

Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Νίκος Φιλιππαίος

Λάμπρος Φλιτούρης

επιμέλεια



ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ  
ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ  
ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ



ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ



**ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ  
ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ  
ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ**



Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Νίκος Φιλιππαίος

Λάμπρος Φλιτούρης

επιμέλεια

**ΕΥΡΩΠΑΪΚΕΣ  
ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ  
ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ**

ΜΕΤΑΙΧΜΙΘ

# ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Ψηφιακή έκδοση Μάρτιος 2023

Μετάφραση κειμένων: εταιρεία Lingua Universale

Επιμέλεια κειμένων – Διόρθωση τυπογραφικών δοκιμίων Δάφνη Χρήστου  
Σχεδιασμός εξωφύλλου Γιώργος Παναρετάκης



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No. 770151

Η παρούσα έκδοση αποτελεί μέρος του διεπιστημονικού project DETECT—Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives, που χρηματοδοτήθηκε από το πρόγραμμα της Ευρωπαϊκής Ένωσης Horizon 2020. Η πρόσβαση του αναγνωστικού κοινού στην έκδοση είναι ελεύθερη (open access). Η αναπαραγωγή του περιεχομένου διέπεται από την κείμενη εθνική και ευρωπαϊκή νομοθεσία.

ISBN 978-618-03-3364-0

ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 83364

Κ.Ε.Π. 5708, κ.Π. 17533

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις του Ελληνικού Νόμου (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως η άνευ γραπτής άδειας του εκδότη κατά οποιοδήποτε μέσο ή τρόπο αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή (ηλεκτρονική, μηχανική ή άλλη) και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

## Εκδόσεις ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Ιπποκράτους 118, 114 72 Αθήνα

τηλ.: 211 3003500, fax: 211 3003562

metaixmio.gr · metaixmio@metaixmio.gr

Κεντρική διάθεση

Ασκληπιού 18, 106 80 Αθήνα

τηλ.: 210 3647433, fax: 211 3003562

## Βιβλιοπωλεία ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

- Ασκληπιού 18, 106 80 Αθήνα

τηλ.: 210 3647433, fax: 211 3003562

- Πολυχώρος, Ιπποκράτους 118, 114 72 Αθήνα

τηλ.: 211 3003580, fax: 211 3003581

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή των επιμελητών . . . . .	9
<b>ΜΕΡΟΣ 1: Ταυτότητες και κρίση στις ευρωπαϊκές αφηγήσεις του εγκλήματος . . . . .</b>	<b>21</b>
<b>Jan Baetens</b> Αστυνομική μυθοπλασία . . . . .	23
<b>Caius Dobrescu</b> Ταυτότητες, διαφορετικότητα, έγκλημα: Αστυνομικές ιστορίες και ενδοεθνικοί κίνδυνοι . . . . .	26
<b>Federico Pagello</b> Εικόνες της ευρωπαϊκής κρίσης: λαϊκισμός και σύγχρονες πλεοπτικές αστυνομικές σειρές . . . . .	48
<b>Λάμπρος Α.Φλιτούρης</b> Ιστορία και αστυνομική λογοτεχνία: σκέψεις ενός ιστορικού για μια μυστηριακή σχέση . . . . .	70
<b>ΜΕΡΟΣ 2: Τόποι του εγκλήματος . . . . .</b>	<b>87</b>
<b>Kim Toft Hansen</b> Η χρήση της τοποθεσίας στο σκανδιναβικό νουάρ: η σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία ως κοινότυπος σκανδιναβισμός . . . . .	89
<b>Alberto Zambenedetti</b> Μετα/τοπίζοντας τον Πεπέ: πολιτισμική κινητικότητα στο μεσογειακό φιλμ νουάρ . . . . .	107
<b>Anna Keszeg, Kálai Sándor</b> Στρατηγικές τοποθεσίας στο <i>Έγκλημα στη Βουδαπέστη</i> του Vilmos Kondor και η κινηματογραφική του προσαρμογή . . . . .	125
<b>Federica Ambroso</b> Η μεταμοντέρνα πόλη στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα: Μπολόνια, Παρίσι, Αθήνα . . . . .	145
<b>ΜΕΡΟΣ 3: Τα πολλά πρόσωπα του σύγχρονου ευρωπαϊκού νουάρ . . . . .</b>	<b>159</b>
<b>Barry Forshaw</b> Βρετανική αστυνομική λογοτεχνία: παρελθόν και παρόν . . . . .	161

<b>Βασίλης Δανέλλης / Γιάννης Ράγκος</b>	
Αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια ή βαλκανική αστυνομική λογοτεχνία; . . . .	169
<b>Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Νίκος Φιλιππαίος</b>	
Σύγχρονες ελληνικές αφηγήσεις του εγκλήματος: από τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο στις τηλεοπτικές σειρές . . . . .	202
<b>Άννα Πούπου</b>	
Από την αστυνομική ταινία της δικτατορίας στα σύγχρονα θρίλερ: μια τυπολογία του ελληνικού κινηματογραφικού νεο-νουάρ . . . . .	233
<b>Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Roxana Eichel, Νίκος Φιλιππαίος, Sándor Kálai, Jacques Migozzi</b>	
Σειριακές δολοφονίες σε όλη την Ευρώπη: έξι συγγραφείς, έξι προοπτικές, έξι σειρές . . . . .	254
<b>ΜΕΡΟΣ 4: Παράδοση, νοοτροπίες και transmediality στο γαλλικό polar . . . . .</b>	<b>269</b>
<b>Sophie Jollin-Bertocchi</b>	
Η σημειολογική περιπέτεια του γαλλικού αστυνομικού μυθιστορήματος . . . . .	271
<b>Bernard Alavoine</b>	
Ο Μαιγκρέ στην οθόνη: μια πρόκληση για τους διασκευαστές του . . . . .	289
<b>Jacques Migozzi</b>	
Σύντομη έρευνα μιας εμβληματικής σειράς μυθοπλασίας του εγκλήματος την εποχή των μίντια: Η Fred Vargas και η σειρά της Adamsberg . . . . .	304
<b>Daniel Morgan</b>	
Αστυνομικά φιλμ χωρίς αστυνομία – Στρατηγικές αποφυγής της επικαιρότητας στα μεταπολεμικά γαλλικά φιλμ νουάρ . . . . .	320
<b>Loïc Artiaga</b>	
Ένα εθνικό μυθιστόρημα <i>H L'Histoire de France vue par San-Antonio</i> . . . . .	337
<b>Loïc Marcou</b>	
Το αστυνομικό μυθιστόρημα, ένας εκπρόσωπος της «λογοτεχνίας των μέσων»: από τη γέννηση του είδους στη Γαλλία (1865) έως τον θάνατο του Γιάννη Μαρή στην Ελλάδα (1978) . . . . .	352
Βιογραφικά συγγραφέων . . . . .	371

Οι επιμελητές του βιβλίου επέλεξαν να διατηρήσουν τον τρόπο υπομνηματισμού των πρωτότυπων κειμένων ώστε να μην αλλοιωθεί σε κανένα επίπεδο ο τρόπος με τον οποίο χειρίστηκαν το διαφορετικό και πλούσιο υλικό οι συγγραφείς.



## Εισαγωγή

*Θα 'λεγα λοιπόν, για να υπερασπίσω το αστυνομικό μυθιστόρημα, πως δεν έχει ανάγκη από υπεράσπιση. Σήμερα διαβάζεται με κάποια περιφρόνηση, διασώζει όμως την τάξη σε μια εποχή αταξίας. Αυτό είναι κάτι που πρέπει να του το αναγνωρίσουμε και που του αξίζει.*

ΧΟΡΧΕ ΛΟΥΙΣ ΜΠΟΡΧΕΣ, *Το αστυνομικό διήγημα*, 1978

**Κ**ατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, η έννοια της ευρωπαϊκής ταυτότητας και οι διαδικασίες που διέπουν τη διαμόρφωσή της έχουν αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης και διεπιστημονικής έρευνας. Σήμερα, σε μια κρίσιμη καμπή της ευρωπαϊκής ιστορίας, η ύπαρξη της Ευρωπαϊκής Ένωσης αμφισβητείται ανοιχτά στη δημόσια σφαίρα από ένα ευρύ φάσμα πολιτικών και κοινωνικών παραγόντων σε όλες τις χώρες της ηπείρου. Συνεπώς, φαίνεται κρίσιμο και απαραίτητο όχι μόνο να συνεχιστεί η διερεύνηση των διαφορετικών πτυχών της ευρωπαϊκής ταυτότητας, αλλά και να προωθηθούν νέες πειραματικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις που να επιτρέπουν την αποτελεσματική διασαφήνιση εννοιολογήσεων στα πεδία της πολιτισμικής και κοινωνικής εμπειρίας του ευρωπαϊκού χώρου.

Υπό αυτή την έννοια, το ευρωπαϊκό πρόγραμμα DETECT – Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives – (2018-2022)<sup>1</sup> εξέτασε τη διαμόρφωση της ευρωπαϊκής πολιτιστικής ταυτότητας ως μια συνεχή διαδικασία μετασχηματισμού που ενισχύεται από την κινητικότητα ανθρώπων και πολιτισμικών προϊόντων, ειδικά της δημοφιλούς κουλτούρας, σε ολόκληρη την ήπειρο. Λόγω της εξαιρετικής κινητικότητας και εμπορικής επιτυχίας των προϊόντων της, η δημοφιλής

---

1 Βλ. εδώ την επίσημη ιστοσελίδα του προγράμματος για περισσότερες πληροφορίες: <https://www.detect-project.eu>.

κουλτούρα διαδραμάτισε και διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο στην κυκλοφορία αναπαραστάσεων που αποτελούν κοινό πολιτιστικό αγαθό για μεγάλα τμήματα της ευρωπαϊκής κοινωνίας.<sup>2</sup> Με τη συνεργασία ερευνητών και ειδικών προερχόμενων από διαφορετικά γνωστικά και επιστημονικά πεδία και πανεπιστημιακά ιδρύματα, ερευνητικά κέντρα και πολιτιστικές/δημιουργικές βιομηχανίες από ολόκληρη την Ευρώπη, το πρόγραμμα μελέτησε παραδείγματα αστυνομικής λογοτεχνικής, κινηματογραφικής και τηλεοπτικής μυθοπλασίας από το 1989 έως σήμερα, ώστε να διερευνηθεί και, ακόμα περισσότερο, να αναδειχθεί η διαχρονική δυναμική της ευρωπαϊκής δημοφιλούς κουλτούρας σε πολλαπλά επίπεδα. Ειδικότερα, στο πλαίσιο του προγράμματος διερευνήθηκαν πώς η μεταχείριση συγκεκριμένων «κινητών σημαιόντων» –συμπεριλαμβανομένων των αναπαραστάσεων φύλου, εθνοτικών και ταξικών ταυτοτήτων– επηρεάζει την ικανότητα των ευρωπαϊκών αφηγήσεων να «μεταναστεύουν» εκτός του τόπου καταγωγής τους, να μεταλλάσσονται και να αξιοποιούνται σε άλλα πλαίσια με ποικίλους τρόπους, πιο συγκεκριμένα χάρη σε πρακτικές και στρατηγικές όπως η συμπαραγωγή, η μετάφραση, η διασκευή, η γλωσσική προσαρμογή κ.ά., οι οποίες έχουν προοδεύσει, θα λέγαμε, γεωμετρικά με τη συνδρομή της ψηφιακής και διαδικτυακής τεχνολογίας.

Ερευνώντας τη σύγχρονη ιστορία του αστυνομικού αφηγηματικού είδους στην Ευρώπη σε όλες του τις εκφράσεις (μυθιστόρημα, κινηματογράφος, σειρές στην τηλεόραση και σε διαδικτυακές πλατφόρμες), οι συμμετέχοντες στο DETECT προσπάθησαν να εντοπίσουν τις πρακτικές παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης καλλιτεχνικά άρτιων και εμπορικά ελκυστικών αναπαραστάσεων της πλουραλιστικής διαπολιτισμικής ταυτότητας της Ευρώπης. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνουν οι Ib Bondebjerg και η Eva Novrup Redvall: «Η δύναμη των ευρωπαϊκών ιστοριών (οι συγγραφείς αναφέρονται στις τηλεοπτικές μυθοπλασίες γενικότερα, όχι αποκλειστικά στις αστυνομικές), όπως και των ιστοριών από άλλα μέρη του κόσμου, είναι τέτοια, που αυξάνει την ικανότητά σας να αρχίσετε να φαντάζεστε μια ευρύτερη ευρωπαϊκή κοινότητα».<sup>3</sup>

Το αστυνομικό είδος στις πολυποίκιλες εκφράσεις του αποτελεί μια ιδιαίτερα

2 Για μία περιεκτική περιοδολόγηση των βασικότερων θεωρητικών προσεγγίσεων γύρω από τη δημοφιλή κουλτούρα, βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος, Γ. Παπαθεοδώρου, «Προλεγόμενα» στο *Συνηθισμένοι Άνθρωποι, Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, (Opportuna), Αθήνα 2021, σ. 13-38.

3 Ib Bondebjerg και Eva Novrup Redvall, «Introduction: Mediated Cultural Encounters in Europe» στο *European Cinema and Television, Cultural Policy and Everyday Life*, Palgrave, 2015, σ. 1.

σημαντική κατηγορία της ευρωπαϊκής αλλά και της παγκόσμιας δημοφιλούς κουλτούρας. Γεννημένο στη νεωτερική μορφή του κατά τον 19ο αιώνα στις πιο προηγμένες βιομηχανικά χώρες (Γαλλία, Αγγλία και Ηνωμένες Πολιτείες), το είδος crime fiction εξελίχθηκε σταδιακά σε ένα διεθνικό αστικό αφηγηματικό μοντέλο, το οποίο αντιπροσωπεύεται από συγγραφείς, σεναριογράφους, σκηνοθέτες και (κινηματογραφικούς και τηλεοπτικούς) παραγωγούς, δηλαδή από συμμετέχοντες στις ακμάζουσες δημιουργικές βιομηχανίες των ευρωπαϊκών χωρών. Βέβαια, η ιστορία του αστυνομικού μυθιστορηματικού, και ευρύτερα μιντιακού, είδους έχει σημαδευτεί εδώ και δεκαετίες από την ηγεμονία της αγγλοαμερικανικής μυθοπλασίας.

Κεφαλαιώδη ρόλο στη διάπλαση των θεμελιωδών στοιχείων του είδους έπαιξαν τα πρώιμα αστυνομικά αφηγήματα που δημοσίευσε ο Έντγκαρ Άλαν Πόε κατά τη δεκαετία του 1840. Ωστόσο, ο διασημότερος ήρωας αυτής της πρώτης φάσης της ανάπτυξης του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι ο Σέρλοκ Χολμς, ο οποίος δημιουργήθηκε από τον Άρθουρ Κόναν Ντόιλ. Ο Σέρλοκ Χολμς πρωταγωνίστησε σε τέσσερα μυθιστορήματα και αρκετά διηγήματα από το 1887 ως το 1927, γνωρίζοντας μια εξαιρετική διακρατική και διαπολιτισμική διάδοση, με μεταφράσεις, μεταφορές στον κινηματογράφο και δισκευές, αναδεικνυόμενος σε ένα διαχρονικά επιτυχημένο franchise. Η πορεία της αγγλοσαξονικής αστυνομικής λογοτεχνίας είναι εν πολλοίς γνωστή, με το εγκεφαλικό, αλλά και ψυχολογικό στυλ του whodunnit, στο οποίο πρωτοστάτησε η Αγκάθα Κρίστι, καθώς και το βίαιο, ανατρεπτικό, αλλά και κοινωνικοπολιτικά ευαισθητοποιημένο αμερικανικό hardboiled (σκληροτράχηλο) μυθιστόρημα του Μεσοπολέμου, με μπροστάρηδες τους Ρέιμοντ Τσάντλερ και Ντάσιελ Χάμετ. Το hardboiled στυλ μεταπήδησε στον κινηματογραφικό χώρο με το πολύ επιδραστικό, μέχρι και σήμερα, φιλμ νουάρ.

Βέβαια, σε παραλληλία με τη βρετανική και αμερικανική ηγεμονία, η γαλλική παραγωγή στο αστυνομικό είδος ήταν αξιοσημείωτη, αρχής γενομένης από τον Εμίλ Γκαμποριό, ο οποίος συνέγραψε τη μυθιστορηματική σειρά με ήρωα τον Monsieur Lecoq (επιθεωρητή Λεκόκ) κατά τις δεκαετίες του 1860 και 1870. Ακολούθησαν λογοτεχνικές σειρές, με διάσημους ήρωες: ο Αρσέν Λουπέν (1905-1932) του Μωρίς Λεμπλάνκ και ο Φαντομάς (1911-1963) των Μαρσέλ Αλέν και Πιερ Συβέστρ, αμφότεροι ταγμένοι όχι με την πλευρά του νόμου, αλλά με αυτή του εγκλήματος.<sup>4</sup> Τέλος, δεν πρέπει να λησμονήσουμε την προσφορά του Ζορζ

4 Αυτή η τάση του crime fiction, να παρουσιάζεται η αφήγηση από την οπτική γωνία και την ιδεολογία του παρανόμου, όχι απλά επιβιώνει, αλλά και ακμάζει στις μέρες μας, υποβοη-

Σιμενόν, ο οποίος από το 1931 ως το 1972 εξέδωσε 75 μυθιστορήματα με κεντρικό χαρακτήρα τον αντισυμβατικό επιθεωρητή Ζυλ Μαιγκρέ. Καθόλου τυχαίο ότι όλες οι παραπάνω λογοτεχνικές περσόνες πέρασαν στον κινηματογράφο με συνεχείς διασκευές από τα πρώιμα χρόνια αποδεικνύοντας τη στενή δομική σχέση μυθιστορήματος και αφηγηματικού κινηματογράφου των ειδών (genres).

Αυτή ακριβώς η ισχυρή και ιδιαίτερη σφραγίδα των Γάλλων στο αστυνομικό είδος αποτέλεσε τον βασικό μοχλό, ώστε από τη δεκαετία του 1950 ως και τις μέρες μας η ηπειρωτική Ευρώπη να παίζει πρωτεύοντα ρόλο στην ανανέωση και εξέλιξη του αστυνομικού είδους. Οι συγγραφείς του γαλλικού νεο-πολάρ των δεκαετιών του 1970 και 1980, όπως ο Ζαν-Πατρίκ Μανσέ και ο Φρεντερίκ Ανρί Φαζαρντί, επηρεασμένοι από τον υφέρποντα κοινωνικοπολιτικό χαρακτήρα του *hardboiled* και του φιλμ νουάρ, αλλά και όντας φορείς του κλίματος αμφισβήτησης του Μάν του '68, μετατρέπουν το αστυνομικό είδος σε μια μορφή κοινωνικής κριτικής με έντονα στοιχεία πολιτικής-ιδεολογικής παρέμβασης. Παράλληλα, η ανανέωση και η εξέλιξη του αστυνομικού είδους επιτυγχάνεται και στον χώρο του γαλλικού κινηματογράφου, ήδη από τη δεκαετία του 1950, με τις νεο-νουάρ ταινίες του Ζαν-Πιερ Μελβίλ.

Επομένως, κατά τη διάρκεια του τελευταίου τέταρτου του 20ού αιώνα, θα αναδειχθούν σε ολόκληρη την Ευρώπη διαφορετικές εγχώριες κουλτούρες αστυνομικής μυθοπλασίας. Πιο συγκεκριμένα, από τη δεκαετία του 1970 έχουν προκύψει διαφορετικές εντόπιες παραγωγές αστυνομικής μυθοπλασίας, οι οποίες διερευνούν πτυχές των τοπικών πολιτισμών και κοινωνιών, αναδεικνύοντας έτσι την ιστορία, τις ιδιαίτερες ταυτότητες και την πολιτιστική τους κληρονομιά. Αξιοσημείωτο, μάλιστα, είναι ότι οι πιο ολοκληρωμένες, επιδραστικές και δυναμικές σχολές αφηγήσεων του εγκλήματος στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση προέρχονται αφενός από τον ευρωπαϊκό Βορρά, πιο συγκεκριμένα τις σκανδιναβικές χώρες με την ανάπτυξη του λεγόμενου *Nordic noir*, αφετέρου από τον ευρωπαϊκό Νότο, ειδικότερα τη Γαλλία και την Ιταλία, αλλά και την Ισπανία, με το μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα (*Mediterranean noir*).

Έτσι, συμπεραίνουμε ότι, με ναυαρχίδες τη σκανδιναβική και τη μεσογειακή

---

θούμενη από ένα κλίμα λαϊκισμού, όπως αποδεικνύει ο Federico Pagello στο κείμενο του παρόντος τόμου. Βλ. και C. Dermentzopoulos, L. Flitouris, 2020, «Un pas suspendu de la modernité: le passage de la culture populaire à une culture de masse dans l'Europe de Sud-Est», στο *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, 2020, Regards croisés sur la culture médiatique européenne, Publisher LPCM.

σχολή, οι ευρωπαϊκές αφηγήσεις του εγκλήματος αμφισβητούν δυναμικά και δημιουργικά την πρωτοκαθεδρία των ΗΠΑ στο διαμεσικό είδος του crime fiction, ενώ παράλληλα προσπαθούν και έχουν, ως έναν βαθμό, κατορθώσει να ξεπεράσουν τις δυσκολίες των διαφορετικών γλωσσικών, πολιτισμικών, νομικών και οικονομικών πλαισίων που συγκροτούν τον χάρτη της ευρωπαϊκής κουλτούρας. Βέβαια, αυτή η προσπάθεια για τη δημιουργία ενός αντίπαλου δέους στην ηγεμονική αμερικάνικη πολιτισμική επιρροή δεν σημαίνει ότι οι ευρωπαϊκές δημιουργικές βιομηχανίες δεν δανείζονται δομικά, αφηγηματικά και υφολογικά στοιχεία από το πλούσιο χωνευτήρι της δημοφιλούς και λαϊκής κουλτούρας των ΗΠΑ.<sup>5</sup> Όλες αυτές οι σημαντικές εξελίξεις στο επίπεδο της παραγωγής έχουν συντελέσει καίρια στη σταδιακή αλλά σταθερή στροφή του ευρωπαϊκού κοινού προς την κατανάλωση μη εγχώριων προϊόντων, μεταφρασμένων από –κατά βάση ευρωπαϊκές– γλώσσες διαφορετικές από τα αγγλικά, τα γαλλικά ή τα γερμανικά.

Επιπρόσθετα, περίπου από τις αρχές του 21ου αιώνα, όλες αυτές οι αλλαγές στον χώρο της αστυνομικής μυθοπλασίας ενισχύθηκαν από το φαινόμενο που αποκαλείται χαρακτηριστικά ως «η τρίτη χρυσή εποχή της τηλεόρασης», η οποία βέβαια σηματοδοτείται από τις πλατφόρμες SVOD (Subscription Video on Demand), με πιο κυρίαρχο το Netflix.<sup>6</sup> Σε αυτές τις νέες συνθήκες, έχουν προκύψει πολλές περιπτώσεις ευρωπαϊκών τηλεοπτικών αστυνομικών σειρών που εντάσσονται στην κατηγορία της «quality TV». Αυτές οι σειρές βασίζονται σε διακρατικές συμφωνίες συμπαραγωγής και διανομής, καθώς και άλλες διαπολιτισμικές στρατηγικές, όπως η προσαρμογή ξένων έργων στις τοπικές συνθήκες και συνήθειες (couleur local).<sup>7</sup> Αναμφίβολα εδώ προκύπτει ένας έντονος και γόνιμος στοχασμός

5 Για μία περαιτέρω μελέτη του προβληματισμού αυτού, βλ. Olof Hedling, «Notes on Nordic Noir as European Popular Culture», *Frames Cinema Journal* (2014), σ. 201-214. url: <https://framescinemajournal.com/article/notes-on-nordic-noir-as-european-popular-culture/> (τελευταίος έλεγχος: 19/12/2022)

6 Τα τελευταία χρόνια, εξαιτίας της πανδημίας του covid, η πρακτική αυτή στην κατ' οίκον διασκέδαση και ψυχαγωγία εκτοξεύτηκε. Για μία προσέγγιση του Netflix, και γενικότερα των SVOD, μέσα από το πρίσμα των πολιτισμικών και μιντιακών σπουδών, βλ. Amanda D Lotz, «In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service», *International Journal of Cultural Studies*, 24(2), σ. 195-215 και Luis Aguiar, Joel Waldfoegel, «Netflix: global hegemon or facilitator of frictionless digital trade?» *Journal of Cultural Economics*, Springer; The Association for Cultural Economics International, τόμ. 42(3), σ. 419-445, Αύγουστος. Αμφότερα τα άρθρα βρίσκονται σε πλήρη ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο.

7 Βλ. Claire Perkins και Constantine Verevis. «Editorial», *Journal of Media & Cultural Studies*,

αφενός για τις μεγάλες δυνατότητες της σειριακής αφήγησης στη δημοφιλή κουλτούρα και αφετέρου για την ένταξη των τοπικών χρωμάτων (*couleur local*) σε ένα πολυπολιτισμικό διαμεσικό πλαίσιο.

Κατά συνέπεια, βασικό χαρακτηριστικό των νέων αυτών τηλεοπτικών σειρών είναι ότι ένας ολόκληρος κύκλος (*season*) αφιερώνεται σε μια υπόθεση εγκλήματος, επιλογή που δίνει τη δυνατότητα για το μπόλιασμα του αστυνομικού είδους με στοιχεία από τα είδη της σάτιρας, του κοινωνικού δράματος, ενίοτε και του μελοδράματος. Έτσι, η δομή πολλών από αυτές τις σειρές χαρακτηρίζεται ως «*slow burn*», καθώς η πλοκή τους εξελίσσεται αργά, με έμφαση στις ψυχογραφίες και τις δραματικές συγκρούσεις, αλλά κορυφώνεται σε σκηνές δράσης, βίας και αγωνίας.<sup>8</sup> Αυτός ακριβώς ο χαρακτήρας των νέων αστυνομικών τηλεοπτικών σειρών, που φυσικά ακμάζουν και στον ευρωπαϊκό χώρο, εξελίσσονται υβριδικά και αναπτύσσονται πολυφωνικά, γίνεται εφικτός χάρη στο χαρακτηριστικό της σειριακότητας, ένα θεμελιώδες στοιχείο της σύγχρονης δημοφιλούς κουλτούρας.<sup>9</sup>

Από την άλλη πλευρά, οι αφηγήσεις του εγκλήματος προσφέρουν ένα ιδανικό πεδίο διερεύνησης των λόγων και των τρόπων που κοινωνικά, πολιτικά, ιστορικά ζητήματα σχετίζονται με συγκεκριμένες περιοχές και κοινότητες. Από τα αστικά περιβάλλοντα των περισσότερων πρώιμων αστυνομικών μυθιστορημάτων, μέχρι το σημερινό ενδιαφέρον για επαρχιακές και αγροτικές περιοχές και χώρους, το αστυνομικό είδος εξερευνά μια ποικιλία τοποθεσιών και εξωτερικών και εσωτερικών χώρων, η αναπαράσταση των οποίων όχι μόνο διευκολύνει το ευρωπαϊκό κοινό να εξοικειωθεί με άλλα μέρη της ηπείρου, αλλά και το βοηθά να κατανοήσει το πώς αντιμετωπίζονται τα εκάστοτε κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα

τόμ. 29, 2015, τχ. 5: *Transnational television remakes*, σ. 677-683.

8 Ενδεικτικά βλ. Jourdan Aldredge, «Why Slow-Burn Filmmaking So Often Catches Fire», *The Beat* (29/12/2017). url: <https://www.premiumbeat.com/blog/advantages-slow-burn-filmmaking/> (τελευταίος έλεγχος: 21/12/2022)

9 Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η σειριακότητα ήταν βασικό χαρακτηριστικό του αφηγηματικού κινηματογράφου των ειδών στις πρώτες δεκαετίες της ύπαρξής του όπου το λαϊκό μυθιστόρημα τροφοδότησε πολλαπλά τα νέα σειριακά αφηγηματικά είδη (western, αστυνομικό, μυστηρίου, δραματικό κτλ.). Όπως παρατηρεί ο Vincent Pinel: «Η ταινία σε συνέχειες έπαιξε έναν σημαντικό ρόλο στην απελευθέρωση της κινηματογραφικής αφήγησης, ήδη από το 1914: επέτρεψε τον απεγκλωβισμό της κινηματογράφησης από τα δεσμά της σκηνικής θεατρικής αναπαράστασης και την ανάπτυξη της αφήγησης σε μια συσσώρευση έντονων γεγονότων, καταδιώξεων, γρήγορων αλληπάλληλων συμβάντων», V. Pinel. 2004. *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*. (Επιστημονική επιμέλεια – Εισαγωγή: Χρήστος Δερμεντζόπουλος). Μεταίχμιο Αθήνα, σ. 266-67.

σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια. Γενικώς, παρατηρείται μία στροφή της ακαδημαϊκής έρευνας προς την ανθρωπογεωγραφία της αστυνομικής μυθοπλασίας, επομένως η παρατήρηση των Kim Toft Hansen και Anne Marit Waade έχει κομβική σημασία: «οι τοποθεσίες αντιπροσωπεύουν αξίες παραγωγής, αισθητικές αξίες, οικονομικές αξίες και πολιτικές αξίες».<sup>10</sup> Επιπλέον, οι πρωταγωνιστές αυτών των μυθοπλασιών, οι οποίοι κινούνται εντός αυτών των τόπων και χώρων και συνδέονται βαθιά και πολυεπίπεδα με αυτούς, έχουν λειτουργήσει συχνά ως οχήματα κοινωνικής κριτικής, αντιμετωπίζοντας ζητήματα εθνικής ταυτότητας, εθνότητας, τάξης, φύλου, τόπου και φυλής.

Επομένως, στη σύγχρονη αστυνομική μυθοπλασία στην ευρωπαϊκή ήπειρο αναπτύσσεται ένας ουσιώδης προβληματισμός σχετικά με κοινωνικά προβλήματα και τις συχνά τραυματικές ιστορικές μνήμες, που αναφέρονται στον (νεο)ναζισμό, στον ρατσισμό και γενικότερα στις φυλετικές, εθνοτικές, έμφυλες και σεξουαλικές διακρίσεις. Η δημοφιλής κουλτούρα του εγκλήματος, όπως σημειώνει ο Caius Dobrescu στη συμμετοχή του στον παρόντα τόμο, «απνχτεί τα “σκοτεινότερα” επίπεδα της ανθρώπινης συμπεριφοράς», θα προσθέταμε την πιο σκοτεινή και βίαιη πλευρά των εθνικών και πολιτικών ταυτοτήτων, προκειμένου να σκιαγραφήσει με τρόπο νατουραλιστικό (ή και ωμά ρεαλιστικό) τη σκοτεινή πλευρά της κοινωνίας.<sup>11</sup> Δεν θα ήταν, βέβαια, άστοχο να ισχυριστούμε ότι τα αρνητικά φαινόμενα του ρατσισμού, του νεοναζισμού, της ανάδυσης της ακροδεξιάς, αλλά και των πολλαπλών κοινωνικών ανισοτήτων μετά τις κοσμοϊστορικές αλλαγές του 1989, πέρασαν σε μία νέα μετα-ψυχροπολεμική φάση.<sup>12</sup> Επομένως, οι πρόσφατες και τρέχουσες τηλεοπτικές σειρές, αλλά και μυθιστορήματα και κινηματογραφικές ταινίες αστυ-

10 Kim Toft Hansen και Anne Marit Waade, *Locating Nordic Noir*, 2017, Palgrave European Film and Media Studies, σ. 27

11 Caius Dobrescu, «Ταυτότητες, διαφορετικότητα, έγκλημα: Αστυνομικές ιστορίες και ενδοεθνικοί κίνδυνοι», σ. 26 στον παρόντα τόμο.

12 «Αν πρέπει να εξετάσουμε το ζήτημα κοινωνιολογικά, πρέπει να πούμε ότι οι προϋποθέσεις της εξέλιξης που αποτελεί το αντικείμενο αυτής της μελέτης, δηλαδή η ριζική μεταμόρφωση της αστυνομικής λογοτεχνίας σε ένα βήμα για τον δημόσιο προβληματισμό επί των εθνικών και ενδοεθνικών απεικονίσεων, φαίνεται να έχουν επανενωθεί με ιδανικό τρόπο μόνο μετά την πτώση του κομμουνιστικού συστήματος. Οι εντάσεις και οι συγκρούσεις που δημιουργήθηκαν εν μέρει από τις νέες συνθήκες της ζωής και εν μέρει από την αναβίωση προκομμουνιστικών ιδεολογικών συγκρούσεων, οδήγησαν στη μη αναμενόμενη επιστροφή ακατέρραστων εθνικών θετικών και αρνητικών στερεοτύπων, καθώς επίσης και την αναβίωση προκομμουνιστικών εθνικιστικών, και ακόμα και αντισημιτικών ιδεολογιών (Tismaneanu 1998, Shafir 1999)». (Dobrescu, ό.π., σσ. 26-38)

νομικής μυθοπλασίας, αποτυπώνουν την κατά Ρέιμοντ Ουίλιαμς *δομή της αίσθησης* μιας ολοένα πιο ταραχώδους περιόδου για τους ευρωπαϊκούς λαούς. Από την άλλη όμως πλευρά, αυτή η σύνθετη και πλούσια διαμεσική, και μαζί διακρατική, δραστηριότητα στον χώρο της αστυνομικής μυθοπλασίας αποτελεί μέρος των διευρωπαϊκών διαπολιτισμικών συνεργασιών. Αυτές ακριβώς οι συνεργασίες αποτελούν ισχυρές ενδείξεις μιας πανευρωπαϊκής προσπάθειας να ξεπεραστούν τα πολιτικοκοινωνικά προβλήματα που μαστίζουν τις ευρωπαϊκές χώρες, μέσα από τον τομέα του μιντιακού πολιτισμού και της κουλτούρας της καθημερινότητας.

Συμπερασματικά, οι τρέχουσες αφηγήσεις του εγκλήματος στους τομείς της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης αποτελούν ένα έξοχο μέσο σφυγμομέτρησης των προβλημάτων και των φόβων, αλλά και των ελπίδων και των προσδοκιών –κοντολογίς των αντιφάσεων– τόσο της ευρωπαϊκής όσο και της παγκόσμιας κοινωνίας. Ακόμα περισσότερο, αποτελούν μία υπολογίσιμη κινητήρια δύναμη για μια κοινή πορεία των ευρωπαϊκών κοινωνιών σε επίπεδο όχι μόνο μιντιακό και καλλιτεχνικό, αλλά και οικονομικό, κοινωνικό και νοοτροπιών. Εν ολίγοις, οι αφηγήσεις αστυνομικής μυθοπλασίας έχουν αναδειχθεί σε ένα ζωτικό στοιχείο της κοινής ευρωπαϊκής κουλτούρας, με το πολύπλευρο και πλούσιο περιεχόμενο που της αποδίδει ο Ρέιμοντ Ουίλιαμς,<sup>13</sup> καθιστώντας εφικτή περισσότερο από ποτέ τη σύζευξη υψηλού (αισθητικά) και δημοφιλούς (μαζικού, λαϊκού).

Στον παρόντα τόμο έχουν συγκεντρωθεί μελέτες που εξετάζουν μια σειρά από ζητήματα που έχουν προκύψει από τη μελέτη των αφηγήσεων του εγκλήματος στη δημοφιλή κουλτούρα της Ευρώπης. Πιο συγκεκριμένα, διερευνώνται ζητήματα:

- *διεθνικότητας και πολυπολιτισμικότητας* αφενός στον χώρο του βιβλίου, όπου το glocal<sup>14</sup> στοιχείο δομείται μέσα από ένα διεθνές δίκτυο συγγραφέων αστυνομικής λογοτεχνίας που αλληλοδανείζονται αφηγηματικά, αισθητικά κτλ. στοιχεία, αλλά και από τοπικούς-εθνικούς εκδοτικούς οίκους που ανοίγονται σε μια παγκόσμια αγορά –ο όρος «παγκόσμια λογοτεχνία»<sup>15</sup> είναι ιδιαίτερα πρό-

13 Για την έννοια της *δομής της αίσθησης* (feeling of structure) και για το περιεχόμενο που δίνει ο Ρέιμοντ Ουίλιαμς στον όρο *κουλτούρα*, βλ. Raymond Williams, «Η ανάλυση της κουλτούρας», *Κουλτούρα και Ιστορία* (εισαγωγή - μετάφραση: Βενετία Αποστολίδου), Γνώση, Αθήνα 1994, σ. 137-178. Βλ., επίσης, τους προβληματισμούς του Terry Eagleton, *Η έννοια της κουλτούρας*, Πόλις, Αθήνα 2003.

14 Η Svetlana Boym χαρακτηρίζει το «glocal» ως «έναν πολιτισμό που χρησιμοποιεί παγκόσμια γλώσσα για να εκφράσει το τοπικό χρώμα» (Boym, (2001), *The Future of Nostalgia*, Νέα Υόρκη, Basic Books, σ. 67).

15 Louise Nilsson, David Damrosch, και Theo D'haen, «Introduction: Crime Fiction as World



σφορος εδώ–, και αφετέρου στον χώρο των τηλεοπτικών σειρών, όπου το αντίστοιχο στοιχείο δομείται μέσα από συμπαραγωγές, οι οποίες κατά βάση πραγματοποιούνται ανάμεσα σε χώρες που έχουν μια γλωσσική ή/και ευρύτερα πολιτισμική εγγύτητα. Παράλληλα, εντόπιες σειρές εξάγονται σε άλλες χώρες, στις οποίες οι τηλεθεατές εστιάζουν στο ξένο *couleur local*. Επομένως εξελίσσεται μία διαδικασία διαπολιτισμικής σύγκρισης και τελικά χτίζονται γέφυρες για την επικοινωνία και την κατανόηση ανάμεσα στους λαούς, σε ευρωπαϊκό, αλλά και παγκόσμιο επίπεδο·

- *ευρωπαϊκότητας* μέσα από την προσπάθεια διασαφήνισης του ευρωπαϊκού στοιχείου της μυθοπλασίας ως μέρος ενός γενικότερου προβληματισμού σχετικά με τη θέση, όχι μόνο της ευρωπαϊκής αστυνομικής μυθοπλασίας εντός του πλέον παγκοσμιοποιημένου είδους του *crime fiction*, αλλά και ευρύτερα της ευρωπαϊκής κουλτούρας μέσα σε μία παγκοσμιοποιημένη κοινωνία·
- *ανθρωπογεωγραφίας*, δηλαδή διερευνάται η αναπαράσταση γεωγραφικών τόπων και χώρων στις αστυνομικές μυθοπλασίες και οι σχέσεις τους τόσο με το περιεχόμενο των μυθοπλασιών αυτών, όσο και με τον σχεδιασμό των δημιουργών (συγγραφέων, σεναριογράφων, σκηνοθετών, παραγωγών κτλ.) για την προοπτική σύνδεσης των πολιτισμικών προϊόντων στο είδος του *crime fiction* με τον πολιτιστικό τουρισμό (*cultural tourism*)·
- *αλληλεπίδρασης της αμερικανικής δημοφιλούς κουλτούρας*, καθώς στις ευρωπαϊκές τηλεοπτικές σειρές, αλλά και στα μυθιστορήματα, παρατηρείται μια συνύπαρξη του εθνικού χρώματος με την εμφανή αμερικανική επιρροή στις αισθητικές, μορφολογικές, αφηγηματικές και θεματολογικές επιλογές των δημιουργών. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί και μία αντίστροφη επιρροή, στο πλαίσιο της οποίας οι ευρωπαϊκές εξελίξεις στον χώρο του *crime fiction* επηρεάζουν τα προϊόντα της δημοφιλούς κουλτούρας των ΗΠΑ: λογοτεχνήματα, κινηματογραφικές ταινίες –πολλές εκ των οποίων *remake* ευρωπαϊκών– και τηλεοπτικές σειρές·
- *ανάδειξης κοινών κοινωνικών και πολιτισμικών ζητημάτων όπως ο εθνικισμός, η ξενοφοβία, ο ρατσισμός, οι προκαταλήψεις και ο κοινωνικός αποκλεισμός*. Αυτή η τάση ενισχύθηκε μετά το 1989, εμφανίζοντας δύο αντίρροπες τάσεις. Από τη μια πλευρά η κυρίαρχη τάση αναφέρεται στην κατάρρευση των ιεραρχιών που επιτάσσουν ότι ο ξένος είναι διαφορετικός, άρα και επικίνδυνος, ενώ ο εθνι-

---

Literature» στο *Crime Fiction as World Literature*, Λονδίνο, Bloomsbury Publishing, 2017, σ. 1-9.

κά και πολιτισμικά όμοιος είναι και ωφέλιμος. Η συνειδητή κριτική κατά του ρατσισμού, του φασισμού και του εθνικισμού, κυρίως στο Nordic noir και στο μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα, αποτελεί ένα βασικό κληροδότημα της πολιτικής αφύπνισης της αστυνομικής λογοτεχνίας των δεκαετιών του 1960 και του 1970. Από την άλλη, όμως, πλευρά σε κάποιες περιπτώσεις οι προκαταλήψεις όχι απλά επιβιώνουν, αλλά και εμφανίζονται ως *μια μπανάλ καθημερινότητα* κεκαλυμμένες από τη ρουτίνα (banal discrimination)<sup>16</sup>.

- *ειδολογικά και μορφολογικά*, αναφερόμενα κατά βάση στην «ανάδυση των υβριδικών ειδών», όπως έχει τονίσει ήδη από τη δεκαετία του 1990 η Gunhild Agger<sup>17</sup> – ειδικά στις αστυνομικές τηλεοπτικές σειρές, καθώς το αστυνομικό είδος εμπλουτίζεται από είδη και υποείδη, όπως το δράμα χαρακτήρων, το μελόδραμα, το υπαρξιακό δράμα και η πολιτική σάτιρα·
- *σχέσης μεταξύ Ιστορίας και αστυνομικού είδους* μέσα από την αναδιαπραγμάτευση κρίσιμων ιστορικών γεγονότων, συχνά δύσκολων και τραυματικών (π.χ. ο Μεσοπόλεμος, ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, το Ολοκαύτωμα, η θέση έναντι των Εβραίων στα διάφορα εθνικά πλαίσια, η αποαποικιοποίηση κ.ά.). Στην ιστορική αστυνομική λογοτεχνία, αλλά και στις ταινίες ιστορικού αστυνομικού περιεχομένου, ο ερευνητής του εγκλήματος συναντά την ταυτότητα του ιστορικού, καθώς αμφότεροι εξερευνούν το παρελθόν για να φέρουν την αλήθεια στο φως, μια αλήθεια που συχνά αντιτίθεται στην κυρίαρχη εικόνα και ερμηνεία της πολιτικής, κοινωνικής και πολιτισμικής ηγεμονίας.<sup>18</sup> Με την έννοια αυτή λειτουργούν στο πεδίο της αντι-Ιστορίας, για να αποκαλύψουν πτυχές που έχουν αποκρυφθεί ή παραμεληθεί από τους ιστορικούς και το ευρύτερο εθνικό κυρίαρχο ιστορικό αφήγημα<sup>19</sup>.

16 Ο όρος «banal discrimination» καθιερώθηκε από τον James Bekford στη μελέτη «Banal discrimination: Equality of respect for beliefs and worldview in the UK» στο D. Davis, και G. Besier. (επιμ.), *International Perspectives on Freedom and Equality of Religious Belief*, Τούακο, Baylor University Press, σ. 25-41.

17 Gunhild Agger, «Fictions of Europe, On “Eurofiction” – A Multinational Research Project», *Nordicom Review* 22(1) 2001, σ. 48.

18 Η ένταξη του ιστορικού ερευνητή, ο οποίος μάλιστα αντιστρατεύεται την ηγεμονική ερμηνεία των ιστορικών γεγονότων εντός της ταυτότητας του λύτη των εγκλημάτων στο αστυνομικό είδος, αρχικά διατυπώθηκε από την Ellen O’ Gorman, στη μελέτη της «Detective Fiction and Historical Narrative», *Greece & Rome*, T. 46, No. 1 (Απρίλιος 1999), σ. 19-26.

19 Είναι σαφές ότι τόσο οι κινηματογραφικές ταινίες ιστορικού περιεχομένου όσο και τα ιστορικά μυθιστορήματα συμβάλλουν στη δημιουργία, πολλές φορές, μιας αντι-ιστορίας,

- μελέτης του κοινού (αναγνωστικού, τηλεοπτικού ή κινηματογραφικού), και πιο συγκεκριμένα του τρόπου υποδοχής, πρόσληψης και διάδοσης προϊόντων του είδους από ειδικότερα κοινά (τοπικά, εθνικά, φυλετικά, έμφυλα, ηλικιακά κτλ.), αλλά και των πολιτικών συγκρότησης ενός ομογενοποιημένου, ως προς τις συνήθειες και αισθητικές επιλογές, ευρωπαϊκού κοινού. Εδώ, βέβαια, αξιοποιούνται τόσο ποσοτικές, όσο και ποιοτικές έρευνες του κοινού, προφορικές μαρτυρίες στο πλαίσιο της προφορικής ιστορίας, αλλά και στατιστικές έρευνες, καθώς και μελέτες περιεχομένου των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, διαδικτυακών fora και ιστολογίων.

## Ευχαριστίες

Η έκδοση του τόμου πραγματοποιήθηκε με την οικονομική επιχορήγηση του προγράμματος DETECT και τη συμπαράσταση της επιστημονικής υπευθύνου για το consortium Monica Dall’Asta, καθηγήτριας Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια. Ως επιμελητές του τόμου οφείλουμε ιδιαίτερες ευχαριστίες στη Mariadele Di Blasio που υπήρξε η βασική αρωγός μας στη δύσκολη –πολλές φορές– γραφειοκρατική σχέση μας με τις κοινοτικές υπηρεσίες, στους υπαλλήλους του ΕΛΚΕ του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων που ανέλαβε την τεχνική υλοποίηση του προγράμματος στην Ελλάδα, στη Δάφνη Χρήστου που επιμελήθηκε με ξεχωριστή φροντίδα τα κείμενα. Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλονται στους

---

μιας, δηλαδή, ανεπίσημης ιστορίας, ενάντια σε κυρίαρχες αντιλήψεις και οπτικές. Ένα είδος, θα λέγαμε, αντι-μνήμης, ως προς την επίσημη μνήμη, η οποία έχει «ξεφύγει» από τα επίσημα αρχεία και έγγραφα. Άλλωστε, όπως έχει τονίσει ο Marc Ferro, εδώ και πολλές δεκαετίες «η γραπτή ιστορία συγκρατεί από την πραγματική ιστορία μόνο όσα δικαιώνουν την εξουσία των κυβερνώντων» (Marc Ferro, 2002. *Κινηματογράφος και Ιστορία*, Πρόλογος Σ. Τριανταφύλλου, Μεταίχμιο, Αθήνα, σ. 98). Άρα, ως έναν βαθμό, τα παραδοσιακά ιστορικά αρχεία συντηρούν τη μνήμη των θεσμών μιας κοινωνίας και δεν αφήνουν να διαφανούν άλλες καταστάσεις. Κατά συνέπεια, η ταινία ή το μυθιστόρημα που λειτουργεί ως ένα είδος αντι-μνήμης μετατρέπεται σε δημιουργό / υποκείμενο της Ιστορίας, διαμορφώνοντας ιστορικές συνειδήσεις. Έτσι, η προφορική παράδοση και ιστορία, η λαϊκή μνήμη στις πολυποικίλες εκδοχές της, η ιστορία από τα κάτω δίνουν στον κινηματογραφιστή και στον λογοτέχνη το περιθώριο να μετασχηματιστεί σε ιστορικό, ειδικά στον ρόλο του ντετέκτιβ που διερευνά την «αλήθεια», και να αναγνώσει κινηματογραφικά/λογοτεχνικά το παρελθόν, αποδίδοντας «ιστορίες» που συνομιλούν, αντιδρούν ή αντιπαράτιθενται με τη θεσμοποιημένη ιστορική παραγωγή. Βλ. και Michel Foucault, «Anti-rétro», συνέντευξη με τον Μ. Φουκώ, avec M. Foucault, *Cahiers du Cinéma*, 251-2, (1974).

ανθρώπους των εκδόσεων «Μεταίχμιο», και ειδικά στον Νώντα Παπαγεωργίου. Τέλος, ευχαριστούμε τους συναδέλφους και φίλους που ανατροφοδότησαν τον προβληματισμό καθ' όλη τη διάρκεια υλοποίησης του προγράμματος, και φυσικά τους συγγραφείς που ευγενικά παραχώρησαν τα κείμενά τους για έναν τόμο που ευελπιστούμε θα βρει τον δρόμο του όχι αναγκαστικά και μόνο ανάμεσα στους φίλους του αστυνομικού είδους.

Δεκέμβριος 2022

## ΜΕΡΟΣ 1

### Ταυτότητες και κρίση στις ευρωπαϊκές αφηγήσεις του εγκλήματος

---



## Αστυνομική μυθοπλασία

Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η δημοφιλία της αστυνομικής λογοτεχνίας στη σημερινή κοινωνία βασίζεται στην ικανότητά της να αποκαλύπτει επίπεδα και έννοιες της πραγματικότητας τα οποία το μη λογοτεχνικό κείμενο δεν μπορεί να αποκαλύψει; Και ότι οι πραγματικοί λογοτέχνες-κοινωνιολόγοι της σημερινής εποχής είναι εκείνοι που επινοούν ιστορίες που είναι πιο αληθινές από ό,τι η ίδια η ζωή;

Η αστυνομική μυθοπλασία βρίσκεται παντού, και αυτός είναι σίγουρα ένας από τους λόγους που κάποιος μπορεί να την αποκαλεί «δημοφιλή». Παρ' όλ' αυτά υπάρχει κάτι πολύ περισσότερο στην έννοια της «δημοφιλούς» αστυνομικής μυθοπλασίας απ' αυτό που φαίνεται.

Πρώτα απ' όλα, αν και είναι σχεδόν αυταπόδεικτο, θα πρέπει να συνδυάσουμε την έννοια «αστυνομική» με τη «λογοτεχνία», με τον ίδιο τρόπο που το κάνουμε με την «επιστημονική φαντασία», για να αποφύγουμε τη σύγχυση με άλλες μορφές λογοτεχνίας, οι οποίες επίσης έχουν το έγκλημα στο προσκήνιο, αλλά δεν είναι ούτε αστυνομική λογοτεχνία (με την έννοια της σύνδεσης εγκλημάτων με κάποιου είδους αστυνομική έρευνα) ούτε όμως δημοφιλείς (με την έννοια της ευρείας αναγνωσιμότητας που επιδιώκει κυρίως την ψυχαγωγία). Το *Φως του Αύγουστο* (1932) του Γουίλιαμ Φώκνερ, για παράδειγμα, έχει έναν φόνο στην καρδιά του μυθιστορηματός του, αλλά δεν μπορώ να φανταστώ ότι κάποιος θα μπορούσε να το χαρακτηρίσει ως αστυνομική λογοτεχνία. Θα ήταν αφελές επίσης να πιστεύω ότι αυτό το μυθιστόρημα είναι δημοφιλές. Ομολογουμένως, διαβάζεται ευρέως, αλλά οι αναγνώστες του δεν είναι εκείνοι που καταβροχθίζουν την αστυνομική λογοτεχνία.

Αυτό που θα ήθελα να επισημάνω όμως, ή καλύτερα το ερώτημα που θα ήθελα να θέσω, είναι άλλο. Αυτό που κάνει την αστυνομική λογοτεχνία δημοφιλή είναι ίσως κάτι λιγότερο από αυτό που συμβατικά συνδέουμε με την έννοια της δημοφιλούς λογοτεχνίας, ένα μείγμα, δηλαδή, εμπορικής πρόσβασης και έλλειψης

ελιτισμού με μια στιλιστική άποψη. Και οι δύο απόψεις είναι φυσικά ζωτικής σημασίας –θα μπορούσε κάποιος να φανταστεί ότι ένα «δύσκολο» βιβλίο που δεν πουλάει θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «δημοφιλές»– αλλά αυτό που θα έπρεπε να τραβήξει την προσοχή μας είναι η έμμεση αλλά δυνατή σχέση με την έννοια του μυθιστορήματος. Όντως, ενώ η «σοβαρή» λογοτεχνία (και χρησιμοποιώντας αυτόν τον όρο, ακόμα και μέσα σε εισαγωγικά, προσπαθώ να βρω ένα ιδεολογικά αποδεκτό συνώνυμο της «υψηλής» ή «ελίτ», και το παράδειγμα που έχω στο μυαλό μου είναι αυτό του λογισμικού προγράμματος Storyspace<sup>1</sup> της δεκαετίας του '80 από τους Michael Joyce και Jay David Bolter, το οποίο δημιουργούσε, διόρθωνε και διάβαζε ένα «σοβαρό υπερμυθιστόρημα») τώρα παλεύει με την ίδια την ιδέα του μυθιστορήματος, η δημοφιλής λογοτεχνία δεν φαίνεται να έχει κανένα πρόβλημα να τη χρησιμοποιεί (και όλοι ξέρουμε ότι η υποκατηγορία του «πραγματικού εγκλήματος» ακολουθεί τα στιλιστικά και θεματικά «πρέπει και δεν πρέπει» μιας αστυνομικής λογοτεχνικής αφήγησης).

Το μυθιστόρημα στη δημοφιλή λογοτεχνία φαίνεται να δίνει την άδεια να κάνει αυτό που η «σοβαρή» λογοτεχνία δεν αποδέχεται να κάνει πλέον: διηγείται συναρπαστικές ιστορίες με σπουδαίους χαρακτήρες με όσο γίνεται πιο αποτελεσματικό στιλ, και φυσικά δεν υπάρχει τίποτα μεμπτό ως προς αυτό. Η «σοβαρή» λογοτεχνία αντίθετα συχνά απορρίπτει την ίδια την ιδέα του μυθιστορήματος ως ασύμβατη με την «αληθινή» συγγραφή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ίσως είναι το *foundroem*<sup>2</sup> *Testimony* (πρώτος τόμος, 1934) του Τσαρλς Ρέζνικοφ, μία αληθινή αναδιαμόρφωση αφηγήσεων πραγματικών δικαστικών υποθέσεων.

Η σύγχρονη συγγραφή γίνεται όλο και πιο εχθρική απέναντι στο μυθιστόρημα, για λόγους που σχετίζονται με την εξέλιξη των τεχνολογιών συγγραφής καθώς και με την αυξανόμενη συνειδητοποίηση των ορίων της μυθοπλασίας στη λογοτεχνία σε σχέση με τη μυθοπλασία σε άλλα μέσα, όπως η τηλεόραση, ο κινηματογράφος και τα παιχνίδια. Από την άλλη πλευρά, η συγγραφή στην ψηφιακή εποχή δεν είναι πλέον ζήτημα διαμόρφωσης ιδεών, αλλά έχει γίνει ζήτημα επεξεργασίας κειμένου μέσω ενός δημιουργικού και πρωτότυπου μοντάζ σε ένα προϋπάρχον υλικό. Έτσι εξηγείται

1 Το Storyspace είναι ένα πρόγραμμα λογισμικού για τη δημιουργία, επεξεργασία και ανάγνωση υπερκειμένων. Διανέμεται από την Eastgate Systems από το 1987. (Σ.τ.Ε.)

2 Το *foundroem* είναι ένα είδος ποίησης που δημιουργείται παίρνοντας λέξεις, φράσεις και μερικές φορές ολόκληρα αποσπάσματα από άλλες πηγές και επαναπλαισιώνοντάς τα κάνοντας αλλαγές στα διαστήματα και τις γραμμές ή προσθέτοντας ή διαγράφοντας κείμενο, προσδίδοντάς τους έτσι ένα νέο νόημα. (Σ.τ.Ε.)



η μεταστροφή –που είναι ευρέως διαδεδομένη σήμερα χάρη στις ταυτόσημες έννοιες του *unoriginal genius*<sup>3</sup> και του *uncreative writing*<sup>4</sup>– σε μορφές συγγραφής που ξαναδουλεύουν υλικό που έχει ήδη δημοσιευθεί με νέους και αναστοχαστικούς τρόπους. Από την άλλη πλευρά, η σύγκρουση ανάμεσα στη δύναμη της έντυπης μυθοπλασίας και της μυθοπλασίας που προβάλλεται στην οθόνη έχει υποχρεώσει (μήπως θα έπρεπε να πούμε «βοηθήσει»;) τους συγγραφείς να ξανασκεφτούν τη δική τους πρακτική και να αφοσιωθούν σε τρόπους συγγραφής που βασίζονται περισσότερο σε γεγονότα αντί να απομακρύνονται από τη *non fiction* προσέγγιση με την ψευδαίσθηση ότι η αληθινή λογοτεχνία μπορεί να είναι μόνο το μυθιστόρημα.

Εξού και ποιο θεωρώ ότι είναι το ερώτημα πίσω από την επιτυχία της αστυνομικής λογοτεχνίας σήμερα: είναι πιθανό να ισχυριστεί κανείς ότι η δημοφιλία της αστυνομικής λογοτεχνίας στη σημερινή κοινωνία βασίζεται στη διατήρηση της ίδιας της κατηγορίας του πεζογραφήματος, ακόμα κι όταν ισχυρίζεται –όχι: αποδεικνύει– ότι είναι απόλυτα πιστή στην πραγματικότητα, ότι αποκαλύπτει επίπεδα και έννοιες της πραγματικότητας που το μη λογοτεχνικό πεζογράφημα δεν είναι ικανό να αποκαλύψει, ότι οι πραγματικοί λογοτέχνες-κοινωνιολόγοι του σήμερα είναι εκείνοι που επινοούν ιστορίες οι οποίες είναι πιο αληθινές από ό,τι η ίδια η ζωή; Ή μήπως η δυσκολία να βρεθεί ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό για «σοβαρή» συγγραφή που σχετίζεται με το έγκλημα έχει να κάνει με τη δική της ανησυχία για την έννοια της μυθοπλασίας; Η τάση προς την τεκμηρίωση, που απαντάται στη σύγχρονη «σοβαρή» λογοτεχνία με τη συρραφή υλικού κατά τη διαδικασία της συγγραφής, είναι πολύ διαφορετική από τη μμηπτική διάσταση της δημοφιλούς αστυνομικής λογοτεχνίας, η οποία όντως συχνά πετυχαίνει να φαίνεται ως πιο αληθινή από ό,τι η ίδια η πραγματικότητα. Κι αυτό δεν έχει τόσο να κάνει με τη γενικότερη κατηγορία του μη λογοτεχνικού πεζογραφήματος, το οποίο είναι απόλυτα συμβατό με τους παραδοσιακούς τρόπους συγγραφής.

Ή μήπως τελικά είναι όλα ζήτημα στυλ, χαλαρού ή έντονου, κι όχι θέματος; Και τι θα πρέπει να σκεφτούμε για την αστυνομική μυθοπλασία στην τηλεόραση, η οποία βασίζεται εν πολλοίς στην έννοια του πεζογραφήματος (παρεμπιπτόντως, σε μία όχι ιδιαίτερος τολμηρή εκδοχή του, καθώς πρόκειται για μια προσέγγιση παλιομοδίτικου ρεαλισμού) η οποία όμως είναι ταυτόχρονα ανοιχτή σε εμφανείς πειραματισμούς;

3 Βλ. το ομώνυμο βιβλίο της Marjorie Perloff, Chicago UP, 2010.

4 Βλ. Kenneth Goldsmith, Columbia UP., 2011.

## Ταυτότητες, διαφορετικότητα, έγκλημα: Αστυνομικές ιστορίες και ενδοεθνικοί κίνδυνοι

Όσο κι αν φαίνεται περίπλοκο για τους σύγχρονους κοινωνικούς και πολιτισμικούς ιστορικούς, το είδος της αστυνομικής μυθοπλασίας, που περιλαμβάνει και λογοτεχνικά και κινηματογραφικά αφηγήματα (Nicol, McNulty & Pulham, 2011) ήταν, για πολύ καιρό, αποκλειστικά περιορισμένο στα πλαίσια της λαϊκής ψυχαγωγίας (Forshaw, 2007). Και παρά τη δέσμευση των ειδικών των πολιτιστικών σπουδών να αναλύσουν το δίκτυο μεροληπτικών υποδείξεων και διαδικασιών οι οποίες λειτουργούσαν ανέκαθεν σιωπηλά στα νοερά βάθη της λαϊκής κουλτούρας (Cohen 2000, Spencer 2006, Rushing 2007, Evans 2009), αυτό το είδος μυθοπλασίας παραμένει, στα μάτια πολλών από το κοινό, ένας απλουστευμένος τρόπος για μια «καλή», αν και όχι απαραίτητα «καθαρή», διασκέδαση. Αλλά πέρα από αυτές τις «γνωστές» και «λαϊκές» νοοτροπίες, πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη μια σταδιακή αλλαγή της πολιτισμικής κατάστασης της αστυνομικής μυθοπλασίας από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, η οποία δεν οφειλόταν σε υποβόσκουσες τάσεις του λαϊκού υποσυνείδητου, αλλά σε ηθικές επιλογές και πολιτισμικές τακτικές μεμονωμένων συγγραφέων και άλλων παραγόντων του λογοτεχνικού συστήματος.

Ο κύριος σκοπός του παρόντος πονήματος είναι να εκτιμήσει τη δυνατότητα της αστυνομικής λογοτεχνίας να αποδώσει όχι μόνο λειτουργικές απεικονίσεις της εθνικής «διαφορετικότητας» (δηλαδή, λειτουργικές μέσα στο ηθικό πλαίσιο μιας φιλελεύθερης δημοκρατίας), αλλά επίσης να παρέχει αποτελεσματικά συμβολικά μέσα που θα μετριάσουν τους ευφάνταστους κινδύνους που είναι πάντοτε παρόντες σε εθνικές συγκρούσεις. Αυτό μπορεί να ακούγεται πολύ κοινό στα αυτιά ερευνητών που είναι εξοικειωμένοι με το πρόγραμμα των δημοφιλών πολιτισμικών σπουδών, και ιδιαίτερα με τις έρευνες της δημοφιλούς μυθοπλασίας που έχουν ως επίκεντρο τις ΗΠΑ (Bertens & D' haen, 2001). Είναι γεγονός ότι η μελέτη της αστυνομικής λογοτεχνίας κυριαρχείται μαζικά από Αμερικανούς ή

εξαμερικανισμένους συγγραφείς. Εξαιτίας αυτού, το θέμα της εμφάνισης και (αληθινής ή πιθανής) σύγκρουσης των συμβολικών συλλογικών ταυτοτήτων, όπως αποτυπώνονται σε δημοφιλή είδη κουλτούρας, όπως η αστυνομική λογοτεχνία, ταυτίζεται με τις ευαισθησίες και τις πολιτικές προτεραιότητες στις ΗΠΑ, και τις φυλετικές συγκρούσεις ως αποτέλεσμα υπεροχής της «φυλής».

Αυτός ο τρόπος σκέψης είναι, φυσικά, εναρμονισμένος με την ιστορική πείρα μιας αυτοπροσδιοριζόμενης πολυφυλετικής κοινωνίας, μιας κοινωνίας στην οποία, με προβλεπόμενο τρόπο, η ίδια η κατανόηση του πολυπολιτισμού τείνει να υποστηρίζεται με βάση την «πρώτη» ή «βασική» εμπειρία της φυλετικής ποικιλομορφίας. Θεωρώ ότι η σπουδαιότητα της μελέτης της φυλετικής ταυτοποίησης, των στερεοτύπων και των ανταγωνισμών, είναι και υποστηρικτική αλλά και ανασταλτική στην έρευνα της αποτύπωσης της εθνότητας στη μεταπολεμική αστυνομική λογοτεχνία. Και είναι ακριβώς έτσι, ειδικά αν λάβουμε υπόψη εκείνες τις πολιτιστικές περιοχές, όπως η Μέση Ανατολή, η Κεντροανατολική ή Νότια Ευρώπη, οι οποίες ούτε θεωρούνται οι ίδιες πολυφυλετικές ούτε μπορούν να περιγραφούν ως τέτοιες από καμιά συναινετική θεωρητική άποψη.

Επομένως, το δεύτερο μέρος του πονήματός μου θα αναλύσει το ζήτημα μεταξύ των ομοιοτήτων και των ανομοιοτήτων αναφορικά με τις φυλετικές και εθνικές μελέτες, στη βάση έργων που παράγονται από ιστορικές πραγματικότητες με κοινά χαρακτηριστικά βίας, μίσους και καχυποψίας. Αναλύοντας την «εθνότητα» μέσα στα πλαίσια της αστυνομικής μυθοπλασίας πρέπει, επομένως, να επικεντρωθούμε στο μέτρο και τον τρόπο με τα οποία μια λογοτεχνική μεταμόρφωση των κοινών τόπων [*loci communi*] της λαϊκής φαντασίας συνδέονται με τις οδυνηρές αβεβαιότητες, τις πολυπλοκότητες και τα ηθικά τυφλά σημεία διαφορετικών τοπικών ιστοριών.

Το τελευταίο μέρος της μελέτης θα επικεντρωθεί στις σχετικές εξελίξεις στην κομμουνιστική, και ιδιαίτερα στη μετακομμουνιστική Ανατολική Ευρώπη, με μερικές προκαταρκτικές παρατηρήσεις επάνω στις πιθανότητες της χρήσης της αστυνομικής λογοτεχνίας ως εργαλείο πολιτισμικής πολιτικής μέσα στα πολυεθνικά και πολυπολιτισμικά πλαίσια της Τρανσυλβανίας.

## Έγκλημα, συγκρούσεις και διαφυλετική κάθαρση

Η εξέλιξη της αστυνομικής λογοτεχνίας σε μια κατάσταση αξιοπρόσεκτης, εάν όχι έγκυρης, λογοτεχνικής μορφής, συνδέεται στενά με τη μεταμόρφωση αυτού του είδους σε ένα ρητορικό εργαλείο, αλλά και σε ένα ρητορικό πεδίο μάχης, που

αφορά μερικές από τις πιο έντονες αντιπαραθέσεις στις μεταπολεμικές ΗΠΑ. Η διεργασία της πολιτιστικής αναβάθμισης της αστυνομικής λογοτεχνίας επηρεάστηκε άμεσα από την εξέλιξη/πολυπλοκότητα αυτού του τύπου της δημοφιλούς λογοτεχνίας στις συγκρούσεις του 1960 σχετικά με την παραχώρηση πολιτικών δικαιωμάτων στους Αφροαμερικανούς.

Αυτό το σημαντικό θέμα αξίζει μιας ευρύτερης επεξήγησης, αλλά πριν το προσεγγίσουμε, πρέπει να θυμηθούμε ότι η κατάσταση στην αστυνομική λογοτεχνία είχε ήδη αρχίσει να αλλάζει πριν από την εποχή του κινήματος των πολιτικών δικαιωμάτων, με τη σταδιακή αναγνώριση, από την υψηλή διάνοψη, της σπουδαιότητας συγγραφέων όπως οι Τζέιμς Μ. Κέιν, Ντάσιελ Χάμετ και Ρέιμοντ Τσάβτλερ (Scaggs 2005, Forshaw 2007). Κατά έναν ειρωνικό ή μη τρόπο, η προσοχή των κριτικών δεν επικεντρώθηκε αρχικά στους περίτεχνους γρίφους και τις πλοκές των πολυσύνθετων βρετανικών κοινωνικών κύκλων, όπως αυτοί επινοήθηκαν από συγγραφείς που συγκεντρώνονταν στο υψηλής κουλτούρας *Detection Club* που ιδρύθηκε το 1930<sup>1</sup>. Είναι αλήθεια ότι μερικοί από αυτούς τους συγγραφείς απολάμβαναν μεγάλη δημοφιλία, με αποκορύφωμα το γεγονός ότι η πιο σημαντική από αυτούς, η Αγκάθα Κρίστι, καθιερώθηκε ως ένα παγκόσμιο σύμβολο της δημοφιλούς κουλτούρας. Είναι επίσης αλήθεια ότι, περιστασιακά, αυτή η κοινωνικά και ηθικά ωραιοποιημένη μορφή αστυνομικής λογοτεχνίας μπορούσε να παράγει και πιο πολύπλοκες ηθικολογικές αφηγήσεις, όπως οι ιστορίες του *Πατρός Μπράουν* του Τζ. Κ. Τσέστερτον. Αλλά το κύριο ενδιαφέρον των καλαίσθητων αναγνωστών ήταν μάλλον στραμμένο προς το *roman* νουάρ, τις «hardboiled» δημιουργίες οι οποίες από τη μια πλευρά εξερευνούσαν βίαιους και επισφαλείς κοινωνικούς περιθωριακούς κόσμους, και από την άλλη εξέθεταν τα υπόγεια ρεύματα και τα δίκτυα πολυπλοκότητας/απληστίας που υποτίθεται ότι συνέδεαν την υψηλή κοινωνία με τον κοινωνικό υπόκοσμο, καθώς επίσης και τον ατομικό ψυχισμό, το υπερεγώ, με το ασυνείδητο (Cohen, 2000).

Με άλλα λόγια, η αστυνομική λογοτεχνία αναδείχθηκε σε ένα σημαντικό πολιτισμικό είδος όχι εξαιτίας μιας εύλογης κομψότητας, αλλά εξαιτίας της θεωρη-

1 Το *Detection Club* ιδρύθηκε το 1930 από μια ομάδα Βρετανών συγγραφέων αστυνομικών ιστοριών και ιστοριών μυστηρίου, όπως οι Αγκάθα Κρίστι, Dorothy L. Sayers, Ronald Knox, Arthur Morrison κ.ά. Στα δείπνα που διοργάνωναν συζητούσαν ζητήματα συγγραφικής τεχνικής και δομής του είδους που υπηρετούσαν, χωρίς ωστόσο να καταλήγουν σε κανόνες που όφειλαν να ακολουθούν. Λειτουργούσε ως χώρος ανταλλαγής απόψεων των συγγραφέων. Πρώτος πρόεδρος του club χρημάτισε ο Τζ. Κ. Τσέστερτον. (Σ.τ.Ε.)

τικής ικανότητάς της να απηχεί τα «σκοτεινότερα» επίπεδα της ανθρώπινης συμπεριφοράς (ένα κράμα αισθητικού νατουραλισμού και πολιτισμικού πεσιμισμού μαζί με χαρούμενες νιτσεϊκές καταβολές του *fin-de-siècle*). Για να ολοκληρώσουμε το επιχείρημα, θα πρέπει να καταλήξουμε στο ότι πριν από την ξεκάθαρη αποδοχή της ως πολιτισμικό προϊόν κατά τη μαχητική και ουτοπική δεκαετία του 1960, το είδος της αστυνομικής λογοτεχνίας είχε ήδη διαποτιστεί από μία (παρηκμασμένη) ευαισθησία, που χαρακτηρίστηκε από μία κρίσιμη ώσμωση ανάμεσα στην κοινωνική και σωματική (ή ψυχική) παρακμή.

Αυτός ο έμμεσος τρόπος αναπαράστασης της υλικής υπόστασης με την ουσιώδη ευθραυστότητα και νοσηρότητά της (η επιβολή πραγματικής, θανατηφόρας βίας επάνω στα φανταστικά θύματα ήταν στο επίκεντρο ενός πολύπλοκου δικτύου από σωματικές αναφορές και προτάσεις που συνέπιπταν με τη γενική εντύπωση ενός «σωματοποιημένου» ή «αποτρόπαιου» σύμπαντος) άνοιξε τον δρόμο ώστε η φυλή να αποτελέσει κεντρικό θέμα στην αστυνομική λογοτεχνία των ΗΠΑ από το 1960 και μετά. Αισθητικά, ο νατουραλιστικός εξπρεσιονισμός, που προήλθε από την *décadence* του *fin-de-siècle*, αντιπροσώπευε ένα είδος διαμορφωτικού εκμαγείου, μια βασική αρχή του *roman poir*. Εντός του κοινωνικού φαντασιακού, οι φανταστικές δομές της αστυνομικής λογοτεχνίας μπορούσαν να θεωρηθούν ότι συνέδεαν την κρίσιμη αναπαράσταση της ρευστής, παρεκβατικής φύσης του «σώματος» (με αποκορύφωμα την επανάληψη ενός ηθικά σοκαριστικού μοτίβου, όπως το *Blutschande*, την «αμαρτία του αίματος», δηλαδή την «αιμομιξία» – Braun, 1989) με την ιδεολογική αντίληψη της «φυλής» που προερχόταν από έναν φιλοσοφικό διάλογο αιώνων εντός του αγγλόφωνου κόσμου, ο οποίος απέκτησε μια καινούρια πολιτική δυναμική στις ΗΠΑ, στον απόηχο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (Spencer, 2006).

Υπ' αυτή την έννοια, η εύρεση των μυστηριωδών τρόπων μιας διαρκούς διαδικασίας θεματικής ώσμωσης αποδεικνύει τη συγχρονικότητα δύο μυθιστορημάτων που και τα δύο έγιναν καλλιταινίες. Το πρώτο είναι το *Ψυχώ* του Robert Bloch, του 1959 (που έτυχε παγκόσμιας αναγνώρισης λόγω της κινηματογραφικής μεταφοράς από τον Άλφρεντ Χίτσκοκ, ένα έργο που θεωρείται θεμέλιος λίθος στην ιστορία του μεταπολεμικού σινεμά), το οποίο απεικονίζει μια ακραία περίπτωση σχιζοφρένειας, με υπαινιγμούς περί αιμομιξίας. Το δεύτερο μυθιστόρημα που είχε τεράστιο πολιτιστικό αντίκτυπο ήταν το *Ιστορία ενός εγκλήματος*, του 1965, γραμμένο από τον John Ball (και γυρισμένο σε ταινία το 1967 από τον Norman Jewison – μια παραγωγή που πήρε 5 βραβεία Όσκαρ), που παρουσιάζει τη δραματική σύγκρουση ανάμεσα στη σκανδαλώδη φυλετική προκατάληψη της κοινω-

νίας μιας μικρής πόλης στη Νότια Καρολίνα, που αναστατώνεται από ένα κτηνώδες έγκλημα με σεξουαλικό περιεχόμενο, με ήρωα τον αξιοπρεπή και εκλεπτυσμένο Virgil Tibbs, έναν Αφροαμερικανό ερευνητή ανθρωποκτονιών από τη Φιλαδέλφεια. Ο ήρωας αυτός ενσαρκώνεται αριστοτεχνικά από τον Sidney Poitier, σύμβολο του κινήματος των πολιτικών δικαιωμάτων και είδωλο της παγκόσμιας δημοφιλούς κουλτούρας (Browne, 1986, σ. 95-104).

Αυτή η νέα πολιτική ταυτότητα βασίστηκε στις συμβολικές αβεβαιότητες των διαδικασιών έρευνας που παραδοσιακά απεικονίζονται στην αστυνομική λογοτεχνία. Η ίδια η φύση και ο μηχανισμός της έρευνας έχουν να κάνουν με αποκαλύψεις μυστικών, και η συγκίνηση και η ποιότητα της διεργασίας αντανακλούν την πολυπλοκότητα, το βάθος και την ενσωμάτωση των μυστικών που θα αποκαλυφθούν. Αν αυτό ισχύει, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι η αναζήτηση κατά τη δεκαετία του '60 καλλιτεχνικών οχημάτων που θα μεταφέρουν ένα απελευθερωτικό μήνυμα σε ένα μαζικό ακροατήριο (μία προσπάθεια που αντανakλά, συνειδητά ή όχι, τα πειράματα που έγιναν από τη σοβιετική avant-garde μέσα από τη διάδοση διαφορετικών ειδών δημοφιλούς κουλτούρας – Stites, 1989), διασταυρώθηκε με μια εσωτερική τάση για ακόμα ισχυρότερα και «αποκαλυπτικά» λογοτεχνικά αποτελέσματα. Ως επίπτωση αυτής της διάδρασης, το εύρος των αναπαριστώμενων ερευνητικών διαδικασιών διαρκώς μεγάλωνε, εκκινώντας από την ταυτοποίηση μοχθηρών «οντοτήτων», μεμονωμένους δράστες και ευδιάκριτες εγκληματικές πράξεις και ηθικές μάστιγες, έως την αποκάλυψη ολέθριων δικτύων συμφερόντων και σιωπηλών συνωμοσιών του σκοτεινού, κτηνώδους και «πολυμορφικά διεστραμμένου» υπόκοσμου μιας φαινομενικά ελεύθερης και εύπορης κοινωνίας. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή η τάση, της μαχητικής αστυνομικής λογοτεχνίας, αναπτύχθηκε παράλληλα με την πολιτισμική γεινίαση με τον ριζοσπαστικό ουτοπισμό της δεκαετίας του '60, ο οποίος άκμαζε στο συνωμοσιολογικό φαντασιακό (Pipes 1997, Evans 2009). Η αισθητική οξύνοια της πολιτικά ενδυναμωμένης αστυνομικής λογοτεχνίας έγκειται στη λεπτότητα της αποκάλυψης πρακτικών προκαταλήψεων τόσο βαθιά χαραγμένων, που έχουν γίνει δεύτερη φύση μιας κοινωνίας η οποία, κατά τα άλλα, καυχιέται για τις παραδόσεις περί ισότητας.

Το πολιτικό άβαταρ της αστυνομικής λογοτεχνίας χαρακτηριζόταν επίσης από μια κραυγαλέα ανάδειξη του δραματικού στοιχείου, το οποίο ήταν ανέκαθεν παρόν στη δομή αυτού του λογοτεχνικού είδους. Στη πραγματικότητα, μια υπόθεση εγκλήματος, μέχρι να διαλευκανθεί, περικλείει διάφορες όψεις της πολιτισμένης κοινωνίας, την οποία και θέτει υπό αμφισβήτηση, αφήνοντάς την έκθετη σε μια

χρόνια αμφιβολία. Η ίδια η δομή του αστυνομικού αφηγήματος έχει τη δύναμη να αμφισβητήσει τις κοινωνικές καταστάσεις και ταυτότητες των παραγόντων που ενέχονται σε αυτήν, υποκινώντας επομένως μια σύγκρουση «απογυμνωμένων» παθών και συμφερόντων, τα οποία σαφώς και υπενθυμίζουν την κατάσταση κρίσης που ο Mikhail Bakhtin διατύπωσε ως ουσιώδη στην κοινωνική λειτουργία της μυθοπλασίας (ο Bakhtin διατύπωσε αυτούς τους ισχυρισμούς εφαρμόζοντας τη θεωρία του περί αφηγηματικής «καρναβολοποίησης» στα σημαντικότερα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι – Bakhtin, 1984).

Η άρθρωση μιας αισθητικής της σταδιακής διάχυτης ασάφειας μαζί με μία αισθητική έκρηξης, η οποία αποκαλύπτει την «αλήθεια», ακόμα κι αν τα ταπεινά κίνητρα πίσω από τις πράξεις των εμπλεκόμενων μερών τοποθετούν την αστυνομική λογοτεχνία με αρκετά φυσικό τρόπο στο μεγάλο αφήγημα του Κινήματος Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων, πυροδοτήθηκε τη δεκαετία του '60. Η κύρια επίπτωση αυτού του συνακόλουθα ανακατασκευασμένου λογοτεχνικού είδους μπορεί να καταγραφεί στην κλιμακωτή και καθαρτική αναπαράσταση (και στην προσπάθεια να εξορκιστούν οι «δαίμονες») των φυλετικών συγκρούσεων εντός του κοινωνικού και διανοητικού πλαισίου του αμερικανικού Νότου (Hawkins 1995, Reddy 2003). Υποκινούμενη από το ίδιο κοινωνικό momentum, η αστυνομική λογοτεχνία μπόρεσε επίσης να βοηθήσει στη μετατροπή του φεμινισμού σε μια κυρίαρχη λαϊκή κουλτούρα (Munt 1994, Erickson Johnsen 2006).

Ωστόσο, θα πρέπει να περιορίσουμε το εύρος της έρευνάς μας και να υπολογίσουμε τον βαθμό και τα αποτελέσματα του αντίκτυπου αυτού του αναζωογονημένου, αισθητικά και διανοητικά ενδυναμωμένου, και με τη μορφή ιδεολογίας λαϊκού είδους, επάνω σε εγγενώς πολυπολιτισμικά πεδία, που χαρακτηρίζονται περισσότερο από εθνικές παρά από φυλετικές συγκρούσεις.

### **Έγκλημα και διασταυρώσεις: η εθνότητα ως ηθική εμπλοκή**

Στις μαχητικές ΗΠΑ της δεκαετίας του '60, οι διαφυλετικές συγκρούσεις θεωρούνταν ως ένα ψυχόγραμμα και μια αρχετυπική διαμάχη, εφόσον η φυλή θεωρούνταν ως το απόλυτο τεκμήριο, βασισμένο σε μια «θεμελιώδη» σωματική πραγματικότητα. Στην Ευρώπη, σε αντίθεση με την Αμερική ή τον αποικιακό κόσμο, η συμβολική ενθυλάκωση της φυλετικής διαφοράς είχε συνδεθεί αυθαίρετα με μία εσκεμμένα σωματοποιημένη απεικόνιση της διαφορετικότητας των Εβραίων και της «εβραϊκότητας». Αντίθετα με την ιστορία των φυλετικών απεικονίσεων, όπως αυτές προ-

βλήθηκαν από τους ευρωπαϊκής καταγωγής Αμερικανούς σχετικά με τους Αφροαμερικανούς, στην ηπειρωτική, και ιδιαίτερα στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη, η δύναμη (και σταδιακά η ενίσχυση) των εχθρικών φυλετικών απεικονίσεων δεν προήλθε από κανένα σωματικό «τεκμήριο», αλλά, αντίθετα, από την παρανοϊκή αγωνία του να μην μπορεί να γίνει διάκριση μεταξύ του θεωρητικά εχθρικού Διαφορετικού από την ίδια τη φυλετική «συγγένεια». Οι Εβραίοι θεωρούνταν ως απειλή, επειδή σε θέματα κοινωνικού «προσώπου» και πολιτισμικής υπαγωγής, «αυτοί» δεν ήταν καθόλου διαφορετικοί από «εμάς» (Schoeps & Simon, 1995).

Στην πραγματικότητα, η διαδικασία της σωματοποίησης εθνικών πολιτισμικών διαφορών άρχισε στην Κεντρική και Ανατολική Ευρώπη σε πολύ πρώιμο χρόνο. Συνδέθηκε στενά με τη γερμανοκεντρική γέννηση του εθνοτικού έθνους, που κατασκευάστηκε γύρω από έντονες *Blut und Boden* [Αίμα και Γη] απεικονίσεις, οι οποίες έχουν συνδεθεί, από κριτικούς που χρησιμοποιούν ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις, με τον συμβολισμό ενός πανθειστικού ερωτισμού των ειδών (Mosse 1985, Parkeret Al. 1992, Sieg 2002, Doan & Garitty 2010). Η «φωνή του αίματος» έγινε πιο έντονη από την αόριστα θελκτική προσέγγιση των έντονων απεικονίσεων του σαρκικού πάθους. Ακόμα και το *Blutschande* (που εκλαμβάνεται ως αιμομικτικό πάθος) στο οποίο προαναφερθήκαμε, μπορεί να θεωρηθεί, μέσα στο φαντασιακό του πλαίσιο ως ισχυρή, σχεδόν εκστατική αλληγορία «αδερφικής αγάπης», τόσο βαθιάς, ώστε υπερέβη κάθε ηθικό κώδικα, κάθε ηθική αναστολή (Braun, 1989). Υπό αυτές τις συνθήκες, η εχθρική Διαφορετικότητα, που κάνει υπαινιγμούς για τον εαυτό της μέσα στο αυτοερωτικό σώμα του έθνους, μπορεί να ερμηνευθεί (υπό την αναπόφευκτη επήρεια της σύγχρονης φυσιολογικής φαντασίας) ως «μεταδοτική ασθένεια» (Schoeps & Simon, 1995).

Τοποθετημένα ενάντια στη φαντασιακή διαμόρφωση, τα αφηγηματικά μοτίβα του «εγκλήματος» (π.χ. η δολοφονία) θα μπορούσαν απλώς να έχουν αποκτήσει παρανοϊκούς συμβολισμούς εξορκισμού και αυτο-εξαγνισμού. Αυτή η σχέση είχε ήδη διατυπωθεί και αναλυθεί από τον Siegfried Kracauer, μέσω της μελέτης της ασαφούς διάδρασης του συναισθηματικού και επιρρεπούς στη βία εξπρεσιονιστικού σινεμά, το οποίο χαρακτηρίζεται από τη διαδικασία απορρόφησης της αγωνίας και της ψυχικής κατάθλιψης της γερμανικής μεταπολεμικής κοινωνίας από μια ιδεολογία εκδικητικού και ρατσιστικού τοπικισμού (Kracauer, 1959).

Επομένως, χρειάστηκε μια μακρόχρονη και περίπλοκη εξέλιξη, σηματοδοτούμενη από τις γενοκτονικές τραγωδίες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, για να εκτοπιστεί ο συμβολισμός του εγκλήματος ως φυλετική μετακύλιση ευθύνης και να



εργαλειοποιηθεί μέσα σε μία αναλυτική αφηγηματική δομή. Δηλαδή, μια δομή η οποία δεν λειτουργεί ως μάντρα ήταν προορισμένη να συσσωρεύσει την ένταση ως το σημείο του ξεσπάσματος αρνητικών συναισθημάτων, με στόχο έναν δαιμονισμένο φανταστικό δράστη που έφερε το «στίγμα του αίματος» (δηλαδή, μια αφήγηση που συμπίπτει απόλυτα με τους ρητορικούς μηχανισμούς αυτού που είχε ονομαστεί επιστημονικά «κακοποιητικός λόγος», Kirk Whillock & Slayden 1995, Cesereanu 2003). Αντίθετα, η αφηγηματική δομή της έρευνας ενός εγκλήματος θα ήταν προτιμότερο να προσαρμοστεί σε διαφορετικές μορφές αφηγηματικής αργής κίνησης [*ralenti*], π.χ. με διαφορετικά στιλιστικά τεχνάσματα, προορισμένα να «καθυστερήσουν» τη δράση και να επιτρέψουν την εξέλιξη (άρα και θεματοποίηση) της αυθόρμητης αμφιβολίας. Σε αυτή τη νέα εποχή της σύνδεσης μεταξύ της αστυνομικής λογοτεχνίας και του εθνικού φαντασιακού, τα συναισθηματικά στοιχεία της αφήγησης δεν στρέφονται κατά, αλλά αναγκάζονται να υποστηρίξουν τη διεργασία (ή τον σχηματισμό της διεργασίας) της αναλυτικής σκέψης.

Η κατασκευή της εθνότητας στη μεταπολεμική ευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία σταδιακά ενσωματώθηκε στις «αυθόρμητες» στιγμές μιας «έρευνας», αλλά όχι χωρίς να προϋπάρξει ένας ενδιαμέσος σταθμός, που ακούσια υπαινισσόταν την αντίστροφη αντιγραφή της ναζιστικής συνταγής αστυνομικής λογοτεχνίας. (Δηλαδή, η άκριτη επανάληψη αφηγηματικών σχημάτων, στα οποία ο δράστης δεν αποκαλύπεται στ' αλήθεια εντός του φανταστικού πλαισίου, αλλά μέσω του εργαλείου της μυθοπλασίας μέσα σε ένα ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο η «φυλετική» ενοχή του είχε αποδοθεί εκ των προτέρων). Στον απόηχο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η δυτικοευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία ενσωμάτωσε μια μανιχαϊστική επική απεικόνιση του Κακού, η οποία είχε αναμείξει ριζοσπαστικά αμφιλεγόμενες εικόνες της ναζιστικής «διαφορετικότητας» και παραδοσιακά εχθρικά στερεότυπα των «Γερμανών» και της «γερμανικότητας» (Rollyson, Abbott & Davies, 2008).

Η ίδια η Δυτική Γερμανία δεν είχε πρόβλημα να υιοθετήσει τη σκληρή κατάδικη του ναζιστικού παρελθόντος, αλλά η θέση της ήταν φανερά πολύ πιο άβολη όσον αφορούσε τα γερμανοφοβικά εθνικά στερεότυπα. Η συγκεκριμένη αυτή θέση δημιούργησε μερικές από τις πρώτες ευρωπαϊκές σημαντικές προσπάθειες διάρθρωσης αστυνομικών ερευνητικών αφηγηματικών δομών με μία μεροληπτική κατασκευή του «εθνικού»: τα μυθιστορήματα του Hans Hellmut Kirst, *Fabrik der Offiziere* [(1960) με προσαρμογή για την οθόνη την ίδια χρονιά από τον Γερμανό σκηνοθέτη Franz Wisbar, και μια δεύτερη φορά το 1989, ως μίνι σειρά γραμμένη με παραγωγή και σκηνοθεσία του Wolf Vollmar] και η *Νύχτα των στρα-*

τηγών, το 1962, προσαρμοσμένο για την οθόνη, αρκετά συμβολικά, σαν μια βρετανογαλλική παραγωγή του 1967 υπό τη σκηνοθεσία ενός Αμερικανοεβραίου ουκρανικής καταγωγής, του Anatole Litvak.

Και τα δύο μυθιστορήματα πραγματεύονται τη διεργασία του *Vergangenheitsbewältigung*, δηλαδή της «μάχης συμφιλίωσης με το παρελθόν», παρουσιάζοντας την ηθική διαφθορά του ναζιστικού συστήματος μέσω της πολύπλοκης συγκάλυψης βάρβαρων εγκλημάτων που διαπράχτηκαν από αξιωματούχους των SS και της Wehrmacht, παράλληλα με το πείσμα των ερευνητών (του υπολοχαγού Karl Krafft και του λοχαγού Grau κατ' αντιστοιχία στις δύο ταινίες), το οποίο δημιούργησε αν όχι μια ηθική αποστροφή για τη ναζιστική ιδεολογία, τουλάχιστον μια γενική αίσθηση δικαιοσύνης. Σε μία ανατροπή της αφήγησης, αρκετά αόριστης για μυστηριώδη εγκλήματα, ο Krafft και ο Grau δολοφονούνται για να διατηρηθεί το πέπλο της σιωπής επάνω από τους δράστες που έχαιραν της εκτίμησης των ναζί.

Τα μυθιστορήματα του Kirst είναι ενδεικτικά του σημαντικού πολιτιστικού αποτελέσματος που μπορεί να δημιουργήσει η δομή της αστυνομικής λογοτεχνίας στις εθνικές διεργασίες αυτο-προσδιορισμού και αυτο-ταυτοποίησης. Η δομή της αστυνομικής αφήγησης δεν είναι προσανατολισμένη προς τη διάρθρωση συμβολικών στοιχείων με μια ουσιαστική, χαρισματική απεικόνιση της συλλογικής ταυτότητας, αλλά περισσότερο ακολουθεί τις γραμμές του χάσματος εντός της εγγενούς ηθικής αλληλεγγύης του εθνοτικού έθνους. Η δραματική ένταση δεν συσσωρεύεται σε μία αυτοαποκαλυπτική συνεκτική εμπειρία, αλλά προέρχεται από τον παλμό της ηθικής αυτοαμφισβήτησης. Η δολοφονία των ερευνητών του εγκλήματος τους μετατρέπει σε συμβολικούς προάγγελους (ή ακούσιους, «συμπωματικούς» θεμελιωτές) μιας κοινότητας που δεν δημιουργήθηκε μέσω της «φυσικής» συμπόνιας, αλλά μέσω μιας ισχυρής δέσμευσης σε υπερβατικές ηθικές επιταγές.

Ακόμα περισσότερο, στο δεύτερο και πιο γνωστό από τα προαναφερθέντα μυθιστορήματα του Kirst, στη *Νύχτα των Στρατηγών*, η σχετική έρευνα συνδέει δύο εποχές (ο δράστης εντοπίζεται πρώτα στη δεκαετία του 1940 στην κατεχόμενη από τους Γερμανούς Βαρσοβία και το Παρίσι, και μετά στη Γαλλία του 1960), αλλά επίσης και δύο ιδιωτικούς ερευνητές, που συμβολίζουν δύο έθνη με μια κοινή γεμάτη μίσος ιστορία: από τη μια είναι ο Γερμανός ταγματάρχης Grau, και από την άλλη αυτός που ανέλαβε την έρευνα δύο δεκαετίες μετά την εξαφάνισή του, ο Γάλλος αστυνομικός επιθεωρητής Morand. Αυτή η χρονική αυθαιρεσία, με συμπονετικούς διπλούς εθνικούς τόνους, δείχνει μια σημαντική μεταμόρφωση της δραματικής λειτουργίας της αστυνομικής λογοτεχνίας: αν και ήταν συνδεδεμένη

με τον ακτιβισμό στις ΗΠΑ τη δεκαετία του '60 και μορφοποιήθηκε ως ένα είδος μάχης γιγάντων, στη μεταπολεμική Ευρώπη, η λειτουργία της στόχευε περισσότερο στο να διαλύσει τους ιδεολογικά ταριχευμένους δεσμούς μιας αδιαμφισβήτητης εθνικής και εθνικιστικής αλληλεγγύης, στο να διεγείρει τον κριτικό σκεπτικισμό σχετικά με την ηθική συνοχή και την αιτιολόγηση των στόχων του κάθε εθνικού στρατοπέδου, και τελικά στο να τεκμηριώσει την αντίληψη ότι οι θανάσιμοι κίνδυνοι δεν είναι απαραίτητα «προ των θυρών» και ότι η θεωρούμενη ως εχθρός Διαφορετικότητα θα μπορούσε στο τέλος της μέρας να αποδειχθεί πιο ανθρωπιστική από τα παραδοσιακά θεωρούμενα «αδέλφια εξ αίματος».

Μια μεταγενέστερη φάση της αστυνομικής λογοτεχνίας που σχετιζόταν με τα εθνικά ζητήματα έχει να κάνει με μια άλλη γεωγραφική περιοχή, τη Νότια Ευρώπη, και με την ιστορική στιγμή όπου το μεταπολεμικό οικονομικό θαύμα, που καθυστέρησε κάπως σε αυτό το μέρος της Ευρώπης, άρχισε να αποφέρει κοινωνικούς και πολιτιστικούς καρπούς. Η ύφεση που ακολούθησε την απότομη ιδεολογική πόλωση της δεκαετίας του '60, δημιούργησε μορφές αστυνομικής λογοτεχνίας στις οποίες η εθνότητα και το δράμα, ακόμα κι αν ήταν ταυτόχρονα παρόντα στο αφηγηματικό πλαίσιο, δεν είχαν κατ' ανάγκην την ίδια έκταση. Η εθνότητα δεν παρουσιάζεται ούτε ως ευλογία ούτε ως κατάρα, αλλά μάλλον σαν μια διαπεραστική ατμόσφαιρα, η οποία είχε να κάνει όχι μόνο με σπουδαίες αφηγήσεις ηρωικής θυσίας, αλλά περισσότερο με τις ιστορίες της «μικρής» οικογένειας και κοινότητας, και τα αγαθά πολιτιστικά χαρακτηριστικά της καθημερινής ζωής, όπως π.χ. η γαστρονομία.

Η καταλλήλότερη ενσάρκωση αυτών των πολιτιστικών και λογοτεχνικών εξελίξεων βρίσκεται στη σειρά μυθιστορημάτων του Μανουέλ Βάθκεθ Μονταλμπάν, που πραγματεύεται τις απότομες αλλαγές που υπέστη η Καταλονία στη μετα-Φράνκο εποχή από την οπτική γωνία του ιδιωτικού ερευνητή Πέπε Καρβάλιο, ενός εγκεφαλικού ελευθεριάζοντος και καλοφαγά ήρωα. Γραμμένα στα ισπανικά, ακόμα κι αν διαδραματίζονται ως επί το πλείστον στη Βαρκελώνη, αλλά, εμποτισμένα με αμέτρητες πολιτιστικές και πολυπολιτισμικές εγχώριες πολύπλοκες καταστάσεις, τα ποιητικά και σαρκαστικά μυθιστορήματα του Μονταλμπάν απέχουν πολύ από κάθε επίδειξη καταλανικού αλτρωτισμού. Ακολουθώντας τα βήματά του –με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο, μιας και ο ήρωάς του έχει πάρει το όνομα του Ισπανού εταίρου και προκατόχου του ως επιθεωρητής Μονταλμπάνο– ο Ιταλός συγγραφέας Αντρέα Καμιλλέρι χρησιμοποιεί ευφυή αστυνομικά μπερδέματα για να παρουσιάσει μία εικόνα της Σικελίας και της «σικελικότητας», αρκετά απομακρυσμένης

από εκείνη που παραδοσιακά εξάγεται από τα νεορεαλιστικά κοινωνικά δράματα. Τα μυθιστορήματα με ήρωα τον Μονταλμπάνο αναπαριστούν τη νοτιοϊταλική εθνότητα σαν μία εκλεπτυσμένη μορφή του *savoir vivre*.

Ένα πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί ο Πέτρος Μάρκαρης, ο δημιουργός του αστυνομίου Κώστα Χαρίτου, του κεντρικού ήρωα μιας σειράς που απεικονίζει εκείνα τα δίκτυα που συνδυάζουν πολιτικές, κοινωνικές, πολιτιστικές περιγραφές με σκηνές εγκλήματος στη σύγχρονη Αθήνα. Η έννοια της εθνότητας είναι παρούσα στα βιβλία με ήρωα τον Κώστα Χαρίτο τόσο ως κίνητρο όσο και ως γενική ατμόσφαιρα (υποδηλώνοντας επομένως την ιδιαιτερότητα της ελληνικής πολιτισμικής μείξης εντός του ευρωπαϊκού στοιχείου), και παρακολουθεί απόλυτα το πνεύμα των άλλων δύο προαναφερθέντων μεσογειακών αστυνομικών συγγραφέων, Μονταλμπάν και Καμιλλέρι. Όμως οι βιολογικοί δεσμοί της Ελλάδας με τα ανήσυχια Βαλκάνια και τη Μέση Ανατολή φαίνεται να κάνουν τις αναφορές στα σύγχρονα ή ιστορικά τραύματα της περιοχής μάλλον αναπόφευκτες. Η δομή της έρευνας τοποθετεί, κατά περίπτωση, την απεικόνιση της εθνότητας σε σχέση με τον αντίκτυπο στην ελληνική κοινωνία των κυμάτων των προσφύγων ή των παράνομων οικονομικών μεταναστών που προέρχονται από τις πρώην κομμουνιστικές βαλκανικές χώρες (Markaris, 2007).

Σε άλλες περιπτώσεις, το παρόν στοιχειώνεται από τα φαντάσματα μίας μόνο, φανερά μακρινής, ιστορίας, που σχετίζεται, ως επί το πλείστον, με τη βαριά κληρονομιά των ελληνοτουρκικών σχέσεων. Στο *Παλιά, πολύ παλιά* μια ηλικιωμένη γυναίκα, η οποία σε νεαρή ηλικία ήταν νταντά σε παιδιά πλούσιων οικογενειών Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης, επιστρέφει στην Πόλη από την Ελλάδα, όπου ήρθε ως πρόσφυγας μετά τις ανθελληνικές διώξεις του 1955, για να μοιράσει σε ανθρώπους που είχαν επηρεάσει τη ζωή της, Έλληνες και Τούρκους, αμοιβές και τιμηρίες, με τη μορφή σπιτικών τηγανόψωμων. Η διαφορά είναι ότι εκείνα που προορίζονται για όσους την αδίκησαν αποδεικνύεται ότι ήταν ποτισμένα με ένα δηλητήριο, που προκαλεί αργό και οδυνηρό θάνατο. Ενώ είναι σε διακοπές στην Κωνσταντινούπολη, ανατίθεται στον Χαρίτο, από τον προϊστάμενό του στην Αθήνα, να συνεργαστεί με τις τοπικές αστυνομικές δυνάμεις για να χειριστούν μια κατάσταση που μπορεί να επιφέρει διπλωματικές εντάσεις. Οι αστυνομικές έρευνες αποκαλύπτουν ένα πολύπλοκο παρελθόν, στο οποίο τα ηθικά όρια δεν άπτονται των εθνικών ορίων, ένα παρελθόν που κυριαρχείται από πολυάριθμες εθνο-εθνικές διασταυρώσεις (ο «κοντινός» Άλλος και ο μακρινός, αν όχι αντίπαλος, «συγγενής»). Μέσω της σχέσης του Χαρίτου με τον νεότερό του και δυτικοτραφή

συνεργάτη του στην Κωνσταντινούπολη, η ιστορία ανοίγει ένα παράθυρο στις παραδοξότητες και στις εύθραυστες ισορροπίες της σύγχρονης Τουρκίας, σε μια κοινωνική ποικιλομορφία η οποία είναι δύσκολο να ελεγχθεί, να κατανοηθεί και να ελεγχθεί όπως στην περίπτωση της Ελλάδας.

Μια σημαντική στιγμή στη μεταμόρφωση του είδους της αστυνομικής λογοτεχνίας σε ένα λογοτεχνικό εργαλείο για την προβληματική, αναφορικά με την εθνο-εθνοτικής ταυτότητα/διαφορετικότητα, έχει ως επίκεντρο την Εγγύς Ανατολή. Γι' αυτή την περιοχή, πρέπει πρώτα από όλα να εξετάσουμε τα μυθιστορήματα της Ισραηλινής συγγραφέως Batya Gur, που έχουν ως ήρωα τον αστυνομικό Michael Ohayon στην Ιερουσαλήμ.<sup>2</sup> Αν και βαθιά μπλεγμένη σε μία διαμάχη που θεωρείται αγώνας για επιβίωση, παρ' όλ' αυτά η ισραηλινή κοινωνία απεικονίζεται με πλήρη διαφάνεια και ειλικρίνεια, με όλες τις πολυπλοκότητες και τις αμφιβολίες της και εντέλει –χωρίς να είναι λιγότερο σημαντικό– με τις ενδοπολιτισμικές συγκρούσεις της. Για παράδειγμα, στο *Φόνος Σάββατο* (2006), το τελευταίο μυθιστόρημα της σειράς του Ohayon (το οποίο έμεινε ημιτελές από τον πρόωρο θάνατο της Batya Gur), το στίσιμο της έρευνας και οι συμβολισμοί του «εγκλήματος» χρησιμοποιούνται για να αποκαλυφθεί το βίαιο αμοιβαίο μίσος που χωρίζει τους φιλελεύθερους, οι οποίοι τάσσονται ενίοτε στο πλευρό των Παλαιστινίων, τουλάχιστον αναφορικά με την παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων από τον ισραηλινό στρατό, και τους θρησκευτικούς φονταμενταλιστές, που χαρακτηρίζονται από μια ριζοσπαστική καχυποψία εναντίον του κοσμικού κράτους και της κοινωνίας. Εξάλλου, η έρευνα για την αλήθεια, στην οποία ο κεντρικός ήρωας και η ομάδα του είναι απόλυτα αφοσιωμένοι, αποκαλύπτει ένα σύμπαν ηθικών διαφοροποιήσεων, επιλογών και τυφλών σημείων, το οποίο αποζητά ένα έθνος που εκλαμβάνεται όχι σε σχέση με μια κεντρική εθνότητα, αλλά ως μια κοινότητα ερωτημάτων και αμφισβήτησης. Αν πρόκειται να εξετάσουμε την κατάσταση από την παλαιστινιακή πλευρά, αντίστοιχο του έργου της Batya Gur μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι το *Palestine Quartet* του Matt Beynon Rees, το οποίο εξιστορεί τις περιπέτειες του ερασιτέχνη αστυνομικού Omar Yussef, ενός καθηγητή ιστορίας και πρώην μαχητή της Οργάνωσης για την Απελευθέρωση της Παλαιστίνης, που είναι εντελώς απογοητευμένος από τις παλαιστινιακές δυνάμεις

2 Στα ελληνικά έχουν κυκλοφορήσει τα *Φόνος Σάββατο πρωί*, μτφρ. Α.Πασσιά, Περίπλους, Αθήνα 2000, *Φόνος στο Πανεπιστήμιο*, μτφρ. Ε. Έμκε, Περίπλους, Αθήνα 2005, *Φόνος στο Κιμπούτζ*, μτφρ. Κ.Παπαδάκης, Πόλις, Αθήνα 2011. (Σ.τ.Ε.)

που κυβερνούν τη Λωρίδα της Γάζας, αλλά είναι ανίκανες να θέσουν τέλος στην άναρχη βία των φανατισμένων, διεφθαρμένων και βίαιων παραστρατιωτικών. Παρά την πολυπλοκότητα και το ανεπαίσθητο μείγμα σαρκασμού και έντονου δράματος, θεωρώ τα έργα του Beynon Rees μερικώς αντίστοιχα της εξονυχιστικής κριτικής της ισραηλινής κοινωνίας, μέσα από την αστυνομική λογοτεχνία, που κάνει η Batya Gur, καθώς ο Beynon Rees δεν είναι Παλαιστίνιος ή Άραβας, αλλά Ουαλός συγγραφέας, που γράφει στα αγγλικά για ένα κυρίως αγγλόφωνο κοινό.

Αν επρόκειτο να βρούμε ανάμεσα στους γνήσιους Άραβες συγγραφείς ένα παράδειγμα χρήσης της αστυνομικής λογοτεχνίας για να αναδειχθούν σύνθετα προβλήματα δόμησης της ταυτότητας, η επιλογή μας θα ήταν οπωσδήποτε η Yasmina Khadra. Αυτό είναι το θηλυκό λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Mohammed Moulessehoul, ενός πρώην αξιωματικού του αλγερινού στρατού, ο οποίος ζει στη Γαλλία. Στο μυθιστόρημά του *Morituri* (1997 που μεταφέρθηκε το 2007 στον κινηματογράφο ως γαλλοαλγερινή παραγωγή σε σκηνοθεσία του Okacha Touïta), η Khadra εξετάζει, μέσω του κεντρικού της ήρωα αστυνομικού επιθεωρητή Brahim Llob, την αλγερινή παραδοξότητα της αντιπαραβολής ενός πολύ αιματηρού εμφύλιου πολέμου μεταξύ της κοσμικής κυβέρνησης και των ισλαμιστών φονταμενταλιστών με μια διάχυτη ιδεολογική ασάφεια και ένα πολύ διαφοροποιημένο φάσμα καθημερινών ηθικών επιλογών.

### **Αστυνομική λογοτεχνία και μετακομμουνιστικό έθνος: μια υπό διαμόρφωση συνάντηση;**

Στην κομμουνιστική Ανατολική Ευρώπη, παρόλο που οι θαυμαστές της αστυνομικής λογοτεχνίας εκτείνονταν σε μεγαλύτερη έκταση και γκάμα, και είχαν μεγαλύτερη δικτύωση από ό,τι αναγνωρίζει ο δυτικός κόσμος, η εξέλιξη του λογοτεχνικού αυτού είδους παραποιήθηκε σοβαρά από ιδεολογικούς περιορισμούς. Σε αυτό πρέπει να προστεθεί το ότι η φύση της κοινωνικής ζωής μέσα σε μια αυστηρά ελεγχόμενη οικονομία δεν άφησε πολλές επιλογές για εξεζητημένες πλοκές εγκλήματος (Segel, 2008) σ. 137-142. Στην πρώτη φάση της ανάπτυξής της, η ανατολικοευρωπαϊκή αστυνομική λογοτεχνία χαρακτηρίστηκε από ουσιοκρατικές απεικονίσεις των «εχθρών του σοσιαλιστικού κράτους», εξισώνοντας την επιζώσα απεικόνιση της πολεμικής προπαγάνδας (οι ναζί και οι φασίστες, με διαφορετικές προφάσεις, απεικονίστηκαν ως η άμεση απειλή για την κοινωνία πολύ μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου – μία πρακτική συνδεδεμένη σε κάποιο βαθμό

με την ευκολία του να χαρακτηρίζεται έτσι κάθε μορφή εσωτερικής διαφωνίας ή αντίθεσης στην παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων από τα κομμουνιστικά καθεστώτα), τη σταθερή ψυχροπολεμική απεικόνιση της μεγάλης αντισοσιαλιστικής συνωμοσίας του καπιταλιστικού κόσμου (μια λογοτεχνία η οποία γέννησε άμεσα πολλούς διαφορετικούς φανταστικούς κατασκόπους που ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για τα τεχνολογικά επιτεύγματα μιας υποτίθεται πιο προοδευτικής κοινωνίας) και την παραδοσιακή, προερχόμενη από τη Σοβιετική Ένωση, συλλογή στερεότυπων «του εσωτερικού εχθρού» (δηλαδή, ο αλήτης, το παράσιτο, ο άπληστος μαυραγορίτης κ.ο.κ.).

Με την πάροδο των χρόνων, η αστυνομική λογοτεχνία μετακινήθηκε βαθμιαία σε πιο πολύπλοκα κίνητρα και πιο πολύπλοκους χαρακτήρες. Δεδομένης της λαϊκής και εμπορικής της καταγωγής, απέκτησε επίσης τον χαρακτήρα ενός σιωπηρού πολιτισμικού μεσολαβητή μεταξύ της κυρίαρχης λιτής σοσιαλιστικής κουλτούρας και μιας αναπτυσσόμενης ελεύθερης αγοράς, η οποία περιστρεφόταν γύρω από τη γνήσια ψυχολογική ή διανοητική συγκίνηση. Δηλαδή, η αστυνομική λογοτεχνία άκμασε στον βαθμό που μπορούσε να παρουσιάσει τον εαυτό της σαν ένα αθώο χόμπι, παρόμοιο στη μορφή της με άλλες καθιερωμένες σοσιαλιστικές μορφές ψυχαγωγίας, όπως τα σταυρόλεξα ή το σκάκι.

Όσον αφορά τους εθνικούς κινδύνους, ίσως ήταν αδιόρατα παρόντες με τη μορφή ασήμαντων κινήτρων, αλλά στους κομμουνιστικούς καιρούς η αστυνομική λογοτεχνία αυτή καθεαυτή δεν φαίνεται να αποτέλεσε ούτε ένα σημαντικό ιδεολογικό όχημα εθνικιστικής προπαγάνδας ούτε ένα ιδιαίτερα αποτελεσματικό εργαλείο λογοτεχνικής ανατροπής, με την πιθανή εξαίρεση μερικών διαφωνούντων συγγραφέων, όπως ο Ανατολικογερμανός Wolfjang Hilbig (Segel, 2008) ή ο Τσέχος Josef Škvorecký. Η διάσημη σειρά μυθιστορημάτων με τον υπολοχαγό Borunka του Škvorecký περιέχει στοιχεία κοινωνικής σάτιρας, αν και αυτά είναι πιο φανερά στο τέταρτο και τελευταίο μέρος που εκδόθηκε μετά τον εκπατρισμό του στον Καναδά (1980).

Αν πρέπει να εξετάσουμε το ζήτημα κοινωνιολογικά, πρέπει να πούμε ότι οι προϋποθέσεις της εξέλιξης που αποτελεί το αντικείμενο αυτής της μελέτης, δηλαδή η ριζική μεταμόρφωση της αστυνομικής λογοτεχνίας σε ένα βήμα για τον δημόσιο προβληματισμό επί των εθνικών και ενδοεθνικών απεικονίσεων, φαίνεται να έχουν επανενωθεί με ιδανικό τρόπο μόνο μετά την πτώση του κομμουνιστικού συστήματος. Οι εντάσεις και οι συγκρούσεις που δημιουργήθηκαν εν μέρει από τις νέες συνθήκες της ζωής και εν μέρει από την αναβίωση προκομ-

μουνιστικών ιδεολογικών συγκρούσεων, οδήγησαν στη μη αναμενόμενη επιστροφή ακατέργαστων εθνικών θετικών και αρνητικών στερεοτύπων, καθώς επίσης και την αναβίωση προκομμουνιστικών εθνικιστικών, και ακόμα και αντισημιτικών, ιδεολογιών (Tismaneanu 1998, Shafir 1999).

Παρά τις «ευνοϊκές» αυτές συνθήκες (στις οποίες μπορούμε να προσθέσουμε μια συγκεκριμένη προκομμουνιστική κεντροευρωπαϊκή παράδοση του νουάρ), και παρά το έκδηλο ενδιαφέρον του κοινού για την αστυνομική λογοτεχνία, παραδείγματα δημιουργικής χρήσης αυτής της λογοτεχνικής κατασκευής, με σκοπό να προωθηθούν μια κριτική στάση απέναντι στα εθνικά στερεότυπα και ένας διάλογος γύρω από τις αληθινές ταυτότητες, είναι για την ώρα μάλλον σπάνια. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε μια στιγμιαία μεταστροφή στην αστυνομική λογοτεχνία ενός φτασμένου, πρώην διαφωνούντος συγγραφέα, του Τσέχου Pavel Kohout, στο έργο του *Ο άνθρωπος που δολοφονούσε χήρες* (1995), στο οποίο η αστυνομική έρευνα χρησιμοποιείται ως πρόφαση για να ανακαλύψει της ηθικές και ψυχολογικές εντάσεις μεταξύ Τσέχων, Γερμανών και Εβραίων τις τελευταίες μέρες της ναζιστικής κατοχής της Πράγας. Ή την πρόσφατη προσπάθεια του Ούγγρου συγγραφέα Vilmos Kondor να εισέλθει στο προσκήνιο της αγγλόφωνης αστυνομικής λογοτεχνίας με το έργο του *Έγκλημα στη Βουδαπέστη* (2008), που διαδραματίζεται το 1936 και πραγματεύεται τις πολυπλοκότητες (δηλαδή την πιθανή σχέση της αρχικής εμφάνισης ριζοσπαστικών ιδεολογιών, οι οποίες τείνουν να επανεμφανιστούν στη μετακομμουνιστική εποχή) της δολοφονίας μιας νεαρής Εβραίας.

Αλλά το πιο αναγνωρισμένο και διεθνώς καταξιωμένο έργο αστυνομικής λογοτεχνίας, το οποίο αποσκοπεί ταυτόχρονα να συνδυάσει τη λογοτεχνική επιτήδευση και την κριτική των πολύπλοκων εθνικών ταυτοτήτων και ιστοριών της περιοχής, είναι η σειρά του Πολωνού συγγραφέα Marek Krajewski, με ήρωα τον Eberhard Mock. Τοποθετημένα στη μεσοπολεμική γερμανική πόλη Breslau, η οποία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο θα γίνει η πολωνική πόλη Wroclaw, τα μυθιστορήματα του Krajewski ακολουθούν τον κεντρικό ήρωα, έναν ντετέκτιβ της αστυνομίας του Breslau, μέσα σε έναν λαβύρινθο πλοκών, οι οποίοι συνδυάζουν κλασσικά *hardboiled* στοιχεία (τα οποία πάρα πολύ συχνά υπερβάλλουν με σαρκαστικό και σχολαστικό τρόπο) με τα πιο ευαίσθητα θέματα της γερμανοπολωνικής, γεμάτης ενοχή, ιστορίας (Krajewski 2006). Προς τιμήν του, ο Krajewski δεν επιχειρεί να αφηγηθεί τις ιστορίες του από την «επίσημη» πολωνική οπτική γωνία. Ακολουθώντας τις δοκιμασίες του Γερμανού ντετέκτιβ, ο οποίος ουσιαστικά είναι ένας μοναχικός ταξιδιώτης και ένας κυνικός της γενιάς του ήρωα Sam Spade του



Χάμετ, δεν αποφεύγει να αναφερθεί στις πιο άβολες πλευρές, που αφορούσαν είτε τις πολωνικές πιέσεις για την εκδίωξη των γερμανικών πληθυσμών από το μεταπολεμικό Breslau είτε την πολωνική ανάμειξη στην καταπίεση των ντόπιων εβραϊκών πληθυσμών.<sup>3</sup>

### Προοπτικές Τρανσυλβανίας;

Τα συμπεράσματα αυτής της έρευνας αποσκοπούν να μας κρατήσουν μέσα στην ατμόσφαιρα της σύγχρονης Ανατολικής Ευρώπης, και ιδιαίτερα στην ατμόσφαιρα μιας περιοχής τόσο πολύπλοκης, από την άποψη των ενσωματωμένων εθνοτήτων, αμφισβητούμενης κληρονομιάς και σιωπηλής πικρίας, όσο η επαρχία της Τρανσυλβανίας. Από όσα είμαι σε θέση να γνωρίζω, δεν έχουν γίνει προσπάθειες χειρισμού των εθνικών πολυπλοκοτήτων και της σκανδαλώδους έλλειψης ενδοεθνικής επικοινωνίας σε αυτή την περιοχή με τα εργαλεία ενός ισχυρού δημοφιλούς λογοτεχνικού είδους όπως η αστυνομική λογοτεχνία. Πιθανή εξαίρεση ίσως είναι η κινηματογραφική ταινία *Η εκδίκση της Κάταλιν Βάργκα* από τον Βρετανό σκηνοθέτη Peter Strickland, που κυκλοφόρησε το 2009.

Ο ομώνυμος ήρωας της ταινίας είναι μια γυναίκα από την αγροτική Szeklerland (στο νοτιοανατολικό μέρος της Τρανσυλβανίας) η οποία βιάστηκε με κτηνώδη τρόπο από έναν Ρομά, με τη βοήθεια ενός δεύτερου δράστη, και η οποία στη συνέχεια γέννησε έναν γιο. Συνειδητοποιώντας την αλήθεια μετά από πολλά χρόνια, ο νόμιμος σύζυγος τη διώχνει. Η Katalin Varga αποφασίζει να πάψει να είναι απόβλητη της κοινωνίας αναζητώντας να εκδικηθεί τους δύο μοιραίους ενόχους. Με μια κινηματογραφική γλώσσα, η οποία, όπως παρατηρήθηκε, θυμίζει τους αργούς ρυθμούς και την τυπολατρία του Béla Tarr<sup>4</sup> ο Peter Strickland ακολουθεί ένα μοτίβο σύγκρουσης παρόμοιο όχι με την αντανάκλαστικότητα και τη διαφοροποίηση με την οποία ελέγχονται οι πραγματικές εθνικές απεικονίσεις στα παραδείγματα αστυνομικής λογοτεχνίας που προαναφέραμε, αλλά περισσότερο με τη σφοδρότητα της κάθαρσης των εθνικών συγκρούσεων που απεικονίζονται στην αστυνομική λογοτεχνία των ΗΠΑ στη δεκαετία του 1960.

3 Έργα του κυκλοφορούν στα ελληνικά από τις εκδ. Μεταίχμιο. Βλ. *Το σημάδι του σκορπού* (2009) και *Το κεφάλι του Μινώταυρου* (2011). (Σ.τ.Ε.)

4 Ο Béla Tarr (1955) είναι ένας από τους πιο αναγνωρισμένους Ούγγρους σκηνοθέτες, γνωστός για τις ασπρόμαυρες και χαρακτηριστικά αργές ταινίες όπως λ.χ. το φιλμ *Sátán tangó* (1995) που διαρκεί 7,5 ώρες.

Πέρα από τις καλλιτεχνικές του απόπειρες, μπορούμε να πούμε ότι με την *Katalin Varga* ο Strickland δεν είναι πιο κοντά στην κατανόηση των κοινωνικών και πολιτιστικών περιπλοκών του τρανσυλβανικού εθνικού τοπίου από ό,τι ήταν ο πρόδρομός του Bram Stoker, αλλά είναι πιθανό να υποθέσουμε ότι η μάλλον θολή του αντίληψη για τις πραγματικές εντάσεις που βρίσκονται εντός της τοπικής πολυπολιτισμικότητας είναι μάλλον επίπτωση της παραδοσιακής στρατηγικής των τρανσυλβανικών εθνικών κοινοτήτων να αποφεύγουν η μία την άλλη όσο το δυνατόν περισσότερο και να φέρονται η καθεμιά, τουλάχιστον σε ένα φανταστικό επίπεδο, σαν να μην υπάρχει η άλλη.

Η τραγωδία της *Katalin Varga* είναι συγκινησιακά έντονη και πειστική: η γυναίκα σκοτώνει τον άντρα που είχε συμμετάσχει στην τέλεση του βιασμού της, μόνο και μόνο για να ανακαλύψει αργότερα ότι ήταν εκείνος που την είχε στην πραγματικότητα βιάσει και ότι ο πραγματικός πατέρας του παιδιού της δεν ήταν το απαίσιο κτήνος που είχε πλάσει η φαντασία της. Η αποκάλυψη της ταυτότητας και της ιστορίας της προκαλεί την αυτοκτονία της συζύγου του βιαστή, ενώ η *Katalin* στο τέλος συλλαμβάνεται και κακοποιείται από τους συγγενείς του άντρα, του οποίου είχε προηγουμένως πάρει τη ζωή. Αλλά όσο κι αν είναι αισθητικά ή συγκινησιακά αποτελεσματικό, αυτό το μείγμα παρωχημένης θυσιαστικής τυπολατρίας και ηθικών παραδοξοτήτων, που δημιούργησε ο Βρετανός σκηνοθέτης, σε καμία περίπτωση δεν αγγίζει τους αληθινούς γρίφους των συγγραφο-ρουμανικών σχέσεων στην Τρανσυλβανία.

Η ταινία του Strickland μπορεί να ερμηνευθεί ως κίνητρο για την αληθινή προσπάθεια της μετατροπής των δομών της αστυνομικής λογοτεχνίας σε αξιόπιστα εργαλεία διερεύνησης της μακράς διαδραστικότητας ανάμεσα στις δύο εθνότητες και ανάμεσα στις πολύ συχνές τους αντιφατικές απεικονίσεις. Επίσης ίσως αναρωτηθούμε αν η εμφάνιση τέτοιων μορφών ηθικο-αισθητικής άμβλυνσης θα μπορούσε να προωθηθεί μέσω μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής στρατηγικής, δεδομένου ότι η λογοτεχνική και η κινηματογραφική αστυνομική μυθοπλασία έχουν αποδείξει μέχρι ένα σημείο την ικανότητά τους να παράγουν δημόσιο διάλογο και να επηρεάζουν τις νοοτροπίες. (Παραδείγματος χάριν, αν οι διαφορετικές μορφές δημόσιων, εγχώριων, περιφερειακών, εθνικών ή ευρωπαϊκών θεσμών σε διαφορετικούς πιθανούς συνδυασμούς και με την ουσιαστική υποστήριξη μη κυβερνητικών πολιτιστικών οργανισμών και ιδιωτικών επιχειρήσεων μπορούσαν να επιχορηγήσουν μακροπρόθεσμα σχέδια, έχοντας ως πρόγραμμα την ενδοεθνική επικοινωνία μέσω της νεωτε-

ριστικής χρήσης καθιερωμένων λαϊκών λογοτεχνικών ειδών, όπως η αστυνομική λογοτεχνία).

Αλλά φυσικά αυτό θα πρέπει να είναι το θέμα μιας ξεχωριστής κοινωνικής και ακαδημαϊκής συζήτησης.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Allen, T. & Eade, J. (επιμ.) (1999), *Europeans: Understanding Ethnicities in Conflict*, Χάγη, Kluwer Law International.
- Bakhtin, M. M. (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Επιμέλεια και μετάφραση: Caryl Emerson, Μινεάπολις, University of Minnesota Press.
- Bertens, H. & D'haen, T. (επιμ.) (2001), *Contemporary American Crime Fiction*, Νέα Υόρκη, Palgrave MacMillan.
- Bloch, R., (1959), *Psycho*, Νέα Υόρκη, Simon & Schuster.
- Braham, P. (2004), *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Μινεάπολη-Λονδίνο: University of Minnesota Press.
- Braun, Ch. von. (1989), *Die schamlose Schönheit des Vergangenen: zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte*, Φρανκφούρτη, Verlag Neue Kritik.
- Browne, R. B. (1986), *Heroes and Humanities: Detective Fiction and Culture*, Bowling Green, Οχάιο, Bowling Green State University Popular Press.
- Ball, J. (1965), *In the Heat of the Night*, Νέα Υόρκη, Harper & Row.
- Ceseranu, R. (2003), *Imaginarul violent al românilor. [The Romanians' Imagery of Violence.]*, Βουκουρέστι, Humanitas.
- Cohen, M. (2000), *Murder Most Fair: The Appeal of Mystery Fiction*, Νιου Τζέρσι – Λονδίνο, Associated University Press.
- Doan, L. & Garitty, J. (επιμ.) (2010), *Sapphic Modernities: Sexuality, Women and National Culture*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan. Seamus, D. & Fraser, T. G. (επιμ.), (1996), *Europe and Ethnicity: the First World War and Contemporary Conflict*, Νέα Υόρκη, Routledge.
- Erickson Johnsen, R. (2006), *Contemporary Feminist Historical Crime Fiction*, Νέα Υόρκη, Palgrave MacMillan.
- Evans, M. (2009), *The Imagination of Evil: Detective Fiction and the Modern World*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, Continuum.
- Fischer-Hornung, D. & Mueller, M. (επιμ.) (2003), *Sleuthing Ethnicity: the Detective in Multiethnic Crime Fiction*, Νιου Τζέρσι – Λονδίνο, Associated University Press.

- Forshaw, B. (2007), *The Rough Guide to Crime Fiction*, Λονδίνο, Rough Guides–Penguin Books.
- Gur, B. (2006), *Murder in Jerusalem: A Michael Ohayon Mystery*, μετάφραση στα αγγλικά από Evan Fallenberg, Νέα Υόρκη, Harper Collins Publishers.
- Hawkins, D. F. (επιμ.) (1995), *Ethnicity, Race, and Crime: Perspectives across Time and Place*, Όλμπανι, State University of New York Press.
- Kawana, S. (2008), *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*, Μινεάπολη – Λονδίνο, University of Minnesota Press.
- Khadra, Y. (2003), *Morituri*, μετάφραση στα αγγλικά από David Herman, Νιου Μίλφορντ, Toby Press.
- Kirk Whillock, R. & Slayden, D. (επιμ.) (1995), *Hate Speech. Thousand Oaks*, Καλιφόρνια, Sage Publications.
- Kirst, H. H. (1960), *Fabrik der Offziere*, Μόναχο, Desch Verlag.  
-(1962) *Die Nacht der Generale*, Μόναχο, Desch Verlag.
- Kohout, P. [1995] 1998, *The Widow Killer*, μεταφρασμένο στα αγγλικά από Neil Bermel, Νέα Υόρκη, St. Martin's Press.
- Kondor, V. [2008] 2012, *Budapest Noir: A Novel*, Μτφρ. Paul Olchváry, Νέα Υόρκη – Λονδίνο, Harper Collins.
- Kracauer, S. (1959), *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Νέα Υόρκη, Noonday Press.
- Krajenbrink, M. & Quinn, K. M. (επιμ.) (2009), *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Άμστερνταμ – Νέα Υόρκη, Texttext: Studies in Comparative Literature, No 56.
- Krajewski, M. [2006] 2008, *Death in Breslau*, μεταφρασμένο στα αγγλικά από Danusia Stok, Λονδίνο, MacLehose Press.
- Markaris, P. [2008] 2009, *Die Kinderfrau*, μεταφρασμένο στα γερμανικά από Michaela Prinzinger, Ζυρίχη, Diogenes.  
— (2007), *Balkan Blues*, μεταφρασμένο στα γερμανικά από τη Michaela Prinzinger, Ζυρίχη, Diogenes.
- Mosse, G. L. (1985), *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, Νέα Υόρκη, H. Fertig.
- Munt, S. R. (1994), *Murder by the Book?: Feminism and the Crime Novel*, Νέα Υόρκη, Routledge.
- Bran, N., McNulty, E. & Pulham, P. (επιμ.). (2011), *Crime Culture: Figuring Criminality in Fiction and Film*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, Continuum.

- Parker, A., Russo, M., Sommer, D. & Yaeger, P. (επιμ.) (1992), *Nationalisms & Sexualities*, Νέα Υόρκη, Routledge.
- Pipes, D. (1997), *Conspiracy: How the Paranoid Style Flourishes and Where It Comes From*, Νέα Υόρκη, Free Press.
- Priestman, M. (επιμ.) (2003), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Καίμπριτζ κ.ά., Cambridge University Press.
- Reddy, M. T. (2003), *Traces, Codes, and Clues: Reading Race in Crime Fiction*, Νιου Μπράνσοουικ, NJ: Rutgers University Press.
- Rollyson, C., Abbott, A. & Davies, L.P. (επιμ.) (2008), *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*, Αναθεωρημένη έκδοση, Τόμος 1, Πασαντίνα, Καλιφόρνια: Hackensack, Νιου Τζέρσι: Salem Press.
- Rushing, R. A. (2007), *Resisting Arrest: Detective Fiction and Popular Culture*, Νέα Υόρκη, Other Press.
- Scaggs, J. (2005), *Crime Fiction*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, Routledge.
- Schneider, S. J. (επιμ.) (2004), *Horror Film and Psychoanalysis*, Καίμπριτζ κ.ά., Cambridge University Press.
- Schoeps, J. H. & Herman, S. (επιμ.) (1995), *Dreyfus und die Folgen*, Βερολίνο, Edition Hentrich.
- Segel, H. B. (2008), *The Columbia Literary History of Eastern Europe: Since 1945*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press.
- Shafir, M. (1999), *The Mind of Romania's Radical Right. In The Radical Right in Central and Eastern Europe since 1989*, (επιμ.) Sabrina P. Ramet, σ. 213–232. University Park: Penn State University Press.
- Sieg, K. (2002), *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ανν Άρμπορ, University of Michigan Press.
- Škvorecký, J. [1980] 1991, *The Return of Lieutenant Boruvka: A Reactionary Tale of Crime and Detection*, Μετάφραση και προσαρμογή από Paul Wilson, Νέα Υόρκη, Norton.
- Spencer, S. (2006), *Race and Ethnicity: Culture, Identity and Representation*, Νέα Υόρκη, Routledge.
- Stites, R. (1989), *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Νέα Υόρκη – Οξφόρδη, Oxford University Press.
- Tismaneanu, V. (1998), *Fantasies of Salvation: Democracy, Nationalism, and Myth in Post-Communist Europe*, Πρίνστον, Νιου Τζέρσι, Princeton University Press.



▲ Ο Πέτρος Μάρκαρης,  
δημιουργός του Αστυνόμου  
Χαρίτου



▲ Ο Τσέχος συγγραφέας  
Pavel Kohout



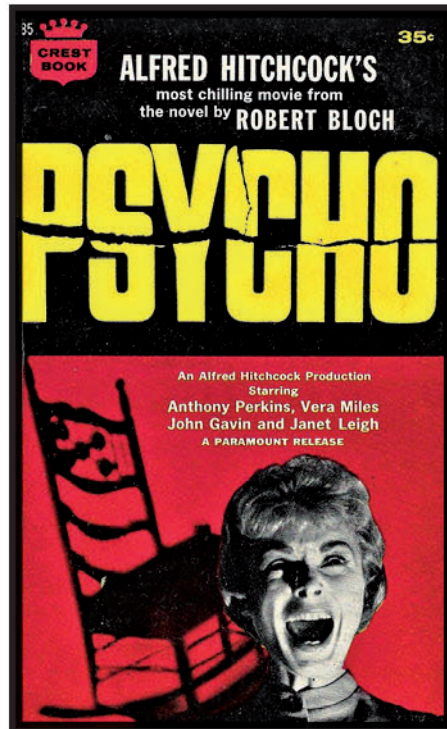
▲ Ο Luca Zingarelli ως επιθεωρητής  
Μονταλμπάνο

Ο Πίτερ Ο' Τουλ στη Νύχτα  
των Στρατηγών (1967) ▶





▲ Ο Σιννέι Πουατιέ στην Ιστορία ενός εγκλήματος (1965)



▲ Robert Bloch, Ψυχώ

## Εικόνες της ευρωπαϊκής κρίσης: λαϊκισμός και σύγχρονες τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές

Οι σύγχρονες τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές αποτελούν ένα ιδανικό θέμα μελέτης τόσο για τη διεθνή κυκλοφορία δημοφιλών αφηγήσεων στην Ευρώπη όσο και για την απεικόνιση της σύγχρονης ευρωπαϊκής κοινωνίας. Το ερευνητικό πρόγραμμα «DETECT» καταλήγει πράγματι στο συμπέρασμα ότι το είδος της αστυνομικής λογοτεχνίας, ειδικά αλλά όχι αποκλειστικά στην τηλεοπτική του μορφή, δεν είναι μόνο ένα από τα πιο εξαγώγιμα πολιτιστικά προϊόντα, αλλά επίσης ένα από τα πιο ευαίσθητα –και μερικές φορές υψίστης σημασίας– απέναντι στα φαινόμενα που μεταμορφώνουν τη Γηραιά Ήπειρο κοινωνικά, πολιτιστικά και πολιτικά.

Τα εγγενή χαρακτηριστικά του είδους και η επιρροή των σημαντικών αλλαγών που διαμόρφωσαν δραματικά την τηλεοπτική αγορά τις περασμένες δεκαετίες έχουν καταστήσει πράγματι την αστυνομική λογοτεχνία ένα ολοένα και πιο κατάλληλο όχημα για την παραγωγή σπουδαίων και ελκυστικών απεικονίσεων της σύγχρονης Ευρώπης (Hansen, Hill και Turnbull 2018). Από τη μία πλευρά, οι αφηγήσεις εγκλήματος παρέχουν μία ερμηνεία για το πώς τα σύγχρονα κράτη, με τα αστυνομικά και δικαστικά τους εργαλεία, έχουν διαμορφώσει τις ευρωπαϊκές κοινωνίες. Από την πλέον πρώιμη εμφάνιση αυτού του τηλεοπτικού είδους τον 19ο αιώνα, οι ιστορίες και οι χαρακτήρες που τοποθετούν το έγκλημα στο επίκεντρό τους απεικονίζουν σημαντικά κοινωνικά ζητήματα, που αφορούν και τις ευρωπαϊκές χώρες αλλά και τον υπόλοιπο κόσμο (Knight 2012, Evans, Johnstone, Moore 2012). Από την άλλη πλευρά, τα τηλεοπτικά προγράμματα έχουν υποστεί δραματικές αλλαγές από τις τεχνολογικές, οικονομικές και πολιτιστικές μεταμορφώσεις της ευρωπαϊκής μιντιακής αγοράς από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, επειδή η παραγωγή, τα τηλεοπτικά δίκτυα και οι συγγραφείς –για να μην αναφέρουμε τους εθνικούς και ευρωπαϊκούς θεσμούς– χρειάστηκε να προσαρμοστούν και να βελτιώσουν τη διεθνή κυκλοφορία των προϊόντων τους (Bondjberg et alii, 2017).



Το παρόν άρθρο επικεντρώνεται στο πώς μερικές σύγχρονες ευρωπαϊκές τηλεοπτικές σειρές ανταποκρίθηκαν σε αυτές τις αλλαγές της αγοράς αναμορφώνοντας την αστυνομική λογοτεχνία. Εφόσον οι περισσότερες τηλεοπτικές σειρές στην Ευρώπη παράγονται από δημόσια ή ιδιωτικά τηλεοπτικά δίκτυα που στοχεύουν να αγγίξουν ένα διεθνές, συμβατικό κοινό, επικεντρώνονται παραδοσιακά στη μορφή του αστυνομικού ντετέκτιβ, δίνοντας μια θετική απεικόνιση της κρατικής αστυνομικής δύναμης, καθώς επίσης και της εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας. Κάτω από την επιρροή των σύγχρονων αμερικάνικων παραγωγών όμως, που επικεντρώνονται σε εγκληματίες αντιήρωες, πολλές πρόσφατες ευρωπαϊκές σειρές σχεδιάστηκαν, αντίθετα, έτσι ώστε να αποκτήσουν μια παγκόσμια κυκλοφορία. Ως αποτέλεσμα, οι μορφές και τα θέματα των τηλεοπτικών παραγωγών έρχονται, άμεσα ή έμμεσα, σε αντίθεση με εκείνες τις «ήρεμες» απεικονίσεις των ευρωπαϊκών κοινωνιών. Το παρόν άρθρο αποτελεί μια επισκόπηση αυτών των τάσεων, και καταγράφει την αύξηση στην ποσότητα και την ποιότητα των αστυνομικών σειρών, που καθρεφτίζουν την κρίση της Ευρωπαϊκής Ένωσης και την άνοδο του λαϊκισμού τα τελευταία χρόνια. Με αυτή τη λογική, το τελευταίο κομμάτι της παρούσας μελέτης εξετάζει αναλυτικότερα τρεις τηλεοπτικές σειρές που είναι αντιπροσωπευτικές αυτής της τάσης: το *La casa de papel* (Antena 3 και Netflix 2017-), το *Suburra* (Netflix, 2018-) και το *Peaky Blinders* (BBC2 και BBC1, 2013-).

Οι συγκεκριμένες παραγωγές χρηματοδοτήθηκαν από δημόσια και εμπορικά τηλεοπτικά δίκτυα, καθώς και την κυρίαρχη πλατφόρμα παροχής τηλεοπτικού θεάματος [Netflix] με σκοπό να κερδίσουν ένα διεθνές κοινό, και προφανώς επηρεάστηκαν από τις «ποιοτικές» σειρές που δημιουργήθηκαν από τα σημαντικότερα καλωδιακά και συνδρομητικά αμερικάνικα και ευρωπαϊκά κανάλια, όπως το HBO ή το Sky. Στην πραγματικότητα, έχουν ως αφηγηματικό και θεματικό επίκεντρο εγκληματίες-αντιήρωες, με πρότυπο τους Αμερικάνους προκατόχους τους στις σειρές *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *The Wire* (HBO, 2002-2008) και *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), καθώς επίσης και μία από τις πιο αναγνωρισμένες ευρωπαϊκές σειρές των τελευταίων ετών, το *Gomorra* (Sky, 2014-). Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ο τρόπος με τον οποίο τα αμερικάνικα πρότυπα αναδημιουργούνται από τους σεναριογράφους και τους σκηνοθέτες αυτών των σειρών για να αναφερθούν στο κοινωνικό και πολιτιστικό υπόβαθρο που έχει οδηγήσει σε άνοδο του αριστερού και δεξιού λαϊκισμού σε τρεις βασικές ευρωπαϊκές χώρες: το Ηνωμένο Βασίλειο, με το δημοψήφισμα πριν και μετά το Brexit,

την Ισπανία και την Ιταλία, δυο χώρες που χτυπήθηκαν άσχημα από την ευρωπαϊκή οικονομική κρίση του 2011.

### **Από την κλασική αστυνομική μυθοπλασία στις σύγχρονες αστυνομικές αφηγήσεις**

Από την εμφάνισή της, κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, η σύγχρονη αστυνομική μυθοπλασία κυκλοφόρησε ευρέως στη Γηραιά Ήπειρο σηματοδύοντας την ευρωπαϊκή λαϊκή φαντασία σε μια σημαντική καμπή της ιστορίας της. Στην πραγματικότητα, τα σύγχρονα αστυνομικά μυθιστορήματα ήταν ανέκαθεν ένα διεθνικό φαινόμενο: από τον ισχυρό αντίκτυπο του *Memoires de Vidocq* (1828-1829) και των έργων των Πόε, Gaboriau και Κόναν Ντόιλ, μέχρι τις αναρίθμητες μιμήσεις του *Παρισίων, Απόκρυφα* (1843-1843) του Eugene Sue, που δημοσιεύτηκαν σε όλη την Ευρώπη (και σε μεγάλο μέρος του κόσμου), και από τις ιστορίες ληστών όπως το *Jack Sheppard* (του William Harrison Ainsworth, 1843) μέχρι την εμφάνιση του ιδιωτικού ντετέκτιβ και τη δημιουργία του Σέρλοκ Χολμς, ενός από τους πιο πετυχημένους χαρακτήρες της μαζικής κουλτούρας το 1887. Από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, που η αποκαλούμενη «αστυνομική ιστορία μυστηρίου» απέκτησε την «κλασική» της μορφή, αυτό το είδος έχει αποτελέσει αντικείμενο συζήτησης των σημαντικότερων λογοτεχνικών και πολιτισμικών θεωρητικών που έχουν μελετήσει τα τυπικά και λογικά χαρακτηριστικά του (Shklovsky 1990, Caillos 1948, Todorov 1977, Ginzburg 1979, Eco & Sebeok 1983) καθώς επίσης και την πολιτική και ιδεολογική του αξία (Orwell 1944, Knight 1980, Mandel 1984). Και από τις δύο οπτικές το κλασικό ευρωπαϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα έχει θεωρηθεί συχνά ένα προβλέψιμο και άκακο, αν και όχι εγγενώς συντηρητικό είδος (Auden 1948, Wilson 1944, 1945, Chandler 1950, Moretti 1983).

Ενώ μεγάλο μέρος αυτής της κριτικής εξαντλήθηκε στην τυποποιημένη δομή του κλασικού αστυνομικού μυθιστορήματος και τις μορφές των περισσότερο ή λιγότερο ηρωικών ντετέκτιβ και τις ανακριτικές τους μεθόδους, το παρόν άρθρο εστιάζει στην ισχυρή σχέση αυτού του είδους με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες στις οποίες πρώτα εμφανίστηκε και εν συνεχεία εξελίχθηκε. Στην πραγματικότητα, το αστυνομικό είδος γεννήθηκε τη στιγμή που εδραιωνόταν η σύγχρονη αστυνομία στην Ευρώπη και η διαμόρφωσή του με τα χρόνια κατέγραφε συνεχώς τον εκσυγχρονισμό των αστυνομικών τεχνικών, υιοθετώντας ολοένα και περισσότερο καινούριες επιστημονικές και τεχνολογικές προσεγγίσεις για την ταυτοποί-

ποση εγκληματιών και την εφαρμογή του Νόμου και των ποινών (Knight 2012, 3-25). Τις τελευταίες δεκαετίες, αυτές οι σχέσεις έχουν οδηγήσει τους ερευνητές να υιοθετήσουν μια κατά-τον-Φουκώ προσέγγιση στο είδος αυτό τόσο από λογοτεχνική όσο και από πολιτιστική σκοπιά (Miller 1989, Pepper 2016). Μια τέτοια προσέγγιση αποδεικνύει τη σπουδαιότητα του να εξετάσουμε τα αστυνομικά μυθιστορήματα σε σχέση με την εξέλιξη των αστυνομικών τεχνικών στο σύγχρονο κράτος κατά τους δύο περασμένους αιώνες, και επιβεβαιώνει ότι η αστυνομική λογοτεχνία είναι το κατάλληλο εργαλείο για τη μελέτη της ανόδου ενός νέου κοινωνικού θεσμού, που βασίζεται όλο και πιο πολύ στη χρήση επιστημονικών μεθόδων για να ασκήσει έλεγχο στα άτομα και στις κοινωνίες. Όπως ο ίδιος ο Φουκώ σημειώνει στο *Επιτήρηση και Τιμωρία*, τη συγκεκριμένη περίοδο τα παραδοσιακά λαϊκά αφηγήματα που ήταν επικεντρωμένα στους εγκληματίες και τις τύχες τους (όπως στο φημισμένο *Newgate Calendars*)<sup>1</sup> αντικαταστάθηκαν από ιστορίες που ήταν επικεντρωμένες σε έναν επιθεωρητή που θεωρήθηκε εκπρόσωπος του Κράτους, και περιγράφηκαν κατά την ίδια τη διαδικασία της έρευνας μέσω της ρασιοναλιστικής αντίληψης που τονίστηκε προηγουμένως (Foucault, 1979, 69).

Άλλα θεωρητικά πλαίσια έχουν τονίσει τη σύνδεση μεταξύ της κλασικής ευρωπαϊκής αστυνομικής λογοτεχνίας και των ελεγκτικών μηχανισμών της σύγχρονης πολιτείας. Παρά τη ριζοσπαστικά αντίθετη με τον Φουκώ στάση της, η Joan Copjec (1994) προτείνει να εξεταστεί η άνοδος της αστυνομικής λογοτεχνίας σε σχέση με την ανάπτυξη της σύγχρονης στατιστικής και την εφαρμογή της στον έλεγχο του πληθυσμού. Συγκεκριμένα, η Copjec εξετάζει τη μορφή του ντετέκτιβ και αφηγηματικές τεχνικές όπως το μυστήριο του κλειδωμένου δωματίου, θεωρώντας ότι μπορεί να αναγνωστούν σαν μια απεικόνιση της (αναπόφευκτα αποτυχημένης) φιλοδοξίας της επιστήμης να αποκτήσει πλήρη κυριαρχία επί της πραγματικότητας. Υπ' αυτή την ιδεολογική ανάγνωση των αστυνομικών ιστοριών, ο Franco Moretti (1983) επιμένει ότι η θεμελιώδης λειτουργία τους είναι να ωθήσουν τον αναγνώστη να αποδεχτεί τον συντηρητισμό της μαζικής κοινωνίας μέσω ενός ριζοσπαστικού στιγματισμού αυτής καθεαυτής της ατομικότητας. Χρησιμοποιώντας μια διαφορετική επιστημονική αλληγορία, ο Moretti ισχυρίζεται ότι ο Σέρλοκ Χολμς παρουσιάστηκε ως ένας «γιατρός» ικανός να θεραπεύσει την

1 Η *The Newgate Calendars* υπήρξε μια δημοφιλής βρετανική σειρά λαϊκών αναγνωσμάτων που κυκλοφόρησαν κατά τον 18ο αι. σε μορφή φυλλαδίων. Τα εικονογραφημένα θέματά τους αντλούσαν από ιστορίες εγκλημάτων και εκτελέσεων δολοφόνων. (Σ.τ.Ε.)

«ασθένεια» της αγγλικής κοινωνίας, ήτοι τους εξατομικευμένους εγκληματίες που προσπαθούν να διαταράξουν την καθιερωμένη τάξη που ασκείται από το βρετανικό Κράτος.

Αυτή η θεμελιώδης πλευρά της κλασικής ευρωπαϊκής αστυνομικής λογοτεχνίας είναι οπωσδήποτε σχετική με το θέμα της έρευνας του προγράμματος «DETECT». Ενώ η τεράστια διεθνική κυκλοφορία και διαπολιτισμική επίδραση της αστυνομικής λογοτεχνίας μπορεί σίγουρα να θεωρηθεί ως παράγοντας της εξέλιξης μιας κοινής πολιτιστικής κληρονομιάς, η παραδοσιακή αστυνομική λογοτεχνία έχει συνδεθεί ευρέως με χαρακτήρες και συγγραφείς που απηχούν στο έργο τους τους ισχυρούς δεσμούς τους με εθνικές λογοτεχνικές σχολές και αντίστοιχες ταυτότητες. Πράγματι, τα κυριότερα παραδείγματα της βρετανικής και γαλλικής αστυνομικής λογοτεχνίας, επικράτησαν σε αυτό το είδος κατά το μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας του και διαμόρφωσαν τις περισσότερες αφηγήσεις που δημιουργήθηκαν στο υπόλοιπο της Ευρώπης.

Παρόλο που τις τελευταίες δεκαετίες το ευρωπαϊκό αστυνομικό αφήγημα, στη λογοτεχνική του μορφή, έχει χάσει τη στενή του σχέση με τη συντηρητική ιδεολογία (Knight 2012, Evans, Johnstone, Moore 2012), οι σύγχρονες τηλεοπτικές σειρές εξακολουθούν να επιβεβαιώνουν τη σχέση μεταξύ αυτών των αφηγημάτων και των εθνικών τους ταυτοτήτων. Οι ευρωπαϊκές χώρες έχουν δημιουργήσει τις δικές τους, εγχώριες αστυνομικές σειρές, που έχουν βαθιές ρίζες στις τοπικές συνθήκες, οι οποίες μερικές φορές γίνονται δημοφιλείς σε όλη την ήπειρο ενσωματώνοντας εθνικά στερεότυπα. Για παράδειγμα, ο ομώνυμος ήρωας της σειράς *Επιθεωρητής Μονταλμπάνο* (RAI, 1999-), έχει γίνει –πρωτίστως για το ιταλικό κοινό– το απόλυτο συνώνυμο της ιταλικότητας. Οι αστυνομικές ηρωίδες των *nordic noir* σειρών όπως το *The Killing* (DR1, 2007-2013) και το *The Bridge* (STV1, 2011-2018) εξετάζονται σε σχέση με τις κυρίαρχες ιδέες που αφορούν τις προοδευτικές πολιτικές φύλου στις σκανδιναβικές χώρες. Επιπλέον, δεν είναι σύμπτωση το ότι δύο από τις πιο πετυχημένες διεθνώς ευρωπαϊκές σειρές των τελευταίων δύο δεκαετιών είναι στην πραγματικότητα δύο κατεξοχήν βρετανικές αστυνομικές σειρές: η προβαλλόμενη συνεχώς επί 25 χρόνια σειρά με τον επιθεωρητή Barnaby (*Midsomer Murders*, ITV, 1997-) και η αναθεωρημένη μεταφορά του Σέρλοκ Χολμς (*Sherlock*, BBC, 2010-). Ως αποτέλεσμα, αυτό το είδος αστυνομικής αφήγησης εξακολουθεί να δίνει έμφαση στον ρόλο του Κράτους και σε μια ειδική σχέση μεταξύ της αστυνομικής αφήγησης και των εθνικών ταυτοτήτων.

Ταυτόχρονα, όμως, οι σημαντικές αλλαγές που έλαβαν χώρα στην αμερικανι-

κή τηλεόραση τις τελευταίες δύο δεκαετίες έχουν προαγάγει μια διαφορετική προσέγγιση τόσο στο αστυνομικό αφήγημα όσο και στις πιο διαδεδομένες αστυνομικές σειρές στην Ευρώπη. Συγκεκριμένα, η θεματολογία, οι ιστορίες και οι χαρακτήρες που είναι τυπικοί στο (μετα)μοντέρνο τηλεοπτικό αστυνομικό είδος αποτελούν μια ιδανική πρόταση γι' αυτό που έχει χαρακτηριστεί ως «ποιοτική [quality] τηλεόραση» (Akass & McCabe, 2007), «μεταδικτυακή [post-network]» τηλεόραση (Lotz, 2009, 2014b) και «σύνθετη [Complex] τηλεόραση» (Mittell, 2015). Ο αντίκτυπος μιας γκανγκστερικής σειράς όπως το *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) στις σύγχρονες τηλεοπτικές αφηγήσεις είναι πολύ γνωστός, όπως επίσης και ο αντίκτυπος άλλων μεταγενέστερων σειρών, όπως το *The Shield* (Ft, 2002-2008), το *The Wire* (HBO, 2002-2008), το *Dexter* (Showtime, 2006-2013), το *Breaking Bad* (2007-2013) κ.ο.κ. Ένα από τα πιο σημαντικά κοινά στοιχεία αυτών των σειρών είναι η πολυσυζητημένη μορφή του αρσενικού αντιήρωα, η οποία έχει κυριαρχήσει στην αποκαλούμενη «τρίτη χρυσή εποχή της τηλεόρασης» ακόμα και πέρα από το συγκεκριμένο τηλεοπτικό είδος (Martin, 2012).

