείται πάνω στον μύθο του Οιδίποδα που κυνηγά να βρει τον εαυτό του, ή πάνω σε αυτό που ο Αριστοτέλης υποδήλωνε στη φράση *εν ταις φίλαις παθών*¹⁵³. Όπως για τον Αριστοτέλη οι τραγωδίες με ποιότητα, με ψυχή, είναι αυτές στις οποίες τα πάθη συμβαίνουν εντός του οικογενειακού κύκλου (κατά τον Αριστοτέλη, η ψυχή της τραγωδίας, οι πιο σημαντικές, δηλαδή, πλοκές στην τραγωδία, είναι αυτές που ο θάνατος μένει οικογενειακή υπόθεση¹⁵⁴), δηλαδή στο οικείο περιβάλλον, έτσι και στο αστυνομικό, η εγγύτητα του κακού απογειώνει το είδος. Ο φόβος προκύπτει ως «εφιαλτική εγγύτητα του Κακού»¹⁵⁵. Ο ένοχος στέκει δίπλα μας ή μέσα μας. Το Καλό και το Κακό ανατρέπονται, αλλάζουν μορφές, όπως το υγιές και το νοσηρό, για να αποδειχθούν πολύ κοντά μας. Είναι ό,τι ο Freud όρισε ως οικειότητα του ανοίκειου (αντίθετα στοιχεία αλλά συμπληρωματικά).

Στην *Ποιητική* του, ο Αριστοτέλης ορίζει την τραγωδία ως κάθαρση *δι' ελέου και φόβου*. Σε πρώτο επίπεδο, η κάθαρση έρχεται με τη λύση που δίνει ο ντετέκτιβ¹⁵⁶. Το αποτέλεσμα της δράσης του είναι η τιμωρία, η απονομή δικαιοσύνης. Στο

¹⁵¹ Ανδρέαδης Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σαγήνη*, ό.π., σελ. 433.

¹⁵² Ανδρέαδης Γιάγκος, ό.π., σελ. 433.

¹⁵³ Ανδρέαδης Γιάγκος, ό.π., σελ. 433.

¹⁵⁴ Ανδρέαδης Γιάγκος, ό.π., σελ. 434.

¹⁵⁵ Ανδρέαδης Γιάγκος, ό.π., σελ. 433.

¹⁵⁶ Ανδρέαδης Γιάγκος, ό.π., σελ. 456.

αμερικανικό αστυνομικό, η *κάθαρσις*, κατά τον Γ. Ανδρεάδη¹⁵⁷, περνάει από λουτρό αίματος. Στην Αγκάθα Κρίστι δεν είμαστε βέβαιοι πως αποδίδεται δικαιοσύνη, με την έννοια ότι η δικαιοσύνη αποδίδεται από τα όργανα του νόμου. Στα αστυνομικά μυθιστορήματα της Κρίστι συνήθως δεν γίνεται αυτό. Αυτό όμως που αποδίδεται είναι η Τάξη. Το Κακό αναγνωρίζεται, πέφτουν οι μάσκες, περιθωριοποιείται, για να συνεχιστεί η ζωή, να αποκατασταθεί η ευταξία και να θριαμβεύσει έτσι η δικαιοσύνη. Ο καλός είναι καλός, ο κακός είναι κακός, όλοι θα μπορούσαν να είχαν κάνει την πράξη, την κακία όμως ένας την έκανε. Ο «ανθρωπάκος», η φιγούρα του ντετέκτιβ που, όπως ο Πουαρώ (ή η Μις Μαρπλ), δεν αποτελεί με την πρώτη ματιά κάτι ιδιαίτερο, είναι αυτός που επιβάλλει την τάξη, και ως τέτοιος αναδεικνύεται σε πανίσχυρη μορφή που καθορίζει την πορεία του κόσμου (να και άλλη μία ειρωνική διάσταση του αστυνομικού μυθιστορήματος). Ίσως η απονομή δικαιοσύνης στην Αγκάθα Κρίστι να έγκειται στην «εκδίκηση του διανοουμένου».

Από όσα είδαμε παραπάνω, το αστυνομικό μυθιστόρημα μοιράζεται τα ίδια μοτίβα με την τραγωδία και το όνειρο. Κλέφτες εναντίον αστυνόμων, ώρα της αλήθειας, *κάθαρση δι' ελέου και φόβου*¹⁵⁸. Η ζωή αντιμετωπίζεται ως γρίφος, και το αίνιγμα είναι η αισθητική του τρόπου ζωής που έλκεται από το σκοτεινό, από δραματικές καταστάσεις. Απ' ό,τι μπορεί να προσφέρει στον αναγνώστη, η εκκρεμότητα δεν έχει να κάνει τόσο με την τυπική πλοκή όσο με την αναμονή, τη «βαθιά ηδονική και επώδυνη αναμονή»¹⁵⁹. Είναι η ηδονή του ονείρου τη στιγμή της πλήρους ανατροπής των αρχικών δεδομένων και η ηδονή του Αριστοτέλη που περνά *δι' ελέου και φόβου*.

¹⁵⁷ Έτσι έρχεται η «βαθμιαία αλλαγή στην εικόνα του κόσμου». Ανδρεάδης Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, ό.π., σελ. 455.

¹⁵⁸ Ανδρεάδης Γιάγκος, ό.π., σελ. 428.

¹⁵⁹ Ανδρεάδης Γιάγκος, ό.π., σελ. 429.

Γ' ΜΕΡΟΣ

ΑΓΚΑΘΑ ΚΡΙΣΤΙ: ΜΙΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ



Εικόνα 10
Η Αγκάθα Κρίστι

3.1 Το αστυνομικό διήγημα της Αγκάθα Κρίστι¹⁶⁰

There is an evil that comes from outside, that attacks so that all the world can see, but there is another kind of rottenness that breeds from within – that shows no outward sign. It grows slowly, day by day, till at last the whole fruit is rotten – eaten away by disease¹⁶¹.

Agatha Christie, *Death comes as an end*

Τα μυθιστορήματα της Αγκάθα Κρίστι θεωρούνται τα αντιπροσωπευτικότερα της αστυνομικής αφήγησης, παρουσιάζοντας το μυστήριο σαν αίνιγμα. Λακωνική στις περιγραφές της και χρησιμοποιώντας απλό λεξιλόγιο, η Αγγλίδα συγγραφέας αποδίδει με δεξιοτεχνία τους διαλόγους στα διηγήματά της, τα οποία στηρίζουν την επιτυχία τους κυρίως στην πλοκή.

Η Κρίστι κληρονομεί από τον Ντόουλ και εξελίσσει την οπτική του Κακού, όπως εμφανίζεται στα οικογενειακά μυστικά και τους μικρόκοσμους που περιγράφει¹⁶², ανατρέποντας την άποψη πως τέτοια γεγονότα ήταν ξένα προς την αστική τάξη¹⁶³, αλλά και την ιδέα πως η αιτιότητα είναι η αιτία για τη συνοχή ενώ το Κακό είναι η απώλεια της λογικής τεκμηρίωσης. Η αστυνομική ιστορία εκκινεί από την άγνοια για να φτάσει με τη βοήθεια του ντετέκτιβ στην κατανόηση των βαθύτερων μυστηρίων της ζωής¹⁶⁴.

Η αφήγηση του αστυνομικού διηγήματος ήδη από τον Ντόουλ, απηχεί τις περί ορθολογισμού πεποιθήσεις του κόσμου της εποχής, η επιστημονική μεθοδολογία του

* «Υπάρχει το Κακό που προέρχεται από τον εξωτερικό κόσμο, που επιτίθεται με τρόπο που όλος ο κόσμος μπορεί να παρατηρήσει, αλλά υπάρχει και ένα άλλο είδος φανότητας που πηγάζει από μέσα, που δεν δείχνει κανένα σημάδι. Μεγαλώνει σταδιακά, μέρα με τη μέρα, έως ότου ολόκληρο το φρούτο σαπίσει, ώσπου η αρρώστια το ροκανίσει». Σε δική μου ελεύθερη απόδοση.

¹⁶⁰ Με τη φράση αστυνομικό μυθιστόρημα θα προσδιορίζουμε στα παρακάτω κεφάλαια το κλασικό αφήγημα του αστυνομικού μυστηρίου.

¹⁶¹ Earl F. Bargainnier, *The gentle art of murder: the detective fiction of Agatha Christie*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1980, σελ. 112.

¹⁶² Ο Stephen Knight υποστηρίζει πως ο Ντόουλ, παρόλο που υπήρχε πληθώρα πραγματικών εγκλημάτων στο βικτωριανό Λονδίνο, επέλεξε να επικεντρωθεί στη διασφάλιση της τάξης εντός της αστικής οικογένειας. Lee Horsley, *Twentieth-century crime fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2005, σελ. 17.

¹⁶³ Όπως έκανε και ο Ντόουλ στη βικτωριανή εποχή. Patrick Brantlinger, *What Is "Sensational" About the "Sensation Novel"?*, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 37, No. 1 (Jun., 1982), σελ. 1-28.

¹⁶⁴ Όπως εύστοχα αναφέρει ο Α. Αποστολίδης, το αστυνομικό αποτελεί «επίδειξη εκλογίκευσης πάνω σε αρχικά αντιφατικά ή παράλογα δεδομένα, μια άσκηση αποσαφήνισης». Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος, Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 47.



οποίου διέπεται από απόλυτη εμπιστοσύνη στη λογική, στην αιτιότητα και τις αξίες της αστικής τάξης. Γόνος αυτής της τάξης, η Κρίστι μοιραία καταγράφει στα βιβλία της τις συμπεριφορές και τις αξίες της¹⁶⁵, που κατά τον Μεσοπόλεμο ήταν η κοινωνική σταθερότητα, η ιδιοκτησία, ο σνομπισμός, ο σωβινισμός, η ξενοφοβία, η ταξικότητα. Η Κρίστι χρησιμοποιεί στερεότυπα στην αφήγησή της, όπως ότι οι Αμερικανοί τουρίστες είναι αστείοι ή ότι τα παιδιά είναι αθώα, και οι γριές καλές. Παρομοίως και στον τρόπο που αποδίδει την εικόνα των ξένων. Η Plain και ο Barnard έχουν επισημάνει από το πρώτο της ήδη βιβλίο (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920) την αρνητική εικόνα των Εβραίων που αναπαράγει¹⁶⁶. Η Alison Light υποστηρίζει πως ο τρόπος που αντιμετωπίζει ταξικά και εθνικιστικά στοιχεία είναι ασαφής και επιφυλακτικός. Δεν οξύνει τα ξενοφοβικά στοιχεία στα διηγήματά της ούτε με τη δομή ούτε με την περιγραφή των χαρακτήρων. Για παράδειγμα, στην απόδοση του διαβολικού Shaitana στο *Cards on the Table* (1936), δεν προσπαθεί να προσδιορίσει την εθνικότητά του, παρότι ξένος¹⁶⁷.

Ο Αγγλοαμερικανός ήρωας και ο Κακός ως ζεύγος φαίνεται ήδη από τον Χολμς στο πρόσωπο του Μοριάρτη που μάλλον ήταν Ιρλανδός. Για τον Cawelti, αυτό συνδέεται κατ' αρχήν με την έμφαση που δίνει το αστυνομικό στην αγγλοαμερικανική αστική κουλτούρα, και κατά δεύτερο με την έλξη που ασκεί το εξωτικό και το παράξενο -αμφίσημα συναισθήματα φόβου και έλξης¹⁶⁸. Όμως για την Κρίστι το πρωτεύον στοιχείο ήταν η ίδια η δομή του αστυνομικού και το παιχνίδι της παραπλάνησης με τον αναγνώστη. Οι ξένοι εμφανίζονται περισσότερο διαφορετικοί παρά επικίνδυνοι και γι' αυτό δεν είναι όλοι οι Εβραίοι ένοχοι στα μυθιστορήματά της. Ανεξάρτητα από το εάν υπήρξε συντηρητική ή όχι, τέτοιες ερωτήσεις δεν έχουν νόημα στα κείμενά της, όπου οι χαρακτήρες υπηρετούν τη φόρμα της αφήγησης (ας μην ξεχνάμε την ξενότητα του Πουαρώ που την εξυπηρετεί στα διηγήματα). Οι στερεοτυπικοί χαρακτήρες χρησιμεύουν ως στρατηγική παραπλάνησης που της δίνουν τη δυνατότητα της έκπληξης όταν παρουσιάζει ένα από τα άτομα ως αντίθετο

¹⁶⁵ Malcolm J. Turnbull, *Victims or villains: Jewish images in classic English detective fiction*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1998, σελ. 86.

¹⁶⁶ Malcolm J. Turnbull, *οπ.π.*, σελ. 78.

¹⁶⁷ Alison Light, *Forever England: Femininity, literature, and conservatism between the wars*, Routledge, London, 1991, σελ. 81.

¹⁶⁸ Jerome H. Delamater & Ruth Prigozy (edit.), *Theory and practice of classic detective fiction*, Greenwood Press, Westport, Conn., 1997, σελ. 9.

από την αρχική του απεικόνιση¹⁶⁹. Μπορεί να παρουσιάζει στερεότυπα, όπως τον φόβο της αγγλικής κοινότητας απέναντι στους ξένους, αλλά το Κακό δεν προέρχεται από αυτές τις απεικονίσεις που σκοπό έχουν να λειτουργήσουν ως πιθανοί ένοχοι και να παραπλανήσουν τον αναγνώστη. Χρησιμοποιεί έτσι, τις προκαταλήψεις των αναγνωστών της για να τους καθοδηγήσει¹⁷⁰. Ως υπονόμευση της άποψης του Michael Cohen που υποστήριξε πως τα είδη λαϊκής λογοτεχνίας που αντιμετωπίζουν ερωτήματα περί Κακού και Καλού προσδιορίζουν το Κακό στον άλλον, στην ετερότητα¹⁷¹, η Κρίστι με τα διηγήματά της υπονοεί πως η ίδια η κοινωνία είναι υπεύθυνη για την καταστροφή της.

Η απόλυτη οριοθέτηση του Καλού και του Κακού είναι το βασικό στοιχείο συντηρητισμού αλλά και μη ρεαλισμού στην Κρίστι¹⁷², στα έργα της οποίας η αρμονία και η τάξη επανέρχονται πάντα στο τέλος της πλοκής. Όμως ακόμα και εδώ, δεν μπορούμε να αρνηθούμε πως οι συμβάσεις αυτές είναι του είδους το οποίο υπηρετεί και σέβεται απολύτως.

Στα έργα της Αγκάθα Κρίστι παρατηρούμε ότι απουσιάζουν τα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα τα οποία θα απασχολήσουν τη μετέπειτα λογοτεχνία της δεκαετίας του '20. Το είδος μοιάζει να είναι κλειστό, να ενδιαφέρεται μόνο για τη μορφή του και ο κόσμος που περιγράφεται στα μυθιστορήματά της αναλώνεται μόνο στα θέματα που τον απασχολούν. Για πολλούς μελετητές όμως, κάτω από την επιφάνεια, είναι πιθανό να υπάρχουν βαθύτερα άγχη, και η γραφή της εποχής μπορεί να ιδωθεί ως αντίδραση στην αιματοχυσία του πολέμου. Συγκεκριμένα, η Alison Light θεωρεί πως η Κρίστι προσέφερε στο αναγνωστικό της κοινό μία όαση γαλήνης και καθησυχασμού στα δύσκολα χρόνια του Α΄ Παγκόσμιου πολέμου¹⁷³. Η Lee Horsley υποστηρίζει πως μέρος της επιτυχίας της κλασικής αφήγησης υπήρξε η περιστολή (αναχαίτιση) του εγκλήματος. Το σκηνικό αποδίδει έναν πιο ασφαλή κόσμο, όπου ακόμα και το έγκλημα δεν έχει αίμα, το καλό νικά στο τέλος, το κακό είναι «ήπιο» και η αρρενωπότητα του ντετέκτιβ διακριτική¹⁷⁴.

¹⁶⁹ J.K. Van Dover, *We must have certainty: four essays on the detective story*, Susquehanna University Press, Selinsgrove, Pa., c2005, σελ. 33.

¹⁷⁰ Malcolm J. Turnbull, *όπ.π.*, σελ. 87.

¹⁷¹ Michael Cohen, *Murder most fair: the appeal of mystery fiction*, Associated University Presses, Canada, 2000, σελ. 104.

¹⁷² Earl F. Bargainnier, *όπ.π.*, σελ. 10.

¹⁷³ Alison Light, *όπ.π.*, σελ. 74-5.

