

The Athens Review

Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου

Μάιος 2015 • έτος 6ο - τεύχος 62 - τιμή 5€

of books

ΜΑΡΚ ΛΙΛΑ

Η σαγήνη των Συρακουσών

Περικλής Σ. Βαλλιάνος, Νικήτας Σινιόσαγλου

Ποια Ιστορία της Λογοτεχνίας;

Δημήτρης Δημητρούλης

Επικίνδυνα βιβλία

Γκον Σάδερλαντ

Φρανθίσκο Γκόγια

Κολμ Τομπιν

Ενσυναίσθηση και γλώσσα

Γιώργος Χ. Παπαδόπουλος

Ο κυνηγός Γράκχος

Φραντς Κάφκα

Αντρέι Ζντάνωφ

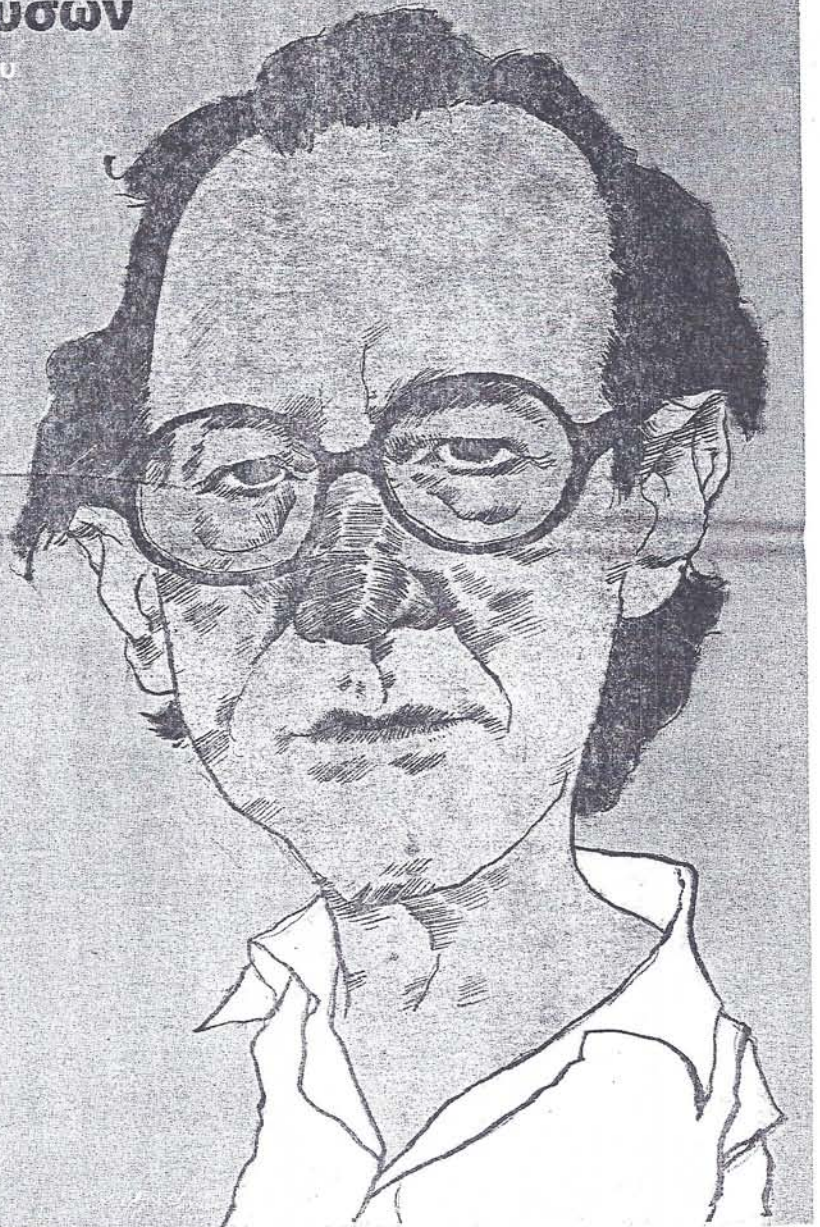
Αλεξάνδρα Ιωαννίδου

Τέχνη και πολιτική

Ολγκαρη η Εκθεση του Ζντάνωφ

Βαδίζοντας αργά προς τη Μέκκα

Μαρκ Λίλα



Δημήτρης Ραυτόπουλος

Η Ευρώπη των ονείρων μας

Πρωτότυπη
αποτίμηση
αποδοτικότητα
λόγος

ISSN 1792-0914



9 771792 091002

05

Ποια Ιστορία της Λογοτεχνίας;

Η ψηλάφηση μιας εκκρεμότητας

Από τον ΔΗΜΗΤΡΗ ΔΗΜΗΡΟΥΛΗ

John Sutherland, *Μικρή Ιστορία της Λογοτεχνίας*, μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος, Πατάκη, Αθήνα 2014, σελ. 399

Ηζήτηση για «εισαγωγές» και «ιστορίες» είναι ακόμη σημαντική, αν και όχι τόσο υψηλή όσο στο παρελθόν, αφού τα διάφορα ψηφιακά μέσα παρέχουν πληροφορίες που καλύπτουν ανάλογες ανάγκες. Εξακολουθεί ωστόσο να υπάρχει ένα κοινό που επιδιώκει, για τους δικούς του λόγους (παιδευτικούς, μορφωτικούς, πολιτισμικούς, ενημερωτικούς, εγκυκλοπαιδικούς), να σχηματίσει μια στοιχειώδη άποψη για το τι είναι φιλοσοφία, τέχνη, επιστήμη, θρησκεία και γι' αυτό προσφεύγει σε «εισαγωγές» που με ευσύνολπο τρόπο παρουσιάζουν το γνωστικό αντικείμενο και επεξηγούν τις βασικές έννοιες. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τις «ιστορίες», με τη διαφορά ότι στην περίπτωση αυτή είναι πιο εμφανής η αποτύπωση του παρελθόντος σε ένα εξελικτικό σχήμα, σε μια διάρκεια που να ξεκινά από το μακρινό παρελθόν και να φτάνει στο πλησιέστερο σήμερα.