Στην παρούσα μελέτη θα εξετάσουμε το πώς αυτές οι τηλεοπτικές σειρές, που εμπεριέχουν και αναδιατυπώνουν την παράδοση του αστυνομικού μυθιστορήματος, φέρνουν στο προσκήνιο της σύγχρονης λαϊκής κουλτούρας όχι μόνο μία (σχεδόν ειρωνική) απεικόνιση του ηρωικού ντετέκτιβ και των τίμων αστυνομικών, αλλά επίσης μία πολυμορφία αντιφατικών χαρακτήρων, που κυμαίνονται από βίαιους και διεφθαρμένους αστυνομικούς μέχρι ψυχρούς δολοφόνους, που είναι όμως ευαίσθητοι πατεράδες.<sup>2</sup> Εξετάζοντας ολόκληρο το corpus, το πλαίσιο που χρησιμοποιείται για τη μελέτη της κλασικής αστυνομικής λογοτεχνίας (ακόμα και στη σύγχρονη τηλεοπτική μορφή της) πρέπει σαφώς να επαναξιολογηθεί. Στη θέση της ικανότητας του ντετέκτιβ να διατηρήσει τον έλεγχο και να εμποδίσει την «ασθένεια» που προκαλεί ο εγκληματίας, οι προαναφερθείσες αμερικάνικες αστυνομικές σειρές απεικονίζουν ξεκάθαρα μία ακατάσχετη διάβρωση των παραδοσιακών κοινωνικών δεσμών και την άνοδο του άγριου ανταγωνισμού μεταξύ των

2 Το γεγονός ότι η μυθοπλασία και το σινεμά (ειδικά από το νέο Χόλιγουντ και μετά) είχαν ήδη εξερευνήσει τέτοιες μορφές δεν διαψεύδει, αλλά στην πραγματικότητα επιβεβαιώνει το επιχειρήμα μου. Η λογοκρισία στις τηλεοπτικές αστυνομικές ιστορίες χαλάρωσε μόνο όταν συνδρομητικά κανάλια όπως το HBO εισήλθαν εντυπωσιακά σε αυτές τις παραγωγές· αυτή η αλλαγή συνέβη στο τέλος της δεκαετίας του 1990, δηλαδή όταν η ιδιωτικοποίηση και παγκοσμιοποίηση της τηλεοπτικής αγοράς κυριάρχησε πάνω στα δημόσια εθνικά δίκτυα, κάνοντας διαθέσιμο αυτό το τηλεοπτικό είδος σε νέους ανταγωνισμούς και σε νέο κοινό.

ατόμων, των οικογενειών και των (νεο)φυλετικών ομάδων που συχνά αναπαριστώνται ως κοινόπτες στερημένες δικαιωμάτων. Αυτές οι τηλεοπτικές σειρές συγκαταλέγονται στις πιο επιδραστικές της ευρωπαϊκής και παγκόσμιας τηλεόρασης και μπορούν να θεωρηθούν ως σύμπτωμα μιας ορατής καμπής στην ιστορία αυτού του είδους στην τηλεοπτική μορφή του: αντί να επικεντρώνονται στη νομιμοποίηση του Νόμου και της αστυνομίας, εξερευνούν τις ψυχολογικές, κοινωνικές και πολιτικές αντιφάσεις που επηρεάζουν τα άτομα και τις ομάδες που αποτελούν αυτούς τους θεσμούς (*The Wire*, *The Shield*, *Dexter*) και πολύ συχνά στη νομιμοποίηση εκείνων που είναι αντίθετοι (*The Sopranos*, *The Wire*, *Breaking Bad*).

Θα ήταν αρκετό να αναφέρουμε τρεις βασικές σειρές σε αυτό το πλαίσιο. Η σειρά *The Sopranos* επικεντρώνεται στους γκάνγκστερς του Νιου Τζέρσι και μπορεί να θεωρηθεί ως ελεγεία στον κινηματογραφικό μύθο της ιταλοαμερικάνικης μαφίας. Το *The Wire* λαμβάνει υπόψη την πλευρά της αστυνομίας αλλά και των μελών διαφόρων συμμοριών της Βαλτιμόρης, προσφέροντας μια πολυεπίπεδη, κοινωνιολογικά και ιστορικά βασισμένη, ανάλυση ενός ρεαλιστικού εγκληματικού οικοσυστήματος. Το *Breaking Bad* αφηγείται την επική ιστορία της ανόδου και πτώσης ενός απλού δασκάλου που έγινε έμπορος ναρκωτικών, και έχει χαρακτηριστεί ως μία εμφανής αλληγορία του αυξανόμενου θυμού που εκδηλώνεται από μια ταλαιπωρημένη αμερικάνικη λευκή μεσαία τάξη. Όλες αυτές οι αστυνομικές αφηγήσεις εγκαταλείπουν φανερά, ή ακόμα και αντιστρέφουν, τον θεμελιώδη παραδειγματικό στόχο του συγκεκριμένου τηλεοπτικού είδους, δηλαδή την παρουσίαση αστυνομικών δυνάμεων που επιτυγχάνουν να εφαρμόσουν τον Νόμο: το *The Sopranos* δεν προσφέρει ενδοσκοπήση στο έργο της αστυνομίας και επικεντρώνεται αποκλειστικά στην πλευρά των μαφιόζων· το *The Wire* κινείται μεταξύ των δύο αντίθετων πλευρών μετατρέποντας την εναλλασσόμενη ταύτιση του κοινού με τους αστυνομικούς ή με τους εγκληματίες σε ένα από τα πιο σημαντικά διαρθρωτικά του χαρακτηριστικά· το *Breaking Bad* τοποθετεί τους θεατές στη θέση του τίμιου ανθρώπου που έγινε εγκληματίας, ωθώντας τους σε μια προσεκτική εξερεύνηση του τι σημαίνει να περάσεις στον χώρο της παρανομίας.

Τα παραδείγματα αυτά δείχνουν φανερά το πώς οι σύγχρονες αστυνομικές σειρές αναφέρονται άμεσα στην κοινωνική ιστορική και πολιτική διαμόρφωση των δυτικών χωρών τις περασμένες δεκαετίες, διαμόρφωση η οποία σηματοδοτείται από μία ταχύτατη παγκοσμιοποίηση και μια αυξανόμενη οικονομική απελευθέρωση. Επίσης δείχνουν το πώς οι σειρές αυτές φέρνουν αντιμέτωπο το κοινό με έναν κόσμο στον οποίο εθνικές ταυτότητες, κράτη και αστυνομικές δυ-

νάμεις φαίνονται να είναι απομακρυσμένες, αν όχι εχθρικές, προς τον απλό πολίτη.

### Αστυνομικές σειρές και ευρωπαϊκή κρίση

Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, αυτή η σημαντική αλλαγή στις αμερικάνικες αστυνομικές σειρές δεν πρέπει να θεωρηθεί απλώς σαν μια απεικόνιση μιας πραγματικής κοινωνικής αλλαγής, αλλά επίσης, και κυρίως, σαν επίπτωση των προσφάτων αλλαγών στους τρόπους παραγωγής και διανομής των τηλεοπτικών παραγωγών. Το φαινόμενο είναι πολύ γνωστό και έχει αναλυθεί σε βάθος στην έρευνα που διενεργήθηκε από ερευνητές που έχουν ήδη αναφερθεί (Lotz 2009, 2014b, Mittell 2015). Αν και δεν υπάρχει λόγος να συζητηθεί εδώ με λεπτομέρειες, είναι ενδιαφέρον να λάβουμε αυτό το παρασκήνιο υπόψη μας καθώς εξετάζουμε τις ευρωπαϊκές συνθήκες.

Με κάποια χρόνια καθυστέρηση σε σχέση με τις Ηνωμένες Πολιτείες, η ευρωπαϊκή τηλεόραση άρχισε να υιοθετεί και να προσαρμόζει κάποιες από τις νέες στρατηγικές παραγωγής και διανομής, καθώς επίσης τις θεματικές και στιλιστικές καινοτομίες που εισήχθησαν από την αμερικανική τηλεόραση. Από το 2007 και μετά, παρουσιάστηκε ένας αριθμός πρωτοποριακών αστυνομικών σειρών. Εκτός από αστυνομικές σειρές με ντετέκτιβ και τις σειρές που προαναφέρθηκαν (*The Killing*, *Sherlock* και *The Bridge*) ή τη γαλλική σειρά *Braquo* (Canal +, 2009-2016), τη βρετανική *Broadchurch* (ITV, 2013-2017) και τη γερμανική *Babylon Berlin* (Sky Deutschland, 2017-), ένα άνευ προηγουμένου κύμα από τηλεοπτικές σειρές με εγκληματίες αντιήρωες κατέκλυσε ολόκληρη την ήπειρο και περιλάμβανε τα ιταλικά *Romanzo criminale* (Sky, 2008-2010), *Gomorra* (Sky, 2014-) και *Suburra* (Netflix/RAI, 2017-), το νορβηγοαμερικάνικο *Lilyhammer* (NRK1/Netflix, 2012-2014), το βρετανικό *Peak* *Blinders* (BBC2, 2013-), το ρουμανικό *Umbre* (HBO Europe, 2014-), το ουγγρικό *Golden Life* (HBO Europe, 2015-2018), το ισπανικό *La Casa de papel* (Antena 3, 2017-) και το γερμανικό *Dogs of Berlin* (Netflix, 2018-).

Όλες αυτές οι σειρές κέρδισαν ένα ασυνήθιστο, αν και σχετικά περιορισμένο, επίπεδο διεθνούς αναγνώρισης, και αποκαλύπτουν τον αντίκτυπο των σύγχρονων αμερικανικών σειρών. Σε μια πρώτη φάση υιοθέτησαν μακρές αφηγήσεις στη θέση της τυπικής μορφής των επεισοδίων των παραδοσιακών αστυνομικών σειρών. Στη συνέχεια επικεντρώθηκαν στην πλευρά του εγκληματία, κάτι που έγινε για πρώτη φορά στην ευρωπαϊκή τηλεόραση, ενώ συνέβαινε στις αμερικάνικες

σειρές την προηγούμενη δεκαετία. Αυτές οι σειρές στην πραγματικότητα απέτιαν φόρο τιμής στις αμερικάνικες ταινίες και στην τηλεόραση μέσω ξεκάθαρων αναφορών στη χολιγουντιανή, κλασική προσέγγιση της αισθητικής του αστυνομικού είδους. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε εδώ ότι μία από τις πιο πρώιμες σύγχρονες ευρωπαϊκές σειρές επικεντρώνεται στη μορφή ενός γκάνγκστερ. Το *Lilyhammer* δεν ήταν μόνο μια νορβηγοαμερικανική συμπαραγωγή και η πρώτη σειρά που διαφημίστηκε σαν εσωτερική παραγωγή του Netflix, αλλά επίσης ένα είδος ανεπίσημου χιουμοριστικού spin-off του *The Sopranos*. Ο πρωταγωνιστής ήταν βασικά μία παραλλαγή ενός επαναλαμβανόμενου και πολυαγαπημένου χαρακτήρα στις αμερικάνικες σειρές, του Silvio Dante, και ενσαρκώθηκε από τον ίδιο ηθοποιό, τον Steven Van Zandt, που υποδύθηκε τον Frank Tagliano. Παρόλο που η λίστα άμεσων συνδέσμων και έμμεσων παραλληλισμών ανάμεσα στις μορφές και τις αφηγήσεις των ευρωπαϊκών και αμερικανικών αστυνομικών σειρών είναι μεγάλη, το να υιοθετήσω μία συστηματική άποψη θα μου επιτρέψει να δώσω έμφαση σε κάποιες ιδιαιτερότητες των ευρωπαϊκών παραγωγών.

Η διαδικασία που οδηγεί στην εμφάνιση αυτών των τηλεοπτικών παραγωγών μοιάζει στ' αλήθεια με εκείνη που συνέβη πριν από αρκετό καιρό στις ΗΠΑ. Από τα τέλη της δεκαετίας του 2000, συνδρομητικά τηλεοπτικά κανάλια, όπως το Sky και το HBO Europe, προσπάθησαν να παίξουν τον ρόλο που έπαιξαν τα συνδρομητικά κανάλια στην αμερικάνικη αγορά, καθώς άρχισαν να κάνουν παραγωγές των αποκαλούμενων «ποιοτικών» σειρών, αυστηρά σχεδιασμένων για να αποκτήσουν διεθνή απήχηση. Αυτά τα διεθνή τηλεοπτικά δίκτυα ήταν εμφανέστατο ότι βασίστηκαν σε αμερικανικά πρότυπα. Τα *Romanzo criminale*, *Gomorra* και *Babylon Berlin* αποτέλεσαν προσπάθειες του Sky να βρει τη θέση του στην αγορά της «σύνθετης» [complex] τηλεόρασης, και γι' αυτό, όχι συμπτωματικά, οι κριτικοί έχουν παρομοιάσει συχνά το *Gomorra* με το *The Wire*. Αλλά η επίδραση των αμερικανικών παραγωγών αποδεικνύεται επίσης και στα παραδοσιακά τηλεοπτικά δίκτυα: δημόσια και ιδιωτικά δίκτυα σαν το BBC στο Ηνωμένο Βασίλειο και το Antena 3 στην Ισπανία περιλάμβαναν στιλιστικά και θεματικά στοιχεία παρμένα από εκπομπές που ήταν παραγωγές ανταγωνιστών, όπως το Sky και το HBO, ανεβάζοντας τον πήχη ως προς την αφηγηματική πολυπλοκότητα και την απεικόνιση ανήθικων χαρακτήρων, σεξ και βίας. Φυσικά, τα τελευταία χρόνια, η άνοδος του Netflix και άλλων κορυφαίων υπηρεσιών τηλεοπτικής μετάδοσης (OTTs) έφερε πολλούς καινούριους ανταγωνιστές σε αυτή την αγορά, που προωθούσαν εντατικά τη διεθνή κυκλοφορία μερικών από τα προϊόντα που αναφέραμε πιο



πάνω. Η περίπτωση του *Lilyhammer*, της πρώτης εσωτερικής παραγωγής του Netflix που αναφέρθηκε, είναι εμβληματική. Όπως είναι γνωστό, το Netflix έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εντελώς αναπάντεχη διεθνή επιτυχία του *La Casa de Papel*, το οποίο, σε διαφορετική περίπτωση, θα είχε παραμείνει μία μέτρια εγχώρια επιτυχία, και επίσης ανέλαβε και την παραγωγή του 3ου και 4ου κύκλου του. Τελικά, το Netflix όχι μόνο προωθεί παγκοσμίως όλες του τις σειρές, όπως οι αναφερθείσες *Suburra* και *Dogs of Berlin*, αλλά επίσης και τις σειρές που είναι παραγωγές των ανταγωνιστών του, όπως το *Top Boy* του Chanel 4 (2013-2014).

Όπως συνέβη με τις αμερικάνικες τηλεοπτικές παραγωγές, έτσι και οι ευρωπαϊκές αντίστοιχές τους παρουσιάζουν μια νέα άποψη σχετικά με την απεικόνιση του Κράτους στις αστυνομικές αφηγήσεις, τουλάχιστον στον τομέα των τηλεοπτικών σειρών. Βασισμένες σ' αυτά τα πρότυπα, αυτές οι σειρές απεικονίζουν τα βαθιά χάσματα στη σύγχρονη κοινωνία, άμεσα ή μέσω αλληγορίας. Η εξερεύνηση της απουσίας του Κράτους (στο *The Sopranos*), οι ανεπάρκειές του (στο *The Wire*), και η διαφθορά του (στο *The Shield*) παρατηρούνται στον ίδιο βαθμό στις ευρωπαϊκές σειρές όσο και στις αντίστοιχες αμερικανικές. Το *Gomorra* απεικονίζει μια γειτονιά που είναι εγκαταλειμμένη από την αστυνομία στο έλεος εγκληματικών αφεντικών· το *La Casa de Papel* παρουσιάζει τους πρωταγωνιστές του σαν μορφές του Ρομπέν των Δασών, να μάχονται εναντίον ενός καταπιεστικού και βάρβαρου καθεστώτος· το *Peaky Blinders* και το *Suburra* διεισδύουν στα παλάτια της εξουσίας μόνο και μόνο για να δείξουν ότι είναι εξίσου διεφθαρμένα με τα χαμηλότερα εγκληματικά κοινωνικά στρώματα, με τα οποία συνδέονται μέσω κοινών οικονομικών συμφερόντων. Τότε, λοιπόν, ποιο είναι στα αλήθεια το παράξενο και ιδιαίτερα ευρωπαϊκό στις αστυνομικές σειρές που δημιουργήθηκαν στη Γηραιά Ήπειρο τα τελευταία χρόνια;

Όπως θα δούμε στη συνέχεια, μερικές από αυτές τις σειρές, και κυρίως οι ελάχιστες που έχουν αποκτήσει μια ευρεία διεθνή φήμη, αναφέρονται ξεκάθαρα στα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα των χωρών τους, και κατ' επέκταση σε εκείνα της Ευρώπης, και ειδικά στο ζήτημα της ανόδου του λαϊκισμού. Αυτοί οι δεσμοί με τη σύγχρονη πολιτική τις διαχωρίζουν από άλλες ευρωπαϊκές παραγωγές. Σε αυτές τις σειρές, οι δεσμοί μεταξύ της κρατικής διαφθοράς και του οργανωμένου εγκλήματος αγγίζουν πολύ υψηλά επίπεδα νόμιμων και παράνομων θεσμών· επιπλέον, οι εκπομπές αυτές συνδέουν τέτοιες σκευωρίες με τις δραστηριότητες νεοφασιστικών ομάδων. Αυτό είναι το υπόβαθρο της ιταλικής σειράς *Suburra*, που ακολούθησε τα βήματα του *Romanzo criminale* και προηγήθηκε του πολύ πρόσφατου

*ZeroZeroZero* (Sky, 2020-), όλες παραγωγές του ίδιου στούντιο. Ακόμα πιο προκλητική είναι η σειρά του BBC *Peaky Blinders*, στην οποία ένας πολύ γνωστός γκάνγκστερ, ο Thomas Shelby, διαπράττει πολλές πολιτικές δολοφονίες και τρομοκρατικές επιθέσεις σύμφωνα με τις διαταγές που λαμβάνει από κρυφά παρακλάδια του βρετανικού Κράτους, μερικά από τα οποία συνδέονται απευθείας με τον Ουίנסτον Τσόρτσιλ. Αν και ο πρωταγωνιστής ανταμείβεται για τις υπηρεσίες του με μία έδρα στη Βουλή των Κοινοτήτων, η σειρά δεν απεικονίζει μια αμοιβαία επωφελή συμμαχία ανάμεσα στις διαφορετικές τάξεις της κοινωνίας. Αντί γι' αυτό, προβάλλει την κριτική του *raison d' Etat* και περιγράφει τον αντιήρωά της σαν ένα ρομαντικό, αν και κτηνώδη, επαναστάτη κατά του Κράτους. Και δεν είναι μόνο αυτό. Αν και η Ευρωπαϊκή Ένωση αναφέρεται σπάνια στις ευρωπαϊκές τηλεοπτικές σειρές, σε μια από τις πιο πολυσυζητημένες αστυνομικές σειρές των τελευταίων δεκαετιών, το *La Casa de Papel*, ο πύρινος λόγος του πρωταγωνιστή ενάντια στην Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα αποτελεί ένα καθοριστικό σημείο της πλοκής.<sup>3</sup>

Καθώς αυτές οι σειρές δραματοποιούν τη λαϊκή απογοήτευση εναντίον του Κράτους, γίνεται φανερό ότι οι κριτικές προσεγγίσεις που δίνουν έμφαση στην απεικόνιση του Κράτους και της πειθαρχικής του εξουσίας ίσως δεν είναι εντελώς αποδεκτές. Αντίθετα, ένα θεωρητικό πλαίσιο, όπως το περί αντίληψης του λαϊκισμού του Ernesto Laclau (2005), ίσως είναι πιο χρήσιμο, όπως απέδειξε το γεγονός ότι το *La Casa de Papel* κάνει ευθείες αναφορές στους Αγανακτισμένους, το ισπανικό πολιτικό κίνημα που επηρεάστηκε άμεσα από τη θεωρία του Laclau (Errejon, 2014). Για τον Laclau, ο λαϊκισμός δεν είναι τίποτα άλλο παρά η γενική μορφή που τείνει να λάβει η πολιτική στη σύγχρονη, όψιμα καπιταλιστική κοινωνία. Στη θέση παλαιότερων αντιλήψεων περί κοινωνίας, βασισμένων σε ταξικούς αγώνες, στους οποίους η μάχη διεξάγεται μεταξύ διαφορετικών ιδεολογιών ή άλλων πολύπλοκων δικτύων οικονομικών και πολιτιστικών συγκρούσεων, η βασική ιδεολογική μάχη φαίνεται να συμβαίνει ανάμεσα σε αυτούς που (υποθετικά) συμπεριλαμβάνονται στους κύκλους της εξουσίας και σε όλους τους άλλους. Για να υποστηρίξουν αυτή την αντίληψη, τα πολιτικά κινήματα προωθούν ασταθείς και συχνά εφήμερες συμμαχίες μεταξύ όλων εκείνων που είναι αντίθετοι με την «καθεσποικυία τάξη». Για τον Laclau, εκείνο που συγκρατεί αυτά τα σκόρπια τμήματα της κοινωνίας είναι η κινητοποίηση μερικών κοινών συμβόλων, όπως «ο

3 Είναι φανερό ότι αυτές οι σειρές διαφέρουν από άλλες αστυνομικές σειρές, καθώς η Πολιτεία περιγράφεται με ζοφερά χρώματα.

λαός», σύμβολο το οποίο είναι άμεσα και διαμετρικά αντίθετο με «την ελίτ» (οικονομική, πολιτική και πολιτιστική). Τέτοια «κενά σύμβολα» διευκολύνουν την πολιτική κινητοποίηση και υποκινούν τη συλλογική υποκειμενικότητα όχι εναντίον αλλά ακριβώς εξαιτίας της ίδιας τους της ασάφειας. Το αποτέλεσμα είναι ξεκάθαρο: αντί για την προώθηση επιστημονικών ιδεολογιών και πειθαρτικών εργαλείων που συνέβαλαν στην άνοδο των μοντέρνων φιλελεύθερων πολιτευμάτων, μια τέτοια αντίληψη τονίζει εντυπωσιακές κοινωνικές συγκρούσεις, οι οποίες συχνά απεικονίζονται ως ο αγώνας του λαού εναντίον ενός Κράτους που κυριαρχείται από την αντιδημοκρατική και διεφθαρμένη ελίτ.

Στη συνέχεια, θα επιχειρήσω να αποδείξω ότι οι αφηγήσεις και η αισθητική σειρών όπως το *La Casa de Papel*, το *Suburra* και το *Peaky Blinders* απηχούν έναν τεράστιο λαϊκισμό, εκμαιεύοντας μια ενστικτώδη ανταπόκριση του κοινού μέσω των υπερβολικών, μελοδραματικών ιστοριών τους, καθώς επίσης μέσω των ζοφερών απεικονίσεων της σύγχρονης ευρωπαϊκής κοινωνίας.

### **Η λαϊκίστικη αισθητική της σύγχρονης ευρωπαϊκής αστυνομικής λογοτεχνίας**

Το *La Casa de Papel* ασχολείται άμεσα με συζητήσεις σχετικά με την τρέχουσα ευρωπαϊκή κρίση. Πρωτοκυκλοφόρησε το 2017 στην Ισπανία, από το ιδιωτικό δίκτυο Antena 3, και έγινε γνωστό στον κόσμο από το Netflix το 2018. Η πλοκή του περιστρέφεται απολύτως γύρω από μία θεαματική και πολύ προβεβλημένη σύγκρουση ανάμεσα στους πρωταγωνιστές και το ισπανικό Κράτος. Όπως σε μία αντιπροσωπευτική του είδους ταινία με ληστές, οι πρωταγωνιστές του *La Casa de Papel* είναι ένα ανάμεικτο σύνολο από παρανόμους (ο καθένας από τους οποίους με ένα υπόβαθρο εργατικής, υπο-προλεταριακής τάξης ή μειοψηφίας), που επιχειρούν μία θρασύτατη ληστεία, την οποία το κοινό καλείται να δει ως μια ξεκάθαρη αλληγορία μιας επανάστασης εναντίον κάποιου είδους θεσμών.

Στο *La Casa de Papel*, όμως, ο στόχος αυτής της επανάστασης είναι πιο ξεκάθαρος απ' ό,τι συνήθως. Στους δύο πρώτους κύκλους, η ιστορία επικεντρώνεται στην επίθεση των πρωταγωνιστών εναντίον του Βασιλικού Νομισματοκοπείου της Ισπανίας, όπου οχυρώνονται για πολλές μέρες με σκοπό να τυπώσουν 2,4 δισεκατομμύρια ευρώ με τα οποία σκοπεύουν να το σκάσουν. Από την αρχή ως το τέλος της σειράς, οι διάλογοι μεταξύ των χαρακτήρων, και ειδικά οι μικρές «διαλέξεις» που δίνει ο αρχηγός της ομάδας (ο «καθηγητής») ξεκαθαρίζουν την

προσπάθεια των ληστών να κερδίσουν την εύνοια της κοινής γνώμης, παρουσιάζοντας τους εαυτούς τους, μέσα από μια προσεκτική χειραγώγηση των ΜΜΕ, ως επαναστάτες που μάχονται εναντίον μιας σκληρής και άδικης ελίτ. Το *La Casa de Papel*, δηλαδή, ασχολείται συνειδητά με το ζήτημα της αντι-εξουσιαστικής πάλης που βρίσκεται στον πυρήνα των διαφορετικών ειδών λαϊκισμού, είδη τα οποία έχουν πρόσφατα υιοθετηθεί σε όλη την Ευρώπη και από αριστερά και από δεξιά κινήματα, με επιτυχία. Η σειρά κάνει αυτό το κρυμμένο νόημα ολοφάνερο με μια κορυφαία σκηνή (Σεζόν2, Επεισόδιο 8) στην οποία ο «καθηγητής» εκφωνεί έναν μονόλογο για να κερδίσει την υποστήριξη της επιθεωρητού Raquel Murillo, που είναι υπεύθυνη για τη σύλληψή του:

«Το 2011, η Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα κέρδισε 171 δισεκατομμύρια ευρώ από το πουθενά. Ό,τι κάνουμε κι εμείς. Αλλά εκείνοι πιο πολλά. 185 δισεκατομμύρια το 2012· 145 δισεκατομμύρια ευρώ το 2013... Ξέρεις που πήγαν όλα αυτά τα χρήματα; Στους τραπεζίτες! Κατευθείαν από το Νομισματοκοπείο στις τσέπες τους. Βρέθηκε κανείς να πει ότι η Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα ήταν κλέφτης; “Ενέσεις ρευστότητας” το αποκάλεσαν. Το εμφάνισαν από το πουθενά, Raquel, από το τίποτα». [Βγάζει ένα χαρτονόμισμα των 50 ευρώ]. «Τι είναι αυτό;» «Δεν είναι τίποτα, Raquel, είναι απλό χαρτί». [Σκίζει το χαρτονόμισμα] «Το βλέπεις, είναι χαρτί! Είναι χαρτί! Κάνω μια ένεση ρευστότητας, αλλά όχι για τους τραπεζίτες. Την κάνω εδώ, στην αληθινή οικονομία, μαζί με την ομάδα μου από χαμένα κορμιά».

Αυτός ο μονόλογος δεν είναι απλώς μια αόριστη αναφορά στη σύγχρονη ευρωπαϊκή πολιτική. Το *La Casa de Papel* αποτίει φόρο τιμής στο κίνημα των Αγανακτισμένων, το οποίο, στο ξέσπασμα της ευρωπαϊκής οικονομικής κρίσης το 2011, διαμαρτυρήθηκε εναντίον της πολιτικής λιτότητας και οδήγησε στη σύσταση του Podemos, του πρώτου ευρωπαϊκού αριστερού κόμματος που, κατά γενική ομολογία, άντλησε έμπνευση από τη θεωρία του λαϊκισμού του Ernesto Laclau (Errejón, 2014). Στο όγδοο επεισόδιο του πρώτου κύκλου, στην πραγματικότητα, ο «καθηγητής» λέει ξεκάθαρα στους συνεργάτες του ότι θα γίνουν οι ήρωες του ισπανικού λαού, ακριβώς όπως έγιναν και οι διαδηλωτές που στρατοπέδευαν, πριν από αυτούς, στην Πουέρτα ντελ Σολ της Μαδρίτης στις 11 Μαΐου του 2011.

Η απήχηση της σειράς αποδεικνύει ότι αυτές οι αναφορές δεν αγνοήθηκαν, αλλά ότι έγιναν δεκτές από πολλούς fans και κριτικούς παρά την –ή πιθανώς και

εξαιτίας- της ασάφειας και της επιπολαιότητάς τους. Σε συγκεκριμένα, ιδιαίτερα, μέρη της Νότιας Ευρώπης, όπως η Ιταλία, οι διαδηλωτές χρησιμοποίησαν τις θρυλικές μάσκες του Νταλί, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν από τους χαρακτήρες της σειράς (με τον ίδιο τρόπο που, μερικά χρόνια πριν, η μάσκα του Guy Fawks από το *V for Vendetta*, χρησιμοποιήθηκε στις δράσεις του Occupy Movement). Οι fans και θεατές έχουν διαφωνήσει έντονα για τον τρόπο με τον οποίο η σειρά αναφερόταν σε τέτοια πολύπλοκα προβλήματα και γεγονότα. Αν και δεν είναι εφικτό να συζητήσουμε με λεπτομέρεια αυτό το θέμα εδώ, είναι οπωσδήποτε ενδιαφέρον να τονίσουμε ότι η πιο επιτυχημένη ευρωπαϊκή αστυνομική σειρά των τελευταίων χρόνων είναι επίσης εκείνη η οποία έχει ολοφάνερα μεταφέρει ένα πολύπλοκο, αλλά όμως αποτελεσματικό «κατηγορώ» στο ότι οι τρέχουσες πρακτικές της Ευρωπαϊκής Ένωσης αποτελούν σχέδιο της ελίτ, ένα μήνυμα με το οποίο οι fans, οι κριτικοί και οι ακτιβιστές έχουν ασχοληθεί εξίσου σε βάθος.

Το δεύτερο παράδειγμα που θα συζητηθεί εδώ είναι η ιταλική σειρά *Suburra*. Είναι παραγωγή του στούντιο Cattleya, σε συνεργασία με το Netflix και το εθνικό δημόσιο τηλεοπτικό δίκτυο RAI. Η σειρά βασίζεται στη διεθνή επιτυχία μιας προηγούμενης σειράς (το *Gomorra*), που δημιουργήθηκε από την ίδια εταιρεία, και κάποιων από τους ίδιους δημιουργικούς ανθρώπους.

Το *Suburra* εξελίσσει (με τη μορφή του πρίκουελ) τους χαρακτήρες και τα θέματα με τα οποία ασχολήθηκε πρώτα το μυθιστόρημα που δημοσιεύτηκε από τους Giancarlo de Cataldo και Carlo Bonini το 2013 και αργότερα η ομότιτλη ταινία που σκηνοθετήθηκε από τον Stefano Sollima το 2015 (και τα δύο με τον ίδιο τίτλο). Με πολλούς τρόπους, όλα αυτά τα έργα μυθιστορηματοποιούν ένα πολύπλοκο δίκτυο που συνέδεε το οργανωμένο έγκλημα, τις νεοφασιστικές οργανώσεις και τους εγχώριους πολιτικούς στο δημοτικό συμβούλιο της Ρώμης στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Από τις πρώτες ήδη σκηνές, η σειρά επικεντρώνεται στην ανάμειξη του Βατικανού σε πολλές, αμφιβόλου ηθικής, παράνομες, και ακόμα και εγκληματικές δραστηριότητες. Η ζοφερή περιγραφή του *Suburra*, ενός δικτύου απόλυτα διεφθαρμένων θεσμών, θυμίζει αυτόματα στον τηλεθεατή τον απελπισμένο κόσμο του *Gomorra*, το οποίο αποτέλεσε φανερά το πρότυπο για τη σειρά και του οποίου η αναγνώριση και η διεθνής επιτυχία οφείλονταν κυρίως στην κτηνώδη απεικόνιση των εγκληματικών δραστηριοτήτων της Ναπολιτάνικης Καμόρα. Στο *Gomorra*, όμως, η επιλογή να μην απεικονιστούν οι πολιτειακοί θεσμοί, τα ΜΜΕ ή άλλοι χαρακτήρες άσχετοι με τον εγκληματικό περίγυρο, δίνει έμφαση στην αποσύνδεση των πρωταγωνιστών από την υπόλοιπη κοινωνία, επειδή η

σειρά παρουσιάζει μία (μάλλον πεσιμιστική) καταγραφή της εγκατάλειψης αυτού του κομματιού της κοινωνίας από την Πολιτεία. Η περίπτωση του *Suburra* είναι αρκετά διαφορετική.

Εδώ, οι χαρακτήρες προέρχονται από πολλά κοινωνικά στρώματα, επειδή όλα τα στρώματα της κοινωνίας της Ρώμης, από τις πιο φτωχικές παράγκες μέχρι τα πιο πλούσια παλάτια, από τις συμμορίες των νέων μέχρι τις πιο ισχυρές πολιτικές και θρησκευτικές οργανώσεις, φαίνεται να συνδέονται μεταξύ τους και να επωφελούνται από τις εγκληματικές δραστηριότητες που κινούν τα νήματα της πλοκής. Ο εντυπωσιασμός της σειράς είναι ορατός στη θεματολογία της, όπως και στην αφηγηματική της δομή και το οπτικοακουστικό της στυλ: οι κεντρικοί χαρακτήρες εμπλέκονται σε ένα κρεσέντο δολοφονιών, που περιλαμβάνουν ακόμα και τους φόνους των ίδιων τους των πατεράδων, αδερφών, εραστών και πολλών, περισσότερο ή λιγότερο, σημαντικών χαρακτήρων. Επιπλέον, οι πράξεις βίας αναπαρίστανται πάντοτε με βάρβαρο τρόπο. Το γεγονός ότι το Netflix υπογράφει τη συμπαραγωγή μπορεί να θεωρηθεί ως μία από τις αιτίες της εντυπωσιακής αισθητικής της σειράς, η οποία προσπαθεί να συμβαδίσει με την ξεκάθαρη απεικόνιση βίας σε παραγωγές του HBO ή του Sky όπως το *Gomorra*. Όμως το *Suburra* δεν ακολουθεί τον ίδιο αργό ρυθμό, τους λακωνικούς χαρακτήρες, τους επικούς υπαινιγμούς και τα κυρίως νυχτερινά αστικά τοπία του προκατόχου του, του *Gomorra*. Ένα βασικό χαρακτηριστικό της σειράς είναι ο συνδυασμός μιας πολύ φωτεινής απεικόνισης της Ρώμης με ακραία δυσοίωνα γεγονότα και σκηνές αιματοχυσίας.

Αυτός ο συνδυασμός δημιουργεί ένα παραισθησιακό αποτέλεσμα τοποθετώντας μία ασυνήθιστη (για την ιταλική τηλεόραση) κριτική απεικόνιση των κρυφών κομματιών της ιταλικής κοινωνίας επάνω σε ένα υπερβολικά μελοδραματικό αφήγημα και αισθητικό στυλ.

Η απεικόνιση ενός από τους κεντρικούς χαρακτήρες δείχνει αυτό το σημείο πολύ ξεκάθαρα. Στην αρχή της σειράς, ο Amedeo Cinaglia είναι ένας ντόπιος πολιτικός που περιγράφεται σαν αληθινός ιδεαλιστής, του οποίου η ιδιοσυγκρασία και οι πεποιθήσεις θυμίζουν εμφανώς στον (Ιταλό) τηλεθεατή το λαϊκό Κίνημα των Πέντε Αστέρων. Στη διάρκεια πέντε επεισοδίων, ο Cinaglia πρώτα αναγκάζεται και μετά δελεάζεται από το ανώτατο αφεντικό του οργανωμένου εγκλήματος της Ρώμης να γίνει ένα σκληρό άτομο, το οποίο αρχίζει να χειραγωγεί τους πάντες γύρω του και τελικά διατάζει μια δολοφονία για να διευκολύνει την καριέρα του. Ακόμα περισσότερο κι από την απόλυτη διαφθορά του πολιτικού, αυτό που κάνει τη μεγαλύτερη εντύπωση στον τηλεθεατή είναι η εντυπωσιακή ταχύτη-

τα της αλλαγής του και η υπερτονισμένη απεικόνιση της εμφάνισης και της συμπεριφοράς του. Με αυτή τη λογική, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο λαϊκισμός σειρών σαν το *Suburra* δεν έγκειται μόνο στη χρήση κοινωνικών και πολιτικών θεμάτων, αλλά επίσης, και ίσως κυρίως, στην εντυπωσιακή τους αισθητική.

Αυτό το στοιχείο είναι εμφανές και στις αφηγηματικές και σιλιτιστικές τεχνικές του *Peaky Blinders*, μιας από τις πιο δημοφιλείς σύγχρονες ευρωπαϊκές αστυνομικές σειρές, από τις εντυπωσιακές ανατροπές του και τις αγωνιώδεις κορυφαίες σκηνές, μέχρι τη βαριά σχηματοποιημένη επιλογή της μουσικής, στην οποία η συνειδητή κατάχρηση παλιομοδίτικης ροκ επικεντρώνει την προσοχή του τηλεθεατή στην «άνεση» της συμπεριφοράς και της εμφάνισης των χαρακτήρων.

Η σειρά αναφέρεται άμεσα στο ζήτημα του λαϊκισμού και στην ουσία του. Οι πρωταγωνιστές, τα μέλη της οικογένειας Shelby, είναι μια ομάδα από γκάνγκστερς που προέρχονται από στερημένες κοινότητες. Ζουν στο Μπέρμιγχαμ της εργατικής τάξης και είναι η πρώτη γενιά μιας περιπλανώμενης οικογένειας Ρομά που έχει εγκατασταθεί σε αυτό το αστικό βιομηχανικό περιβάλλον. Καθώς η σειρά παρουσιάζει επαναλαμβανόμενες συγκρούσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες και το βρετανικό Κράτος, φέρνει συνέχεια στο προσκήνιο αυτή την ταξική και εθνική περιθωριοποίηση. Στην πραγματικότητα, το Κράτος είναι σχεδόν συμπρωταγωνιστής στο *Peaky Blinders*, καθώς οι επίσημοι και ανεπίσημοι εκπρόσωποί της προσπαθούν συνεχώς να χειραγωγήσουν τους Shelby και να χρησιμοποιήσουν τις εγκληματικές τους δραστηριότητες προς όφελός τους. Ο Thomas Shelby, ο εντυπωσιακός και σκληρός αντιήρωας στο κέντρο της αφήγησης, είναι βετεράνος του Α' Παγκοσμίου Πολέμου που υποφέρει από μετατραυματική αγχώδη διαταραχή, αλλά η ευφυΐα και η αποστασιοποιημένη σκληρότητά του τον βοηθούν να γίνει ισχυρός και πλούσιος εις βάρος των αντιπάλων του σε παράνομους και νόμιμους θεσμούς. Στη διάρκεια των πέντε κύκλων της σειράς, η επιχείρηση του Shelby μεγαλώνει, κι από μια ντόπια χαρτοπαικτική λέσχη εξελίσσεται σε ένα συγκρότημα εργοστασίων και διεθνών οικονομικών επιχειρήσεων, με αποκορύφωμα την εκλογή του ιδίου σε μια έδρα στο Ουεστμίνστερ ως σοσιαλιστής βουλευτής.

Από τα πρώτα επεισόδια, το *Peaky Blinders* συνδυάζει φανταστικά και πραγματικά πολιτικά γεγονότα. Στον πρώτο κύκλο, ο πρωταγωνιστής μπλέκεται με τις δολοφονίες του φίλου του και της αδελφής του με το Κομμουνιστικό Κόμμα. Στον τρίτο κύκλο, ο Shelby αντιμετωπίζει τις διαδηλώσεις ενός εργατικού συνδικάτου καθώς προσπαθεί να τα βγάλει πέρα με μέλη του Κομμουνιστικού Κόμματος. Στον πέμπτο κύκλο, ως μέλος του κοινοβουλίου πια, διεισδύει στο φασιστικό κίνημα

του Mosley, σε σύμπραξη με τον ίδιο τον Ουίνστον Τσόρτσιλ. Η απεικόνιση του χαρακτήρα του Τσόρτσιλ, στην πραγματικότητα, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, επειδή η σειρά παρουσιάζει προκλητικά τον Ευρωπαίο αυτό πολιτικό αναμειγμένο σε κατεξοχήν ύποπτες ενέργειες: στον πρώτο κύκλο, ο Τσόρτσιλ συνεργάζεται με κακόβουλα μέλη της Βορειοϊρλανδικής Ενωτικής Αστυνομίας για να ελέγχει τους Ιρλανδούς· στον τρίτο κύκλο συμπράττει με παρηνκμασμένους Ρώσους αριστοκράτες, για να διατάξει τη δολοφονία αθώων εργατών, και κατηγορεί τη Σοβιετική Ένωση γι' αυτή την πράξη βίας. Και στον πέμπτο (και πιο πρόσφατο) κύκλο μηχανορραφεί ακόμα μια φορά με τον Shelby, που εξακολουθεί να είναι ένας διαβόητος γκάνγκστερ, όμως αυτή τη φορά για τον φανερά ευγενή σκοπό της καταπολέμησης του φασισμού. Η καμπύλη της ιστορίας αυτού του φανταστικού Τσόρτσιλ ακολουθεί επομένως την πορεία του Shelby και παρέχει μία πλούσια αναπαράσταση των πολιτικών αγώνων της μεσοπολεμικής περιόδου, η οποία δίνει έμφαση σε εντυπωσιακές ανισότητες και την κτηνώδη καταπίεση των Ιρλανδών δημοκρατών, κομμουνιστών και σοσιαλιστών εκ μέρους του βρετανικού Κράτους. Όπως συχνά συμβαίνει στην αστυνομική μυθοπλασία, στην πραγματικότητα το *Peaky Blinders* εμφανίζεται ως μια αλληγορία της διαμόρφωσης του δυτικού καπιταλισμού σε μια περίοδο δραματικών κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών αναταράξεων, οι οποίες μπορούν να εκληφθούν ως μια επίσης καθαρή αλληγορία για την παρούσα κρίσιμη κατάσταση στην Ευρώπη.

Όπως ειπώθηκε προηγουμένως, όμως, αυτό που κάνει τη σειρά μία μάλλον συμπτωματική έκφραση της τρέχουσας κρίσης, βρίσκεται όχι μόνο στη χρησιμοποίηση αυτών των λαϊκίστικων θεμάτων, αλλά επίσης στην εντυπωσιακή της αισθητική, και ιδιαίτερα στη συχνότητα και βαρβαρότητα της απεικόνισης σκηνών βίας. Όπως και στο *Suburra*, έτσι και στο *Peaky Blinders* ο θεατής απολαμβάνει τον σαδισμό των χαρακτήρων του και τη συχνά άσκοπη, ωμή βαρβαρότητα των πράξεών τους. Τα περισσότερα επεισόδια περιέχουν σκηνές βίας και δολοφονιών, και η σειρά συχνά ενδίδει σε μία σκληρή απεικόνιση αυτής της βίας. Έχοντας ταιριάζει με την ταχύτητα και αγωνιώδη αφήγηση και την ακραία αισθητικοποίηση της οπτικοακουστικής της μεθόδου, αυτά τα εντυπωσιακά θέλητρα είναι άλλη μια εμφανής αναφορά στις κοινωνικές συγκρούσεις που ταλανίζουν τη Γηραιά Ήπειρο, ενώ ταυτόχρονα καθιστούν αυτή την αστυνομική σειρά ένα ενδιαφέρον προϊόν στη διεθνή αγορά της «μετα-δικτυακής» ψηφιακής τηλεόρασης.



## Επίλογος

Σε αυτό το άρθρο έχω τονίσει το πώς οι σύγχρονες τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές ανταποκρίθηκαν στη γενική αλλαγή των μεθόδων παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης των σειρών που έγιναν τις τελευταίες δύο δεκαετίες, υιοθετώντας μια νέα προσέγγιση στο τηλεοπτικό αυτό είδος, το οποίο είναι ξεκάθαρα διαφορετικό από τις κλασικές ευρωπαϊκές αστυνομικές σειρές. Το αποτέλεσμα είναι η ευκαιρία να ασχοληθούν με θέματα και να υιοθετήσουν έναν αφηγηματικό τρόπο που διευκόλυνε το να εκφραστούν μερικές κοινωνικές τάσεις που ταραάζουν τη Γηραιά Ήπειρο τα τελευταία χρόνια.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα επαναλάβω ότι το φαινόμενο αυτό καθαυτό δεν είναι ιδιαίτερα καινούριο. Σε παλαιότερες εποχές της ευρωπαϊκής ιστορίας και στα άλλα ΜΜΕ η αστυνομική λογοτεχνία είχε ήδη παίξει έναν παρόμοιο ρόλο. Το 1910, παραδείγματος χάριν, τα μυθιστορήματα και οι ταινίες που ήταν αφιερωμένα σε εγκληματίες αντιήρωες, όπως ο Αρσέν Λουπέν και ο Φαντομάς, προκάλεσαν παγκόσμια αίσθηση, εκφράζοντας τέλεια την εμφάνιση της νέας μαζικής κουλτούρας του 20ού αιώνα μέσα από την υπερβολική και βίαιη χρήση εικόνων (Pagello, 2014). Από το 1960 και μετά, επιπλέον, η αστυνομική μυθοπλασία, οι ταινίες και τα κόμικς απελευθερώθηκαν από τη λογοκρισία που κρατούσε από πάντα σε χαμηλό επίπεδο την απεικόνιση βίας και σεξ στην κυρίαρχη λαϊκή κουλτούρα. Κάτω από τις νέες αυτές συνθήκες, οι λογοτεχνικές αστυνομικές αφηγήσεις απόκτησαν μια νέα πολιτιστική αξία, οδηγώντας ολοένα και περισσότερο τους συγγραφείς στο να πειραματιστούν με τη δυναμική αυτής της λογοτεχνίας. Ονομαζόμενο είτε ως «neo-polar» στη Γαλλία, «mediterranean noir» στις νότιες χώρες και «nordic noir» στις σκανδιναβικές χώρες, οι συγγραφείς αυτοί χρησιμοποίησαν τις αστυνομικές ιστορίες ώστε να αντικατοπτρίσουν τις μεγάλες κοινωνικές, ιστορικές και πολιτικές συσχετίσεις. Μετέτρεψαν την κλασική μορφή της αστυνομικής μυθοπλασίας σε ένα μέσο εξέτασης κρίσιμων ζητημάτων, όπως ο ρόλος του Κράτους στον πόλεμο και στην τρομοκρατία, η πολιτική διαφθορά, η κατασκευή ταυτοτήτων που βασίζονται στο έθνος, στην εθνότητα και στο φύλο, τα ψυχολογικά τραύματα και τραύματα μνήμης (Evans, Moore και Johnstone, 2012). Εν ολίγοις, οι συγγραφείς αστυνομικών ιστοριών δεν έχασαν την ευκαιρία να ασχοληθούν με αμφιλεγόμενα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, μετατρέποντας αυτό που είχε θεωρηθεί ως ένα συντηρητικό και ουτοπικό τηλεοπτικό είδος σε μία από τις πιο πολυμορφικές και σημαντικές κατηγορίες της λαϊκής κουλτούρας (Knight, 2004).

Η πρόσφατη διαφοροποίηση στις ευρωπαϊκές τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές, επομένως, δεν είναι στ' αλήθεια κάτι παράξενο. Οι τεχνολογικές και οικονομικές αλλαγές οδήγησαν τελικά σε μία μείωση της λογοκρισίας, από την οποία άλλα ΜΜΕ είχαν επωφεληθεί μερικές δεκαετίες πριν. Ταυτόχρονα, το άνοιγμα της αγοράς σε καινούριους ενδιαφερομένους (πλατφόρμες και κοινό) οδήγησε σε μία αύξηση της φιλοδοξίας των δημιουργών, οι οποίοι άρπαζαν την ευκαιρία να αποδείξουν πώς τα τηλεοπτικά αφηγήματα μπορούσαν να εξερευνήσουν μία ευρύτερη ποικιλία θεμάτων και μορφών. Με αυτή τη λογική, είναι εφικτό να δούμε αυτό το πρόσφατο κύμα του τηλεοπτικού είδους στην ευρωπαϊκή τηλεόραση και την εντυπωσιακή ή λαϊκίστικη αισθητική του ως επίπτωση της ίδιας τάσης στη σύγχρονη τηλεόραση, που έχουμε επίσης δει στις ΗΠΑ. Και όμως, είναι σημαντικό το ότι η κυριαρχία και ο έλεγχος που ασκήθηκε από τη δημόσια τηλεόραση στην Ευρώπη από το 1980 και μετά, και η παράλληλη αύξηση του ανταγωνισμού από παγκόσμιους ανταγωνιστές, εναρμονίστηκε τελικά με την εμφάνιση αφηγήσεων επικεντρωμένων στη διαφθορά, τον ξεκάθαρα καταπιεστικό ρόλο, ή απλώς την απουσία, της Πολιτείας. Προερχόμενες από χώρες που βρίσκονται στο επίκεντρο της τρέχουσας ευρωπαϊκής κρίσης, οι αστυνομικές σειρές όπως το *La casa de papel*, *Suburra* και *Peaky Blinders* παρουσιάζουν ακραίες, και όμως χαρακτηριστικές, εικόνες της νέας αστάθειας των εθνικών και διεθνών θεσμών στη Γηραιά Ήπειρο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Akass K. & McCabe, J. (2007), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη, I.B. Tauris.
- Auden, WH. (1948), «The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story», *Harper's Magazine*, 196, σ. 406-412.
- Bondebjerg, I. και άλλοι (2017), «The Darker Side of Society: Crime Drama» στο *Transnational European Television Drama: Production, Genres and Audiences*. Μπέισινγκτοουκ, Palgrave Macmillan, σ. 233-256.
- Caillois, R. (1983 [1948]), «The Detective Novel as a Game» στο Most, GW. & Stowe, WW. (επιμ.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction & Literary Theory*, Σαν Ντιέγκο, Harcourt Brace Jovanovich, σ. 1-12.
- Chandler, R. (1950), *The Simple Art of Murder*, Λονδίνο, Hamish Hamilton.
- Copjec, J. (1994), «The Phenomenal Non-Phenomenal: Private Space in Film Noir» στο Copjec, J. (επιμ.), *Shades of Noir*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, σ. 167-97.

- Eco, U. & Sebeok, T. (1983), *The Sign of the Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press.
- Errejón, I. (2014), «Ernesto Laclau, theorist of hegemony» <https://www.versobooks.com/blogs/1578-ernesto-laclau-theorist-of-hegemony> (πρόσβαση 10 Μαρτίου 2020).
- Evans, M., Johnstone, H. & Moore, E.H. (2012), *Detecting the Social: Order and Disorder in Post-1970s Detective Fiction*, Σαμ, Palgrave Macmillan.
- Ginzburg, C. (1980), «Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method», *History Workshop* 9, σ. 5-36.
- Hansen, K.T., Peacock, S. & Turnbull, S. (επιμ.) (2018), *European Television Crime Drama and Beyond*, Μπέισινγκστοουκ, Palgrave Macmillan.
- Knight, S. (1980), *Form and Ideology in Crime Fiction*, Λονδίνο, Palgrave Macmillan.
- (2010) *Crime Fiction: Detection, Death, Diversity*, Μπέισινγκστοουκ, Palgrave Macmillan.
- Krajenbrink, M. & Quinn, K.M. (2009), *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Άμστερνταμ, Rodopi.
- Laclau, E. (2005), *On Populist Reason*, Νέα Υόρκη, Verso.
- Landrum, L. (1999), *American Mysteries and Detective Novels: A Reference Guide*. Ουέστπορτ, Κονέκτικατ, & Λονδίνο, Greenwood Press.
- Lotz, A. (2009), *Beyond Prime Time: Television Programming in the Post-Network Era*, Νέα Υόρκη, Routledge.
- (2014a), *Cable Guys: Television and Masculinities in the Twenty-First Century*, Νέα Υόρκη, New York University Press.
- (2014b), *The Television Will Be Revolutionized*, Νέα Υόρκη, New York University Press.
- Mandel, E. (1984), *Delightful Murder*, Λονδίνο, Pluto.
- Martin, B. (2012), *Difficult men: Behind the Scenes of Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Λονδίνο, Faber and Faber.
- Miller, D.A. (1989), *The Novel and the Police*, Σικάγο, Chicago University Press.
- Mittell, J. (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, Νέα Υόρκη, New York University Press.
- Moretti, F. (1983), «Clues» στο Moretti, F., *Signs Taken for Wonders: Towards a Sociology of Literary Forms*, Νέα Υόρκη, Verso, σ. 130-156.
- Orwell, G. (1944), «The Ethics of the Detective Story from Raffles to Miss Blandish», *Horizon* 10:58, σ. 232-244.

- Pagello, F. (2014), «Transnational Connections in European Crime Films Series», *Journal of European Popular Culture* 5:1, σ. 59-71.
- Pepper, A. (2016), *Unwilling Executioner: Crime Fiction and the State*, Οξφόρδη, Oxford University Press.
- Shklovsky, V. (1990 [1925]), *Theory of the Prose*. Έλμγουντ Παρκ, Ιλινόις, Dalkey Archive Press.
- Todorov, T. (1977), *The Poetics of Prose*, Οξφόρδη, Blackwell, 1977.
- Williams, L. (2014), *The Wire*, Ντάρχαμ (Βόρεια Καρολίνα), Duke University Press.
- Wilson, E. (1944), «Why Do People Read Detective Fiction?», *The New Yorker*, 7 Οκτωβρίου, σ. 73-75.
- (1945), «Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?», *The New Yorker*, 20 Ιουνίου, σ. 59-66.



▲ *La Casa de Papel*



▲ *The Peaky Blinders*



◀ *Suburra*

### Ιστορία και αστυνομική λογοτεχνία: σκέψεις ενός ιστορικού για μια μυστηριακή σχέση

#### Γιατί ένα «ιστορικό» ενδιαφέρον για το αστυνομικό;

Για ποιον λόγο ένας ιστορικός ασχολείται με ένα ζήτημα λογοτεχνίας, και μάλιστα με ένα πολύ συγκεκριμένο και ιδιαίτερα δημοφιλές είδος λογοτεχνικού λόγου; Και γιατί θα έπρεπε οι σκέψεις του να παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον; Αρχικά, η ενασχόληση με τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην αστυνομική λογοτεχνία και την Ιστορία μπορεί να ερμηνευθεί από τη μοναδική δυνατότητα που παρέχουν οι ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες να χρησιμοποιούνται ζητήματα διανοητικής απόλαυσης και ψυχαγωγίας (π.χ. η ανάγνωση ενός αστυνομικού μυθιστορηματος ή η θέαση μιας αστυνομικής κινηματογραφικής ταινίας ή σειράς) ως τόποι μελέτης της εξέλιξης του ίδιου του ιστορικού γίνεσθαι και ερμηνείας των αναπαράστασεων της ιστορικής εξέλιξης των κοινωνιών και των πολιτισμών. Εξάλλου, η σύγχρονη ιστοριογραφία, μετά την αναδιάταξη του επιστημολογικού πεδίου χάρη στην «ιμπεριαλιστική» επικράτηση της πολιτισμικής ιστορίας, αποδέχεται τη σημασία του *κειμένου* στη διαμόρφωση των νοοτροπιών και των πολιτισμικών πρακτικών ευρύτερων ομάδων (στην περίπτωση μας των αναγνώστων), στην αναδιτύπωση ερωτημάτων για ιστορικές περιόδους και ζητήματα από μη επαγγελματίες του χώρου, από τους συγγραφείς αστυνομικού εν προκειμένω, και τον ρόλο του στην ανασυγκρότηση μιας εικόνας ή μιας σχετικής γνώσης για το ιστορικό παρελθόν.<sup>1</sup> Η μελέτη επομένως των αστυνομικών ιστοριών από τους ιστορικούς μπορεί να συμβά-

---

1. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η διάσταση που έχει λάβει τόσο η δημόσια ιστορία όσο και η λεγόμενη *pop history* ή δημοφιλής ιστορία, που αναφέρεται κυρίως στην ιστορία ως πολιτισμικό προϊόν ευρείας κατανάλωσης. Στα πλαίσια αυτά εντάσσονται και οι προβληματισμοί που αναπτύσσονται στην παρούσα μελέτη. Βλ. Αιμιλία Σαλβάνου, *Πώς μαθαίνουμε ιστορία χωρίς να τη διδαχθούμε; Ιστορική κουλτούρα, δημόσια ιστορία, ιστορική εκπαίδευση*, Αθήνα, Αθήνα 2021, σ. 113-119.

λει αρχικά προς δύο ουσιαστικές κατευθύνσεις: α) την πρόσληψη της τρέχουσας Ιστορίας από τους συγγραφείς που γράφουν για σύγχρονά τους ζητήματα και τους τρόπους διάχυσης της εικόνας αυτών των ζητημάτων τόσο στο κοινό της εποχής τους όσο και στα μετέπειτα (διαχρονικά αναγνωστικά κοινά) και β) την πρόσληψη της ίδιας της Ιστορίας από συγγραφείς που γράφουν με μια χρονική απόσταση από το γεγονός της υπόθεσης και εμμέσως ανασυγκροτούν ιστορικούς τόπους και χώρους απευθυνόμενοι σε ένα κοινό που «μαθαίνει την Ιστορία μέσα από τη λογοτεχνία». Και οι δύο κατευθύνσεις που επισημάνθηκαν απασχόλησαν την ιστορική κοινότητα εδώ και δεκαετίες τόσο μέσω αρχικά της σημασίας της λογοτεχνίας και της τέχνης ως ιστορικών πηγών όσο και μετά το 1970, για την αξία των οπτικών (κινηματογράφος, τηλεόραση) ή των διανοητικών (λογοτεχνία) αναπαραστάσεων για τη συγκρότηση της ιστορικής συνείδησης, της ατομικής και συλλογικής μνήμης και εν τέλει του δημόσιου χώρου.<sup>2</sup>

Στην παρούσα μελέτη, επέλεξα να παραθέσω σε τρεις άξονες ορισμένες σκέψεις για τη σχέση του ιστορικού με το αστυνομικό μυθιστόρημα. Σε ένα πρώτο μέρος οφείλουμε να διευκρινίσουμε την έννοια του λεγόμενου «ιστορικού αστυνομικού μυθιστορήματος», αλλά και τις δυσκολίες που ενέχει η προσέγγιση του ιστορικού παρελθόντος είτε από την πλευρά του συγγραφέα είτε από την πλευρά του υποψιασμένου ή μη περί Ιστορίας αναγνώστη. Στο δεύτερο μέρος επιχειρείται ένας προσδιορισμός της σχέσης που αναπτύχθηκε με την Ιστορία από τους δημοφιλείς συγγραφείς αστυνομικού πριν και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο – και κυρίως, η χρήση των αστυνομικών μοτίβων από τους συγγραφείς του δεύτερου μισού του 20ού αι. και των αρχών του 21ού αι. ως μέσο τόσο για την ερμηνεία της κοινωνικής πραγματικότητας όσο και στα πλαίσια ενός αναστοχασμού περί της ίδιας της έννοιας και της εξέλιξης της ίδιας της Ιστορίας. Τέλος, στο τρίτο μέρος χρησιμοποιείται η περίπτωση του Γιάννη Μαρή και του Πέτρου Μάρκαρη ως οι πλέον αντιπροσωπευτικές και οικείες στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, προκειμένου να γίνει καλύτερα κατανοητή η μυστηριακή σχέση της Ιστορίας με την αστυνομική λογοτεχνία. Το πρώτο παράδειγμα αφορά κυρίως το μυθιστόρημα του Μαρή *Η εξαφάνιση του Τζων Αυλακιώτη*, ένα έργο που θα μπορούσε να ενταχθεί στη χορεία

2 Από την πλούσια σχετική βιβλιογραφία, βλ. Steve Anderson, «History and Popular Memory», στο Gary R. Edgerton και Peter Rollins (επιμ.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Λέξινγκτον, Kentucky UP, 2001, σ. 19-36· Jill Liddington, «What Is Public History? Publics and Their Pasts, Meanings and Practices», *Oral History* 30. 1, (άνοιξη 2002), σ. 83-93.

των «historical whodunit» ή των «historical detective novel». Το δεύτερο παράδειγμα περιλαμβάνει το σύνολο σχεδόν των έργων του Μάρκαρν με ήρωα τον αστυνόμο Χαρίτο, και αναφέρεται κατά βάση στον τρόπο αντιμετώπισης της δικτατορίας των Συνταγματάρχων και της Μεταπολίτευσης από τον συγγραφέα.

### Η αν-ιστορική περίπτωση του «ιστορικού αστυνομικού μυθιστορήματος»

Με μια πρώτη, και εξαιρετικά βιαστική, ματιά θα υποστήριζε κάποιος ότι έναν ιστορικό-πολιτισμικό ιστορικό κατά βάση θα έπρεπε να τον απασχολήσει κυρίως το λεγόμενο «ιστορικό αστυνομικό μυθιστόρημα». Η προσέγγιση αυτή μοιάζει προβληματική για μια σειρά από λόγους που θα προσδιοριστούν στη συνέχεια. Τι είναι το «ιστορικό αστυνομικό μυθιστόρημα» (historical whodunit ή historical detective novel); Πρόκειται επί της ουσίας για μια υποκατηγορία του αστυνομικού, τα βασικά χαρακτηριστικά της οποίας προσδιορίστηκαν από ενδιαφέρουσες μελέτες, όπως του Barry Forshaw<sup>3</sup> και των Jean-Christophe Sarrot-Laurent Broche<sup>4</sup>. Το «ιστορικό αστυνομικό», όπως εξάλλου και το πιο γνωστό «ιστορικό μυθιστόρημα», υπονοεί ότι ο συγγραφέας του δεν γεννήθηκε τη στιγμή των γεγονότων που περιγράφει. Όπως και στον τομέα της γενικής λογοτεχνίας, οι πρωταγωνιστές είναι φανταστικοί χαρακτήρες που ωστόσο συνομιλούν, σχετίζονται ή παραπέμπουν άμεσα ή έμμεσα σε πραγματικές ιστορικές προσωπικότητες. Το υποείδος αυτό γνώρισε, και γνωρίζει, εξαιρετική επιτυχία, κυρίως στον αγγλοσαξονικό χώρο. Ως ιδρυτικό κείμενό του θεωρείται η *Κόρη του χρόνου* της Σκοτσέζας Joséphine Tey, που δημοσιεύθηκε το 1951. Μέσα από μια εξαιρετικά ευφυή ιδέα (ο ήρωας Άλαν Γκραντ, επιθεωρητής της Scotland Yard, αν και ακινητοποιημένος στο νοσοκομείο λόγω σοβαρού ατυχήματος, επιχειρεί να εξιχνιάσει μέσα από τα βιβλία που διαβάζει στο κρεβάτι τις δολοφονίες δύο πριγκίπων τον 15ο αιώνα, διαδόχων του θρόνου, και τον ρόλο που διαδραμάτισε ο βασιλιάς Ριχάρδος Γ'), η Tey χρησιμοποιεί τις τεχνικές του αστυνομικού μυθιστορήματος και ανατρέχει σε μια εποχή που αποτελεί σταθμό για τη συγκρότηση της αγγλικής συνείδησης. Σε περιπτώσεις όπως τα μυθιστορήματα της Ellis Peters (ψευδώνυμο της Edith Pargeter), με ήρωα τον μοναχό Cadfael που

3 Barry Forshaw, *Historical Noir: The Pocket Essential Guide to Fiction, Film & TV*, Pocket Essentials, Λονδίνο, 2018.

4 Jean-Christophe Sarrot- Laurent Broche, *Le roman policier historique - Histoire et polar: autour d'une rencontre*, Nouveau Monde, Παρίσι, 2009.



επιλύει υποθέσεις μυστηρίου τον 12ο αι., ή του Robert Hans van Gulik με ήρωα τον Κινέζο δικαστή Τι, που φτάνει ακόμα πιο πίσω στον 7ο αι. και αντλεί την έμπνευσή του από έναν πραγματικό Κινέζο δικαστή, η μυθοπλασία δεν καταφεύγει στην ιστορική τεκμηρίωση για να ανασυνθέσει και να ερμηνεύσει προηγούμενες κοινωνίες. Ο στόχος είναι πιο απλός και καθαρά λειτουργικός: η ανασυγκρότηση της εποχής και του χώρου με στόχο την αληθοφάνεια (χωρίς να λείπουν συχνά οι αναχρονισμοί). Η ιστορική αστυνομική μυθοπλασία λειτουργεί και ως ένα είδος δημοφιλούς/εκλαϊκευμένης ιστοριογραφίας, και καθώς είναι γραμμένη ως επί το πλείστον με μια κλασική φόρμουλα, λόγω της εστίασής της στην καθημερινότητα δείχνει πτυχές της Ιστορίας που είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στο ευρύτερο κοινό. Επιπλέον, καθώς ασχολείται συχνά με τα σκοτεινά μυστικά της ιστορίας, η αστυνομική μυθοπλασία παρουσιάζεται από τους συγγραφείς ως ιδιαίτερα κατάλληλη για να ξαναγράψει καθιερωμένες εικόνες του παρελθόντος.<sup>5</sup> Το αποτέλεσμα της προσπάθειας – εξαιρετικά στιλιζαρισμένο τις περισσότερες φορές – δεν παύει να είναι πλήρως μη-ιστορικό, και επομένως δύσκολα θα μπορούσαν να αντληθούν πληροφορίες πέρα από τις γεγονοτολογικές. Ίσως θα είχε κάποιο ενδιαφέρον η προσπάθεια ερμηνείας ενός ανεξιχνίαστου ιστορικού μυστηρίου μέσω της αστυνομικής αφήγησης. Σε μια τέτοια περίπτωση τα όρια μεταξύ της ιστορικότητας και της μυθοπλασίας θα ήταν δυσδιάκριτα και εντέλει η ματιά ενός ιστορικού θα απογύμνωνε το κείμενο από τις λογοτεχνικές του προθέσεις και αρετές, στερώντας ακόμα και την ίδια την απόλαυση της ανάγνωσης. Αν υποθέσουμε ότι ο στόχος ενός ιστορικού είναι να αντλήσει στοιχεία και πληροφορίες για μια εποχή ή να διαπιστώσει την πιστότητα της αναπαράστασης από έναν λογοτέχνη (ή αντίστοιχα από έναν κινηματογραφιστή για τις ιστορικές ταινίες), τότε το αριστούργημα του συγκεκριμένου υποείδους *Το όνομα του ρόδου* του Ουμπέρτο Έκο (1980) θα είχε αποκαθλωθεί προ καιρού από την άτεγκτη κρίση των υπηρετών της Κλειούς. Εν κατακλείδι, όσο μάταιο είναι να προσπαθεί ένας ιστορικός να μελετήσει με τα εργαλεία της επιστήμης του ένα «αστυνομικό ιστορικό μυθιστόρημα» τόσο μάταιο είναι για τον μέσο αναγνώστη να θεωρεί ότι η Ιστορία μπορεί να προσεγγιστεί μόνο μέσα από τη μυθοπλασία όσο «ιστορικά πιστή» κι αν είναι αυτή.<sup>6</sup>

5 Dorothea Flothow, «Historical Crime Fiction as Popular Historiography», *Crime Fiction Studies* 1.2, 2020, σ. 203-220.

6 Για το θέμα «ιστορικό αστυνομικό μυθιστόρημα» και Ιστορία, βλ. την ενδιαφέρουσα προσέγγιση της Michèle Wittà «Le roman policier historique: une anomalie?» στο Maryse Petit Gilles

## Το αστυνομικό μυθιστόρημα ως καθρέφτης της κοινωνίας: από τη θεία Αγκάθα στο νεο-νουάρ

Αφήνοντας κατά μέρος αυτή την ιστορικοκεντρική προσέγγιση, αξίζει να μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο η ίδια η λογοτεχνία του εγκλήματος και οι δημιουργοί της συνομιλούν με την Ιστορία. Μια τέτοια προσέγγιση οφείλει να λάβει υπόψη της την εύλογη επισήμανση ότι πριν και πάνω απ' όλα η αστυνομική λογοτεχνία αποτελεί κατά βάση προϊόν της φαντασίας ενός δημιουργού. Ενός δημιουργού που ωστόσο καταφεύγει συχνά στην Ιστορία, την οποία και χρησιμοποιεί ως καμβά ή ως εφαλτήριο για την ανάδειξη –όχι μόνο ή όχι πάντα– της μυθιστορηματικής πλοκής του έργου του, αλλά και συχνά με σκοπό τον διάλογο με το παρελθόν και τις μνήμες, ατομικές ή δημόσιες. Ο διάλογος των συγγραφέων αστυνομικών ιστοριών με την Ιστορία είναι πολύ παλιός και πολυδιάστατος. Η αστυνομική λογοτεχνία, από τη στιγμή που πρωτοεμφανίστηκε, εξερευνώντας τις πράξεις των αντιπροσώπων του νόμου και της τάξης, επ' αφορμή ενός εγκλήματος, επέστρεφε σε μια κοινωνία στην οποία, πολύ συχνά άρρητα, είχαν διαρραγεί οι κοινωνικές σχέσεις και οι ηθικοί κώδικες. Το έγκλημα ερχόταν να αποκαλύψει μια σειρά από κοινωνικές συμπεριφορές, ταξικές και εθνοτικές συγκρούσεις, ιδεολογικούς ανταγωνισμούς, αλλά και μυστικά, μικρότερα ή μεγαλύτερα, ατομικά, οικογενειακά ή συλλογικά. Η βία του εγκλήματος λειτουργούσε ως η θρυαλλίδα γέννησης ερωτημάτων, αγωνιών και πιθανώς νέων εγκλημάτων, και ο αναγνώστης, ανεξάρτητα από την πρόθεση του συγγραφέα, «αναγκαζόταν» να συμμετέχει στη διαλεύκανση του εγκλήματος, τα αίτια του οποίου, η διαδικασία έρευνας, σύλληψης του δράστη και η όποια κάθαρση απαιτούσαν τη μερική έστω «τοποθέτηση» της ματιάς του στο ιστορικό, κοινωνικό και εν γένει πολιτισμικό πλαίσιο της υπόθεσης. Προφανώς, το αστυνομικό είδος εξορισμού επικεντρώνεται σε κάποιο έγκλημα ή κάποιον εγκληματία. Αυτός είναι ο κεντρικός άξονας της αφήγησης και, ακόμα και όταν ο αναγνώστης γνωρίζει από την αρχή τον δράστη, απομένει είτε η διερεύνηση των αιτιών είτε η αποκάλυψή του (και η τιμωρία του) από τον νόμο. Αν η δράση της υπόθεσης τοποθετείται σε έναν προγενέστερο ιστορικό χρόνο, προφανώς οι αναγνώστες μεταφέρονται φαντασιακά στον συγκεκριμένο χωροχρόνο. Συχνά η αστυνομική αφήγηση, βασιζόμενη σε ένα ζήτημα (ή ένα έγκλημα) που έλαβε χώρα στο παρελθόν,

---

Menegaldo (επιμ.), *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, Ρεν, σ. 43-50.

μεταφέρει πτυχές της υπόθεσης στο σήμερα, επιχειρώντας να ερμηνεύσει τη σύγχρονη πραγματικότητα μέσα από την ιστορία ενός προσώπου, μιας ομάδας, ενός τόπου ή ενός ευρύτερου συνόλου.<sup>7</sup>

Η αγγλοαμερικανική μυθοπλασία εξελίχθηκε ως ένα μέσο επιβολής μιας ελεγχόμενης δημόσιας ηθικής, η οποία απαιτούσε την αναπαράσταση της συμπεριφοράς μόνο μέσα σε ορισμένες κοινωνικά αποδεκτές γραμμές. Οι κλασικές φόρμες του είδους, όπως αποτυπώθηκαν και επιβλήθηκαν για δεκαετίες από τον Άρθουρ Κόναν Ντόιλ και την Αγκάθα Κρίστι, είναι χαρακτηριστικές. Οι ιστορίες διαδραματίζονται ουσιαστικά σε ένα σύμπαν που μοιάζει να είναι τακτοποιημένο, και μόνο το έγκλημα διαταράσσει προσωρινά αυτή την τάξη. Αν και το κακό και το καλό συνυπάρχουν, το έγκλημα είναι μια επικίνδυνη ανωμαλία, αλλά η τάξη μπορεί να αποκατασταθεί από έναν ήρωα-ντετέκτιβ που ερευνά και, τελικά, ξεσκεπάζει τον δράστη. Η αποκάλυψη του εγκλήματος δεν θέτει υπό αμφισβήτηση τη γενικότερη αθωότητα των ανθρώπων και περιορίζει το κακό στον εγκληματία.<sup>8</sup> Στον κόσμο του Ντόιλ, και ακόμα περισσότερο της Κρίστι, και των επιγόνων τους, η παρακμάζουσα αριστοκρατική τάξη, η άνοδος των μεγαλοαστών, που με τις μμπτικές τους πρακτικές αναζητούν να γίνουν αποδεκτοί από έναν κόσμο που καταρρέει, και οι αδέκαστοι στρατιωτικοί συνυπάρχουν με τον κόσμο της οικιακής εργασίας (υπνρέτες, μπάτλερ, τροφοί κ.ά.) σε μεγάλες επαρχιακές επαύλεις, αλλά και στα εξωτικά θέρετρα ενός πλήρως οριενταλιστικά αποτυπωμένου κόσμου. Ακόμα και αυτές οι αρχετυπικές μορφές του αστυνομικού, παρά τα αρκετά επαναλαμβανόμενα μοτίβα, μπορούν να μελετηθούν ως περιπτώσεις όπου η αναπαράσταση της εποχής (η βικτοριανή Βρετανία του Σερλοκ Χολμς, ο κοσμοπολιτισμός και η αποικιακή περιφέρεια του Ηρακλή Πουαρό) αξίζει να μελετηθούν από τον ιστορικό ως συμπληρωματικές πηγές για την προσέγγιση των εποχών που περιγράφονται. Ωστόσο, όπως πολύ σωστά έχει επισημανθεί, «το αρχετυπικό μοτίβο

7 Η τάση αυτή είναι εξαιρετικά διαδεδομένη στους σύγχρονους συγγραφείς αστυνομικού. Βλ. επί παραδείγματι το δημοφιλές έργο του Βόλφγκανγκ Σόρλαου, *Το μεγάλο σχέδιο*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Angelus Novus, Αθήνα, 2019, που μεταφέρει την ιστορία του Κουρτ Βαλντχάϊμ και των ναζιστικών εγκλημάτων στην Ελλάδα της Κατοχής στη σημερινή Αθήνα της κρίσης. Ομοίως, ο ίδιος συγγραφέας στο *Συνωμοσία του Μονάχου*, μτφρ. Μ. Αγγελίδου, Angelus Novus, Αθήνα 2017, επιστρέφει σε μια τρομοκρατική επίθεση του 1980 για να ερμηνεύσει την τραπεζική κρίση του 2009.

8 Nicholas Seeley, «Noir is Protest Literature: That's Why It's Having a Renaissance», 27 Νοεμβρίου 2016, <https://electricliterature.com/noir-is-protest-literature-thats-why-its-having-a-renaissance/> (ημ. τελευταίας πρόσβασης 28/9/2022).

του Άρθρου Κόναν Ντόιλ και της Αγκάθα Κρίστι φαίνεται να μην εμπνέει την πλειοψηφία των συγγραφέων εδώ και αρκετές δεκαετίες».<sup>9</sup>

Το νουάρ, όπως προέκυψε μετά το 1930 στις ΗΠΑ με τη μορφή του *hard boiled* των Hammet και Chandler, ήρθε να ανατρέψει όλες τις ως τότε φόρμες του μυστηρίου και του αστυνομικού, όπως είχαν διαμορφωθεί στην Ευρώπη. Γέννημα του αμερικανικού Μεσοπολέμου –τόσο της οικονομικής κρίσης και της άνθισης των παράνομων δραστηριοτήτων (καζίνο, πορνεία, εμπόριο αλκοόλ και ναρκωτικών, προστασία, οργανωμένο έγκλημα) όσο και της περιόδου του New Deal– το αμερικάνικο νουάρ θα κυριαρχήσει αισθητικά και θα επηρεάσει άμεσα και την ευρωπαϊκή παραγωγή μετά τον πόλεμο, λειτουργώντας ως γέφυρα ανάμεσα σε τόπους και εποχές.<sup>10</sup> Το *hardboiled* αποδομεί την εικόνα της αμερικανικής κοινωνίας την περίοδο που θεωρητικά η οικονομία της χώρας προσπαθούσε να ανακάμψει από τις επιδράσεις του καταστροφικού μεγάλου κραχ και την περίοδο της ποταπαγόρευσης, και να εγκαθιδρύσει το «αμερικάνικο όνειρο». Εμπνέεται από την τρέχουσα επικαιρότητα, επί της ουσίας δημιουργεί έναν κόσμο όπου το έγκλημα δεν ενοχλεί κανέναν, αλλά αντίθετα αποτελεί δομικό του στοιχείο. Η επίδραση του συγκεκριμένου ρεύματος, χάρη και στην επιτυχία του αντίστοιχου κινηματογραφικού αμερικάνικου νουάρ των δεκαετιών 1940 και 1950, υπήρξε καταλυτική για την ευρωπαϊκή λογοτεχνική και κινηματογραφική παραγωγή, προσδίδοντας διαστάσεις παγκόσμιου φαινομένου.<sup>11</sup> Παρόμοια προνομιακή σχέση με την Ιστορία συναντούμε και σε έναν συγγραφέα του σύγχρονου αμερικανικού νουάρ. Ο Τζέιμς Έλροϊ, τόσο στην τετραλογία του Λος Άντζελες (*Η μαύρη ντάλια*, *Το μεγάλο Πουθενά*, *Λος Άντζελες: Εμπιστευτικό* και *Λευκή Τζαζ*) όσο και στην τριλογία *Perfidia* συνομιλεί άμεσα με την ιστορία των ΗΠΑ της δεκαετίας του '40. Ομοίως, στην τριλογία του αμερικανικού υπόκοσμου (*Αμερικανικό ταμπλόιντ*, *Αμερικανικό ταξίδι θανάτου* και *Το αίμα δεν σταματάει πουθενά*) αφηγείται και επιχειρεί να ερμηνεύσει, μέσα από μια διαδοχή νουάρ επει-

9 Γιώργος Καλαμπόκας, «Μια λογοτεχνία σημαδεμένη κοινωνικά»: Οι κόσμοι του νουάρ», *Marginalia* 10, 3 Νοεμβρίου 2019, <https://marginalia.gr/arthro/mia-logotechnia-simademeni-koinonika-oi-kosmoi-toy-noyag/> (ημ. τελ. πρόσβασης 27/9/2022).

10 Καλαμπόκας, ό.π. και γενικότερα Ανδρέας Αποστολίδης, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος. Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του*, Άγρα, Αθήνα, 2009.

11 Βλ. για τη σημασία του αμερικάνικου νουάρ ειδικά στον κινηματογράφο σε παγκόσμιο επίπεδο και τις επιδράσεις του στο νεο-*hardboiled* ρεύμα Jennifer Fay και Justus Nieland, *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, Routledge, Λονδίνο, 2009.

σοδίων, την κατάσταση των ΗΠΑ της δεκαετίας του 1960 μέσω της αποδόμησης του μύθου των Κένεντι.<sup>12</sup>

Το σύγχρονο αστυνομικό είδος, όπως αυτό καθιερώθηκε στον ευρωπαϊκό χώρο μετά τα τέλη της δεκαετίας του 1960, αναδύθηκε ως προϊόν της ίδιας της εξέλιξης της Ιστορίας και, όπως σωστά αναφέρει ο Massimo Carlotto, αποτελεί τη «λογοτεχνία της πραγματικότητας».<sup>13</sup> Οι συγγραφείς, για παράδειγμα, που υπηρετούν το είδος από τη δεκαετία του 1970 μέχρι το τέλος του 20ού αιώνα σε σημαντικό βαθμό αναδείχθηκαν μετά την ήττα των επαναστατικών ρευμάτων της εποχής είτε στην Ευρώπη είτε στον υπόλοιπο κόσμο (ειδικά στη Λατινική Αμερική). Συνεπώς, η αναζήτηση των κινήτρων των χαρακτήρων μετατρέπεται συχνά σε ένα δοκίμιο κοινωνιολογικής κριτικής και ιστορικής ερμηνείας. Η αστυνομική πλοκή χρησιμεύει ως άλλοθι για τη συγγραφή ενός κατ' ουσίαν κοινωνικού μυθιστορήματος, που χρησιμοποιεί έναν άλλο τρόπο για να σκιαγραφήσει, να κριτικάρει και να ερμηνεύσει μια κοινωνία σε αποσύνθεση. Έτσι, συχνά ο νόμος και οι φορείς απονομής της δικαιοσύνης αποτελούν το βασικό αντικείμενο της κριτικής, καθώς αποτυπώνουν την επιθυμία των εξουσιαστικών μηχανισμών για επιβολή απέναντι σε όποιον απειθαρχεί (παράνομο ή μη) ή απέναντι σε όποιον ανά εποχή και ανά κοινωνική σύμβαση προσδιορίζεται ως έχοντα «αντικοινωνική» συμπεριφορά. Όπως σωστά υπογραμμίζει ο Δημήτρης Κουσουρής, «στη βάση αυτή, το σύγχρονο νουάρ μυθιστόρημα γίνεται αντιληπτό ως ένα είδος που αποτυπώνει διαφορετικές απόπειρες κατανόησης και κριτικής των φορέων και των μηχανισμών διαμόρφωσης της κυρίαρχης ηθικής, της σφαίρας της νομιμότητας, αλλά και της απόστασης ανάμεσα στην όποια επίσημη αφήγηση και την πραγματικότητα»<sup>14</sup>. Ο συγγραφέας του νουάρ θέτει

12 Dominique Manotti, «Polar et histoire» στο Maryse Petit-Gilles Menegaldo (επιμ.), *Manières de noir: La fiction policière contemporaine*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν, 2010, σ. 37-41. Αναλυτικότερα για τη σχέση του Ελρόι με την Ιστορία, βλ. Jonathan Walker, “James Ellroy as Historical Novelist” *History Workshop Journal* 53 (2002), σ. 181-204· Steve Powell, “America was Never Innocent: James Ellroy as Historian”, 15 Οκτωβρίου 2018, <https://venetianvase.co.uk/2018/10/15/america-was-never-innocent-james-ellroy-as-historian/> (ημ. τελ. προσβασης 28/9/2022)· John Kraniauskas, “Noir into history James Ellroy’s Blood’s a Rover”, *Radical Philosophy* 163 ( Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2010 ), σ. 25-33.

13 Massimo Carlotto, «Το ατελιέ μου. Διαιρώ την πλοκή σε σκηνές», περιοδικό *Δέκατα*, (χειμώνας 2008), σελ. 159.

14 Δημήτρης Κουσουρής, «Ιστορία και ταξική συνείδηση στο στρατευμένο νουάρ μυθιστόρημα», *Marginalia* 10, 15/10/2019, <https://marginalia.gr/arthro/istoria-kai-taxiki-syneidisi->

παρόμοια ερωτήματα με τον κοινωνικό και τον πολιτισμικό ιστορικό, προσπαθεί να κατανοήσει την εποχή που περιγράφει, την εποχή που γεννά το έγκλημα. Ειδικότερα στην περίπτωση του γαλλικού νουάρ, όπως αυτό ξεπήδησε από τη φλόγα του Μάη του '68, η τεκμηρίωση και η συνομιλία του συγγραφέα με το υλικό του δημιουργεί εύλογους συνειρμούς με τη μεθοδολογία που χρησιμοποιεί η αποδεσμευμένη από τους φορμαλισμούς ιστοριογραφία, για να αναδείξει νέα ερμηνευτικά εργαλεία για ζητήματα της λεγόμενης «τρέχουσας ιστορίας». Ζητήματα όπως ο πόλεμος της Αλγερίας και των ανταποικιακών αγώνων, οι μνήμες της δεκαετίας του '40 και του κράτους του Βισί, τα επαναστατικά κινήματα, η ένοπλη βία, οι ιδεολογικές αναζητήσεις των ριζοσπαστικοποιημένων τμημάτων της νεολαίας μετά το 1968, η άνοδος της ακροδεξιάς, το μεταναστευτικό και η μεταμόρφωση του αστικού τοπίου κ.ά. αποτέλεσαν βασικές θεματικές τόσο για την έρευνα των ιστορικών του τρέχοντος χρόνου (αλλά και των κοινωνικών ανθρωπολόγων, των κοινωνιολόγων και άλλων κοινωνικών επιστημόνων) όσο και για τους συγγραφείς της αστυνομικής λογοτεχνίας του νεο-νουάρ ρεύματος. Ένα ρεύμα που κυριάρχησε στη Γαλλία από τη δεκαετία του 1970 ως το τέλος του αιώνα και επηρέασε αποφασιστικά μια γενιά συγγραφέων του ευρωπαϊκού Νότου (Μονταλμπάν στην Ισπανία, Καμιλλέρι στην Ιταλία, ακόμη και τον Μάρκαρη στην Ελλάδα).<sup>15</sup>

### **Ένα ελληνικό παράδειγμα: από τον Μανιαδάκη του Μαρή στη Χρυσή Αυγή του Μάρκαρη**

Η αποτύπωση των αυταρχικών εμπειριών διακυβέρνησης της Ελλάδας μέσα από το έργο δύο συγγραφέων που σημάδεψαν το είδος στη χώρα μας, του Γιάννη Μαρή και του Πέτρου Μάρκαρη, αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της ιδιαίτερης και μυστηριακής σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στην Ιστορία και την

sto-strateymeno-nouar-mythistorima/ (ημ. τελευταίας πρόσβασης 24/9/2022)

15 Κουσουρή, ό.π. και ειδικά για το νέο γαλλικό αστυνομικό ή νουάρ, βλ. Ερνέστ Μαντέλ, *Απολαυστικός φόνος. Η κοινωνική ιστορία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφρ. Ηρακλής Χριστοφορίδης, Ένεκεν, Θεσσαλονίκη, 2017, σ. 214-226 (σε μετάφραση του συγκεκριμένου κεφ. του Γιώργου Γιαννόπουλου). Μια ενδιαφέρουσα παρουσίαση της αποτύπωσης του πολέμου της Αλγερίας από συγγραφείς αστυνομικού κάνει ο Κώστας Μπέλλος, *Ιστορία και Αστυνομική Λογοτεχνία: Μνήμες του πολέμου της Αλγερίας στα μυθιστορήματα των Maurice Attia, Didier Daeninckx, Jean Claud Izzo και Gilles Vincent*, διπλ. μεταπ. εργασία, Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2019.

αστυνομική λογοτεχνία. Χρησιμοποιώ δε το συγκεκριμένο παράδειγμα, καθώς η δικτατορία της 4ης Αυγούστου για τον Μαρρή και η διαχείριση της μνήμης της επατείας 1967-1974 για τον Μάρκαρη αποτελούν βασικούς άξονες για τον ιδιόμορφο διάλογο που ανέπτυξαν με την Ιστορία.

Το 1976 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις «Ατλαντίς – Μ. Πεκλιβανίδης & Σία Α.Ε.», ένα από τα τελευταία μυθιστορήματα του πατριάρχη του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος Γιάννη Μαρρή, με τον τίτλο *Η εξαφάνιση του Τζων Αυλακιώτη*. Ο Τζων Αυλακιώτης είχε εμφανιστεί για πρώτη φορά στο μυθιστόρημα του συγγραφέα *Ο άνθρωπος του τρένου* (1955). Η μυθιστορηματική επιστροφή του Τζων Αυλακιώτη το 1976, δύο χρόνια μετά την πτώση της Χούντας, δίνει τη δυνατότητα στον αριστερό Γιάννη Μαρρή να συνομιλήσει με μια πτυχή της ιστορίας με τρόπο που δεν είχε τολμήσει να κάνει ποτέ ως τότε. Η περίοδος της Κατοχής, και το μοτίβο της δράσης των συνεργατών και των πρακτόρων, ή ακόμα και το «ταμπού» ζήτημα της τύχης των Εβραίων της Ελλάδας και της παρουσίας τους, είχε απασχολήσει τον Μαρρή από το πρώτο κιόλας έργο του, το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (1953). Ωστόσο, ποτέ αυτός ο διάλογος με την Ιστορία δεν ξέφυγε από μια προσεκτική χρήση της κατοχικής περιόδου ως τον απλό καμβά της προγενέστερης δράσης των ηρώων του. Δεσμευμένος τόσο από το λογοκριτικό πλαίσιο που κυριαρχεί στον δημόσιο χώρο από τη μετεμφυλιακή περίοδο και μετά, αλλά και εξαιτίας ενός αναμφισβήτητου ενστίκτου αυτοσυντήρησης, η κριτική του Μαρρή στους τρόπους διαμόρφωσης του νέου πλέγματος εξουσίας που προέκυψε μετά την ανάδειξη σε καίρια πόστα συνεργατών των κατακτητών είναι φευγαλέα, και μάλλον δειλή. Από τις πλοκές των έργων του Μαρρή, ο οποίος φιλοξενείται σε κατά βάση δεξιές εφημερίδες με τις οποίες συνεργάζεται, απουσιάζουν το πολιτικό έγκλημα, η δικαστική πλάνη, η κρατική διαφθορά, η σεξουαλική παρέκκλιση, οι μανιακοί δολοφόνοι, και φυσικά όλα τα εγκλήματα επιλύονται είτε χάρη στην εξυπνάδα του βασικού εκπροσώπου του Νόμου, του αστυνόμου Μπέκα, ή έστω με την συνδρομή του alter ego του, του ρεπόρτερ Μακρή. Ακολουθώντας τις πιο κλασικές φόρμες του ευρωπαϊκού αστυνομικού της εποχής του, στην Ελλάδα του Μαρρή δεν υπάρχουν διεφθαρμένοι αστυνομικοί ή αντίστοιχοι κρατικοί λειτουργοί. «Στον Μαρρή», υπογραμμίζει ο Αποστολίδης «η φυσική ροπή προς το έγκλημα ανήκει στους προικοθήρες και των δύο φύλων, στους ζιγκολό και τις μαιτρέες»,<sup>16</sup> ενώ οι χώροι δράσης είναι κατά βάση τα μεγαλοαστικά σα-

16 Αποστολίδης, ό.π.

λόνια, οι έδρες των επιχειρήσεων, τα πολυτελή θέρετρα, ή έστω τα κακόφημα καμπαρέ, στα οποία όμως συκνάζουν σχεδόν ισότιμα οι εκπρόσωποι του αστικού λευκού κολάρου (επιχειρηματίες, δικηγόροι, καλλιτέχνες) με τους ανθρώπους του περιθωρίου. Το 1976 όμως διάφορες φοβίες που υπαγόρευαν την αυτολογοκρισία του δημιουργού εγκαταλείπονται. Ο Αυλακιώτης εμφανίζεται να ανήκει στον στενό κύκλο του Κων/νου Μανιαδάκη, του περιβόητου υπουργού Δημόσιας Ασφάλειας του Ιωάννη Μεταξά, υπεύθυνου για μια σειρά πολιτικά εγκλήματα κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και σεβαστή μορφή του μετεμφυλιακού κόσμου. Ο Αυλακιώτης είναι ένα σκοτεινό πρόσωπο, για τον πλουτισμό του οποίου αφήνονται υπόνοιες ότι πλούτισε από παράνομες πωλήσεις όπλων κατά τον Ισπανικό Εμφύλιο, θυμίζοντας κάτι ανάμεσα σε Ιωάννη Βουλπιώτη και Πρόδρομο Μποδοσάκη. Το μυθιστόρημα θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα «ιστορικό αστυνομικό μυθιστόρημα», αν η απόσταση που χωρίζει τόσο τον συγγραφέα όσο και το κοινό του από την εποχή της δράσης δεν ήταν σαράντα χρόνια. Ο Μανιαδάκης είχε πεθάνει μόλις το 1972, ο Μεταξάς εξακολουθούσε να αποτελεί τον «εθνικό Κυβερνήτη του ΟΧΙ» για μια μεγάλη μερίδα των Ελλήνων, και οι σκοτεινοί επιχειρηματίες που έδρασαν λίγο πριν και κατά τη διάρκεια της Κατοχής έχαιραν πάντα ενός ιδιότυπου ασύλου από τους κυβερνώντες ως εξέχοντα μέλη της οικονομικής και κοινωνικής ελίτ της χώρας. Ο Μαρής επιλέγει ως ήρωα του μυθιστορήματος τον δημοσιογράφο Κώστα Ανέστη. Λόγοι πρακτικοί ερμηνεύουν αυτή την επιλογή: ο Μπέκας θα έπρεπε να ήταν πολύ νέος αστυνομικός στα τέλη της δεκαετίας του 1930, ενώ ο δημοσιογράφος Μακρής ήταν νέος στα μυθιστορήματα της δεκαετίας του 1950. Ο Ανέστης όμως αντιπροσωπεύει και την εικόνα που είχε ο Μαρής –που συμβαδίζει εξάλλου με τη μέση άποψη του κοινού– για τον ρόλο του Τύπου στην προστασία της δημοκρατίας και την αποκατάσταση των ελευθεριών μετά την πτώση της Χούντας. Ο Ανέστης επομένως εμφανίζεται ως το πρότυπο ενός μάχιμου δημοσιογράφου, που νιώθει να ασφυκτιά από τον μηχανισμό της μεταξικής δικτατορίας, ενώ κινδυνεύει με την εξορία (την οποία τελικά δεν θα αποφύγει). Ο δημοσιογράφος στηλιτεύει τη λογοκρισία του υφυπουργού Τύπου του καθεστώτος Θεολόγου Νικολούδη, αλλά ο αναγνώστης αναγνωρίζει την καταδίκη του προπαγανδιστικού μηχανισμού και του ελέγχου που ασκούσε η χούντα του 1967. Ομοίως, οι αναφορές στο ταραχώδες φοιτητικό παρελθόν του Ανέστη και στις διώξεις από τις αρχές των νέων δεν αφήνει περιθώρια για παρερμηνείες σχετικά με τις προθέσεις του Μαρή: το Πολυτεχνείο είχε ήδη μυθοποιηθεί στη δημόσια σφαίρα και οι φοιτητές ζούσαν ακόμα μέσα στον μεταπολιτευτικό πυρε-



τό της πολιτικής δράσης. Ο Μαρής, στην *Εξαφάνιση του Τζων Αυλακιώτη* δεν φείδεται ιστορικών πληροφοριών που μεταφέρουν τον παλμό της παγκόσμιας επικαιρότητας (Ισπανικός Εμφύλιος, Συμφωνίες του Μονάχου, διάλυση της Τσεχοσλοβακίας κ.ά.) δημιουργώντας για πρώτη φορά ένα ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα που εντάσσεται στην εποχή που λαμβάνει χώρα η δράση των ηρώων χωρίς να αποκρύπτονται τα πραγματικά γεγονότα.<sup>17</sup>

Αν ο Μαρής αφιερώνει ένα ολόκληρο βιβλίο στον κόσμο της μεταξικής δικτατορίας κρίνοντας, εκ του ασφαλούς βέβαια το 1976, μια από τις πιο σκοτεινές περιόδους της ελληνικής ιστορίας, ο Πέτρος Μάρκαρης χρησιμοποιεί τη χούντα του 1967 με τρόπο διαφορετικό. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ανδρέας Αποστολίδης, το πέρασμα στη δεκαετία του 1990 αλλάζει τα κοινωνιολογικά δεδομένα στην Ελλάδα, και κυρίως στην Αθήνα, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την ανάδειξη θεματικών που ως τότε ήταν άγνωστες ή εξαιρετικά περιφερειακές στους συγγραφείς που ασχολούνταν με το έγκλημα: «τη δεκαετία του '90 εμφανίστηκε στην Αθήνα και τον Πειραιά για πρώτη φορά το οργανωμένο έγκλημα με τη μορφή συμμοριών ελέγχου της νυχτερινής ζωής της πόλης, ενώ παράλληλα έπεφταν τα σύνορα των ανατολικών χωρών».<sup>18</sup> Αυτές οι ορατές αλλαγές στην καθημερινότητα της πρωτεύουσας οδήγησαν τον Πέτρο Μάρκαρη να ασχοληθεί, μετά από μια επιτυχημένη καριέρα ως σεναριογράφος, με το αστυνομικό είδος με άμεσο και εμφανή στόχο την κοινωνική κριτική. Στο έργο του Μάρκαρη συνυπάρχει η ιστορία της μεταπολεμικής Ελλάδας με την καθημερινότητα, όπως αυτή διαμορφώθηκε πριν, κατά τη διάρκεια και μετά την οικονομική κρίση. Το σύνολο του έργου του με ήρωα των αστυνομόμο Κώστα Χαρίτο, που έχει γραφτεί από το 1995 ως το 2021, φιλοδοξεί να αποτελέσει στην ουσία ένα κοινωνικό σχόλιο με αστυνομικό μανδύα σε μια μορφή που σαφώς το τοποθετεί στο είδος του «μεσογειακού νουάρ».<sup>19</sup> Ο Χαρίτος γνωρίζουμε ότι έχει μπει στη Σχολή της Αστυνομίας λίγο πριν από τη δικτατορία και ανδρώθηκε στα κρατητήρια της Ασφάλειας χωρίς

17 Για την «ιστορικότητα» του Τζων Αυλακιώτη, βλ. την εξαιρετική και λεπτομερή μελέτη του Νίκου Σκοπλάκη, «Η εξαφάνιση του Τζων Αυλακιώτη: Πρόσωπα, τοπόσημα και άλλα ίχνη», *Marginalia* 10, 15 Οκτωβρίου 2019, <https://marginalia.gr/arthro/i-exafanisi-toy-tzon-aylakioti-prosopatosima-kai-alla-ichni/> (ημ. τελευταίας πρόσβασης 27/9/2022).

18 Αποστολίδης, ό.π.

19 Marlena Politopoulou, «When the Crisis Wears Noir» στο E. Giannakaki & N. Lemos (επιμ.), *Critical Times, Critical Thoughts: Contemporary Greek Writers Discuss Facts and Fiction*, Cambridge Scholars Publishing 2015, σ. 180.

να είναι όμως βασανιστής. Γιος ενωμοτάρχη, ο Χαρίτος δεν επέλεξε το επάγγελμα του αστυνομικού, αλλά αυτή ήταν η μόνη δυνατότητα που του δόθηκε για να φύγει από το χωριό του, όπως για πολλούς άλλους νέους της εποχής του. Ομολογεί δε ότι πήρε μέρος ως νεαρός αστυνομικός στην έφοδο στο Πολυτεχνείο τον Νοέμβριο του 1973, αλλά και ότι χρησιμοποιεί ακόμα κάποιες από τις ανακριτικές τεχνικές που έμαθε από τον επιθεωρητή Κωστάρα, βασανιστή στα διαβόητα κρατητήρια της οδού Μπουμπουλίνας. Ο Χαρίτος δεν θλίβεται για την πτώση της Χούντας, ούτε όμως απολογείται που υπήρξε μάρτυρας των εγκλημάτων της από τη θέση του αστυνομικού. Η εικόνα ενός μάλλον απολιτίκ, κοινωνικά συντηρητικού αστυνομικού, που έχει έστω και μια χαλαρή σχέση με το καθεστώς του 1967, με έντονη την τάση για κοινωνική κριτική, έρχεται να τονίσει τη συγγένεια του ήρωα του Μάρκαρη τόσο με τους αντίστοιχους ήρωες των άλλων εκπροσώπων του μεσογειακού νουάρ (όπως ο Ιζζό και ο Αττιά, ο Μονταλμπάν και ο Καμιλλέρι) όσο και με τους νεότερους δημιουργούς της «μπερλουσκονικής» περιόδου<sup>20</sup>, στους οποίους η σχέση με την, έστω και πτηνένη, Αριστερά είναι παρούσα με διάφορες μορφές, αλλά και πολύ κοντά με τον βασικό ήρωα του Μαρή, τον αστυνόμο Γιώργη Μπέκα. Η φιλική σχέση του Χαρίτου με τον κομμουνιστή πρώην κρατούμενό του την περίοδο της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών Λάμπρο Ζήση αποτελεί την πρόφαση για τη συνομιλία τόσο με την Ιστορία από τον ελληνικό Εμφύλιο μέχρι τη Δικτατορία όσο και με τα τραύματα που αυτή άφησε στο συλλογικό υποσυνείδητο ως τις μέρες μας.<sup>21</sup> Ο Μάρκαρης όμως κυρίως καταγράφει την εξέλιξη της νεο-ελληνικής κοινωνίας από το 1995 και μετά, και τη μετάβαση από την κοινωνία της ψευδούς ευδαιμονίας και της ηθικής κατάπτωσης (1995-2008) στην Ελλάδα της πολυεπίπεδης κρίσης (2008 ως σήμερα), μιας κρίσης που στην κοσμοθεωρία του συγγραφέα (και του ήρωά του) είναι κυρίως κρίση αξιών και

20 Αναφέρομαι κατά βάση στην Elisabetta Bucciarelli και τους Carlo Lucarelli, Luciano Marrocu, Massimo Carlotto και Giancarlo De Cataldo, που ασχολούνται στα έργα τους με τη διερεύνηση των ιστορικών ριζών της κρίσης που οδήγησε τόσο στην κατάρρευση της πολιτικής ζωής της Ιταλίας κατά τη δεκαετία του 1980 όσο και στην ανάδειξη του φαινομένου Μπερλουσκόνι ως κυρίαρχου για την περίοδο 1990-2010. Βλ. Antonella Antonelli, «Crime Fiction of Crisis: New Neo-Realism in the Age of Berlusconi from 1990 to 2010», διδ. διατριβή Department of Romance Languages, Graduate School of the University of Oregon, 2014.

21 Για τη σημασία του πολιτισμικού τραύματος στο συλλογικό υποσυνείδητο, βλ. Ν. Δεμερτζή - Β. Ρουδομέτωφ, «Πολιτισμικό τραύμα: Μια προβληματική της πολιτισμικής κοινωνιολογίας», *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 28 (2015), σ. 1-19.

κρίση πολιτισμική.<sup>22</sup> Οι ιστορίες φιλοδοξούν να αποτελέσουν μια σύνθετη απεικόνιση της Αθήνας και της ελληνικής κοινωνίας, και ο συγγραφέας εμπνέεται από πραγματικά κοινωνικά προβλήματα: τον ρατσισμό, τη διαφθορά, την τρομοκρατία κ.ά.<sup>23</sup>

Για τον Μάρκαρη, η σχέση της εποχής της Χούντας με τη σύγχρονη Ελλάδα είναι παρούσα και ισχυρή, ερμηνεύοντας πολλές φορές την ηθική και κατ' επέκταση οικονομική και πολιτική κρίση του σήμερα. Η Μεταπολίτευση και η σκληρή κριτική στη μορφή που έλαβε η εξέλιξη των πολιτικών και κοινωνικών πραγμάτων στην Ελλάδα αποτελούν βασικό πλαίσιο για τη μυθοπλασία του. Με κάθε ευκαιρία διατυπώνει μάλλον κοινότυπες απόψεις για την ηθική κατάπτωση της γενιάς του Πολυτεχνείου, την επιβίωση των φαντασμάτων του ΕΑΤ-ΕΣΑ, που φτάνει ως την καιροσκοπική συμπόρευση παλιών βασανισμένων με παλιούς βασανιστές. Η στάση του Μάρκαρη απέναντι στην Ιστορία ξενίζει ίσως κάποιους από τους αναγνώστες, αλλά συνάδει με τη σταθερή πορεία του συγγραφέα προς μια συνολική απόρριψη του μεταπολιτευτικού πολιτικού και κοινωνικού μοντέλου. Ο ίδιος ο Μάρκαρης αναφέρει: «Από την αρχή της κρίσης ακούω και διαβάζω σε άρθρα και σχόλια ότι η κρίση έφερε το τέλος της Μεταπολίτευσης. Ας μου επιτραπεί να πω ότι αυτό, κατά τη γνώμη μου, είναι ένα μεγάλο λάθος. Με την ένταξή μας στην τότε ΕΟΚ, το 1981, η Μεταπολίτευση είχε ολοκληρωθεί και η Ελλάδα είχε μπει στην ευρωπαϊκή της φάση και τροχιά. Εμείς δεν σταθήκαμε ικανοί να συνειδητοποιήσουμε αυτή την εξέλιξη, να σχεδιάσουμε και να αναπτύξουμε τα επόμενα βήματά μας με γνώμονα αυτή την αλλαγή πορείας, αλλά μείναμε εγκλωβισμένοι επί σαράντα χρόνια σε μια μοναδική “μεταπολιτευτική” εσωστρέφεια. [...] Η ένταξή μας στην ΕΟΚ ξεκίνησε με μια αμφίπλευρη καχυποψία, η οποία

22 Ο Μάρκαρης, όπως σωστά αναφέρει ο Gaius Dobrescu, διαπλέκει την κριτική του για την οικονομική και πολιτική κρίση με μια νοσταλγική αναδρομή στον γενέθλιο τόπο του, την Κων/πολη. Στο έργο *Παλιά, πολύ παλιά* (2008), είναι κυρίαρχο ένα ιδιότυπο πολιτισμικό και εθνικό χρώμα (cultural and national color), με σαφείς αναφορές για ένα σημαντικό ζήτημα της νεότερης και σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Βλ. Caius Dobrescu, «Identity, Otherness, Crime: Detective Fiction and Interethnic Hazards», *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 5.1 (2014), σ. 50-51.

23 Πολιτοπούλου, ό.π. σ. 160-173. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι και άλλοι συγγραφείς, όπως η Ευτυχία Γαννακάκη και ο Βασίλης Δανέλλης, έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα της οικονομικής κρίσης με μια διαφορετική ωστόσο προσέγγιση τόσο σε αισθητικό όσο και σε ερμηνευτικό ύφος. Βλ. Στράτος Μυρογιάννης, «Κρίση και έγκλημα: μια επισκόπηση της σύγχρονης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας», *πολάρ* 4 (Αύγουστος 2010), σ. 89-92.

κατά τη γνώμη μου δεν ξεπεράστηκε ποτέ, έστω και αν πέρασε από περιόδους ύφεσης και έξαρσης. Η καχυποψία αυτή επιδεινώθηκε από ένα φαινόμενο, που διακρίνει όλη την περίοδο που ονομάσαμε “Μεταπολίτευση”. Είναι το φαινόμενο του διχασμού, που μας κατατρέπει από την περίοδο του Εμφυλίου. [...]»<sup>24</sup> Ωστόσο, σε όλα τα έργα του Μάρκαρη οι αναφορές στο σκοτεινό παρελθόν των διαπλεκόμενων εξουσιών φτάνουν στην εποχή της Δικτατορίας, που μοιάζει τελικά να είναι η χρονική μήτρα των κατοπινών δεινών, ενώ βιβλίο με το βιβλίο η εικόνα της Επταετίας ως μιας τραγικής περιόδου μοιάζει να απο-ιστορικοποιείται και να καταλήγει ως μια απλή φάση της ελληνικής τραγωδίας που ακολούθησε τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Μ’ άλλα λόγια, η Χούντα μοιάζει να ξεχνιέται μπροστά σε μια λαίλαπα της δημοκρατικής μεταπολίτευσης και να υποβιβάζεται σε ένα συμβάν που αποτέλεσε το άλλοθι για την άλωση της κοινωνίας από τη γενιά του Πολυτεχνείου που όλοι της χρωστάνε. Στα πρώτα μυθιστορήματα, είναι φανερό ότι ο πρωταγωνιστής συνδέει τη δυσάρεστη εικόνα με τη διακυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ, μια κυβέρνηση που συγκροτούν πρώην αριστεροί αγωνιστές. Ο Χαρίτος, που τους γνώρισε από τη θέση του αστυνομικού κατά τη διάρκεια της Χούντας, δεν τους εμπιστεύεται. Ο Μάρκαρης εκφράζει την απογοήτευση από τη νέα δημοκρατική Ελλάδα. Ομοίως, στην Ισπανία, ο Πέπε Καρβάλιο δυσκολεύεται να αποδεχθεί την εμπλοκή πρώην κομμουνιστών στις προετοιμασίες για τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Βαρκελώνης (*Σαμποτάζ στους Ολυμπιακούς Αγώνες*, 1993) και σπλητεύει ανελέητα τη δεξιά στροφή των σοσιαλιστών και τη διαπλοκή τους με το μεγάλο κεφάλαιο (*Το Βραβείο*, 1996)<sup>25</sup>. Ομοίως, στην Ιταλία ο Σάλβο Μονταλμπάνο εκπλήσσεται από τη νέα γενιά τραπεζιτών και επιχειρηματιών, της οποίας πρωτοστατούν πρώην σύντροφοί του στον Μάη του 1968. Αυτό όμως δεν οδηγεί τους δύο αυτούς συγγραφείς σε παρόμοιες συνδέσεις, όπως ο Μάρκαρης. Σε δύο από τα έργα του *Ο Τσε αυτοκτόνησε* (2003) και *Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία* (2012), η επιστροφή στη διεφθαρμένη γενιά του Πολυτεχνείου ή μέρους της, η σύμπραξή της με τους πρώην βασανιστές που γίνονται πρωτοπαλίκαρα όσων εξαργύρωσαν πολιτικά και επιχειρηματικά τα γαλόνια της Αντίστασης, είναι παρούσα σε κάθε σελίδα. Ο βαθμός ταύτισης των απόψεων του συγγραφέα με την τρέχουσα αναθεωρητική κριτική για όσους πρωταγωνίστησαν στον αντιδικτατο-

24 Διάλεξη του Π. Μάρκαρη στο ΕΛΙΑΜΕΠ, 18 Δεκεμβρίου 2014.

25 Bill Phillips, «Crime Fiction: A Global Phenomenon», *Journal of Literature & Librarianship* 5.1 (2016), <https://doi.org/10.22492/ijl.5.1.0>, σ. 9 (ημ. τελευταίας πρόσβασης 28/9/2022).

ρικό αγώνα μοιάζει και είναι σχεδόν απόλυτος. Ξεφεύγοντας πλήρως από την αποτύπωση της απογοήτευσης ενός ματαιωμένου επαναστατικού οράματος, το οποίο διατύπωσαν διάφοροι σύγχρονοι συγγραφείς αστυνομικών ή μη ιστοριών [ενδεικτικά αναφέρω τον Γιώργη Έξαρχο (*Σελάνα*, 2004), τον Άρν Σκιαδόπουλο (*Ο Ορέστης αστόχησε*, 2003), τον Δημήτρη Μαμαλούκα (*Ο κρυφός πυρήνας των ερυθρών ταξιαρχιών*, 2016) κ.ά.], ο Μάρκαρης φτάνει στην ανατροφοδότηση της λογικής του «όλοι ίδιοι είναι». Η προσκόλληση στα νέα τζάκια της Μεταπολίτευσης είναι ο κανόνας για όλους όσους θέλουν να πετύχουν, αλλά και για όσους θέλουν να διαγράψουν το χουντικό παρελθόν τους, ενώ οι σχέσεις που πλάστηκαν στην παρανομία της Αντίστασης μετατρέπονται σε δεσμούς που οδηγούν τους παλιούς επαναστάτες να συμπράττουν για την άλωση του δημοσίου, την κατασπατάληση των ευρωπαϊκών προγραμμάτων, την απαξίωση της δημόσιας εκπαίδευσης προς όφελος των ξένων κολεγίων, την εξαπάτηση των απλών εργαζόμενων, τον εύκολο πλουτισμό και το λάιφ στάιλ. Έτσι, μια ολόκληρη γενιά καταδικάζεται συλλήβδην ως διεφθαρμένη.<sup>26</sup>

Αν τα κείμενα του Μαρλή προσπάθησαν, μέσα στα πλαίσια που είχε δημιουργήσει η μετεμφυλιακή πραγματικότητα, να αποτυπώσουν δειλά κάποιες πτυχές της πρόσφατης τότε ιστορικής συγκυρίας, τα κείμενα του Μάρκαρη αντέδρασαν με τρόπο αντανakλαστικό στην έλευση της κρίσης. Η αποτύπωση μιας ζώσας πραγματικότητας (αυτοκτονίες, χρέη, τράπεζες, κατασχέσεις κ.ά.) είναι εύλογη, αλλά μοιάζει πολλές φορές ως ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο. Αν και από το *Νυχτερινό Δελτίο* μέχρι και τους *Τίτλους τέλους* ο Μάρκαρης θα καινοτομήσει λογοτεχνικά, αναφερόμενος ευθέως στη διασύνδεση της διόγκωσης του ρατσισμού

26 Ο Μάρκαρης δεν είναι ο μόνος συγγραφέας που στρέφεται επικριτικά τόσο απέναντι στις λαϊκές αντιδράσεις στη διαχείριση (ή την επιβολή) της κρίσης και των προγραμμάτων λιτότητας όσο και απέναντι στη «μετάλλαξη» των πρώην Αριστερών. Ο Πέτρος Μαρτινίδης, που είχε χρονικά προηγηθεί του Μάρκαρη με μια σειρά επιτυχημένων έργων [*Κατά συρροήν* (1998), *Σε περίπτωση πυρκαϊάς* (1999), *Παιχνίδια μνήμης* (2001), *Δεύτερη φορά νεκρός* (2002), *Μοιραίοι αντικατοπτρισμοί* (2003), *Η ελπίδα πεθαίνει τελευταία* (2005), *Ο θεός φυλάει τους άθεους* (2006)], την περίοδο των «αγανακτισμένων» και της πολιτικής ενδυνάμωσης του ΣΥΡΙΖΑ θα επιχειρήσει μέσα από δύο έργα του [*Χωρίς αποζημίωση* ((2011) και *Σύριζα* (2014) την αποδόμηση του αριστερού ριζοσπαστισμού, συμπλέοντας πλήρως με τις κυρίαρχες συστημικές ερμηνείες περί «πολιτικού λαϊκισμού της πλατείας». Σε πολλά σημεία η ουσία της κριτικής του συναντά εκείνη του Μάρκαρη. Βλ. Νίκος Ποταμιάνος, «Σύριζα, ένα αστυνομικό του Π. Μαρτινίδη. “Κεντροαριστερή” ρητορεία και αστυνομικό μυθιστόρημα», *Η Αυγή*, 24 Ιανουαρίου 2015.

με την εμφάνιση της Χρυσής Αυγής, η ερμηνεία του και η απόδοση ευθυνών ωστόσο δεν διέφεραν ουσιαστικά από εκείνες των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Η ελληνική κοινωνία μοιάζει να κουβαλάει τους σκελετούς του Εμφυλίου και της Χούντας, που ερμηνεύουν εν πολλοίς τη βαθύτατη πολιτική, ηθική και κοινωνική κρίση του σήμερα. Νομίζω ότι αυτή η οπτική του Μάρκαρη για την πρόσφατη ιστορία μπορεί να χρησιμεύσει ως ένα ενδεικτικό παράδειγμα για έναν αναστοχασμό περί της σχέσης της αστυνομικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας γενικότερα, με την αποτύπωση της Ιστορίας και τη συγκρότηση, διαχείριση ή συντήρηση μιας κάποιας ιστορικής μνήμης. Ειδικά δε αν εξετάσουμε τη δυναμική της αναλογικά με την υποχώρηση της ιστορικής γνώσης και της σχετικοποίησης του παρελθόντος στη δημόσια σφαίρα.

**ΜΕΡΟΣ 2**  
**Τόποι του εγκλήματος**

---





Η χρήση της τοποθεσίας στο σκανδιναβικό νουάρ:  
η σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία ως κοινότυπος  
σκανδιναβισμός<sup>1</sup>

**Η** παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στη χρήση των τοποθεσιών στις σκανδιναβικές χώρες μέσω της αστυνομικής λογοτεχνίας. Υποστηρίζουμε ότι στη συγκεκριμένη περιοχή υπάρχει μία άμεση σύνδεση της πραγματικής/πρακτικής χρήσης της τοποθεσίας, ειδικά σε τηλεοπτικά σίριαλ, τόσο με το τοπικό (*local*) branding όσο και με το γενικότερο εθνικό και διεθνικό (*national, transnational*) χωροταξικό branding, αλλά και με τη δημιουργία μιας ιδεολογίας βασισμένης στην τοποθεσία γύρω από διεθνικές συνεργασίες και πολιτιστικές σχέσεις. Μεθοδικά, το άρθρο επικεντρώνεται στη μελέτη παραγωγής της σκανδιναβικής τηλεοπτικής παραγωγής, δηλαδή εμβαθύνει στη σύγχρονη τηλεοπτική παραγωγή μέσω συνεντεύξεων και υλικού από την παραγωγή και το branding των σειρών.<sup>2</sup>

### Η γέννηση του σκανδιναβικού νουάρ

Ως σύλληψη ιδέας, το σκανδιναβικό νουάρ πρωτακούστηκε το 2009 ως παρήχηση στη λέσχη βιβλίου του University College του Λονδίνου (UCL). Πολύ σύντομα μετά από αυτό, η ιδέα ταξίδεψε ως εμπορεύσιμο υλικό, λ.χ. από τη βρετανική εταιρεία μαζικής διανομής Arrow Films. Αργότερα, αρχίσαμε να βλέπουμε τους πρώτους ακαδημαϊκούς τίτλους που εξέταζαν αναλυτικά την έννοια «σκανδιναβικό νουάρ». Ως μέρος της εξάπλωσης αυτής της ιδέας, οι δημοσιογράφοι και ο Τύπος γενικά άρχισαν να τη χρησιμοποιούν για να περιγράψουν αστυνομικά αφηγήματα που προέρχονταν από τις Βόρειες Χώρες (Hansen & Waade, 2017).

---

1 Η έρευνα που παρουσιάζεται σε αυτό το κεφάλαιο έχει χρηματοδοτηθεί από το ερευνητικό πρόγραμμα «DETECT» (Horizon 2020, 2018-21).

2 Οι συνεντεύξεις που παρατίθενται σε αυτό το κομμάτι είναι όλες εγκεκριμένες από τους ερωτώμενους. Αναφορές στις συνεντεύξεις παρατίθενται στη βιβλιογραφία.

Ιδιαίτερα, τίτλοι από συγγραφείς όπως οι Χένινγκ Μανκέλ, Σηγκ Λάρσον και Jo Nesbø, καθώς και τηλεοπτικές σειρές όπως *Wallander*, *The Killing* και *The Brige* αποκτούσαν πλέον μια νέα επωνυμία, λόγω αυτής της καινούριας και ισχυρής ιδέας. Διανομείς και διανοούμενοι άρχισαν να αναλύουν τη συγκεκριμένη ιδέα, τονίζοντας ότι οι ρίζες του σκανδιναβικού νουάρ πηγαίνουν πολύ πιο πίσω – και περιλαμβάνουν ένα πολύ φανερό σημείο εκκίνησης: τις δέκα αστυνομικές ιστορίες των Mai Sjöwall και Per Wahlöö, με ήρωα τον αστυνομικό Μάρτιν Μπεκ (1965-1975).

Σήμερα, ο όρος «σκανδιναβικό νουάρ» μπορεί να χρησιμοποιηθεί εναλλάξ με τον όρο «σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία» (μερικές φορές απατάται ως *scandi crime*), αν και αρκετοί θεωρούν ότι το σκανδιναβικό νουάρ έχει τα δικά του στυλιστικά τηλεοπτικά χαρακτηριστικά, όπως τα σκοτεινά ασπρόμαυρα χρώματα, τον αργό αφηγηματικό ρυθμό, τις απομονωμένες τοποθεσίες και μία αφηγηματικά περιορισμένη κοινωνική κριτική (Creeber, 2015).

### Κοινότυπος σκανδιναβισμός

Αν και αναφέρεται μόνο στην τηλεοπτική σειρά *Trapped* (2015–), οι παρατηρήσεις που έκανε ο Ισλανδός σεναριογράφος και παραγωγός Sigurjón Kjartansson σχετικά με την τοποθεσία είναι πολύ αντιπροσωπευτικές για το πώς, ιδιαίτερα οι σκανδιναβικές τηλεοπτικές αστυνομικές ιστορίες, έχουν παίξει έναν αποφασιστικό ρόλο στην καθιέρωση μιας εγχώριας, και ταυτόχρονα μιας παγκόσμιας, προσέγγισης των τόπων:

Βγαίνοντας έξω από την πόλη, διαπιστώνουμε την ιδιαιτερότητα της Ισλανδίας. Το πώς η Ισλανδία είναι μοναδική, το πώς το τοπίο είναι μοναδικό. Η πρώτη σειρά εκτυλίσσεται σε μια μικρή πόλη στην Ισλανδία, αλλά οι μικρές πόλεις συνήθως μοιάζουν μεταξύ τους, είναι μια διεθνής εικόνα αυτή, η εικόνα της μικρής πόλης. Αλλά εξακολουθούμε να είμαστε στην Ισλανδία, έχουμε την παράξενη θάλασσα, έχουμε τα παράξενα βουνά, και έχουμε το παράξενο χιόνι κι όλα αυτά. Επομένως, αυτό που παρουσιάσαμε στον κόσμο ήταν κάτι οπτικά μοναδικό. (Kjartansson, 2016).

Η χρήση της τοποθεσίας στο σκανδιναβικό νουάρ σηματοδοτεί τη μοναδικότητα των χώρων και των τοπίων του Βορρά, αλλά ταυτόχρονα η γοητεία τους είναι σκόπιμα διεθνής.

Για δεκαετίες, η Σκανδιναβία αποτελούσε υπόδειγμα διοικητικής συνεργασίας

τόσο μεταξύ των χωρών όσο και μεταξύ των δημόσιων οργανισμών και των εμπορικών εταιρών της αγοράς (Hansen & Waade, 2017). Αυτή η συνεργασία παράγαγε αυτό που ο Stuart Burch (2013) ονομάζει «κοινότυπο σκανδιναβισμό», αναφερόμενος σε μια συνεργατική και ομαδική ιδέα των Βορείων Χωρών, τις οποίες αντιμετωπίζει ως μια ενιαία περιοχή με κοινό τρόπο σκέψης. Πρόσφατα, υποστηρίξαμε τη σύνδεση της έννοιας του «κοινότυπου σκανδιναβισμού» με τον τρόπο που διαφορετικοί θεσμοί στη σκανδιναβική αγορά εκμεταλλεύονται την ίδια την ιδεολογία του σκανδιναβισμού (Hansen, 2020).

Ως αποτέλεσμα, η χρήση της τοποθεσίας στις Βόρειες Χώρες δεν αφορά μόνο την πραγματική, δραστήρια κατασκευή ενός χώρου γυρίσματος για μια σκηνή σε ταινία ή τηλεοπτική παραγωγή. Μέσα από χρόνια εξέλιξης, η τηλεοπτικά απεικονιζόμενη τοποθεσία των Βορείων Χωρών έχει ολοένα και περισσότερο ενσωματώσει τα πολιτικά, οικονομικά και πιο αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά των πραγματικών τοποθεσιών. Είναι φανερό ότι ο Kjartansson επιθυμεί να απεικονίσει κάτι που χαρακτηρίζει ή αντιπροσωπεύει την Ισλανδία ως γεωγραφικό τόπο, αλλά ταυτόχρονα κάνει πραγματικότητα τη διεθνή γοητεία τέτοιων τόπων επί της οθόνης.

Η χρήση της τοποθεσίας στις Βόρειες Χώρες υπαγορεύεται από τα ενδιαφέροντα εγχώριων, εθνικών και περιφερειακών φορέων, από τουριστικά πρακτορεία, από έναν αυξανόμενο αριθμό παραγωγών στις πολιτιστικές βιομηχανίες και, κατά συνέπεια, από τους θεατές και πιθανώς από τους μιντιακούς τουρίστες.

### **Στρατηγικές τοποθεσίας: δημιουργικός στόχος**

Η πανσκανδιναβική εταιρεία παραγωγής με έδρα τη Δανία, Miso Film, είναι αντιπροσωπευτική των πρόσφατων τάσεων της τηλεοπτικής αγοράς στις Βόρειες Χώρες: αυξανόμενο ενδιαφέρον για συμπαραγωγή υλικού και για ίδρυση τοπικών γραφείων στη Δανία, Νορβηγία και Σουηδία, στενή συνεργασία με τηλεοπτικά δίκτυα (συχνά εμπορικά δημόσια κανάλια) και ένα εδραιωμένο εμπορικό ενδιαφέρον για την απόδοση μιας εγχώριας διάστασης στο υλικό, για οικονομικούς και αφηγηματικούς λόγους. Η Miso Film έχει χρησιμοποιήσει μεθοδικά την αστυνομική λογοτεχνία ως ένα δημοφιλές είδος για να διεκδικήσει μία κεντρική θέση στην τηλεοπτική αγορά των Βορείων Χωρών. Παράγοντας εγχώριο υλικό σκανδιναβικού ενδιαφέροντος, έχει καταφέρει να εξασφαλίσει τοπική, εθνική και διεθνή επιχορήγηση για τις παραγωγές της. Από την άποψη της παραγωγής, η αστυνομική σειρά *Modus* (2017-) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα: είναι

γραμμένη από τους Δανούς συγγραφείς Mai Brostrøm και Peter Thorsboe, βασίζεται σε ένα νορβηγικό μυθιστόρημα της Anne Holt και έχει γυριστεί στη Σουηδία στα σουηδικά. Όλο αυτό αποδεικνύει ότι η εγχώρια παρουσία, μαζί με μια διεθνή προοπτική, είναι μια υπολογίσιμη παράμετρος για τον παραγωγό. Μια τέτοια παραγωγή επίσης δημιουργεί τον «κοινότυπο σκανδιναβισμό» μέσω της συγχώνευσης των σκανδιναβικών προοπτικών κατευθείαν στο μοντέλο παραγωγής.

Ο συγχρονισμός εγχώριων και παγκόσμιων διεργασιών και ενδιαφερόντων που τόνισε ο Kjartansson στο *Trapped* απεικονίζεται επίσης καθαρά και «πίσω από την κάμερα», κατά τη διαδικασία παραγωγής. Μέσω συνεργατικής και συνεπιδοτούμενης πολιτικής –τοπικά κινηματογραφικά πρακτορεία, εθνικοί οργανισμοί επιχορήγησης και διεθνή υποστήριξη της παραγωγής– το υλικό ταξιδεύει σχετικά εύκολα στο εσωτερικών των Βορείων Χωρών και προσελκύει και αξιοσημείωτη επίσης διεθνή προσοχή, δημιουργώντας κάτι μοναδικό σε εγχώριο και διεθνές επίπεδο ως προς το περιεχόμενο και την πορεία του στη Σκανδιναβία. Η νορβηγική τηλεοπτική σειρά της Miso Film *Frikjent (Acquitted)* (2015-16) αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα. Παραγωγή για το νορβηγικό εμπορικό δημόσιο κανάλι TV2, η εν λόγω σειρά είναι μια συνεργασία μεταξύ Νορβηγών, Σουηδών, Δανών και Ισλανδών τηλεοπτικών παραγόντων, υπογραμμίζοντας την εγχώρια και σκανδιναβική νοοτροπία πίσω από τη σειρά.

Αυτό απεικονίζεται επίσης στη χρήση της τοποθεσίας της σειράς. Ένα απόσπασμα από το διαφημιστικό φυλλάδιο της εταιρείας (Miso Film, 2015) δείχνει το πώς οι τοποθεσίες έχουν καταστεί ένα σημαντικό κομμάτι των εμπορικών διαπραγματεύσεων και της πώλησης παραγωγών εκτός της εγχώριας αγοράς. Ο σκηνοθέτης Geir Henning Hoiland κινείται ανεμπόδιστα μεταξύ αφενός μιας εγχώριας απεικόνισης τόσο σε ένα παγκόσμιο πλαίσιο όσο και μέσα στο τοπικό χρώμα των περιοχών γύρω από το γραφικό Sognefjorden της Νορβηγίας και αφετέρου μιας μορφής εθνικής απεικόνισης της χώρας:

Η φύση είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στη σειρά, δημιουργεί ένα εντυπωσιακό φόντο και δίνει έμφαση στη δύναμή του. Τα φώτα νέον και οι ουρανοξύστες στην Κουάλα Λουμπούρ συναντούν ένα παραδοσιακό δυτικό νορβηγικό χωριό που το περιβάλλει ένα υπέροχο εντυπωσιακό τοπίο. Χρησιμοποιούμε τα χρώματα της φύσης και οι γήινοι τόνοι προσδίδουν μια άλλη θαλπωρή στην ιστορία. Πολλά από αυτά τα χρώματα μπορούν να απαντηθούν σε κτίρια και περιβάλλοντες χώρους στη Νορβηγία. Τα σπίτια είναι συχνά

βαμμένα σε γήινους τόνους, και υλικά όπως το ακατέργαστο ξύλο και η φυσική πέτρα χρησιμοποιούνται με τον κατάλληλο τρόπο. (Miso Film, 2015).

Η σεκάνς των τίτλων στο *Acquitted* είναι ταυτόχρονα μια αφηγηματική, αλλά και δηλωτική του τόπου, εισαγωγή στη σειρά. Είναι αφηγηματική ως προς το ότι βλέπουμε μια συμβολική απεικόνιση της πλοκής, αλλά είναι επίσης δηλωτική του τόπου λόγω της φανεράς χρήσης της τοποθεσίας. Ξεκάθαρα, η ιστορία και ο τόπος συγχωνεύονται. Παρομοίως, οι δημιουργοί του *Acquitted* έχουν εκφράσει καθαρά ότι ο κεντρικός ήρωας πρέπει να θεωρηθεί ως ενδεικτικά αναπαριστώμενος μέσω της χρήσης εντυπωσιακών νορβηγικών τοπίων. Τόνισαν δε το πώς το νερό και τα βουνά μπορούν να είναι ταυτόχρονα πανέμορφα αλλά και τραγικά επικίνδυνα – ίσως, ακριβώς όπως ο μυστηριώδης βασικός ήρωας που επιστρέφει σε μια μικρή νορβηγική πόλη όπου κατηγορήθηκε για ένα έγκλημα πριν από είκοσι χρόνια (Eliassen & Bache, Wiig, 2017).

Το *Trapped* και το *Acquitted* είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα του πώς οι τοποθεσίες στις σκανδιναβικές τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές έχουν γίνει ένα εμπορεύσιμο κεφάλαιο παράλληλα με τη γεμάτη αγωνία αφήγηση. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός ιδιαίτερου ενδιαφέροντος για τους τόπους της αστυνομικής μυθοπλασίας, αλλά αντικατοπτρίζεται επίσης στη συνολική προσοχή στις αφηγήσεις του εγκλήματος μέσα και από τη Σκανδιναβία.

## Δημιουργώντας γεωγραφικές σχέσεις

Πάντως, τα πρότυπα γεωγραφικού branding δεν δείχνουν ότι οι τοποθεσίες έχουν επιλεγεί ως μια απλή τοπική απεικόνιση για ένα παγκόσμιο κοινό. Υπάρχουν άλλοι σπουδαιότεροι και πιο επιδραστικοί παράγοντες που έχουν αντίκτυπο στη χρήση της τοποθεσίας – τοπικά, εθνικά, περιφερειακά και διεθνώς. Αν και η παγκοσμιοποίηση είχε απίστευτες επιπτώσεις στο πώς το υλικό παράγεται και διανέμεται, εξακολουθούν να υπάρχουν τάσεις συνεργασίας εντός στενών γεωγραφικών πλαισίων. Η πρόσφατη δανο-σουηδο-γερμανο-βρετανο-νορβηγική συμπαραγωγή *Greyzone* (2018-) το αποδεικνύει περίτρανα: αν και είναι μια διεθνική ιστορία, με ένα διεθνικό πρότυπο επιχορήγησης, η χρηματοδότηση της σειράς προέρχεται από γειτονικές χώρες της Βόρειας Θάλασσας. Ωστόσο, όπως ο δημιουργός Rasmus Thorsen υπογραμμίζει, το διεθνικό πρότυπο επιχορήγησης για τις τηλεοπτικές σειρές σήμερα είναι αναπόφευκτο γεγονός:

Η θετική πλευρά σε αυτό είναι ότι, αν έχεις μια διεθνή ιστορία, τότε δεν χρειάζεται να εξαναγκάσεις την αφήγηση και τη δημιουργική διαδικασία για να τα κάνεις να λειτουργήσουν. Μπορείς να πεις ότι έχεις τη Δανία στο κέντρο, μετά έχεις τη Νορβηγία βόρεια, τη Σουηδία ανατολικά, την Αγγλία δυτικά και τη Γερμανία νότια. Βασικά, η σειρά χρηματοδοτείται μόνο από γειτονικές χώρες – και υποθέτω ότι θα ήταν πολύ διαφορετικά αν είχαμε επίσης χρήματα από τη Γαλλία (Thorsen, 2018).

Η προσοχή στις τοποθεσίες και στην εντοπιότητα κατά την παραγωγή τηλεοπτικών σειρών είναι επίσης βασικό οικονομικό ζήτημα για τον παραγωγό Peter Bose (2018) της Miso Film. Σύμφωνα με αυτόν, οι Βόρειες Χώρες εξακολουθούν να προσφέρουν ευκαιρίες, επειδή υπάρχει μια παράδοση συμπαραγωγής που πηγαίνει πολλές δεκαετίες πίσω. Ως υπεύθυνη των σειρών στο σκανδιναβικό SVoD Viaplay, η Nanna Mailand (2018) πιστεύει ότι στις Βόρειες Χώρες μπορεί να υπάρχει μία κοινή κουλτούρα που δημιουργεί εγχώριες ευκαιρίες προς εκμετάλλευση του «κοινότυπου σκανδιναβισμού» με μια κοινωνικο-πολιτιστική και οικονομική λογική. Για τη Mailand, ιδιαίτερα οι αστυνομικές σειρές δημιουργούν τέτοιες ειδικές ευκαιρίες συνεργασίας.

Ο ερευνητής Ib Bondebjerg τονίζει ότι οι αστυνομικές σειρές μπορεί να είναι «φυσιολογικές» ευρωπαϊκές ιστορίες» (2016:5), ενώ η Elke Weissmann αναφέρεται σε τέτοιες σειρές ως «αποκλειστικά διεθνικές παραγωγές» (2012:12). Το θέμα (έγκλημα) είναι μια πράξη που δεν γνωρίζει σύνορα, γεγονός το οποίο σημαίνει ότι το περιεχόμενο (αστυνομικές ιστορίες) είναι πιο πιθανό να ταξιδέψει έξω από τις εγχώριες αγορές και να βρει εταίρους συμπαραγωγούς σε ένα περιβάλλον διεθνούς παραγωγής. Ως εκτελεστικός παραγωγός στο TV2 της Δανίας, το δημόσιο τηλεοπτικό δίκτυο, αναφέρει: «το έγκλημα είναι ξεκάθαρα το τηλεοπτικό είδος που λειτουργεί καλύτερα απ' όλα. Είναι επίσης το ευκολότερο για συμπαραγωγή (Christensen, 2018).

## Η γεωγραφία της παραγωγής

Δύο κοινói παράγοντες επηρεάζουν έντονα τις τοποθεσίες στο σκανδιναβικό νουάρ. Ο πρώτος είναι η έδρα της εταιρείας παραγωγής· ο δεύτερος είναι η πραγματική τοποθεσία της παραγωγής. Η πόλη της Κοπεγχάγης απεικονίζεται έντονα στις δανέζικες αστυνομικές ιστορίες και ταινίες, και η Στοκχόλμη είναι εξίσου το φόντο στις αντίστοιχες σουηδικές αστυνομικές ιστορίες. Με τα τηλεοπτικά δίκτυα, την κινηματογραφική εκπαίδευση και τις κινηματογραφικές εταιρείες να είναι εγκατε-

στημένες στις πρωτεύουσες, δεν αποτελεί έκπληξη το ότι τέτοιοι όμιλοι ΜΜΕ επιλέγουν αυτές τις πόλεις γενικά όσο και ειδικότερα στις αστυνομικές ιστορίες.

Ως αντίδραση σε αυτή τη συγκέντρωση των ομίλων ΜΜΕ, έχουμε δει μια τάση για παραγωγή σε αποκαλούμενες «μακρινές τοποθεσίες», δηλαδή τοποθεσίες που βρίσκονται μακριά από τα κέντρα παραγωγής. Η σειρά *Acquitted* είναι ένα καλό νορβηγικό παράδειγμα, ενώ η σουηδική *Fjällbacka* (2013), βασισμένη στους ήρωες και στους τόπους διήγησης της Camilla Läckberg, καθώς και το υπερφυσικό νουάρ *Jordskott* (2015) δείχνουν ότι η τάση αυτή έχει επίσης απήχηση στη Σουηδία. Η Δανία είναι γεωγραφικά μικρότερη από τις άλλες δύο σκανδιναβικές χώρες, αλλά, παρ' όλ' αυτά, οι σειρές *Dicte* (2013-2016), *Norskton* (2015-2017) και *DNA* (2019-) απεικονίζουν όλες μακρινές δανέζικες τοποθεσίες. Όλες οι σειρές είναι παραγωγές για το TV2 Δανίας, ένα τηλεοπτικό δίκτυο που είναι υποχρεωμένο τόσο από την πολιτική του όσο και από το ιστορικό παρελθόν του να καλύπτει όλη τη Δανία, και μέσω των τοποθεσιών όπου γυρίζονται οι σειρές του όσο και επιλέγοντας τόπους παραγωγής που εμπλέκουν και την περιφερειακή τηλεόραση. Η φράση «το τοπικό είναι πιο παγκόσμιο» έχει γίνει γι' αυτόν τον λόγο ένα κλισέ στις παραγωγές ΜΜΕ.

Όπως λέει ο παραγωγός Tomas Radoor από τη Nordisk Film, η αυθεντικότητα και η αίσθηση του πραγματικού έγκειται στο εγχώριο στοιχείο, ακόμα και αν η ιστορία είναι εμφανώς διεθνική:

Η έκφραση «το τοπικό είναι παγκόσμιο» έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως, αλλά εξακολουθώ να πιστεύω ότι κρύβει πολλά περισσότερα. Νομίζω ότι είμαστε θύματα της αυθεντικότητας και κατανοούμε καλύτερα τις «ανοπίσεις». Νομίζω ότι έχουμε γίνει καλύτεροι στο να αναγνωρίζουμε μια ιστορία που δείχνει πραγματική (Radoor & Thomsen, 2018).

Για την TV2 η σειρά *DNA* (παραγωγή της Nordisk Film) πήγε πιο μακριά το διεθνικό πρότυπο συμπαραγωγής του *Greyzone*, καθώς άνοιξε νέους ορίζοντες για το τηλεοπτικό δίκτυο με το να χρησιμοποιήσει πολλές ευρωπαϊκές τοποθεσίες σε μια λογική πολύ διεθνοποιημένου χώρου γυρίσματος, που περιλάμβανε γαλλικές, τσέχικες και δανέζικες μακρινές τοποθεσίες.

Ενώ οι διαφορετικές σειρές που παράγονται για το TV2 της Δανίας δείχνουν μια εντατική χρήση απομακρυσμένων τοποθεσιών, καθώς και μια αφήγηση ιστοριών που διασχίζουν τα διεθνή σύνορα, το πλαίσιο γύρω από το οποίο στήνονται

αυτές οι παραγωγές εξακολουθεί να τονίζει την ντόπια αυθεντικότητα αλλά και μια μοναδικότητα στον τρόπο με τον οποίο στήνονται τα σκηνικά γύρω από τις αληθινές τοποθεσίες. Η σειρά *Norskov* –η πρώτη δανέζικη τηλεοπτική σειρά που είχε 100% εξωτερικά γυρίσματα στη μικρή δανέζικη πόλη Frederikshavn– αποδεικνύει αυτό το ενδιαφέρον με τον καλύτερο τρόπο. Υπάρχουν πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία εδώ, όπως υπογραμμίζει ο Christian Rank, εκτελεστικός παραγωγός του *Norskov* στη TV2, και σήμερα υπεύθυνος σειρών με ιατρικές ιστορίες:

Η Frederikshavn διείδε την αξία μιας μεγάλης παραγωγής που θα προσέλκυε την εγχώρια προσοχή. Μπόρεσαν να ασχοληθούν με την παραγωγή επειδή το λιμάνι αντιμετώπιζε μερικά προβλήματα. Ήθελαν να αυξήσουν τον πληθυσμό, να προσελκύσουν νέους ανθρώπους, να δημιουργήσουν δουλειές και θέσεις εκπαίδευσης. Υπό αυτές τις συνθήκες, είδαν το *Norskov* σαν μια καλή ευκαιρία και βρήκαμε ένα κοινό ενδιαφέρον. Μέσα από τη διεθνή προσοχή προς τη σειρά μας, έχουμε κατανοήσει πλήρως ότι μπορούμε να δημιουργήσουμε πρόσθετη αξία σε μερικές από τις ντόπιες περιοχές όπου γυρίζονται οι σειρές μας. Ίσως μπορούμε να τραβήξουμε την προσοχή σε περιοχές όπου μπορούν να στρέψουν τη στρατηγική τους τα περιφερειακά τηλεοπτικά δίκτυα. Υπ' αυτή την έννοια, μπορούμε να πούμε ότι θέλουμε στ' αλήθεια να γυρίζουμε σειρές εκτός Κοπεγχάγης, και όταν το κάνουμε, ενδιαφερόμαστε να ανακαλύψουμε εάν οι ντόπιοι επενδυτές θα επωφεληθούν ή όχι. Έχουμε ένα ολοκληρωμένο τμήμα που επικεντρώνεται σε εμπορικές συνεργασίες και που ονομάζεται «πρόγραμμα διαφημιστικής επιχορήγησης». Ωστόσο, εκείνοι δεν μπορούν να παρέμβουν σε ό,τι κάνουμε, κανένας μάλιστα στην πόλη Frederikshavn δεν ήθελε να ελέγξει την αφήγηση, αλλά ήθελαν μόνο μία συνεργασία μεταξύ της *Norskov* και της Frederikshavn. Έχουμε κατανοήσει ότι μερικές σειρές τονίζουν πολύ έντονα το τοπικό στοιχείο: το *Dicte* δίνει την αίσθηση ότι εκτυλίσσεται στο Aarhus και μπορείς να νιώσεις ότι το *Norskov* εκτυλίσσεται στο Frederikshavn (Rank, 2016).

### **Τουρισμός που υποκινείται από την παραγωγή σειρών**

Στις Βόρειες Χώρες είναι φανερό ότι η χρήση της τοποθεσίας επηρεάζεται από μια μεγάλη ποικιλία διαφορετικών παραγόντων. Ένας από τους πιο ελκυστικούς φαίνεται να είναι οι τουριστικές δραστηριότητες που ευνοούνται από τα ΜΜΕ. Η



πιο επιτυχημένη περίπτωση επιλογής τοποθεσίας μέσα από τηλεοπτικές αστυνομικές ιστορίες στις Βόρειες Χώρες πρέπει να είναι η χρήση των ιστοριών *Wallander* του Χένινγκ Μανκέλ στη Νότια Σουηδία (Waade, 2013). Η συγκεκριμένη σειρά ήταν παραγωγή της εταιρείας Yellow Bird, που έχει κάνει πολλές σημαντικές παραγωγές στη λογική του σκανδιναβικού νουάρ, βασισμένη στο σλόγκαν «κάνουμε τα bestseller διεθνείς επιτυχίες». Σήμερα, αυτό εξακολουθεί να ισχύει – αυτή τη στιγμή ετοιμάζουν την παραγωγή της νέας σειράς του Netflix *Young Wallander*, ενώ και η εταιρεία Sam Productions κάνει την παραγωγή του ευώληπτου μυθιστορήματος *Ο Καστανάνθρωπος* (2018) για το Netflix, το οποίο έχει γραφτεί από τον Soren Sveistrup, συγγραφέα της περίφημης σειράς σκανδιναβικού νουάρ *The Killing* (2007-2012). Οι καινούριες αυτές παραγωγές αποδεικνύουν ότι: α) η γραπτή αστυνομική λογοτεχνία συνεχίζει να παίζει έναν τεράστιο ρόλο στη σκανδιναβική αστυνομική αφήγηση, β) η νοοτροπία γύρω από αυτές τις ιστορίες είναι σκανδιναβική και όχι μόνο εθνική και γ) υπάρχει ακόμα ένα αξιοσημείωτο διεθνές ενδιαφέρον για τις σκανδιναβικές αστυνομικές ιστορίες.

Η περίπτωση του *Wallander* αποδεικνύει πώς η χρήση της αστυνομικής μυθοπλασίας αξιοποιείται στρατηγικά ως πόλος έλξης των τουριστών. Οι ιστορίες του Μανκέλ – που περιλαμβάνουν και τις εγχώριες παραγωγές των παραλλαγών από το BBC – έχουν κάνει γνωστή τη μέχρι σήμερα άγνωστη μικρή πόλη Ystad. Το ισλανδικό *Trapped*, που αναφέραμε πριν, επίσης έχει κάνει γνωστή την Ισλανδία αυξάνοντας το ενδιαφέρον των επισκεπτών, και αξιοποιείται, για παράδειγμα, από το ταξιδιωτικό πρακτορείο Discover the World που δραστηριοποιείται στην πολική ζώνη.

Επιπλέον, το Discover the World αποδεικνύει επίσης τη διασύνδεση των τουριστικών πρακτορείων και των κινηματογραφικών/τηλεοπτικών παραγωγών: η Ισλανδία έχει γίνει το «οπίτι» πολυάριθμων παραγωγών, καθώς χρησιμοποιεί τη μορφολογία της χώρας ως *υποκατάστατο τόπου* για ταινίες όπως το *Batman Begins* (2005) ή το *Prometheus* (2012). Σύμφωνα με τον Einar Hansen Tómasson (2016), υπεύθυνο προγράμματος στην ημι-δημόσια διαφημιστική εταιρεία Promote Iceland, τους έχει προσεγγίσει ένας αυξημένος αριθμός διεθνών κινηματογραφικών και τηλεοπτικών παραγωγών που ενδιαφέρονται για την παραγωγή σειρών στην Ισλανδία – και ο λόγος είναι (εκτός από τα φανερά φορολογικά κίνητρα) η ποικίλη μορφολογία και μία θεαματική εμπειρία από απεικονίσεις φυσικών τοπίων. Για τον Tómasson, η αισθητική της εγχώριας μορφολογίας σημαίνει πολλά περισσότερα πέρα από την πρακτική φύση της παραγωγής:

Φυσικά, η τοποθεσία πρέπει να ταιριάζει με την πλοκή. Δεν μπορούμε να έχουμε αρχαία, παρθένα δάση, το ξέρουμε αυτό. Πρέπει να ταιριάζει με το σενάριο, και ευτυχώς για μας έχουμε πολυμορφικές τοποθεσίες. Για παράδειγμα, στο *The Secret Life of Walter Mitty* (2013), η Ισλανδία, που αναφέρεται και αυτή στο σενάριο όπως και οι άλλες χώρες, υποκαθιστά τη Γροιλανδία, το Αφγανιστάν και τα Ιμαλάια. Όλες αυτές οι τοποθεσίες στην ταινία γυρίστηκαν στην Ισλανδία. Ένα από τα ισχυρά πλεονεκτήματα είναι ότι, αν ας πούμε τοποθετήσεις την επιχειρησιακή σου βάση στο κέντρο και νότια, και χαράξεις δύο κύκλους από εκεί, θα μπορέσεις να έχεις πρόσβαση και στα ορεινά, τα μεγάλα βουνά. Από εκεί μπορείς να πας στα παγόβουνα, στους μεγάλους καταρράκτες, τα καταπράσινα περάσματα, τη μαύρη έρημη παραλία δίπλα στην ακτή. Μπορείς να έχεις πρόσβαση σε αυτές τις τοποθεσίες μέσα σε πολύ λίγο χρόνο. Είναι πιθανό να μπορέσεις να βρεις παρόμοιες τοποθεσίες στις ΗΠΑ, αλλά θα πρέπει να πας στη Χαβάη για τις παραλίες με μαύρη άμμο και στην Αλάσκα για τα παγόβουνα κ.ο.κ. Αυτή είναι η βασική μας δύναμη· κάνουμε οικονομία στα έξοδα προϋπολογισμού, που είναι τεράστια (Tomasson, 2016).

Σε άλλα μέρη στις Βόρειες Χώρες, ιδιαίτερα στη Νορβηγία, υπάρχουν σημαντικοί φορείς που ασχολούνται με τις τοποθεσίες της ταινίας και των τηλεοπτικών παραγωγών. Από τη μια πλευρά, η γοητεία μιας μεγάλης διεθνούς παραγωγής συμβάλλει στην αύξηση των τοπικών δαπανών (επενδύσεων) στις παραγωγές, ενώ ταυτόχρονα οι ταινίες και η τηλεόραση γίνονται ένα μεγάλο κίνητρο πίσω από τη διαφήμιση ενός τόπου μέσω των πραγματικών τοποθεσιών πίσω από τις ιστορίες.

Το αποτέλεσμα είναι ότι οι ταινίες και η τηλεόραση δεν επηρεάζουν μόνο τις τουριστικές δραστηριότητες μετά την παραγωγή· ο τουρισμός επίσης έχει σήμερα αντίκτυπο στην αισθητική της τηλεόρασης και στις κινηματογραφικές αφηγήσεις. Είναι περιττό να πούμε ότι, όχι μόνο οι αστυνομικές ιστορίες βασίζονται στη χρήση αντιπροσωπευτικής τοποθεσίας, αλλά η διεθνής επιτυχία ενός brand σαν το σκανδιναβικό νουάρ προκαλεί επιπλέον προσοχή για τα μέρη που απεικονίζονται στις ιστορίες.