¹⁷⁴ Lee Horsley, *όπ.π.*, σελ. 39.

Στα διηγήματα της Αγκάθα Κρίστι οι καλοί χαρακτήρες (ο Πουαρώ, η Μις Μαρπλ, οι αστυνομικοί, ο βοηθός του Χάστινγκς, η συγγραφέας αστυνομικών και Όλιβερ, όσοι δηλαδή ασχολούνται με τη διερεύνηση του φόνου) είναι ευκρινώς προσδιορίσιμοι σε σχέση με τους υπόλοιπους, τους ύποπτους, που μοιράζονται την ενοχή έως το τέλος, οπότε και φανερώνεται ο πραγματικά κακός. Οι ύποπτοι είναι πιθανοί φορείς του Κακού αλλά και ένοχοι στον βαθμό που ξεσκεπάζονται μυστικά που έκρυβαν και που ταράζουν την τάξη της κοινότητας. Η απεικόνιση του Κακού σχετίζεται με την ταξινόμηση και τον διαχωρισμό των κακών ηρώων. Ο Earl F. Bargainnier, με βάση την επαναληπτικότητά τους, ξεχωρίζει 3 κατηγορίες ενόχων στα διηγήματα της Κρίστι¹⁷⁵. Τα ζευγάρια, τον λιγότερο πιθανό ένοχο και τον περισσότερο πιθανό ένοχο. Στην πρώτη κατηγορία, το ζευγάρι προσφέρει άλλοθι και ευκολία στις μεταμφιέσεις ενώ κύριο κίνητρο είναι τα χρήματα ώστε να ζήσουν ευτυχισμένοι. Το μοτίβο του ένοχου ζευγαριού χρησιμοποιείται με διάφορες παραλλαγές (*The Mystery of the Blue Train*, 1928, *Third Girl*, 1966, *Endless Night*, 1967, *The Murder at the Vicarage*, 1930). Η πιο γνωστή είναι το τρίγωνο στις ερωτικές σχέσεις. Είναι σύνηθες να χρησιμοποιεί η Κρίστι ένα παντρεμένο ζευγάρι η ευτυχία του οποίου απειλείται από το τρίτο πρόσωπο που εισβάλλει στη σχέση τους. Σε αυτή την περίπτωση, το Κακό είναι ο εισβολέας που ανατρέπει τη γαλήνη του ζευγαριού, όπως και την τάξη της κοινότητας στην οποία ζει (*Five Little Pigs*, 1942)¹⁷⁶. Σε μία άλλη εκδοχή, η κατάσταση ανατρέπεται όταν ο εισβολέας γίνεται το θύμα και το Κακό είναι η συνωμοτική δράση του ζευγαριού με οικονομικά κίνητρα (*Death on the Nile*, 1937, *Evil Under the Sun*, 1941). Στη δεύτερη κατηγορία του λιγότερου πιθανού ενόχου, χρησιμοποιεί διάφορες παραλλαγές ενοχοποίησης, όπως την ενοχή του αφηγητή (*Η Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ*, *Endless Night*), την ενοχή όλων των υπόπτων (*Murder on the Orient Express*, 1934), την αποκάλυψη ότι το υποτιθέμενο θύμα είναι ο δολοφόνος (*Peril at End House*, 1932, *A Murder is Announced*, 1950). Εδώ, το Κακό κατοικεί εντός της κοινότητας στην οποία επιτίθεται. Στην τρίτη κατηγορία, ο ένοχος είναι ο αρχικός ύποπτος που διέφυγε της προσοχής μας γιατί το κίνητρό του ήταν αποκάλυπτα ισχυρό (*The Mysterious Affair at Styles*), δίνοντας έμφαση στην ικανότητα του Κακού να ξεγελά και να κρύβεται στα πιο φανερά σημεία.

¹⁷⁵ Earl F. Bargainnier, *όπ.π.*, σελ. 123.

¹⁷⁶ Ο R. Barnard θεωρεί πως το θέμα σχετίζεται με την προσωπική εμπειρία της Κρίστι από την αιτία αποτυχίας του πρώτου γάμου της. Robert Bernard, *A Talent to deceive: an appreciation of Agatha Christie*, Fontana, London, 1990, σελ. 63.

Ως προς τον τόπο που δρα το Κακό, η επιλογή του φαίνεται να υποστηρίζει την άποψη για το έγκλημα που έχει η ίδια η συγγραφέας: το Κακό είναι πανταχού παρόν, ακόμα και στα πιο συνηθισμένα μέρη¹⁷⁷. Στα μυθιστορήματα της ο ρόλος του γεωγραφικού σημείου είναι σημαντικός, διότι ο τόπος προσφέρει το σκηνικό για τη δράση της πλοκής, είναι αναγκαία προϋπόθεση για το στήσιμο του εγκλήματος. Σε ορισμένα έργα λειτουργεί παθητικά και σ' άλλα ενεργητικά για τη λύση, π.χ. τα αντικείμενα έχουν σημασία σε σχέση με τον χώρο (η τοποθέτηση της καρέκλας στο δωμάτιο του Άκροντ προδίδει τον δολοφόνο). Ο τόπος, πάντως, παίζει δευτερεύοντα ρόλο ακόμα και αν δίνει στοιχεία για τη λύση του εγκλήματος γιατί θα μπορούσε να αντικατασταθεί με οποιοδήποτε άλλο μέρος¹⁷⁸.

Τα πιο συνηθισμένα μέρη που χρησιμοποιεί η Κρίστι είναι: 1. το χωριό-ύπαιθρος του Λονδίνου, ο μικρόκοσμος του Κινγκς Άμποτ στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροντ* ή το St.Mary Mead της Μις Μαρκλ (*The Murder at the Vicarage*). 2. Το Άστυ του Λονδίνου, συνήθως στις σύντομες ιστορίες του Πουαρώ που κατοικεί στο Whitehaven Mansions. 3. Περιοχές εκτός Αγγλίας, κατά βάση στη Μέση Ανατολή (*Death in the Nile*, 1937, *Murder in Mesopotamia*, 1936, *Appointment with Death*, 1938). 4. Οι ταξιδιωτικοί προορισμοί, και μάλιστα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, με ιδιαίτερη προτίμηση τα ταξίδια με τρένα (*Death in the clouds*, 1935, *The Mystery of the Blue Train*, 1928, *Murder on the Orient Express*, 1934). Τα γεωγραφικά σημεία του εξωτερικού της δίνουν τη δυνατότητα να επιτείνει τη δραματικότητα. Η κοινότητα βρίσκεται εκτός πατρίδας, σε ένα ξένο και άγνωστο μέρος, όπου καλείται να αντιμετωπίσει το Κακό που προέρχεται από το εσωτερικό της αλλά και να μη διασπαστεί, παραμένοντας ενωμένη σε έναν άγνωστο τόπο. Επιτείνει έτσι την αίσθηση της απομόνωσης της ομάδας, αλλά και την έννοια του ταξιδιού, που με το τέλος της υπόθεσης σηματοδοτεί την έναρξη της επιστροφής. Η «καθαρή» πλέον κοινότητα μπορεί να επιστρέψει στην πατρίδα¹⁷⁹.

Χαρακτηριστικά, τέλος, είναι τα κτίρια που επιλέγει για να στεγάσει τους ήρωές της, όπου παλιά και νέα στοιχεία ενώνονται σε ένα αρμονικό σύνολο, δίνοντας τη

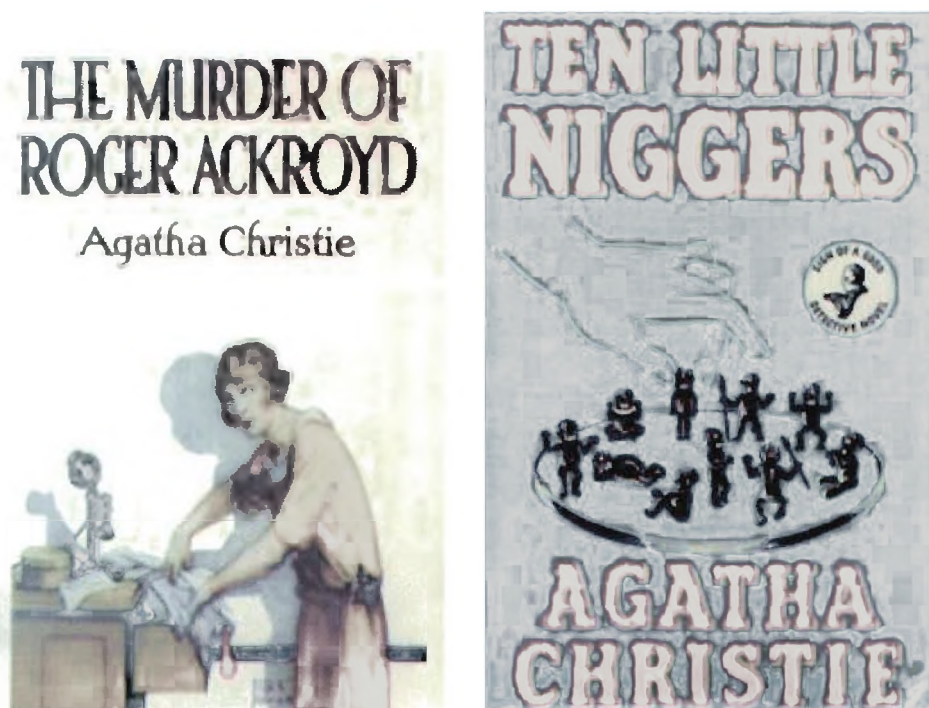
¹⁷⁷ Douglas R. McManis, *Places for Mysteries*, *Geographical Review*, Vol. 68, No. 3 (Jul., 1978), σελ.320, όπου αναφέρει ότι ο Πουαρώ, *Evil under the Sun*, λέει πως το Κακό υπάρχει παντού κάτω από τον ήλιο: «there is evil everywhere under the sun».

¹⁷⁸ Ο Νείλος θα μπορούσε να αντικατασταθεί από τον Τάμεση λέει ο Douglas R. McManis χωρίς διαφορά. Douglas R. McManis, *οπ.π.*, σελ. 328.

¹⁷⁹ Στο *Όριεντ Εξπρές*, με το σταμάτημα του τρένου, ξεκινά η έρευνα και με τη λήξη της έρευνας το ταξίδι της επιστροφής. [Robert Rushing, *Traveling Detectives: The "Logic of Arrest" and the Pleasures of (Avoiding) the Real*, *Yale French Studies*, No. 108, *Crime Frictions* (2005), σελ. 89-101].

δυνατότητα στη συγγραφέα να περιγράψει νέες επιθυμίες και νέα είδη εξαπάτησης αλλά και να αποδώσει το κλίμα νοσταλγίας μιας παλιάς αριστοκρατίας¹⁸⁰. Έτσι, από το σπίτι του *Peril at End House*, για το οποίο η Κρίστι μάς δίνει μία ενδιαφέρουσα γοτθική περιγραφή και τα βικτωριανά αρχοντικά, περνάμε στο μοντέρνο ξενοδοχείο του *Evil under the Sun*, στο οικοτροφείο του *Cat among the Pigeons* και βέβαια στην αλλαγή του Στάιλς στην *Αυλαία* (*Curtain*, 1975).

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα προσεγγίσουμε τα σημαντικά θέματα που επαναλαμβάνονται στα μυθιστορήματα της Κρίστι και τους βασικούς τρόπους με τους οποίους απεικονίζει το Κακό, έτσι όπως φαίνονται σε δύο κορυφαία διηγήματά της, τη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ* και τους *Δέκα Μικρούς Νέγρους*.



Εικόνα 11, 12

Εξώφυλλα της πρώτης έκδοσης της *Δολοφονίας του Ρότζερ Άκροϋντ* (1926) και των *Δέκα Μικρών Νέγρων* (1939).

¹⁸⁰ Alison Light, όπ.π., σελ. 81.

3.2 Η Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ

Η Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ ¹⁸¹ (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926) ξετυλίγει σε 27 κεφάλαια την ιστορία δύο δολοφονιών, της κας Ferrars και του κυρίου Ackroyd, στο κατά τ' άλλα φιλήσυχο χωριό του King's Abbott. Η αφήγηση είναι γραμμένη στο πρώτο ενικό, τοποθετώντας στον ρόλο του αφηγητή τον γιατρό του χωριού, Dr. Sheppard. Είναι από τα λίγα διηγήματα που το τέλος δεν έρχεται με τη σκηνή αποκάλυψης του ενόχου κατά τη θεατρική συνήθεια του Πουαρώ να στήνει τους υπόπτους, αλλά με την ομολογία του Σέπαρντ και την επικείμενη αυτοκτονία του.

Ο Πουαρώ καλείται να λύσει το μυστήριο της δολοφονίας του Ρότζερ Άκροϋντ για να ανακαλύψει πως σχετίζεται με τον πρόσφατο θάνατο της κας Φέρραρς, μελλοντικής συζύγου του, που οι φήμες ήθελαν να έχει δολοφονήσει τον σύζυγό της. Το βιβλίο κλείνει με απρόσμενη ανατροπή, καθώς ο Πουαρώ εντοπίζει τον ένοχο στο πρόσωπο του Σέπαρντ που αποδεικνύεται εκβιαστής και δολοφόνος, ενώ το τελευταίο κεφάλαιο αποτελεί την ομολογία και το σημείωμα αυτοκτονίας του γιατρού.

Το διήγημα, για την πλειοψηφία των μελετητών, όπως τον Howard Haycraft (*Murder for Pleasure*, 1941), είναι από τα κορυφαία αστυνομικά που επηρέασε τα μετέπειτα αφηγήματα του είδους, ξεσήκωσε όμως και πλήθος αντιδράσεων και συζητήσεων σχετικά με το αν η Κρίστι έπαιξε τίμια ή εξαπάτησε τον αναγνώστη ¹⁸². Η Κρίστι αλλάζει την καθιερωμένη δομή του αστυνομικού παραβιάζοντας δύο κανόνες του Ronald Knox: α) ο εγκληματίας πρέπει να αναφέρεται στην αρχή του διηγήματος αλλά δεν μπορεί να είναι κάποιος του οποίου τις σκέψεις ο αναγνώστης μπορεί να παρακολουθήσει. β) Οι «ηλίθιοι» φίλοι του ντετέκτιβ δεν πρέπει να αποκρύπτουν από τον αναγνώστη τις σκέψεις τους. Η ευφυΐα τους πρέπει να είναι ελαφρώς ανώτερη από αυτήν του μέσου αναγνώστη ¹⁸³.

Η στρατηγική της Κρίστι στο έργο είναι η ιδέα της ενοχής του λιγότερου πιθανού ενόχου, τελειοποιώντας τη σε συνδυασμό με την καταπάτηση της αρχής πως ο αφηγητής δεν μπορεί να είναι ο δολοφόνος. Αν ερχόμαστε κοντά σε κάποιον στο

¹⁸¹ Διατηρώ στο κεφάλαιο την κατά λέξη μετάφραση του τίτλου που αποδίδει καλύτερα τον πρωτότυπο τίτλο, και όχι τον τίτλο της έκδοσης που μελετήθηκε από τα ελληνικά, εκδόσεις Λυχνάρι-Ποιός σκότωσε τον Άκροϋντ, εκδ. Λυχνάρι.

¹⁸² Russell H. Fitzgibbon, *The Agatha Christie Companion*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1980, σελ. 18-19.

¹⁸³ Lee Horsley, *όπ.π.*, σελ. 43.

διήγημα, αυτός είναι ο γιατρός Σέπαρντ που γίνεται τα μάτια και τα αυτιά μας. Ότι ξέρουμε το γνωρίζουμε απ' αυτόν. Η διάσταση και οι πληροφορίες του φόνου, το μυστήριο του κλειδωμένου δωματίου, η απεικόνιση της κλειστής κοινωνίας, οι κινήσεις του Πουαρώ, όλα μας μεταφέρονται μέσω της περιγραφής του. Παραδιδόμαστε, λοιπόν, και του δείχνουμε εμπιστοσύνη γιατί εξαρχής γίνεται ο συνταξιδιώτης μας στο Κινγκς Άμποτ. Για τον R. Barnard, η στρατηγική παραπλάνηση στη *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϋντ* βασίζεται στη συμπάθεια που έχουμε σε κάποιο πρόσωπο, το οποίο και εξαιρούμε από τους υπόπτους διότι βλέπουμε την εξέλιξη της πλοκής μέσα από τα μάτια του¹⁸⁴. Δεν συναντάμε, λοιπόν, μόνο το μοτίβο του αφηγητή που είναι δολοφόνος αλλά κυρίως το τέχνασμα της συμπάθειας που δείχνει ο αναγνώστης στον αφηγητή που αποδεικνύεται θύτης, όμοια με αυτή που δείχνει στο υποτιθέμενο θύμα που αποδεικνύεται επίσης θύτης (το ίδιο θέμα υπάρχει και στα *Peril at End House*, 1932, *One Two, Buckle My Shoe*, 1940, *Three Act Tragedy*, 1934).

