



Σχολή Ανθρωπιστικών  
Επιστημών



Δημιουργική Γραφή

## Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

### Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

«Η λειτουργία του αναξιόπιστου αφηγητή στις *Νυχτωδίες* του Καζούο  
Ισιγκούρο»

Βασιλική Αραβαντινού-Κουτσουβή

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Καναράκης

Αθήνα, Ιούνιος 2023

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέα/δημιουργού. Η συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών της δικαιωμάτων.



«Η λειτουργία του αναξιόπιστου αφηγητή στις *Νυχτωδίες* του Καζούο  
Ισιγκούρο»

Βασιλική Αραβαντινού-Κουτσουβή

Επιτροπή Κρίσης

Επιβλέπων Καθηγητής:

Ιωάννης Καναράκης

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Συν-επιβλέπων Καθηγητής:

Θωμάς Συμεωνίδης

Μέλος ΣΕΠ ΕΑΠ

Αθήνα, Ιούνιος 2023

*Στους αφανείς ήρωες, την οικογένειά μου*

## Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τη λειτουργία του αναξιόπιστου αφηγητή στο έργο του Καζούο Ισιγκούρο, *Νυχτωδίες*. Ο όρος «αναξιόπιστος αφηγητής» διατυπώθηκε πρώτη φορά από τον Wayne C. Booth στη δεκαετία του 1960, για να περιγράψει έναν αφηγηματικό τρόπο που ήδη εμφανίζεται σε λογοτεχνικά κείμενα αρκετούς αιώνες πριν. Η μελέτη του όρου αρχικά σχετίστηκε με την έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα σε ένα κειμενοκεντρικό ρητορικό πλαίσιο, το οποίο έδινε έμφαση σε συγκεκριμένες ενδείξεις αναξιοπιστίας που μπορούν να εντοπιστούν σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, καθώς και στη διαμόρφωση μιας τυπολογίας του αναξιόπιστου αφηγητή. Αν και η τάση αυτή της θεωρίας δεν έχει εκλείψει, από τη δεκαετία του 1990, με τη συνδρομή της γνωστικής αφηγηματολογίας, ο αναξιόπιστος αφηγητής έχει θεωρηθεί και ως μηχανισμός αποκωδικοποίησης των ασυνεπειών του κειμένου από τον αναγνώστη, ο οποίος για τον σκοπό αυτό κάνει χρήση προϋπαρχουσών γνώσεών του υπό τη μορφή γνωστικών σχημάτων. Επίσης, έχει επισημανθεί ότι πρόκειται για έναν αφηγηματικό τρόπο ιστορικά και πολιτισμικά προσδιορισμένο.

Με αφορμή το συγκεκριμένο έργο του Καζούο Ισιγκούρο, διερευνάται κατά πόσο η αναξιοπιστία ενδέχεται να επιδρά στις λειτουργίες του αφηγητή εν γένει, όπως αυτές προσδιορίζονται από τον Ζεράρ Ζενέτ. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζεται ότι η λειτουργεί συμπληρωματικά για την αφηγηματική λειτουργία, αφήνοντας περιθώριο στην ανάδειξη των στοιχείων εκείνων που παραμένουν άφρατα στην ανθρώπινη διάδραση και κατ' επέκταση στην αφηγηματική της απόδοση, ενώ ενισχύει το κείμενο από επικοινωνιακή και οργανωτική άποψη. Η ειρωνεία που παράγεται δια μέσου της αναξιοπιστίας κατά τα φαινόμενα δεν ευνοεί την πιστοποιητική λειτουργία του αφηγητή, αλλά παρέχει την αφορμή για να αναδειχτεί οσχολιαστικός χαρακτήρας του έργου, καθώς και η ιδεολογική λειτουργία της αφήγησης.

### Λέξεις – Κλειδιά

Καζούο Ισιγκούρο, αναξιόπιστος αφηγητής, γνωστικά πλαίσια/σχήματα, λειτουργίες αφηγητή, Ζενέτ

## “The Function of the Unreliable Narrator in Kazuo Ishiguro’s *Nocturnes*”

Vasiliki Aravantinou-Koutsouvi

### **Abstract**

This dissertation examines the function of the unreliable narrator in Kazuo Ishiguro’s *Nocturnes*. The term “unreliable narrator” was introduced by Wayne C. Booth in the 1960s to describe a narrational manner the use of which goes back many centuries. The study of unreliability was first related to the notion of “implied author” in a text-centred rhetorical framework, which placed emphasis on textual signals of unreliability, as well as a typology of unreliable narrators. This theoretical tendency has not totally been abandoned; however, since the 1990s with the assistance of cognitive narratology, scholars have seen the unreliable narrator as a mechanism through which the reader can make use of their pre-existing knowledge in the form of cognitive frames/schemata to interpret the inconsistencies of a text. It has also been noted that the unreliable narrator is a historically and culturally determined narrational manner.