### **Local μορφολογία και χωροταξικό branding**

Η εντυπωσιακή φύση είναι σπουδαίο περιουσιακό στοιχείο, ακριβώς όπως μια ρομαντική ή θεματικά αντιπροσωπευτική αστική περιοχή. Οι όμιλοι παραγωγής

των ΜΜΕ μπορεί, από τη μια πλευρά, να δημιουργήσουν υλικοτεχνικά ζητήματα εγκατάστασης, που δίνουν κίνητρο για παραγωγές σε συγκεκριμένα μέρη, αλλά οι μακρινές τοποθεσίες μπορεί, από την άλλη πλευρά, να λύσουν τέτοια θέματα για τις παραγωγές και να απεικονίσουν μοναδικής μορφολογίας περιοχές. Το δεύτερο μπορεί ακόμα και να δημιουργήσει το πρώτο, και επειδή η Ισλανδία βρίσκεται αρκετά κεντρικά στον Ατλαντικό Ωκεανό, η μορφολογία και η γεωγραφική θέση αποτελούν ήδη ένα επιτυχημένο μείγμα, το οποίο προσελκύει κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές στις Βόρειες Χώρες.

Η βρετανική παραγωγή *Fortitude* (2015-2018) είναι ειδική περίπτωση σε σχέση και με τις ιδιαιτερότητες του είδους αλλά και με τη χρήση τοποθεσίας. Η τηλεοπτική σειρά, μια παραγωγή για το Sky Atlantic, δηλώνει ξεκάθαρα ένα βρετανικό εμπορικό ενδιαφέρον για το σκανδιναβικό νουάρ, καθώς ενσωματώνει τα χαρακτηριστικά της ετικέτας αυτού του είδους με νέες υπερφυσικές τάσεις μέσα στις αστυνομικές ιστορίες. Το πλαίσιο της σειράς είναι η φανταστική τοποθεσία *Fortitude*, στη νορβηγική αρκτική περιοχή, και είναι παρόμοια με το Svalbard. Παρ' όλ' αυτά, για τις πραγματικά «παγωμένες» τοποθεσίες της σειράς επιλέχθηκε η Ισλανδία, ενώ το καστ –που συμπεριλαμβάνει θαυμάσιους Σκανδιναβούς ηθοποιούς, άντρες και γυναίκες – δίνει έμφαση στις στενές σχέσεις των Βορείων Χωρών. Όμως, η ολοκλήρωση της σειράς με τον 3ο κύκλο, μετακίνησε τη παραγωγή από την Ισλανδία στο Svalbard, το οποίο έκανε πλέον μια ολοκληρωμένη εμφάνιση με τον δικό του χώρο και τις δικές του συνθήκες. Ως περίπτωση, το *Fortitude* δείχνει την εμπορική αξία του σκανδιναβικού νουάρ και των Βορείων Χωρών στις διεθνείς αστυνομικές ιστορίες.

Για να κάνει γνωστό το *Fortitude*, η Sky Atlantic χρησιμοποίησε τον ψευδο-τουριστικό ιστότοπο *visitfortitude.com*, μμούμενη τους πολυάριθμους τουριστικούς ιστότοπους σε όλον τον κόσμο. Ένας ψεύτικος τουριστικός ιστότοπος χρησιμοποιήθηκε επίσης για τη βρετανική παρουσίαση της σουηδικής υπερφυσικής αστυνομικής ιστορίας *Jordskott* (2015). Κατά έναν περίεργο τρόπο, ο τουριστικός τόπος του *Fortitude* αποδομείται αργά –σαν σύμβολο του δραματικού υλικού της σειράς– έτσι ώστε να γίνει ένας διαφημιστικός τόπος για την τηλεοπτική σειρά. Και όμως, αυτή η διαφημιστική μέθοδος υπογραμμίζει το τουριστικό πλαίσιο γύρω από τέτοιες παραγωγές.

## Κινηματογραφικά πρακτορεία και στρατηγικές χώρου ως παράγοντες επιλογής τοποθεσίας

Η τοποθεσία υπήρξε ανέκαθεν ένα πρακτικό ζήτημα σε κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές – και θα αποτελεί πάντα μια πρακτική πλευρά της παραγωγής ιστοριών. Όμως, η περίπτωση του σκανδιναβικού νουάρ δείχνει ξεκάθαρα ότι υπάρχει ένας μακρύς κατάλογος από ευκαιρίες που υποστηρίζει τη χωροταξική αντίληψη του branding στον κινηματογράφο και την τηλεόραση.

Οι Βόρειες Χώρες έχουν μεταξύ τους ομοιότητες που υπερβαίνουν την απλή μορφολογική αισθητική της τοποθεσίας. Μια πολύ σπουδαία πολιτιστική πρόθεση σε όλες τις Βόρειες Χώρες –και ένας από τους λόγους που οι μικρές χώρες έχουν επιτυχία δυσανάλογη των δυνατοτήτων τους– είναι το ότι η επιτυχημένη πορεία του σκανδιναβικού νουάρ βασίζεται στην κρατική υποστήριξη της τηλεόρασης, και γενικότερα των μιντιακών παραγωγών. Φυσικά, η γοητεία που ασκεί το σκανδιναβικό νουάρ έχει τις ρίζες της σε ένα λογοτεχνικό είδος που τράβηξε την προσοχή του διεθνούς αναγνωστικού κοινού πριν από δεκαετίες, αλλά οι τακτικές των ΜΜΕ πίσω από τη δημόσια τηλεόραση –και την εμπορική και τη μη εμπορική δημόσια τηλεόραση– ευθύνονται εν πολλοίς για την απήχηση των σκανδιναβικών αστυνομικών ιστοριών και για τις ευκαιρίες ανάδειξης της περιοχής. Με άλλα λόγια, η λογική της ανάδειξης μικρότερων εθνών μέσω της μαζικής κουλτούρας, έχει καλλιεργηθεί, στις Βόρειες Χώρες, μέσα από χρόνια κουραστικής εργασίας, κρατικά επιχορηγούμενα κινηματογραφικά προϊόντα και πολιτικές συνεργασιών μεταξύ των Βορείων Χωρών. Η ιδεολογική ανάδειξη της επωνυμίας του σκανδιναβικού νουάρ –ο «κοινότυπος σκανδιναβισμός»– έχει εδραιωθεί μέσα από δεκαετίες συνεργασίας και ευκαιρίες κρατικής επιχορήγησης της λαϊκής κουλτούρας.

Στις Βόρειες Χώρες, οι βασικοί παραγωγοί της χωροταξικής και/ή σκανδιναβικής νοοτροπίας είναι γενικά κρατικά επιδοτούμενοι οργανισμοί διάφορων ειδών: τοπικές κινηματογραφικές επιτροπές (όπως η West Norway Film Commission ή η The West Danish Film Fund), εθνικά κινηματογραφικά ταμεία (όπως το Public Service Fund στη Δανία ή το Swedish Film Institute), διεθνικά κινηματογραφικά πρακτορεία (όπως το Nordvision ή το Nordisk Film & TV Fond), δήμοι ή άλλοι πολιτικοί οργανισμοί, τουριστικά πρακτορεία (τα περισσότερα εκ των οποίων είναι επίσης δημόσια επιχορηγούμενα) και τηλεοπτικά δίκτυα (όπως δημόσια δίκτυα ή διαφημιστικά επιχορηγούμενα δίκτυα).

Όλοι αυτοί οι οργανισμοί έχουν διαφορετικές υποχρεώσεις και λόγους ύπαρξης, και, ως τέτοιοι, δεν παράγουν τον σκανδιναβισμό χωρίς βοήθεια. Όμως, η ταυτόχρονη συνύπαρξη όλων αυτών των οργανισμών, καθώς επίσης και ένα ισχυρό συγκριτικά πρότυπο δημόσιας επιχορήγησης για τον καθένα τους, δημιουργεί μια οικολογία παραγωγής η οποία έχει καταφέρει να «συν-παράγει» μια κοινότυπη μορφή σκανδιναβικής ιδεολογίας (με τις τοποθεσίες ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της κοινότυπης απεικόνισης). Με διεθνικούς οργανισμούς όπως η Nordvision (συνεργασία μεταξύ μη εμπορικών δημοσίων οργανισμών) και η Nordisk Film & TV Fond (συνεργασία μεταξύ του Σκανδιναβικού Συμβουλίου Υπουργών και πολλών κινηματογραφικών και τηλεοπτικών οργανισμών) ως αξιοσημείωτες διεθνικές συνεργασίες γίνεται φανερό ότι οι παραγωγές των ΜΜΕ στις Βόρειες Χώρες χτίζονται γύρω από δημόσια (συν)χρηματοδοτούμενες πολιτιστικές συνεργασίες. Από θεσμική άποψη, αυτό προκαλεί ένα διεθνές οικονομικό ενδιαφέρον προς τον τρόπο που οι τοποθεσίες επιλέγονται, παράγονται και απεικονίζονται σε κινηματογραφικές και τηλεοπτικές σειρές. Με μια γενική αναφορά στο σκανδιναβικό νουάρ ως ανανεώσιμο είδος, η αστυνομική μυθοπλασία –μέσω της παραγωγής και συγχρηματοδότησης των προαναφερθέντων οργανισμών– υπήρξε αρκετά ικανή ώστε να συν-δημιουργήσει μία αίσθηση διεθνικής ενότητας μέσα από τη λαϊκή κουλτούρα, τόσο εσωτερικά στην περιοχή όσο και ως προς τη νοοτροπία εκτός αυτής.

### **Από τον κοινότυπο σκανδιναβισμό στην κοινότυπη ευρωπαϊκότητα;**

Το θέμα δεν είναι το αν η σκανδιναβική παραγωγή και το μοντέλο χρηματοδότησης πρέπει να αντιγραφούν και αλλού για να εδραιώσουν ένα είδος πολιτιστικής συνεργασίας και στενές ιδεολογικές σχέσεις. Στο πρακτικό μέρος αυτής της ιδέας, βλέπουμε επίσης σημάδια σύγχυσης και έλλειψης εμπιστοσύνης στο σκανδιναβικό μοντέλο, το οποίο δείχνει ότι ο «κοινότυπος σκανδιναβισμός» μπορεί να υπάρχει σαν πραγματική συλλογική αντίληψη, αλλά ταυτόχρονα είναι, σε μεγάλο βαθμό, μια εικόνα που έχει αναπαραχθεί για πολύ καιρό. Ουσιαστικά, ο διεθνικός «κοινός τρόπος σκέψης» μπορεί να κινητοποιηθεί μέσω της συνεργασίας των ΜΜΕ, αλλά ακόμα και σε περιοχές όπως οι Βόρειες Χώρες με χρόνια ιδεολογικής συγγένειας αυτό εξακολουθεί να μην είναι εύκολο.

Παρ' όλ' αυτά, η ανάδειξη του προτύπου πίσω από το σκανδιναβικό νουάρ δίνει μια εντύπωση επιτυχίας, και επίσης δείχνει ότι η εξάπλωση του σκανδινα-

βικού νουάρ μπορεί να είναι ο καρπός χρόνων συνεργασίας και θεμελίωσης ενός Nordic branding μεταξύ των σκανδιναβικών χωρών προτού αναγνωριστεί και δημιουργήσει απήχηση σε όλη την Ευρώπη. Ίσως να χρειάζονται δύο απαραίτητα συστατικά για να δημιουργηθεί κάτι παρόμοιο σε ευρύτερο γεωπολιτικό επίπεδο, για να δημιουργηθεί μια αντίστοιχη κοινότυπη ευρωπαϊκότητα για παράδειγμα, και αυτά είναι η υπομονή και η δημόσια δαπάνη. Η δημόσια χρηματοδότηση δημιουργεί μια ευκαιρία για να αναπτυχθούν οι παραγωγικές βιομηχανίες των μικρότερων εθνών, ενώ ταυτόχρονα μια τέτοια ανάπτυξη προϋποθέτει χρόνο και υπομονή, και δεν μπορεί να ολοκληρωθεί μέσα σε μια μέρα. Μια σημαντική παράμετρος είναι η χρήση της τοποθεσίας ως διαφημιστική δραστηριότητα βασισμένη σε μία ή περισσότερες παραγωγές, πράγμα που είναι αρκετά απλό να γίνει εάν οι τοποθεσίες διατίθενται προς εκμετάλλευση. Μια άλλη σημαντική παράμετρος είναι η επιτυχημένη καθιέρωση μιας περιρρέουσας νοοτροπίας σε όλη την περιοχή. Τα μέρη, και άρα και οι τοποθεσίες, είναι συχνά, μέσω γεωπολιτικών ιστοριών, συνδεδεμένα με τη νοοτροπία, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η χρήση της τοποθεσίας μπορεί να είναι ένας πολύ σπουδαίος κόμβος στη δημιουργία κάτι μεγαλύτερου από την απλή απεικόνιση ενός μέρους επί της οθόνης.

### **Επίλογος: Αβεβαιότητες και ευκαιρίες**

Το σκανδιναβικό νουάρ –και οι σκανδιναβικές αστυνομικές ιστορίες γενικά– είναι ενδιαφέρουσες περιπτώσεις όσον αφορά το πώς ένα brand μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν τοπική στρατηγική branding. Παρ' όλ' αυτά, οι διεθνείς εμπορικοί εταίροι που δεν έχουν κάποιο άμεσο πολιτικο-ιστορικό ενδιαφέρον για τη διατήρηση μιας πολιτιστικής συνεργασίας (και κυρίως οι υπηρεσίες streaming) έχουν τη δυνατότητα να εκμεταλλευτούν τον «κοινότυπο σκανδιναβισμό» ή το σκανδιναβικό νουάρ (Hansen, 2020). Από τη μια πλευρά, τέτοιες προοπτικές μπορούν, στο μέλλον, να ισχυροποιήσουν τη δύναμη της εγχώριας και περιφερειακής συνοχής, αλλά αυτό μπορεί να αποβεί εις βάρος των κρατικά επιχορηγούμενων πρωτοβουλιών, συμπεριλαμβανομένης και της δημόσιας τηλεόρασης. Αν και οι δημόσιοι οργανισμοί εξακολουθούν να κατέχουν μια σημαντική θέση στην αγορά των Βορείων Χωρών, νέοι ενδιαφερόμενοι στην αγορά δημιουργούν ασάφειες σχετικά με τη θέση των δημόσια επιχορηγούμενων προγραμμάτων.

Μια συγκεκριμένη μέθοδος είναι η παραγωγή εγχώριου υλικού για ένα εγχώριο κοινό ή περιφερειακού υλικού για ένα περιφερειακό κοινό. Όμως, νέες υπη-

ρεσίες streaming υλοποιούν πλέον συμπαραγωγές με τις εγχώριες εταιρείες παραγωγής και το αποτέλεσμα είναι, για τους ενδιαφερόμενους εταίρους, μια επίσης σημαντική αναγνωρισιμότητα τοπικών παραγωγών, όπως οι δανέζικες, σουηδικές και νορβηγικές παραγωγές του Netflix *The Rain* (2018 - ), *Quicksand* (2019-) και *Ragnarok* (2020), αντίστοιχα. Αν τα πολιτικά κίνητρα πίσω από τα εγχώρια πρότυπα παραγωγής σε ένα διεθνικό περιβάλλον παραγωγής παραμείνουν ισχυρά, π.χ. μέσω μεθόδων δημόσιας διεθνικής συνεργασίας, οι Βόρειες Χώρες δείχνουν ότι υπάρχει η ευκαιρία να δημιουργηθούν δείγματα μιας διεθνικής και local πολιτιστικής συνοχής. Αυτή η πολιτιστική κατάσταση στηρίζεται σε δεκαετίες εθνικής και διεθνικής συνεργασίας, αλλά μπορεί, να συμπληρωθεί –ή ίσως και να αντικατασταθεί – από εμπορικές δραστηριότητες. Το αν αυτή η κατάσταση είναι πολιτικά και δομικά επιθυμητή, είναι μια απόφαση που κάποιος πρέπει να λάβει υπόψη του· οι εμπορικοί παίχτες αυξάνουν την ισχύ τους και μπορεί να αποτελέσουν μια ακόμα μεγαλύτερη απειλή για τις πολιτικά υποστηριζόμενες πρωτοβουλίες.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bondebjerg, Ib. (2016), «Transnational Europe: TV Drama, Co-production Networks and Mediated Cultural Encounters», *Palgrave Communications* 2: 1-13.
- Bose, P., Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τον Kim Toft Hansen, *Miso Film*, Κοπεγχάγη, 11 Νοεμβρίου.
- Burch, S. (2013), «Banal Nordism: Recomposing an Old Song of Peace» στο *Performing Nordic Heritage: Everyday Practices and Institutional Culture*, (επ.) Peter Aronsson και Lizette Gradén, σ. 129-162, Σάρεϊ, Ashgate Publishing Ltd.
- Christensen, P.-B. (2018), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τους Kim Toft Hansen και Anne Marit Waade, TV 2 Denmark, Κοπεγχάγη, 24 Σεπτεμβρίου.
- Creeber, G. (2015), «Killing us softly: investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic noir television», *The Journal of Popular Television*, 3 (1): 21-35.
- Discover the World (2019), «Beyond Trapped: Our Favorite Filming Locations in Iceland». Πρόσβαση 10 Σεπτεμβρίου 2019. <https://www.discover-the-world.com/blog/iceland-filming-locations-for-trapped/>.
- Eliassen, S. R. και Bache-Wiig, A. (2017), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τον Kim Toft Hansen, «Landscapes in television drama (conference)», Aarhus University, 28 Σεπτεμβρίου.

- Hansen, K.T. (2017), *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, Μπέισινγκστούουκ, Palgrave Macmillan.
- Hansen, K. T. (2020), «Nordic noir from Within and Beyond: Negotiating Geopolitical Regionalization through SVoD Crime Narratives», *Nordicom Review* 41 (2020), σ. 123-137
- Mailand, N. (2018), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τον Kim Toft Hansen, Cafe Les Voyageurs, Κοπεγχάγη, 25 Σεπτεμβρίου.
- Miso Film (2015), Διαφημιστικό φυλλάδιο για τη διεθνή κυκλοφορία της σειράς, <https://www.misofilm.dk/acquitted2/>.
- Kjartansson, S. (2016), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τους Kim Toft Hansen και Anne Marit Waade, RVK Studios, Ρέικιαβικ, 17 Νοεμβρίου.
- Radoor, T. και Trin Hjortkjær, T. (2018), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τον Kim Toft Hansen, Nordisk Film, Βάλμπι, 11 Νοεμβρίου.
- Rank, C. (2016), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τους Kim Toft Hansen, Anne Marit Waade και Vilde S. Sundet, TV 2 Denmark, Κοπεγχάγη, 31 Οκτωβρίου.
- Sky Atlantic (2019), Visit Fortitude. Πρόσβαση 10 Σεπτεμβρίου, 2019. <http://www.visitfortitude.com/>.
- Thorsen, R. (2018), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τον Kim Toft Hansen, Cosmo Film, Κοπεγχάγη, 11 Νοεμβρίου.
- Tómasson, E-H. (2016), Συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τους Anne Marit Waade και Kim Toft Hansen, The Icelandic Film Commission, Ρέικιαβικ, 17 Νοεμβρίου.
- Waade, A-M. (2013). *Wallanderland: Medieturismeogskandinavisk tv-krimi*. Άλμποργκ, Aalborg University Press.
- Weissmann, E. (2012), *Transnational Television Drama: Special Relations and Mutual Influence between the US and UK*, Μπέισινγκστούουκ, Palgrave Macmillan.





◀ *Acquitted* (2015-2016)



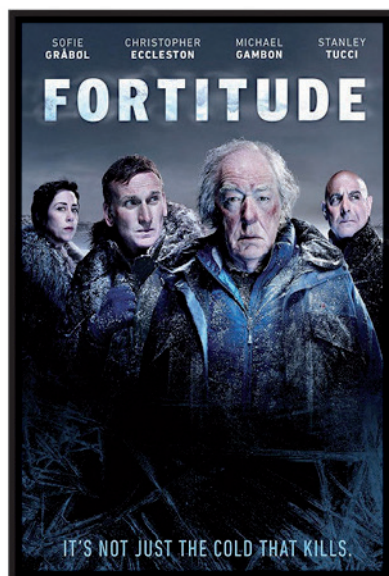
*Modus* (2015) ▶



▲ *Trapped* (2015-)



▲ *Fortitude* (2015-2018)



◀ *Fortitude* (2015-2018)

Μετα/τοπίζοντας τον Πεπέ: πολιτισμική κινητικότητα  
στο μεσογειακό φιλμ νουάρ

Στην αρχική σκηνή του *Πεπέ λε Μόκο* (Julien Duvivier, 1937), ενός φιλμ το οποίο, σύμφωνα με την Ginette Vincendeau «είναι το κλειδί της παράδοσης του γαλλικού φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '30 και καθόρισε το αστυνομικό είδος που άκμασε μετά τον πόλεμο»,<sup>1</sup> μία ομάδα απελπισμένων αστυνομικών συζητούν τη διαφυγή του ομώνυμου ληστή, που ενσαρκώνεται από τον γλυκομίλπο Jean Gabin σε έναν από τους πρώιμους χαρακτηριστικούς του ρόλους. Η συζήτηση προκαλείται από την άφιξη στο Αλγέρι ενός νέου αρχηγού της αστυνομίας, απευθείας από το Παρίσι, της πρωτεύουσας τότε της δεύτερης γαλλικής αποικιακής αυτοκρατορίας. Όπως οι υφιστάμενοί του του εξηγούν αμέσως, η ευθύγραμμη λογική του αρχηγού μπορεί να βρισκόταν σε γνώριμο περιβάλλον στην Πόλη του Φωτός, όπου το σχέδιο ανακαίνισης του Hausmann είχε δημιουργήσει φαρδιές και φωτεινές λεωφόρους που συνέδεαν τα χαρακτηριστικά μέρη της πόλης με μια απρόσκοπτη σειρά μεγαλοπρεπών αρχιτεκτονικών επίδειξης συγκεντρωτικής ισχύος και κουλτούρας. Η προφανής όμως διαύγεια της βόρειας νοοτροπίας του αρχηγού της αστυνομίας ερχόταν σε σύγκρουση με την πολύπλοκη χωροταξική ανθρωπογεωγραφία της γειτονιάς του Κάσπαχ, όπου ο θρυλικός γκάνγκστερ δραπετεύει και πολιορκείται. Για να δώσει όλες τις τελευταίες πληροφορίες στον αρχηγό της αστυνομίας (και στον θεατή), η κάμερα ακολουθεί έναν χάρτη του Αλγερίου, επικεντρώνεται στο Κάσπαχ, και με αργή κίνηση ακολουθείται από ένα δίλεπτο μοντάζ. Με τη συνοδεία ενός σπικάζ, που περιγράφει και προσδιορίζει τις εικόνες, αυτό το εμβόλιμο κομμάτι απεικονίζει το Κάσπαχ σαν ένα μέρος που είναι ταυτόχρονα πολιτιστικά διάτρητο και θεωρητικά αδιαπέραστο, που δεν περιορίζεται από τις προτεραιότητες της αποικιακής πολεοδομίας και του ελέγχου του πληθυσμού, ένα ασφαλές καταφύγιο για συνεχώς μετακινούμενους πληθυ-

---

1 Ginette Vincendeau, *Pépé Le Moko*, Λονδίνο, BFI, 1998, σ. 8.

σμούς, ένα μονίμως εφήμερο περιβάλλον, μία βίαιη, μοχθηρή, άγρια τοποθεσία για τα ευρωκεντρικά μάτια του αποικιοκράτη αφέντη που αδυνατεί να κατανοήσει τη πολυπλοκότητά του.<sup>2</sup> Αυτός ο αλλόγλωσσος τόπος κυβερνάται από τον γοιτευτικό ευγενή ληστή Πεπέ, ο οποίος είναι προστατευμένος μέσα σε ένα περιβάλλον αδιαπέραστο από την εισβολή της δυτικοτρόπης εφαρμογής νόμου, και ταυτόχρονα παγιδευμένος εντός του, επειδή, αν επρόκειτο να φύγει, η αστυνομία θα τον συλλάμβανε. Η μόνη μορφή που μπορεί να κινείται ανάμεσα στο ευρωπαϊκό λιμάνι του Αλγερίου και το Κάσπαχ είναι ο κόλακας Αλγερινός επιθεωρητής Slimane (που ενσαρκώνεται από τον Ρουμάνο ηθοποιό Lucas Gridoux), ο οποίος μπορεί να περιπλανιέται ανάμεσα στις δύο κουλτούρες και στα δύο περιβάλλοντα χωρίς να είναι θερμά αποδεκτός ή ευπρόσδεκτος σε κανένα από τα δύο. Σαν δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος, ο Πεπέ και ο Slimane είναι άτομα που δεν ανήκουν πουθενά, μορφές απούσες, με τον πρώτο να είναι για πάντα εξορισμένος από τη μητρόπολη που νοσταλγεί, και τον δεύτερο περιθωριοποιημένο από όλες τις κοινότητες που κατοικούν στον αποικιακό χώρο.

Στο βιβλίο της, του 2017, *Pre-occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, η μεταποικιακή θεωρητική Teresa Fiore ισχυρίζεται ότι οι χώροι πολιτιστικής διαπραγμάτευσης είναι και «κατειλημμένοι» (καθώς διαθέτουν ένταση και δύναμη μεταμόρφωσης) και «προ-κατειλημμένοι» (καθώς περιέχουν σώματα και αντικείμενα που η μετατόπισή τους αναπόφευκτα προκαλεί διαμάχες σε πολλά επίπεδα: υλικό, διανοητικό, μεταφορικό κτλ.). Συγκεκριμένα, η Fiore ασχολείται με τρεις τύπους που είναι ζωτικής σημασίας στις αφηγήσεις (και τις ιστορίες) της ανθρώπινης (και πολιτιστικής) δραστηριότητας: 1) ωκεανούς και θάλασσες, και μετωνυμικά βάρκες και πλοία, ως μέρη του ταξιδιού· 2) οικίες, ή ειδικότερα χώρους διαμονής· και 3) χώρους εργασίας, εκείνα τα μέρη δηλαδή όπου οι ανθρώπινες δραστηριότητες και η κουλτούρα είναι πιο εμφανείς, αλλά επίσης ισοπεδωμένες από τη δύναμη του καπιταλισμού. Αν και η θεωρία της Fiore επιχειρεί να εξηγήσει τα πολιτιστικά τεχνουργήματα που γεννήθηκαν από τις μεταναστευτικές ταυτότητες, μπορεί κάποιος να την ιδιοποιηθεί δημιουργικά για να συζητήσει άλλες εγγενώς δραστήριες πολιτιστικές μορφές, όπως το φιλμ νουάρ. Στην πραγματικότητα, όπως και τα μέρη που σηματοδοτού-

2 Δεν είναι τυχαίο το ότι στο φιλμ *Η Μάχη του Αλγερίου* (Gillo Pontecorvo, 1966) αυτή ακριβώς η αδιαφάνεια στο δυτικό/βόρειο βλέμμα επιτρέπει στο Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (FLN) να ριζώσει στο Κάσπαχ.

νται από την αποικιακή εμπειρία, έτσι και το φιλμ νουάρ «κατοικείται από μετατοπισμένους ήρωες, γεμάτους απόγνωση για τη θέση τους στη ζωή». <sup>3</sup> Όντας σε μία κατάσταση μόνιμης δυσαρμονίας με τον χώρο, η μετα/τόπιση των νουάρ χαρακτήρων δεν είναι μόνο χωροταξική, αλλά συναισθηματική και υπαρξιακή. Από πολλές απόψεις αποτελεί προϋπόθεση (μια εμμονή, αν θέλετε) της νουάρ διαλεκτικής και επεκτείνεται πέρα από τις γεωγραφίες που υπερβαίνουν κατά πολύ τους χώρους (*loci*) του αμερικανικού νουάρ. Όπως γράφουν οι Breu και Hatmaker στην εισαγωγή του τόμου τους *Noir Affect*, είναι μία διαλεκτική που μιλάει με αρνητικούς όρους: «το ίδιο το νουάρ φέρνει στο προσκήνιο την αταξία, τη διαιρετικότητα, τη σύγκρουση και τη διαφωνία. Επιπλέον, ασχολείται με την καθυστέρηση, την αναδρομή, το μοιραίο, την ανεπάρκεια και την αδιαλλαξία. Επίσης σηματοδοτεί την τάση των υποκειμένων να διαφεύγουν τον ορισμό και ακόμα και την αυτογνωσία». <sup>4</sup>

Στην παρούσα μελέτη, υποστηρίζω ότι οι ήρωες που κατοικούν στους χώρους του μεσογειακού νουάρ έχουν μία μοναδική σχέση με την υλική και ψυχολογική μετα/τόπιση της διαλεκτικής νουάρ· στο δοκίμιο με τίτλο «Le bleu et le noir», το οποίο κυκλοφόρησε στο εβδομαδιαίο περιοδικό *Le Nouvel Observateur* τον Μάρτιο του 1998, ο αποθανών Γάλλος συγγραφέας Ζαν-Κλωντ Ιζζό έγραψε: «στην αρχή ήταν η Παλαιά Διαθήκη. Και ειδικά η στιγμή κατά την οποία ο Κάιν σκοτώνει τον αδερφό του Άβελ. Μέσα στο αίμα αυτής της αδελφοκτονίας, η Μεσόγειος μάς δίνει το πρώτο νουάρ μυθιστόρημα». <sup>5</sup> Με αυτή την προκλητική πρόταση, ο συγγραφέας πρότεινε μια ισχυρή ερμηνευτική πιθανότητα: την αναδιατύπωση της νουάρ διαλεκτικής με έναν τρόπο που θα περιλάμβανε μια ευρύτερη γενεαλογία και μια εκτεταμένη γεωγραφία, μια διαλεκτική που θα εξηγούσε τις πολιτιστικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες πολύ πέρα από τα γνωστά και χιλιοβαδισμένα αγγλόφωνα μονοπάτια. Αν και ήταν ένας ποιητής και δοκιμογράφος με μέτρια επιτυχία, ο Ιζζό έγινε ένας πολυδιαβασμένος συγγραφέας με την τριλογία της Μασσαλίας, μία σειρά αστυνομικών ιστοριών των οποίων ο πρωταγωνιστής ντετέκτιβ Φάμπιο Μοντάλ είναι ιταλικής καταγωγής, όπως και ο ίδιος ο συγγραφέας. Στην πραγμα-

3 Jennifer Fay-Justus Nieland, *Film Noir: Hard-boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, Λονδίνο, Routledge, 2010, σ. 22.

4 Christopher Breu-Elizabeth A. Hatmaker (επιμ), *Noir Affect*, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 2020, σ.12.

5 Jean-Claude Izzo, *Mint Garlic & Basil Sweet, Essays on Marseilles, Mediterranean Cuisine and Noir Fiction*, Νέα Υόρκη, Europa Editions, 2013, σ. 43.

τικότητα, ο τρόπος με τον οποίο ο Ιζζό όρισε το παρασκήνιο είναι σύμφωνος με την ποιητική του: θεωρούσε τον εαυτό του ως ένα «μπάσταρδο από τη Μασσαλία, ένα ημίαιμο προϊόν της ιταλικής, ισπανικής και αραβικής κουλτούρας»,<sup>6</sup> μία ταυτότητα η οποία, όπως συχνά τόνιζε στα δοκίμιά του, τον ύψωσε πάνω από επουσιώδεις ενασχολήσεις εθνικότητας και ιθαγένειας. Η αίσθηση του ανήκειν που είχε ήταν ριζωμένη στην ιδιαιτερότητα της πατρίδας του, ενός μέρους που έμοιαζε αποδομημένο, απομονωμένο και υπερεθνικό στα μάτια του. Έλεγε ευφρολογώντας ότι «η Μασσαλία είναι ένα διαβατήριο»,<sup>7</sup> μια βαθυστόχαστη πρόταση που αφορούσε τη φύση των παραλιακών πόλεων της λεκάνης της Μεσογείου και τη διαφάνεια και ρευστότητα των εγχώριων πολιτισμών. Με άλλα λόγια, ο Ιζζό ήταν ένας μετα/τοπισμένος συγγραφέας που έγραφε για μετα/τοπισμένους ήρωες.

Ο Ιζζό θεωρείται γενικά ο πνευματικός πατέρας του μοντέρνου μεσογειακού νουάρ, και ταυτόχρονα είναι ο κύριος θεωρητικός και απολογητής του: για τον ίδιο, η ρευστή γεωγραφία της Μεσογείου και η ευπλαστότητα της νουάρ διαλεκτικής είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένες. Στο ίδιο δοκίμιο, συνέδεσε σχολαστικά τον Αλμπέρ Καμύ με τον Τζέιμς Μ. Κέιν, τον Μάνουελ Βάθκεθ Μονταλμπάν με τον Ρέιμοντ Τσάντλερ και τον Ντάσιελ Χάμετ, και ούτω καθεξής. Παρ' όλ' αυτά δεν είχε πρόθεση να επιβεβαιώσει τη λογοτεχνία που παρήγαγαν συγγραφείς όπως η Αλγερινή Yasmīna Khadra<sup>8</sup> και ο Ιταλός Μάσιμο Καρλότο συνδέοντάς τη με τη σπουδαία αμερικάνικη *hardboiled* παράδοση και την αναμφίβολη επιρροή που αυτοί οι συγγραφείς άσκησαν επάνω στους γενικότερα επονομαζόμενους «μεσογειακούς» συγχρόνους τους. Στην πραγματικότητα, ο Ιζζό γνώριζε ότι κάθε συγγραφέας μπορούσε επίσης να κοιτάζει και προς τη δική του «εθνική» παράδοση: στην περίπτωση της Ιταλίας, παραδείγματος χάριν, ο δρόμος είχε πρόσφατα ξαναστρωθεί, για να το πούμε έτσι, από διακεκριμένους μοντέρνους συγγραφείς όπως ο Λεονάρντο Σάσα, του οποίου το *Η μέρα της κουκουβάγιας* (1961) θεωρείται ένα θεμελιώδες κείμενο που δίνει ώθηση στο νέο κύμα της σικελικής αστυνομικής λογοτεχνίας με τους Αντρέα Καμιλλέρι και Santo Piazzese, ανάμεσα σε πολλούς άλλους. Όπως έχει αποδείξει ο Σάσα, οι συνταγές του αστυνομικού μυθιστορήματος έδωσαν την ευκαιρία να επεκτείνει προς το ιδιαίτερο αυτό είδος δημοφιλούς λογοτεχνίας, παρόμοιους προβληματισμούς όπως εκείνους που δια-

6 Ό.π. σ. 33.

7 Ό.π. σ. 2.

8 Γυνακείο ψευδώνυμο του Αλγερινού συγγραφέα Mohammed Moulessehoul.

τυπώθηκαν από τη μακρά παράδοση αυτού που ο Alessandro Carrera περιγράφει ως «*letteratura postcoloniale interna*»,<sup>9</sup> μιας λογοτεχνίας δηλαδή που γράφτηκε από γνώστες μιας κατά τα άλλα ανεξερεύνητης πολιτισμικής κοινότητας που επιτρέπει την πρόσβαση και τη διεισδυτικότητα στον αναγνώστη που βρίσκεται έξω από αυτή. Οι Τζιουζέπε Τομάζι ντι Λαμπεντούζα, Βιταλιάνο Μπρανκάτι, Φεντερικό ντε Ρομπέρτο, Τζοβάνι Βέργκα, Λουίτζι Καπουάνα, και (ως έναν βαθμό) ακόμα και ο Λουίτζι Πιραντέλο είναι οι κεντρικές μορφές σε αυτή τη λογοτεχνική γενεαλογία. Θεμελιώνοντας δεσμούς που εκτείνονταν πέρα από ξεχωριστές εθνικές παραδόσεις, και ταυτόχρονα αμφισβητώντας την αποτελεσματικότητα χαρακτηρισμών όπως «εθνικός» ως προς την ακριβή απεικόνιση πολιτιστικών τεχνουργημάτων δημιουργημένων από δραστήριες, εύπλαστες, νομαδικές, μετα/τοπισμένες ταυτότητες, ο Ζαν-Κλωντ Ιζζό είχε αναλάβει προκαταβολικά μία πρόκληση που ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Stephen Greenblatt θα διατύπωνε μια δεκαετία αργότερα στο διάσημο μανιφέστο του *Cultural Mobility*. Σε αυτό υποστηρίζει ότι «υπάρχει μια επείγουσα ανάγκη να αναθεωρήσουμε τα θεμελιώδη συμπεράσματα σχετικά με την τύχη του πολιτισμού στον αιώνα της παγκόσμιας δραστηριότητας, μια ανάγκη να διατυπώσουμε, και για τους διανοούμενους και για το ευρύτερο κοινό, νέους τρόπους για την κατανόηση της πολύ σπουδαίας διαλεκτικής της πολιτιστικής επιμονής και αλλαγής».<sup>10</sup>

Εργαζόμενος εντός των ορίων μιας διαλεκτικής, η οποία μιλούσε γαλλικά για τουλάχιστον μισό αιώνα, ο Ιζζό κατανόησε ότι η σημαντική κίνηση ανα-χαραγράφησης του νουάρ κανόνα, ώστε να συμπεριλάβει τη Μεσόγειο ήταν, με μία ευρύτερη έννοια, ένας τρόπος για να αντιμετωπιστεί και να αναδιατυπωθεί η κυριαρχία της ευρωκεντρικής και αγγλόφωνης πολιτιστικής, κοινωνικοπολιτικής, λογοτεχνικής και κινηματογραφικής θεωρίας. Στην πραγματικότητα, η πιο σημαντική θεωρητική συνεισφορά στη νουάρ διαλεκτική στον 20ό αιώνα είχε προέλθει από παρατηρήσεις που έγιναν από τους Raymond Borde και Etienne Chaumeton για αμερικανικές ταινίες από το 1941 ως το 1953 στον επιδραστικό τους τόμο του 1955 *Panorama Du Film Noir Americain*. Συζητώντας σχετικά με μία «*serie noire*»<sup>11</sup>

9 Alessandro Carrera, *Il principe e il giurista: Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Salvatore Satta*, Ρώμη, Peraldo Editore, 2001, σ. 46.

10 Stephen Greenblatt, *Cultural Mobility: A Manifesto*, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press, 2010, σ. 1-2.

11 Raymond Borde - Étienne Chaumeton, *A Panorama of American Film Noir (1941-1953)*, Σαν Φρανσίσκο, City Lights Publishers, 2002, σ. 18.

η οποία πίστευαν ότι υπήρχε «ως αντίδραση σε μια συγκεκριμένη, συνολικά, διάθεση σε αυτόν τον χρόνο και τόπο»,<sup>12</sup> οι Γάλλοι κριτικοί είχαν μπολιάσει με τον κινηματογραφικό κλώνο ένα αιωνόβιο δέντρο, το οποίο, σύμφωνα με τον Ιζζό, είχε τις ρίζες του στις ιστορίες της αρχαίας Παλαιστίνης. Επιπλέον, οι Borde και Chaumeton διαισθάνθηκαν ότι τα καλλιτεχνικά προϊόντα στη νουάρ διαλεκτική είναι και εγχώρια και παγκόσμια, συνδεδεμένα με συγκεκριμένες χωροταξικές και χρονικές συντεταγμένες, αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζονται ως αντίδραση σε μία διάθεση, μία αλλαγή στο συλλογικό ασυνείδητο η οποία, αν όχι συνολικά κυκλική, είναι τουλάχιστον επαναλαμβανόμενη. Με άλλα λόγια, από τα πρώτα της βήματα στον τομέα των κινηματογραφικών σπουδών, η νουάρ διαλεκτική αποδείχτηκε φευγαλέα και αναπόφευκτη, ένας τόπος συνεχών ερευνών και διαπραγματεύσεων, ένας θεωρητικός γρίφος, αλλά επίσης, για να παραφράσουμε τον Tom Gunning, το μεγαλύτερο επίτευγμα της πειθαρχίας. Αναγνωρίζοντας τις δυσκολίες που παρουσιάζει η σύλληψή της, ο James Naremore γράφει στις πρώτες σελίδες του μνημειώδους τόμου του για το φιλμ νουάρ ότι «ήταν ανέκαθεν ευκολότερο να αναγνωρίσεις ένα φιλμ νουάρ παρά να προσδιορίσεις τον όρο».<sup>13</sup>

Η μετα/τόπιση αυτής της διαλεκτικής προς την αγγλόφωνη αρένα, στην πραγματικότητα δεν έγινε χωρίς κινδύνους, ειδικά για τον πρωταγωνιστή του νουάρ. Λόγου χάριν, ο τίτλος του αγγλόφωνου ριμέικ του *Πεπέ λε Μόκο* του 1938, *Algiers*, μετατόπισε την έμφαση της ιστορίας από τον χαρισματικό ληστή, που σ' αυτή την περίπτωση ενσαρκώνεται από τον πολύγλωσσο Charles Boyer της ταινίας *Εφιάλτης*, στην ίδια την πόλη. Η ταινία αρχίζει με αυτή την εικόνα:

Εκεί που η καυτή έρημος συναντάει τη γαλάζια Μεσόγειο και η μοντέρνα Ευρώπη πιέζει την Αφρική. Μια ανάσα μακριά από τη μοντέρνα πόλη, η ντόπια συνοικία, γνωστή ως το Κάσμπαχ, υψώνεται πάνω από τη θάλασσα σαν φρούριο. Ο πληθυσμός της περιλαμβάνει πολλές φυλές και ράτσες, περιπλανώμενους και απόβλητους από όλα τα μέρη του κόσμου, και εγκληματίες που τη θεωρούν μια ασφαλή κρυψώνα από το μακρύ χέρι του νόμου. Πιο ψηλά από όλους κυβερνά ένας άντρας –ο Ρεπέ λε Μόκο– που τον καταζητεί για καιρό η γαλλική αστυνομία (*Algiers*, 1938).<sup>14</sup>

12 Ό.π.

13 James Naremore, *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, Μπέρκλι, University of California Press, 1998, σ. 9.

14 Κατά έναν ειρωνικό τρόπο, η αλλαγή από τα γαλλικά στα αγγλικά απλώς προβλέπει την



Σε αντίθεση με το *Πεπέ λε Μόκο*, το *Algiers* αρχίζει προσφέροντάς μας τη σωστή ανάγνωση του χώρου στον οποίο πρόκειται να εισέλθουμε, απεικονίζοντάς τον σαν περιορισμένο απόρθητο καταφύγιο φωλιασμένο ανάμεσα στη μητρόπολη και στην αποικιακή της περιφέρεια, μια περιγραφή που έρχεται σε αντίθεση με τη (θετική) ρευστότητα της γαλλικής βερσιόν. Σε αυτό το πιστό ριμέικ του John Cromwell, η χημεία, και ίσως η έλξη, ανάμεσα στον («μοντέρνο») Ευρωπαίο ληστή Πεπέ και στον («αρχαίο») Αλγερινό επιθεωρητή Slimane (που ενσαρκώνεται από τον Μαλτέζο ηθοποιό Joseph Calleia) χάνεται διά παντός. Επιπλέον, στο *Algiers* ο Πεπέ δεν αφαιρεί μόνος του τη ζωή του, όπως κάνει στο *Πεπέ λε Μόκο*, όταν αντιμετωπίζει αδυναμία να εγκαταλείψει την Αφρική με την Gaby και να επιστρέψει στη γνώριμή του συνοικία Place Blanche του Παρισιού. Στην αγγλόφωνη ταινία, η αρχική αυτοκτονία του Πεπέ με μαχαίρωμα αντικαθίσταται από μια σφαίρα στην πλάτη που έχει ρίξει ένας ντετέκτιβ (ο Ιταλός σημαντικός χολιγουντιανός ηθοποιός Gino Corrado). Ο γκάνγκστερ πεθαίνει στα χέρια του Slimane (σε μία κλασική στάση *rietà*<sup>15</sup>) μετά απ' αυτή τη συγκινητική στιχομυθία:

Slimane: Λυπάμαι, Ρέρέ, νόμιζα ότι θα δραπετεύσεις.

Ρέρέ: Το ίδιο νόμιζα κι εγώ, φίλε μου.

Ενώ ο Πεπέ του Jean Gabin κάνει μια επιλογή ζωής όταν αντιμετωπίζει το ενδεχόμενο της φυλάκισης, ο Charles Boyer στερείται αυτή την αξιοπρεπή (και εγγενώς νουάρ) έξοδο. Η δράση αποστερείται από τον αγγλόφωνο Γάλλο ηθοποιό, του οποίου οι τελευταίες λέξεις υποδηλώνουν αποδοχή της μοίρας του και συμφιλίωση με τον υπαίτιο της παγίδευσής του. Το *ήθος* έχει φανερά αλλάξει: η ατομική ευθύνη, χαρακτηριστικό του γαλλικού ποιητικού ρεαλιστικού σινεμά, αντικαθίσταται από τη μοίρα. Το *Algiers* διατηρεί πλάνα από το αρχικό εμβόλιμο κομμάτι του Κάσμπαχ του Duviniér, αν και τα περικόπτει περίπου κατά 20 δευτερόλεπτα. Αυτό που περικόπεται από το αρχικό μοντάζ είναι οι αναφορές στη γαλλόφωνη οδική σήμανση και την πολιτιστική ανα-χαρτογράφηση, της οποίας αποτελούν στοιχείο: οδοί *rue de la ville de Soum Soum*, *rue de l'Hotel du Miel*, *rue del' Homme à la Perle*. Στην πραγματικότητα, αυτή η φαινομενικά λειτουργι-

επικείμενη πώση μιας ευρωπαϊκής ιμπεριαλιστικής δύναμης και την αντίστοιχη άνοδο της αμερικάνικης λαϊκής ψυχαγωγίας σε κυρίαρχη πολιτιστική δύναμη του 20ού αιώνα.

15 Η κλασική στάση ελέους που έχει εμπνεύσει σπουδαίους δημιουργούς ανά τους αιώνες και εμφανίζει τον ετοιμοθάνατο στην αγκαλιά του θύτη του. (Σ.τ.Ε.)

κή παράλειψη είναι μάλλον αποτελεσματική: η αποικιακή οδική σήμανση (με την αυθαίρετα χρησιμοποιούμενη γλώσσα, τα ολισθήματα και τις υπερθέσεις) είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένα απλό σύμπτωμα μιας βίαιης κατάκτησης: είναι ένα χειροπιαστό σημάδι κατοχής, και μια ένδειξη μιας αναδυόμενης διαπολιτισμικότητας. Ο Michel de Certeau γράφει στο *The Writing of History* (1975) ότι «η γραφή γεννιέται από/και ασχολείται με την παραδοχή της αμφιβολίας μιας σαφούς διαίρεσης, εν ολίγοις, της απιθανότητας της πατρίδας κάποιου. Εκφράζει το αιώνια πρωταρχικό γεγονός ότι το άτομο δεν καθορίζεται ποτέ από τον τόπο, ότι δεν θα μπορούσε ποτέ να βασιστεί σε ένα αναλλοίωτο *cogito*, ότι είναι πάντα ξένο προς τον εαυτό του και αιώνια αποξενωμένο από μία οντολογική ομάδα, και γι' αυτό πάντοτε *απομένει μόνο, περιττό*, πάντοτε ο *οφειλέτης* ενός θανάτου, χρεωμένο σε σχέση με την εξαφάνιση μιας γενεαλογικής και τοπικής “ουσίας” και δεμένο με ένα όνομα που στερείται ιδιοκτησίας».<sup>16</sup> Στο *Πεπέ λε Μόκο* του Duvivier, το Κάσπαχ απεικονίζεται ως «ζώνη επαφής» ή σαν ένας χώρος «όπου οι κουλτούρες συναντιούνται, συγκρούονται και παλεύουν η μία με την άλλη, συχνά μέσα στα πλαίσια εξαιρετικά ασύμμετρων σχέσεων εξουσίας, όπως η αποικιοκρατία, η σκλαβιά ή τα επακόλουθά τους όπως αυτά βιώνονται σε πολλά μέρη του κόσμου σήμερα».<sup>17</sup> Αντίστροφα, το *Algiers* αποστασιοποιείται από τη συζήτηση περί αποικιοκρατίας, την οποία το *Πεπέ λε Μόκο* θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι θέτει επί τάπητος, αν και με το πρόσχημα ενός αποικιακού γκανγκστερικού μελοδράματος. Η αφαίρεση της οδικής σήμανσης, όπως επίσης και η γλωσσολογική απομάκρυνση από το πολιτιστικό πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργεί, αποσιωπά αποτελεσματικά κάθε κριτική περί αποικιοκρατίας που προσφέρει το αρχικό φιλμ του Duvivier. Με άλλα λόγια, ισοδυναμεί με την κατάπνιξη αυτού που η Sandra Ponzanesi αποκαλεί το «αποικιακό ασυνείδητο»: «η απόρριψη, δυσφήμιση και γενικά καταστολή της ιστορίας της αποικιακής επέκτασης».<sup>18</sup>

Στον τόμο του *America is Elsewhere: The Noir Tradition in the Age of Consumer Culture*, ο Erik Dussere υποστηρίζει ότι η άνοδος του καταναλωτισμού δημιούργησε μία αντίδραση στις αμερικανικές καλλιτεχνικές πρακτικές που στόχευαν στο

16 Michel de Certeau, *The Writing of History*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1998, σ. 320.

17 Mary Louise Pratt, «Arts of the Contact Zone», *Profession* (1991-01-01), σ. 34.

18 Sandra Ponzanesi, «The Postcolonial Turn in Italian Studies: European Perspectives», στο Lombardi-Diop and Romeo, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Λονδίνο, Palgrave MacMillan, 2012, σ. 52.

να ξαναανακαλύψουν μία φανταστική αυθεντική εκδοχή της χώρας – ένα μέρος το οποίο, αν και δεν υπήρχε ποτέ, εξακολουθεί να εκμαιεύει συναισθήματα νοσταλγίας. Γι' αυτόν τον διανοούμενο, το φιλμ νουάρ είναι η αποκήρυξη της καταναλωτικής κουλτούρας, και η εχθρική του στάση πρέπει να σημειωθεί στη νουάρ έκφραση των *loci* του καταναλωτισμού: όπως γράφει, «τα βενζινάδικα και τα σουπερμάρκετ είναι σημαντικά σαν κομβικά σημεία που καθορίζουν ευρύτερα συστήματα οικονομικής και κοινωνικής κυκλοφορίας (οι αυτοκινητόδρομοι, τα εμπορεύσιμα αγαθά, τα χρήματα), ενώ τα δίκτυα του παγκόσμιου κεφαλαίου βρίσκουν την καθοριστική τους απεικόνιση στους τοιμεντένιους χώρους των εταιρειών (το κτίριο των γραφείων, του περιοδικού, το ρολόι)».<sup>19</sup> Παραδείγματος χάριν, ο Dussere παρατηρεί το πώς ο Walter Neff (Fred MacMurray) και η Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) στο *Κολασμένη αγάπη* μετα/τοπίζονται και οι ίδιοι («δυστυχώς εκτός τόπου») <sup>20</sup> στο Jerry's Market: καταδικασμένοι από το έγκλημά τους, δεν μπορούν «πια να κατοικούν στον ίδιο κόσμο όπως οι “αληθινοί” καταναλωτές»,<sup>21</sup> από τους οποίους αποξενώνονται για πάντα. Στο επιδραστικό αυτό φιλμ του Billy Wilder του 1944, το σουπερμάρκετ έρχεται να καθορίσει το έδαφος στο οποίο δίνεται η μάχη για την αμερικανική ιθαγένεια, θέτοντας ως προϋπόθεση ένα μέρος όπου ο καταναλωτισμός αποκαλύπτεται ως μη αυθεντικός, και τα σκοτεινά πάθη που κινούν το φιλμ νουάρ παρουσιάζονται ως η αυθεντική φύση της ανθρωπότητας.

Μια παρόμοια σκηνή στην ταινία του Rene Clement *Γυμνοί στον ήλιο* του 1960, την πρώτη διασκευή του μυθιστορήματος *Ο ταλαντούχος κύριος Ρίπλεϊ*, της Patricia Highsmith (1955), αφηγείται μια διαφορετική ιστορία: ο ομώνυμος ήρωας, ένας Αμερικανός παραχαράκτης και δολοφόνος, που ενσαρκώνεται από τον Αλαίν Ντελόν, περιπλανιέται σε μια ψαραγορά στη Ρώμη. Ένα κολάζ από λήψεις με το χέρι, close-ups και εμβόλιμα κομμάτια, αποτελεί αυτή την αφηγηματική παύση, η αίσθηση της οποίας είναι χαλαρή και αυτοσχεδιαστική, με τους πωλητές ψαριών να κοιτούν κατευθείαν την κάμερα, και τον ηθοποιό να περιφέρεται άνετα ανάμεσα στους πάγκους, να κοιτάζει τα ψάρια και να συνομιλεί με τους ντόπιους. Ενώ το σουπερμάρκετ στο *Κολασμένη αγάπη* και οι πλανόδιοι πωλητές στο *Γυμνοί στον ήλιο* επιτελούν τις ίδιες εμπορικές λειτουργίες, οι ρόλοι τους στη ζωή των αντί-

19 Erik Dussere, *America Is Elsewhere: The Noir Tradition in the Age of Consumer Culture*, Οξφόρδη, Oxford University Press, Oxford 2014, σ. 28.

20 Ό.π. σ. 34.

21 Ό.π.

στοιχών ηρώων δεν θα μπορούσε να είναι πιο διαφορετικοί: τα γεμάτα ράφια του Jerry's Market δίνουν στον Billy Wilder την ευκαιρία να φανταστεί εγκληματίες να βρίσκονται σε αντίθεση με την άνοδο μιας πεντακάθαρης, αλλά εντελώς άψυχης, καταναλωτικής κουλτούρας· αντί γι' αυτό, ο Clement γυρίζει μια σκηνή μιας ολοζώντανης υπαίθριας ψαραγοράς σε μια νοτιοευρωπαϊκή δημόσια πλατεία, έναν τόπο εμπορίου και συνάντησης, μια απόλυτη χωροταξική εκδήλωση εκείνου που ο Ζαν-Κλωντ Ιζζό διατύπωσε (δανειζόμενος το από τον Edouard Glissant) ως «μεσογειακή κρεολικότητα».<sup>22</sup> Το αμερικάνικο φιλμ νουάρ ένωθε ανέκαθεν άβολα σε σχέση με αυτή την «κρεολικότητα», όπως φαίνεται ξεκάθαρα στη διασκευή του *Πεπέ λε Μόκο* της Universal Pictures του 1948. Σκηνοθετημένο από τον John Berry, που σύντομα μπήκε στη μαύρη λίστα του Χόλιγουντ, το Κάσμπαχ είναι απαλλαγμένο συνολικά από το προαναφερθέν μοντάζ. Το Κάσμπαχ παρουσιάζεται σε μια ομάδα δυτικών παραθεριστών από έναν ντόπιο ξεναγό, μία λύση που μετακινεί το βλέμμα του θεατή από το apparatus και το ενώνει με το «τουριστικό βλέμμα», θεώρηση η οποία, όπως σημειώνουν οι Urry και Larsen, είναι:

δομημένη σύμφωνα με την τάξη, το φύλο, την εθνότητα και την ηλικία. Επιπλέον, το βλέμμα σε κάθε ιστορική περίοδο δομείται σε σχέση με το αντίθετό του, με μορφές κοινωνικής εμπειρίας και συνείδησης που δεν είναι τουριστικές. Αυτό που αποτελεί ένα συγκεκριμένο τουριστικό βλέμμα εξαρτάται από αυτό με το οποίο έρχεται σε αντίθεση, αυτό το οποίο αποτελεί τις μορφές της μη τουριστικής εμπειρίας.

Επομένως το βλέμμα προϋποθέτει ένα σύστημα κοινωνικών δραστηριοτήτων και σημαδιών που εντοπίζουν τις συγκεκριμένες τουριστικές πρακτικές, όχι μέσω εσωτερικών χαρακτηριστικών, αλλά μέσω των αντιθέσεων που υπονοούνται με τις μη τουριστικές κοινωνικές πρακτικές, ειδικά εκείνες που βασίζονται στην κατοικία και στην πληρωμένη εργασία.<sup>23</sup>

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια, το βλέμμα του θεατή τουρίστα δημιουργεί ανισορροπίες δύναμης που είναι και κειμενικές (η Gaby και οι συνταξιδιώτες της είναι πλούσιοι Βόρειοι που έχουν οπτική πρόσβαση σε έναν «πρωτόγονο/ντόπιο»

<sup>22</sup> Izzo, ό.π. σ. 33.

<sup>23</sup> John Urry & Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0.*, Λονδίνο, SAGE Publications Ltd, 2011, σ. 3.

χώρο), αλλά και λεκτικές (παίρνοντας μέρος σε αυτή την αποικιακή φαντασίωση, ο θεατής γίνεται πρόθυμος συνένοχος στην πολιτισμική εμπορευματοποίηση και διαστρέβλωση). Στην πραγματικότητα, η σταδιακή αμερικανοποίηση της ιστορίας του Πεπέ μακριά από τις μεσογειακές της ρίζες (η πολιτιστική της μετα/τόπιση) αμβλύνει τον σχολιασμό της επί της αποικιοκρατίας ακόμα περισσότερο, αντικαθιστώντας αποτελεσματικά το οπτικό με το περιγραφικό, μετακινώντας παράλληλα την κινηματογραφική αλλαγή από την επιδεικτική αμεσότητα του γαλλικού ποιητικού ρεαλισμού προς τα μιμητικά τεχνάσματα του χολιγουντιανού στούντιο πχογράφησης, όπου, όπως είναι γνωστό, οι ρατσιστικές και ανατολίτικες φαντασιώσεις είναι ανεξέλεγκτες. Στο *Casbah* του John Berry, ο πρωταγωνιστής ενσαρκώνεται από τον θεσπέσιο ερωτικό τραγουδιστή Tony Martin, του οποίου ο Πεπέ είναι λιγότερο κυνικός από αυτόν του Gabin και πιο ρομαντικός από αυτόν του Boyer. Φορώντας ένα φέσι, ο Αυστρο-ούγγρος Peter Lorre, βασιλιάς των ρόλων καθαρμάτων και διεθνικό νουάρ σύμβολο, μπολιάζει με τις ιδιαιτερότητες της *Καζαμπλάνκα* του τον χαρακτήρα του επιθεωρητή Slimane, και η γνώριμη πλοκή κινείται ανάμεσα σε μια ποικιλία μουσικοχορευτικών κομματιών στα οποία το Αλγέρι ισοπεδώνεται και γίνεται πολιτιστικά και γεωγραφικά άχρωμο ως «Ανατολή/Νότος» (μια τεχνική πολύ συνηθισμένη στο αμερικανικό σινεμά των μέσων του αιώνα). Ο χώρος του Κάσπαχ, αν και χαρακτηρίζεται μυστηριώδης και επικίνδυνος από τον ξεναγό, αποτελείται από ελκυστικές (και όχι πολύ απειλητικές) λήψεις ματ, ζωγραφισμένα φόντα και σκηνικά. Το *Πεπέ λε Μόκο* του Duviniér έκανε ευρεία χρήση παρόμοια κατασκευασμένων χώρων, χρησιμοποιώντας λήψεις ματ για να δημιουργήσει μια άποψη του Αλγερίου από το μπαλκόνι του Πεπέ, και μία σκόπιμη μη νατουραλιστική χρήση οπισθοπροβολής κατά τη διάρκεια της τελικής «πορείας της μοίρας» του Πεπέ από την κρυψώνα του στο Κάσπαχ μέχρι χαμηλά στο «εξευρωπαϊσμένο» λιμάνι. Το *Algiers* του Cromwell εκμεταλλεύτηκε αυτή τη συγκεκριμένη τεχνική υπονοώντας την πνευματική κατάσταση και τον σκοπό του Πεπέ, αναμειγνύοντας τους αψιδωτούς δρόμους και τα σοκάκια του Κάσπαχ (πίσω του) με την Αψίδα του Θριάμβου στο Παρίσι (μπροστά του). Το *Πεπέ λε Μόκο* χρησιμοποιεί μία εικόνα της φουρτουνιασμένης θάλασσας με τον συμβολισμό της Μεσογείου να κυριαρχεί θριαμβευτικά επάνω στο παριζιάνικο σκηνικό της πόλης. Το *Casbah* αντικαθιστά την οπίσθια προβολή με έναν απλό περίπατο ανάμεσα στα σκηνικά με τον Πεπέ να σταματάει πολλές φορές για να κοιτάξει νοσταλγικά τις τοποθεσίες οι οποίες, ως έναν βαθμό, του είχαν προσφέρει καταφύγιο και προστασία. Επιπλέον, η συμπεριφορά του Πεπέ απέναντι στην

Ινεζ στο *Casbah*, την τσιγγάνα που προκαλεί την πτώση του πρωταγωνιστή, είναι πολύ πιο ανθρωπιστική και ευαίσθητη, και η τιμωρία του ήρωα που τον προδίδει γίνεται εκτός οθόνης, μετριάζοντας τη βαρβαρότητα της εν ψυχρώ δολοφονίας του Πεπέ. Τελικά, το πλοίο που παίρνει την Gaby μακριά αντικαθίσταται από αεροπλάνο, καθρεφτίζοντας ξανά την *Καζαμπλάνκα*, και ο Πεπέ πεθαίνει στα χέρια του Slimane (όπως γίνεται και στο *Algiers*) έχοντας πυροβοληθεί στην πλάτη και όχι αυτοκτονώντας με μαχαίρι. Απαλλαγμένο από την υπονομευτική δυναμική του αρχικού έργου του Duviniér, το *Casbah* απομένει μόνο με την πιο άσχημη πλευρά της πολιτισμικής ιδιοποίησης, καθώς η κορυφή του ξεπροβάλλει μέσα από ένα χολιγουντιανό στούντιο.

Στην πρωτοποριακή τους μελέτη *Film Noir—Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization* η Jennifer Fay και ο Justus Nieland υποστηρίζουν ότι το νουάρ δεν πρέπει να θεωρείται απλά ως ένα σιλ, αλλά ως μία διαλεκτική, ως ένα πλαίσιο που συνδέεται με τη λογοτεχνία, το σινεμά, την τηλεόραση και, πιο πρόσφατα, τα βιντεοπαιχνίδια. Το πιο σημαντικό επιχείρημα της Fay και του Nieland είναι ότι, αν πραγματωθεί σε τρέχοντα λόγο, και όχι σε επίσημη γλώσσα, το νουάρ προσφέρεται για ενσωμάτωση από διαφορετικά εθνικά συγκείμενα: πρώτον, επειδή είναι εγγενώς συνδεδεμένο με το εγχώριο, πράγμα το οποίο του επιτρέπει να ταξιδεύει καλά και να αντέχει ιστορικά · δεύτερον, όπως είναι γνωστό από θεμελιώδη φιλοσοφικά ερωτήματα σχετικά με τις ενδόμυχες ορμές του ανθρώπινου είδους, παλεύει για την οικουμενικότητα παρά για την ιδιαιτερότητα. Όπως παρατηρούν, «από τη δεκαετία του '30 ως τις μέρες μας, το φιλμ νουάρ έχει (...) επανειλημμένα συνδεθεί με την αγωνία της εθνικής κουλτούρας μέσα σε έναν κόσμο από περισσότερο ρευστές ταυτότητες και οικονομίες, στον οποίο τα εθνικά σύνορα είναι ολοένα και περισσότερο άνευ σημασίας». Ως αποτέλεσμα, θεωρούν το νουάρ ως ένα «απόλυτα εθνικό φαινόμενο και ως μία έκφραση άγχους με τις συνθήκες μιας μοντέρνας παγκοσμιοποιημένης εποχής».<sup>24</sup> Πιο πρόσφατα, στο βιβλίο του, *Class, Crime and International Film Noir: Globalizing America's Dark Art* (2014), ο Dennis Broe διερεύνει αυτές τις αγωνίες μέσα από το πρίσμα των προπολεμικών και μεταπολεμικών εργατικών σχέσεων στη Γαλλία, τις Ηνωμένες Πολιτείες, τη Βρετανία, την Ιταλία και την Ιαπωνία. Ιδιαίτερα, το κεφάλαιο του επιλόγου στον τόμο του Broe τιτλοφορείται *Mediterranean Noir – Sunlight Gleaming*

24 Jennifer Fay-Justus Nieland, *Film Noir. Hard-boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, Οξφόρδη, Routledge, σ. x-xi.

*Off a Battered* .45, και υποδεικνύει μια έκφραση του σύγχρονου παγκόσμιου νουάρ που δεν βασίζεται πια σε εθνικές βιομηχανίες, αλλά σε τρεις βασικές περιοχές: «σκανδιναβικό και βόρειο νουάρ, ασιατικό νουάρ που περιλαμβάνει την Κίνα, την Ιαπωνία και την Κορέα, και ειδικά την κοινή περιοχή της Νότιας Κινεζικής Θάλασσας· και το μεσογειακό νουάρ με τις παραλλαγές του, την Ευρωπαϊκή (Ιταλία, Γαλλία, Ισπανία) και την Αφροασιατική (Αλγερία, Τουρκία)». <sup>25</sup> Προβληματισμένος με τις αλλαγές που έχουν εντυπωθεί στις τοπικές κουλτούρες από πολιτικές και κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις σε παγκόσμια κλίμακα, ο Broe υποστηρίζει ότι «το νουάρ εξαρτάται ίσως από την περιοχή στην οποία διατηρεί πιο έντονα τη δύναμη της κριτικής (ως ένα σιλ που έχει υιοθετηθεί από τον κινηματογραφικό και τηλεοπτικό κόσμο με τουλάχιστον δύο περιπτώσεις, το σκανδιναβικό και το μεσογειακό, να βασίζονται επίσης σε ένα λογοτεχνικό υπόβαθρο) στο να μπορεί να δώσει στιλιστική και θεματική φωνή σε παρόμοια προβλήματα με την καθημερινή κατάχρηση δύναμης και εξουσίας σε αυτές τις περιοχές». <sup>26</sup>

Η θεώρηση του Broe της «περιφερειακότητας» της Μεσογείου (που συγκρούεται με την ισχυρή πολιτισμική κυριαρχία η οποία υποθετικά ισχύει στην αμερικάνικη και βρετανική «εθνικότητα») έχει τις βάσεις της στην κλασική μελέτη του Fernand Braudel του 1949 *Η Μεσόγειος και ο μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β' της Ισπανίας*, στην οποία ο Γάλλος ιστορικός υποστήριζε ότι η Μεσόγειος δεν είναι ένα απλό, ενοποιημένο «τοπίο» (θαλάσσιο, χερσαίο, εθνικό, μητροπολιτικό κ.ο.κ.), αλλά εκφράζεται με τις γεωγραφίες που εκτείνονται πολύ πέρα από τις παραθαλάσσιες πόλεις της, οι οποίες περιέχουν τις πεδιάδες, τα νησιά, ακόμα και τις ερήμους και τα βουνά που περιβάλλουν την υδάτινη περιοχή. Επομένως, για τον Braudel κάθε ιστοριογραφία της Μεσογείου πρέπει να αντιμετωπίσει κοινωνικές οργανώσεις οι οποίες κυμαίνονται από τη νομαδική ως τη μόνιμα εγκατεστημένη, με χιλιάδες διατροφικές πρακτικές που περιλαμβάνουν ψάρεμα και εποχιακή μετακίνηση, και με παραδοσιακές θρησκείες όπως ο καθολικισμός και το ισλάμ. Η αντίληψη του Braudel για έναν ποικίλο, «περιφερειακό» μεσογειακό χώρο καθρεφτίζεται στη μετααποικιακή θεωρία του Iain Chambers, ο οποίος γράφει ότι «είναι ειλικρινά αδύνατο να αντιληφθούμε την ιστορική και πολιτιστική διαμόρφωση της μοντέρνας Μεσογείου, παραδείγματος

25 Dennis Broe, *Class, Crime and International Film Noir: Globalizing America's Dark Art*, Λονδίνο, Palgrave, London, 2014, σ. 176.

26 Ο.π.

χάρη, μέσω της απλής προσθήκης ενός εθνικού αφηγήματος σε ένα άλλο»,<sup>27</sup> και αντί γι' αυτό προτείνει ένα πλαίσιο που στρέφεται προς τις καλλιτεχνικές πρακτικές για να επεξηγήσει αυτό που αποκαλεί «χωρίς λογική ζωτικούς χώρους».<sup>28</sup>

Ενοστικωδώς, ο Ιζζό συνειδητοποιεί ότι η ίδια η φύση της νουάρ διαλεκτικής, με τις ατελείωτες ερμηνευτικές της δυνατότητες, την καθιστούν έναν προνομιούχο τόπο για τη διερεύνηση υπαρχουσών εικασιών σχετικά με τις μετα/τοπίσεις της κουλτούρας του, για να παραφράσουμε τον Homi Bhabha, ή τις τοποθεσίες των εγκλημάτων του, για να μιλήσουμε κυριολεκτικά. Γυρίζοντας το ρολόι πίσω στον χρόνο σε εκείνο το αποτροπιαστικό πρώτο έγκλημα, τον βιβλικό φόνο του Άβελ από το χέρι του αδερφού του Κάιν, ο Ιζζό πρότεινε ότι η ίδια η διαπερατότητα της νουάρ διαλεκτικής έδωσε την ευκαιρία να αντιμετωπιστούν τελικά οι κρυμμένες, καταπιεσμένες ιστορίες των χωρών που περιβάλλει, και επομένως συνδέει, αυτή η πολυσύνθετη θάλασσα: οι πολλές απεχθείς αδελφοκτονίες που προήλθαν από την κατάκτηση, τις Σταυροφορίες, την αποικιοκρατία, την υποδούλωση και τη γενοκτονία. Εάν, όπως προτείνουν ο Braudel και ο Broe, η Μεσόγειος αντικαταστήσει την εθνικότητα με την περιφερειακότητα, τότε ποιοι είναι οι χώροι που εκφράζουν αυτή τη λειτουργία στο μεσογειακό νουάρ; Πώς τους οπτικοποιεί το μεσογειακό νουάρ; Και τι μπορούμε να μάθουμε εξετάζοντάς τους σε σχέση με εκείνους τους «χωρίς λογική ζωτικούς χώρους» όπως τους αποκαλεί ο Chambers; Επιπλέον, χαρακτηρίζεται το μεσογειακό νουάρ από αρνητικά συναισθήματα ή το σκηνικό του μετριάζει τη χαρακτηριστική του μοχθηρία; Τότε γιατί να μη δεχτούμε την πρόκληση του Greenblatt και να το ακολουθήσουμε αντίθετα στο ρεύμα, αναζητώντας τη νουάρ διαλεκτική ως τις ιστορικές της ρίζες, αμφισβητώντας άκαμπτους ευρωκεντρικούς και αγγλόφωνους πολιτιστικούς φορείς, εναρμονιζόμενοι με το έργο των μεταποικιακών διανοουμένων; Γιατί να μη σχεδιάσουμε έναν νέο χάρτη που θα ακολουθεί τον δρόμο προς την Ανατολή και προς τον Νότο, όπως πρότεινε ο Ιζζό; Πώς θα επηρέαζε η διερεύνηση αυτής της μετατόπισης την ιστοριογραφία των εθνικών κινηματογραφιών που ασχολούνται με τη νουάρ διαλεκτική, και στη θεωρία και στην πράξη; Τι θα μπορούσαμε να μάθουμε για τους τρόπους με τους οποίους το σινεμά γενικά συνδέεται με την αποικιοκρατία, την αποαποικιοποίηση και τη νεοαποικιοποίηση; Και αν απομακρυν-

27 Iain Chambers, *Postcolonial Interruptions, Unauthorised Modernities*, Λονδίνο, Rowman & Littlefield, 2017, σ. 55.

28 Ο.π. σ. 56.



θούμε ακόμα περισσότερο (και πιο μακριά), πώς θα μπορούσε να συνδεθεί με τις παγκόσμιες κινηματογραφικές αγορές και το κοινό, σε μια εποχή όπου το σκανδιναβικό, κινέζικο και κορεάτικο σινεμά, λόγου χάρη, είναι πλημμυρισμένα με νεο-νουάρ ταινίες γεμάτες μετα/τοπισμένους ήρωες;

Από αυτή την άποψη, η μετα/τόπιση προς τα δυτικά του Πεπέ δεν είναι απλά ένα σύμπτωμα του αμερικάνικου ιμπεριαλισμού στη μεταπολεμική περίοδο, το οποίο εκδηλώνεται μέσω της κατάφωρης ιδιοποίησης ξένων πολιτισμικών αξιών. Είναι στοιχείο μιας ευρύτερης συζήτησης, που σχετίζεται με τη δραστηριότητα συγκεκριμένων καλλιτεχνικών μορφών και κινηματογραφικών τεχνικών, μία διαδικασία η οποία είναι συνακόλουθη και δημιουργείται από τις γενικότερες κοινωνικοπολιτικές και πολιτιστικές συνθήκες οι οποίες χαρακτήριζαν τον 20ό αιώνα. Η κατανόηση της μετα/τόπισης του Πεπέ μέσα σ' αυτό το πλαίσιο απαιτεί την επαναδιαπραγμάτευση αρκετών όρων του λεξιλογίου των κινηματογραφικών σπουδών, ενστερνιζόμενη μια πιο ολιστική προσέγγιση της σχέσης μεταξύ αυτών που εθεωρούντο προηγουμένως ως «κέντρο» και «περιφέρεια» του κλάδου· μία προσέγγιση που εμπλουτίζει περισσότερο (παρά αμφισβητεί άμεσα) την καθετότητα του παραδείγματος του «εθνικού κινηματογράφου» με μία οριζόντια, διεθνική, παγκόσμια και εγχώρια διάσταση, ειδικά στη λεκάνη της Μεσογείου. Κατά κάποιο τρόπο, η έμπνευση γι' αυτή τη θεωρητική κίνηση προέρχεται από τον Iain Chambers, ο οποίος γράφει:

Το να επεκταθεί ο χάρτης του σύγχρονου έθνους και να συμπεριλάβει τους αποικιακούς τόπους επάνω στους οποίους άσκησε τη στρατιωτική, πολιτική και οικονομική του εξουσία, σημαίνει να αλλάξει η ίδια μας η αντίληψη σχετικά με το τι αποτελεί τη σύγχρονη πολιτεία, τον πλούτο της, την κουλτούρα της και τον πληθυσμό της. Πρέπει να σχεδιαστεί η δημιουργία και οι πρακτικές της επάνω σε έναν πολύ διαφορετικό χάρτη, όπου η αποικιακή περιφέρεια αποδεικνύεται ότι είναι απαραίτητο στοιχείο για τη δημιουργία της μητροπολιτικής ζωής και κουλτούρας.<sup>29</sup>

Μέσα από αυτό το πρίσμα, η μετα/τόπιση του Πεπέ αρχίζει στην ανήσυχη αποικιακή περίοδο της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας (τον Τρίτο Κόσμο) και τον μεταφέρει στα πολιτικά ουδέτερα (παρά τον μαχητικό σκηνοθέτη του) στούντιο της Universal International. Ζώντας ήδη μέσα σε ένα καθεστώς εξορίας, μόλις ο

<sup>29</sup> Chambers, ό.π. σ. 4.

γκάνγκστερ απομακρύνεται από την πολιτισμική ιδιαιτερότητα του Κάσπαχ, παρότι και αυτή είναι κινηματογραφικά κατασκευασμένη, χάνει όλη του την κριτική και ιστορική σύνδεση. Μένουμε με ένα σημαντικό ερώτημα: πώς θα μπορούσε η ιστορία του Πεπέ να ειπωθεί στο σύγχρονο «παγκόσμιο νουάρ» το οποίο προκύπτει από τον «διεθνικό κινηματογράφο, τις διαπολιτισμικές επιρροές και την ιδέα μιας παγκόσμιας κουλτούρας»;<sup>30</sup>

Όπως δείχνει αυτή η σύντομη περιγραφή της μετα/τόπισης του Πεπέ, μία θεωρία του μεσογειακού νουάρ, δομημένη επάνω στις σχέσεις αυτής της διαλεκτικής με τη λογοτεχνία, την ιστορία, το φιλμ και τη μεταποικιακή θεωρία φέρνει στο επίκεντρο τις ιδιομορφίες μιας γεωγραφικής περιοχής και τους ισχυρούς δεσμούς των κινηματογράφων της. Πολλοί άλλοι μεσογειακοί χώροι μετα/τόπισης και οι ήρωες που τους κατοικούν μπορούν να εξεταστούν κάτω από αυτό το πρίσμα: αρχικά, οι χώροι έκφρασης παραδοσιακής κουλτούρας, όπως η μουσική, ο χορός και οι τελετές, είτε ως αυθεντική εκδήλωση περιφερειακότητας είτε ως αναπαράσταση προς όφελος των ξένων. Παραδείγματος χάριν, στο *Ο θάνατος του ποδηλάτη* (1955) του Χουάν Αντόνιο Μπαρδέμ, μια παράσταση φλαμένκο που δίνεται για μια ομάδα ξένων είναι το σημείο αιχμής για μια τεταμένη κατάσταση που εμπεριέχει απιστία, εκβιασμό, και πιθανόν το έγκλημα. Παρομοίως, στον καυκικό *Δράκο* του Νίκου Κούνδουρου (1956), η πίστα ενός νυχτερινού κέντρου γεμάτου με ξένα σύμβολα γίνεται ένας χώρος συλλογικής κάθαρσης για την προετοιμασία εγκλήματος (και πιθανού θανάτου). Λιγότερο «εγχώρια», αλλά εξίσου σημαντική είναι η σκηνή της ληστείας στην αίθουσα χορού στο *Η κοινωνία μ' έκανε εγκληματία* (1946) του Αλμπέρτο Λατουάντα, η οποία γίνεται ευκαιρία να αναβιώσουν οι τελετουργικές ταπεινώσεις που υπέστησαν οι αιχμάλωτοι πολέμου μέσα στα στρατόπεδα εγκλεισμού από το χέρι των διωκτών τους. Δεύτερον, μια θεωρία του μεσογειακού νουάρ υποστηρίζει ότι η ιδιομορφία των μεσογειακών τοπίων μπορεί να ρίξει φως στους περιορισμένους και εφήμερους χώρους, όπως τα κέντρα μετακίνησης, οι γέφυρες, τα τούνελ, τα κανάλια και τα λιμάνια, τα οποία το φιλμ νουάρ συχνά μετατρέπει σε τόπους συνάντησης και πιθανόν εγκλήματος. Παραδείγματος χάριν, στο *Χρονικό μιας αγάπης* (1950) του Μικελάντζελο Αντονιόνι, οι συνωμοτούντες εραστές συναντιούνται στα περίχωρα μιας πόλης έτοιμης για οικονομική και πληθυσμιακή ανάπτυξη, υπογραμμίζοντας την εφήμερη και

30 David Desser, «Global noir: genre film in the age of transnationalism» στο Barry Keith Grant, *Film Genre Reader IV*, Όστιν, University of Texas Press, 2012, σ. 28.

μόνιμα μεταβλητή φύση των αστικών ορίων. Στην *Πόλη των οργίων* (1948) του Αλμπέρτο Λατουάντα, το λιμάνι του Λιβόρνο είναι ταυτόχρονα ένα ασφαλές καταφύγιο και ένας τόπος εκμετάλλευσης για δραστήριους ανθρώπους, που περιλαμβάνει εξορισμένα άτομα, μέλη του στρατού κατοχής, διακινητές λευκής σαρκός και λαθρέμπορους. Το *Bāb al-Ḥadīd* (1958) του Uoussef Chanine εξερευνά την περίπλοκη σχέση μεταξύ νόμιμης και παράνομης εργασίας στον σιδηροδρομικό σταθμό της πρωτεύουσας, καθώς η σωματική και πνευματική κακομεταχείριση απειλούν την ευημερία μιας κοινότητας στερημένης δικαιωμάτων που περιστρέφεται γύρω από έργα μεταφορών.

Τελικά, μια θεωρία του μεσογειακού νουάρ μπορεί να αιτιολογήσει την ποικιλία ενσαρκώσεων του πανδοχείου, το οποίο προσφέρεται ταυτόχρονα τόσο για στάση για ξεκούραση όσο και ως ξενοδοχείο. Στο αρχικό αυθεντικό κείμενο του σύγχρονου νουάρ, *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυο φορές* του Τζέιμς Μ. Κέιν, το αμερικανικό εστιατόριο είναι σχεδιασμένο για να προσφέρει μια αιώνια επαναλαμβανόμενη εμπειρία, και υπό αυτή την έννοια το «σαντουιτσάδικο του Νικ Παπαδάκη, ένα από τα χιλιάδες στην Καλιφόρνια»<sup>31</sup> δεν αποτελεί εξαίρεση. Όμως, οι μεσογειακές διασκευές του έργου *Ο τελευταίος γύρος* του Πιερ Σενάλ (1939) και *Διαβολικοί Εραστής* του Λουκίνο Βισκόντι (1943) εμποτίζουν τον συγκεκριμένο χώρο με μια πολιτιστική ιδιαιτερότητα που είναι εντελώς απούσα στο αρχικό κείμενο, αποκαλύπτοντας κάτι μοναδικό σε σχέση όχι μόνο με το μυθιστόρημα, αλλά και με τις περιοχές από τις οποίες προέρχονται οι ταινίες και τις αντίστοιχες συναισθηματικές του διαστάσεις.

31 James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice*, Νέα Υόρκη, Vintage Crime, 1992, σ. 3.



◄ Zev- Κλωνιτ Ιζζό



▲ Ο Jean Gabin ως Πεπέ λε Μόκο (1938)



◄ Algiers (σκηνοθεσία John Cromwell, 1938)

Στρατηγικές τοποθεσίας στο Έγκλημα στη Βουδαπέστη  
του Vilmos Kondor και η κινηματογραφική του προσαρμογή

### Πρόλογος

**Η** λογοτεχνική ιστορία της αστυνομικής μυθοπλασίας στην Ουγγαρία είναι πολύπλοκη και διακεκομμένη από την πρώτη της εμφάνιση στα μέσα του 19ου αιώνα ως την καθιέρωσή της στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, με ένα διάστημα απότομης παύσης κατά την περίοδο του σοσιαλισμού και μια δεύτερη εμφάνιση μετά τη δεκαετία του 1990. Σε αυτή την ιστορία, τα μυθιστορήματα του Vilmos Kondor παίζουν έναν ιδιαίτερα σπουδαίο ρόλο, καθώς θεωρούνται οι πρώτες αληθινές ιστορίες με ντετέκτιβ στην ουγγρική λογοτεχνία μετά το 1990. Από το 2008 και μετά ο συγγραφέας έχει χτίσει με συνέπεια ένα συγκεκριμένο φανταστικό σύμπαν, οργανωμένο γύρω από τη μορφή ενός δημοσιογράφου ερευνητή, του Zsigmond Gordon. Το πρώτο μυθιστόρημα, *Έγκλημα στη Βουδαπέστη*,<sup>1</sup> μεταφρασμένο σε δώδεκα γλώσσες, είναι ένα προγραμματικό κείμενο: είναι μία ιστορική αστυνομική ιστορία και, ταυτόχρονα, η εισαγωγή, με αντανakλαστικό τρόπο, μιας σκληροτράχηλης μυθοπλασίας στην ουγγρική λογοτεχνία. Ο τίτλος της σειράς, *Sinful Budapest*, υποδηλώνει ότι η πόλη δεν παίζει μόνο έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην αφήγηση, και συνεπώς μια ανάλυση των χώρων και των τοποθεσιών είναι αναπόφευκτη, αλλά επίσης και ότι το φανταστικό τοπίο της αμαρτωλής πόλης (sincity) που απεικονίζεται ευρέως στη λαϊκή λογοτεχνία, τονίζει μερικά από τα ντόπια χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης πόλης. Το μυθιστόρημα γυρίστηκε σε ταινία το 2017 από τη γεννημένη στην Ουγγαρία Αμερικανίδα εκδότρια και σκηνοθέτη, Eva Gardos,

---

<sup>1</sup> Στα ελληνικά κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2014, μτφρ. από τα αγγλικά Φίλιππος Χρυσόπουλος. (Σ.τ.Ε.)

η οποία έλαβε σοβαρά υπόψη τον όρο «poir» του τίτλου και προσάρμοσε την πλοκή σε μια ταινία νουάρ. Η έρευνά μας ασχολείται τόσο με το βιβλίο όσο και με την ταινία, και επικεντρώνεται στην απεικόνιση των τόπων και στο κλισέ της αμαρτωλής πόλης σαν κοινή και αρχέτυπη αλληγορία που παρουσιάζεται στα δύο μιντιακά κείμενα. Βασιζόμαστε σε μία ποιοτική σημειολογική ανάλυση των λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αφηγημάτων του διακειμενικού σύμπαντος του Kondor και χρησιμοποιούμε μία αισθητική προσέγγιση συνδυασμένη με κάποιες σκέψεις πάνω στις οικονομικές και παραγωγικές επιπτώσεις των στρατηγικών τοποθεσίας.

### **Αποδίδοντας τον χώρο μέσω της λογοτεχνικής μορφολογίας**

Ακολουθώντας την προσέγγιση του Paul Ricoeur, σύμφωνα με την οποία το έργο της μυθοπλασίας διαμορφώνει τον χρόνο μέσω της επεξήγησης της αφήγησης (Ricoeur, 1983), το ενδιαφέρον για τις φανταστικές τοποθεσίες προέρχεται από μία παρόμοια υπόθεση: το φανταστικό σύμπαν κατασκευάζει τον χώρο μέσω της αφήγησης της ιστορίας. Μετά από μια μακρά περίοδο λογοτεχνικής έρευνας αφιερωμένης στον χρόνο, από το τέλος της δεκαετίας του 1990 μπορεί να παρατηρηθεί μια αυξημένη ελκυστικότητα της χωροταξίας στη λογοτεχνική και μιντιακή θεωρία. Η «χωροταξική στροφή» στις ακαδημαϊκές αρχές βασίστηκε στα έργα Γάλλων στοχαστών, όπως ο Michel Foucault, ο Michel de Certeau και ο Henri Lefebvre, και χρησιμοποίησε ψηφιακά εργαλεία στην αναπαράσταση των χώρων που χρησιμοποιούνται στη γεωγραφία.<sup>2</sup> Το θεωρητικό υπόβαθρο αυτού του ακαδημαϊκού κινήματος ήταν απαραίτητο για να δούμε την εμφάνιση των μελετών επάνω στη χωροταξική διάσταση των μιντιακών συμπάντων. Στη γαλλική λογοτεχνική θεωρία της δεκαετίας του 1970, μια βασική επιστημονική αντίληψη, αυτή του χρονότοπου, διατυπωμένη από τον Bakhtin (1981), συνέδεσε τον χώρο με τον χρόνο μέσα στα πλαίσια του ίδιου αναλυτικού στόχου. Ο όρος παραμένει λειτουργικός,<sup>3</sup> ιδιαίτερα αν ακολουθήσουμε τον Henri Mitterend, έναν Γάλλο

2 Γι' αυτή την τεράστια περιοχή της διεπιστημονικής έρευνας, βλ. Warf-Arias (2009), Tally, 2012.

3 Ο ορισμός του Bakhtin παραμένει ασαφής: «θα δώσουμε την ονομασία χρονότοπος (λογοτεχνικός, “χρόνος τόπος”) στην εγγενή ορθότητα των χρονικών και χωροταξικών σχέσεων, οι οποίες εκφράζονται καλλιτεχνικά στη “λογοτεχνία”». (Bakhtin, 1981). Για μια πιο πρόσφατη εφαρμογή της ιδέας του Bakhtin, βλ. Bemongetal, 2010.

ιστορικό της λογοτεχνίας, ο οποίος, σε ένα από τα άρθρα που αφιέρωσε σε αυτό το πρόβλημα, προτείνει ένα σύστημα βασισμένο σε αυτή την αντίληψη, τη μετάβαση από τη γενικότερη έννοια του χρονότοπου στα πιο ειδικά του νοήματα. Διαχωρίζει τον πολιτιστικό χρονότοπο, τον ευρύτερο μυθιστορηματικό χρονότοπο, τον πραγματικό χρονότοπο, τον χρονότοπο του εκάστοτε λογοτεχνικού έργου, τον θεματικό χρονότοπο και τον χρονότοπο του αναπαριστώμενου κόσμου (Mitterand, 1990). Αυτοί οι όροι αναφέρονται σε έναν λειτουργικό τρόπο εξέτασης των μιντιακών συμπάντων μέσα από πρότυπα διάδρασης μεταξύ χρονικότητας και χωροταξίας. Θα βασιστούμε σε αυτή την αντίληψη για την ανάλυσή μας στο μυθιστόρημα του Konrad, όπου η ίδια η έρευνα είναι ο ευρύτερος μυθιστορηματικός χρονότοπος επειδή κάθε αστυνομική έρευνα προκαθορίζει μια ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στον χρόνο και στον τόπο (η στιγμή και το μέρος του εγκλήματος, η αρχή της έρευνας, η εξέλιξή της κ.ο.κ.)

Από τη δεκαετία του 1990 και μετά, ως επίπτωση της προαναφερθείσης χωροταξικής στροφής, οι γεωγράφοι έχουν αρχίσει να ενδιαφέρονται για τη λογοτεχνία, την οποία θεωρούν ως πηγή γνώσης αναφορικά με τη σχέση του ανθρώπου και του χώρου, και για την εμφάνιση νέων τομέων λογοτεχνικών μελετών, όπως η λογοτεχνική γεωγραφία (Moretti 1998, 2005· Williams, 1973) ή η γεωκριτική (Westphal, 2011), οι οποίες επικεντρώνονται περισσότερο στη φύση των χωροταξικών απεικονίσεων. Μια νέα προσέγγιση μπορεί επίσης να είναι αυτή των μελετών τοποθεσίας, η οποία διατυπώθηκε, ανάμεσα σε άλλους, από δύο Δανούς ερευνητές, τον Kim Toft Hansen και την Anne Marit Waade, οι οποίοι μελετούν την εντυπωσιακή επιτυχία του nordic noir σε μυθιστορήματα, ταινίες και σειρές (Hansen – Waade, 2017). Ως τοποθεσία μπορεί να οριστεί ο συγκεκριμένος χώρος όπου πραγματοποιείται μια σκηνή ή μια αλληλουχία μιας οπτικοακουστικής ή γλωσσολογικής δημιουργίας. Η μέθοδος αποτελείται από την ανάλυση της χωροταξίας σε ένα συγκεκριμένο έργο συνδυασμένη με τη λογική της παραγωγής στο παρασκήνιο (στην περίπτωση του βιβλίου, αναφέρεται σε στρατηγικές χρησιμοποίησης της τοποθεσίας στον τίτλο, διαφήμισης του προϊόντος σύμφωνα με τις τοποθεσίες του, αλλαγής της τοποθεσίας σύμφωνα με τις τάσεις της αγοράς βιβλίου κ.ο.κ., στην περίπτωση της ταινίας, αναφέρεται στις αποφάσεις που αφορούν την επιλογή των χώρων, τις χρησιμοποιούμενες τοποθεσίες, τα σκηνικά κ.ο.κ.). Η μελέτη της τοποθεσίας έχει να αντιμετωπίσει την αυξανόμενη τάση προς εμφανείς και αναγνωρίσιμες τοποθεσίες ως εμπορική απεικόνιση ενός ενδιαφέροντος που εκδηλώνεται με τη διαχείριση τουριστικών προορισμών ή

αλλιώς πολιτιστικό τουρισμό, και/ή ως ρεαλιστικό αποτέλεσμα που παράγει μια αίσθηση αυθεντικότητας στη λογοτεχνική ή επί της οθόνης μυθοπλασία. Σε ένα ανώτερο επίπεδο, οι χώροι και τα τοπία μπορεί επίσης να συνδυάζουν τον χώρο ως πραγματικότητα, τον χώρο ως μνήμη και ως κατασκευές ταυτότητας βασισμένες στον χώρο (Hansen – Waade, 2017). Η βασική ιδιαιτερότητα της μελέτης τοποθεσίας είναι ακριβώς η ολιστική θεώρηση του χώρου στα πολιτιστικά προϊόντα: οι έρευνες σε αυτόν τον τομέα υιοθετούν μια πολυστρωματική προοπτική, επικεντρωμένη στις τοποθεσίες ως κοινωνικοπολιτικές και γεωγραφικές πραγματικότητες, στις τοποθεσίες ως πολιτιστικές κατασκευές, και στα οικονομικά και στρατηγικά ενδιαφέροντα κατά την παρουσίασή τους. Από αυτή την άποψη, η μελέτη τοποθεσίας συνδέει τη γεωγραφία με τη λογοτεχνία και τις ταινίες, την οικονομία με την αισθητική, και τον τουρισμό με την εγχώρια ταυτότητα.

### **Έγκλημα στη Βουδαπέστη, το μυθιστόρημα μιας αμαρτωλής πόλης**

Μετά από αυτή τη σύντομη θεωρητική εξόρμηση, σχηματίζουμε κάποιες απόψεις σχετικά με τις στρατηγικές τοποθεσίας που μπορούν να εντοπιστούν στο μυθιστόρημα του Kondor. Είναι φανερό ότι σε ένα αστυνομικό μυθιστόρημα η έρευνα μπορεί να θεωρηθεί ως χρονότοπος, ανάλογος με αυτό το είδος, ο οποίος αναφέρεται σε έναν συγκεκριμένο τρόπο χειρισμού χρόνου και τόπου (ευρύτερος μυθιστορηματικός χρονότοπος). Επειδή αυτό είναι ένα ιστορικό αστυνομικό μυθιστόρημα, ο χρονότοπος της έρευνας συνδυάζεται με άλλον έναν, τον πολιτιστικό χρονότοπο, την ιστορική Βουδαπέστη της δεκαετίας του 1930, πράγμα το οποίο επιτρέπει τη συγχώνευση του ιστορικού χρόνου και τόπου μέσα στην ιστορία. Η ιστορία λαμβάνει χώρα τον Οκτώβριο του 1936, όταν ο πρωθυπουργός Gyula Gömbös πεθαίνει. Ο ερευνητής της δεν είναι αστυνομικός, αλλά δημοσιογράφος, που ονομάζεται Zsigmond Gordon, ο οποίος δουλεύει σαν αστυνομικός ρεπόρτερ και ενδιαφέρεται για τη δολοφονία μιας νεαρής πόρνης που είναι Εβραία. Είναι αεικίνητος χαρακτήρας ο οποίος, λόγω της κρισιμότητας του επαγγέλματός του, μπορεί να ερμηνεύει πολύ σωστά στοιχεία και λεπτομέρειες. Αυτό εξηγεί για ποιο λόγο μπορεί να εντοπιστεί μια ολόκληρη σειρά θεματικών χρονότοπων, όπως ο χρονότοπος του δρόμου (δρόμοι της πόλης) που πρέπει να διασχιστεί, και ο χρονότοπος της συνάντησης (με υπόπτους, μάρτυρες, ήρωες που είναι πηγή πληροφορίας για τον Gordon και, τελικά, εγκληματίες). Τέλος, μπορούμε επίσης να αναγνωρίσουμε έναν χρονότοπο



του αναπαριστώμενου κόσμου, κατανοητό ως βοηθητική κατηγορία της απεικόνισης μέσα στον φανταστικό κόσμο, την ίδια την πόλη, την ιστορική Βουδαπέστη του 1936, η οποία ενσαρκώνει το έγκλημα και τον κίνδυνο (τη φασιστική απειλή). Ο σύγχρονος αναγνώστης ξέρει ότι επίκειται ένας πόλεμος, που θα καταστρέψει τον χώρο και θα εμποδίσει το μέλλον.

Η σειρά του Kondor βασίζεται σε μία πασίγνωστη, και πολύ αποτελεσματική, κοινότυπη αφηγηματική διαδικασία: τοποθετώντας τον ήρωα μέσα στην πόλη του, η προσοχή του αναγνώστη στρέφεται στο μέρος όπου συμβαίνει το έγκλημα και αποκτά ένα ενδιαφέρον για τη γεωγραφική τοποθεσία. Στην αστυνομική μυθολογία έχουμε έναν μακρύ κατάλογο ερευνητών που συνδέονται με πόλεις, όπως ο Μαιγκρέ με το Παρίσι, ο Φάμπιο Μοντάλε με τη Μασσαλία, ο Πεπέ Καρβάλιο με τη Βαρκελώνη ή ο επιθεωρητής Ρέμπους με το Εδιμβούργο, ο Σέρλοκ Χολμς με το Λονδίνο κ.ο.κ. Πέρα από το γεγονός ότι κάθε φορά υπάρχει μία (ανα)παγωγή της πόλης και ως αυθεντικής και ως φανταστικής, η σύνδεση αυτή ήταν η αφορμή ενός σημείου καμπής στην ιστορία του είδους: με τα λόγια της Eva Erdmann (2009), η σύνδεση της πλοκής με μια περιοχή εξασφαλίζει μια εθνογραφική διάσταση. Η επιτυχία μιας σειράς (ένα από τα χαρακτηριστικά της οποίας είναι η επιθυμία του αναγνώστη να ακολουθήσει τα βήματα του φανταστικού χαρακτήρα στην αληθινή πόλη) μπορεί να εξερευνηθεί σύμφωνα με τις στρατηγικές της εμπορικής προώθησης της τοποθεσίας.

Όπως είδαμε, η μελέτη της τοποθεσίας ενδιαφέρεται για τους τρόπους με τους οποίους συγκεκριμένα μέρη απεικονίζονται σε μια αφήγηση. Για να παρατηρήσουμε το πώς η Βουδαπέστη λειτουργεί ως ενοποιημένη τοποθεσία, ανατρέχουμε στις διακρίσεις που έκαναν ο Hansen και η Waade στο βιβλίο τους που προαναφέρθηκε. Επεξεργάστηκαν ένα πρότυπο χαρακτηριστικών επί της οθόνης «τα οποία επηρεάζουν την επιλογή τοποθεσίας καθώς επίσης και το απεικονιζόμενο ντόπιο χρώμα» (Hansen – Waade, 2017). Διακρίνονται πέντε στοιχεία-κλειδιά σαν επί της οθόνης χαρακτηριστικά της τοποθεσίας: (1) ακτή/ενδοχώρα και νησί· (2) αστικές/αγροτικές περιοχές· (3) κλιματική/καιρική/εποχική αλλαγή· (4) υποδομή/κινητικότητα· και (5) αρχιτεκτονική/τέχνες/σχέδιο (Hansen – Waade, 2017). Ακόμα και αν η τυπολογία επινοήθηκε για τη μελέτη του nordic noir, είναι χρήσιμο να την υιοθετήσουμε για το μυθιστόρημα του Kondor, επειδή αυτό το πρότυπο μας επιτρέπει να αντιληφθούμε τις ιδιαιτερότητες της Βουδαπέστης ως πόλης νουάρ, όπως μπορεί να θεωρηθεί στο πρώτο μυθιστόρημα.

1. Η γεωγραφική θέση αυτής της πόλης είναι το ίδιο χαρακτηριστική με αυτή των Βορείων Χωρών. Στο μυθιστόρημα, ο ποταμός Δούναβης έχει τον παραδοσιακό του ρόλο: χωρίζει την πόλη στα δύο και διαχωρίζει δύο τελείως διαφορετικά μέρη. Ο Gordon έχει προτίμηση για την Πέστη: «ο Gordon ήταν βιαστικός. Δεν του άρεσε να βρίσκεται στη Βούδα. Για κάποιο λόγο η Πέστη ήταν πιο κοντά στην καρδιά του· εκεί τουλάχιστον ένωθε σαν στο σπίτι του, στον βαθμό που αυτό ήταν εφικτό» (Kondor, 2012, 7ο κεφάλαιο). Ο Gordon δεν μπορεί να βρει μια λογική εξήγηση γι' αυτή του την προτίμηση, αλλά έχει μια συναισθηματική εξήγηση, και αυτό έχει επιπτώσεις: όλοι οι χώροι της ζωής του (το διαμέρισμά του, το διαμέρισμα της κοπέλας του και του παππού του, ο χώρος εργασίας του) βρίσκονται στην Πέστη, γύρω από τις λεωφόρους, εμβληματικά μέρη αστικού και πολιτιστικού σύγχρονου χαρακτήρα. Στο ουγγρικό πολιτιστικό φαντασιακό υπάρχει μία εξέχουσα διάκριση ανάμεσα στα δύο μέρη του Δούναβη, παρόμοια με τις διαφορές ανάμεσα στην αριστερή και στη δεξιά όχθη του Σηκουάνα στο Παρίσι. Αυτή η διάκριση βασίζεται σε μια πιο εύπορη, ασφαλή και ευγενή Βούδα και μια πιο προλεταριακή, ανασφαλή, ιδιόμορφη Πέστη, η οποία μεταφράζεται και σε χρονικές διαφορές επίσης, με την Πέστη να είναι πιο ανοιχτή στην αλλαγή και τη Βούδα πιο συντηρητική.

Αυτή η διάκριση χρονολογείται από τον 19ο αιώνα, όταν χτίστηκαν οι πρώτες γέφυρες στον Δούναβη και η πόλη εμφανίστηκε με διοικητικά ενοποιημένη μορφή. Η προτίμηση του Gordon για την Πέστη δείχνει τη συμπόνια του για τους φτωχούς και για την αλλαγή του αστικού τοπίου. Το έγκλημα έλαβε χώρα στην Πέστη, αλλά ο εγκληματίας είναι κάποιος που μένει στη Βούδα.

2. Το σκληροτράχηλο μυθιστόρημα είναι ένα τυπικό αστικό είδος (δεν υπάρχει σκληρή αστυνομική ιστορία χωρίς να τη περιβάλλει ο αστικός ιστός). Μέσω της αστυνομικής έρευνας, αυτό το μυθιστόρημα παρουσιάζει ένα κοινωνικό πανόραμα της Βουδαπέστης όπου ο δημοσιογράφος δρα ως σύνδεσμος μεταξύ των κοινωνικών στρωμάτων. Κατά τη διάρκεια της έρευνας, ο Gordon περνά από τις αριστοκρατικές κατοικίες στις περιοχές που ζουν φτωχοί. Οι ήρωες αναπαριστούν την ανώτερη τάξη (εύποροι αστοί από τη Βούδα, πολιτικοί), τη μεσαία τάξη (διανοούμενοι που εργάζονται σε εφημερίδα, αστυνομικοί) και τον υπόκοσμο (πόρνες, διαρρήκτες). Ο Gordon φεύγει από την πόλη μόνο μια φορά, όταν πηγαίνει σε ένα χωριό κοντά στο Miskolc, για να πάρει τη μαρτυρία του πρώην υπηρέτη του θύματος. Πέρα από αυτό το επεισόδιο, ο Gordon κα-

ταδύεται μέσα στους δρόμους, τις λεωφόρους, τα προάστια και τις κρυμμένες γωνίες της Βουδαπέστης όπου βρίσκονται τα μυστικά. Η πρώτη σκηνή του μυθιστορήματος ενισχύει το ενδιαφέρον με λεπτομέρειες που συνεισφέρουν στην απεικόνιση της πόλης: τον δείχνει να φεύγει από μία καφετερία και μόλις βγει στον δρόμο, με μια εφημερίδα στο χέρι του, «παρατηρεί τα φώτα νέον στο κτίριο της εφημερίδας λίγο πιο μακριά» (Kondor, 2012, 1ο κεφάλαιο) και ακούει τη φωνή ενός εφημεριδοπώλη. Από την αρχή, το μυθιστόρημα δίνει έμφαση στη σπουδαιότητα της εφημερίδας, και για τους καθημερινούς ανθρώπους, αλλά κυρίως για τον Gordon, έναν αστυνομικό ρεπόρτερ, επειδή μπορεί να τιμωρήσει τον ένοχο μόνο μέσω του επαγγέλματός του. Σε σχέση με το έγκλημα αξίζει να παρατηρήσουμε ότι οι αστυνομικοί παίζουν γενικά έναν ασήμαντο ρόλο στην πλοκή και μόνο ο δημοσιογράφος ενδιαφέρεται για το έγκλημα.

3. Τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα τον Οκτώβριο του 1936, από τις 6 έως τις 10 του μήνα. Κάθε κεφάλαιο αφηγείται τα γεγονότα μίας μέρας, από την οπτική γωνία του Gordon. Εδώ, το μυθιστόρημα ακολουθεί άλλον έναν «κανόνα» σκληρής μυθοπλασίας: σύμφωνα με την απεικόνιση της νυχτερινής πόλης, όλα συμβαίνουν σε ένα βροχερό, φθινοπωρινό κλίμα, που γίνεται το κεντρικό στοιχείο της απεικόνισης επειδή αναφέρεται σε έναν επικείμενο κίνδυνο που παραμονεύει την πόλη και τους κατοίκους της.
4. Σε μια συζήτηση με την κοπέλα του, Krisztina, ο Gordon δείχνει αντίθετος με την κατοχή αυτοκινήτου στη Βουδαπέστη: «“εξάλλου” πρόσθεσε ο Gordon “δεν έχω την ψυχραιμία να οδηγήσω στη Βουδαπέστη» (Kondor, 2012, 7ο κεφάλαιο). Ο Gordon ταξιδεύει συχνά: παίρνει είτε το τραμ είτε ταξί (έχει τον δικό του οδηγό ταξί με τον οποίο πηγαίνει στο χωριό που αναφέραμε), αλλά επίσης μετακινείται και με τα πόδια. Το να έχει αυτοκίνητο θα τον απέκοπτε από τον κόσμο · πρέπει να βρίσκεται σε άμεση επαφή με την πόλη (χρησιμοποιώντας τη δημόσια συγκοινωνία, δεν είναι ποτέ μόνος ). Είναι η άμεση επαφή που εξασφαλίζει την επαγγελματική του επιτυχία και, εν προκειμένω, την επιτυχία της έρευνάς του.
5. Τελικά, τα απεικονιζόμενα μέρη (ιδιωτικά και δημόσια) στο μυθιστόρημα μπορούν να αναλυθούν σύμφωνα με τη σχέση του Gordon μαζί τους. Δεν είναι ουδέτερο πρόσωπο· αφήνει τον εαυτό του να επηρεαστεί και το μυθιστόρημα επιμένει συχνά στις αισθητηριακές εμπειρίες του ήρωα περιγράφοντας τις αναμνήσεις και τα συναισθήματα που έχει περπατώντας στους δρόμους της

Πέστς. Το διαμέρισμα του Gordon (στην οδό Lovag), το διαμέρισμα του παππού του (στην πλατεία η οποία αργότερα θα γίνει η πλατεία Kodaly) και το διαμέρισμα της Krisztina (στην πλατεία Lovolde) είναι κοντά το ένα με το άλλο, βρίσκονται είτε επάνω στον άξονα της λεωφόρου Andrassy ή κοντά της. Βρίσκονται επομένως στο κέντρο της Βουδαπέστς. Το διαμέρισμα του Gordon δεν περιγράφεται με λεπτομέρειες, αλλά το διαμέρισμα της Krisztina, διακοσμημένο σύμφωνα με τις μοντέρνες τάσεις, περιγράφεται από την οπτική γωνία του Gordon και επίσης αποκαλύπτει την ασάφεια της σχέσης τους, καθώς η Krisztina είναι μια ανεξάρτητη γυναίκα και ο χώρος της εκφράζει αυτή την ανεξαρτησία:

Παρόλο που του άρεσε να βρίσκεται στο σπίτι της Krisztina, του έλειπαν στ' αλήθεια οι κανονικές πολυθρόνες. Είχε διακοσμήσει το μικρό της διαμέρισμα σύμφωνα με την τελευταία μόδα. Ένα απλό κρεβάτι στη γωνία, ένα δύο επιπέδων τραπεζάκι του καφέ μπροστά στο κρεβάτι, με ένα άσπρο σταχτοδοχείο επάνω. Στην απέναντι πλευρά του δωματίου, υπήρχε ένας μπουφές με τρία συρτάρια, με ένα πορσελάνινο αγαλματίδιο στο επάνω μέρος, και, πάνω από αυτό, ένας μακρύς καθρέφτης με ένα απλό πλαίσιο. Το ένα από τα δύο φυτά του διαμερίσματος βρισκόταν σε ένα μικρό ράφι: μια γλάστρα με λουλούδια που ο Gordon δεν μπορούσε να καταφέρει να θυμηθεί το όνομά τους. Επάνω στον τοίχο, ένας αφηρημένος πίνακας και τίποτε άλλο. Η Krisztina είχε ερωτευτεί τα τελευταία σχέδια μόδας στο Βερολίνο και είχε φροντίσει ώστε τίποτα να μη διαταράξει την ευαίσθητη αρμονία του δωματίου.

Ο Γκόρντον είχε βλαστημήσει αρκετές φορές για την έλλειψη μιας πολυθρόνας, όμως η Κριστίνα δεν έδινε ιδιαίτερη σημασία στην γκρίνια του. «Στο δικό σου διαμέρισμα μπορείς να κάθεις όσο θέλεις σ'εκείνες τις παλιομοδίτικες πολυθρόνες», έλεγε, και ο Γκόρντον απλώς σήκωνε τους ώμους. [(σ.33) Kondor, 2012, 2ο κεφάλαιο].

Το σπίτι του επιχειρηματία, εβραϊκής καταγωγής, ο οποίος άθελά του προκαλεί τον θάνατο της κόρης του, κάνει παράξενη εντύπωση στον Gordon – ο χώρος παρουσιάζεται σαν μάρτυρας των αδιόρατων οικογενειακών τριβών:

Κοίταξε γύρω. Το σπίτι ήταν εμφανώς διακοσμημένο με εξαιρετικό γούστο, όμως του έλειπε η σπιτική θαλπωρή. Όλα άστραφταν, όλα ήταν όμορφα, όλα

ήταν κομψά. Ο Γκόρντον έδωσε το πανωφόρι και το καπέλο του στην κοπέλα και την ακολούθησε στο σαλόνι. Εκεί τον υποδέχθηκαν πανάκριβα, τεράστια επίπλα. Περσικά χαλιά. Πολυθρόνες, καρέκλες και ένας καναπές Μπιντερμπίερ - όλα αυθεντικά όπως εκτίμησε ο Γκόρντον. Ένας κρυστάλλινος πολυέλαιος, ένα βάζο Ζόλναϊ και μια κουρτίνα μπροκάρ. Σαν να βρισκόταν σε μουσείο ή σε κατάσταση με πολυτελή επίπλα, δεν υπάρχει πουθενά ένα προσωπικό αντικείμενο, μια ζάρα στο τραπεζομάντιλο, ένα παρατημένο βιβλίο. (σ. 185-186).

Ένα άλλο χωροταξικό κομμάτι, άξιο αναφοράς, είναι οι επαγγελματικοί χώροι του Gordon, η αίθουσα σύνταξης της εφημερίδας και οι καφετερίες (μέρος όπου διαβάζει εφημερίδες, γράφει ή συναντάει φίλους). Η σκηνή του εγκλήματος βρίσκεται στο κέντρο της πόλης (οδός Nagydiofa), ένα μέρος πορνείας όπου η αστυνομία δεν έχει δικαιοδοσία.

Ανακεφαλαιώνοντας αυτό το κομμάτι της ανάλυσής μας, πρέπει να επιστήσουμε την προσοχή σε μια σημαντική ιδιαιτερότητα της απεικόνισης των χώρων σε αυτό το μυθιστόρημα: ο μυθιστοριογράφος καθοδηγείται από μια ανησυχία για την αυθεντικότητα, αλλά ταυτόχρονα, όπως είδαμε σε αυτή την ανάλυση, η απεικόνιση επίσης καθορίζεται από τους κανόνες του είδους αυτού, παρουσιάζοντας την περιγραφή μιας νυχτερινής και εγκληματικής Βουδαπέστης.

## Τα μέρη ως χώρος γυρισμάτων

Για να δούμε τον ρόλο που παίζει η Βουδαπέστη στην κινηματογραφική προσαρμογή του *Budapest Noir* (Eva Gardos, 2017), πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας στον ρόλο που παίζουν οι χώροι γυρισμάτων στις ταινίες.

Στην περίπτωση αυτή, η μελέτη της τοποθεσίας συγχωνεύεται με τις απόψεις της μελέτης παραγωγής, όπου όλα τα χαρακτηριστικά μπορούν να θεωρηθούν «αξίες παραγωγής»<sup>4</sup> και να χρησιμοποιηθούν για να γίνει το πολιτιστικό προϊόν ελκυστικό στη διεθνή αγορά. Η αξία παραγωγής είναι μια έννοια που επιτρέπει να συνδυαστούν οι αισθητικές και οικονομικές πλευρές ενός βιβλίου, μιας σειράς, μιας ταινίας κτλ., και «συνήθως αναφέρεται στην πράξη ισορροπίας

4 Η production value αναφέρεται στη συνολική ποιότητα μιας ταινίας όπως καθορίζεται από τα τεχνικά της πλεονεκτήματα. Αυτή η τιμή βασίζεται σε κριτήρια όπως η σκηνογραφία, τα ειδικά εφέ και τα κοστούμια, και όχι τα πιο δημιουργικά και υποκειμενικά κριτήρια, όπως η σκηνοθεσία, η υποκριτική και το σενάριο. (Σ.τ.Ε.)

ας οικονομικού, πρακτικού και εμπορικού ενδιαφέροντος, από τη μια πλευρά, και αισθητικού και ποιοτικού ενδιαφέροντος, από την άλλη» (Waade - Jensen, 2013, σ. 190). Οι αξίες παραγωγής συνεισφέρουν στην αύξηση της «αντίληψης του μέσου» η οποία περιβάλλει «τον κυρίαρχο ανεξάρτητο κινηματογράφο της περιοχής, συγχωνεύοντάς τον με την σύλληψη και τον σχεδιασμό της ταινίας, τη σχηματοποίηση και τη διαφήμιση που αντλεί στοιχεία από το σινεμά ειδικής θεματολογίας» (Waade - Jensen, 2013).

Το έργο σαν αντίληψη του μέσου χρησιμοποιεί τους χώρους γυρισμάτων για να δομήσει μια χωροταξική κατασκευή η οποία εκφράζει μια κοινωνική, γεωγραφική ή φαντασιακή πραγματικότητα και κατασκευάζει ένα κινηματογραφικό σύμπαν. Αρχίζοντας από τη δεκαετία του '80, στην ερμηνεία των χώρων γυρισμάτων έλαβε χώρα μια σχετικά αργή πορεία επαγγελματικοποίησης και ως αποτέλεσμα εγείρονται δύο τύποι διαλόγων: από τη μια πλευρά, οι αναλύσεις επικεντρώθηκαν στη σχέση μεταξύ των σκηνικών και της αφήγησης, και θεώρησαν τους χώρους γυρισμάτων ως μια μορφή έκφρασης για την ιστορία που επρόκειτο να ειπωθεί· από την άλλη πλευρά, οι θεωρητικοί εστίασαν στο συναισθηματικό αποτέλεσμα που τα σκηνικά και οι χώροι γυρισμάτων δημιουργούν στο κοινό. Η πρώτη άποψη εμφανίστηκε στο επιδραστικό βιβλίο των Charles και Mirella Jona Affron. Θεωρούν ότι οι πέντε κατηγορίες στις οποίες τα σκηνικά μπορούν να υπαχθούν είναι οι ακόλουθες: (1) δηλωτικά σκηνικά – η πραγματική επίδραση μιας τοποθεσίας· (2) τονισμένα σκηνικά – ο ρόλος της τοποθεσίας ως προς την έμφαση σημείων καμπής της αφήγησης· (3) σκηνικά εξωραϊσμού – ο ρητορικός ρόλος των τοποθεσιών που προσελκύουν την προσοχή του θεατή στον περίγυρο και επιδεικνύουν τις αφηγηματικές ανάγκες της ιστορίας που θα ειπωθεί· (4) σκηνικά τεχνάσματος – ο αλληγορικός ρόλος του συνειδητά κατασκευασμένου χώρου γυρίσματος, ο οποίος δείχνει την τεχνητή και απατηλή του φύση<sup>5</sup>· (5) αφηγηματικά σκηνικά – ο σχεδιασμός ενός συγκεκριμένου τρόπου χρήσης του τοπίου στις ταινίες με τον οποίο ένας κλειστός χώρος περικλείει ολόκληρη την αφήγηση και εμπνέει την εξέλιξη της πλοκής στην ολότητά της<sup>6</sup> (Affron - Affron, 1995).

5 Βλ. για παράδειγμα τα σκηνικά στην ταινία *Καζανόβα* του Φελίνι (1976), όπου ο σχεδιασμός φέρνει στο μυαλό μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο που υπάρχει ως νοερή απεικόνιση και όχι ως ιστορική πραγματικότητα.

6 Γι' αυτή την κατηγορία, μπορούμε να ανατρέξουμε στην ταινία *Ο βρόχος* του Alfred Hitchcock (1948), όπου ολόκληρη η ιστορία λαμβάνει χώρα στο ίδιο διαμέρισμα και η δραματική ένταση αυξάνεται ακριβώς επειδή είναι ανέφικτο να φύγει κανείς από αυτό το μέρος.

Ο Charles Tashiro παρουσίασε μία νέα ταξινόμια στην ανάλυση των κινηματογραφικών χώρων, δηλώνοντας ότι ο χώρος γυρίσματος δεν είναι ένα απλό εξάρτημα της αφήγησης, όπως θεώρησαν οι δύο παραπάνω συγγραφείς. Πιστεύει ότι ο χώρος αυτός μπορεί να ερμηνευθεί σύμφωνα με τον αντίκτυπο που έχει στον θεατή και τη διάδρασή του με την εξέλιξη των χαρακτήρων της ταινίας. Δηλαδή, το σκηνικό λειτουργεί σαν χώρος γύρω μας και οργανώνεται γύρω από τον ήρωα ως διαδοχικοί ομόκεντροι κύκλοι: αντικείμενα που βρίσκονται στο σώμα του ήρωα (ρούχα, κοσμήματα, καλλυντικά)· υλικά στοιχεία του χώρου (έπιπλα και αντικείμενα)· ζωντανό χώρο (σπίτι και κτίρια)· μέρη στα οποία μπορείς να ταξιδέψεις (δρόμοι, λεωφόροι)· τοπία ( ευρύτεροι χώροι, πόλεις κτλ.) και τελικά το κοσμικό διάστημα. Από αυτή την άποψη, μια σημαντική διάσταση της χρήσης του τοπίου είναι το επίπεδο στο οποίο ο σκηνοθέτης της ταινίας τοποθετεί την κάμερα. Τραβάει την προσοχή στο γεγονός ότι διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις ανταποκρίνονται σε διαφορετικές χρήσεις του χώρου γυρίσματος, επομένως ο σχεδιασμός μπορεί να παίξει έναν ρόλο περισσότερο ή λιγότερο συμβολικό ανάλογα με τις προθέσεις του κινηματογραφιστή. Άλλη σημαντική άποψη είναι εκείνη της σχέσης ανάμεσα στον χρόνο και στο τοπίο: αν ο χώρος γυρίσματος περιέχει αντικείμενα που μπορούν να χρονολογηθούν εύκολα, θα γίνει ιστορικός, ενώ η χρονικότητα παίζει έναν ασαφή ρόλο σε ταινίες όπως αυτές του Bela Tarr, ο οποίος κατασκευάζει χώρους πέρα από τον χρόνο, μέσω αντικειμένων που δεν μπορούν να χρονολογηθούν εύκολα (Tashiro, 1998).

Αυτή η προσέγγιση μπορεί να παρομοιαστεί με την αντίληψη των Bergfelder, Harris και Street, σύμφωνα με την οποία, βασισμένες στα σκηνικά τους, οι ταινίες κατασκευάζουν έναν νοερό ή χειροπιαστό χώρο μέσα στον οποίο έχουμε σημεία αναφοράς και όπου μπορούμε να κινηθούμε το ίδιο όπως και στον υλικό χώρο. Άρα, ο χώρος της ταινίας έχει τη δική του αρχιτεκτονική (Bergfelder- Harris - Street, 2007). Ανάλογα, η αρχιτεκτονική του *Budapest Noir* δομείται γύρω από την ιδέα της Βουδαπέστης ως σχεδιασμένης με ένταση, οπότε δεν υπάρχει κανένα στοιχείο της αφήγησης και καμιά σκηνή στην οποία η επίδραση της πραγματικότητας της γεωγραφικής και ιστορικής πόλης να είναι ασήμαντη.<sup>7</sup> Γι' αυτόν τον λόγο οι ομόκεντροι κύκλοι του Tashiro αναφέρονται πάντα σε μια ιστορική και

7 Σε αυτή την ιδέα δόθηκε έμφαση ακόμα και στα άρθρα των εφημερίδων σχετικά με την ταινία: [szinhaz.org](http://szinhaz.org) (2017).

κατάλληλα κατασκευασμένη τοποθεσία, εν προκειμένω στην τοποθεσία της Βουδαπέστης, το 1936. Επιπλέον, άλλη μία κοινότυπη αντίληψη του μέσου λειτουργεί σαν βάση του χρονοτόπου της ταινίας, αντιπροσωπευτική του είδους film noir, και είναι η ίδια η πόλη, η οποία ονομάστηκε από τον Jean-Pierre Esquenazi (2012) «noir πόλη».

### ***Budapest Noir*, η ταινία μας αμαρτωλής πόλης**

Πώς ζωντάνεψε η νουάρ πόλη σε σχέση με την ιστορία προέλευσής της; Η μεταφορά της ταινίας ήρθε αργότερα, το 2017 – δέκα χρόνια σχεδόν μετά την κυκλοφορία του βιβλίου. Η HBO σχεδίαζε να γυρίσει το βιβλίο σε τηλεοπτική σειρά και όταν ο Gabor Krigler έγινε creative producer της εταιρείας, εγκατέλειψαν το σχέδιο και επέλεξαν να δουλέψουν επάνω στο project *Easyliving*.<sup>8</sup> Η περίπτωση της ταινίας *Budapest Noir* ήταν αρκετά περίπλοκη από την αρχή. Με την Eva Gardos ως σκηνοθέτιδα, υιοθετήθηκε μία αμερικανική μέθοδος παραγωγής και ένα οικονομικό πρότυπο, ενώ το Ουγγρικό Εθνικό Ταμείο Ταινιών χορήγησε 900 εκατομμύρια φιορίνια για το project. Στην ταινία *Budapest Noir* η Gardos υιοθέτησε μια παρόμοια μέθοδο πολιτισμικής αφομοίωσης όπως ο Kondor: αν ο Kondor παρουσίασε τη σκληροτράχηλη αστυνομική αφηγηματική παράδοση στην ουγγρική λογοτεχνία, η Gardos τη μετέτρεψε σε νουάρ υιοθετώντας τα χαρακτηριστικά μιας χολιγουντιανής κλασικής ταινίας νουάρ. Ήδη από τον κεντρικό τίτλο βρισκόμαστε ανάμεσα σε κλασικές νουάρ αναφορές. Επιπλέον, η Gardos δούλεψε με Ούγγρους επαγγελματίες εξοικειωμένους με δυτικά και αμερικανικά συστήματα παραγωγής – στον σχεδιασμό παραγωγής με τον Peter Sparrow και στον σχεδιασμό κοστουμιών με την Andrea Flesch (προηγουμένως και οι δύο είχαν εργαστεί σε παραγωγές όπως το *The Duke of Burgundy* του Peter Strickland (2014), και η Andrea Flesch ήταν υποψήφια για τα βραβεία Satellite Award και British Independent Film Award για τα κοστουμια της βιογραφικής ταινίας *Colette*<sup>9</sup>). Πρέπει να αναφερθεί ότι η ταινία έλαβε αντιφατικές κριτικές στην Ουγγαρία και έχασε την ευκαιρία να γίνει μια πραγ-

8 Η *Aranyélet* (Χρυσή Ζωή) είναι μια τηλεοπτική σειρά του HBO Ουγγαρίας (παραγωγή 2015-2018) κατόπιν απόκτησης των δικαιωμάτων μιας φινλανδικής παραγωγής υπό τον τίτλο *Easyliving*.

9 Για μία λεπτομερή παρουσίαση της καριέρας της Andrea Flesch, δείτε τη σχετική συνέντευξη στο Sandor (2019).



ματική διεθνής επιτυχία. Οι Ούγγροι κριτικοί θεώρησαν ότι, από τη μια πλευρά η ταινία δεν είναι αρκετά ρεαλιστική συγκρινόμενη με το βιβλίο και από την άλλη ότι επαναλάμβανε υπερβολικά τα κλισέ των ταινιών νουάρ. Ακόμα και ο συγγραφέας του βιβλίου θεώρησε ότι η ταινία δεν είναι ιστορικά ακριβής και ότι δίνει μία πολύ καθαρή και καλοδιατηρημένη εικόνα της Βουδαπέστης (Gyarfas, 2017). Σε μια συνέντευξη δήλωσε ότι το πρόβλημα με την ταινία είναι ακριβώς η υβριδική της προσέγγιση στο κοινό: «Ήθελα να κάνω μια ταινία που να είναι καλή τόσο για τους Ούγγρους όσο και για τους Αμερικανούς».<sup>10</sup> Όμως, παραμένει μια ενδιαφέρουσα περίπτωση λόγω του οπτικού της στιλ και του σχεδιασμού γυρισμάτων και κοστουμιών.

Στην ταινία υπάρχει μια ορατή τάση να διεθνοποιηθεί η Βουδαπέστη σε επίπεδο production value. Ο Sparrow δήλωσε ότι «ο πρωταγωνιστής της ταινίας είναι η ίδια η πόλη, δηλαδή η ταινία έχει μια ισχυρή συγγραφική ταυτότητα, και έπρεπε να αναδημιουργήσουμε μια Βουδαπέστη που να είναι συμβατή με τους κανόνες και τις απαιτήσεις του είδους νουάρ» (Szinhasz.org, 2017). Σύμφωνα με τη γνώμη του Dimendberg, η ταινία νουάρ είναι το αντίστοιχο της αμερικάνικης αστικοποίησης στη δεκαετία του 1920, όταν πόλεις με ανοιχτούς χώρους άρχισαν να παραγκωνίζονται από πόλεις φτιαγμένες από τσιμέντο (2004). Η πόλη, δηλώνει, είναι σημαντική για τις ταινίες νουάρ επειδή όλα τα προβλήματα που παρουσιάζονται στις ταινίες σχετίζονται με την αστικοποίηση και τον αντίκτυπό της στις ανθρώπινες σχέσεις. Με τους όρους των Affron, η βασική ιδέα των παραγωγών ήταν να δοθεί ένταση στον σχεδιασμό της Βουδαπέστης, με τον ίδιο τρόπο κατά τον οποίο μια ταινία νουάρ χρησιμοποιεί το κλισέ της αμαρτωλής πόλης, και υποβάθμισαν την προσαρμογή προς όφελος της αρχικής ιδέας. Μια πιο στενή ματιά στους χώρους γυρισμάτων οδηγεί στο ακόλουθο συμπέρασμα με βάση την ποσότητα: από ένα σύνολο 52 τοποθεσιών της ταινίας, οι 18 είναι εξωτερικοί χώροι, οι 11 δημόσιοι χώροι, όπως οι καφετερίες και τα κλαμπ, οι 9 δημόσια κτίρια όπως αστυνομικά τμήματα και γραφεία εφημερίδων, και οι 14 σπίτια ή ιδιωτικοί χώροι. Στην αρχή της ταινίας η πρώτη σκηνή είναι τοποθετημένη σε ένα σταθμό τρένου, η δεύτερη στον δρόμο, η τρίτη σε μια καφετερία και η τέταρτη στον δρόμο, δείχνοντας ξανά την επιθυμία του σκηνοθέτη να τονίσει την αντίληψη μιας νεωτεριστικής Βουδαπέστης με όλα τα χαρακτηριστικά ενός σύγχρονου αισθητήριου συστήματος.

Ο Esquenazi δηλώνει ότι οι χαρακτήρες των ταινιών νουάρ σπάνια έχουν

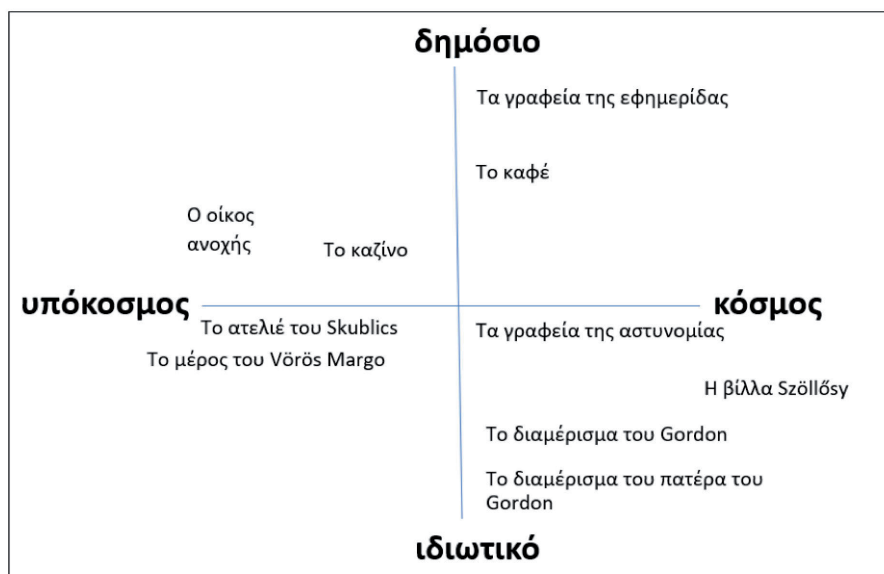
<sup>10</sup> Gyarfas, 2017, μετάφραση από τους συγγραφείς.

ιδιωτικούς χώρους, ποτέ δεν βλέπουμε τα διαμερίσματά τους και, αν τα δούμε, αυτά τα μέρη αποκαλύπτουν τις δυσκολίες των ηρώων να ακολουθήσουν έναν κανονικό ρυθμό ζωής (2012). Επιπλέον, συχνά οι χαρακτήρες συγχέουν τους ιδιωτικούς και δημόσιους χώρους και γι' αυτόν τον λόγο τους αρέσει να περνούν τον χρόνο τους σε καζίνο, νυχτερινά κέντρα και καφετερίες. Δεν υπάρχει η έννοια του σπιτιού στην ταινία νουάρ. Στην περίπτωση του Gordon, το ζήτημα της προσωπικής ευτυχίας είναι πολύπλοκο, όπως και η πορεία του ανάμεσα στα διάφορα μέρη της Βουδαπέστης. Και εξαιτίας της αναχρονιστικής φιλοδοξίας του Kondor, έχει μια σύντροφο το ίδιο ανήσυχη μ' αυτόν. Μια πολύ ωραία προσωπική σκηνή είναι αυτή που δείχνει τους δύο κύριους ήρωες στο κρεβάτι του Gordon ξαπλωμένους σε αντίθετες θέσεις να βλέπουν έγγραφα που σχετίζονται με την υπόθεση, με τις υποθέσεις του εγκλήματος να παραβιάζουν τον ιδιωτικό τους χώρο, αλλά είναι τόσο χαλαροί με αυτό, που αρχίζουμε να πιστεύουμε ότι υπάρχει πιθανότητα να είναι ευτυχισμένοι.

Επιπλέον, η απεικόνιση της Βουδαπέστης στην ταινία είναι στην πραγματικότητα η απεικόνιση της Πέστης· η Βούδα κατέχει έναν πολύ ξεθωριασμένο ρόλο στην ταινία και ο Gordon είναι κατά κάποιον τρόπο ένας ξένος στη μοναδική σκηνή όπου πρέπει να φύγει από το αγαπημένο του μέρος της πόλης, σαν να υπάρχει κάτι απειλητικό στη Βούδα.

Οι σχέσεις μεταξύ της προσαρμογής και της τοποθεσίας δείχνουν τη διαδικασία πολιτιστικής ερμηνείας του βιβλίου με μια παγκόσμια οπτική καταγραφή. Υπάρχουν μερικές διαφορές ανάμεσα στην ταινία και το μυθιστόρημα σε σχέση με τις τοποθεσίες: αρχικά, η Krisztina, ο βασικός γυναικείος χαρακτήρας, δεν έχει δικό της σπίτι στην ταινία, και έτσι δεν μπορούμε να δούμε τις στιλιστικές επιλογές ενός πολύ καλλιεργημένου και ανεξάρτητου προσώπου. Η απόφαση να μετακομίσει η Krisztina απευθείας στο διαμέρισμα του Gordon είναι μια χωροταξική αλληγορία του αναχρονισμού της στις κοινωνικές, πολιτικές και δημογραφικές πραγματικότητες του μυθιστορήματος. Εφόσον η Krisztina είναι ένας ανύπαρκτος συγγραφικός χαρακτήρας της εποχής αυτής, το διαμέρισμά της είναι αδύνατο να δημιουργηθεί. Επιπλέον, έγινε φωτογράφος από εικονογράφο (το αρχικό της επάγγελμα στο μυθιστόρημα) και η ηθοποιός που την υποδύθηκε εμπνεύστηκε από τον χαρακτήρα της Gerda Taro, της συντρόφου του φωτογράφου Robert Capa. Η νέα επαγγελματική ταυτότητα της ηρώου έκανε εφικτή την εισαγωγή της χωροταξικής αλληγορίας του σκοτεινού δωματίου, το οποίο είναι ένα τονισμένο σκηνικό και επιτρέπει στους ήρωες να εξελιχθούν και ως προς την έρευνα και ως προς τη ρομαντική τους σχέση.

Το σύστημα συμβολισμού των τοποθεσιών της ταινίας επάνω στον άξονα δημόσιου και ιδιωτικού, υποκόσμου και κόσμου, μπορεί να αναπαρασταθεί ως εξής:



**Σχήμα 1.** Το σύστημα χώρων στην ταινία *Budapest Noir* (Eva Gardos, 2017).

Υπάρχει ένα φανερό ενδιαφέρον στην ταινία ως προς την επιλογή τοποθεσιών με υποδηλωτικό τρόπο: η καφετερία, το AzEst<sup>11</sup> και το αρχηγείο της αστυνομίας, ο οίκος ανοχής, η βίλλα Szöllösy, επιλέχθηκαν με ιστορικογεωγραφική ακρίβεια. Ως κύριο παράδειγμα πολιτισμικής αφομοίωσης στο επίπεδο τοποθεσίας, αναφέρουμε το παράδειγμα της βίλλας Szöllösy: η βίλλα στην περιοχή Gellért-hegy παρουσιάζεται εξωτερικά καθ' εικόνα μιας πραγματικής ουγγρικής βίλλας σε στιλ Bauhaus, που βρίσκεται σήμερα στην ίδια γεωγραφική θέση, ενώ στη συνέχεια το εσωτερικό της παραπέμπει στην εσωτερική αρχιτεκτονική της Πράγας κατά τη δεκαετία του 1930. Το πιο εντυπωσιακό μέρος της ταινίας λειτουργεί σαν τέχνασμα με τους όρους των Affron: ολόκληρο το απρόσωπο σκηνικό είναι εδώ για να υπογραμμίσει το δράμα πίσω από την οικονομική ισχύ.

11 AzEst είναι ο τίτλος της εφημερίδας όπου εργάζεται ο πρωταγωνιστής. Έχει ως πρότυπο μια ιστορική εφημερίδα που κυκλοφόρησε ανάμεσα στο 1910 και 1939.

Ας θυμηθούμε εδώ την περιγραφή της οικίας Szöllösy στο μυθιστόρημα και ας το συγκρίνουμε με τα αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν για να αναπαρασταθεί το μέρος στην ταινία: το δωμάτιο είναι γεμάτο από υψηλού επιπέδου και πολυτελούς σχεδιασμού αντικείμενα του '30, όχι συγγρικές πορσελάνες Zsolnay, αλλά αντικείμενα στιλ Mies van der Rohe.<sup>12</sup> Το στιλ Bauhaus είναι που δείχνει ένα κοσμοπολίτικο και διεθνές επίπεδο ζωής και όχι το στιλ Biedermeier. Ο χώρος γυρισμάτων είναι γεμάτος από πασίγνωστα καλλιτεχνικά αντικείμενα: επάνω στον τοίχο βρίσκεται ο πίνακας του Wassily Kandinsky *Composition III* του 1923, η λάμπα επάνω στο πιάνο είναι η φημισμένη WA24 από τον Wilhelm Wagenfeld, η επιδαπέδια λάμπα είναι η Arco από τους P. και A. Castiglioni, τα έπιπλα είναι ένα τραπέζι Βαρκελώνης Mies van der Rohe με καναπέ, και στο τέλος η καφετιέρα είναι ένα μοντέλο Elektra Micro Casa το οποίο αποτελεί περισσότερο ένα έργο τέχνης παρά μια οικιακή συσκευή. Το εντυπωσιακό εσωτερικό με τα περιποιημένα φυτά είναι η τέλεια αλληγορία του ρόλου που παίζει η εβραϊκή αστική κουλτούρα στη Βουδαπέστη και εκφράζει το γεγονός ότι ναι μεν ανήκει στην συγγρική κουλτούρα, αλλά με επίπεδα ζωής παρόμοια με αυτά της δυτικής αστικής τάξης.

Στο τέλος της ταινίας ο Gordon επιστρέφει στο ίδιο καπινοπωλείο όπως και στην αρχή και ακούει το παράπονο του καταστηματάρχη για τον κίνδυνο του να ζει ένας Εβραίος στη Βουδαπέστη. Ο Gordon απαντά έχοντας απόλυτη αλλά αφελή εμπιστοσύνη στην τυχερή ατμόσφαιρα της πόλης, πως η Βουδαπέστη είναι και θα παραμείνει ένα ασφαλές μέρος. Εξάλλου, υπάρχει ένα στοιχείο αντίφασης μεταξύ του κλασικού προτύπου μιας ταινίας νουάρ και της προσέγγισης της Gardos: στη δεύτερη περίπτωση η πόλη δεν είναι εχθρός, αλλά ένα ασφαλές μέρος, και η σαρκαστική νοσταλγία της Gardos μάς οδηγεί κατά κάποιον τρόπο σ' εκείνη την επικίνδυνη ιστορική περίοδο, όπου κάποιος μπορούσε ακόμα να πιστεύει στην ασφάλεια της Βουδαπέστης. Ακολουθώντας την ίδια λογική, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε για τον τρόπο που οι κακοί χαρακτήρες εξαφανίζονται από την ταινία, οι συμπλοκές είναι λιγότερο βίαιες, οι συγκρούσεις είναι λιγότερο απειλητικές από ό,τι στο βιβλίο. Σε σύγκριση με το μυθιστόρημα, η ταινία έχει μικρότερο επίπεδο επιθετικότητας και κινδύνου.

12 Ο Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) υπήρξε ένας από τους πρωτοπόρους αρχιτέκτονες της περιφημης σχολής του Bauhaus μαζί με τον Βάλτερ Γκρόπιους και τον Λε Κορμπυζιέ. (Σ.τ.Ε.)

## Επίλογος

Ο χρονότοπος της ταινίας νουάρ και εκείνος της σκληροτράχηλης αστυνομικής λογοτεχνίας χαράζουν ενδιαφέρουσες παράλληλες γραμμές. Τα δύο είδη παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά, επειδή είναι υβριδικές μορφές ταινίας και λογοτεχνίας με χαρακτηριστικά τόσο δημοφιλή –εμπορικά και κριτικά– όσο και πρωτοποριακά. Η χωροταξική αλληγορία της βίβλας *Szöllősy* είναι ένα τέλειο παράδειγμα της ενδιάμεσης κατάστασης που απεικονίζεται στο *Budapest Noir*, το βιβλίο και την ταινία. Σε ένα επίπεδο, μπορούμε να διακρίνουμε τόσο στο μυθιστόρημα όσο και στην ταινία την πολιτισμική αφομοίωση του είδους: πώς παρουσιάζεται η παραδοσιακή σκληρή αστυνομική λογοτεχνία και, αντίστοιχα, πώς παρουσιάζεται η παραδοσιακή ταινία νουάρ σε μια κουλτούρα όπου δεν υπάρχει τέτοιο ενδιαφέρον και τέτοια παράδοση; Αυτά τα παραδείγματα θα παραμείνουν αυτοτελή, εξωτικά παραδείγματα. Σ' ένα άλλο επίπεδο, η συγγραφική αγορά βιβλίου και η συγγραφική βιομηχανία κινηματογράφου στην ουσία απομονώνουν τις περιπέτειες του Gordon και την ταινία νουάρ από την προοπτική της παραγωγής. Οι συγκεκριμένες περιπτώσεις παραμένουν καλοδουλεμένα, ωραία παραδείγματα της δυσκολίας της μεταμόρφωσης των σκληρών αστυνομικών μυθιστορημάτων και ταινιών νουάρ σε διεθνείς συγγραφικές επιτυχίες.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

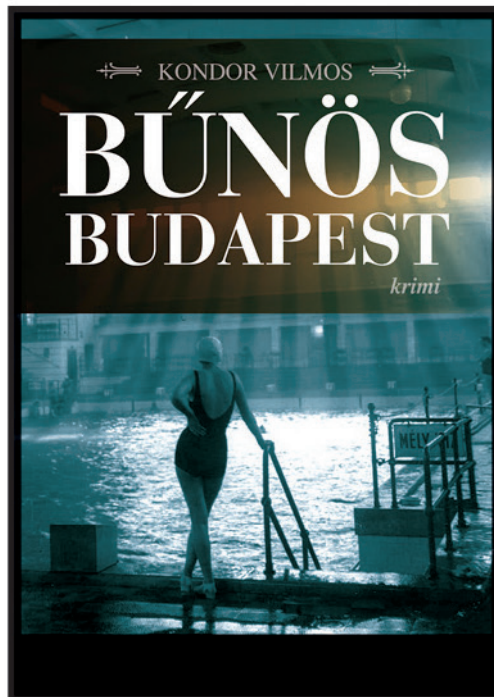
- Affron, Ch. & Affron, M.J. (1995), *Sets in Motion: Art Direction in Film and Narrative*, Νιου Μπράνσγουικ, Rutgers University Press.
- Bakhtin, M. M. (1981), *The Dialogic Imagination*, (επιμ.) Michael Holquist, μτφρ. Caryl Emerson και Michael Holquist, Όστιν, University of Texas Press.
- Bemong, N., Borghart, P., De Dobbeleer, M., Demoen, K., De Temmerman, K., Keunen, B. (2010), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspective*, Τζεντ, Academia Press.
- Bergfelder, T., Harris, S. και Street, S. (2007), *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*, Άμστερνταμ, Amsterdam University Press.
- Dimendberg, E. (2004), *Film Noir and Spaces of Modernity*, Καίμπριτζ, Harvard University Press.
- Erdmann, E. (2009), «Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century» στο *Investigating Identities. Questions of Identity in*

- Contemporary International Crime Fiction*, (επιμ.). Marieke Krajenbrink και Kate M. Quinn, σ. 11-26, Άμστερνταμ – Νέα Υόρκη, Rodopi.
- Esquenazi, J.-P. (2012), *Le film noir*, Παρίσι, CNRS Éditions.
- Gárdos, É. σκην. 2017 *Budapest Noir*, Pioneer Pictures.
- Gyárfás, D. (2017), Számomra ez egy érzelmi szellemvasút volt – Exkluzív interjú Kondor Vilmossal a Budapest Noir filmváltozatáról «Για μένα ήταν ένα συναισθηματικό τρενάκι» – Αποκλειστική συνέντευξη με τον Vilmos Kondor στο Film Adaptation of *Budapest Noir*. <https://wmn.hu/kult/47819-szalomra-egy-erzelmi-szellemvasut-volt-exkluziv-interju-kondor-vilmossal-a-budapest-noir-filmvaltozatarol> (τελευταία πρόσβαση 7 Αυγούστου 2019)
- Hansen, K. T. και Waade, A.M. (2017), *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, Μπέισινγκστοουκ, Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan.
- Mitterand, H. (1990), «Chronotopies romanesques: Germinal», *Poétique* no. 2. τόμ. 81, σ. 89-104.
- Kondor, V. (2008), *Budapest Noir*, Βουδαπέστη, Agave.
- Kondor, V. (2012), *Budapest Noir*, μεταφρασμένο από Paul Olchvary, Νέα Υόρκη – Λονδίνο – Τορόντο – Σίδνεϊ, Harper (epub έκδοση).
- Moretti, F. (1998), *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Λονδίνο, Verso.
- Moretti, F. (2005), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Λονδίνο, Verso.
- Ricœur, P. (1983), *Temps et récit. I. [Time and Narrative. Volt 1.]*, Παρίσι, Seuil.
- Sándor, A. (2019), «Sztárszínészekvetköztek le előtte, hogyfelöltöztessék» [«Star actors undressed in front of her so that she would dress them up»] [https://hvg.hu/elet/20190319\\_Flesch\\_Andrea\\_jelmeztervezo\\_Colette\\_A\\_felesegem\\_tortenete](https://hvg.hu/elet/20190319_Flesch_Andrea_jelmeztervezo_Colette_A_felesegem_tortenete) (τελευταία πρόσβαση 7 Αυγούστου 2019)
- szinhaz.org. (2017), «A Budapest Noir főszereplőjemaga a város – újabb Kondor-regénytfilmesítene meg GárdosÉva» [«The Protagonist of *Budapest Noir* is the City itself – Éva Gárdos would adapt another Kondor-novel.»] <https://szinhaz.org/plusz/filmszinhaz/2017/10/27/budapest-noir-foszereploje-maga-varos-ujabb-kondor-regenytfilmesitene-meg-gardos-eva/>(τελευταία πρόσβαση 7 Αυγούστου 2019)
- Tally, (Jr.), Robert, T. (2012), *Spatiality*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge.
- Tashiro, Ch. S. (1998), *Pretty Pictures: Production Design and the History of Film*, Όστιν, University of Texas Press.
- Waade, A. M. και Jensen, P. M. (2013), «Nordic Noir Production Values. The

- Killing and The Bridge», *Akademisk Kvarter/Academic Quarter*, τόμ. 7, σ. 189-201.
- Warf, B. & Santa A. (2009), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge.
- Westphal, B. (2011), *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Μπφρ. Robert T. Tally Jr., Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan.
- Williams, R. (1973), *The Country and the City*, Οξφόρδη, Oxford University Press.



▲ *Budapest Noir* (σκηνοθεσία Eva Gardos, 2017)



▲ *Budapest Noir* (ουγγρική έκδοση)



Η μεταμοντέρνα πόλη στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα:  
Μπολόνια, Παρίσι, Αθήνα

Σκοπός του άρθρου είναι να διερευνηθεί και να αναλυθεί η αναπαράσταση της μεταμοντέρνας πόλης στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα, ιδιαίτερα η περιγραφή του μεταμοντέρνου πορτρέτου της Μπολόνια, του Παρισιού και της Αθήνας. Ο προβληματισμός μας εξελίσσεται σε τρία στάδια. Πρώτον, θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε τη μεταμοντέρνα πόλη, σύμφωνα με τις μελέτες του κοινωνιολόγου Giandomenico Amendola, και να την εντάξουμε ως μέρος του δυτικού πολιτισμικού πλαισίου της πόλης. Στη συνέχεια, θα προσεγγίσουμε το κεντρικό ερώτημά μας: την εκπροσώπηση της μεταμοντέρνας πόλης στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα. Στα μυθιστορήματα της Ιταλίας, της Γαλλίας και της Ελλάδας, που εκδόθηκαν μεταξύ 1995 και 2013, θα δούμε τα κύρια χαρακτηριστικά της μεταμοντερνικότητας –τη «διάχυτη» πόλη, τη μαζική παρουσία μη-τόπων, τη σύγχυση και την απώλεια της αστικής ταυτότητας– περιορίζοντας την ανάλυσή μας στο έργο τριών από τους πιο αντιπροσωπευτικούς ζωντανούς συγγραφείς σε κάθε χώρα: του Κάρλο Λουκαρέλι για την πόλη της Μπολόνια, της Fred Vargas για την πόλη του Παρισιού και του Πέτρο Μάρκαρη για την πόλη της Αθήνας. Τέλος, θα εστιάσουμε την προσοχή μας στην κρυμμένη ψυχή της μεταμοντέρνας πόλης, που μερικές φορές αναδύεται πίσω από την ανώνυμη εμφάνισή της και συχνά συνδέεται με την εναλλαγή του φωτός και του σκότους.

## 1. Η ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑ ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΝΤΙΘΕΣΕΙΣ ΤΗΣ

### 1.1. Διαφθορά και τελειότητα: η πόλη στον δυτικό πολιτισμό

Στον δυτικό πολιτισμό, η πόλη φαίνεται και βιώνεται ως ένα είδος διαχωρισμού του ανθρώπου από το περιβάλλον. Κάτω από την κοσμογονία της ίδρυσης της αρχαίας πόλης βρίσκουμε την ιδέα ότι η πόλη αντιπροσωπεύει την επιβολή της θέλησης του ανθρώπου σε μια φυσική τάξη που δημιουργείται από μια θεότητα,

η οποία συνοδεύεται επίσης από ένα αίσθημα ενοχής<sup>1</sup>. Αυτό το συναίσθημα μερικές φορές σχετίζεται με τον περίεργο μύθο ότι πολλές αρχαίες πόλεις ιδρύθηκαν από δολοφόνους, πατροκτόνους ή αδελφοκτόνους, όπως ο Κάιν, ο Ρωμύλος και ο Θησέας<sup>2</sup>. Εντούτοις, είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί, όπως επισημαίνει ο Jacques Ellul, ότι στη Βίβλο τα συνώνυμα της «πόλης», αντί να είναι συνδεδεμένα με την ασφάλεια, την ηρεμία και τη δυνατότητα καταφυγής, συνδέονται ετυμολογικά με τις έννοιες της εκδίκησης και της τρομοκρατίας<sup>3</sup>.

Η πόλη έχει ταυτόχρονα ένα συμβολικό και έναν διαβολικό χαρακτήρα, που ενσωματώνει το διφορούμενο όραμα του μύθου της πόλης στον δυτικό πολιτισμό: ο μύθος της πόλης ως διαφθοράς, ο μύθος της πόλης ως τελειότητας. Η πόλη, ανοιχτή και κλειστή, αδίστακτη και ανεκτική, παραβατική και συντηρητική, μια οικεία επικράτεια που προσφέρεται για μια διαρκώς ανανεωμένη εξερεύνηση, με την ικανότητά της να απορροφά και να αντικατοπτρίζει τους κόσμους μέσα της και ταυτόχρονα να τις μεταφέρει στο εξωτερικό, εξακολουθεί να είναι σήμερα ένα κρίσιμο σημείο για την κατανόηση της σύγχρονης πραγματικότητας.