Η Κρίστι μάς ξεγελά γιατί μας κατευθύνει από την αρχή να δούμε την υπόθεση από λάθος οπτική γωνία. Είναι το βασικό κόλπο όπου ο κυνηγός γίνεται ο κυνηγημένος, το οποίο και αναπτύσσει με επιτυχία στα μυθιστορήματά της, ταυτοποιώντας τον ένοχο με τον αθώο. Θα χρησιμοποιήσει και αλλού την ισχυρή προσωπικότητα που θέλει να βοηθήσει στην έρευνα, παίρνοντας λίγη από τη δόξα του ντετέκτιβ (*Three Act Tragedy*), όμως με τη χρήση του ερευνητή-θύτη ως αφηγητή τελειοποιεί το μοτίβο και επιτυγχάνει την ταύτιση της μέγιστης απόστασης με τη μέγιστη εγγύτητα. Πρόκειται για διπλή παραπλάνηση του αναγνώστη (δεν θα χρησιμοποιήσω τη λέξη εξαπάτηση διότι η Κρίστι δεν χρησιμοποιεί κάτι «ανέντιμα», δεν λέει ψέματα, απλώς δεν λέει όλη την αλήθεια)¹⁸⁵, με την οποία αποδίδει το Κακό ως πολύ κοντινό μας κίνδυνο. Το Κακό δεν είναι κάτι έξω από το οικείο περιβάλλον, υπάρχει εντός της κοινότητας, είναι ο διπλανός, ο άνθρωπος που εμπιστευόμαστε, ο φίλος μας, ακόμα και εμείς οι ίδιοι.

Ο εχθρός είναι εσωτερικός στην Κρίστι, και γι' αυτό δεν την απασχόλησε το κοινωνικό περιθώριο αλλά η καθεστηκυία τάξη και τα μυστικά που κρύβει, τα οποία και την εξυπηρετούν στο παιχνίδι έκκληξης και εγγύτητας του Κακού. Με το αφηγηματικό τέχνασμα στον *Άκροϋντ* η Κρίστι κρατά το Κακό, την αταξία μέσα στον

¹⁸⁴ Robert Barnard, *A Talent to deceive: an appreciation of Agatha Christie*, Fontana, London, 1990, σελ. 60-61.

¹⁸⁵ Στην αφηγηματική τεχνική του *Άκροϋντ* η Κρίστι αφήνει κενά μέσω των παραλείψεων, ώστε με τη δεύτερη ανάγνωση να δικαιολογείται η ενοχοποίηση του γιατρού.

κύκλο της τάξης, προκαλώντας το άγχος και τον φόβο¹⁸⁶, διότι απεικονίζει την κατοικία του ανοίκειου, που αποτελεί κίνδυνο, μέσα στο οικείο.

Στον διάλογο του Πουαρώ με τον Σέπαρντ, ο ντετέκτιβ δεν εξαιρεί κανέναν από τον κατάλογο όσων κρατούν μυστικά στο Κινγκς Άμποτ:

- Όλοι όσοι είναι ανακατεμένοι, έχουν κάτι να κρύψουν.

- Ακόμη κι εγώ; έκανα χαμογελώντας.

Ο Πουαρώ με κοίταξε με προσοχή.

- Κι εσείς νομίζω, έκανε ατάραχος¹⁸⁷

Η κλειστή κοινότητα ήταν η πηγή της έντασης, της απάτης, της προδοσίας και το σπίτι γίνεται το σκηνικό του θανάτου¹⁸⁸.

Το Κακό στην Κρίστι δεν αποδίδεται συναισθηματικά ή ηθικά αλλά με τη χρήση της δομής της αφήγησης και τις τεχνικές, ώστε η μη προβλεψιμότητά του να συμβολίζει την ύπαρξη του εντός του οικείου. Στον Άκροϋντ, πετυχαίνει να δώσει την αίσθηση της εγγύτητας του Κακού όχι τόσο κάνοντας μας συναισθηματικά συνένοχους αλλά χρησιμοποιώντας τα ίδια τα στοιχεία της αφήγησης. Για τον P. Bayard, η Κρίστι χρησιμοποιεί τρεις τεχνικές για να κρύψει το Κακό: μεταμφίεση, περισπασμό (απόσπαση προσοχής) και έκθεση¹⁸⁹. Η Κρίστι κρύβει το Κακό με την έκθεσή του που αποτελεί την καλύτερη μεταμφίεση και τον αποτελεσματικότερο περισπασμό. Η μεταμφίεση επιτυγχάνει γιατί δεν κρατά κρυμμένο αλλά φανερώνει αυτό που κρύβει¹⁹⁰.

Το γεγονός πως ο ένοχος αναλαμβάνει τον ρόλο του ντετέκτιβ έχει ιδιαίτερη σημασία διότι και εδώ η Κρίστι θέτει το μοτίβο ντετέκτιβ-θύτης με το στοιχείο όμως της συνειδητοποίησης της ενοχής εκ μέρους του, και όχι με την τυφλότητα που ο Οιδίποδας έψαχνε τον εαυτό του. Ο Οιδίποδας, βεβαίως, τυφλώθηκε αλλά είδε καθαρά, διότι έριξε το βλέμμα εντός του. Ενώ ο δολοφόνος-κυνηγός της Κρίστι έχει πλήρη συνείδηση της προσπάθειας που κάνει να εξαπατήσει τους άλλους. Και στον Άκροϋντ και στους Νέγρους μοιάζει να παίζει η συγγραφέας με το κρύψιμο της

¹⁸⁶ Robert Barnard, όπ.π., σελ. 40.

¹⁸⁷ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκροϋντ*, Λουκάς Λοράνδος (μτφρ.), Λυχνάρι, Αθήνα, 2003, σελ.66.

¹⁸⁸ Η περίοδος του στυλιζαρισμένου εγκλήματος ονομάστηκε cozy (άνετο, ζεστό), δηλώνοντας την προτίμηση σε πλοκές που εκτυλίσσονται σε οικογενειακό και οικείο περιβάλλον, ακολουθώντας ένα γνωστό πρότυπο (συνήθως η εκδοχή θάνατος-έρευνα-εξήγηση), με τη βεβαιότητα της αποκατάστασης της τάξης. Lee Horsley, όπ.π., σελ. 38.

¹⁸⁹ Lee Horsley, όπ.π., σελ. 43.

¹⁹⁰ Η Κρίστι μοιάζει να ακολουθεί τα χνάρια του Ντούλ που «έκρυψε» το κλεμμένο γράμμα στην πιο φανερή θέση που θα μπορούσε ο υπουργός να το βάλει και μόνο ο Ντυπέν να το βρει (βλ. ενότητα 2).

αλήθειας, χρησιμοποιώντας διάφορα τεχνάσματα στην αφήγηση, τελειοποιώντας τη μεταμφίεση με πλήθος μεθόδων, ώστε να αποτύχει ο θεατής να βρει την αλήθεια¹⁹¹.

Ο ίδιος ο Πουαρώ μάς παρουσιάζει τον βοηθό του στην έρευνα. Μας δηλώνει άμεσα ποια θέση καλείται να παίξει ο Σέπαρντ και δεν μας αφήνει περιθώριο να τον κατατάξουμε στους υπόπτους διότι ουσιαστικά είναι και αυτός ντετέκτιβ στην υπόθεση. «*Πρέπει να σας έστειλε ο Θεός για ν' αντικαταστήσετε τον φίλο μου Χάστινγκς που βρίσκεται στην Αργεντινή... γιατί προσέχω πως δε μ' αφήνετε βήμα*»¹⁹², λέει ο Πουαρώ στον Σέπαρντ.

Εκτός από το στοιχείο της μεταμφίεσης, η Κρίστι τελειοποιεί εδώ και τη μάχη ντετέκτιβ-θύτη, καθιστώντας τη σύμβολο της μάχης Καλού-Κακού. Το παιχνίδι των δύο δυνάμεων είναι μία πνευματώδης παρτίδα σκακιού με παραπλανήσεις και εξαπατήσεις. Άλλωστε είναι συνηθισμένο να συναντάμε στο αστυνομικό τα δυαδικά σχήματα αλήθειας-ψέματος, σκοταδιού-φωτός, γνώσης-άγνοιας, ως σύμβολα του πρωταρχικού διπόλου Καλού-Κακού.

Ξαναγυρνώντας στο κείμενο, μετά την πράξη τέλους, φαίνεται να υπάρχει μία δόση ειρωνείας στην πρόταση του Πουαρώ που κρύβει τη γνωστή αντίληψη πως ο εχθρός πρέπει να κρατείται κοντά. Άραγε, είναι μέσα στις προθέσεις του να εξαπατήσει τον Σέπαρντ δείχνοντάς του πως του έχει εμπιστοσύνη όπως στον φίλο του; Και αν ισχύει το τελευταίο, δεν είναι η εξαπάτηση αυτή του Πουαρώ παρόμοια με την παραπλάνηση της ίδιας της συγγραφέως κατά τη διάρκεια της αφήγησης προς τους αναγνώστες, παρουσιάζοντας ως άξιο εμπιστοσύνης τον δολοφόνο;

Το παιχνίδι του κλέφτη και αστυνόμου στην κλασική αφήγηση είναι παρόμοιο με το παιχνίδι της ίδιας της γραφής και της ανάγνωσης. Στο αστυνομικό δήγημα η σχέση αυτή είναι άνιση. Όπως υπάρχει η βεβαιότητα για τη νίκη του Καλού, έτσι γνωρίζουμε πως η συγγραφέως θα αποδειχθεί ανώτερη των προσπαθειών μας. Διαβάζουμε για να εξαπατηθούμε από αυτήν, σε μία διαδικασία που μοιάζει με την πορεία της ίδιας της ζωής (βλ. ενότητα 2). Τα πράγματα δεν είναι όπως δείχνουν, τα πρόσωπα μεταμφιέζονται για να μας εξαπατήσουν, αγωνιζόμαστε για να βρούμε κρυμμένες καταστάσεις που είναι η αιτία του προβλήματος στο παρόν. Και όλα αυτά παρότι θα συμβεί αυτό που στη ζωή δεν είναι βέβαιο πως συμβαίνει, η απονομή

¹⁹¹ Για τον P. Bayard, υπονομεύει τη φροϋδική θεώρηση της ψυχικής τυφλότητας, ρωτώντας γιατί αποτυγχάνουμε να δούμε την αλήθεια και δημιουργώντας τεχνάσματα, ώστε οι αναγνώστες της να μη βρίσκουν την αλήθεια. Lee Horsley, *όπ.π.*, 44.

¹⁹² Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρορντ*, *όπ.π.*, σελ. 75.

δικαιοσύνης, ενώ κατά την κρίσιμη ώρα θα αποδειχθεί η αλήθεια και τα πράγματα θα πάρουν τη θέση που τους αξίζει. Εξάλλου, η ευχαρίστηση από την ανάγνωση αστυνομικών σχετίζεται με την «αρχέγονη, πρωταρχική ευχαρίστηση για την εμπειρία της απώλειας και επανεύρεσης, της έντασης και ηρεμίας»¹⁹³ και μάλιστα με τη σιγουριά της «δικλείδας ασφαλείας»¹⁹⁴.

Στη μικρή διάλεξη του γιατρού στη Ράσελ που ομολογεί πως διαβάσει αστυνομικά βιβλία, σχετικά με την πραγματική ανυπαρξία ανεξιχνίαστων τρόπων δολοφονίας που υπάρχουν σε αυτά, ο Σέπαρντ λέει:

- Σε πολλά αστυνομικά μυθιστορήματα, της είπα, υπάρχει όλο και κάποιο σπάνιο δηλητήριο, που προέρχεται από τη Νότιο Αμερική ή κάτι τέτοιο και που κανένας δεν το ξέρει, με το οποίο κάποια εξωτική φυλή ιθαγενών διαποτίζει τις αιχμές των όπλων τους. Ο θάνατος είναι ακαριαίος και η επιστήμη δεν μπορεί να προσφέρει καμιά βοήθεια. Για κάτι τέτοιο μιλάτε;

- Ακριβώς. Και υπάρχουν πραγματικά τέτοια δηλητήρια; [...]

- Νομίζω πως όχι, εκτός ίσως από το κουράρε¹⁹⁵.

Στο απόσπασμα φαίνεται η αυτοαναφορικότητα του αστυνομικού μυθιστορήματος της Κρίστι, που βάζει τους ήρωές της να διαβάζουν αστυνομικά και να μιλάνε γι' αυτό που αποτελεί και τη βασική τεχνική αποστασιοποίησης. Ο γιατρός τονίζει τον μη ρεαλισμό των αστυνομικών διηγημάτων που διαβάσει η οικονόμος, υπονοεί πως στην πραγματική ζωή το Κακό είναι απλούστερο και πιο κοντινό (προικονομία για το τέλος) και πως στις σελίδες που ακολουθούν δεν θα υπάρξει μία τέτοια λύση (έμφαση πως πρόκειται για μυθιστόρημα και όχι για την πραγματική ζωή). Άλλες τεχνικές αποστασιοποίησης που χρησιμοποιεί η Κρίστι είναι η αδυναμία ταύτισης με κάποιον από τους ήρωες, η ελλιπής γνώση της ζωής του Πουαρώ και η επιτηδευμένη συμπεριφορά του.

¹⁹³ Lee Horsley, *όπ.π.*, σελ. 19.

¹⁹⁴ Κατά την Gill Plain, το αστυνομικό μυθιστόρημα λειτουργεί σαν ατομική διαφυγή και πολιτισμική δικλείδα ασφαλείας: «μεταμόρφωσε ...ένα ηθικό και κοινωνικό πρόβλημα σε παιχνίδι». Gill Plain, *Twentieth-century crime fiction: gender, sexuality, and the body*, Edinburgh University Press, Edinburgh, c2001, σελ. 6.

Δίνεται η δυνατότητα στους αναγνώστες να βιώσουν ηθικές φαντασιώσεις και συναισθήματα που δεν θα βίωναν στην πραγματικότητα.

¹⁹⁵ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρορντ*, *όπ.π.*, σελ. 16.

Στο αστυνομικό μυθιστόρημα η βασική αντίληψη για το Κακό είναι πως ταυτίζεται με την έννοια του αγνώστου. Φοβίζεται γιατί είναι πιο δυνατή και ανώτερη από την επιστήμη, η οποία κατατάσσει τη μάχη Καλού-Κακού στη μάχη για τη γνώση της αλήθειας που είναι η βασική αντίληψη της βικτωριανής εποχής. «*Ενεργώ προς το συμφέρον της αλήθειας*»¹⁹⁶, παραδέχεται ο Πουαρώ, προσδιορίζοντας πως η βασική λειτουργία του ντετέκτιβ είναι η αποκατάσταση της αλήθειας, με τη βαθμιαία αποκάλυψη των πραγματικών γεγονότων ως διαδικασίας γνώσης.

Αντιθέτως, η αστυνομία ως θεσμός παρουσιάζεται ανεπαρκής να αντιμετωπίσει το Κακό. Εξηγώντας ο επιθεωρητής Ράγκλαν τη λογική του σκέψης, παραθέτει μία λίστα υπόπτων «*first of all, method*»¹⁹⁷, αλλά στην Κρίστι οι επιθεωρητές όπως ο Ράγκλαν ή ο Τζαπ εκπροσωπούν τα όρια της συμβατικής σοφίας και πρακτικής, τα οποία αμφισβητούνται από τα αστυνομικά μυθιστορήματα¹⁹⁸, ενώ η ιδιοφυΐα του ντετέκτιβ δηλώνει πως για να φτάσει κάποιος στη γνώση δεν φτάνει η λογική, αλλά χρειάζεται και η διαίσθηση, η ενόραση. Ο Πουαρώ διαθέτει την ενορατική γνώση που παραδοσιακά ανήκει σε γυναίκες¹⁹⁹. Μιλώντας για τη γυναικεία παρατηρητικότητα και τη διαίσθηση επισημαίνει: *οι γυναίκες, αγαπητέ μου, είναι καταπληκτικές. Εφευρίσκουν με το μυαλό τους διάφορα πράγματα, κι ως εκ θαύματος έχουν δίκιο. Στην πραγματικότητα, δηλαδή, δεν συμβαίνει αυτό ακριβώς. Οι γυναίκες παρατηρούν χωρίς να το καταλαβαίνουν διάφορα περιστατικά που το υποσυνείδητό τους συνδυάζει, κι αυτό ονομάζουν ένστικτο*²⁰⁰.