Σε μια «εισαγωγή» ο χρόνος υποτάσσεται στο περιεχόμενο του γνωστικού αντικείμενου, ενώ σε μια «ιστορία» το περιεχόμενο υποτάσσεται στον χρόνο. Και στις δύο περιπτώσεις όμως η «εικόνα» που παρουσιάζεται βασίζεται στη γενίκευση, στη διάκριση και στην ιεράρχηση, δηλαδή σε μια αξιολόγηση η οποία, εκ των πραγμάτων, δεν μπορεί παρά να είναι μεροληπτική και επιλεκτική. Τα αντικειμενικά τεκμήρια που προσκομίζονται και οι ισχυρισμοί για δικαιοκρισία που προβάλλονται από ορισμένους συγγραφείς αποκρύπτουν τον βαθύτατα υποκειμενικό χαρακτήρα παρόμοιων εγχειρημάτων. Αυτός άλλωστε είναι ο λόγος που δεν έχουμε μόνο μία «εισαγωγή» ή μία «ιστορία» αλλά πολλές, τις οποίες καλούμαστε να συγκρίνουμε και να διαλέξουμε την πιο κατάλληλη για



Ο Ουάλτ Ουίτμαν (αριστερά) και ο Κάρολος Ντίκενς.

τη χρεία μας.

Μολονότι είναι κατανοητή η τάση του ανθρώπου να τιθασεύσει τη δυσκολία και το μέγεθος της γνώσης με εύληπτες εισαγωγές, καθώς και η επιθυμία του να «τακτοποιήσει» το χάος του παρελθόντος σε μια ευθύγραμμη αλυσίδα, όπου η ιστορική αφήγηση βασίζεται στον ακατάλυτο δεσμό της αιτίας με το αποτέλεσμα, οι ειδήμονες έχουν κατά καιρούς διατυπώσει σοβαρές αντιρρήσεις από τις οποίες δύο ξεχωρίζουν, γιατί παραμένουν χρόνια στο προσκήνιο. Η πρώτη αναφέρεται στη μεσολάβηση ανάμεσα σε παρόμοια κείμενα γενικών πληροφοριών και στα ίδια τα έργα της σκέψης, της επιστήμης και της τέχνης, στα οποία σπάνια προστρέχει ο αναγνώστης, αφού περιορίζεται σε όσα μαθαίνει από δεύτερο χέρι. Η δεύτερη στιγματίζει την επιστημολογική ένδεια και τη μεθοδολογική ανεπάρκεια που χαρακτηρίζουν τέτοιες συνθετικές εργασίες πληροφοριών και κρίσεων, ιδιαίτερα όταν αποκρύπτεται η αυθαιρεσία στη χρήση εννοιών όπως «εισαγωγή», «ιστορία», «λογοτεχνία», «φιλοσοφία» αλλά και όταν οι εκ-



δοχές που προτείνονται επενδύονται με την αληθοφάνεια ενός επιδερμικού επιστημονισμού.

Στην περίπτωση της ιστορίας που μας ενδιαφέρει εδώ η συζήτηση κορυφώθηκε με τη συγγραφή κειμένων που δεν είναι τίποτε άλλο από «ιστορίες της ιστορίας», από αποτιμήσεις με άλλα λόγια ιστορικού περιεχομένου, στις οποίες αξιολογούνται, για παράδειγμα, οι ιστορίες της επιστήμης, της φιλοσοφίας, της λογοτεχνίας και άλλων γνωστικών αντικειμένων. Αυτή η μορφή κριτικής μεταγλώσσας ανέδειξε ένα ιδίωμα που βασίζεται στη θεωρητική αυτογνωσία και στην ερμηνευτική δυσπιστία, ενώ συνάμα αποσκοπεί στη διάλυση της αυταπάτης ότι οι «ιστορίες» αυτές είναι αντικειμενικές περιγραφές μιας απλής πραγματικότητας. Από τις πιο γνωστές, τις πιο κλασικές θα λέγαμε, επικρίσεις, στο πεδίο της «ιστορίας της λογοτεχνίας», όπως αυτό αναπτύχθηκε από τον 19ο αιώνα έως σήμερα, είναι εκείνες του Hans Robert Jauss («Η ιστορία της λογοτεχνίας ως πρόκληση στη θεωρία της λογοτεχνίας», 1967)¹ και του René Well-

ek («Η πτώση της λογοτεχνικής ιστορίας», 1973).²

ΟΓιάους, θεωρητικός της «αισθητικής της πρόσληψης», επισημαίνει ότι οι παραδοσιακές ιστορίες αγνοούν τον ρόλο του αναγνώστη, τον ορίζοντα των προσδοκιών του και, γενικότερα, τη λειτουργία της πρόσληψης στην κοινωνική πραγμάτωση της λογοτεχνίας· ως εκ τούτου δεν αντιλαμβάνονται τη σημασία του διαλόγου ανάμεσα στο έργο και το κοινό, γεγονός που συγκροτεί ένα πολύπλοκο διαδραστικό πλέγμα το οποίο αλληλεπηρεγούν διαρκώς το «ιστορικό» στοιχείο με το «αισθητικό». Θεωρεί ότι η απλή παράθεση πληροφοριών και η κατάταξή τους βασίζεται στις προκαταλήψεις του ιστορικού αντικειμενισμού που αντιμετωπίζει την ιστορία της λογοτεχνίας ως επιβεβαίωση του καθιερωμένου «κανόνα», προσφέροντας έναν συνεχή κατάλογο από μεγάλους συγγραφείς και έργα-αριστουργήματα.

Ο Βέλεκ, από τους πιο σπουδαίους φιλόλογους και κριτικούς που ανέδειξε η κεντρική Ευρώπη τον 20ό αιώνα και από τους πιο ευρυμαθείς ιστορικούς της λογοτεχνίας, καταλήγει στη απρόσμενη (για τη φήμη του) διαπίστωση ότι η ιστορία της λογοτεχνίας έχει πλήρως αποτύχει και δεν έχει κανένα μέλλον, αναγνωρίζοντας μάλιστα και τη δική του αποτυχία στο μνημειώδες οκτάτομο έργο του *Ιστορία της Σύγχρονης Κριτικής* (1955-1992). Βασική υπαίτιο αυτής της αποτυχίας θεωρεί τη συνεχιζόμενη προσφυγή στις έννοιες του «θετικισμού», της «εξέλιξης» και της «αιτιοκρατίας» που μας κληρονόμησε ο 19ος αιώνας. Πιστεύει ότι η αποτύπωση του παρελθόντος ως αντικειμενική πραγματικότητα, όπου όλα συναρτώνται σύμφωνα με τον νόμο «αιτία-αποτέλεσμα», και την ταυτόχρονη ανάμιξη βιογραφικού, βιβλιογραφικού και κοινωνιολογικού υλικού, παράλληλα με την προσθήκη μορ-