## 1.2. Η μεταμοντέρνα πόλη: μια απογραφή διακειμενικών χώρων

Από τη δεκαετία του 1980, οι μεγάλες βιομηχανικές χώρες έχουν βιώσει μια συνεχή απώλεια πληθυσμού στις μεγάλες πόλεις και αυτό έμοιαζε με το τέλος της διαδικασίας αστικοποίησης που, για τουλάχιστον δύο αιώνες, φαινόταν μη αναστρέψιμη και συνδεδεμένη με τον ίδιο τον εκσυγχρονισμό. Ωστόσο, τη στιγμή της πιο έντονης κρίσης της, η πόλη φαίνεται να έχει ανακαλύψει πάλι την ικανότητά της να ξαναγεννηθεί. Παρατηρούμε την εμφάνιση της λεγόμενης *μεταμοντέρνας πόλης*<sup>4</sup>. Πρόκειται για μια πολύ ρευστή και αβέβαιη κατάσταση, που σηματοδοτεί μια αλλαγή εποχής της μητροπολιτικής σκηνής. Οι πρωταγωνιστές του νέου πανοράματος είναι οι *edgocities*, οι «πόλεις του περιθωρίου». Το νέο εδαφικό σενάριο αποτελείται από έναν εκτεταμένο αστικό ιστό, που περιλαμβάνει μεγάλες και μικρές

1 Βλ. Burton Pike, *The image of the city in modern literature*, Πρίνσετον, Princeton University Press, 1981, σ. 5.

2 Βλ. Roberto Dainotto, «La città e il represso. Moderno, postmoderno e l'immaginario del (la) capitale», στο Fausto Carmelo Nigrelli (επιμ.), *Metropoli immaginate*, Ρώμη, Manifestolibri, 2001, σ. 49-50.

3 Βλ. Jacques Ellul, *The Meaning of the City*, μτφρ. Dennis Pardee, Eerdmans Grand Rapids, 1970, σ. 9-10.

4 Βλ. Giandomenico Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Μπάρι, Laterza, 2000, σ. 9-10.

πόλεις, χωριά, ύπαιθρο και μητροπόλεις σε μια λογική απόλυτης απορρύθμισης.<sup>5</sup> Σε αυτές τις νέες πραγματικότητες, η παραδοσιακή ιδέα της πόλης μεταμορφώνεται. Τα φυσικά όριά της διαλύονται και μαζί τους και η ιδέα του περιορισμού, καθώς και η παραδοσιακή διάκριση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού.

Η μεταμόρφωση της πόλης δεν είναι μόνο διαρθρωτική, αλλά και, πρωτίστως, πολιτιστική. Στη σύγχρονη πόλη, όχι μόνο η μορφή, η οργάνωση, η εικόνα, αλλά και το πνεύμα εκείνων που ζουν εκεί είναι διαφορετικά από το παρελθόν. Η προγονική επιθυμία του ανθρώπου να κατέχει γνωστικά την πόλη βρίσκει μια απάντηση όλο και λιγότερο εύκολη. Η έννοια της πόλης, το μοντέλο της πόλης που υπάρχει στα πολιτικά, αρχιτεκτονικά και φιλοσοφικά έργα, είναι σε κρίση. Στη θέση του, αναδύεται η ιδέα της πόλης γι' αυτό που είναι, γεμάτη σύγχυση, ποικιλομορφία, δραστηριότητες, στερημένη από γωνίες και από έλεγχο να την ενοποιήσει και να τη διαχειριστεί.<sup>6</sup> Η επιθυμία για την πόλη είναι ισχυρή, αλλά το αντικείμενο της επιθυμίας είναι ασαφές και, πάνω απ' όλα, σε συνεχή επαναπροσδιορισμό. Η σχέση ανάμεσα στον σύγχρονο άνθρωπο και την πόλη του είναι μια διφορούμενη σχέση γοητείας και φόβου, προσκλήσεων και απαγορεύσεων, έλξης και απώθησης.

## **2. Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΠΟΛΗΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ: ΚΑΡΛΟ ΛΟΥΚΑΡΕΛΙ, FRED VARGAS ΚΑΙ ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΚΑΡΗΣ**

### **2.1. Αστυνομικό μυθιστόρημα και μεταμοντέρνα πόλη**

Σήμερα, περισσότερο από ποτέ, στο αστυνομικό μυθιστόρημα, ειδικά στο νουάρ, βρίσκουμε την καλύτερη έκφραση της μητροπολιτικής πραγματικότητας σε όλη της την πολυπλοκότητα. Από τη μία πλευρά, οι σύγχρονες αντιπαραθέσεις δείχνουν πώς οι σύγχρονοι άνθρωποι αντιλαμβάνονται το τοπίο και, από την άλλη πλευρά, μέσα από τα χαρακτηριστικά του επιλεγμένου σεναρίου, προτείνουν μια ερμηνεία της μεταμοντερνικότητας μέσα από μια αφηγηματική στρατηγική που υλοποιεί μια λειτουργία κωδικοποίησης, στην οποία το τοπίο είναι ένα κεντρικό στοιχείο. Όπως εξηγεί ο Geerts:

<sup>5</sup> Ό.π. σ. 12.

<sup>6</sup> Ό.π. σ. 25.

Το σύγχρονο νουάρ προσφέρει μια πολύ έντονη και βαθιά ανάγνωση του τοπίου στη σύγχρονη αντίληψη. Ταυτόχρονα, αυτές οι παρουσίες εξωραϊσμού στο νουάρ αποτελούν εξίσου σημαντικές αναγνώσεις της νεωτερικότητας σημαντικού ενδιαφέροντος και διορατικότητας.<sup>7</sup>

Το αστικό έδαφος είναι ένας χώρος συνεχών συγκρούσεων μεταξύ ομάδων, ατόμων, κοινωνικών τάξεων για τον ορισμό και τη χρήση αστικών χώρων. Η νουάρ μητρόπολη μπορεί να είναι ένα σκοτεινό και απειλητικό μέρος για τον άνθρωπο, μια περιοχή εξ ορισμού εξωσυμβατική, με σοκάκια, δρόμους, χώρους στάθμευσης, άτυχους και εγκαταλελειμμένους τόπους όπου όλα μπορεί να συμβούν. Η πόλη γίνεται όλο και πιο τερατώδης, γεμάτη παγίδες, μια πραγματική και ενοχλητική παρουσία που απειλεί τον χαρακτήρα.

Στη σύγχρονη αστυνομική λογοτεχνία, η παραδοσιακή διχοτόμηση πόλη/εξοχή, όπου ο πρώτος όρος δείχνει μια ανόητη νεωτερικότητα, σε αντίθεση με μια πιο φυσική και αυθεντική ζωή, δεν συναντάται τόσο συχνά. Τώρα η επικρατούσα διχοτόμηση έχει γίνει κέντρο/περιφέρεια και η σύγκρουση δεν εκδηλώνεται πλέον μεταξύ των αρχικών κατοίκων της πόλης και εκείνων που προερχόμενοι από την επαρχία αστικοποιήθηκαν, αλλά μεταξύ των ντόπιων και των μεταναστών.<sup>8</sup>

Μερικές φορές η διαίρεση μεταξύ του κέντρου και της περιφέρειας δεν υπάρχει πλέον, όπως στα μυθιστορήματα του Κάρλο Λουκαρέλι, ο οποίος επεκτείνει γεωγραφικά την πόλη της Μπολόνια: «μια μεγαλούπολη που από το Ρέτζιο φτάνει μέχρι την Κατόλικα...ένα είδος Λος Άντζελες, με μερικά εκατομμύρια κατοίκους και μια πάρα πολύ μεγάλη επιφάνεια».<sup>9</sup>

Ο Πέτρος Μάρκαρης μιλάει επίσης για τα περίχωρα της Αθήνας ως χώρο που διαμορφώνεται απευθείας από την πρωτεύουσα: «Μάλλον φταιει το γεγονός ότι δεκαπέντε χιλιόμετρα έξω από το κέντρο της η Αθήνα μετατρέπεται σε επαρχία [...]».<sup>10</sup>

7 Τα αποσπάσματα από γαλλικά και ιταλικά μυθιστορήματα έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά από τη συγγραφέα. Walter Geerts, «La pittura dei paesaggi del noir» στο Elisabetta Mondello (επιμ.) *Roma Noir 2007. Luoghi e nonluoghi nel romanzo nero contemporaneo*, Ρώμη, Robin Edizioni, 2007, σ. 73

8 Βλ. Elisabetta Mondello, «La post-modernità allo specchio: le città del noir» στο της ίδιας, (επιμ.), *Roma Noir 2011. La città nelle scritture nere*, Ρώμη, Robin Edizioni, 2011, σ. 36.

9 Carlo Lucarelli, *Lupomannaro*, Τορίνο, Einaudi, 2001, σ. 36-37.

10 Πέτρος Μάρκαρης, *Βασικός μέτοχος*, Αθήνα, Γαβριιλίδης, 2006, σ. 424.

## 2.2. Τόποι και μη-τόποι

Από τη δεκαετία του '90, ένα από τα εντυπωσιακά χαρακτηριστικά του νουάρ τοπίου είναι η παρουσία της διχοτόμησης τόπου/μη-τόπου, σύμφωνα με τις δύο έννοιες που προτάθηκαν από τον Marc Augé στο έργο του *Non-Lieux* (1992).<sup>11</sup> Σύμφωνα με τον Γάλλο ανθρωπολόγο, οι τόποι έχουν τρεις ιδιαιτερότητες: είναι ταυτίσιμοι, δηλαδή σηματοδοτούν την ταυτότητα εκείνων που ζουν εκεί, σχετικιστικοί, με την έννοια ότι αναγνωρίζουν τις αμοιβαίες σχέσεις μεταξύ ανθρώπων σύμφωνα με την κοινή τους ιδιότητα, και ιστορικοί, διότι θυμίζουν στον άνθρωπο τις ρίζες του.

Από την άλλη πλευρά, οι μη-τόποι έχουν τα αντίθετα χαρακτηριστικά: δεν παρέχουν ταυτότητα, δεν είναι ούτε σχετικιστικοί ούτε ιστορικοί. Είναι ανώνυμοι, εναλλάξιμοι χώροι διέλευσης, κατασκευασμένοι με τυποποιημένο τρόπο και ισότιμοι σε όλες τις χώρες του κόσμου.

Στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα παρατηρούμε την εμφάνιση μιας μυριάδας μη-τόπων, λόγω της επιθυμίας του συγγραφέα να τονίσει τον χαρακτήρα τους ως χώρους μη ταυτίσιμους. Κατά την έρευνα του αστυνομίου Χαρίτου, ο Μάρκαρης εισάγει την περιγραφή των κτιρίων, τα οποία συχνά είναι ομόλογα, ανώνυμα και αποπροσωποποιημένα, «όλο γυαλί και φυτά εσωτερικού χώρου που μοιάζουν με ενυδρεία για χρυσόψαρα». <sup>12</sup> Οι κύριες αλυσίδες των ελληνικών σουπερμάρκετ γίνονται έμβλημα της μεταμοντέρνας πραγματικότητας:

[...] η εσπλανάδα είναι γεμάτη πλαστικές σακούλες όλων των σουπερμάρκετ, από Βασιλόπουλο και Σκλαβενίτη μέχρι Μαρινόπουλο και Καρφούρ, γεμάτες σκουπίδια που σαπίζουν.<sup>13</sup>

Έναν σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η περιγραφή των μέσων μαζικής μεταφοράς, των σιδηροδρομικών σταθμών και των στάσεων των λεωφορείων, συχνά γεμάτα και χαοτικά:

Να πάω με τρόλεϊ ως το Σύνταγμα, αποκεί να πάρω το μετρό ως την Εθνική Άμυνα, και από την Εθνική Άμυνα το υπεραστικό για Πόρτο Ράφτη.

11 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Παρίσι, Editions du Seuil, 1992.

12 Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2011 [2003], σ. 137.

13 Του ιδίου, *Βασικός μέτοχος*, ό.π. σ. 79.

Μισή ώρα αργότερα ανεβαίνω την κυλιόμενη σκάλα του μετρό, αφήνοντας πίσω μου το μαρμάρινο μασωλείο του σταθμού [...] στη μέση του δρόμου ένας συρμός από στάσεις και κόσμος που στριμώχνεται, έτοιμος να κλοτσήσει τον πλησίον μόλις εμφανιστεί το λεωφορείο, για να μπει πρώτος και να κλείσει θέση.<sup>14</sup>

Στα μυθιστορήματα της Fred Vargas επίσης, ο επιθεωρητής Adamsberg, στις έρευνές του, συνεχώς αγωνίζεται με ταξί, σταθμούς και σταθμούς μετρό:

Στον δρόμο, ο Adamsberg έτρεχε για να βρει ταξί. Κατάφερε να είναι στις εννέα παρά τέταρτο στην Gare du Nord.<sup>15</sup>

Από τον «μικρό σταθμό του Port Royal» έως τον σταθμό «Marcilly», στον σταθμό «Gare del'Est» όλοι οι χαρακτήρες κινούνται σε μπ-τόπους. Στο μυθιστόρημα *L'homme aux cercles bleus*, το θύμα:

Επέστρεφε από την ξαδέλφη της, που εργαζόταν στο γκισέ του σταθμού του μετρό Λουξεμβούργου. Πήγαινε εκεί συχνά, καθόταν στο μικρό περίπτερο εισιτηρίων [...].<sup>16</sup>

Στη συλλογή διηγημάτων του Λουκαρέλι *Autosole*, όπου οι πρωταγωνιστές είναι αυτοκινητιστές μπλοκαρισμένοι στην κίνηση σε εθνική οδό, ο αυτοκινητόδρομος είναι ακόμη εξατομικευμένος και γίνεται μέρος ενός φανταστικού ανθρώπινου σώματος, ενώ το Autogrill (ο «Λεβέντης») παρουσιάζεται με μάλλον ειρωνικό τρόπο, μέσα από τη συσσώρευση που υπογραμμίζει τη σύγχυση που βασιλεύει εκεί:

Με τον αυτοκινητόδρομο φραγμένο χειρότερα κι από τις αρτηρίες ενός ογδοντάχρονου, όλοι σκέφτηκαν να σταματήσουν εκεί, περιμένοντας να προχωρήσει η ουρά και τώρα το ταμείο, η μηχανή για τον καφέ και για τα ποτά, ο πάγκος των σάντουιτς και τα σκρατς είναι πολιορκημένα από μια ορδή με όπλα τις αποδείξεις.<sup>17</sup>

14 Ό.π. σ. 84-85.

15 Fred Vargas, *L'homme aux cercles bleus*, Παρίσι, J'ai Lu, 2002, σ. 179.

16 Ό.π. σ. 67.

17 Carlo Lucarelli, *Autosole*, Μιλάνο, Rizzoli, 2006 [1998], σ. 25.

### 2.3. Αστικοί λαβύρινθοι. Χάος και χάσιμο της ταυτότητας

Οι ντετέκτιβ, οι αστυνομικοί και οι δολοφόνοι, που εξακολουθούν να κινούνται στις πόλεις, αναγκάζονται να αντιμετωπίσουν την απώλεια σημείων αναφοράς. Η μεταμοντέρνα πόλη στερείται της αναγνωρίσιμης εικόνας της. Στα μυθιστορήματα του Λουκαρέλι, η Μπολόνια παρουσιάζεται ως σύμβολο της μεταμοντέρνας μητρόπολης: ένας χώρος σε μετάβαση, που χαρακτηρίζεται από συνεχείς μετασχηματισμούς και αόριστες ταυτότητες,<sup>18</sup> με απίστευτη και παράξενη ικανότητα να αλλάζει το μέγεθος των χώρων, να τους ενισχύει, να δίνει την εντύπωση ότι τα περιγράμματά τους κινούνται με δυσανάλογη ταχύτητα που συντριβεί εκείνον που βρίσκεται στο εσωτερικό τους:

[...] Ξαφνικά, της φαινόταν ότι ο χώρος στάθμευσης της Piazza Roosevelt διέυρυνε γύρω από αυτήν και ότι η Μπολόνια γινόταν πολύ μεγάλη, μια τεράστια πόλη, που επεκτεινόταν χωρίς τέλος, πολύ γρήγορα, και αυτή στο κέντρο, μόνη, μόνη [...].<sup>19</sup>

Ο γιγαντιαίος χώρος στάθμευσης, κατεξοχήν μη τόπος, έχει μια ονειρική φανταστική διάσταση και τείνει να μετατραπεί σε ένα περιστρεφόμενο καρουσέλ που κινδυνεύει να καταστρέψει την επιθυμία να γνωρίσει και να ανακαλύψει την επιθεωρητή Γκράτσια Νέγκρο.<sup>20</sup> Η αίσθηση του μεταμοντέρνου αστικού ανθρώπου είναι να βρίσκεται σε μια πόλη-φάντασμα, της οποίας οι δρόμοι είναι λαβύρινθοι που δεν οδηγούν πουθενά, που χάνονται στο τίποτα, μια πόλη που δεν φαίνεται να σταματά την επικράτειά της εντός γεωγραφικά καθορισμένων ορίων:

Υπάρχουν δρόμοι στο κέντρο της Μπολόνια που, στη μία πλευρά, καταλήγουν στη Via Indipendenza [...]. Από την άλλη πλευρά, όμως, δεν οδηγούν σε τίποτα, σε άλλους, όλο και μικρότερους, δρόμους, που λυγίζουν υπό γωνία και στη συνέχεια χάνονται.<sup>21</sup>

Η λαβυρινθώδης διάσταση του Παρισιού διοργανώνεται επίσης στα μυθιστορήματα της Vargas, όπου είναι ιδιαίτερα οι γυναικείοι χαρακτήρες που βιώνουν τη στρεβλότητα του αστικού περιβάλλοντος:

18 Βλ. Laura Eugenia Tudoras, «Bologna en la Postmodernidad: un laberinto urbano de imágenes sonoras», *Revista de Filología Románica*, 6, 2008, σ. 197-205.

19 Carlo Lucarelli, *Almost blue*, Τορίνο, Einaudi, 1997, σ. 31.

20 Βλ. Walter Geerts, «La pittura dei paesaggi del noir», ό.π. σ. 75.

21 Carlo Lucarelli, *Almost blue*, ό.π. σ. 161.

*Η Camille έφευγε για να πλησιάσει τα δικά της γεωγραφικά πλάτη, ξαφνικά κουρασμένη από έναν χώρο όπου οι στριμωγμένες τροχιές είχαν μπλέξει αδέξια.*<sup>22</sup>

Ομοίως, η τοπογραφία της Αθήνας του Μάρκαρη είναι εντελώς ξεγυμνωμένη από το ένδοξο παρελθόν της και στερείται οποιασδήποτε αναφοράς στην αρχαία της ιστορία: ο συγγραφέας δίνει στον αναγνώστη την εικόνα μιας πόλης που θυσιάσε το παρελθόν της για να δικαιολογήσει την επιφάνειά της. Το κύριο αντικείμενο των ιστοριών του είναι οι συνέπειες του πολεοδομικού σχεδιασμού, όπως η μητροπολιτική κίνηση και το μολυσμένο περιβάλλον του κέντρου.<sup>23</sup>

*Για να φτάσεις από το Αιγάλεω στη Νέα Ιωνία, χρειάζεσαι δύο Ιντεράλ και τρία Λεξοτανίλ. [...] Όταν μπαίνω στην Αλατσοατών, για να συναντήσω την Καχραμάνου, κοιτάω το ρολόι μου και η ώρα έχει πάει τέσσερις παρά είκοσι πέντε. Μου πήρε μια ώρα και τριάντα πέντε λεπτά για να φτάσω από την Πατρόκλου στην Καχραμάνου.*<sup>24</sup>

Αρκετές αναφορές στην κίνηση, το νέφος και τη σύγχυση στους δρόμους της πόλης, συνοδευόμενες από λεπτομερείς περιγραφές δρόμων και διαδρομών, εμφανίζονται ομοίως στα μυθιστορήματα του Λουκαρέλι:

*Στριφογυρισμένο στην καμπύλη που οδηγεί στη Via del Pratello, υπήρχε ένα λεωφορείο που κόρναρε σε ένα αυτοκίνητο που ήταν άσχημα παρκαρισμένο. [...].*

*«Θεέ μου, πόσο υστερική έχει γίνει αυτή η πόλη» μурμουούρισε ο Pacio.*<sup>25</sup>

22 Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Παρίσι, Hamy, 2001, σ. 245.

23 Βλ. Nikoleta Rallaki, *L'Atene di Petros Mårkaris. Paesaggio e identità urbana di una città nella narrativa greca fra ΧΧεΧΧΙ secolo*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή, επιβλέποντες καθηγητές κ. Paolo Militello, Κατερίνα Παπαθέου, Università degli Studi di Catania, Κατάνια, 2013, σ. 8.

24 Πέτρος Μάρκαρης, *Άμυνα ζώνης*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1998, σ. 434.

25 Carlo Lucarelli, *Laura di Rimini*, Τορίνο, Einaudi, 2001, σ. 46.



### 3. «ΠΑΡΕΝΘΕΣΕΙΣ ΝΟΣΤΑΛΓΙΑΣ» – Η ΚΡΥΜΜΕΝΗ ΨΥΧΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΠΟΛΗΣ

#### 3.1. Τόποι ψυχής: πίσω από την εμφάνιση

Κάποιες λογοτεχνικές εικόνες υποδηλώνουν, ωστόσο, καλυμμένα από τον θόρυβο της κυκλοφορίας, την ταχύτητα και το χάος της σημερινής πόλης, τη συνύπαρξη μιας κρυμμένης ψυχής της πόλης, μιας νοσταλγικής πλευράς, της γης, των ποταμιών και των σπιτιών.

Υπάρχουν δρόμοι, στο κέντρο της Μπολόνια, που έχουν μια κρυμμένη ψυχή, που φαίνεται μόνο εάν κάποιος σου τη δείξει. [...]. Είναι το κέντρο της Μπολόνια, το κέντρο μιας πόλης της στερίας, μα φτάνει να δώσεις ένα χτύπημα στο ξύλινο παραθυράκι, και εκείνο ανοίγει και σου δείχνει ένα ποτάμι. [...] λίγο μακριά, μόλις περνάς τη γωνία, μπορείς να το ακούς να αναπνέει, το ποτάμι, σαν βρυχνητό πνιγμένο από έναν φράχτη, την ώρα που μια στιγμή πριν, μερικά βήματα πίσω, θα ακούγατε μόνο τον θόρυβο της κυκλοφορίας στη Via Indipendenza.<sup>26</sup>

Μπορούμε να δούμε ότι μερικές φορές η σκοτεινή και απειλητική μεταμοντέρνα πόλη μπορεί να γίνει αντικείμενο αγάπης, ένα σύμπαν μέσω του οποίου αποκτούμε πρόσβαση στις ιδιαίτερες διαστάσεις του υποκειμένου, ένας χώρος στον οποίο τα όρια της αντίληψης συγχέονται και επεκτείνονται, ένας «τόπος της ψυχής».

Ο Pierluigi, αμφιλεγόμενος χαρακτήρας στο μυθιστόρημα του Λουκαρέλι *Ήθελα να πετάξω*, δηλώνει την αγάπη του για την πόλη της Μπολόνια:

Σταμάτησαν επίσης να κοιτάξουν τους Δύο Πύργους, στο τέλος του δρόμου, κοκκινισμένους από το φως του ηλιοβασιλέματος σε τέλειο σιλ καρτ ποστάλ. Δεν είναι αλήθεια ότι δεν την αγαπάει πια κανένας την πόλη αυτή, είπε ο Pierluigi: εγώ την αγαπώ, και κάθε φορά που είμαι εδώ και τη βλέπω έτσι, η καρδιά μου σταματάει.<sup>27</sup>

Ο επιθεωρητής Adamsberg εκφράζει επίσης την ευγνωμοσύνη του για την πόλη του Παρισιού:

<sup>26</sup> Carlo Lucarelli, *Almost blue*, ό.π. σ. 162-163.

<sup>27</sup> Του ιδίου, *Il sogno di volare*, Torino, Einaudi, 2013, σ. 227.

Ήταν η μόνη πόλη της χώρας που θα μπορούσε να αγαπά. Ευτυχώς, ήταν το Παρίσι.<sup>28</sup>

Στα μυθιστορήματα του Λουκαρέλι, η πόλη της Μπολόνια «έχει πάντα ένα κρυμμένο μισό». Πέρα από τα προφανή, μπορεί κανείς να ανακαλύψει τα πολλά πρόσωπά της, τις αντιφάσεις που συνυπάρχουν και που της δίνουν μια ιδιαίτερη πτυχή:

Αν την κοιτάξετε έτσι, περπατώντας μέσα σ' αυτή, η Μπολόνια μοιάζει όλη στοές και πλατείες, αλλά αν πετάξετε πάνω της με ελικόπτερο, είναι πράσινη σαν δάσος για τις εσωτερικές αυλές των σπιτιών που δεν φαίνονται από το εξωτερικό. Και αν πάτε κάτω από αυτή με ένα σκάφος, είναι γεμάτη νερό και κανάλια και μοιάζει με τη Βενετία.<sup>29</sup>

Ομοίως, μια σύντομη ματιά στην ελληνική πρωτεύουσα του Μάρκαρη καταγράφει την εικόνα μιας μητρόπολης που βουλιάζει από τα αυτοκίνητα, γεμάτη από κυκλοφοριακή συμφόρηση και πνιγμένη από το νέφος. Όμως παρατηρώντας με προσοχή την πόλη από μέσα, θα μπορούσαμε να ανακαλύψουμε τις «παρενθέσεις» της Αθήνας, όπως ο Μάρκαρης τις ονομάζει, δηλαδή τις μικρές οάσεις στη γενική ασχήμια, από έναν όμορφο δρόμο, έναν υπέροχο κήπο ή απλά ένα καταπληκτικό τοπίο που προσφέρει μια ευχάριστη στιγμή ψευδαίσθησης.<sup>30</sup> Οι παρενθέσεις της νοσταλγίας είναι γεμάτες πολύχρωμα λουλούδια, που δίνουν ένα άγγιγμα ζωής στους ανώνυμους τόπους της πόλης:

Είναι ένα στενό δρομάκι που χτίστηκε από τους πρόσφυγες το '22 και έμεινε όπως ήταν. [...] Τα σπιτάκια είναι από τη μια πλευρά του δρόμου, με αυλές στο ισόγειο, γεμάτες γεράνια, μπιγκόνιες, γαρίφαλα και γιασεμιά, όλα φυτεμένα σε βαρέλια και τενεκέδες, και μια εξωτερική σκάλα, που σε ανεβάζει στο σπίτι.<sup>31</sup>

Η Αθήνα, η οποία κατά τη διάρκεια της ημέρας είναι μια χαοτική, θορυβώδης, μολυσμένη πόλη, δηλαδή κολασμένη, τη νύχτα γίνεται ένας σιωπηλός, ήσυχος,

28 Fred Vargas, *L'homme aux cercles bleus*, ό.π. σ. 6-7.

29 Carlo Lucarelli, *Almost blue*, ό.π. σ. 102.

30 Βλ. Nikoleta Rallaki, *L'Atene di PetrosMàrkaris*, ό.π. σ. 251-252.

31 Πέτρος Μάρκαρης, *Ο Τσε αυτοκτόνησε*, ό.π. σ. 200.

αρμονικός, παραδεισένιος χώρος. Το φως από τους λαμπτήρες των δρόμων προβάλλεται στους δρόμους και κατά κάποιον τρόπο τους ανθρωποποιεί:

Η Πανεπιστημίου ανοίγεται μπροστά μου σκεπασμένη με ένα κίτρινο πέπλο από τα ακνά φώτα του δρόμου. Τα πεζοδρόμια είναι σχεδόν άδεια· τα αυτοκίνητα γλιστράνε αθόρυβα πάνω στο οδόστρωμα. Δεν κορνάρουν, δεν μαρσάρουν, ούτε έχουν τη μουσική στο φόρτε. Πρώτη φορά συναντάω διακριτικούς οδηγούς στην Αθήνα και διερωτώμαι αν είναι οι ίδιοι και τη μέρα ή χωρίζονται σε ημερσιούς και νυχτερινούς.[...] Η Αιόλου έχει τα ίδια φώτα, όπως η Πανεπιστημίου, και το ίδιο θαμπό, κίτρινο φως, που θαρρείς πως η μισή Αθήνα έχει πάθει ίκτερο.<sup>32</sup>

Στα μυθιστορήματα της Vargas, η κρυμμένη ψυχή του Παρισιού αποκαλύπτεται συχνά στις όχθες του Σηκουάνα, όπου ο επιθεωρητής Adamsberg θέλει να περπατήσει, σκεπτόμενος:

Στον δρόμο, ο ήλιος λάμπει ξανά μέσα από τα αναβρασμένα σύννεφα και η πόλη παίρνει μια καλοκαιρινή ματιά για λίγο. Έβγαλε το σακάκι του, το έριξε πάνω στον ώμο του, και πήγε σιγά σιγά προς το ποτάμι. Του φαινόταν ότι οι Παριζιάνοι ξεχνούσαν ότι είχαν ένα ποτάμι. Όσο βρόμικος κι αν ήταν, ο Σηκουάνας ήταν γι' αυτόν ένα από τα καταφύγια του, με τη βαριά του κίνηση, τη μυρωδιά του από βρεγμένα ρούχα και τις κραυγές των πουλιών.<sup>33</sup>

### 3.2. Φως και σκοτάδι

Μερικές φορές, τη νύχτα, το πρόσωπο της πόλης αλλάζει και ανακαλύπτουμε την άλλη πλευρά, της μεταμοντέρνας πόλης, την κρυμμένη ψυχή που εκδηλώνεται μόνο τη στιγμή που τα φώτα είναι λιγοστά. Τότε η ομορφιά της Αθήνας του Μάρκαρη μπορεί να αναδειχθεί με όλη της τη λαμπρότητα:

Έχω περίπου μια δεκαετία να κυκλοφορήσω νύχτα στην Αθήνα, και ξαφνικά ανακαλύπτω μια πόλη ήρεμη, χλωμή και όμορφη. [...] Φαίνεται όμως πως η

32 Του ιδίου, *Βασικός μέτοχος*, ό.π. σ. 96.

33 Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, ό.π. σ. 124.

νυχτερινή Αθήνα έχει την κρυφή ικανότητα να με ηρεμεί [...]. «Οι Αθηναίοι» μου είχε πει «ζουν όλη μέρα στην κόλαση της Αθήνας, μόνο και μόνο για να μπορέσουν να ζήσουν μερικές ώρες τη νύχτα στον παράδεισό της».<sup>34</sup>

Στο βιβλίο *Κατ' εξακολούθηση*, ο Μάρκαρης εξηγεί: «Όση ομορφιά κάνει τη μέρα η Αθήνα, την κερδίζει τη νύχτα [...]. Ένα μαγικό χέρι μετατρέπει την ασκήμια σε ομορφιά, που την παίρνει πάλι πίσω με την ανατολή του ηλίου».<sup>35</sup> Σε αντίθεση με τις περισσότερες αστυνομικές ιστορίες, όπου το σκοτάδι της νύχτας είναι ο κύριος σύμμαχος των ερευνητών και των εγκληματιών, η δράση των μυθιστορημάτων του Έλληνα συγγραφέα γίνεται σχεδόν αποκλειστικά κατά τη διάρκεια της ημέρας.

Αν η νύχτα, στα μυθιστορήματα του Μάρκαρη, συνδέεται με μια εικόνα γαλήνης και σιωπής, στις ιστορίες του Λουκαρέλι, αντίθετα, συνδέεται με τον υπόκοσμο και τον κίνδυνο. Το επιχείρημα της νεαρής Nikita, που λέει ότι «η Μπολόνια είναι όμορφη τη νύχτα»<sup>36</sup> καταρρίπτεται γρήγορα από τον επιθεωρητή Coliandro, ο οποίος συνδέει τη νύχτα με τον υπόκοσμο και τον κίνδυνο: «Φυσικά, φυσικά... Είναι όμορφη. Κάνε μια βόλτα μπροστά από τον σταθμό τη νύχτα, για να δεις πόσο όμορφοι είναι οι Τυνήσιοι ναρκομανείς, ότι αυτή είναι η περιοχή τους... Πήγαινε, πήγαινε, πέρασε από τον Pilastrò μετά τις δέκα και στη συνέχεια πες μου εάν επιστρέψεις σίπτι ολόκληρη».<sup>37</sup> Οι σκιές κάτω από τις στοές της Μπολόνια αποκτούν έναν σκοτεινό, επιθετικό χαρακτήρα, σαν να ήταν το καταφύγιο των δολοφόνων:

Οι σκιές κάτω από τις στοές είναι κόκκινες, λεκιασμένες, σχεδόν, κομμένες από τις κιτρινωπές ακτίνες που μπαίνουν κατευθείαν κάτω από τους θόλους, γλιστρούν γρήγορα στους τοίχους και όταν τους κοιτάξεις, κρατώντας το βλέμμα σταθερό προς το κάτω μέρος των σπηλών, γυαλίζουν ματωμένες στις γωνίες των ματιών.<sup>38</sup>

Η σιωπή της πόλης κατά τη διάρκεια της νύχτας, μακριά από το να εμπνεύσει συναισθήματα γαλήνης και ηρεμίας, ενισχύει τους πιο ασήμαντους θορύβους,

34 Πέτρος Μάρκαρης, *Βασικός μέτοχος*, ό.π. σ. 97-98.

35 Του ιδίου, *Κατ'εξακολούθηση*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2006, σ. 95-96.

36 Carlo Lucarelli, *Il giorno del lupo. Una storia dell'ispettore Coliandro*, Τορίνο, Einaudi, 1998, σ. 53.

37 Ό.π.

38 Ό.π. σ. 101.

επιδεινώνοντας το αίσθημα του φόβου και του τρόμου. Τα ίδια αισθήματα βιώνει και ο επιθεωρητής Adamsberg:

Μόνος, απδιασμένος, ο πράκτορας γύρισε τον φανό του στην άκρη, ειδοποίησε τους ανωτέρους του και περίμενε, το χέρι του στο πιστόλι του. Είχε πολύ καιρό να εντυπωσιαστεί τόσο από τη νύχτα.<sup>39</sup>

Η αντίθεση ανάμεσα στο φως και το σκοτάδι, τη μέρα και τη νύχτα, είναι μόνο ένα μέρος των αντιθέσεων που ζωντανεύουν τον σύγχρονο αστικό χώρο. Μπορούμε να δούμε ότι στα αστυνομικά μυθιστορήματα της δεκαετίας του '90 και του 2000, των Κάρλο Λουκαρέλι, Fred Vargas και Πέτρου Μάρκαρη η πόλη, πολύ όμορφη αλλά και πολύ άγρια, συναρπαστική αλλά και απρόσιτη, που ενσαρκώνει τον μύθο της στον δυτικό πολιτισμό, κρυσταλλώνει από μόνη της όλα τα παράδοξα και τις αντιφάσεις της σύγχρονης αστικής ζωής και μας παρέχει μια πιστή ανάγνωση της μεταμοντερνικότητας.

---

39 Fred Vargas, *L'homme aux cercles bleus*, ό.π. σ. 124.



▲ Ο Ιταλός συγγραφέας Κάρλο Λουκαρέλι

▼ Η Γαλλίδα συγγραφέας Fred Vargas



▲ Ο Έλληνας συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης

## ΜΕΡΟΣ 3

### Τα πολλά πρόσωπα του σύγχρονου ευρωπαϊκού νουάρ





## Βρετανική αστυνομική λογοτεχνία: παρελθόν και παρόν

Οι συλλέκτες βιβλίων συχνά προσανατολίζονται προς ένα είδος. Αν μάλιστα απολαμβάνουμε τη συλλογή ενός συγκεκριμένου είδους, θα πρέπει να είμαστε σίγουροι ότι οι γνώσεις μας στο συγκεκριμένο πεδίο θα είναι και έγκυρες – και (συχνά) εγκυκλοπαιδικές. Αυτό συχνά σημαίνει ότι αποκτούν γνώσεις ψάχνοντας για το αγαπημένο τους είδος από μόνοι τους: δεν συμβαίνει πάντα να απορροφά κανείς πιο εσωτερικές πληροφορίες σχετικά με ένα αγαπημένο είδος βιβλίου – εμείς οι λάτρεις το κάνουμε μέσω της όσμωσης μέχρις ότου να γίνει μέρος της πανοπλίας μας. Και δεν είναι πάντα διασκεδαστικό να επιδεικνύουμε τις πιο εσωτερικές γνώσεις μας για να εντυπωσιάσουμε (ή να κάνουμε να βαρεθούν) φίλους και συγγενείς.

Υπάρχουν ελάχιστα είδη στο δημοφιλές μυθιστόρημα που προκαλούν τόσο σταθερά τη συμπάθεια των αναγνωστών όσο η αστυνομική λογοτεχνία, και παρά την επιτυχία των Αμερικανών τιτάνων του είδους (του παρόντος και του παρελθόντος), η άνθιση ταλέντων που παρατηρήθηκε στη Μεγάλη Βρετανία (από τη γένεση του είδους τον 19ο αιώνα μέχρι σήμερα) δεν συνέβη πουθενά αλλού στον κόσμο. Αυτό δεν προκαλεί καμία έκπληξη, δεδομένου του ότι ο Κάρολος Ντίκενς και ο Γουίλκι Κόλινς υπήρξαν οι πρόγονοι του είδους, δημιουργώντας (μεταξύ άλλων) βασικά στοιχεία του – όπως λ.χ. τον πεισματάρη ερευνητή, την περίπλοκη πλοκή, τις αναπάντεχες αποκαλύψεις (αν και θα πρέπει να ειπωθεί ότι ο Σερ Άρθουρ Κόναν Ντόιλ βάσισε τον Σέρλοκ Χολμς στον Αμερικανό πανέξυπνο ερευνητή Αύγουστο Ντιπέν του Έντγκαρ Άλαν Πόε, προσθέτοντας κατά τη διαδικασία πλούσιες επικαλύψεις του εκκεντρικού του χαρακτήρα και αξεσουάρ που έχουν καταστήσει τον Χολμς έναν από τους πιο αγαπητούς χαρακτήρες στη λογοτεχνία).

Το εύρος της βρετανικής αστυνομικής λογοτεχνίας στο πέρασμα των αιώνων είναι αξιοσημείωτο, δεδομένου ότι οι γεωγραφικές δυνατότητες των Βρετανικών Νησιών είναι αρκετά πιο περιορισμένες σε σχέση με τον τεράστιο καμβά των Ηνωμένων Πολιτειών. Ωστόσο, ο συχνός επαρχιωτισμός πολλών βρετανικών μυθιστορημάτων είναι αυτό ακριβώς που τα διανθίζει με τη συνήθη οξυδέρκεια,

καθώς όταν δολοφονικά μυστικά περιορίζονται μέσα σε περιορισμένης πρόσβασης βρετανικούς προαστιακούς χώρους, το εκρηκτικό αποτέλεσμα (όταν απελευθερώνεται) είναι πολύ πιο συνταρακτικό. Και στα έργα αυτά υπάρχει μια κοινώς αποδεκτή αντίληψη της βρετανικής αγάπης για την τάξη (αν και τέτοια στερεότυπα στις μέρες μας είναι πολύ σχετικά). Τα αστυνομικά μυθιστορήματα είναι ιδιαίτερος ικανοποιητικός, καθώς μας προσκαλούν να απολαύσουμε το χάος που απελευθερώθηκε από το έγκλημα και τους εγκληματίες προτού επιστρέψει το κατεστημένο status, μία διαδικασία που έχει μία συγκεκριμένη σημασία για τον βρετανικό χαρακτήρα (δεν παρατηρείται αυτό τόσο στους Αμερικανούς συγγραφείς, όπου το μόλις και μετά βίας περιορισμένο πανδαιμόνιο της μεγάλης αμερικανικής πόλης ποτέ δεν δαμάζεται πραγματικά). Φυσικά, όταν, όπως προαναφέρθηκε, ο Ντίκενς και ο Γουίλκι Κόλινς εισήγαγαν αρκετά από τα στιλ μεταφοράς της αστυνομικής λογοτεχνίας (σε κλασικά έργα όπως το *Ο ζοφερός οίκος* και *Η φεγγαρόπετρα*), κανένας τους δεν είχε σκεφτεί ότι δημιουργεί ένα είδος (αν και είναι διαφορετικό να θυμηθούμε ότι τα βιβλία τους, ενώ ήταν μαζικά δημοφιλή, δεν είχαν στην εποχή τους τη λογοτεχνική βαρύτητα την οποία τους προσέδωσαν μετέπειτα οι ακαδημαϊκοί). Αυτό όμως ήταν το... δημοφιλές αντίτιμο της εποχής, η ενασχόληση δηλαδή με την αγωνία και την αργοπορημένη αποκάλυψη, στοιχεία που μετέπειτα έγιναν η απαραίτητη προϋπόθεση του είδους. Με βάση τις προδιαγραφές της γενικής λογοτεχνίας, ο κάτοικος που παίζει βιολί στον αριθμό 221β της οδού Μπέικερ και ο διάσημος δημιουργός του βρήκαν μια στρατιά μιμητών – ιδιαίτερα τον Ηρακλή Πουαρό της Αγκάθα Κρίστι (αν και οι κλώνοι του Χολμς συνεχίζουν να εμφανίζονται ακόμα και σήμερα, απλά ενδεδυμένοι με μοντέρνα αμφίεση αντί για κυνηγετικό καπέλο με κάλυμμα αυτιών και σκοτσέζικη κάπα, αλλά με τις ίδιες πάντα εντυπωσιακές συλλογιστικές δεξιότητες). Εκτός από την απόλυτη ευχαρίστηση του να διαβάζεις ένα καλό αστυνομικό μυθιστόρημα, η «προστιθέμενη αξία» σε πολλά από τα καλύτερα παραδείγματα του είδους είναι εδώ και καιρό η ύπαρξη ενός έμμεσου (ή κάποιες φορές και άμεσου) στοιχείου κοινωνικής κριτικής, όπως αυτό μεταφέρεται από τους πλέον απαιτητικούς συγγραφείς. Από τα δημοφιλή λογοτεχνικά είδη, μόνο η επιστημονική φαντασία έχει συναγωνιστεί το αστυνομικό μυθιστόρημα δείχνοντας στη φύση (ή στην κοινωνία) τον εαυτό της. Οι κορυφαίοι σε πωλήσεις σύγχρονοι συγγραφείς, όπως ο Ίαν Ράνκιν, έχουν κρατήσει ζωντανή (και αναπτυγμένη) την παράδοση του κοινωνικού σχολιασμού, που ήταν πάντα βασικό στοιχείο στο είδος, αν και σπάνια εις βάρος της ποιότητας της αφήγησης, πεδίο στο οποίο η λογοτεχνία του εγκλήματος

συντρίβει όλους της τους αντιπάλους. Έτσι, όταν στις αρχές του 21ου αιώνα το αστυνομικό μυθιστόρημα έγινε ποσοτικά το πιο δημοφιλές μεταξύ των δημοφιλών ειδών (εξοβελίζοντας πλήρως αντιπάλους όπως το ρομαντικό μυθιστόρημα), αυτό δεν ήταν παρά η αναπόφευκτη ολοκλήρωση μιας διαδικασίας που εξελισσόταν από καιρό, σαν μια επιπλέον τιμητική επιβεβαίωση γι' αυτήν την προστιθέμενη αξία κοινωνικής ευθύνης.

Τα αστυνομικά μυθιστορήματα που εμφανίστηκαν στη Βρετανία μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και πριν το ξέσπασμα του Δευτέρου γνώρισαν τεράστια λαϊκή επιτυχία, αλλά το γεγονός ότι αυτά τα βιβλία αποτέλεσαν τη «χρυσή εποχή» της βρετανικής λογοτεχνίας δεν ήταν άμεσα προφανές – κάτι που ίσως φαίνεται περίεργο σήμερα, δεδομένης της εμβληματικής υπόληψης των Ngaïo Mars, Dorothy L.Sayers και της μεγάλης κυρίας του είδους Αγκάθα Κρίστι. Είναι ενδιαφέρον ότι όλες αυτές οι γυναίκες συγγραφείς ακόμα και σήμερα διαβάζονται φανατικά, ενώ οι σπουδαίοι σύγχρονοι άντρες (συμπεριλαμβανομένων των Freeman Wills Crofts, Francis Iles και του πολιτογραφημένου τιμητικά Βρετανού John Dickinson Carr), αν και διαβάζονται ακόμα, δεν καταφέρνουν να συγκινούν τη φαντασία του κοινού στον ίδιο βαθμό.

Ήταν όμως όντως μια χρυσή εποχή; Αδιαμφισβήτητα. Ενώ οι καινοτομίες της εποχής τελικά έγιναν κλισέ (μια αναπόφευκτη διαδικασία σε κάθε τομέα στον οποίο ο ελαφρά ποικίλος κορεσμός είναι μία βασική στρατηγική), το πιο εντυπωσιακό γεγονός, σχετικά με τη συγγραφή βρετανικής αστυνομικής λογοτεχνίας των δεκαετιών του 1920 και 1930, είναι η απόλυτη μαστοριά και η έμπνευση που χαρακτηρίζει τη δουλειά του συνόλου των καλύτερων συγγραφέων. Ακόμα κι αν σήμερα τα σχήματα λόγου αυτών των συγγραφέων μπορούν να θεωρηθούν παρωχημένα, εξαιτίας της υπερβολικής τους χρήσης, είναι σημαντικό να θυμηθούμε ότι τεχνάσματα όπως το απομονωμένο σκηνικό (π.χ το απομονωμένο νησί στο βιβλίο της Αγκάθα Κρίστι *Οι δέκα μικροί νέγροι*) ήταν άγνωστα στους αναγνώστες της εποχής. Και αν στο σύγχρονο μάτι φαίνονται ως τεχνητά, κανείς δεν αμφισβητεί τη σχεδόν αλάνθαστη αποτελεσματικότητα των κλασικών τεχνικών της χρυσής εποχής της βρετανικής αστυνομικής λογοτεχνίας, καθώς αυτά τα κλασικά μυθιστορήματα όχι μόνο διαθέτουν όλα τα στοιχεία για μαζική ευχαρίστηση όταν διαβάζονται (με την κατάλληλη διάθεση) ακόμη και τον 21ο αιώνα, αλλά η ανθεκτικότητα των θεμάτων και των στρατηγικών τονίζεται από τη συνεχή τους αξιοποίηση και από σύγχρονους συγγραφείς, όπως η P.D. James (αν και είναι αμφίβολο αν τέτοιες επαναλήψεις οικείων θεμάτων θα συνεχιστούν από

μια γενιά συγγραφέων που δεν μεγάλωσαν με την Αγκάθα Κρίστι, την Dorothy L.Sayers κ.ά.).

Είναι ενδιαφέρον ότι ένα από τα κατεξοχήν γοττευτικά στοιχεία της χρυσής εποχής της βρετανικής αστυνομικής λογοτεχνίας –οι ευκαιρίες που δόθηκαν στον αναγνώστη να διασκεδάσει με την όλη προβολή της πολυτελούς διαβίωσης στην εξοχή– έχει αλλοιωθεί από τις οπτικοποιημένες μεταφορές των έργων αυτών των συγγραφέων. Το κοινό ίσως να προτιμά πλέον την big budget διασκευή σε ένα καλά διατηρημένο εξοχικό παρά την πιστή απόδοση αυτού που αναφέρει το γραπτό κείμενο. Όμως παρά τη γοττεία των μεταφορών σε άλλα μέσα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι υπάρχει ένα διαρκές ενδιαφέρον γι' αυτή την αξιοσημείωτη περίοδο της βρετανικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ομοίως, το καλυμμένο με ομίχλη βικτοριανό Λονδίνο του Σέρλοκ Χολμς ίσως είναι πιο οικείο στο κοινό εκείνης της εποχής σε σχέση με τις πολλές άλλες τηλεοπτικές και κινηματογραφικές διασκευές (που κυμαίνονται από την εκτός του χρονικού πλαισίου της εποχής, αλλά πληθωρικής σειράς του Basil Rathbone για την Universal μέχρι τις υποδειγματικές –και πιστές– διασκευές με τον αείμνηστο Jeremy Brett και το ριμέικ του 21ου αιώνα με τον Benedict Cumberbatch). Ο τύπος του Σέρλοκ Χολμς αποτέλεσε τον *locus classicus* για τους συγγραφείς της χρυσής εποχής, ενώ ο τύπος του ερευνητή που βασίζεται στη διαίσησή του μετατράπηκε σε πρωταγωνιστική φιγούρα, ειδικά βέβαια από την Αγκάθα Κρίστι. Στοιχεία κοινωνικής κριτικής επρόκειτο βέβαια να βρεθούν, αλλά αυτά ήταν λιγότερο σημαντικά απ' ό,τι η κατασκευή της αφήγησης με ακρίβεια ελβετικού ρολογιού – αν και συγγραφείς όπως η Josephine Tey (στο *The Franchise Affair*) ενσωμάτωσαν πιο εκλεπτυσμένο υλικό απευθυνόμενοι στους πολλούς τότε σύγχρονους αναγνώστες που διακρίνονταν για τις συχνά καίρια πληγείσες ηθικές συστολές τους. Και ενώ το πραγματικά κακό παρέμεινε μια σχεδόν μεταφυσική έννοια, συχνά διαχωρισμένη από την πραγματικότητα (για παράδειγμα, ο κύριος εχθρός του Χολμς, ο «Ναπολέον του αστυνομικού μυθιστορήματος» ο καθηγητής Μοριάρτι, είναι αδιαμφισβήτητα μία από τις μεγάλες δημιουργίες της αστυνομικής λογοτεχνίας, και δεν είχε αντίστοιχό του στην πραγματική ζωή), συγγραφείς όπως η Margery Allingham (στο *Tiger in the Smoke* με τον ψυχοπαθή πρωταγωνιστή) εισήγαγε τη σκοτεινή ψυχοπαθολογία στον εκλεπτυσμένο κόσμο του βρετανικού αστυνομικού θρίλερ μεταμορφώνοντάς το σε κάτι περισσότερο ενοχλητικό (στην πραγματικότητα διαψεύδοντας την απόρριψη από τον Ρέιμοντ Τσάντλερ του κλασικού βρετανικού μυστηρίου ως κάτι χλωμό και αποκομμένο από την πραγματικότητα στο *Η απλή τέχνη του φόνου*).

Δεδομένου ότι το ζήτημα της κοινωνικής τάξης είναι ακόμα σημαντικό στη Βρετανία, εκπλήσσει το πόσο λίγο απασχολεί το θέμα τους σημερινούς συγγραφείς. Από τη χρυσή εποχή κι έπειτα, η ικανότητα του ντετέκτιβ να κινηθεί απρόσκοπτα (και με θρασύ τρόπο) μεταξύ των κοινωνικών τάξεων πρόσφερε στο είδος μια εμβέλεια που δεν απαντάται πουθενά αλλού. Ίσως κάτι παρόμοιο να αποτυπώνεται στην αμερικάνικη *hardboiled* λογοτεχνία, μολονότι εκεί είναι σημαντικότερα τα χρήματα παρά η τάξη. Ομοίως, είναι αλήθεια ότι οι ντετέκτιβ με αριστοκρατικό υπόβαθρο σπανίζουν στο σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα (κάτι τέτοιο επιχειρεί να κάνει μια Αμερικανίδα συγγραφέας, η Elizabeth George, που τοποθετεί τη δράση των βιβλίων της στη Βρετανία με στόχο να διατηρήσει ζωντανή τη γαλαζοαίματη παράδοση των Sayers/Wimsay, χάρη στον αριστοκρατικής καταγωγής ντετέκτιβ Lynley). Οι περισσότεροι από την πληθώρα των αστυνομικών που κατακλύζουν το είδος προέρχονται από τη μεσαία ή τη μικρομεσαία τάξη, αλλά διακρίνονται από μία απειθαρχία που υποδηλώνει την οργή της εργατικής τάξης – π.χ. ο Ρέμπους του Ίαν Ράνκιν, ο Thorne του Mark Billingham, ο profiler Tony Jordan της Val McDermid κ.ο.κ. Παρ' όλ' αυτά, η περιφρόνηση που δείχνει ο αστυνομικός αφορά κατά κύριο λόγο τους ανωτέρους του (που προσπαθούν συνεχώς να τον βγάλουν από ευαίσθητες υποθέσεις) ή την ακαμψία του συστήματος που είναι υποχρεωμένος να αντιμετωπίσει.

Σε ό,τι αφορά το φύλο, ενώ ο μεσέλικας, κακότροπος (και συχνά αλκοολικός) άντρας μπάτσος κυριαρχεί ακόμα, βρισκόμενος πάντα σε δυσκολία να συνδεθεί με την αποξενωμένη του οικογένεια, η αντίστοιχη γυναίκα αστυνομικός έχει αποκτήσει μεν μια θέση εξουσίας, αλλά είναι συνεχώς υποχρεωμένη να αποδεικνύει την αξία της. Κι αυτό όχι απαραίτητα με όρους ανδρικού σεξισμού – αν και το συγκεκριμένο σύνδρομο επιμένει σαν ένα χρήσιμο πρότυπο. Ωστόσο, η ισχυρή μορφή της Jane Tennison της Lynda La Plante έχει αντικατασταθεί, σε κάποιο βαθμό, από γυναίκες οι οποίες απλά κάνουν τη δουλειά τους και τα επαγγελματικά τους προβλήματα οφείλονται στο γεγονός ότι απλά είναι καλύτερες στο να λύνουν το έγκλημα από ό,τι οι ανώτεροί τους. Με άλλα λόγια, στο είδος κυριαρχεί το πρότυπο του άντρα ερευνητή. Αυτή η δύσκολο-να-αποφευχθεί ομοιομορφία αναπόφευκτα δυσκολεύει τους συγγραφείς να διαφοροποιήσουν τις αιμοσταγείς γυναίκες πρωταγωνίστριές τους από την αγέλη, αλλά η ευρηματικότητα είναι υψίστης σημασίας – όπως, για παράδειγμα, μία γυναίκα ερευνήτρια της τελευταίας φουρνιάς, η ιδιωτική ερευνήτρια Helen Grace του M.J. Arlidge διαφοροποιείται από τις συναδέλφους της, καθώς έχει μια απρεπή προτίμηση στο σκληρό σεξ και

τον σαδομαζοχισμό (απέχοντας παρασάγγας από το απόλυτα αγνό cosy crime μυθιστόρημα, όπως τυποποιήθηκε με την Precious Ramotswe και την Isabel Dalhousie, ηρωίδες του Alexander McCall Smith).

Μία σχετικά πρόσφατη μόδα στους συγγραφείς βρετανικού αστυνομικού εγκλήματος ήταν η εμφάνιση ιστοριών που διαδραματίζονται στις απομονωμένες κοινότητες μεταναστών στο Ηνωμένο Βασίλειο. Η Anya Lipska ασχολείται με Πολωνούς στο Λονδίνο στο *Where the Devil Can't Go*, και η Eva Dolan με το φιλόδοξο *Long Way Home* επικεντρώνεται στους μετανάστες εργάτες στο Πίτερμπορο, που απειλούνται από αμείλικτους κακοποιούς. Με δύο ιδιόρρυθμους αστυνομικούς, που προέρχονται από μη αγγλικό υπόβαθρο, και μια γλαφυρή περιγραφή ενός Πίτερμπορο (που είναι πολύ διαφορετικό από τις συνήθεις εικόνες της ιστορικής μεσαιωνικής πόλης), αποτελεί την αυθεντική αστυνομική λογοτεχνία, δίνοντας έμφαση σε κάποια σημεία εν μέσω έντονων καταστάσεων.

Όστόσο, η μελέτη των αστυνομικών εκδόσεων στη Βρετανία δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί ανεξάρτητα από την εξαιρετική δημοφιλία του είδους στην τηλεόραση, όπου πολύ συχνά μεταφέρονται διάφορα λογοτεχνικά έργα. Για παράδειγμα, στην τηλεόραση προβλήθηκαν ταυτόχρονα δύο σειρές που βασίζονται στο έργο της Ann Cleeves *Shetland and Vera*. Οι τηλεοπτικές εκδοχές του έργου της πάντα δημοφιλούς Αγκάθα Κρίστι μεταφέρονται συνήθως με έναν ελαφρά χιουμοριστικό τρόπο, αν και μια πρόσφατη τηλεοπτική προσαρμογή του *Και δεν έμεινε κανένας* (Δέκα μικροί νέγροι) τόλμησε να διατηρήσει τον ζοφερό επίλογο του μυθιστορήματος. Όσον αφορά τον Σέρλοκ Χολμς στην τηλεόραση, το μικρό όνομα του μεγάλου ερευνητή ήταν το μόνο που χρησιμοποιήθηκε το 2011-2012 για το πιο επιδραστικό προϊόν που βασίστηκε στη φαντασία του Κόναν Ντόιλ στην αριστουργηματική τηλεοπτική σειρά του BBC *Σέρλοκ*. Ήταν ένα υψηλού κινδύνου εγχείρημα, καθώς μετέφερε τον Σέρλοκ Χολμς στον 21ο αιώνα. Κύρια ένσταση; Το τυλιγμένο στην ομίχλη Λονδίνο του 19ου αιώνα διαδραμάτιζε καίριο ρόλο για τη συγκρότηση του χολμσιανού ήθους. Παρ' όλ' αυτά, η σειρά του BBC αποδείχτηκε πολύ πετυχημένη τόσο αναφορικά με την υποδοχή που έτυχε από τους κριτικούς όσο και αναφορικά με την ενθουσιώδη υποδοχή από το κοινό, με τις πρωτότυπες ιστορίες του Ντόιλ να αναφέρονται διαρκώς με παιχνιδιάρικο τρόπο. Το μεγαλύτερο μέρος της επιτυχίας που γνωρίζει αυτή η σύγχρονη βερσιόν του Χολμς οφείλεται φυσικά στην ανορθόδοξη επιλογή ηθοποιών: του Benedict Cumberbatch και του Martin Freeman ως Χολμς και Γουάτσον αντίστοιχα. Η πολύ σύγχρονη, νευρασθενική απόδοση του Χολμς από τον Cumberbatch, ως

ενός κοινωνιοπαθούς, που ανταγωνίζεται (με τον τρόπο του) τη Lisbeth Salander<sup>1</sup>, είναι συναρπαστική, χωρίς να πρέπει να παραγνωρίζουμε τη διακριτικότερη παρουσία του Freeman. Και υπάρχει και αυτή η ευρηματική γραφή των Steven Moffat και Marc Gatiss, γεμάτη τρυφερότητα για (και απειροελάχιστη γνώση) τη γραπτή πηγή, αλλά τέλεια προετοιμασμένη να φιλοτεχνήσει έναν περίτεχνο σύγχρονο ιστό γνώριμων αλληγοριών.

Ρωτήστε οποιονδήποτε επαγγελματία του εμπορίου βιβλίου που αγοράζει αστυνομική λογοτεχνία και θα επιβεβαιώσει ότι το είδος δεν δείχνει κανένα σημάδι ότι θα χάσει στο άμεσο μέλλον την κυρίαρχη θέση του, σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τα κολακευτικά απομνημονεύματα των διασημοτήτων. Η αστυνομική λογοτεχνία εξακολουθεί να αποφέρει κέρδη – και θα συνεχίσει να το κάνει.

---

<sup>1</sup> Η goth ηρώίδα του Stieg Larsson στην περίφημη σειρά αστυνομικών μυθιστορημάτων *Millenium*. (Σ.τ.Ε.)



▲ Αγκάθα Κρίστι (1890-1976)



▲ Ο Basil Rathbone στον ρόλο του Σέρλοκ Χολμς



Αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια  
ή βαλκανική αστυνομική λογοτεχνία;

**Το παράδειγμα του Nordic noir**

«Ο τόμος αυτός [...] δεν διεκδικεί θέση “ιδρυτικής πράξης” της βαλκανικής σχολής στην αστυνομική λογοτεχνία. Η κύρια φιλοδοξία του είναι να ανοίξει ένα διάυλο επικοινωνίας μεταξύ των Βαλκάνιων συγγραφέων, να πυροδοτήσει μία εις βάθος συζήτηση για το είδος σε αυτή την περιοχή του κόσμου, να αποτελέσει το έναυσμα για περισσότερες παρόμοιες ή άλλες πρωτοβουλίες προς την ίδια κατεύθυνση, να γίνει αφορμή για σχετικές εκδηλώσεις, αρθρογραφία, κριτική, και φυσικά να δώσει ώθηση για περισσότερες μεταφράσεις βαλκανικών αστυνομικών μυθιστορημάτων».

**Μ**ε τις φράσεις αυτές, τον Μάιο του 2018 ολοκληρώναμε τον πρόλόγο μας ως επιμελητές του συλλογικού τόμου *BalkaNoir*, που κυκλοφόρησε το καλοκαίρι εκείνης της χρονιάς και για πρώτη φορά στη διεθνή εκδοτική αγορά περιλάμβανε πρωτότυπα αστυνομικά διηγήματα συγγραφέων από επτά βαλκανικές χώρες (Βουλγαρία, Ελλάδα, Κροατία, Ρουμανία, Σερβία, Σλοβενία και Τουρκία).<sup>1</sup> Η δηλωμένη πρόθεση των συντελεστών του ήταν να χαρτογραφηθεί, κατά το δυνατόν διεξοδικότερα, ένα ευρύ και ασπασσιολόγητο πεδίο, και να απαντηθεί ένα επίμαχο ερώτημα: Υπάρχει βαλκανικό αστυνομικό μυθιστόρημα, με τους όρους και τα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν μια αυτοτελή λογοτεχνική σχολή;

Η αστυνομική αφήγηση, στα περίπου διακόσια χρόνια της ιστορίας της, εξελίχθηκε σε ένα λογοτεχνικό είδος-δέντρο, καθώς αναπτύσσεται μέσα από ποικί-

---

1 Βασίλης Δανέλλης και Γιάννης Ράγκος (επιμ.), *BalkaNoir: Αστυνομικές ιστορίες*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2018.

λες σχολές ή υποείδη, τα οποία, εκτός από τις διαφορές στα δομικά, τυπολογικά και αφηγηματικά χαρακτηριστικά τους, συνήθως συνδέονται και με έναν συγκεκριμένο γεωγραφικό τόπο. Έτσι προέκυψαν, για παράδειγμα, η «κλασική» αγγλική σχολή (whodunit), η αμερικανική (hardboiled), η γαλλική (πολάρ και νεο-πολάρ) και άλλες περιφερειακές σχολές, όπως η λατινοαμερικανική και η μεσογειακή (στον βαθμό που διαθέτουν ευδιάκριτα κοινά χαρακτηριστικά, ικανά να τις διαφοροποιήσουν με πειστικό τρόπο), ενώ με την είσοδο του 21ου αιώνα εμφανίστηκε δυναμικά το σκανδιναβικό νουάρ (Nordic noir).<sup>2</sup>

Τις τελευταίες δύο δεκαετίες, η σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία είναι το πιο ορμητικό ποτάμι που διασχίζει την επικράτεια της αστυνομικής αφήγησης. Έχει κατακλύσει τα ράφια των βιβλιοπωλείων σε ολόκληρο τον κόσμο, αποτελεί τη ναυαρχίδα της παγκόσμιας εκδοτικής βιομηχανίας και, από εμπορικής πλευράς (με τη συνδρομή και ενός θηριώδους υποστηρικτικού marketing), συγκροτεί μία τρόπον τινά «λογοτεχνική ΙΚΕΑ».<sup>3</sup> Με άλλα λόγια, αποτελεί το αδιαφιλονίκητο σημείο αναφοράς για όλη τη σύγχρονη παραγωγή του είδους διεθνώς. Μπορούμε, όμως, να μιλάμε –τώρα ή, έστω, στο μέλλον– και για βαλκανικό νουάρ όπως μιλάμε για σκανδιναβικό νουάρ;

## Ο βαλκανισμός ως αντεστραμμένο είδωλο του σκανδιναβισμού

Επιχειρώντας να απαντήσουμε, θα ήταν σκόπιμο να ξεκινήσουμε αποσαφηνίζοντας τον όρο «βαλκανικό νουάρ». Πρώτον, πώς ορίζουμε τα «Βαλκάνια», και επομένως ποιες εθνικές λογοτεχνίες πρέπει να εξετάσουμε; Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Καργιώτης, εκτός από τη δυσκολία να ορίσουμε το περιεχόμενο της βαλκανικής λογοτεχνίας με γραμματολογικούς όρους, έχουμε να αντιμετωπίσουμε και μια σειρά πολιτικο-ιδεολογικών, ιστορικο-γεωγραφικών, εθνικο-θρησκευτικών και πολιτισμικών ζητημάτων, με αποτέλεσμα ο όρος «Βαλκάνια» να φέρει

2 Στην Ελλάδα, ο όρος Nordic noir χρησιμοποιείται συνήθως αμετάφραστος ή αποδίδεται στα ελληνικά ως σκανδιναβικό νουάρ, αν και το επίθετο «Nordic» μεταφράζεται ως βόρειος, όπως στην περίπτωση των Βόρειων Χωρών (Nordic countries), μιας γεωγραφικής περιοχής που είναι ευρύτερη από τη Σκανδιναβία.

3 Το 2014, η Ελένη Παπαγεωργίου, σε εκτενή ανάλυση για το σκανδιναβικό αστυνομικό μυθιστόρημα, ολοκλήρωνε το κείμενό της: «κάνοντας μία πρόταση, κάθε άλλο παρά υποτιμητική για το είδος: μήπως η επιτυχία της σκανδιναβικής αστυνομικής λογοτεχνίας δεν διαφέρει πολύ από αυτή του περφόρμαντ σκανδιναβικού ΙΚΕΑ;» (Ελένη Παπαγεωργίου, «Βαθιά κρυμμένα μυστικά και ντοκουμέντα», *The Books' Journal*, τχ. 46, Αύγουστος 2014, σ. 54-63).

πολλαπλές συνδηλώσεις.<sup>4</sup> Είναι ενδεικτικό ότι, ενώ έχουν γίνει τέσσερις σημαντικές προσπάθειες ανθολόγησης της βαλκανικής λογοτεχνίας, συμπεριλαμβανομένου και του τόμου *BalkaNoir*,<sup>5</sup> η καθεμιά περιλαμβάνει διαφορετικό αριθμό χωρών: Η πρώτη, *Ανθολογία βαλκανικού διηγήματος*, κυκλοφόρησε το 1981 και σε αυτήν ανθολογήθηκαν 30 πεζογράφοι από έξι βαλκανικές χώρες.<sup>6</sup> Η τελευταία, *Ανθολογία της Βαλκανικής Διηγηματογραφίας*, κυκλοφόρησε τον Μάιο του 2020 και περιλαμβάνει 71 διηγήματα από δώδεκα χώρες.<sup>7</sup> Ενδιάμεσα, είχε κυκλοφορήσει το 2006 ο τόμος *Αίμος: Ανθολογία Βαλκανικής Ποίησης*, στον οποίο ανθολογήθηκαν 80 ποιητές από επτά χώρες (διαφορετικές, ωστόσο, από τις επτά χώρες που συμμετέχουν στο *BalkaNoir*).<sup>8</sup> Η συγκεκριμένη ανθολογία αποτελεί και το πιο φιλόδοξο βαλκανικό λογοτεχνικό εγχείρημα μέχρι σήμερα, καθώς συμμετείχαν 150 συνεργάτες διάφορων εθνικοτήτων και εκδόθηκε σε έξι βαλκανικές χώρες. Τα προβλήματα που κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν οι συντελεστές της είναι άκρως ενδεικτικά. Συγκεκριμένα, ενώ αρχικά συμμετείχε και η Τουρκία, τελικά απέσυρε τη συμμετοχή της, εκφράζοντας δυσαρέσκεια για την επιλογή ενός αποσπάσματος από τον Θούριο του Ρήγα Φεραίου ως εισαγωγή του τόμου. Αντίστοιχα, στη Βόρεια Μακεδονία ο τόμος δεν εκδόθηκε, καθώς ανθολογήθηκε ως «*Ποίηση της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας*», ονομασία την οποία η χώρα δεν αποδεχόταν. Τέλος, η Κροατία αρνήθηκε να συμμετάσχει, θεωρώντας ότι δεν ανήκει στα Βαλκάνια.<sup>9</sup> Επομένως, η απάντηση για το ποιες χώρες και γλώσσες πρέπει να εξετάσουμε στο πλαίσιο της «βαλκανικής» αστυνομικής λογοτεχνίας δεν μπορεί να είναι κατηγορηματική.<sup>10</sup>

4 Βλ. Δημήτρης Καργιώτης, *Γεωγραφίες της μετάφρασης: χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*, Κάπα Εκδοτική, Αθήνα, 2017, σ. 52.

5 Το *BalkaNoir*, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες, είναι μια συλλογή πρωτότυπων διηγημάτων και όχι ανθολόγηση ήδη δημοσιευμένων κειμένων.

6 Γιάννης Γ. Μπενέκος (επιμ.), *Ανθολογία βαλκανικού διηγήματος*, Εκδόσεις Νίκος Βότσης, Αθήνα, 1981.

7 Σταύρος Ντάγιος (επιμ.), *Ανθολογία της Βαλκανικής Διηγηματογραφίας*, Εκδόσεις Literatus, Θεσσαλονίκη, 2020.

8 *Αίμος: Ανθολογία Βαλκανικής Ποίησης*, Εκδόσεις Οι Φίλοι του Περιοδικού «Αντί», Αθήνα, 2006.

9 Για λεπτομερή ανάλυση για το εγχείρημα της συγκεκριμένης ανθολογίας βλ. το Κεφ. 3 «Τι μπορεί να σημαίνει βαλκανική λογοτεχνία;» στο Καργιώτης, ό.π. σ. 48-59.

10 Πρέπει να σημειωθεί ότι, παρόλο που για τις ανάγκες του *BalkaNoir* αναζητήσαμε συγγραφείς και από τις υπόλοιπες βαλκανικές χώρες, διαπιστώσαμε πως στην Αλβανία, τη Βοσνία & Ερζεγοβίνη, το Μαυροβούνιο και τη Βόρεια Μακεδονία δεν υπάρχουν δόκιμοι και συ-

Αντίθετα, όταν αναφερόμαστε στη σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία το τοπίο μοιάζει να είναι πιο καθαρό. Στο μυαλό μας έρχονται αμέσως η Σουηδία, η Νορβηγία, η Δανία, η Φινλανδία και η Ισλανδία, δηλαδή οι χώρες που συχνά αποκαλούμε συλλήβδην ως σκανδιναβικές, αν και ο ενοποιητικός αυτός χαρακτηρισμός ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα μόνο με διασταλτική ερμηνεία. Όπως σημειώνει ο Barry Forshaw στη μελέτη του για το σκανδιναβικό νουάρ, μολονότι στους τρίτους οι συγκεκριμένες χώρες μοιάζουν ίδιες μεταξύ τους, στην πραγματικότητα παρουσιάζουν αξιοπρόσεκτες διαφορές, οι οποίες αντανακλώνονται και στην αστυνομική τους λογοτεχνία.<sup>11</sup> Για παράδειγμα, η Ισλανδία ανήκει στην ευρύτερη περιοχή των Βόρειων Χωρών και, παρόλο που υπήρξε επικράτεια της Δανίας για πολλούς αιώνες, πολλοί Ισλανδοί νιώθουν πολιτισμικά πλησιέστερα στους Σκοτσέζους παρά στους Δανούς.<sup>12</sup> Ακόμα λιγότερο «σκανδιναβική», παρόλο που βρίσκεται στη σκανδιναβική χερσόνησο, είναι η Φινλανδία, για ποικίλους ιστορικούς, πολιτικούς και πολιτιστικούς λόγους, ενώ και η γλώσσα της διαφέρει από τις υπόλοιπες. Επομένως, με πολιτιστικούς όρους, σκανδιναβικές χώρες είναι μόνο η Σουηδία, η Δανία και η Νορβηγία. Ωστόσο, ακόμα και αυτός ο «πυρήνας» δεν είναι τόσο ομοιόμορφος όσο φαντάζει. Για παράδειγμα, οι Δανοί είναι κοσμοπολίτες και πιο «Ευρωπαίοι», ενώ αντίθετα οι Νορβηγοί ζουν σε μικρές απομονωμένες κοινότητες και υπερηφανεύονται για τον ήσυχο, παραδοσιακό τρόπο ζωής τους. Αλλά ούτε με γεωμορφολογικούς, πολιτικούς και οικονομικούς όρους είναι ομοιόμορφες: Η Σουηδία καλύπτεται από δάση και λίμνες και είναι βιομηχανική χώρα, η Δανία είναι επίπεδη και στηρίζεται κυρίως στη γεωργία και την κτηνοτροφία, ενώ η Νορβηγία είναι ορεινή και πετρελαιοπαραγωγός χώρα.<sup>13</sup>

Ειδικότερα, δε, για την αστυνομική λογοτεχνία, όταν χρησιμοποιούμε τον όρο «σκανδιναβικό» νουάρ, στην πραγματικότητα αναφερόμαστε πρωτίστως στη σουη-

---

σηματικοί συγγραφείς του είδους. Η Αλβανία, ειδικότερα, αποτελεί ιδιάζουσα περίπτωση, καθώς ορισμένοι Αλβανοί συγγραφείς, που έχουν εκδώσει μεταξύ άλλων και αστυνομικά μυθιστορήματα (Ivira Dones, Anila Ibrahimi, Ornela Vorpsi, Elvis Malaj κ.ά.), ζουν στο εξωτερικό (κυρίως στην Ιταλία) και δεν γράφουν στη γλώσσα τους. Επομένως, ο αριθμός των χωρών που συμμετέχουν στο BalkaNoir δεν είναι κάποιου είδους επιλογή των επιμελητών με βάση γεωγραφικά ή πολιτικά κριτήρια, αλλά αναγκαία συνθήκη που υπαγορεύτηκε από την παράδοση των χωρών στην αστυνομική λογοτεχνία.

11 Βλ. Barry Forsaw, *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, 2012, σ. 97-98.

12 Ό.π. σ. 134.

13 Ό.π. σ. 4.

δική και δευτερευόντως στην αστυνομική λογοτεχνία των υπόλοιπων χωρών. Αυτό συμβαίνει εξαιτίας του καθοριστικού ρόλου που έπαιξαν τόσο οι Σουηδοί συγγραφείς στη διαμόρφωση και την επιτυχία του είδους όσο και οι εκδότες και λογοτεχνικοί πράκτορες της χώρας στην προώθησή του στη διεθνή αγορά.

Είναι κοινώς αποδεκτό ότι οι «θεμελιωτές» του είδους είναι οι Maj Sjöwall και Per Wahlöö, οι οποίοι δημιούργησαν τον επιθεωρητή Μάρτιν Μπεκ, που εμφανίστηκε σε δέκα αστυνομικά μυθιστορήματά τους τη δεκαετία του 1965-1975. Ο Μπεκ αποτελεί το αρχέτυπο του Σκανδιναβού επιθεωρητή, δηλαδή του πιο αναγνωρίσιμου λογοτεχνικού χαρακτήρα του είδους. Στη συνέχεια, η επιτυχία που γνώρισε το έργο του Χένινγκ Μανκέλ στη Μεγάλη Βρετανία τη δεκαετία του 1990, άνοιξε τον δρόμο στον Στιγκ Λάρσον, η τριλογία «Millenium» του οποίου μεταφράστηκε σε 50 γλώσσες και πούλησε περισσότερα από 80 εκατομμύρια αντίτυπα παγκοσμίως.<sup>14</sup> «Τα μυθιστορήματα της Sjöwall και του Wahlöö μπορούν να θεωρηθούν ως οι πρώτες διεθνείς επιτυχίες της σκανδιναβικής αστυνομικής λογοτεχνίας που όμως έμειναν χωρίς συνέχεια για δύο δεκαετίες» αναφέρει ο Νίκος Γεωργιάδης και συμπληρώνει: «Η τεράστια επιτυχία στο διεθνές αναγνωστικό κοινό [...] αρχίζει με τα βιβλία του Μανκέλ και αργότερα του Στιγκ Λάρσον»,<sup>15</sup> ενώ, σύμφωνα με τους Hansen και Waade, ακόμα και η επιτυχία που σημειώνει το είδος σε άλλα μέσα, όπως η τηλεόραση και ο κινηματογράφος, «είναι ασφαλές να ισχυριστούμε ότι χωρίς το ενδιαφέρον που προκάλεσε η σουηδική αστυνομική λογοτεχνία δεν θα είχε ακολουθήσει».<sup>16</sup>

Συμπερασματικά, στο παγκόσμιο συλλογικό υποσυνείδητο οι πέντε αυτές χώρες συνδέονται με κοινά «θετικά και αρνητικά στερεότυπα, που έχουν αποκτήσει σχεδόν μυθικό χαρακτήρα: σοσιαλιστική ουτοπία με σάρκα και οστά, αλλά και εφιάλτης κρατικού παρεμβατισμού, παράδεισος σεξουαλικής ανεκτικότητας, αλλά και κόλαση αποπνικτικής κοινωνικής ομοιοτροπίας, εξαιρετικά υψηλά βιοτικά επίπεδα, αλλά και εξαιρετικά υψηλά ποσοστά αυτοκτονιών».<sup>17</sup> Αντίστοιχα, όπως αναφέρει ο Jakob Stougaard-Nielsen, η

14 Karl Berglund, «With a Global Market in Mind» στο *Literatures as World Literature*, επιμ. Louise Nilsson, David Damrosch και Theo D'haen, Λονδίνο, Bloomsbury Academic, 2017, σ. 79. Εφεξής θα αναφέρεται Berglund (With a Global...)

15 Νίκος Μ. Γεωργιάδης, *Σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία: Όψεις της κοινωνίας και της πολιτικής*, Εκδόσεις Ηρόδοτος, Αθήνα 2018, σ. 119-120.

16 Kim Toft Hansen και Anne Marit Waade, *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*, Palgrave Macmillan, 2017, σ. 113.

17 Μαίρη Χίλσον, *Το σκανδιναβικό μοντέλο: Αποτελεσματικότητα και αλληλεγγύη. Συναίνεση και θεσμικός πειραματισμός*, μτφρ. Νίκος Κουμπιάς, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2012, σ. 21.

αστυνομική λογοτεχνία των συγκεκριμένων πέντε χωρών «μπορεί να θεωρηθεί “σκανδιναβική” πιθανότατα μόνο όταν διαβάζεται στο εξωτερικό» με την οπτική ενός «τουρίστα» και υπό το πρίσμα ενός ιδιότυπου «σκανδιναβισμού» (nordientalism).<sup>18</sup>

Πρακτικά αυτό σημαίνει ότι, όταν ένας αναγνώστης διαβάζει την αστυνομική λογοτεχνία μιας ξένης χώρας, έχει έναν διπλό ορίζοντα προσδοκίας: από τη μία περιμένει να διαβάσει μια καλογραμμένη αστυνομική ιστορία και από την άλλη επιθυμεί να «περιηγηθεί» και να «ανακαλύψει» ένα άγνωστο, εξωτικό τόπο, στοιχείο που «φέρει το είδος κοντά στην ταξιδιωτική λογοτεχνία, προσφέροντας ψυχαγωγία και ταυτόχρονα διδακτική απόλαυση στους αναγνώστες».<sup>19</sup> Αυτό ισχύει για το Λος Άντζελες του Τσάντλερ ή του Ελρόι, το Μέξικο Σίτι του Τάιμπο, τη Μασσαλία του Ιζζό, το Εδιμβούργο του Ράνκιν, το Ίσταντ του Μανκέλ, αλλά και για τα Βαλκάνια των συγγραφέων του *BalkaNoir*, επειδή η αστυνομική λογοτεχνία είναι ένα είδος παγκόσμιο και ταυτόχρονα τοπικό (glocal), από τη στιγμή που συνδυάζει διεθνή πρότυπα (φόρμες, μοτίβα κ.ά.) με τοπικά θέματα.<sup>20</sup> Το τυποποιημένο πλαίσιο της αστυνομικής αφήγησης διευκολύνει την «περιήγηση», καθώς πρόκειται για ένα γνώριμο αναγνωστικό «μονοπάτι», και τονίζει τα επιμέρους «εξωτικά» στοιχεία, καθώς, όταν οι πλοκές και οι θεματικές είναι κοινές ή παρόμοιες, είναι πιο εύκολο να γίνει η σύγκριση των τόπων και των κοινωνιών τους και να εντοπιστούν οι ομοιότητες και οι διαφορές. Όπως σημειώνει η Eva Erdmann, «*παραδόξως, η αστυνομική λογοτεχνία των τελευταίων δεκαετιών διαφοροποιείται από το γεγονός ότι στο επίκεντρο δεν βρίσκεται το έγκλημα καθ' εαυτό, αλλά το σκηνικό, ο τόπος όπου ζουν ο ντετέκτιβ και τα θύματα, και με τον οποίο συνδέονται με στενούς δεσμούς. Το περιβάλλον όπου διεξάγεται η έρευνα περιγράφεται με ολοένα και μεγαλύτερη γλαφυρότητα, φτάνοντας ορισμένες φορές στο σημείο το ίδιο το έγκλημα να παρουσιάζεται απλώς ως ένα επιτυχημένο “κόλπο”*».<sup>21</sup>

18 Jakob Stougaard-Nielsen, «Nordic noir in the UK: the allure of accessible difference» στο *Journal of Aesthetics & Culture*, τ. 8, 2016 <http://dx.doi.org/10.3402/jac.v8.32704>

19 Jean Anderson, Carolina Miranda και Barbara Pezzotti, «Introduction» στο *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*, επιμ. Jean Anderson, Carolina Miranda και Barbara Pezzotti, Continuum International, Λονδίνο, 2012, σ. 3.

20 Βλ. Andreas Hedberg, «The Knife in the Lemon» στο *Literatures as World Literature*, ό.π. σ. 14.

21 Eva Erdmann, «Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century» στο *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, επιμ. Marieke Krajenbrink και Kate M. Quinn, Editions Rodopi, Αμστερνταμ, 2009, σ. 12.

Τι μπορεί, όμως, να σημαίνει αυτό συγκεκριμένα για το βαλκανικό νουάρ;

Το 1997 η ιστορικός Maria Todorova, στο βιβλίο της *Imagining the Balkans* αναπτύσσει την έννοια του «βαλκανισμού» (balkanism), την οποία συγκρίνει με τον οριενταλισμό του Edward Said. Σύμφωνα με την Todorova «τα Βαλκάνια λειτουργούν ως χώρος απόθεσης των αρνητικών χαρακτηριστικών απέναντι στα οποία αντιπαράθεται και κατασκευάζεται η θετική εικόνα μιας Ευρώπης και μιας Δύσης που συχαίρει εαυτήν για την ανωτερότητά της. Καθώς η Ανατολή και ο Οριενταλισμός επανεμφανίζονται ως ανεξάρτητες σημασιολογικές αξίες, τα Βαλκάνια απομένουν στην Ευρώπη ως ο κόσμος της σκλαβιάς, του αντι-πολιτισμού, το alter ego της, η σκοτεινή πλευρά της».<sup>22</sup> Στο φαντασιακό της Ευρώπης και της Δύσης λοιπόν, τα Βαλκάνια έχουν εγγραφεί ως το αντιπαράδειγμα των σκανδιναβικών χωρών και συνδέονται με τα αντίστροφα στερεότυπα, δηλαδή «επιθετικότητα, έλλειψη ανοχής, αγριότητα, υπανάπτυξη, ημι-απολίτιστο, ημι-ανατολίτικο πληθυσμό και κατακερματισμό».<sup>23</sup> Αν, επομένως, οι σκανδιναβικές χώρες αποτελούν την ουτοπία, μία ιδεατή κατάσταση στην οποία οι δυτικές κοινωνίες θα ήθελαν να φτάσουν, τότε τα Βαλκάνια είναι ο εφιάλτης, ο κίνδυνος που ελλοχεύει αν υποκύψουν στα πρωτόγονα ένστικτά τους.

Ωστόσο, αυτό ακριβώς είναι το πεδίο δράσης της αστυνομικής λογοτεχνίας: η ανάδειξη του σκοτεινού alter ego της κοινωνίας, όπου η «κανονικότητα», η ευημερία και η εύρυθμη λειτουργία των θεσμών είναι επιδερμικές και απειλούνται από τα άγρια, πρωτόγονα ένστικτα του ανθρώπου, ως ατόμου και ως μέρους του κοινωνικού συνόλου. Από τη συγκεκριμένη σκοπιά, το βαλκανικό νουάρ επιβεβαιώνει τη δυτική φαντασίωση για τα Βαλκάνια και ταυτόχρονα λειτουργεί ως προειδοποίηση για την «πολιτισμένη» Ευρώπη. Είναι χαρακτηριστικό ότι το έργο του Πέτρου Μάρκαρη, του μοναδικού Βαλκάνιου αστυνομικού συγγραφέα που έχει μεταφραστεί συστηματικά σε διάφορες γλώσσες και είναι αναγνωρίσιμος στο εξωτερικό, διαβάζεται και είναι εξαιρετικά δημοφιλές μέσα απ' αυτό το πρίσμα. Για παράδειγμα, τον Σεπτέμβριο του 2011 η ανταποκρίτρια του αμερικανικού μέσου NPR Silvia Roggioli βρέθηκε στην Αθήνα για να καλύψει την οικονομική και πολιτική κρίση στην Ελλάδα. Μία από τις πρώτες συνεντεύξεις

22 Maria Todorova, *Βαλκάνια: Η δυτική φαντασίωση*, μτφρ. Ιουλία Κολοβού, Επίκεντρο, Αθήνα 2007, σ. 423.

23 Maria Todorova, «Μια ιστορικός που σπάει στερεότυπα», συνέντευξη στον Απόστολο Λακασά, *Η Καθημερινή* 06.08.2017, <https://www.kathimerini.gr/921312/article/proswpa/proskhnio/mia-istorikos-poy-spaei-stereotyra> (τελευταία πρόσβαση στις 20.08.2020)

της ήταν με τον Πέτρο Μάρκαρη. Το κείμενό της ξεκινούσε: «Για εκατομμύρια τουρίστες που κατακλύζουν την Αθήνα κάθε χρόνο, η πόλη στους πρόποδες της Ακρόπολης αντιπροσωπεύει το λίκνο της δημοκρατίας και το μεγαλείο της αρχαίας τέχνης. Για τον αστυνομικό συγγραφέα Πέτρο Μάρκαρη, όμως, η Αθήνα σήμερα είναι ένα ειρηνικό βαλκανικό καταφύγιο και ταυτόχρονα ένα σύμβολο της ασχήμιας των σύγχρονων διεφθαρμένων κοινωνιών».<sup>24</sup> Αλλά και ο ίδιος ο Μάρκαρης φαίνεται να έχει επίγνωση της συμβολής του βαλκανισμού στην επιτυχία των βιβλίων του –τα οποία, όπως εξηγεί «πολύ πριν τα προσέξουν οι Έλληνες, τα πρόσεξαν οι Γερμανοί»<sup>25</sup>– και να υιοθετεί αυτή την προσέγγιση. Αφενός, στο έργο του («Νιώθω πιο κοντά στη γερμανική λογοτεχνία παρά στην ελληνική. [...] Ο μικρόκοσμος της Ελλάδας με ενδιαφέρει μόνο στον βαθμό που ανακαλύπτω τις αντιφάσεις του και τη σχέση του με τον υπόλοιπο κόσμο»<sup>26</sup>) και αφετέρου, μέσω των απόψεων που εκφράζει για την Ελλάδα και την Αθήνα («Στα 175 χρόνια που πέρασαν από την ίδρυση του κράτους, οι Έλληνες δεν μπόρεσαν να αποφασίσουν αν θέλουν να ανήκουν στα Βαλκάνια ή την Ευρώπη»<sup>27</sup> ή «Είμαι άνθρωπος του κέντρου [...] Εδώ, ανάμεσα στα μαγαζιά και τις ταβέρνες, υπάρχει ακόμα ένα άρωμα περισσότερο Ανατολής παρά Ευρώπης. Κι αυτό με ενθουσιάζει»<sup>28</sup>).

Σίγουρα, η απλουστευτική οπτική με την οποία έχουν συνδεθεί τα Βαλκάνια είναι υποτιμητική και προσβλητική για τους λαούς τους, το παράδειγμα του Μάρκαρη, ωστόσο, μας δείχνει ότι ως λογοτεχνικός «τόπος» και με τις συνδηλώσεις που φέρουν μέσω του βαλκανισμού, τα «Βαλκάνια» ασκούν γοητεία σε ένα διεθνές

24 Sylvania Poggioli, Athens Cop On The Trail Of Modern Greece, <https://www.npr.org/2011/09/01/139718830/athens-cop-on-the-trail-of-modern-greece> (τελευταία πρόσβαση στις 20.8.2020)

25 Πέτρος Μάρκαρης, «Ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης αφηγείται τη ζωή του», *Lifo* 4.12.2013, <https://www.lifo.gr/mag/features/4080> (τελευταία πρόσβαση στις 20.8.2020)

26 Achim Engelberg, «On the streets of Athens with Petros Markaris» στο *SEER: Journal for Labour and Social Affairs in Eastern Europe*, τ. 9, No. 3, Borderland 2: Greece, Bulgaria and Turkey (2006), σ. 94.

27 Ό.π. σ. 91.

28 Ό.π. σ. 92. Γενικώς το κείμενο του Engelberg είναι «μνημείο» βαλκανισμού. Είναι χαρακτηριστική η εισαγωγή του: «Ο Πέτρος Μάρκαρης είναι στην ώρα του, σαν Πρώσος, σε αυτό το ολοφάνερα ανατολίτικο μέρος. Συναντιόμαστε στις στοές της παλιάς αγοράς της Αθήνας, στην είσοδο της κρεαταγοράς, όπου σκουρόχρωμοι άντρες με ματωμένες λευκές ποδιές τεμαχίζουν αρνιά, χοιρινό και βοδινό κρέας. [...] Στην παλιά αγορά της Αθήνας βλέπεις, ακούς και μυρίζεις τη δόξα και τη μιζέρια αυτού του ωκεανού ανθρώπων στις ακτές του γαλαζοπράσινου ή γκριζωπού Αιγαίου» (σ. 91).



αναγνωστικό κοινό που επιθυμεί να «περιηγηθεί» σε μια «άλλη», σκοτεινή Ευρώπη, μια Ευρώπη που βρίσκεται στον αντίποδα εκείνης του σκανδιναβικού νουάρ.

### Τροπικότητες του «νουάρ» από τη Σκανδιναβία ως τα Βαλκάνια

Το δεύτερο σημείο όπου πρέπει να σταθούμε είναι ότι ο όρος «νουάρ» στον τίτλο του *BalkaNoir* χρησιμοποιείται καταχρηστικά, ενώ το «βαλκανική αστυνομική λογοτεχνία» θα ήταν σίγουρα πιο δόκιμος. Πρόθεσή μας, ωστόσο, ήταν να βάλουμε τα Βαλκάνια στην ίδια συζήτηση με εκείνες τις περιοχές του κόσμου στις οποίες η αστυνομική λογοτεχνία έχει υπερβεί τα γεωγραφικά τους όρια και θεωρείται σήμερα διακριτή «σχολή», όπως συμβαίνει με το σκανδιναβικό νουάρ. Εξάλλου, και σε αυτές τις περιπτώσεις ο όρος χρησιμοποιείται εν πολλοίς καθ' υπερβολή.

Στο πλαίσιο της εμπορικής λογοτεχνίας, όπως η αστυνομική, το να τηρήσει ένας συγγραφέας όλους τους κανόνες του «παιχνιδιού» (φόρμα, επαναλαμβανόμενα μοτίβα, αρχετυπικούς χαρακτήρες, ατμόσφαιρα), να ικανοποιήσει ένα τμήμα του αναγνωστικού κοινού που έχει διαμορφώσει συγκεκριμένες απαιτήσεις και ταυτόχρονα να αναπτύξει προσωπικό ύφος και να προσδώσει στο έργο του λογοτεχνικότητα, κάτι που πρακτικά σημαίνει παραβίαση των συμβάσεων τις οποίες θέτει η τυποποίηση του είδους, είναι μια εξαιρετικά δύσκολη «άσκηση ισορροπίας». Και γίνεται ακόμα πιο δύσκολη όταν το είδος που υπηρετεί αποτελεί το πιο πετυχημένο εμπορικό προϊόν μιας παγκόσμιας αγοράς, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του σκανδιναβικού νουάρ. Ο Berglund εξηγεί ότι οι παράγοντες του βιβλίου στη Σουηδία *«[δ]εν στοχεύουν αποκλειστικά στους Σουηδούς αναγνώστες, έχουν την παγκόσμια αγορά στον νου τους. Για να το θέσω απλά, το πραγματικό αναγνωστικό κοινό βρίσκεται στο εξωτερικό, όπως και τα πραγματικά χρήματα»*, γεγονός που «έχει επηρεάσει συνολικά τη λογοτεχνική παραγωγή, από το γράψιμο έως τις πωλήσεις των δικαιωμάτων και το marketing. Αρκετοί Σουηδοί συγγραφείς άρχισαν από τη δεκαετία του 2000 να γράφουν αστυνομική λογοτεχνία για στρατηγικούς λόγους, τουλάχιστον εν μέρει, έχοντας τα μάτια τους στραμμένα στην αγορά».<sup>29</sup> Ακόμα και όταν αυτό δεν συμβαίνει, δεν είναι σπάνιο το κείμενο να υποστεί «επιμέλεια» κατά τη διάρκεια της μετάφρασης, όπως παραδέχεται ο Βρετανός εκδότης Patrick Janson-Smith φέρνοντας ως παράδειγμα το μυθιστόρημα *Ο Υπνωτιστής* (πρωτότυπος

<sup>29</sup> Berglund (With a Global...), ό.π. σ. 85.

τίτλος στα σουηδικά *Hypnotisören*) του Lars Kepler<sup>30</sup>: «Στην περίπτωση του *The Hypnotist*, ο συγγραφέας ήταν πάρα πολύ δεκτικός σε όλες τις προτάσεις μας (για παράδειγμα, κάποιες αλλαγές στη δομή της πλοκής, μερικές προσθήκες, περισσότερες επεξηγήσεις για τους ξένους αναγνώστες κ.ά.), οι οποίες, όπως πιστεύουμε, είχαν ως αποτέλεσμα –τολμώ να πω– ένα βιβλίο καλύτερο και πιο ικανοποιητικό από το σουηδικό πρωτότυπο».<sup>31</sup>

Κοντολογίς, το σκανδιναβικό νουάρ, ως εξαγωγίμο προϊόν, υπόκειται σε διαδικασία αυστηρής λογοτεχνικής τυποποίησης, που βασίζεται στην αναπαραγωγή συγκεκριμένων μοτίβων και πλοκής, καθώς και μιας στερεότυπης εικόνας για το τοπίο και τους ανθρώπους των βορείων χωρών. Η τυποποιημένη φόρμα του, παρόλο που τεχνικά ανήκει στο υποείδος του *police procedural*, έχει πράγματι κάποια στοιχεία νουάρ, όπως η σκοτεινή και μελαγχολική ατμόσφαιρα, ο αργός αφηγηματικός ρυθμός, οι ψυχολογικά και σεξουαλικά κακοποιημένοι χαρακτήρες, και οι σκυθρωποί αστυνομικοί επιθεωρητές που έρχονται αντιμέτωποι με τους μηχανισμούς ενός διεφθαρμένου συστήματος, ενώ ταυτόχρονα παλεύουν με τους εσωτερικούς τους δαίμονες (αλκοολισμό, κατεστραμμένες οικογενειακές σχέσεις και ψυχολογικές διαταραχές, ή, και αρκετά συχνά, και όλα αυτά μαζί), συστατικά στοιχεία της επιτυχίας των μυθιστορημάτων των Σουηδών συγγραφέων που αναφέρθηκαν παραπάνω. Με τη διαφορά ότι στο έργο των Sjöwall-Wahlöö, Μανκέλ και Λάρσον δεν «ντύνουν» απλώς την πλοκή, αλλά αποτελούν δομικά στοιχεία της αφήγησης και υπηρετούν συγκεκριμένους στόχους. Σε κάθε περίπτωση, η επιρροή που έχουν ασκήσει οι συγγραφείς αυτοί, και ειδικά οι πρωτοπόροι Sjöwall-Wahlöö, στη διαμόρφωση του είδους είναι τέτοια, που σήμερα πολλοί θεωρούν αναγκαία προϋπόθεση τη μίμνησή τους, όπως ο βιβλιοκριτικός Jake Kerridge που γράφει: «Φανταστείτε ένα παράλληλο σύμπαν, όπου ο Στιγκ Λάρσον και ο Jo Nesbø γράφουν ελαφρά αστυνομικά αινίγματα με χώρο δράσης ένα σπίτι σε κάποιο χωριουδάκι ή την κατοικία ενός εφημέριου. Πιθανόν αυτή να ήταν η πραγματικότητά μας, αν, πριν από περισσότερο από μισό αιώνα, ένας εξέχων Σουηδός δημοσιογράφος, με το όνομα Per Wahlöö, δεν είχε ερωτευτεί μια νεαρή εκδότρια με το όνομα Maj Sjöwall».<sup>32</sup>

30 Σε μετάφραση Γιώργου Μαθόπουλου, Πατάκης, Αθήνα 2013. Να σημειωθεί ότι Lars Kepler είναι το λογοτεχνικό ψευδώνυμο του συγγραφικού διδύμου Alexander Ahndoril και Alexandra Coelho Ahndoril. Ο Janson-Smith, πάντως, αναφέρεται σε αυτούς στον ενικό.

31 Forshaw, ό.π. σ. 57.

32 Jake Kerridge, «The couple who invented Nordic Noir», *The Telegraph*, 19.07.2015, <https://>

Μπορεί να μη ζούμε σε έναν κόσμο που ο Nesbø γράφει αναίμακτα, ελαφρά whodunit, αλλά και σε αυτόν τον κόσμο υπάρχουν σκανδιναβικά «νουάρ» που δεν είναι καθόλου νουάρ. Ο Anders Roslund, το ήμισυ του συγγραφικού διδύμου Roslund/Hellström, εξηγεί: «Όταν συγκρίνεις τους διάφορους Σουηδούς συγγραφείς, είναι ξεκάθαρο ότι γράφουμε βιβλία με διακριτό ύφος, χρησιμοποιώντας αρκετά διαφορετικές τεχνικές, που καλύπτουν ολόκληρο το φάσμα – από εκείνα συγγραφέων που είναι ακόμα πολύ κοντά στην παράδοση της Αγκάθα Κρίστι, μέχρι τα δικά μας βιβλία και εκείνα του Στιγκ [εννοεί τον Στιγκ Λάρσον] και άλλων ακόμα πιο “σύγχρονων” συγγραφέων».<sup>33</sup> Μια συγγραφέας που ακολουθεί το πρότυπο της Κρίστι –και συγκεκριμένα της Σουηδής «Christie» Maria Lang<sup>34</sup>– είναι, για παράδειγμα, η Camilla Läckberg. Η Läckberg τοποθετεί τις πλοκές της σε ένα «χωριουδάκι», τη γενέτειρά της Fjällbacka, γύρω από έναν συγκεκριμένο αριθμό υπόπτων, ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό τη «συνταγή» και τη δομή του κλασικού whodunit και παρ’ όλ’ αυτά αποκαλείται η «βασίλισσα του Nordic noir». Με λίγα λόγια, σήμερα το «νουάρ» χρησιμοποιείται δίπλα σε έναν γεωγραφικό προσδιορισμό (π.χ. σκανδιναβικό, λατινοαμερικάνικο κ.ά.), περισσότερο για να υποδείξει την ύπαρξη μιας τοπικής «σχολής», παρά για να περιγράψει το υποείδος του αστυνομικού που προτιμούν οι εκφραστές της.

Αν μια φόρμα που έχει διαμορφωθεί μέσα από τη διαδικασία αυστηρής τυποποίησης, όπως αυτής του σκανδιναβικού νουάρ, εμφανίζει τέτοια ποικιλομορφία, τότε είναι αναμενόμενο να υπάρχουν ακόμα μεγαλύτερες αποκλίσεις στο έργο

---

[www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/11741385/The-couple-who-invented-Nordic-Noir.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/11741385/The-couple-who-invented-Nordic-Noir.html) (τελευταία πρόσβαση 29.08.2020)

33 Forshaw, ό.π. σ. 86.

34 Η Maria Lang (ψευδώνυμο της Dagmar Maria Lange, 1914-1991) δεν είναι ιδιαίτερα γνωστή στο διεθνές αναγνωστικό κοινό, ωστόσο στη Σουηδία και τις Βόρειες Χώρες θεωρείται μια από τις πιο σημαντικές συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας. Η επιτυχία της τη δεκαετία του 1950, ως συνέχεια εκείνης του Stieg Trenter (1914-1967) τη δεκαετία του 1940, έφερε το «πρώτο κύμα» δημοφιλίας της αστυνομικής λογοτεχνίας στη Σκανδιναβία. Η Lang και ο Trenter αποτελούν, κατά κάποιο τρόπο, το «αντίπαλο δέος» των Sjöwall-Wahlöö. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λάρσον αφιέρωσε το πρώτο άρθρο που δημοσίευσε ποτέ σε μια πολεμική εναντίον των Lang και Trenter, υποστηρίζοντας ότι μόνο οι Sjöwall-Wahlöö άξιζαν να διαβάζονται από τους Σουηδούς αστυνομικούς συγγραφείς. (βλ. Barbara Fister, «The Millennium Trilogy and the American Serial Killer Narrative: Investigating Protagonists of Men Who Write Women» στο *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*, επιμ. Berit Åström, Katarina Gregersdotter και Tanya Horeck, Palgrave Macmillan, Λονδίνο, 2013, σ. 40).

συγγραφέων που δεν δημιουργούν σε τόσο αυστηρό πλαίσιο. Στην περίπτωση των Βαλκάνιων συγγραφέων, όμως, και στον βαθμό που το *BalkaNoir* μπορεί να θεωρηθεί ικανό δείγμα, παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα τάση συνειδητού πειραματισμού με τη φόρμα, όχι μόνο ως προς το εύρος των εκδοχών της, αλλά και της συστηματικής αμφισβήτησης των θεμελιωδών συμβάσεων της, ή, με άλλα λόγια, μια «βαλκανοποίηση» της αστυνομικής λογοτεχνίας.

Ο όρος «βαλκανοποίηση», παρόλο που αρχικά είχε ταυτιστεί με την «άλλη» *Ευρώπη*, όπου οι άνθρωποι δεν ενδιαφέρονται να συμμορφωθούν στα πρότυπα συμπεριφοράς που θεωρούνται γενικώς αποδεκτά από και για τον πολιτισμένο κόσμο,<sup>35</sup> έχει αποδεχθεί ιδιαίτερα ανθεκτικός στον χρόνο και πλέον έχει αποσυνδεθεί από τα Βαλκάνια, αφού χρησιμοποιείται πλέον σε σχέση με μεγάλο αριθμό προβλημάτων και συνδέεται με τον κατακερματισμό και τη βαρβαρότητα ευρύτερα. Ο αναγνώστης του *BalkaNoir* διαπιστώνει αμέσως ότι οι συγγραφείς του τόμου δεν ενδιαφέρονται να συμμορφωθούν με τα γενικώς αποδεκτά πρότυπα της αστυνομικής λογοτεχνίας και παρουσιάζουν μία «άλλη» εκδοχή της. Αυτή η εκδοχή δεν αφορά μόνο την αισθητική (την απόδοση μιας «βαλκανικής» ατμόσφαιρας, μιας εικονοποιίας που παραπέμπει σε μια πιο πρωτόγονη και διεφθαρμένη Ευρώπη) ή το περιεχόμενο (θεματικές που νοηματοδοτούν αυτή την αισθητική). Αφορά, επίσης, τους τρόπους με τους οποίους οργανώνεται η αφήγηση και τα κειμενικά είδη που μπορούν να αξιοποιηθούν χωρίς η αφήγηση αυτή να πάψει να παραπέμπει στην αστυνομική λογοτεχνία.

Είναι αξιοσημείωτο ότι τα 21 διηγήματα του τόμου καλύπτουν όλο το φάσμα των υποειδών της αστυνομικής λογοτεχνίας και, σε αρκετές περιπτώσεις, κινούνται στο όριο, δοκιμάζοντας τις «αντοχές» της, αναμειγνύοντάς τη με συγγενικά λογοτεχνικά είδη ή άλλα λιγότερο αναμενόμενα. Υπάρχουν κλασικά whodunit (Verona), hardboiled (Bajić), νουάρ (Iliev), πολιτικά θρίλερ (Dukova), heist (Sršen), police procedural (Bogdan) και διηγήματα που αξιοποιούν τις φόρμες του γκανγκστερικού αφηγήματος (Stipanić), του κατασκοπευτικού (Çalışır), του πολεμικού (Perišić). Επίσης, υπάρχουν ιστορίες που κινούνται στο όριο της παρωδίας (Αποστολίδης) και μία διασκευή παραμυθιού σε ερωτικό θρίλερ (Akbay). Ακόμα περισσότερο, οι συγγραφείς του τόμου πειραματίζονται με τους αφηγηματικούς τρόπους. Για παράδειγμα, αξιοποιούν πρωτοπρόσωπη (Vincent Cole), δευτεροπρόσωπη (Poronić) και πολυπρόσωπη αφήγηση (Ράγκος), διαφορετικούς

35 Todorova, *Βαλκάνια: Η δυτική φαντασίωση*, ό.π. σ. 29.

αφηγηματικούς χρόνους, με τους περισσότερους συγγραφείς να επιλέγουν παρελθοντικό χρόνο, αλλά και κάποιους ενεστώτα (π.χ. Hrib), ενώ δύο διηγήματα κινούνται εντελώς αντίθετα, με το ένα να αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από διαλόγους (Bratkovič) και το άλλο να μην περιλαμβάνει κανέναν (Δανέλλης). Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει να γίνει στα διηγήματα του Benčić, όπου ο συγγραφέας αναπτύσσει την πλοκή του μέσα από μια αφήγηση που παραπέμπει στη λογοτεχνία τεκμηρίων (σημειώματα, ηχογραφημένοι μονόλογοι),<sup>36</sup> του Varim, όπου υπάρχει ένα απόσπασμα που παραπέμπει στην αρχαία κωμωδία,<sup>37</sup> και του Demšar, όπου η αφήγηση ξετυλίγεται ταυτόχρονα σε δύο πιθανές εκδοχές που εξαρτώνται από μια καθοριστική απόφαση την οποία καλείται να πάρει ο κεντρικός χαρακτήρας, με αποτέλεσμα ο αφηγηματικός χρόνος να μένει ακίνητος και ταυτόχρονα να απλώνεται στο μέλλον προς δύο κατευθύνσεις.<sup>38</sup>

Οι Βαλκάνιοι συγγραφείς, όμως, αρνούνται να συμμορφωθούν με τα πρότυπα και με έναν άλλο τρόπο, πιο ουσιαστικό. Όπως σημειώνεται σε αρκετά από τα θεωρητικά κείμενα που συνοδεύουν τα διηγήματα κάθε χώρας, σε αντίθεση με την αστυνομική λογοτεχνία στη Δύση, όπου η τυποποίηση λαμβάνεται σοβαρά υπόψη από τους συγγραφείς, στα Βαλκάνια υπονομεύεται ποικιλοτρόπως. Στο *BalkaNoir* υπάρχουν διηγήματα όπου οι συγγραφείς αποφεύγουν συστηματικά τη λογοτεχνικότητα και γράφουν με επιτηδευμένα «φτηνή» γλώσσα, ανάγοντας την

36 Ζόραν Μπέντσιτς, *Το πόκερ των μισανθρώπων*, μτφρ. Λόισκα Αβαγιανού, *BalkaNoir*, ό.π. σ. 315-328.

37 Πρόκειται για μια σκηνή σύλληψης, όπου οι κάτοικοι της γειτονιάς ενεργούν σαν ένα ομοιογενές σύνολο, όπως ο χορός στο αρχαίο θέατρο, αλληλοεπιδρώντας με τους κύριους χαρακτήρες με τις κινήσεις και τις αντιδράσεις τους. Ο «χορός» στο διήγημα του Βαρίμ καθρεφτίζει τη μικρή κοινωνία της επαρχιακής πόλης (η οποία ούτως ή άλλως είναι φανταστική και συμβολίζει τη «βαθιά» Τουρκία), τις πεποιθήσεις και τις προκαταλήψεις της, και ταυτόχρονα προσδίδει μια κωμική νότα στην αφήγηση. Για παράδειγμα: «Ακούγοντας τον αστυνομικό διευθυντή, το πλήθος άλλαξε σιγά σιγά τροπάρι και το οργισμένο μурμουρητό έγινε «αχ» και «βαχ» και αναστεναγμοί», «Μετά από αυτό, το πλήθος άρχισε το μοιρολόι», «Όλα τα κεφάλια ανεβοκατέβηκαν συμφωνώντας». Επίσης, αντιδρώντας στη φήμη ότι ο φονιάς μπορεί να είναι Κούρδος, κάποιος από το πλήθος φωνάζει «Θεέ μου!» και αμέσως μια κομπανία αρχίζει να παίζει με νταούλια και ζουρνάδες ένα πολεμικό εμβατήριο, ενώ ένας νεαρός αρπάζει μια σημαία και ξεκινάει μια κωμική παρέλαση, η οποία διακόπτεται αμέσως από τον αστυνομικό διευθυντή της πόλης, έναν από τους κεντρικούς χαρακτήρες. (Σουπχί Βαρίμ, «Νύχτα γάμου», μτφρ. Ευγενία Κιρκιντζέ, *BalkaNoir*, ό.π. σ. 377-393).

38 Αουγκούστ Ντέμσαρ, *Τα μάτια της κυρίας Σβόμποντα*, μτφρ. Λόισκα Αβαγιανού, *BalkaNoir*, ό.π. σ. 334-352.

«παραλογοτεχνία» σε πράξη αντίστασης στον λογοτεχνικό κομφορμισμό, ενώ άλλοι συγγραφείς ακολουθούν το αντίθετο μονοπάτι και αναπτύσσουν ένα πολύ προσωπικό ύφος, με ιδιαίτερη λογοτεχνική αξία, που αμφισβητεί τους ασφυκτικούς περιορισμούς της εμπορικής λογοτεχνίας. Δηλαδή, κάνουν κατ' αναλογία, αυτό που, σύμφωνα με τον Ρέιμοντ Τσάντλερ, έκαναν και οι Αμερικάνοι συγγραφείς της εποχής του: «Η καλύτερη αγγλική λογοτεχνία σήμερα γράφεται από Αμερικάνους, γιατί δεν ακολουθούν καμιά παράδοση [...] Κλότσησαν τις ταφόπλακες και χλεύασαν τους νεκρούς. Κάτι που έπρεπε να γίνει. Γιατί υπάρχουν πολλοί νεκροί και ασχοληθήκαμε υπερβολικά μαζί τους». <sup>39</sup> Με άλλα λόγια, πολλοί Βαλκάνιοι δείχνουν να χλεύαζουν τις λογοτεχνικές συμβάσεις και τις εμπορικές επιταγές, να τις αντιμετωπίζουν ως «νεκρές» και να μη διστάζουν να «φτύσουν στους τάφους τους». <sup>40</sup>

Συμπερασματικά, λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η «βαλκανοποίηση» της αστυνομικής λογοτεχνίας, όπως χρησιμοποιούμε εδώ τον όρο, σημαίνει αφενός «κατακερματισμό» του είδους, δηλαδή έναν συνεχή πειραματισμό με τη φόρμα και τις αφηγηματικές τεχνικές, και αφετέρου «βαρβαρότητα», με την έννοια ότι η γλώσσα που επιλέγουν πολλοί Βαλκάνιοι συγγραφείς παραβιάζει τις συμβάσεις της εμπορικής λογοτεχνίας.

### **Βαλκανικό νουάρ: Εξερευνώντας ένα «μετα-αποκαλυπτικό» τοπίο**

Υπάρχει, όμως, κάποιος ενοποιητικός παράγοντας που να μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ίσως οι Βαλκάνιοι αστυνομικοί συγγραφείς καταθέτουν μια ξεχωριστή πρόταση, μια διαφορετική «ματιά» στην αστυνομική λογοτεχνία, και επομένως ότι το έργο τους μπορεί να καταταχθεί σε κάποια διακριτή «σχολή»;

Παρά τις διαφορές στη φόρμα και τη γλώσσα (ως ύφος), ένα κοινό στοιχείο που διατρέχει όλα τα διηγήματα του *BalkaNoir* είναι η ηθική στάση απέναντι στο έγκλημα, την έννοια της δικαιοσύνης και τον τρόπο που αποδίδεται, τις σχέσεις εξουσίας, καθώς και τα σοβαρά ζητήματα που απασχολούν την κοινωνία (όχι

39 Απόσπασμα από γράμμα του Ρέιμοντ Τσάντλερ στον εκδότη του περιοδικού *The Fortnightly Intruder* τον Ιούλιο του 1937, όπως αναφέρεται στο Δημήτρης Παπαχαράλαμπος, «Raymond Chandler: Η -υψηλή ή ταπεινή;- τέχνη του φόνου» στο *Εγκληματολογία: Περίβλεπον αλεξίφωνον*, τιμητικός τόμος για τον Ομότιμο Καθηγητή Γιάννη Πανούση, Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2020, σ. 1018.

40 Δάνειο από τον τίτλο του μυθιστορήματος του Γάλλου συγγραφέα Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* (Θα φτύσω στους τάφους σας), Éditions du Scorpion, Παρίσι, 1946.

μόνο των Βαλκανίων), όπως η μετανάστευση, ο ρατσισμός, η τρομοκρατία, η καταστροφή του περιβάλλοντος κ.ά. Η αίσθηση που δημιουργούν είναι ότι η μάχη απέναντι στο Κακό έχει χαθεί οριστικά και κανείς δεν μπορεί να αισθάνεται πια ασφαλής, ή, όπως το θέτει η Mirjana Novaković: «[στις] χώρες που παρουσιάζει αυτή η ανθολογία, όπως λέει και ο Σαίξπηρ, ο κόσμος έχει βγει από τον αρμό του, και είναι σαφές ότι ένας ντετέκτιβ ή δημοσιογράφος ή κάποια γριούλα, που περιφέρονται στους βρόμικους δρόμους των βαλκανικών πόλεων, ίσως μπορούν να εξιχνιάσουν κάποιο φόνο, όμως, σε καμιά περίπτωση δεν μπορούν να βελτιώσουν τον κόσμο (ούτε καν τα Βαλκάνια)».<sup>41</sup> Υπό αυτή την έννοια, στον πρόλόγο μας για τον τόμο χαρακτηρίσαμε το βαλκανικό νουάρ «μετα-αποκαλυπτικό». Πριν το αναλύσουμε, όμως, καλό είναι να εξετάσουμε και τη στάση που κρατάει το σκανδιναβικό νουάρ στα ίδια ζητήματα, ώστε να έχουμε ένα μέτρο σύγκρισης.

Είναι ευρέως αποδεκτό ότι το έργο των Sjöwall-Wahlöο ξεσκεπάζει τον κατασταλτικό μηχανισμό που κρύβεται πίσω από το προσωπείο του κράτους πρόνοιας (Nestingen και Arvas), ότι τα βιβλία του Μανκέλ αποτυπώνουν τη μακρά και οδυνηρή παρακμή του σουηδικού μοντέλου του κοινωνικού κράτους (Žizek), και ότι η τριλογία του Λάρσον είναι στην πραγματικότητα μία πραγματεία για το πώς οι αξίες και οι θεσμοί της σοσιαλδημοκρατίας εξελίχθηκαν σε μια φάρσα (MacDougall).<sup>42</sup> Σε αυτή την παράδοση, οι Σκανδιναβοί αστυνομικοί συγγραφείς συνδυάζουν την πλοκή τους με την κοινωνικο-πολιτική κριτική. Όταν έγραφαν οι θεμελιωτές του είδους, ωστόσο, η αμφισβήτηση των θεσμών (που στη συνείδηση του κόσμου πήγαζαν από το σώμα των πολιτών και εξέφραζαν τη βούλησή τους<sup>43</sup>) ήταν ασυνήθιστη, προκάλεσε έκπληξη και αναγνωστικό ενδιαφέρον. Σήμερα, καθώς έχει χαθεί αυτό το στοιχείο της έκπληξης, οι συγγραφείς του είδους αναζητούν ολοένα και πιο εντυπωσιακές, πιο αιματηρές πλοκές για να προκαλέσουν έξαψη. Ως αποτέλεσμα, έχει αποδυναμωθεί ο ρεαλισμός (σημαντική προϋπόθεση για να έχει «δύναμη» η κοινωνική κριτική). Όπως εξηγεί ο Νορβηγός συγγραφέας Gunnar Staalesen: «Είναι σημαντικό να έχουμε στο μυαλό μας, όταν

41 Μιριάνα Νοβάκοβιτς, *Η αστυνομική λογοτεχνία στη Σερβία*, μτφρ. Ισμήνη Ραντούλοβιτς, BalkaNoir, ό.π. σ. 251.

42 Όπως αναφέρονται στο Bruce Robbins, «The Detective is Suspended» στο *Literatures as World Literature*, ό.π. σ. 48.

43 Βλ. Andrew Nestingen και Paula Arvas, «Introduction: Contemporary Scandinavian crime fiction», *Scandinavian Crime Fiction*, επιμ. Andrew Nestingen και Paula Arvas, University of Wales Press, Κάρντιφ, 2011.

μιλάμε για τα σκανδιναβικά αστυνομικά μυθιστορήματα, ότι αναγκαστικά παρουσιάζουν μια εικόνα των σύγχρονων σκανδιναβικών χωρών που είναι αρκετά πιο σκοτεινή και εγκληματική από ό,τι ισχύει στον πραγματικό κόσμο». <sup>44</sup> Ο συμπατριώτης του Jo Nesbø, όταν τον ρωτάνε αν το Όσλο είναι στην πραγματικότητα τόσο σκοτεινό και επικίνδυνο όσο το παρουσιάζει στα βιβλία του, απαντάει: «Όχι. Είναι μια όμορφη και ήσυχη πόλη». Και στην ερώτηση αν πιστεύει ότι το παρακάνει με τη βία σε κάποια βιβλία του, δηλώνει: «Ναι, ειδικά στη “Λεοπάρδαλη”, υπερέβαλα. Το έχω μετανιώσει». <sup>45</sup>

Ακόμα πιο χαρακτηριστική είναι η εργαλειοποίηση της σεξουαλικής διαστροφής. Ο Λάρσον χρησιμοποίησε σκληρές περιγραφές σεξουαλικής κακοποίησης προκειμένου να τονίσει τον υποβόσκοντα μισογυνισμό στη χώρα που θεωρείται παράδεισος σεξουαλικής ανεκτικότητας και να καταδείξει πώς οι θεσμοί, που υποτίθεται ότι προστατεύουν τα θύματα σεξουαλικής κακοποίησης, στην πραγματικότητα τα κακοποιούν χειρότερα. <sup>46</sup> Σήμερα όμως, όπως υποστηρίζει ο Bruce Robbins, η διαστροφή στο σκανδιναβικό νουάρ έχει αναχθεί σε «προϋπόθεση της φόρμας και της δομής του είδους». <sup>47</sup> Για να εξηγήσει το επιχείρημά του, χρησιμοποιεί το παράδειγμα της επιτυχημένης σκανδιναβικής αστυνομικής σειράς *Bron/Broen*. Στις πρώτες δύο σεζόν, οι δολοφόνοι συνδέουν την εγκληματική τους δράση με μια καμπάνια δυσφήμισης των κρατικών θεσμών και ανάδειξης σοβαρών κοινωνικών ζητημάτων, όπως η αδιαφορία του συστήματος απέναντι στις ευάλωτες κοινωνικές ομάδες (1η σεζόν) και η έλλειψη πολιτικής βούλησης στην καταπολέμηση της κλιματικής αλλαγής (2η σεζόν). Ωστόσο, η κοινωνική ευαισθησία αποτελεί προκάλυμμα και τα κίνητρα είναι εντελώς προσωπικά και απόρροια κάποιας διαστροφής (π.χ. στη δεύτερη σεζόν το αρρωστημένο ερωτικό πάθος ανάμεσα σε δύο αδέρφια). Το συγκεκριμένο παράδειγμα είναι αρκετά χαρακτη-

44 Forshaw, ό.π. σ. 124.

45 Jo Nesbø, «Ο Νορβηγός σταρ της σύγχρονης αστυνομικής λογοτεχνίας», συνέντευξη στην Τασούλα Επακοίλη, Η Καθημερινή, 14.09.2015, <https://www.kathimerini.gr/830801/article/proswpa/syntentyzeis/jo-nesbo-o-norvhgos-star-ths-sygyxronhs-astynomikhsh-logotexnias> (τελευταία πρόσβαση 04.09.2020). Αναλυτικότερα για το λογοτεχνικό ύφος και τα τυποποιημένα μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Nesbø στο έργο του, βλ. Ανδρέας Αποστολίδης, «Τεχνάσματα και κοινοτοπίες. Πώς διαβάζουμε σήμερα “αστυνομικά”...», *The Books' Journal*, τχ. 73, Ιανουάριος 2017, σ. 66-69.

46 Βλ. Meghan A. Freeman, «Disarticulated Figures: Language and Sexual Violence» στο *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*, ό.π. σ. 117-135.

47 Robbins, ό.π. σ. 55.



ριστικό για το πώς, αρκετά συχνά, η κριτική στους θεσμούς και η ανάδειξη σημαντικών κοινωνικών ζητημάτων είναι επιφανειακή και προσχηματική.

Αυτό οδηγεί κάποιους μελετητές στο συμπέρασμα ότι το σκανδιναβικό νουάρ είναι στην πραγματικότητα η επιβεβαίωση και όχι η διάψευση του κοινωνικού κράτους<sup>48</sup> ή, τουλάχιστον, η νοσταλγία για τις χαμένες αξίες και τα ιδανικά του.<sup>49</sup> Ένα ακόμα στοιχείο που ενισχύει αυτό το συμπέρασμα είναι ο ρόλος του αστυνομικού. Ο αστυνομικός στο σκανδιναβικό νουάρ έχει πίστη στους θεσμούς, ακόμα και όταν η έρευνά του έχει σημαντικό τίμημα στην προσωπική και επαγγελματική του ζωή. Για την ακρίβεια, αυτό είναι άλλο ένα κλασικό μοτίβο του είδους: Ο αστυνομικός απειλείται με διαθεσιμότητα, αναγκάζεται να ενεργήσει μόνος του, λύνει την υπόθεση, ξεσκεπάζει τους διεφθαρμένους κοινωνικούς λειτουργούς, δικαιώνεται, και στο τέλος αποκαθίσταται στην υπηρεσία του. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, λειτουργεί ως «δικλείδα ασφαλείας» του συστήματος.<sup>50</sup> Με άλλα λόγια, για κάθε διεφθαρμένο αστυνομικό, όπως ο Tom Waaler, θα υπάρχει πάντα ένας ακέραιος, όπως ο Χάρι Χόλε, να πολεμάει τις αδικίες και να υπερασπίζεται τις αξίες και τα ιδανικά της κοινωνίας και του κράτους, ειδικά όταν αυτά απειλούνται. Για το ζήτημα αυτό, ο Σουηδός συγγραφέας Arne Dahl εξηγεί: «Στην πλοκή ερχόμαστε κοντά στους αστυνομικούς, διότι σε εμάς οι άντρες της αστυνομίας είναι λίγο πολύ ίσοι, δεν έχουμε μεγάλης κλίμακας ιεραρχία όπως σε άλλες χώρες, δεν υπάρχει το μεγάλο αφεντικό. [...] Υπάρχει η αίσθηση ότι μπορείς να εμπιστευθείς την αστυνομία, πράγμα που δεν συμβαίνει στην πλειοψηφία των χωρών».<sup>51</sup>

Επιστρέφοντας στα Βαλκάνια και τα διηγήματα του *BalkaNoir*, διαπιστώνουμε μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση. Το έγκλημα δεν είναι πάντα αποτέλεσμα διαστροφής (αν και δεν λείπουν τέτοιες περιπτώσεις), αλλά αρκετά συχνά είναι μέσο επιβίωσης (π.χ. Varim), κοινωνικής ανέλιξης (Stipanić), απόδοσης κοινωνικής δικαιοσύνης (Benčić) ή απλώς απόρριψης του συστήματος και των θεσμών του (Sršen). Η εξουσία δεν πηγάζει από το κράτος, ούτε πολύ περισσότερο από

48 Ό.π. σ. 49.

49 Jakob Stougaard-Nielsen, *Scandinavian Crime Fiction*, Bloosberry, 2017, σ. 19.

50 Ο Robbins αναφέρει και ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Den femte kvinnan* (Η πέμπτη γυναίκα) του Μανκέλ, όπου ο Γουόλαντερ υποστηρίζει ότι η αυτοδικία δεν είναι λύση, κανείς δεν πρέπει να παίρνει τον νόμο στα χέρια του. Επομένως, η απόδοση δικαιοσύνης παραμένει αποκλειστικό προνόμιο (και φυσικά υποχρέωση) των κρατικών θεσμών (Robbins, ό.π σ. 57).

51 Arne Dahl, «Μπορείς πράγματι να εμπιστευτείς την αστυνομία;», συνέντευξη στον Ανδρέα Αποστολίδη, Πολάρ, τχ. 1, Ιούλιος 2018, σ. 56-60.

τον λαό, ενώ οι θεσμοί ελέγχονται από τα πραγματικά κέντρα εξουσίας που είναι παρακρατικά. Το τελευταίο υπονοείται και στο σκανδιναβικό νουάρ, με τη διαφορά ότι εκεί υπάρχει ένας περιορισμένος αριθμός διεφθαρμένων κρατικών λειτουργών και επιχειρηματιών. Η δράση του ήρωα-αστυνομικού τούς εξουδετερώνει και ο κίνδυνος για την κοινωνία απομακρύνεται, έστω και προσωρινά. Στον «κόσμο» του *BalkaNoir*, αντιθέτως, η διαφθορά δεν αποτελεί παρέκκλιση, αλλά δομικό συστατικό τόσο του συστήματος όσο και της κοινωνίας. Οι αρχές δεν προστατεύουν, αλλά τρομοκρατούν και αναπτύσσουν και οι ίδιες εγκληματική δράση.

Η δυσπιστία των Βαλκάνιων συγγραφέων απέναντι στις αρχές αποτυπώνεται στον ρόλο που επιφυλάσσουν στην αστυνομία. Συνήθως, είναι αναποτελεσματική (Αποστολίδης), αποτελεί απειλή (Dukona, Ράγκος), συγκαλύπτει το έγκλημα (Çalısır) ή συλλαμβάνει κάποιον αθώο (Δανέλλης). Στα περισσότερα διηγήματα, πάντως, απουσιάζει εντελώς, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι από τα 21 του τόμου μόνο τα έξι έχουν ως κεντρικό χαρακτήρα έναν αστυνομικό, και από αυτά μόνο σε δύο η έρευνα αποδεικνύεται επιτυχημένη χάρη στις ικανότητες του αστυνομικού/ντετέκτιβ (Verona, Bogdan). Στα υπόλοιπα, η σύλληψη του ενόχου είναι αποτέλεσμα ενός τυχαίου γεγονότος (Hrib) ή η λύση του μυστηρίου δεν οδηγεί σε σύλληψη (Ikonomov, Ρορονιός), ενώ σε ένα ο αστυνομικός κάνει σωστά τη δουλειά του και προστατεύει τη βασική μάρτυρα στη δίκη του αρχηγού μιας εγκληματικής οργάνωσης, ωστόσο, σε μια ενδιαφέρουσα ανατροπή, η μάρτυρας αποφασίζει να καταθέσει ψευδώς στο δικαστήριο, με αποτέλεσμα να αθωωθεί ο κατηγορούμενος, μόνο και μόνο για να τον σκοτώσει στη συνέχεια η ίδια. Η γυναίκα επιλέγει την αυτοδικία, επειδή δεν έχει εμπιστοσύνη στους κρατικούς θεσμούς. Πιστεύει ότι όχι μόνο δεν θα αποδώσουν δικαιοσύνη, αλλά θα προστατεύσουν τον εγκληματία και θα διευκολύνουν τη δράση του (Bajić).

Τα παραδείγματα είναι πολλά, αλλά θα σταθούμε στο διήγημα του Ρορονιός, γιατί συγκεντρώνει αρκετά από τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν και αποτυπώνει χαρακτηριστικά τη διαφορετική στάση που υιοθετεί το βαλκανικό νουάρ σε σύγκριση με το σκανδιναβικό.<sup>52</sup> Συνοπτικά η πλοκή έχει ως εξής: Ο φάκελος της υπόθεσης θανάτου ενός επιφανούς, αλλά διεφθαρμένου, επιχειρηματία έχει κλείσει βιαστικά, ενώ υπάρχουν ξεκάθαρες ενδείξεις ότι ήταν δολοφονία. Η αστυνομία την ανοίγει πάλι, όχι από αίσθημα ευθύνης, αλλά επειδή η κόρη του θύματος

52 Μάρκο Πόποβιτς, *Συγκάλυψη*, μτφρ. Ισμήνη Ραντούλοβιτς, *BalkaNoir*, ό.π. σ. 290-308.

απειλεί να καταγγείλει στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης τη συγκάλυψη. Ο ανώνυμος αστυνομικός-αφηγητής ανακαλύπτει ότι ο δολοφόνος είναι κάποιος μετανάστης, ο οποίος ως αντάλλαγμα εξασφάλισε πλαστά έγγραφα για να φύγει από τη χώρα. Επίσης, το θύμα χρωστούσε ένα μεγάλο ποσό στη μαφία. Ο προϊστάμενος του αφηγητή χαρακτηρίζει την υπόθεση «συμβόλαιο θανάτου» και αποφασίζει να την παγώσει. Εκείνος έχει αμφιβολίες, συνεχίζει την έρευνά του και διαπιστώνει ότι τελικά ηθικός αυτουργός ήταν το ίδιο το θύμα. Παράγγειλε τη δολοφονία του, ώστε η κόρη του να εισπράξει την ασφάλεια ζωής και να ξεμπλέξει από τη μαφία. Ο αστυνομικός τη φέρνει αντιμέτωπη με την αλήθεια. Εκείνη επιχειρεί να τον δωροδοκήσει κι εκείνος αρνείται, παρ' όλ' αυτά δεν επιδιώκει να ανοίξει πάλι τον φάκελο. Όπως λέει: «*Δεν είχε νόημα. [...] Υπήρχαν άλλες προτεραιότητες*». Το διήγημα τελειώνει με την κόρη του νεκρού να τηλεφωνεί στον αστυνομικό, αφού έχει εισπράξει τα χρήματα της ασφάλειας, και να επαναλαμβάνει τη πρότασή της ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για τη σιωπή του. Η τελευταία φράση είναι: «*Τι αποφασίσατε λοιπόν, επιθεωρητά;*» με τον αναγνώστη να μη μαθαίνει ποτέ την απάντηση.

Η αφήγηση κλείνει με ένα ηθικό δίλημμα που παραμένει μετέωρο, ένα μοτίβο που συναντάται και σε άλλα διηγήματα του τόμου. Το συγκεκριμένο ηθικό δίλημμα, μάλιστα, υπογραμμίζεται από το γεγονός ότι ο αφηγητής έχει δυσβάσταχτο τραπεζικό χρέος εξαιτίας ενός στεγαστικού δανείου. Η υποτίμηση του νομίσιματος είχε ως αποτέλεσμα το χρέος του να μεγαλώσει δραματικά. Το κράτος έχει υποσχεθεί να βοηθήσει τους πληγέντες της νομισματικής κρίσης, αλλά δεν κάνει τίποτα. Έτσι, ο αστυνομικός αναγκάζεται να δουλεύει και ως πορτιέρης σε νυχτερινό κλαμπ για να συμπληρώσει το εισόδημά του, ενώ ο προϊστάμενός του είναι ενήμερος και δεν δείχνει να ενοχλείται. Η κοινωνική κριτική εδώ δεν είναι προσχηματική –δεν προτάσσεται εξάλλου–, αλλά αποτελεί την πραγματικότητα του διηγήματος και διαμορφώνει τις συνθήκες υπό τις οποίες ενεργεί ο κεντρικός χαρακτήρας. Κάνει ευσυνείδητα τη δουλειά του, αλλά δεν θυσιάζεται για την απόδοση δικαιοσύνης, γιατί ξέρει από προσωπική εμπειρία ότι το κράτος δεν ενδιαφέρεται για το δίκαιο. Επίσης, η σχέση του με τη «νύχτα» δεν συνεπάγεται ότι είναι διεφθαρμένος, ούτε επηρεάζει την έρευνά του. Δείχνει, όμως, ότι ο μαριχαισμός του αστυνομικού αφηγήματος δεν ισχύει στη βαλκανική εκδοχή του. Παρόμοια είναι η στάση του απέναντι στις ευάλωτες κοινωνικές ομάδες, όπως οι μετανάστες. Δεν παρουσιάζονται στερεοτυπικά ως άβουλοι και συλλήβδην καλοί. Προσπαθούν να επιβιώσουν, κι αυτό σημαίνει ότι, αν χρειαστεί, θα εγκληματήσουν, κάτι το οποίο –χωρίς να δικαιολογείται ή να νομιμοποιείται– είναι απολύ-

τως κατανοητό. Τέλος, στη *Συγκάλυψη* συναντάμε ένα ενδιαφέρον μοτίβο που επαναλαμβάνεται σε αρκετά διηγήματα: αυτό του θύματος-θύτη. Για άλλη μια φορά αποφεύγεται ο μανιαϊσμός του αθώου θύματος και του διαβολικού θύτη, καθώς οι δύο ιδιότητες συνυπάρχουν στον ίδιο χαρακτήρα.

Εν κατακλείδι, αν το σκανδιναβικό νουάρ είναι η σκιαγράφηση μιας επίπλαστης ουτοπίας, η οποία διαρκώς απειλείται αλλά πάντα διασώζεται από έναν ηρωικό ντετέκτιβ, το βαλκανικό νουάρ είναι ένας «τόπος» όπου κανείς δεν βγαίνει νικητής, ούτε στην πράξη ούτε ηθικά. Σε αυτό το «μετα-αποκαλυπτικό» σκηνικό, ο Βαλκάνιος αστυνομικός δεν νιώθει ιδεολογική ή ηθική υπεροχή έναντι της κοινωνίας, δεν προσπαθεί να κάνει τον κόσμο καλύτερο. Οι χαρακτήρες του βαλκανικού νουάρ δεν έχουν τίποτα το ηρωικό, μοιάζουν περισσότερο με «ήρωες» του Καμύ που αναζητούν νόημα μέσα σε έναν ολότελα παράλογο κόσμο.<sup>53</sup> Το μόνο που μπορούν να κάνουν, πάλι με τα λόγια της Νοβακονίτς, «είναι να μιλήσουν και να υποδείξουν ποιος ευθύνεται», γιατί «*αίσιο τέλος δεν υπάρχει φυσικά και το παρακάναμε καλλιερώντας τόσο χρόνια φρούδες ελπίδες ότι θα έρθει*».<sup>54</sup> Ίσως γι' αυτό σε πολλά διηγήματα, ενώ η υπόθεση εξιχνιάζεται, το τέλος παραμένει ανοικτό, για να υπενθυμίζει ότι νέα εγκλήματα και αδικίες πρόκειται να συντελεστούν ως συνέπεια των προηγούμενων.

### Non olet sanguis, sed pecunia<sup>55</sup>

Η περίπτωση του σκανδιναβικού νουάρ, ωστόσο, αποδεικνύει ότι η διαμόρφωση ενός λογοτεχνικού είδους (και ειδικά της εμπορικής λογοτεχνίας) δεν γίνεται αποκλειστικά με λογοτεχνικούς όρους. Παράλληλα χρειάζεται και η ανάπτυξη ενός οργανωμένου συστήματος εκδοτών, μεταφραστών και λογοτεχνικών πρακτόρων που θα το υποστηρίξει με στοχευμένες στρατηγικές marketing και branding.

Η Σουηδή λογοτεχνική πράκτορας Magdalena Hedlund είναι διαφωτιστική όταν αναφέρει πως η παγκόσμια επιτυχία της τριλογίας *Millenium* «άλλαξε τους

53 Στο διήγημα του Ρορονίτς αυτή η εσωτερική υπαρξιακή αναζήτηση αποδίδεται και μέσω μιας δευτεροπρόσωπης αφήγησης, όπου ο αφηγητής απευθύνεται στον εαυτό του.

54 Νοβακονίτς, ό.π. σ. 251.

55 «Δεν μυρίζει [βρομάει] αίμα, αλλά χρήμα», παράφραση του «Non olet pecunia, sed sanguis» που χρησιμοποιεί η Πατρίσια Χάισμινθ στο μυθιστόρημά της *Ripley Under Ground* (Ο Ρίπλεϊ κάτω από το χώμα), W.W. Norton & Company 2008, σ. 152, το οποίο με τη σειρά του είναι παράφραση της λατινικής ρήσης «Pecunia non olet» (Το χρήμα δεν βρομάει).

κανόνες στην πώληση της σουηδικής λογοτεχνίας στο εξωτερικό. [...] Μετά τον Λάρσον ήταν φανερό πως όλοι αναζητούσαν τον επόμενο Λάρσον. Και όταν περισσότεροι εκδότες ενδιαφέρθηκαν για τη σουηδική λογοτεχνία, απέκτησαν τα “εργαλεία” που χρειαζόνταν: υπέγραψαν αμέσως συμβόλαια με επαγγελματίες αναγνώστες και μεταφραστές που γνώριζαν τη γλώσσα». <sup>56</sup> Ο Berglund επισημαίνει ότι «η αυξανόμενη ζήτηση για σουηδικά αστυνομικά μυθιστορήματα δημιούργησε ταυτόχρονα μια νέα αγορά για τους Σουηδούς λογοτεχνικούς πράκτορες και ανέδειξε νέες επαγγελματικές ευκαιρίες που δεν υπήρχαν προηγουμένως. Η ραγδαία μεγέθυνση του αριθμού των σουηδικών λογοτεχνικών πρακτορείων οφείλεται εν μέρει στην έκρηξη ενδιαφέροντος για την αστυνομική λογοτεχνία. Από την άλλη, η εξάπλωση της σουηδικής αστυνομικής λογοτεχνίας στο εξωτερικό υποβοηθήθηκε σημαντικά από τα νεοϊδρυθέντα λογοτεχνικά πρακτορεία. Δεν είναι εύκολο να προσδιορίσουμε αν η ανάπτυξη των λογοτεχνικών πρακτορείων ήταν η αιτία αυτού του φαινομένου ή το αποτέλεσμα του. Ίσως, η ορθότερη απάντηση είναι πως ισχύουν και τα δύο». <sup>57</sup>

Σε κάθε περίπτωση, μετά το 2000 στη Σουηδία ιδρύθηκαν δώδεκα νέα ανεξάρτητα λογοτεχνικά πρακτορεία (σε σύνολο 18 που λειτουργούν σήμερα), επτά εκ των οποίων δημιουργήθηκαν κατά τη δεκαετία του 2010. Ο ρόλος των λογοτεχνικών πρακτόρων, αλλά και γενικότερα της εκδοτικής βιομηχανίας στις βόρειες χώρες (και κυρίως στη Σουηδία) αποδείχθηκε καθοριστικός στην καθιέρωση του *Nordic noir*, ως παγκόσμιου εκδοτικού φαινομένου. Και συνοδεύτηκε από καλά οργανωμένες στρατηγικές marketing, που σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα πέτυχαν να επιβάλουν στις διεθνείς αγορές τον συγκεκριμένο όρο, ως περιγραφικό μιας ξεχωριστής «σχολής» της αστυνομικής λογοτεχνίας, μολονότι, όπως προαναφέρθηκε, στην αστυνομική λογοτεχνία των χωρών του Βορρά ανιχνεύονται σημαντικές εσωτερικές διαφορές. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Γεωργιάδης: «Υπάρχει μια τάση (που δεν είναι άσχετη με το μάρκετινγκ των εκδοτικών επιχειρήσεων διεθνώς [...]) να παραβλέπονται οι όποιες διαφορές υπάρχουν, και έτσι στη διαφήμιση, την παρουσίαση (αλλά και πολλές κριτικές) θεωρείται ότι όλα σχεδόν τα αστυνομικά μυθιστορήματα των Σκανδιναβών συγγραφέων ανήκουν στο ίδιο υποείδος και χαρακτηρίζονται συνήθως ως “σκανδιναβικά νουάρ” ή “σκανδινα-

<sup>56</sup> Όπως αναφέρεται στο Berglund, ό.π. σ. 80.

<sup>57</sup> Karl Berglund, «A turn to the rights, the advent and impact of the Swedish literary agents», στο *Hype: Bestsellers and Literary Culture*, (επιμ.) Jon Helgason, Sara Kärrholm and Ann Steiner, Nordic Academic Press, 2014, σ. 76-77.

βικά θρίλερ”». <sup>58</sup> Κατάφεραν, δηλαδή, να τυποποιήσουν το είδος και να επιβάλουν διεθνώς το *Nordic noir* ως το πλέον ισχυρό και εμπορικά ελκυστικότερο λογοτεχνικό brand name της εποχής μας. Γι’ αυτόν τον λόγο, ορισμένοι μελετητές, όπως η Anne Grydehøj, διακρίνουν το είδος σε «scandinavian crime fiction» και «Nordic noir», όπου το πρώτο αναφέρεται στο είδος *per se* και το δεύτερο στο εκδοτικό φαινόμενο που ακολούθησε την τεράστια εμπορική επιτυχία του. <sup>59</sup>

Όπως εξηγεί ο Βρετανός εκδότης Nick Sayers από τις εκδόσεις Hodder & Stoughton: «Οι σκανδιναβικές χώρες έχουν μερικούς εξαιρετικούς συγγραφείς, που είναι καθιερωμένοι στις άλλες αγορές. Είτε μας αρέσει είτε όχι η επίδραση του marketing σημαίνει ότι μόλις ένα brand name καθιερωθεί, οι αναγνώστες προσκολλώνται σε αυτό και έτσι καθίσταται ευκολότερο να τους κατευθύνεις προς άλλους συγγραφείς». <sup>60</sup> Από την πλευρά της, η Σουηδή λογοτεχνική πράκτορας Sofia Odsberg (Swedish Nordin Agency) προσθέτει πως «οι περισσότεροι “μέσοι αναγνώστες” απλώς αγοράζουν ανενδοίαστα ό,τι τους προσφέρεται. Οι εκδότες και οι βιβλιοπώλες γνωρίζουν πως η αστυνομική λογοτεχνία είναι ένα χρυσωρυχείο και γι’ αυτόν τον λόγο οι συγκεκριμένοι τίτλοι κυριαρχούν στο marketing και δεν μπορείς να τους αγνοήσεις εύκολα». <sup>61</sup> Σε αυτό το πνεύμα, ο Berglund συνοψίζει: «Αν γράφεις σε μια περιφερειακή γλώσσα, θα πρέπει να σε καθιερώσουν (ή να καθιερώσεις ο ίδιος τον εαυτό σου) ως “εξωτικό”, ως κάποιον που διαφοροποιείται από την αγγλόγλωσση παράδοση. Από αυτή την άποψη, η “ετερότητα” ή ο “εξωτισμός” συνιστούν ταυτόχρονα προϋπόθεση και ευκαιρία». <sup>62</sup>

Υπό αυτό το πρίσμα, λοιπόν, θα μπορούσε το βαλκανικό νουάρ να εξελιχθεί σε μια από τις επόμενες περιφερειακές σχολές που θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον του διεθνούς αναγνωστικού κοινού; Είναι γεγονός ότι, με την επιτυχία του σκανδιναβικού νουάρ τις τελευταίες δεκαετίες, οι διεθνείς αγορές του βι-

58 Γεωργιάδης, ό. π. σ. 118 στην υποσημείωση 24.

59 Anne Grydehøj, «Nordic Noir» στο *Introduction to Nordic Cultures*, (επιμ.) Annika Lindskog, Jakob Stougaard-Nielsen, UCL Press 2020, σ. 121.

60 Forshaw, ό.π. σ. 44.

61 Ό.π. σ. 35. Αξίζει να σημειωθεί ότι παρόμοια άποψη έχει και ο συγγραφέας Arne Dahl: «Συμβαίνει σ’ αλήθεια ένα “μπουμ” στην αστυνομική λογοτεχνία της Σκανδιναβίας, κυρίως στη Σουηδία και κατόπιν στη Νορβηγία. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι είναι καλά όλα τα βιβλία. Κυκλοφορούν ακόμη πολλά σκουπίδια κάτω από την ταμπέλα του αστυνομικού» (βλ. Άρνε Νταλ, «Η αστυνομική λογοτεχνία μοιάζει με την τζαζ», συνέντευξη στον Θανάση Μήνα, *Athens Voice*, τχ. 291, 25 Φεβρουαρίου 2010, σ. 112, [https://www.athensvoice.gr/culture/book/3731\\_i-astynomiki-logotehnia-moiazei-me-tin-tzaz](https://www.athensvoice.gr/culture/book/3731_i-astynomiki-logotehnia-moiazei-me-tin-tzaz) [τελευταία πρόσβαση 13.09.2020])

62 Berglund (With a Global), ό.π. σ. 87.

βλίου είναι πλέον πιο ανοιχτές, καθώς, σύμφωνα με τον Berglund «υπάρχει μια γενική επιθυμία στις τάξεις του αναγνωστικού κοινού να διαβάσει κάτι που μοιάζει “εξωτικό” (με τη θετική ή την αρνητική του έννοια)». <sup>63</sup> Από την πλευρά του, ο Forshaw παρατηρεί ότι οι αναγνώστες των αστυνομικών μυθιστορημάτων είναι «πεινασμένοι για νέα κοινωνικά περιβάλλοντα, νέα ήθη και έθιμα, για κάτι που θα τους είναι ταυτόχρονα ξένο και οικείο». <sup>64</sup> Ο Hrib (που συμμετέχει στο *BalkaNoir* και παράλληλα είναι εκδότης στη Ρουμανία) αποφαινεται: «Για τους Δυτικούς, τα Βαλκάνια είναι μια “εξωτική” περιοχή. Ίσως να μην έχουμε τόσο βίαια εγκλήματα ή κατά συρροή δολοφόνους όπως στη Δύση, αλλά έχουμε ιστορίες ζωής, δραματικές και βίαιες που φτάνουν στα όρια τραγωδίας [...] Επιπλέον, στο κοινωνικό πεδίο στα Βαλκάνια [...] έχουμε έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο ζωής από τον δυτικό ή τον βόρειο. Για εμάς, η ανατροπή είναι τρόπος ζωής, προέρχεται από το παρελθόν, από την ιστορία, θα έλεγα από την κοινή μας ιστορία. Νομίζω ότι τα Βαλκάνια είναι γεμάτα ιστορίες που έχουν “ανάγκη” να ειπωθούν. Και πολλές από αυτές έχουν πολλή αγωνία, δράμα και μυστήριο». <sup>65</sup>

Το παράδοξο είναι ότι οι ιστορίες αυτές έχουν αρχίσει να γράφονται από Δυτικούς συγγραφείς, οι οποίοι δείχνουν διάθεση να «εξερευνήσουν» και να τυποποιήσουν το είδος. Για παράδειγμα, ο Davis Willis αναφέρει ότι οι Βρετανοί αστυνομικοί συγγραφείς, με αφορμή την ελληνική κρίση «επχείρησαν να αναθεωρήσουν με δραστικό τρόπο την εικόνα της Ελλάδας ως ηλιόλουστο παράδεισο [...] Η σειρά αστυνομικών θρίλερ του Πολ Τζόνστον με πρωταγωνιστή τον ιδιωτικό ντετέκτιβ Αλεξ Μαύρο έχουν συμβάλει στο να σχηματιστεί αυτό το είδος “βαλκανικού νουάρ”». <sup>66</sup> Εκτός από τον Τζόνστον, ο Davis αναφέρει, επίσης, και τον Leo Kanaris (λογοτεχνικό ψευδώνυμο Βρετανού συγγραφέα που ζει στην Ελλάδα). Το βαλκανικό νουάρ των Βρετανών συγγραφέων συνδυάζει κλασικές θεματικές, όπως απαγωγές, εμπόριο ναρκωτικών, ασφαλιστικές απάτες κ.ά. με μια βαλκανική εικονοποιία· στην περίπτωση της Ελλάδας εμπνευσμένη από την οικονομική κρίση (π.χ. οδομαχίες με δακρυγόνα στο κέντρο της Αθήνας και άστεγους να αναζητούν τροφή στους κάδους σκουπιδιών). Ίδιες θεματικές, με περισσότερη

63 Ό.π. σ. 85.

64 Forshaw, ό.π. σ. 79.

65 Bogdan Hrib, «Mistere, Fantezii, Sefeuri. La Sud prin Sud-Est» στο *Observator Cultural*, τχ. 946, 8-14.11.2018.

66 David Wills, «Reinventing Paradise: the Greek Crisis and contemporary British travel narratives» στο *Byzantine and Modern Greek Studies*, τχ. 39, No 2 (2015), σ. 299.