Using the specific work by Kazuo Ishiguro as a starting point, this dissertation investigates the extent to which unreliability may affect the functions of narrators in general, as they were defined by Gerard Genette. More specifically, it is argued that unreliability supplements the narrative function, as it foregrounds the elements that remain untold in human interaction and its subsequent narration, while it also reinforces the text from a communicative and organizational aspect. In addition, although unreliability produces irony and therefore does not apparently favour the testimonial function of the narrator, it promotes the commentative character of the work and the ideological function of narration.

### **Keywords**

Kazuo Ishiguro, unreliable narrator, cognitive frames/schemata, functions of the narrator, Genette

## Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη .....	v
Abstract .....	vi
Περιεχόμενα.....	vii
<b>1.Εισαγωγή .....</b>	<b>1</b>
<b>2.Θεωρητικό μέρος .....</b>	<b>3</b>
2.1 Αναξιόπιστος αφηγητής και οι λειτουργίες του αφηγητή .....	3
2.1.1 Θεωρητική αποτίμηση του αναξιόπιστου αφηγητή. Ιστορική αναδρομή του όρου και του περιεχομένου του.....	3
2.1.2 Σύνοψη θεωρίας και προσδιορισμός των εργαλείων ανάλυσης .....	11
2.1.3 Η λειτουργία του αφηγητή.....	12
2.2 Ανάλυση της λειτουργίας του αναξιόπιστου αφηγητή στις <i>Νυχτωδίες</i> .....	13
2.2.1 «Ο τροβαδούρος» .....	14
2.2.2 «Με ήλιο ή και με βροχή» .....	18
2.2.3 «Μάλβερν Χιλς».....	23
2.2.4 «Νυχτωδία».....	28
2.2.5 «Τσελίστες» .....	36
<b>3.Συμπεράσματα.....</b>	<b>40</b>
<b>4.Δημιουργικό μέρος.....</b>	<b>46</b>
4.1 Εισαγωγή .....	46
4.2 Διήγημα: «Αγγέλικά» .....	46
<b>Βιβλιογραφικές αναφορές .....</b>	<b>65</b>

## 1. Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει εκπονηθεί στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος της Δημιουργικής Γραφής και ασχολείται με τη λειτουργία του αναξιόπιστου αφηγητή στο έργο του Καζούο Ισιγκούρο με τίτλο *Νυχτωδίες*. Η εργασία αποτελείται από δύο μέρη, το θεωρητικό και το δημιουργικό.

Στο θεωρητικό μέρος, πραγματοποιείται αρχικά μια διερεύνηση του περιεχομένου και της εξέλιξης του όρου «αναξιόπιστος αφηγητής» μέσα από το έργο κάποιων από τους σημαντικότερους μελετητές του φαινομένου, αρχής γενομένης από τον Wayne C. Booth, ο οποίος εισήγαγε τον όρο τη δεκαετία του 1960. Κατόπιν, η έρευνα επεκτείνεται σε δύο βασικές κατευθύνσεις: Αφενός στην κειμενοκεντρική ρητορική κατεύθυνση, όπου δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στις κειμενικές ενδείξεις εμφάνισης της αναξιοπιστίας στην αφήγηση και στην προσπάθεια του συγγραφέα να επιτύχει συγκεκριμένα αισθητικά αποτελέσματα μέσω του εν λόγω αφηγηματικού τρόπου· αφετέρου στην κατεύθυνση της γνωστικής αφηγηματολογίας, που αντιμετωπίζει το φαινόμενο ως αποτέλεσμα της προσπάθειας ερμηνείας των αντιφάσεων του κειμένου από την πλευρά του αναγνώστη, με τη χρήση των προϋπαρχουσών γνώσεών του, τόσο των κοινωνικών και ιστορικών, όσο και αυτών που σχετίζονται με τις λογοτεχνικές συμβάσεις.