φολογικών παρατηρήσεων, αξιολογικών κρίσεων και κάθε είδους πληροφορίας που εντάσσεται είτε στη γενική ιστορία ή στην ιστορία των ιδεών, δεν έχει σχέση με την «ιστορία» ούτε με τη «λογοτεχνία». Από τη στιγμή που δεν ορίζεται θεωρητικά το περιεχόμενο της ιστορίας της λογοτεχνίας και δεν αποκαθίσταται η σχέση της με την κριτική λειτουργία, το έργο της είναι απόρροια ενός ατομικού πραγματισμού και όχι μιας ερμηνευτικής πρότασης. Υπό την έννοια αυτή, υποστηρίζει ο Βέλεκ, πρέπει να παραδεχτούμε ότι, ως κλάδος των λογοτεχνικών σπουδών, η ιστορία της λογοτεχνίας βρίσκεται σε πλήρη παρακμή.

Βέβαια, η συζήτηση συνεχίστηκε, με έντονο ρυθμό, από τη δεκαετία του 1970 κι έπειτα, εποχή κατά την οποία κυριάρχησε η «θεωρία της λογοτεχνίας», και κρατάει έως σήμερα. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι θα συνεχιστεί και στο μέλλον, όσο «θεωρία» και «ιστορία» συγκροτούν έναν χώρο στον οποίο η «λογοτεχνία» συνιστά σημαντική φρακτασιακή θέσμιση για την κοινωνία, και το «παρελθόν» εξακολουθεί να πιέζει το εκάστοτε παρόν, απαιτώντας να προκύψει κάθε φορά ως αποτέλεσμα ανανεωμένων ερμηνευτικών στρατηγικών.³ Ενώ όμως συμβαίνουν όλα αυτά, που ενδιαφέρουν πρωτίστως την ακαδημαϊκή κοινότητα, και ενώ το πολιτισμικό τοπίο καταλαμβάνεται όλο και περισσότερο από τον ηλεκτρονικό παγκόσμιο ιστό και την ψηφιακή μετάλλαξη (μια πραγματικότητα που περιθωριοποιεί ή ακυρώνει ραγδαία πολλά κεκτημένα των προηγούμενων γενεών), δεν φαίνεται να έχει υποχωρήσει η ζήτηση για αξιόπιστη αλλά εκλαϊκευμένη επιστήμη που διακινείται είτε με τον παραδοσιακό τρόπο του τυπωμένου κειμένου ή, σε μικρότερη κλίμακα για την ώρα, με τη μορφή ψηφιακού αρχείου.

Στη ζήτηση αυτή ανταποκρίνονται σοβαροί ιδιωτικοί ή πανεπιστημιακοί οίκοι του εξωτερικού είτε με αυτόνομες εκδόσεις είτε και με ολόκληρες σειρές που καλύπτουν μεγάλο φάσμα του επιστητού. Στην Ελλάδα δυστυχώς, αν εξαίρεσουμε τις καλές μεταφράσεις που επιτελούν σπουδαίο παιδευτικό έργο, δεν έχει αναπτυχθεί μια αντίστοιχη πρακτική με πρόγραμμα και συνέχεια. Η έλλειψη αυτή είναι εμφανής και στην ιστορία της λογοτεχνίας, όπου ακόμη κυριαρχούν έργα των οποίων η δομή και η προσέγγιση παραπέμπουν στην επιστημονική παράδοση παλαιότερων εποχών.

Το βιβλίο του Τζον Σάδερλαντ, παρά τις παραλείψεις και τις απλοστεύσεις, συνιστά χρήσιμη συνεισφορά σε μια πολύ ουσιαστική: τι προτείνει κανείς στους ενήμερους αναγνώστες, αλλά και σε ένα εν



Ο Άλφρεντ Τένυσον (αριστερά) και ο Τόμας Χάρντυ.

πολλούς ακαθοδήγητο και μεγαλωμένο με άλλο «παράδειγμα» νεανικό κοινό, που επιθυμούν να καλύψουν τα κενά τους ή την άγνοιά τους σε σχέση με την ιστορία της αγγλικής λογοτεχνίας; Το ερώτημα φαίνεται απλό αλλά δεν είναι καθόλου εύκολο να απαντηθεί. Ο τρόπος που επέλεξε να ανταποκριθεί στην πρόκληση ο Σάδερλαντ μας ενδιαφέρει, γιατί μας δίνει αφορμή να αναρωτηθούμε πώς πρέπει να απαντήσουμε στον Έλληνα αναγνώστη σήμερα, όταν ζητά έναν ευχάριστο οδηγό για να ταξιδέψει στο παρελθόν της ελληνικής λογοτεχνίας, χωρίς όμως να χάνει τον ορίζοντα που καλύπτει λίγο το παρόν και αμυδρά το μέλλον. Πριν προχωρήσουμε πρέπει να σημειωθεί ότι ο τίτλος είναι παραπλανητικός. Δεν πρόκειται για «μικρή ιστορία της λογοτεχνίας» αλλά «της αγγλικής λογοτεχνίας». Οι αναφορές στην αμερικανική, στη γερμανική και στη γαλλική λογοτεχνία (με απεισθητές μνείες και της Λατινικής Αμερικής) μπορεί να χρησιμεύουν για να δοθεί ένα πλαίσιο αναφοράς, αλλά ούτε επαρκείς είναι ούτε πρωτότυπες. Βοηθούν φυσικά στην ανάπτυξη συζητημάτων και στην επιδίωξη συγκρίσεων, έτσι ώστε το αγγλικό τοπίο να συμπληρωθεί με εμπειρίες από τις επαφές του με τον υπόλοιπο κόσμο, μόνο που ο «υπόλοιπος κόσμος» διαβάζεται με εγγλέζικο τρόπο.