έμφαση στο εμπόριο ναρκωτικών και λευκής σαρκός, και παρόμοια εικονοποιία επιλέγει και ο Cal Smyth, άλλος ένας Βρετανός συγγραφέας. Η πλοκή των μυθιστορημάτων του διαδραματίζεται στη Σερβία και η σειρά ονομάζεται από τον εκδότη του *Balkan noir series*. Όπως εξηγεί ο Smyth: «*Ηθελα πολύ καιρό να γράψω μια σειρά αστυνομικών μυθιστορημάτων για το Βελιγράδι. Είναι μια εντυπωσιακή πόλη και πάντα πίστευα ότι θα ήταν τέλειο σκηνικό για ένα βαλκανικό νουάρ*».<sup>67</sup>

Κι ενώ στη Βρετανία γράφονται αστυνομικά μυθιστορήματα με σκηνικό τα Βαλκάνια και προωθούνται από τους εκδότες ως «βαλκανικό νουάρ», είναι αξιοπερίεργο ότι οι ίδιοι οι Βαλκάνιοι δεν έχουν συνδεθεί ακόμα με αυτό το υποείδος. Ο Sršen (ο οποίος συμμετείχε στον τόμο *BalkaNoir*) συνδέει το γεγονός με τον βαλκανισμό: «*Έχουμε σπουδαιούς συγγραφείς στα Βαλκάνια, αλλά έχουμε να αντιμετωπίσουμε τα στερεότυπα που μας καταδιώκουν. Όπως, παραδείγματος χάριν, ότι η περιοχή μας είναι μια εστία ταραχών, μια περιοχή με παράδοση στις εθνοτικές συγκρούσεις, με κοινωνίες φολκλόρ, παλιομοδίτικες, αν όχι υπανάπτυκτες*».<sup>68</sup>

Ένας άλλος λόγος ίσως είναι ότι και οι ίδιοι οι Βαλκάνιοι στέκονται καχύποπτα απέναντι σε ό,τι «βαλκανικό». Όπως εξηγεί η Todorova, παρόλο που δεν συνέβαλλαν στη διάρθρωση και τη διάδοση του βαλκανισμού, οι βαλκανικοί λαοί δεν είναι καθόλου παθητικοί αποδέκτες του. Έχουν μια αρνητική προδιάθεση –ή στην καλύτερη περίπτωση αμφιθυμία– απέναντι στον αυτοπροσδιορισμό «Βαλκάνιος», τον οποίο συνήθως αποφεύγουν και επιλέγουν να «κοιτάνε» προς την Ευρώπη.<sup>69</sup> Αυτό έχει ως συνέπεια να μην είναι ιδιαίτερα δεκτικοί, τουλάχιστον μέχρι στιγμής, στο να συνδεθούν με έναν λογοτεχνικό βαλκανισμό.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της άρνησης είναι η σχεδόν ολοσχερής απουσία μεταφράσεων αστυνομικών μυθιστορημάτων ανάμεσα στις γλώσσες των

67 Cal Smyth, «Balkan Noir, Real-life research» στο Royal Literary Fund, 20.01.2020, <https://www.rlf.org.uk/showcase/balkan-noir/> (τελευταία πρόσβαση 08.09.2020)

68 Ίβαν Σέρσεν, «Η βαλκανική φλόγα του Σέρσεν», συνέντευξη στη Μικέλα Χαρτουλάρη, *Η Εφημερίδα των Συντακτών* 12.06.2019, [https://www.efsyn.gr/tehneseis/ekdoseis-biblia/o-logos-stoys-syggrafeis/199500\\_i-balkaniki-floga-toy-sersen](https://www.efsyn.gr/tehneseis/ekdoseis-biblia/o-logos-stoys-syggrafeis/199500_i-balkaniki-floga-toy-sersen) (τελευταία πρόσβαση 08.09.2020) Αξίζει, πάντως, να σημειωθεί ότι ο εκδοτικός οίκος Akashic Books (με έδρα το Μπρούκλιν της Νέας Υόρκης) μέσω της σειράς Noir δίνει βήμα σε συγγραφείς αρκετών περιοχών του κόσμου, μεταξύ των οποίων και βαλκανικών χωρών. Οι Noir Series περιλαμβάνουν συλλογές πρωτότυπων αστυνομικών διηγημάτων με γεωγραφικό προσδιορισμό κυρίως πόλεων απ' όλο τον κόσμο και με έμφαση στις διαφορετικές γειτονιές τους. Ανάμεσα στις συλλογές αυτές συγκαταλέγονται οι τόμοι *Istanbul Noir*, *Zagreb Noir* και *Belgrade Noir*.

69 Βλ. Todorova, *Βαλκάνια: Η δυτική φαντασίωση*, ό.π. σ. 99-148.



Βαλκανίων. Ας δούμε, ενδεικτικά, πόσα αστυνομικά μυθιστορήματα Βαλκάνιων συγγραφέων έχουν μεταφραστεί στην ελληνική γλώσσα. Από τη Σερβία γνωρίζουμε μόνο το αστυνομικό μυθιστόρημα της Novaković, *Ο Τίτο πέθανε*,<sup>70</sup> από τη Ρουμανία *Το Στιλέτο* του Bogdan Teodorescu,<sup>71</sup> και από την Κροατία το μυθιστόρημα του Sršen *Φαύλος κύκλος*,<sup>72</sup> που όμως δεν είναι αστυνομικό, ενώ η πιο «ευνοημένη» φαίνεται να είναι η Τουρκία, καθώς οι Έλληνες αναγνώστες έχουν στη διάθεσή τους μυθιστορήματα του Ahmet Ümit,<sup>73</sup> του Celil Öker,<sup>74</sup> της Esmahan Aykol,<sup>75</sup> του Mehmet Murat Somer<sup>76</sup> και του Suphi Varim (ο οποίος συμμετέχει και στο *BalkaNoir*).<sup>77</sup> Στην αντίθετη κατεύθυνση, ο αριθμός των μεταφράσεων Ελλήνων συγγραφέων του είδους στις άλλες βαλκανικές χώρες είναι εξίσου αποθαρρυντικός: κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, μεταφράστηκαν στα ρουμανικά και στα βουλγαρικά ορισμένα μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή<sup>78</sup> χωρίς να υπάρξει συνέχεια, ενώ πιο πρόσφατα στην Τουρκία έγιναν μεταφράσεις μυθιστορημάτων του Μάρκαρη, του Δανέλλη και του Δημήτρη Μαμαλούκα.

Είναι γεγονός ότι η έως σήμερα εγγενής δυσχέρεια στην ανεύρεση ικανού αριθμού μεταφραστών από τις γλώσσες των Βαλκανίων αυξάνει σημαντικά τον βαθμό δυσκολίας στη δημιουργία ενός σταθερού και αποτελεσματικού μεταφραστικού μηχανισμού.<sup>79</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ στο *BalkaNoir* συμμετέχουν τρεις συγγραφείς-εκδότες (Hrib, Sršen και Ikonopov), ο τόμος δεν έχει μεταφρα-

70 *Mirjana Novaković, Ο Τίτο πέθανε*, μτφρ. Ισμήνη Ραντούλοβιτς, Εκδοτικός Οίκος Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 2014.

71 Bogdan Teodorescu, *Το Στιλέτο*, μτφρ. (από τα γαλλικά) Μιχάλης Μητσός, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα, 2018.

72 Ίβαν Σέρσεν, *Φαύλος Κύκλος*, μτφρ. Ισμήνη Ραντούλοβιτς, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2017.

73 Για τα μεταφρασμένα έργα του στα ελληνικά, βλ. [www.biblionet.gr/author/19618](http://www.biblionet.gr/author/19618)

74 Τζελίλ Οκέρ, *Το πάμα με τα ποδοσφαιρικά παπούτσια*, μτφρ. Στέλλα Χρυστίδου, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2008 και *Έγκλημα στο Χρηματιστήριο*, μτφρ. Στέλλα Χρυστίδου, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2010.

75 Esmahan Aykol, *Ξενοδοχείο Βόσπορος*, μτφρ. Θάνος Ζαράγκαλης, Κριτική, Αθήνα, 2005.

76 Μεχμέτ Μουράτ Σομέρ, *Το φονικό φιλί*, μτφρ. Ιώ Τσοκώνα, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2009 και Μεχμέτ Μουράτ Σομέρ, *Δολοφονίες προφητών*, μτφρ. Ι. Τσοκώνα, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2011.

77 Suphi Varim, *Έγκλημα στη Σύμωρη*, μτφρ. Βασίλης Δανέλλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2017.

78 Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας: Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2018, σ. 234.

79 Στην Ελλάδα η δυσκολία εμφανίζεται μικρότερη αν κρίνουμε από τον αρκετά μεγάλο αριθμό μυθιστορημάτων Βαλκάνιων συγγραφέων που μεταφράζονται. Εντούτοις, όπως προαναφέρθηκε, το γεγονός αυτό δεν φαίνεται να συμπαράσχει και την αστυνομική λογοτεχνία.

στεί ακόμα στις γλώσσες τους, κυρίως λόγω της έλλειψης μεταφραστών, αλλά και της αδυναμίας να χρηματοδοτηθούν ή να βρουν οικονομική υποστήριξη από εθνικούς φορείς για ένα τόσο εκτεταμένο μεταφραστικό έργο. Ενδεχομένως, ένας άλλος «δρόμος» θα ήταν η συστηματική μετάφραση των συγγραφέων αυτών στις κεντρικές λογοτεχνικές γλώσσες. Σύμφωνα με τον Johan Heilbron: «*Το τι μεταφράζεται από τη μία περιφερειακή γλώσσα σε μια άλλη εξαρτάται από το τι μεταφράζεται από τις περιφερειακές γλώσσες σε μία κεντρική. Με άλλα λόγια, όσο περισσότερη μια κεντρική γλώσσα “εμπλέκεται” στη μεταφραστική διαδικασία, τόσο μεγιστοποιείται ο ρόλος της ως ενδιάμεση γλώσσας-οδηγού, λειτουργώντας διαμεσολαβητικά μεταξύ των περιφερειακών ή ημιπεριφερειακών γλωσσικών ομάδων*».<sup>80</sup> Την εκτίμηση αυτή επιβεβαιώνει πλήρως και η έκδοση στην ελληνική γλώσσα του αστυνομικού μυθιστορήματος του Teodorescu *Το Σπιλέτο*, η οποία έγινε από τα γαλλικά και όχι απευθείας από τα ρουμανικά, μετά και την εμπορική επιτυχία του βιβλίου στη γαλλική αγορά. Χρειάστηκε, δηλαδή, η μεσολάβηση μιας κεντρικής γλώσσας για μία ενδοβαλκανική μετάφραση.

Ο Heilbron αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στη μετάφραση ενός μυθιστορήματος στις κεντρικές γλώσσες, κάτι που, στην πράξη, σημαίνει την έκδοσή του κυρίως στη Μεγάλη Βρετανία ή τις ΗΠΑ. Όπως σημειώνει: «*Μόλις ένα βιβλίο μεταφράζεται σε μια κεντρική γλώσσα από έναν επίσημο εκδότη, αμέσως προσελκύει το ενδιαφέρον εκδοτών από άλλες περιοχές του πλανήτη. Το απλό γεγονός πως ένας Αμερικανός ή Βρετανός εκδότης πρόκειται να εκδώσει έναν συγγραφέα από μια περιφερειακή γλώσσα, χρησιμοποιείται διαφημιστικά από τον αρχικό εκδότη, διότι αποτελεί την καλύτερη προτροπή για τους άλλους ξένους εκδότες να αποκτήσουν τα δικαιώματα της μετάφρασης*».<sup>81</sup> Ακριβώς αυτό συνέβη στην περίπτωση της παγκόσμιας εξάπλωσης του σκανδιναβικού αστυνομικού από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 και τις αρχές της νέας χιλιετίας, καθώς μέχρι τότε η έκδοση της συντριπτικής πλειοψηφίας της σκανδιναβικής λογοτεχνίας (όχι μόνο της αστυνομικής) περιοριζόταν στα γεωγραφικά όρια της περιοχής και τη Γερμανία. Σήμερα, στη Σουηδία έχουν δημιουργηθεί εκδοτικοί οίκοι, όπως ο Stockholm Text, που ειδικεύονται στην προώθηση των σκανδιναβικών best sellers σε όλον τον κόσμο,<sup>82</sup> ενώ από το 1983 κυκλοφορεί η εξαμηνιαία λογοτεχνική επιθεώρηση *Swedish Book Review* για την

80 Johan Heilbron, «Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System» στο *European Journal of Social Theory* 2:4 (1999), σ. 435.

81 Ό.π. σ. 436.

82 Βλ. και [www.stockholmtext.com](http://www.stockholmtext.com).

προώθηση και προβολή της σουηδικής λογοτεχνίας (και της αστυνομικής) στο αγγλόφωνο κοινό.<sup>83</sup>

Προς αυτή την κατεύθυνση, σημαντική μπορεί να αποδειχτεί η πρόσφατη δημιουργία από τρεις Βρετανούς εκδότες και τον Ρουμάνο Bogdan Hrib του εκδοτικού οίκου Corylus Books, που αποσκοπεί «στην έκδοση νέων λογοτεχνικών φωνών στην αγγλική γλώσσα». Όπως εξηγούν οι εκδότες, στην απόφαση αυτή οδηγήθηκαν από την «απεριόριστη εκτίμησή τους για την λογοτεχνία –ειδικότερα την αστυνομική λογοτεχνία και κυρίως αυτήν που εμπεριέχει κοινωνικές διαστάσεις– και το ισχυρό ενδιαφέρον τους για βιβλία από χώρες που έως τώρα υποεκπροσωπούνται στη γλώσσα αυτή» και τα οποία υπό άλλες συνθήκες «δεν θα μπορούσαν να εκδοθούν στα αγγλικά».<sup>84</sup> Ωστόσο, προκειμένου το βαλκανικό νουάρ να προσληφθεί από το αναγνωστικό κοινό ως ένα οιονεί διακριτό υποείδος, οι μεταφράσεις Βαλκάνιων αστυνομικών συγγραφέων θα πρέπει να συνδεθούν στη βάση κάποιου ενοποιητικού λογοτεχνικού (και κατ' επέκταση εμπορικού) όρου και να μην αντιμετωπιστούν ως μεμονωμένες περιπτώσεις.

### **Από την αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια στο BalkaNoir**

Την ίδια στιγμή, η παγκόσμια εμπορική επιτυχία της σκανδιναβικής αστυνομικής λογοτεχνίας, ως εξαγωγίμου προϊόντος, βρήκε γόνιμο έδαφος στην κουλτούρα διακρατικής συνεργασίας που είχε αρχίσει να αναπτύσσεται ήδη από τη δεκαετία του 1950 και ενεργοποίησε δημόσιους θεσμούς όλων των χωρών με ισχυρή επιρροή σε –συχνά– κοινές δράσεις (στο εσωτερικό, αλλά και στο εξωτερικό) που υποστηρίζουν και ενισχύουν τις πρωτοβουλίες των φορέων της τοπικής εκδοτικής αγοράς. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του κύκλου εκδηλώσεων με τίτλο «Οι Βόρειες χώρες αφηγούνται», που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο του θεσμού «Αθήνα / Παγκόσμια Πρωτεύουσα Βιβλίου 2018», όπου στη σχετική ανακοίνωση αναφερόταν: «Οι Πρεσβείες της Δανίας, της Νορβηγίας, της Σουηδίας και της Φινλανδίας, μαζί με τα αντίστοιχα Ινστιτούτα των Βορείων Χωρών, η Βιβλιοθήκη των Βορείων Χωρών στην Αθήνα και η Πρεσβεία της Ισλανδίας στο Όσλο (διαπιστευμένη στην Αθήνα), ένωσαν τις δυνάμεις τους για να παρουσιάσουν το κοινό εγχείρημα [...]».<sup>85</sup>

83 Βλ. [www.swedishbookreview.com](http://www.swedishbookreview.com).

84 Βλ. περισσότερα στο [corylusbooks.com](http://corylusbooks.com).

85 «Οι Βόρειες χώρες αφηγούνται», Πολάρ, τχ. 1, Ιουλίου 2018, σ. 52.

Η πρακτική αυτή βρίσκεται στον αντίποδα του διαιρεμένου χώρου και της αποσπασματικής αντίληψης που κυριαρχεί στα Βαλκάνια εξαιτίας των ιστορικών και πολιτικών αντιθέσεων, ιδιαίτερα μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά και των βαθιά ριζωμένων αντιλήψεων στις χώρες αυτές. Η σλαβολόγος Αλέκα Ιωαννίδου θέτει ένα επίμαχο ζήτημα: «Όταν μιλάμε για “βαλκανική λογοτεχνία” [εννοούμε] τη σύγχρονη λογοτεχνία σε ένα περιβάλλον ανοιχτών επικοινωνιών, επιρροών, πολιτιστικών ανταλλαγών». Αλλά πόσο εύκολο είναι να συμβεί κάτι τέτοιο «ύστερα από τόσες δεκαετίες διαχωρισμού, έριδας, αποξένωσης και απόρριψης του ενός απ’ τον άλλον, με την ανυπαρξία ανταλλαγών, διδασκαλίας γλωσσών, πανεπιστημιακών τμημάτων, με την καχυποψία και τον σκοταδισμό;»<sup>86</sup> Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να υποστηρίξουμε ότι πίσω από αυτόν τον κατακερματισμό κρύβεται στην πραγματικότητα και η επιφυλακτικότητα (αν όχι η δυσπιστία) των Βαλκάνιων να αποδεχτούν και στη συνέχεια να υιοθετήσουν οτιδήποτε σχετίζεται με μια βαλκανική (λογοτεχνική) ταυτότητα.

Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, σε αντίθεση με τις σκανδιναβικές χώρες όπου η αστυνομική λογοτεχνία έχει μακρά παράδοση και έχει πάντα ευρείας αποδοχής,<sup>87</sup> στα Βαλκάνια το είδος άρχισε να αποκτάει δυναμική πολύ πρόσφατα, μια διαδικασία που ωστόσο βρίσκεται εν εξελίξει.

Στη Ρουμανία, για παράδειγμα, η αγορά κυριαρχείται ακόμα από μυθιστορήματα «ροζ» λογοτεχνίας και επιστημονικής φαντασίας. Εντούτοις, το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού για την αστυνομική λογοτεχνία και ο αριθμός των συγγραφέων που την επιλέγουν αυξάνεται διαρκώς,<sup>88</sup> γεγονός που έχει στρέψει και την προσοχή των κριτικών στο είδος. Παράλληλα, έχουν εκδοθεί τρεις συλλογικοί τόμοι που επιχειρούν να προωθήσουν το είδος στην εσωτερική αγορά: πρόκειται για τις συλλογές *Noir de Bucaresti*, *Noir de Timisoara* και *Gastro Noir* (όπου το μυστήριο συνδέεται με την ντόπια γαστρονομία). Επίσης, προγραμματίζεται η αναβίωση του Διεθνούς Φεστιβάλ Μυστηρίου και Θρίλερ στο Βουκουρέστι και μολονότι δεν υπάρχει ορατή προοπτική για δημιουργία ρουμανικών τηλεοπτικών σειρών, αστυνομικές ιστορίες μεταδίδονται από τον κρατικό ραδιοφωνικό σταθμό Radio Romania με σημαντική απήχηση.

86 Αλέκα Ιωαννίδου, «Βαλκανική λογοτεχνία (ακόμα;) δεν υπάρχει», *Διαβάζω*, τχ. 463, Μάιος 2006, σ. 102-104.

87 Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η συγγραφέας και μεταφράστρια Kari Dickson, «το αστυνομικό αφήγημα έγινε αποδεκτό ως διακριτό, “αξιοσέβαστο” και σοβαρό λογοτεχνικό είδος στη Σκανδιναβία πολύ νωρίτερα από ό,τι στη Βρετανία και την Αμερική», βλ. Forshaw, ό.π. σ. 118.

88 Τα ρουμανικά αστυνομικά μυθιστορήματα εκδίδονται, κατά βάση, από τους εκδοτικούς οίκους Crime Scene Press και Tritonic.

Στη Σλοβενία οι εκδότες απέφευγαν την έκδοση εγχώριων αστυνομικών μυθιστορημάτων και προτιμούσαν «να εκδώσουν βιβλία που έχουν πιθανότητες να λάβουν κρατική επιχορήγηση ή απλώς να μεταφράσουν κάποιο διεθνές μπεστ σέλερ που θα πωληθεί με ευκολία τόσο στις βιβλιοθήκες όσο και στους αναγνώστες».<sup>89</sup> Τα τελευταία χρόνια η κατάσταση άρχισε να αλλάζει, το αναγνωστικό ενδιαφέρον για το είδος αυξήθηκε,<sup>90</sup> αποτέλεσμα, πιθανώς, και των διεθνών τάσεων, και οι κριτικοί άρχισαν να το αντιμετωπίζουν ως «σοβαρή λογοτεχνία». Με τη σειρά τους, οι εκδότες άρχισαν να εκδίδουν συστηματικότερα αστυνομικά μυθιστορήματα Σλοβένων συγγραφέων, διαπιστώνοντας ότι η έκδοση εγχώριας αστυνομικής λογοτεχνίας μπορεί να αποδειχθεί εμπορικά επικερδής. Μάλιστα πέρυσι η κρατική σλοβενική τηλεόραση μετέδωσε την αστυνομική σειρά *Golob - Jezero* (Η λίμνη), που βασίζεται σε μία ιστορία του Demsar, ενώ για το προσεχές διάστημα προγραμματίζει δύο ακόμα παραγωγές, μία βασισμένη και πάλι σε μυθιστόρημα του Demsar και μία σε πρωτότυπο σενάριο. Από το 2015, επίσης, άρχισε να διοργανώνεται και το επιτυχημένο διεθνές φεστιβάλ αστυνομικής λογοτεχνίας *Alibi*, με τη συμμετοχή κυρίως (αλλά όχι αποκλειστικά) αστυνομικών συγγραφέων από τις βαλκανικές χώρες.

Η χώρα, πάντως, στην οποία το είδος εμφανίζει τη μεγαλύτερη δυναμική είναι σίγουρα η Τουρκία. Κάθε χρόνο εκδίδονται δεκάδες αστυνομικά μυθιστορήματα από Τούρκους συγγραφείς, ορισμένοι από τους οποίους είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς στο αναγνωστικό κοινό.<sup>91</sup> Επίσης, δεκάδες είναι και οι παραγωγές τηλεοπτικών σειρών και ταινιών, οι οποίες προβάλλονται στις κινηματογραφικές αίθουσες με τεράστια εισπρακτική επιτυχία και φιλοξενούνται στις γνωστότερες τηλεοπτικές πλατφόρμες, όπως το Netflix. Αν έπρεπε να ξεχωρίσουμε δύο, θα άξιζε να αναφερθούμε στην ταινία *Cingöz Recai*, που βασίζεται σε μία από τις πιο κλασικές τουρκικές αστυνομικές σειρές βιβλίων της δεκαετίας του 1960, και τη τηλεοπτική σειρά *Behzat Ç*, η οποία επίσης είναι μεταφορά των αστυνομικών

89 Μόιτσα Πίσεκ, «Σλοβενική αστυνομική λογοτεχνία: ένα έγκλημα που δεν έγινε», *BalkaNoir*, ό.π. σ. 311-314.

90 Για παράδειγμα, τον Φεβρουάριο του 2019, από τη δημοτική βιβλιοθήκη της μικρής σλοβενικής πόλης Slovenske Konjice διοργανώθηκε εκδήλωση με τη συμμετοχή τριών γνωστών Σλοβένων αστυνομικών συγγραφέων και την παρουσία περισσότερων από 250 ατόμων, αριθμού εντυπωσιακού για τα εκδοτικά δεδομένα στη χώρα.

91 Είναι χαρακτηριστικό ότι το τελευταίο βιβλίο του Ümit, (*Aşkımız eski bir roman*, Yapı Kredi Yayınları, Κωνσταντινούπολη, 2019) τυπώθηκε σε 300.000 αντίτυπα για την πρώτη έκδοση και μέσα σε έναν χρόνο έχει κάνει τέσσερις ανατυπώσεις.

μυθιστορημάτων του Emrah Serbes.<sup>92</sup> Επίσης, τα τελευταία χρόνια διοργανώνεται στην Κωνσταντινούπολη το ετήσιο Διεθνές Φεστιβάλ *Kara Hafta* (Μαύρη Εβδομάδα) με την παρουσία συγγραφέων, σεναριογράφων και σκηνοθετών από την Ευρώπη και την Αμερική. Σημαντικό ρόλο στην προώθηση του είδους παίζει και η Λέσχη Συγγραφέων Μυστηρίου της Τουρκίας (ΤΡΥΒ), η οποία ιδρύθηκε το 2017 και σήμερα αριθμεί 65 μέλη. Επομένως, όπως σημειώνει ο πρόεδρος της Algan Sezgintürendi, «[ο] ισχυρισμός ότι η [...] αστυνομική λογοτεχνία [στην Τουρκία] διανύει μια “χρυσή εποχή” θα ήταν σίγουρα υπερβολικά αισιόδοξος. Από την άλλη όμως, η εκτίμηση πως τα βήματά της οδηγούν γοργά στο κατώφλι μιας νέας εποχής και πως το μέλλον της μοιάζει λαμπρό είναι απλώς ρεαλιστική».<sup>93</sup>

Τέλος, σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, η στατιστική μπορεί να μη λέει όλη την αλήθεια, δείχνει όμως την τάση: τα τελευταία χρόνια, ο αριθμός των ελληνικών αστυνομικών μυθιστορημάτων που εκδίδονται ανά έτος παραμένει σταθερά πάνω από τα 50, όταν στα τέλη της δεκαετίας του 1990 δεν ξεπερνούσαν τα δέκα. Ταυτόχρονα, μετά από απουσία δέκα χρόνων το είδος επανεμφανίστηκε στην ελληνική τηλεόραση με τη σειρά *Έτερος εγώ* (2019), σε συνέχεια της ομότιτλης ταινίας του 2016 που βασίστηκε σε ένα διήγημα του Τεύκρου Μιχαηλίδη.<sup>94</sup> Έχοντας κερδίσει την εμπιστοσύνη του αναγνωστικού κοινού, των εκδοτών και των βιβλιοκριτικών, τα τελευταία χρόνια η ελληνική αστυνομική λογοτεχνία προσπαθεί παράλληλα να γίνει περισσότερο εξωστρεφής, όπως αποδεικνύουν και οι δύο συλλογικοί τόμοι με διηγήματα Ελλήνων συγγραφέων που εκδόθηκαν στο εξωτερικό κατά την προηγούμενη διετία. Ο πρώτος, *Yunankarasi*, στην Τουρκία το 2018<sup>95</sup> και ο δεύτερος, *Hellas Noir*, στη Γερμανία το 2019.<sup>96</sup>

92 Και οι δύο είναι διαθέσιμες στο Netflix.

93 Αλγκάν Σεζγκιντουρεντί, «Η τουρκική αστυνομική λογοτεχνία σήμερα: μια “δεύτερη έλευση”», *Balkanoir*, ό.π. σ. 355-359.

94 Τεύκρος Μιχαηλίδης, «Περίπτωσης αυτοδικίας», *Ελληνικά εγκλήματα 2*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2008, σ. 57-98.

95 Danellis Vassilis & Demirozü Damla (ed.), *Yunakarasi: Yunanistan'dan 11 Çağdaş Polisiye Öykü, İstos Yayınları*, Κωνσταντινούπολη, 2018. Αξίζει να σημειωθεί ότι, στο πλαίσιο της έκδοσης, οι επιμελητές, σε συνεργασία με το Γενικό Προξενείο της Ελλάδας στην Κωνσταντινούπολη, έφτιαξαν ένα εργαστήριο μετάφρασης με τη συμμετοχή ορισμένων έμπειρων και κάποιων νεότερων μεταφραστών, προκειμένου η συγκεκριμένη έκδοση να λειτουργήσει και ως ευκαιρία για «νέους, ταλαντούχους μεταφραστές, που αγαπούν την ελληνική γλώσσα και τη λογοτεχνία της [...] να συστηθούν στον εκδοτικό χώρο», όπως σημειώνουν στον πρόλόγό τους (σ. 9).

96 Kalfopoulos, Kostas Th. (ed.), *Hellas Noir: Griechische Kriminalliteratur aus dem 21. Jahrhundert*, Edition Romiosini/Belletristik 2019.

Η αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια φαίνεται, λοιπόν, να ακολουθεί από απόσταση, αλλά με σταθερό βηματισμό τη διεθνοποιημένη αγορά, με αυξημένη λογοτεχνική παραγωγή, αλλά και συγκεκριμένες ενέργειες για την προβολή και την προώθησή της. Αυτό που δεν έχει επιτευχθεί ακόμη είναι η αλληλεπίδραση και η «ώσμωση» μεταξύ των Βαλκάνιων αστυνομικών συγγραφέων, εκδοτών, αλλά και ακαδημαϊκών στην κατεύθυνση της διερεύνησης των προοπτικών ανάπτυξης μιας βαλκανικής αστυνομικής σχολής και της ευρύτερης προβολής της. Ωστόσο, με την έκδοση του *BalkaNoir* δόθηκαν κάποιες αφορμές για να ανοίξει μεταξύ τους ένας δίαυλος επικοινωνίας.

Η αρχή έγινε όταν ο τόμος παρουσιάστηκε στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου της Φρανκφούρτης τον Οκτώβριο του 2018. Η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε στο ελληνικό περίπτερο, με την υποστήριξη του Ελληνικού Ιδρύματος Πολιτισμού (ΕΙΠ)<sup>97</sup> και τη συνδρομή των Εκδόσεων Καστανιώτη. Ήταν η πρώτη φορά που πέντε αστυνομικοί συγγραφείς από τέσσερις διαφορετικές βαλκανικές χώρες (Bratoković από τη Σλοβενία, Sršen από την Κροατία, Hrib από τη Ρουμανία, Δανέλλης και Ράγκος από την Ελλάδα) βρέθηκαν στο ίδιο πάνελ για να συζητήσουν μπροστά σε διεθνές κοινό (κυρίως δημοσιογράφους και λογοτεχνικούς πράκτορες) για την αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις προοπτικές της.

Η θετική εμπειρία της Φρανκφούρτης ενθάρρυνε το ΕΙΠ να διοργανώσει μια δεύτερη συζήτηση για το βιβλίο και το βαλκανικό νουάρ, αυτή τη φορά στο Βελιγράδι, τον Μάρτιο του 2019. Η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε σε κεντρικό βιβλιοπωλείο της πόλης με την παρουσία συνολικά οκτώ συγγραφέων του τόμου: της Verica Vincent Cole, του Djordje Bajić, της Novaković και του Popović από τη Σερβία, του Ikononov από τη Βουλγαρία, του Sršen από την Κροατία, και των δύο επιμελητών από την Ελλάδα. Η παρουσία και μόνο τόσων συγγραφέων αστυνομικής λογοτεχνίας από διαφορετικές βαλκανικές χώρες, αποτέλεσε ένα σημαντικό γεγονός προς την κατεύθυνση της μεταξύ τους γνωριμίας και της εμβάθυνσης της γνώσης τους για τις λογοτεχνικές και εκδοτικές εξελίξεις στη «γειτονιά» μας. Προηγουμένως, και με την ευκαιρία της εκδήλωσης, είχε οργανωθεί στην τοπική Εστία του ΕΙΠ συνάντηση του υπεύθυνου της σειράς ξένης λογοτεχνίας

97 Το Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού (ΕΙΠ) ιδρύθηκε το 1992 με σκοπό την προβολή του ελληνικού πολιτισμού και της ελληνικής γλώσσας σε ολόκληρο τον κόσμο. Για την ιστορία και τις δράσεις του βλ. <https://hfc-worldwide.org/athens>

των Εκδόσεων Καστανιώτη με εκπροσώπους των μεγαλύτερων εκδοτικών οίκων της Σερβίας, παρουσία και των επιμελητών του τόμου. Στη συνάντηση αυτή, συζητήθηκε το εγχείρημα του *BalkaNoir* και η σημασία στήριξης της βαλκανικής αστυνομικής λογοτεχνίας από τους εκδότες της περιοχής.

Τον Μάιο του ίδιου έτους, η Ελληνική Λέσχη Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας (ΕΛΣΑΛ) διοργάνωσε στο πλαίσιο της 16ης Διεθνούς Έκθεσης Βιβλίου Θεσσαλονίκης (ΔΕΒΘ) εκδήλωση για την αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια, στην οποία συμμετείχαν οι συγγραφείς του τόμου Ikonomov, Sršen, Hrib και Δανέλλης, καθώς και η επιμελήτρια εκδόσεων Nazlı Berivan Ak από την Τουρκία. Οι συμμετέχοντες ανέλυσαν τις διαφορές αλλά και τα κοινά χαρακτηριστικά του είδους στις χώρες της Χερσονήσου, το μεταφραστικό και εκδοτικό τοπίο και τις προοπτικές του βαλκανικού νουάρ.

Τέλος, πάνελ για το βαλκανικό νουάρ διοργανώθηκαν και σε τρία φεστιβάλ αστυνομικής λογοτεχνίας: στο Alibi στη Σλοβενία τον Οκτώβριο του 2018 με τη συμμετοχή των συγγραφέων του τόμου *Bratkovič* (ο οποίος είναι και ο διοργανωτής του φεστιβάλ), *Popović* (Σερβία) και *Perišić* (Κροατία), στο Newcastle Noir στην Αγγλία τον Μάιο του 2019 με την παρουσία του Ρουμάνου Hrib και των συμπατριωτών του Anamaria Ionescu και Teodora Matei, και στο Kara Hafta στην Τουρκία τον Νοέμβριο του 2019 με τη συμμετοχή των Τούρκων συγγραφέων Algan Sezgintürendi, Ercan Akbay και των Ελλήνων Βασίλη Δανέλλη και Κώστα Καλφόπουλου.

Είναι, λοιπόν, φανερό πως τα τελευταία χρόνια έχει ξεκινήσει ένας σταθερός διάλογος σχετικά με το βαλκανικό νουάρ, που συμβάλλει στην αλληλογνωριμία και τη λογοτεχνική διάδραση και σταδιακά φωτίζει αυτή την terra incognita της αστυνομικής λογοτεχνίας. Ωστόσο, προς το παρόν, αυτό δεν «μεταφράζεται» στη συγκρότηση ενός ικανού λογοτεχνικού corpus που θα εγγραφεί στη συνείδηση του διεθνούς –και ασφαλώς του βαλκανικού– αναγνωστικού κοινού με ενιαίο τρόπο και θα μας επιτρέψει ενδεχομένως να κάνουμε λόγο για διακριτή βαλκανική αστυνομική σχολή.

Η Ιωαννίδου σημείωνε το 2006: «*Η βαλκανική λογοτεχνία είναι στα σπάργαλα. Τώρα που αντιληφθήκαμε την ύπαρξη ο ένας του άλλου. [...] Ίσως από εδώ και στο εξής να αρχίσει να διαμορφώνεται η “βαλκανική λογοτεχνία”. Αυτή τη στιγμή μόνο σαν φαινόμενο εν τη γενέσει του δικαιούμαστε να μιλάμε γι’ αυτήν*».<sup>98</sup> Πολλά χρόνια αρ-

98 Ιωαννίδου, ό.π. σ. 104.



γότερα, τα ίδια ισχύουν για τη βαλκανική αστυνομική λογοτεχνία. Ίσως στο μέλλον καταφέρουμε να αποφασίσουμε αν, τελικά, υπάρχει βαλκανική αστυνομική λογοτεχνία ή απλά αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια; Μέχρι τότε, θα εξακολουθούμε να αμφιβάλλουμε.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Αναφορά στον στίχο του Μπέρτολτ Μπεχτ από το *Εγκώμιο στην αμφιβολία*: «Τι ωφελεί να αμφιβάλλεις αν δεν μπορείς να αποφασίσεις;», που χρησιμοποιήσαμε ως μότο στον πρόλόγό μας στο *BalkaNoir*, ό.π. σ. 9.

Σύγχρονες ελληνικές αφηγήσεις του εγκλήματος: από τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο στις τηλεοπτικές σειρές

**Η** παραγωγή αστυνομικής λογοτεχνίας στη χώρα μας τα τελευταία χρόνια είναι εξαιρετικά μεγάλη, με ποικιλία προσεγγίσεων και διαφορετικών οπτικών, ενώ πολλά από τα παραγόμενα αστυνομικά μυθιστορήματα συναγωνίζονται επάξια επιτυχημένα διεθνή πρότυπα. Δεν μπορούμε, όμως, να πούμε το ίδιο και για την αντίστοιχη παραγωγή ταινιών και τηλεοπτικών σειρών. Σε αυτό το πεδίο, σε σύγκριση με άλλες εθνικές κινηματογραφικές και τηλεοπτικές παραγωγές, τα εγχώρια δείγματα αξιολογής και αξιομνημόνευτης κινηματογραφικής και τηλεοπτικής αστυνομικής μυθοπλασίας είναι ελάχιστα, τα περισσότερα μάλιστα από αυτά έχουν εμφανιστεί κατά τη διάρκεια των τελευταίων τριών ετών. Εντός του πλαισίου αυτού, διαλέξαμε να παρουσιάσουμε και να εξετάσουμε τρεις διαφορετικές εκδοχές των αφηγήσεων του εγκλήματος στα τρία διαφορετικά πεδία: τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση.<sup>1</sup>

### **I. Η σειρά του Βαγγέλη Γιαννίση με τον Anders Economidis: μία γέφυρα της αστυνομικής λογοτεχνίας μεταξύ της βόρειας και της νότιας Ευρώπης**

Ο συγγραφέας Βαγγέλης Γιαννίσης (γενν. 1988) ξεκίνησε τη συγγραφική του καριέρα το 2014, με το μυθιστόρημα *Το Μίσος*, το οποίο ήταν το πρώτο μιας μυθιστορηματικής σειράς με πρωταγωνιστή τον αστυνομικό επιθεωρητή Άντερς Οικονομίδη. Ακολούθησαν *Το Κάστρο* (2016), *Ο Χορός των Νεκρών* (2017), *Η Σκιά* (2018) και *Amarok* (2020). Το 2022 ο Γιαννίσης κυκλοφόρησε το έκτο και μέχρι

---

1 Οι αρχικές εκδοχές του παρόντος συνοψιστικού κειμένου στην αγγλική γλώσσα δημοσιεύτηκαν, κατά περίπτωση, στα κείμενα που παρήχθησαν κατά τη διάρκεια του προγράμματος *Detect* και που μπορεί να βρει ο αναγνώστης στον σχετικό ιστότοπο: <https://www.detect-project.eu>

τώρα τελευταίο μυθιστόρημα της σειράς, με τίτλο *Τγκουμπους*. Έχει εκδώσει επίσης ένα μυθιστόρημα εκτός σειράς, το *Η Γυναίκα του Ιοντάλ* (2019), καθώς και το έργο *Λεωφόρος Αλεξάνδρας 173*, ένα πρωτότυπο, για τα ελληνικά δεδομένα, κείμενο που μπορεί να καταταχθεί στο υποείδος του true crime. Όλα του τα έργα έχουν εκδοθεί από τις εκδόσεις Διόπτρα.<sup>2</sup>

Ο κύριος χαρακτήρας αυτών των μυθιστορημάτων είναι ο Ελληνοσουηδός επιθεωρητής της αστυνομίας Άντερς Οικονομίδης που ζει στη Σουηδία. Η ταυτότητα του Οικονομίδη οικοδομείται στο όριο μεταξύ ελληνικής και σουηδικής νοοτροπίας και κουλτούρας, επομένως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί διεθνική και διαπολιτισμική, άρα πολύπλευρη και μεταβατική. Παράλληλα, η ταυτότητα των εχθρών που αντιμετωπίζει σε κάθε μυθιστόρημα αποκτά έναν εξίσου πολύπλευρο και μεθοριακό χαρακτήρα, καθώς συνδέεται ποικιλοτρόπως με τα σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα που μαστίζουν όχι μόνο τη Σουηδία, αλλά και την Ευρώπη συνολικά. Γενικά, ο Γιαννίσης προσαρμόζει το στυλ αστυνομικής λογοτεχνίας που είναι γνωστό ως *nordic noir* ή σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία στο σύγχρονο ελληνικό κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο, αναπτύσσοντας μια λογοτεχνική σειρά που είναι ελκυστική για αναγνώστες αστυνομικής λογοτεχνίας από την Ελλάδα και ενδεχομένως από την Ευρώπη και έξω από αυτή.

Η μεταβατική ταυτότητα τόσο του Άντερς Οικονομίδη όσο και των εχθρών του, ένα θεμελιώδες στοιχείο του έργου του Γιαννίση, θα μπορούσε να μελετηθεί ως η λογοτεχνική αναπαράσταση των κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών διαφορών μεταξύ του Βορρά και του Νότου της Ευρώπης. Επιπλέον, η σειρά του Γιαννίση θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια προσπάθεια να χτιστεί μια γέφυρα πάνω από το χάσμα μεταξύ των χωρών της βόρειας και της νότιας Ευρώπης, μέσω της αστυνομικής λογοτεχνίας. Έτσι, στα επόμενα υποκεφάλαια, θα εστιάσουμε πρώτα στην προσωπικότητα και την ταυτότητα του Άντερς Οικονομίδη, κατόπιν στα κύρια χαρακτηριστικά των εχθρών του, όπως παρουσιάζονται σε κάθε μυθιστόρημα και, τέλος, στην αλληλεπίδραση μεταξύ δύο τοπικών χρωμάτων (*local colors*) που αντιπροσωπεύονται στο σειρά: το ελληνικό και το σουηδικό.

Οι παρατηρήσεις και τα συμπεράσματά μας βασίζονται κυρίως σε μια προσεκτική ανάγνωση των μυθιστορημάτων του Γιαννίση, σε μια έρευνα της διαδικτυακής του δραστηριότητας για την προώθηση του λογοτεχνικού του έργου και, τέλος,

2 Βλ. και το ιστολόγιο του συγγραφέα εδώ: <https://vagelisgiannisis.blogspot.com>

σε μια ημιδομημένη αλλά σε βάθος συνέντευξη που είχαμε με τον ίδιο τον συγγραφέα.<sup>3</sup>

### Το υποείδος του *police procedural*

Τα μυθιστορήματα του Γιαννίσου εντάσσονται άνετα στο ρεύμα, πιο συγκεκριμένα στο υποείδος (subgenre) του *police procedural* που κυριαρχεί στις σκανδιναβικές χώρες τις τελευταίες δεκαετίες και πριν ακόμη αποκτήσει την παγκόσμια φήμη του ως *nordic noir*.<sup>4</sup> Μιλώντας για τη σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία, κάνουμε λόγο για μυθιστορήματα συγγραφέων από τις χώρες που συνηθίζουμε να αποκαλούμε σκανδιναβικές (Σουηδία, Φινλανδία, Νορβηγία, Δανία και τη μακρινή Ισλανδία). Προφανώς η κάθε χώρα έχει τα δικά της χαρακτηριστικά και τη δική της ιστορία, ωστόσο στη σύγχρονη ευρωπαϊκή ιστορία, αλλά και στον καθημερινό δημόσιο λόγο, οι χώρες αυτές της βορειοδυτικής Ευρώπης ομαδοποιούνται κάτω από τον όρο «Σκανδιναβία», παραπέμποντας σίγουρα σε αυτό που η Mary Hilson (2012: 21) αναφέρει ως «θετικά και αρνητικά στερεότυπα, που έχουν αποκτήσει σχεδόν μυθικό χαρακτήρα: σοσιαλιστική ουτοπία με σάρκα και οστά, αλλά και εφιάλτης κρατικού παρεμβατισμού, παράδεισος σεξουαλικής ανεκτικότητας αλλά και κόλαση αποπνικτικής κοινωνικής ομοιοτροπίας, εξαιρετικά υψηλά βιοτικά επίπεδα αλλά και εξαιρετικά υψηλά ποσοστά αυτοκτονιών».<sup>5</sup>

Τα μυθιστορήματα της αστυνομικής σκανδιναβικής λογοτεχνίας «συχνά αρθρώνουν κάποια κοινωνική κριτική, σε σχέση με τους κρατικούς θεσμούς και τα ζητήματα φύλου. Επίσης, είναι συνήθως θλιβερά, σκεπτικά και απαισιόδοξα στο ύφος».<sup>6</sup> Συνολικά θα λέγαμε, με μια τυπολογική διάθεση, ότι η βία και η έμφαση στο μοτίβο της αποκάλυψης κρυμμένων μυστικών, μαζί με την παρουσία των συχνών σεξουαλικών διαστροφών και των σύγχρονων κριτικών της σκανδινα-

3 Η σε βάθος συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 17/7/2019 στην Αθήνα, στον χώρο των εκδόσεων Διόπτρα.

4 Αν και οι ομαδοποιήσεις κάτω από συγκεκριμένους όρους είναι, συνήθως, αποτέλεσμα κριτικών, εκ των υστέρων, αναγνώσεων και οπτικών (βλ. λόγου χάριν την αντίστοιχη του *nordic noir* ονοματοδοσία του *mediterranean noir* ή, παλιότερα, του κινηματογραφικού *film noir*), ωστόσο κρύβουν αρκετές μεθοδολογικές και ειδολογικές παραδοχές.

5 Mary Hilson, *Το σκανδιναβικό μοντέλο. Αποτελεσματικότητα και αλληλεγγύη. Συναίνεση και θεσμικός πειραματισμός* (Μτφρ. Νίκος Κουμπιάς), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2012, σ. 21.

6 Andrew Nestingen / Paula Arvas (ed), *Scandinavian Crime Fiction*, University of Wales Press, Κάρντιφ, 2011, σ. 2.

βικής κοινωνίας, αποτελούν τα δομικά εκείνα αφηγηματικά στοιχεία που καθορίζουν το *nordic noir*. Ταυτόχρονα, σε ό,τι αφορά τη σημειωτική οργάνωσή τους, οι συγγραφείς πειραματίζονται, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο πετυχημένα, με τα όρια του είδους σε ένα συνεχές παιγνίδι μεταξύ λαϊκού και λόγιου, υψηλού και μαζικού.<sup>7</sup>

Τα μυθιστορήματα που εντάσσονται στο υποείδος του *police procedural* και έχουν, συνθήτως, ως ήρωες αστυνομικούς, δηλαδή επίσημους εκπροσώπους της θεσμοθετημένης εξουσίας, κυριαρχούν.<sup>8</sup> Ο Γιαννίσσης, με το πρώτο του μυθιστόρημα στην ουσία αντιγράφει δημιουργικά όλο το κλίμα του *nordic noir*, και κυρίως τον Μανκέλ, του οποίου τα κείμενα φαίνεται φανερά ότι

7 Όπως παρατηρεί ο Forshaw: «ακόμα και ο λιγότερο φιλόδοξος συγγραφέας του Βορρά είναι προετοιμασμένος να κάνει κάποια θαρραλέα βήματα στο άγνωστο, γράφοντας λογοτεχνία που μπορεί να σταθεί όχι μόνο ως μαζικό προϊόν, αλλά και ως προσωπική δήλωση του συγγραφέα», Barry Forshaw, *Death in a cold climate. A guide to Scandinavian crime fiction*, Μπέιζινγκστοουκ και Νέα Υόρκη, 2012, σ. 3.

8 Οι Maj Sjöwall και Per Wahlöö (Σγιεβάλ και Βαλέε), επηρεασμένοι από την κοινωνική κριτική των νουάρ μυθιστορημάτων του Ντάσιελ Χάμετ, «είχαν μεταφράσει βιβλία του Ed McBain, δανείστηκαν από τον Αμερικανό συγγραφέα τη φόρμα του *police procedural*, του αστυνομικού μυθιστορήματος δηλαδή όπου, στη θέση του προικισμένου ερασιτέχνη ντετέκτιβ του κλασικού βρετανικού αστυνομικού μυθιστορήματος (*whodunit*) ή του σκληρού ιδιωτικού ερευνητή της αμερικανικής (σκληροτράχηλης) αστυνομικής λογοτεχνίας του 1920 (*hardboiled*), πρωταγωνιστεί μία ομάδα αστυνομικών». Ελένη Παπαγεωργίου, «Σκανδιναβική λογοτεχνία: βαθιά κρυμμένα μυστικά και ντοκουμέντα», *Κριτική Λογοτεχνία*, 2014. Βλ. και Χίλντα Παπαδημητρίου, «Η Maj Sjöwall και οι μελαγχολικοί Σκανδιναβοί επιθεωρητές», Book Press, 22/5/2020, διαθέσιμο εδώ: <https://bookpress.gr/stiles/eponimos/11583-maj-sjowall-per-wahlöö-hilda-papadimitriou>. Όπως σημειώνει εύστοχα η Παπαγεωργίου (ό.π.) «Η επιλογή της φόρμας μοιάζει φυσική, αφού στις σκανδιναβικές χώρες “η αστυνομία γίνεται αντιληπτή περισσότερο ως ένας κρατικός θεσμός που πηγάζει από το σώμα των πολιτών και εκφράζει όσα εκείνοι θέλουν, παρά ως δύναμη καταστολής που επιβάλλεται από τα πάνω για να ελέγξει τους πολίτες.[...] Οι αστυνομικοί είναι αξιόπιστοι φορείς του καλού κράτους”, [Andrew Nestingen / Paula Arvas (ed), *Scandinavian Crime Fiction*, University of Wales Press, Κάρντιφ, 2011, σ. 174]. Στόχος των Maj Sjöwall και Per Wahlöö ήταν η πολιτική κριτική του σοουδικού κοινωνικού κράτους, από τη δική τους ιδιαίτερη μαρξιστική σκοπιά. Στα βιβλία τους σπληντεύουν τις νεοφιλελεύθερες τάσεις του κοινωνικού κράτους, παντρεύοντας την πολιτική επιχειρηματολογία τους με τον ρεαλισμό της καθημερινότητας ενός αστυνομικού τμήματος. Χρησιμοποιώντας ένα καθιερωμένο λογοτεχνικό είδος ως εργαλείο κοινωνικής αλλαγής, γίνονται οι πατριάρχες μίας νέας σχολής, αυτής της σκανδιναβικής αστυνομικής λογοτεχνίας».

επηρεάσαν το *Μίσος*.<sup>9</sup> Φυσικά δεν είναι η μοναδική περίπτωση Ευρωπαίου συγγραφέα που μιμείται δημιουργικά το κλίμα αυτό<sup>10</sup> Στο πρώτο μυθιστόρημα του Μανκέλ, *Εκτελεστές δίχως πρόσωπο*, ο ήρωάς του, ο επιθεωρητής Βαλάντερ, προσπαθεί να κατανοήσει τις νέες πραγματικότητες της σουηδικής κοινωνίας: ρατσισμός, αύξηση εγκληματικότητας, ενδοοικογενειακή βία, παιδερασία, ξεπέραςμα των αρχών της κλασικής σοσιαλδημοκρατίας, σεξουαλικές διαστροφές, ναρκωτικά και διακίνηση, μαζική διαφθορά των επίσημων θεσμών κ.τ.τ. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μανκέλ έχει επηρεαστεί καθοριστικά από το αποκαλούμενο μεσογειακό αστυνομικό μυθιστόρημα (Μονταλμπάν, Καμιλέρι κ.ο.κ.) και κινείται στα πρότυπα του αμερικανικού police procedural προσαρμοσμένου στα σκανδιναβικά συμφραζόμενα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ήρωάς του: «Ίσως οι καιροί μας απαιτούν άλλου τύπου αστυνομικούς, σκέφτηκε. Αστυνομικούς που δεν θ' αναστατώνονται όταν πρέπει να μπου σ' ένα ανθρώπινο σφαγείο σε μια επαρχία της νότιας Σουηδίας, ένα γεναριάτικο πρωινό. Αστυνομικούς που δεν θα βασανίζονται από αβεβαιότητα και οδύνη όπως εδώ...».<sup>11</sup>

Και στον Γιαννίσον, ο ήρωας επιθεωρητής Άντερς Οικονομίδης ζει σε μία μικρή πόλη, το Έρεμπρο, και προσπαθεί να εξιχνιάσει εγκλήματα που απαιτούν νέες αντιλήψεις, ιδεολογίες και οπτικές για την επίλυσή τους. Το αστικό σκηνικό έχει υποχωρήσει αρκετές φορές και σε άλλους συγγραφείς που τοποθετούν τη δράση σε επαρχιακά μέρη, ειδικά εκ πρώτης όψεως, αλλά που κρύβουν τόσα μυστικά (Läckberg, Jungstedt). Επιπλέον, το παρελθόν του Οικονομίδη δεν είναι ομαλό, αλλά κρύβει επίσης πολλά μυστικά (συναισθηματικές δυσκολίες, προβλήματα με τον πατέρα και τη μητέρα του, αποκαλυπτικό παρελθόν που εμφανίζεται ξαφνικά σε επόμενα μυθιστορήματα κ.τ.τ.).

9 Αν και οι προθέσεις του δημιουργού –συνειδητές ή μη– δεν είναι ταυτόσημες, όπως μας έχει δείξει ο Eco, με τις προθέσεις του έργου αλλά, αντίθετα, είναι πολυκύμαντες και αντιφατικές, ο ίδιος ο συγγραφέας επιβεβαιώνει στη συνέντευξή του τις επιρροές αυτές.

10 Για τη σχέση του nordic noir με τη βρετανική λογοτεχνία και ευρύτερα κουλτούρα, βλ. Jakob Stougaard-Nielsen (2016) «Nordic noir in the UK: the allure of accessible difference», *Journal of Aesthetics & Culture*, 8:1.

11 Χένινγκ Μανκέλ, *Εκτελεστές δίχως πρόσωπο*, μτφρ. Λύο Καλοβυρνάς, Εκδόσεις Ψυχογιός, Αθήνα 2002, σ. 28-29.

### **Άντερς Οικονομίδης: ένας σκανδιναβικός ήρωας νουάρ με ελληνική καταγωγή**

Ο Άντερς Οικονομίδης, ο αστυνομικός επιθεωρητής που είναι ο κύριος χαρακτήρας της σειράς του Γιαννίσου, ζει στη σουηδική πόλη του Έρεμπρο και εργάζεται στην τοπική αστυνομία. Οι γονείς του Οικονομίδη είναι Έλληνες, που έφυγαν από την Ελλάδα την περίοδο της Στρατιωτικής Δικτατορίας (1967-1974) επειδή κυνηγήθηκαν από το καθεστώς. Ο Οικονομίδης είναι παντρεμένος με τη Σουηδή Λίσμπεθ και έχουν έναν ανήλικο γιο, τον Γιάννη. Ως εκ τούτου, ο Γιαννίσος δημιουργεί έναν φανταστικό ήρωα με προσωπικότητα η οποία θα λέγαμε πως βρίσκεται στα όρια μεταξύ της ελληνικής και της σουηδικής εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας. Αυτή είναι μια από τις κύριες λογοτεχνικές τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Γιαννίσος για να αφομοιώσει τη σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία, όπως έχει αναπτυχθεί από συγγραφείς όπως ο Arne Dahl, ο Jo Nesbø και άλλους, στο σύγχρονο ελληνικό κοινωνικό και πολιτιστικό υπόβαθρο. Στη σειρά του Γιαννίσου, μπορούμε επίσης να εντοπίσουμε τα περισσότερα από τα θεμελιώδη στοιχεία του nordic noir: την ακραία και συνήθως στιλιζαρισμένη βία, τα κρυμμένα οικογενειακά ή προσωπικά μυστικά που έρχονται στο φως, την κοινωνικοπολιτική κριτική και τους ζοφερούς αστικούς ή φυσικούς χώρους που κατακλύζονται από χιόνι, κρύο, καχυποψία και φόβο.

Ωστόσο, το χαρακτηριστικό που επιτρέπει στον Γιαννίσου να εισάγει την ελληνική ταυτότητα στις αφηγήσεις του δεν αντλείται αποκλειστικά από το σκανδιναβικό νουάρ, αλλά έχει τις ρίζες του στο αστυνομικό λογοτεχνικό είδος από τις απαρχές του: η ιδιαιτερότητα του ντετέκτιβ και η διαφοροποίηση από το περιβάλλον του σε ένα προσωπικό, ψυχολογικό και ηθικό επίπεδο. Εμβληματικές λογοτεχνικές φιγούρες της αστυνομικής λογοτεχνίας, από τον Σέρλοκ Χολμς του Άρθουρ Κόναν Ντόιλ μέχρι τον Χάρι Χόλε του Jo Nesbø, χαρακτηρίζονται από αυτό το στοιχείο. Με παρόμοιο τρόπο, ο Άντερς Οικονομίδης ακολουθεί τον εσωτερικό ηθικό του κώδικα αψηφώντας τα τυπικά όρια του νόμου και κοιτάζει πέρα από την εύλογη λύση του εγκλήματος που αποδέχονται όλοι οι άλλοι. Κάτω από αυτή τη λογική της ιδιαιτερότητας και της διαφοροποίησής του, διατηρεί επίσης ορισμένα ισχυρά στοιχεία της ελληνικής του κληρονομιάς, ως σημαντικό μέρος της υβριδικής του ταυτότητας.

Πιθανώς το πιο αντιπροσωπευτικό από αυτά τα στοιχεία είναι ότι, και στα πέντε μυθιστορήματα, επιμένει να χρησιμοποιεί το κομπολόι του, δώρο της μητέρας του μετά τον θάνατο του πατέρα του εξαιτίας του καπνίσματος. Το κομπολόι ανάγεται σε ένα αντικείμενο μνήμης και σύνδεσης με την ελληνική του καταγωγή

και, επίσης, ένα ψυχολογικό καταφύγιο σε στιγμές άγχους και φόβου, «η άγκυρα που τον κρατούσε στην πραγματικότητα» όπως διαβάζουμε στο μυθιστόρημα *Η Σκιά* (σ. 227). Ως αντικείμενο συνδεδεμένο με την πολιτισμική παράδοση της Ελλάδας, και γενικότερα της Ανατολής, το κομπολόι αποτελεί ένα στοιχείο ετερότητας στο σουηδικό κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο. Εν μέσω μιας επικίνδυνης αστυνομικής επιχείρησης, ο Οικονομίδης καταφεύγει στο κομπολόι του και ένας από τους συναδέλφους του ομολογεί: «Είσαι ο μόνος Σουηδός που βλέπω μ' αυτό το πράγμα στα χέρια του» (*Ο Χορός των Νεκρών*, σ. 288).

Ένας άλλος δείκτης ελληνικότητας στα μυθιστορήματα του Γιαννίση είναι η χιουμοριστική και ειρωνική άποψη του Οικονομίδη για τη νεοελληνική νοοτροπία, συνήθως για την όψιμη αλλά έντονη επιρροή της παράδοσης στη σύγχρονη ελληνική οικογένεια. Ωστόσο, όσο κι αν προσπαθεί να κλείσει τους λογαριασμούς του με την ελληνική του καταγωγή, επανέρχεται συχνά σε αυτήν: σε περιόδους κρίσιμων ηθικών αποφάσεων αποζητά απαντήσεις στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία ή, όταν αντιμετωπίζει έναν μεγάλο κίνδυνο, μιλάει ενστικτωδώς στα ελληνικά.

Αυτοί οι δείκτες της ελληνικής ταυτότητας αλληλεπιδρούν με γνωρίσματα που καταδεικνύουν την ετερότητα του Οικονομίδη σε σχέση με το συνολικό σουηδικό κοινωνικό υπόβαθρο. Πρόκειται για την κριτική που εκφράζει ο Οικονομίδης σε ορισμένες πλευρές της σουηδικής, και γενικότερα της σκανδιναβικής, κοινωνίας: τις οικονομικές και έμφυλες ανισότητες που κρύβονται κάτω από μια επιφάνεια κοινωνικής δικαιοσύνης και λογοδοσίας, τη στροφή από τη σοσιαλδημοκρατία στη νεοφιλελεύθερη πολιτική και, τελικά, την αντίθεση μεταξύ του στερεότυπου της σκανδιναβικής κοινωνίας ως αρμονικής και ισορροπημένης και των ανεξέλεγκτων δυνάμεων του εγκλήματος, της βίας και της νοσηρότητας που υφέρπουν. Επομένως, ο Γιαννίσης καταφέρνει να συσχετίσει το αίσθημα της ετερότητας που καθορίζει τον πρωταγωνιστή με την οριστική κοινωνικοπολιτική κριτική του υποείδους του σκανδιναβικού νουάρ, αποφεύγοντας την παγίδα του ηθικολογικού διδακτισμού.

Ολοκληρώνοντας αυτή τη σύντομη ανάλυση της ταυτότητας και της προσωπικότητας του Οικονομίδη, πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Γιαννίσης χρησιμοποιεί, φυσικά, με πιο εκλεπτυσμένο και εξελιγμένο τρόπο, μια λογοτεχνική τεχνική που είναι γνωστή στην ελληνική αστυνομική λογοτεχνία σχεδόν από την έναρξή της, στις αρχές του 20ού αιώνα: δημιουργεί έναν ήρωα ελληνικής καταγωγής και τον τοποθετεί σε έναν ξένο, εξωτικό –έως– και αλλοτριωμένο χώρο, ο οποίος συνήθως θεωρείται πιο προηγμένος και πιο οργανωμένος από τον ελληνικό. Για να



γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, ας θυμηθούμε ότι ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες λαϊκούς συγγραφείς του περασμένου αιώνα, ο Νίκος Ρούτσος (1904-1984), έγραφε τα κείμενα για ένα λαϊκό περιοδικό που απευθυνόταν σε παιδιά και εφήβους στο στυλ του *hardboiled* μυθιστορήματος. Κεντρικός ήρωας του περιοδικού αυτού ήταν ο Τζων Γκρηκ, ένας Ελληνοαμερικανός ντετέκτιβ που ζει στη Νέα Υόρκη.<sup>12</sup> Φυσικά, η χρονική και πολιτισμική απόσταση από τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 που παρουσίαζε ο Ρούτσος τις περιπέτειες του Τζων Γκρηκ μέχρι τη σημερινή περίπτωση του Άντερς Οικονομίδη είναι μεγάλη, αλλά οι αναλογίες στην τεχνική που αξιοποιούν οι δύο συγγραφείς είναι εντυπωσιακές.

### **Οι εχθροί του Άντερς Οικονομίδη: ενσάρκώσεις των σύγχρονων κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων της Ευρώπης**

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι εγκληματίες που αντιμετωπίζει ο Άντερς Οικονομίδη σε κάθε μυθιστόρημα είναι ο κύριος παράγοντας που συνδέει τα μυθιστορήματα του Γιαννίση με τη σημερινή κοινωνική, πολιτική και οικονομική πραγματικότητα, ιδιαίτερα με την αρνητική της πλευρά. Το πρώτο μυθιστόρημα της σειράς, *Το Μίσος*, είναι αντιπροσωπευτικό: η αστυνομική μονάδα του Orebro, με κεντρικό πρόσωπο τον Οικονομίδη, κυνηγά έναν, πιθανόν νεοναζί, δολοφόνο νεαρών μουσουλμάνων γυναικών: «Ο ρατσισμός ήταν ένα θέμα που είχε αρχίσει να εμφανίζεται όλο και πιο συχνά στις εφημερίδες, *Και ο δολοφόνος που ψάχνουμε κινείται με βάση το φυλετικό μίσος*, υπενθύμισε στον εαυτό του». (*Το Μίσος*, σ. 236). Το κεντρικό θέμα του επόμενου μυθιστορήματος της σειράς, *Το Κάστρο*, είναι ο εθισμός στα ναρκωτικά και η αστυνομική διαφθορά. Φυσικά αυτά τα προβλήματα αφορούν όλες τις ευρωπαϊκές κοινωνίες, από τον σκανδιναβικό Βορρά μέχρι τις ακτές της Μεσογείου.

Επιπλέον, αυτά τα κοινωνικά προβλήματα αποτελούν απλώς μέρος μιας ευρύτερης ανησυχίας: η κοινωνική συνοχή στα σύγχρονα αστικά περιβάλλοντα είναι εύθραυστη, καθώς απειλείται συνεχώς από τις ανεξέλεγκτες δυνάμεις του εγκλήματος. Αυτή η νοοτροπία συνδέει το έργο του Γιαννίση με ένα από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά της αστυνομικής λογοτεχνίας εν γένει, ένα χαρακτηριστικό που έχει τις ρίζες του στις απαρχές του είδους: την έννοια της «ανομίας» που διατύπωσε ο Emile Durkheim στα τέλη του 19ου αιώνα.<sup>13</sup>

12 Βλ. Κυριάκος Κάσσης, *Ελληνική Παραλογοτεχνία και κόμικς*, Αθήνα (ΙΧΩΡ και Α.Λ.Α.Ε.Α.Σ.) 1998, σ. 193.

13 Βλ. E. Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* (1894), Παρίσι, 2009, Payot· S. Lukes (1985) *Emile Durkheim: His Life and Work, a Historical and Critical Study*, Στάνφορντ, 1985,

Μια παρόμοια προσέγγιση του εγκλήματος ως απειλής για την κοινωνική ισορροπία εντοπίζεται στην τρίτη συνέχεια της σειράς, *Ο χορός των νεκρών*. Ωστόσο, όπως παραδέχτηκε ο ίδιος ο συγγραφέας στη συνέντευξη που είχαμε μαζί του, αυτό το μυθιστόρημα ήταν το πιο δύσκολο που έχει γράψει, γιατί πραγματεύεται κάποια πολύ ευαίσθητα ηθικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Η πολιτική και οικονομική προβληματική σχετικά με μια υποπλοκή διεφθαρμένων Σουηδών πολιτικών που προσπαθούν να δώσουν μια νεοφιλελεύθερη κατεύθυνση στη σουηδική οικονομία, χωρίς να διστάζουν να συνεργαστούν και με το οργανωμένο έγκλημα, δεν είναι τόσο σκληρή σε σύγκριση με την κύρια πλοκή του μυθιστορήματος. Αυτή τη φορά ο Οικονομίδης κυνηγά έναν αυτόκλητο τιμωρό που βασανίζει και σκοτώνει παιδεραστές. Ο Γιαννίσκος δεν διστάζει να φέρει στο φως σκηνές βίας και σεξουαλικής παρενόχλησης, προκαλώντας στον αναγνώστη το δίλημμα εάν τα εγκλήματα του εγκληματία είναι δικαιολογημένα ή όχι. Γρήγορα όμως αποκαλύπεται ότι ο άνθρωπος που κυνηγά ο Οικονομίδης είναι ετεροθαλής αδελφός του, τον οποίο ο αστυνομικός επιθεωρητής δεν γνώριζε μέχρι τότε. Έτσι, ο Οικονομίδης εμπλέκεται προσωπικά στην υπόθεση, ένα κοινό και κρίσιμο χαρακτηριστικό σε όλη την εξέλιξη του μυθιστορήματος νουάρ, από τον Ρέιμοντ Τσάντλερ μέχρι τον Jo Nesbø. Επιπλέον, αυτός ο προσωπικός δεσμός με τον εκδικητή των παιδεραστών αναγκάζει τον Οικονομίδη να κάνει ένα ψυχολογικά οδυνηρό ταξίδι στην Ελλάδα, όπου συναντά την αδελφή του πατέρα του, η οποία χαρακτηρίζεται ως «ο τελευταίος κρίκος που τον συνέδεε με το παρελθόν» (*Ο Χορός των Νεκρών*, σ. 188). Ο συνδυασμός νοσταλγίας και τραύματος αυτού του ταξιδιού δημιουργεί μια νέα δοκιμασία που πρέπει να υπερκεράσει ο επιθεωρητής.

Τέλος, στο έκτο μυθιστόρημα της σειράς *Τνκουμπους*, ο εγκληματίας που κυνηγά ο Άντερς Οικονομίδης είναι ένας κατά συρροή βιαστής γυναικών, έτσι αναπτύσσεται ένας έντονος προβληματισμός γύρω από τη σεξιστική βία, τις τραγικές της συνέπειες στις γυναίκες που την υφίστανται, αλλά και στην πνευματική και ψυχολογική δύναμη που δείχνουν για να την αντιμετωπίσουν. Όπως λέει μία κεντρική ηρωίδα του μυθιστορήματος, η οποία έχει βιαστεί: «Δεν σκοπεύω να σωπάσω ποτέ ξανά» (σελ. 124). Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ακόμα μια φορά, προβάλλεται μια πληγή των σύγχρονων ευρωπαϊκών, αλλά και παγκόσμιων κοινωνιών. Μάλιστα, όσο εξελίσσεται η αφήγηση, εξερευνούνται με προσοχή και παρρησία

---

Stanford University Press· P. Hamilton, *Emile Durkheim: Critical Assessments*, Λονδίνο, 1995, Routledge· S. Breathnach, *Emile Durkheim On Crime and Punishment (An Exegesis)*, 2002, Dissertation.Com.

οι περισσότερες από τις πολιτικές, κοινωνικές, πολιτισμικές και τελικά νοοτροπικές συνιστώσες του σεξισμού, ο οποίος αναδεικνύεται σε ένα πρόβλημα που ακόμα και η προοδευτική σουηδική κοινωνία δεν έχει αντιμετωπίσει ολοσχερώς.

Επομένως, τα προαναφερθέντα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα που αφορούν όχι μόνο τη Σουηδία, αλλά και την Ευρώπη, ακόμα και τον κόσμο, στα μυθιστορήματα του Γιαννίσση ενσαρκώνονται στους αρνητικούς χαρακτήρες. Αυτό το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της σειράς είναι άλλο ένα στοιχείο που συνδέει το έργο του Γιαννίσση με το *porðic poir*, ακόμα και με το συγγραφικό ζευγάρι των Maj Sjöwall και Per Wahlöö, την επιρροή του οποίου ομολογεί ο συγγραφέας μας στη συνέντευξή του.

### **Η αλληλεπίδραση δύο τοπικών αλλά ευρωπαϊκών χρωμάτων – Μια γέφυρα μεταξύ του Βορρά και του Νότου**

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, αυτή η ισχυρή επιρροή του υποείδους του σκανδιναβικού νουάρ είναι ένα κρίσιμο χαρακτηριστικό στην προσπάθεια του Γιαννίσση να οικοδομήσει μια ρεαλιστική αλλά και «εξωτική» (κυρίως στους Έλληνες αναγνώστες) αναπαράσταση της σουηδικής, και γενικά της σκανδιναβικής, κοινωνίας και κουλτούρας. Έτσι, σταδιακά από μυθιστόρημα σε μυθιστόρημα, αναπτύσσεται ένα σουηδικό-σκανδιναβικό τοπικό χρώμα, που συγκροτείται από την παγκοσμίως διάσημη σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία, αλλά και από ορισμένα στοιχεία της σουηδικής και της σκανδιναβικής κοινωνίας που ο Γιαννίσσης, όπως παραδέχεται στη συνέντευξη, θαυμάζει.

Ο Γιαννίσσης έζησε στο Έρεμπρο από τα 23 του έως τα 26 του, δηλαδή τα χρόνια που έγραφε το πρώτο του μυθιστόρημα. Όπως λέει «μου άρεσε ο τρόπος που τα ποδήλατα ενσωματώθηκαν στην κυκλοφορία, μου άρεσε ο τρόπος που τα άτομα με αναπηρία ενσωματώθηκαν στην κυκλοφορία». Επαινεί επίσης το γεγονός ότι οι κάτοικοι του Έρεμπρο προσπαθούν να φέρουν στην επιφάνεια την ιστορία της πόλης τους. Όπως σχολιάζει, όλα τα μυθιστορήματά του διαδραματίζονται κυρίως στο Έρεμπρο, επειδή ήθελε να προωθήσει την ανθρωπογεωγραφία του, το βιωμένο αστικό τοπίο. Γι' αυτό στο πρώτο του μυθιστόρημα, *To Míσος*, περιελάμβανε έναν χάρτη της πόλης, όπως ο Jo Nesbø και φυσικά πολλοί άλλοι συγγραφείς πριν από αυτόν. Το παρακάτω απόσπασμα της *Σκιάς* (σ. 382) είναι πολύ αντιπροσωπευτικό:

Είχε πια σταματήσει να βρέχει και η μυρωδιά του νοτισμένου εδάφους τύλιγε τους δρόμους της πόλης. Ήταν η πόλη του. Αγαπούσε κάθε γωνιά της, από το ιστορικό κέντρο με το κάστρο του ως το γκέτο της Βιβάλα. Κάθε εκατοστό του

Έρεμπρο κουβαλούσε τη δική του μοναδική ιστορία και την ιστορία εκατοντάδων χιλιάδων ανθρώπων που έζησαν και πέθαναν σε αυτόν τον τόπο.

Μάλιστα στη Σκιά, το σουηδικό-σκανδιναβικό τοπικό χρώμα αναδεικνύεται μέσα από τα ίδια τα εγκλήματα που καλείται να εξιχνιάσει ο Οικονομίδης. Τα εγκλήματα αυτά αφενός παρουσιάζουν αναφορές σε σκοτεινές και μακάβριες σουηδικές παραδοσιακές αφηγήσεις, αφετέρου συνδέονται με έναν κύκλο οπαδών του μουσικού είδους του black metal, το οποίο συνδέεται στενά με την ευρύτερη περιοχή της Σκανδιναβίας, και ιδιαίτερα με τη Νορβηγία, ειδικά λόγω μίας σειράς πραγματικών εγκλημάτων που πραγματοποιήθηκαν από μέλη black metal συγκροτημάτων κατά τη δεκαετία του 1990.<sup>14</sup> Δηλαδή στη Σκιά ο Γιαννίσης αξιοποιεί κάποιες πλευρές της σκανδιναβικής κουλτούρας που μπορεί να προκαλούν αρνητικούς συνειρμούς στον αναγνώστη, αλλά οπωσδήποτε εναρμονίζονται με το αναπόδραστα εγκληματικό κλίμα του αστυνομικού είδους και ειδικότερα του nordic noir.

Επομένως, το σκανδιναβικό τοπικό χρώμα στη μυθιστορηματική σειρά του Γιαννίση ξεκινά από την εκτίμηση του ίδιου του συγγραφέα στις θετικές πλευρές της σουηδικής κοινωνίας, σε συνδυασμό με την αγάπη του για τον σκανδιναβικό πολιτισμό. Από την άλλη, ένα ελληνικό τοπικό χρώμα υπάρχει στη σειρά, διαμορφωμένο από τη δυναμική και μεταβατική προσωπικότητα του Άντερς Οικονομίδη, ο οποίος, όπως ήδη αναφέραμε, είναι επηρεασμένος από ελληνικές συνήθειες, μνήμες και εμπειρίες.

Η παρακάτω συνομιλία μεταξύ του Οικονομίδη και ενός Βόσνιου συναδέλφου, του δύστροπου Βόσνιου επιθεωρητή Τζατζάνοβιτς, η οποία εμπεριέχεται στο μυθιστόρημα *Το Κάστρο* (σ. 350-351), είναι πολύ ενδεικτική αυτής της προσωπικής και συναισθηματικής σχέσης με την πατρίδα:

(Τζατζάνοβιτς): «Δεν σου λείπει η πατρίδα;»

Ο Άντερς ανασήκωσε τους ώμους του. Ο τρόπος που ο Τζατζάνοβιτς χρωμάτιζε τη λέξη *πατρίδα* τού ήταν τόσο οικείος. Του θύμιζε τη ζεστασιά που έπαιρνε η

14 Βλ. Wallin, J., Podoshen, J. και Venkatesh, V. (2017), «Second wave true Norwegian black metal: an ideologically evil music scene?», *Arts and the Market*, τόμος. 7 No. 2, σ. 159-173. και Spracklen, K. (2014), «True Norwegian Black Metal — The Globalized, Mythological Reconstruction of the Second Wave of Black Metal in 1990s Oslo», Lashua, B., Spracklen, K., Wagg, S. (eds), *Sounds and the City. Leisure Studies in a Global Era*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο.

φωνή του πατέρα του κάθε φορά που έβαζε στο στόμα του την ιερή λέξη, με φόβο και δέος, μην τυχόν και τη λερώσει με τη *συννηθισμένη* στα ξένα γλώσσα του. «Γεννήθηκα εδώ» απάντησε.

«Και τι σημασία έχει; Το αίμα είναι αίμα. Ποτέ δεν ξεχνάει.»

Έτσι, αν το σουηδικό, και γενικά το σκανδιναβικό, τοπικό χρώμα συνδέεται με την εικόνα μιας ανεπτυγμένης και ισορροπημένης κοινωνίας, η οποία ωστόσο διατηρεί τα βρόμικα μυστικά της και έχει τις πιο σκοτεινές αλλά γοητευτικές γωνιές της, το σημαίνον του «αίματος» συνδέεται με το ελληνικό, και κατά συνέπεια το βαλκανικό τοπικό χρώμα, δηλαδή την προαναφερθείσα οπτική που βασίζεται στην προσωπική εμπειρία και στη μνήμη, τόσο στη θετική όσο και στην αρνητική. Επομένως, οι βαθιές και συχνά απωθημένες μνήμες ενός κόσμου πιο σκληρού, στον οποίο σημαντικό ρόλο παίζουν οι οικογενειακοί δεσμοί και τα εθιμοτυπικά, αλλά και η μεγάλη πολιτιστική παράδοση που χάνεται στο αρχαίο παρελθόν, αποτελούν τις διόδους έκφρασης του ελληνικού τοπικού χρώματος.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι η προσωπική διαπάλη μεταξύ της ελληνικής και της σουηδικής ταυτότητας του Άντερς Οικονομίδη αντιπροσωπεύει, μέσα από λογοτεχνικές συμβάσεις και τεχνικές, τη δύσκολη συνύπαρξη των δύο σύγχρονων κυρίαρχων κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών και πολιτισμικών πλευρών της Ευρώπης, τα βόρεια και τα νότια όρια της ηπείρου. Ωστόσο, από την άλλη, οι εχθροί του Οικονομίδη, οι εγκληματίες και οι παράνομοι που καταδιώκει σε κάθε μυθιστόρημα, αντιπροσωπεύουν τα κοινά προβλήματα που φέρνουν κοντά τις χώρες της Βόρειας και της Νότιας Ευρώπης, για παράδειγμα τον ρατσισμό, την άνοδο της ακροδεξιάς ιδεολογίας ή τα διαταραγμένα όρια μεταξύ ενός οργανωμένου συστήματος δικαιοσύνης και την αυτοδικία. Άλλωστε, αυτές οι δύο πλευρές της Ευρώπης είναι οριακές αλλά *εκ των ων ουκ άνευ* μέρη του ίδιου κοινού πολιτισμού, του ευρωπαϊκού.

## II. Τετάρτη 4.45: ένα πρωτότυπο νεο-νουάρ στη σύγχρονη Αθήνα

Η *Τετάρτη 4.45* είναι η δεύτερη ταινία του σκηνοθέτη Αλέξη Αλεξίου· πρόκειται για ένα νεο-νουάρ (neo-noir) με σαφείς κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις σχετικά με την παγκόσμια οικονομική κρίση της δεκαετίας του 2010. Η υπόθεση της ταινίας επικεντρώνεται στον ιδιοκτήτη ενός live τζαζ κλαμπ στην Αθήνα, τον Στέλιο, ο οποίος προσπαθεί να ξεπληρώσει ένα μεγάλο χρέος σε έναν τοκογλύφο της ρουμανικής μαφίας. Καθώς προσπαθεί να μαζέψει τα χρήματα, ο Στέλιος εμπλέκεται

σε μια σειρά από ταραχώδη και βίαια γεγονότα: η οικογένειά του σταδιακά οδηγείται στη διάλυση, καθώς η αποξενωμένη εδώ και καιρό γυναίκα του θέλει διαζύγιο, ενώ γίνεται μάρτυρας δύο δολοφονιών στον αθηναϊκό υπόκοσμο. Τελικά, ο Στέλιος αποφασίζει να κλείσει τους λογαριασμούς του με τη ρουμανική μαφία, σε ένα θεαματικό και βίαιο, με έντονες ταραντινικές επιρροές, φινάλε.

Το κοινωνικοπολιτικό στοιχείο της ταινίας είναι κυρίαρχο, όχι μόνο επειδή διαδραματίζεται το 2010, όταν η οικονομική κρίση επηρέασε περισσότερο την Ελλάδα, αλλά και λόγω της συνειδητοποιημένης, εκ μέρους του δημιουργού, κριτικής κατά του νεοφιλελεύθερου παγκοσμιοποιημένου καπιταλισμού. Παράλληλα, οι επιρροές από όλη τη μακρόχρονη παράδοση του φιλμ νουάρ είναι πλούσιες, γόνιμες και πολυεπίπεδες. Ακόμα περισσότερο, οι επιρροές από το φιλμ νουάρ βρίσκονται σε μία οργανική αλληλεπίδραση με την κοινωνικοπολιτική κριτική.

Η παραγωγή της ταινίας ξεκίνησε το 2011, αλλά κυρίως λόγω της προβληματικής οικονομικής κατάστασης της χώρας δεν ολοκληρώθηκε πριν από το 2015. Αυτές οι δυσκολίες ξεπεράστηκαν χάρη στη συγχρηματοδότηση από εταιρείες από την Ελλάδα, τη Γερμανία και το Ισραήλ.<sup>15</sup> Πιο συγκεκριμένα, η παραγωγή έγινε από τη γερμανική εταιρεία Twenty Twenty Filmproduktion, με επικεφαλής τον Δημήτρη Καραθάνο, την ελληνική CL Productions, με επικεφαλής τον Κώστα Λαμπρόπουλο, και την ισραηλινή Pie Films. Σε συνέντευξη που μας παραχώρησε ο σκηνοθέτης Αλέξης Αλεξίου, ξεδιπλώνει τις δυσκολίες της παραγωγής και της χρηματοδότησης της ταινίας του.<sup>16</sup> Αφού εξασφάλισε τη συνεργασία με την Twenty Twenty Films του Καραθάνου, ο Αλεξίου προσπάθησε να βρει πρόσθετη χρηματοδότηση μέσω του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και της ελληνικής κρατικής τηλεόρασης (ΕΡΤ), δύο (ημι)κρατικά ιδρύματα που χρηματοδοτούν Έλληνες σκηνοθέτες. Ωστόσο, η οικονομική κρίση επηρέασε και τη χρηματοδότηση της εγχώριας κινηματογραφικής, όπως και ευρύτερα της πολιτιστικής παραγωγής, οπότε οι παραγωγοί της ταινίας δεν έλαβαν την οικονομική βοήθεια που είχε αρχικά συμφωνηθεί. Έτσι, ο Αλεξίου αναζήτησε κεφάλαια από άλλες ελληνικές και ισραηλινές ιδιωτικές εταιρείες παραγωγής, ενώ παράλληλα η ταινία υποστηρίχθηκε από το πρόγραμμα Eurimages της ΕΕ.

15 Papadimitriou, Lydia (2018) «Greek cinema as European cinema: coproductions, Eurimages and the Europeanisation of Greek cinema», *Studies in European Cinema*, τόμ. 15. [https://www.academia.edu/36269025/Greek\\_Cinema\\_as\\_European\\_Cinema\\_Co-productions\\_Eurimages\\_and\\_the\\_Europeanisation\\_of\\_Greek\\_Cinema](https://www.academia.edu/36269025/Greek_Cinema_as_European_Cinema_Co-productions_Eurimages_and_the_Europeanisation_of_Greek_Cinema). σ. 12-13.

16 Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 23 Ιουλίου 2019, σε κεντρικό καφέ της Αθήνας.

Η περιπετειώδης διαδικασία χρηματοδότησης του *Τετάρτη 4.45* δεν είναι ασυνήθιστη στον ελληνικό κινηματογράφο κατά την τελευταία δεκαετία. Αντιθέτως, η συμπαραγωγή μεταξύ μιας ή περισσότερων ελληνικών εταιρειών με παραγωγούς από το εξωτερικό, κυρίως από την Ευρώπη, είναι μια κοινή πρακτική. Όπως τονίζει η Λυδία Παπαδημητρίου: «Ενώ οι συμπαραγωγές δεν είναι ένα νέο φαινόμενο στην Ελλάδα, ένας συνδυασμός παραγόντων που κυμαίνονταν από τα μειωμένα εθνικά κονδύλια παραγωγής, ως αποτέλεσμα της κρίσης, μέχρι την αυξημένη διεθνή προβολή του ελληνικού κινηματογράφου στα φεστιβάλ κινηματογράφου, οδήγησαν σε εντατικοποίηση της συμπαραγωγικής δραστηριότητας στη χώρα».<sup>17</sup> Από το 2010 και μετά, τόσο λόγω της οικονομικής κρίσης όσο και της διεθνούς επιτυχίας του Έλληνα σκηνοθέτη Γιώργου Λάνθιμου, οι Έλληνες κινηματογραφικοί παραγωγοί υιοθέτησαν ολοένα και περισσότερο μια ευρωπαϊκή, εξωστρεφή νοοτροπία.<sup>18</sup> Η *Τετάρτη 4.45* είναι σε μεγάλο βαθμό ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτού του διεθνούς προσανατολισμού.

Παράλληλα, το καστ της ταινίας είναι αναμφίβολα διευρωπαϊκό. Πρωταγωνιστές είναι ο Στέλιος Μάινας και η Μαρία Ναυπλιώτου, δύο αναγνωρισμένοι Έλληνες ηθοποιοί με εμπειρία τόσο στην εμπορική όσο και στην ποιοτική τηλεόραση, στον λεγόμενο art-house κινηματογράφο, αλλά και στο θέατρο. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η προσθήκη του Άνταμ Μπουσδούκου στο καστ, του γνωστού Γερμανού ηθοποιού ελληνικής καταγωγής με αξιόλογη καριέρα, κυρίως ως συνεργάτης του Τουρκο-Γερμανού σκηνοθέτη Φατίχ Ακίν. Επιπλέον, τον «κακό» χαρακτήρα της ταινίας, τον επικεφαλής της ρουμανικής μαφίας, υποδύεται ο αναγνωρισμένος Ρουμάνος ηθοποιός Mimi Branescu.

Περνώντας από τις δυσκολίες της παραγωγής, στις αλληλεπιδράσεις του περιεχομένου και της κινηματογραφικής γλώσσας της ταινίας, παρατηρούμε ότι οι επιρροές από το φιλμ νουάρ είναι ιδιαίτερα ισχυρές, μια επιλογή που έκανε συνειδητά ο σκηνοθέτης ως φόρο τιμής σε ολόκληρο το συγκεκριμένο υποείδος του crime fiction, όπως άλλωστε δηλώνει σε συνέντευξή του στη

17 Papadimitriou, Lydia (2018), «European Co-Productions and Greek Cinema since the Crisis: 'Extroversion' as Survival», *European Film and Television Co-Productions: Policy and Practice* (ed) Julia Hammett-Jamart, Petar Mitric, Eva Novrup-Redvall, Palgrave-Macmillan, σ. 207-22: 208.

18 Chalkou, M. «A new cinema of "emancipation": Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s». *Interactions: Studies in Communication & Culture* τ.χ. 3 (2), σ. 253.

Μαρία Χαλκού.<sup>19</sup> Το voice-over του κεντρικού ήρωα, οι ανορθόδοξες λήψεις της κάμερας και η υποφωτισμένη απεικόνιση του αστικού τοπίου, ο διφορούμενος και αυτοκαταστροφικός υπαρξιακός ήρωας καθώς και η εστίαση σε περιθωριοποιημένους ανθρώπους και τον υπόκοσμο είναι όλα χαρακτηριστικά του φιλμ νουάρ.<sup>20</sup> Όπως και πολλές από τις κριτικές της ταινίας δείχνουν,<sup>21</sup> το έργο του Αλεξίου παρουσιάζει μια πλούσια παλέτα επιρροών συσχετιζόμενων με το νεο-νουάρ στον σύγχρονο κινηματογράφο, από την αναζωογονητική και αντισυμβατική οπτική που προσέφεραν ο Michael Mann και ο Quentin Tarantino ως το σινεμά δράσης του Χονγκ Κονγκ, με μπροστάρη τον John Woo. Αυτό το εύρος επιρροών είναι μια επιπλέον απόδειξη της πολυπολιτισμικής αισθητικής της ταινίας.

Παράλληλα, το συγκεκριμένο φιλμ διακρίνεται από ένα έντονο εντόπιο στοιχείο, το οποίο πραγματώνεται χάρη σε μια ισχυρή σύνδεση με την οικονομική κρίση και τον αρνητικό αντίκτυπό της στην κοινωνία, τον πολιτισμό και την ψυχολογία του ελληνικού πληθυσμού. Η ταινία διαδραματίζεται το 2010 στην αρχή της οικονομικής κρίσης και η ιδεολογική άποψη του Αλεξίου είναι εμφανής και συγκεκριμένη.<sup>22</sup> Αυτοί που ευθύνονται πρωτίτως για την κρίση είναι οι Έλληνες πολιτικοί και ο νεοφιλελεύθερος καπιταλισμός. Αντίθετα, τα θύματα είναι οι «πεινασμένοι του κόσμου», όπως παρατηρείται από έναν χαρακτήρα της ταινίας, δηλαδή οι φτωχοί άνθρωποι, οι πρόσφυγες και οι περιθωριοποιημένοι. Ωστόσο, αυτή η κεντρική ιδεολογική σύγκρουση της ταινίας δεν αφορά μόνο την Ελλάδα, αλλά ολόκληρη την Ευρώπη. Φαινόμενα όπως η κρίση του θεσμού της οικογένειας, οι προσφυγικές ροές και η οικονομική και κοινωνική ανισότητα αποτελούν αναμφίβολα ευρωπαϊκά, ακόμα και παγκόσμια ζητήματα.

Στη συνέντευξη που μας παραχώρησε, ο Αλεξίου τονίζει ότι τα κοινωνικοπολιτικά θέματα της ταινίας ήταν καθοριστικά για την παραγωγή και τη χρηματοδό-

19 «Η νύχτα, η πόλη και η πώση», συνέντευξη με τον Αλέξη Αλεξίου (στη Μαρία Χάλκου), Filmicon Blog 8/01/2016 <http://filmiconjournal.com/blog/post/49/h-nyxta-h-poli-kai-h-ptosi>

20 Fotiou, Mikaela και Fessas, Nikitas (2017) «Greek Neo-Noir: Reflecting a Narrative of Crisis». *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, No. 4 (Δεκέμβριος), σ. 110-137.

21 Χρήστος Μήτσος. 12/3/2015. «Τετάρτη 4.45» (κριτική). Αθηνόραμα. [https://www.athinorama.gr/cinema/movie/tetarti\\_044510044857.html](https://www.athinorama.gr/cinema/movie/tetarti_044510044857.html). / Μανώλης Κρανάκης. 7/3/2015. «Τετάρτη 4.45» (κριτική). Flix: <http://flix.gr/cinema/wednesday-0445-review.html>. / Θοδωρής Κουτσογιαννόπουλος. 12/3/2015. «Τετάρτη 4.45» (κριτική), LIFO. <https://www.lifo.gr/guide/cinema/2869>.

22 Αλεξίου, 2016, ό.π.



τησή της. Όταν πρόβαλε την ταινία στους Γερμανούς παραγωγούς, με τον Ελληνογερμανό Θανάση Καραθάνο ανάμεσά τους, ως στοιχεία που θα μπορούσαν να φέρουν μια εμπορική απήχηση θεωρήθηκαν το είδος του crime fiction και η πραγμάτευση της οικονομικής κρίσης. Η ταινία παρουσιάστηκε: «ως ταινία νουάρ, ως ταινία crime στην Ελλάδα της κρίσης. Αυτό ήταν το concept από την αρχή. Σίγουρα μας βοήθησε να βρούμε τα πρώτα χρήματα από τη Γερμανία, γιατί οι Γερμανοί έδειξαν ενδιαφέρον για το έγκλημα ως είδος. Οι Γερμανοί κάνουν σειρές crime fiction, δεν ξέρω αν τόνιζε (η ταινία) τόσο πολύ την κρίση... ΟΚ, αλλά τότε τους ενδιέφερε πολύ η κατάσταση της Ελλάδας και το τι γινόταν στην Ελλάδα της κρίσης».

Ως εκ τούτου, σε αυτό το πολιτικό, κοινωνικό, ακόμα και ιδεολογικό πλαίσιο, μπορούμε να εντοπίσουμε την «glocality» της *Τετάρτης 4.45*. Η Svetlana Boym χαρακτηρίζει το «glocal» ως «έναν πολιτισμό που χρησιμοποιεί παγκόσμια γλώσσα για να εκφράσει το τοπικό χρώμα». <sup>23</sup> Στην περίπτωση της *Τετάρτης 4.45*, αυτός ο ορισμός, κατά κάποιο τρόπο, αντιστρέφεται: ο σκηνοθέτης και η ομάδα παραγωγής χρησιμοποιούν πρόσφατα ελληνικά θέματα (τα προβλήματα των Ελλήνων που συνδέονται με την οικονομική κρίση) για να εκφράσουν μια παγκόσμια ανησυχία και τελικά να προσελκύσουν ένα ευρωπαϊκό, ακόμα και παγκόσμιο κοινό. Ωστόσο, παρόλο που η ταινία μάλλον απευθύνεται σε ένα παγκόσμιο κοινό, φαίνεται ότι είναι οι Ευρωπαίοι θεατές, κυρίως, που μπορούν να ταυτιστούν με τους προβληματισμούς που προβάλλει. Η επίσημη κριτική του αμερικανικού Φεστιβάλ Tribeca, στο οποίο προβλήθηκε η ταινία, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η δεύτερη ταινία του Αλέξη Αλεξίου επωφελείται από το τοπικό χρώμα και από υπαινιγμούς σε πρόσφατα γεγονότα, αλλά η διάδοσή της στις Ηνωμένες Πολιτείες είναι περιορισμένη». <sup>24</sup>

Αυτή η εκούσια και συνειδητή πολιτικοκοινωνική κριτική βρίσκει πεδίο έκφρασης και αναπαράστασης στη δομή, στο ύφος και ευρύτερα στις συμβάσεις του φιλμ νουάρ, ειδικά όσον αφορά την αναπαράσταση του άστεως. Ακολουθώντας το χαρακτηριστικό στιλιζάρισμα του είδους αυτού, το αστικό τοπίο της ταινίας είναι ζοφερό και ονειρικό, γεμάτο με ζωηρά νέον χρώματα και σκιές. Σε δύο κεντρικές σεκάνς της αφήγησης, που διαδραματίζονται το μεσημέρι και το ξημέρω-

23 Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Νέα Υόρκη, Basic Books σ. 67.

24 De Fore, John (2015), «The Official Tribeca Review of Wednesday 4.45», *Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/review/wednesday-0445-tetarti-0445-tribeca789307>

μα αντίστοιχα, άδεια πανοραμικά αστικά τοπία απεικονίζουν την Αθήνα ως μια μεγαλούπολη γεμάτη εγκληματικότητα, παρακμή και κίνδυνο. Η ακαδημαϊκός Lyn Pykett θεωρεί τα μυθιστορήματα Newgate του 18ου αιώνα, με πιο διάσημα αυτά του Καρόλου Ντίκενς και του Γουίλκι Κόλινς, ως βασικούς προάγγελους του αστυνομικού μυθιστορήματος: «από τη μια πλευρά στήνουν ένα θέαμα εγκλήματος για τον καταναλωτή του ψηφιδωτού της αστικής ζωής και, από την άλλη, χρησιμεύουν για να σοκάρουν τους αναγνώστες της μεσαίας τάξης, ώστε να δουν πιυχές της ζωής στην πόλη που κανονικά δεν θα συναντούσαν ποτέ ή θα τις προσπερνούσαν με αποτρεπτικό βλέμμα».<sup>25</sup>

Ο Αλεξίου στη συνέντευξή του περιγράφει ότι έψαξε για γιγαντιαία, και πλέον ερημωμένα, κτίρια των δεκαετιών του 1960 και 1970 στην Αθήνα για να τα χρησιμοποιήσει ως τοποθεσίες στην ταινία του και πως επίσης αξιοποίησε χαρακτηριστικά δείγματα του ελληνικού ελαφρού τζαζ τραγουδιού της δεκαετίας του 1950 και του 1960, με μια ειρωνική ματιά. Αυτή η ειρωνεία αφορά τις απόπειρες συμπίεσης της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας με μια νοοτροπία εξαστισμού, υπερκατανάλωσης και δυτικόφερτης ποπ κουλτούρας. Αυτά τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτισμικά φαινόμενα στο πλαίσιο της ταινίας αναπαριστώνται μέσα από τα φιλόδοξα και τεράστια αστικά κτίρια της Αθήνας, αλλά και το ρετρό ελαφρύ τραγούδι, που αμφότερα σταδιακά ξεχάστηκαν και εγκαταλείφθηκαν. Άλλωστε, στον λόγο (discourse) της ταινίας, η οικονομική κρίση της δεκαετίας του 2010 αναδεικνύει ακόμα μια απόδειξη του κίβδηλου χαρακτήρα της υπερκατανάλωσης και του νεοπλουτισμού, στην ουσία της αποτυχίας του νεοφιλελεύθερου καπιταλισμού να παρέχει στον ελληνικό λαό, και ευρύτερα σε κάθε πληθυσμό, μια ευτυχισμένη ζωή. Βέβαια, να σημειωθεί ότι θεμελιώδες χαρακτηριστικό του ιδεολογικού λόγου του φιλμ νουάρ, ήδη από τη λεγόμενη κλασική του περίοδο, δηλαδή τις αμερικάνικες ταινίες των δύο πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών, ήταν η κριτική και στην ανεξέλεγκτη ανάπτυξη του καπιταλισμού στις ΗΠΑ. Επομένως, ο Αλεξίου αξιοποιεί συνειδητά αυτό το χαρακτηριστικό, για να ασκήσει κριτική στα πολιτικοκοινωνικά τεκταινόμενα της δικής μας εποχής. Οι ερευνητές που έχουν μελετήσει την *Τετάρτη 4.45* ουσιαστικά εντρυφούν σε αυτήν ακριβώς την αλληλεπίδραση ανάμεσα στη δομή και στο ύφος της ταινίας από τη μία πλευρά

25 Pykett, Lyn (2003), «The Newgate novel and sensation fiction, 1830-1868» στο *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, (επ.) Martin Priestman, σ. 19-39, Κάιμπριτζ, Cambridge University Press, σ. 27.

και στην κοινωνικοπολιτική της διάσταση από την άλλη, εστιάζοντας στην τοπογραφία,<sup>26</sup> καθώς και στις φιλμ νουάρ επιρροές.<sup>27</sup>

Επομένως, συμπεραίνουμε ότι στην *Τετάρτη 4.45*, το τοπικό χρώμα (local colour) απέχει πολύ από τις συνηθισμένες απεικονίσεις της Αθήνας και της Ελλάδας ως δημοφιλούς τουριστικού προορισμού αρχαιολογικών αξιοθέατων και ατελείωτης διασκέδασης (leisure). Τα θολά και παρακμαϊκά αστικά τοπία, η στιλιζαρισμένη αλλά και νατουραλιστική παρουσίαση του αθηναϊκού υπόκοσμου και οι πεσιμιστικές κοινωνικοπολιτικές αναφορές θέτουν το φόντο για μια ιστορία γεμάτη απάτη, απαισιοδοξία και σκοτεινό χιούμορ. Αυτό το, θα λέγαμε, δυσοίωνα τοπικό χρώμα, θα μπορούσε να προσελκύσει το ενδιαφέρον όχι μόνο ελληνικού, αλλά και ευρωπαϊκού ή και παγκόσμιου κοινού που έχει βιώσει την οικονομική κρίση και τις συνέπειές της.

Θα επικεντρωθούμε σε δύο σκηνές της ταινίας. Η πρώτη λαμβάνει χώρα στον Εθνικό Κήπο της Αθήνας. Ο πρωταγωνιστής Στέλιος συζητά για τις κοινωνικές συνέπειες της κρίσης με έναν ανώνυμο ηλικιωμένο, φίλο του νεκρού πατέρα του. Ο Εθνικός Κήπος απεικονίζεται ως ένα εγκαταλελειμμένο μέρος, βυθισμένο σε ένα ξεπεσμένο μεγαλείο. Όπως γράφουν οι Anne Marit Waade και Kim Toft Hansen: «σε μια (αστυνομική τηλεοπτική) σειρά μπορεί να ασκείται κριτική στους τρόπους με τους οποίους εμφανίζονται οι πόλεις από πλευράς υποδομών, αρχιτεκτονικής ή αισθητικής».<sup>28</sup> Έτσι, ο Αλεξίου χρησιμοποιεί αυτή την τοπογραφία για να ασκήσει κριτική στις οικονομικές και κοινωνικές ανισότητες.

Στο δεύτερο απόσπασμα, βλέπουμε συνεργάτες της ρουμανικής μαφίας να δολοφονούν βάνουσα έναν Αλβανό ιδιοκτήτη strip-club, ο οποίος αρνήθηκε να αποπληρώσει το δάνειό του. Η σεκάνς διαδραματίζεται σε ένα περιφερειακό άδειο καφέ, το οποίο λειτουργεί ως ένας τυπικός, κατά τον Pierre Nora, «χώρος μνήμης» (lieu de mémoire)<sup>29</sup> μιας ευημερίας που έχει περάσει από καιρό. Οι τοίχοι είναι διακοσμημένοι με αντικείμενα όπως μια φτηνή νάιλον ελληνική σημαία και μια παλιά τουριστική αφίσα, που δείχνουν ότι η ευημερία των προηγούμενων ετών

26 Ρουπου, Anna (2018) «The Poetics of Space in the films of the New Wave of Contemporary Greek Cinema», *Paravasis*, 16-1: 295-313.

27 Fotiou, Fessas (2017), ό.π.

28 Hansen, Kim Toft και Anne Marit Waade (2017), *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*, Μπέιζινγκστοουκ, Palgrave Macmillan, σ. 59.

29 Nora, Pierre (1984), *Les Lieux de mémoire*, (επ.) Pierre Nora, τόμ. 1., La Republique, Παρίσι, Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires).

ήταν μια ψευδαίσθηση. Ο ιδιοκτήτης φοράει μπλουζάκι από τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2004 στην Αθήνα. Μια τηλεόραση που κανείς δεν παρακολουθεί εμφανίζει ειδήσεις σχετικά με την πυρπόληση του τεράστιου χριστουγεννιάτικου δέντρου της Αθήνας από αντιεξουσιαστικές ομάδες, γεγονός που πραγματικά συνέβη το 2008. Το καφέ δημιουργεί την αίσθηση ενός αναγνωρίσιμου τοπικού χρώματος, χωρίς όμως την αίσθηση μιας υγιούς και ακμάζουσας κοινωνίας.<sup>30</sup>

Ίσως αυτή η αισιόδοξη και φαινομενικά δυσφημιστική απεικόνιση της ελληνικής κοινωνίας των τελευταίων ετών ήταν μία από τις βασικές αιτίες για τις αντιφατικές κριτικές που δέχτηκε τον καιρό της πρώτης προβολής της στις κινηματογραφικές αίθουσες της χώρας. Πιο συγκεκριμένα οι κριτικές ήταν όχι μόνο θετικές [*«Το Τετάρτη 04:45 είναι ένα νουάρ, σχεδόν χωρίς την προσθήκη του νεο- μπροστά από τον τίτλο του. Ένα νουάρ φτιαγμένο με απόλυτη γνώση του είδους, των ανατροπών και κυρίως της ατμόσφαιρας που το ανέδειξε στο κατεξοχήν genre των πιο σκοτεινών εποχών της ιστορίας του 20ού αιώνα»*],<sup>31</sup> αλλά και μέτριες [*«Στιλίστικο, αφηγηματικά μοντέρνο νεο-νουάρ που δυσκολεύεται να κωνέψει τις σινεφίλ αναφορές στο ασιατικό σινεμά, το αυτοσαρκαστικό χιούμορ και τη χοντροκομμένη αλληγορία για την Ελλάδα της κρίσης»*].<sup>32</sup> Προσπαθώντας να ανιχνεύσουμε τις αντιδράσεις του κοινού στην ταινία, παρατηρούμε ότι στο IMDb η ταινία βαθμολογείται με 6,7/10, έχοντας σχεδόν 1.500 ψήφους, μία, θα λέγαμε, μέτρια επίδοση. Ωστόσο, από την κυκλοφορία του μέχρι τώρα, το συγκεκριμένο φιλμ έχει κερδίσει σε δημοτικότητα και θεωρείται πλέον ως μια από τις καλύτερες ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του 2010. Συχνά συμπεριλαμβάνεται σε λίστες με τις καλύτερες ελληνικές ταινίες της δεκαετίας, που δημιουργήθηκαν από ιστοσελίδες αφιερωμένες στην κινηματογραφική κριτική, όπως είναι για παράδειγμα ο ιστότοπος Free Cinema, που διατηρεί ο κριτικός κινηματογράφου Ηλίας Φραγκούλης.<sup>33</sup> Η συνεχώς αυξανόμενη δημοτικότητα της ταινίας του Αλεξίου είναι εμφανής και από τη συχνή προβολή της στην ελληνική δημόσια τηλεόραση.

Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψη τις πλευρές της παραγωγής, της αλληλεπίδρασης μορφής και περιεχομένου, και τέλος της υποδοχής της ταινίας από το κοινό και

30 Fotiou, Fessas, 2017, σ. 127-128.

31 Κρανάκης, ό.π.

32 Μήτσος, ό.π.

33 Ηλίας Φραγκούλης, 2010-2019: οι καλύτερες ταινίες της δεκαετίας, Free Cinema <https://freecinema.gr/specials/2010-2019-the-best-greek-movies-of-the-decade/2/>

την κριτική, συμπεραίνουμε ότι το *Τετάρτη 4.45* μπορεί να θεωρηθεί ως εναλλακτική όχι μόνο των mainstream ελληνικών ταινιών –συνήθως κωμωδιών που εκλαμβάνονται ως κιτς και χαμηλής ποιότητας από τους περισσότερους κριτικούς και από ένα μέρος του κοινού– αλλά και για το περίφημο art-houseweird-wave σινεμά σκννοθετών όπως, φυσικά, ο Γιώργος Λάνθιμος, η Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη και ο Αλέξανδρος Αβρανάς. Συμπερασματικά, η *Τετάρτη 4.45* ξεφεύγει από τις καθιερωμένες ιεραρχίες της σύγχρονης ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας, και σταδιακά αποκτά το στάτους μιας πρωτοποριακής ελληνικής αστυνομικής ταινίας, η οποία προσεγγίζει ένα mainstream κοινό, χωρίς να χάσει την καλλιτεχνική της αίσθηση, καθώς ισορροπεί αποτελεσματικά ανάμεσα στη λόγια και τη δημοφιλή κινηματογραφική κουλτούρα.

### III. Έτερος Εγώ: από τον μπανάλ εθνικισμό στο franchise

Το μυθοπλαστικό σύμπαν του *Έτερος Εγώ* μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολυμεσικό, καθώς ξεκινάει από τον κινηματογράφο και συνεχίζεται στην τηλεόραση. Το ξεκίνημα έγινε με την ομώνυμη κινηματογραφική ταινία μεγάλου μήκους του 2016 και συνεχίστηκε σε ένα τηλεοπτικό σίκουελ δύο κύκλων, ο πρώτος με τον τίτλο *Έτερος Εγώ: Χαμένες Ψυχές* (2019) και ο δεύτερος με τον τίτλο *Έτερος Εγώ: Κάθαρσις* (2020). Την ώρα της συγγραφής του κειμένου στην αγγλική γλώσσα για το πρόγραμμα Detect, η τρίτη σεζόν της σειράς βρισκόταν στο στάδιο παραγωγής με τίτλο *Έτερος Εγώ: Νέμεσις* (2022). Αυτή η πολυμεσικότητα δεν αποτελεί πρωτότυπο φαινόμενο για το ελληνικό crime fiction, καθώς ξεκίνησε ήδη από τη δεκαετία του 1960, με τις προσαρμογές των μυθιστορημάτων του «πατέρα του ελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος» Γιάννη Μαρή στη μεγάλη οθόνη. Ωστόσο, το *Έτερος Εγώ* φέρνει έναν φρέσκο αέρα στο ελληνικό μιντιακό τοπίο.

Επικεφαλής του εγχειρήματος είναι ο Σωτήρης Τσαφούλιας, ο οποίος έχει επιμεληθεί τόσο τη σκννοθεσία όσο και το σενάριο της ταινίας και της σειράς (στο σενάριο της σειράς συνεργάστηκε και η Κατερίνα Φιλιώτου). Η κυκλοφορία της κινηματογραφικής ταινίας πραγματοποιήθηκε κάτω από πολύ περίεργες συνθήκες. Τις πρώτες μέρες της προβολής στις κινηματογραφικές αίθουσες της χώρας το 2017, διοργανώθηκε μια συζήτηση με τους συντελεστές της ταινίας, η οποία ήταν ανοιχτή στο κοινό. Εκεί ένας άγνωστος άντρας, που ταίριαζε με την περιγραφή ενός καταζητούμενου δολοφόνου, συμμετείχε στη συζήτηση. Ο Τσαφούλιας και οι συνεργάτες του αποφάσισαν, τότε, να αποσύρουν την ταινία από τους κινημα-

τογράφους και την ανάρτησαν στο Youtube. Η ταινία σήμερα έχει ξεπεράσει τις επτά εκατομμύρια προβολές, έχοντας κερδίσει ενθουσιώδη σχόλια από το κοινό. Αυτή η επιτυχία οδήγησε τον Τσαφούλια και την ομάδα του να κάνουν ένα τηλεοπτικό σίκουελ σε παραγωγή της εταιρείας Blonde, με επικεφαλής τη Φένια Κοσοβίτσα (η οποία είχε συμμετάσχει και στην παραγωγή της ταινίας) σε συνεργασία με την Cosmote TV. Η πρώτη σεζόν προβλήθηκε το 2019, ενώ η δεύτερη το 2020. Ακολούθησε η τρίτη το 2022.

Πρωταγωνιστής, τόσο της ταινίας όσο και της σειράς, είναι ο εγκληματολόγος Δημήτρης Λαϊνης, ο οποίος ενσαρκώνεται από τον Πυγμαλίωνα Δαδακαρίδη. Το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Λαϊνη είναι ότι πάσχει από το σύνδρομο Άσπεργκερ, το οποίο του προκαλεί έντονη εσωστρέφεια, αλλά και υπανάπτυκτες κοινωνικές δεξιότητες, ωστόσο, την ίδια στιγμή, το πρόβλημά του αυτό συνδέεται στενά με την εξαιρετική ερευνητική του ικανότητα. Η ιδέα ενός αυτιστικού ντετέκτιβ προέρχεται από τον Σέρλοκ Χολμς, τον διάσημο χαρακτήρα του Άρθουρ Κόναν Ντόιλ, αλλά ως τάση συνεχίστηκε και στη σύγχρονη crime fiction τηλεοπτική παραγωγή.<sup>34</sup> Η πρωταγωνίστρια της σουηδικής-δανέζικης αστυνομικής σειράς Bron/Broen, Saga Norén (2013-18) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του σύγχρονου αυτιστικού ντετέκτιβ.<sup>35</sup>

Στην εξιχνίαση των εγκλημάτων τόσο στην ταινία όσο και στη σειρά, τον Λαϊνη συνοδεύει ο αστυνομικός επιθεωρητής Απόστολος Μπαρσάσπουλος (Μάνος Βακούσης), ο επικεφαλής Ανθρωποκτονιών στην Ελληνική Αστυνομία, ο οποίος στον δεύτερο κύκλο έχει συνταξιοδοτηθεί, αλλά συνεχίζει να βοηθάει τον Λαϊνη. Στην ταινία το δίδυμο ερευνά έναν κατά συρροή δολοφόνο εμπνευσμένο από την πυθαγόρεια θεωρία των «φίλιων αριθμών»<sup>36</sup>, ενώ οι δολοφονίες του πρώτου

34 Sonya Freeman Loftis (2014), *The Autistic Detective: Sherlock Holmes and his Legacy*. <http://dsq-sds.org/article/view/3728/3791>.

35 Sideri, Eleni (2017), «Bridging Worlds: Producing and Imagining the Transnational through TV Narratives», *Journal of Science and Technology of the Arts*, τόμος 9, No. 2 – Special Issue Narrative and Audiovisual Creation, σ. 27-35: 31.

36 Ένα εμπορικά επιτυχημένο υποείδος στη σύγχρονη ελληνική αστυνομική λογοτεχνία είναι τα μαθηματικά μυστήρια, δηλαδή αφηγήσεις στις οποίες τα εγκλήματα που διαπράττονται επηρεάζονται από μαθηματικές μεθόδους οι οποίες επίσης αξιοποιούνται από τους ερευνητές για να λύσουν το μυστήριο. Το πιο επιδραστικό και αναγνωρισμένο έργο αυτού του υποείδους είναι το μυθιστόρημα *Πυθαγόρεια εγκλήματα* του Τεύκρου Μιχαηλίδη (Πόλις, 2006). Ο Μιχαηλίδης συνεργάστηκε στο σενάριο της ταινίας *Ετερος Εγώ*. Για μια περιεκτική άποψη για τα μαθηματικά στη λογοτεχνία, βλ. Mann, Tony (2016) «Mathematics and

κύκλου της σειράς βασίζονται σε μια αποκρυφιστική ερμηνεία του αρχαίου ελληνικού μύθου του Θησέα. Στον δεύτερο κύκλο της σειράς, ο Λαΐνης συμμετέχει στις προσπάθειες της αστυνομίας να επιλύσει τη σειρά δολοφονιών φοιτητριών της Νομικής, καθώς βασικός ύποπτος γι' αυτές θεωρείται ο φίλος του Λαΐνη, καθηγητής νομικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και υποψήφιος πρύτανης Ηλίας Βελισσαράτος (Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης). Βέβαια σύντομα αποκαλύπτεται ότι όλες οι δολοφονημένες φοιτήτριες έχουν στο πίσω μέρος του λαιμού τους ένα τατουάζ που απεικονίζει τη Μέδουσα.

Αυτή η σύνδεση ανάμεσα στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό στο αστυνομικό είδος αποτελεί το πιο σημαντικό στοιχείο στο franchise του *Έτερος Εγώ*. Το πλαίσιο αναφοράς είναι ότι ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός ήταν ουσιαστικής σημασίας για την ανάπτυξη των δυτικοευρωπαϊκών κοινωνιών, αλλά και της νεωτερικότητας σε παγκόσμιο βελνεκές. Ακόμα περισσότερο υφέρει η αντίληψη ότι η αρχαία κληρονομιά κάνει τον ελληνικό λαό μοναδικό στον κόσμο. Αυτή ακριβώς η αντίληψη αποτελεί έναν από τους βασικούς πυλώνες πάνω στους οποίους έχει δομηθεί η επίσημη ιδεολογία του ελληνικού εθνικού κράτους, κυρίως από τα μέσα του 19ου ως και τις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά εξακολουθεί να επηρεάζει καθοριστικά την ελληνική νοοτροπία μέχρι σήμερα, διαμορφώνοντας το φαινόμενο που ο Michael Billig ονομάζει «κοινότυπο εθνικισμό» στη χώρα μας.<sup>37</sup> Μια σκηνή της κινηματογραφικής ταινίας είναι χαρακτηριστική: Ο Λαΐνης έχει στραφεί σε έναν καταξιωμένο Γάλλο μαθηματικό, για να τον βοηθήσει να καταλάβει τα πυθαγόρεια μαθηματικά. Ο μαθηματικός κλείνει τον μονόλογό του με αυτά τα λόγια: «Μ' εσάς τους Έλληνες κάτι αστείο συμβαίνει. Όλος ο κόσμος θέλει να είναι σαν τους αρχαίους Έλληνες και εσείς οι Έλληνες θέλετε να είστε σαν τον υπόλοιπο κόσμο». Αυτά τα λόγια ακούγονται σε μια πανεπιστημιακή αίθουσα διαλέξεων. Στον πρώτο κύκλο της σειράς, οι συζητήσεις που αφορούν την ερμηνεία της μυθικής ιστορίας του Θησέα ανάμεσα στον Λαΐνη και τον φίλο του Ηλία Βελισσαράτο, λαμβάνουν χώρα στη Νομική Σχολή Αθηνών. Σαν αρχαίοι φιλόσοφοι, οι δύο άντρες συζητούν ήρεμα τους φόνους καθώς περπατούν ανάμεσα στα κτίρια του πανεπιστημίου.

Ο Θησέας, ο ιδρυτής-ήρωας της Αθήνας και μυθικός της βασιλιάς ταξίδεψε

---

mathematical cultures in fiction: the case of Catherine Shaw», στο *Mathematical Cultures: The London Meetings 2012-2014, Trends in the History of Science*, σ. 375-385, Μπίτζ, Birkhauser.

37 Billig, Michael(1995), *Banal Nationalism (Theory, Culture and Society)*, Λος Άντζελες, Sage.

από την πόλη της Τροιζήνας στην Αθήνα, εξοντώνοντας παράνομους με υπερφυσικές δυνάμεις. Ο σύγχρονος δολοφόνος σκοτώνει εγκληματίες –έναν βιαστή, έναν παιδεραστή, έναν έμπορο λευκής σαρκός κ.ά.– μιμούμενος τον Θησέα. Επιπλέον, αφήνει τα τελετουργικώς δολοφονημένα θύματά του σε μέρη όπου ο Θησέας πραγματοποίησε τα κατορθώματά του. Ο Λαΐνης και ο Μπαρασόπουλος ακολουθούν τα ίχνη του δολοφόνου και ο θεατής τούς ακολουθεί σε ένα γεωγραφικό και ιστορικό ταξίδι.

Στον πρώτο κύκλο της σειράς, κυριαρχεί μια αποκρυφιστική αλληγορία της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας, η οποία μπορεί να συσχετιστεί με το new age κίνημα στην Ελλάδα, το οποίο συγχωνεύει την καθιερωμένη στάση της σύγχρονης ζωής με το παρελθόν: «Το new age (...) αλληλεπιδρά με φωνές από το παρελθόν, αλλά και γι' ακριβώς αυτόν τον λόγο, με φωνές που ανήκουν στην καθιερωμένη τάξη της σύγχρονης κοινωνίας και πολιτισμού».<sup>38</sup> Τα new age κινήματα στη σύγχρονη Ελλάδα συνήθως υιοθετούν την πιο κυρίαρχη εντόπια «φωνή του παρελθόντος», δηλαδή τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Αυτή η εμπλοκή ενός new age αρχαιοελληνικής κατεύθυνσης διακρίνεται στη συμβολική και υπαρξιακή ερμηνεία του μύθου του Θησέα, η οποία παράλληλα προσδίδει μια διδακτική πτυχή, που μπορεί να αφορά τόσο τους Έλληνες όσο και τους ξένους θεατές. Ο Σωτήρης Τσαφούλιας σε συνέντευξή του έχει δηλώσει ότι η σειρά είναι πολυεπίπεδη, γιατί μπορεί «να μη σε διασκεδάζει απλά, αλλά, αν εσύ το επιθυμείς, να μπορέσει και να σε ψυχαγωγήσει».<sup>39</sup>

Στον δεύτερο κύκλο της σειράς, η εμπλοκή της αρχαιοελληνικής μνήμης και παράδοσης δεν είναι τόσο άμεση, καθώς παρατηρούμε μία στροφή του ενδιαφέροντος προς το σύμπαν του υπόκοσμου, της μαστροπείας και γενικότερα του οργανωμένου εγκλήματος. Αυτή τη φορά ο Λαΐνης, ο Μπαρασόπουλος και οι υπόλοιποι υπερασπιστές του νόμου έρχονται αντιμέτωποι με μία εγκληματική συμμορία με επιρροή σε επιχειρηματικούς κύκλους, αλλά και εντός του ελληνικού πανεπιστημίου. Βέβαια, σε ένα δεύτερο επίπεδο, η επιρροή από την αρχαιοελληνική σκέψη παραμένει, όπως άλλωστε διακρίνεται και από τον τίτλο του δεύτερου κύκλου: *Κάθαρσις*. Η αναφορά στον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας είναι συνειδητή εκ μέρους του σκηνοθέτη, ο οποίος στοχεύει, ειδικά μέσω του ανατρε-

38 Heelas, Paul (1993), «The New Age in Cultural Context: the Premodern, the Modern and the Postmodern», *Religion* 23, σ. 103-116, 109.

39 «Ο Σωτήρης Τσαφούλιας στο Provocateur», συνέντευξη στον Ηλία Γεροντόπουλο, 2019, video, 13.10, Provocateur. <https://youtu.be/czz0iDwIu9k>.



πικρού φινάλε, σε μία συναισθηματική κάθαρση του θεατή. Επομένως και η ευρύτερα διδακτική στόχευση παραμένει.

Σε επίπεδο κινηματογραφικών επιρροών και αναφορών, το *Έτερος Εγώ* είναι εμφανώς επηρεασμένο από ταινίες όπως το *Seven* (1995) και την πρώτη σεζόν της τηλεοπτικής σειράς *True Detective* (2014), δύο παραγωγές οι οποίες αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα ενός ρεύματος του αστυνομικού είδους που μπορεί να χαρακτηριστεί ως αποκρυφιστικό αστυνομικό θρίλερ, καθώς αποτρώπιες δολοφονίες τελετουργικής βίας συνδέονται με τον μυστικισμό και τον αποκρυφισμό. Βέβαια, στον δεύτερο κύκλο της σειράς, εξίσου κυρίαρχες είναι και οι επιρροές από σκηνοθέτες όπως ο Quentin Tarantino και ο Luc Besson, οι οποίοι σε όσες ταινίες τους παρουσιάζουν αισθητό το crime fiction στοιχείο, αξιοποιούν με έναν παιγνιώδη και ειρωνικό τρόπο στοιχεία από την πιο λαϊκή πλευρά της αστυνομικής λογοτεχνίας, όπως από τα pulp περιοδικά και της ταινίας δεύτερης διαλογής (b-movies).

Ωστόσο, πίσω από αυτές τις ευρωπαϊκές και αμερικανικές κινηματογραφικές επιρροές παραμένει στιβαρά η κατεύθυνση προς το ιδεώδες της αρχαίας ελληνικής κουλτούρας και σκέψης. Ο Τσαφούλιας συνειδητά αξιοποιεί τη μυθοπλασία για να αναλύσει ηθικά και υπαρξιακά ζητήματα. Όπως δηλώνει σε συνέντευξή του «γενικά, δεν μου αρέσει ιδιαίτερα όταν η μυθοπλασία, στο σινεμά ή την τηλεόραση, ακολουθεί τα προβλήματα των κοινωνιών, γιατί αυτά έρχονται και φεύγουν. Αντίθετα, πιστεύω ότι πρέπει να εμπνέεται από τα διαχρονικά θέματα που απασχολούν την ανθρωπότητα όπως είναι ο έρωτας, η αυτοδικία, η εκδίκηση».<sup>40</sup>

Έτσι, παρατηρούμε ότι εν μέρει στην κινηματογραφική ταινία, αλλά κυρίως στους δύο κύκλους της σειράς, αυτό το αρχαιοελληνικό ιδεώδες βρίσκεται σε μία αλληλεπίδραση με μία κοινωνικοπολιτική κριτική, η οποία συχνά εμπλουτίζεται με το στοιχείο ενός σαρκαστικού χιούμορ. Όλη αυτή η ταυτόχρονα υφολογική και νοοτροπική διαλεκτική μπορεί να ερμηνευτεί μέσα από τη θεωρία της πολυφωνίας της γλώσσας, μια έννοια που εισήγαγε ο Μιχαήλ Μπακτίν, ως αντίσταση σε έναν αυστηρά οριοθετημένο, σοβαρό και ηγεμονικό ιδεολογικό λόγο, ο οποίος στο *Έτερος Εγώ* αντιστοιχεί στην αρχαιοελληνική μνήμη. Η αντίσταση αυτή αρθρώνεται μέσα από έναν λόγο λαϊκό και παρωδιακό.<sup>41</sup> Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί

40 Παναγιώτης Μενέγος, «Φώτα, κάμερα, μάσκα, αντισηπικό...πάμε: Έτερος Εγώ, σεζόν δεύτερη», Provocateur <https://propaganda.gr/art/eteros-ego-sezon-defteri-cosmote-tv/>

41 Βλ. Μιχαήλ Μπακτίν, «Μελέτη δεύτερη: ο μυθιστορηματικός λόγος», *Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής* (μετάφραση Γιώργος Σπανός), Πιλέθρον, Αθήνα, 1980.

μία σκηνή του πρώτου κύκλου της σειράς, όπου, αφού ο Λαΐνης εξηγεί σε βάθος το νόημα των αρχαίων μύθων, ο Μπαρασόπουλος και ο βασικός του συνεργάτης ξεσπάνε σε ένα σαρκαστικό χιούμορ, σε ένα λαϊκό καθημερινό ύφος.

Ευρύτερα στον καλλιεργημένο, οριοθετημένο από τον ορθολογισμό και σοβαρό λόγο, κυρίως του Λαΐνη, αντιδιαστέλλεται η καθημερινότητα του μέσου Έλληνα κατά τη διάρκεια της οικονομικής κρίσης. Η cameo εμφάνιση του Σωτήρη Τσαφούλια στον πρώτο κύκλο της σειράς αποτελεί παράδειγμα αυτής της αντίθεσης. Υποδύεται έναν μηχανικό αυτοκινήτων που έχασε τη δουλειά του λόγω της κρίσης και μετά βρήκε μια δουλειά ως θυρωρός σε ένα strip-club που ανήκει σε έναν έμπορο λευκής σαρκός, ο οποίος πέφτει θύμα του σύγχρονου «Θπσέα». Αυτή η στροφή προς τα καθημερινά προβλήματα της χώρας μας ολοκληρώνεται στον δεύτερο κύκλο της σειράς, στον οποίο καίριους ρόλους παίζουν έμποροι λευκής σαρκός, μικροδιακινητές ναρκωτικών (τα λεγόμενα «βαποράκια») και διεφθαρμένοι εκπρόσωποι της δικαιοσύνης. Ωστόσο όλη αυτή η συγκαιρινή πολιτικοκοινωνική κριτική έχει τις βάσεις της στην αρχαιοελληνική αντίληψη περί της δικαιοσύνης, κάτι που άλλωστε είναι διακριτό από τον τίτλο του τρίτου κύκλου της σειράς: *Νέμεσις*. Στον δεύτερο κύκλο, ο υπεύθυνος για τις δολοφονίες των φοιτητριών μένει ατιμώρητος, οπότε από τον τίτλο του τρίτου, και πιθανότατα τελευταίου, κύκλου της σειράς *Έτερος Εγώ* προμνύεται ή όχι, αποκλειστικά ή και απαραίτητα, η ποινική αλλά οπωσδήποτε ηθική τιμωρία του.

Επομένως, ο Τσαφούλιας και η ομάδα του έχουν παραγάγει ένα μιντιακό προϊόν με ισχυρές δυνατότητες πολιτιστικού και πολιτισμικού τουρισμού. Τα στοιχεία του αποκρυφιστικού θρίλερ συνδυάζονται με τη διεθνή απήχηση της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς. Αυτό το πολιτισμικό αμάλγαμα μπορεί να αποβεί ελκυστικό τόσο για τους Έλληνες όσο και για τους ξένους θεατές, αλλά κατά κύριο λόγο στον πρώτο κύκλο της σειράς συνοδεύεται από μια έντονη αίσθηση κοινότοπου εθνικισμού. Ωστόσο, στον δεύτερο κύκλο η αρχαιοελληνική αναφορά είναι ποιοτικότερα αφομοιωμένη, ενώ, όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια, πραγματοποιείται και ένα άνοιγμα σε ένα δυστοπικό μελλοντολογικό στοιχείο.

Συνεπώς, ο χαρακτηρισμός «glocal» ταιριάζει και στο σύμπαν του *Έτερος Εγώ*. Όπως προαναφέρθηκε, στην έννοια του «glocal» συγχωνεύεται το τοπικό χρώμα με τα διακρατικά χαρακτηριστικά και οι glocal παραγωγές απευθύνονται συνήθως σε ευρωπαϊκό, ή ακόμα και σε παγκόσμιο, κοινό. Αυτό το glocal στοιχείο βρίσκεται ακόμα υπό διαμόρφωση στην ταινία, αλλά αναπτύσσεται περαιτέρω στη σειρά. Αυτή η διεθνική οπτική συνδιαμορφώθηκε από το όραμα του σκηνοθέτη Σωτήρη

Τσαφούλια, τη στρατηγική της παραγωγού Φένιας Κοσοβίτσα, αλλά και την εμπλοκή της Cosmote TV. Στην επίσημη πρεμιέρα της σειράς, ο Δημήτρης Μιχαλάκης, ο διευθυντής της Cosmote TV, υπογράμμισε ότι το κανάλι επικεντρώνεται σε φιλόδοξες παραγωγές διεθνούς εμβέλειας, ξεκινώντας με ντοκιμαντέρ για την ελληνική ιστορία και συνεχίζοντας με τη σειρά *Έτερος Εγώ*.<sup>42</sup>

Όσον αφορά τη διάσταση της παραγωγής, η παραγωγός Φένια Κοσοβίτσα, σε συνέντευξη που μας παραχώρησε,<sup>43</sup> σχολίασε τις βασικές αρχές πίσω από την παραγωγή της ταινίας και της τηλεοπτικής σειράς. Η βασική φιλοδοξία ήταν η συμπίεση με τις πιο πρόσφατες εξελίξεις του crime fiction τόσο στην Ευρώπη όσο και την Αμερική, όχι μόνο από καλλιτεχνικής, αλλά και από τεχνικής άποψης. Ο Σωτήρης Τσαφούλιας, ο οποίος συμφωνεί με την παραπάνω οπτική, αποκαλύπτει ότι τον προσέγγισαν τα ελληνικά τηλεοπτικά κανάλια μετά την επιτυχία της ταινίας. Ήθελαν μια συνέχεια, αλλά ήταν διστακτικός, γιατί ήθελε να δημιουργήσει κάτι που θα ξεπερνούσε τη συχνά φτωχή, απλοϊκή, ακόμα και ξεπερασμένη τεχνική και αισθητική των περισσότερων ελληνικών τηλεοπτικών παραγωγών.<sup>44</sup> Βέβαια, μετά την ολοκλήρωση και την πρώτη προβολή του δεύτερου κύκλου της σειράς και, σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου του Τσαφούλια, οι δημιουργοί προσεγγίστηκαν από το διεθνές συνδρομητικό δίκτυο Netflix, αλλά οι εξαμηνιαίες διαπραγματεύσεις δεν είχαν αίσια έκβαση, λόγω διαφωνίας με την Cosmote TV.<sup>45</sup>

Από τη μεριά της, η Φένια Κοσοβίτσα δίνει έμφαση στην αλληλεπίδραση του αστυνομικού είδους με την αρχαία ελληνική μυθολογία, και γενικότερα τον πολιτισμό. Πιστεύει ότι αυτό ακριβώς το στοιχείο θα αποτελέσει το εισιτήριο για την αναγνώριση της σειράς στο διεθνές κινηματογραφικό και τηλεοπτικό τοπίο, καθώς ουσιαστικά φέρνει ένα στοιχείο εξωτισμού για τον μη Έλληνα θεατή, το οποίο θα ενισχύσει τον πολιτισμικό τουρισμό. Πράγματι, ειδικότερα στον πρώτο κύκλο της σειράς δίνεται βάρος σε ελληνικές τοποθεσίες με εμβληματικούς αρχαιολογικούς χώρους, μια τακτική που πράγματι συνδέει την κινηματογραφική και τηλεοπτική

42 «Έτερος εγώ-Χαμένες ψυχές: Όσα έγιναν στην πρεμιέρα της σειράς» (επιμέλεια Τάσος Μπισμπίδης), Downtown Magazine 2019 <https://youtu.be/iHBeCuRFDno>

43 Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 2020 διαδικτυακά εξαιτίας της πανδημίας του κορονοϊού.

44 «Έτερος Εγώ: Ο Σωτήρης Τσαφούλιας δεν έχει να ζητήσει τίποτα από τον David Fincher» (συνέντευξη στον Κώστα Χρήστου), Ratpack <https://www.ratpack.gr/buzz/interviews/story/11328/o-sotiris-tsafoylas-den-exei-na-zilepsei-tipota-apo-ton-david-fischer>

45 <https://sputniknews.gr/20210713/tsafoylas-to-netflix-prosefere-eptapsifio-poso-ti-eipe-gia-ton-trito-kyklo-toy-eteros-ego-15273223.html>

παραγωγή με τον πολιτιστικό τουρισμό. Παραδείγματα αυτών των τόπων αποτελούν η Ελευσίνα και η Κρήτη, καθώς η πρώτη είναι διάσημη για τα «μυστήριά» της, ενώ η δεύτερη για τον μινωικό πολιτισμό. Αυτοί οι χώροι άνθισης του κοινότοπου εθνικισμού συμπληρώνονται από χώρους γνώσης και υψηλής κουλτούρας, με πιο χαρακτηριστικούς, όπως άλλωστε προαναφέραμε, αυτούς του πανεπιστημίου. Όπως σημειώνει ο Γιώργος Ζιώγας: «Μπορεί, λοιπόν, ο Σωτήρης Τσαφούλιας να μη χρησιμοποιεί γνώριμα ελληνικά τοπία για να δώσει ταυτότητα στη σειρά, αλλά καταφέρνει να εισάγει το ελληνικό στοιχείο με έναν άλλο, πολύ πιο ουσιαστικό και ταυτόχρονα καινοτόμο τρόπο: μέσα από την ελληνική μυθολογία και φιλοσοφία».<sup>46</sup>

Αλλά στον δεύτερο κύκλο αυτή η τοπογραφία αλλάζει, καθώς παρατηρούμε μία σαφή στροφή αφενός σε χώρους του περιθωρίου, όπου δρα το οργανωμένο έγκλημα (όπως εγκαταλελειμμένες αποθήκες, απόμερα σημεία του λιμανιού και βιομηχανικούς χώρους), αφετέρου σε μια ανθρωπογεωγραφία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μη-ρεαλιστική, δυστοπική, ακόμα και φουτουριστική. Στον πρώτο κύκλο αυτή η τάση εκκολάπεται, καθώς κεντρικό ρόλο παίζει ένα λαβυρινθώδες ψυχιατρικό ίδρυμα ταυτόχρονα μοντερνιστικό και γοθικό, ενώ στον χώρο του κέντρου της ελληνικής αστυνομίας προβάλλεται εντυπωσιακά η πιο καινοτόμος τεχνολογία αναζήτησης και εντοπισμού των ενόχων, θυμίζοντας έντονα τις τηλεοπτικές αμερικανικές σειρές τύπου CSI.<sup>47</sup> Αυτή η μη-ρεαλιστική χωρική αναπαράσταση κορυφώνεται στον δεύτερο κύκλο, όπου το ίδρυμα των φυλακών παρουσιάζεται εντελώς ψυχρό, κλινικό και οργουελικό, χωρίς να έχει κάποια σχέση με τη σημερινή πραγματικότητα του σωφρονιστικού συστήματος όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και παγκοσμίως.

Αυτή η αισθητική του χώρου συνάδει με την απάντηση της Φένιας Κοσοβίτσα: «Προσπαθήσαμε επιμελώς να αποφύγουμε τον ρεαλισμό (...) Όσον αφορά τη σειρά, θέλαμε να έχει τον δικό της κόσμο, το δικό της σύμπαν. Δημιουργήσαμε προσεκτικά χώρους και καταστάσεις που υπάρχουν μόνο στη σειρά, όπως το ψυχιατρείο ή ορισμένα αστυνομικά γραφεία. Με λίγα λόγια, δεν επιδιώκουμε συνειδητά τον ρεαλισμό σε σκηνικά, ρούχα, φωτογράφιση κτλ.». Ο Σωτήρης Τσαφούλιας, με τη σειρά του, αναφέρει: «Έχουμε τέτοια ψυχιατρεία και τέτοιες

46 Ζιώγας, Γιώργος(2019),«Έτερος Εγώ: Χαμένες Ψυχές» (tv review), Filmikon, Δεκέμβριος 2019,σ. 184-189, 186 <https://filmiconjournal.com/journal/article/page/99/2019/6/12>

47 Ζιώγας, 2019, ό.π. σ. 185-186.

εγκαταστάσεις αστυνομίας στην Ελλάδα, σαν κι αυτά που φαίνονται στη σειρά; Όχι. Αλλά, γιατί πρέπει αυτό να είναι πρόβλημα; Έχει αναρωτηθεί κανείς αν είναι όντως έτσι το νομιμοσκοπέιο στην Ισπανία όπου εκτυλίσσεται το *Casa de Papel*; Δεν είμαστε εδώ για να ικανοποιήσουμε την ανάγκη του θεατή για ρεαλισμό. Η ίδια η ζωή άλλωστε σου λέει με όσα συμβαίνουν καθημερινά ότι δεν μπορεί να υπάρχει όριο στη φαντασία». <sup>48</sup>

Συνοψίζοντας, στον δεύτερο κύκλο το φουτουριστικό και δυστοπικό στοιχείο της τοπογραφίας αναπαριστά τον υφέρποντα υπαρξιακό και ηθικό προβληματισμό γύρω από την καταπάτηση μιας δικαιοσύνης η οποία διέπει όχι μόνο την ανθρωπινή κοινωνία, αλλά και το σύμπαν. Βέβαια, αυτός ακριβώς ο προβληματισμός, καθώς εντάσσεται στο *crime fiction*, ένα από τα κυρίαρχα μυθοπλαστικά είδη της δημοφιλούς κουλτούρας διαχρονικά, στην ουσία εκλαϊκεύει το αρχαιοελληνικό ιδεώδες περί δικαιοσύνης, όπως διαγράφεται στο τετράπτυχο «ὔβρις - ἄτη - νέμεσις - τίσις».

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι το *Έτερος Εγώ* περικλείεται μέσα στον ποικιλόμορφο κόσμο της δημοφιλούς κουλτούρας, τόσο σε επίπεδο διακειμενικότητας (από *Fincher* ως *Tarantino*) όσο και όσον αφορά μια έντονη τάση διδακτισμού, ο οποίος εδώ συνδέεται με την εκλαϊκευση της αρχαιοελληνικής ιστορικής μνήμης. Ας θυμηθούμε ότι ο διδακτισμός, και ευρύτερα η ωφέλεια του αναγνώστη/θεατή, αποτέλεσε ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της λαϊκής δημοφιλούς κουλτούρας, αλλά και ένα άλλοθι για το βίαιο και σκανδαλοθηρικό της περιεχόμενο, ήδη από το λαϊκό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. <sup>49</sup>

Επομένως, δεν είναι απρόσμενο ότι η ακαδημαϊκή κριτική έστρεψε τα νώτα στο συγκεκριμένο franchise, το οποίο και αγκαλιάστηκε θερμά από το ευρύ κοινό. Η βαθμολογία της κινηματογραφικής ταινίας στο *IMDB* είναι 7.9/10 (10 χιλιάδες ψήφοι), ενώ της σειράς αγγίζει το 9/10 (4.700 ψήφοι). Παράλληλα, η ταινία έχει αποσπάσει δύο βραβεία κοινού, το πρώτο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (2017)

48 Μένεγος, 2020, ό. π.

49 Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της δικαιολόγησης του σκανδαλοθηρικού περιεχομένου ενός λαϊκού μυθιστορήματος ως μέσου της ηθικοπλαστικής διαπαιδαγώγησης του αναγνώστη, χάρη στη ρεαλιστική αναπαράσταση του υπόκοσμου και της αμφίβολης ηθικής που τον συνοδεύει, συναντάμε στον πρόλογο της πρώτης ελληνικής μετάφρασης και έκδοσης του περίφημου μυθιστορήματος *Les Mystères de Paris* του Eugène Sue από τον Ισιδώρο Σκυλλίση στην Κωνσταντινούπολη το 1845. Βλ. Γεωργία Γκότση, «Η Μυθιστορία των Αποκρύφων - Συμβολή στην περιγραφή του είδους», *Από τον Λεάνδρο στον Λουκή Λάρα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, σ. 149-168, 149.

και το δεύτερο στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου του Λος Άντζελες (2017), δύο διακρίσεις ενδεικτικές της λαοφιλίας που συνοδεύει το όλο εγχείρημα του Σωτήρη Τσαφούλια. Τέλος, οι δημοσιογραφικές κριτικές είναι διθυραμβικές, ειδικά για τη σειρά, κάνοντας λόγο για μία δουλειά «επιπέδου Netflix». Αυτή η συχνά επαναλαμβανόμενη παραδοχή αποδείχτηκε προφητική, καθώς πράγματι, όπως είδαμε, υπήρξαν έντονες διαπραγματεύσεις για την ένταξη και τη συνέχιση της σειράς στο Netflix, χωρίς όμως αίσιο τέλος.

Αν και μια αμιγώς ελληνική παραγωγή, το *Έτερος Εγώ*, αποτελεί ένα franchise με μια καθαρά διεθνή κατεύθυνση στον χώρο της κινηματογραφικής και τηλεοπτικής αστυνομικής μυθοπλασίας, το τοπικό χρώμα υλοποιείται με έναν πρωτότυπο τρόπο, διαμορφώνοντας μια ιδιαίτερη glocality, καθώς διαμορφώνεται μια νέα κατεύθυνση του αστυνομικού είδους, με έντονη την εμπλοκή της αρχαιοελληνικής μνήμης με σκοπό, κατά βάση, διδακτικό. Κάτω από αυτές τις προϋποθέσεις, ειδικότερα η τηλεοπτική σειρά μπορεί να προωθηθεί σε ένα διεθνές κοινό.<sup>50</sup>

## Επιλογικά

Μέσα από αυτή την αναπόφευκτα δειγματοληπτική και επιλεκτική εξέταση της πολύ πρόσφατης εγχώριας παραγωγής αστυνομικής μυθοπλασίας στους χώρους της λογοτεχνίας, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, καταλήγουμε σε κάποια σημαντικά συμπεράσματα:

Πρώτον, στη διάρκεια των τελευταίων πέντε, περίπου, ετών η παραγωγή έχει εντατικοποιηθεί, με ναυαρχίδα τη λογοτεχνία, καθώς η εμφάνιση νέων συγγραφικών φωνών είναι ιδιαίτερα εμφανής, με συγγραφείς που συμπορεύονται με τους παλαιότερους και όλοι μαζί συνεχίζουν επάξια, αλλά και εξελίσσουν, την

50 Στις 13/4/2021 πραγματοποιήθηκε από τον Νίκο Φιλιππαίο μία διαδικτυακή παρουσίαση των βασικών προβληματισμών της παρούσας ανάλυσης για το *Έτερος Εγώ* στο μεταπτυχιακό τμήμα για το οποίο είναι υπεύθυνη η Anna Keszeg, στο Department of Communication, Public Relations and Advertising του Πανεπιστημίου Babeş-Bolyai στο Cluj-Napoca της Ρουμανίας. Πριν από τη συγκεκριμένη παρουσίαση, τόσο η διδάσκουσα όσο και οι μεταπτυχιακοί φοιτητές είχαν παρακολουθήσει την κινηματογραφική ταινία του franchise, η οποία άλλωστε έχει αναρτηθεί στο youtube με αγγλικούς υπότιτλους, αλλά και του α' κύκλου της τηλεοπτικής σειράς, με αγγλικούς υπότιτλους, ύστερα από την άδεια και την αρωγή της Cosmote TV και της παραγωγού Φένιας Κοσοβίτσα. Στην ουσία, αυτή η δράση σηματοδοτεί την πρώτη εξαγωγή του franchise του *Έτερος Εγώ* σε ένα ευρωπαϊκό κοινό.

ελληνική αστυνομική λογοτεχνία, η οποία ξεκίνησε από τις αρχές του 20ού αιώνα. Εκτός από τον Βαγγέλη Γιαννίση, του οποίου το έργο παρουσιάστηκε παραπάνω, αξιόλογοι μυθιστοριογράφοι αυτής της νέας γενιάς είναι ο Δημήτρης Σίμος και η Ευτυχία Γιαννάκη, οι οποίοι, στις μυθιστορηματικές τους σειρές, εμπλέκουν με σύνθετο και ουσιώδη τρόπο το κοινωνικοπολιτικό, οικονομικό, πολιτισμικό και τελικά νοοτροπικό πλαίσιο της σύγχρονης Ελλάδας.

Σε παραλληλία με τη λογοτεχνική παραγωγή αστυνομικής μυθοπλασίας, κατά τη διάρκεια των τελευταίων τριών περίπου ετών, παρατηρείται και μία άνθιση τηλεοπτικών σειρών: *Έτερος Εγώ* (2019-2020), *Σιωπηλός δρόμος* (Mega Channel, σκηνοθεσία: Βαρδής Μαρινάκης, 2020-2021), *42°C* (Cosmote TV, σκηνοθεσία: Σέργιος Κωνσταντινίδης, 2021) και *Κάνε ότι Κοιμάσαι* (EPT1, σκηνοθεσία: Αλέξανδρος Πανταζούδης και Αλέκος Κυράνης, 2022-2023). Όπως ήδη συμπεράναμε στην ανάλυση του *Έτερος Εγώ*, έτσι και στις προαναφερθείσες αστυνομικές σειρές γίνεται προσπάθεια, και συχνά κατορθώνεται με επιτυχία, να ακολουθηθούν οι πιο νέες τάσεις, που έρχονται τόσο από την αμερικανική, όσο και από την ευρωπαϊκή τηλεόραση. Σε αντίθεση με το *Έτερος Εγώ*, στις υπόλοιπες τηλεοπτικές σειρές που αναφέραμε το στοιχείο του δράματος ή/και του μελοδράματος, το οποίο εντοπίζεται, κατά βάση, στις παραγμένες οικογενειακές και ερωτικές σχέσεις των πλασματικών χαρακτήρων, συμβαδίζει με το αστυνομικό μυστήριο του *police procedural*, κάτι το οποίο μας μεταφέρει, κυρίως, στο παλιό πλαίσιο του δημοφιλούς κινηματογράφου των ειδών στη δεκαετία του 1960. Βέβαια, ο συνδυασμός αυτός αστυνομικού μυστηρίου και δραματικού-τραγικού στοιχείου, με έμφαση στις ψυχογραφίες των ηρώων, αποτελεί ένα εκ των ουκ άνευ χαρακτηριστικό και των ευρωπαϊκών και αμερικανικών αστυνομικών τηλεοπτικών σειρών της τελευταίας δεκαεπταετίας. Από την άλλη, στοιχεία αστυνομικής πλοκής και εγκληματικών αφηγήσεων περνάνε όλο και πιο συχνά σε τηλεοπτικές σειρές πλατιάς κατανάλωσης (λ.χ. στη *Γη της ελιάς*, Mega Channel, σκηνοθεσία: Ανδρέας Γεωργίου, 2021-2023).

Τέλος, η κινηματογραφική παραγωγή έρχεται τελευταία, από πλευράς ποσότητας, καθώς είναι πολύ λίγες οι ελληνικές ταινίες οι οποίες μπορούν να ενταχθούν απροβλημάτιστα στο είδος του *crime fiction*. Πολλά στοιχεία του συγκεκριμένου είδους εντοπίζονται στα τελευταία φιλμ του σκηνοθέτη Γιάννη Οικονομίδη, κυρίως στο *Μικρό Ψάρι* (2014), που από την κριτική έχει χαρακτηριστεί ως νεο-νουάρ.<sup>51</sup>

51 Ενδεικτικά βλ. Χρήστος Μήτσος, *Το Μικρό Ψάρι* (κριτική) 27/3/2015, Αθηνόραμα: «Μελαγ-

Επομένως, παρατηρούμε μία παράλληλη και αλληλεπιδράζουσα ανάπτυξη της εγχώριας αστυνομικής μυθοπλασίας σε ένα διαμεσικό πλαίσιο, που συμπεριλαμβάνει τη λογοτεχνία, την τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διαμεσικότητας είναι ότι το σενάριο της τηλεοπτικής σειράς *Κάνε ότι κοιμάσαι*, το οποίο γράφεται από τον Γιάννη Σκαράγκα, αποτελεί διασκευή μυθιστορήματος του ίδιου με τίτλο *Πριν κοιμηθείς με τον διάβολο* (2020, Κριτική). Βέβαια, ενώ η σειρά διαδραματίζεται στο παρόν και αναπτύσσει μια σειρά επίκαιρων προβληματισμών, κυρίως τη σχέση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης με την παρανομία, τον υπόκοσμο και το έγκλημα, το μυθιστόρημα εξελίσσεται στην Αθήνα του 1930. Όλη αυτή η πλούσια και διαμεσική δραστηριότητα στον χώρο της εγχώριας αστυνομικής μυθοπλασίας όχι απλά φανερώνει, αλλά και διατρανώνει την ισχυρή τάση των Ελλήνων συγγραφέων, εκδοτών, σκηνοθετών και παραγωγών για πολιτισμικά προϊόντα με δυναμική σε ένα ευρωπαϊκό, ακόμα και παγκόσμιο, κοινό.

---

χολικό, σιλάτο νεο-νουάρ, αλλά και μια απελπισμένη κατάβαση στην υπαρξιακή κόλαση της νεοελληνικής πραγματικότητας από έναν τολμηρό σκηνοθέτη που δεν μασά τα κινηματογραφικά λόγια του». [https://www.athinorama.gr/cinema/cinema-reviews/1003559/to\\_mikro\\_psari\\_/](https://www.athinorama.gr/cinema/cinema-reviews/1003559/to_mikro_psari_/)



Από την αστυνομική ταινία της δικτατορίας  
στα σύγχρονα θρίλερ: μια τυπολογία του ελληνικού  
κινηματογραφικού νεο-νουάρ

Τα χρόνια που ακολούθησαν την παγκόσμια οικονομική κρίση του 2009 ήταν παραδόξως μια από τις πιο παραγωγικές περιόδους για τον ελληνικό κινηματογράφο τέχνης, ο οποίος βρέθηκε στο επίκεντρο του διεθνούς κινηματογραφικού ενδιαφέροντος, λόγω των ταινιών του weird wave. Οι ταινίες αυτές φάνηκαν να απομακρύνονται από τις παραδοσιακές ελληνοκεντρικές φιλμικές αναπαραστάσεις των προηγούμενων δεκαετιών και να θέτουν, μέσα από μια αλληγορική γραφή, ζητήματα βιοπολιτικής, ελέγχου, βίας, ετερότητας, εγκλεισμού και οικογενειακών σχέσεων, ανανεώνοντας τις εικονογραφικές αποτυπώσεις της «ελληνικότητας» μέσα από τα στοιχεία του παράλογου και του λοξού χιούμορ, συνδέοντας το προσωπικό με το πολιτικό, και αντιμετωπίζοντας την ελληνική κρίση ως ένα συστημικό φαινόμενο του παγκόσμιου καπιταλισμού. Μέσα σε αυτή την παραγωγή των τελευταίων χρόνων είναι χαρακτηριστική η ανάπτυξη των ειδών που ανήκουν στη γενικότερη κατηγορία της ταινίας εγκλήματος, του θρίλερ, του μυστηρίου και της αστυνομικής ταινίας, σε βαθμό που μπορούμε σήμερα να μιλάμε για ένα σύγχρονο ελληνικό νεο-νουάρ, που αποκτά όλο και μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση στα χρόνια της κρίσης, αποτυπώνοντας τις αρνητικές εκφάνσεις των πολιτικών και κοινωνικών μεταβολών. Επιστρέφοντας στις διαχρονικές θεματικές του κοινωνικού αστυνομικού θρίλερ, όπως ο φόβος, η απώλεια, η ανομία, ο εκβιασμός, η κοινωνική ανισότητα και η εκδίκηση, τα σύγχρονα ελληνικά κινηματογραφικά νεο-νουάρ τοποθετούνται μέσα στο ιστορικό πλαίσιο της ελληνικής κρίσης και συχνά ασκούν κριτική στο παγκόσμιο οικονομικό σύστημα παραλληλίζοντας γκανγκστερικές πρακτικές του υπόκοσμου με στρατηγικές του νεοφιλελευθερισμού. Το στοιχείο του είδους προσφέρει σε ένα διεθνές κοινό το κλειδί για την κατανόηση των ελληνικών μυθοπλασιών και των αναφορών τους στην παρούσα κοινωνικοπολιτική κατάσταση όσο και στην πρόσφατη πολιτική

ιστορία της χώρας, κάτι το οποίο φαίνεται εξάλλου και από τη μεγάλη επιτυχία που γνωρίζει εκτός των συνόρων το λογοτεχνικό έργο του Πέτρου Μάρκαρη.