Στη συνέχεια του θεωρητικού μέρους αποσαφηνίζεται η έννοια της λειτουργίας του αφηγητή και για την ακρίβεια των λειτουργιών που αναφέρει ο κορυφαίος της κλασικής αφηγηματολογίας, Ζεράρ Ζενέτ: Εκτός της αυτονόητης αφηγηματικής λειτουργίας, ο Ζενέτ κάνει λόγο και για την οργανωτική/σκηνοθετική, την επικοινωνιακή, την πιστοποιητική, την παρεκβατική/σχολιαστική και την ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή, οι οποίες επιτελούνται μεν συνδυαστικά σε κάθε έργο, αλλά σε διαφορετικό βαθμό η κάθε μία.

Απώτερος σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους οι ενδείξεις αναξιοπιστίας εξυπηρετούν τις λειτουργίες του αφηγητή, διευκολύνοντας με τον αποτελεσματικότερο τρόπο την επίτευξη άρτιου αισθητικού αποτελέσματος, καθώς και την ανάδειξη των ιδεών του κειμένου στις *Νυχτωδίες* του Καζούο Ισιγκούρο. Για τον σκοπό αυτό, ιδιαίτερη βαρύτητα έχει επιλεγεί να δοθεί αφενός σε μελέτη της Kathleen Wall, που επισημαίνει τέσσερις συγκεκριμένους άξονες κειμενικών ενδείξεων ιδιαίτερα διαφωτιστικών για τον εντοπισμό της αναξιοπιστίας του αφηγητή, και αφετέρου στον τρόπο που αυτοί συμπλέκονται με τις λειτουργίες του αφηγητή σε κάθε ένα από τα διηγήματα της συλλογής. Αυτό συμβάλλει επιπλέον και στην τελική αποτίμηση του έργου ως μία ενότητα



αποτελούμενη από πέντε αλληλοσυμπληρούμενα μέρη, παρά ως πέντε εντελώς αυτόνομα έργα που περιλαμβάνονται σε μία συλλογή.

Τέλος, στο δημιουργικό σκέλος της εργασίας επιχειρείται η σύνθεση διηγήματος με χρήση αναξιόπιστου αφηγητή, σε μια προσπάθεια πρακτικής κατανόησης και αφομοίωσης κάποιων εκ των τεχνικών που αναλύονται στο θεωρητικό μέρος.

## 2. Θεωρητικό μέρος

### 2.1 Αναξιόπιστος αφηγητής και λειτουργίες του αφηγητή

#### 2.1.1 Θεωρητική αποτίμηση του αναξιόπιστου αφηγητή. Ιστορική αναδρομή του όρου και του περιεχομένου του.

Ο Wayne C. Booth εισάγει τον όρο «αναξιόπιστος αφηγητής» το 1961, για να περιγράψει ένα φαινόμενο, μορφές του οποίου είναι ανιχνεύσιμες ακόμα και σε μεσαιωνικά κείμενα της αγγλόφωνης λογοτεχνίας (Zerweck, 2001 : 159). Για τον Booth, ένας αφηγητής μπορεί να θεωρηθεί «αξιόπιστος, όταν μιλάει [...] σύμφωνα με τους κανόνες του έργου [...], αναξιόπιστος όταν δεν πράττει κάτι τέτοιο» (Booth, 1983 : 158-9)<sup>1</sup>. Οι «κανόνες του έργου» ταυτίζονται με τη διαφαινόμενη στάση του συγγραφέα: «Ο αφηγητής πλανάται, ή πιστεύει ότι διαθέτει ιδιότητες, τις οποίες ο συγγραφέας του αρνείται» (159). Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης καλείται να αντιληφθεί τη θέση του συγγραφέα μέσα από ένα «ημιδιαφανές προπέτασμα που ορθώνεται από τον αφηγητή» (301). Επομένως, για τον Booth ο αναξιόπιστος αφηγητής λειτουργεί σε συνάρτηση με την αφηρημένη έννοια του υπονοούμενου συγγραφέα (implied author), δηλαδή την εικόνα που μέσω του έργου διαμορφώνεται στον νου του αναγνώστη για τον δημιουργό ως φορέα αξιών (71). Η αντίθεση, πάντως, ανάμεσα στα αναφερόμενα από τον αναξιόπιστο αφηγητή και τις αξίες που προβάλλονται από τον συγγραφέα, παράγει ειρωνεία, και μάλιστα ο Booth υποστηρίζει ότι συγγραφέας και αναγνώστης «συνωμοτούν κρυφά» πίσω από την πλάτη του αφηγητή (304) και ότι, αν και η ανάγνωση καθίσταται περισσότερο απαιτητική σε σχέση με την ανάγνωση ενός κειμένου με αξιόπιστο αφηγητή (159), ο αναξιόπιστος αφηγητής προσφέρει «την ικανοποίηση της συνεργασίας» με τον συγγραφέα (302), καθώς ο αναγνώστης ξετυλίγει σταδιακά το κρυμμένο νόημα του κειμένου.