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της πρότασης του Σάδερλαντ έγκειται στην επινόηση μιας αφήγησης που να καθιστά ελκυστικό τον λόγο της στον αναγνώστη, αλλά και να ενισχύει την επιθυμία του να διαβάσει ορισμένα από τα έργα που σχολιάζονται. Πρόκειται επομένως για μια ιστορία της αγγλικής λογοτεχνίας που αποσκοπεί να υπηρετήσει συγκεκριμένες ζητήσεις. Το πρώτο πράγμα που παρατηρεί κανείς είναι η γραφή και η δομή του κειμένου. Η γραφή ακο-

λουθεί την αλβιόνοια παράδοση της σαφήνειας, της ακρίβειας και της μετριοπάθειας, παρακάμπτοντας δύσκολες έννοιες και αποφεύγοντας περίπλοκες αναλύσεις. Η δομή, έως ένα σημείο, ακολουθεί την παραδοσιακή γραμμική εξέλιξη που περιλαμβάνει συγγραφείς και έργα, χωρίς όμως υποσημειώσεις, βιβλιογραφικές πληροφορίες και λεπτομέρειες που μπορεί να μεπρδέσουν ή να κουράσουν τον μη ειδικό αναγνώστη.

Η αφήγηση ρέει σαν να διαβάει κανείς μια ωραία ιστορία, που τον παρακινεί να συνεχίσει όχι μόνο για να μάθει περισσότερα αλλά και για να παρατείνει την απόλαυση. Ακόμη και το πεδίο αναφοράς (βιογραφικά στοιχεία, ιστορικό περιβάλλον, κοινωνικές συνθήκες) είναι λιτό, υπολογισμένο σε μικρές δόσεις, τόσο όσο να ενισχύσει το ειδύλλιο του αναγνώστη με τη λογοτεχνία. Η ιστορία χρησιμοποιείται σκοπίμως για έναν πρωταρχικό λόγο: να ανανεώσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη για τα ίδια τα λογοτεχνικά έργα, αλλά και να εξάψει γενικώς την περιέργειά του για όσα έχουν συμβεί στο παρελθόν και εξακολουθούν να παρέχουν πλούσιες ανταμοιβές σε γνώση και φαντασία σήμερα.

Ο Σάδερλαντ, μολονότι λόγιος της παραδοσιακής εγγλέζικης σχολής του ακαδημαϊκού εμπειρισμού, δεν ενδιαφέρεται να συγράψει μια ιστορία της λογοτεχνίας για τους ειδικούς, αντίθετα φαίνεται να πιστεύει ότι η γνώση και η πείρα του πρέπει να ανταποκριθούν στις περιστάσεις και να απευθυνθούν στους πολλούς, με μια αφήγηση που επιδιώκει να ξυπνήσει μέσα τους την επιθυμία να επιστρέψουν στη βιβλιοθήκη τους (διαφοροτρόπως: έντυπη ή ακροαματική ή ψηφιακή). Γι' αυτό είναι λάθος να κριθεί το εγχείρημά του για όσα δεν επιδίωξε: θεωρητικό

προβληματισμό, ιστορικό αναστοχασμό και φιλολογικό εξουχισμό. Η απόβλεψη του είναι άλλη: να διηγηθεί την ιστορία μιας Ραουνζέλ που λέγεται «λογοτεχνία». Σε αυτό το είδος της αφήγησης είναι εξαιρετικός δεξιότεχνος. Εφαρμόζει ένα είδος κομποραπτικής, σε 40 κεφάλαια των 6-7 σελίδων το καθένα, που καθιστά το αποτέλεσμα προσίτο και ψυχωφελές, έστω και αν οι πιο μορφωμένοι το βρουν πολύ light για το επίπεδό τους.

Πώς οργανώνει κανείς μια τέτοια ιστορία, μια ιστορία που αρχίζει με τον Τζέφρι Τόσερ του 14ου αιώνα και τελειώνει με τον Φίλιπ Λάρκιν, τον Τεντ Χιουζ, τον Χάρι Πότερ, αλλά και με τον Χαρούκι Μουρακάμι, τον Μο Γιαν, το Project Gutenberg και το διαδικτυακό fanfic του 20ού και του 21ου αιώνα; Ξεκινώντας φυσικά από το ζήτημα του ορισμού «τι είναι λογοτεχνία»; Όποιος έχει έστω και την ελάχιστη βιγγκενσταϊνική αγωγή γνωρίζει ότι όσο τέτοια ερωτήματα είναι αναπόφευκτα άλλο τόσο δεν επιδέχονται οριστική και απόλυτη απάντηση. «Λογοτεχνία» είναι αυτό που κάθε φορά η ίδια η χρήση της λέξης καθιερώνει ως σημασία στο πλαίσιο ενός γλωσσικού παιχνιδιού που προϋποθέτει πάντοτε τις έννοιες του χρόνου και του τόπου, δηλαδή της ιστορίας.⁴ Ο Σάδερλαντ, κρίνοντας από τις περιστάσεις, αποφεύει να εμπλέξει τον αναγνώστη του σε επιστημονικούς λαβυρίθους και τον προτρέπει να δει τη λογοτεχνία σαν σπουδαίο κομμάτι της ζωής, σαν κάτι που τον βοηθά να συμψηφισθεί με τον κόσμο απέναντί του και να αντέξει το πεπερασμένο της ύπαρξης: «Λογοτεχνία είναι ο ανθρώπινος νους στην κορύφωση της ικανότητάς του να εκφράζει και να ερμηνεύει τον κόσμο γύρω μας [...] εμπλουτίζει τη ζωή όπως τίποτε άλλο δεν μπορεί να την εμπλουτίσει. Μας κάνει πιο ανθρώπινους». Μπορεί κανείς να διαφωνεί με έναν τόσο απλοϊκό ορισμό, ωστόσο είναι προφανές ότι η διατύπωσή του δεν έχει επιστημολογικό χαρακτήρα αλλά προτροπικό: θέλει περισσότερο τη συγκινησιακή παρακίνηση του αναγνώστη παρά την ανάμιξη του στις αντιπαραθέσεις των ιδιοτήτων.