Ο Βέλγος Πουαρώ, λοιπόν, που εξαιτίας της σεξουαλικής του ουδετερότητας αλλά και του γεγονότος πως κατάγεται από μία σύμμαχο κατά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο χώρα της Αγγλίας, γίνεται δεκτός στην αγγλική κοινότητα στην οποία όμως θα παραμείνει παρατηρητής και δεν θα ενσωματωθεί ποτέ. Η θέση αυτή του επιτρέπει να βλέπει αντικειμενικά και να κρίνει, να συλλαμβάνει και τις πιο μικρές λεπτομέρειες που περνούν απαρατήρητες. Λέει η κα Άκρουντ δικαιολογώντας την αδυναμία του Πουαρώ να τους καταλάβει: *Γιατί είναι τόσο δύσκολο για έναν ξένο να*

¹⁹⁶ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρουντ*, ό.π., σελ. 84.

“I am acting in the interests of justice”, Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, Harper Collins, London, 2002, σελ. 148.

¹⁹⁷ Παραθέτω τη φράση από την αγγλική έκδοση γιατί στην ελληνική δεν περιλαμβάνεται. Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, ό.π., σελ. 125.

¹⁹⁸ David Lehman, *The perfect murder: A study in detection*, The University of Michigan Press, USA, 2003, σελ. 58.

¹⁹⁹ Lee Horsley, ό.π., σελ. 38.

²⁰⁰ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρουντ*, ό.π., σελ. 110.

καταλάβει τον τρόπο σκέψης μας²⁰¹. Η ειρωνεία είναι πως αυτός ο άλλος που εισβάλλει στην κοινωνία τους είναι ο μοναδικός που την καταλαβαίνει καλύτερα, σε μια παρομοίωση της ετερότητας που λειτουργεί ως καταλύτης στην εύρεση, την κατανόηση και την αποκάλυψη των απωθημένων επιθυμιών, του εαυτού εν γένει.

Ο Πουαρώ θα παραμένει πάντα ένας άγνωστος. Ακούμε από άλλους να τον περιγράφουν, να μιλούν γι' αυτόν, είναι όμως μία φιγούρα χωρίς παρελθόν²⁰². Ένας άγνωστος άλλος που λειτουργεί ως καταλύτης για τη λύση του αινίγματος, το πιο σημαντικό στοιχείο της εξίσωσης της λύσης του εγκλήματος. Η ξενότητα του Πουαρώ, επίσης, οξύνεται από την εξωτερική του παρουσία και συμπεριφορά. Ο Σέπαρντ δίνει μία κωμική περιγραφή του ντετέκτιβ, ενώ πολλές φορές τον αποκαλεί 'Mr. Poirot', υπογραμμίζοντας το πόσο ξένος ήταν: «Η μετριοφροσύνη δεν είναι από τις μεγαλύτερες αρετές του»²⁰³, ή «Ένα κεφάλι σε σχήμα αχλαδιού, ίσια μαλλιά υπερβολικά μαύρα, ένα τεράστιο μουστάκι και δύο ερευνητικά μάτια»²⁰⁴.

Η Κρίστι τού δίνει μία αστεία εμφάνιση και ένα πιο αστείο όνομα (στη γαλλική γλώσσα το όνομα του προφέρεται όπως και το poireau=πράσο). Έχει μία υπερφίαλη πομπώδη πίστη στα little grey cells (φαιά κύτταρα του εγκεφάλου του), μικρό ανάστημα αλλά μεγάλη έπαρση. Η κωμική διάσταση του χαρακτήρα του πέρα από την εκκεντρικότητα και την αλαζονεία του, οξύνεται από τα γλωσσικά του λάθη (μιλάει με παιδική σύνταξη και αγνοεί τους αγγλικούς ιδιωτισμούς)²⁰⁵. Διατηρώντας δε τρόπους παλαιότερης εποχής που τον κάνουν κωμικό²⁰⁶, δεν ανήκει ούτε στο παρόν ούτε στο παρελθόν. Κι ενώ οι ιδέες του για τη δικαιοσύνη και το έγκλημα είναι βικτωριανές, τα γούστα του είναι ρομαντικά, της γενιάς της τζαζ²⁰⁷.

²⁰¹ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρορντ*, ό.π., σελ. 118.

²⁰² Ξέρουμε πως εργαζόταν στη βελγική αστυνομία, αλλά πέρα απ' αυτό δεν τον προσδιορίζουμε παρά στο παρόν. Όπως λέει ο R. Barnard είναι περισσότερο λειτουργία παρά χαρακτήρας. Robert Barnard, ό.π., 1990, σελ. 94.

²⁰³ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρορντ*, ό.π., σελ. 99.

²⁰⁴ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρορντ*, ό.π., σελ. 19 (στα ελληνικά αποδίδεται το σχήμα του προσώπου ως αχλάδι διατηρώντας τη σημασία της γαλλικής ρίζας του ονόματος του, poire=αχλάδι. Στην αγγλική εκδοχή όμως αναφέρεται "an egg-shaped head"). Agatha Christie, *The Murder of Roger Ackroyd*, ό.π., σελ. 32.

²⁰⁵ Ο Πουαρώ, όμως, δεν παρουσιάζεται γελοίος ούτε κλόουν αλλά ιδιόμορφος και αλαζόνας εξαιτίας της ευφυΐας του. Η Κρίστι, εξάλλου, είχε εκμυστηρευτεί στην κόρη της πως σκοπός της δεν ήταν να γελούν εις βάρος του αλλά να χαμογελούν μαζί του. M. Lee Alexander, *Detective Fiction: From Victorian Sleuths to the Present*, σελ. 23.

²⁰⁶ Alison Light, ό.π., σελ. 74.

²⁰⁷ Π.χ. στο abc murders, τα αβάντ γκαρντ έπιπλά τού σοκάρουν τον Χάστινγκς. LeRoy Panek, *Watteau's shepherds : the detective novel in Britain, 1914-1940*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, Ohio, c1979, σελ. 59.

Παραμένει στοιχείο του παρελθόντος στο τώρα, και έτσι καθίσταται ξένος και στον χρόνο.

Ο Auden είχε δηλώσει πως ο ντετέκτιβ θα πρέπει να έχει ορισμένες αδυναμίες ώστε να είναι αισθητικά ενδιαφέρον, αλλά όχι ιδιαίτερας προκλητικές ώστε να μην είναι αντιπαθής²⁰⁸. Στην περίπτωση του Πουαρώ, οι αδυναμίες του μπορεί να υποδηλώνουν την αντιπάθεια που του είχε η συγγραφέας²⁰⁹, ώστε να αποδώσει τον χαρακτήρα του όχι τέλειο αλλά ελλειμματικό. Φανερώνουν, πάντως, σίγουρα τη δεξιότητα της Κρίστι να ισορροπεί την αφήγησή της μεταξύ της σοβαρής πράξης του φόνου και των αστείων χαρακτήρων της²¹⁰.

Κωμική είναι και η δεικτική περιγραφή του Σέπαρντ για το χωριό: *Το χωριό μας, το Κινγκς Άμποτ, δε νομίζω να διαφέρει από πολλά άλλα χωριά.[...]όπου ζουν κάμποσες γεροντοκόρες και αρκετοί απόστρατοι στρατιωτικοί. Η κοριότερη ψυχαγωγία των κατοίκων συνοψίζεται σε μία λέξη: κουτσομπολιό*²¹¹. Βέβαια όπως δηλώνουν η θέση του και το όνομά του (shepherd=ποιμένας), ο Σέπαρντ θα έπρεπε να είναι αυτός που φροντίζει και καθοδηγεί τους κατοίκους στο χωριό. Αντ' αυτού καταχράται τη θέση του και τη δύναμή του και ως αφηγητής αλλά και ως γιατρός, διαπράττοντας ακόμη μια προδοσία.

Την τάξη του χωριού και την ηρεμία αναλαμβάνει ο Πουαρώ, που με σχεδόν «μαγικές» ικανότητες υπερασπίζεται το Καλό και δεν αποτυγχάνει ποτέ να διασφαλίσει τη συνοχή του κοινωνικού ιστού μετά τη διάρρηξη. Σε πολλά διηγήματα οι πράξεις του εξασφαλίζουν τη συζυγική ευτυχία, την ένωση του καλού ήρωα με την απροστάτευτη κοπέλα. Μάλιστα, η σωτηρία της κοπέλας από τον κακό ήρωα που έρχεται από τον καλό που μέχρι τώρα δεν είχε προσέξει, λειτουργεί ως δευτερεύουσα

²⁰⁸ Earl F. Bargainnier, όπ.π., σελ. 44.

²⁰⁹ Είναι γνωστή η επιθυμία της Κρίστι να απαλλαγεί από τον Πουαρώ αλλά και ο φόβος της πως θα υποχρεωνόταν από τους εκδότες να τον επαναφέρει στη γραφή της με τη συγγραφή ιστοριών πριν τον θάνατό του. Η ίδια δεν είχε προβλέψει την επιτυχία ώστε να τον δημιουργήσει νεότερο, και έτσι ο θάνατός του πρέπει να ήρθε σε ασυνήθιστα μεγάλη ηλικία. Πέθανε στις 6 Αυγούστου 1975, στο μυθιστόρημα *Αυλαία*, και ο θάνατός του αποτέλεσε, το πρώτο θέμα στους *New York Times*. M. Lee Alexander, όπ.π., σελ. 24

²¹⁰ Η Κρίστι χρησιμοποιεί κωμικά στοιχεία τόσο στους πρώτους όσο και στους δεύτερους χαρακτήρες. Οι δευτερεύοντες ήρωες απαλώνουν την ένταση στην αφήγηση, π.χ. οι αφελείς παρατηρήσεις του Χάστινγκς ή οι χαριτωμένες ατάκες της κας Όλιβερ.

²¹¹ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκρουντ*, όπ.π., σελ. 11.

απεικόνιση της νίκης του Καλού επί του Κακού (*The Mystery of the Blue Train*, 1928, *Taken at the flood*, 1948)²¹².

Ο ντετέκτιβ είναι εγγυητής της τάξης, θεραπευτής της κοινότητας αλλά και ξένος σε αυτήν. Είναι σαν τον παρατηρητή, τον διερμηνέα που χρειάζεται η ψυχή, ο οποίος παρότι δεν είναι ενδογενής αποδεικνύεται ικανός να τη θεραπεύσει κατά την ψυχαναλυτική διαδικασία. Ο Πουαρώ συχνά αναφέρεται στις περί ψυχολογίας γνώσεις του που θεωρεί το βασικό συστατικό της επιτυχίας του: *Είναι και η ψυχολογία του εγκλήματος που πρέπει να μελετείται*²¹³. Ανεξάρτητα από τις προθέσεις της συγγραφέως να αναφερθεί ή όχι στα ευρήματα του Freud που σίγουρα γνώριζε²¹⁴, η εικόνα του Κακού της Κρίστι με τη βοήθεια των φρουδικών εργαλείων δραματοποιεί τους ευρύτερους υπαινιγμούς στις κοινότητες που απεικονίζει στα διηγήματά της. Ο Freud αποκάλυψε (*Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής ζωής*, 1992) πως οι γλωσσικές παραδρομές και απώλειες μνήμης είναι η εκδήλωση των καταπιεσμένων επιθυμιών και ορμών, που ο συνειδητός εαυτός απωθεί αλλά επανέρχονται για να μας προδώσουν. Αν υποθέσουμε πως το σύνολο της κοινότητας είναι ένας οργανισμός, τότε ο εγκληματίας παίζει τον ρόλο της παραδρομής του Freud. Η απωθημένη επιθυμία, που για να εξημερήσει η κοινωνία πρέπει να εξαφανιστεί, δεν εξαφανίζεται ποτέ διότι είναι ορμέφυτο (υπάρχει στη φύση του ανθρώπου) και κάποτε θα αναδυθεί στην επιφάνεια. Αυτή η αναστάτωση του συνειδητού από την επιστροφή του καταπιεσμένου ασυνειδήτου, έχει κοινωνικό ισοδύναμο τα χωριά της Κρίστι όπως το Κινγκς Άμποτ, που φαίνονται τόποι

²¹² Στο *Murder and Manners*, ο Grella παρομοιάζει τις λειτουργίες, τον σκοπό και τη δομή των κωμωδιών και του αστυνομικού και τις βρίσκει όμοιες. George Grella, *Murder and Manners: The Formal Detective Novel*, A Forum on Fiction, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970), σελ. 39.

Παρομοίως και για άλλους μελετητές, το στοιχείο αυτό της αστυνομικής αφήγησης είναι η βασική ομοιότητα με την κωμωδία. Το σύμβολο του καινούργιου, η αναγεννημένη κοινωνία, παραλληλίζεται με την κωμωδία ηθών. Για τον Cawelti, αυτό συμβαίνει γιατί και στα δύο είδη η ασφάλεια δεν πλήττεται παρά μόνο από την παροδική αταξία. Earl F. Bargainnier, *όπ.π.*, σελ. 11.

²¹³ Αγκάθα Κρίστι, *Ποιός σκότωσε τον Άκροθντ*, *όπ.π.*, σελ. 71.

²¹⁴ Για πολλούς μελετητές δεν υπάρχει σχέση μεταξύ ψυχανάλυσης και διηγημάτων της Κρίστι. Ο Robert Barnard (Robert Barnard, *όπ.π.*, σελ. 45) ισχυρίζεται πως οι συλλογισμοί του Πουαρώ αντιπροσωπεύουν μια λαϊκή σοφία και τίποτα παραπάνω. Η Alison Light υποστηρίζει πως η Κρίστι υπήρξε αρκετά μοντέρνα ώστε να αποδεχθεί τις δυνάμεις των ασυγείδων επιθυμιών όμως καταλήγει στις απόψεις του Barnard πως ο σκοπός της δεν είναι να εξεταστεί το βάθος της υποκειμενικότητας αλλά να οριοθετηθεί και να σταματήσει η διαταραχή (Alison Light, *όπ.π.*, σελ. 103). Τέλος, η Merja Makinen, σε μία πρόσφατη μελέτη της, συσχετίζει την ψυχαναλυτική διαδικασία, ειδικότερα τη χρήση των γλωσσικών παραδρομών, που ως ένδειξη απωθημένων γεγονότων και καταστάσεων μπορεί να διαλευκάνει την υπόθεση (π.χ., *The Tragedy at Marsdon Manor*, 1924). Dewi Llyr Evans, *A drop of water from a stagnant pool: Agatha Christie's Parapractic Murders*.

Αναφέρεται στο <http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Summer07/Christie.html>.

μακαριότητας αλλά υποφέρουν από τον ερχομό του κοινωνικά καταπιεσμένου. Όπως το συνειδητό, τα μέρη της Κρίστι είναι τοποθεσίες νοημάτων, όπου η παραβατική δράση των εγκληματιών σηματοδοτεί την επιστροφή της μέχρι τότε απωθημένης ορμής.

Στα περισσότερα διηγήματα της Κρίστι, ο Πουαρώ αναγκάζει τον ένοχο να ομολογήσει εκθέτοντας τα γεγονότα και την πηγή του Κακού που κρύβεται στο παρελθόν. Έτσι και στον *Άκροϊντ*, μυστικά καταπιεσμένα έρχονται στο φως και η διαδικασία μοιάζει πολύ με τη θεραπευτική μέθοδο των νευρώσεων, κατά την οποία ο ασθενής οδηγείται στην αναβίωση της καταπιεσμένης μνήμης και του βιώματος (*Five Little Pigs*, 1942, *The Mystery of the Blue Train*, 1928, *Sad Cypress*, 1940, *Mrs. McGinty's Dead*, 1952, *Murder on the Orient Express*, 1934). Ο Σέπαρντ μοιάζει να έχει απωθήσει την πράξη του Κακού, και με τη διαδικασία της έρευνας και τη βοήθεια του ντετέκτιβ έρχεται στην επιφάνεια η απωθημένη πράξη. Αν δεχτούμε την αντιστοιχία έρευνας και ψυχαναλυτικής διαδικασίας, τότε και η αφήγηση του Σέπαρντ, ως η άλλη όψη της ανάγνωσης, αποτυγχάνει γιατί ο αφηγητής επιθυμεί τον εντοπισμό του. Ως προς τον ντετέκτιβ, ο ρόλος του είναι αυτός του θεραπευτή της κοινότητας, και το έγκλημα-το κακό είναι η ψυχική ασθένεια από την οποία πρέπει να την απαλλάξει. Στη διαδικασία της αποκάλυψης του ντετέκτιβ, η περιγραφή πηγαίνει σταδιακά προς τα πίσω, εκεί όπου υπάρχει η βαθύτερη αιτία (το τραύμα κατά την ψυχανάλυση), και πολλές φορές ο δολοφόνος αναγκάζεται να ομολογήσει σαν νευρωτικός που έχει απωθήσει πως έχει πράξει το κακό.