Η άποψη του Booth για το φαινόμενο αποτέλεσε για δεκαετίες τη βάση για τα θεωρητικά έργα που αφορούσαν την αναξιόπιστη αφήγηση (Zerweck, 2001 : 152): πάνω της βασίζεται η λεγόμενη ρητορική προσέγγιση (rhetorical approach) της αναξιόπιστης αφήγησης, μια προσέγγιση που είναι προσανατολισμένη στο «να περιγράψει τα αποτελέσματα που έχουν οι αφηγηματικές στρατηγικές στο κοινό» (Jedličková, 2008 : 282). Από τη δεκαετία

---

<sup>1</sup> Η ελληνική απόδοση των πληροφοριών που προέρχονται από ξενόγλωσσες μη μεταφρασμένες πηγές είναι της γράφουσας. Για τις μεταφρασμένες πηγές βλ. αναλυτικά στις ελληνόγλωσσες βιβλιογραφικές αναφορές.

του 1970, η στροφή της θεωρίας προς τον αναγνώστη (Prince, 2009 : 400) σηματοδοτεί τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τον τρόπο με τον οποίο επιδρά ο συγγραφέας στο κείμενο προς τους μηχανισμούς μέσω των οποίων ο αναγνώστης αποκωδικοποιεί το κείμενο χρησιμοποιώντας προϋπάρχουσες γνώσεις. Ως εκ τούτου τέθηκε το θεωρητικό θεμέλιο για την εμφάνιση μελετών που αντιμετωπίζουν τον αναξιόπιστο αφηγητή ως αποτέλεσμα της προσπάθειας νοηματοδότησης του κειμένου από τον αναγνώστη (γνωστική προσέγγιση, cognitive approach). Η μετάβαση από τη ρητορική στην γνωστική προσέγγιση έγινε σταδιακά μέσα στις επόμενες δεκαετίες. Όπως θα διαπιστωθεί παρακάτω, οι μελετητές του φαινομένου στις περισσότερες περιπτώσεις εκφράζουν απόψεις που παραπέμπουν μεν κατά το πλείστον σε κάποια από τις δύο προσεγγίσεις, χωρίς ωστόσο να παραβλέπουν και σημαντικές πλευρές που δύνανται να καλυφθούν από την άλλη προσέγγιση.

Τη δεκαετία του 1980, ο William Riggan, αξιοποιώντας τη θεωρία του Booth, ανέπτυξε μια τυπολογία αποτελούμενη από τέσσερις τύπους αναξιόπιστου αφηγητή (picaro, madman, clown, naïf), βασισμένους σε κοινωνικά στερεότυπα, καθιστώντας με τον τρόπο αυτό αισθητό έστω και εμμέσως το γεγονός ότι το φαινόμενο συνδέεται με το αξιακό σύστημα των αναγνωστών (όπ. αναφ. στο Zerweck, 2001 : 152). Το 1983 η Shlomith Rimmon-Kenan θεωρεί αναξιόπιστο τον αφηγητή που εγείρει υποψίες στον αναγνώστη είτε ως προς την απόδοση της ιστορίας, είτε ως προς τον σχολιασμό της (όπ. αναφ. στο Nünning, 2008 : 37). Η Rimmon-Kenan, βασιζόμενη σε κειμενικές ενδείξεις, αποσαφηνίζει ότι ο αφηγητής καθίσταται ύποπτος, όταν διαψεύδεται από το αποτέλεσμα της ίδιας της δράσης ή από τις απόψεις άλλων χαρακτήρων, που συστηματικά αντικρούουν τις δικές του, ενώ και η γλώσσα του αφηγητή μπορεί να περιέχει αντιφάσεις (όπ. αναφ. στο Wall, 1994 : 19).