Στη συνέχεια, για να δώσει μια ιστορική προοπτική, προτού ο αναγνώστης μεταφερθεί στον αγγλικό μεσαίωνα, προσκομίζει συνοπτικά πληροφορίες για τον *μύθο*, το *έπος* και την *τραγωδία* στον δυτικό πολιτισμό, θέλοντας να υποδείξει ότι τα τρία αυτά είδη τροφοδότησαν την εξέλιξη της ευρωπαϊκής, επομένως και της αγγλικής, λογοτεχνίας έως σήμερα, με τρόπους οι οποίοι, ενώ διατηρούν την αναφορά στο παρελθόν, καλούνται να υπηρετήσουν διαφορετικές καταστάσεις και να προσαρμοστούν σε καινούργια είδη

λόγου. Όπως είναι αναμενόμενο στην αρχή και στο κέντρο της αγγλικής λογοτεχνίας, θα έλεγα και της παγκόσμιας υπό την έννοια της απήχησης, το πεδίο καταλαμβάνεται ολοσχερώς από τον μέγα Βάρδο, τον Ουίλιαμ Σέξπιρ. Και το ερώτημα φαίνεται απλό, μας ειδοποιεί ο συγγραφέας, αλλά δύσκολο να απαντηθεί: «Πώς τα κατάφερε ο Σέξπιρ;». Η απάντηση είναι ένα μίγμα βιογραφικών και εργογραφικών πληροφοριών που δεν ανταποκρίνονται ουσιαστικά στο ερώτημα, ωθούν όμως τον αναγνώστη να γνωρίσει καλύτερα αυτόν τον μάγο της γραφής. Εδώ θα περιοριστώ σε ένα απόσπασμα από τον *Μακμέθ*, που παρατίθεται στο βιβλίο, για να παρακινήσω τον Έλληνα αναγνώστη να αφήσει τα ευπώλητα φρόκαλα και να περάσει λίγες στιγμές με ένα μικρό αλλά υψηλό δείγμα εκείνης της τέχνης που ονομάζεται «μεγάλη», της τέχνης που σε αναγκάζει να σκεφτεί τι νόημα θα δώσεις στον βίο σου ή πώς θα σταθείς απέναντι σ' εκείνο το: «δε σημαίνει τίποτε»:

Η ζωή είναι μια κινούμενη σκιά,
ένας θλιβερός
Ηθοποιός που κορδώνεται και ξεδεύει
την ώρα του
Πάνω στη σκηνή και κανείς δεν τον
ακούει πια.
Είναι ένα παραμύθι που το λέει
ένας ηλίθιος,
Όλο κρότο και μένος, και δε σημαίνει
τίποτε.⁶

Ο Βάρδος μεγαλούργησε στην ακμή της αγγλικής αναγέννησης, τη γνωστή και προσφιλή ως ελισαβετιανή εποχή, όταν επί 45 χρόνια (1558-1603) κυριάρχησε η «καλή» και «παρθένος» Ελισάβετ Α' (η τελευταία της δυναστείας των Τιδόρ). Ακολουθώντας την πεπατημένη ο Σάδερλαντ συνδέει την ιστορική στιγμή με τον αστερισμό του Σέξπιρ, ενώ δεν παραλείπει να τονίσει τη σημασία που είχε για τις απαρχές της αγγλικής λογοτεχνίας το εκτενές ποίημα του Έντμουντ Σπένσερ *Faerie Queene* (1590-1596). Είναι η εποχή που, όπως τονίζει σε σχετικό κεφάλαιο, η διάδοση της τυπογραφίας στην Αγγλία βοήθησε τη λογοτεχνία να διευρύνει την κοινωνική της απήχηση. Από τον 17ο αιώνα ξεχωρίζει τους Μεταφυσικούς ποιητές (αυτούς που εκτιμούσε ιδιαίτερα ο Τ. Σ. Έλιοτ), πρωτίστως τον Τζον Νταν, καθώς και τη μεγάλη μορφή του Τζον Μίλτον, έπισημα συσχετίζοντας τα λογοτεχνικά ζητήματα με τις ιστορικές συνθήκες (ιακωβιανή εποχή 1603-1625, καρολίνα 1625-1642, εμφύλιος πόλεμος 1642-1651).

Τόσο κατά τον 16ο όσο και κατά τον 17ο αιώνα κυριαρχούν ως λογοτεχνικά είδη το θέα-



Ο Τζόνθαν Σουίφτ και η Τζέιν Όστεν.

τρο και η ποίηση. Το μυθιστόρημα εμφανίζεται δυναμικά τον 18ο αιώνα με συγγραφείς όπως ο Ντάνιελ Ντιφόου, ο Σάμιουελ Ρίτσαρντσον, ο Χένρι Φιλντιγκ, ο Τζόνθαν Σουίφτ και ο Λόρενς Στερν. Ο Σάδερλαντ ασχολείται κυρίως με τον Ντιφόου και λιγότερο με τον Σουίφτ, ενώ αγνοεί επιδεικτικά τους άλλους και αφήνει για αργότερα (στο κεφάλαιο «Μαγικά Κουτιά»), κάπως ξώφαλτσα, τον δαιμόνιο Λόρενς Στερν και το αριστούργημά του *Τρίστραμ Σάντι*. Φροντίζει βέβαια να συνδέσει την αγγλική μυθολογία με την προηγηθείσα ευρωπαϊκή, συγκεκριμένα με έργα όπως το *Δεκαήμερο* (1351) του Βοκάκιου, το *Γαργαντούας και Πανταγκριέλ* (1532-1564) του Ραμπελέ και το *Δον Κιχώτης* (1605-1615) του Θερβάντες. Οι παρατηρήσεις του είναι σύντομες αλλά επαρκείς για στοιχειώδεις συσχετισμούς ως προς το ζήτημα του μυθιστορήματος. Από τον αγγλικό 18ο αιώνα δεν θα μπορούσε φυσικά να παραλείψει τον χαλκένιο για στοιχειώδεις συσχετισμούς ως προς το ζήτημα του μυθιστορήματος. Από τον αγγλικό 18ο αιώνα δεν θα μπορούσε φυσικά να παραλείψει τον χαλκένιο για στοιχειώδεις συσχετισμούς ως προς το ζήτημα του μυθιστορήματος. Από τον αγγλικό 18ο αιώνα δεν θα μπορούσε φυσικά να παραλείψει τον χαλκένιο για στοιχειώδεις συσχετισμούς ως προς το ζήτημα του μυθιστορήματος.