Είναι η ίδια η πορεία της αφήγησης της Κρίστι που δανείζεται την προοπτική της ψυχαναλυτικής διαδικασίας, οδηγώντας τον αναγνώστη από το σκοτάδι στο φως.

Εν κατακλείδι, η *Δολοφονία του Ρότζερ Άκροϊντ* παρουσιάζει την εικόνα του Κακού ως τη μεγαλύτερη εγγύτητα, χρησιμοποιώντας το τέχνασμα του λιγότερου πιθανού ενόχου και το μοντέλο του ερευνητή που ψάχνει τον εαυτό του. Η αδυναμία μας να λύσουμε το έγκλημα αποτελεί αδυναμία του Σέπαρντ να αφηγηθεί σωστά, αλλά και πρόθεση της Κρίστι να μας παραπλανήσει και να μας σοκάρει. Ο μοναδικός που μπορεί να αναδομήσει το έγκλημα, παρά τις παραλήψεις, είναι ο Πουαρώ που αποδεικνύοντας πως η έρευνα του εγκλήματος είναι ένας αγώνας προς τη γνώση της αλήθειας, αναδεικνύει την υπέρβαση της λογικής, τη χρησιμοποίηση εννοητικών εργαλείων ως άλλη μορφή γνώσης.

3.3 Δέκα Μικροί Νέγροι

Οι *Δέκα Μικροί Νέγροι* θεωρούνται από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της Κρίστι και το πρώτο σε πωλήσεις βιβλίο της, καθώς και από τα πιο επιτυχημένα όλων των εποχών. Αρχικά εκδόθηκε στη Μεγάλη Βρετανία, με τον τίτλο *Ten Little Niggers* (1939), που αποτελεί τη βρετανική εκδοχή του αμερικανικού παιδικού τραγουδιού από τα χρόνια, του εμφύλιου πολέμου το οποίο χρησιμοποιούσε τον όρο *Indians*. Όταν ένα χρόνο αργότερα, το 1940, εκδόθηκε στην Αμερική, ο τίτλος παρήλλαξε για λόγους κοινωνικής ευαισθησίας σε *And then they were None*²¹⁵, ενώ σε πολλές εκδόσεις συναντάται και ο τίτλος *Δέκα Μικροί Ινδιάνοι (Ten little Indians)*.

Στους *Δέκα Μικρούς Νέγρους*, δέκα χαρακτήρες από διαφορετική κοινωνική τάξη ταξιδεύουν προς το περίεργο νησί με την ονομασία Νέγκρο. Σε μία σύντομη σκηνή, ο κάθε ήρωας καταθέτει τις αναμνήσεις του, απ' όπου μαθαίνουμε την τραυματική εμπειρία του παρελθόντος του σχετικά με την ανάμειξή του σε κάποιο θάνατο. Προς έκπληξή τους, στο σπίτι όπου αρχικά προσκαλέστηκαν απουσιάζει ο οικοδεσπότης, ενώ περίεργοι θάνατοι διαδέχονται ο ένας τον άλλον, τους οποίους ακολουθούν οι στίχοι ενός παιδικού τραγουδιού, και η αποχώρησή τους είναι αδύνατη. Οι επισκέπτες δολοφονούνται ο ένας μετά τον άλλον, ενώ η λύση της υπόθεσης και η αποκάλυψη των γεγονότων έρχονται με το γράμμα-ομολογία που φτάνει στη Scotland Yard, υπογεγραμμένο από τον νεκρό πλέον δικαστή Mr. Justice Wargrave.

Πολλά από τα βιβλία της Κρίστι δανείζονται τον τίτλο παιδικών τραγουδιών. Το μοτίβο των παιδικών στίχων δίνει ρυθμό στην αφήγηση είτε προσδιορίζοντας την αλληλουχία των φόνων είτε οργανώνοντας τη διερεύνηση του εγκλήματος, δίνοντας στοιχεία της μελλοντικής δολοφονίας (*One, Two, Buckle my shoe*, 1940, *Five Little Pigs*, 1943, με το τραγούδι *This Little Piggy* να χρησιμοποιείται από τον Πουαρώ για να οργανώσει τη σκέψη του κατά την έρευνα, *Hickory Dickory Dock*, 1955, *Crooked House*, 1949, με το τραγούδι *There Was a Crooked Man*). Η χρησιμοποίησή του του στοιχείου που φέρει έντονα την έννοια της παιδικότητας, αντιτίθεται με την τραγικότητα των φόνων που θα ακολουθήσουν στο δήγημα. Παράλληλα, δίνει την αίσθηση του παιχνιδιού στην αντιμετώπιση των φόνων, αφαιρώντας κάθε ηθική υποδήλωση που ο φόνος στην πραγματικότητα εμπεριέχει. Εξάλλου, η ανάγνωση του αστυνομικού διηγήματος μοιάζει με την ανάγνωση ενός παραμυθιού.

²¹⁵ Ο τίτλος ξεσήκωσε θύελλα διαμαρτυριών στη Βρετανία το 1966. Russell H. Fitzgibbon, *όπ.π.*, σελ. 28.

Ο τόπος που στήνεται ο μύθος είναι ένα νησί: *Το καλύτερο πράγμα στα νησιά είναι πως όταν φτάσεις εκεί, δεν μπορείς να πας παραπέρα... φτάνεις στο τέλος*²¹⁶. Ο έρημος βράχος του βιβλίου είναι κάτι περισσότερο από ένα σκηνικό που τοποθετούνται οι χαρακτήρες. Είναι ο τόπος του Κακού αλλά και ο τόπος που αποδίδεται δικαιοσύνη. Αντιπροσωπεύει το μυστήριο και το τέλος των πραγμάτων, το κύκνειό άσμα τους, ο τόπος της τελευταίας τους πράξης.

Για να αποδώσει την εγγύτητα του Κακού και την ύπαρξή του εντός της κοινωνίας που παρουσιάζει, η Κρίστι επιλέγει καθημερινά μέρη που παρότι μπορούν να προσδιοριστούν γεωγραφικά, δίνουν την αίσθηση πως θα μπορούσαν να είναι οπουδήποτε. Ωστόσο, το σκηνικό και ο τόπος όπου κινούνται οι χαρακτήρες σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να υπερισχύσει της πλοκής, αντιθέτως πλοκή και σκηνικό λειτουργούν προς τις ανάγκες της ιστορίας.

Ως προς το μινιμαλιστικό περιβάλλον του σπιτιού, που αν και μεγάλο δεν περιγράφεται με πολυτέλεια, η Κρίστι ενισχύει την αίσθηση πως δεν είναι στοιχειωμένο καθώς υπάρχει στην αφήγηση η αντίθεση μεταξύ λογικής και προκατάληψης. Το Κακό, όμως, στα αστυνομικά είναι πάντοτε γήινο ώστε να μπορεί να ερμηνευθεί με τη λογική.

Η Κρίστι πέρα από τον τρόπο που χρησιμοποιεί το σκηνικό της, αναπτύσσει συμβολισμούς και σε άλλα πολιτιστικά στοιχεία, ώστε να απεικονίσει τις συνέπειες του Κακού. Στους *Νέγρους* είναι η απεικόνιση του φαγητού και η απόκτηση ζωωδών χαρακτηριστικών που συμβολίζουν την εξαχρείωση των χαρακτήρων. Οι ήρωες απολαμβάνουν στην αρχή άνεση και υπηρεσίες, ωραίο φαγητό και ποτό. Καθώς όμως η αφήγηση προχωρά, φοβούνται να φάνε και αυτοεξυπηρετούνται με ό,τι τρόφιμα βρίσκουν. Καθώς η αφήγηση προχωρά, οι ήρωες παρομοιάζονται με ζώα: ο δικαστής με χελώνα, η Βέρα με τρομαγμένο ζώο, ο Λόμπαρντ με φοβισμένη τίγρη. Έως το τέλος, κάθε χαρακτήρας αναγνωρίζει πως απέκτησε μια ζωώδη επιθυμία για επιβίωση²¹⁷. Ένας ακόμα συμβολισμός στην αφήγηση του βιβλίου, ο θάνατος έρχεται με το ξέσπασμα της θύελλας και τον αποκλεισμό των ηρώων στο σπίτι, συμβολίζοντας το Κακό που ξεσπά, και την αταξία και αναταραχή που θα προκαλέσει στην ανθρώπινη φύση. Η μόνη αντιπροσώπευση του Καλού στο διήγημα, αφού όλοι

²¹⁶ Russell H. Fitzgibbon, *όπ.π.*, σελ. 89.

²¹⁷ Η ομοιότητα του απόμου που φέρει το Κακό με χαρακτηριστικά ζώου υπάρχει και στο *Five Little Pigs*, όπου ο τρόπος που θα πάρει εκδίκηση η Greer είναι ο τρόπος που επιτίθεται ένα πλάσμα της ζούγκλας. R.Barnard, *όπ.π.*, σελ. 82.

οι χαρακτήρες είναι ένοχοι, υπάρχει στον αφανισμό τους, και έτσι το Κακό θα νικήσει τον εαυτό του και θα αυτοεξοριστεί στο νησί.

Όπως σε όλα τα αστυνομικά διηγήματα, το σασπένς χτίζεται πάνω στην έννοια του αγνώστου. Στους *Νέγρους* η Κρίστι εναποθέτει όλα τα στοιχεία της αφήγησης στην απόλυτη εξουσία του αγνώστου και δομεί ένα παιχνίδι υποψιών μεταξύ των ηρώων. Οι ήρωες είναι άγνωστοί μεταξύ τους, το παρελθόν τους είναι άγνωστο, διαμένουν σε ένα άγνωστο μέρος, με κάποιον άγνωστο οικοδεσπότη που παραμένει άγνωστος, περιμένουν το επόμενο χτύπημα από τον άγνωστο δολοφόνο, ενώ είναι άγνωστο ποιος θα αποτελέσει το επόμενο θύμα! Ο δικαστής Γουόργκρειβ, για παράδειγμα, παρατηρεί πως τα αρχικά του ονόματος του οικοδεσπότη τους –U.N. Owen– είναι γρίφος και σημαίνει "unknown": *Ulick Norman Owne –Una Nancy Owen– each time, that is to say, U.N Owen. Or by a slight stretch of fancy, UNKNOWN!*²¹⁸. Αργότερα ο δικαστής οδηγεί τεχνηέντως τον συλλογισμό των ηρώων του έργου: *Μα αυτό που εννοώ είναι πως δεν μπορούν να γίνουν εξαιρέσεις βασισμένες σε ζητήματα χαρακτήρα, θέσης και πιθανότητας. Αυτό που πρέπει τώρα να εξετάσουμε είναι η πιθανότητα να εξαιρεθεί κάποιος βάσει των γεγονότων*²¹⁹.

Ο φόνος στα αστυνομικά αποτελεί τη μέγιστη παράβαση, διότι όπως υποστηρίζει ο Auden, δεν είναι παράβαση μόνο έναντι του θεού αλλά και της κοινωνίας, εκμηδενίζει το θύμα, τη θέση του οποίου αναλαμβάνει η κοινότητα²²⁰. Στην Κρίστι, που δεν την ενδιέφερε να είναι ρεαλιστική, οι αναπαραστάσεις και οι περιγραφές των φόνων απουσιάζουν²²¹. Χρησιμοποιεί ποικίλες παραβάσεις που δίνουν με τη μορφή πράξης το Κακό (κλοπές, απαγωγές κ.λπ.), αλλά κυρίως δολοφονίες που προβάλλουν το αμετάκλητο της μη αναστρέψιμης πράξης.

Μία ισχυρή αντίθεση πάνω στην οποία στηρίζεται η αστυνομική αφήγηση στην Κρίστι είναι η σωματικότητα του εγκλήματος και η πρωτίστως διανοητική δράση του

²¹⁸ Agatha Christie, *And Then They Were None*, St.Martin's Griffin, New York, 2004, σελ. 56.

Στην ελληνική έκδοση γίνεται: «Ούλικ Δάρρεν Όουεν ή Ούνα Δάφνη Όουεν- κάθε φορά πάντως μας κάνει ΟΥ.Δ. Όουεν. Το οποίο, με λίγη φαντασία, μας κάνει το επώνυμο ΟΥΔΕΝ!!!».

Αγκάθα Κρίστι, *Δέκα Μικροί Νέγροι*, Λουκάς Ιωάννου (μτφρ.), Καλοκάθη, Αθήνα, 1991, σελ. 65.

²¹⁹ Αγκάθα Κρίστι, *Δέκα Μικροί Νέγροι*, όπ.π., σελ. 154.

²²⁰ Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Βαγγέλης Μπατσώρης κ.ά. (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 168.

²²¹ Η δράση του δολοφόνου δεν προκαλεί καμία αναστάτωση στον χώρο, που διατηρείται καθαρός και τακτικός. Η ίδια είχε δηλώσει, εξάλλου, πως απεχθάνεται τη βία. Susan Mallng, Barbara Peters (edit.), *AZ Murder Goes...Classic*, Poisoned Pen Press, USA, 1998, σελ. 110.

Ο S.S.Van Dine "Twenty Rules for Writing Detective Stories", λέει πως πρέπει στην ιστορία να υπάρχει ένα τουλάχιστον πτώμα. Carl D. Malmgren, *Anatomy of murder: mystery, detective, and crime fiction*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, c2001, σελ. 19.

ντετέκτιβ. Η Μαρπλ έχει τη δύναμη της εμπειρίας και τη σοφία της ανθρώπινης φύσης (ανώτερη ιδιότητα από την ενέργεια και τη σωματική δύναμη των μετέπειτα ντετέκτιβ)²²² ενώ ο Πουαρώ βασιζόταν στο μυαλό, στη μνήμη και τη διαίσθησή του. Βεβαίως ταξιδεύει, πηγαίνει θέατρο κ.λπ. αλλά όσο περνάει ο καιρός γίνεται «ντετέκτιβ της πολυθρόνας», ώσπου στο τέλος μένει καθηλωμένος στο καροτσάκι, χωρίς ωστόσο να τον εμποδίσει να λύσει με επιτυχία την πιο δύσκολη υπόθεση της καριέρας του *Αυλαία* (*Curtain*, 1975).

Στο αστυνομικό μυθιστόρημα που η έρευνα συνδέεται με τη γνώση, η δολοφονία εξυπηρετεί την αφήγηση γιατί αφήνει ένα βασικό στοιχείο, το πτώμα, ώστε το Κακό να είναι ερμηνεύσιμο τόσο φυσικά όσο και ψυχολογικά. Η έρευνα είναι στην ουσία ανάγνωση των στοιχείων που εγγράφονται στο πτώμα²²³. Ένα πτώμα ποτέ δεν είναι ουδέτερο²²⁴, αντιθέτως είναι το φορτισμένο σύμβολο που προδίδει τον ένοχο. Ο Πουαρώ, για παράδειγμα, πιστεύει πως το κλειδί του μυστηρίου κρύβεται στην προσωπικότητα του θύματος, τις περισσότερες φορές αντιπαθητική, αποτελεί δε την αιτία της δολοφονίας του. Έτσι, καθίσταται ο δευτερεύων φορέας του Κακού στο μυθιστόρημα, διατηρώντας την απόδοση δικαιοσύνης διά του θανάτου του.