Η ελληνική αυτή παρουσία συμπλέει με μια διεθνή τάση επαναπολιτικοποίησης και επικαιροποίησης του υβριδικού πλέον νεο-νουάρ, που υπό αυτόν τον όρο-ομπρέλα αγκαλιάζει ένα ευρύ φάσμα υποκατηγοριών και ειδών, και αναδύεται με μεγάλη δυναμική από την παγκόσμια ύφεση του 2008 και μετά. Μέσα από ποικίλες και ετερογενείς κατευθύνσεις, έχουμε δει τα τελευταία χρόνια τολμηρές ταινίες από το Χόλιγουντ, τον ανεξάρτητο αμερικάνικο κινηματογράφο όσο και τηλεοπτικές ή διαδικτυακές σειρές που, μέσα από ένα νουάρ λεξιλόγιο, ασκούν κριτική στις κοινωνικές παθογένειες των Ηνωμένων Πολιτειών, έτσι όπως εμφανίζονται στη δημόσια σφαίρα από την ύφεση του 2008 έως τα χρόνια της κρίσης του Covid-19, και θίγουν άμεσα θέματα της φτωχοποίησης της μεσαίας τάξης και της ανόδου του εθνικισμού και του ρατσισμού, της κοινωνικής επισφάλειας, της οικολογικής καταστροφής, της αστυνομικής βίας και του κοινωνικού ελέγχου, καταδεικνύοντας τους χειρότερους φόβους των σύγχρονων κοινωνιών. Αντίστοιχες τάσεις γεννιούνται και στην Ευρώπη, τόσο από τον νότο, που εκπροσωπείται από το εξαιρετικά δυναμικό ισπανικό θρίλερ, όσο και από τη Σκανδιναβία, πλάι στην ισχυρή παράδοση της γαλλικής αστυνομικής παράδοσης.<sup>1</sup> Η εικόνα συμπληρώνεται από τη Λατινική Αμερική και κυρίως από το αργεντίνικο νεο-νουάρ, που επίσης εδραιώνεται μέσα στα χρόνια της οικονομικής κρίσης<sup>2</sup> και τις πολλαπλές εκδοχές της ασιατικής γκαγκστερικής ταινίας που από τη δεκαετία του 1990 ανανεώνει τους κώδικες της μετα-κλασικής αφήγησης.<sup>3</sup> Εάν δούμε την ευρύτερη κατηγορία του

- 1 Βλ. αναλυτικά τη μονογραφία του Dennis Broe *Class, crime and international film noir. Globalizing America's dark art*, Λονδίνο, Palgrave Macmillan, 2014, για το σύγχρονο παγκόσμιο νεο-νουάρ και τη σχέση του με την αναπαράσταση του εγκλήματος, της ταξικής πάλης και της πολιτικής. Για το γαλλικό φιλμ νουάρ, βλ. Ginette Vincendeau «The new lower depths: Paris in French neo-noir cinema», στο M. Bould, K. Glitre, & G. Tuck (επιμ.), *Neo-noir*, Λονδίνο, Ηνωμένο Βασίλειο & Νέα Υόρκη, NY Wallflower Press, 2009, σ. 103-117 και «French film noir» στο Andrew Spicer (επιμ.), *European film noir*, Μάντσεστερ, Manchester University Press, 2007, σ. 22-54, Phil Powrie «French neo-noir to hyper noir» στο Andrew Spicer (επιμ.) σ. 55-83, για το ισπανικό Rob Stone «Spanish film noir», στο Andrew Spicer σ.185-209 και «Spanish neo-noir», στο Andrew Spicer σ. 209-235.
- 2 Joanna Page *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Ντάρχαμ & Λονδίνο, Duke University Press, 2009, για το αργεντίνικο θρίλερ που επανεμφανίζεται στο πλαίσιο της κρίσης.
- 3 Για το ασιατικό νεο-νουάρ, βλ. Lee Hyangjin, «The shadow of outlaws in Asian noir: Hiroshima, Hong Kong and Seoul» στο M. Bould, K. Glitre, & G. Tuck (επιμ.), σ. 118-151

φιλμ νουάρ ως το είδος το οποίο, μέσα από μια θεματική που επικεντρώνεται στο έγκλημα και στη βία, αντανakλά τις κοινωνικές, έμφυλες, πολιτικές ή οικολογικές ανησυχίες των σύγχρονων κοινωνιών, μπορούμε να κατανοήσουμε την καταϊγιστική του επανεμφάνιση από την τελευταία δεκαετία και μετά και την επένδυσή του με πιο σαφείς πολιτικές και ιδεολογικές προεκτάσεις.

Στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου οι ταινίες εγκλήματος και μυστηρίου ποτέ δεν θεωρήθηκαν ότι συγκροτούν ένα αξιόλογο, στιβαρό και πειστικό κινηματογραφικό είδος της εγχώριας παραγωγής, όπως άλλα είδη όπως η κωμωδία, το μιούζικαλ και το μελόδραμα. Διαχρονικά σχεδόν παρατηρεί κανείς ότι μεγάλο μέρος της κριτικής θα σταθεί επιφυλακτικό απέναντι σε αυτές τις ταινίες, μέσα από διαπιστώσεις σχετικά με την αδυναμία των ελληνικών παραγωγών να αποδώσουν πειστικές σκηνές δράσης που απαιτούν υψηλά κόστη και προϋπολογισμούς, ή άλλοτε θεωρώντας ότι οι ταινίες αυτές αποτελούν φτηνές απομιμήσεις αμερικάνικων ή γαλλικών παραδειγμάτων. Άλλοτε ο κριτικός λόγος θα σταθεί σε ζητήματα «καθαρότητας» του είδους, και θα θεωρήσει ότι οι ελληνικές ταινίες τείνουν περισσότερο απ' όσο θα έπρεπε προς τη μελοδραματική κατασκευή παρά προς τη σκληρή αστυνομική πλοκή.<sup>4</sup> Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, οι κριτικοί, τόσο από τον συντηρητικό όσο και από τον αριστερό Τύπο, θα κρατήσουν αρνητική στάση απέναντι στις τότε ονομαζόμενες «γκανγκστερικές» ταινίες που έρχονται από το Χόλιγουντ θεωρώντας οι μὲν ότι εξοικειώνουν επικίνδυνα το ελληνικό κοινό με πρακτικές τις βίας, του εύκολου κέρδους και των χαλαρών ηθικών αξιών, και οι δε ότι πρόκειται για πολιτισμικά υποπροϊόντα του αμερικάνικου ιμπεριαλισμού. Παρά ταύτα, τα θρίλερ, οι ταινίες μυστηρίου και οι αστυνομικές ταινίες παρέμεναν για πολλές δεκαετίες στις πρώτες θέσεις των προτιμήσεων του ελληνικού κοινού, ενώ κάποια από τα πιο εμβληματικά αμερικάνικα νουάρ παραμένουν για μήνες στις αίθουσες στην άμεσα μεταπολεμική περίοδο και επαναλαμβάνονται κατά τη θερινή περίοδο. Το ενδιαφέρον αυτό έδωσε την ώθηση στη δημιουργία ενός κύκλου δημοφιλών αστυνομικών ταινιών, της ελληνικής εκδοχής του νουάρ, που ξεκινάει στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και θα ενδυναμωθεί κυρίως στη δεκαετία του 1960.

---

και Spicer Andrew και Helen Hanson, (επιμ.) *A Companion to Film Noir*, Οξφόρδη, Willey Blackwell, 2013.

4 Βαλούκος Στάθης και Σπυλιόπουλος Βασίλης. *Το φιλμ νουάρ*. Αθήνα, Νέα σύνορα – Λιβάνη, 1985 και Δερμετζόγλου, Αλέξης (επιμ.), *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ερωδίας, 2007.

Ο κύκλος αυτός δεν είναι τόσο ασήμαντος όσο αρχικά μπορεί κάποιος να υποθέσει βασισμένος στις παραδεδομένες καταγραφές του ελληνικού κινηματογράφου: αν συμπεριλάβουμε ταινίες αστυνομικές, θρίλερ και μυστηρίου, ο αριθμός τους ξεπερνάει τα τριάντα παραδείγματα. Η τάση υποτίμησης και μη αναγνώρισης της ελληνικής εκδοχής του νουάρ έχει αρχίσει τα τελευταία χρόνια να ανατρέπεται,<sup>5</sup> εφόσον ακριβώς όλα τα παραπάνω στοιχεία, που για χρόνια τώρα παρουσιάζονταν ως αδυναμίες –δηλαδή η ανάμειξη με άλλα είδη, η αμφισβητούμενη εθνική τους ταυτότητα και η σχέση τους με την ελληνική πραγματικότητα– αυτή τη στιγμή βρίσκονται στο επίκεντρο των ζητημάτων που απασχολούν τη διεθνή θεωρία γύρω από το είδος. Πολλές πρόσφατες μελέτες για το φιλμ νουάρ επικεντρώνονται στο ζήτημα της διακειμενικότητας και στη μελέτη των διαδικασιών πρόσληψης του Χόλιγουντ από εθνικές κινηματογραφίες, ούτως ώστε να αναδειχθεί τόσο η ταυτότητα της ευρωπαϊκής ταινίας εγκλήματος και οι ιδιαιτερότητές της, όσο και το γεγονός ότι το φιλμ νουάρ είναι τελικά ένα παγκόσμιο είδος, που έχει δημιουργηθεί μέσα από την αλληλοτροφοδότηση ανάμεσα στον αμερικάνικο, τον ευρωπαϊκό και τον ασιατικό κινηματογράφο.<sup>6</sup> Τέλος, η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από κειμενοκεντρικές αναλύσεις προς τις ειδοποιητικές διαδικασίες από την πλευρά της βιομηχανίας, της παραγωγής και της προώθησης ή ακόμα και της επίδρασης στον τουρισμό δημοφιλών σειρών ή ταινιών<sup>7</sup> συντονίζονται με σύγχρονες διεθνείς προσεγγίσεις του φιλμ νουάρ και των νεότερων ειδών που προκύπτουν από αυτό.<sup>8</sup>

5 Βλ. για παράδειγμα την πρόσφατη διατριβή για το είδος του Νικήτα Φεσσά (2019), και κείμενα Αγάθος Θανάσης, «*Εγκλημα στο Κολωνάκι: το “αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα” του Γιάννη Μαρή στις ελληνικές οθόνες του 1960*» στο θεματικό τεύχος *Pages on Greek Cinema, Journal of Greek Modern Studies* (Αυστραλία και Νέα Ζηλανδία), τεύχος 19, Δεκέμβρης 2018, σ. 105-120· Άννα Πούπου «*Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960*» στο *Pages on Greek Cinema*, σ. 167-187.

6 Spicer Andrew, *Film noir*, Λονδίνο, Ηνωμένο Βασίλειο & Νέα Υόρκη, NY: Routledge, 2002· Spicer Andrew και Helen Hanson, (επιμ.) *A Companion to Film Noir*, Οξφόρδη, Willey Blackwell, 2013, Ginette Vincendeau, ό.π. Denis Broe, ό.π.

7 Για παράδειγμα, οι σημαντικές μονογραφίες για την έννοια του είδους και του φιλμ νουάρ, Neale Steve, *Genre and Hollywood*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge, 2000· Krutnik Frank. *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity*, Λονδίνο, Routledge, 1991· Hirsch Foster, *Detours and lost highways. A map of neo-noir*, Νέα Υόρκη, Limelight Editions, 1999· Dimendberg Edward. *Film noir and the spaces of modernity*, Καίμπριτζ & Λονδίνο, Harvard University Press, 2004.

8 Όπως ο συλλογικός τόμος των Bould Mark, Glitre Kathrina & Tuck Greg (επιμ.), ό.π. Hanson Helen, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, Λονδίνο και Νέα

## Το ελληνικό νεο-νουάρ στη δεκαετία του 1970

Η εμφάνιση της ελληνικής εκδοχής του νεο-νουάρ, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970, συμπίπτει με την ανάδυση μιας νέας γενιάς σκηνοθετών, που, αν και εργάζονται μέσα στο σύστημα των στούντιο, δεν κρύβουν τις επιδράσεις τους από τη νουβέλ βάγκ, η οποία ανακαλύπτει τη νουάρ παράδοση, την αποδομεί και την ξαναγράφει μέσα από στρατηγικές του μοντερνιστικού κινηματογράφου. Σε αυτή την περίοδο μπορούμε να διακρίνουμε δύο φάσεις: αφενός έχουμε ταινίες σκηνοθετών που απευθύνονται στο ευρύ κοινό και παραμένουν στα όρια του εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου, όπως οι ταινίες της περιόδου της συνεργασίας του Σταύρου Τσιώλη με τη Finos Film όπως ο *Πανικός* (1969) και η *Κατάχρηση Εξουσίας* (1971), που ανανεώνουν το είδος της αστυνομικής περιπέτειας με γαλλικές επιρροές, χωρίς να φτάνουν όμως στην κατάργηση της κλασικής αφήγησης. Ταινίες όπως η *Ληστεία στην Αθήνα* (1969) του Βαγγέλη Σερντάρη, που είναι εμφανώς επηρεασμένη από το *Ριφιφι* (1955) του Ζιλ Ντασέν και το *Ασανσέρ για δολοφόνους* του Λουί Μαλ (1958), παίζουν με τα όρια του ρυθμού της κλασικής αφήγησης με τις μεγάλες σιωπηλές και επιμήκειες σκηνές προετοιμασίας της ληστείας, αλλά και με τη διάθεση παρατήρησης της αθηναϊκής ζωής των λαϊκών κεντρικών συνοικιών. Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί να τοποθετηθεί και η ταινία *Ζεστός Μήνας Αύγουστος* (1966) του Σωκράτη Καψάσκη, που αναδεικνύει την κατασκευή της αφήγησης μέσα από τις διακειμενικές και αυτοαναφορικές αναφορές στο παλιό πια, για εκείνη την εποχή, Χόλιγουντ, μέσα από μια «τεχνητή» αναφορά σε ταινίες όπως *Η κυρία από τη Σαγκάη* του Όρσον Γουέλς (1947).

Η δεύτερη και πιο κριτική φάση του μοντερνιστικής ταινίας εγκλήματος εδραιώνεται στα χρόνια της δικτατορίας: μπορούμε να μιλάμε πια με σιγουριά για ένα ελληνικό νεο-νουάρ, το οποίο χρησιμοποιεί αυτό το ιδίωμα ως εργαλείο και ως όπλο για έναν ριζοσπαστικό και πολιτικό κινηματογράφο, ενώ ώθησε σε αυτό το ρεύμα θα παίξει η διεθνής επιτυχία της γαλλικής ταινίας *Z* του Κώστα Γαβρά (1969), σε διασκευή του μυθιστορήματος του Βασίλη Βασιλικού με θέμα τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη. Έτσι, καθαρά πολιτικές και απαγορευμένες ταινίες, όπως το *Κιέριον* του Δήμου Θέου (1967-1974), χρησιμοποιούν το λεξιλόγιο του κατασκοπικού θρίλερ για να μιλήσουν για τα παρακρατικά κυκλώματα και τη διαφθορά του συστήματος σε

---

Υόρκη, I.B. Tauris, 2007· Keesey Douglas, *Neo-Noir: Contemporary Film Noir from Chinatown to The Dark Knight*, Έσσεξ, Kamera Books, 2010.

εθνικό και διεθνικό επίπεδο.<sup>9</sup> Πέραν από το *Κιέριον*, το οποίο ενδύεται όλα τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του νεο-νουάρ, έχουμε ταινίες οι οποίες κρατάνε την ουσία της νουάρ ευαισθησίας και φτάνουν στα άκρα τον αφηγηματικό του παροξυσμό και τη διάσπαση της ενότητας του ευθύγραμμου χρόνου (κάτι που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της κλασικής νουάρ αφήγησης), αλλά απομακρύνονται από όλο το εικονογραφικό οπλοστάσιο του κλασικού νουάρ. Έτσι, στην *Αναπαράσταση* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου (1970) η δολοφονία τοποθετείται στο σκληρό, πέτρινο, χωριάτικο τοπίο της Τυμφαίας, ενώ αποτελεί άλλη μια από τις πολλές εκδοχές τού ο *Ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυο φορές* του Τζέιμς Κέιν, και συνομιλεί με το *Ossessione* του Λουκίνο Βισκόντι, που επίσης μεταφέρει αυτή την καταγωγική ερωτική ιστορία εγκλήματος στον χώρο της επαρχίας, σε μια άλλη κρίσιμη ιστορική στιγμή, το 1943. Με παρόμοιο τρόπο το *Δί' ασήμαντον αφορμή* του Τάσου Ψαρρά (1974) επίσης διασπά τη χρονική αλληλουχία και τοποθετείται σε χωριό, για να μιλήσει για μια δολοφονία που γίνεται με αφορμή την οικονομική εκμετάλλευση των καπνοπαραγωγών και την αντίδραση μέσω του συνεταιρισμού και του συνδικαλισμού. Αντίστοιχα, και στην ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* (1974), η Τόνια Μαρκετάκη, μέσα από τη σκιαγράφηση της διαταραγμένης προσωπικότητας ενός «Δράκου» (ή κάποιου που υποδύεται τον «Δράκο») παίρνει τους προβολείς από το θύμα και τον δολοφόνο και τους ρίχνει στον κοινωνικό περίγυρο των ηρώων και τις σχέσεις έμφυλης βίας και καταπίεσης που οδηγεί στο έγκλημα. Λίγα χρόνια αργότερα η *Υπόγεια Διαδρομή* (1983) του Απόστολου Δοξιάδη αποδίδει με στιβαρότητα τους όρους του αμερικάνικου πολιτικού θρίλερ κάνοντας κριτική στους μηχανισμούς της πολιτικής εξουσίας ανατρέχοντας στο πρόσφατο παρελθόν της περιόδου της δικτατορίας.

### Ρετρο-νουάρ ή το κινηματογραφικό είδος ως φανταστικό μουσείο

Ενώ στα χρόνια της δικτατορίας, και λίγο αργότερα, το ελληνικό μοντερνιστικό νεο-νουάρ αποφεύγει την εικονογραφία της καμπαρντίνας, των βροχερών δρόμων της πόλης, των αστραφτερών αυτοκινήτων και των μοιραίων γυναικών που μοιάζουν με σαρ του σινεμά, η γενιά της Μεταπολίτευσης θα επιστρέψει με πάθος και ορμή σε αυτές τις μορφές του παρελθόντος.<sup>10</sup> Στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο

9 Βάκας Κώστας, «Συνέντευξη με τον Δήμο Θέο», *Φιλμ* 1974, τχ. 3, σ. 372-377.

10 Ο Fredric Jameson γράφει για την πολιτιστική παραγωγή μετά το τέλος του ώριμου μοντερνισμού: «Οι παραγωγοί της κουλτούρας δεν έχουν να στραφούν πουθενά αλλού, παρά στο παρελθόν: στην απομίμηση νεκρών τεχνοτροπιών και λόγων μέσα απ' όλα τα προσώπεια

του μεταμοντερνισμού τοποθετείται το μετα-κλασικό νουάρ, το οποίο χαρακτηρίζεται από μια ρετρό αισθητική όσο και την παιγνιώδη και αυτοαναφορική διάθεση των δημιουργών. «Διακοσμητικά» στοιχεία της νουάρ αισθητικής και αναφορές στο μυθικό Χόλιγουντ εισχωρούν σε ταινίες που δεν ανήκουν στο είδος της ταινίας εγκλήματος, όπως για παράδειγμα στη *Ρεβάνς* (1983) του Νίκου Βεργίτη ή στο *Οι δρόμοι της αγάπης είναι νυχτερινοί* (1981) της Φρίντας Λιάπα. Άλλοτε οι αναφορές σε έναν μυθοποιημένο μεταπολεμικό κινηματογράφο περιλαμβάνουν και ελληνικές αυτοαναφορές, όπως στο *Επικίνδυνο Παιχνίδι* (1982) του Καρυπίδη με πρωταγωνίστρια τη Ζωή Λάσκαρη. Πολλές από τις ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη αποτελούν υβρίδια ανάμεσα στα είδη του νουάρ, της επιστημονικής φαντασίας και της ταινίας τρόμου, όπως η *Γλυκιά συμμορία* (1983), που αναφέρεται στην παράδοση της γκανγκστερικής ταινίας με στοιχεία ρεβιζιονιστικού γουέστερν, με πληθώρα αναφορών σε ταινίες όπως την *Άγρια συμμορία* του Σαμ Πέκινπα (1969), το *Μπόνι και Κλάιντ* του Άρθουρ Πεν (1967) ή το παλαιότερο *Ξημερώνει* του Μαρσέλ Καρνέ (1939). Στα όρια της ειδολογικής υβριδικότητας φτάνει το εντελώς σινεφιλικό *Singapore Sling* (1990), όπου η σινεφιλία γίνεται αντιληπτή ως μια διαστροφή όπως η νεκροφιλία, κάτι που γίνεται εμφανές από τον υπότιτλο «Ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτώμα», με μια νεκρή πρωταγωνίστρια που ανήκει σε άλλη ταινία, την εμβληματική *Laura* του Ότο Πρέμιγκερ (1944). Την ίδια περίοδο, σκηνοθέτες όπως ο Παναγιωτόπουλος και ο Τριανταφυλλίδης, θα στραφούν προς μετα-κλασικές νουάρ ιστορίες με ρετρό στοιχεία, αφιερώματα στο κλασικό νουάρ μέσα από την εμπειρία του μεταμοντερνισμού, με δεσποζουσες τη νοσταλγία, την ειρωνεία και τη διακειμενικότητα. Μια από τις πιο αξιομνημόνευτες στιγμές αυτής της σινεφιλικής τάσης μπορεί να θεωρηθεί η ταινία του Νίκου Ζερβού *Στη Σκιά του Λέμυ Κώσιον* (2002), με πρωταγωνιστή τον Λάκη Κομνηνό, όπου οι αναφορές στα ευρωπαϊκά b-movies με πρωταγωνιστή τον Eddie Constantine διαπλέκονται με τις παραπομπές στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο μέσα από τη συνάντηση του Κομνηνού με την Έλενα Ναθαναήλ ξανά στην οθόνη, αλλά και με τους επίκαιρους μιντιακούς συσχετισμούς, αλλά και με την εμφάνιση στην ταινία του περιβόητου και ιδιαίτερα αγαπητού στο ελληνικό τηλεοπτικό κοινό, κακοποιού Βαγγέλν Ρωχάμη.

---

και τις φωνές που έχουν αποθησαυριστεί στο φανταστικό μουσείο μιας οικουμενικής πλέον κουλτούρας». Fredric Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σ. 54.

Ένας από τους πιο συνεπείς συνεχιστές αυτής της γραμμής είναι σήμερα ο Κάρολος Ζωναράς, ο οποίος και στις τρεις ταινίες του ταινίες [*Ο γιος του Τσάρλι* (2009), *Μπιγκ Χιτ* (2012) και *Πέντρο Νούλα*, (2016)] ανασκάπει το κινηματογραφικό παρελθόν διαφορετικών υπο-ειδών της ταινίας εγκλήματος, ισορροπώντας με έναν περίεργο τρόπο ανάμεσα στην ειρωνεία και την κυριολεκτικότητα. Ίσως το πιο ενδιαφέρον στοιχείο της γραφής του να είναι το γεγονός ότι ο θεατής δεν είναι τελικά ποτέ σίγουρος για το «πού σταματάει η πλάκα» ή η cult παρωδιακή διάθεση, και από ποιο σημείο και μετά μπαίνει κανείς σε ένα σοβαρό κινηματογραφικό σύμπαν απόλυτα ικανό να δημιουργήσει μια ανοίξια αίσθηση μέσα από την αναβίωση της φιλμ νουάρ μυθολογίας. Ο ίδιος στις συνεντεύξεις του ομολογεί αυτή τη «σκωπτική διάθεση»,<sup>11</sup> και ότι δεν μπορεί να αποφύγει το μειδίαμα ακόμα και στις πιο δραματικές στιγμές, ακόμα και αν αυτό φαίνεται να υποσκάπει τη σοβαρότητα μιας ταινίας. Στην γκαγκοτερική ταινία *Ο γιος του Τσάρλι* θα κινητοποιήσει τους πρωταγωνιστές του παλιού ελληνικού κινηματογράφου Φαίδωνα Γεωργίτση και Κώστα Βουτσά στους ρόλους των αρχιμαφιόζων Τσάρλι και Μπιγκ Τζον. Σκηνές της ταινίας διαδραματίζονται σε υποβλητικούς χώρους φορτισμένους με νόημα, όπως η καντίνα στην ιχθυόσκαλα στο Κερατσίνι, η οποία θα επανεμφανιστεί λίγα χρόνια αργότερα και στην ταινία του Αλεξίου *Τετάρτη 04.45*. Η επόμενη του ταινία, το *Μπιγκ Χιτ*, αποτελεί μια από τις πιο περίεργες κατασκευές της ελληνικής αστυνομικής μυθοπλασίας, καθώς πρόκειται για μια κανονική διασκευή<sup>12</sup> της κλασικής ταινίας του Φριτς Λανγκ *Big Heat* (1953). Εάν η μεταγραφή στα ελληνικά του τίτλου, όσο και το παίξιμο των ηθοποιών (που μιμούνται τους τόνους και τις κινήσεις των Αμερικάνων ηθοποιών του 1950 ή τα βαρύγδουπα ονόματα των αρχιμαφιόζων) αρχικά προδιαθέτουν για μια παρωδία και προκαλούν το χαμόγελο, η ταινία αποτελεί μια περιέργως πολύ σοβαρή όσο και weird απόπειρα ετεροχρονισμένης μεταφοράς ενός κλασικού φιλμ νουάρ στη σύγχρονη Αθήνα. Ένα από τα πιο γοπητικά και παράξενα στοιχεία της ταινίας είναι η χρήση του ντουμπλάζ: κανείς από τους ηθοποιούς δεν μιλάει με την πραγματική του φωνή, όλες είναι υποκατεστημένες από έναν άλλον ηθοποιό – και από τον

11 Μανώλης Κρανάκης «Ο Κάρολος Ζωναράς μιλάει στο Flix για την αδυναμία του να κάνει μια “κανονική ταινία”», Flix, 21/4/2017 <https://flix.gr/articles/karolos-zonaras-interview-pedro-noula.html>

12 Κάτι αντίστοιχο είχε προσπαθήσει και ο Δημήτρης Σταύρακας το 1983 με την *Παρεξήγηση*, που ήταν διασκευή της ταινίας *Ο Χαφίς* του Ζαν-Πιερ Μελβίλ, τοποθετημένη στους χώρους των λαϊκών μικροκακοποιών της Αθήνας του 1980.



ίδιο τον σκηνοθέτη σε μια περίπτωση. Στις συνεντεύξεις του ο Ζωναράς περιγράφει την ιδιότυπη μέθοδό του: αρχικά ηχογραφήθηκαν οι διάλογοι, οπότε υπήρχε ένα υλικό σαν ραδιοφωνικό δράμα, και στη συνέχεια οι ηθοποιοί έπαιζαν πάνω σε αυτούς τους διαλόγους.<sup>13</sup> Αν και αυτό εξυπηρετούσε το γεγονός ότι κάποιοι από τους ηθοποιούς ήταν ερασιπένες, το εγχείρημα καταλήγει σε ένα ιδιοσυγκρασιακό στιλιστικό αποτέλεσμα, καθώς οι φωνές αυτές που φαίνονται αποκομμένες από τα σώματα υποβάλλουν μια εντελώς ανοίκεια, και σχεδόν ονειρική σε κάποιες στιγμές, αίσθηση, και απομακρύνεται από οποιοδήποτε ρεαλιστικό πλαίσιο φέρνοντας την ταινία πιο κοντά στο σύμπαν του Ντέιβιντ Λιντς ή των Αδερφών Κοέν. Η ταινία που κλείνει αυτή τη τριλογία είναι ο *Πέντρο Νούλα*, ένα σύγχρονο νεο-νουάρ που τοποθετείται στο φόντο της αθηναϊκής νύχτας και των μαφιόζων επιχειρηματιών της διασκέδασης και των παραγωγών φτηνών τσοντοταινιών, επιστρέφοντας στον αρχετυπική οιδιπόδεια διαδρομή και τον μύθο του «Κυρίου Κανένα», του ήρωα που, προσπαθώντας να βρει την ταυτότητά του, έρχεται αντιμέτωπος με την πιθανότητα να είναι ο ίδιος ο εγκληματίας που αναζητά. Οι σινεφιλικές αναφορές δεν λείπουν από αυτή την ταινία, που ξεκινά με τον πρωταγωνιστή να διαβάζει το *Out of the past*, και καταλήγει με την αποκάλυψη της ταυτότητας του «Fellini», ημι-αποτυχημένου σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ ορνιθολογικού ενδιαφέροντος στους υδροβιότοπους του Έβρου, που σχεδόν κατά λάθος μπλέκεται σε μια υπόθεση που μοιάζει βγαλμένη από το σενάριο που έχει γράψει.

### Μοντερνιστικό νεο-νουάρ

Στις αρχές της δεκαετίας του 2010 η κινηματογραφική συζήτηση στρέφεται γύρω από τον φεστιβαλικό κινηματογράφο τέχνης και την ανάδυση του λεγόμενου *weird wave*, μετά την επιτυχία του *Κυνόδοντα* και άλλων ταινιών στα φεστιβάλ του εξωτερικού. Καθώς η κρίση επιταχύνει την πτώση των εισιτηρίων, μειώνει τα κόστη και τους προϋπολογισμούς και εξαφανίζει την παραδοσιακή δεξαμενή των χρηματοδοτών, οι νεότεροι Έλληνες σκηνοθέτες στρέφονται με μεγαλύτερη τόλμη προς τον κινηματογράφο τέχνης. Μέσα σε ένα πλέον καθαρά μοντερνιστικό πλαίσιο, που συνομιλεί με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, είναι διακριτή η διάθεση σκηνοθετών να παίξουν με τις συμβάσεις ειδών όπως

13 Flixteam, «Το Μπιγκ Χιτ του Κάρολου Ζωναρά κυκλοφορεί (ελεύθερο) ανάμεσά μας!», *Flix* 21/12/2017 <https://flix.gr/news/big-heat-karolos-zonaras-online.html>

το νουάρ και το θρίλερ εκτός του πλαισίου του εμπορικού κινηματογράφου. Η πιο χαρακτηριστική ίσως περίπτωση αυτής της αναβίωσης του είδους είναι η ταινία *Μαχαιροβγάλτης* του Γιάννη Οικονομίδη (2010). Γυρισμένη σε αυστηρά ασπρόμαυρο φιλμ με καθηλωτική φωτογραφία, η ταινία επανέρχεται στη θεματική κλασικών νουάρ, όπως για παράδειγμα το *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές*, την οποία ξεδιπλώνει με έναν απογυμνωμένο και λιτό τρόπο, για να περιγράψει αποτελεσματικά τη διαμόρφωση ενός ήρωα: ο ρεμπεσκές ήρωας από την Πτολεμαΐδα, που βιώνει σε μια μετα-εφηβική κατάσταση την άσκοπη γλυκιά βαρεμάρα της επαρχιακής πόλης, θα έρθει στην Αθήνα, και ως αντίδραση στην εξουσιαστική καταπίεση του θείου του θα γίνει σιγά σιγά ένας «μαχαιροβγάλτης» σκοτώνοντάς τον, για να σφετεριστεί τη γυναίκα του και το σπίτι του και να γίνει ένας πλέον καλοστεκούμενος μικροαστός. Παρά την εικαστική επιλογή του ασπρόμαυρου φιλμ και το έντονο κοντράστ, οι μοντερνιστικές αναφορές της ταινίας ανήκουν στην τάση του *slow cinema*, θυμίζοντας, ειδικά στο πρώτο μέρος που εκτυλίσσεται στην επαρχία, την αισθητική του Bela Tarr (ιδιαίτερα το *Κολαστήριο*, το οποίο επίσης έχει αναφορές στη νουάρ θεματική). Η πιο βασική ωστόσο κινηματογραφική αναφορά είναι η *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου: τα πλάνα με τα λεωφορεία, η βροχή στους επαρχιακούς δρόμους με τα γεμάτα καφενεΐα, οι γεμάτες βροχή λακκούβες του δρόμου, τα ακίνητα αργά γενικά πλάνα είναι δύσκολο να μη φέρουν στο μυαλό την *Αναπαράσταση*, η οποία επίσης έχει ένα θέμα που βασίζεται στην ταινία *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές*. Τα τελευταία πλάνα, με το κλειστό σπίτι, τον νοικοκύρη πλέον ήρωα να κατεβάζει τα ρολά και να διπλοκλειδώνει, το πλάνο στο παράθυρο με τα κάγκελα, επίσης παραπέμπει στο τελικό πλάνο της κλειστής πόρτας της *Αναπαράστασης*. Σε μια στιγμή, κοντά στο τέλος της ταινίας, το φιλμ γίνεται έγχρωμο, σε μια μοντερνιστική βίαιη διακοπή της αφήγησης: είναι η στιγμή που ο ήρωας παρακολουθεί την παράσταση της Γκόλφως, που επίσης μπορεί να θεωρηθεί ως ένα κλείσιμο του ματιού προς τη χρήση του δραματικού έργου στον *Θίασο* του Αγγελόπουλου. Αν και η ταινία δεν έχει τα στοιχεία της δράσης, της αστυνομικής πλοκής και σαφώς απευθύνεται σε ένα κοινό ταινιών τέχνης, ο τρόπος που αποδίδει την αποξένωση, την καταπίεση, τον εγκλεισμό και το σταδιακό χτίσιμο ενός ήρωα βρίσκεται στον πυρήνα των ανησυχιών του σύγχρονου νουάρ.

Ένα βασικό μοτίβο που εμφανίζεται στο μοντερνιστικό νουάρ είναι αυτό

των «ερείπιών της νεωτερικότητας».<sup>14</sup> Πρόκειται για κτίρια εγκαταλελειμμένα από όλο το φάσμα του 20ού αιώνα, που σχετίζονται με την έννοια του μοντέρνου, βρίσκονται σε κατάσταση παρακμής και εμφανίζονται ως ερείπια, στην κυριολεξία ή μεταφορικά, και εκφράζουν νοσταλγία για τον μοντερνισμό και την εκβιομηχάνιση, για μια εποχή τεχνικής ή τεχνολογικής προόδου, ευημερίας και αισιοδοξίας για το μέλλον. Βιομηχανικά ερείπια, κτίρια δημόσιας χρήσης, οικιστικά συγκροτήματα, εργατικές πολυκατοικίες, νοσοκομεία και δημόσια κτίρια, ακόμα και χώροι διασκέδασης, καζίνο, κινηματογράφοι, λούνα παρκ και θέρετρα εμφανίζονται στη σύγχρονη οθόνη όλο και πιο συχνά, ως μια τάση επανεκτίμησης της περιόδου της μεταπολεμικής οικονομικής ανάπτυξης και του κοινωνικού κράτους τόσο στη δυτική όσο και στην ανατολική Ευρώπη. Κατά τον Benjamin, η θέαση αυτών των ερειπίων, που συνδέεται με τη μελαγχολία, την ειρωνεία ή τη νοσταλγία, οδηγεί αναπόφευκτα στην αισθητικοποίηση της παρακμής.<sup>15</sup> Στην ελληνική περίπτωση, αυτού του τύπου τα κτίσματα, που χρονολογούνται όχι μόνο από τη μεταπολεμική ανοικοδόμηση και τη δεκαετία του 1960, αλλά πρόκειται και για εντελώς πρόσφατα ερείπια, όπως δημόσια κτίρια σε παρακμή ή εγκαταλελειμμένους χώρους υποδομών από τους Ολυμπιακούς Αγώνες, είναι ένα από τα πιο κεντρικά μοτίβα χώρων στο ελληνικό μοντερνιστικό σινεμά τέχνης, και ακόμα περισσότερο στο μοντερνιστικό νεο-νουάρ. Το εγκαταλελειμμένο «γκρι παλάτι» του Λάκη Γαβαλά στην Κάντζα ως ψυχιατρείο στο *Έτερος Εγώ*,<sup>16</sup> το Λιγνιτικό Κέντρο στην Πτολεμαΐδα στον *Μαχαιροβγάλτη*, το εργοστάσιο Λιπασμάτων στη Δραπετσώνα, στις ταινίες του Ζωναρά, το multiplex κτίριο-φάντασμα στην *Τετάρτη 4.45*,<sup>17</sup> λειτουργούν ως δείκτες της συμπύκνωσης του χρόνου, καθώς ακόμα και κτίρια που χτίστηκαν λίγο πριν από την κρίση φαίνονται να ανήκουν σε ένα μακρινό παρελθόν, ενώ εισάγουν τις θεματικές της μνήμης και της πρόσφατης ιστορίας.

Η επόμενη ταινία του Οικονομίδη, το *Μικρό Ψάρι*, που τοποθετείται στο

14 Βλ. Julia Hell & Andreas Schönle, *Ruins of Modernity*, Ντάρχαμ, Duke University Press, 2010.

15 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Verso Publishing, 2009.

16 Χρήστος Μπακατσέλος, «Το Flix στα γυρίσματα του *Έτερος Εγώ* - Χαμένες Ψυχές του Σωτήρη Τσαφούλια», 21/2/2019 <https://flix.gr/articles/the-other-me-lost-souls-set-visit.html>

17 Αυτό το χωρικό μοτίβο δεν εξαντλείται στο νεο-νουάρ, αλλά γενικότερα στις ταινίες του weird wave, για παράδειγμα *Attenberg* (Αθηνά Ραχήλ Τσαγκάρη, 2011), *Copa Loca* (Χρήστος Μασσαλάς, 2017), *Park* (Σοφία Εξάρκου, 2016).

πρώην ολυμπιακό χωριό στους Θρακομακεδόνες, είναι γεμάτο από αυτές τις εικόνες των ερειπίων της νεωτερικότητας, είτε πρόκειται για το τελεφερίκ προς το καζίνο της Πάρνηθας, ένα νεκροταφείο λεωφορείων ή τους δημόσιους χώρους του ολυμπιακού χωριού. Το *Μικρό Ψάρι* είναι μια ταινία στέρεα ριζωμένη σε αυτό που έχει ονομαστεί «μεσογειακό νουάρ», που διαδραματίζεται στον αθηναϊκό υπόκοσμο κατά της διάρκειας της κρίσης. Στιλιστικά χαρακτηρίζεται από μινιμαλισμό, αυστηρότητα και διακριτική διακειμενικότητα: χωρίς να παραπέμπει με εμφανή τρόπο σε άλλες ταινίες, βρίσκεται αρκετά κοντά στη γαλλική σχολή του μοντερνιστικού νεο-νουάρ. Το ανέκφραστο παίξιμο του Μουρίκν, που υποδύεται τον κεντρικό ρόλο, το αργό και σχεδόν τελετουργικό ξεδίπλωμα της υπόθεσης, οι μεγάλες σιωπές και οι αναπάντεχες επαναλήψεις, η έμφαση σε μορφές του λαϊκού ανδρισμού, η αίσθηση ενός προσωπικού κώδικα του ήρωα, αλλά και η τελική προδοσία του από φίλους και συνεργάτες φέρνει στο μυαλό τις ταινίες του Ζαν-Πιερ Μελβίλ, αλλά και ταινίες όπως το *Συλλάβετε τον Κάρτερ* (Mike Hodges, 1971). Παραμένοντας πιστό στη γραμμή του μεσογειακού νεο-νουάρ στηρίζεται στον ρεαλισμό και στην κοινωνική παρατήρηση, όσο όμως και στην εξπρεσιονιστική και ακραία απόδοση χαρακτήρων και καταστάσεων.

Σε αντίθεση με το μινιμαλιστικό *Μικρό Ψάρι*, η ταινία του Αλέξη Αλεξίου, που κυκλοφορεί την ίδια χρονιά, είναι ένα μετακλασικό φιλμ νουάρ που χαρακτηρίζεται από υπερβολική τεχνητότητα και ειδολογικές αναφορές, σύνθετες αφηγηματικές τεχνικές όσο και μια παράλογη αίσθηση του χιούμορ που φωτίζει τη σκοτεινότητα της ταινίας. Η ταινία δεν κρύβει τις αναφορές σε εμβληματικά νεο-νουάρ της δεκαετίας του 1970, την ειρωνική χρήση μετακλασικών στρατηγικών – όπως η χρήση τίτλων και jazz τραγουδιών του 1960, όσο και την ακραία αισθητικοποίηση της βίας, που παραπέμπει σε παραδείγματα του ασιατικού νεο-νουάρ (Τζον Γου, Τακέσι Κιτάνο και Τσαν Γουκ-Παρκ). Η εικονογραφία της ταινίας έχει ένα ιδιαίτερο οπτικό ύφος, λόγω της χρήσης αναμορφικών φακών και παραμορφωτικών οπτικών εφέ, flare, φώτων νέον με έντονο κοντράστ ανάμεσα σε κόκκινο και πράσινο, ενώ παραπέμπει και σε ένα από τα λίγα νεο-νουάρ της δεκαετίας του 1984 που γυρίστηκαν σε ευρύ φορμά, το *Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται*, του Ανδρέα Τσιλιφώνη. Και εδώ το μοτίβο των ερειπίων της νεωτερικότητας κλέβει την παράσταση: καθώς η ταινία γυρίστηκε τον χειμώνα του 2012, δηλαδή μέσα στην κρίση, οι χώροι της Αθήνας – η Συγγρού, ο Εθνικός Κήπος, τα βιομηχανικά κτίρια στο Κερατσίνι, το κτίριο-φάντασμα στη

Βασιλίσσης Σοφίας ή ο «Πύργος» των Αθηνών, μοιάζουν σαν ερείπια ενός πρόσφατου αλλά μακρινού παρελθόντος.<sup>18</sup>

Μέσα στην περίοδο της κορύφωσης της κρίσης εμφανίζονται άλλες δύο ταινίες εγκληματικής διερεύνησης, που θέτουν επίκαιρα το ζήτημα της ανομίας, της απόδοσης δικαιοσύνης ή της αυτοδικίας. Η ταινία *Άδικος Κόσμος* (2012) του Φίλιππου Τσίτου, με ήρωα έναν αλκοολικό αστυνομικό, επικεντρώνεται στην έννοια του δικαίου και τοποθετείται με σαφήνεια μέσα στο πλαίσιο της οικονομικής κρίσης, και κυρίως σε μία περίοδο όπου οι αντιδράσεις για την αστυνομική βία βρίσκονται σε κορύφωση στον ελληνικό δημόσιο λόγο. Η ταινία συνδυάζει στοιχεία του μοντερνιστικού φιλμ νουάρ με τον φορμαλισμό, το ακραίο στιλιζάρισμα, τον μιμιταλισμό και το παράλογο χιούμορ, και τοποθετείται πιο κοντά στην αισθητική του *weird wave*. Τον επόμενο χρόνο, η ταινία του Γιώργου Τσεμπερόπουλου *Ο εκθρόνος μου* (2013), είναι από τα λίγα ελληνικά νεο-νουάρ που πατάνε τόσο στέρεα στον ρεαλισμό και στην κοινωνική αθηναϊκή πραγματικότητα. Μέσα από μια ιστορία που μπορεί να συμβεί στον καθένα, η ταινία βασίζεται σε έναν «άνθρωπο της διπλανής πόρτας» που κερδίζει αμέσως τη συμπάθεια του θεατή που τον ακολουθεί στα νητικά του διλήμματα, και προκαλεί την ταύτιση, που είναι και το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό για ένα αποτελεσματικό και στιβαρό θρίλερ.

### **Εγκλήματα κάτω από τον ήλιο: από το νεο-νουάρ στο νεο-γουέστερν**

Μια από τις πιο δυναμικές τάσεις την τελευταία δεκαετία στη σύγχρονη ταινία εγκλήματος είναι η ανάμειξή τις με συμβάσεις του ρεβιζιονιστικού νεο-γουέστερν. Ταινίες όπως το *Καμία πατρίδα για τους μελλοθάνατους* (Ιθαν & Τζόελ Κοέν, 2009), *Στα ίχνη του ανέμου* (Σέρινταν, 2017), *Πάση θυσία* (Μακένζι, 2016), αλλά και σειρές όπως το *True Detective* (Pizzolato, 2014), τοποθετούν τη θεματική της εξιχνίασης ενός εγκλήματος στον χώρο μιας απο-βιομηχανοποιημένης και ερημωμένης επαρχίας, ενώ επανεσιάζονται σε ζητήματα κοινωνικής συνοχής και αποκλεισμού, ρατσισμού και κοινωνικών διακρίσεων σε μια μετα-υφεσιακή αμερικάνικη περιφέρεια. Αντίστοιχα παραδείγματα εμφανίζονται και στην Ευρώπη, όπως για παράδειγμα το ισπανικό *La Isla Minima* (Rodriguez, 2014). Ένα από τα

18 Αναλυτικά για τις ταινίες του Αλεξίου και του Οικονομίδη, βλ. Anna Ρουπου «Social Space, Architecture and the Crisis. Neo Noir Aesthetics in Contemporary Greek Cinema» στο Villarmea & Rosario (επιμ.) *New Approaches to Cinematic Spaces*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη, Routledge, 2019, σ. 27-41.

προβλήματα της μεταφοράς του ελληνικού φιλμ νουάρ στην Ελλάδα ήταν πάντα το ότι ένα από τα βασικά του στοιχεία ήταν η ένταξη σε ένα μοντερνιστικό αστικό πλαίσιο μιας μεγαλούπολης: λίγοι σκηνοθέτες κατάφεραν να παρουσιάσουν την Αθήνα ως ένα πειστικό πλαίσιο αλλοτρίωσης και αποξένωσης, αλλά κι απο-οικειοποίησης που να τροφοδοτήσει τις δομές του νουάρ. Αποτέλεσμα αυτής της έλλειψης είναι η πύκνωση επαναλαμβανόμενων κοινών τόπων της αθηναϊκής νύχτας, του περιθωρίου και του υπόκοσμου, κυρίως σε τηλεοπτικά σίριαλ. Η τοποθέτηση των δράσεων των αστυνομικών ταινιών στην ελληνική επαρχία, αντλώντας στοιχεία από το είδος του γουέστερν και τις συχνά προ-νεωτερικές του συμβάσεις και σχέσεις ανάμεσα στα μέλη μιας μικρής κοινότητας, αποδεικνύεται μια εύστοχη επιλογή των Ελλήνων σκηνοθετών.

Μια από τις πρώτες ελληνικές σύγχρονες ταινίες που ακολουθούν αυτόν τον δρόμο και εκμεταλλεύονται τη θεματική της οικονομικής κρίσης είναι η ταινία *Να κάθεται και να κοιτάς* (2013) του Γιώργου Σερβετά. Τοποθετείται στη Θήβα και βασίζεται πάνω στον μύθο της Αντιγόνης: η τριαντάχρονη Αντιγόνη (Μαρίνα Συμεού) επιστρέφει στην πόλη της και εμπλέκεται σε μια ιστορία οικογενειακής εκδίκησης. Η ταινία χρησιμοποιεί την εικονογραφία του γουέστερν –αποτυπώσεις του τοπίου, ένας παλιός σιδηροδρομικός σταθμός, μια μικρή καχύποπτη πόλη σε παρακμή, караμπίνες και ήρωες που ζουν σε τροχόσπιτα σε ερημικές τοποθεσίες– συνδυάζοντάς τα με μια σύγχρονη θεματολογία εγκλήματος. Η ανάδειξη της σκληρής, αυτόνομης και αποφασιστικής ηρωίδας είναι ένα από τα πιο δυνατά στοιχεία αυτής της ταινίας. Με μια ματιά στη σύγχρονη παραγωγή θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει ότι το νεο-γουέστερν αφήνει περισσότερα περιθώρια στην ανάπτυξη ισχυρών γυναικείων ρόλων, σε αντίθεση με το αστικό γκαγκστερικό νεο-νουάρ, που τοποθετείται σε ανδροκρατούμενο κυρίως πλαίσιο, με τους γυναικείους χαρακτήρες να είναι δευτερεύοντες ή να εξαντλούνται σε επιφανειακές απομιμήσεις της *femme fatale*: αν ο μισογυνιστικός χαρακτήρας του νουάρ είναι συνυφασμένος με την κλασική περίοδο αυτού του είδους, ένα από τα στοιχεία του σύγχρονου, ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του 1990, νεο-νουάρ είναι η ανάπτυξη μιας πιο φεμινιστικής ματιάς και η δημιουργία στιβαρών γυναικείων χαρακτήρων, κάτι που βλέπουμε και σε πρόσφατες διεθνείς τηλεοπτικές σειρές με γυναίκες επικεφαλής αστυνομικών ερευνών. Το ελληνικό παράδειγμα ακόμα υστερεί σημαντικά σε αυτό το σημείο. Αντιθέτως, σε παραδείγματα νεο-γουέστερν η στροφή προς δυνατούς γυναικείους χαρακτήρες και η ανάπτυξη της γυναικείας οπτικής γωνίας γίνεται εμφανής ακόμα και στην τηλεοπτική μυθοπλασία, όπως για παράδειγμα

στη σειρά *Άγριες Μέλισσες* (Λευτέρης Χαρίτος, ANΤ1 2019), η οποία επίσης αντλεί από το θεματολογικό οπλοστάσιο του γουέστερν.<sup>19</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο, το σκοτεινό νεο-νουάρ, με στοιχεία ρεβιζιονιστικού γουέστερν, του Σύλλα Τζουμέρκα *Το θαύμα της θάλασσας των Σαργασσών* (2019) αποτελεί εξαίρεση, καθώς έχει για πρωταγωνίστρια την οξύθυμη, αυτοκαταστροφική και απομονωμένη Διοικητή της αστυνομίας, που θυμίζει μια νεότερη τυπολογία γυναικών ντετέκτιβ σε αστυνομικές σειρές (*The Killing*, *The Fall*, *Marcella* κ.ά.).<sup>20</sup> Η Ελίσαβη Κοχανόβσκι ή «Κόκκινη Ελίσάβη» (Αγγελική Παπούλια), πολωνικής καταγωγής, αθυρόστομη, αλκοολική και σε μόνιμη ένταση, πέφτει σε δυσμένεια, και από την αντιτρομοκρατική υπηρεσία καταλήγει στο Μεσολόγγι για δέκα χρόνια, σε μια θέση κατώτερη των σπουδών και της εμπειρίας της, όπως ακούμε στα πρώτα λεπτά της ταινίας. Βασικός πρωταγωνιστής της ταινίας είναι η ίδια η πόλη του Μεσολογγίου, η μικρή κλειστή κοινότητα, όπου όλοι γνωρίζονται από παιδιά, όπου «όλοι βρίσκουν την πραγματική τους θέση», και όπου αναπαράγονται νοσηρές, βίαιες και εκβιαστικές οικογενειακές και κοινωνικές σχέσεις. Η έμφαση στο τοπίο της λιμνοθάλασσας, οι βάλτοι και τα έλη, οι ανοιχτοί δρόμοι με τους κλειστούς από τα βουνά και τη θάλασσα ορίζοντες, η κεντρική ηρωίδα Ρίτα, που τρέχει με τη μηχανή της ανάμεσα στο νερό και τη στεριά, και διεκδικεί τη μεγάλη «έξοδο» από την κλειστή αυτή πόλη, παραπέμπουν σε μια εικονογραφία του ρεβιζιονιστικού γουέστερν, σε συνδυασμό με μια καθαρά νεο-νουάρ αστυνομική πλοκή διερεύνησης ενός φόνου. Η ταινία μπορεί να θεωρηθεί άμεσος απόγονος του *Φόβου* του Κώστα Μανουσάκη (1966), ταινία για την οποία ο Τζουμέρκας έχει συχνά αναφέρει ότι τον έχει επηρεάσει.

Άλλη μια ηρωίδα που καταφέρνει να ξεφύγει από τη μικρή, κλειστή επαρχιακή κοινωνία είναι η Όλγα (Βίκυ Παπαδοπούλου), στην *Μπαλάντα της Τρύπιας Καρδιάς*, η μοιραία γυναίκα που πυροδοτεί τις συγκρούσεις στις οποίες οδηγείται η ταινία, και η μόνη που τελικά γλιτώνει και μένει ζωντανή από το τελικό μακελειό, από το οποίο δεν μένει όρθιος κανείς. Η ταινία αποτελεί ένα μετακλασικό υβρίδιο κωμωδίας και γκαγκστερικής ταινίας, το οποίο συμπυκνώνει στοιχεία της προ-

19 Νικήτας Φέσσας *Φεμινισμός και Άγριες Μέλισσες*, *Το Ποντίκι*, 17/10 2019. <http://www.topontiki.gr/article/346585/feminismos-kai-agries-melisses>

20 Πάνω σε αυτή την τυπολογία, βλ. επίσης και τις αναλύσεις του Ανδρέα Αποστολίδη για το *Homeland* (Alex Gansa & Howard Gordon, 2011) και το *Forbrydelsen* (Søren Sveistrup, 2007), αλλά και Ανδρέας Αποστολίδης *Το μαύρο καρέ. Οι αστυνομικές σειρές και η τηλεοπτική άνοιξη μετά το 2000*, Άγρα, Αθήνα, 2015.

σωπικής γραφής του Οικονομίδη, τα οποία εδώ αναδεικνύονται από την κωμική τους πλευρά και φτάνουν στον παροξυσμό (όπως γράφει ο Κουτσογιανόπουλος, «είναι το *Pulp Fiction* του, το γουέστερν των караγκιόζηδων, υπαρξιακή φάρσα και γκανγκστερικό ρομάντζο ταυτόχρονα»<sup>21</sup>). Παρά το γεγονός ότι η επιτυχημένη έξοδος στις αίθουσες της ταινίας συνέπεσε με το lockdown λόγω Covid-19, η ταινία επανήλθε στα θερινά σινεμά μετά την άρση των απαγορεύσεων και έκοψε σημαντικό αριθμό εισιτηρίων. Η ταινία πατάει με σαφήνεια στην εικονογραφία του γουέστερν, με υποβλητικά τοπία του κάμπου, με θερμά, κορεσμένα χρώματα που θυμίζουν γουέστερν των 1970ς κάτω από ένα εφιαλτικό λιοπύρι, με τους ήρωες κάθιδρους, εξαντλημένους και έτοιμους για την επόμενη έκρηξη. Το φυσικό τοπίο γύρω από τη Λαμία εναλλάσσεται με εικόνες από απροσδιόριστους μη τόπους γύρω από αυτοκινητοδρόμους, καφετέριες, σκυλάδικα, ξενοδοχεία και μπαρ, εξίσου κακόγουστα και κιτς με τις βίλες και τις μονοκατοικίες στις οποίες διαδραματίζεται η υπόθεση. Φουσκωτοί κροκόδειλοι, σεμεδάκια, γεμιστά, τάπερ και περήφανα στομάχια ως δείγμα λαϊκού ανδρισμού δίνουν τις πινελιές ελληνικού φολκλόρ σε αυτό το σύμπαν που εμπνέεται από τους Αδερφούς Κόεν και τον Ταραντίνο, αλλά δεν παύει να θυμίζει τη σφραγίδα του δημιουργού του. Τέλος, μπορούμε να σημειώσουμε ότι ίσως ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ελληνικού νεο-νουάρ, σε οποιαδήποτε από αυτές τις ταξινομήσεις που προτείνει το άρθρο και αν ανήκει, είναι το ότι από κανένα παράδειγμα δεν λείπει το στοιχείο του χιούμορ – σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Αν και το στοιχείο του χιούμορ δεν είναι σπάνιο για το αμερικάνικο νεο-νουάρ, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει σε μεγάλο βαθμό για παράδειγμα στο σκανδιναβικό νουάρ ή στην πλειοψηφία των τηλεοπτικών σειρών αστυνομικής αφήγησης.

### Επί της διαδικασίας: το ελληνικό *police procedural*

Η ταινία που εστιάζει στις διαδικασίες της αστυνομικής έρευνας (*police procedural*) είναι είδος το οποίο αναδύεται μέσα στον χώρο του κλασικού αμερικάνικου φιλμ νουάρ, κυρίως στη δεκαετία του 1950, και αναδεικνύεται κυρίως στην τηλεόραση. Η παρακολούθηση μιας ομάδας αστυνομικών που ξεδιαλύνει εγκλήματα μέσα από συγκεκριμένες διαδικασίες μεταφέρει το έγκλημα από τις κακόφημες γειτονιές στα

21 Θεόδωρος Κουτσογιαννόπουλος, «Κριτική για την Μπαλάντα της Τρύπιας Καρδιάς», *Lifo* 28/5/2020.



μεσοαστικά προάστια, και τη συμπάθεια του θεατή από τον μικροκακοποιό ή τον μοναχικό ντετέκτιβ προς τον υπηρεσιακό αστυνόμο. Το είδος θα ανθίσει και στην ελληνική τηλεόραση μέσα στη δικτατορία, με σειρές όπως το 38<sup>ο</sup> Αστυνομικό Τμήμα (Κορίνης, 1972), το *Απόρρητος Φάκελος 27* (Αρίων, 1972), *Ο Θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα* (Ανδρέου, 1982) και πολλές άλλες, με βασικούς σεναριογράφους τον Γιάννη Μαρή, τον Νίκο Φώσκολο και τον Τζίμμου Κορίνη. Η περίοδος ωστόσο στην οποία θα κορυφωθεί η παραγωγή αστυνομικών σειρών θα είναι η δεκαετία του 1990 και τα χρόνια της «απορρύθμισης» του τηλεοπτικού πεδίου, με δημοφιλείς σειρές όπως το *Τμήμα Ηθών* (Μανουσάκης, 1992), και η *Ανατομία ενός εγκλήματος* (Κοκκινόπουλος, 1992). Λίγο αργότερα, η σειρά εγκλήματος θα επανασυνδεθεί με την αστυνομική λογοτεχνία, καθώς θα εμφανιστούν οι τηλεοπτικές διασκευές των μυθοπλασιών του Πέτρου Μάρκαρη *Νυχτερινό Δελτίο* (Κοκκινόπουλος, 1989) και *Άμυνα Ζώνης* (Τσίτος, Χαρίτος, 2007), ενώ θα γίνει μεταφορά στη σύγχρονη εποχή των μεταπολεμικών μυθιστορημάτων του Γιάννη Μαρή, που στο μεταξύ έχουν αρχίσει να αποκτούν ένα μεγαλύτερο λογοτεχνικό κύρος, στη σειρά *Οι περιπέτειες του Αστυνόμου Μπέκα* (Καραντινάκης, 2006). Οι φιγούρες του Μπέκα και του Χαρίτου θα αποτελέσουν της πιο οικείες βασικές μορφές του Έλληνα αστυνομικού διερευνητή, που εκπροσωπούν άξια τις αρχές του μικροαστισμού και της οικογένειας (άνδρες μέσης ηλικίας, μικροαστοί, επιφυλακτικοί και συντηρητικών πεποιθήσεων, αλλά με ιδιαίτερο ένστικτο και κοινωνική ευαισθησία).

Σε αντίθεση με αυτούς τους χαρακτήρες, που βασικό τους προτέρημα είναι η οικειότητα με τον κοινωνικό περίγυρο, η ενσυναίσθηση, η κοφτερή ματιά πάνω στις μεταβολές της ανθρωπογεωγραφίας της Αθήνας και η σωστή δικτύωση, ο εγκληματολόγος Δημήτρης Λαϊνης αντλεί την αποτελεσματικότητά του από την απόσταση, από τη δυνατότητά του να απομακρύνεται και να κοιτάει τα πράγματα από μια διαφορετική οπτική γωνία. Η ιδιοσυγκρασιακή του συμπεριφορά και ο μοναχικός του τρόπος ζωής καθορίζονται από το σύνδρομο Άσπεργκερ – κάτι που έχουμε δει και σε άλλους τηλεοπτικούς ερευνητές, όπως τον *Detective Monk* (2002) και τον πιο πρόσφατο *Sherlock* (2010). Πατώντας σε αυτή τη γενεαλογία, η τηλεοπτική σειρά *Έτερος Εγώ: Χαμένες Ψυχές* (Τσαφούλιας, 2019) ανανεώνει το είδος της εγκληματικής διερεύνησης, καθώς αποτελεί ένα από τα καλύτερα και δημοφιλέστερα παραδείγματα τηλεοπτικής μυθοπλασίας σε μία περίοδο που το ελληνικό κοινό είναι πλήρως εξοικειωμένο, μέσω της συνδρομητικής τηλεόρασης, με σύγχρονες σειρές που άλλαξαν το τοπίο της αστυνομικής θεματολογίας εγκλήματος. Η σειρά *Έτερος Εγώ* ξεφεύγει από τη δεσπόζουσα τάση των ελληνικών νε-

ο-νουάρ που τοποθετούνται σε έναν εγκληματικό υπόκοσμο και βρίσκονται αρκετά κοντά στην γκανγκστερική ταινία ή το ψυχολογικό θρίλερ, και επιστρέφει στη φιγούρα του ευφυούς και στοχαστικού διερευνητή που καλείται να βρει τη λύση του αινίγματος μέσα από περιπτώσεις που ανήκουν στην αφηγηματική δομή του whodunit. Η μίνι σειρά –οκτώ επεισοδίων– βασίστηκε στη μεγάλου μήκους ταινία *Έτερος Εγώ* (Τσαφούλιας, 2017) και το επίπεδο της τηλεοπτικής παραγωγής δεν υπολείπεται σε τίποτα μιας υψηλού κόστους (για τα ελληνικά δεδομένα) ταινίας. Η ταινία κυκλοφόρησε για ένα μικρό χρονικό διάστημα στις αίθουσες το 2017, αλλά σύντομα αποσύρθηκε, για λόγους που πλησιάζουν ακόμα περισσότερο την εγκληματική μυθοπλασία. Έγινε ωστόσο διαθέσιμη πολύ σύντομα διαδικτυακά, κάτι που αποδείχθηκε μια σωστή επιλογή από την πλευρά του σκηνοθέτη, καθώς απέκτησε φανατικούς θαυμαστές και μεγάλη δημοφιλία.

Βασική διαφορά τόσο της σειράς όσο και της ταινίας με το κυρίαρχο παράδειγμα της ελληνικής αστυνομικής μυθοπλασίας είναι ότι απομακρύνονται από αναπαραστάσεις της λαϊκότητας, του περιθωρίου και των κοινωνικών καταστάσεων, που, κατά κάποιο τρόπο, αποτελούν το ελληνικό «φολκλόρ» της καθημερινότητας, όπως το δυσλειτουργικό δημόσιο, η υποστελέχωση νοσοκομείων και αστυνομίας, οι αναφορές στην οικονομική κρίση ή στην άμεση πολιτική επικαιρότητα. Οι χώροι που σχετίζονται με το πανεπιστήμιο για παράδειγμα, το αμφιθέατρο στο οποίο διδάσκει ο Λαΐνης, και η βιβλιοθήκη στην οποία διεξάγει έρευνα, απομακρύνονται εντελώς από οικείες στα media αναπαραστάσεις των πανεπιστημιακών χώρων που παρουσιάζονται ως ξέφραγο αμπέλι πολιτικής ανομίας: εδώ αποτυπώνονται ως χώροι επιστημονικού κύρους και σοβαρής έρευνας. Το ίδιο και με το ψυχιατρικό νοσοκομείο στη σειρά, το οποίο, αν και αναφέρεται ως «αποθήκη ψυχών», δεν έχει καμία σχέση με εικόνες νοσοκομείων με εξουθενωμένους εργαζόμενους, ράντζα στους διάδρομους και σκηνές αλλοφροσύνης στα ταμεία – όπως, για παράδειγμα, στη σύντομη σκηνή από την ταινία *Πέντρο Νούλα*. Σε αντίθεση με τα κακοδιατηρημένα και στριμωγμένα γραφεία της Αστυνομίας, με κακή πχομόνωση (*Θάυμα της Θάλασσας των Σαργασσών*) ή τη σχηματοποιημένη παρουσίαση του δημοσιοϋπαλληλικού περιβάλλοντος (*Αδίκος Κόσμος*), εδώ τα γραφεία της Ασφάλειας βρίσκονται σε ουρανοξύστη –στο κτίριο του ΟΤΕ– και έχουν θέα όλο το λεκανοπέδιο, δίνοντας μια αίσθηση υπεροχής και πανοπτικού ελέγχου στον υποδιοικητή του τμήματος Ανθρωποκτονιών Μπαρασόπουλο, κάτι που ποτέ δεν απόλαυσε για παράδειγμα ο αστυνόμος Χαρίτος. Αν και στους διαλόγους γίνονται κάποιες αναφορές σε προβλήματα και ελλείψεις προσωπικού, οι άψογοι και

άρτια τεχνικά εξοπλισμένοι χώροι, που θυμίζουν άλλοτε σκανδιναβικό ντεκόρ και άλλοτε σειρές τύπου *CSI* (Zuicker, 2000) δημιουργούν μια αίσθηση αντίφασης με αυτές τις αναφορές.

Τόσο η ταινία όσο και η σειρά, με έναν ιδιόμορφο τρόπο, καταφέρνουν να αποδώσουν μια επιφανειακή αίσθηση λειτουργικότητας, πολιτικής ορθότητας και εξορθολογισμού της μετα-μνημονιακής ελληνικής κοινωνίας, όπου το έγκλημα εκπροσωπείται από τον παραλογισμό και διαπράττεται από ψυχασθενείς, μεγαλομανείς μανιακούς δολοφόνους, σε αντίθεση με την πλειονότητα των ελληνικών ταινιών, στις οποίες το έγκλημα αποτελεί σχεδόν τρόπο επιβίωσης ή απόδοσης δικαιοσύνης μέσα σε μια καθ' όλα παράτυπη, διαρθρωμένη με γκανγκστερικούς όρους, ελληνική κοινωνία. Μέσα από αυτό το σχήμα, η χρήση μοτιβών και χώρων από το σκανδιναβικό νουάρ όχι απλώς νομιμοποιείται, αλλά προσφέρει μια ουτοπική κοινωνική εικόνα μιας αποτελεσματικής αστυνομικής διερεύνησης η οποία λειτουργεί ως ευχάριστη έκπληξη και ως αξιοπερίεργο φαινόμενο για τον Έλληνα θεατή. Η σχεδόν καθησυχαστική αυτή εικόνα αποτελεσματικότητας του ορθού λόγου, σε συνδυασμό με τη χρήση της αρχαίας φιλοσοφίας και μυθολογίας ως κεντρικού πυρήνα της δομής του εγκλήματος, προτείνουν μια εναλλακτική εικόνα για το ποιες μπορούν να είναι οι ιδιαιτερότητες της αστυνομικής ελληνικής ταινίας πέρα από τη γραφικότητα των στερεότυπων του ελληνικού υπόκοσμου: πιθανόν σε αυτόν τον συνδυασμό οφείλει και τη θετική ανταπόκριση του κοινού.

Η πρόσφατη ανάπτυξη των ειδών εγκλήματος και μυστηρίου δείχνει ότι τα ελληνικά θρίλερ μπορούν να συνδυάσουν στοιχεία ποιοτικού κινηματογράφου –καθώς πολλά από αυτά ανήκουν στο παράδειγμα του φεστιβαλικού κινηματογράφου τέχνης– και υψηλή δημοφιλία, κάτι που τα τελευταία χρόνια ήταν ένα μεγάλο μειονέκτημα της ελληνικής ταινίας. Μετά από χρόνια άρνησης του χαρακτηρισμού «ελληνικό φιλμ νουάρ» ή υποβάθμισης της ελληνικής αστυνομικής ταινίας, σήμερα μπορεί κάποιος να διακρίνει ένα υπόγειο ρεύμα που ξεκινάει από τις μεταπολεμικές σκοτεινές αλληγορίες για τον Εμφύλιο, συνεχίζεται με τις αστραφτερές αστυνομικές ταινίες της δεκαετίας του 1960, και δίνει τη σκυτάλη στη νέα γενιά του ΝΕΚ, που εμπλουτίζει τις πολιτικές ταινίες με στρατηγικές του κινηματογράφου είδους. Στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, ανανεώνεται σε συνομιλία με τον διεθνή μετα-κλασικό κινηματογράφο, γίνεται οικείο μέσα από πολυάριθμες τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές στη δεκαετία του 1990, πειραματίζεται με τους όρους της φεστιβαλικής ταινίας και του κινηματογράφου τέχνης στα χρόνια του *weird wave* και της κρίσης, καταφέροντας ταυτόχρονα να παραμένει ψηλά στις προτιμήσεις του κοινού.



▲ Ληστεία στην Αθήνα (σκηνοθεσία Βαγγέλης Σερντάρης, 1968)

▼ Γλυκιά συμμορία (σκηνοθεσία Νίκος Νικολαΐδης, 1983)



◄ Ο γιος του Τσάρλυ (σκηνοθεσία Κάρολος Ζωνάρας, 2009)



◀ Μαχαιροβγάλτης  
(σκηνοθεσία  
Γιάννης  
Οικονομίδης,  
2010)



◀ Άδικος κόσμος  
(σκηνοθεσία  
Φίλιππος Τσίτος,  
2012)



◀ Έτερος Εγώ –  
Χαμένες Ψυχές  
(σκηνοθεσία  
Σωτήρης  
Τσαφούλιας,  
2019)

Χρήστος Δερμεντζόπουλος

Roxana Eichel

Νίκος Φιλιππαίος

Sándor Kálai

Jacques Migozzi

---

Σειριακές δολοφονίες σε όλη την Ευρώπη:  
έξι συγγραφείς, έξι προοπτικές, έξι σειρές

**Α**υτό το άρθρο στοχεύει στην ανάλυση των διαφορετικών εκδοτικών στρατηγικών που λαμβάνουν χώρα στην κυκλοφορία έξι Ευρωπαίων συγγραφέων αστυνομικής λογοτεχνίας. Καθένας από τους συγγραφείς επιλέχθηκε ως αντιπροσωπευτικότερος για τη χώρα καταγωγής του (Αντρέα Καμιλλέρι για την Ιταλία, Fred Vargas για τη Γαλλία, George Arion για τη Ρουμανία, Kondor Vilmos για την Ουγγαρία, Πέτρος Μάρκαρης για την Ελλάδα και Jo Nesbø για τη Νορβηγία). Η διάδοση των βιβλίων τους στην Ιταλία, τη Γαλλία, την Ουγγαρία, την Ελλάδα και τη Ρουμανία συνεπάγεται διάφορα μοτίβα, που θα επιχειρήσει να εξηγήσει το παρόν κείμενο. Φαινόταν σημαντικό να συμπεριληφθεί ένας Σκανδιναβός συγγραφέας στη λίστα για τη μελέτη των επιπτώσεων ενός παγκόσμιου φαινομένου όπως το σκανδιναβικό νουάρ σε καθεμία από τις επιλεγμένες χώρες. Αυτή η συγκριτική μελέτη της έκδοσης των μυθιστορημάτων αυτών των συγγραφέων αποδεικνύει τις ισχυρές αλλαγές στη σύγχρονη ισορροπία δυνάμεων στο ευρωπαϊκό εκδοτικό σύστημα.

### **Διεθνής αγορά βιβλίων και μετάφραση**

Σύμφωνα με την Ann Steiner «Το διεθνές εμπόριο βιβλίων είναι πολύπλοκο και προσφέρει πολλά παραδείγματα ταυτόχρονων αλληλεπιδράσεων και διαπραγματεύσεων μεταξύ λογοτεχνίας, αγορών, αναγνωστών και εθνικών και παγκόσμιων συζητήσεων» (Steiner, 2012, σ. 316). Αυτή η αγορά κυριαρχείται από χώρες που υπερισχύουν όχι μόνο σε οικονομικό, αλλά και σε πολιτιστικό επίπεδο, όπως το Ηνωμένο Βασίλειο, οι ΗΠΑ, η Γερμανία και η Γαλλία. Η ψηφιακή στροφή των σημερινών ημερών επέφερε επίσης σημαντικούς μετασχηματισμούς στις αγορές

του βιβλίου. Ένα από αυτά είναι η υπερ-έκδοση. «Το 2009, υπήρχαν περίπου 120.000 τίτλοι που εκδόθηκαν στο Ηνωμένο Βασίλειο, 90.000 στη Γερμανία, 70.000 στην Ινδία, 120.000 στη Ρωσία, 275.000 στις ΗΠΑ (αν και μερικοί από τους τίτλους του Ηνωμένου Βασιλείου και των ΗΠΑ είναι ίδιοι) και πιθανώς περίπου 150.000 στην Κίνα – αλλά γι' αυτή την περίπτωση τα διαθέσιμα στατιστικά στοιχεία είναι αντιφατικά. Οι εξαγωγές, όπως υποδεικνύουν αυτά τα στοιχεία, είναι απαραίτητες, και ιδιαίτερα το εμπόριο βιβλίων στη Βρετανία, την Αμερική, την Ισπανία, τη Γαλλία και τη Γερμανία εξαρτώνται από μια μεγάλη διεθνή αγορά» (Steiner, 2012, σ. 318-319).

Στο κεφάλαιο της Ann Steiner στο *Routledge Companion to World Literature*, η συγγραφέας αφιερώνει ένα υποκεφάλαιο στο φαινόμενο των best sellers. Το *Index Translationum* της UNESCO υποδεικνύει ότι τα αγγλικά είναι η κύρια γλώσσα στις μεταφράσεις, καθώς στα αγγλικά «οι κοινωνικοί και πολιτιστικοί κώδικες θεωρούνται λιγότερο περίπλοκοι και εδώ βρίσκεται μέρος της εξήγησης για τον μεγάλο αριθμό αγγλικών μεταφράσεων» (Steiner, 2012, σ. 322). Αλλά η έρευνά της καταλήγει στο κάπως εκπληκτικό συμπέρασμα ότι η αγγλόφωνη λογοτεχνία δεν κυριαρχεί στον κόσμο. «Μεταξύ των κορυφαίων σαράντα τίτλων, μόνο το 30% γράφτηκε από αγγλόφωνους συγγραφείς, ενώ μια μικρή χώρα όπως η Σουηδία (λόγω της επιτυχίας ορισμένων συγγραφέων αστυνομικής λογοτεχνίας) είχε οκτώ τίτλους» (Steiner, 2012, σ. 322). Η τεράστια διεθνής επιτυχία του σκανδιναβικού νουάρ είναι, από μόνη της, ένδειξη της παγκόσμιας επίδρασης της αστυνομικής λογοτεχνίας, ως είδος, καθώς και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των αγορών βιβλίων και των μεταφραστικών πολιτικών στη δημιουργία παγκόσμιων best seller.

Η Ann Steiner επισημαίνει ότι: «Ο Σουηδός συγγραφέας αστυνομικής φαντασίας Stieg Larsson [...] είναι ένα διαφωτιστικό παράδειγμα, που δείχνει ότι η διεθνής επιτυχία συνδέεται συχνότερα με το είδος παρά με τη γλώσσα». (Steiner, 2012, σ. 322) Τα σουηδικά (καθώς και τα νορβηγικά ή τα δανικά) μπορούν να θεωρηθούν ως μια περιφερειακή γλώσσα και, όπως δείχνει η περίπτωση του Larsson, δεν είναι αδύνατο ένα βιβλίο γραμμένο σε αυτές τις γλώσσες να είναι διεθνές best seller. Ο Stieg Larsson, ο οποίος στη χώρα του δεν θεωρείται τυπικός συγγραφέας εγκλημάτων, ενσαρκώνει, στην παγκόσμια σκηνή, την ίδια την ιδέα της σουηδικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Οι θιασώτες του αστυνομικού, τουλάχιστον στη Δύση, μπορεί να είχαν συνηθίσει στην κοινωνική ατζέντα του είδους, αλλά, αν και ικανοποίησε έντονα αυτή την προσδοκία παρουσιάζοντας τις αδυ-

ναμίες του σουηδικού κράτους πρόνοιας, ο Larsson πρόσθεσε σε αυτό το δέλεαρ των σκανδιναβικών και αστικών τοπίων και του σκανδιναβικού τρόπου ζωής. Με αυτόν τον τρόπο, δημιούργησε μεταθανάτια την επιτυχημένη συνταγή του σκανδιναβικού νουάρ.

Αναφορικά με τα προβλήματα της μετάφρασης, που σχετίζονται με γλωσσικές ομάδες και αγορές βιβλίων, μπορούμε να αναφερθούμε, αφενός, στα έργα των Itamar Even-Zohar (1990) και Pascale Casanova (2004 και 2015). Η τελευταία επιμένει, στο βιβλίο της για τον διεθνή λογοτεχνικό χώρο, στην ανάγκη «να αναλογιστεί κανείς το σύνολο των κειμένων που σχηματίζουν αυτό που ονομάζεται “ιστορία της λογοτεχνίας”» (Casanova, 2004, σ. 2) αντί (ή παράλληλα) να εστιάζεται μονομερώς, δηλαδή να επιδεικνύεται ενδιαφέρον μόνο για ένα λογοτεχνικό έργο «που περιγράφεται ως απόλυτη εξαίρεση, μια ξαφνική, απρόβλεπτη και απονωμένη έκφραση καλλιτεχνικής δημιουργικότητας» (Casanova, 2004, σ. 2).

Η μετάφραση είναι πάντα μια ιεραρχική και ασύμμετρη δραστηριότητα μεταξύ γλωσσών και πολιτισμών (Venuti, 2013 και Heilbron, 1999), επειδή συγκεντρώνει κεντρικές, ημι-περιφερειακές και περιφερειακές γλώσσες: «Η μετάφραση και η συλλογική διγλωσσία δεν είναι φαινόμενα που υποτάσσονται, αλλά που είναι ξεχωριστά από τη γλωσσική κυριαρχία και τα αποτελέσματά της: αντί να ξεφεύγουν από αυτήν, αυτά τα φαινόμενα αναπαράγουν την ισορροπία δυνάμεων μεταξύ των γλωσσών» (Casanova, 2015, σ. 10) Σύμφωνα με τον Itamar Even-Zohar, η μετάφραση μπορεί να κατέχει κεντρική θέση σε τρεις τύπους περιστάσεων: «(α) όταν ένα πολυσύστημα δεν έχει ακόμη αποκρυσταλλωθεί, δηλαδή όταν μια λογοτεχνία είναι “νεανική”, σε διαδικασία δηλαδή ίδρυσης· (β) όταν μια λογοτεχνία είναι είτε “περιφερειακή” (μέσα σε μια μεγάλη ομάδα σχετικών λογοτεχνιών) ή “αδύναμη”, ή και τα δύο και (γ) όταν υπάρχουν σημεία καμπίς, κρίσεις ή λογοτεχνικά κενά σε μια λογοτεχνία» (Even-Zohar, 1990, σ. 47).

Σύμφωνα με τον Johan Heilbron, «από κοινωνιολογική άποψη, οι μεταφράσεις είναι συνάρτηση των κοινωνικών σχέσεων μεταξύ των γλωσσικών ομάδων και των μετασχηματισμών τους με την πάροδο του χρόνου» (Heilbron, 1999). Οι βασικές μονάδες του παγκόσμιου συστήματος μετάφρασης είναι οι γλωσσικές ομάδες. Ο Heilbron επιμένει στα εξής:

1. «Το διεθνές μεταφραστικό σύστημα έχει, πρωτίστως, μια ιεραρχική δομή, με κεντρικές, ημι-περιφερειακές και περιφερειακές γλώσσες. Χρησιμοποιώντας έναν απλό ορισμό της κεντρικότητας, μπορεί κανείς να πει ότι μια γλώσσα είναι πιο κεντρική στο παγκόσμιο σύστημα μετάφρασης όταν έχει μεγαλύτερο



μερίδιο στον συνολικό αριθμό των μεταφρασμένων βιβλίων παγκοσμίως». (Heilbron, 1999). Τα αγγλικά, τα γαλλικά, τα γερμανικά και τα ρωσικά μπορούν να θεωρηθούν ως κεντρικές γλώσσες, αλλά «οι διαφορές μεταξύ ημι-περιφερειακών και περιφερειακών γλωσσών είναι πολύ πιο κλιμακωτές.

2. «Όσο πιο κεντρική είναι μια γλώσσα στο μεταφραστικό σύστημα, τόσο περισσότερο έχει την ικανότητα να λειτουργεί ως ενδιάμεση ή μεταφορική γλώσσα, δηλαδή ως μέσο επικοινωνίας μεταξύ γλωσσικών ομάδων που οι ίδιες είναι περιφερειακές ή ημι-περιφερειακές». (Heilbron, 1999). Όπως θα δούμε, αυτή η ισορροπία μεταξύ των γλωσσών είναι σημαντική στην περίπτωση του είδους της αστυνομικής λογοτεχνίας: οι κεντρικές γλώσσες παίζουν ρόλο επικοινωνίας και, αν ένα μυθιστόρημα, γραμμένο σε περιφερειακή γλώσσα μεταφραστεί σε κεντρική, η πιθανότητα για άλλες μεταφράσεις σε άλλες περιφερειακές είναι μεγαλύτερη.
3. «Εφόσον το διεθνές μεταφραστικό σύστημα κυριαρχείται τόσο σταθερά από μια υπερκεντρική γλώσσα, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι οι μεταφράσεις από άλλες γλώσσες θα μειωθούν με συνέπεια να οδηγήσουν σε εικονικό μονοπώλιο για μεταφράσεις από τα αγγλικά» (Heilbron, 1999). Ωστόσο, η αύξηση των μεταφράσεων από τα αγγλικά δεν έχει μειώσει τις μεταφράσεις από άλλες γλώσσες.
4. «Η δομή του παγκόσμιου συστήματος μετάφρασης αντιστοιχεί επίσης σε κανονικότητες εισαγωγής. Όσο πιο κεντρική είναι μια γλώσσα στο διεθνές μεταφραστικό σύστημα, τόσο μικρότερος είναι ο ρόλος των μεταφράσεων σε αυτή τη γλώσσα» (Heilbron, 1999).

Αυτές οι σκέψεις είναι σημαντικές για να αναλύσουμε τις μεταφράσεις μυθιστορημάτων αστυνομικής φαντασίας σε διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες.

### **Έξι συγγραφείς σε μετάφραση**

Οι Αντρέα Καμιλλέρι, Fred Vargas και Jo Nesbø αναμφίβολα περιλαμβάνονται στη λίστα μας ως σημαντικοί συγγραφείς πανευρωπαϊκής εμβέλειας. Ο Καμιλλέρι έχει μεταφραστεί σε 18 διαφορετικές ευρωπαϊκές γλώσσες, ενώ το έργο του Nesbø έχει κυκλοφορήσει μέχρι στιγμής σε 24 ευρωπαϊκές γλώσσες. Είναι ενδεικτικό ότι, ως ξένοι συγγραφείς σε μια μεγάλη αγορά όπως η Γαλλία, το μεταφρασμένο έργο τους συγκέντρωνε, μέχρι το 2018, έναν εκπληκτικό αριθμό επανεκδόσεων: συνολικά 64 για τα 17 μυθιστορήματα του Jo Nesbø που δημοσιεύτηκαν στην περίφημη συλλογή *Série noire*, και όχι λιγότερο από 71, για τα 27 μεταφρα-

σμένα στα γαλλικά αστυνομικά μυθιστορήματα του Καμιλλέρι. Μεταφρασμένη σε 40 χώρες και σε 26 γλώσσες, σύμφωνα με τον εκδότη της, η Fred Vargas γνώρισε μεγάλη πανευρωπαϊκή επιτυχία, με 18 έργα της να έχουν μεταφραστεί σε συνολικά 19 ευρωπαϊκές χώρες. Το ευρωπαϊκό status των άλλων τριών συγγραφέων (ο Μάρκκαρης, που βρίσκεται σε ένα είδος ενδιάμεσης θέσης, του Kondor και του Arion) είναι λιγότερο σαφές.

**Vilmos Kondor** είναι το ψευδώνυμο ενός Ούγγρου συγγραφέα αστυνομικής λογοτεχνίας. Το πρώτο μυθιστόρημα της σειράς *Έγκλημα στη Βουδαπέστη* εκδόθηκε στην Ουγγαρία το 2008 και μεταφράστηκε σε πολλές κεντρικές (αγγλικά – από τον Harper Collins το 2012 ή γερμανικά, το 2010, από τον Knauer) και περιφερειακές (πολωνικά, φινλανδικά...) γλώσσες. Το μυθιστόρημα κυκλοφόρησε επίσης στη Γαλλία από την Payot-Rivages το 2011. Ο Ούγγρος συγγραφέας είναι σχετικά άγνωστος στην Ελλάδα, ακόμα κι αν οι εκδόσεις Κέδρος κατέστησαν προσιτό το μυθιστόρημα στο ντόπιο αναγνωστικό κοινό μέσω μιας μετάφρασης του 2014 από τα αγγλικά. Δεν υπάρχει ακόμη μετάφραση στα ρουμανικά, αλλά το *Έγκλημα στη Βουδαπέστη* εκδόθηκε στην Ιταλία, από την Edizioni E/O το 2010.

Η περίπτωση του **George Arion**, που θεωρείται ο σημαντικότερος συγγραφέας αστυνομικών στη Ρουμανία, είναι επίσης ενδιαφέρουσα: τα μυθιστορήματά του δεν μεταφράζονται στα ουγγρικά και ελληνικά, ούτε στα ιταλικά, αλλά 3 από τα 18 μυθιστορήματά του δημοσιεύτηκαν σε γαλλική μετάφραση και επιπλέον, από τον μικρό ανεξάρτητο γαλλοβελγικό εκδότη Genèse éditions (*Nesfârșitazideieri*, 1997 – *Cible royale*, 2014· *Atac în bibliotecă*, 1983 – *Qui veut la peau d'Andreï Mladin?*, 2015· *Profesionistul. Tintă în mișcare*, 1981- *La Vodka du Diable* 2017).

Δεδομένου ότι ο **Jo Nesbø** είναι ένας από τους πιο γνωστούς συγγραφείς αστυνομικής φαντασίας παγκοσμίως, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι σχεδόν όλα τα μυθιστορήματά του μεταφράζονται και στις πέντε προαναφερθείσες χώρες.

Στη Γαλλία, τα πρώτα τέσσερα μυθιστορήματα με ήρωα τον Harry Hole εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Gaïa Éditions (2002-2005), έναν μικρό εκδότη ειδικευμένο στην ξένη, και κυρίως στη σκανδιναβική λογοτεχνία (όλα τώρα επανεκδίδονται από τις εκδόσεις Gallimard στη σειρά Folio policier). Τα άλλα μυθιστορήματα του Nesbø, τα πιο δημοφιλή δηλαδή μέρη της σειράς Harry Hole, έχουν δημοσιευτεί στη *Série Noire* από τον Gallimard. Ο ίδιος εκδοτικός δημοσίευσε τη λογοτεχνική σειρά αυτοτελών αστυνομικών μυθιστορημάτων του Nesbø με ήρωα τον Olav Johansen. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι αυτές οι γαλλικές μεταφράσεις δημοσιεύτηκαν με τη σειρά της αρχικής τους δημοσίευσης.

Στην Ελλάδα, το πρώτο μυθιστόρημα που κυκλοφόρησε ήταν το τρίτο μυθιστόρημα του Harry Hole, ο *Κοκκινολαίμης*, από τις εκδ. Ορφέας το 2008. Στη συνέχεια όλα τα άλλα εκδόθηκαν από τη σειρά αστυνομικής λογοτεχνίας των Εκδόσεων Μεταίχμιο, ενώ από τις ίδιες εκδόσεις κυκλοφορούν και οι παιδικές ιστορίες *Δόκτωρ Πορδαλός* του ίδιου συγγραφέα. (Τα μυθιστορήματα της σειράς του Harry Hole είναι με έντονη γραφή):

**Το αστέρι του διαβόλου** ([αρχική έκδοση 2003], 2011

**Νέμεσις** ([2002]), 2011

**Ο Κοκκινολαίμης** (, [2007], 2012

**Ο Λυτρωτής** ([2005]), 2012

Κυνηγοί κεφαλών ( [2008]), 2012

**Ο Φαντομάς** ([2011]), 2013

**Η λεοπάρδαλη** ([2009]), 2013

**Η νυχτερίδα** ([1997]), 2014

**Αστυνομία** ([2013]), 2014

**Ο Χιονάνθρωπος** ([2007] ) 2015

Ο γιος ([2014] 2015

Αίμα στο χιόνι ([2015], 2015

Περισσότερο Αίμα [2015], 2015

**Η δίψα** [2015], 2017

**Οι κατσαρίδες** [1998], 2017

Μάκβεθ [2018], 2018

**Μαχαίρι** [2019], 2019

Το βασίλειο [2020], 2020

Ο άρχοντας της ζήλιας [2021], 2021

Στη Ρουμανία, η δημοσίευση των μυθιστορημάτων του Nesbø ήταν πιο σποραδική και τυχαία, και απέχει πολύ από το να ολοκληρωθεί. Η Rao Books άρχισε να δημοσιεύει τη σειρά Harry Hole: *Ο κοκκινολαίμης*, 2009· *Νέμεσις*, 2010· *Το αστέρι του διαβόλου*, 2011· *Ο λυτρωτής* 2012· *Ο χιονάνθρωπος*, 2014. Από το 2018 η Editure Trei άρχισε να δημοσιεύει τη σειρά Harry Hole (μέχρι τώρα έχουν δημοσιευτεί τα πρώτα τέσσερα μυθιστορήματα), καθώς και τα δύο μυθιστορήματα του Olaf Johansen και το *Ο γιος* (Fiul), αλλά το *Μάκβεθ* εκδόθηκε από την Humanitas το 2019.

Στην Ουγγαρία, όλα τα μυθιστορήματα του Nesbø εκδόθηκαν από τον Animus, έναν εκδοτικό οίκο που ειδικεύεται στη σκανδιναβική αστυνομική λογοτεχνία, εκτός από το *Μάκβεθ*, που εκδόθηκε από έναν άλλο εκδότη, τον Kossuth. Όπως και σε άλλες χώρες, τα μυθιστορήματα με τον Harry Hole δεν εκδόθηκαν σύμφωνα με την αρχική τους σειρά: Τα *Νέμεσις*, *Το αστέρι του διαβόλου* και *Ο λυτρωτής* εκδόθηκαν στα ουγγρικά, αντίστοιχα το πρώτο το 2008 και το δεύτερο και το τρίτο το 2010.

Στην Ιταλία, εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Piemme τα: *Κοκκινολαίμης*, *Νέμεσις*, *Το αστέρι του διαβόλου*, *Ο λυτρωτής* και *Ο Χιονάνθρωπος* (μεταξύ 2006 και 2010). Το 2011 οι εκδόσεις Einaudi άρχισαν να δημοσιεύουν όλα τα μυθιστορήματα της σειράς ξεκινώντας με το *Η λεοπάρδαλη* και στη συνέχεια αναδημοσίευσαν τα πέντε προαναφερθέντα μυθιστορήματα. Η σειρά του Olan Johansen κυκλοφόρησε από την Einaudi το 2015 και το 2016, καθώς και τα *Κυνηγοί κεφαλών* και *Ο γιος*, το 2013 και το 2014 αντίστοιχα, ωστόσο το *Μάκβεθ*, το οποίο αποτελεί μέρος του πρότζεκτ Hogarth Shakespeare<sup>1</sup> εκδόθηκε από τον Rizzoli το 2018.

Ο Αντρέα Καμιλλέρι είναι ένας από τους πιο δημοφιλείς Ιταλούς συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας στην Ευρώπη, ενώ τα μυθιστορήματα και τα διηγήματά του έχουν μεταφραστεί και στις πέντε χώρες που εξετάζουμε. Στη Γαλλία έχουν εκδοθεί τα 34 μυθιστορήματα του Μονταλμπάνο (ή συλλογές διηγημάτων), ενώ επτά δεν έχουν μεταφραστεί ακόμη. Όλες οι μεταφράσεις εκδόθηκαν από τις εκδόσεις Fleuve noir, που ειδικεύονται στα δημοφιλή λογοτεχνικά είδη. Η πρώτη γαλλική μετάφραση μυθιστορήματος του Καμιλλέρι εκδόθηκε το 1998. Όπως στη Γαλλία, έτσι και στην Ελλάδα, από τις αρχές της δεκαετίας του 2000 κυκλοφόρησαν 27 έργα, από τις Εκδόσεις Πατάκη. Στη Ρουμανία και στην Ουγγαρία η κατάσταση είναι εντελώς διαφορετική: εκδόθηκαν μόνο μερικά μυθιστορήματα. Στη Ρουμανία εκδόθηκαν επτά μυθιστορήματα:

*Η φωνή του βιολιού* (η 4η ιστορία της σειράς με τον επιθεωρητή Μονταλμπάνο, Nemira, 2009 και 2014)·

*Εκδρομή στο Τίνταρι* (η 7η ιστορία, Nemira, 2010 και 2014)·

*Σκύλος από τερακότα* (η 2η ιστορία, Nemira, 2010 και 2014)

1 Το συγκεκριμένο πρότζεκτ του μεγάλου εκδοτικού οίκου Random House, που ξεκίνησε το 2013, έχει ως στόχο την επεξεργασία εκ νέου των κλασικών έργων του Σαίξπηρ από διάσημους σύγχρονους συγγραφείς (μεταξύ των οποίων και ο Nesbø), ώστε να απευθύνονται στο ευρύ κοινό.

*Το σχήμα του νερού* (η 1η ιστορία, Nemira, 2010 και 2014)·  
*Ο κλέφτης της μεσημβρίας* (η 3η ιστορία, Nemira, 2009 και 2014)·  
*Το άρωμα της νύχτας* (η 8η ιστορία, Nemira, 2015)·  
*Η υπομονή της αράχνης*, η 11η ιστορία, Nemira, 2015).

Στην Ουγγαρία, μόνο πέντε τίτλοι έχουν μεταφραστεί και δημοσιευθεί από τρεις διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους:

*Το σχήμα του νερού*, Mágus Design Stúdió, 2004·  
*Σκύλος από τερακότα*, Bastei Budapest, 2001·  
*Ο κλέφτης της μεσημβρίας*, Bastei Budapest, 2001·  
*Η φωνή του βιολιού*, Bastei Budapest, 2002·  
*Τριάντα ημέρες με τον επιθεωρητή Μονταλμπάνο*, Ευρόπα, 2017.

Ο **Πέτρος Μάρκαρης** βρίσκεται σε μια ενδιάμεση, αλλά αξιοζήλευτη θέση, με 12 μεταφρασμένους τίτλους στη Γαλλία, καθώς σχεδόν όλα τα μυθιστορήματα της σειράς του με τον αστυνόμο Κώστα Χαρίτο (εκτός από τα δύο τελευταία μυθιστορήματα) έχουν εκδοθεί από δύο μεγάλους εκδότες (τα δύο πρώτα μυθιστορήματα από τις Εκδόσεις Lattès, και οι άλλοι τίτλοι από τις Εκδόσεις Le Seuil). Οι μόνες τέσσερις ευρωπαϊκές χώρες που υποδέχθηκαν πραγματικά τα έργα του Μάρκαρη είναι η Γαλλία, η Ισπανία, η Ιταλία και η Γερμανία. Στην Ιταλία κυκλοφορεί όλη η σειρά του Χαρίτου. Οι πρώτοι εννέα τίτλοι εκδόθηκαν από τις Εκδόσεις Bompiani και οι έξι τελευταίοι από τις Εκδόσεις La Nave di Teseo. Τα μυθιστορήματα του Μάρκαρη δεν έχουν μεταφραστεί ούτε στην Ουγγαρία ούτε στη Ρουμανία.

Η **Fred Vargas**, λογοτεχνικό ψευδώνυμο της Frédérique Audoin-Rouzeau, είναι επίσης γνωστή συγγραφέας. Η διεθνής αναγνώρισή της οφείλεται εν μέρει στις αγγλικές μεταφράσεις των μυθιστορημάτων της. Δημοσίευσε εννέα μυθιστορήματα και μια συλλογή διηγημάτων με ήρωα τον επιθεωρητή Adamsberg (1991-2017), τρία μυθιστορήματα της σειράς Les Évangélistes (1995-1197), και δύο αυτοτελή μυθιστορήματα.

Στην Ελλάδα, τα έργα της Fred Vargas μεταφράστηκαν και κυκλοφόρησαν από πολλούς εκδότες. Οι Εκδόσεις Σύγχρονοι Ορίζοντες εξέδωσαν τα ακόλουθα έργα:

*Ρώτα τον άνεμο*, 2000 (1999)·  
*Ειδικός απεσταλμένος*, 2001 (1994)·

*Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά*, 2003 (2001)·

*Το σημάδι της τριάινας*, 2006 (2004)·

*Στα αιώνια δάση*, 2009 (2006)·

*Ένας αβέβαιος τόπος*, 2011 (2008).

Από τις Εκδόσεις Λιβάνη κυκλοφόρησαν το *Η μανιακή στρατιά*, 2012 (2011) και από τις Εκδόσεις Πατάκη δύο μυθιστορήματα:

*Οι καιροί των παγετώνων*, 2016 (2015)·

*Όταν βγαίνει η αράχνη*, 2019 (2017).

Τέλος, ο εκδοτικός οίκος Libro εξέδωσε το μυθιστόρημα *Εξαφάνιση Ελληνίδας αοιδού*, 2002 (1995).

Συμπερασματικά, οκτώ μυθιστορήματα της Vargas, με ήρωα τον Adamsberg, ο πρώτος τίτλος της σειράς *Les Évangélistes* και ένα μυθιστόρημα εκτός σειρών έχουν μεταφραστεί ως τώρα στα ελληνικά.

Στη Ρουμανία, οι Εκδόσεις Humanitas δημοσίευσαν το 2008 το *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά*. Το *L' Homme aux cercles bleus* και το *Το σημάδι της τριάινας* εκδόθηκαν στη σειρά Fiction Connection των Εκδόσεων Editura Trei το 2011. Η Crime Scene Press άρχισε στη συνέχεια να δημοσιεύει τα μυθιστορήματα της Vargas, και έτσι η σειρά Adamsberg στα ρουμανικά εμπλουτίστηκε από τη μετάφραση του *Οι καιροί των παγετώνων* το 2018 και το *Όταν βγαίνει η αράχνη* το 2019.

Στην Ουγγαρία μπορούμε να βρούμε μόνο δύο τίτλους της Vargas: *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά* και *Εξαφάνιση Ελληνίδας αοιδού* που εκδόθηκαν στα ουγγρικά το 2012 από τις Εκδόσεις Európa.

Στην Ιταλία, ολόκληρη η σειρά με τον Adamsberg (καθώς και η συλλογή διηγημάτων) και τα τρία μυθιστορήματα της σειράς *Les Évangélistes* εκδόθηκαν από τις Εκδόσεις Einaudi, καθώς και ένα από τα αυτοτελή μυθιστορήματά της *Ειδικός απεσταλμένος*, ενώ λείπει μόνο η μετάφραση ενός μυθιστορήματος (*Les jeux de l'amour et de la mort*).

### **Συμπεράσματα**

Αυτή η μελέτη επιχείρησε να επισημάνει ορισμένα χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής αγοράς βιβλίων, ακόμα κι αν στη λίστα μας υπάρχει έλλειψη αγγλικών ή αμερικανικών μυθιστορημάτων, που θα μπορούσαν να αντιπροσωπεύουν την

πιο κυρίαρχη από τις γλώσσες. Ωστόσο, η παγκόσμια διάσταση δεν έλειψε, αφού ο Jo Nesbø, ένας από τους Ευρωπαίους συγγραφείς που συμπεριλήφθηκαν στην επιλογή μας, είναι ένας αδιαμφισβήτητος σύγχρονος σταρ αυτού που σήμερα θεωρείται ως «μυθοπλασία του εγκλήματος» στην παγκόσμια λογοτεχνία. Συμπεριλάβαμε επίσης τη Γαλλία και την Ιταλία, δύο χώρες με πολύ σημαντική παράδοση στην αστυνομική λογοτεχνία.

Καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι, με εξαίρεση τον Nesbø, η μεταφραστική πορεία όλων των άλλων συγγραφέων είναι ενδεικτική του απρόβλεπτου και της αναταραχής των ευρωπαϊκών αγορών βιβλίου. Όχι μόνο τα αστυνομικά μυθιστορήματα του Νορβηγού συγγραφέα μεταφράζονται σε όλες τις εξεταζόμενες από την παρούσα μελέτη γλώσσες – πλήρως διαθέσιμες, δηλαδή (με εξαίρεση τα ρουμανικά, που υστερούν λίγο), αλλά θα μπορούσαμε άνετα να υποθέσουμε, ακόμη και χωρίς τα στοιχεία των πραγματικών πωλήσεων, οι οποίες δυστυχώς δεν είναι διαθέσιμες, ότι τα μυθιστορήματά του έχουν γίνει μπεστ σέλερ σε όλες τις εξεταζόμενες εθνικές αγορές.

Τα γαλλικά αποδεικνύονται κεντρική γλώσσα, και σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Heilbron, θα περίμενε κανείς περιορισμένο αριθμό μεταφράσεων. Αντίθετα, τα γαλλικά είναι η μόνη από τις επιλεγμένες γλώσσες στην οποία έχουν μεταφραστεί όλοι οι επιλεγμένοι συγγραφείς. Εκτός από το σύνολο του «Nesbø poir» και την πλειονότητα των έργων του Καμιλλέρι και του Μάρκαρν, ακόμη και λιγότερο γνωστοί συγγραφείς από την Ανατολική Ευρώπη, όπως ο Kondor ή ο Arion, έχουν κυκλοφορήσει, τουλάχιστον εν μέρει, σε γαλλική μετάφραση.

Τα ιταλικά είναι μια ημι-περιφερειακή γλώσσα, με έντονη παράδοση στην αστυνομική λογοτεχνία. Αποτελεί ένα ενδεικτικό παράδειγμα στη μελέτη μας, καθώς έχουν μεταφραστεί στα ιταλικά σχεδόν όλοι οι συγγραφείς που εξετάζονται εδώ: ολόκληρο το έργο του Nesbø και του Μάρκαρν, σχεδόν όλα τα μυθιστορήματα της Vargas, ακόμα και ένα μυθιστόρημα του Vilmos Kondor.

Οι άλλες τρεις γλώσσες (ελληνικά, ουγγρικά και ρουμανικά) είναι περιφερειακές. Τα έργα των Nesbø, Vargas και Καμιλλέρι είναι διαθέσιμα σε κάθε χώρα. Σημαντικό μέρος της δουλειάς τους κυκλοφορεί στην Ελλάδα, όπου έχει μεταφραστεί έστω και ένα μυθιστόρημα του Kondor. Οι συγγραφείς της Νότιας και της Ανατολικής Ευρώπης δεν έχουν ακόμη αποκτήσει μεγάλη φήμη στην Ουγγαρία και στη Ρουμανία.

Λαμβάνοντας υπόψη τα αποτελέσματα που προέκυψαν από τη μελέτη κάθε συγγραφέα, η κατάσταση είναι η ακόλουθη. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως,

η μετάφραση της αστυνομικής λογοτεχνίας του Nesbø έχει ολοκληρωθεί σχεδόν σε κάθε χώρα που εξετάσαμε. Οι Καμιλλέρι και Vargas έχουν μεταφραστεί παντού, με τη σημείωση ότι ενώ στη Γαλλία, την Ιταλία και την Ελλάδα η μετάφραση αφορά σχεδόν το σύνολο των μυθιστορημάτων τους, στη Ρουμανία και στην Ουγγαρία λείπουν οι περισσότεροι τίτλοι και οι υπάρχοντες είναι διασκορπισμένοι σε διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους. Η περίπτωση του Kondor είναι αρκετά περίεργη: το πρώτο του μυθιστόρημα μεταφράστηκε στα γαλλικά, ιταλικά και ελληνικά, αλλά με περιορισμένο αντίκτυπο. Αντίθετα, ο Μάρκαρης είναι παρών μόνο σε δύο από τις χώρες (Γαλλία και Ιταλία), αλλά σχεδόν με όλη τη σειρά του αστυνομίου Χαρίτου. Ο George Arion είναι παρών μόνο με γαλλικές μεταφράσεις.

Αυτή η έρευνα αποκαλύπτει μια άλλη περίεργη ανισορροπία: οι συγγραφείς της Ανατολικής Ευρώπης είναι διαθέσιμοι, έστω και σε πολύ περιορισμένο βαθμό, στις αγορές βιβλίων της Δυτικής Ευρώπης, αλλά λείπουν εντελώς από τις ανατολικοευρωπαϊκές.

Ένα άλλο πολύ χαρακτηριστικό γεγονός είναι η έκδοση των συγγραφέων από διαφορετικούς εκδοτικούς οίκους στις ίδιες χώρες: αυτή είναι η περίπτωση της Vargas στην Ελλάδα (4 εκδότες) και στη Ρουμανία (3 εκδότες) ή του Καμιλλέρι στην Ουγγαρία (3 εκδότες). Αυτή η ρευστότητα μπορεί να παρατηρηθεί ακόμα και στην περίπτωση ενός διάσημου συγγραφέα όπως ο Nesbø: σχεδόν σε κάθε χώρα ένας διαφορετικός εκδότης (γενικά ένας μεγαλύτερος) έχει αντικαταστήσει έναν άλλο, συνήθως μικρότερο: στην Ιταλία οι μεταφράσεις του μετακινούνται από τον Piemme στον Einaudi, στη Γαλλία από την Gaïa στον Gallimard.

Η αρχική σειρά δημοσίευσης (και, επομένως, η σειριακή φύση του έργου του συγγραφέα) συχνά αγνοείται. Οι μεταφράσεις του έργου του Nesbø αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα: τα μυθιστορήματα του Harry Hole έχουν μεταφραστεί ξεκινώντας κυρίως από τον τρίτο τίτλο της σειράς (*Ο κοκκινολαίμης*).

### Βασικά συμπεράσματα

- Η επιτυχία της σκανδιναβικής αστυνομικής λογοτεχνίας μαρτυρά ότι μυθιστορήματα γραμμένα σε ημιπεριφερειακή γλώσσα μπορούν να γίνουν μπεστ σέλερ (Nesbø).
- Η διαπερατότητα στις μεταφράσεις δεν φαίνεται να μειώνεται με το αυξανόμενο μέγεθος μιας αγοράς βιβλίου και τη σύνδεσή της σε μια κεντρική γλώσσα: σύμφωνα με την παρούσα έρευνα, η Γαλλία αποτελεί προφανή εξαίρεση σε αυτόν τον υποτιθέμενο κανόνα, καθώς τα γαλλικά είναι η μόνη από τις γλώσ-



- σες στην οποία βρήκαμε μεταφράσεις όλων των επιλεγμένων συγγραφέων.
- Οι μικρότερες αγορές (όπως η Ουγγαρία ή η Ρουμανία) ενδιαφέρονται ιδιαίτερα για τη δυτική αστυνομική λογοτεχνία και, ως εκ τούτου, παραμελούν συγγραφείς από κοντινές περιοχές.
  - Μπορούμε να παρατηρήσουμε μεγαλύτερη αστάθεια στις αγορές βιβλίου της Ανατολικής Ευρώπης, με τους συγγραφείς να περνούν από τον έναν εκδότη στον άλλο. Αυτό το φαινόμενο μπορεί να συνδέεται με την έλλειψη τοπικών παραδόσεων αστυνομικής λογοτεχνίας σε αυτές τις χώρες.

### Βιβλιογραφία

- Casanova, P. (2007), *The World Republic of Letters*, Καίμπριτζ, Λονδίνο, Harvard University Press.
- Casanova, P. (2015), *La Langue mondiale. Traduction et domination*, Παρίσι, Seuil.
- Even-Zohar, I. (1990), «Polysystem Studies», στο *Poetics Today* (11) 1, σ. 1-268.
- Fraser, N. (2009), «Understanding Swedish society through Stieg Larsson's popular fiction», *The Independent*, 1 Οκτωβρίου.
- Heilbron, J. (1999), «Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World- System», *European Journal of Social Theory*, 2 (4), σ. 429-444. Πρόσβαση στο άρθρο μέσω Researchgate.
- Steiner, A. (2013), «World literature and book market» στο T. D'haen, D. Damrosch & D. Kadir (επιμ.), *Routledge Companion to World Literature*, Λονδίνο, Routledge, σ. 316-324.
- Venuti, L. (2013) «World literature and translation studies» στο T. D'haen, D. Damrosch & D. Kadir (επιμ.), *Routledge Companion to World Literature*, Λονδίνο, Routledge, σ. 180-192.



▲ Εξώφυλλα των έργων του Jo Nesbø στα ελληνικά

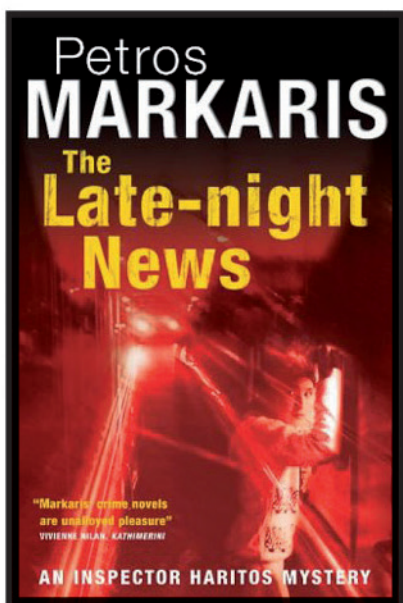


▲ Τα εξώφυλλα των έργων της Fred Vargas στα ιταλικά



▲ Αντρέα Καμιλλέρι (1925-2019)

▼ Ο Ρουμάνος συγγραφέας George Arion



◀ Νυχτερινό δελτίο του Πέτρου Μάρκαρη  
(αγγλική έκδοση)



**ΜΕΡΟΣ 4**  
**Παράδοση, νοοτροπίες και transmediality**  
**στο γαλλικό polar**

---



## Η σημειολογική περιπέτεια του γαλλικού αστυνομικού μυθιστορήματος

Στις αρχές του 20ού αιώνα, τα γαλλικά αστυνομικά μυθιστορήματα γνώρισαν πρωτοφανή διάδοση, αγγίζοντας αστρονομικά νούμερα παραγωγής. Εάν και το είδος δεν άλλαξε ως προς τις βασικές του λειτουργίες, δημιούργησε ωστόσο διάφορες υποκατηγορίες, ενώ εγγράφηκε έντονα σε διάφορα άλλα είδη: κόμικ, τηλεόραση, ραδιόφωνο, θέατρο και κινηματογράφο.<sup>1</sup>

Λογοτεχνικό είδος που αρχικά χαρακτηρίστηκε ως «λαϊκό», «υποδεέστερο» ή «παραλογοτεχνικό», αποτελεί μέρος της υψηλής λογοτεχνίας ήδη από τη δεκαετία του 1930. Αυτή η διαπερατότητα των ορίων μάς κάνει να αναρωτιόμαστε για τους τρόπους ένταξης του είδους στη λογοτεχνική μυθοπλασία, για την εικόνα –ή τις εικόνες– που αυτό έχει και για το ενδιαφέρον των συγγραφέων για το αστυνομικό μυθιστόρημα. Πέρα από τη μοναδική του αξία στο αισθητικό σύμπαν ενός συγγραφέα, είναι δυνατόν να αποδοθεί σε αυτό το είδος μια κοινή, συνενωτική αξία, για όλα τα λογοτεχνικά μυθιστορήματα που καταφεύγουν σε αυτό, μέσα στον ίδιο ιστορικό-πολιτισμικό χώρο;

Αφού αναφερθούμε εν συντομία στην ιστορία του αστυνομικού μυθιστορήματος στη Γαλλία, θα παρουσιάσουμε τους συγγραφείς των λογοτεχνικών μυθιστορημάτων που έχουν οικειοποιηθεί το είδος, προτού σταθώ σε δύο σύγχρονους συγγραφείς, τον Ζαν Εσενόζ και τον Tanguy Viel, που το έχουν τοποθετήσει στο επίκεντρο του έργου τους.

### ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΟΣ

Το αστυνομικό μυθιστόρημα ανήκει στην κατηγορία εκείνων των «μυθιστορημάτων των ειδών» που τρέφουν τη λαϊκή λογοτεχνία (που ονομάζεται επίσης «μαζι-

---

1 Βλ. Pierre Vanoncini, *Le Roman policier*, Presses Universitaires de France, Παρίσι, 1993.

κή» λογοτεχνία, ή και «καταναλωτική» λογοτεχνία, αν υιοθετήσουμε μια οικονομική οπτική γωνία) μαζί με το περιπετειώδες, το κατασκοπευτικό, το επιστημονικής φαντασίας, το συναισθηματικό ή το ερωτικό μυθιστόρημα. Σημείωσε δε μια ανοδική πορεία από τη γέννησή του τον 19ο αιώνα έως την αυγή του 21ου αιώνα, πορεία που συνοδεύτηκε από μια μεταβολή των μορφών του.

### Η γέννηση κατά τον 19ο αι.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα οφείλει τη γέννησή του στη μεγάλη ανώνυμη πόλη του 19ου αι., που κρύβει σκανδαλώδη μυστικά, που είναι ο τόπος του κακού. Η αστική επέκταση καθιστά αυτόν τον χώρο όλο και πιο επικίνδυνο, ενώ παράλληλα αμφισβητεί τις παραδοσιακές αξίες. Αυτή η κατηγορία της μυθιστορηματικής λογοτεχνίας έχει τις ρίζες της στην ανάπτυξη νέων τρόπων παραγωγής, και κυρίως διανομής βιβλίων, όταν στις αρχές του 19ου αιώνα η παράδοση διακίνησής του από τους μικροπωλητές αμφισβητείται εξαιτίας της ανόδου του Τύπου, των λαϊκών εφημερίδων και περιοδικών, όπου τα μυθιστορήματα εμφανίζονται με τη μορφή επιφυλλίδων.

Ο Έντγκαρ Άλαν Πόε, ο πατριάρχης του αστυνομικού μυθιστορήματος στις αρχές της δεκαετίας του 1840<sup>2</sup>, γνώρισε στη Γαλλία τον διάδοχό του στο πρόσωπο του Εμίλ Γκαμποριό με την *Υπόθεση Λερούζ* (1866). Ο εγκληματίας αποκτά σ' αυτό το έργο κοινωνική και ψυχολογική ταυτότητα και έχει κίνητρο. Αλλά η διαδικασία αποκάλυψης του εγκλήματος μοιάζει εδώ να έχει δευτερεύουσα σημασία:

Η πραγματική ουσία του μυθιστορήματος προέρχεται από τη μελοδραματική βάση που συσσωρεύτηκε στα επιφυλλιδογραφικά μυθιστορήματα του 19ου αιώνα. (...) Το μελόδραμα έτσι ενσωμάτωσε στο εκκολαπτόμενο είδος του αστυνομικού μυθιστορήματος τις ατελείωτες θεματικές δυνατότητες του ηθογραφικού και του περιπετειώδους μυθιστορήματος.<sup>3</sup>

2 Οι φόννοι της οδού Μοργκ, 1841, και στη συνέχεια *Το μυστήριο της Μαρί Ροζέ*, 1842-43 και *Το κλεμμένο γράμμα*, 1845.

3 Pierre Vanoncini, *Le Roman policier*, ό.π. σ. 26-27.



## Από τη χρυσή εποχή στον 20ό αι.

Η έκφραση *αστυνομικό μυθιστόρημα* (*roman policier*) πρωτοεμφανίστηκε στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1890 (=«detective story», 1897), αρκετά μετά δηλαδή από τις πρώτες εμφανίσεις ιστοριών του είδους. Κατά τον επόμενο αιώνα, γεννιούνται και καθιερώνονται όχι μόνο το αστυνομικό μυθιστόρημα (που ως τότε ονομαζόταν *μυθιστόρημα μυστηρίου* (*roman à énigme*), αλλά επίσης το περιπετειώδες μυθιστόρημα και το αισθηματικό μυθιστόρημα (ή μυθιστόρημα «έρωτα», ή «του ροδόνερου»). Αν και ο 19ος αι. μας είχε ήδη προσφέρει αρκετά παραδείγματα κειμένων που μπορούν να θεωρηθούν πρόγονοι του αστυνομικού (όπως λ.χ. του *Ronson du Terrail* και του *Eugène Sue*, για να αναφέρουμε τους πιο γνωστούς), δεν ήταν παρά στα τέλη του αιώνα που διάφοροι παράγοντες του λογοτεχνικού πεδίου συνειδητοποιούν σταδιακά το ουσιώδες αυτό παρακλάδι του μυθιστορήματος, αρχίζοντας να το σκέφτονται<sup>4</sup> και να το αξιολογούν στο εμπορικό σκέλος, όπως αποδεικνύει το 1930 η καθιέρωση του «βραβείου μυθιστορήματος περιπέτειας», είδος που δεν διαφοροποιούνταν ακόμα από το αστυνομικό<sup>5</sup>. Κατά την ίδια περίοδο, εμφανίστηκε μια ειδικά αφιερωμένη στο αστυνομικό εκδοτική σειρά «*Le Masque*» (Η Μάσκα) το 1927, ενώ ακολούθησε η σειρά «*L'Empreinte*» (Το ίχνος) το 1929, και αργότερα, αμέσως μετά τον πόλεμο, η «*Série noire*» των εκδόσεων Gallimard.

Το αστυνομικό μυθιστόρημα δεν είναι ένα μονολιθικό είδος, αλλά στην πραγματικότητα προσφέρει πολλές όψεις: το μυθιστόρημα μυστηρίου, το *roman noir* και το αγωνιώδες (*à suspense*) μυθιστόρημα.

### Α) Το μυθιστόρημα μυστηρίου

Αγγλικής καταγωγής, το μυθιστόρημα μυστηρίου θεμελιώθηκε από τον Κόναν Ντόιλ, του οποίου επίτευγμα ήταν η δημιουργία ενός ήρωα με καθαρά χαρακτηριστικά ερευνητή, χωρίς πάθη, και ιδιαίτερη οικογενειακή καταγωγή, τον πολύ

4 Ο Régis Messac είναι ο συγγραφέας μιας διατριβής πάνω στο θέμα που δημοσιεύθηκε το 1929 με τίτλο *Le «Detective novel» et l'influence de la pensée scientifique* (Παρίσι, Éditions Champion, επανέκδοση το 2011 από τις εκδόσεις Encre). Βλ. επίσης Jacques Rivière, «*Le roman d'aventure*», που κυκλοφόρησε το 1913 στην επιθεώρηση *Nouvelle Revue Française*, σ. 748-765, και Albert Thibaudet, «*Le roman de l'aventure*», 1η Σεπτεμβρίου 1919, στην ίδια επιθεώρηση (σ. 597-611).

5 Το βραβείο θεσπίστηκε από τον Albert Pigasse.

χαρακτηριστικό Σέρλοκ Χολμς.<sup>6</sup> Στα μυθιστορήματα μυστηρίου, οι τόποι αποτελούν απλά ντεκόρ, ο ντετέκτιβ οφείλει να αποκαταστήσει τη λογική τάξη και επομένως το αστυνομικό μυθιστόρημα μεταφέρει ένα ηθικό μήνυμα: την τιμωρία του εγκληματία.

Οι τρεις χαρακτήρες και οι τρεις συγγραφείς που ενσαρκώνουν το γαλλικό μυθιστόρημα μυστηρίου των αρχών του 20ού αι. δεν παρουσιάζουν «αυτό το αυστηρό προφίλ που καθορίζεται από τη διαδικασία της έρευνας»<sup>7</sup>:

- Ο Γκαστόν Λερού, με τον Ρουλεταμπίλ στο *Μυστήριο του κίτρινου δωματίου* (1907-1908).
- Ο Μωρίς Λεμπλάνκ, με τον Αρσέν Λουπέν (1905), χαρακτήρα που εμπνεύστηκε από δημοφιλείς ήρωες (τον Γιάννη Αγιάνη του Βίκτορα Ουγκό, τον Νταρντανιάν του Αλέξανδρου Δουμά, τον Ροκαμπόλ του Ponson du Terrail, τον Φιλέα Φογκ του Ιουλίου Βέρν και τον Σέρλοκ Χολμς).
- Οι Πιερ Συβέστρ και Μαρσέλ Αλέν με τον *Φαντομά* (1911 κ.ε.).
- Η εξέλιξη του γαλλικού αστυνομικού μυθιστορήματος φαίνεται έτσι ότι σταδιακά αλλάζει προς την κατεύθυνση της ελαχιστοποίησης του μανικαϊσμού και της ηθικής του διάστασης, και το ενδιαφέρον μετατοπίζεται σε ορισμένες περιπτώσεις από τον ντετέκτιβ στον εγκληματία.

Στην Αγγλία, η Αγκάθα Κρίστι δημοσιεύει τις ιστορίες μυστηρίου της από τη δεκαετία του 1920. Κατά τη δεκαετία του 1930, οι γαλλόφωνοι συγγραφείς «αναπαράγουν τα στερεότυπα του μυθιστορήματος-αίνιγμα» αν και ορισμένοι δημιουργοί αναπτύσσουν πιο αυθεντικές φόρμες, παραμένοντας ωστόσο πιστοί στους βασικούς κανόνες (ο Pierre Véry, ο Βέλγος Stanislas-André Steeman και ο Claude Aveline).<sup>8</sup>

Ο Βέλγος συγγραφέας Ζορζ Σιμενόν αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση. Ο χαρακτήρας του, ο επιθεωρητής Μαιγκρέ, είναι αφενός ο πρώτος ερευνητής, σε όλη την ιστορία του είδους, που έχει τη βοήθεια μιας ολόκληρης ομάδας ειδικών στην εγκληματολογία, και αφετέρου διαθέτει μια ολοκληρωμένη ανθρωπινή ταυτότητα.<sup>9</sup> Το μυθιστόρημα του Σιμενόν είναι ατμοσφαιρικό και οι υποθέσεις που ερευνώνται εξελίσσονται από μια σκοπιά κυρίως ψυχολογική και κοινωνική, ενώ το ενδιαφέρον τους είναι ότι ξεπερνούν την απλή επίλυση του μυστηρίου.

6 *Une étude en rouge* (1887).

7 Pierre Vanoncini, *Le Roman policier*, ό.π. σ. 31.

8 Vanoncini, ό.π. σ. 53.

9 Του ιδίου, ό.π. σ. 57-58.

**B) Το roman noir**

Έχοντας γεννηθεί στις ΗΠΑ κατά τη δεκαετία του 1930, το roman noir<sup>10</sup> έφερε στο προσκήνιο τον ιδιωτικό ντετέκτιβ που αντιμετωπίζει τον κόσμο κυνικά και εργάζεται για μια πελατεία αμφίβολης ηθικής. Ανακατεύεται με όλα τα κοινωνικά στρώματα. Η ατμόσφαιρα είναι ανησυχπτική και η πλοκή διαδραματίζεται σε ένα αστικό σύμπαν. Από την άλλη, η έμφαση δίνεται κυρίως στη δράση σε βάρος του μυστηρίου. Τα χρήματα, το σεξ και η βία είναι χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου είδους.

Το γαλλικό νουάρ άρχισε να δημοσιεύεται στη συλλογή «Série noire» (εκδόσεις Gallimard) από το 1945, όπου εκδόθηκαν και μεταφράσεις σημαντικών αμερικανικών τίτλων. Οι Γάλλοι συγγραφείς προσποιούνται αρχικά ότι είναι Αμερικανοί μεταφρασμένοι στα γαλλικά, κάτι που μαρτυρά μια βούληση για υβριδισμό. Η αρχική συμβολή στην ιστορία του αστυνομικού μυθιστορήματος βρίσκεται στην

(...) αναζωπύρωση ορισμένων μεγάλων ρευμάτων της μυθιστορηματικής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα. Η κοινωνιολογική περιγραφή των διαφορετικών στρωμάτων του γαλλικού πληθυσμού και ο τρόπος ομιλίας τους, η πάλη μεταξύ των εργαζόμενων μαζών (...) και των ιδιοκτητών (...).

Αυτές οι κοινωνικο-πολιτικές θεματικές είχαν εικονογραφηθεί από τους μυθιστοριογράφους του ρεαλισμού όπως οι Μπαλζάκ, Ουγκό, Δουμάς, Sue και Ζολά.

Ο πιο χαρακτηριστικός εκπρόσωπος είναι ο Léo Malet (*Les nouveaux mystères de Paris*), με τον χαρακτήρα-ερευνητή του, τον Nestor Burma. Η αργκό που χρησιμοποιεί εν μέρει επαναλαμβάνεται αργότερα από τον Φρεντερίκ Νταρντ, στη σειρά *San Antonio*, (1952),<sup>11</sup> όπου παρ' όλ' αυτά αξιοποιείται με περισσότερο παιχνιδιάρικο παρά κοινωνιολογικό τρόπο.<sup>12</sup>

**Γ) Το γαλλικό αστυνομικό μυθιστόρημα μετά το 1970**

Το σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα χαρακτηρίζεται από τη συνέχιση των στερεοτύπων σύμφωνα με διαφορετικούς εξελικτικούς άξονες, ιδιαίτερα το «νε-

10 Ντάσιελ Χάμετ, Ρέιμοντ Τσάντλερ.

11 Δημοσιευμένο στις Εκδόσεις Fleuve noir.

12 Εκτός από το μυθιστόρημα μυστηρίου και το νουάρ, συνθίζεται να διακρίνουμε το «μυθιστόρημα αγωνίας» ως μια άλλη υποκατηγορία του αστυνομικού μυθιστορήματος. Αυτό το είδος αφορά την ιστορία καταδίωξης ενός ατόμου και προσομοιάζει αρκετά με την ιστορία τρόμου (William Irish). Στη Γαλλία, το υποείδος υπηρέτηθηκε κυρίως από τους Pierre Boileau και Thomas Narcejac στη δεκαετία του 1950 και στη συνέχεια από τον Sébastien Japrisot.

ο-πολάρ». Η αστυνομική πλοκή δεν χρησιμοποιείται πλέον ως οργανωτική μήτρα του κειμένου, αλλά ως πύλη που οδηγεί στις πιο διαφορετικές πτυχές και προβλήματα του σημερινού κόσμου: κοινωνιολογική μελέτη ενός περιβάλλοντος, ιδεολογική ανάλυση των σύγχρονων τρόπων ύπαρξης, φέρνοντας στο φως καταστολές της ιστορικής συνείδησης μιας κοινότητας, ψυχοπαθολογικό πορτρέτο μιας αλλοτριωμένης κοινωνίας. Το έργο του Ζαν-Πατρίκ Μανσέ βρίσκεται στις απαρχές αυτού του «νεο-πολάρ», το οποίο όμως είχε μια εφήμερη διάρκεια. Γενικότερα, η σύγχρονη παραγωγή, η οποία συχνά προτιμά την ένταση των συναισθημάτων από την αυστηρότητα του συλλογισμού, επιβάλλει τη σύγχυση των ειδών.<sup>13</sup>

Εν ολίγοις, από τη σκοπιά μιας γλωσσολογίας των ειδών, «αυτό που ονομάζεται “αστυνομικό μυθιστόρημα” δεν αναφέρεται σε ένα είδος ξεχωριστό, δηλαδή δεν υπάρχει ως είδος».

Η διαφοροποίηση των ειδών μιας κουλτούρας αποδεικνύεται ότι (...) συνδέεται στενά με την ιστορική της εξέλιξη. (...) είναι απλώς μια βολική ετικέτα που, αφού δεν αντιστοιχεί ποτέ σε ιστορικό γένος, καλύπτει στην πραγματικότητα διαφορετικές αυτόνομες ποικιλίες οι οποίες, γενετικά μιλώντας, δεν προέρχονται εξίσου από το ίδιο αρχικό μοντέλο.(...)<sup>14</sup>

Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι υπάρχει μια τυπική ποικιλία (το μυθιστόρημα μυστηρίου) και οι μη τυπικές ποικιλίες (το roman noir, το τοπικό πολάρ, το νεο-πολάρ κτλ.) και ότι υπάρχουν «ιστορικές-πολιτισμικές διαφορές μεταξύ αυτών των υπο-ειδών»: η πολιτισμική αξία αυτών των ποικιλιών δεν είναι στην πραγματικότητα ίση. Σε αυτό το διαφοροποιημένο υπόβαθρο εγγράφεται λοιπόν το λογοτεχνικό αστυνομικό μυθιστόρημα στη Γαλλία.

## ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΑ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ

Στο αστυνομικό μυθιστόρημα, όπως και στο δημοφιλές μυθιστόρημα γενικότερα, η γλώσσα σβήνει πίσω και υπέρ της μυθοπλασίας, της πλοκής και των χαρακτήρων, σύμφωνα με ένα πρότυπο διαφάνειας. Δεν υπηρετεί μια αισθητική αξία.

<sup>13</sup> Βλ. Vanoncini, *Le Roman policier*, ό.π.

<sup>14</sup> Christophe Gérard, «Linguistique des genres: objet et méthode», *Linx*, No 78, 2019, σ. 21-24.

Ορισμένοι συγγραφείς αστυνομικών best seller έχουν ωστόσο επιβάλει τη σιλι-στική υπογραφή τους, ενώ παραμένουν περιορισμένοι στην κατηγορία των συγγραφέων του είδους. Η περίπτωση του Σιμενόν είναι χαρακτηριστική από αυτή την άποψη. Αντίθετα, ορισμένοι λογοτεχνικοί συγγραφείς έγραψαν μυθιστορήματα μυστηρίου ή χρησιμοποίησαν στοιχεία του είδους στα έργα τους. Το αστυνομικό μυθιστόρημα θα ήταν

[...] η κακή συνείδηση του ποιοτικού μυθιστορήματος. Και πράγματι, είναι σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι κύκλοι των διανοούμενων μεταξύ των αναγνωστών να το διαβάζουν και να το λατρεύουν. Από το ένα μυθιστορηματικό πεδίο ως το άλλο, σφυρηλατείται έτσι μια πολλαπλή σχέση που αποτελεί ταυτόχρονα άρνηση και γοητεία, αποστασιοποίηση και ανταλλαγή.<sup>15</sup>

Τα πρώτα παραδείγματα χρονολογούνται από τη δεκαετία του 1930, όταν το αστυνομικό είδος ήταν πλέον για τα καλά αποδεκτό στη Γαλλία.

### **Bernanos και Giono: η υπέρβαση της ηθικής**

Στο έργο του Ζορζ Μπερνανός, ενός μεγάλου και κλασικού συγγραφέα, ένθερμου καθολικού, το έγκλημα τοποθετείται συχνά στο επίκεντρο των μυθιστορημάτων, όπου και πρόκειται για την πνευματική μάχη του Καλού και του Κακού.<sup>16</sup> Το λιγότερο γνωστό γεγονός είναι ότι ο Bernanos είναι επίσης συγγραφέας το 1935 του αστυνομικού μυθιστορήματος *Ένα Έγκλημα* (1935). Αν το βιβλίο γράφτηκε για οικονομικούς λόγους, η επιλογή αυτού του είδους συνάδει με το κεντρικό θέμα του συγγραφέα και το αστυνομικό είδος λαμβάνει διαστάσεις μιας πνευματικής περιπέτειας.

Ο Ζαν Ζιονό είναι ένας άλλος σπουδαίος συγγραφέας του 20ού αι. Με το *Un roi sans divertissement* το 1948, ένα από τα αριστουργήματά του, δανείζεται στοιχεία από το αστυνομικό μυθιστόρημα βασίζοντας το πρώτο μέρος της ιστορίας του σε μια έρευνα που αποσκοπούσε στον εντοπισμό ενός κατά συρροή δολοφόνου.

15 Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Παρίσι, Armand Colin, 1992, σ. 219.

16 Jean-Pierre Jossua, «Le crime au cœur des romans de Bernanos. Une interprétation théologique», *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2005/3 (τόμος 89), σ. 523-547. <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2005-3-page-523.htm>).

Φαίνεται ότι ο δολοφόνος σκότωνε μόνο για ψυχαγωγία (αναφορά στην ψυχαγωγία σύμφωνα με τον Pascal, έναν στοχαστή του 17ου αιώνα). Το υπόλοιπο του μυθιστορήματος, ωστόσο, παίρνει μια ψυχολογική και μεταφυσική διάσταση όταν ο ντετέκτιβ βρίσκεται να έχει προσπλυτιστεί στη γεύση του αίματος, επηρεασμένος από την ίδια δίψα για φόνο με τον δολοφόνο που μόλις συνέλαβε και καταλήγει να αυτοκτονεί. Έτσι, από τις ενδείξεις που αποτελούν τη θεμελιώδη διάσταση του αστυνομικού μυθιστορήματος, μεταβαίνουμε σε μια συμβολική διάσταση: ο φόνος είναι η εκδήλωση μια έλλειψης, όπως ακριβώς η ίδια η αστυνομική έρευνα στοχεύει να καλύψει την έλλειψη γνώσης και ηθικής δικαιοσύνης.

Στο μυθιστόρημα του Μπερνάνος, όπως και στου Ζιονό, το αστυνομικό μυθιστόρημα έχει εκτραπεί ή ξεπεραστεί: αφενός η πλοκή τοποθετείται σε ένα αγροτικό περιβάλλον, σε αντίθεση με το αστυνομικό μυθιστόρημα που γεννήθηκε από την αστική ανάπτυξη που αργότερα αποτυπώθηκε από το *roman noir*, αφετέρου το αίνιγμα και η ηθική διάσταση παρασύρονται από μια πνευματική ή μεταφυσική διάσταση.

### Οι Νέοι Μυθιστοριογράφοι και «το έμβλημα της αφήγησης»

Το αστυνομικό μυθιστόρημα συνέχισε να εξαπλώνεται στην υψηλή λογοτεχνία, καθώς το βρίσκουμε ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1960 μεταξύ των Νέων Μυθιστοριογράφων, που έγραφαν ένα πειραματικό μυθιστόρημα.<sup>17</sup> Το είδος μπορεί να θεωρηθεί ως το «έμβλημα της αφήγησης», ωστόσο η αφήγηση αμφισβητείται, υπονομεύεται και αποδομείται από το Νέο Μυθιστόρημα (*Nouveau Roman*):

Ενώ τα θέματα, οι χαρακτήρες και οι δομές της πλοκής του αστυνομικού μυθιστορήματος είναι συχνά παρόντα σε αυτά τα πρωτοποριακά μυθιστορήματα, η απλή ανάγνωση μιας καλής πλοκής –ακολουθώντας μια περίπλοκη ίντριγκα, λύνοντας ένα δύσκολο μυστήριο (...) ή βλέποντας την τάξη να αποκαθίσταται σε μια κατάσταση που χαρακτηρίζεται από ηθικό και επιστημολογικό χάος– φαίνεται μάλλον ελλιπής. (...) ο ντετέκτιβ αποτυγχάνει, ο εγκληματίας δραπετεύει (...).<sup>18</sup>

Τα έργα αυτά δεν επιτίθενται στο αστυνομικό είδος:

<sup>17</sup> Robert Pinget, Michel Butor (*L'Emploi du temps*) και κυρίως Alain Robbe-Grillet.

<sup>18</sup> Ό.π. σ. 1-2.

(...) το αστυνομικό μυθιστόρημα δεν είναι στην πραγματικότητα ο στόχος της κριτικής τους: (...) το είδος είναι μόνο το όχημα των φιλοσοφικών τους διαλογισμών για τη λογική και την αλήθεια ή οι μελαγχολικές τους σκέψεις για τη μνήμη και το παρελθόν.<sup>19</sup>

Η στάση των Νέων Μυθιστοριογράφων βρίσκεται σε ένα ενδιάμεσο σημείο μεταξύ κριτικής και υποστήριξης: «Αν αυτοί οι πρωτοπόροι μυθιστοριογράφοι δεν επαινούν ακριβώς το πολάρ, από την άλλη ούτε το παρωδούν: βρίσκουν μάλλον στο μυθιστόρημα μυστηρίου έναν συνεργάτη. (...) στην αποστολή τους να ξανασκεφτούν τι μπορεί να γίνει γνωστό για τον κόσμο και το παρελθόν».<sup>20</sup> Από αυτή την άποψη, είναι εντυπωσιακό να σημειωθεί ότι συγγραφείς που δεν είναι ειδικοί στα αστυνομικά μυθιστορήματα δηλώνουν ότι δεν είναι αναγνώστες τους ή ότι δεν γνωρίζουν ότι έχουν δανειστεί από το είδος. Αυτή είναι η περίπτωση του Ρομπ Γκριγιέ, καθώς και δύο εντελώς σύγχρονων συγγραφέων, του Ζαν Εσενόζ και του Τανγκί Βιελ.

### Οι σύγχρονες μυθοπλασίες

Την επαύριο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, το γαλλικό μυθιστορηματικό τοπίο ανατράπηκε από το Νέο Μυθιστόρημα (Nouveau Roman), ένα σύνολο κειμένων που αποδόμησαν το είδος του μυθιστορήματος: τις έννοιες του χαρακτήρα, της ψυχολογίας και της πλοκής. Αυτό το μπλοκάρισμα της μυθοπλασίας θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως συνέπεια της παγκόσμιας σύγκρουσης και της εμπειρίας του Ολοκαυτώματος. Σε αυτή την περίοδο, ωστόσο, παραμένει στο παρασκήνιο μια παραδοσιακή, ρεαλιστική και ψυχολογική μυθιστορηματική λογοτεχνία, ενώ και το αστυνομικό μυθιστόρημα συνεχίζει να ανθίζει. Μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1980, οι συγγραφείς μυθοπλασίας επανασυνδέθηκαν, σε διάφορους βαθμούς, με το σύμφωνο αναγνωσιμότητας που χαρακτήριζε την προηγούμενη λογοτεχνία (Περέκ, Λε Κλεζιό).

Το αστυνομικό μυθιστόρημα αποδεικνύεται ένα φιλόξενο είδος<sup>21</sup> για όλους τους λόγους, όχι μόνο επειδή αποτελεί το έμβλημα της αφήγησης, αλλά και επει-

19 . Ό.π. σ. 8.

20 Ό.π.

21 Βλ. Yves Reuter, «L'étrange disponibilité du roman policier», *Revue critique de fiction française contemporaine*, No 10, 2015, §3.

δή βασίζεται σε δύο βασικά αφηγηματικά σχήματα, την αναζήτηση και τη σύγκρουση. Αν οι Νέοι Μυθιστοριογράφοι κρατούσαν αποστάσεις από το είδος και κλείαζαν τις αποτυχίες του, η επόμενη γενιά επιχείρησε μια σύνδεση. Έτσι, ο Ζαν Εσενόζ και ο Τανγκί Βιελ οικειοποιήθηκαν τα θέματα και τις δομές του πολάρ θέτοντάς τα στην υπηρεσία πολύ ευρύτερων λογοτεχνικών στόχων απ' ό, τι ήταν η κριτική ενός δημοφιλούς είδους. Ο τόνος των μυθιστορημάτων τους εκφράζει έναν πραγματικό ενθουσιασμό, μια ευχαρίστηση για την αστυνομική ιστορία. Η συνεργασία γίνεται πιο εμφανής μεταξύ λογοτεχνικής φαντασίας και αστυνομικών μυθιστορημάτων.

### **A. Ο Ζαν Εσενόζ ή η κοινωνιολογική διάσταση**

Ο Εσενόζ έχει εκδώσει όλα τα μυθιστορήματά του στις Éditions de Minuit, έναν εκδοτικό οίκο που φημίζεται για τη λογοτεχνική και καινοτόμο ποιότητα των συγγραφέων του. Είναι ο ίδιος εκδότης που δημοσίευσε τα κείμενα των Νέων Μυθιστοριογράφων. Τα πρώτα του μυθιστορήματα (1979 για το πρώτο κείμενο) τοποθετούνται εμφανώς στην κατηγορία του μυθιστορήματος δράσης, με το υπερ-είδος αυτό να διακρίνεται σε βασικά υποείδη: το αστυνομικό μυθιστόρημα (*Cherokee*, 1983), το μυθιστόρημα κατασκοπείας και το μυθιστόρημα περιπέτειας. Η επανεπένδυση της μυθοπλασίας που έλαβε χώρα στο γαλλικό μυθιστόρημα στις αρχές της δεκαετίας του 1980 υπερκατακρίστηκε στον Εσενόζ από την αναφορά στα στερεοτυπικά, με άλλα λόγια προβλέψιμα, είδη δράσης της παραλογοτεχνίας. Το αφηγηματικό επίπεδο χαρακτηρίζεται από μια φρενίτιδα δράσης, μια πλοκή της οποίας η επιφανειακή πολυπλοκότητα πηγάζει από την υπερβολική χρήση του είδους. Ο François Dosse επισημαίνει επίσης τη «διολίσθηση του 20ού αιώνα προς την αποδοχή του σύγχρονου γεγονότος ως ανεξέλεγκτου». Αυτή η μορφή «υπερπλαστικοποίησης», που καταλήγει να θέτει ορισμένα προβλήματα αναγνωσιμότητας, ενισχύεται από τις διαδικασίες σύνθεσης των μυθιστορημάτων, που βασίζονται σε κατακερματισμό και απίθανες αλληλουχίες: «Ο Ζαν Εσενόζ καταδεικνύει [...] την τάση του μυθιστορήματος να διαιωνίζει [...] τους αυτοματισμούς του κομφορμισμού».

#### ***Cherokee* (1983)**

Εντός αυτού του πλαισίου διαδραματίζεται το πρώτο αστυνομικό μυθιστόρημα του Εσενόζ, βραβευμένο με το λογοτεχνικό βραβείο Medicis. Το μυθιστόρημα αυτό εμφανίστηκε την ίδια χρονιά με το περίφημο *Όνομα του ρόδου* του Ιταλού σημει-



ολόγου Ουμπέρτο Έκο, ένα μεσαιωνικό θρίλερ γεμάτο συμβολικές αναφορές. Η πρώτη αυτή εκδοτική επιτυχία του συγγραφέα, το *Cherokee*, έχει περιγραφεί ως «μετα-πολάρ» από τον Ζαν-Πατρίκ Μανσέτ, ο οποίος είναι ο ίδιος αναγνωρισμένος συγγραφέας του «νεο-πολάρ». Το βιβλίο αυτό σηματοδοτεί την αρχή της συγκεκριμένης φόρμας του συγγραφέα, που βασίζεται στην εναλλαγή μεταξύ χιούμορ και ειρωνείας. Το χιούμορ είναι μάλλον σπάνιο στο γαλλικό μυθιστόρημα, όπως και στο αστυνομικό μυθιστόρημα.<sup>22</sup> Αυτή η τάση μπορεί να συνδεθεί με την αναστοχαστικότητα που θεωρείται μέρος των χαρακτηριστικών της μεταμοντέρνας γραφής λογοτεχνικών μυθοπλασιών.

Η ιστορία διαδραματίζεται στο Παρίσι, σύμφωνα με τον κυρίαρχο αστικό προσανατολισμό του αστυνομικού μυθιστορήματος. Ο Georges Chave, ένας μελαγχολικός τριαντάρης από το Παρίσι, που ζει με μικροκομπίνες, αναγκάζεται μέσα από μια σειρά συμπτώσεων, να ερευνήσει για λογαριασμό μιας εταιρείας ερευνών την ταυτότητα υποθετικών κληρονόμων μιας περιουσίας που έγινε στα τέλη του 19ου αιώνα από Γάλλους μετανάστες από τις Άλπεις που έφυγαν για το Μεξικό. Περιπλανώμενος στην παριζιάνικη γεωγραφία και αναζητώντας μια άπιστη σύζυγο, έναν απαχθέντα σπάνιο παπαγάλο και απογόνους της οικογένειας Ferro, διασταυρώνεται με τους συνεργάτες του ντετέκτιβ και τους απογοητευμένους αστυνομικούς, νεαρές γυναίκες και έναν ξάδερφό του, τον Fred, που είχε χάσει την όραση του για δέκα χρόνια. Όλα τα νήματα αυτών των ερευνών καταλήγουν να δένονται ως αποτέλεσμα συμπτώσεων και ο Georges γίνεται στόχος απατεώνων που προσπαθούν να οικειοποιηθούν την κληρονομιά. Μετά από διάφορες καταδιώξεις, ενώ βρήκε καταφύγιο στις Άλπεις, τον βρίσκουν και τον απαγάγουν μέλη μιας αίρεσης με επικεφαλής έναν Άγγλο επιχειρηματία, ο οποίος, εμπλεκόμενος στην επιχείρηση του Fred, βρίσκεται στα ίχνη της περιουσίας του Ferro.

Αν το σχήμα του αστυνομικού μυθιστορήματος βρίσκεται όντως στη βάση του κειμένου, υφίσταται ωστόσο μια αλλοίωση, μια παραμόρφωση που εξήγησε ο Ζαν Εσενόζ παραπέμποντας στη γένεση του κειμένου του:

Πρέπει να ξαναμπίτε στην πνευματική ατμόσφαιρα της εποχής. Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, υπήρχε ένα πολύ πλούσιο μέρος λογοτεχνικής έρευνας και πειραματισμού, το οποίο παρακολούθησα με κάποιο ενδιαφέρον, αλλά στο οποίο η εικόνα του μυθιστορήματος ήταν βασικά ελάχιστα υπάρχουσα: η

22 Σχετικά με τον τελευταίο, βλ. Εσμπραγιά και Φρεντερίκ Νταρντ.

συγγραφή μυθιστορημάτων δεν ήταν, όσο εγώ θυμάμαι, ο κύριος θεωρητικός στόχος, εκτός από το να τα διαστρεβλώσουν, να τα αποδημήσουν κτλ. Αυτό, το ακολούθησα από λίγο πολύ μακριά και έκανα δοκιμές προς αυτή την κατεύθυνση. Ταυτόχρονα, ανάμεσα σε αυτά που διάβασα, στις μυθιστορηματικές μορφές της *Série noire*, τα αστυνομικά μυθιστορήματα μου φάνηκαν ως ένα ευγενές είδος. Ήθελα λοιπόν πρώτα να γράψω ένα βασικό αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο θα μπορούσα να προσπαθήσω να εκδοθεί από τη *Série Noire* ή το *Fleuve Noir*.

Και τότε, σταδιακά, συνειδητοποίησα ότι πήγαινα σε κατευθύνσεις που ενδιέφεραν μόνο το κλασικό σχήμα του νουάρ. Παρασύρθηκα αρχικά σε μονοπάτια με ανησυχίες για την κατασκευή, τους ήχους, τις διασταυρώσεις που δεν ταίριαζαν πραγματικά σε αυτή την παράδοση. Αυτά κατέληξαν να καταλάβουν το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου. Αυτό που είχε ξεκινήσει ως νουάρ μυθιστόρημα δανείστηκε μόνο ορισμένα στοιχεία από αυτή τη φόρμα. Βρέθηκα λοιπόν με ένα αντικείμενο που δεν ήξερα τι να το κάνω.<sup>23</sup>

Επομένως, το αστυνομικό μυθιστόρημα του Εσενόζ θα ήταν μια υβριδική μορφή. Ως μια ιστορική υπενθύμιση, η αστική σκηνή ευνοεί την κοινωνιολογική εξερεύνηση, αλλά επιπλέον, όπως ο Ζαν-Πιερ Μανσέτ, το μυθιστόρημα θα είχε ακόμη και μια πολιτική και ιδεολογική διάσταση –από τα αριστερά– διακριτική, βασισμένη στον πολλαπλασιασμό της λεπτομέρειας, και όχι ενδεικτική, πράγμα που θα αποτελούσε ανατροπή του είδους:

(...) μεταξύ του *Manchette* και του *Echenoz*, υπάρχει μια σύνδεση που προκύπτει από μια πολιτική διάσταση της εκφώνησης. Παρατηρούμε τη χρήση, και στους δύο, μιας επιθετικής οικονομίας στη λεπτομέρεια, σαν ένα αγριόχορτο που απλώνεται στα ερείπια της παραδοσιακής αστυνομικής έρευνας. Ως εκ τούτου, ο τρόπος που παρατίθεται η λεπτομέρεια με κάποια πολιτική αξία είναι επίσης πολύ συγκρίσιμος. Αν ο *Manchette* είναι ένας από τους συγγραφείς που θαυμάζει περισσότερο ο Εσενόζ, αναμφίβολα συμβαίνει γι' αυτόν τον λόγο: όχι επειδή δεν βρίσκει εκεί την ίδια ιδεολογία, αλλά την ίδια ανάγκη για ιδεολογική έκφραση, με αποτέλεσμα να υπάρχει παρόμοια σημειογραφία στο περιθώριο της ιστορίας, παρόμοια χρήση της αναίτιας λεπτομέρειας, σε

23 Δηλώσεις του Ζαν Εσενόζ στη *L'Humanité*, 11 Οκτωβρίου 1996.

μια εποχή που η άμεση έκφραση μιας αριστερής ιδεολογίας εκλαμβάνεται στην καλύτερη περίπτωση ως αναχρονισμός.<sup>24</sup>

### *Vie de Gérard Fulmard (2019)*

Μετά την εξερεύνηση άλλων ειδών, το δέκατο όγδοο μυθιστόρημα του Εσενόζ επανασυνδέεται με τη ρίζα του αστυνομικού για να εκτρέψει καλύτερα τους κώδικές του, πάντα όμως με χιούμορ. Στο ραντεβού είναι πιστά το σασπένς, πολύπλοκες ίντριγκες, ανατροπές. Σκηνοθετεί έναν χαρακτήρα-αφηγητή που αυτοσχεδιάζει ως ερευνητής και που γλιστράει στην τραγική πλαγιά ενός αντι-ήρωα. Ο Gérard Fulmard είναι πρώην αεροσυνοδός που απολύθηκε για κάποιο επαγγελματικό παράπτωμα. Αποφασίζει να ανοίξει, στο σπίτι του, στις όμορφες συνοικίες του Παρισιού, ένα ιδιωτικό γραφείο ντετέκτιβ. Οι μέρες περνούν και καμία δουλειά δεν προκύπτει μέχρι τη μέρα που τον πλησιάζει κάποιος La Mothe Malraux, ο οποίος ισχυρίζεται ότι έχασε τη γυναίκα του. Ο Fulmard, αρχάριος, αφελής αλλά γεμάτος καλή θέληση, αναλαμβάνει να αναζητήσει τη Roberta. Αλλά χωρίς να το γνωρίζει, γίνεται μπράβος ενός πολιτικού κόμματος που μοιάζει να είναι ακροδεξιό, και καταλήγει να είναι ένας αθώος ένοχος. Αν και οι αναφορές στο σύμπαν του σασπένς και των μυθιστορημάτων νουάρ είναι αμερικανικές (Ντάσιελ Χάμετ, Άλφρεντ Χίτσκοκ), το αποστασιοποιημένο και διασκεδαστικό ύφος είναι χαρακτηριστικό του Εσενόζ, και αυτή η δυαδικότητα είναι η βάση της ιδιαιτερότητάς του:

Όταν ξεκίνησα το πρώτο μου βιβλίο, ήθελα να γράψω ένα νουάρ, αλλά τελικά πήγε σε άλλες κατευθύνσεις. Αυτό που με ενδιέφερε σε αυτά τα νουάρ μυθιστορήματα είναι ότι είναι δράματα. Μπορούμε να τα πούμε δράματα, αλλά με αρκετή απόσταση για να μην πέσουμε σε συναισθηματισμούς. Πρέπει να μπορούμε να αντιμετωπίζουμε ένα δράμα με αρκετή απόσταση, ώστε να είναι και κωμωδία.<sup>25</sup>

24 Gaspard Turin, 2015, «Vestiges du polar et retour du politique. Une lecture comparée de Manchette et Echenoz», *Revue critique de fiction française contemporaine*, No 10, σ. 126-136: §28.