Από τον 19ο αιώνα, περίοδο που κυριάρχησε μια άλλη βασίλισσα, για 63 αυτή τη φορά χρόνια (1837-1901), και έμεινε στην ιστορία ως βικτωριανή εποχή, ο Σάδερλαντ ξεχωρίζει δικαιολογημένα τον «γίγαντα» Τσαρλς Ντίκενς, τις αδελφές Μπροντέ και την αναπόφευκτη πλέον Τζέιν Όστεν για την οποία τρέφει ιδιαίτερη συμπάθεια. Αντίθετα όλοι οι ρομαντικοί ποιητές (Κιτς, Ουέρντγουορθ, Κόουλριτζ, Μπάρον, Σέλεϊ, Μπλέικ κ.ά.) συνωστίζονται σε ένα μικρό κεφάλαιο, από τα πιο αδύναμα του βιβλίου, τη στιγμή που αφιερώνονται ξεχω-



ριστά κεφάλαια για τον Άλφρεντ Τένι-σον και τον Τόμας Χάρντι. Πολύ χρήσιμο είναι το κεφάλαιο που αναφέρεται στο αναγνωστικό κοινό του 19ου αιώνα σε σχέση με την παραγωγή και διακίνηση του βιβλίου, καθώς και το άλλο που αναφέρεται στην παιδική λογοτεχνία. Οι γέφυρες προς τον υπόλοιπο κόσμο συνδέουν εύλογα τον Όσκαρ Ουάιλντ με τον Σαρλ Μποντιέρ (όχι όμως με τον Μαρσέλ Προυστ και τον Ουόλτ Ουίτμαν), περιγράφουν επιτροχάδην το αμερικανικό λογοτεχνικό τοπίο με κέντρο τον *Μόμπι Ντικ* του Χέρμαν Μέλβιλ, αλλά εξοβελίζουν σε τρεις γραμμές τον Έντγκαρ Άλαν Πόου.

Πριν περάσουμε στον μοντερνισμό και το σημαδιακό έτος 1922, υπό την έννοια ότι αυτή τη χρονιά υπάρχει μια κάποια πύκνωση στην εμφάνιση πρωτοποριακών έργων, παρεμβάλλεται το κεφάλαιο «Επικίνδυνα βιβλία. Λογοτεχνία και λογοκρισία», που καλύπτει ακροθιγώς το θέμα σε ευρωπαϊκό επίπεδο, και ακολουθούν άλλα δύο: για τους πεζογράφους που έγραψαν έχοντας την εμπειρία της Αυτοκρατορίας (Κίπλινγκ, Κόνραντ, Φόρστερ) και για τους ποιητές που έγραψαν ύστερα από τη φρίκη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Από τους μοντέρνους μόνο για τη Βιρτζίνια Γουλφ και την Ομάδα του Μπλουίμπερι διατίθεται ένα ολόκληρο κεφάλαιο, οι υπόλοιποι, (Τζόις, Έλιοτ, Γέιτς, Ντ. Χ. Λόρενς, Πάουντ) στριμώχνονται, όπως και οι ρομαντικοί προηγούμενοι, στο ίδιο δωμάτιο. Εδώ (δηλαδή στη δεκαετία του 1930) ουσιαστικά σταματά η γραμμική αφήγηση και ο Σάδερλαντ μοιάζει να αλλάζει πορεία αφού, έως το τέλος του βιβλίου, η διαπραγμάτευση έχει δύο σημερινές διαφορές από τα προηγούμενα: η εστίαση

είναι τώρα θεματική και όχι χρονολογική και η αγγλική λογοτεχνία συσχετίζεται πολύ περισσότερο με τον υπόλοιπο κόσμο. Είναι εμφανής η πρόθεση το εθνικό να υποχωρήσει μπροστά στο παγκόσμιο και η αλυσιδωτή παράθεση ονομάτων, έργων και κινημάτων να αντικατασταθεί από ζητήματα που απασχολούν τη λογοτεχνία και τους εμπλεκόμενους παράγοντες σε μια όλο και πιο παγκοσμιοποιημένη εποχή.

Τέτοια ζητήματα είναι οι «ουτοπίες» και οι δυστοπίες της λογοτεχνίας (Χ. Τζ. Ουέλς, Ουίλιαμ Μόρις, Ρέι Μπράντμπερι, Άλντους Χάξλεϊ, Τζορτζ Όργουελ, Μπάμπαρα Άτγουοντ), από τις οποίες όμως απουσιάζει, για παράδειγμα, η ανατολική πλευρά της Ευρώπης και ονόματα όπως αυτά του Λεμ, του Ζαμιάτιν, των αδελφών Στρογκάρσκι και άλλων. Οι απόγονοι του Λόρενς Στερν, όπως ο Ίταλο Καλβίνο, ο Τόμας Πίντσον, ο Μπρετ Ίστον Έλις εντάσσονται στις «σύνθετες αφηγήσεις», στο είδος της αυτοστοχαστικής ή αυτοαναφορικής λογοτεχνίας, όπου ο συγγραφέας χειρίζεται τη γραφή με διαρκή εμποπτεία των γλωσσικών παιγνίων, στα οποία εντάσσει και την ύπαρξη του αναγνώστη, ενώ η λογοτεχνία του παραλόγου εκπροσωπείται αδιακρίτως από τον Κάφκα, τον Καμύ, τον Μπέκετ και τον Πίντερ, χωρίς επαρκή και πεικτική ανάλυση της έννοιας και του περιεχομένου που καλύπτει. Με παρόμοιο τρόπο (και με απρόσμενους συνοίκους) προσεγγίζεται και ο μαγικός ρεαλισμός του Χορχε Λουίς Μπόρχες, του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες, του Γκίντερ Γκρας και του Σάλμαν Ρούσντι, ενώ πιο συμπαθής είναι η παρουσίαση του έργου δύο Αμερικανών ποιητών (Ρόμπερτ Λόουελ, Σιλβία Πλαθ) και δύο Άγγλων (Φίλιπ Λάρκιν, Τεντ Χιούζ).