Στους *Νέγρους*, ωστόσο, η Κρίστι δεν περιλαμβάνει κάποιον ντετέκτιβ, διατηρεί, ωστόσο, την έννοια της διερεύνησης του εγκλήματος²²⁵. Ο δικαστής Γουόργκρειβ, χρησιμοποιώντας λογική και αιτιότητα, οδηγεί τους υπολοίπους από την αρχή στη διαπίστωση πως ο οικοδεσπότης δεν υπάρχει, πως ο ερχομός τους στο νησί είναι παγίδα και αργότερα με την πραγματοποίηση του πρώτου φόνου στο συμπέρασμα πως η αιτία της δολοφονίας δεν έχει να κάνει με την τάξη στην οποία ανήκει. Έτσι, κανείς δεν μπορεί να εξαιρεθεί, αφού ο θάνατος όπως υπογραμμίζεται είναι αταξικός. Η τελευταία επωδός καταρρίπτει ίσως την άποψη εκείνων των κριτικών που υποστηρίζουν ότι τα εθνικιστικά και ταξικά στοιχεία που συχνά αναφέρει η Κρίστι στα έργα της, όπως η συζήτηση του Λόμπαρντ με τον Μόρρις (κεφ. 9) («*that was the*

²²² Που συσχετίζεται με τις πριν τον πόλεμο βικτωριανές αξίες τις οποίες η Κρίστι εύχεται να διατηρήσει στα βιβλία της. Charles J. Rzepka, *Detective fiction*, Polity Press, Cambridge, 2005, σελ. 159.

²²³ Η «ανάγνωση» που κάνει ο ντετέκτιβ στο σώμα που κείται σαν ένα «κείμενο» που πρέπει να διαβαστεί, και στο «σώμα» του κειμένου, την αφήγηση, αποτελεί ειρωνεία διότι το νεκρό σώμα δηλώνει το τέλος αλλά για την αστυνομική αφήγηση είναι η αρχή. Gill Plain, ό.π., σελ. 12.

²²⁴ Gill Plain, ό.π., σελ. 14.

²²⁵ Όπως επισημαίνει ο H. Douglas Thomson, το έγκλημα όσο περίεργο και αν είναι δεν είναι το πρωταρχικό θέμα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Μοιάζει αφορμή για την έρευνα ως μία διαδικασία γνώσης, εξάλειψης των άγνωστων στοιχείων που το προσδιορίζουν (ποιος, γιατί, πώς). Earl F. Bargainnier, ό.π., σελ. 8.

damnable thing about Jews, you couldn't deceive them about money-they knew»²²⁶) δηλώνουν ρατσισμό, που απηχεί πεποιθήσεις της εποχής της αλλά και της ίδιας. Στη συνέχεια, επεμβαίνει όταν πρέπει για να τους θέσει την προβληματική κατάσταση και έπειτα δίνει στον εαυτό του το καλύτερο άλλοθι ώστε να δημιουργήσει το τέλειο έγκλημα.

Με τον δικαστή να πρωτοστατεί στη λογική αντιμετώπιση και να επιμένει πως τα γεγονότα θα τους οδηγήσουν, η Κρίστι δημιουργεί για άλλη μία φορά το μοτίβο της τέλειας μεταμφίεσης του θύτη σε θύμα. Οι ήρωες απατώνται από αυτό που βλέπουν να συμβαίνει και θεωρούν αλήθεια, γιατί δεν αμφιβάλλουν. Ο φόνος του δικαστή είναι παράδειγμα παραπλάνησης στην αστυνομική λογοτεχνία, εμφανίζεται ως κάτι που δεν υπάρχει (μεταμφιέζεται σε νεκρό). Το σημάδι του Κάιν στο μέτωπο του «νεκρού» δικαστή δημιουργεί ένα παίγνιο με πραγματική βάση. Οι ήρωες το ερμηνεύουν ως αιτία της δολοφονίας του και του ένοχου παρελθόντος του, όμως αγνοούν πως θα μπορούσε να τους ανακοινώνει με αυτό τον τρόπο την ενοχή του για τις παρούσες δολοφονίες.

Το βιβλίο αντανakλά την έννοια της ενοχής και την γκρίζα περιοχή της νομιμότητας σχετικά με τη ζωή και τον θάνατο. Όπως και στον *Άκροϊντ*, όπου ο Σέπαρντ ήταν διπλά ένοχος αφού παραβίασε και το λειτούργημα του επαγγέλματος του, και στους *Νέγρους* ο δικαστής παραβιάζει τις αρχές του δικαστικού λειτουργού, παίρνει τον νόμο στα χέρια του και αποδίδει δικαιοσύνη. Γι' αυτόν βεβαίως έχει ηθική διάσταση το «έργο» του, αποδίδει δικαιοσύνη εκεί που ο νόμος αδυνατεί. Πειραματιζόμενος με τα όρια της ανθρώπινης συνείδησης, έχει ορθώς προβλέψει την αυτοκτονία της Βέρα Κλέθορν, και ενώ σε όλο το έργο της Κρίστι ο φόνος είναι ύβρις στην αξία της ζωής, εδώ η αυτοκτονία αποτελεί μία πράξη εξαγνισμού και προσωπική πράξη δικαιοσύνης. Και επιπλέον είναι αυτό το μυθιστόρημα στο οποίο παρουσιάζει η συγγραφέας το τέλειο έγκλημα, συνηγορώντας στα παραπάνω.

Παρομοίως, στο *Φόνος στο Όριεντ Εξπρές* (*Murder on the Orient Express*, 1934), οι ήρωες συνωμοτούν και αποδίδουν δικαιοσύνη για ένα έγκλημα του παρελθόντος που έμεινε ατιμώρητο. Το θέμα της αδυναμίας απονομής δικαιοσύνης από τον νόμο φαίνεται και στην *Αυλαία* όπου ο ίδιος ο Πουαρώ γίνεται δολοφόνος προκειμένου να εξαλείψει από την κοινωνία το απόλυτο Κακό με το οποίο έρχεται αντιμέτωπος. Στην

²²⁶ Χρησιμοποιώ το αγγλικό κείμενο γιατί στην ελληνική δεν παρατίθεται το συγκεκριμένο απόσπασμα. Agatha Christie, *And Then They Were None*, όπ.π., σελ. 184.

Κρίστι όταν το Κακό είναι απόλυτο-Ιαγικές μορφές (*Αυλαία*) ή μένει ατιμώρητο (*Φόνος στο Όριεντ Εξπρές, Δέκα Μικροί Νέγροι*) δεν φτάνει το Καλό για να νικήσει. Πρέπει να νικηθεί από το ίδιο το Κακό σε μία πράξη αυτοκάθαρσης.

Ωστόσο, το Καλό και η Δικαιοσύνη πρέπει να θριαμβεύουν. Η ηθική τάξη του κόσμου πρέπει να διατηρηθεί. Ο κακός ήρωας ομολογεί και παραπέμπεται στη δικαιοσύνη, αυτοκτονεί ή σκοτώνεται. Είναι χαρακτηριστικό πως όταν έρχεται το δίλημμα να επιλέξει μεταξύ νόμου και δικαιοσύνης, η Κρίστι δεν διστάζει να αφήσει τον εγκληματία να αυτοκτονήσει, υπαινισσόμενη πως πολλές φορές οι δύο παραπάνω έννοιες δεν ταυτίζονται, ενώ συχνά, όπως στο *Όριεντ Εξπρές*, γίνεται «συνένοχος», αποφασίζοντας να μην παραδώσει τους εγκληματίες στη Δικαιοσύνη γιατί δεν υπεραμύνεται του νόμου μόνο αλλά γενικά των αξιών και του δικαίου. Στις περιπτώσεις που η αφήγηση τελειώνει με την παρουσίαση του ενόχου από τον ντετέκτιβ, μπορεί να μην παρακολουθούμε έπειτα ποια είναι η μοίρα του εγκληματία²²⁷. Όμως σε όλα τα μυθιστορήματα η πρόβλεψη της τιμωρίας είναι ξεκάθαρη για όποιον πράττει το Κακό²²⁸.

Όπως και στον *Άκροθντ*, το γεγονός πως έχουν όλοι κάτι να κρύψουν κινεί την αφήγηση που λειτουργεί υπέρ της αλήθειας σε μία προσπάθεια να καταρρεύσουν τα προσώπεια και να φανερωθεί η αλήθεια. Στους *Νέγρους* η Κρίστι απογειώνει το σασπένς με την ίση ενοχοποίηση όλων των ηρώων και την εμπλοκή των στρατηγικών της ομάδας: *Κανένα άτομο δεν θεωρείται απαλλαγμένο πλήρως από οποιαδήποτε πιθανότητα ενοχής*²²⁹. *Δεν μένουμε παρά μόνον οι πέντε μας σ' αυτό το δωμάτιο. Ένας από εμάς είναι ο δολοφόνος*²³⁰.

Το βασικό στοιχείο του αστυνομικού μυθιστορήματος πέρα από τη διερεύνηση του εγκλήματος είναι η έννοια της ενοχής. Η αλήθεια πρέπει να αποκαλυφθεί ώστε να απαλλαγούν από την ενοχή οι αθώοι ύποπτοι, σε πολλά μάλιστα βιβλία η πλοκή

²²⁷ Για τον Cawelti, η λύση του εγκλήματος είναι σημαντική για την αποκάλυψη της ταυτότητας του ενόχου παρά για την τιμωρία του. John G. Cawelti, *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1977, σελ. 87.

²²⁸ Ο R. Barnard βρίσκει τα σχόλια πάνω στη λειτουργία της δικαιοσύνης καυστικά. Robert Barnard, *όπ.π.*, σελ. 81.

Ακόμα και στο βιβλίο *Five Little Pigs* (1942), όπου η Elsa Greer διαφεύγει από την τιμωρία του νόμου παρόλο που ο Πουαράξ ξεδιπλώνει τον τρόπο με τον οποίο πριν χρόνια έπραξε τη δολοφονία του εραστή της και ενοχοποίησε τη γυναίκα του, αλλά στέκεται αδύνατο να το αποδείξει. Η κενότητα ωστόσο της υλικής ζωής της όπως ομολογεί η ίδια στο τέλος του βιβλίου, ήρθε ως τιμωρία διότι νικήθηκε από τα θύματά της και ποτέ δεν ευτύχησε.

²²⁹ Αγκάθα Κρίστι, *Δέκα Μικροί Νέγροι*, *όπ.π.*, σελ. 163.

²³⁰ Αγκάθα Κρίστι, *Δέκα Μικροί Νέγροι*, *όπ.π.*, σελ. 201.

ξετυλίγεται ως προσπάθεια απόδειξης της αθωότητας (*Five Little Pigs, Sad Cypress*). Υπ' αυτή την έννοια, πρωταρχικός σκοπός της έρευνας είναι η απαλλαγή των μη ενόχων από την ενοχή και έπειτα ο εντοπισμός του ενόχου –πρώτα, δηλαδή, η εγγύηση της τάξης και μετά η εξορία του Κακού.

Η αστυνομική λογοτεχνία χαρακτηρίζεται από την ιδέα πως η σωστή τάξη του κόσμου μπορεί να ανασυγκροτηθεί, να αναδομηθεί μετά τον εντοπισμό του Κακού και τον αφανισμό του διά της εξορίας του από την κοινότητα. Τα διηγήματα της Κρίστι είναι ένα παράδειγμα αυτής της πεποίθησης. Ο δολοφόνος του νησιού ψάχνει τρόπο να επιβάλει το Καλό στην κακή τάξη του κόσμου. Οι άνθρωποι εγκλημάτησαν εναντίον της ανθρωπότητας αλλά τους επιτράπηκε να συνεχίσουν τη ζωή τους. Ο δολοφόνος μέσω της βίας μετακινεί το λάθος από τον κόσμο. Στο τελευταίο κεφάλαιο των *Νέγρων*, με την εξήγηση, παρέχεται η κάθαρση, όπως σε κάθε αστυνομικό, και διατηρείται η δομή. Ο δολοφόνος τιμωρείται, έστω και αν αυτοτιμωρείται, και έτσι διατηρείται η αίσθηση δικαιοσύνης. Η απολογία του δίνει νόημα στο μυστήριο και βάζει τάξη στο χάος της προηγούμενης κατάστασης.

Στους *Δέκα Μικρούς Νέγρους*, η Κρίστι παρουσιάζει την εικόνα του Κακού ως απονομή δικαιοσύνης και δημιουργεί το τέλειο έγκλημα. Και ναι μεν επιτρέπει την εικόνα του τέλειου εγκλήματος, όμως τα βασικά στοιχεία πρέπει να διατηρηθούν, και έτσι το Κακό δρα προς όφελος της τάξης και του συμφέροντος της κοινωνίας, ενώ οι πραγματικές πληροφορίες δίνονται στο τέλος, διατηρώντας την αστυνομική αφήγηση ως πορεία προς την εύρεση της αλήθειας.

3.4 Συμπεράσματα

Μέσα από την ανάγνωση δύο αντιπροσωπευτικών διηγημάτων της Αγκάθα Κρίστι εντοπίσαμε τους τρόπους που η συγγραφέας παρουσιάζει το Κακό, το οποίο, με τον τρόπο που ταξινομούνται οι χαρακτήρες και τοποθετούνται στο σκηνικό (υπάρχει παντού, κατοικεί εντός της κλειστής κοινότητας που περιγράφεται) και τη βασική πλοκή των έργων της, είναι πρωτίστως αταξία και απορρόθμιση μιας ήρεμης κατάστασης. Είναι η διατάραξη της καθεστηκυίας τάξης, μία πράξη που προκαλεί χάος.

Το Κακό υπάρχει εντός μας, και η ικανότητα του ατόμου για το Καλό και για το Κακό απεικονίζεται με την παρουσίαση κυρίως των υπόπτων ως εν δυνάμει εγκληματιών και τη διάχυση του αισθήματος της ενοχής. Όλοι θα μπορούσαν να έχουν πράξει το έγκλημα, το γεγονός όμως πως ένας το έπραξε και από εκείνη τη στιγμή γίνεται ο φορέας που μπορεί να μολύνει όλη την κοινότητα, επιβάλλει να βρεθεί ο ένοχος και να εξοριστεί. Στο αστυνομικό δεν υπάρχουν γκρίζες ζώνες ή ηθικά ερωτήματα, και από τη στιγμή που κάποιος πράττει το Κακό, δεν υπάρχει επιστροφή στην προηγούμενη κατάσταση μακαριότητας, οπότε και πρέπει να τιμωρηθεί.

Το Κακό δεν συμπίπτει πάντα με την παράβαση των νόμων (θεσμικό δίκαιο) αλλά με το ηθικό δίκαιο (μορφές Ιάγου που προκαλούν Κακό, Κακό στο πρόσωπο του θύματος, κακοί ήρωες που διαφεύγουν από τον νόμο). Συχνά δε ισοδυναμεί με την αδυναμία απόδοσης νοήματος²³¹. Όταν μια πράξη δεν μπορεί να αιτιολογηθεί, αναστατώνει τον μικρόκοσμο του αφηγήματος περισσότερο από το έγκλημα καθεαυτό, διότι δημιουργεί κλίμα αστάθειας και καχυποψίας που αναγκάζει τα καλά κρυμμένα μυστικά να φανερωθούν. Εκτός από αναγνωρίσιμο, το Κακό είναι και «αναγνώσιμο», με την έννοια πως μπορεί να διαβαστεί, να αναλυθεί και ο ντετέκτιβ να το βάλει απέναντί του και να το λύνει, οριοθετώντας το διά της λογικής.

Η κυρίαρχη διάσταση πρόσληψης του Κακού μέσω της αστυνομικής αφήγησης είναι η μανιχαϊστική διάκριση των χαρακτήρων σε καλούς και κακούς, έτσι όπως συμβολίζεται από το βασικό δίπολο: ο καλός ντετέκτιβ-ο κακός δολοφόνος, που αντιστοιχεί στον πρωταρχικό δυϊσμό Καλού-Κακού. Η διάκριση αυτή ακολουθεί την

²³¹ Για τον ντετέκτιβ η δολοφονία μπορεί να είναι ηθική παράβαση αλλά πρωτίστως είναι ένα διανοητικό πρόβλημα, κάτι που πρέπει να λυθεί παρά να τιμωρηθεί. David Lehman, *όπ.π.*, σελ. 43.

κεντρική ιδέα της δικαιοσύνης που θριαμβεύει. Μπορεί το Κακό να επικρατεί προσωρινά, όμως η τελική του συντριβή είναι βέβαιη.