Σε μια επίσης ρητορικής προσέγγισης προσπάθεια καθορισμού συγκεκριμένων κριτηρίων αναξιοπιστίας, οι James Phelan και Mary Patricia Martin προσδιόρισαν τρεις διαφορετικούς άξονες πάνω στους οποίους εκδηλώνεται η αναξιοπιστία της αφήγησης: Πρώτον, τον άξονα της αλήθειας ή των γεγονότων (alethic): δεύτερον, τον επιστημικό (epistemic) άξονα, που αφορά την ερμηνεία των γεγονότων και την απόδοση κοινωνικής-πολιτισμικής σημασίας σε αυτά: τρίτον, τον αξιολογικό άξονα (axiological), που σχετίζεται με την διατύπωση κρίσεων σύμφωνα με τα κριτήρια του ομιλούντος, π.χ. ηθικά, αισθητικά κ.ά. (όπ. αναφ. στο Margolin, 2015 : 40). Από την παραπάνω διαίρεση συνεπάγεται ότι, κατά Phelan και Martin, η αναξιόπιστη αφήγηση συνίσταται γενικά είτε στην παραπλάνηση (παροχή από τον αφηγητή εσφαλμένων γεγονότων, ερμηνειών ή κρίσεων), είτε στην παράλειψη ανάλογων πληροφοριών για τα διαδραματιζόμενα στο αφηγηματικό σύμπαν

γεγονότα, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση έξι συνολικά τύπων αναξιόπιστης αφήγησης (όπ. αναφ. στο Margolin, 2015 : 48). Πάντως, οι Phelan και Martin δεν εστιάζουν μόνο στις κειμενικές ενδείξεις της αναξιόπιστης αφήγησης, που αποτελούν επιλογές του συγγραφέα, αλλά θεωρούν το φαινόμενο ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ κειμενικών ενδείξεων και των αξιών και πεποιθήσεων του αναγνώστη (όπ. αναφ. στο Zerweck, 2001 : 152).

Η Greta Olson (2003) επεκτείνει το μοντέλο του Booth, χωρίζοντας τους αναξιόπιστους αφηγητές σε αφηγητές που σφάλουν (fallible) και σε αμιγώς αναξιόπιστους/ανειλικρινείς (untrustworthy). Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν αφηγητές που κάνουν λάθος στον τρόπο που κρίνουν ή αντιλαμβάνονται τα γεγονότα, ή μεροληπτούν λόγω ελλιπούς πληροφόρησης (Olson, 2003 : 101). στις περιπτώσεις αυτές οι αναγνώστες αντιλαμβάνονται ότι τα σφάλματα των αφηγητών είναι συγκυριακά και τα δικαιολογούν (102), ενώ η στρατηγική ανάγνωσης που ενδείκνυται είναι να συμπληρωθούν νοερά από τον αναγνώστη τα κενά που ο αφηγητής αφήνει ανοιχτά (104). Αντιθέτως, οι αμιγώς αναξιόπιστοι/ανειλικρινείς αφηγητές εμφανίζουν σκόπιμες ασυνέπειες, που οφείλονται σε στοιχεία του χαρακτήρα τους ή σε λόγους συμφέροντος. Σε τέτοια περίπτωση οι αναγνώστες υποθέτουν ότι οι εν λόγω αφηγητές θα μπορούσαν να έχουν αποδώσει περισσότερο αξιόπιστα την αφήγησή τους (102), προβλέπουν ότι τέτοιοι αφηγητές θα συνεχίσουν να πέφτουν σε αντιφάσεις και συνεπώς ως στρατηγική ανάγνωσης ενδείκνυται η διαρκής επανεξέταση των λεγομένων των αφηγητών (104). Εν ολίγοις, η προσέγγιση της Olson έχει ρητορικό προσανατολισμό, γιατί υποστηρίζει ότι ο αναγνώστης χρησιμοποιεί ως αφετηρία κειμενικές ενδείξεις αναξιόπιστίας του αφηγητή και αντιλαμβάνεται την αναγκαιότητα της διατήρησης επιφυλάξεων, ώστε να αποδώσει εν τέλει σε αυτόν είτε σφαλερότητα είτε εσκεμμένη αναξιόπιστία. Εντούτοις η Olson αναφέρεται και στις στρατηγικές αποτελεσματικής ανάγνωσης του κειμένου, έστω και αν δεν αναλύει τον ακριβή μηχανισμό κατανόησής του.