Από τις σύγχρονες θεματικές ο Σάδερλαντ διαλέγει τις πιο δημοφιλείς: «η λογοτεχνία στο θέατρο, τον κινηματογράφο και στην τηλεόραση», «η λογοτεχνία και το φυλετικό ζήτημα» και, όπως θα περίμενε κανείς, η λογοτεχνία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης και του διαδικτύου, η ηλεκτρονική λογοτεχνία και το μέλλον του βιβλίου. Συζητώντας το τελευταίο θέμα συνοδεύει τις επισυλάξεις και τις προβλέψεις του με εύστοχες παρατηρήσεις για τα ευπώλητα και εμπορικά βιβλία, τα βραβεία, τα φεστιβάλ και τις λέσχες ανάγνωσης. Αναμφίβολα δεν ξεφεύγει δραστικά από την παραδοσιακή γραμμή, δεν ισχυρίζεται άλλωστε ότι επιδιώκει κάτι τέτοιο. Η αφήγηση και η προσέγγιση του θυμίζουν έναν καλό οδηγό περιήγησης σε γνωστούς και άγνωστους τόπους, για ταξιδιώτες που δεν χρειάζονται μια ακαδημαϊκή ιστορία της λογοτεχνίας.

Από την εποχή που ο Γιάους και ο Βέλεκ καταδίκασαν έναν συγκεκριμένο τρόπο να γράφει κανείς ιστορία της λογοτεχνίας (επικυρώνοντας χωρίς να ερμηνεύει τον κυρίαρχο κανόνα, αποφεύγοντας θεμελιώδη θεωρητικά ζητήματα, υποστηρίζοντας μια γραμμική, εξελικτική ιστορική αφήγηση, ακολουθώντας τη λογική μιας άκρατης αιτιοκρατίας, φορτώνοντας τη μελέτη του λογοτεχνικού φαινομένου με περιττή φιλολογική πληροφόρηση) έως σήμερα, πολλά έχουν αλλάξει σε αυτόν τον χώρο. Οι συζητήσεις, οι αντιπαραθέσεις και οι καινούργιες προτάσεις βοήθησαν στην αλλαγή των αντιλήψεων, και αυτές με τη σειρά τους οδήγησαν στην εμφάνιση ιστοριών της λογοτεχνίας πολύ διαφορετικών από τις παραδοσιακές, που διερευνούν θεωρητικά τις έννοιες «ιστορία» και «λογοτεχνία» για να αιτιολογήσουν τη μεθοδολογία τους, που αξιοποιούν το πεδίο της επικωνωνίας και των τεχνολογιών της γραφής, που συσχετίζουν τη λογοτεχνία με την πολιτισμική ιστορία, που διασπούν τη χρονική συνέχεια και, το σπουδαιότερο, που αντιλαμβάνονται την ιστορία ως γενεαλογία (στη νιτσεική εκδοχή αλλά όπως την επεξεργάστηκε ο Φουκώ) και τη λογοτεχνία ως μεταβαλλόμενο θεσμό (ο οποίος διεκδικεί διάκριση και σταθερότητα την ίδια στιγμή που υπόκειται στις διεργασίες της ασυνέχειας και της ρευστότητας). Ο Σάδερλαντ αδιαφορεί πλήρως για όλα αυτά, αφού άλλωστε τον περιορίζει η ίδια η φύση του έργου του και η απόσταση που κρατά από τους θεωρητικούς προβληματισμούς των τελευταίων δεκαετιών. Είναι φανερό ότι τόσο με αυτό όσο και με άλλα βιβλία δεν απευθύνεται στους ομοτέχνους του.

Το τελικό (και καίριο για την περίπτωση) ερώτημα συμπυκνώνεται ως εξής: είναι χρήσιμο ένα τέτοιο βιβλίο; Θα απαντούσα, με επιφύλαξη, θετικά. Μπορεί να μην μας κάνει σοφότερους, μπορεί να μην προχωρά στα βαθιά, όμως, με την ρέουσα αφήγηση και την ανάλαφρη οργάνωση του υλικού, ανταποκρίνεται σε μια άμεση ανάγκη: να αναθερμάνει το ενδιαφέρον ενός σκορπισμένου και ανενημέρωτου κοινού για τον θαυμαστό κόσμο της λογοτεχνικής γραφής. Τον παλιό και τον νέο. Όπως έχουν έρθει τα πράγματα δεν πρέπει κανείς να υποτιμά τέτοια βοηθήματα, συντηρώντας το ξινό ύφος της ακαδημαϊκής αλαζονείας. Πρόκειται για έργα χρήσιμα, διότι αυτό που αφηγούνται είναι η μεγάλη περιπλάνηση της τέχνης με τη ζωή. Αυτός είναι και ο λόγος που απέφυγα να κρίνω το βιβλίο με αλλότρια μέσα και προσπάθησα να το περιγράψω έτσι ώστε ο αναγνώστης να σχηματίσει επαρκή εικόνα για τα περιεχόμενά του αλλά και να πληροφορη-



Ο Τζόζεφ Κόνραντ και ο Ράντγιαρντ Κίπλινγκ.



θεί για τις αρετές και τις αδυναμίες του, για τις ευστοχίες και τις ελλείψεις του, για τις επιτυχίες και τις αποτυχίες του.

Το τελικό κέρδος δεν είναι ευκαταφρόνητο: υποθέτω ότι όποιος το διαβάσει θα ψάξει να βρει κάποια από τα κείμενα που σχολιάζονται. Πρέπει να σημειωθεί ότι η μετάφραση είναι πολύ καλή. Εννοείται ότι αστοχίες και αβλεπίες παρεμφέρουν πάντα, όμως δεν ανήκω σε αυτούς που χαριάζουν τον κόπο ενός ευσυνειδήτου μεταφραστή για να επιδείξουν τις επιδόσεις τους στη φιλολογική ψειρολογία. Θετικό, και όχι τόσο συνηθισμένο, είναι και το γεγονός ένα βιβλίο να κυκλοφορεί το 2013 στο εξωτερικό και το 2014 να έχουμε στη διάθεσή μας την ελληνική μετάφραση. Απαραίτητη είναι εδώ η θετική μνεία για την εγρήγορση του εκδοτικού οίκου (Πατάκης).