Η γραφή της Αγκάθα Κρίστι βασίζεται στην απόδοση της τυπολογίας του αστυνομικού μυθιστορήματος με ποικίλους τρόπους. Οι δομικές δυνατότητες του αστυνομικού διηγήματος της δίνουν τις διαφορετικές όψεις του Κακού. Η ανατροπή των κανόνων της αστυνομικής λογοτεχνίας, ο πειραματισμός με τα όρια του είδους, διατηρώντας όμως τη θεμελιώδη δομή της, την οδηγούν σε μυστήρια αδύνατα να τα λύσει κάποιος και σε απροσδόκητες απεικονίσεις του Κακού. Άλλοτε παίζοντας με τη διάχυση της ενοχής στο σταθερό τρίγωνο ντετέκτιβ-θύτης-θύμα, και άλλοτε δίνοντας έμφαση στην έννοια της δικαιοσύνης, δημιουργεί το Κακό ως **εγγύτητα** (περίπτωση *Ρότζερ Άκροϋντ*, όπου ο αφηγητής βοηθός ντετέκτιβ είναι ο δολοφόνος), το Κακό ως **μη Κακό** (περίπτωση *Όριεντ Εξπρές* όπου δεν συλλαμβάνεται κανένας γιατί ο μοναδικός εγκληματίας στο τρένο ήταν ο νεκρός)²³², και το Κακό ως **κάθαρση** (περίπτωση *Νέγρων* όπου το Κακό αυτοεξορίζεται και εξαφανίζεται).

Η παρουσίαση της ανίχνευσης του Κακού στα διηγήματά της έγκειται στη σχηματική παρουσίαση της ψυχαναλυτικής διαδικασίας και την ομοιότητα με το πρωταρχικό παραμύθι «Κλέφτη και αστυνόμου». Χρησιμοποιώντας η Κρίστι την ψυχαναλυτική διαδικασία (η οποία δεν είναι ποτέ κυριολεκτικά παρούσα στα κείμενά της), είναι σαν να παρομοιάζει την προσπάθεια διαλεύκανσης του εγκλήματος και την πορεία προς το παρελθόν, προκειμένου να βρεθούν τα ένοχα μυστικά που θάφτηκαν στο ασυνείδητο της κοινότητας, με την έρευνα της ψυχανάλυσης.

²³² Αντικαθιστά το «ένας από εσάς το έκανε» με το «όλοι μαζί το κάνατε» σε μία ανατροπή του κανόνα του Van Dine πως ένας είναι ο δολοφόνος. Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., ό.π.π., σελ. 234.

Επίλογος

Η απεικόνιση του Κακού στη λογοτεχνία διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από τις ιστορικές συνθήκες και τις αντιλήψεις της εκάστοτε εποχής. Το γεγονός αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό στην περίπτωση της αστυνομικής λογοτεχνίας που ως λαϊκό είδος όφειλε να ικανοποιήσει το αναγνωστικό του κοινό. Από την αισθητική του Κακού, έτσι όπως παρουσιάστηκε στη ρομαντική και γοτθική κοσμοθεωρία, περνάμε στα *sensational* διηγήματα που τοποθετούν το μυστήριο σε οικογενειακό και οικείο περιβάλλον, δίνοντάς του κοσμικές διαστάσεις. Έως το τέλος του 19ου αιώνα με τις αστυνομικές ιστορίες στα φύλλα των εφημερίδων και των λοιπών λαϊκών αναγνωσμάτων, το Κακό διαμορφώνεται ως ανάλαφρο θέμα ικανό να τέρψει, ενώ η μετέπειτα αφήγηση-αίνιγμα και ο ντετέκτιβ ως επίκεντρο της πλοκής φανερώνουν το αίτημα της εποχής για ορθολογική σκέψη.

Αν και η κλασική αστυνομική μυθοπλασία φαντάζει να απομακρύνεται από τις γοτθικές καταβολές της, μία προσεκτικότερη μελέτη της οδηγεί στο συμπέρασμα πως αποτελείται από αντιθετικά στοιχεία που σχετίζονται με την κληροδοτημένη αισθητική του Κακού και την πίστη στη λογική μέθοδο του ντετέκτιβ²³³.

Στα μυθιστορήματα της Αγκάθα Κρίστι, που αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους, η πλοκή με διάφορα τεχνάσματα τοποθετεί το Κακό κοντά μας και το κάνει υπόθεση μίας κλειστής κοινότητας. Ο ντετέκτιβ δεν βασίζεται μόνο στη λογική αλλά και σε στοιχεία ανώτερα αυτής υπονομεύοντας την ορθολογιστική αντιμετώπιση²³⁴. Μένοντας έξω από το σύστημα που παρατηρεί και πάνω από τα θεσμικά όργανα, δεν βασίζεται μόνο στη λογική αλλά και στην ενόραση, γι' αυτό είναι ο μοναδικός που προσφέρει λύση. Η κινητήρια δύναμη της πλοκής που οργανώνει το αφηγηματικό παιχνίδι γύρω της είναι η ισχυρή διάνοια που λύνει τα μυστήρια. Το αστυνομικό μυθιστόρημα στηρίζεται στην αντίφαση της λογικής κατανόησης των μυστηρίων της ζωής με την παρουσία του ντετέκτιβ ως ανώτερη μορφή ευφυΐας, έτσι όπως έχει καθορισθεί από το λογοτεχνικό ρεύμα του ρομαντισμού²³⁵, που παρά την εμμονή στη λογική υπονομεύει το συμβατικό σύστημα

²³³ Πολλοί μελετητές, ανάμεσά τους ο Stephen Knight και η Lee Horsley, υποστηρίζουν την γοτθική αντίληψη της βίας που φανερώνει την καταβολή του είδους. Lee Horsley, *Twentieth-century crime fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2005, σελ. 4.

²³⁴ Charles J. Rzepka & Lee Horsley (edit.), *A Companion to Crime Fiction*, Blackwell Publishing, UK, 2010, σελ. 31.

²³⁵ Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος, Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, Άγρα, Αθήνα, 2009, σελ. 257.

γνώσης και αναδεικνύεται σε «μάγο». «Εκείνο που πραγματικά τρέφουν, πίσω από το προσωπείο της επιστήμης και της λογικής είναι η δίψα μας για θαύματα»²³⁶, αναφέρει ο John Carey, τονίζοντας πως ο ορθολογισμός δεν κάλυψε τις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου, και η αστυνομική λογοτεχνία που καταρχήν βασίστηκε στη λογική για να καθησυχάσει τις ανασφάλειες, μετέτρεψε τον ντετέκτιβ σε μία νέα μυθολογία²³⁷.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα παίρνει, για τα πλήθη που κατευθύνονται στις μεγαλουπόλεις, τη θέση που κατείχαν παλαιότερα τα παραμύθια για τα αγροτικά πλήθη. Οι άγνωστες δυνάμεις της φύσης τιθασεύονταν από τις μαγικές τους δυνάμεις, όπως και για τους αστούς η αστυνομική λογοτεχνία στηριζόμενη στο αίτιγμα παρά σε χαρακτήρες μετατρέπει το Κακό σε διανοητικό παιχνίδι και παρουσιάζει την ανωτερότητα της ευφυΐας απέναντι στην παρόρμηση του εγκλήματος. Η απεικόνιση του Κακού στη γραφή της Κρίστι, ενταγμένη στο ευρύτερο πλαίσιο της αισθητικής του Κακού, αποδεικνύει πως τέτοια αστικά παραμύθια είναι και τα κείμενα της .

²³⁶ Άρθουρ Κόναν Ντόυλ, *Ο σκόλος των Μπάσκερβιλ*, Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου (μτφρ.), Νάρκισσος, Αθήνα, 2004, σελ. 256.

²³⁷ Το αστυνομικό αναδεικνύει τη λογική πρωτοκαθεδρία του διαφωτισμού μόνο για να δημιουργήσει ένα νέο Μάγο και αποτελέσει μία νέα μυθολογία. Άρθουρ Κόναν Ντόυλ, *όπ.π.*, σελ. 253-256.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Θυμάμαι καλά την πρώτη μου γραπτή ιστορία. Ήταν κάτι σαν μελόδραμα, πολύ σύντομη, αφού το γράψιμο και η ορθογραφία με ζόριζαν. Αφορούσε την ευγενική Λαίδη Ματζ (καλή) και την καταραμένη Λαίδη Άγκαθα (κακή) και μια ίντριγκα που είχε σχέση με την κληρονομιά ενός κάστρου. [...] Τα παραμύθια έπαιζαν σημαντικό ρόλο στη ζωή μου¹.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης είναι έξοχα παραμύθια, από τη σκοπιά ενός παιδιού. Έχουν τη δραματικότητα αιτίου και αποτελέσματος που ζητά το παιδικό μυαλό².

Αγκάθα Κρίστι, Η αυτοβιογραφία μου

Βιογραφικά στοιχεία της Αγκάθα Κρίστι

Η Αγκάθα Μαίρη Κλαρίσσα Μίλερ, Λαίδη Μάλλουσαν (Agatha Mary Clarissa, Lady Mallowan, 15 Σεπτεμβρίου 1890 - 12 Ιανουαρίου 1976), γνωστή ως Αγκάθα Κρίστι, γεννήθηκε στο Ντέβον της Αγγλίας και υπήρξε το τρίτο παιδί από μία εύπορη οικογένεια. Το 1914, και πριν από τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο, παντρεύτηκε τον συνταγματάρχη Άρτσιμπαλντ Κρίστι (Archibald Christie), με τον οποίο απέκτησε μία κόρη, τη Ροζαλίντ (Rosalind). Κατά τη διάρκεια του πολέμου εργάστηκε ως νοσοκόμα και αργότερα ως βοηθός σε φαρμακείο (όπου θα ξαναεργαστεί κατά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο), όπου απέκτησε τις γνώσεις για τα δηλητήρια που θα χρησιμοποιήσει στα μυθιστορήματά της.

Έναυσμα για τη συγγραφική της δραστηριότητα στάθηκε η αμφισβήτηση της αδελφής της Ματζ για το αν θα μπορούσε να γράψει μία αστυνομική ιστορία που τόσο αγαπούσε. Η ιδέα ρίζωσε μέσα της και αργότερα θα αρχίσει να γράφει το πρώτο βιβλίο της που κυκλοφορεί το 1920 υπό τον τίτλο *Η μυστηριώδης υπόθεση στο Στάιλς*. Εδώ εμφανίζεται πρώτη φορά ο Ηρακλής Πουαρώ, ο πιο γνωστός ντετέκτιβ μετά τον Σέρλοκ Χολμς.

Λόγω του διαζυγίου, που ζήτησε ο σύζυγός της το 1926, και του πρόσφατου θανάτου του της μητέρας της, οδηγήθηκε σε μυστηριώδη εξαφάνιση έντεκα ημερών.

¹ Κρίστι, Αγκάθα, *Η αυτοβιογραφία μου*, Χίλντα Παπαδημητρίου (μτφρ.), Λυχνάρι, 2002, σελ. 56

² Κρίστι, Αγκάθα, *ό.π.*, σελ. 50

Τελικά εντοπίστηκε σε ιαματικά λουτρά, όπου διέμενε με το όνομα της ερωμένης του συζύγου της. Ο Τύπος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την εξαφάνισή της και πολλά σενάρια δημιουργήθηκαν, ωστόσο, η ίδια δεν αναφέρθηκε ποτέ δημόσια στο περιστατικό. Το 1930 παντρεύτηκε τον αρχαιολόγο, σερ Μαξ Μάλουσαν (Max Mallowan), τον οποίο θα συνοδεύσει αρκετές φορές στις αποστολές του στη Μέση Ανατολή, όπου και εξελίσσονται πολλά από τα μυθιστορήματά της. Εκεί δημιουργήθηκε και η Μις Μαρπλ, μία από τις πιο αγαπημένες της ηρωίδες.

Η Κρίστι απέσπασε πλήθος διακρίσεων, μεταξύ των οποίων το 1971 έγινε κάτοχος της διάκρισης του ιπποτικού τάγματος (Dame of the British Empire). Από το 1971 έως το 1974 η υγεία της φθίνει, αν και συνέχισε να γράφει. Πέθανε από φυσικά αίτια σε ηλικία 85 ετών.

Συγγραφικό έργο

Η Αγκάθα Κρίστι στα περίπου 50 χρόνια συγγραφικής της δραστηριότητας υπήρξε παραγωγικότερη, χαρακτηρίστηκε «Βασίλισσα του Εγκλήματος» και επηρέασε όσο κανείς το είδος. Συνολικά, έγραψε περίπου 80 μυθιστορήματα, 30 συλλογές διηγημάτων και 15 θεατρικά έργα, καθώς και 6 αισθηματικά ρομάντζα με το ψευδώνυμο Μαίρη Γουέστμακοτ. Εκτός από βιβλία μυθοπλασίας έγραψε και το *Come Tell Me How you Live*, στο οποίο περιγράφει τα αρχαιολογικά ταξίδια στα οποία συνόδευε τον σύζυγό της Μαξ, καθώς και την αυτοβιογραφία της. Μέχρι το θάνατό της είχαν πωληθεί πάνω από 400 εκατομμύρια αντίτυπα των βιβλίων της σε περισσότερες από 100 γλώσσες. Έως σήμερα υπολογίζεται πως έχουν πωληθεί πάνω από 2 δισεκατομμύρια αντίτυπα, με τη Βίβλο και τον Σαίξπηρ να προηγούνται σε αριθμό πωλήσεων³. Τα περισσότερα μυθιστορήματά της έχουν μεταφερθεί στο θέατρο, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση, σε ηλεκτρονικά παιχνίδια και κόμικς.

Εκτός από τον Ηρακλή Πουαρώ (Hercule Poirot, πρωταγωνιστεί σε περίπου 30 μυθιστορήματα και 60 σύντομες ιστορίες) και τη Μις Τζέην Μαρπλ (Miss Jane

³ Καθώς υπήρξαν αποκλίσεις στα στατιστικά στοιχεία σχετικά με τις πωλήσεις και τον ακριβή αριθμό μυθιστορημάτων της, η πηγή υπήρξε κυρίως η επίσημη ιστοσελίδα <http://www.agathachristie.com/about-christie/the-queen-of-crime/the-queen/> και Russell H. Fitzgibbon, *The Agatha Christie Companion*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1980, σελ. 15

Marple, σε 12 μυθιστορήματα και 20 σύντομες ιστορίες), που εξελίχθηκαν στις πιο γνωστές φανταστικές φιγούρες ντετέκτιβ της αστυνομικής λογοτεχνίας, δημιούργησε το ζευγάρι Τόμι και Τούπενς (Tommy and Tuppence). Εξέδωσε επίσης σύντομες ιστορίες μυστηρίου με τον ερασιτέχνη ντετέκτιβ Πάρκερ Πάιν (Parker Pyne) και τον κύριο Χάρλεϊ Κουίν (Harley Quin). Ως δευτερεύοντες ερευνητές στα διηγήματά της συχνά παρουσιάζονται ο αρχιεπιθεωρητής Τζαπ (Chief Inspector Japp) και η Αριάδνη Όλιβερ (Ariadne Oliver) συνοδεύουν τον Πουαρώ σε μυθιστορήματα και φυσικά ο φίλος, βοηθός και αφηγητής ορισμένων μυθιστορημάτων, λοχαγός Χάηστινγκς (Captain Arthur Hastings).