Με τη συνδρομή επιστημονικών πεδίων όπως η γλωσσολογία και η ψυχολογία, η γνωστική αφηγηματολογία (cognitive narratology) διερεύνησε περαιτέρω τη σχέση μεταξύ κειμενικών στοιχείων και των ερμηνευτικών μηχανισμών των αναγνωστών. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη γνωστική αφηγηματολογία, ό,τι αφορά τον αναξιόπιστο αφηγητή μπορεί να εννοηθεί στο πλαίσιο της θεωρίας των σχημάτων (frames/schemata), ως προβολή του αναγνώστη, ο οποίος σε μια προσπάθειά να εξηγήσει ασάφειες και ασυνέπειες που εντοπίζει στο κείμενο, τις αποδίδει αναξιόπιστία από μέρους του αφηγητή (Nünning, 2008 : 30). Σημαντική εδώ είναι η συμβολή της Monika Fludernik (2010), που υποστήριξε

ότι οι αναγνώστες συμμετέχουν ενεργά στην κατανόηση του νοήματος ενός κειμένου σε τέσσερα διακριτά επίπεδα, κάνοντας χρήση, τουλάχιστον στα πρώτα δύο επίπεδα, γνωστικών σχημάτων και σεναρίων, που έχουν ως αφετηρία προϋπάρχουσες εμπειρικές γνώσεις και που βοηθούν τους αναγνώστες να ερμηνεύουν ένα λογοτεχνικό κείμενο κατά τον ίδιο τρόπο που θα ερμήνευαν και τα γεγονότα της καθημερινότητάς τους. Στο τρίτο επίπεδο οι αναγνώστες λαμβάνουν υπόψη τις διάφορες ειδολογικές συμβάσεις, συμπεριλαμβανομένης και της χρήσης αναξιόπιστου αφηγητή (Fludernik, 2010 : 14-15). Τέλος, στο τέταρτο επίπεδο λαμβάνει χώρα η τελική νοητική διευθέτηση όλων αυτών των στοιχείων από τον αναγνώστη μέσω μιας ερμηνευτικής στρατηγικής γνωστής ως «φυσικοποίηση<sup>2</sup>» (Fludernik, 2010: 15· Nünning, 2008 : 32). Από τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι η αναξιόπιστία της αφήγησης γίνεται μεν αντιληπτή μέσω κειμενικών δεικτών, αλλά φυσικοποιείται, δηλαδή αφομοιώνεται σταδιακά μέσω της χρήσης από τον αναγνώστη προϋπαρχουσών εξωκειμενικών πληροφοριών (Zerweck, 2001 : 153), οι οποίες γεφυρώνουν τα κενά της αφήγησης.

Η Tamar Yacobi (2001) διακρίνει εν γένει πέντε αρχές, βάσει των οποίων ένας αναγνώστης δύναται να φυσικοποιήσει ασυμβατότητες μεταξύ των πληροφοριών ενός κειμένου. Κάθε κειμενική «παραφωνία» μπορεί να οφείλεται σε ποικίλους παράγοντες, όπως ειδολογικούς ή παράγοντες που να δικαιολογούνται από τους σκοπούς του κειμένου (θεματικούς ή αισθητικούς) κ.ά. Ωστόσο, όταν οι ασυνέπειες οφείλονται στις ιδιαιτερότητες του ομιλητή/αφηγητή που διαμεσολαβεί το αφηγηματικό σύμπαν τότε εγείρονται υποψίες ότι αυτός είναι αναξιόπιστος (Yacobi, 2001 : 224), γιατί μπορεί να είναι νοητικά ανίκανος να διακρίνει την αλήθεια, να την αποκρύπτει σκόπιμα, να την αγνοεί ή απλά να σφάλει.