Αφσα, για το τέλος, μια σκέψη που δεν θέλω να την κρατήσω για τον εαυτό μου και έχει να κάνει με την «ιστορία της λογοτεχνίας» στην Ελλάδα. Δεν πρόκειται να μιλήσω για την έλλειψη χρησίων εργαλείων, όπως αυτό του Σάδερλαντ, μια έλλειψη που επείγει να καλυφθεί. Δεν πρόκειται επίσης να επαναλάβω τα γνωστά για την ολιγωρία που επιδεικνύει η ελληνική διάνοξη (πρωτίστως η πανεπιστημιακή) για τα θεωρητικά ζητήματα που αναφέρονται στο πεδίο αυτό. Θα περιοριστώ μόνο σε μια παρατήρηση που θα την υποβάλω υπό μορφή ερώτησης. Είναι λογικό και χρήσιμο, εν έτει 2015, να διαθέτουμε ιστορίες της λογοτεχνίας γραμμένες με τον τρόπο του 19ου αιώνα; Γιατί τι άλλο είναι η *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Κ.Θ. Δημαρά;

Ο σημερινός Έλληνας γνωρίζει τη λο-

γοτεχνία του διαβάζοντας μια ιστορία που εκδόθηκε το 1949, από έναν διαπρεπή νεοελληνιστή, ο οποίος όμως υπήρξε δέσμιος της εποχής του, όπως λίγο-πολύ είμαστε όλοι. Το βιβλίο του Δημαρά ανήκει στην ιστορία της ιστορίας της λογοτεχνίας και δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις σημερινές ανάγκες, όσο σημαντικό και αν υπήρξε σε άλλες εποχές. Θα μπορούσε κανείς να αντιπροτείνει τις αντίστοιχες ιστορίες του Λίνου Πολίτη (1968), του Μάριο Βίτι (1971) ή του Ρόντρικ Μπίτον (1994) και τις διάφορες επανεκδόσεις τους (με βελτιώσεις, προσθήκες και αναθεωρήσεις). Παρά τις όποιες όμως διαφορές, ακόμη και όταν είναι μεγάλες, δεν ξεφεύγουν από τη σκιά του Δημαρά. Στην ουσία συνεχίζουν την παράδοση με εμπλουτισμό του υλικού και προέκταση της χρονικής κάλυψης.

Κατά τα άλλα είναι σαν να μην συνέβη ποτέ η κρίση ταυτότητας για την «ιστορία της λογοτεχνίας» από τη δεκαετία του 1960 κι έπειτα. Το συμπέρασμα προκύπτει μόνο του: έχουμε ανάγκη σήμερα από καινούργιες ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας που να ενσωματώνουν τους σύγχρονους προβληματισμούς και να είναι αξιόπιστες επιστημονικά, αλλά έχουμε ανάγκη και από ιστορίες, όπως αυτή του Σάδερλαντ, που να απευθύνονται σε όσους από το ευρύ κοινό δεν έχουν ολοσχερώς παραδοθεί στα δίχτυα του δικτύου και της απατηλής εικόνας. Ρομαντικές ελπίδες ενός αθεράπευτου και παλαιού εραστή της λογοτεχνίας; Μπορεί. Η δυσπιστία ωστόσο παραμένει. Γι' αυτό και το ερωτηματικό στον τίτλο αυτού του κειμένου. Για να μην ξεχνάμε ότι, στις αρχές του 21ου αιώνα, έχουμε ακόμη μπροστά μας μια εκκρεμότητα: μία ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας; ▲

- 1 Αναδημοσιεύεται, με διορθώσεις και προσθήκες στο βιβλίο *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1982.
- 2 Αναδημοσιεύεται στο βιβλίο *The Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill: The North Carolina University Press, 1982.
- 3 Διδάσκοντας για περίπου είκοσι πέντε χρόνια στο Πάντειο Πανεπιστήμιο «ιστορία και θεωρία της λογοτεχνίας» έχω διαπιστώσει ότι καμιά ερμηνευτική προσέγγιση δεν μπορεί να αποφύγει την αναμέτρηση και με τα δύο ταυτόχρονα και συνδυαστικά. Η άρνηση για κάτι τέτοιο οδηγεί μοιραία στην εμπειρική φιλολογία του παρελθόντος.
- 4 Για παράδειγμα ο Μακρυγιάννης έγραψε «απομνημονεύματα» όπως πολλοί άλλοι αγωνιστές του '21, αμέσως μετά την Επανάσταση, ο Βλαχογιάννης τα εξέδωσε ως τέτοια στις αρχές του 20ού αιώνα, αλλά από τη δεκαετία του 1940 κι έπειτα, με την «ανάγνωση» του Σεφέρη, ο Μακρυγιάννης διαβάστηκε και ως μέγας πεζογράφος ισάξιος του Παπαδιαμάντη. Συμπέρασμα: το ίδιο κείμενο στη μία συνθήκη του γλωσσικού παιχνιδιού εντάσσεται στα ιστορικά έργα, ενώ στην άλλη (εκείνη του μοντερνιστικού πρωτογονισμού ή εξωτισμού) μεταπίπτει στη λογοτεχνία. Κάτι παρόμοιο συνέβη και με τον Θεόφωλο: από λαϊκός εικονογράφος, χωρίς καμιά απήχηση στον κόσμο της «σοβαρής» τέχνης, εντάχθηκε, μετά την οικειοποίησή του από τη γενιά του '30 και την προώθησή της ναϊβιτέ γκρέκ από τον Τερβάντ, στην επίσημη ιστορία της ζωγραφικής.
- 5 *Μικρή Ιστορία της Λογοτεχνίας*, σ. 18.
- 6 Η μετάφραση είναι του Δημήτρη Δημητριάδη. Δίνω όμως και τους στίχους στα αγγλικά για όσους αναγνώστες θέλουν να απολαύσουν το πρωτότυπο: *Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.*
- 7 Ο John Sutherland (γεννήθηκε το 1938) είναι ομότιμος καθηγητής του UCL όπου διδάξε *Αγγλική Λογοτεχνία*. Τις κριτικές συνεργάστηκε της εφημερίδας *Guardian*. Ασχολήθηκε συστηματικά με τη βικτωριανή λογοτεχνία αλλά και με τη συγγραφή κειμένων, γραμμένων «γλαφυρά», στα οποία η λογοισότη τίθεται στην υπηρεσία της σοβαρής εκλαϊκευσης, όπως αυτό που παρουσιάζεται εδώ. Ενδεικτικά αναφέρω: α) *Is Heathcliff a Murderer? Puzzles in Nineteenth-century Fiction*, Oxford University Press, 1996, β) *Can Jane Eyre Be Happy? More Puzzles in Classic Fiction*, Oxford University Press, 1997, γ) *Bestsellers: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2007, δ) *Lives of the Novelists: A History of Fiction in 294 Lives*, Profile Books, 2011.