25 Αναφορά που πρβλ. από τον Mehdi Alizadeh, «Entretien avec Jean Echenoz», 5 Δεκεμβρίου 2017, *En attendant Nadeau* [Διαδικτυακό περιοδικό], No 45, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/numero-45-syrie/>.

Έχοντας σπουδάσει κοινωνιολογία, ο Εσενόζ ανανεώνει επομένως το είδος του αστικού νουάρ μυθιστορήματος, περισσότερο απ' ό,τι το μυθιστόρημα μυστηρίου, του οποίου η λογοτεχνική μεταμόρφωση βασίζεται στην ταλάντωση μεταξύ του δράματος των γεγονότων και του χιούμορ που εισάγεται στην αφήγηση. Εκτός από το γεγονός ότι το αστυνομικό μυθιστόρημα συμμετέχει έτσι στον χαρακτηριστικό υβριδισμό των σύγχρονων τεχνών, σύμφωνα με ένα μετακειμενικό δυναμικό χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας μυθοπλασίας, η αστυνομική έρευνα συνυπάρχει με την παρωδία, συμβολίζοντας την αναζήτηση του νοήματος, το δημιουργικό και ερμηνευτικό ταξίδι που ενυπάρχει σε οποιοδήποτε καλλιτεχνικό έργο.

## **B) Τανγκί Βιελ ή το ψυχολογικό νουάρ**

Ο Βιελ έχει ευθείες αναφορές στον Εσενόζ και παραδέχεται ότι γοπεύεται από το αμερικανικό σύμπαν. Οι συγγραφείς που τον έχουν επηρεάσει πολύ είναι η Βιρτζίνια Γουλφ και ο Γουίλιαμ Φώκνερ. Το πρώτο του μυθιστόρημα θυμίζει επίσης τον αμερικανικό κινηματογράφο (πρβλ. τον τίτλο του στα αγγλικά *Blacknote*). Το έργο του φαίνεται να βασίζεται σε ένα παράδοξο, καθώς ισχυρίζεται ότι δεν γράφει αναφερόμενος στο αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο έχει διαβάσει ελάχιστα.

Δεν είναι αυτή η λέξη που μου έρχεται στο μυαλό. Δεν είναι αυτό που σκέφτομαι όταν γράφω. Ίσως να το ονόμαζα νουάρ μυθιστόρημα. Αφού υπάρχει μάλιστα ένας φόνος, στοιχεία δικαιοσύνης, τοπίο όπως έχουμε σε ένα νουάρ, λίγο αμερικανικό. Δεν με πειράζει λοιπόν να λέγεται νουάρ μυθιστόρημα, δεν είμαι ευαίσθητος στον ορισμό. Αλλά όταν μιλάμε για θρίλερ, πολάρ, είναι αλήθεια ότι με ενοχλεί λίγο (...).<sup>26</sup>

Αλλά από την άλλη, σε αντίθεση με τον Εσενόζ, οι τίτλοι των βιβλίων του θυμίζουν το αστυνομικό είδος: *L'Absolue perfection du crime*, *Insouffonnable*, *La Disparition de Jim Sullivan*, *Article 353 du Code pénal*. Επιπλέον, εσωτερικά, τα κείμενά του περιέχουν στερεοτυπικά στοιχεία του αστυνομικού μυθιστορήματος: χαρακτήρες γκάνγκστερ ή απατεώνες, προσεκτικά σχεδιασμένα εγκλήματα, δίκες, παρέμβαση μεγάλων χρηματικών ποσών. Η διαφορά επομένως θα ήταν θέμα έμφασης:

26 Αναφορά στο *Bruits de langue*, 2019; <https://bruitsdelangues.wordpress.com/2018/02/06/interview-tanguy-viel/>.

Δεν είναι πραγματικό πολάρ, γιατί δεν τονίζω τα ίδια σημεία, αλλά νουάρ, ναι. Δεν είμαι αναγνώστης θρίλερ, αστυνομικών μυθιστορημάτων, αλλά διαβάζω με χαρά νουάρ μυθιστορήματα, όπου υπάρχει περισσότερη ψυχολογία, ατμόσφαιρα. Δεν με πειράζει που το βιβλίο μου θεωρείται πολάρ, ακόμα κι αν πρόκειται για παλιές ταμπέλες, παλιές διαιρέσεις.<sup>27</sup>

Ο συγγραφέας διακρίνει τρία κίνητρα ενδιαφέροντος για το αστυνομικό μυθιστόρημα, για να τροφοδοτήσει τη δική του μυθιστορηματική δημιουργία:

(...) μια πυκνότητα ανθρώπινων παθών και συναισθημάτων, όπως ακριβώς στην αρχαία τραγωδία, αλλά ενσαρκωμένα στον σύγχρονο κόσμο: η μεγαλούπολη, το οργανωμένο έγκλημα, η οικογενειακή ενότιτα και όχι πλέον η πολιτική κτλ.. (...) η ταύτιση της λογοτεχνίας με το περιθώριο, με το κακό. (...) Τελευταίο πλεονέκτημα του αστυνομικού: σου επιτρέπει να εργάζεσαι σε μικρούς χώρους και νομίζω ότι νιώθω καλύτερα σε μια ενότιτα χώρου.<sup>28</sup>

Η ιδιαιτερότητα των μυθιστορημάτων του είναι ότι η ταυτότητα του εγκληματία είναι εξαρχής γνωστή, το ενδιαφέρον της ιστορίας μετακινείται στην πλευρά της ψυχολογίας. Το «νουάρ μυθιστόρημα» είναι επομένως ένα ανεστραμμένο ψυχολογικό μυθιστόρημα, σύμφωνα με τον Βιελ.

(...) μοιάζει περισσότερο με μια περίθλαση της ύπαρξης που δραματοποιείται από βασικά αστυνομικά στοιχεία. Νιώθω περισσότερο να κάνω ένα υπαρξιακό μυθιστόρημα. (...) Είμαι στο πλευρό του αφηγητή, του χαρακτήρα. Προσπαθώ να αντιμετωπίσω το ζήτημα της κουρελιασμένης ύπαρξής του. Αυτή η ύπαρξη έχει έρθει λίγο πολύ σε ένα σημείο φυγής, ένα σημείο πώσης όπως είναι ένας φόνος. Για μένα, είναι η ανασύνθεση μιας ύπαρξης που με ενδιαφέρει πραγματικά. Από μυθιστορηματική σκοπιά, ο φόνος είναι καθαρά σωτήριος. Είναι ψυχολογικά σωτήριος.<sup>29</sup>

27 *Paris Match* 16/04/2017; <https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Article-353-du-code-penal-de-Tanguy-Viel-un-roman-de-haute-volee-1233428>.

28 Ό.π. σ.302.

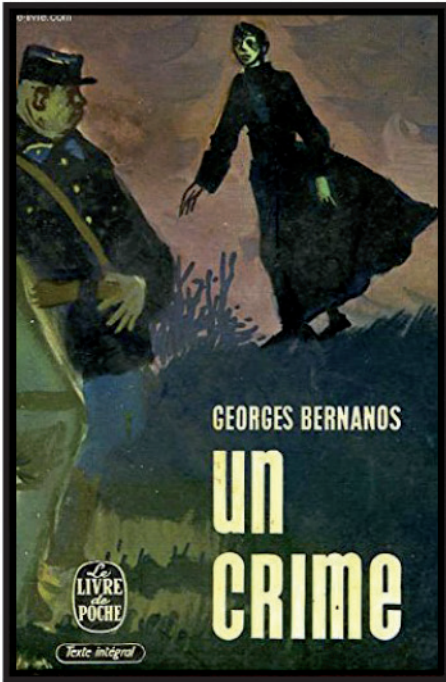
29 Συνέντευξη του 2019 στο *Bruits de langue* <https://bruitsdelangues.wordpress.com/2018/02/06/interview-tanguy-viel/>.

Είναι μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, ένα μεταμφιεσμένο οικογενειακό μυθιστόρημα, μια σύγχρονη επανεξέταση του μυθιστορήματος του Φρανσουά Μοριάκ κατά κάποιο τρόπο, «ένας καλός τρόπος να γράφεις οικογενειακά μυθιστορήματα χωρίς αυτό να είναι πολύ προφανές».<sup>30</sup>

Συμπερασματικά, το γαλλικό αστυνομικό μυθιστόρημα ακολούθησε τα χνάρια του είδους –ή ακριβέστερα των βασικών παραλλαγών του– όπως διατυπώθηκε πρώτα στην Αγγλία, μετά στις Ηνωμένες Πολιτείες, ανοίγοντας παράλληλα πιο ιδιαίτερα πεδία. Τέλος, η κουλτούρα της ρίζας του αστυνομικού μυθιστορήματος στη Γαλλία έγκειται ίσως πάνω απ' όλα στη λογοτεχνικότητα που έλαβε χώρα στα τέλη του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Τα πειράματα των *Nouveaux Romanciers* στη δεκαετία του 1960 έδωσαν τη θέση τους στη «μεταμοντέρνα» μυθοπλασία. Ενώ ο Εσενόζ τονίζει την κοινωνικοπολιτική ρίζα, διασφαλίζοντας παράλληλα ένα χιουμοριστικό σχήμα που γνέφει προς την κατεύθυνση της παρωδίας, το οικείο αστυνομικό μυθιστόρημα του Βιελ εντείνει την ψυχολογική διάσταση μέσω μηχανοραφιών που είναι τόσο υπαρξιακές όσο και πιθανές. Παρά τις προφανείς διαφορές, ο Βιελ και ο Εσενόζ συμφωνούν ωστόσο στο γεγονός ότι εμπνέονται περισσότερο από το νουάρ μυθιστόρημα παρά από το μυθιστόρημα μυστηρίου, με τις αναφορές στο αμερικάνικο μυθιστόρημα να υπερέχουν. Μια βαθιά επανάσταση σημειώθηκε στο γαλλικό λογοτεχνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, που ξεκίνησε από τα μοναδικά κείμενα του Μπερνάνος και του Ζιονό: το είδος ανοίγει μια διαφορετική διαδρομή στο σημειολογικό σύμπαν, η προσοχή δίνεται στις ενδείξεις, που βρίσκονται στη βάση της αστυνομικής ίντριγκας, που καθώς μετακινείται προς τις κύριες πηγές της πλοκής μπορούν να ερμηνευθούν ως σύμβολα της κοινωνίας και της ανθρώπινης ψυχής, και έτσι το αστυνομικό είδος από μόνο του γίνεται σύμβολο της αναζήτησης νοήματος. Εν ολίγοις, το αστυνομικό μυθιστόρημα αντικατοπτρίζει τη σύγχρονη σημειολογική περιπέτεια, ανθρώπινη και επιστημονική, γύρω από την εννοιολόγηση του σημαίνοντος. Ένα γλωσσικό σημαίνον εμβληματικό της τέλειας συμμαχίας μορφής και νοήματος: «Ένα καλό αστυνομικό μυθιστόρημα εμπεριέχει τις ιδιότητες της αρμονίας, της εσωτερικής οργάνωσης, της ισορροπίας, που ικανοποιούν ορισμένες ανάγκες του μυαλού».<sup>31</sup>

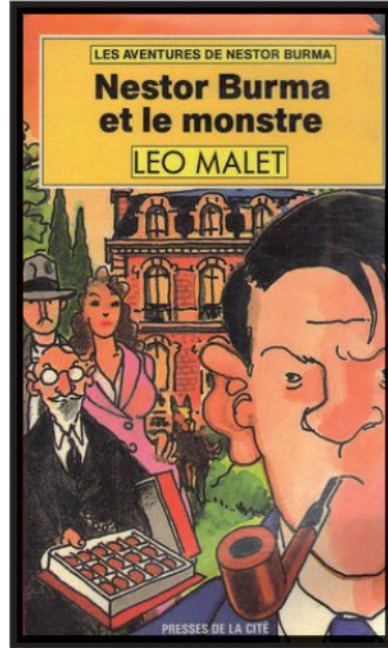
30 Λόγια του Τανγκί Βιελ, όπως πρβλ. από τον Roger-Michel Allemand, στο «Imaginaires d'un romancier», *Analyses, Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise* [online], τχ.3, No 3, φθινόπωρο 2008, σ. 297-314, σ. 313. <https://doi.org/10.18192/analyses.v3i3.705>.

31 Regis Messac, *Le «Detective Novel»...*, ό.π. σ. 27.

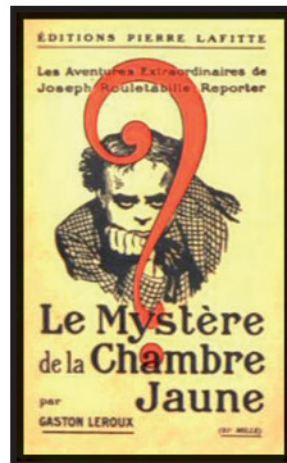


▲ Ένα έγκλημα του Ζορζ Μπερνανός

▼ Nestor Burma του Λέο Μαλέτ



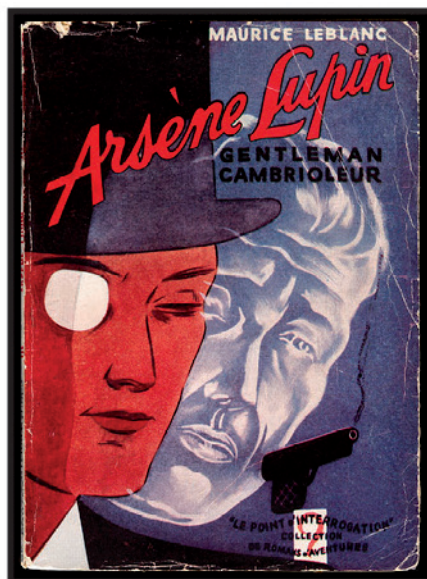
▲ Ο συγγραφέας Ζαν Εσενόζ



▲ Το μυστήριο του Κίτρινου Δωματίου του Γκαστόν Λερού



◀ Ο συγγραφέας  
Ταγκί Βιελ



◀ Αρσέν Λουπέν,  
του Μωρίς Λεμπλάνκ



Ο Μαιγκρέ στην οθόνη: μια πρόκληση  
για τους διασκευαστές του

**Η** σχέση μεταξύ του κινηματογράφου και του χαρακτήρα του Μαιγκρέ έχει μεγάλη ιστορία... Λιγότερο από ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση των πρώτων ιστοριών με ήρωα τον Μαιγκρέ από τις εκδόσεις Fayard, ο Σιμενόν σκεφτόταν ήδη διασκευές για τον κινηματογράφο, ο οποίος στις αρχές της δεκαετίας του 1930 γνώριζε μια εντυπωσιακή ανάπτυξη εξαιτίας της τεχνικής προόδου, τόσο αναφορικά με την ποιότητα της εικόνας όσο και αναφορικά με τον ήχο. Ωστόσο, από την πρώτη ταινία που γυρίστηκε το 1932 από τον Pierre Renoir μέχρι την τελευταία ταινία του Patrice Leconte (*Maigret et la jeune morte*, 2021) με τον Ζεράρ Ντεπαρτιέ στον ρόλο του επιθεωρητή, υπήρξαν πολλές περιπέτειες που απεικονίζουν, κατά μια γενική έννοια, τις περίπλοκες σχέσεις μεταξύ Σιμενόν και έβδομης τέχνης. Δεν μπορούμε να είμαστε εξαντλητικοί για ένα τόσο μεγάλο θέμα, και αυτή η μελέτη θα προσπαθήσει να ρίξει φως στα κύρια γεγονότα που εξηγούν τους δεσμούς μεταξύ του διάσημου επιθεωρητή και του κινηματογράφου. Η διασκευή των μυθιστορημάτων του Σιμενόν στην οθόνη είναι ένα συνεχές πρόβλημα, γιατί ενώ αρχικά το ζήτημα μοιάζει εύκολο, οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι διαπίστωσαν γρήγορα ότι δημιουργούνταν δυσκολίες. Αναφορικά με τον Μαιγκρέ, προστίθεται εύλογα και το ζήτημα της επιλογής ηθοποιού, ζήτημα που πολλές φορές προκάλεσε μια πρόσθετη ανησυχία σε όσους αποφάσισαν να διασκευάσουν την αστυνομική σειρά. Αφού επιχειρήσουμε μια επισκόπηση των επί σχεδόν ενενήντα χρόνων σχέσεων μεταξύ του κινηματογράφου και του διάσημου ήρωα του Σιμενόν, θα προσπαθήσουμε, σε ένα τελευταίο μέρος, να αναλύσουμε τους λόγους που εξηγούν γιατί η διασκευή μιας ιστορίας του Μαιγκρέ στον κινηματογράφο ή στην τηλεόραση αποτελεί πάντα, άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο, μια επικίνδυνη περιπέτεια για τους σκηνοθέτες.

## Ο Μαιγκρέ και ο κινηματογράφος: το ελπιδοφόρο ξεκίνημα

Ο Ζορζ Σιμενόν ενδιαφέρθηκε για τις εικόνες από πολύ νωρίς. Ήταν αναμφίβολα ο πρώτος, τουλάχιστον στη Γαλλία, που επέβαλε ένα φωτογραφικό εξώφυλλο στον εκδότη του, Arthème Fayard, μόλις κυκλοφόρησαν οι ιστορίες του Μαιγκρέ το 1931. Αυτό το ενδιαφέρον για την εικόνα και τη φωτογραφία επιβεβαιώθηκε την ίδια χρονιά με τη δημοσίευση του *La Folle d'Itteville* (1931), ενός «φωτορομάντσου» που δημιουργήθηκε από τον Γερμανό φωτογράφο Germaine Krull.<sup>1</sup> Ωστόσο, ο νεαρός μυθιστοριογράφος θα στραφεί προς τον κινηματογράφο –που είχε γίνει πρόσφατα ομιλών– εξασφαλίζοντας έτσι την προβολή των πρώτων ιστοριών του με τον Μαιγκρέ. Από το 1932, ένα χρόνο μετά τη δημοσίευση του μυθιστορήματος, η διασκευή του η *Νύχτα στο σταυροδρόμι* γυρίστηκε από τον Jean Renoir, όπου ο ο αδερφός του, Pierre Renoir, ενσαρκώνει τον επιθεωρητή Μαιγκρέ για πρώτη φορά στην οθόνη. Σύμφωνα με πολλούς κριτικούς και σύμφωνα με τον ίδιο τον Σιμενόν, ο Pierre Renoir παραμένει ένας από τους καλύτερους ερμηνευτές του Μαιγκρέ.<sup>2</sup> Στο *Les Mémoires de Maigret*, ο συγγραφέας θίγει το θέμα με ειλικρίνεια και χιούμορ. Ας αφήσουμε τον λόγο στον Μαιγκρέ/Σιμενόν:

Και πάλι με τον πρώτο Μαιγκρέ στην οθόνη, τον Pierre Renoir, η αλθοφάνεια ήταν σχετικά σεβαστή. Εμφανίζομαι λίγο ψιλότερος, πιο αδύνατος. Το πρόσωπο, φυσικά, ήταν διαφορετικό, αλλά κάποιες συμπεριφορές ήταν τόσο εντυπωσιακές, που υποψιάζομαι ότι ο νθοποιός με παρακολουθούσε χωρίς να το γνωρίζω (...) Λοιπόν! Υπάρχει τουλάχιστον ένας που τόλμωσε να απατήσει τον Σιμενόν και να διαπιστώσει ότι η αλήθεια μου ήταν καλύτερη από τη δική του. Ήταν ο Pierre Renoir, ο οποίος δεν έβαλε ποτέ ημίψηλο καπέλο στο κεφάλι του, αλλά φορούσε ένα πολύ συνηθισμένο μαλακό καπέλο, ρούχα που φορούσε ο οποιοσδήποτε αξιωματούχος είτε ήταν είτε όχι αστυνομικός.<sup>3</sup>

Η ταινία, ωστόσο, στην οποία ο Σιμενόν συμμετείχε στη συγγραφή του σεναρίου, δεν έγινε ομόφωνα αποδεκτή: αν και οι κριτικοί χαιρέτισαν την απόδοση του νθο-

1 Georges Simenon και Germaine Krull, *La Folle d'Itteville*, Phototexte, Editions Jacques Haumont, Παρίσι, 1931.

2 Βλ. Claude Gauthier, *D'après Simenon, du cinéma à la télévision*, Les Amis de Georges Simenon, Βρυξέλλες, 2012, σ. 67-70.

3 Georges Simenon, *Les Mémoires de Maigret*, Tout Simenon, Omnibus, τόμος 4, 1993, σ. 789.

ποιού και τη διάσημη *σιμενονική* ατμόσφαιρα την οποία απέδωσε τόσο καλά ο Jean Renoir, σημειώνεται μια έλλειψη συνέπειας στην αφήγηση, που μοιάζει να οφείλεται σε χαμένες μπομπίνες του φιλμ.<sup>4</sup> Την ίδια χρονιά, ο Σιμενόν διασκευάζει το *Ο κίτρινος σκύλος* με τον Jean Tarride: ο νέος Μαιγκρέ είναι ο Abel Tarride, πατέρας του σκηνοθέτη. Αυτή η δεύτερη εμπειρία ως σεναριογράφος θα σηματοδοτήσει το τέλος της άμεσης συμμετοχής του Σιμενόν στον κινηματογράφο, ειδικά καθώς η ταινία δεν υπήρξε πραγματικά επιτυχημένη, και πάνω από όλα επειδή ο Abel Tarride είναι ένας κλωμός Μαιγκρέ. Για τον Pierre Assouline, αυτές οι δύο πρώτες κινηματογραφικές εμπειρίες είναι εμπορικές αποτυχίες που πρέπει να αποδοθούν κυρίως στους παραγωγούς.<sup>5</sup> Ο βιογράφος αναλύει αυτή τη διπλή απογοητευτική εμπειρία ως εξής:

Η παρεξήγηση μεταξύ του Σιμενόν και του κινηματογράφου είναι βαθύτερη. Αντιμέτωπος με ένα εγχείρημα συλλογικής συμμετοχής και με τη βιομηχανία του κινηματογράφου, εξακολουθεί να αντιδρά σαν ένας ατομικιστής μυθιστοριογράφος και ένας μοναχικός δημιουργός, πράγμα που δεν θα πάψει ποτέ να είναι. Η δυσκίνητη αλυσίδα παραγωγής τον αναστατώνει. Πάρα πολλοί άνθρωποι συμμετέχουν ώστε να πετύχει μια ταινία. Τον φοβίζονται τα χρηματικά ποσά και ο αριθμός των ανθρώπων που απαιτεί μια τέτοια επιχείρηση. Αποπροσανατολισμένος από αυτόν τον οικονομικό και ανθρώπινο οργανισμό, η λειτουργία του οποίου του διαφεύγει, δυσανασχετεί και τον κατηγορεί με κάθε τρόπο.<sup>6</sup>

Από εδώ και πέρα, ο Σιμενόν θέλει να αλλάξει ριζικά τον τρόπο που λειτουργεί, και αποφασίζει να σκηνοθετήσει ο ίδιος την επόμενη μεταφορά τον Μαιγκρέ. Αρχικά επιλέγεται ο τίτλος, που θα είναι *La Tête d'un homme*, και επιθυμεί να αναθέσει ξανά τον πρωταγωνιστικό ρόλο στον Pierre Renoir. Δυστυχώς, ο κινηματογραφικός χώρος δεν θα επιτρέψει στον Σιμενόν να κάνει το έργο του μόνος του και θα αναγκαστεί να εγκαταλείψει το σχέδιο αυτό, ιδίως λόγω των αδίστακτων παραγωγών. Αποφασίζει να δεχτεί ότι ο Julien Duvivier θα σκηνοθετήσει το *La Tête d'un homme*, αλλά ο σκηνοθέτης απορρίπτει τον Pierre Renoir και επιβάλλει τον ηθοποιό Harry Baur. Παρά τις κάποιες ικανότητες, είναι δύσκολο να αποδεχθούμε την υποκριτική δεινότητα του ηθοποιού σε αυτή την άνιση ταινία. Τα

4 Βλ. Claude Gauteur, ό.π. σ. 67-68.

5 Pierre Assouline, *Simenon, biographie*, Folio, 1996, σ. 243.

6 Ό.π. σ. 244.

αποτελέσματα αυτών των τριών πρώτων διασκευών που επιχειρήθηκαν σε λιγότερο από δύο χρόνια παραμένουν ανάμεικτα: τρία διαφορετικά πρόσωπα ενσάρκωσαν τον επιθεωρητή Μαιγκρέ, γεγονός που απέβη τελικά επιζήμιο για την αστυνομική σειρά που φανταζόταν ο Σιμενόν, καθώς ο θεατής δεν μπορούσε να κάνει τη σύνδεση με τον χαρακτήρα των μυθιστορημάτων. Ας δώσουμε ξανά τον λόγο στον Pierre Assouline, που καταλήγει:

(Ο Σιμενόν) απαρνιέται τον κινηματογράφο με δική του βούληση. Η διαφωνία θα διαρκέσει επτά χρόνια. Δεν θα κάνει τη μεγάλη ταινία «του», αλλά θα αρνηθεί επίσης σε οποιοδήποτε σκηνοθέτη να την κάνει αντ' αυτού, διατηρώντας για τον ίδιο τα δικαιώματα των βιβλίων του.<sup>7</sup>

Τα χρόνια της Κατοχής, η Continental, μια εταιρεία παραγωγής που ελέγχονταν από τους Γερμανούς, αποφάσισε να αναβιώσει τον Μαιγκρέ με τη μορφή του Albert Préjean. Από το 1942 έως το 1944 γυρίστηκαν τρεις ταινίες: *Picpus*, *Cécile est morte* και *Les Caves du Majestic*. Η επιλογή του ηθοποιού δεν υπήρξε επιτυχής, γιατί ο Albert Préjean δεν είχε καμία σχέση με τον Μαιγκρέ, και δεν θα μπορούσαμε παρά να συμφωνήσουμε μόνο με τον Jacques Siclier ότι «από τον Μαιγκρέ δεν παρέμεινε παρά μόνο η πίπα!».<sup>8</sup> Η επιλογή του Préjean δεν ήταν επιτυχημένη ούτε για τον Σιμενόν: «Αν και ηλικιακά μεγάλωσα κατά είκοσι χρόνια, έγινα σχεδόν άλλο τόσο νεότερος, πολύ αργότερα, χάρη σε κάποιον Préjean, στον οποίο δεν μπορώ να προσάψω κάτι, όχι δηλαδή κάτι περισσότερο από αυτό που θα μπορούσα να προσάψω σε άλλους, πέρα από το ότι μοιάζει περισσότερο με μερικούς από τους σημερινούς νεαρούς επιθεωρητές κι όχι με τους αντίστοιχους της γενιάς μου».<sup>9</sup>

Μετά τον πόλεμο, το 1948, ο Burgess Meredith γύρισε ένα ριμέικ του *La Tête d'un homme* (*The Man of the Eiffel Tower*). Αυτή η τουλάχιστον ατυχής διασκευή προτείνει ένα νέο πρόσωπο για τον επιθεωρητή, με τον ελάχιστα πιστευτό Charles Laughton. Και μπορεί ο Michel Simon να εμφανίζεται φευγαλέα στη σπονδυλωτή ταινία του Henri Verneuil *Brelan'd'as* δεν θα εμφανιστεί όμως ποτέ ξανά στην οθόνη για να υποδυθεί τον Μαιγκρέ. Παρ' όλ' αυτά είχε εντυπωσιάσει ευνοϊκά τον μυθιστοριογράφο, που τον εκτιμούσε από την ερμηνεία του στον ρόλο του

7 Ό.π. σ. 248.

8 Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Henri Veyrier, 1981, σ. 55.

9 Georges Simenon, *Les Mémoires de Maigret*, ό.π. σ. 789.

κυρίου Hire στο *Panique* (1946). Δεν θα σταθούμε ούτε στον Maurice Manson στο *Maigret dirige l'enquête* του Stany Cordier (1954): μια αόριστη ομοιότητα με τον Σιμενόν δεν αρκεί για να ενσαρκώσει έναν πιστευτό Μαιγκρέ.

### **Gabin και Μαιγκρέ: η συνάντηση δύο μύθων**

Θα πρέπει να περιμένουμε το 1957 ώστε να βρεθεί τελικά ένας ηθοποιός που θα μπορούσε να υποδυθεί έναν χαρακτήρα τόσο μυθικό όσο ο Μαιγκρέ. Επρόκειτο για τον Jean Gabin, που έγινε ένα είδος μύθου για τους Γάλλους θεατές. Γυρίζονται τρεις ταινίες και οι κριτικές είναι ομόφωνα διθυραμβικές για τον πενήνταχρονο τότε ηθοποιό. Έκτοτε, για τους αναγνώστες του Σιμενόν η σιλουέτα του Gabin επιβάλλεται. Και ακόμα κι αν ορισμένες φυσικές πτυχές δεν αντιστοιχούν στον χαρακτήρα των μυθιστορημάτων, ο ίδιος ο Σιμενόν κερδίζεται από τον ηθοποιό. Την ταινία *Maigret tend un piège* (1957) σκηνοθετεί υπέροχα ο Jean Delannoy, με τη βοήθεια, στο σενάριο και τους διαλόγους, του Michel Audiart. Ο ηθοποιός είναι άνετος σ' αυτή τη δύσκολη υπόθεση, καθώς υποδύεται έναν κατά συρροή δολοφόνο στην Πλατεία των Βοσγίων του Παρισιού. Αν και συνολικά η ερμηνεία του Gabin κέρδισε τους κριτικούς, υπήρξαν ωστόσο και κάποιες διαφορετικές φωνές, που έλεγαν ότι ο ηθοποιός-φετίχ εκείνων των χρόνων ήταν ίσως λίγο υπερβολικός, λες και είχε καταληφθεί πλήρως από τον χαρακτήρα του Μαιγκρέ. Υπ' αυτή την έννοια, ο Jacques Siclier γράφει στο βιβλίο του για τον Jean Gabin:

Μαιγκρέ, Gabin: οι δύο μύθοι αλληλοεπικαλύπτονται και ακυρώνονται μεταξύ τους, δίνοντας τη θέση τους σε έναν χαρακτήρα καθαρής σύνθεσης, που κινείται σε μια ίντριγκα δανεισμένη από τον Σιμενόν. Ο Gabin δεν είναι λοιπόν ο Μαιγκρέ, αλλά ένας άλλος χαρακτήρας, που εξελίχθηκε μέσα στον γαλλικό κινηματογράφο.<sup>10</sup>

Η κριτική είναι αναμφίβολα λίγο σκληρή, αλλά πέρα από τη σιλουέτα του Gabin, που γίνεται πιστευτή με προθυμία από τον θεατή, ο τρόπος που παίζει ο Gabin, και κυρίως οι διάλογοι του Michel Audiart, μας απομακρύνουν από τον Σιμενόν. Ωστόσο, ο ηθοποιός συνδέθηκε με τον Σιμενόν για αρκετά χρόνια, καθώς έπαιξε τον κύριο ρόλο στο *La Marie du Port* του Marcel Carné το 1949, στη συνέχεια τον σύζυγο στο *La Vérité sur Bébé Donge* του Henri Decoin το 1951, και τον ρόλο του

<sup>10</sup> Jacques Siclier, *Jean Gabin*, Henri Veyrier, 1977, σ. 174.

François Cardinaud στο *Le Sange à la tête* του Gilles Grangier το 1956 πριν ενσαρκώσει τον χαρακτήρα του Μαιγκρέ το επόμενο έτος. Στο *Maigret tend un piège*, παρά τις επικρίσεις, σημειώθηκε μια επιτυχία, χάρη στο ταλέντο του Jean Delannoy, τον οποίο συνέδραμε ο Michel Audiart στη διασκευή και τους διαλόγους.

Δύο χρόνια αργότερα, το ίδιο δίδυμο διασκεύασε με επιτυχία το *L’Affaire Saint-Fiacre*, ένα από τα πρώτα μυθιστορήματα που κυκλοφόρησαν το 1932. Μετά το *Maigret tend un piège*, ο επιθεωρητής επιστρέφει στην οθόνη με το *Maigret et l’affaire Saint-Fiacre*. Ο Gabin, πιο σιωπηλός και πιο στατικός, ενσαρκώνει ξανά τον Μαιγκρέ. Η ατμόσφαιρα αυτής της δεύτερης διασκευής είναι ριζικά διαφοροποιημένη από την προηγούμενη: δεν παρουσιάζονται πλέον κατά συρροή εγκλήματα (ή εγκληματίες), αλλά μια τυπική (ή κλασική) υπόθεση έρευνας.

Ο Gabin υποδύεται έναν αστυνομικό που φαίνεται να είναι υπό την επίρεια έντονης συναισθηματικής φόρτισης. Ο Μαιγκρέ τις περισσότερες φορές είναι βωβός και σχεδόν αφήνει την πρωτοβουλία για την αναζήτηση της αλήθειας στον Maurice de Saint-Fiacre, ο οποίος θα προκαλέσει και θα ξεσκεπάσει τον δολοφόνο. Αν και έγινε λιγότερο δεκτό από το κοινό, σε σχέση με την ταινία *Maigret tend un piège*, αυτή η δεύτερη διασκευή του Jean Delannoy είναι ωστόσο μια καλοφτιαγμένη και με βάθος ταινία.

Η τρίτη και τελευταία διασκευή που έγινε το 1963 από τον Gilles Grangier με τίτλο *Maigret voit rouge* είναι λίγο απογοητευτική.<sup>11</sup> Αν και η ποιότητα του Gabin είναι ακόμα εκεί, η σκηνοθεσία είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα από ό,τι στις δύο ταινίες που σκηνοθέτησε ο Delannoy. Ο Gabin, ο οποίος έπαιξε και άλλους σπουδαίους *σιμενονικούς* χαρακτήρες (συγκεκριμένα, στο *En cas de malheur* το 1958, *Le Barond e l’Écluse* το 1959, *Le Président* το 1960 και *Le Chat* το 1971), πιθανότατα θα παραμείνει ο καλύτερος Μαιγκρέ στη μεγάλη οθόνη. Ο ηθοποιός άλλαξε αναμφίβολα τη σχέση μεταξύ του ήρωα του Σιμενόν και του κινηματογράφου, όχι μόνο στη Γαλλία αλλά και στο εξωτερικό.

Πράγματι, για πολλούς αναγνώστες, ο Μαιγκρέ είναι ο Gabin, σε σημείο που το πρώτο κόμικ που διασκεύαζε τις υποθέσεις του επιθεωρητή να αναπαράγει επακριβώς το πρόσωπο και τη σιλουέτα του ηθοποιού.<sup>12</sup> Ομοίως, τα εξώφυλλα των μυθιστορημάτων χρησιμοποιούν επίσης το πρόσωπο του Gabin όπως στην ισπανική έκδοση του

11 Από το μυθιστόρημα *Maigret, Lognon et les gangsters*, Presses de la cité, 1952.

12 Βλ. *Maigret et l’Affaire Nahour*, εικονογράφηση Rumeu, σενάριο και προσαρμογή Camille Dulac, Nuit et Jour, 1969.

*Cécile est morte* (*Cécile ha muerto*) του 1988. Δεν πρόκειται για φωτογραφία, αλλά για ένα ασπρόμαυρο σχέδιο που απεικονίζει χωρίς αμφιβολία τον Γάλλο ηθοποιό, είκοσι χρόνια σχεδόν μετά την προβολή των ταινιών.<sup>13</sup> Τέλος, για τον εορτασμό της εκατονιαετηρίδας από τη γέννηση του Σιμενόν το 2003, τα Βελγικά Ταχυδρομεία επέλεξαν ξανά τον Jean Gabin αναπαράγοντας την αφίσα για την ταινία *Maigret tend un piège* σε ένα γραμματόσημο.<sup>14</sup> Αυτή η επηροή του ηθοποιού στον χαρακτήρα του αναγνωρίζεται από όλους, συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του μυθιστοριογράφου. Η Ginette Vincendeau, στο βιβλίο της *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, γράφει:

Ο ίδιος ο Ζορζ Σιμενόν, από την πλευρά του, δήλωνε (μετά την ταινία *Maigret tend un piège*) ότι «κινδύνευε πολύ να επηρεαστεί στο μέλλον από τη συγκεκριμένη ενσάρκωση του ήρωά του» (Claude Mauriac, *Le Figaro littéraire*, 15.02.1958).<sup>15</sup>

### Από τον κινηματογράφο στην τηλεόραση

Ο Jean Gabin παραμένει για πολλούς ο Μαιγκρέ της 7ης τέχνης, στη Γαλλία φυσικά, αλλά και στο εξωτερικό, όπου οι ερμηνευτές του επιθεωρητή διαδέχονται ο ένας τον άλλον με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία. Έτσι, στη Γερμανία, ο Alfred Weidenmann και ο Herbert Reinecker παρουσίασαν το 1966 μια διασκευή του *La Danseuse du Gai-Moulin* υπό τον τίτλο *Maigret und sein größter Fall*. Σε αυτό το μυθιστόρημα του 1931, ένας Έλληνας κατάσκοπος με τις τσέπες γεμάτες με χρήματα βρίσκεται νεκρός στο κελάρι ενός καμπαρέ της Λιέγης. Ο Μαιγκρέ, που βρίσκεται στα ίχνη του από το Παρίσι, θα διεξάγει μυστική έρευνα και θα αντιμετωπίσει τον δολοφόνο του, τον Delfosse, έναν νεαρό αστό που ήθελε να κλέψει την είσπραξη του νυχτερινού κέντρου μαζί με τον ντροπαλό φίλο του Jean Chabot. Ο Μαιγκρέ ενδιαφέρεται επίσης για την Adèle, τη χορεύτρια του Gai Moulin, που φαίνεται να έπαιξε κάποιο ρόλο σε αυτήν την υπόθεση. Η πρωτοτυπία του μυθιστορήματος έγκειται στο σκηνικό του (Λιέγη)

13 Georges Simenon, *Cécile ha muerto*, Las Novelas de Maigret No 48, Editorial Planeta-De Agostini SA, Βαρκελώνη, 1988.

14 Σειρά τριών γραμματοσήμων που εξέδωσαν τα Βελγικά Ταχυδρομεία για τον εορτασμό, το 2003, των εκατό χρόνων από τη γέννηση του Simenon. Να σημειωθεί ότι ένα άλλο γραμματόσημο απεικόνιζε επίσης τον Jean Gabin μαζί με τη Simone Signoret, από την αφίσα του φιλμ του Pierre Granier-Deferre *Le Chat* (1971).

15 Claude Gauthier, Ginette Vincendeau, Jean Gabin, *Anatomie d'un mythe*, Nouveau monde éditions, 2006, σ. 173.

και στον χαρακτήρα του Jean Chabot, που θυμίζει με πολλούς τρόπους τον νεαρό Σιμενόν, έναν έφηβο που δελεάζεται συχνά από την παρέκκλιση... Τι μένει από το μυθιστόρημα σ' αυτή τη διασκευή στην οποία ο Reinecker μεταφέρει την υπόθεση στη Λωζάννη με έναν κλέφτη ενός πίνακα του Βαν Γκογκ αντί για τον Έλληνα κατάσκοπο; Ως προς την ερμηνεία του χαρακτήρα του Μαιγκρέ, ο Heinz Rühmann δεν πείθει τους συμπατριώτες του. Ο ηθοποιός κράτησε μόνο το καπέλο και την πίπα! Για τον Claude Gauteur, είναι ένας «κοκαλιάρης Μαιγκρέ»,<sup>16</sup> αναπαράγοντας έτσι τον χαρακτηρισμό του γερμανικού εβδομαδιαίου περιοδικού *Der Spiegel*.<sup>17</sup>

Το επόμενο έτος (1967), μια γαλλο-ιταλική παραγωγή διασκευάζει το έργο *Maigret au Picratt's*. Με τον πιο ελκυστικό τίτλο *Maigret à Pigalle*,<sup>18</sup> ο Mario Landi σκηνοθετεί έναν απρόσμενο αλλά πολύ πειστικό Gino Cervi στον ρόλο. Γνωστός για τον ρόλο του Πεπόνε, του αντιπάλου και του συνεργού του Δον Καμίλο, ο Ιταλός Μαιγκρέ αποτελεί μια ευχάριστη έκπληξη. Οι Ιταλοί διασκευαστές έχουν ανακατασκευάσει προσεκτικά την Place Clichy και βάζουν τον Gino Cervi να τρώει βραστά αυγά για να τονιστεί έτσι το τοπικό χρώμα... Ο ηθοποιός θα παίξει επίσης τον Maigret για την ιταλική τηλεόραση σε μια σειρά παραγωγής του μελλοντικού συγγραφέα Αντρέα Καμιλλέρι, δημιουργού του επιθεωρητή Μονταλμπάνο, ο οποίος επίσης δανείζεται πολλά χαρακτηριστικά από το γαλλικό του πρότυπο.<sup>19</sup>

Ακριβώς το τέλος της δεκαετίας του 1960 σηματοδοτεί το πέρασμα του Μαιγκρέ από τον κινηματογράφο στην τηλεόραση. Η ανάπτυξη της μικρής οθόνης ευνοεί τις σειρές και η γαλλική τηλεόραση ξεκινά μια μακρά συνεργασία με τον επιθεωρητή. Από το 1967 έως το 1990 γυρίστηκαν ογδόντα οκτώ επεισόδια, πρώτα ασπρόμαυρα και έπειτα έγχρωμα, με τον Jean Richard στον επώνυμο ρόλο. Το αποτέλεσμα είναι αρκετά άνισο, καθώς πολλοί σκηνοθέτες διαδέχθηκαν ο ένας τον άλλο σε ένα διάστημα περισσότερο των είκοσι χρόνων. Έτσι, υπάρχουν κάποιες επιτυχείς μεταφορές, ειδικά στα πρώτα κίολας χρόνια, όπως το *Le Chien jaune*,<sup>20</sup>

16 Λογοπαίγνιο με το όνομα του Μαιγκρέ: «*Maigret maigrelet*» (Σ.τ.Μ.).

17 Claude Gauteur, *D'après Simenon, au cinéma et à la télévision*, ό.π. σ. 91.

18 Στη γειτονιά της Pigalle, στους πρόποδες της Μονμάρτρης, ήταν συγκεντρωμένα τα νυχτερινά κέντρα, γνωστά εστιατόρια και καμπαρέ και οι οίκοι ανοχής της πόλης ήδη από τον 19ο αι. Στη δημοφιλή κουλτούρα η περιοχή αποτελούσε συνώνυμο της παραβατικής δραστηριότητας.

19 Βλ. για το θέμα το άρθρο μου «*Le commissaire Salvo Montalbano: un Maigret italien?*» στο *Francofonia*, Simenon et l'Italie, 75 (φθινόπωρο 2018), Olschki Editore, Université de Bologne, σ. 17-32.

20 *Le Chien jaune*, σκνν. Claude Barma το 1968 με τους Jean Richard, Claude Vernier, Rosita Fernandez...



αλλά και αποτυχημένα επεισόδια. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι η ερμηνεία του Jean Richard παραμένει προβληματική. Δεν αρκεί να φαίνεσαι τραχύς για να ενσαρκώσεις τον Μαιγκρέ. Ο ίδιος ο Σιμενόν θα πει για τον ηθοποιό: «Ο Jean Richard είναι ίσως ο πιο δημοφιλής της τηλεοπτικής σειράς, αλλά είναι ειλικρινά ο χειρότερος. Είναι πολύ κακός...».<sup>21</sup>

Πρέπει, όμως, να είμαστε τόσο αυστηροί; Πρόσφατα, ο Τζον Σιμενόν, ο ίδιος παραγωγός κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών, μίλησε για τη σχέση του Jean Richard με τον πατέρα του σε ένα συνέδριο με τίτλο «*Simenon à l'écran*» στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών:

Δεν θα κρύψω ότι το παίξιμο του Jean Richard τον απογοήτευσε πολύ. Για πολύ καιρό και εγώ ο ίδιος ελάχιστα εκτιμούσα αυτόν τον ηθοποιό, αλλά έπειτα ανακάλυψα τα πρώτα ασπρόμαυρα επεισόδια που θεωρώ αξιόλογα, αφενός λόγω της ανεπιτήδευτης απλότητας της διασκευής και της ερμηνείας και αφετέρου λόγω της πολύ περίτεχνης εικόνας. Αργότερα, ο Jean Richard θα είναι εξαιρετικά καταβεβλημένος εξαιτίας ενός ατυχήματος, το παίξιμό του γίνεται στατικό και τα γυρίσματα πλέον σε έγχρωμο δεν τον βοηθούν.<sup>22</sup>

Αλλά και σύμφωνα με τον Claude Gauteur, πρέπει να αποφύγουμε κάθε γενικευμένη κριτική αναφορικά με μια σειρά της οποίας η σκηνοθεσία είχε ανατεθεί σε διάφορους, και πιο συγκεκριμένα στους Claude Barma, René Lucot και Jean-Paul Sassy. Αυτές οι διαφορετικές παραγωγές, που γυρίστηκαν συχνότερα σε εξωτερικούς χώρους στη Γαλλία, στη δεκαετία του '60 και του '70, επέτρεψαν επίσης στον Jean Richard να βρεθεί απέναντι σε άρρενες ηθοποιούς όπως οι Jean Desailly, André Dussollier, Michel Blanc, Gérard Depardieu και γυναίκες ηθοποιούς όπως η Madeleine Renaud, η Myriam Boyer, η Kristin Scott-Thomas και η Nicole Garcia.<sup>23</sup>

Μετά τον Jean Richard, ο οποίος είναι πολύ καταβεβλημένος μετά από ένα σοβαρό τροχαίο ατύχημα, η γαλλική τηλεόραση ανέθεσε τον ρόλο στον Bruno Crémer το 1991. Ο ηθοποιός θα γυρίσει πενήντα τέσσερα επεισόδια, πιο φρο-

21 Μαρτυρία που καταγράφηκε από τον Fenton Bresler στη βιογραφία που έγραψε για τον Simenon, *L'Enigme Georges Simenon*, Baland, 1985, σ. 294.

22 John Simenon, «le mot de la fin», στο *TRACES*, 23 (Ιανουάριος 2020), Πρακτικά συνεδρίου «*Simenon à l'écran*», 4 και 5 Οκτωβρίου 2018 στην Αθήνα, επιμ. Bernard Alavoine, Université de Picardie Jules Verne, σ. 163-166.

23 Claude Gauteur, *D'après Simenon, au cinéma et à la télévision*, ό.π. σ. 195-202.

ντισμένα από την προηγούμενη σειρά, αλλά με κάποιες ασυνέπειες στην επιλογή των σκηνών. Συχνά γυρισμένες στην Πράγα, σε μια προσπάθεια ανακατασκευής του Παρισιού στα τέλη της δεκαετίας του 1940, αυτές οι τηλεοπτικές ταινίες κάποιες φορές απομακρύνονται από την ατμόσφαιρα του Σιμενόν. Από την άλλη πλευρά, ο Bruno Crémer προσφέρει έναν αρκετά αξιόπιστο Μαιγκρέ. Αυτή η νέα γαλλική σειρά παρουσιάζει αδιαμφισβήτητες επιτυχίες, όπως τα επεισόδια *Maigret a peur* και *Les caves du Majestic*, που υπογράφει ο Claude Goretta, αλλά και άλλα που μας αφήνουν με μια σύγχυση. Μερικές φορές είναι οι διάλογοι που σοκάρουν, ειδικά στο *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, αλλά πιο συχνά το σκηνικό είναι ακατάλληλο λόγω των συμπαραγωγών. Τα γυρίσματα στη Φινλανδία, την Πορτογαλία και ειδικά την Τσεχοσλοβακία δεν αντιστοιχούν πραγματικά στον Μαιγκρέ! Τα τελευταία επεισόδια, που γυρίστηκαν το 2005, θα τερματίσουν οριστικά τη σειρά που ερμηνεύει ο Bruno Crémer.

Πολλοί άλλοι ηθοποιοί έχουν δανείσει τα πρόσωπά τους στον διάσημο επιθεωρητή με έναν λίγο πολύ εφήμερο τρόπο. Μπορούμε να αναφέρουμε τον Ρώσο Boris Tenine, τον Ιάπωνα Kinya Aikawa, τον Ολλανδό Jan Teulings και τους Άγγλους Ruppert Davies και Michael Gambon. Ο τελευταίος Μαιγκρέ είναι σήμερα ο Rowan Atkinson, γνωστός για τον χαρακτήρα του κύριου Μπιν, ο οποίος υποδύεται τον αστυνομικό στη βρετανική τηλεόραση. Ο θεατής είναι ομολογουμένως λιγάκι μπερδεμένος από τη σωματική διάπλαση του ηθοποιού, αλλά η παραγωγή των τεσσάρων πρώτων επεισοδίων είναι μάλλον πιστή: *Maigret tend un piège*, *Maigret et son mort*, *La Nuit du carrefour* και *Maigret au «Picratt's»*, που προβλήθηκαν από το 2016 έως το 2018. Ωστόσο, το 2019 ανακοινώθηκε ότι αυτή η νέα σειρά παραγωγής του Stewart Harcourt και του ITV διακόπτεται, πιθανώς λόγω της θεαματικότητας, που θεωρήθηκε χαμηλή.

Από όλους τους ηθοποιούς που έπαιξαν τον Μαιγκρέ, πολύ λίγοι κατάφεραν να φτιάξουν μια εικόνα που συνδέεται με τον χαρακτήρα του αστυνομικού. Αν ο Pierre Renoir, ο Michel Simon και ο Jean Gabin ήταν οι αγαπημένοι του Σιμενόν,<sup>24</sup> μάλλον μόνο ο τελευταίος πέτυχε σε τρεις ταινίες να προσφέρει μακροπρόθεσμα στον επιθεωρητή ένα συγκεκριμένο πρόσωπο και μια σιλουέτα. Σχετικά με τους διάφορους Μαιγκρέ της μικρής οθόνης, ενώ μερικοί ηθοποιοί ήταν δημοφιλείς, όπως ο Jean Richard στην εποχή του, κανένας δεν κατάφερε να φτάσει την ερμηνεία του Jean Gabin: ο μύθος του Μαιγκρέ και ο μύθος του Gabin πλέον συμπίπτουν.

24 Βλ. 123 υποσημ.

## Οι παγίδες της «κινηματογραφικής γραφής» του Σιμενόν

Μετά από αυτή την επισκόπηση, την ομολογουμένως ατελή, επειδή εσιάζει σε γαλλικές ή ξένες ταινίες που είχαν διεθνή διανομή, βλέπουμε ότι ο ιδανικός Μαιγκρέ δεν υπάρχει. Η επιλογή του καλύτερου δυνατού νηθοποιού είναι σίγουρα σημαντική, αλλά δεν αρκεί για να εξασφαλιστεί μια καλή διασκευή μιας υπόθεσης του επιθεωρητή. Πράγματι, και αυτό θα είναι το θέμα αυτού του τελευταίου μέρους, η γραφή του Σιμενόν, είτε αφορά έναν Μαιγκρέ είτε ένα «κλασικό μυθιστόρημα», έχει χαρακτηριστικά που μπορούν να κάνουν το πέρασμα στην οθόνη δύσκολο. Η περίφημη «κινηματογραφική γραφή» του Σιμενόν έχει επαινεθεί συχνά, κάτι που θα διευκόλυνε πολύ το έργο των σεναριογράφων και των διασκευαστών, αλλά υπάρχει, φαίνεται, ένα παράδοξο, που σίγουρα δεν είναι καινούργιο, και που ανθίσταται στο πέρασμα των χρόνων. Ένας από τους πρώτους που αναφέρθηκε σε αυτή την κινηματογραφική γραφή είναι ο Claude Autant-Lara, που σκηνοθέτησε το *En cas de malheur*. Θεωρεί ότι «δεν υπάρχει καμία δυσκολία να δουλέψουμε σε μια ταινία από έργο του Σιμενόν»<sup>25</sup> και προσθέτει: «Οι χαρακτήρες μάς έρχονται σε ένα πιάτο, απλά πρέπει να τους αρπάξουμε. Είναι ένας κινηματογραφικός συγγραφέας, ο πιο σημαντικός, ο πλουσιότερος που υπήρξε στη Γαλλία».<sup>26</sup> Ο Autant-Lara εμφανίζεται πολύ αισιόδοξος, αλλά φαίνεται να ξεχνά το έργο των δύο σεναριογράφων του, Aurenche και Bost, που ίσως δεν είναι τόσο κατηγορηματικοί όσο ο σκηνοθέτης.

Ως προς αυτή την «κινηματογραφική γραφή» του Σιμενόν, ο Claude Gauteur, που έγραψε τα βασικότερα βιβλία για την κληρονομιά του Σιμενόν στην οθόνη, σημειώνει μια κραυγαλέα διαφωνία μεταξύ των διασκευαστών: κινηματογραφικός συγγραφέας ή όχι; Σε κάθε περίπτωση, η συζήτηση αξίζει να ξαναρχίσει από την αρχή. Οι γνώστες του έργου είναι πολύ πιο προσεκτικοί, όπως ο Paul Mercier, που γράφει: «η αρκετά διαδεδομένη ιδέα ότι η γραφή του Σιμενόν είναι κινηματογραφική δεν αντέχει σε ανάλυση και ένας σκηνοθέτης χρειάζεται πολύ ταλέντο για να αρθεί στο ύψος του μυθιστορήματος».<sup>27</sup>

Κινηματογραφικός συγγραφέας; Ο προσδιορισμός εμφανίζεται συχνά κατά

25 «Claude Autant-Lara à Jef Tombeur», στο *Simenon Travelling*, αφιέρωμα του 11ου Διεθνούς φεστιβάλ νουάρ λογοτεχνίας και νουάρ κινηματογράφου στον Georges Simenon, Γκρενόμπλ, Οκτώβριος 1989, σ. 59-60.

26 Ό.π. σ. 59-60.

27 Paul Mercier, στο *Simenon Travelling*, ό.π. σ. 244.

τη διάρκεια συνεντεύξεων με τους σκηνοθέτες ή ορισμένους ειδικούς του έργου του. Ωστόσο, οι απόψεις των κινηματογραφιστών σχετικά με την ευκολία ή τη δυσκολία μεταφοράς των μυθιστορημάτων του Σιμενόν στην οθόνη είναι μάλλον δυσδιάκριτες. Ενώ έχει σημειωθεί ότι το σιλ του Σιμενόν βρήκε κινηματογραφικά ισοδύναμα, γεγονός είναι ότι πρέπει να παραμείνουμε επιφυλακτικοί. Αυτό που μπορεί πράγματι να σχετίζεται με την κινηματογραφική γραφή είναι η επιλογή ορισμένων τεχνικών αφήγησης και εστίασης ή ακόμα και το παιχνίδι με τη χρήση του χρόνου. Είναι αναμφίβολα ο Claude Chabrol, που σκηνοθέτησε το *Les Fantômes du chapelier* το 1981, και δέκα χρόνια αργότερα η αξιοσημείωτη Betty που μπορεί να απεικόνισαν καλύτερα αυτή τη σύγκλιση μεταξύ των δύο κειμένων. Για τον Chabrol, είναι απλό: πρέπει να διατηρηθεί το ντεκόρ ως απαραίτητο για τη δημιουργία της ατμόσφαιρας, οι διάλογοι του μυθιστορήματος και η πυκνότητα των χαρακτήρων, και πάνω απ' όλα, να μην προστεθεί τίποτα! Η διασκευή ενός μυθιστορήματος του Σιμενόν φαίνεται να είναι μια περιπέτεια για πολλούς σκηνοθέτες, σεναριογράφους ή συγγραφείς και, αν υπάρχει κινηματογραφική γραφή στον Σιμενόν, είναι ένα πλεονέκτημα ή αντίθετα ένας κίνδυνος για τους διασκευαστές;

Αυτές οι παρατηρήσεις, που αφορούν το σύνολο της παραγωγής του Σιμενόν, ισχύουν φυσικά για τη σειρά των ιστοριών με τον Μαιγκρέ: μεταξύ των παραγόντων που διευκολύνουν την προσαρμογή, υπάρχει αυτή η γρήγορη, συνοπτική γραφή που αντιστοιχεί καλά σε αυτή του κινηματογράφου, και ακόμα περισσότερο στην τηλεόραση. Από την άλλη πλευρά, αυτό που είναι δύσκολο να αποδοθεί είναι η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα των μυθιστορημάτων του Σιμενόν. Ένας από τους λίγους που πέτυχαν σε αυτή την πρόκληση είναι ο Jean Renoir, που απέδωσε υπέροχα την ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος *Νύχτα στο σταυροδρόμι*. Σε κάθε περίπτωση, ο διασκευαστής βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα μυθιστορηματικό σύμπαν και όχι μόνο με ένα μυθιστόρημα: για τον σκηνοθέτη πώς μπορούν να συμβιβαστούν αυτές οι απαιτήσεις; Θα μπορούσαμε επίσης να αναρωτηθούμε για τις δυσκολίες διασκευής ενός μεμονωμένου έργου του μυθιστοριογράφου την ώρα που οι αναγνώστες έχουν διαβάσει συχνά αρκετά έργα του Σιμενόν. Ο σκηνοθέτης πρέπει να λάβει υπόψη τις προσδοκίες ενός αναγνώστη εξοικειωμένου με τον μυθιστοριογράφο ή, αντίθετα, οφείλει να προσεγγίσει το έργο σαν να ήταν μοναδικό;

Τέλος, κι ενώ ο Patrice Leconte διασκεύασε το *Ο Μαιγκρέ και η νεκρή κοπέλα* με τον τριακοστό έκτο ηθοποιό στον ρόλο του διάσημου επιθεωρητή –τον Ζεράρ Ντεπαρντιέ–, πρέπει πάνω απ' όλα να αναρωτηθούμε «αν ο ηθοποιός ανταποκρίνεται

ή όχι σε μια προσδοκία και αν ή όχι αντιστοιχεί σε ένα όραμα του χαρακτήρα, σε μια φαντασία». <sup>28</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, ο ρόλος του γιου του συγγραφέα, κατόχου των πνευματικών δικαιωμάτων και συχνά συμπαραγωγού των διασκευών είναι ουσιαστικός. Κατά τη διάρκεια του συνεδρίου «Simenon à l'écran», που αναφέρθηκε παραπάνω, έκανε λόγο για τη δυσκολία επιλογής του ηθοποιού, αλλά ακόμα περισσότερο για στη δυσκολία να μεταφερθεί σε ένα σύγχρονο πλαίσιο ένας μυθικός ήρωας:

Για μένα, είναι μια μεγάλη πρόκληση να μεταφέρω τις ιστορίες του Μαιγκρέ σε ένα εντελώς σύγχρονο πλαίσιο, ένα πλαίσιο του οποίου έμβλημα θα ήταν, για παράδειγμα, το κινητό τηλέφωνο και όπου δεν θα ήταν πλέον δυνατό να κατεβάσεις ένα ποτήρι λευκό κρασί ή μια μπίρα στο μπαρ του μπιστρό στο οποίο θα μπει για να κάνεις ένα τηλεφώνημα έκτακτης ανάγκης. Και η πίπα; Δεν θα ήταν αναχρονιστική σε έναν κόσμο ατμιστών; Θα μπορούσαμε να τη διατηρήσουμε ακόμα και όταν σήμερα, όταν γυρίζουμε για συγκεκριμένα κανάλια, οι χαρακτήρες πρέπει να είναι μη καπνιστές; Μια πίπα χωρίς καπνό τότε; Αλλά δεν διατρέχουμε τον κίνδυνο να αρχίσουμε να αδειάζουμε τον Μαιγκρέ από την ίδια την ουσία του; Και δεν θα άντεχα να μετατραπεί απλώς σε ένα όνομα. Ο πατέρας μου δημιούργησε έναν χαρακτήρα μοναδικής πυκνότητας, στον οποίο συμβάλλουν όλα τα χαρακτηριστικά του και δεν θέλω να γίνει ένας επίπεδος, κενός χαρακτήρας, ένας αστυνομικός χαμένος μέσα στη μάζα αυτών που καταλαμβάνουν τις σημερινές οθόνες. <sup>29</sup>

Η διασκευή ενός Μαιγκρέ στον κινηματογράφο είναι περίπλοκη. Για σχεδόν ενενήντα χρόνια, οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι ανέλαβαν την πρόκληση, μερικές φορές με μπρίο, ενώ σήμερα προστίθενται άλλοι περιορισμοί, όπως επισημαίνει ο Τζον Σιμενόν. Ο Μαιγκρέ, ωστόσο, έχει γίνει θρύλος, εμπνέοντας συχνά άλλες αστυνομικές προσωπικότητες, όπως τον αστυνόμο Χαρίτο στην Ελλάδα. Ο ήρωας του Σιμενόν αναμφίβολα θα συνεχίσει να διασκευάζεται με επιτυχία για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. <sup>30</sup>

28 Michel Serceau, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Editions du CEFAL, Λιέζ, 1999, σ. 140.

29 John Simenon, «le mot de la fin», στο *TRACES 23* (Ιανουάριος 2020), Πρακτικά του συνεδρίου «Simenon à l'écran», 4 και 5 Οκτωβρίου 2018 στην Αθήνα, επιμ. Bernard Alavoine, Université de Picardie Jules Verne, σ. 163-166.

30 Σχετικά με τον αστυνόμο Χαρίτο του Πέτρου Μάρκαρη, βλ. Το αφιέρωμα στο ελληνικό λαϊκό μυθιστόρημα της επιθεώρησης *Le Rocambole*, 90 (άνοιξη 2020), και κυρίως Loïc Marcou «La réception de la série des Maigret en Grèce», σ. 53-68 και Bernard Alavoine, «Le commissaire Charitos de Petros Markaris: un Maigret grec?» σ. 69-80, Encrage édition, Αμιέν, 2020.



▲ Ο Ζεράρ Ντεπαρντιέ στον ρόλο του Μαιγκρέ (σκηνοθεσία P. Leconte)



▲ Ο Ιταλός Gino Cervi στον ρόλο του Μαιγκρέ



▲ Ζορζ Σιμενόν (1903-1989)

▼ Ο Jean Richard στον ρόλο του Μαιγκρέ



▲ Ο Jean Gabin στον ρόλο του Μαιγκρέ

Σύντομη έρευνα μιας εμβληματικής σειράς μυθοπλασίας  
του εγκλήματος την εποχή των μίντια:  
Η Fred Vargas και η σειρά της Adamsberg

**Ο**ι σύγχρονες ευρωπαϊκές μυθοπλασίες του εγκλήματος, τις οποίες το ευρωπαϊκό ερευνητικό πρόγραμμα DETECT εξετάζει σαν ένας σεισιογράφος των πολιτιστικών και κοινωνικών αλλαγών του χθες, του σήμερα και ίσως του αύριο, κυκλοφορούν με διαμεσικό και υπερεθνικό τρόπο και ως εκ τούτου αντιπροσωπεύουν μια από τις πιο δυναμικές πτυχές της πορείας της κουλτούρας των μέσων ενημέρωσης αναφορικά με την οικονομική ανάπτυξη και τη διάδοσή της στο ευρωπαϊκό φαντασιακό που χαρακτηρίζεται από την παντοπικότητα (glocalisation). Εδώ, προτείνουμε μια ερμηνεία του φαινομένου μέσα από ένα παράδειγμα που νομίζουμε διακρίνεται για την πρωτοτυπία του: η Fred Vargas, και πιο συγκεκριμένα η σειρά που γράφει από το 1991 με ήρωα τον επιθεωρητή Adamsberg. Κινούμενοι με την ίδια λογική, σ' αυτό το άρθρο στοχεύουμε να καταδείξουμε, μέσα από *μια υπόθεση εργασίας*, την ανάγκη, να προσεγγίσουμε τις αφηγήσεις της μιντιακής κουλτούρας που κυκλοφορούν σε όλη τους την πολυπλοκότητα – από την παραγωγή τους έως τις χρήσεις τους, χωρίς να παραλείπεται η αισθητική τους διάσταση–, να συνδυάσουμε αποφασιστικά, και συχνά καινοτόμα, τα θεωρητικά εργαλεία και τις μεθοδολογικές πειθαρχίες διαφορετικών επιστημονικών πεδίων: ιστορία και κοινωνικο-οικονομία των εκδόσεων, κοινωνιολογία της λογοτεχνίας, λογοτεχνική θεωρία, ανάλυση λόγου, κοινωνιοκριτική, ιστορία των λογοτεχνικών ειδών, μετακλασική αφήγηση κ.ο.κ.

**Μια έρευνα τεσσάρων σταδίων ως υπόθεση εργασίας: μερικές  
θεωρητικές και μεθοδολογικές επισημάνσεις για έναν DETECT...ιβ**

Υπό την έννοια αυτή θα προσπαθήσουμε εδώ –ακόμη και αν μέσα στα όρια ενός άρθρου το θέμα μας πιθανότατα δεν θα είναι δυνατόν να αναπτυχθεί παρά μόνο



επιγραμματικά– να διακρίνουμε τέσσερις συμπληρωματικές πτυχές, που αντιστοιχούν στα τέσσερα στάδια μιας έρευνας που σταδιακά θα περιοριστεί στο προσωπικό τει α τει του αναγνώστη με το ανάγνωσμα, τις τεχνικές και τις τελετουργίες του. Αρχικά θα προσπαθήσουμε να τοποθετήσουμε στο γενικότερο, αλλά και στο μιντιακό, πλαίσιο της –υιοθετώντας έτσι δύο βασικές έννοιες της κοινωνιοκριτικής<sup>1</sup> με τη μεταφορά τους στη μιντιακή εποχή– την παραγωγή της συγγραφέας που τα ΜΜΕ εδώ και δεκαπέντε χρόνια αποκαλούν ως «βασιλίτσα των θρίλερ». Για να γίνει αυτό, μπορούμε, μεταξύ άλλων, να χρησιμοποιήσουμε μια προσέγγιση εξ αποστάσεως ανάγνωσης (*distant reading*), σύμφωνα με τις προοπτικές που χάραξε με πρωτοποριακό τρόπο ο Franco Moretti<sup>2</sup> και στις οποίες εμβάθυνε η ομάδα του στο Πανεπιστήμιο του Στάνφορντ<sup>3</sup>, επειδή είμαστε πεπεισμένοι ότι τα γραφήματα, οι χάρτες και οι στατιστικές, που αναπτύχθηκαν από μια αιτιολογημένη αμφισβήτηση των διαθέσιμων big data, μπορούν να αποτελέσουν «αναλυτικά εργαλεία που αποδομούν το έργο με τρόπο ασυνήθιστο επιβάλλοντας νέα καθήκοντα στην κριτική σκέψη». <sup>4</sup> Θεωρούμε επίσης ότι αυτές οι «πρακτικές», που είναι επιτυχημένες αν βασίζονται «σε μια προκαταρκτική εργασία αφαίρεσης και ποσοτικοποίησης»,<sup>5</sup> μπορούν να καταστήσουν εφικτή μια ανανεωμένη, αν όχι μια πρωτόγνωρη, ματιά σε μαζικά φαινόμενα παραγωγής, διάχυσης και κυκλοφορίας μιντιακών μυθοπλασιών, τα οποία ο αποκλειστικά εκ του σύνεγγυς αναγνώστης (*close reading*) δεν μπορεί να κατανοήσει διαφορετικά παρά μόνο μέσα από έναν αποσπασματικό και διαισθητικό τρόπο.

Αφού επισημανθεί εισαγωγικά αυτός ο «χώρος των δυνατοτήτων» –αναγνωρίζοντάς του έτσι μια κατά τον Bourdieu θεμελιώδη έννοια<sup>6</sup>–, στον οποίο η Fred Vargas αναγκαστικά ενέγραψε την τροχιά της ως πολύ επιτυχημένη συγγραφέας,

1 Βλ. Régine Robin, «Pour une sociopoétique de l'imaginaire social», στο *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, coll. Problématiques, Λιλ, 1992.

2 Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Παρίσι, Les Prairies ordinaires, 2008 και Franco Moretti, *Distant reading*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Verso, 2013.

3 Franco Moretti (επιμ.), *La littérature au laboratoire*, Παρίσι, Ithaque, Collection Theoria Incognita, 2016.

4 Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Παρίσι, Seuil, La couleur des idées, 2000, σ. 10.

5 Ό.π. σ. 11.

6 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art - Genèse et structure du champ littéraire*, Παρίσι, Point Essais, 1998.

θα είμαστε σε θέση να κάνουμε ένα δεύτερο βήμα, και αφού θα έχουμε επισημάνει τα στάδια αυτής της εκπληκτικής ανόδου της, που της επέτρεψε να συσσωρεύει χρήματα και φήμη, θα εστιάσουμε στη μοναδικότητα της *ταυτότητας* (*posture*) της, με τη θεωρητική έννοια που έδωσε σε αυτόν τον όρο ο Jérôme Meizoz<sup>7</sup>. Με αυτόν τον τρόπο, θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι η κατασκευή της Vargas ως μιας «περιθωριακής» συγγραφέως, αν και πηγάζει από τον ενθουσιασμό της δημοσιογραφικής κριτικής που χαρακτηρίζεται πάντα από μια σαφή τάση προς στερεότυπα και εικονισμούς, επίσης προέρχεται αναμφίβολα και από μια εσκεμμένη τοποθέτηση της Vargas στο είδος του γαλλικού νουάρ, που αφενός φανερώνει συγγένεια και αναλογίες με το είδος αυτού του μυθιστορήματος (τόσο όσον αφορά τις επιλογές γραφής της όσο και με την εγγραφή της στη συγκεκριμένη υποκατηγορία του πολάρ), αφετέρου δε σηματοδοτεί και τη διαφοροποίησή της από αυτό.

Θα ήταν δυνατόν επομένως, εκκινώντας από την κατανόηση της πρώτης από τις τρεις διαστάσεις, εκείνη του «προσώπου (του πολιτικού όντος)», την οποία ο Meizoz δανείζεται από τον Maingueneau προκειμένου να περιγράψει τη σύνθετη λειτουργία του συγγραφέα, να συνεχίσουμε επικεντρώνοντας στη «συγγραφέα (η λειτουργία του συγγραφέα στο λογοτεχνικό πεδίο)», που αποτελεί τη δεύτερη διάσταση σύμφωνα με τον Maingueneau και τον Meizoz, φωτίζοντας παράλληλα τις επιλογές της «ως καταγραφέα (εν είδει κειμενικού εκφωνητή)» και αναδεικνύοντας έτσι την τρίτη δηλαδή διάσταση του ζητήματος.<sup>8</sup> Προσπαθώντας έτσι να σφυρηλατήσουμε τα συνοδευτικά κείμενα της Vargas, τις γενικές της επιλογές και την προτίμησή της προς ένα υβριδικό στυλ, θα ανασκάψουμε ταυτόχρονα τις αυλακώσεις του Jacques Dubois, εκείνου που υποστήριξε το 1992, σκεπτόμενος τη δυνατότητα εισαγωγής της συνέργειας της κοινωνικοκριτικής και της ανάλυσης του λογοτεχνικού θεσμού, ότι «ο θεσμικός ελιγμός είναι σε θέση να εμπλέξει όλα τα συστατικά του κειμένου»<sup>9</sup>, και θα ξεκινήσουμε επί παραδείγματι με το να δώσουμε λίγο

7 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Γενεύη/Παρίσι: Slatkine Erudition, 2007 και του ιδίου *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Γενεύη/Παρίσι: Slatkine Erudition, 2011.

8 Jérôme Meizoz, «Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos*, image d'auteur», στο *Argumentation et analyse du discours*, No 3, 2009: «Ethos discursif et image d'auteur» <http://aad.revues.org>

9 Jacques Dubois, «L'institution du texte» στο *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, ό.π. σ. 143.

περισσότερη ουσία σε αυτή την «ποιητική των βιομηχανικών μυθοπλασιών». Μια ποιητική που έχει σημαδευτεί από τη σφραγίδα μιας σειριακότητας και μιας γενεσιουργού γενικότητας, την οποία πολλά πρόσφατα έργα επικαλούνται.

Στο τελευταίο μέρος της μελέτης, υποστηρίζοντας μια κειμενική προσέγγιση που φωτίζεται από τις συνεισφορές του γνωστικισμού, θα προσπαθήσουμε εντέλει, με τη βοήθεια των παραδειγμάτων σύλληψης του θυμικού και έχοντας ήδη αναγνωρίσει την ορολογία του Raphaël Baroni,<sup>10</sup> που έχει επιχειρηματολογήσει σχετικά με την αφηγηματική ένταση, να ερμηνεύσουμε τους λόγους που προκαλούν την έλξη και την καθαρτική γοητεία των μυθιστορημάτων της Fred Vargas.

### Το μυθιστόρημα της Vargas ως λαϊκό μυθιστόρημα στη σημερινή μιντιακή εποχή

Το πρώτο στάδιο της έρευνας λοιπόν συνίσταται στη σύλληψη των μπεστ σέλερ της Fred Vargas, των *rompols*<sup>11</sup> όπως η ίδια τα χαρακτηρίζει με ένα λογοπαίγνιο, ως σύγχρονα λαϊκά μυθιστορήματα, διερευνώντας όλες τις διαστάσεις αυτού του χαρακτηρισμού με βάση τις προσαρμογές και τους επαναπροσδιορισμούς του αντικειμένου που προκύπτει. Η σχετική έρευνα πραγματοποιήθηκε από την ομάδα Littératures Populaires et Culture Médiatique [Λαϊκή Λογοτεχνία και Πολιτισμός των Μέσων]<sup>12</sup> τα τελευταία 25 χρόνια.<sup>13</sup> Δεν σκοπεύουμε να εξαντλήσουμε την ερευνά μας εδώ, καθώς αυτό θα ήταν έργο ατελείωτο, προκειμένου να δείξουμε, με ποσοτικούς δείκτες των εκδόσεων, μαρτυρίες από βιβλιοπώλες ή εκπροσώπους εκδοτών, ή ακόμα και στοιχεία που συλλέγονται στην μπλογκόσφαιρα, ότι οι τόμοι της σειράς Adamsberberg είναι μυθιστορήματα που διαβάζονται από το ευρύ κοινό στην ποικιλομορφία του, ένα ευρύ κοινό του οποίου τον εκλεκτικισμό οι κοινωνιολόγοι του πολιτισμού μάς έχουν βοηθήσει να αναγνωρίσουμε. Θα αρκεστούμε μόνο στο να υπενθυμίσουμε αφενός, για παράδειγμα,

10 Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Παρίσι: Seuil, Poétique, 2007 και του ίδιου *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Παρίσι, Seuil, Poétique, 2009.

11 *Romans policiers = rompols* (Σ.τ.Μ.)

12 Πρόκειται για μια προσπάθεια μελέτης της δημοφιλούς/λαϊκής κουλτούρας μέσα από διεπιστημονικές και διεθνικές προσεγγίσεις. Βλ. σχετικά <https://lpcm.hypotheses.org/> (Σ.τ.Ε.).

13 Βλ. για παράδειγμα Jacques Migozzi, «Cet obscur objet du désir universitaire: coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires» στο *Fictions populaires*, Nicolas Cremona, Bernard Gendrel και Patrick Moran (επιμ.), Classiques Garnier, 2011.

βασιζόμενοι στο εξειδικευμένο εβδομαδιαίο περιοδικό *Livres Hebdo* της 12ης Μαρτίου 2015, ότι από την πρώτη εβδομάδα κυκλοφορίας το *Οι καιροί των παγετώνων* κατέλαβε την πρώτη θέση στη λίστα των πωλήσεων της περιόδου από τις 2 έως τις 8 Μαρτίου 2015, σε όλες τις κατηγορίες μαζί, ξεπερνώντας στις πωλήσεις τις *Πενήντα αποχρώσεις του γκρι* της E. L. James ή το *Elle et lui* του Marc Lévy, ή ακόμα και ότι το ρεπορτάζ του *Nouvel Observateur*, «Vargas en chiffres: 5 millions d'exemplaires vendus», που δημοσιεύτηκε στις 19 Ιουνίου 2008, υπολογίζει, για παράδειγμα, ότι το *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά* πούλησε 345.000 αντίτυπα στην αρχική έκδοση από τον οίκο Viviane Hamy, 475.000 στην έκδοση τσέπης από τις εκδόσεις *J'ailli*, και 40.000 στις εκδόσεις *Club*.

Τα επιτυχημένα μυθιστορήματα της Fred Vargas επομένως παράγονται αναμφισβήτητα στο πλαίσιο μιας οικονομίας της αγοράς, στην καρδιά της κουλτούρας των μέσων ενημέρωσης. Εκτός από τα στοιχεία των πωλήσεων, που αποδεικνύουν ότι από την έκδοση του *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά* το 2001 η Vargas εισήλθε οριστικά στην πολύ κλειστή λέσχη των συγγραφέων που πουλούσαν περισσότερα από 300.000 αντίτυπα του νέου τους έργου, και συχνά από το πρώτο τираζ, θα ήταν δυνατό να αναλυθούν οι διαφημιστικές εκστρατείες που εννοχοποιούνται με κάθε νέα έκδοση (το φαινόμενο είναι ακόμα πιο εμφανές αφότου η Vargas άφησε τον ιστορικό εκδοτικό οίκο Viviane Hamy για να μετακομίσει στον Flammarion το 2015). Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί, παρεμπιπτόντως, ότι, παρά τον εθνικό και διεθνή της θρίαμβο, η Vargas συνέχισε να υποφέρει μέχρι πολύ πρόσφατα από ένα συγκεκριμένο μειονέκτημα ως προς τη συμβολική αναγνώριση, όπως αποδεικνύεται από τον εντυπωσιακό κατάλογο των βραβείων που της απονεμήθηκαν: αν στη Γαλλία κέρδισε ειδικά βραβεία (το Trophée 813 για παράδειγμα το 1999, 2002, 2006...) και τα βραβεία του κοινού (το 2002 για παράδειγμα για το *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά* το Prix des libraires και το Grand prix des lectrices de Elle), και έλαβε τα εξειδικευμένα αγγλικά βραβεία (International Dagger 2006, 2007, 2009, 2013...) ή τα αντίστοιχα γερμανικά (Deutscher Krimipreis 2004 και 2016), ωστόσο δεν είχε διακριθεί ποτέ με βραβείο «γενικής λογοτεχνίας», δεν ήταν καν υποψήφια μέχρι το 2018, όταν και της απονεμήθηκε το πιο διάσημο από τα ισπανικά βραβεία γενικής λογοτεχνίας, το Princess of Asturias.

Οι ιστορίες της Vargas που χτίστηκαν γύρω από τον επιθεωρητή Adamsberg, λαμπρό ερευνητή και «ρομαντικό ιδεαλιστή», και το αβέβαιο αλλά γοητευτικό προφίλ του, αποτελούν φυσικά μυθιστορήματα αυτού του είδους (δηλ. αστυνομικού μυστηρίου) την εποχή των μίντια και, ως εκ τούτου, χαρακτηρίζονται από

σειριακότητα. Αυτό το σημείο αναδεικνύεται όταν προχωράμε σε μια ανάλυση του περικειμένου και του «συμφώνου ανάγνωσης»<sup>14</sup> –στις σταθερές του καθώς και στις παρεκκλίσεις του– των διαφορετικών εξωφύλλων και καλυμμάτων με τα οποία έχει ντυθεί η σειρά Adamsberg εδώ και 20 χρόνια, όχι μόνο στη Γαλλία –στις πρωτότυπες εκδόσεις στον οίκο Viviane Hamy, στη συνέχεια στις εκδόσεις Flammarion, καθώς και στις εκδόσεις Club και φυσικά στις εκδόσεις τσέπης J'ai lu– αλλά και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

Όπως γνωρίζουμε εδώ και περίπου τριάντα χρόνια, χάρη στις μελέτες για την ιστορία των βιβλίων και των εκδόσεων, η κουλτούρα των μέσων έχει δανείσει βιομηχανικές και συχνά σειριακές μορφές σε πολιτιστικά αγαθά που απευθύνονται στο ευρύ κοινό.<sup>15</sup> Ο Matthieu Letourneux υπογράμμισε ότι στη λογοτεχνία που εκδίδεται σε συγκεκριμένες σειρές, το *σύμφωνο ανάγνωσης*, ειδικά όσον αφορά τη σειριακότητα – αποτελεί ταυτόχρονα και ένα εκδοτικό *σύμφωνο*, το οποίο οδηγεί τον εκδότη να παράγει μέρος του νοήματος του κειμένου – αυτό που «δημιουργείται» μέσα από το εκδοτικό παρακείμενο, λογοτεχνικό και γραφιστικό, ακριβώς χάρη στην ένταξή του στη συλλογή.<sup>16</sup> Ήδη από το 1992, ο Daniel Couégnas έθεσε παρομοίως ως πρώτο κριτήριο του «παραλογοτεχνικού του μοντέλου» την ύπαρξη «ενός εκδοτικού περικειμένου που καθιερώνει ξεκάθαρα, μέσω ορισμένου αριθμού υλικών σημάτων (παρουσίαση, εικονογραφημένο εξώφυλλο που ανήκει σε μια συλλογή κ.λπ.) και κειμένου (τίτλοι), ένα πραγματικό *σύμφωνο ανάγνωσης* στο πλαίσιο ενός άμεσα αναγνωρίσιμου μυθιστορηματικού υποείδους (π.χ. μυθιστόρημα περιπέτειας, θρίλερ, συναισθηματικό μυθιστόρημα κ.ο.κ.)».<sup>17</sup>

Επομένως, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι για πολλές ευρωπαϊκές εκδόσεις της Fred Vargas το πλαστικό μήνυμα του εξωφύλλου, με τα κυρίαρχα χρωματικά του μοτίβα, μπορεί να αξίζει να εκλαμβάνεται ως ένα *σύμφωνο ανάγνωσης* από την πρώτη ματιά. Πολλές γαλλικές εκδόσεις έχουν κατ' αυτό τον

14 Ως *contrat de lecture* εμφανίστηκε ως όρος το 1985 από τον ειδικό στην πληροφορική Eliseo Veron και ως όρος καλύπτει όλες τις διαστάσεις που μπορούν να συμβάλουν στον καθορισμό του συγκεκριμένου τρόπου με τον οποίο το μέσο δημιουργεί τη σύνδεση με τον αναγνώστη του, όπως λ.χ. εξώφυλλο, κείμενα/εικόνες, μέθοδος ταξινόμησης του εκδοτικού υλικού, μέθοδοι κατασκευής εικόνων κ.ά. (Σ.τ.Ε.)

15 *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*, J-Y. Mollier, J.-F. Sirinelli, F. Vallotondir., Παρίσι, PUF, 2006.

16 Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne: littératures sérielles et culture médiatique*, Παρίσι, Seuil, 2017, σ. 141-143.

17 Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature.*, Παρίσι, Seuil, Coll. Poétique, 1992, σ. 181.

τρόπο περιορίσει τα εξώφυλλά τους παίζοντας με τα δύο τοτεμικά χρώματα του αστυνομικού είδους, το κίτρινο και το μαύρο, που αντιστοιχούν στις δύο ιδρυτικές συλλογές του είδους: της *Le Masque* (εξειδικευμένη από τη δημιουργία της το 1927 στην αστυνομική ιστορία μυστηρίου) και της *Série Noire* (η οποία, από τη δημιουργία της το 1945, εισήγαγε στη Γαλλία το αμερικάνικο *hardboiled* και στη συνέχεια προώθησε το γαλλικό νεοπολάρ). Οι Ιταλοί εκδότες μάλλον δελεάστηκαν κι αυτοί από μια παρόμοια συνύπαρξη αυτών των χρωμάτων, όπως επιβεβαιώνει η περίπτωση της ιταλικής έκδοσης του *Στα αιώνια δάση* από τις εκδόσεις Einaudi το 2012. Άλλα χρώματα χρησιμοποιούνται επίσης συχνά για τη συμβολική τους δύναμη. Σε συνδυασμό με το άσπρο και το μαύρο, που φαίνεται να υπόσχονται μια βουτιά στο σκοτάδι του εγκλήματος και της ανθρώπινης ψυχής, το κόκκινο –που χρησιμοποιείται ανάλογα με την περίπτωση ως απόδειξη, εικόνα και σύμβολο, με την κατά τον Peirce έννοια αυτών των όρων,<sup>18</sup> της δολοφονικής βίας– κυριαρχεί ιδιαίτερα σε πολλά από τα εξώφυλλα ευρωπαϊκών μεταφράσεων της Fred Vargas, όπως η έκδοση του βερολινέζικου οίκου Aufbau το 2008 για το *Στα αιώνια δάση*, η έκδοση ενός μαδριλένικου οίκου το 2006 για το βιβλίο *Το σημάδι της τρίαϊνας* ή η ρουμανική έκδοση από το Crime Scene Press του *Οι καιροί των παγετώνων* το 2018. Ο εκδότης μπορεί μερικές φορές να επιλέξει ένα εντελώς διαφορετικό χρωματικό εύρος από αυτό της αρχικής έκδοσης με την ευκαιρία μιας νέας έκδοσης, προκειμένου να επιβάλει μια νέα οπτική ταυτότητα στο έργο, αν όχι στον συγγραφέα: επομένως, εάν οι εκδόσεις μεγάλου σχήματος των έργων της Fred Vargas στις εκδόσεις Flammarion από το 2014 δείχνουν, παρά τις παραλλαγές, να αποτελούν συνέχεια των καλυμμάτων του αρχικού εκδότη (από το 1994 έως το 2010) Viviane Hamy –με την ύπαρξη ενός σκοτεινού σχεδίου και τη συνδρομή μιας καλλιτεχνικής φωτογραφίας σε ασπρόμαυρους τόνους–, η επανέκδοση σε βιβλίο τσέπης από τον οίκο J'ai lu, παίζει ένα άλλο χαρτί, αυτό του ονόματος του συγγραφέα, που στην πραγματικότητα έχει μετατραπεί σε κυρίαρχη οπτική εικόνα, τυπωμένο με κεφαλαία γράμματα, με έντονο χρώμα και χτυπημένο πάνω σε μια ολοσέλιδη φωτογραφία που χρωματικά σβήνει στο φόντο. Βλέ-

18 Ο Charles S. Peirce, στο *Elements of logics* (1903), ανάμεσα στο σύνολο αναρίθμητων σημείων, διακρίνει την *εικόνα* (τα σημεία όπου η σχέση σημείου και σημασιόμενου είναι σχέση ομοιότητας), την *ένδειξη* (η σχέση σημείου και αντικειμένου δεν είναι αυθαίρετη, αλλά υπάρχει φυσική ή αιτιατή σύνδεση π.χ. καπνός – φωτιά) και το *σύμβολο* (που καθιερώνει μια συμβατική σχέση μεταξύ του σημείου και του σημασιόμενου του, π.χ. το περιστερι που παραπέμπει στην ειρήνη).

πουμε έτσι το όνομα της συγγραφέως Vargas να συσχετίζεται με πολλά άλλα μπεστ σέλερ που έγραψε η ίδια, να εμφανίζεται συχνά ως επωνυμία, να γίνεται αντιληπτό και μόνο από το εξώφυλλο, ενώ μερικές φορές να εμφανίζεται παράλληλα με το όνομα του ήρωα Adamsberg, που αποτελεί επίσης ένα είδος «σημαδούρας» για τον αναγνώστη-ταξιδευτή που βρίσκεται σε αναζήτηση σταθερών φανταστικών κόσμων μέσα στη δυναμική της αποπλάνησης. Έτσι λοιπόν κυκλοφόρησαν η ιταλική (Τορίνο, Einaudi, 2016) και η ολλανδική έκδοση (Μπρέντα, De Geus, 2016) του *Οι καιροί των παγετώνων*, ή η αγγλική έκδοση του βιβλίου *Το σημάδι της τρίαϊνας* (Λονδίνο, Vintage, 2008).

Τη σιβαρότητα αυτού του «σιωπηρού» συμφώνου, που αποτελεί τη βάση της σειριακής ανάγνωσης και υπόσχεται την απόλαυση, επιβεβαιώνουν και οι ευρωπαϊκές εκδόσεις της Vargas, που περιλαμβάνουν αναφορές όπως «Thriller» ή «Bestseller» στα εξώφυλλα στη Μεγάλη Βρετανία, τη Βόρεια Ευρώπη, την Ουγγαρία κ.λπ., τα οποία μερικές φορές συνδυάζονται με αποσπάσματα κριτικών από τον Τύπο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, αυτού του είδους τα παραθέματα, που καλύπτουν το ¼ του εξώφυλλου, έχουν ως στόχο να προσελκύσουν την περιέργεια του αναγνώστη και να του ανοίξουν την όρεξη για διάβασμα, είτε προσφέροντάς του μια περίληψη που υπόσχεται σασπένς, συγκινήσεις και ανησυχητικές αποκαλύψεις, είτε παρασύροντάς τον με ένα απόσπασμα που μεταφέρει ισχυρή δραματική ένταση. Στην περίπτωση που το έργο ή ο συγγραφέας είχε γνωρίσει προηγουμένως μια επιτυχία (απόκτηση βραβείου, ποσοτική επιτυχία που σημειώνεται δεόντως από ορισμένες αναφορές στις καλύτερες πωλήσεις κ.λπ.) αυτό είτε μπορεί να τυπωθεί πάνω στο εξώφυλλο του βιβλίου ή να εμφανίζεται σε ένα χάρτινο ειδικό πανό που καλύπτει το κάτω μέρος της έκδοσης: αυτό παρατηρείται στη γαλλική έκδοση του *Στα αιώνια δάση* των εκδόσεων J'ai lu το 2009, στην ιταλική έκδοση για *Το σημάδι της τρίαϊνας* στο Einaudi το 2012, ή στη γαλλική έκδοση του *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά* των εκδόσεων Viviane Hamy το 2001.

Ο κύκλος της σειράς, που ως τέτοιος ευνοεί τη διακειμενικότητα, που χτίστηκε γύρω από τον επιθεωρητή Adamsberg, δεν θα μπορούσε να μη μεταφερθεί στην οθόνη. Αν και πρέπει να ξεχάσουμε την όχι πολύ επιτυχημένη ταινία του Régis Wargnier, που το 2007 διασκεύασε το *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά*, θα πρέπει ωστόσο να θυμηθούμε την ποιότητα της τηλεοπτικής σειράς παραγωγής του José Dayan για το κανάλι France 2, στην οποία ο Jean-Hugues Anglade ενσαρκώνει τον Jean-Baptiste Adamsberg. Αρχικά διασκευάστηκαν τέσσερα μυθιστορήματα –*Το σημάδι της τρίαϊνας*, *L'homme aux cercles bleus*, *Ρώτα τον άνεμο*, *Ένας αβέβαιος*

τόπος– με πρώτη τηλεοπτική μετάδοση μεταξύ του 2008 και του 2010, και πιο πρόσφατα, το 2019, το τελευταίο χρονικά έργο, *Όταν βγαίνει η αράχνη*.

Φυσικά, τα μυθιστορήματα της Vargas είναι υπό αυτές τις συνθήκες διεθνικά προϊόντα, που κυκλοφορούν ευρέως στην εποχή της παγκοσμιοποίησης σε μια λογική εισαγωγών-εξαγωγών. Μεταφρασμένη σε 40 χώρες και σε 26 γλώσσες, σύμφωνα με τον εκδότη της, η Fred Vargas γνώρισε μεγάλη πανευρωπαϊκή επιτυχία, με 18 έργα της μεταφρασμένα σε συνολικά 19 ευρωπαϊκές χώρες, μια επιτυχία συγκρίσιμη με εκείνη άλλων ευρωπαίων μετρ της αστυνομικής φαντασίας, όπως ο Andrea Camilleri ή ο Jo Nesbø, όπως αποδεικνύεται από τον χάρτη που δημιουργήθηκε από μια συλλογή μεταδεδομένων μέσω του Zotero<sup>19</sup> από όλες τις ευρωπαϊκές εθνικές βιβλιοθήκες.

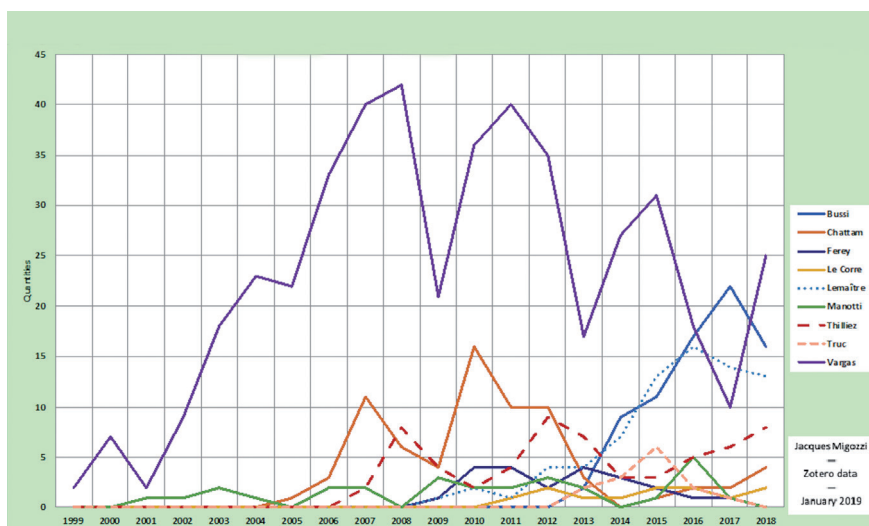
Ως εκ τούτου, η Vargas εξάγεται ευρέως και όλο και πιο γρήγορα: όπως προκύπτει από την ίδια συγκομιδή μέσω του Zotero, και χρησιμοποιώντας ως δείγμα την κυκλοφορία τριών μυθιστορημάτων –*L’homme aux cercles bleus* από το 1991, *Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά* από το 2001 και *Η μανιακή στρατιά* από το 2011– οι ξένοι εκδοτικοί οίκοι (κυρίως γερμανικοί, αγγλικοί και ιταλικοί) μεταφράζουν τις ιστορίες του κύκλου του Adamsberg από το 2003 με σταθερό ρυθμό, ενώ το διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στη γαλλική έκδοση και τη μετάφραση είναι ολοένα και συντομότερο, καθώς σήμερα φτάνει να γίνεται σε λιγότερο από ένα χρόνο.

Αναμφισβήτητο εκδοτικό φαινόμενο, η Fred Vargas ξεχωρίζει ταυτόχρονα από όλους τους σύγχρονους Γάλλους συγγραφείς αστυνομικής φαντασίας, είτε είναι συγγραφείς νουάρ μυθιστορημάτων που προσεγγίζουν τον κριτικό στόχο του *hard boiled* είτε συγγραφείς που καλλιεργούν το πιο *mainstream* είδος θρίλερ. Το γράφημα στην επόμενη σελίδα δείχνει ξεκάθαρα, καθώς επιτρέπει τη σύγκριση του αριθμού των ευρωπαϊκών εκδόσεων της σειράς Adamsberg όλων των χωρών με αυτόν 8 άλλων συγγραφέων. Είναι επίσης σημαντικό, καθώς το δείγμα συντέθηκε ως εξής: από μια συστηματική καταγραφή όλων των βραβείων που απονεμήθηκαν από το 1990 έως το 2018 από τα κυριότερα γαλλικά φεστιβάλ που είναι αφιερωμένα στην αστυνομική λογοτεχνία, επιλέχθηκαν οι 6 πιο βραβευμένοι συγγραφείς (να έχουν λάβει τουλάχιστον 6 βραβεία), δηλαδή οι Fred Vargas, Olivier Truc, Hervé Le Corre, Dominique Manotti, Marcus Malte και Caryl Férey. Στη λίστα αυτή έχουν

19 Το Zotero είναι ελεύθερο και ανοικτού κώδικα λογισμικό δημιουργίας βιβλιογραφικών αναφορών και σχετιζόμενου υλικού. Παρέχει τη δυνατότητα ενσωμάτωσής του στο φυλλομετρητή, online συγχρονισμού, δημιουργία παραπομπών και υποσημειώσεων κ.ά. (Σ.τ.Ε.)



προσθεθεί αφενός δύο συγγραφείς που έχουν κερδίσει επίσης βραβεία, και είναι αναμφισβήτητα συγγραφείς bestseller, δηλαδή ο Michel Bussi και ο Pierre Lemaître, και από την άλλη δύο συγγραφείς θρίλερ που δεν έχουν κερδίσει βραβεία και είναι ελάχιστα αποδεκτοί από τους ειδικούς στη λογοτεχνική υποκατηγορία του πολάρ, με πρόθεση να αντιπροσωπευθούν συμβολικά αυτές οι κατηγορίες αλλά και αυτοί που κάνουν μεγάλες πωλήσεις, δηλαδή τον Maxime Chattam και τον Franck Thilliez.



Διάσμημο Γάλλοι συγγραφείς αστυνομικής λογοτεχνίας: αριθμός ευρωπαϊκών επιδόσεων

## Μιντιακή καθιέρωση μιας ασυνήθιστης συγγραφέως και μιας αταξινόμητης δημιουργού πολάρ

Όπως αναφέραμε παραπάνω, για την κατανόηση του φαινομένου Vargas είναι πλέον σημαντικό, με τον κίνδυνο να είναι βεβιασμένο και σχηματικό, να επικεντρωθούμε στην προοδευτική κατασκευή μιας ασυνήθιστης συγγραφικής φιγούρας και μιας αταξινόμητης δημιουργού πολάρ, προβάλλοντας πρώτα απ' όλα τις διαφορετικές φάσεις μιας ανοδικής τροχιάς: την πρώτη εμφάνιση στο περιοδικό *Le Masque* (1985) και ένα πρώτο μυθιστόρημα, το *Les Jeux de l'amour et de la mort* (1986), που αργότερα όμως το απαρνήθηκε· το κενό διάστημα μερικών ετών που σημαδεύτηκε από την απόρριψη από τους μεγαλύτερους εκδότες (1987-1993) – (το *Ειδικός απεσταλμένος*, που γράφτηκε το 1987, θα το απορρίψει η *Le Masque* και θα εκδοθεί από τη Viviane Hamy μόλις το 1994, ενώ το *L'Homme aux Cercles Bleus*

εκδόθηκε από τον *Hermé Suspense* το 1991, αλλά επειδή εν τω μεταξύ χρεοκόπησε, δεν επανεκδόθηκε παρά το 1996) και την αποφασιστική, στη συνέχεια, συνάντηση με τη Viviane Hamy, μια ανεξάρτητη εκδότρια που της χάρισε τη διарκή εμπιστοσύνη και τη φιλία της από το 1993 έως το 2013 καλωσορίζοντάς την στην ολοκαίνουργια συλλογή της *Chemins nocturnes*, της οποίας η Vargas επρόκειτο να γίνει το πιο εκλεκτό κόσμημα αλλά και η οικονομική ατμοσφαιρική από τη στιγμή που αφοσιώθηκε αποκλειστικά στον κύκλο ιστοριών του Adamsberg, ξεκινώντας από το 1999 και το *Ρώτα τον άνεμο*, και συνεχίζοντας ανάμεσα στα 2000 και 2010 που ανέβαινε συστηματικά στην κορυφή των εβδομαδιαίων πωλήσεων μετά την κυκλοφορία κάθε νέου της έργου. Τελευταία φάση της ανοδικής τροχιάς η πιο πρόσφατη περίοδος, που σημαδεύτηκε από τη ρήξη με τη Viviane Hamy και την εκδοτική μετανάστευση στον Flammarion με το *Οι καιροί των παγετώνων* το 2015 και το *Όταν βγαίνει η αράχνη* το 2017, χωρίς να διαψεύδεται η επιτυχία και δίχως να επηρεάζεται το στιλ της συγγραφέας που τα ΜΜΕ αποκάλεσαν «πολαρχαιολόγο» που παράγει «romprol» (δηλαδή αστυνομικά μυθιστορήματα) για όλους ξεχωρίζοντας σκόπιμα από το κλασικό «νουάρ», κατά μείζονα λόγο από το γαλλικό πολάρ, που διαδραματίζει συχνά κοινωνικό και κριτικό ρόλο.

Σε αυτό το ανοδικό ταξίδι, είναι απαραίτητο να υπογραμμιστεί ο ρόλος που έπαιξαν οι διαμεσολαβητές και οι υποστηρικτές της, για παράδειγμα ο ισχυρός Claude Mesplède στη γαλλική κοινωνικότητα του πολάρ ή ο σκιτσογράφος Edmond Baudouin. Σε κάθε περίπτωση, αυτό που είναι εντυπωσιακό στην ανάγνωση των διαφόρων *discours d'escorte*,<sup>20</sup> είτε πρόκειται για αυτόγραφα είτε για γραφές άλλων, είναι να δούμε σε ποιο βαθμό η Fred Vargas καλλιεργεί τη μοναδικότητά της στη σκηνοθεσία του εαυτού της μπροστά στον καθρέφτη-καταλύτη των ΜΜΕ, που συχνά υπενθυμίζουν ότι η Vargas, μετά από μια διατριβή στη μεσαιωνική αρχαιολογία, υπήρξε ερευνήτρια στο CNRS (Εθνικό Κέντρο Ερευνών της Γαλλίας) από το 1986 και ότι καταγόταν από οικογένεια διανοουμένων (ο πατέρας της ήταν γραμματέας του σοσιαλιστικού κινήματος και βρισκόταν πολύ κοντά στον Αντρέ Μπρετόν, είχε αδελφό διάσημο ιστορικό, μια δίδυμη αδερφή ζωγράφο της οποίας πήρε το ψευδώνυμο...).

Μια προσεκτική εξέταση των δελτίων Τύπου δείχνει επίσης ότι η δημοσιογραφική υποδοχή από τα μέσα της δεκαετίας του 2000 έχει αποκρυσταλλωθεί

20 Η *discours d'escorte* («ομιλία συνοδείας») προέρχεται από τον Gérard Genette που χρησιμοποίησε αυτόν τον όρο για να μιλήσει για το παρακείμενο (1982): περιγράφει αυτό που θα συνόδευε ένα γραπτό για να υποδείξει τις αναγνωστικές ερμηνείες του. (Σ.τ.Ε.)

γύρω από μερικές επαναλήψεις που έχουν τον χαρακτήρα επαίνου, οι οποίες ενστικτωδώς συνδέουν τη μιντιακή διακριτικότητα της ίδιας της Vargas και το ιδιόρρυθμο ήθος της με «αυτή την ελευθερία του τόνου, αυτή την ικανότητα να ανακαλύψουμε ξανά την εύθραυστη χάρη των αρχέγονων συναισθημάτων μας, αυτή τη λεκτική αλχημεία που κλονίζει τη βαρύτητα της πραγματικότητας, που είναι το χαρακτηριστικό ενός μυθιστοριογράφου με μοναδική φωνή στο σημερινό πολάρ» (απόσπασμα της Jeanne Guyon στο περιοδικό *Le magazine littéraire*, το οποίο οι εκδόσεις Viviane Hamy επέλεξαν για να ολοκληρώσουν την παρουσίαση της συγγραφέως στον ιστότοπό τους). Στο *Le Monde* 2, εβδομαδιαίο ένθετο σε έγχρωμο illustration χαρτί της ημερήσιας εφημερίδας *Le Monde*, της 14/15 Μαρτίου 2004, φιλοξενείται σε ολόκληρο το εξώφυλλο μια ολοσέλιδη φωτογραφία της Fred Vargas, με τον ακόλουθο τίτλο: «Έρευνα για επιτυχημένα θρίλερ. ΤΟ ΑΙΝΙΓΜΑ FRED VARGAS. Τα αστυνομικά της μυθιστορήματα δεν μοιάζουν με κανένα άλλο και οι εκδοτικές της επιτυχίες δεν την μεθούν. Ποια είναι αυτή η συγγραφέας που προστατεύει τον εαυτό της από τις υπερβολές της φήμης; Πού βρίσκει την έμπνευσή της; Συναντήσαμε τη Fred Vargas, η οποία πέρασε από την αρχαιολογία, την πραγματική της εργασία, στη συγγραφή».

Ο δρόμος επομένως είναι ανοιχτός για να μελετήσουμε ακριβώς πώς η Fred Vargas χτίζει αυτή τη στάση του αταξινόμητου συγγραφέα πολάρ μέσω των συγγραφικών της επιλογών, που βασίζονται σε μια υποτιθέμενη ασυμφωνία με τους ιδρυτικούς κώδικες της αστυνομικής λογοτεχνίας, τους οποίους σέβεται ενώ τους παραβιάζει. Αν σκεφτούμε δε ότι η έρευνα ενός εγκλήματος ως η βασική μυθοπλασία του σύγχρονου μυθιστορήματος διαμορφώθηκε με διαφορετικό τρόπο από την αφήγηση του αινίγματος που βασίζεται σε μια διαδικασία με πολλά μπρος-πίσω, τότε από τους *hardboiled* και τους πολάρ κληρονόμους τους, των οποίων η υπαγωγή στο νουάρ περνάει από τη σύζευξη ενός ρεαλιστικού στόχου με ένα τραγικό ρεπερτουάρ<sup>21</sup>, θα δούμε με ποια δεξιότητα προσαρμόζεται η Vargas στο είδος του πολάρ σαν σε έναν θεσμό με τον οποίο παίζουμε για να διακριθούμε. Η Vargas τιμά πράγματι το γενικό σύμφωνο επιβάλλοντας τον Adamsberg ως εξαιρετικό ερευνητή και ιχνηλάτη, και δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στη φάση επίλυσης του αινίγματος στο τέλος, αφού προσφέρει στον αναγνώστη-συνεργάτη τη χαρά μιας προοδευτικής διευκρίνισης μέσα από αρκετές ανα-

21 Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale: le cas du roman noir français (1990-2000)*, Jacques Migozzi (διευθ.), διδ. διατριβή, Λιμόζ, Université de Limoges, 2006.

κεφαλαιωτικές αναμνήσεις. Αντίθετα, δεν φοβάται να διασταυρώσει τους κώδικες του ντετέκτιβ με εκείνους του φανταστικού μέσα από τεράστιους δανεισμούς από την αρχετυπική φαντασία των παραμυθιών και των θρύλων (π.χ. λυκάνθρωπος στο *L'homme à l'envers*, βαμπίρ στο Ένας αβέβαιος κόσμος, ο μεσαιωνικός θρύλος του Mesnie Hellequin στο *Η μανιακή στρατιά*, ισλανδική Afturganga στο *Οι καιροί των παγετώνων...*) και με αυτόν τον τρόπο ισχυρίζεται επίμονα ότι αιχμαλωτίζει τον αναγνώστη με «αυτή την παλιά καλή κάθαρση» «για να λύσει την αγωνία του θανάτου». Αρνούμενη την πολιτική καταγγελία με μια διαβρωτική γραφή πολάρ και, κατά συνέπεια, το τραγικό, η Vargas αναλαμβάνει επομένως την παρηγορητική λειτουργία μιας γραφής απόδρασης και παίζει σε ολόκληρη την παλέτα της αποπλάνησης του αστυνομικού είδους όπως το προσδιόρισε ο Marc Lits: «Ευχαρίστηση να διαβάσουμε πρώτα μια ιστορία, επιθυμία να συνδεθούμε με ήρωες που κουβαλούν τα φανταστικά μας όνειρα, επιθυμία να ξορκίσουμε τους λανθάνοντες φόβους μας, ανάγκη να δραπετεύσουμε σε ένα υπέροχο αλλού, σε ένα συμβολικό σύμπαν, επιπλέον γεύση για παιχνίδι, πνευματική έρευνα του αινίγματος, αίνιγμα, και πάντα γοητεία για τον θάνατο».<sup>22</sup>

### Μια εν εξελίξει έρευνα για τη μοναδική γοητεία μιας γραφής

Είναι αυτή η καθαρτική γοητεία που θα πρέπει τελικά να εξεταστεί εξονυχιστικά. Δεν μπορούμε εδώ παρά να την υπαινιχθούμε, αφού ακριβώς η όλη επίδειξη θα προϋπέθετε την κινητοποίηση –σε πολλές περιπτώσεις με στόχο λεπτές κειμενικές αναλύσεις εμβληματικών ακολουθιών– των εργαλείων της αφηγηματικής γραμματικής, της αφηγηματολογίας και της στιλιστικής. Υπ' αυτή την έννοια το ταλέντο της Vargas να εκμεταλλεύεται τη δύναμη του σασπένς και της συγκίνησης θα μπορούσε να αξιολογηθεί τόσο στο μακροσκοπικό επίπεδο της κατασκευής της πλοκής, που αναμειγνύει αινίγματα και ψεύτικους οδηγούς, όσο και στο μικροσκοπικό επίπεδο, όπου στήνει αφηγηματικές παγίδες στους αναγνώστες που «εξαπατήθηκαν νηλημένα» παίζοντας κυρίως την εστίαση ως φίλτρο. Έτσι, στο *Ρώτα τον άνεμο* η τελική αποκάλυψη στο κεφάλαιο XXXIII της ταυτότητας του κατά συρροή δολοφόνου, ενός «λυκάνθρωπου», στο πρόσωπο του Lawrence, ενορχηστρώνεται επιδέξια από ένα ολόκληρο παιχνίδι αφηγηματικής απροθυμίας με ένα

22 Marc Lits, *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Λιέζ, Editions du CEFAL, 1999.

διατακτικό αποτέλεσμα που καθίσταται δυνατό με την υιοθέτηση της άποψης του Adamsberg, που προσεγγίζει τη διαλεύκανση ταυτόχρονα με τον αντίπαλό του. Και εκπλήσσει ακόμα περισσότερο τον αναγνώστη, γιατί μέχρι τότε το κείμενο από τη μια μας προδιέθετε ευνοϊκά γι' αυτόν τον χαρακτήρα παίζοντας με την κρυφή συμπάθεια που προκαλεί η πίστη του στην αφηγηματική του οικογένεια, στην οποία κυριαρχεί η αγάπη για την Camille, και συμμετρικά από τον τρόπο που τον αποτυπώνει το ερωτικό βλέμμα της Camille, ενώ από την άλλη πλευρά, η αφήγηση της ιστορίας, που μερικές φορές γινόταν από τη σκοπιά της Camille, προκαλούσε μια *παράλειψη* (πλευρική έλλειψη σύμφωνα με την ορολογία του Gérard Genette στα *Figures III*) κρύβοντας έτσι κάποιες από τις πράξεις του.

Είναι εξάλλου μέσα από αυτό το πέρασμα στο κειμενικό μάρμαρο της λογοτεχνίας της Vargas ως «μυμπτική εμβάπτιση» αλλά και «κοινή παιχνιδιάρικη προσποίηση» (Schaeffer) που θα μπορούσε κανείς να εξηγήσει την παρηγορητική γοητεία ενός σειριακού μύθου: οι ιστορίες της Vargas, στην κυκλική τους ανάπτυξη, στην πραγματικότητα χτίζουν σταδιακά μια συμπαιγνία μεταξύ του αναγνώστη-συντρόφου και της ουτοπικής και πολύχρωμης φυλής με επικεφαλής τον Adamsberg, και πάντα προσφέρουν στον αναγνώστη, πέρα από τη φρίκη και τις διαφωνίες μέσα στην ομάδα του αστυνομικού τμήματος –σύμφωνα με τη ρυθμιστική ισχύ του αποτελέσματος που διέγινωσε ο Daniel Couégnas<sup>23</sup>– το καταπραϋντικό θέαμα μιας συγκεντρωμένης κοινότητας.

Σε αυτή την εξαιρετικά παράδοση και φανταστική υπόσχεση μιας ιστορίας εγκλήματος που μαγεύει εκ νέου τον κόσμο ίσως να βρίσκεται η ιδιαιτερότητα της Fred Vargas. Γιατί, σχεδόν από τη φύση τους, οι σύγχρονες εγκληματικές μυθοπλασίες, πολυμεσικά άβαταρ μιας «λογοτεχνίας της κρίσης», σύμφωνα με τον ορισμό του Ζαν-Πατρίκ Μανσέ, που ανασκάπτουν τις κοινωνικές πληγές και τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής, έχουν την αποστολή να καλλιεργήσουν το «νουάρ», και η συντριπτική πλειοψηφία δύσκολα θα παρεκκλίνει από αυτή τη φόρμουλα που είναι εγγεγραμμένη στο DNA του είδους, αν εξαιρέσουμε τα μυθιστορήματα ανίχνευσης που καλλιεργούν την αγγλοσαξονική παράδοση του αινίγματος ως πρόκληση και εγκεφαλικό παιχνίδι. Ωστόσο, η Vargas, χωρίς να ξεφύγει από αυτή τη σχέση με το σκοτάδι, χειραφετείται από αυτό με έναν πρωτότυπο τρόπο

23 Daniel Couégnas, «Dénouement romanesque et consolation» στο *Littérature narrative et consolation. Approches historiques et théoriques*, Emmanuelle Poulain-Gautret dir., Apάς, Artois Presses Université, Etudes littéraires, 2012.

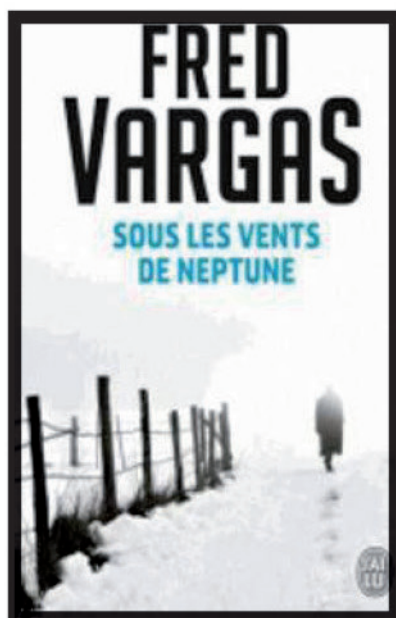
μέσω της φαντασίας του «αιθεροβάμονα» ερευνητή της, όπως τον περιγράφουν οι συνάδελφοί του από το Κεμπέκ στο *Σημάδι της τρίαϊνας*, και μέσω της καθουσιαστικής έκβασης των διηγήσεών της, που τις κάνει να μοιάζουν με τη «Romanesque blanc» κατά τον ορισμό του Jean-Marie Schaeffer.<sup>24</sup> Έτσι, καταλαβαίνουμε καλύτερα γιατί έχει τόσο επιτυχία στη Γαλλία όσο στις τέσσερις γωνιές της Ευρώπης.

---

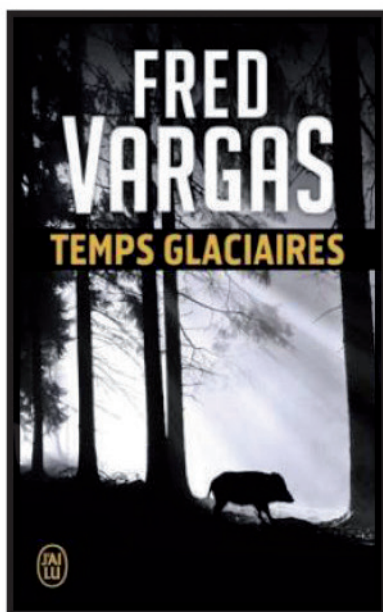
<sup>24</sup> Jean-Marie Schaeffer «Le romanesque», URL: [www.vox-poetica.org](http://www.vox-poetica.org)



▲ Φύγε γρήγορα, γύρνα αργά



▲ Το σημάδι της τρέινας



◀ Οι καιροί των παγετώνων



◀ Οι καιροί των παγετώνων  
(ελληνική έκδοση)

Αστυνομικά φιλμ χωρίς αστυνομία – Στρατηγικές αποφυγής  
της επικαιρότητας στα μεταπολεμικά γαλλικά φιλμ νουάρ

**Μια αξιοσημείωτη απουσία**

**Τ**ι είναι μια *αστυνομική* ιστορία, αν όχι μια μυθοπλασία που τονίζει τον ρόλο της αστυνομίας; Στα γαλλικά, ο όρος αυτός υπόκειται σίγουρα σε μια σημασιολογική αλλαγή και συγχωνεύεται με άλλες εκφράσεις, που χρησιμοποιούνται για να προσδιορίσουν μυθοπλασίες που βασίζονται στο έγκλημα. Στην τρέχουσα γλώσσα, ο *αστυνομικός* δεν σημαίνει κάτι το διαφορετικό στο πολάρ, στο μυθιστόρημα ή στο φιλμ νουάρ. Σε κάθε περίπτωση, φαίνεται να είναι αυτονόητο ότι σε τέτοιου είδους μυθοπλασίες, οι αστυνομικοί είναι συνηθισμένοι χαρακτήρες, ότι τα αστυνομικά τμήματα, τα δικαστήρια και οι σωφρονιστικοί χώροι είναι συνηθισμένοι τόποι δράσης. Ως αποτέλεσμα, μπορεί κανείς να αναμένει συχνές αναπαραστάσεις της χρήσης νόμιμης σωματικής βίας, ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της πολιτείας, όπως ορίζεται από τον Max Weber ([1919] 1992 σ.101). Η απουσία ωστόσο της αστυνομίας από μια βασική ομάδα γαλλικών αστυνομικών ταινιών αποτελεί ένα ιδιαίτερο φαινόμενο.

Στη Γαλλία, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, όταν η προσέλευση του κοινού στον κινηματογράφο έφτασε στην ιστορική της κορύφωση (Darré, 2000, σ. 87-88), δεν ήταν μόνο η γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία που παρήγαγε μια μεγάλη ποικιλία αστυνομικών ταινιών, αλλά και οι Γάλλοι κριτικοί ήταν οι πρώτοι που αναγνώρισαν και καθόρισαν την κατηγορία του φιλμ νουάρ. Η μαζική διανομή αμερικανικών ταινιών, που ήταν απαγορευμένες κατά τη διάρκεια του πολέμου, οδήγησε τον Nino Frank (1946) στο να μιλήσει από το 1946 για ένα «νέο αστυνομικό είδος» και τους Raymond Borde και Étienne Chaumont ([1955] 1988) να δημοσιεύσουν το διάσημο έργο τους γύρω από αυτό το θέμα. Αν και ορίζουν το φιλμ νουάρ ως ένα κυρίως αμερικανικό φαινόμενο, οι χρονογράφοι



αυτοί, καθώς και η στήλη σινεφίλ κριτικής στα *Cahiers du cinéma*, συμβάλλουν γενικότερα στην προσδευτική νομιμοποίηση του αστυνομικού κινηματογραφικού είδους, που ως τότε συχνά περιφρονούνταν ως ένα δημοφιλές είδος χωρίς αισθητική αξία, ακόμα και ως επιβλαβές για τη νεολαία.

Από τη δεκαετία του 1990, διάφορες έρευνες, ιδίως εκείνες της Ginette Vincendeau (1992, 2003, 2007), συνέβαλλαν στην αναγνώριση μιας πραγματικά γαλλικής παράδοσης του φιλμ νουάρ. Ξεκινώντας με τον ποιητικό ρεαλισμό της δεκαετίας του 1930, αυτή η τάση συνεχίστηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο με δύο κύκλους που προσδιορίστηκαν από τη Vincendeau: το «κοινωνικό νουάρ», μια ομάδα απαισιόδοξων, κυνικών και σκοτεινών ταινιών που παράγονται κυρίως από τους Henri-Georges Clouzot και Yves Allégret, και η γκαγκστερική ταινία της δεκαετίας του 1950, με έργα όπως το *Ας με κρίνει η κοινωνία* του Jacques Becker (1954) ή το *Ριφιφι* του Ζιλ Ντασέν (1955), που προβάλλει τον «κόσμο» του οργανωμένου εγκλήματος. Στη σχετικά πρόσφατη δουλειά του, ο Thomas Pillard (2014, σ. 111 -210) υπογραμμίζει τη σημασία μιας τρίτης κατηγορίας κωμικών ή παρωδιών φιλμ νουάρ, λιγότερο αξιόλογων και λιγότερο γνωστών σήμερα, αλλά πολύ δημοφιλών εκείνη την εποχή, συχνά δομημένων γύρω από το πρόσωπο ηθοποιών όπως οι Eddie Constantine, Raymond Rouleau και Fernandel.

Η αναπαράσταση της δικαιοσύνης και της αστυνομίας στα μέσα μαζικής ενημέρωσης είναι ένα σημαντικό διακύβευμα σε αυτή την κρίσιμη στιγμή για την ιστορία της δικαιοσύνης στη Γαλλία. Πράγματι, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, εποχή κατά την οποία η κατεχόμενη Γαλλία είχε υπάρξει ουσιαστικά ένα αστυνομικό κράτος, η Απελευθέρωση αντιπροσωπεύει μια επιστροφή στο κράτος δικαίου (Shklar 1998, Raflik 2018): οι εξουσίες της αστυνομίας και της κυβέρνησης περιορίζονται ιδίως από την παρουσία ενός ανεξάρτητου δικαστικού σώματος και οι νομοθετικές μεταρρυθμίσεις δίνουν έμφαση στην επανεκπαίδευση και την υπεράσπιση της κοινωνίας κατά τη διάρκεια εκδίκασης διαφόρων υποθέσεων παρά στην καταστολή. Ωστόσο, είναι περισσότερο μια επιστροφή στα ισχύοντα πρότυπα πριν από το 1940 παρά μια ριζοσπαστική ανατροπή του συστήματος, ενώ αρκετές διοικητικές αρχές (ιδίως η επιτροπή ελέγχου του Εθνικού Κέντρου Κινηματογράφου) διασφαλίζουν ότι οι αναπαραστάσεις της αστυνομίας και της δικαιοσύνης στον κινηματογράφο δεν θα υπερβαίνουν ορισμένα όρια (Hervé, 2015).

Από το 1945 έως το 1958, ανάμεσα στο 1/3 και στο 1/2 των γαλλικών φιλμ νουάρ –σύμφωνα με τους μεταβλητούς ορισμούς αυτής της κατηγορίας– η αστυνομία ή οι δικαστικές αρχές δεν αναπαρίστανται καθόλου ή σχεδόν καθόλου.

Μεταξύ των 31 φιλμ νουάρ που γυρίστηκαν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου και εμφανίζονται στον κατάλογο που καταρτίστηκε από τη Vincendeau (2007, σ. 49-52), οι αρχές απουσιάζουν εξολοκλήρου ή σχεδόν εξολοκλήρου από τις 16. Εν συνεχεία, εννέα ταινίες σε αυτή τη λίστα περιλαμβάνουν έναν αστυνομικό μεταξύ των δευτερευόντων χαρακτήρων. Αυτό αφήνει μόνο έξι ταινίες στη φιλομογραφία της Vincendeau που χρησιμοποιούν έναν αστυνομικό ή άλλο κρατικό επιθεωρητή ως τον πρωταγωνιστή ή τον κύριο συμπρωταγωνιστή.

Η φιλομογραφία που συγκροτήθηκε από τον François Guérif (1981, σ. 88-114) μας επιτρέπει μια πιο διευρυμένη δυνατότητα σύγκρισης. Από τις 112 αστυνομικές ταινίες που καταγράφηκαν από τον Guérif και αντιστοιχούν στην περίοδο 1945-1958, οι 39 δεν έχουν καθόλου ή σχεδόν καθόλου αναφορά στην αστυνομία. Ένας σημαντικός αριθμός (43) των ταινιών προβάλλει έναν αστυνομικό ως δευτερεύοντα χαρακτήρα, ενώ μόνο 30 έχουν έναν αστυνομικό ως τον κύριο χαρακτήρα. Αυτή η φιλομογραφία, λιγότερο επιλεκτική από αυτήν της Vincendeau, περιλαμβάνει πολλά ξεχασμένα έργα, ειδικά από τα πρώτα πέντε χρόνια μετά την Απελευθέρωση, μια από τις λιγότερο μελετημένες και λιγότερο διάσημες περιόδους στην ιστορία του γαλλικού κινηματογράφου.<sup>1</sup>

Φιλομογραφία	Σύνολο ταινιών	Ταινίες όπου ο αστυνομικός είναι μεταξύ των πρωταγωνιστών	Ταινίες όπου ο αστυνομικός είναι μεταξύ των δευτερευόντων χαρακτήρων	Ταινία με πλήρη ή σχεδόν πλήρη απουσία της αστυνομίας
Guérif	112	30 (27 %)	43 (38 %)	39 (35 %)
Vincendeau	31	6 (19 %)	9 (29 %)	16 (52 %)

Οι 42 αστυνομικές ταινίες χωρίς αστυνομία που αναφέρονται από τους Guérif και Vincendeau έχουν ετερογενή ταυτότητα. Γυρίζονται καθ' όλη τη διάρκεια της μελέτης, χωρίς διαστήματα επιτάχυνσης ή επιβράδυνσης της παραγωγής. Σ' αυτές περιλαμβάνονται πικρές εμπορικές επιτυχίες (*Το μεροκάματο του τρόμου*, του Clouzot, με σχεδόν 7 εκατομμύρια εισιτήρια το 1953), αλλά και αποτυχίες [*La*

1 Ο Raymond Borde (1978) φτάνει στο σημείο να χαρακτηρίσει αυτόν τον κινηματογράφο ως *κινηματογράφο «μετα-Βισί»*: αποδοκιμάζει αυτό που βλέπει ως κακής ποιότητας, αλλά και για την έλλειψη θάρρους των ταινιών αυτών των ετών, ειδικά σε σύγκριση με τον αμερικανικό ανταγωνισμό.

*Bonne Tisane* (1958) από τον Hervé Bromberger, που προσελκύει λιγότερους από ένα εκατομμύριο θεατές παρά τους αστέρες που πρωταγωνιστούν, τον Bernard Blier και τη Madeleine Robinson]. Υπάρχουν ταινίες που αποφεύγονται από τους κριτικούς [η αστυνομική κωμωδία *Les Pépées font la loi* (1955)] του Raoul André], καθώς και ταινίες που θα γίνουν κλασικές, οι οποίες προφανώς δεν έχουν καμία σχέση με την εμπορική πορεία τους: 4,7 εκατομμύρια θεατές πηγαίνουν στο σινεμά για να παρακολουθήσουν το *Ας με κρίνει η κοινωνία* (Jacques Becker, 1954), ενώ λιγότεροι από 900.000 βλέπουν το *Une si jolie petite plage* (Yves Allégret, 1949). Μερικές ταινίες με κοινωνική κριτική [*Des gens sans importance* (1956) του Henri Verneuil, που αναφέρεται στις παράνομες αμβλώσεις] ανταγωνίζονται ταινίες ελαφράς διασκέδασης [*Le Grand Bluff* (1957)] του Patrice Dally, με τον Eddie Constantine]. Αν και όλα είναι φιλμ νουάρ ή αστυνομικά, μπορούν να ενταχθούν και σε μια ποικιλία άλλων γενικότερων κατηγοριών: γκανγκστερικές ταινίες, μελοδράματα, κωμωδίες, ταινίες που αναφέρονται στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι μια κατηγορία υπερεκπροσωπείται μεταξύ των αστυνομικών ταινιών χωρίς αστυνομία. Μεταξύ των 22 ταινιών του κύκλου του «κοινωνικού νουάρ», υπάρχουν 16 στις οποίες η αστυνομία και οι αρχές είναι σχεδόν άορατες, και μόνο μία, η *Στις όχθες του Σηκουάνα* (Clouzot, 1947), με έναν αστυνομικό μεταξύ των κύριων χαρακτήρων. (Ωστόσο, αυτό είναι μια ειδική περίπτωση: σε αυτό το υπέροχο κλασικό νουάρ, ο επιθεωρητής που έπαιξε ο Louis Jouvet είναι ένας από τους τρεις πρωταγωνιστές της ταινίας, μαζί με το ζευγάρι που ερευνά.)

Το *Στις όχθες του Σηκουάνα* ωστόσο αποτελεί την εξαίρεση μεταξύ των τριάντα ταινιών με πρωταγωνιστές αστυνομικούς. Πρόκειται για ταινίες που είναι σε μεγάλο βαθμό ξεχασμένες ή ελάχιστα γνωστές. Είκοσι από τις τριάντα κυκλοφόρησαν στις αίθουσες μεταξύ 1945 και 1950. Πολλά από αυτά τα φιλμ, όπως το *Seul dans la nuit* (Christian Stengel, 1945) ή το *Entre onze heures et minuit* (Henri Decoin, 1949), έχουν ως πρωταγωνιστή έναν επιθεωρητή ή απλά έναν αστυνομικό, που να είναι σε θέση να διεξάγει μια έρευνα και στις οποίες ο ήρωας αποκαλύπτει τον ένοχο στο τέλος της ταινίας. Όσο για τις ελάχιστες ταινίες της δεκαετίας του 1950 που έχουν έναν αστυνομικό ως τον κύριο χαρακτήρα, οι περισσότερες ανήκουν στον κύκλο των ταινιών παρωδίας νουάρ. Ο Lemmy Caution, ο πρωταγωνιστής τον οποίο υποδύθηκε ο Eddie Constantine σε πολλές από αυτές τις ταινίες, είναι πράκτορας του FBI και ως εκ τούτου λογίζεται ως αστυνομικός, αλλά η έμφαση στην (αμερικανική) εθνικότητά του και ο κωμικός τόνος τείνουν

να στερούν από αυτές τις ταινίες οποιαδήποτε δυνατότητα να ασχοληθούν σοβαρά με το έργο της γαλλικής αστυνομίας. Οι μόνες πραγματικές εξαιρέσεις μεταξύ των ταινιών που δείχνουν την αστυνομία τη δεκαετία του 1950 είναι το *Επιδρομή σε κύκλωμα ναρκωτικών* (Decoin, 1955), μια ταινία που ισχυριζόταν ότι αποκάλυπτε τις διαδρομές διακίνησης ναρκωτικών μέσω μιας ιστορίας στην οποία ο Jean Gabin υποδύεται έναν μυστικό αστυνομικό, και το *Le Dossier Noir* (André Cayatte, 1955), ένα πολύ σπάνιο παράδειγμα ταινίας που κριτικάρει, με σαφή αριστερό προσανατολισμό, τον τρόπο διεξαγωγής των ποινικών ερευνών.

Χωρίς μια παρόμοια ποσοτική μελέτη των αστυνομικών ταινιών από άλλες χώρες ή άλλες εποχές, η αξία των παραπάνω στοιχείων θα πρέπει να θεωρηθεί σχετική. Ωστόσο, με την πρώτη ματιά, ο βαθμός της αστυνομικής παρουσίας σε αυτόν τον κινηματογράφο φαίνεται περίεργα χαμηλός, ειδικά μεταξύ των πιο τυπικών ταινιών στη λίστα της Ginette Vincendeau. Μια πιο ακριβής ανάλυση τριών από αυτές τις ταινίες θα δείξει πως η εκπροσώπηση της αστυνομίας είναι ένα πολύ ευαίσθητο ζήτημα στη μεταπολεμική Γαλλία.

### Τρεις εμβληματικές ταινίες

Από τους διάφορους κύκλους των φιλμ νουάρ της μεταπολεμικής περιόδου, αναμφισβήτητα τα πιο γνωστά έργα ως σήμερα είναι οι γκανγκστερικές ταινίες. Η λεγόμενη κριτική των *δημιουργών*,<sup>2</sup> από την εμφάνισή της στις σελίδες του *Cahiers du cinema* έως την άνθισή της με τη Nouvelle Vague, απέρριψε το μεγαλύτερο μέρος του γαλλικού κινηματογράφου του 1940 και του 1950. Ωστόσο, ανήγαγε έναν μικρό αριθμό αυτών των ταινιών και των σκηνοθετών τους σε σημεία αναφοράς εξαιτίας της αισθητικής τους. Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει τις ταινίες *Ας με κρίνει η κοινωνία*, *Ριφιφι* και *Μπομπ, ο τζογαδόρος* (Jean-Pierre Melville, 1956). Έχοντας ήδη αποτελέσει αντικείμενο ανάλυσης πολλές φορές, οι ταινίες αυτές δείχνουν ελάχιστα το κράτος και το δικαστικό σώμα. Προτείνω να εξεταστεί πρώτα πώς αποφεύγουν να θέσουν ζητήματα ποινικής δικαιοσύνης που διέτρεχαν τη γαλλική κοινωνία εκείνη την εποχή, και εν συνεχεία, για ποιο λόγο, ειδικά αυτά τα φιλμ, έχουν γίνει τόσο εμβληματικά και επιδραστικά.

2 Αναφορά στις κινηματογραφικές κριτικές που γράφονταν από ειδικούς, όπως ο François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol και Jean-Luc Godard, οι οποίοι, αργότερα, θα περάσουν πίσω από τις κάμερες και θα πρωταγωνιστήσουν ως σκηνοθέτες στην ανάδειξη του γαλλικού νέου κύματος (*nouvelle vague*).

Η κριτική και η δημοσιότητα γύρω από τις τρεις ταινίες χρησιμοποιούν συνήθως τις έννοιες «γκάνγκστερ» και «υπόκοσμος». Συνεπώς, εξομοιώνουμε αυτές τις αναπαραστάσεις με την κατηγορία του «οργανωμένου εγκλήματος», αλλά η ίδια η έννοια του οργανωμένου εγκλήματος είναι μεταβλητή και δύσκολο να οριστεί. Οι πολλοί ορισμοί που θεσπίστηκαν από τις υπηρεσίες επιβολής του νόμου, με σκοπό την καταστολή των παράνομων δραστηριοτήτων, είναι δύσκολο να εφαρμοστούν σε ένα επιστημονικό πλαίσιο. Από αυτούς τους ορισμούς, ο ιστορικός Laurence Montel (2010, σ. 18), ειδικός στο ζήτημα, προτιμά εκείνον του εγκληματολόγου Jean-Paul Brodeur (2002), που αποφεύγει τις αξιολογικές κρίσεις: σύμφωνα με αυτόν, το οργανωμένο έγκλημα οφείλεται σε *«παράνομες δραστηριότητες προμήθειας αγαθών και υπηρεσιών που απαγορεύονται εν μέρει ή εντελώς και [...] στην παράνομη ανακύκλωση του κέρδους απ' αυτό το εμπόριο»*. Αυτός ο ορισμός μάς φέρνει μπροστά σε ένα παράδοξο: οι εγκληματικές δραστηριότητες που απεικονίζονται στο *Ριφιφί* ή στο *Μπομπ ο τζογαδόρος*, ή εκείνες που πυροδοτούν την ιστορία του *Ας με κρίνει η κοινωνία*, δεν θα θεωρούνταν ως οργανωμένο έγκλημα σύμφωνα με αυτόν τον ορισμό. Η αντίληψη του «υπόκοσμου» σε αυτές τις ταινίες είναι πολύ ιδιαίτερη.

Επιπλέον, οι ταινίες αυτές –περισσότερο ακόμη από άλλες, λιγότερο διάσημες του ιδίου κύκλου– αποτυπώνουν ελάχιστα, ή και καθόλου, τη σύγκρουση μεταξύ των εγκληματιών και των οργάνων επιβολής του νόμου. Ωστόσο, αυτή η σύγκρουση είναι θεμελιώδης: όχι μόνο η αστυνομία αντιπροσωπεύει την απειλή της κατασταλτικής δύναμης που προσφέρει στο κράτος τη θέση ισχύος στις σχέσεις του με το κάθε άτομο, αλλά και πολλοί παρατηρητές έχουν υπογραμμίσει τη συγκεκριμένη πρόκληση που θέτει το οργανωμένο έγκλημα στο μονοπώλιο του κράτους στη νόμιμη βία. Πράγματι, όταν μια εγκληματική οργάνωση συσσωρεύει εξουσία, αυτή προκύπτει από την άσκηση καταναγκασμού και σωματικής βίας σε εκείνους τους χώρους δράσης των οργανώσεων όπου το κράτος είναι ελάχιστα παρόν ή αδύναμο, και στους οποίους οι οργανώσεις αυτές μπορούν να εξασφαλίσουν μια επίφαση νομιμότητας ισχυριζόμενες ότι προσφέρουν υπηρεσίες σε επιχειρήσεις ή ιδιώτες – μια μαφία δηλαδή, που το κύκλωμα προστασίας λειτουργεί σαν μια παράλληλη κατάσταση και, καθώς μεγαλώνει, μπορεί να αρχίσει να ανταγωνίζεται το ίδιο το κράτος.<sup>3</sup> Ωστόσο, δεν είναι αυτός ο τύπος γγκάνγκστερ που εμφανίζεται σε αυτές τις τρεις ταινίες, και γενικά δεν εκπροσωπείται παρά ελάχιστα στον γαλλικό κινηματογράφο της εποχής. Αν και το οργανωμένο έγκλημα, και μερικές

3 Ο κοινωνιολόγος και πολιτικός επιστήμονας Charles Tilly (1985) το ορίζει ως παρακράτος.

φορές ακόμα και οι διασυνδέσεις του με διεφθαρμένους πολιτικούς, είναι κοινά θέματα στο αμερικάνικο νουάρ της ίδιας περιόδου – χαρακτηριστικά παραδείγματα *Η ζούγκλα της ασφάλτου* (John Huston, 1950), *Το συνδικάτο του εγκλήματος* (Bretaigne Windust, 1951) και *Η μεγάλη κάψα* (Fritz Lang, 1953)– αυτό δεν συμβαίνει στη Γαλλία. Οι αναπαραστάσεις του «υπόκοσμου» από τον γαλλικό κινηματογράφο ασχολούνται ελάχιστα με τα δίκτυα εκβιασμών, παράνομου τζόγου ή διακίνησης ναρκωτικών τα οποία αρχίζουν να ανταγωνίζονται την νομιμοποιημένη βία που αποτελούσε κρατικό μονοπώλιο. Αντί αυτών συναντούμε πιο συχνά ληστείες που οργανώνονται από μικρό αριθμό συμμετεχόντων. Ωστόσο, εάν οι πρώτες δραστηριότητες είναι σπάνιες στην οθόνη, αυτό δεν συμβαίνει επειδή είναι ανύπαρκτες στη μεταπολεμική Γαλλία. Στα μέσα του 20ού αιώνα, ένα μεγάλο μέρος του οργανωμένου εγκλήματος συνίστατο στην οργάνωση απαγορευμένων τυχερών παιγνίων, μαστροπείας και, πάνω απ' όλα, της παράνομης διακίνησης τσιγάρων, ναρκωτικών ή πολύτιμων μετάλλων. Υπάρχουν επίσης πολλά παραδείγματα στενών διασυνδέσεων μεταξύ αυτών των λαθρεμπόρων και πολιτικών. Σύμφωνα με τη Laurence Montel:

Οι κλέφτες, υποφέροντας από ένα ισχυρό κοινωνικό και εγκληματικό στίγμα και αγωνιζόμενοι να πλουτιστούν και να εξελιχθούν κοινωνικά, σπάνια έχουν την ευκαιρία να προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στους πολιτικούς και να επωφεληθούν από την προστασία τους. Στην πραγματικότητα, οι τελευταίοι γενικά δεν ασχολούνται με το περιθώριο των κλεφτών. Είναι διαφορετικό με τους λαθρέμπορους. [...] Από αυτό προκύπτει όχι μόνο ότι η μακροπρόθεσμη και ο πλουτισμός βρίσκονται στην πλευρά της λαθραίας διακίνησης, αλλά και ότι όσοι την ασκούν μπορούν να ισχυριστούν ότι είναι μικροί ή μεγαλύτεροι έμποροι [...], ενώ οι κλέφτες παραμένουν συνδεδεμένοι με τον κόσμο της εργατικής τάξης. Αντιπροσωπεύουν επομένως για τους πολιτικούς πιο ευπαρασίστατες συναναστροφές.

Η κυριαρχία των κλεφτών και η σπανιότητα των λαθρεμπόρων στα φιλμ νουάρ αυτής της εποχής θα μπορούσαν να ερμηνευθούν από την αναγκαιότητα για γύρισμα δυνατών σκηνών – μια προσεκτικά προετοιμασμένη σκηνή ληστείας είναι πιο θεαματική από τις σκηνές εκβιασμού ή διακίνησης ναρκωτικών–, αλλά επίσης επιτρέπουν την αποφυγή ερωτήσεων σχετικά με τη διαφθορά και την προστασία σε μια εποχή που ο γαλλικός κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από φαινόμενα

λογοκρισίας και αυτο-λογοκρισίας που εμποδίζουν τις ταινίες να συζητούν τις τρέχουσες υποθέσεις με αμφιλεγόμενο τρόπο (Jeancolas 2019, σ. 61; Crisp 1993, σ. 250-63).

Όπως οι χαρακτήρες των τριών ταινιών που προαναφέρθηκαν, έτσι και οι εγκληματίες πολλών άλλων γαλλικών γκανγκστερικών ταινιών, ανεξάρτητα από το αν απεικονίζονται ως «καλοί» ή ως «κακοί», αν είναι πρωταγωνιστές ή δευτερεύοντες χαρακτήρες, καταλήγουν να εξολοθρευθούν από τους δικούς τους εσωτερικούς ανταγωνισμούς. Εάν η αστυνομία είναι παρούσα, είναι συχνά μόνο στο τέλος της ταινίας, για να αποφευχθεί μια ληστεία της οποίας οι λεπτομέρειες έχουν ήδη αποκαλυφθεί, ή για να συλλάβει έναν ή δύο επιζώντες μιας μάχης όπου οι περισσότεροι από τους εγκληματίες έχουν ήδη σφαγιάσει ο ένας τον άλλον.

Στο *Ριφιφι*, το κράτος έχει κάποια παρουσία στην οθόνη, αλλά μόνο στο παρασκήνιο. Στην αρχή της ταινίας, ο πρωταγωνιστής, ο Τόνι Στεφανούα (Jean Servais), έχει μόλις απελευθερωθεί από τη φυλακή αφού πέρασε εκεί πέντε χρόνια για μια κλοπή κοσμημάτων. Κατά τη διάρκεια της διάσημης σκηνής της ληστείας, η οποία λαμβάνει χώρα σιωπηλά για σχεδόν μισή ώρα, οι πρωταγωνιστές διατρέχουν τον διαρκή κίνδυνο εντοπισμού της δραστηριότητάς τους και ειδοποίησης των αρχών. Οι διαρρήκτες παρατήρησαν προσεκτικά τις ώρες διέλευσης της αστυνομίας από τη γειτονιά και σχεδίασαν τη δράση τους για να την αποφύγουν. Στο τέλος της σκηνής, ο Τόνι χτυπά έναν αστυνομικό που εντόπισε το κλεμμένο όχημα, με το οποίο είχε σκοπό να το σκάσει με τα κοσμήματα. Λίγο αργότερα, ένας αντίπαλος γκανγκστερ, ο Grutter (Marcel Lupovici), συνειδητοποιεί ότι ο Τόνι και η συμμορία του είναι υπεύθυνοι για την κλοπή. Αν και έχει την ευκαιρία να το αναφέρει στην αστυνομία για να εισπράξει την επικήρυξη των 10 εκατομμυρίων φράγκων, προτιμά να προσπαθήσει να ανακτήσει ο ίδιος τα λάφυρα. Η αστυνομία και το κράτος προκαλούνται μόνο παραπλανητικά, σε δευτερεύον επίπεδο αφήγησης. Η φυλακή στην οποία κρατήθηκε ο Τόνι δεν είναι ορατή στην οθόνη και ο αστυνομικός που τραυματίζεται στο τέλος της ληστείας δεν εμφανίζεται παρά μόνο για λίγα δευτερόλεπτα. Μια γρήγορη ματιά στο ζενερίκ του καστ αποκαλύπτει ότι κανένας από τους χαρακτήρες που κατονομάζονται δεν αντιπροσωπεύει τα όργανα επιβολής του νόμου. Αντίθετα, οι χαρακτήρες της ταινίας είναι γκανγκστερ, της μιας ή της άλλης συμμορίας, και τα κοντινά πρόσωπά τους.

Η αστυνομία και το κράτος απομακρύνονται ακόμα περισσότερο από τη δράση στο *Ας με κρίνει η κοινωνία*. Η ίντριγκα και οι συγκρούσεις λαμβάνουν χώρα αποκλειστικά μεταξύ κακοποιών από αντίπαλες συμμορίες και τις ερωμένες τους.

Εφαρμόζοντας και σε αυτή την ταινία το τεστ του ζενερίκ, έχουμε το ίδιο αποτέλεσμα με το *Ριφιφι*: κανένας αστυνομικός, κανένας εκπρόσωπος του κράτους δεν είναι μεταξύ των χαρακτήρων, και η ύπαρξή τους αναφέρεται μόνο πολύ σιωπηρά. Όταν ο πρωταγωνιστής, ο Μαξ (Jean Gabin), προσπαθεί να πουλήσει τα 96 κιλά χρυσού που έκλεψε, ένας κλεπταποδόχος προσφέρεται να το αγοράσει για 35 εκατομμύρια φράγκα, παρόλο που αξίζει 50 εκατομμύρια. Του δείχνει μια αφίσα που προσφέρει αμοιβή για την επιστροφή του χρυσού και μιλά για την ανάγκη πλαστογράφησης των πιστοποιητικών προέλευσης, για να μπορέσει να το μεταπωλήσει. Φυσικά, η διαφορά τιμής οφείλεται στην παρανομία της επιχείρησης και στις πιθανές συνέπειες του εντοπισμού της, αλλά αυτά τα θέματα δεν αναφέρονται καν στους διαλόγους, πόσω μάλλον τονίζονται από την εικόνα. Στο τέλος της αντιπαράθεσης, σε έναν αγροτικό δρόμο, μεταξύ της συμμορίας του Μακ και του αντιπάλου του Άντζελο (Lino Ventura), το αυτοκίνητο του τελευταίου, που μεταφέρει όλο τον κλεμμένο χρυσό, εκρήγνυται και χάνεται στις φλόγες. Ο Μαξ βλέπει ένα φορτηγό που πλησιάζει και αποφασίζει να φύγει από τη σκηνή. Και πάλι, ο προφανής λόγος για τον οποίο ο πρωταγωνιστής δεν έχει την επιλογή να παραμείνει για να μαζέψει τα λάφυρα είναι ότι πρέπει να αποφύγει τον εντοπισμό, αλλά αυτό παραμένει εντελώς σιωπηρό, με την άφιξη της αστυνομίας να είναι μια μακρινή υπόθεση. Δεν γίνεται λόγος ούτε στους διαλόγους ούτε στην οθόνη. Στη σχεδόν απόλυτη απουσία της αστυνομίας στο *Ας με κρίνει η κοινωνία*, ο Thomas Pillard (2014, σ. 276-279) διαβλέπει μια πιθανή υπόμνηση της προστασίας που έδινε το Τρίτο Ράιχ στις εγκληματικές δραστηριότητες της «γαλλικής Γκεστάπο» στους δρόμους, επιτρέποντάς της (υπήρξε το ανώτατο παράδειγμα διαπλοκής μεταξύ του κράτους και του οργανωμένου εγκλήματος, καθώς αποτελούνταν από πρώην κακοποιούς που έκαναν το βρόμικο έργο των SS) να ενεργεί με ατιμωρησία κατά τη διάρκεια της κατοχής. Ωστόσο, αυτή η αναφορά παραμένει πολύ υπαινικτική. Το *Ας με κρίνει η κοινωνία* είναι πάνω απ' όλα μια αστυνομική ταινία χωρίς αστυνομία.

Η μόνη από τις τρεις εμβληματικές ταινίες όπου η αστυνομία παίζει έναν ορατό, αν και περιορισμένο ρόλο, είναι ο *Μπόμπ ο Τζογαδόρος*. Ο Μπόμπ (Roger Duchesne), ο κύριος χαρακτήρας που προσπαθεί να οργανώσει τη ληστεία του καζίνο στην Ντοβίλ, είχε από καιρό μια εγκάρδια σχέση με έναν αστυνομικό επιθεωρητή (Guy Decomble), του οποίου έσωσε κάποτε τη ζωή. Αυτή η φιλία, πιστή και ανιδιοτελής –στην αρχή της ταινίας, ο επιθεωρητής λέει στους συναδέλφους του ότι ο Μπόμπ δεν είναι «πληροφοριοδότης»– διαπερνά τα σύνορα



μεταξύ του «υπόκοσμου» και της αστυνομίας. Η επισήμανση αυτής της φιλίας σηματοδοτεί στο κοινό ότι ο πρωταγωνιστής έχει καλό χαρακτήρα, παρά την εγκληματική του ιστορία και την προγραμματισμένη ληστεία. Αργότερα, η σύζυγος ενός από τους συνεργάτες του Μπομπ ειδοποιεί την αστυνομία για το σχέδιο. Στη συνέχεια, ο επιθεωρητής προσπαθεί να προειδοποιήσει τον Μπομπ ότι η αστυνομία θα τον περιμένει στο καζίνο για να αποτρέψει τη ληστεία, αλλά αποτυγχάνει να προλάβει τον κακοποιό, ο οποίος έχει ήδη φύγει για την Ντοβίλ. Ωστόσο, αντί να προχωρήσει όπως είχε προγραμματιστεί στο καζίνο, ο Μπομπ αφήνει τον εαυτό του να παρασυρθεί από το πάθος του για το παιχνίδι, ξεχνώντας το προσεκτικά προετοιμασμένο σχέδιό του μόλις αρχίζει να κερδίζει διαδοχικά πολλά πονταρίσματα. Όλοι οι συνεργάτες του Μπομπ πυροβολήθηκαν ή συνελήφθησαν από την αστυνομία κατά την άφιξή τους μπροστά από το καζίνο, αλλά ο Μπομπ, ο οποίος έχει κερδίσει αρκετά ώστε να μη χρειάζεται τα χρήματα της ληστείας, διασώζεται χάρη στην αφηρημάδα του.