Τα κυριότερα μυθιστορήματά της είναι:

Έτος Έκδοσης	Τίτλος Μυθιστορήματος	Πρωταγωνιστής-Ντετέκτιβ
1920	<i>The Mysterious Affair at Styles</i>	Hercule Poirot
1922	<i>The Secret Adversary</i>	Tommy and Tuppence
1923	<i>The Murder on the Links</i>	Hercule Poirot
1924	<i>The Man in the Brown Suit</i>	
1925	<i>The Secret of Chimneys</i>	
1926	<i>The Murder of Roger Ackroyd</i>	Hercule Poirot
1927	<i>The Big Four</i>	Hercule Poirot
1928	<i>The Mystery of the Blue Train</i>	Hercule Poirot
1929	<i>The Seven Dials Mystery</i>	
1930	<i>The Murder at the Vicarage</i>	Miss Marple

1931	<i>The Sittaford Mystery</i> (<i>Murder at Hazelmoor</i>)	
1932	<i>Peril at End House</i>	Hercule Poirot
1933	<i>Lord Edgware Dies</i> (<i>Thirteen at Dinner</i>)	Hercule Poirot
1934	<i>Murder on the Orient Express</i> (<i>Murder in the Calais Coach</i>)	Hercule Poirot
1934	<i>Why Didn't They Ask Evans?</i> (<i>The Boomerang Clue</i>)	
1935	<i>Three Act Tragedy</i> (<i>Murder in Three Acts</i>)	Hercule Poirot
1935	<i>Death in the Clouds</i> (<i>Death in the Air</i>)	Hercule Poirot
1936	<i>The A.B.C. Murders</i> (<i>The Alphabet Murders</i>)	Hercule Poirot
1936	<i>Murder in Mesopotamia</i>	Hercule Poirot
1936	<i>Cards on the Table</i>	Hercule Poirot
1937	<i>Dumb Witness</i> (<i>Poirot Loses a Client</i>)	Hercule Poirot
1937	<i>Death on the Nile</i>	Hercule Poirot
1938	<i>Appointment with Death</i>	Hercule Poirot
1938	<i>Hercule Poirot's Christmas</i> (<i>Murder for Christmas, A Holiday for Murder</i>)	Hercule Poirot
1939	<i>Murder is Easy</i> (<i>Easy to Kill</i>)	

1939	<i>Ten Little Niggers</i> (<i>And Then There Were None, Ten Little Indians</i>)	
1940	<i>Sad Cypress</i>	Hercule Poirot
1940	<i>One, Two, Buckle My Shoe</i> (<i>An Overdose of Death, The Patriotic Murders</i>)	Hercule Poirot
1941	<i>Evil Under the Sun</i>	Hercule Poirot
1941	<i>N or M?</i>	Tommy and Tuppence
1942	<i>The Body in the Library</i>	Miss Marple
1942	<i>Five Little Pigs</i> (<i>Murder in Retrospect</i>)	Hercule Poirot
1942	<i>The Moving Finger</i> (<i>The Case of the Moving Finger</i>)	Miss Marple
1944	<i>Towards Zero</i>	
1944	<i>Death Comes as the End</i>	
1945	<i>Sparkling Cyanide</i> (<i>Remembered Death</i>)	
1946	<i>The Hollow</i> (<i>Murder After Hours</i>)	Hercule Poirot
1948	<i>Taken at the Flood</i> (<i>There is a Tide</i>)	Hercule Poirot
1949	<i>Crooked House</i>	
1950	<i>A Murder is Announced</i>	Miss Marple
1951	<i>They Came to Baghdad</i>	

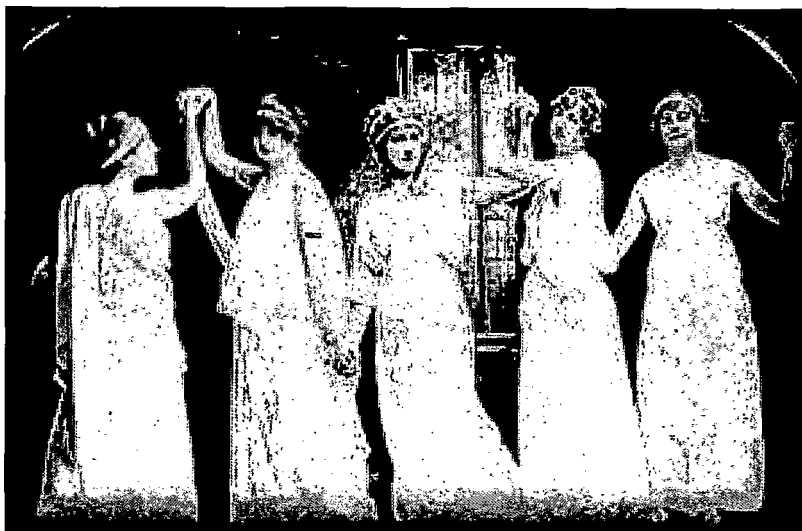
1952	<i>Mrs McGinty's Dead</i> (<i>Blood Will Tell</i>)	Hercule Poirot
1952	<i>They Do It with Mirrors</i> (<i>Murder with Mirrors</i>)	Miss Marple
1953	<i>After the Funeral</i> (<i>Funerals are Fatal, Murder at the Gallop</i>)	Hercule Poirot
1953	<i>A Pocket Full of Rye</i>	Miss Marple
1954	<i>Destination Unknown</i> (<i>So Many Steps to Death</i>)	
1955	<i>Hickory Dickory Dock</i> (<i>Hickory Dickory Death</i>)	Hercule Poirot
1956	<i>Dead Man's Folly</i>	Hercule Poirot
1957	<i>4.50 from Paddington</i> (<i>What Mrs. McGillicuddy Saw!, Murder She Said</i>)	Miss Marple
1958	<i>Ordeal by Innocence</i>	
1959	<i>Cat Among the Pigeons</i>	Hercule Poirot
1961	<i>The Pale Horse</i>	
1962	<i>The Mirror Crack'd from Side to Side</i> (<i>The Mirror Crack'd</i>)	Miss Marple
1963	<i>The Clocks</i>	Hercule Poirot
1964	<i>A Caribbean Mystery</i>	Miss Marple
1965	<i>At Bertram's Hotel</i>	Miss Marple
1966	<i>Third Girl</i>	Hercule Poirot

1967	<i>Endless Night</i>	
1968	<i>By the Pricking of My Thumbs</i>	Tommy and Tuppence
1969	<i>Hallowe'en Party</i>	Hercule Poirot
1970	<i>Passenger to Frankfurt</i>	
1971	<i>Nemesis</i>	Miss Marple
1972	<i>Elephants Can Remember</i>	Hercule Poirot
1973	<i>Postern of Fate</i> Το τελευταίο βιβλίο που έγραψε η Κρίστι.	Tommy and Tuppence
1975	<i>Curtain</i> Η τελευταία υπόθεση του Πουαρώ, γραμμένη πολλά χρόνια νωρίτερα.	Hercule Poirot
1976	<i>Sleeping Murder</i> Η τελευταία υπόθεση της Μις Μάρπλ, γραμμένη δεκαετίες νωρίτερα.	Miss Marple

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ**ΣΥΛΛΟΓΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΗΣ ΑΓΚΑΘΑ ΚΡΙΣΤΙ**

Η Αγκάθα Κρίστι ως παιδί.

(Πηγή: http://www25.brinkster.com/agathachristie/agatha_christies_biography.asp)



Στο μάθημα χορού στο Τόρκι.

(Πηγή: http://www25.brinkster.com/agathachristie/agatha_christies_biography.asp)



Στο Παρίσι το 1906.



Με τον πρώτο σύζυγό της,
Άρτσιμπαλντ Κρίστι, το 1919.



Με την κόρη της Ροζαλίντ.

(Πηγή: http://www25.brinkster.com/agathachristie/agatha_christies_biography.asp)



Το 1920, μετά την έκδοση του πρώτου της βιβλίου .
(Πηγή: <http://www.about-art-decor.com/posters/i6843913.html>)



Το 1930, την εποχή του δεύτερου γάμου της.
(Πηγή: <http://www.fathom.com/course/21701725/session1.html>)



Με το δεύτερο σύζυγό της, Μαξ Μάλουαν, στο Ιράκ.
(Πηγή: <http://www.about-art-decor.com/posters/i6855130.html>)



Με τον Μαξ Μάλουαν.
(Πηγή: http://www25.brinkster.com/agathachristie/agatha_christies_biography.asp)



(Πηγή: <http://libraryhospital.blogspot.com/2010/09/all-about-agatha-part-ii.html>)



Στη βιβλιοθήκη του σπιτιού της στο Greenway, Ντέβον.



Περπατώντας με τον Μαξ στο Ντέβον.

(Πηγή: http://www25.brinkster.com/agathachristie/agatha_christies_biography.asp)



(Πηγή: http://academicwriting0708.blogspot.com/2008_03_16_archive.html)



Εν ώρα εργασίας.

(Πηγή: <http://www.corbisimages.com/Enlargement/BE022917.html>)



Τον Αύγουστο του 1967.



Περπατώντας με τον σύζυγό της στη Σλοβενία.



Με τον Μαξ τους τελευταίους μήνες της ζωής της.

(Πηγή: http://www25.brinkster.com/agathachristie/agatha_christies_biography.asp)



Η προτομή της στο Τόρκι.

(Πηγή:

http://www.bbc.co.uk/devon/content/image_galleries/agatha_christie_photo_trail_gallery.shtml?10)

Βιβλιογραφία

Βιβλία

- Ανδρεάδης, Γιάγκος, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009
- Ανδρεάδης, Γιάγκος, *Εγχειρίδιο Εγκληματολογίας*, Πολύτροπον, Αθήνα, 2004
- Αποστολίδης, Ανδρέας, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος, Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, Άγρα, Αθήνα, 2009
- Γεράσιμος, Κουζέλης, Störppler, Michael, Zander, Hartwig, Μπασάκος, Παντελής (επιμ.), *Γραφή και ανάγνωση: για τη χρήση της γλώσσας στις επιστήμες*, Ε.Μ.Ε.Α., Αθήνα, 2001
- Καντ, Εμμάνουελ, *Η κριτική της κριτικής δύναμης*, Κώστας Ανδρουλιδάκης (μτφρ.), Ιδεόγραμμα, Αθήνα, 2003
- Κρίστι, Αγκάθα, *Δέκα Μικροί Νέγροι*, Λουκάς Ιωάννου (μτφρ.), Καλοκάθη, Αθήνα, 1991
- Κρίστι, Αγκάθα, *Η αυτοβιογραφία μου*, Χίλντα Παπαδημητρίου (μτφρ.), Λυχνάρι, 2002
- Κρίστι, Αγκάθα, *Ποιός σκότωσε τον Άκροϋντ*, Λουκάς Λοράνδος (μτφρ.), Λυχνάρι, Αθήνα, 2003
- Ντούλ, Κόναν Άρθουρ, *Ο σκύλος των Μπάσκερβιλ*, Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου (μτφρ.), Νάρκισσος, Αθήνα, 2004
- Ουόλπολ, Οράτιος, *Το κάστρο του Οτράντο*, Μάκης Πανώριος, Παναγιώτης Σκάγιαννης (μτφρ.), Αίολος, Αθήνα, 1985

- Πόε, Εντγκαρ Άλλαν, *Τρία αστυνομικά προβλήματα για τον Αύγουστο Ντυπέν*, Γιώργος Μπλάνας (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, 2005
- Ράντκλιφ, Ανν, *Τα κάστρα του Άθλιν και του Ντάνμπεϊν*, Κατερίνα Μαυρομμάτη (μτφρ.), Στοχαστής, Αθήνα, 2007
- Ροζάνης, Στέφανος, *Μελέτες για τον Ρομαντισμό*, Πλέθρον, Αθήνα, 2001
- Chesterton, Gilbert Keith κ.ά., *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, Βαγγέλης Μπιτσώρης κ.ά. (μτφρ.), Άγρα, Αθήνα, 2009
- De Quinsey, Thomas, *Η δολοφονία ως μία εκ των καλών τεχνών*, Ροές, Κοσμάς Ευλινάκης (μτφρ.), Ροές, Αθήνα, 2001
- Freud, Sigmund, *Το Ανοίκειο*, Έμη Βαϊκούση (μτφρ.), Πλέθρον, Αθήνα, 2009
- Furst, Lilian, *Η προοπτική του ρομαντισμού: Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, Κλειώ Σύρμα (μτφρ.), Ψυχογιός, Αθήνα, 2001
- Bargainnier, Earl F., *The gentle art of murder: the detective fiction of Agatha Christie*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1980
- Barnard, Robert, *A Talent to deceive: an appreciation of Agatha Christie*, Fontana, London, 1990
- Botting, Fred, *Gothic*, Routledge, London, 1996
- Cawelti, John G., *Adventure, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1977
- Christie, Agatha, *And Then They Were None*, St.Martin's Griffin, New York, 2004

- Christie, Agatha, *The Murder of Roger Ackroyd*, Harper Collins, London, 2002
- Cohen, Michael, *Murder most fair: the appeal of mystery fiction*, Associated University Presses, Canada, 2000
- Delamater, Jerome H. & Prigozy, Ruth (edit.), *Theory and practice of classic detective fiction*, Greenwood Press, Westport, Conn., 1997
- Fitzgibbon, Russell H., *The Agatha Christie Companion*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1980
- Goldmann, Lucien, *Cultural Creation*, Telos Press Publishing, USA, 1976
- Horsley, Lee, *Twentieth-century crime fiction*, Oxford University Press, Oxford, 2005
- Lehman, David, *The perfect murder: A study in detection*, The University of Michigan Press, USA, 2003
- Light, Alison, *Forever England: Femininity, literature, and conservatism between the wars*, Routledge, London, 1991
- Malling, Susan & Peters, Barbara (edit.), *AZ Murder Goes...Classic*, Poisoned Pen Press, USA, 1998
- Malmgren, Carl D., *Anatomy of murder: mystery, detective, and crime fiction*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, c2001
- Panek, LeRoy, *Watteau's shepherds: the detective novel in Britain, 1914-1940*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, Ohio, c1979
- Plain, Gill, *Twentieth-century crime fiction: gender, sexuality, and the body*, Edinburgh University Press, Edinburgh, c2001
- Punter, David (edit.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers, Oxford, 2004

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

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

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

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

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

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

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

Turnbull, Malcolm J., *Victims or villains: Jewish images in classic English detective fiction*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH, 1998

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

Περιοδικά

Διαβάζω, τεύχ. 86, Ιανουάριος 1984

Διαβάζω, τεύχ. 468, Νοέμβριος 2006

Διαβάζω, τεύχ. 498, Ιούλιος-Αύγουστος 2009

Ηλεκτρονική Αρθρογραφία

Hatton, Angela, *The Origins of Horror in Literature*. In *the English Horror*, University of South Alabama, 2005

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:

http://www.southalabama.edu/english/faculty/annmarie_guzy/EH%20280%20Fall%202005%20Collection.pdf

(τελευταία πρόσβαση στις 17/10/2010)

Pittard, Christopher, *Victorian Detective Fiction* □ *An Introduction*

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:

<http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

Evans, Dewi Llyr, *A drop of water from a stagnant pool: Agatha Christie's Parapractic Murders*

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:

<http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Summer07/Christie.html>

(τελευταία πρόσβαση στις 7/12/2010)

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

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.jstor.org/stable/215050>

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

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

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://lcee.valahia.ro/volum/32.memandi.pdf>

(τελευταία πρόσβαση στις 17/10/2010)

Grella, George, *Murder and Manners: The Formal Detective Novel*, *A Forum on Fiction*, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970), pp. 30-48

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.jstor.org/stable/1345250>

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

Irwin, John T., *Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*; Also Lacan, Derrida, and Johnson, *MLN*, Vol. 101, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1986), pp. 1168-1215

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.jstor.org/stable/2905715>

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

Horsley, Lee, *American Hard-Boiled Crime Fiction, 1920s-1940s*

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:

<http://www.crimeculture.com/Contents/Hard-Boiled.html>

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

Alexander, M. Lee, *Detective Fiction: From Victorian Sleuths to the Present*

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο:

http://www.recordedbooksinc.com/courses_pdf/UT149.pdf

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

Brantlinger, Patrick, *What Is "Sensational" About the "Sensation Novel"?*,

Nineteenth-Century Fiction, Vol. 37, No. 1 (Jun., 1982), pp. 1-28

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.jstor.org/stable/3044667>

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

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

Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.jstor.org/stable/4149300>

(τελευταία πρόσβαση στις 25/10/2010)

Ηλεκτρονικές πηγές

http://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Age_of_Detective_Fiction

http://en.wikipedia.org/wiki/Penny_dreadful

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Newgate_Calendar

<http://en.wikipedia.org/wiki/Yellow-back>

<http://www.agathachristie.com/about-christie/the-queen-of-crime/the-queen/>

Εικονήρια εικόνων

Εικόνα 1: Πηγή: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Idylls_of_the_King_3.jpg

Εικόνα 2: Πηγή:

<http://www.penguinclassics.co.uk/nf/Book/BookDisplay/0,,9780140430363,00.html>

Εικόνα 3: Πηγή: <http://www.betterworldbooks.co.uk/on-murder-id-0199539049.aspx>

Εικόνα 4: Πηγή: http://sv.wikipedia.org/wiki/C._Auguste_Dupin

Εικόνα 5, 6: Πηγή: <http://eglima.wordpress.com/2010/11/29/panussis/>

Εικόνα 7, 8: Πηγή: <http://www.studium.com/holmes/collect.html>

Εικόνα 9: Πηγή:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Edgar_Allan_Poe_2_retouched_and_transparent_bg.png

Εικόνα 10: Πηγή: <http://www.guardian.co.uk/books/2010/sep/08/agatha-christie-cake-jane-asher>

Εικόνα 11: Πηγή:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Murder_of_Roger_Ackroyd_First_Edition_Cover_1926.jpg

Εικόνα 12: Πηγή:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:And_Then_There_Were_None_First_Edition_Cover_1939.jpg