Ένας επομένως παράξενος συνδυασμός συμπτώσεων επιφέρει το τελικό αποτέλεσμα της ταινίας: η κακή τύχη –ο Μπομπ έχει ήδη φύγει πριν τον ειδοποιήσει ο επιθεωρητής Λεντρού– ακολουθείται από την καλή τύχη των πονταρισμάτων που τον κάνουν να ξεχάσει τη δολοπλοκία του και, ως εκ τούτου, έμμεσα του σώζουν τη ζωή του. Φυσικά, ο Πάολο (Daniel Cauchy), ο προστατευόμενος του Μπομπ, σκοτώνεται από την αστυνομία. Υπάρχει μια θλιβερή στιγμή, όταν ο Μπομπ αγκαλιάζει το σώμα του νεαρού φίλου του λίγο πριν τον παραλάβει ο επιθεωρητής. Αλλά αυτή η θλίψη είναι μόνο στιγμιαία, και όταν πια βρίσκεται στο αυτοκίνητο με τους αστυνομικούς, ο Μπομπ χαμογελά. Κοιτάζει ευθεία την κάμερα:

Επιθεωρητής Λεντρού: Πρόθεση εκτέλεσης εγκληματικής πράξης με συμμετοχή στην αρχική διαδικασία τέλεσης, λοιπόν, θα φας πέντε χρόνια, αλλά με έναν καλό δικηγόρο... και επομένως χωρίς εγκληματική πρόθεση, θα φας τρία χρόνια.

Ροζέ (ένας αστυνομικός βοηθός): Με έναν πολύ καλό δικηγόρο, δεν θα λογιστεί καθόλου εγκληματική πρόθεση, μπορεί και να απαλλαγείς.

Μπομπ: Αν έπαιρνα (ως δικηγόρους) τον Βογ ή τον Floriot, ίσως μπορέσω να ζητήσω και αποζημίωση;

Η απουσία σύγκρουσης μεταξύ του καλόκαρδου γκάνγκστερ και του γεμάτου κατανόηση επιθεωρητή και του βοηθού, του μόνου χαρακτήρα αστυνομικού που

αναφέρεται στην ταινία, δείχνει μέχρι ποιο σημείο ο Μπόμπ ο Τζογαδόρος κρύβει την ουσιαστική σύγκρουση μεταξύ του κράτους και του οργανωμένου εγκλήματος. Ο επιθεωρητής Λεντρού έρχεται σε επαφή με τον Μπόμπ όχι επειδή είναι διεφθαρμένος, αλλά επειδή είναι πραγματικά φίλος του: πιστεύει ειλικρινά ότι ο Μπόμπ εγκατέλειψε τις εγκληματικές του δραστηριότητες. Ο ήρωας δεν σκέφτεται καν την πιθανότητα σύλληψης, φυλάκισης ή θανάτου. Ομολογουμένως, οι συνεργοί του σκοτώνονται στο τέλος της ταινίας από την αστυνομία (δεν υπάρχει πιο έντονη συγκρουσιακή σχέση!), αλλά όλα περιορίζονται στο γεγονός ότι ο καθένας υποχρεούται να διαδραματίσει έναν προκαθορισμένο ρόλο: παρά τη θέλησή του, ο επιθεωρητής οδηγεί τους άντρες του να σκοτώσουν και να συλλάβουν τους συνεργούς του Μπομπ. Εκείνος με τη σειρά του βγαίνει σώος, επειδή η τύχη τον οδήγησε να ξεχάσει το ρόλο του ως γκάνγκστερ.

### Από τις ταινίες του αστυνομικού είδους στις αισθητικές αναφορές

Οι κριτικές που δημοσιεύτηκαν από την ομάδα των *Cahiers* υπήρξαν όλες εγκωμιαστικές, γεγονός που συνέβαλε στη μελλοντική φήμη αυτών των ταινιών, αλλά έχουν επίσης και μερικά ακόμα κοινά σημεία. Πρώτον, και με τρόπο αρκετά εντυπωσιακό, οι συγγραφείς ξεκινούν ζητώντας συγγνώμη που τους άρεσε η εν λόγω ταινία ή τουλάχιστον που εξέφρασαν μια ευχάριστη έκπληξη. Από την αρχή, επιδεικνύουν σκεπτικισμό για το είδος των γκανγκστερικών ταινιών ή γενικά για το φιλμ νουάρ. Για τον André Bazin (1955), το *Ριφιφι* αποτελεί «εξαίρεση» του είδους, στον βαθμό που «δεν εμπνέει ούτε πλήξη, ούτε ενόχληση, ούτε ανδία». Όσον αφορά την ίδια ταινία, ο Jacques Doniol-Valcroze (1955, σ. 45) διευκρινίζει ότι δεν έχει διαβάσει το μυθιστόρημα του André Le Breton στο οποίο βασίζεται η ταινία, «καθώς εκ φύσεως του προκαλεί απίστευτο τρόμο αυτού του είδους η λογοτεχνία». Ο Claude Chabrol (1956), γράφοντας με το ψευδώνυμο Jean-Yves Goute, ισχυρίζεται ότι οι ταινίες του Melville «είναι ειλικρινείς και σοβαρές, καθώς έρχονται σε αντίθεση με τις δημιουργίες άλλων ελεύθερων σκοπευτών του γαλλικού κινηματογράφου». Όλες αυτές οι παρατηρήσεις υπονοούν ότι η *série noir*, είτε στην κινηματογραφική είτε στη λογοτεχνική της μορφή, ήταν αδιάφορη, συμβατική, ακόμα και χυδαία.

Οι ιστορίες που αφηγούνται τα φιλμ νουάρ φαίνεται ότι δεν ενδιαφέρουν τους κριτικούς των *Cahiers*. Αυτό που θαυμάζει ο François Truffaut στον Jacques Becker είναι ότι «η πλοκή, που δεν είναι πλέον πρόσχημα, τείνει να αμβλυνθεί

από ταινία σε ταινία. [...] Το *Ας με κρίνει η κοινωνία* μιλά μόνο για την αναγκαστική μεταφορά ενενήντα έξι κιλών χρυσού» (Truffaut 1954, σ. 55). Σύμφωνα με τον Bazin, ο οποίος ωστόσο θαυμάζει την τεχνική του Ζιλ Ντασέν στο *Ριφιφι*, «η ικανότητα και η σκηνοθεσία δεν θα ήταν αρκετά, πιστεύω, για να σωθεί αυτό το σενάριο που αντιγράφει άλλα παρόμοια σενάρια του ίδιου κινηματογραφικού είδους» (Bazin, 1955). Ο Doniol-Valcroze, αναφερόμενος επίσης στο *Ριφιφι*, ισχυρίζεται ότι «η εν λόγω ιστορία δεν έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον» (Doniol-Valcroze 1955, σ. 44). Τέλος, προτού υπογραμμίσει τα δυνατά σημεία του *Μπόμπ ο Τζογαδόρος*, ο Chabrol (1956) καταδικάζει «μια ταινία που η αφήγησή της είναι πολύ κακή, και που επιπρόσθετα η πλοκή της έχει μικρό μόνο ενδιαφέρον».<sup>4</sup>

Επομένως, εάν το φιλμ νουάρ έχει συνήθως όλα όσα χρειάζεται για να μην αρέσει στους κριτικούς των Cahiers, αν βρίσκουν το είδος και τις αφηγήσεις μπανάλ, τι κάνει αυτές τις ταινίες εξαιρετικές; Οι κριτικοί εγκρίνουν ότι οι Becker, Dassin και Melville συμμετέχουν στη συγγραφή σεναρίου και ανακαλύπτουν μια ποίηση στην τεχνική και την οικονομία αυτών των ταινιών. Εκτιμούν επίσης τους συμπαθητικούς και ανθρώπινους χαρακτήρες των γκάνγκστερ. Ο Truffaut επαινεί την «ομορφιά των χαρακτήρων» και ισχυρίζεται ότι «το πραγματικό θέμα του *Ας με κρίνει η κοινωνία* είναι η γήρανση και η φιλία» (Truffaut, 1954). Για τον Bazin, του οποίου το άρθρο για το *Ριφιφι* επικροτεί «μια ταινία ανδρών: μια ανθρώπινη ταινία!», αναφέρει ότι ο Ντασέν φέρνει:

«μια ειλικρίνεια και μια ανθρωπιά που σπάει τις συμβάσεις της “série noir” και ξέρει πώς να αγγίξει τις καρδιές μας. Περισσότερο από την ατόφιας τεχνικής σκηνή της διάρρηξης, λατρεύω την αξιοθαύμαστη επιστροφή του Jean Servais, που αγωνιά στο τιμόνι του αυτοκινήτου του, καθώς μετά από τόσες μάταιες δολοφονίες νοιάζεται μόνο για το πώς θα επιστρέψει στη μητέρα του ένα ζωντανό παιδί το οποίο ασυναίσθητα παίζει με ένα περιστροφο καουμπόν». (Bazin, 1955)

Εν ολίγοις, αυτές οι τρεις ταινίες θέτουν ηθικά ερωτήματα γύρω από τις έννοιες του καλού και του κακού μέσω αξιαγάπτων χαρακτήρων γκάνγκστερ. Οι κριτικοί των Cahiers θαυμάζουν τον τρόπο με τον οποίο κάθε μία από τις ταινίες φέρνει τους θεατές να συμπονοούν τους πρωταγωνιστές που, ενώ ασχολούνται με παράνομες δραστηριότητες, επιδεικνύουν επίσης εξαιρετικές προσωπικές και

4 Σε κάθε περίπτωση υπογραμμίζουμε ότι ο Chabrol θεωρεί πολύ ενδιαφέρουσα την ιστορία του *Ριφιφι*.

επαγγελματικές ιδιότητες. Ο Μαξ, ο ήρωας του *Ας με κρίνει η κοινωνία*, φαίνεται να είναι πιστός και έντιμος, προσπαθώντας να σώσει τον προστατευόμενό του Ριτόν (René Dary). Ο κύριος χαρακτήρας του *Μπομπ ο Τζογαδόρος* έχει επίσης έναν νεαρό προστατευόμενο, τον Πάολο, τον οποίο προσπαθεί να ενθαρρύνει και να υπερασπιστεί. Στο τέλος της ταινίας, ο Πάολο πεθαίνει κατά την αποτυχία της ληστείας. Η στιγμή που ο Μπομπ κοιτάζει το σώμα του νεαρού φίλου του είναι σύντομη, αλλά υπενθυμίζει την ηθική ακεραιότητα του πρωταγωνιστή. Από την άλλη πλευρά, ενώ η αδυναμία του Μπομπ στον τζόγο έθεσε τέρμα σε ολόκληρη την επιχείρηση, αυτό το ελάττωμα παρουσιάστηκε ως ένα γοητευτικό και ανθρωπινό γνώρισμα. Τέλος, οι διαρρήκτες του *Ριφιφι* είναι επίσης συμπαθητικοί και ανθρωπinoi κακοποιοί. Ο Νταςέν προβάλλει την οικογενειακή τους ζωή και τις αστικές φιλοδοξίες τους (Hayes, 2006, σ. 75), στη συνέχεια υπογραμμίζει την ομαδική προσπάθεια και την ακρίβεια που απαιτείται για τον προγραμματισμό του εγκλήματος: χτύπημα, πρόσβαση στο κατάστημα κοσμημάτων, διάρρηξη του χρηματοκιβωτίου και διαφυγή με τα λάφυρα.

Ωστόσο, ως ένα μεγάλο βαθμό αυτό που καθιστά δυνατή αυτή την ανθρωπιά μεταξύ αυτών των κακοποιών είναι ακριβώς η έλλειψη σύγκρουσης με την αστυνομία σε καθεμιά από τις τρεις αφηγήσεις. Στα πλαίσια του γαλλικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1950, η αναπαράσταση του εγκλήματος, καθώς και εκείνη των αστυνομικών και δικαστικών υπαλλήλων, είναι σημαντικά ζητήματα για τη λογοκρισία (Hervé, 2015, σ. 135-146, σ. 155-158).<sup>5</sup> Εάν μια ταινία απεικονίζει τους εγκληματίες ως ειλικρινείς και ότι αξίζουν τον σεβασμό, τότε το να δείχνει τον αφανισμό τους εξαιτίας της επιβολής του νόμου καθίσταται ζήτημα περίπλοκο. Βεβαίως, η γαλλική μεταπολεμική λογοκρισία ήταν λιγότερο άκαμπτη σε αυτά τα ζητήματα από εκείνη του αμερικανικού κινηματογράφου της ίδιας εποχής, που απαιτούσε να τιμωρούνται όλα τα εγκλήματα και να μη γελοιοποιηθεί ποτέ ο νόμος.<sup>6</sup> Ωστόσο, η πιθανότητα και μόνο σύγκρουσης με το Εθνικό

5 Ο *Μπομπ ο τζογαδόρος* απαγορεύθηκε στους ανήλικους κάτω των 16 ετών κυρίως εξαιτίας της θετικής αναπαράστασης των γκάνγκστερ.

6 Ο κώδικας παραγωγής ή κώδικας Hays επιβλήθηκε από τα ίδια τα στούντιο του Χόλιγουντ (επίσημα ήταν σε ισχύ από το 1934 ως το 1968). Κάποιες παραγωγές άρχισαν να τον παραβιάζουν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, ωστόσο πριν από το *Μερικοί το προτιμούν καυτό* (Billy Wilder, 1959) ή το *Ψυχώ* (Alfred Hitchcock, 1960), εφαρμοζόταν με τρόπο αρκετά αυστηρό. Αναφορικά με το έγκλημα, ο κώδικας είναι ρητός: «Ο νόμος, είτε φυσικός είτε ανθρωπίνος, δεν θα γελοιοποιείται, ούτε θα δημιουργείται συμπάθεια για την παραβίασή του» (Leff-Simmons 2001, σ. 287-300).

Κέντρο Κινηματογράφου (Centre National du Cinéma-CNC) ήταν τέτοια, που εμπόδιζε τους παραγωγούς να υλοποιήσουν επικίνδυνα εγχειρήματα. Οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες κατέφευγαν επομένως σε διάφορες λύσεις που επιτρέπουν την ανάπτυξη συμπαθητικών εγκληματικών χαρακτήρων. Η μία ήταν η σχετική απουσία της αστυνομίας, η οποία, όπως έχουμε δει, επηρεάζει ένα σημαντικό μέρος του φιλμ νουάρ. Από συνολικά 46 ταινίες με έναν εγκληματία πρωταγωνιστή στο corpus των φιλμ νουάρ του Guérif και της Vincendeau, η αστυνομία είναι σχεδόν ή εντελώς αόρατη σε 25 από αυτές. Μεταξύ των 21 ταινιών που απομένουν, υπάρχουν γκανγκστερικές ταινίες όπως οι *Μπομπ ο Τζογαδόρος* και *Το χρυσούν προσωπίον* (Jacques Becker, 1952), *Όταν μιλούν τα όπλα* (Gilles Grangier, 1957) και *Η σπείρα του ματωμένου κύκλου* (Pierre Billon, 1957) με χαρακτηριστικούς αστυνομικούς που παραμένουν σε δεύτερο πλάνο, καθώς και μερικές εξαιρετικές ταινίες, όπως το *Au royaume des cieux* (Julien Duvivier, 1949) ή το *Είμαστε όλοι δολοφόνοι* (André Cayatte, 1952), οι οποίες αμφισβητούν αντίστοιχα τη λειτουργία των αναμορφωτηρίων για τους νεαρούς παραβάτες και τη θανατική ποινή. Υπάρχουν επίσης ταινίες που αντικατοπτρίζουν μια άλλη στρατηγική, που αναπτύχθηκε από τον ποιητικό ρεαλισμό της δεκαετίας του 1930 σε ταινίες όπως *Πεπέ λε Μόκο* (Duvivier, 1937) ή *Ξημερώνει* (Marcel Carné, 1939) και υιοθετήθηκαν από ταινίες των μεταπολεμικών χρόνων όπως *Martin Roumagnac* (Georges Lacombe, 1946) ή *Ta τείχη της Μαλαπάγκα* (René Clément, 1949), που φέρνουν στο προσκήνιο ως πρωταγωνιστή έναν εγκληματία, που τον ενσαρκώνει ο Jean Gabin και ο οποίος είναι θύμα της μοίρας και των δικών του λαθών παρά της αστυνομίας.

Σε κάθε περίπτωση, αυτή η άνθιση των στρατηγικών αποφυγής δείχνει κατά πόσο ήταν δύσκολη η αναπαράσταση της αστυνομίας και του δικαστικού σώματος για σκηνοθέτες και παραγωγούς στη μεταπολεμική Γαλλία. Αυτές οι στρατηγικές αντικατοπτρίζουν μια μορφή δυσκολίας επικοινωνίας με την επικαιρότητα στο αστυνομικό σινεμά, παρόμοια με την άρνηση αποτύπωσης των πρόσφατων κοινωνικών μετασχηματισμών που εντοπίζει η Susan Hayward (2010) σε δράματα εποχής της ίδιας περιόδου. Αποδίδοντας μεγαλύτερη σπουδαιότητα στα φιλμ νουάρ, όπου το κύριο ενδιαφέρον βρίσκεται στις ανθρώπινες σχέσεις μεταξύ μιας ομάδας κακοποιών, η σινεφίλ κριτική ενίσχυσε την κυρίαρχη εκείνη την εποχή τάση, αλλά στην οποία υπήρχαν και εξαιρέσεις: τα πιο γνωστά σήμερα μεταπολεμικά γαλλικά φιλμ νουάρ είναι αστυνομικές ταινίες χωρίς αστυνομία.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bazin, A. (1955), «*Du rififi chez les hommes. Un film d'hommes: un film humain!*» *Le Parisien libéré*, 15 Απριλίου 1955.
- Borde, R. (1978), «Préface» στο *Les Malédiction du cinéma français: une histoire du cinéma français parlant, 1928-1978* από Francis Courtade, σ. 7-21, Παρίσι, Alain Moreau.
- Borde, R., Chaumeton, E. (1955) 1988, *Panorama du film noir américain: 1941-1953*, Παρίσι, Flammarion.
- Brodeur, J.-P. (2002), «Le Crime organisé» στο *Crime et sécurité, l'état des savoirs*, υπό τις οδηγίες των Laurent Mucchielli και Philippe Robert, σ. 246, Παρίσι, La Découverte.
- Crisp, C. (1993), *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press.
- Darré, Y. (2000), *Histoire sociale du cinéma français*, Παρίσι, La Découverte.
- Doniol-Valcroze, J. (1955), «Une vie de chien», *Cahiers du cinéma*, No 46 (Απρίλιος), σ. 44-46.
- Frank, N. (1946), «Un nouveau genre "policier": l'aventure criminelle», *L'Écran français*, 28 Αυγούστου 1946.
- Goute, J.-Y. [C. Chabrol] (1956), «Saluer Melville?» *Cahiers du cinéma*, No 63 (Οκτώβριος) σ. 51.
- Guérif, F. (1981), *Le Cinéma policier français*, Παρίσι, Henri Veyrier.
- Hayes, G. (2006), «*Du rififi chez les hommes/Rififi*» στο *The Cinema of France*, υπό τις οδηγίες του Phil Powrie, σ. 71-79, Λονδίνο, Wallflower Press.
- Hayward, S. (2010), *French Costume Drama of the 1950s: Fashioning Politics in Film*, Μπρίστολ, Intellect.
- Hervé, F. (2015), *Censure et cinéma dans la France des trente glorieuses*, Παρίσι, Nouveau Monde éditions.
- Jeancolas, J.-P. (2019), *Histoire du cinéma français*, υπό τις οδηγίες του Michel Marie, 4η έκδοση ενισχυμένη, Focus cinéma, Μαλακόφ, Armand Colin.
- Leff, L.-J., και Simmons, J. (2001), *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code*, Λέξινγκτον, University Press of Kentucky.
- Montel, L. (2010), «Crime organisé et politique en France, aperçu historique». *Pouvoirs*, No 132 (Φεβρουάριος), σ. 17-27. <https://doi.org/10.3917/pouv.132.0017>.

- Pillard, T. (2014), *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Νάντη, Joseph K.
- Raflik, J. (2018), *La République moderne : la IV<sup>e</sup> République, 1946-1958*, Παρίσι, Éditions du Seuil.
- Shklar, J. N. (1998), «Political Theory and the Rule of Law» στο *Political Thought and Political Thinkers*, σ. 21-37, Σικάγο, University of Chicago Press.
- Tilly, Ch. (1985), «War Making and State Making as Organized Crime», στο *Bringing the State Back In*, υπό τις οδηγίες των Peter Evans, Dietrich Rueschemeyer, και Theda Skocpol, Cambridge University Press.
- Truffaut, F. (1954), «Les truands sont fatigués», *Cahiers du cinéma*, No 34 (Απρίλιος), σ. 54-57.
- Vincendeau, G. (1992), «Noir Is Also a French Word: The French Antecedents of Film Noir» στο *The Movie Book of Film Noir*, (επιμ.) Ian Cameron, σ. 49-58, Λονδίνο, Studio Vista.
- (2003), *Jean-Pierre Melville: an American in Paris*, Λονδίνο, BFI Publishing.
- (2007), «French Film Noir» στο *European Film Noir*, υπό τις οδηγίες του Andrew Spicer, σ. 23-54, Μάντσεστερ, Manchester University Press.
- Weber, M. (1919) 1992, *Le Savant et le politique*, Μτφρ. από Julien Freund, σ. 10-18, Παρίσι, Union Générale d'Édition.



▲ Μπομπ ο τζογαδόρος (σκηνοθεσία J. P. Melville, 1956)



▲ Ο Lino Ventura στο Ας με κρίνει η κοινωνία (Touchez pas au Grisbi), 1954



◀ Rififi (σκηνοθεσία Ζιλ Ντασέν, 1955)



Ένα εθνικό μυθιστόρημα  
*H L'Histoire de France vue par San-Antonio*<sup>1</sup>

Δημοσιευμένη το 1964, ακριβώς στην εποχή του μεγάλου θριάμβου του Βέρυ<sup>2</sup>, η *L'Histoire de France vue par San-Antonio* (Η Ιστορία της Γαλλίας όπως την είδε ο San Antonio) είναι ένα ξεχωριστό έργο στην επιβλητική βιβλιογραφία του Φρεντερίκ Νταρντ.<sup>3</sup> Αντιπροσωπεύει τη μεγαλύτερη εκδοτική του επιτυχία, την οποία οι εκδόσεις Fleuve Noir και Presses Pocket επανακυκλοφόρησαν τη δεκαετία του 2010. Σε ένα πολιτιστικό πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από έναν μετασχηματισμό της σχέσης με το παρελθόν, δημιούργημα τόσο των νέων πολιτικών πολιτιστικής κληρονομιάς<sup>4</sup> αλλά και ένας ανεστραμμένος καθρέφτης της προσπάθειας εκσυγχρονισμού της χώρας (υπό την έννοια ότι για να αποδείξει τη νεωτερικότητά της η Πέμπτη Γαλλική Δημοκρατία πρέπει να δείξει ότι διακρίνεται από τις προηγούμενες ιστορικές περιόδους), ο Νταρντ παραδίδει μια παρωδία εγχειριδίου βασικών

- 1 Ευχαριστώ τη Natacha Levet για τις παρατηρήσεις της σχετικά με το θέμα του άρθρου.
- 2 Ο Le Grivos (ένα από τα προσωνύμια του καλύτερου φίλου και συνεργάτη του San-Antonio Alexandre-Benoît Bérurier) εμφανίζεται μέχρι και στους τίτλους των ιστοριών: *Votez Bérurier* (1964), *Bérurier au sérail* (1964), *Vas-y Bérul!* (1965), *Béru contre San-Antonio* (1967), *Bravo, docteur Béru* (1968)...
- 3 Ο Φρεντερίκ Νταρντ (1921-200) υπήρξε πολυγραφότατος Γάλλος συγγραφέας που έγινε γνωστός κυρίως από τις αστυνομικές ιστορίες του επιθεωρητή San-Antonio, που άρχισαν να δημοσιεύονται από το 1949. Χαρακτηριστικό των εκδόσεων αυτών ήταν ότι έφεραν ως όνομα συγγραφέα εκείνο του μυθιστορηματικού ήρωα και όχι του ίδιου του Νταρντ. Με έναν ιδιαίτερο τρόπο γραφής, που χαρακτηρίζεται από έντονο σαρκασμό, τη χρήση μιας ξεχωριστής δικής του αργκό, έντονο ερωτισμό και σασπένς, ο San-Antonio διηγείται τις περιπέτειές του σε 175 βιβλία. Ο Νταρντ έγραψε με ψευδώνυμα, ή και με το πραγματικό του όνομα, εκατοντάδες αστυνομικές και κατασκοπευτικές ιστορίες, θεατρικά έργα και σενάρια. Πολλά από τα έργα του μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο. Θεωρείται ως ένας από τους γαλλόφωνους συγγραφείς με τις περισσότερες πωλήσεις βιβλίων κατά τον 20ό αι. (πάνω από 250 εκ. αντίτυπα).
- 4 Βλ. Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Παρίσι, Belin, 2012.

μαθημάτων ιστορίας. Παρουσιάζει το χρονολογικό πλαίσιο σύμφωνα με τις μεγάλες κλασικές περιόδους, ξεκινώντας από τον *Vercingétorix*, «καθώς αυτός είναι που χρησιμεύει πάντα ως το *number one* κεφάλαιο στα σχολικά βιβλία.<sup>5</sup> Το έργο ξεφεύγει από την εικαστική οικονομία που διακρίνει τα σχολικά βιβλία και εικονογραφείται από τον Dubout. Αυτή η συνεργασία με τον εικονογράφο, ο οποίος από τα χρόνια του Μεσοπολέμου σχεδιάζει για τις επανεκδόσεις κλασικών έργων, δημιουργεί έναν άρρητο δεσμό με τις εκδοτικές εταιρείες που αναζωογονούν τον εθνικό λογοτεχνικό κανόνα. Η *Ιστορία της Γαλλίας...* δεν παρατίθεται απλώς μέσα από τα μάτια του μυθιστοριογράφου και του εικονογράφου, αλλά εμπλουτίζεται από τους κόσμους τους στην κυριολεξία. Ο Dubout προσφέρει στους εθνικούς ήρωες τα στρογγυλά πρόσωπα των συνηθισμένων χαρακτήρων των σκίτσων του, ενώ ο Νταρντ μετατρέπει έναν πρόγονο του Βέρυ ως τον πραγματικό πατέρα του Λουδοβίκου 14ου. Οι ήρωες του *L'Histoire de France...* μιλούν τη γλώσσα του Νταρντ, την αργκό του, και υπόκεινται στις συνήθεις διαδικασίες κωμικής απαξίωσής του, οι οποίες στη συγκεκριμένη περίπτωση τους μετατρέπουν σε μια σειρά επιβητόρων και απατημένων συζύγων.

Η κλασική δομή του έργου, εμπνευσμένη από τα σχολικά βιβλία της Τρίτης Γαλλικής Δημοκρατίας (1870-1940), δεν εμποδίζει τον Φρεντερίκ Νταρντ να καταργήσει τα όρια που είχαν θέσει κατά τη ρομαντική περίοδο οι Vigny και Mérimée, οριοθετώντας δύο προσεγγίσεις στην ιστορική αφήγηση: εκείνη στην οποία κυριαρχούν οι πραγματικοί χαρακτήρες, και εκείνη όπου κυριαρχεί η βούληση να επινοηθούν νέοι. Στο παρωδικό αυτό εγχειρίδιο, οι δύο προσεγγίσεις αναμειγνύονται. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί στην ιστορία της Γαλλίας τη συνηθισμένη «διαδοχή των μεγάλων ονομάτων» που γενικά χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία.<sup>6</sup> Το λευκό λοφίο του Ερρίκου του Δ', η αναπαράσταση του Λουδοβίκου ΙΣΤ' που είχε εμμονή με τις... κλειδαρότρυπες ή η αυθεντικότητα της γενειάδας του Καρλομάγνου λειτουργούν εδώ ως κοινά σημεία αναφοράς για όποιον αναγνώστη έχει περάσει από το δημόσιο (γαλλικό) σχολείο. Ο Νταρντ διατηρεί έτσι ένα παιχνιδιάρικο δέσιμο ανάμεσα στις σελίδες, μετατρέποντας μερικά διάσημα αποσπάσματα σε γλωσσικά αντικείμενα ή μοτίβα σχολίων. Η έκφραση «Το Παρίσι αξίζει μια θυσία», που αποδίδεται στον βασιλιά της Ναβά-

5 San-Antonio, *L'Histoire de France vue par San-Antonio*, Παρίσι, Presses Pocket, 1965 (1964)], σ. 12.

6 Françoise Rullier-Theuret, «Proust, Céline, Cohen et moi' ou San-Antonio et l'histoire littéraire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 104.1 (2004), σ. 189-207.

ρας, συμπληρώνεται έτσι με ένα χαρούμενο «Αυτή υπήρξε η γιορτή του αιώνα!».<sup>7</sup> Παρά το γεγονός ότι αγνοεί τις δύο παραδόσεις της ιστορικής αφήγησης, ο Νταρντ επιτρέπει στον αναγνώστη του να αναγνωρίζει τι σχετίζεται με το κλασικό εθνικό αφήγημα και τι με τη δική του μυθιστορία, επισημαίνοντας με σαφήνεια στο κείμενο τη χρήση των δύο αντίθετων προσεγγίσεων. Άλλωστε, η φιλοδοξία αυτού του ψευδο-εγχειριδίου είναι μόνο να προσφέρει «μια μικρή επιδιόρθωση» της ιστορίας της Γαλλίας, «να τινάξει τη σκόνη», «να ξύσει την επιφάνεια πάνω από τα στέμματα και τα φωτοστέφανα»,<sup>8</sup> και όχι να αναθεωρήσει σε βάθος το περιεχόμενό της.

Το ξαναγράψιμο της ιστορίας κατά τον τρόπο του San-Antonio, τόσο στην ουσία όσο και στη μορφή, είναι ένα γκροτέσκο εγχείρημα. Αναστρέφει προσωρινά το νόημα και τις μορφές της κοινωνικής κυριαρχίας και κατεβάζει, για λίγες σελίδες, τους εθνικούς ήρωες και τις εστεμμένες κεφαλές τους από τα βήθρα τους. Το έργο πρέπει επίσης να γίνει κατανοητό σε σχέση με τον τρόπο που προσφέρει στους αναγνώστες του την έννοια του χρόνου. Στην πραγματικότητα, για τον Φρεντερίκ Νταρντ το να διηγηθεί την ιστορία της Γαλλίας σημαίνει επίσης ότι θέλει να διηγηθεί και την ιστορία της δεκαετίας του 1960. Ανίκανος να παραμείνει αμέτοχος, όπως είναι απαραίτητο ώστε να κατανοήσει τις ιδιαιτερότητες των εποχών που του εξηγούνται, ο χαρακτήρας του Βέρυ επικαλείται συνεχώς τη δική του Γαλλία, εκείνη της μεταπολεμικής περιόδου και της Πέμπτης Δημοκρατίας, εξουσιοδοτώντας έτσι τον συγγραφέα να διατηρήσει έναν συνεχή διάλογο ανάμεσα στις διαφορετικές εθνικές αλληλουχίες.

### Μια μαρτυρία για την αισθαντικότητα στην Ιστορία

Για έναν δημοφιλή μυθιστοριογράφο, η αποτύπωση της ιστορίας της Γαλλίας δεν αποτελεί μικρό επίτευγμα. Το ήθος του ψυχαγωγού, εκείνου που «με διασκεδαστικό τρόπο» μιλάει για σοβαρά πράγματα, ήταν ευρέως διαδεδομένο στους συγγραφείς μυθοπλασιών μαζικής κατανάλωσης. Στη δεκαετία του 1970, το κύμα του νεο-πολάρ απελευθέρωσε τους συγγραφείς αστυνομικών μυθιστορημάτων, ενθαρρύνοντάς τους να στραφούν προς τον πολιτικό ριζοσπαστισμό και την κοινωνική κριτική. Για τον Φρεντερίκ Νταρντ, το συγκεκριμένο έργο αποτελεί ένα δια-

7 San-Antonio, *L'Histoire de France...*, ό.π. σ. 188.

8 Βλ. το κείμενο στο εξώφυλλο της τέταρτης έκδοσης.

φορετικό συμβολικό ταξίδι, που του επιτρέπει να προτείνει το όραμά του για τη χώρα και την ιστορία της, ακόμα κι αν αυτά δίνονται με έναν μπουρλέσκο τρόπο. Η έκδοση του *L'Histoire de France* συμπίπτει στη ζωή του μυθιστοριογράφου με την αναγνώρισή του από τη λογοτεχνική κριτική. Τον Απρίλιο του 1965, ο συγγραφέας συνειδητοποίησε ότι η ακαδημαϊκή έρευνα ενδιαφέρεται για το έργο του, καθώς παραβρέθηκε στο πρώτο συνέδριο που ήταν αφιερωμένο σ' αυτό. Την ίδια χρονιά, η θέση του ως κοινωνικό και λογοτεχνικό φαινόμενο επιβεβαιώθηκε από άρθρα που δημοσιεύθηκαν στα *Le Nouveau Candide*, *La Revue de Paris* και *Le Monde*. Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, το *Magazine littéraire* και στη συνέχεια η *Le Monde* τού αφιέρωσαν αντίστοιχα ένα εγκωμιαστικό άρθρο και ένα αφιέρωμα, ενώ λίγο αργότερα μια πρώτη διδακτορική διατριβή ασχολήθηκε με το έργο του.<sup>9</sup> Οι προσεγγίσεις αυτές των διανοουμένων προς τον Νταρντ δεν φαίνεται να υπήρξαν αμοιβαίες. Αν και λάτρης των ιστορικών βιβλίων, που αποτελούν το 80% των αναγνωσμάτων του,<sup>10</sup> ο Φρεντερίκ Νταρντ δεν περιλαμβάνει ωστόσο στις πηγές που παραθέτει στο τέλος του εγχειριδίου του σύγχρονους ιστορικούς που διδάσκουν στο πανεπιστήμιο, ούτε και εκείνους που έχουν δημοσιεύσει στις κυριότερες εκδοτικές συλλογές.

Ονόματα που αναφέρονται από τον San-Antonio	Χρονολογίες	Βασική επαγγελματική ιδιότητα	Κυριότερα έργα
Octave Aubry	1881-1946	Μυθιστοριογράφος	Histoire de France des origines au temps présent
Aubin Aymard	?	Επιθεωρητής πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης	Manuels d'Histoire de France, cours élémentaire, moyen et supérieur, Hachette
Guy Breton	1919-2008	Δημοσιογράφος, συγγραφέας	Histoires d'amour de l'histoire de France

9 Dominique Jeannerod, «La réception de San-Antonio dans la presse» στο Françoise Rullier-Theuret, Thierry Gautier, Dominique Jeannerod, Dominique Lagorgette (dir.), *San-Antonio et la culture française. Actes du colloque international des 18, 19 et 20 mars 2010 en Sorbonne*, Σαρπερί, Université de Savoie, συλλ.. «Écriture et représentation», No 14, 2010, σ. 25-44.

10 San-Antonio, *Je le jure. Entretiens avec Sophie Lannes*, Παρίσι, Stock, 1975, σ. 125.

Augustin Cabanès	1862-1928	Ιατρός, δημοσιογράφος	Les Morts mystérieuses de l'histoire Les Indiscrétions de l'histoire
Pierre Champion	1880-1942	Αρχειονόμος, παλαιογράφος, πολιτικός	Jeanne d'Arc Le Roi Louis XI
Pierre de l'Estoile	1546-1611	Απομνημονευματογράφος	Mémoires-journaux (1574-1611)
Jean de Joinville	1224-1317	Ιππότης	Vie de Saint-Louis
Jules Michelet	1798-1874	Ιστορικός	Histoire de France
Louis-Marie Prudhomme	1752-1830	Δημοσιογράφος	L'Europe tourmentée par la Révolution de France
Augustin Thierry	1795-1856	Ιστορικός	Lettres sur l'Histoire de France
Grégoire de Tours	539-594	Επίσκοπος της Τουρ	Historia Francorum

**Πίνακας:** «Οι εξάιρετοι σύντροφοι» στους οποίους ο Φρεντερίκ Νταρντ «χρωστάει χάρη».

Μόνο τέσσερις από τους συγγραφείς που αναφέρονται πιο πάνω είχαν ζήσει τον ίδιο αιώνα με τον συγγραφέα, κι από αυτούς μόνο ο Guy Breton ανήκει στην ίδια γενιά με τον Νταρντ. Ο Νταρντ προτιμά κείμενα από μάρτυρες των ιστορικών γεγονότων που αφηγείται, δίνοντας προτεραιότητα σε γεγονότα και ανέκδοτα παρά σε αναλύσεις. Οι ιστορικοί των *Annales*, τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης γενιάς, που εγκαταλείπουν ακριβώς το γεγονός υπέρ της ιστορίας-πρόβλημα, απουσιάζουν από τις αναφορές που παραθέτει ο πεζογράφος. Ενθαρρυμένος να εκφράσει το όραμά του για την εθνική ιστορία χάρη στη θέση που αποκτά στο λογοτεχνικό πεδίο, ο συγγραφέας συμμετέχει επίσης σε μια μόδα που χαρακτηρίζει τις μυθοπλασίες μαζικής κατανάλωσης στη Γαλλία τη δεκαετία του 1960. Σημαδεμένη από τον σαρωτικό εκσυγχρονισμό των μέσων παραγωγής αλλά και των κοινωνικών σχέσεων,<sup>11</sup> η περίοδος αντλεί ένα μεγάλο μέρος του αφηγηματικού της υλικού από το παρελθόν. Κάθε χρόνο σε ολόκληρη τη δεκαετία οι ταινίες εποχής κόβουν τα περισσότερα εισιτήρια, ενώ το έργο που σηματοδοτεί τον κόσμο των κόμικς είναι εκείνο του *Αστερίξ*, που πρωτοκυκλοφορεί το 1961. Αυ-

<sup>11</sup> Για μια γενικότερη διαφωτιστική προσέγγιση της περιόδου, βλ. Céline Pessis, Sezin Topcu, Christophe Bonneuil, *Une autre Histoire des Trente Glorieuses: modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Παρίσι, La Découverte, 2013.

τές οι μυθοπλασίες αποτελούν ταυτόχρονα διαδικασίες αφομοίωσης του παρελθόντος, αλλά και μια στιγμή αποθέωσης για τις διάφορες μορφές νεωτερικότητας (κοινωνικής, πολιτιστικής, πολιτικής), άλλες φορές διαμέσου της αντιπαραβολής και άλλες φορές μέσω της αντανάκλασης των εποχών.<sup>12</sup> Ο Νταρντ όμως προχωρά διαφορετικά, με επικαλύψεις και αντιπαραθέσεις. Το εθνικό αφήγημα ξετυλίγεται μέσα από ένα διαλογικό μάθημα, που ξεκινάει με πρωτοβουλία του San-Antonio. Στη συνέχεια όμως ο Βέρυριε τον διακόπτει και τον ρωτά διάφορα πράγματα μέσα από αναχρονιστικές παρεκβάσεις που έχουν ως στόχο να προκαλέσουν τη θυμηδία. Ο Νταρντ διατήρησε έτσι μια προσέγγιση που σεβόταν πολύ το εθνικό αφήγημα, εκείνο των μεγάλων ανδρών, της συνέχειας και της ενότητας της Γαλλίας, το οποίο οι ιστορικοί θα αμφισβητούσαν τις επόμενες δεκαετίες.

Ο συγγραφέας εντάσσει «παραθέματα» στο τέλος των κεφαλαίων, ακολουθώντας το μοντέλο που υποστήριζαν οι εκπαιδευτικοί από τα τέλη του 19ου αιώνα, για να αναδείξει «τους πρωταγωνιστές των γεγονότων» και να κάνει τη μάθηση πιο ζωντανή. Ο συγγραφέας επιλέγει να αντιπαραθέσει τους προγόνους του Βέρυ με τους «μεγάλους άνδρες». Αυτά τα αφηγήματα είναι η αφορμή για μια στιγμιαία στροφή της ιστορίας σε μια *καρναβαλική* διάσταση.<sup>13</sup> Ο λαός εισβάλλει στην ιστορία με τη μορφή των Βέρυριε, που εμφανίζονται πάντα με μια δευτερεύουσα ιδιότητα, λ.χ. τις περισσότερες φορές με την ιδιότητα του στρατιώτη, αλλά και με εκείνες του κουρέα ή του διερμνέα. Παρ' όλ' αυτά, οι Βέρυ διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο σε κρίσιμα επεισόδια της γαλλικής ιστορίας, συχνά σε βάρος ενός μονάρχη. Ο Βέρυρον σκοτώνει τον Φραγκίσκο Α', ο Βέρυριε τον Ερρίκο Δ', ενώ ο Βέρυριε επινοεί τη λαιμψόμο μαζί με τον Βασιλιά Ήλιο. Είναι επίσης οι πρόγονοι του Βέρυριε που, στο *L'Histoire de France...*, ανακαλύπτουν την Αμερική ή αγοράζουν την Κορσική από τους Γενουάτες. Παίρνουν περιστασιακά τη θέση των καθιερωμένων λαϊκών ηρώων ή απομυθοποιούν την αύρα τους. Έτσι, ο σωματοφύλακας Βέρυριε ενημερώνει την Άννα την Αυστριακή για την εξαπάτηση του Νταρντανιάν, του οποίου, όπως αποκαλύπτει, το πραγματικό επώνυμο είναι Α.Ρ.Τ.Α.Ν.Ι.Α.Ν, το όνομα δηλαδή ενός Αρμένιου που γνώρισε σε έναν κοσμηματοπώλη στο Άμστερνταμ. Ο Φρεντερίκ Νταρντ δεν αμφισβητεί την υπόθεση των διαμαντιών της

12 Αυτή είναι η άποψη που υποστηρίζει ο Nicolas Rouvière στο *Astérix ou La parodie des identités*, Παρίσι, Flammarion, 2008.

13 Χρησιμοποιούμε εδώ την έννοια όπως προσδιορίστηκε από τον Mihail Mihailovič Bahtin, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Παρίσι, Gallimard, 1970.

βασίλισσας, αλλά προσφέρει μια παρωδία της.<sup>14</sup> Στο *L'Histoire de France...*, η πορεία της ιστορίας δεν διαταράσσεται, αλλά εμπλουτίζεται από ψευδείς αποκαλύψεις σχετικά με τα πάντα ασήμαντα αίτια των γεγονότων που την προκαλούν.

### Τα μνημονικά διακυβεύματα που συνδέονται με τη δεκαετία του 1960

Μόνο ένα μάθημα δεν εξετάζεται από τον Βέρυ κι αυτό είναι εκείνο που ασχολείται με την ιστορία της Γαλλίας μετά τη δεκαετία του 1870. Ο συγγραφέας λαμβάνει προφυλάξεις όταν πλησιάζει τους δύο παγκοσμίους πολέμους, κάνοντας έκκληση για αμνησία:

«[...]Μισώ να μιλάω για τον πόλεμο, αυτό το έμαθα από την οικογένειά μου. Αν όλοι οι άντρες είχαν την ίδια απροθυμία, Θεέ μου, θα ξεχνούσαν ότι υπήρχε. Και όταν όλοι έχουν ξεχάσει ότι κάτι υπάρχει, δεν υπάρχει πια, το καταλαβαίνεις αυτό; [...]»<sup>15</sup>

Αν και ο San-Antonio στέλνει τον Βέρυ στους βετεράνους του Α' Παγκοσμίου Πολέμου για να του διηγηθούν «την ιστορία που έφτιαξαν με το κρέας τους», διακόπτει από την άλλη απότομα την περιγραφή του για τη φρίκη του 1940: «Σε συμβουλεύω να το ξεχάσεις! Αυτή την Ιστορία αρκεστήκαμε να τη ζήσουμε. Αργότερα οι απόγονοί μας θα ασχοληθούν μαζί της, αλλά στο μεταξύ θα πρέπει να ξεκουραστεί». Η περίοδος, όμως, δεν παύει να διαποτίζει τα προηγούμενα κεφάλαια της *L'Histoire de France...* Παρέχει το πλαίσιο της για την αντίληψη του παρελθόντος, χρησιμοποιώντας τη σύγχρονη τότε μορφή του σχολικού εγχειριδίου. Η περίοδος της Κατοχής ανακαλείται κατά έμμεσο τρόπο στο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στη Ρωμαϊκή Γαλατία, η αποναζιστικοποίηση υπονοείται όταν αναφέρεται η εποχή της Τρομοκρατίας. Το σύγχρονο προκύπτει επίσης χάρη στους αναχρονισμούς του Βέρυ και του Berthe. Η *L'Histoire de France...* είναι επίσης γεμάτη από χαρακτήρες εμπνευσμένους από πρόσωπα της Πέμπτης Δημοκρατίας, όπως ο Raymondus Κορίς, ιδρυτής της Stade de Reims το 498 μ.Χ.,<sup>16</sup> και από την

14 Αναφορά στη δημοφιλή ιστορία που αναφέρει ο Αλέξανδρος Δουμάς στο έργο του *Οι Τρεις σωματοφύλακες*, όταν η βασίλισσα Άννα η Αυστριακή χάρισε κάποια διαμάντια στον εραστή της Δούκα του Μπάγκιγχαμ προκαλώντας την αντίδραση του καρδινάλιου Ρισελιέ. (Σ.τ.Ε.)

15 San-Antonio, *L'Histoire de France...*, ό.π. σ. 369.

16 Αναφορά στον περίφημο Γάλλο ποδοσφαιριστή Raymond Κορα και στην ομάδα του Stade

εμφάνιση προσώπων σύγχρονων, όπως ο ποδηλάτης Antonin Magne.<sup>17</sup> Εκείνος που εμφανίζεται πιο συχνά είναι ο «Αυτοκράτορας Κάρολος ΙΑ'»,<sup>18</sup> δηλαδή στρατηγός Ντε Γκολ, ο οποίος αναφέρεται καμιά δεκαριά φορές στο βιβλίο. Ο Νταρντ όμως κάνει λόγο για τον Ντε Γκολ μόνο για την περίοδο μετά το 1958.<sup>19</sup> Αποσιωπώντας την 18η Ιουνίου,<sup>20</sup> το Λονδίνο ή την Απελευθέρωση, κάνει μια επιλογή παρόμοια με τα βασικά σχολικά βιβλία της δεκαετίας του 1960, τα οποία σχετικά με τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο αναφέρουν μόνο τις στρατιωτικές του πτυχές, αλλά δεν λένε τίποτα για την πολιτική του Βισί, ούτε για τη συνεργασία με τους ναζί, και δεν κάνουν λόγο για τα στρατόπεδα εξόντωσης.

Η σχέση του Φρεντερίκ Νταρντ με την περίοδο 1940-1945 αποκαλύπτεται στο βιβλίο συνεντεύξεων του υπό τον τίτλο *Je le jure* (Παρίσι, Stock, 1975). Ο Νταρντ αφηγείται τις ταπεινώσεις της Κατοχής και τις σεμνές «υπηρεσίες» που πρόσφερε στην Αντίσταση και επικαλείται το νεαρό της ηλικίας του –ήταν 19 ετών τον Ιούνιο του 1940–, ώστε να εξηγήσει γιατί κατά την επιστράτευση, η οποία έλαβε χώρα μόνο την ώρα της κατάρρευσης και της ήττας, του αρνήθηκαν να υπηρετήσει. Αναμφίβολα όταν απεικονίζει, την ώρα της *αποναζιστικοποίησης*,<sup>21</sup> τους αντιστασιακούς ως άντρες που δεν έχουν «αρχίδια», ενδιαφέρεται περισσότερο για την ανθρώπινη μετριότητα παρά για τη βία που οδηγεί τους ανθρώπους στον πόλεμο.<sup>22</sup> Στο *Je le jure*, όπως και στο *L'Histoire de France...*, καμία γραμμή δεν

---

de Reims. (Σ.τ.Ε.)

17 San-Antonio, *L'Histoire de France vue par San-Antonio*, ό.π. σ. 43.

18 San-Antonio, *L'Histoire de France vue par San-Antonio*, ό.π. σ. 162.

19 Μετά από μια δεκαετή περίπου απουσία, ο στρατηγός Ντε Γκολ ανακαλείται στην ενεργό πολιτική το 1958 αναλαμβάνοντας πρόεδρος της χώρας εν μέσω του πολέμου της Αλγερίας και της απειλής επιβολής δικτατορίας από τους ακροδεξιούς στρατιωτικούς. (Σ.τ.Ε.)

20 Αναφορά στη ραδιοφωνική έκκληση του Ντε Γκολ από το Λονδίνο για τη συνέχιση της αντίστασης κατά του Άξονα, την ώρα που στη Γαλλία ο στρατάρχης Πετέν υπέγραφε τη Συνθηκολόγηση και συγκροτούσε την κυβέρνηση των δωσίλογων με έδρα το Βισί της Νότιας Γαλλίας. (Σ.τ.Ε.)

21 Είναι η περιβόητη περίοδος της *épuration* (1944-1945), που συνοδεύτηκε από πολλές ακρότητες των δυνάμεων της Αντίστασης κατά των συνεργατών των ναζί. Τα κυριότερα θύματα της περιόδου υπήρξαν οι γυναίκες που είχαν συνάψει ερωτικές σχέσεις με τους κατακτητές και διαπομπεύονταν δημόσια.

22 Ο Φρεντερίκ Νταρντ αφηγείται τη σύλληψη και την εκτέλεση ενός πολιτοφύλακα, που σκοτώθηκε από μια ριπή οπλοπολυβόλων μετά από ένα απόγευμα συλλογικών βασανιστηρίων. «Για νύχτες δεν κοιμόμουν. Είδα αυτόν τον τύπο στη λακούβα του, τον άκουσα να κλαψουρίζει. [...] Είχα συνοδεύσει αυτόν τον “τιμωρό”, τον οποίο υποπευόμουν ότι θα σκότωνε [...]. Ήμουν είκοσι δύο χρονών. Μπορώ να πω ότι μου έκοψε τη ζωή στα δύο [...]. Εκείνο το βράδυ, ήμουν κι



είναι αφιερωμένη στις μαζικές δολοφονίες που διέπραξαν οι ναζί. Ως «γκεσταπίτες» αναφέρονται μόνο οι γιατροί που προσπαθούσαν να τον θεραπεύσουν μετά την απόπειρα αυτοκτονίας του το φθινόπωρο του 1965.<sup>23</sup>

Ο Νταρντ προτείνει μια ανάγνωση του Πολέμου στην οποία η ηθική καταδίκη αφορά μεμονωμένες αποφάσεις, αλλά από την οποία αποκλείονται οι στρατιώτες, Γάλλοι ή Γερμανοί, επειδή καθοδηγούνται από τη δέσμευση προς τη χώρα τους. Από την άλλη πλευρά, επικεντρώνεται στους καθημερινούς ανθρώπους της Κατοχής και της Απελευθέρωσης, όταν η μοίρα τους οδηγεί σε καταστάσεις όπου φαίνεται να έχουν τη δυνατότητα να επιλέξουν τη στάση τους. Μέσω του Βέρυ, ο οποίος εδώ ενσαρκώνει μια υποθετική λαϊκή κοινή λογική, η *L'Histoire de France...* προσφέρει ένα ενιαίο αναγνωστικό πλαίσιο για την κατανόηση της γαλλικής πολιτικής κατάστασης μετά τον Ιούνιο του 1940, στο οποίο η Αντίσταση και ο Δωσιλογισμός παρουσιάζονται σε μια σχέση ισορροπίας:

Το καρότο (που λέγεται) Βισί μαγειρεύτηκε και αντικατέστησε τον πραγματικά ξεπουπουλιασμένο γαλλικό κόκορα. Κι εμείς, μπορούσαμε να συνεχίζουμε να τρώμε χαλαρά το κοκκινογούλι μας: έτσι πλέον είχαμε δύο σωτήρες ταυτόχρονα. Τον έναν για το σπίτι, τον άλλο για εξαγωγή.<sup>24</sup>

Ο χαρακτήρας επαναλαμβάνει ως δικές του τις αμφιλεγόμενες απόψεις του συγγραφέα Ρεμί, ο οποίος το 1950, ως μέλος τότε της ηγεσίας του κόμματος του Ντε Γκολ [*Rassemblement du Peuple Français (RPF)*], εξήγησε ότι «η Γαλλία τον Ιούνιο του 1940 χρειαζόταν τόσο τον στρατάρχη Πετέν όσο και τον στρατηγό Ντε Γκολ». Ο Φρεντερίκ Νταρντ ταυτίζει με ευκολία τις πολιτικές αντιλήψεις του Βέρυ με εκείνες ενός τμήματος του RPF, που συμφιλιώνει το Βισί και το Λονδίνο. Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να συγχέουμε τις απόψεις του χαρακτήρα με εκείνες του συγγραφέα, αλλά το σημειώνουμε για να υπογραμμίσουμε ότι ο Νταρντ τις επιλέγει εδώ ως το μόνο κλειδί για την ερμηνεία των γεγονότων. Γιος τεχνικών θέρμανσης και εγγονός αγροτών, το κοινωνικό του υπόβαθρο τον τοποθετεί στο σταυροδρόμι των κοινωνικών τάξεων που παραδοσιακά υποστηρίζουν τη γαλλική Δεξιά, της οποίας τα τραύματα που άνοιξε η Κατοχή ενισχύθηκαν με τον πόλεμο της Αλγερίας. Ως εκ τούτου, το

εγώ λίγο νεκρός, παρέα με έναν χλωμό κακοποιό», San-Antonio, *Je le jure*, ό.π. σ. 31-32.

23 Ό.π. σ. 100.

24 San-Antonio, *L'Histoire de France...*, ό.π. σ. 372.

1964, το έτος μεταφοράς της στάχτης του Jean Moulin<sup>25</sup> στο Πάνθεο και η καθιέρωση στα σχολεία του «Εθνικού Διαγωνισμού για την Αντίσταση και τον Εκτοπισμό» αποτελεί το απόγειο της έκφρασης ενός ιδεατού και αντιστασιακού παρελθόντος, του οποίου ο Νταρντ δεν αποτελεί μέρος.<sup>26</sup> Κατά τη δεκαετία του 1970, με τα έργα του Robert Paxton και υπό την επίδραση του *Le chagrin et la pitié* του Marcel Ophuls,<sup>27</sup> άνοιξε η δημόσια συζήτηση που κατά βάση ερμήνευε το φαινόμενο του Βισί ως το αποτέλεσμα της αδράνειας και της συναίνεσης ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού απέναντι στον αντισημιτισμό του καθεστώτος και στην πολιτική συνεργασίας με τους ναζί, ζητήματα τα οποία όμως δεν απασχολούν τη *L'Histoire de France*....

Στον τρόπο με τον οποίο αναπαριστά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Φρεντερίκ Νταρντ παγιδεύεται τόσο από τη μορφή του εγχειριδίου όσο και από τον σεβασμό του για το εθνικό αφήγημα που έμαθε στο δημόσιο σχολείο. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ωστόσο άλλα δημοφιλή έργα αντιμετώπισαν με διαφορετικό τρόπο τα μνημονικά ζητήματα της εποχής τους, θέτοντας τόσο στον χρόνο όσο και στον χώρο της μυθοπλασίας ζητήματα που σχετιζόνταν με το πρόσφατο παρελθόν. Επί παραδείγματι, η κινηματογραφική διασκευή του βιβλίου *La Guerre des boutons*<sup>28</sup> από τον Yves Robert, αν και αποφύγει το ζήτημα του εκτοπισμού των Εβραίων ή του πολιτικού χαρακτήρα του Τρίτου Ράιχ και του Βισί, καταφέρνει μολαταύτα να φέρει στο προσκήνιο τις εντάσεις της γαλλικής κοινωνίας που ανάγονται στην περίοδο της Κατοχής. Για τον θεατή της εποχής εκείνης, ο Bacaille,

25 Ο Jean Moulin (1899-1943), πρώην ανώτατος κρατικός λειτουργός και νομάρχης προπολεμικά, διετέλεσε πρώτος Πρόεδρος του Εθνικού Συμβουλίου Αντίστασης της Γαλλίας κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Συνελήφθη από τις γερμανικές αρχές, βασανίστηκε και βρέθηκε νεκρός στο τρένο που τον μετέφερε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης στη Γερμανία το 1943. Θεωρείται ως ένα από τα κορυφαία σύμβολα της γαλλικής Αντίστασης.

26 Margaret Atack «*Résistantialisme*», «*Résistancialisme*»: Resistance and the Politics of Memory», στο Peter Tame, Dominique Jeannerod και Manuel Bragança (dir.), *Mnemosyne and Mars: Artistic and Cultural Representations of Twentieth-Century Europe at War*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, σ. 59-74.

27 Το 1972 ο Αμερικανός ιστορικός Robert Paxton (1934) με το έργο του *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944* υποχρέωσε τη γαλλική ακαδημαϊκή κοινότητα να στραφεί στη μελέτη της δομής του Κράτους του Βισί, θέμα ταμπού ως τότε για τη γαλλική κοινωνία. Το ντοκιμαντέρ *Le chagrin et la pitié* (1969) του Marcel Ophuls προκάλεσε σοκ στο γαλλικό κοινό, καθώς μέσα από μια σειρά συνεντεύξεων διαφόρων προσωπικοτήτων αποκάλυψε τη στάση μέρους των κατοίκων του Clermont-Ferrand απέναντι στην κυβέρνηση του Βισί. (Σ.τ.Ε.)

28 Το *La Guerre des boutons* [Ο πόλεμος των κουμπιών] του Louis Pergaud γράφτηκε το 1912 και μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο το 1962. (Σ.τ.Ε.)

που δολοφονείται βίαια στο τέλος της ταινίας, και ο Lebrac αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα έναν συνεργάτη των ναζί και έναν ηγέτη της Αντίστασης.

### Μια λαϊκή ιστορία;

Το ζήτημα της σχέσης με τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο δεν μπορεί από μόνο του να συνοψίσει τη σχέση που έχει ο Φρεντερίκ Νταρντ με την Ιστορία. Κληρονόμος των αναγνωσμάτων που προτιμούσαν οι χρονογράφοι, ο συγγραφέας συνθέτει μια ιστορία που ουσιαστικά ενσαρκώνεται από «μεγάλους άνδρες» και πιο σπάνια από γυναίκες με εξουσία. Το ψευδο-εγχειρίδιο του San-Antonio, υιοθετώντας μια παράδοση που διαδόθηκε ευρέως από τις επαναστατικές καρικατούρες στα τέλη του 18ου αι., στερεί εν μέρει από τις γυναίκες την πραγματική θέση τους, μετατρέποντάς τες σε χαρακτήρες που ασχολούνται με την τετριμμένη διάσταση της καθημερινότητας. «Αυτό που θέλω είναι κάποια δράση ή έναν πεισμό! Αυτό είναι που με ενδιαφέρει στην ιστορία» επιχαιρεί ο Bérurier.<sup>29</sup> Τα κοινωνικά και οικονομικά ζητήματα δεν παρουσιάζονται με συνοχή στην ιστορία που αφηγείται ο San-Antonio. Ο λαός δεν εμφανίζεται παρά μόνο τη στιγμή της Γαλλικής Επανάστασης, όπως μαθαίνουμε από την αφήγηση του Επιθεωρητή:

Μοιραία, η Επανάσταση θα ερχόταν. Καθώς ο λαός έβλεπε τους βασιλιάδες του να σιγοπεθαίνουν από τη βλεννόρροια σαν απλοί λοχίες που δεν μπορούν να κάνουν τις υπηρέτριες να ουρλιάξουν (από πδονή), κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι ένας μονάρχης είναι ένας συνηθισμένος απατεώνας και ότι το σκίπτρο που κρατούσε, δοσμένο δήθεν από τον Θεό, δεν ήταν παρά ένα σύμβολο κατάχρησης!<sup>30</sup>

Ένας φοιτητής, ύποπτος για κάποιο έγκλημα και κακοποιημένος από τον Βέτου, παίρνει στιγμιαία τον λόγο και, διαδεχόμενος τον San-Antonio, αναλαμβάνει να αφηγηθεί την εμφάνιση του λαού στο προσκήνιο ως ενός σημαντικού πρωταγωνιστή της σύγχρονης εποχής. Έτσι, το ζήτημα του οικονομικού πλαισίου της Επανάστασης τίθεται την ίδια στιγμή που πέφτουν «σφαλιάρες», «φάπες» και «μνημειώδη χαστούκια» στον νεαρό άνδρα, ανιψιό ενός διπλωμάτη, ο οποίος τιμωρείται ως «ένας τεμπέλης που περνάει όλη τη μέρα βάζοντας κρέμες στο πρόσωπο».<sup>31</sup>

29 San-Antonio, *L'Histoire de France...*, ό.π. σ. 300.

30 Ό.π. σ. 289.

31 San-Antonio, *L'Histoire de France vue par San-Antonio... Illustrations de Dubout*, Παρίσι,

Συγγραφέας για το ευρύ κοινό, ο Φρεντερίκ Νταρντ ωστόσο δεν αντιμετωπίζει τον λαό ως έναν σημαντικό παράγοντα στην Ιστορία. Αν και εκδότης του έργου *Quarante-huit* του Léo Larguier<sup>32</sup>, αποκρύπτει το εργατικό κίνημα, την Κομμούνα ή τις απεργίες του 1936. Οι σκόρπιες πράξεις εκδίκησης των Βέρυ προς τους κυρίαρχους είναι είτε ασήμαντες, αφού είναι φανταστικές, είτε βίαιες, όπως η τιμωρία στον φοιτητή. Η *L'Histoire de France...* βασίζεται ωστόσο στη μετάδοση της γνώσης. Στην πραγματικότητα, η συμφωνία μεταξύ του San-Antonio και του μαθητή του λαμβάνει υπόψη της έναν συσχετισμό μεταξύ των γνώσεων και της κοινωνικής καταγωγής:

Εάν θα ήθελες, εσύ που είσαι γνώστης, θα μου τα διηγούσουν όλα αυτά, ώστε τουλάχιστον να μη μοιάζω ηλίθιος όταν βγαίνω στον κόσμο.<sup>33</sup>

Η επιτυχία του *L'Histoire de France...*, ενός μπεστ σέλερ που ξεπέρασε αθροιστικά σε πωλήσεις τα δύο εκατομμύρια αντίτυπα,<sup>34</sup> εγείρει το ερώτημα των αντικειμενικών λόγων για την αποδοχή του από το ευρύ κοινό. Ελλείψει μελετών για την πρόσληψή του, εδώ μπορούμε να διατυπώσουμε μόνο υποθέσεις, θεωρώντας ότι τα αποτελέσματα της επιτυχούς ενασχόλησης από έναν επιτυχημένο συγγραφέα με ένα νέο αντικείμενο, συνδυαζόμενα με το ενδιαφέρον του για την εθνική ιστορία και την ευχαρίστηση να παίζει με τα στερεότυπά της αποτελούν ένα επαρκές μείγμα. Το ψευδο-εγχειρίδιο επιτρέπει μέσω του γέλιου μια αποστασιοποίηση από ένα περιεχόμενο που επαναλαμβάνεται συνεχώς και σε βάθος μέσω της σχολικής διδασκαλίας. Το να εκπαιδεύει τον Βέρυ, «ένα τέκνο του Saint-Loctude-Vieux», έναν επαρχιώτη για τον οποίο ο Dominique Jeannerod τονίζει το γεγονός ότι είναι σύγχρονος του Pierre Roujade,<sup>35</sup> που είναι καχύποπος απέναντι

Presses pocket (Saint-Amand, impr. Bussière), 1965. σ. 294.

32 Έργο για τις εξεγέρσεις του 1848 του Léo Larguier (1878-1950) που κυκλοφόρησε το 1945. (Σ.τ.Ε.)

33 San-Antonio, *L'Histoire de France vue par San-Antonio*, ό.π. σ. 11.

34 Με την εξαίρεση των σχολικών εγχειριδίων, η *L'Histoire de France...* θεωρείται ένα από τα βιβλία που ασχολούνται με την εθνική ιστορία με τις περισσότερες πωλήσεις στη Γαλλία, με επιδόσεις που προσεγγίζουν τον σύγχρονο και αμφιλεγόμενο *Métronome* του Laurent Deutsch. Σχετικά με τη σύγχρονη πορεία της αγοράς του ιστορικού βιβλίου, βλ. Hervé Hugueny, «Les best-sellers de l'histoire», *Le Débat* 175.3 (2013), σ. 198-206.

35 Ο Pierre Roujade (1920-2003) ήταν συνδικαλιστής τυπογράφος που ίδρυσε το συνδικάτο Union de défense des commerçants et artisans (UDCA). Το συνδικάτο μετατράπηκε σε

στους διανοούμενους και τους θεσμούς, σημαίνει ότι πρέπει να τον απομακρύνει οπωσδήποτε από τα ως τότε αναγνώσματά του – τα *Rustica*, τα κόμικς που δημοσιεύει η εφημερίδα *France Soir* και τις επιλογές από «εύπεπτα αναγνώσματα». <sup>36</sup> Αλλά αν διαβάσει την επιθεώρηση *Historia*<sup>37</sup> και με το ζόρι πιάνει ένα εγχειρίδιο τριτοβάθμιας εκπαίδευσης, τι μαθαίνει πραγματικά; Οι απαντήσεις του Βέρυ στα συνοπτικά ερωτηματολόγια στο τέλος των κεφαλαίων υποδηλώνουν ότι σημειώνει μια κάποια μικρή πρόοδο. Έτσι, στην ερώτηση «Ποιο ήταν το όνομα του μεγάλου εχθρού του Φραγκίσκου Α΄;», ο Le Gros απαντά: «Μα σίγουρα ο Λεονάρντο ντα Βίντσι εξαιτίας της τιμής που του κόστισε η αγορά της Τζοκόντα!». <sup>38</sup> Καθώς η υποχρεωτική σχολική εκπαίδευση επρόκειτο να αυξηθεί στην ηλικία των 16 ετών,<sup>39</sup> ο αναγνώστης διασκεδάσει με την αδυναμία του Βέρυ να αφομοιώσει τις βασικές έννοιες και γνώσεις που αποτελούσαν το διαδεδομένο υπόβαθρο εκείνης της εποχής.

Στο λογοτεχνικό πεδίο, ο Φρεντερίκ Νταρντ είναι ένας «αληθινός ψευδο-οικονοκλάστης», ο οποίος, με το να καλλιεργεί «τη χλευαστική ζωντανία ενός επαναστάτη», φιλοδοξεί ωστόσο να τον λαμβάνουν σοβαρά υπόψη. <sup>40</sup> Μεταφέροντας τη δράση του Βέρυ στον χρόνο, η *L'Histoire de France...* παραμένει πιστή σ' αυτό το ενδιαμέσο είδος και μετατρέπει ένα σχολικό εγχειρίδιο σε παιδική χαρά που προσφέρει διάφορα επίπεδα ανάγνωσης. Το έργο μαρτυρά τόσο μια ευαισθησία στην εθνική ιστορία όσο και μια παιδαγωγική πρακτική που βρίσκεται στα πρόθυρα της εξαφάνισης και η οποία παρουσιάζεται με τους συνηθισμένους κώδικές της –την περιοδική διαίρεση, το μάθημα κτλ.–, ενώ σχεδόν ταυτόχρονα τη χλευ-

---

κόμμα, το οποίο στις εκλογές του 1956 κατάφερε να έχει μια εφήμερη επιτυχία (11.6% και 52 βουλευτές). Εμφανίστηκε ως εκπρόσωπος των παραδοσιακών οικογενειακών γαλλικών αρχών, των μικρομεσαίων ελεύθερων επαγγελματιών και αποτέλεσε φυτώριο της γαλλικής ακροδεξιάς. Βουλευτής του κινήματος υπήρξε ο Jean-Marie Lepen. Το κίνημα θα εκφυλιστεί μετά την πολιτειακή αλλαγή του 1958. (Σ.τ.Ε.)

36 Αναφορά στα βουκολικά αναγνώσματα που ήταν διαδεδομένα στη γαλλική επαρχία και στα πρώτα κόμικς που δημοσίευε η λαϊκή και μεγάλης κυκλοφορίας εφημερίδα *France-Soir*. (Σ.τ.Ε.)

37 Περιοδικό εκλαϊκευμένης ιστορίας. (Σ.τ.Ε.)

38 San-Antonio, *L'Histoire de France...* ό.π. σ. 232.

39 Η επέκταση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης, που προβλεπόταν από το διάταγμα του Berthoin της 6ης Ιανουαρίου 1959, τέθηκε σε πλήρη εφαρμογή από το 1967.

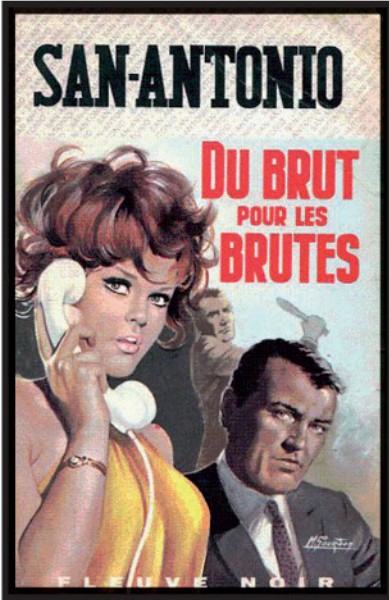
40 Jacques Migozzi, «San-Antonio, un vrai faux populaire pour lecteur averti», στο Françoise Rullier-Theuret, Thierry Gautier, Dominique Jeannerod, Dominique Lagorgette (dir.), *San-Antonio et la culture française*, ό.π. σ. 13-23.

άζει, χωρίς ωστόσο να προτείνεται κάποια εναλλακτική πρακτική. Εκτός από το παραδοσιακό μάθημα, που παρωδείται, δεν φαίνεται να υπάρχει επίκληση στην ιστοριογραφία. Οι αναπαραστάσεις που κυριαρχούν στα διαφορετικά κεφάλαια συμπίπτουν με ένα κλασικό όραμα του έθνους, που παρουσιάζεται ως μια συνέχεια. Η ελαφρότητα των πθών, γεμίζοντας την αφήγηση με ένα σωρό καθάρματα, συντηρεί την εικόνα μιας Γαλλίας αβέβαιης προέλευσης και επιτρέπει στον Φρεντερίκ Νταρντ, σε αρμονία με τις εξελίξεις της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης του Μεσοπολέμου, να εγκαταλείψει τον πατριωτικό πολεμιστή προς όφελος της εξύψωσης της ειρηνικής συνύπαρξης.<sup>41</sup>

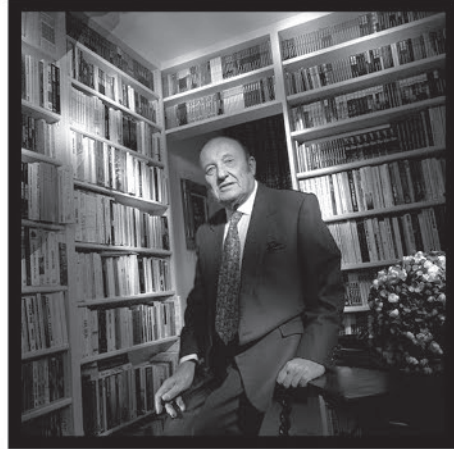
Η δημοσίευση αυτού του ψευδο-εγχειριδίου έρχεται λίγο πριν από τη μεγάλη διαμάχη που προκάλεσε ο Alain Decaux<sup>42</sup> στις αρχές της δεκαετίας του 1970 –που υποστήριζε ότι «δεν διδάσκουμε πλέον την ιστορία της Γαλλίας στα παιδιά σας»– και τους βαθείς μετασχηματισμούς της σχέσης με τη μνήμη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Η φιλελεύθερη στροφή του τελευταίου τέταρτου του εικοστού αιώνα επηρέασε τη διδασκαλία του κλάδου, προσανατολίζοντάς την προς τη μετάδοση μιας άλλης ιστορίας – εκείνης, κυρίως, που αφορά την ευρωπαϊκή συγκρότηση και που σημαδεύτηκε από ένα νέο άνοιγμα προς τις κοινωνικές επιστήμες. Το βιβλίο είναι, κατά κάποιο τρόπο, μια φάρσα, το τελευταίο είδωλο της Ιστορίας όπως αυτή διδάχθηκε την περίοδο της Τρίτης Δημοκρατίας. Είναι επίσης μια από τις πρώτες προσπάθειες να αποστασιοποιηθεί κανείς διακριτικά, αλλά και λαϊκότερα, μέσω του γέλιου.

41 Βλ. Olivier Loubes, *L'École et la patrie: histoire d'un désenchantement, 1914-1940*, Παρίσι, Belin, 2001.

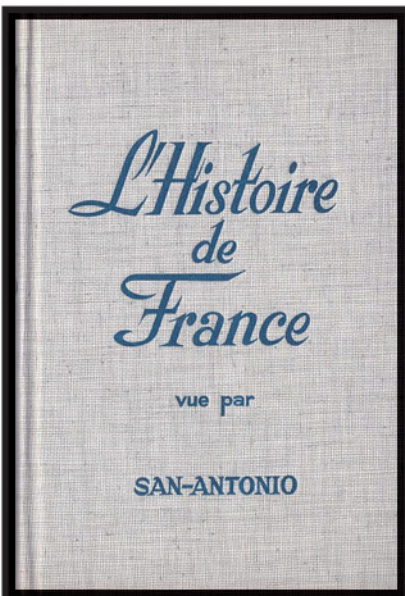
42 Ο Alain Decaux (1925-2016) υπήρξε ένας σημαντικός ιστορικός που από τη δεκαετία του 1950 πρωταγωνίστησε στην εκλαΐκευση της ιστορικής γνώσης μέσω του ραδιοφώνου, της τηλεόρασης και των εκδόσεων. (Σ.τ.Ε.)



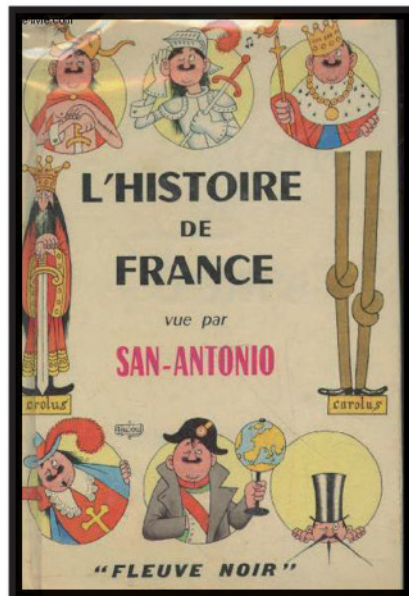
◄ Du Brut pour les Brutes (1973)



▲ Φρεντερίκ Νταρτζ (1921-2000)



▲ L'Histoire de France vue par San Antonio



▲ L'Histoire de France vue par San Antonio

Το αστυνομικό μυθιστόρημα, ένας εκπρόσωπος  
της «λογοτεχνίας των μέσων»:  
από τη γέννηση του είδους στη Γαλλία (1865)  
έως τον θάνατο του Γιάννη Μαρή στην Ελλάδα (1978)

Σε αντίθεση με τα αντίστοιχα λογοτεχνικά είδη δυτικής προελεύσεως (ξεκινώντας από το γαλλικό roman judiciaire ή το βρετανικό detective novel, λαϊκά λογοτεχνικά είδη που εμφανίστηκαν στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και των οποίων η γένεση συνδέεται με την ανάπτυξη της βιομηχανικής και αστικής κοινωνίας)<sup>1</sup> οι απαρχές του αστυνομικού μυθιστορήματος τοποθετούνται αρκετά αργά στη λαϊκή νεοελληνική γραμματεία. Αυτή η καθυστέρηση οφείλεται σε μια σειρά κοινωνικο-ιστορικών και λογοτεχνικών παραγόντων που αφορούν την Ελλάδα. Σε κοινωνικό και ιστορικό επίπεδο, η απουσία εγκληματικού αστικού περιβάλλοντος, στο οποίο οι «εργατικές τάξεις» μπορεί να γίνουν «επικίνδυνες»,<sup>2</sup> η σχετική έλλειψη μεγάλων αστικών κέντρων όπου ζει ο υπόκοσμος<sup>3</sup> σε μια χώρα που κατά τη μεταπολεμική περίοδο ήταν ακόμα εν πολλοίς αγροτική, αλλά και η αργοπορημένη εμφάνιση ενός σύγχρονου αστυνομικού σώματος, εξηγούν εν μέρει αυτή την καθυστέρηση.<sup>4</sup> Σε λογοτεχνικό επίπεδο, η μόδα των απόκρυφων μυθιστορημάτων (roman des mystères), ενός είδους που προήλθε από τη Δύση

1 Ο συσχετισμός μεταξύ των απαρχών του αστυνομικού είδους και της εμφάνισης της βιομηχανικής και αστικής κοινωνίας υπογραμμίστηκε από τον Francis Lacassin στο *Mythologie du roman policier*, Παρίσι, Christian Bourgois ([1974] 2000). Πιο πρόσφατα, αυτή η συσχέτιση τονίστηκε ξανά. Βλ. Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Παρίσι, Gallimard, «NRF Essais», 2012.

2 Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Παρίσι, Plon, «Civilisations d'hier et d'aujourd'hui», 1958 (επαν. Παρίσι, Le Livre de poche, «Pluriel», 1978).

3 Γύρω από τη θεματική αυτή στη γαλλική λαϊκή λογοτεχνία βλ. Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*, Παρίσι, Seuil, 2013.

4 Βλ. σχετικά Loïc Marcou, «La réception de l'Antiquité grecque dans le roman policier néo-hellénique, de Yannis Maris à Pétros Markaris», *Anabases* 25 (2017), σ. 95-107.



και αναπτύχθηκε στην Ελλάδα από το 1848 έως το 1895 κατά το πρότυπο των *Μυστηρίων των Παρισίων* του Eugène Sue,<sup>5</sup> ή το ληστρικό μυθιστόρημα, ένα τυπικά ελληνικό είδος εξαιρετικά δημοφιλές κατά τις πρώτες τρεις δεκαετίες του 20ού αιώνα,<sup>6</sup> μπορούν να προσφέρουν κάποιες σχετικές εξηγήσεις.

Το αστυνομικό είδος εισήχθη στην Ελλάδα από τη Δύση, κυρίως από τη Γαλλία, και χρειάστηκαν αρκετές δεκαετίες για να καθιερωθεί. Τα δύο ερωτήματα που ανακύπτουν για τον ιστορικό της νεοελληνικής λογοτεχνίας είναι, λοιπόν, τα εξής: χάρη σε ποιους πολιτισμικούς διαμεσολαβητές διαδόθηκε; Ποιες πολιτισμικές μεταφορές συνόδευσαν την εγκαθίδρυσή του στα λαϊκά νεοελληνικά γράμματα; Σε αυτό το άρθρο, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα σκιαγραφώντας την ιστορία του νεοελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος, από τις απαρχές του είδους μέχρι το 1978 –όταν ο Γιάννης Μαρής δημοσίευσε την τελευταία του αστυνομική διήγηση–, επιστρατεύοντας δύο καίρια εννοιολογικά πλαίσια: εκείνο της «λογοτεχνίας των μέσων» (*littérature médiatique*) και εκείνο των «πολιτισμικών μεταφορών» (*transferts culturels*). Ακολουθώντας τον ορισμό του ιστορικού της γαλλικής λογοτεχνίας Alain Vaillant, με τον όρο «λογοτεχνία των μέσων» αναφερόμαστε σε κάθε κείμενο που δημοσιεύτηκε μέσω του Τύπου ή, για να το θέσουμε διαφορετικά, σε οποιονδήποτε μηχανισμό κυκλοφορίας ενός κειμένου μέσω του έντυπου Τύπου.<sup>7</sup>

Όπως ξέρουμε, ο ελληνικός Τύπος γνώρισε μεγάλη ακμή στις αρχές του 20ού αι. και έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση της ξένης αστυνομικής λογοτεχνίας, ιδιαίτερα της γαλλικής, στη χώρα: το σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα, που είναι ένα προϊόν του «πολιτισμού της εφημερίδας» (*civilisation du journal*)<sup>8</sup> που

5 Γεωργία Γκότση, «Η μυθιστορία των αποκρύφων. Συμβολή στην περιγραφή του είδους» στο *Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, σ. 149-164.

6 Χρήστος Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα, μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία*, Αθήνα, Πλέθρον, 1997.

7 Alain Vaillant, «De la littérature médiatique», *Interférences littéraires/Littéraireinterferenties*, nouvelle série, No 6, «Postures journalistiques et littéraires», υπό τη διεύθ. της Laurence Van Nuijs, Μάιος 2011, σ. 25. Για την ελληνική λογοτεχνία των μέσων, βλ. Eftychia Amilitou (Ευτυχία Αμιλήτου), *L'Écrivain et le Camelot. Littérature médiatique en Grèce (1880-1945)*, Παρίσι, Honoré Champion, «Bibliothèque de littérature générale et comparée», 2014.

8 Σχετικά με τον «πολιτισμό της εφημερίδας», βλ. κυρίως το άρθρο της Marie-Ève Thérenty: «La civilisation du journal entre histoire et littérature: perspectives et prospectives», *French Politics, Culture & Society*, 32.2 (καλοκαίρι, 2014). Βλ. επίσης Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire*

εμφανίζεται στη Δυτική Ευρώπη, ιδιαίτερα στη Γαλλία, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα,<sup>9</sup> καθιερώνεται και στην Ελλάδα σχεδόν αποκλειστικά μέσω του Τύπου.

Σχετικά με την έννοια των «πολιτισμικών μεταφορών», ακολουθούμε τον ορισμό του Γάλλου ιστορικού Michel Espagne. Σε ένα σημαντικό άρθρο του, ο Espagne ορίζει την έννοια της πολιτισμικής μεταφοράς ως «το πέρασμα ενός πολιτισμικού αντικειμένου από ένα πλαίσιο σε άλλο».<sup>10</sup> Ο Espagne προσθέτει ότι: «Οποιοδήποτε πέρασμα ενός πολιτισμικού αντικειμένου από το ένα πλαίσιο στο άλλο έχει ως αποτέλεσμα τη μετατροπή του νοήματός του, μια διαδικασία ανασηματοδότησης, η οποία μπορεί να αναγνωριστεί πλήρως μόνο αν λάβουμε υπόψη τις ιστορικές συνθήκες του περάσματος αυτού».<sup>11</sup>

Κατά ποσό όμως οι πολιτισμικές μεταφορές που εμφανίστηκαν χάρη στις μεταφράσεις του ξένου αστυνομικού μυθιστορήματος –ειδικά του γαλλικού– στον ελληνικό Τύπο οδήγησαν σε μια διαδικασία «ανασηματοδότησης», στον εξελληνισμό δηλαδή του είδους; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα, θα λάβουμε υπόψη, όπως προτείνει ο Espagne, τις ιστορικές συνθήκες αυτού του περάσματος, μελετώντας μια περίοδο που διαρκεί λίγο περισσότερο από έναν αιώνα, από το 1865 μέχρι το 1978. Είναι μια περίοδος την οποία θεωρούμε σημαντική για τη μελέτη των πολιτισμικών μεταφορών μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας στον τομέα της λαϊκής λογοτεχνίας. Το 1865 δημοσιεύτηκε στον παρισινό Τύπο το πρώτο γαλλικό «δικαστικό μυθιστόρημα» *Υπόθεση Λερούζ*,<sup>12</sup> του συγγραφέα-δημοσιογράφου *Εμίλ Γκαμποριό* (1832-1873). Το τελευταίο αστυνομικό μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή (1916-1979), η *Απαγωγή*, κυκλοφόρησε το 1978 –μόλις ένα χρόνο πριν από το θάνατο του συγγραφέα–, στην αθηναϊκή εφημερίδα *Ακρόπολις*. Αφού με-

---

*culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Παρίσι, Nouveau Monde éditions, 2011.

9 Σχετικά με την επανάσταση που έφερε η γένεση του «μικρού Τύπου» (petite presse) στη Γαλλία, βλ. Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France 1. 1860-1930*, Παρίσι, La Découverte, «Repères», 2001.

10 Michel Espagne, «La notion de transfert culturel», *Sciences/Lettres* 1 (2013), <http://journals.openedition.org/rsl/219>· DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.

11 Ό.π.

12 Το μυθιστόρημα *L’Affaire Lerouge* κυκλοφόρησε στην παρισινή εφημερίδα *Le Pays* από τις 14 Σεπτεμβρίου ως τις 7 Δεκεμβρίου 1865. Το μυθιστόρημα αρχικά φαίνεται ότι πέρασε μάλλον απαρατήρητο, εξαιτίας του μικρού αριθμού αντιτύπων και του συντηρητικού αναγνωστικού κοινού της συγκεκριμένης εφημερίδας. Θα αποτελέσει αντικείμενο νέας έκδοσης το 1866 στην καθημερινή εφημερίδα *Le Soleil* του Moïse Polydore Millaud γνωρίζοντας αμέσως επιτυχία.

λειπθεί αυτή η περίοδος, το ερώτημα που θα τεθεί είναι εάν η κυκλοφορία της γαλλικής αστυνομικής λογοτεχνίας στον ελληνικό Τύπο οδήγησε στη δημιουργία ενός νεοελληνικού αστυνομικού μυθιστορήματος με διακριτά χαρακτηριστικά. Με άλλα λόγια, θα εξετάσουμε αν, μετά το πέρας ενός αιώνα, το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα επιβεβαίωσε την ελληνικότητά του ερμηνεύοντας εκ νέου το δυτικό λογοτεχνικό πρότυπο – εν προκειμένω το γαλλικό.

### Αστυνομικό μυθιστόρημα και «λογοτεχνία των μέσων» στη Γαλλία

Πριν εξετάσουμε τη διάδοση της αστυνομικής λογοτεχνίας στα λαϊκά νεοελληνικά γράμματα, θα κάνουμε μια σύντομη ανασκόπηση των απαρχών του είδους στη Δύση. Έτσι θα γίνει κατανοητό πώς διαδόθηκε το αστυνομικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα και ποιες πολιτισμικές μεταφορές συνόδευσαν την εμφάνισή του.

Ένας από τους μεγαλύτερους ειδικούς του αστυνομικού μυθιστορήματος, ο Βέλγος κριτικός λογοτεχνίας Jacques Dubois, έδειξε ότι, μετά την «παρένθεση Έντγκαρ Άλαν Πόε», το αστυνομικό μυθιστόρημα γεννήθηκε στη Δυτική Ευρώπη, και πιο συγκεκριμένα στη Γαλλία του δεύτερου μισού του 19ου αι., ως ένα παρακλάδι των πολλαπλών «υπο-ειδών» του λαϊκού μυθιστορήματος, που δημοσιεύονταν υπό μορφή επιφυλλίδων στον καθημερινό Τύπο.<sup>13</sup> Ακριβώς όπως το μυθιστόρημα περιπέτειας, το μυθιστόρημα τρόμου ή το παιδικό μυθιστόρημα, το αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο τότε ονομαζόταν «δικαστικό μυθιστόρημα» –αυτή ήταν η ετικέτα που του επέβαλε ο παρισινός εκδότης Édouard Dentu<sup>14</sup>–, γεννήθηκε ως παρακλάδι του επιφυλλιδογραφικού μυθιστορήματος, αυτού του «καθημερινού μυθιστορήματος»,<sup>15</sup> του οποίου είναι κατά κάποιον τρόπο απόγονος.<sup>16</sup> Ας αναλύσουμε λοιπόν σύντομα τη γένεση αυτού του νέου είδους, το οποίο σταδιακά απέκτησε αυτονομία στη Γαλλία κατά τη Δεύτερη Αυτοκρατορία και αργότερα κατά τη λεγόμενη «Μπελ Επόκ».

13 Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Παρίσι, Nathan, «Le Texte à l'œuvre», 1992 (επανεκδ. Paris, Armand Colin, 2005).

14 Kálai Sándor, «Pratiques sérielles dans le roman judiciaire», *Belphegor* 14 (2016), URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/696>· DOI: <https://doi.org/10.4000/belphegor.696>

15 Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Παρίσι, Le Chemin Vert/CNRS, 1984.

16 Marc Lits, *Le Roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Λιέζ, CEFAL, 1993, σ. 22 κ.ε.

Το 1865, πέντε χρόνια αφότου ο Wilkie Collins, ο ιδρυτής του βρετανικού αστυνομικού μυθιστορήματος, δημοσίευσε το *Η γυναίκα με τα λευκά* (1860) στην Αγγλία, ο Εμίλ Γκαμποριό δημοσίευσε την *Υπόθεση Λερούζ*, το πρώτο γαλλικό δικαστικό μυθιστόρημα, στον παρισινό Τύπο. Αυτό το μακροσκελές αφήγημα, το οποίο δεν διακρίνεται ακόμη από το επιφυλλιδιογραφικό μυθιστόρημα –ιδίως λόγω της τάσης για «πληθωρική αφήγηση»– παρουσιάζει για πρώτη φορά τον βασικό χαρακτήρα του Gaboriau: τον επιθεωρητή Λεκόκ (Lecoq), έναν φανταστικό χαρακτήρα που βασίζεται στο πρότυπο του Eugène-François Vidocq (1775-1857), ενός πρώην κατάδικου που έγινε επικεφαλής της ασφάλειας κατά την Πρώτη Αυτοκρατορία και στη συνέχεια ιδιωτικός ντετέκτιβ<sup>17</sup> κατά την Ιουλιανή Μοναρχία (1830-1848). Πρόκειται για το πρώτο μέρος μιας σειράς που θα περιλάβει άλλα τέσσερα μυθιστορήματα –*Εγκλημα στο Ορσιβάλ* (1866), *Le Dossier N° 113* (1867), *Les Esclaves de Paris* (1868) και *Monsieur Lecoq* (1869)– με τον ίδιο χαρακτήρα που αγαπήθηκε ιδιαίτερα από το παρισινό λαϊκό αναγνωστικό κοινό<sup>18</sup> και ενέπνευσε αρκετούς Γάλλους ή ξένους συγγραφείς, όπως ο Άρθουρ Κόναν Ντόιλ.<sup>19</sup>

Ενώ οι ειδικοί έχουν δώσει έμφαση στη σύνδεση μεταξύ των απαρχών του σύγχρονου αστυνομικού μυθιστορήματος και της ανάπτυξης της βιομηχανικής και αστικής κοινωνίας,<sup>20</sup> η σχέση μεταξύ των «δικαστικών μυθιστορημάτων» και του περιοδικού Τύπου δεν έχει, κατά τη γνώμη μας, αποτελέσει αντικείμενο συστηματικής μελέτης. Πράγματι, το νέο λαϊκό είδος που εμφανίζεται σταδιακά στη Γαλλία μπορεί να εκληφθεί ως μία από τις πολλαπλές εκφάνσεις της «κουλουράς των μέσων» που, στη συνέχεια, εμφανίστηκε στη Δυτική Ευρώπη κατά το πρότυπο των Ηνωμένων Πολιτειών. Ας σημειώσουμε ότι οι πρώτοι συγγραφείς γαλλικών «δικαστικών μυθιστορημάτων» (Fortuné du Boisgobey, Eugène Chavette, Εμίλ Γκαμποριό, Jules Lermina, Pierre Zaccone) εργάζονταν όλοι τους ως δημο-

17 Σχετικά με τον ιδιωτικό ντετέκτιβ E.-F. Vidocq, βλ. Dominique Kalifa, *Naissance de la police privée. Détectives et agences de recherches en France 1832-1942*, Παρίσι, Plon, 2000.

18 Roger Bonniot, *Εμίλ Γκαμποριό ou la naissance du roman policier*, Παρίσι, Vrin, 1984.

19 Τα μυθιστορήματα του Gaboriau μεταφράστηκαν σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες και κυρίως στα αγγλικά από τον εκδότη Vizetelly, λίγο μετά την κυκλοφορία τους στη Γαλλία. Για το θέμα, βλ. Peter France (dir.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2001, σ. 69. Γνωρίζουμε επίσης ότι ο Κόναν Ντόιλ εμπνεύστηκε από τον επιθεωρητή Lecoq για να δημιουργήσει τον Σέρλοκ Χολμς. Για το ζήτημα, βλ. κυρίως Εμίλ Γκαμποριό, *Les Enquêtes de Monsieur Lecoq*, Παρίσι, Omnibus, 2011 (εισαγωγή και σχόλια του Thierry Chevrier).

20 Βλ. κυρίως J. Dubois, ό.π.

σιογράφοι<sup>21</sup> και συχνά αντλούσαν το υλικό τους από τις ειδήσεις που δημοσιεύονταν στον Τύπο. Η *Υπόθεση Λερούζ* δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Le Pays* (1865) και στην απογευματινή λογοτεχνική εφημερίδα *Le Soleil* (1866), αφού εμπνεύστηκε από μια αστυνομική είδηση (fait divers) που είχε γίνει πρωτοσέλιδο: τη δολοφονία της χήρας Σελεστίν Λερούζ, που βρέθηκε αποκεφαλισμένη στην περιοχή Πλας ντ' Ιταλί στο Παρίσι. Ο Gaboriau, ο οποίος αρχικά εργαζόταν ως αρθρογράφος για την εφημερίδα *Le Pays*, φαίνεται πως ήθελε να συναγωνιστεί τα αστυνομικά διηγήματα του Πόε που είχαν μεταφραστεί από τον Μπωντλαίρ. Ακολουθώντας το παράδειγμα του Αμερικανού συγγραφέα, μετέτρεψε σε μυθιστόρημα μια αστυνομική είδηση που είχε καταγραφεί λίγο νωρίτερα στον παρισινό Τύπο. Αυτή η σύγχυση μεταξύ πραγματικότητας και μυθοπλασίας είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των γαλλικών εφημερίδων του δεύτερου μισού του 19ου αι., όπου ειδήσεις και επιφυλλιδιογραφικά μυθιστορήματα δημοσιεύονταν μαζί στις στήλες των εφημερίδων, ειδικά σε εκείνες του λεγόμενου «μικρού Τύπου» (petite presse).<sup>22</sup> Παίρνοντας στοιχεία και από τα δύο, το σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα έκανε την εμφάνισή του αναδεικνύοντας τρία μοντέλα χαρακτήρων: τον αστυνομικό, τον ντετέκτιβ και τον δημοσιογράφο-ερευνητή, έναν λογοτεχνικό χαρακτήρα που βασίστηκε στη φιγούρα του «μικρού ρεπόρτερ»,<sup>23</sup> με πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τον Ρουλεταμπίλ<sup>24</sup> του Gaston Leroux (1868-1927). Η εμφάνιση αυτού του ήρωα, τον οποίο συναντάμε σε πολλούς συγγραφείς της Μπελ Επόκ –κυρίως στους Pierre Souvestre και Marcel Allain, μέσω του χαρακτήρα του Ζερόμ Φαντόρ, του ρεπόρτερ που παρακολουθεί τον Φαντομά στη σειρά που δημοσιεύτηκε από τον παρισινό εκδότη Arthème Fayard από το 1911– αποκα-

21 Elsa de Lavergne, *La Naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Παρίσι, Classiques Garnier, 2009.

22 Η συνύπαρξη ειδησεογραφικών κειμένων, όπως οι αστυνομικές ειδήσεις, και μυθοπλαστικών κειμένων, όπως τα επιφυλλιδιογραφικά μυθιστορήματα, είναι ένα από τα χαρακτηριστικά του παρισινού «μικρού Τύπου», και ειδικά της εφημερίδας *Le Petit Journal* (που ιδρύθηκε το 1863). Σχετικά με τον «μικρό Τύπο», δηλαδή τον λαϊκό φθινό Τύπο, βλ. Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France 1. 1860-1930*, Παρίσι, La Découverte, «Repères», 2001, σ. 9-11.

23 Για τη φιγούρα του μικρού ρεπόρτερ στον γαλλικό Τύπο του 19ου αι., βλ. Dominique Kalifa, «Les tâcherons de l'information: petits reporters et faits divers à la "Belle Époque"», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 40.4, (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1993), σ. 578-603.

24 Αναφορά στον ρεπόρτερ Joseph Joséphin, τον επονομαζόμενο Ρουλεταμπίλ (Rouletabille), που πρωτοεμφανίστηκε στο *Μυστήριο του κίτρινου δωματίου* το 1907. (Σ.τ.Ε.)

λύπτει τη θέση της αστυνομικής έρευνας σε έναν πολιτισμό που δίνει μεγάλη έμφαση στη διερεύνηση σε όλες τις εκφάνσεις της: αστυνομική, δημοσιογραφική, αλλά και κοινωνική, λογοτεχνική ή διοικητική.<sup>25</sup> Συνεργάτης ή ανταγωνιστής του αστυνομικού, ο χαρακτήρας του δημοσιογράφου-ερευνητή επιβεβαιώνει με την παρουσία του ότι η αστυνομική λογοτεχνία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την «κουλούρα των μέσων», που ανθεί στη Δυτική Ευρώπη. Πριν από την έκρηξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, το αστυνομικό μυθιστόρημα έχει ήδη καθιερωθεί στη γαλλική λαϊκή λογοτεχνία χάρη στην υποστήριξη του Τύπου, τόσο των ημερήσιων εφημερίδων (*Le Pays, Le Soleil, Le Petit Journal*<sup>26</sup>) όσο και των περιοδικών (*L'Illustration*<sup>27</sup>, *Je sais tout*<sup>28</sup>) – αυτό συνέβη προτού ο εκδοτικός τομέας, και ιδίως κάποιοι παρισινόι εκδότες όπως οι Dentu, Lafitte, Plon, Fayard τού εξασφαλίσουν μια σταθερή κυκλοφορία.

Αφού υπενθυμίσαμε τις συνθήκες της γένεσης του αστυνομικού μυθιστορήματος στη Γαλλία και τις σχέσεις του με τον Τύπο, είναι πλέον σημαντικό να δούμε πότε και με ποιους τρόπους διαδόθηκε το λογοτεχνικό αυτό είδος στην Ελλάδα.

## Η διάδοση του γαλλικού αστυνομικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα

Στις αρχές του 20ού αι., όταν το «δικαστικό μυθιστόρημα» έκανε την εμφάνισή του στη Γαλλία, το αστυνομικό μυθιστόρημα ήταν άγνωστο στη λαϊκή νεοελληνική λογοτεχνία εξαιτίας κοινωνικών, ιστορικών και λογοτεχνικών συνθηκών. Υπήρχαν βεβαίως κείμενα που χρησιμοποιούσαν διάσπαρτα χαρακτηριστικά του είδους – αναφερόμαστε, λόγου χάρη, στο αφήγημα *Ο συμβολαιογράφος* (1855) του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1809-1892) ή στο διήγημα *Το έγκλημα του Ψυχικού* (1928) του Παύλου Νιρβάνα (1866-1937)– αλλά, σε αντίθεση με όσα έχουν

25 Dominique Kalifa, «Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900», *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 22 (2004/1), σ. 15-28.

26 Θυμίζουμε ότι τα «δικαστικά μυθιστορήματα» του Εμίλ Γκαμποριό πρωτοκυκλοφόρησαν στην εφημερίδα *Le Petit Journal* πριν εκδοθούν από τον παρισινό οίκο του Édouard Dentu.

27 Τα πρώτα αστυνομικά μυθιστορήματα του Gaston Leroux κυκλοφόρησαν από την εβδομαδιαία εικονογραφημένη επιθεώρηση *L'Illustration* προτού εκδοθούν από τον παρισινό εκδότη Pierre Lafitte.

28 Υπενθυμίζουμε ότι τα πρώτα αστυνομικά μυθιστορήματα του Maurice Leblanc δημοσιεύθηκαν στη μηνιαία εικονογραφημένη επιθεώρηση *Je sais tout* από το 1905 προτού εκδοθούν από τον Pierre Lafitte.

γραφεί,<sup>29</sup> αυτές οι ιστορίες δεν είναι σε καμία περίπτωση αστυνομικά μυθιστορήματα. Πράγματι, απουσιάζουν πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία του αστυνομικού μυθιστορήματος, όπως η παρουσία ενός επαναλαμβανόμενου χαρακτήρα, ο πνευματώδης ερευνητής που λύνει ένα μυστήριο-έγκλημα μόνο με βάση τη νοημοσύνη του ή η αφήγηση μιας έρευνας που καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρο το κείμενο. Για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Uri Eisenzweig, το αστυνομικό μυθιστόρημα μπορεί να οριστεί, πράγματι, ως «μια ιστορία που αναζητά μια άλλη», δηλαδή ως η ιστορία μιας έρευνας, που καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρο το κείμενο, και που προσπαθεί να ανασυνθέσει την απύσχα, αλλά πολύ πραγματική, ιστορία ενός εγκλήματος.<sup>30</sup> Τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, η αστυνομική λογοτεχνία εμφανίστηκε λοιπόν ως ένα είδος εισαγόμενης λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Κυκλοφορεί κυρίως σε μετάφραση, σε οικογενειακά και λογοτεχνικά περιοδικά που ανθούσαν στην πρωτεύουσα, σε φυλλάδια, και σπανιότερα σε βιβλία. Αν και τα αθηναϊκά περιοδικά, συμπεριλαμβανομένης της περίφημης *Πανδώρας*, δημοσίευαν κυρίως μεταφράσεις δημοφιλών γαλλικών μυθιστορημάτων –ιδίως εκείνων του Αλέξανδρου Δουμά, του Eugène Sue και του Xavier de Montépin, των Γάλλων μυθιστοριογράφων που έχουν μεταφραστεί περισσότερο στα ελληνικά– μέσα σ' αυτόν τον όγκο κειμένων συναντούμε και ορισμένα αστυνομικά μυθιστορήματα. Έτσι, το 1887-1888, το αθηναϊκό περιοδικό *Εκλεκτά μυθιστορήματα*, που είχε ως πρότυπο το παρισινό περιοδικό *Les Bons Romans*,<sup>31</sup> δημοσίευσε δύο γαλλικά «δικαστικά μυθιστορήματα»: *Το κομμένο χέρι* (1880) και *Το γήρας του Κυρίου Λεκόν* (1878) του Fortuné du Boisgobey. Επιπλέον, το 1893, το μυθιστόρημα *Le Dossier N° 113* του Gaboriau δημοσιεύτηκε σε φυλλάδια από ανώνυμο εκδότη με τον τίτλο *Η υπ' αριθ. 113 δικογραφία*.<sup>32</sup> Στις αρχές του επόμε-

29 Στράτος Μυρογιάννης, *Από τις ιστορίες μυστηρίου στην αστυνομική πλοκή*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2012.

30 Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible: forme et sens du roman policier*, Παρίσι, Christian Bourgois, 1986.

31 Φρειδερίκη Ταμπάκη-Ιωνά, «Το ελληνικό περιοδικό *Εκλεκτά Μυθιστορήματα* κατά το γαλλικό πρότυπό του *Les Bons Romans*», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, περίοδος Β', τ. 30 (1992-1995), σ. 243-305.

32 Δημήτρης Χανός, *Η λαϊκή λογοτεχνία (Το λαϊκό Μυθιστόρημα)*, Αθήνα, Μάσκα, 1987, σ. 10. Σημειώνουμε ότι ένα άλλο δικαστικό μυθιστόρημα του Gaboriau εκδόθηκε στη Σύρο το 1878. Πρόκειται για το έργο *Le Crime d'Orcival*, το οποίο μεταφράστηκε ως *Το Εν Ορσιβάλ Έγκλημα* από κάποιον με τα αρχικά G.S.G.G., και εκδόθηκε στην Ερμούπολη από το τυπογραφείο της εφημερίδας «Πατρίδα». Βλ. για το θέμα Κωνσταντίνος Κασίνης, *Βιβλιογραφία*

νου αιώνα, η διάδοση της γαλλικής αστυνομικής ιστορίας συνεχίστηκε στην Ελλάδα και στα μεγάλα ελληνόφωνα αστικά κέντρα. Έτσι, αρκετά μυθιστορήματα του Maurice Leblanc με τον Αρσέν Λουπέν δημοσιεύθηκαν το 1911, το 1913 και το 1915 αντίστοιχα, σε περιοδικά ή σε τόμους, στη Σμύρνη<sup>33</sup> και την Αθήνα.<sup>34</sup> Το ίδιο διάστημα, το βρετανικό αστυνομικό μυθιστόρημα εξαπλώθηκε στην Ελλάδα και την Κωνσταντινούπολη. Ενώ μερικές ιστορίες του Wilkie Collins μεταφράστηκαν στα τέλη του 19ου αι. στο περιοδικό *Εκλεκτά Μυθιστορήματα*, κείμενα του Κόναν Ντόιλ δημοσιεύθηκαν από τους Αθηναίους βιβλιοπώλες γερμανικής καταγωγής Beck & Bart το 1905 και από τους Κωνσταντινοπολίτες εκδότες Χριστοφορίδη και Χρυσοφίδη<sup>35</sup> το 1912 και 1913. Μετά την επιτυχία που γνώρισαν οι περιπέτειες του Σέρλοκ Χολμς στην Ελλάδα, το ανώνυμο ελληνικό αφήγημα *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλον*<sup>36</sup> κυκλοφόρησε το 1913-1914 στο αθηναϊκό περιοδικό *Ελλάς*, το οποίο διηύθυνε ο Σπύρος Ποταμιάνος. Από τις αρχές του 20ού αι., τα δυτικά αστυνομικά μυθιστορήματα –ειδικά τα γαλλικά και σε μικρότερο βαθμό τα αγγλικά– φαίνεται να ενσωματώνονται στο ελληνικό πλαίσιο, εν μέρει χάρη στην απουσία του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας που επιτρέπει σε πολλούς ξένους συγγραφείς, ειδικά Έλληνες, να «υιοθετήσουν» χαρακτήρες όπως ο Φαντομάς<sup>37</sup> ή ο Σέρλοκ Χολμς.

των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ - Κ' αι. Αυτοτελείς εκδόσεις: 1801-1900, Αθήνα, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2006, σ. 396-397.

- 33 Αρσέν Λουπέν αριστοκράτης λωποδύτης, μτφρ. Νικ. Νικολαΐδης, Σμύρνη, επιθεώρηση *Κόσμος*, 1η Φεβρουαρίου 1911. Βλ. Κασίνης, ό.π. τ. 2, 2013, σ. 50.
- 34 Το 1913, οι Αθηναίοι εκδότες Αναγνωστόπουλος και Πετράκος δημοσίευσαν μια συλλογή αστυνομικών ιστοριών του Maurice Leblanc υπό τον τίτλο: *Αι παράδοξοι περιπέτειαι του Αρσέν Λουπέν* (μτφρ. Ηλίας Οικονομόπουλος). Το 1915, ο Αθηναίος τυπογράφος Παπαπαύλος εξέδωσε το *Αι εκμυστηρεύσεις του Αρσέν Λουπέν* (άγνωστου μεταφραστή). Βλ. Κ. Κασίνης, ό.π., τ. 2, σ. 61 και 69.
- 35 Κ. Κασίνης, ό.π. τ. 2, σ. 60. Το σημείο αυτό επιβεβαιώνεται από τον Δ. Χανό (ό.π. σ. 279), ο οποίος αναφέρει 31 ιστορίες του Κόναν Ντόιλ δημοσιευμένες σε τεύχη των 32 σελίδων.
- 36 Δημοσιευμένη από τις εκδόσεις *Άγρα* το 2013, η συγκεκριμένη αστυνομική ιστορία πρωτοδημοσιεύθηκε στην επιθεώρηση *Ελλάς* από τις 19 Δεκεμβρίου 1913 ως τις 13 Μαρτίου 1914.
- 37 Θυμίζουμε ότι ο χαρακτήρας του Φαντομά αποτέλεσε από νωρίς αντικείμενο πολιτισμικών μεταφορών στην ελληνική λαϊκή λογοτεχνία, με την έκδοση το 1910 στην επιθεώρηση *Σφαίρα* μιας ανώνυμης ιστορίας με τίτλο «Ο Αθηναίος Φαντομάς». Σχετικά με τη διάδοση του χαρακτήρα του Φαντομά στον ελληνικό και μεσογειακό χώρο, βλ. Loïc Artiaga και Lambros Flitouris, «Les vies méditerranéennes de Fantômas », *The Historical Review/La Revue Historique* 14 (2018), σ. 125-139.



Ας επανέλθουμε όμως στη γαλλική αστυνομική λογοτεχνία, η οποία συνέχισε να κυκλοφορεί στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, κυρίως μέσω των περιοδικών. Έτσι, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, το αθηναϊκό περιοδικό ποικίλης ύλης *Μπουκέτο* (1924-1946) δημοσίευσε μεταξύ άλλων αστυνομικά μυθιστορήματα των Gaboriau –*Έγκλημα στο Ορσιβάλ* (1925)–, Leblanc –*Le Mariage d’Arsène Lupin* (1936)– και Leroux –*Rouletabille chez le Tsar* (1933). Ο επιθεωρητής Λεκόκ, ο δημοσιογράφος-ερευνητής Ρουλεταμπίλ και ο «τζέντλεμαν-λωποδύτης» Αρσέν Λουπέν ήταν, λοιπόν, χαρακτήρες οικείοι στους Έλληνες αναγνώστες του Μεσοπολέμου, όπως και ο επιθεωρητής Μαιγκρέ του Σιμενόν, του οποίου μια υπόθεση μεταφράστηκε στα ελληνικά στο ίδιο περιοδικό το 1936<sup>38</sup>. Όμως, το αστυνομικό λογοτεχνικό είδος θα γνωρίσει μεγάλη άνθηση στην Ελλάδα πρωτίστως με την κυκλοφορία, τον Οκτώβριο του 1935, των *pulp* περιοδικών *Μάσκα* και *Μυστήριο*. Τα περιοδικά αυτά εκδόθηκαν από τους Απόστολο Μαγγανάρη (1904-1990) και Νίκο Θεοφανίδη (1901-1987), οι οποίοι εργάζονταν στον αθηναϊκό Τύπο. Έχοντας ως πρότυπο το αμερικάνικο περιοδικό *Black Mask*, που κυκλοφόρησε στις Ηνωμένες Πολιτείες από το 1920 έως το 1951, αυτά τα χαμηλού κόστους εβδομαδιαία περιοδικά, εικονογραφημένα και με ελκυστικά εξώφυλλα, δημοσίευσαν εκτενώς ή σε αποσπάσματα ένα ευρύ φάσμα αφηγημάτων: ιστορίες δυτικών υπερήρων, περιπετειώδη μυθιστορήματα, εξωτικές ιστορίες, αλλά και αστυνομικά διηγήματα. Στον γαλλόφωνο τομέα που μας αφορά, ο Ρουλεταμπίλ, ο Αρσέν Λουπέν και ο Φαντομάς ήταν μακράν οι πιο δημοφιλείς μυθιστορηματικοί χαρακτήρες. Έτσι, μεταξύ του 1935 και του 1937, το *Μυστήριο* δημοσίευσε αποσπάσματα από τα αστυνομικά μυθιστορήματα του Gaston Leroux (συγκεκριμένα *Το μυστήριο του κίτρινου δωματίου* και *Το Άρωμα της Γυναίκας με τα Μαύρα*), αμέτρητες ιστορίες του Maurice Leblanc (*Arsène Lupin gentleman-cambrioleur*, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, *Les Huit Coups de l’Horloge*, κτλ.), καθώς και αρκετά κείμενα του Pierre Souvestre και Marcel Allain, με τον ήρωά τους Φαντομά. Απαγορευμένα την περίοδο της Κατοχής, η *Μάσκα* και το *Μυστήριο* γνώρισαν νέα άνθηση στη μεταπολεμική περίοδο και πέρασαν από διάφορες εκδοτικές φάσεις μέχρι τη δεκαετία του 1980.<sup>39</sup> Αρκετά περιοδικά ήσσονος σημασίας, μερικά εκ των οποίων αποδεί-

38 Πέμπτο μυθιστόρημα της σειράς με ήρωα τον επιθεωρητή Μαιγκρέ, *La Tête d’un homme* (1931) μεταφράστηκε στις αρχές του 1936 στο περιοδικό *Μπουκέτο*. Βλ. Loïc Marcou, «La réception de la série du commissaire Maigret en Grèce», *Rocambole*, 90 (2020), σ. 63-68.

39 Δημήτρης Χανός, *Τα αστυνομικά και αισθηματικά περιοδικά*, Αθήνα, Ι.Γ. Βασιλείου, 1990.

χθηκαν βραχύβια (*Αίνιγμα, Αράχνη, Άσσοι, Διαλεκτά Μυθιστορήματα, Φάντασμα, Φαντομάς, Μασκούλα, Μαύρο Χέρι, Η Νυχτερίδα, ΠΑΜΕΜ, Σφίγγα, Τίγρις*), εμφανίστηκαν πριν, κατά τη διάρκεια και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, και με τη σειρά τους διέδωσαν τα κατορθώματα ξένων ηρώων και υπερηρώων. Μπορούμε λοιπόν να κάνουμε λόγο για ένα «δίκτυο» *roman* περιοδικών όταν μιλάμε για τη διάδοση της δυτικής αστυνομικής λογοτεχνίας, και δη της γαλλικής, στην Ελλάδα.

Τα περιοδικά *Μάσκα* και *Μυστήριο* δεν περιορίστηκαν στη μετάφραση δυτικών αστυνομικών μυθιστορημάτων. Έχοντας γρήγορα εξαντλήσει το «υλικό» τους, εξαιτίας της μετάφρασης πολλαπλών κειμένων από τα αγγλικά-αμερικάνικα ή τα γαλλικά, οι Έλληνες μεταφραστές άρχισαν σταδιακά να γράφουν τις δικές τους αστυνομικές ιστορίες χωρίς να διστάζουν να οικειοποιηθούν τους ήρωες ξένων συγγραφέων. Έτσι είδαν το φως πολλές απόκρυφες περιπέτειες του Σέρλοκ Χολμς και, μετά τον πόλεμο, του Λέμμου Κώσιον,<sup>40</sup> χαρακτήρα που έπλασε ο Βρετανός συγγραφέας Peter Cheyney (1896-1951). Μετά από αυτή την περίοδο δημιουργικής μίμησης, οι Έλληνες δημοσιογράφοι-μεταφραστές προχώρησαν στην πραγματική δημιουργία, αφηγούμενοι τα κατορθώματα των ντόπιων ντετέκτιβ. Αυτό ισχύει ιδίως για κάποιον Ορφέα Καραβία (1899-1975), ο οποίος δημοσίευσε αρκετές «πρωτότυπες» αστυνομικές ιστορίες με το ψευδώνυμο Félix Karr<sup>41</sup> – ίσως κατά το πρότυπο του Γάλλου συγγραφέα Alphonse Karr (1808-1890), γνωστού στην Ελλάδα από τα μέσα του 19ου αι.<sup>42</sup> Αυτή η πρώτη περίοδος πρωτότυπης δημιουργίας, αν και υπό έντονη ξενική επιρροή –όπως δείχνει η συνεχής χρήση ξένων ψευδωνύμων, κυρίως γαλλικών–, σηματοδοτεί το αποκορύφωμα μιας διπλής διαδικασίας μετάφρασης και προσαρμογής, φαινόμενο που είχε ήδη παρατηρηθεί κατά τη διάδοση του απόκρυφου μυθιστορημάτων (*roman des mystères*) στην Ελλάδα.<sup>43</sup> Με αυτόν τον τρόπο, αποδεικνύεται ότι τα ελληνικά *roman* περιοδικά υπήρξαν οι φορείς πολιτισμικών μεταφορών πριν και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Πρέπει να υπογραμμίσουμε τον ρόλο, συχνά αδιόρατο, των

40 Henri Tonnet, «Le roman policier grec des origines à 2008», Παρίσι, *Desmos*, 30 (2009), σ. 11-21.

41 Συγγραφέας-δημοσιογράφος, ο Félix Karr έγραψε πολλές αστυνομικές ιστορίες στο περιοδικό *Εβδομάς* κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 προτού δημοσιεύσει τις ιστορίες του στο *Μυστήριο* και *Μάσκα*. Βλ. Δ. Χανός, *Η λαϊκή λογοτεχνία...*, σ. 144.

42 Κ. Κασίνης, ό.π. τ. 1.

43 Για το θέμα, βλ. το άρθρο της Γ. Γκότση που αναφέρθηκε στην υποσημ. 5.

διαφόρων πολιτισμικών διαμεσολαβητών που εργάστηκαν στον αθηναϊκό Τύπο –συντακτών και διευθυντών περιοδικών, μεταφραστών, συγγραφέων-δημοσιογράφων– ακόμη και αν το όνομά τους δεν έχει διασωθεί: αυτοί είναι που συνέβαλαν στη διάδοση και κατόπιν στην οριστική καθιέρωση του αστυνομικού είδους στην Ελλάδα.

### **Γιάννης Μαρής, ένας συγγραφέας αστυνομικών μυθιστορημάτων που εκδίδονται στον αθηναϊκό Τύπο**

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ένας νεαρός Έλληνας συγγραφέας-δημοσιογράφος καταπιάστηκε με το αστυνομικό είδος. Έκανε το ντεμπούτο του στην Κατοχή ως κριτικός κινηματογράφου και στη συνέχεια ως αρχισυντάκτης στην εφημερίδα *Μάχη*<sup>44</sup> – το δημοσιογραφικό όργανο της αριστερής οργάνωσης Ένωση Λαϊκής Δημοκρατίας, με επικεφαλής τον ξάδελφό του Ηλία Τσιριμώκο. Το 1953 δημοσίευσε στο περιοδικό ποικίλης ύλης *Οικογένεια* την πρώτη του αστυνομική ιστορία *Έγκλημα στο Κολωνάκι* με την πραγματική του ταυτότητα, Γιάννης Τσιριμώκος. Γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία, δημοσίευσε και άλλες ιστορίες του ίδιου είδους στον αθηναϊκό Τύπο, χρησιμοποιώντας αυτή τη φορά το ψευδώνυμο Γιάννης Μαρής – ίσως μιμούμενος τον δημοφιλή Γάλλο μυθιστοριογράφο Jules Mary (1857-1922).<sup>45</sup> Πρόκειται για τις απαρχές μιας αστυνομικής σειράς που έχει σταθερά δύο πρωταγωνιστές, τον αστυνόμο Μπέκα και τον δημοσιογράφο Μακρή. Η πλούσια αυτή παραγωγή –εξήντα εννέα ιστορίες, μυθιστορήματα ή διηγήματα<sup>46</sup>– καλύπτει ένα τέταρτο του αιώνα, από το 1953 έως το 1978.

Πρέπει να γίνουν εδώ δύο παρατηρήσεις σχετικά με την εμφάνιση του Γιάννη Μαρής στην ελληνική λογοτεχνική-δημοσιογραφική σκηνή. Πρώτα απ' όλα, σε αντίθεση με όσα έχουν κατά καιρούς γραφτεί, ο Μαρής δεν επινοεί από το μηδέν το αστυνομικό είδος στην Ελλάδα. Αντλεί μέσα από μια πλούσια παράδοση, ιδίως γαλλική, δημιουργώντας μια φιγούρα αστυνομικού με προφανή αναφορά στο

44 Βλ. Ριχάρδος Σωμερίτης, «Ο Γιάννης Τσιριμώκος των πρώτων χρόνων της Μάχης» στο Κώστας Καλφόπουλος (επιμ.), *18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή*, Αθήνα, Άγρα, 2016, σ. 17-23.

45 Ανδρέας Αποστολίδης, *Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή*, Αθήνα, Άγρα, 2012. Loïc Marcou, «Αναφορές στη γαλλική κουλτούρα στο έργο του Γιάννη Μαρή» στο Κ. Καλφόπουλος (επιμ.), ό.π. σ. 103-117.

46 Ό.π. σ. 21.

πρότυπο του Μαιγκρέ του Σιμενόν, έναν χαρακτήρα που ίσως γνώρισε μέσω του ελληνικού Τύπου της δεκαετίας του 1930, ιδιαίτερα στο περιοδικό *Μπουκέτο*.<sup>47</sup> Εμπνέεται επίσης από μια πιο πρόσφατη ελληνική παράδοση, η οποία έγινε γνωστή κυρίως μέσα από τα pulp περιοδικά *Μάσκα* και *Μυστήριο*, και μερικές φορές μέσα από αθηναϊκές εφημερίδες, χάρη στη φαντασία διαφόρων Ελλήνων συγγραφέων-δημοσιογράφων.<sup>48</sup> Επομένως, αν όχι η ίδια η πηγή έμπνευσης, ο αθηναϊκός Τύπος ήταν τουλάχιστον ένα «κωνευτήρι», το οποίο έδινε στον Μαρή τη δυνατότητα να συνδυάσει πολλές επιρροές.

Η εμφάνιση του Μαρή αποδεικνύει επίσης τη θέση του συγγραφέα την εποχή του πολιτισμού των μέσων στην Ελλάδα. Όπως πολλοί «σοβαροί» συγγραφείς της γενιάς της δεκαετίας του 1880, και όπως ο λαϊκός πεζογράφος Αριστείδης Ν. Κυριάκος (1864-1919),<sup>49</sup> ο Μαρήs εξελίσσεται πράγματι μέσα στον αθηναϊκό Τύπο, ο οποίος του επιτρέπει όχι μόνο να βιοπορισθεί, αλλά και να προωθήσει το έργο του. Εργάστηκε αρχικά σε αριστερές (*Ελεύθερος Λόγος*, *Αθηναϊκή*) και αργότερα σε συντηρητικές εφημερίδες (*Ακρόπολις*, *Απογευματινή*)<sup>50</sup> χωρίς αυτή η μεταπήδηση, αρκετά συνηθισμένη εκείνη την εποχή, να του δημιουργήσει προβλήματα συνείδησης. Στην *Απογευματινή* πέρασε ολόκληρη την καριέρα του, κυρίως ως δημοσιογράφος και αρχισυντάκτης, ενώ δημοσίευσε σε συνέχειες αστυνομικά μυθιστορήματα μέχρι τη συνταξιοδότησή του. Σε αυτές τις καθημερινές εφημερίδες ευρείας κυκλοφορίας, αλλά και σε περιοδικά όπως ο *Θεατής*, το *Πρώτο* ή τα *Επίκαιρα*, θα κυκλοφορήσουν σχεδόν όλες οι αστυνομικές του ιστορίες, πριν από τις συλλογές των αστυνομικών βιβλίων τσέπης που εξασφάλισαν τη σταθερή κυκλοφορία των έργων του – από τις εκδόσεις Πεκλιβανίδη

47 Loïc Marcou, «La réception de la série du commissaire Maigret en Grèce», *Rocambole*, 90 (2020), σ. 63-68.

48 Αναφερόμαστε ιδιαίτερα στο αστυνομικό μυθιστόρημα της Ελένης Βλάχου, *Το μυστικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη*, που δημοσιεύθηκε στην *Καθημερινή* από τις 30 Ιανουαρίου ως τις 10 Μαρτίου 1938. Βλ. Νίκος Μπακουνάκης, *Δημοσιογράφος ή ρεπόρτερ. Η αφήγηση στις ελληνικές εφημερίδες, 19ος-20ός αιώνας*, Αθήνα, Πόλις, 2014, σ. 83-86.

49 Σχετικά με τον συγκεκριμένο λαϊκό συγγραφέα, βλ. Χ. Δερμεντζόπουλος, ό.π. και Ε. Αμιλήτου, ό.π. Βλ. επίσης Φίλιππος Κατσάνος, «Les Mystères de Paris et la mondialisation d'un genre "populaire" ? Lecteurs de "mystères" en France, en Grèce et en Grande-Bretagne au xix<sup>e</sup> siècle», *The Historical Review/La Revue Historique*, 14 (2018), σ. 31-50.

50 Γιώργος Λεονταρίτης, *Ο Γιάννης Μαρήs και η εποχή του*, Αθήνα, Άγρα, 2013. Βλ. επίσης του ίδιου, «Ο Μαρήs όπως τον γνώρισα» στο Κ. Καλφόπουλος (επιμ.), ό.π. σ. 25-33.

(«Ατλαντίς»),<sup>51</sup> στα τέλη της δεκαετίας του 1950, και στη συνέχεια από τις εκδόσεις Περγαμνή, που ίδρυσε ο ίδιος στο τέλος της δεκαετίας του 1960. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι το ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο επινοεί ο Μαρής στηριζόμενος σε μια παλαιότερη παράδοση, εμπίπτει στον τομέα της λαϊκής λογοτεχνίας: διατίθεται μόνο σε περίπτερα και δεν μπορεί να πωληθεί στα ελληνικά βιβλιοπωλεία. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο ιδρυτής της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας θα πέσει θύμα περιφρόνησης από το ελληνικό λογοτεχνικό «κατεστημένο» καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του.<sup>52</sup>

Η ενασχόληση του Μαρή με τη δημοσιογραφία έχει και άλλες επιπτώσεις στη μυθιστορηματική του παραγωγή. Πρώτον, ο Μαρής γράφει γρήγορα, συχνά πολλά μυθιστορήματα ταυτόχρονα, για να διασφαλίσει την καθημερινή παράδοση της επιφυλλίδας, δημοσιεύοντας παράλληλα ειδησιογραφικά άρθρα. Αυτή η ταχύτητα δεν επηρεάζει την ποιότητα της γραφής του, η οποία αναγνωρίζεται σήμερα, αλλά οδηγεί σε κάποιες μικρές αβλεψίες ή συγχύσεις, κυρίως όσον αφορά τα ονόματα ορισμένων δευτερευόντων χαρακτήρων.<sup>53</sup> Ο τρόπος με τον οποίο γράφονται και δημοσιεύονται τα μυθιστορήματα του Έλληνα συγγραφέα-δημοσιογράφου σχετίζεται επίσης στενά με την τυποποίηση της δομής των εφημερίδων. Ας δώσουμε κάποιες εξηγήσεις: όταν δημοσιεύονται στην *Ακρόπολη* και την *Απογευματινή*, τα κείμενα του συγγραφέα συχνά ταξινομούνται σε τρεις ή τέσσερις στήλες. Συνοδεύονται επίσης από ένα *comic strip*, δηλαδή μια σύντομη εικονογράφηση από έναν σκιτσογράφο, στις περισσότερες περιπτώσεις από τον Μ. Γάλλια,<sup>54</sup> αλλά και μερικές φορές από κάποιον Φ. Ντελλά.<sup>55</sup> Αυτή η μορφή παρουσίασης –ένα τρίστηλο ή τετράστηλο κείμενο του οποίου προηγείται ένα σύ-

51 Βλ. Loïc Marcou, «Roman policier, littérature médiatique et transferts culturels franco-grecs (1865-1965)», *The Historical Review/La Revue Historique*, 14 (2018), σ. 95-123. Βλ. επίσης Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Πατάκης, 2018.

52 Για το θέμα, βλ. μεταξύ άλλων Α. Αποστολίδης, ό.π.

53 Βλ. σχετικά Σταύρος Πετσόπουλος, «Η έκδοση των ξεχασμένων αστυνομικών μυθιστορημάτων του Γιάννη Μαρή στην Άγρα» στο Κ. Καλφόπουλος (επιμ.), ό.π. σ. 154-155.

54 Σχετικά με τον συγκεκριμένο εικονογράφο και σκιτσογράφο που γεννήθηκε στον Πειραιά το 1914, βλ. Δ. Χανός, *Η λαϊκή λογοτεχνία...*, ό.π. σ. 117-121.

55 Αν και ο Γάλλιας είναι εκείνος που εικονογραφεί συχνότερα τις ιστορίες του Μαρή που δημοσιεύονται στον αθηναϊκό Τύπο, κάποιος Φ. Δελλής εικονογράφησε την ιστορία *Τλιγγος* που δημοσιεύθηκε στην *Απογευματινή* (13 Μαρτίου-26 Ιουνίου 1961). Βλ. σχετικά, Α. Αποστολίδης, ό.π.

νοτομο κόμικ με τρία ή τέσσερα τετράγωνα– ενισχύει τον οπτικό χαρακτήρα των μυθιστορημάτων του Μαρή. Έχοντας αυτή τη μορφή, προσφέρονται για μια μελλοντική προσαρμογή στον κινηματογράφο – γνωρίζουμε μάλιστα ότι πολλά από αυτά μεταφέρθηκαν στη μεγάλη οθόνη, ξεκινώντας από το *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (Τζανής Αλιφέρης, 1959) και το *Έγκλημα στα παρασκήνια* (Ντίνος Κατσουρίδης, 1960). Σε γενικές γραμμές, μπορούμε επομένως να πούμε ότι ο Τύπος ενισχύει αυτό που θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει «συγκερασμό διαφορετικών μέσων» (intermedialité)<sup>56</sup> στην πρώτη ελληνική αστυνομική παραγωγή λογοτεχνίας. Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά τους ήρωες, δεν μπορεί κανείς να μην παρατηρήσει ότι ο Μαρής παρουσιάζει έναν σταθερά επαναλαμβανόμενο δημοσιογραφικό χαρακτήρα (τον Μακρή), ο οποίος ανήκει στην παράδοση του Γάλλου δημοσιογράφου-ερευνητή, όπως ο Ρουλεταμπίλ. Το γεγονός ότι, στα πρώτα έργα της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας, ένας δημοσιογράφος αναλαμβάνει και τον ρόλο του κύριου ή δευτερεύοντος ερευνητή, επιβεβαιώνει τη σημασία της ελληνικής κουλτούρας του Τύπου, αλλά και την πληθώρα αναφορών στη γαλλική λαϊκή λογοτεχνία στο έργο του Μαρή. Σε αυτό το σημείο χρειάζεται ακόμη μια επισήμανση: ο Μαρής εκμεταλλεύτηκε συχνά για λογοτεχνικούς σκοπούς το ειδησεογραφικό υλικό του ελληνικού Τύπου. Για παράδειγμα, όταν δύο υποθέσεις έγιναν πρωτοσέλιδο στην Ελλάδα –η υπόθεση Μαξ Μέρτεν (1957-1959) και η δίκη του Άντολφ Άιχμαν (1961-1962)–, ο Έλληνας συγγραφέας-δημοσιογράφος μετέτρεψε την επικαιρότητα σε αστυνομική ιστορία. Το σενάριο που αναφέρεται στην κλοπή ελληνικών αρχαιοτήτων από έναν πρώην ναζί εγκληματία που επιστρέφει στην Ελλάδα για να αρπάξει, με τη βοήθεια ενός πρώην ντόπιου συνεργάτη, τα λάφυρά του έγινε έτσι ένα συνηθισμένο μοτίβο στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ακριβώς την εποχή που ξέσπασε η υπόθεση Μέρτεν στην Ελλάδα. Συναντάμε το μοτίβο της αρχαιοκαπηλίας –και/ή την κλοπή του χρυσού των Εβραίων της Ελλάδας– σε πολλά μυθιστορήματα και διηγήματα του Μαρή: *Το φεστιβάλ του θανάτου* (1960), *Το κεφάλι του Απόλλωνος* (1960), *Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα* (1961)<sup>57</sup>, *Μια γυναίκα από το*

56 Για την έννοια αυτή, βλ. Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, «Littératures en marge», 2000.

57 Στο προαναφερθέν άρθρο, ο Γ. Καρατζόγλου θυμίζει ότι ο Μαρής αναφέρει καθαρά την υπόθεση Μέρτεν στο μυθιστόρημά του *Ο θάνατος του Τιμόθεου Κώνστα*, όπου ο αστυνόμος Μπέκας κάνει λόγο γι' αυτή την υπόθεση σε έναν από τους συνομιλητές του.

παρελθόν (1964), *Περιπέτεια* (1964) και *Επιχείρηση εκδίκηση* (1964). Θα μπορούσαμε άραγε να υποστηρίξουμε ότι ο συγγραφέας «ανακυκλώνει» στοιχεία από τις δικαστικές υποθέσεις που εμφανίζονται στον ελληνικό Τύπο; Είναι σχεδόν βέβαιο. Αυτό που είναι απόλυτα σίγουρο είναι ότι ο Μαρήs παραπέμπει συνεχώς τον αναγνώστη στην ιστορία της κατεχόμενης Ελλάδας (1941-1944). Επιπλέον, οι διηγήσεις του συγγραφέα-δημοσιογράφου χαρακτηρίζονται από ένα πνεύμα μα- νιχαϊσμού –όπως όλη η λαϊκή λογοτεχνία– αλλά στην πραγματικότητα αντιπαρα- βάλλουν, ή μάλλον αντικατοπτρίζουν, δύο διαφορετικούς τύπους Ελλήνων: από τη μία πλευρά έχουμε τους γηγενείς Έλληνες, μικροαστούς και τίμιους –όπως ο αστυνόμος Μπέκας ή ο δημοσιογράφος Μακρήs– και, από την άλλη, τον εκφυλι- σμένο, εξευρωπαϊσμένο Έλληνα που συνεργάστηκε με τους ναζι κατά τη διάρκεια του πολέμου, κυρίως για να λεπλατήσει την αρχαία κληρονομιά της χώρας. Πάνω από είκοσι πέντε χρόνια μετά το τέλος της Κατοχής, ξανασυναντάμε το μοτίβο της αρχαιοκαπηλίας στο μυθιστόρημα *Το χαμόγελο της Πυθίας* (1971). Σε αυτό το αφήγημα, ένας έντιμος Έλληνας μηχανικός, τον οποίο πλησιάζει ένας μυστηριώ- δης Γερμανός επιστήμονας, αρνείται να συμμετάσχει στην κλοπή του Ηνιόχου των Δελφών. Εφευρίσκει ένα τέχνασμα που θα του επιτρέψει να διασώσει ένα από τα διασημότερα γλυπτά της αρχαίας Ελλάδας...

Η υπόθεση Αϊχμαν, που έγινε πρωτοσέλιδο στην Ελλάδα στις αρχές της δε- καετίας του 1960 λόγω του αφανισμού της εβραϊκής κοινότητας της Ελλάδας κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, και ιδιαίτερα στη Θεσσαλονίκη, την «Ιε- ρουσαλήμ των Βαλκανίων», απαντά επίσης σε ορισμένα αστυνομικά μυθιστορή- ματα του Μαρή που δημοσιεύθηκαν λίγο μετά τη δίκη του ναζι εγκληματία πολέ- μου (11 Απριλίου 1961-28 Μαρτίου 1962). Απτά αποτυπώματα της υπόθεσης συναντάμε στο αφήγημα *Τα χέρια της Αφροδίτης* (1963). Εδώ, μια νεαρή γυναίκα, μέλος της εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης, πηγαίνει στην Αθήνα αναζη- τώντας τον αγνοούμενο αδερφό της. Αφού διεξαγάγει μια έρευνα αρχικά μαζί με τον δημοσιογράφο Μακρή και στη συνέχεια με τον αστυνόμο Μπέκα, η νεαρή γυναίκα ανακαλύπτει ότι ο αδελφός της βοηθάει πράκτορες της Μοσάντ να συλ- λάβουν έναν πρώην εγκληματία πολέμου που υποκρινόταν ότι καταγόταν από την Αργεντινή. Πρόκειται προφανώς για μια μυθιστορηματική εκδοχή της υπόθεσης Αϊχμαν. Σε γενικές γραμμές, λοιπόν, βλέπουμε ότι η υπόθεση των αστυνομικών διηγήσεων του Μαρή προέρχεται συχνά από τις ειδήσεις του Τύπου, με την προ- σθήκη κάποιων καθαρά μυθιστορηματικών στοιχεία τα οποία κάνουν την αστυ- νομική μυθοπλασία ακόμη πιο συναρπαστική.

Μέσα από την εμβληματική περίπτωση του Γιάννη Μαρή είναι επομένως σαφές ότι οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ Τύπου και λογοτεχνίας είναι προφανείς στη μεταπολεμική Ελλάδα. Όπως και στη Γαλλία της Μπελ Επόκ, η πρώτη ελληνική αστυνομική λογοτεχνία φέρει πράγματι τη σφραγίδα της «κουλτούρας των μέσων», είτε ως προς την τυποποιημένη γραφή και τη σχέση κειμένου-εικόνας, είτε όσον αφορά τη μυθοπλαστική επεξεργασία των γεγονότων της επικαιρότητας ή/και της πρόσφατης ιστορίας της Ελλάδας. Εν συντομία, το αστυνομικό μυθιστόρημα που γεννήθηκε τότε στην Ελλάδα υπήρξε μια από τις πιο εμβληματικές μορφές της «λογοτεχνίας των μέσων» (*littérature médiatique*), για να χρησιμοποιήσουμε τον ορισμό του ιστορικού της γαλλικής λογοτεχνίας Alain Vaillant.

### **Συμπέρασμα: οι πολιτισμικές μεταφορές μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας κατά την πρώτη περίοδο της ελληνικής αστυνομίας λογοτεχνίας**

Στο τέλος αυτού του άρθρου, θα πρέπει να θέσουμε το ερώτημα των «πολιτισμικών μεταφορών» (Michel Espagne) που συνόδευσαν την εμφάνιση της πρώτης ελληνικής αστυνομικής παραγωγής από τη δεκαετία του 1950 έως το τέλος της δεκαετίας του 1970, και κυρίως μετά τη διάδοση σε μετάφραση ξένων αστυνομικών λογοτεχνιών, ιδιαίτερα της γαλλικής, στον ελληνικό Τύπο από τα τέλη του 19ου αιώνα έως τη μεταπολεμική περίοδο.

Για τον αναγνώστη των μυθιστορημάτων του Μαρή, είναι σαφές ότι το έργο αυτού του συγγραφέα-δημοσιογράφου χαρακτηρίζεται από αρκετά ξεκάθαρες αναφορές στη λαϊκή δυτική λογοτεχνία, ειδικά τη γαλλική. Όσον αφορά την πλοκή, ο Μαρής πράγματι φαίνεται να εκμεταλλεύτηκε, ειδικά στα πρώτα μυθιστορήματά του, το θέμα της δικαστικής πλάνης. Θυμίζουμε ότι στην αρχή του *Εγκλήματος στο Κολωνάκι*, ένας αθώος –ο χρηματιστής Φλώρας– συλλαμβάνεται στη θέση του ενόχου –του δημοφιλούς ζωγράφου Καρνέζη– και εξαιτίας αυτής της σύλληψης ο γιος του υπόπτου καταφεύγει στον αστυνόμο Μπέκα. Αυτό το μοτίβο, το οποίο συναντάμε σε πολλά κείμενα του Μαρή και των επιγόνων του, αποδεικνύει την επίδραση του «δικαστικού μυθιστορήματος» του Jules Mary. Ο Mary είναι ένας από τους σημαντικότερους μυθιστοριογράφους που χρησιμοποίησαν κατά κόρον αυτή τη θεματολογία, κυρίως στο μυθιστόρημα *Le Boucher de Meudon* (1893). Στο έργο του Μαρή, τα δάνεια δεν περιορίζονται στη χρήση θεμάτων από τη γαλλική λαϊκή λογοτεχνία. Οι δύο σταθερά επαναλαμβανόμενοι χαρακτήρες του Έλληνα συγγραφέα προέρχονται επίσης από το λαϊκό γαλλικό μυθιστόρημα.



Αν μπορούμε να πούμε ότι ο Μακρής είναι εμπνευσμένος από τον Ρουλεταμπίλ, δεν είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε ότι ο Μπέκας είναι ένα είδος «Έλληνα Μαιγκρέ». Όπως και το λογοτεχνικό του πρότυπο, ο Έλληνας αστυνομικός έχει πράγματι μια συνθησιμένη ιδιωτική ζωή, καθώς ζει μαζί με την κόρη του και τη σύζυγό του Ευανθία, η οποία θυμίζει τη Λουίζ Μαιγκρέ λόγω της αγάπης της για τη μαγειρική. Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι ο Μακρής προτίμησε την αρχετυπική φιγούρα του ερευνητή «οικογενειάρχη» της γαλλικής λογοτεχνικής παραγωγής, και όχι εκείνες του *armchair detective* ή του *hardboiled dick* που προέρχονταν από την αγγλοαμερικανική παράδοση.<sup>58</sup>

Θα ήταν λάθος, ωστόσο, να ισχυριστούμε ότι το έργο του Μακρή αποτελείται αποκλειστικά από δάνεια από τη γαλλική λαϊκή λογοτεχνία. Ως γνήσιος δημιουργός, ο Έλληνας συγγραφέας ενσωμάτωσε πράγματι διάφορα στοιχεία δημιουργώντας ένα πρωτότυπο έργο, που χαρακτηρίζεται από μια αυθεντική ελληνικότητα. Σε τι όμως ακριβώς συνίσταται ο ελληνικός χαρακτήρας της πρώτης ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας; Στο ότι επαναφέρει συνεχώς το μοτίβο της αρχαιοκαπλίας, το οποίο, στη συγκεκριμένη λαϊκή λογοτεχνία, συνδέεται συχνά με την πρόσφατη ιστορία της κατεχόμενης Ελλάδας. Απεικονίζοντας πρώην εγκληματίες πολέμου να διασχίζουν την Ελλάδα αναζητώντας κλεμμένα λάφυρα, ο Μακρής και οι συνειστές του (Χρήστος Χαιρόπουλος, Νίκος Μαράκης, Ανδρόνικος Μαρκάκης, Τάκης Παπαγεωργίου και σε μικρότερο βαθμό η Αθηνά Κακούρη) επινόησαν ένα ντόπιο αστυνομικό μυθιστόρημα που είναι αρκετά διαφορετικό από τα δυτικά του πρότυπα. Αυτοί οι πρώτοι Έλληνες συγγραφείς αστυνομικών διηγημάτων, με επικεφαλής τον Μακρή, τον οποίο διαδέχτηκε μια δεύτερη γενιά από τη δεκαετία του 90 –ιδίως η τριάδα των συγγραφέων αστυνομικών σειρών Α. Αποστολίδης, Π. Μάρκαρης, Π. Μαρτινίδης– κατάφεραν επομένως να «ανασημασιοδοτήσουν» ένα προϋπάρχον πολιτισμικό αντικείμενο και να το εντάξουν στο μεταπολεμικό ελληνικό πλαίσιο. Μέσα σε διάστημα λίγο μεγαλύτερο από έναν αιώνα, από το 1865 έως το 1978, και αφού εξαπλώθηκε από το εξωτερικό –κυρίως από τη Γαλλία– σχεδόν αποκλειστικά μέσω του Τύπου, το αστυνομικό μυθιστόρημα εξελίχθηκε σε ένα ελληνικό είδος. Αυτό είναι το μεγάλο επίτευγμα του Γιάννη Μακρή: κατάφερε να προσδώσει ένα επίχρισμα ελληνικότητας σε ένα λογοτεχνικό είδος που γεννήθηκε εκτός Ελλάδας.

58 Loïc Marcou, «Αναφορές στη γαλλική κουλτούρα...» στο Κ. Καλφόπουλος (επιμ.), ό.π. σ. 103-117.



## ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

- Ο **Bernard Alavoine** είναι αναπληρωτής καθηγητής Σημειωτικής και Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Picardie Jules Verne της Αμιένης.
- Η **Federica Ambroso** είναι διδάκτορας Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια και μεταδιδακτορική υπότροφος των Πανεπιστημίων του Αμβούργου και του Μονάχου.
- Ο **Loïc Artiaga** είναι αναπληρωτής καθηγητής Πολιτισμικής Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο της Λιμόζ.
- Ο **Jan Baetens** είναι καθηγητής Πολιτισμικών Σπουδών στη Σχολή Τεχνών του Πανεπιστημίου Leuven του Βελγίου.
- Ο **Βασίλης Δανέλλης** είναι συγγραφέας, πρόεδρος της Ελληνικής Λέσχης Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας και υποψήφιος διδάκτορας Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Ο **Χρήστος Δερμεντζόπουλος** είναι καθηγητής Ανθρωπολογίας της Τέχνης, Πολιτισμικών και Κινηματογραφικών Σπουδών στο Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού στο Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Ο **Caius Dobrescu** είναι καθηγητής Θεωρίας της Λογοτεχνίας, Πολιτισμικής Ιστορίας και Πολιτισμικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Βουκουρεστίου.
- Η **Roxana Eichel** είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια Θεωρίας της Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Βουκουρεστίου.
- Ο **Νίκος Φιλιππαιός** είναι φιλόλογος και εκπονεί διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης της Σχολής Καλών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Ο **Λάμπρος Φλιτούρης** είναι επίκουρος καθηγητής Ευρωπαϊκής Ιστορίας στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Ο **Barry Forshaw** είναι παραγωγός, συγγραφέας και δημοσιογράφος, συνεργάτης του BBC σε θέματα αστυνομικής λογοτεχνίας.
- Η **Sophie Jollin-Bertocchi** είναι αναπληρώτρια καθηγήτρια Λογοτεχνίας στο Institut d'études culturelles et internationales στο Πανεπιστήμιο των Βερσαλλιών.
- Ο **Sándor Kálai** είναι επίκουρος καθηγητής Λογοτεχνίας στο Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων καθώς και στο Τμήμα Γαλλικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού στο Πανεπιστήμιο του Ντέμπερτσεν στην Ουγγαρία.

- Η **Anna Keszeg** είναι επίκουρη καθηγήτρια λογοτεχνίας στο Moholy-Nagy University of Art and Design της Βουδαπέστης
- Ο **Loïc Marcou** είναι φιλόλογος και μεταφραστής, διδάκτορας Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης και συνεργαζόμενος ερευνητής στην EHESS (CETOBaC) και στην INALCO (CERMOM) στο Παρίσι.
- Ο **Jacques Migozzi** είναι καθηγητής Γαλλικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Λιμόζ.
- Ο **Daniel Morgan** είναι διδάκτορας κινηματογραφικών σπουδών στο Πανεπιστήμιο Sorbonne Nouvelle – Paris 3 και διδάσκει στο Conservatoire national des arts et métiers στο Παρίσι.
- Ο **Federico Pagello** είναι διδάκτορας Κινηματογραφικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια και διδάσκει στο Τμήμα Φιλολογίας, Τεχνών και Κοινωνικών Επιστημών του Università di Chieti-Pescara.
- Η **Άννα Πούπου** είναι επίκουρη καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας του Κινηματογράφου στο Τμήμα Ψηφιακών Τεχνών και Κινηματογράφου του ΕΚΠΑ.
- Ο **Γιάννης Ράγγος** είναι συγγραφέας και δημοσιογράφος, ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Λέσχης Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας (ΕΛΣΑΛ) και μέλος της Διεθνούς Ομοσπονδίας Αστυνομικών Συγγραφέων (IACW).
- Ο **Kim Toft Hansen** είναι αναπληρωτής καθηγητής Λογοτεχνίας και Μέσων στο Τμήμα Πολιτισμού και Εκπαίδευσης στο Πανεπιστήμιο του Aalborg.
- Ο **Alberto Zambenedetti** είναι αναπληρωτής καθηγητής στο Τμήμα Ιταλικών Σπουδών και στο Ινστιτούτο Κινηματογραφικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο.

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, η έννοια της ευρωπαϊκής ταυτότητας και οι διαδικασίες που διέπουν τη διαμόρφωσή της έχουν αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης και διεπιστημονικής έρευνας. Σήμερα, σε μια κρίσιμη καμπή της ευρωπαϊκής ιστορίας, η ύπαρξη της Ευρωπαϊκής Ένωσης αμφισβητείται ανοιχτά στη δημόσια σφαίρα από ένα ευρύ φάσμα πολιτικών και κοινωνικών παραγόντων σε όλες τις χώρες της ηπείρου. Συνεπώς, φαίνεται κρίσιμο και απαραίτητο, όχι μόνο να συνεχιστεί η διερεύνηση των διαφορετικών πτυχών της ευρωπαϊκής ταυτότητας, αλλά και να προωθηθούν νέες πειραματικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις που να επιτρέπουν την αποτελεσματική διασαφήνιση εννοιολογήσεων στα πεδία της πολιτισμικής και κοινωνικής εμπειρίας του ευρωπαϊκού χώρου. Υπό αυτή την έννοια, το ευρωπαϊκό πρόγραμμα DETECT – Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives – (2018-2022/<https://www.detect-project.eu>) εξέτασε τη διαμόρφωση της ευρωπαϊκής πολιτισμικής ταυτότητας ως μια συνεχή διαδικασία μετασχηματισμού που ενισχύεται από την κινητικότητα ανθρώπων και πολιτισμικών προϊόντων, ειδικά της δημοφιλούς κουλτούρας, σε ολόκληρη την ήπειρο. Λόγω της εξαιρετικής κινητικότητας και εμπορικής επιτυχίας των προϊόντων της, η δημοφιλής κουλτούρα διαδραμάτισε και διαδραματίζει αποφασιστικό ρόλο στην κυκλοφορία αναπαραστάσεων που αποτελούν κοινό πολιτιστικό αγαθό για μεγάλα τμήματα της ευρωπαϊκής κοινωνίας. Το αστυνομικό είδος στις πολυποικίλες εκφράσεις του (λογοτεχνία, κινηματογράφος, τηλεοπτικές σειρές) αποτελεί μια ιδιαίτερα σημαντική κατηγορία της ευρωπαϊκής αλλά και της παγκόσμιας δημοφιλούς κουλτούρας με μεγάλη εμβέλεια και αποδοχή.

Με τη συνεργασία ερευνητών και ειδικών προερχόμενων από διαφορετικά γνωστικά και επιστημονικά πεδία και από πανεπιστημιακά ιδρύματα, ερευνητικά κέντρα και πολιτιστικές/δημιουργικές βιομηχανίες από ολόκληρη την Ευρώπη, το πρόγραμμα μελέτησε παραδείγματα αστυνομικής λογοτεχνικής, κινηματογραφικής και τηλεοπτικής μυθοπλασίας από το 1989 έως σήμερα, ώστε να διερευνηθεί και, ακόμα περισσότερο, να αναδειχθεί η διαχρονική δυναμική της ευρωπαϊκής δημοφιλούς κουλτούρας σε πολλαπλά επίπεδα. Ερευνώντας τη σύγχρονη ιστορία του αστυνομικού αφηγηματικού είδους στην Ευρώπη σε όλες του τις εκφράσεις (μυθιστόρημα, κινηματογράφος, σειρές στην τηλεόραση και σε διαδικτυακές πλατφόρμες), οι συμμετέχοντες στο DETECT προσπάθησαν να εντοπίσουν τις πρακτικές παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης καλλιτεχνικά άριτων και εμπορικά ελκυστικών αναπαραστάσεων της πλουραλιστικής διαπολιτισμικής ταυτότητας της Ευρώπης των τελευταίων δεκαετιών.

ISBN: 978-618-03-3364-0



9 786180 333640

ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 83364

metaixmio.gr