Ο Ansgar Nünning επεσήμανε κάποια προβληματικά σημεία της κραταιής -για τα αφηγηματολογικά δεδομένα- θεωρίας του Booth, όπως για παράδειγμα το γεγονός ότι εξαρτάται από την δυσπροσδιόριστη έννοια του υποννοούμενου συγγραφέα, το ότι οι υποτιθέμενες νόρμες που αυτός θέτει (σε σχέση με τις οποίες κρίνεται αξιόπιστος ή όχι ο αφηγητής) είναι αδύνατον να διατυπωθούν με σαφήνεια (Nünning, 2008: 34), ενώ επιπρόσθετα, η χρήση του όρου μάλλον οδηγεί στην έμμεση επαναφορά της έννοιας της συγγραφικής πρόθεσης και συνεκδοχικά προσδίδει στον συγγραφέα κανονιστικό ρόλο σε σχέση με ηθικά ή ερμηνευτικά ζητήματα, ως μοναδικό ιδεολογικό φορέα του κειμένου (35). Ο Nünning, ωστόσο, συμφωνεί με τον Booth ως προς το ότι, στην περίπτωση της αναξιόπιστης αφήγησης παράγεται δραματική ειρωνεία, λόγω της αντίθεσης ανάμεσα στον

---

<sup>2</sup>“naturalization”

τρόπο θέασης των γεγονότων του αφηγηματικού κόσμου από τον αφηγητή και τα ίδια τα γεγονότα της αφήγησης, η οποία γίνεται αντιληπτή από τον αναγνώστη (Nünning, 2008 : 38· Booth, 1983 : 304). Επομένως, ο αναγνώστης μπορεί να εξηγεί τις κειμενικές ασυνέπειες που εντοπίζει ως δραματική ειρωνεία, αλλά να τις αποδίδει σε έναν αναξιόπιστο αφηγητή (Nünning, 2008 : 39).

Ο Nünning θεωρεί ότι οι πληροφορίες πάνω στις οποίες ο αναγνώστης βασίζεται την προβολή του αναξιόπιστου αφηγητή, προέρχονται στον ίδιο βαθμό από τον νου του ίδιου του αναγνώστη, όσο και από δεδομένα αντλούμενα από το κείμενο (40). Πρόκειται για ένα πραγματολογικό φαινόμενο (45), για την κατανόησή του οποίου πρέπει να ληφθούν υπόψη δύο γενικά γνωστικά πλαίσια αναφοράς, τα οποία διαθέτει ο αναγνώστης: Το ένα σχετίζεται με την εμπειρική γνώση και για ό,τι συνιστά την κοινή λογική, το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο, την ικανότητα του αναγνώστη να κατανοεί την ανθρώπινη ψυχολογία, για τις κοινωνικές, ηθικές και γλωσσικές νόρμες της εποχής του, καθώς και το αξιακό σύστημα και την ιδιοσυστασία του (47). Το δεύτερο είναι το λογοτεχνικό πλαίσιο αναφοράς, δηλαδή όσα ο αναγνώστης γνωρίζει για τις λογοτεχνικές συμβάσεις, τα λογοτεχνικά είδη, τα διάφορα μοντέλα χαρακτήρων που στερεοτυπικά εμφανίζονται στη λογοτεχνία, καθώς και τους κανόνες που θέτει το ίδιο το έργο (48).

Ωστόσο, ο Nünning συμφωνεί με τον Phelan στο ότι, όπως ο αναγνώστης κάνει χρήση των σχετικών σχημάτων για να αποκωδικοποιήσει το κείμενο, έτσι και ο συγγραφέας χρησιμοποιεί νοητικά σχήματα, για να κατασκευάσει αφηγήσεις (Nünning, 2008 : 50-51). Εξάλλου, η αυτο-ενοχοποίηση στην οποία επιδίδεται ο αναξιόπιστος αφηγητής άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο ασυνείδητα (Zerweck, 2001 : 157), προϋποθέτει κάποιου είδους σκοπιμότητα από την πλευρά του συγγραφέα - πραγματικού ή υπονοούμενου (Nünning, 2008: 51). Επομένως, σε μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της αναξιόπιστης αφήγησης, ο Nünning υποστηρίζει ότι όλα τα παραπάνω στοιχεία που αφορούν τα γνωστικά πλαίσια αναφοράς του αναγνώστη, θα πρέπει να εξεταστούν σε συνδυασμό με τους κειμενικούς δείκτες (textual signals) που ο συγγραφέας ενυφαίνει σκόπιμα στο κείμενο. Προτείνει, δηλαδή, μια σύνθεση της γνωστικής με τη ρητορική προσέγγιση.

Η Kathleen Wall σε μελέτη της (1994) σε έργο του K. Ishiguro επικεντρώνεται στον τρόπο με τον οποίο κειμενικές ενδείξεις οδηγούν στην ανίχνευση αναξιοπιστίας στην αφήγηση. Υποστηρίζει ότι ο λόγος (discourse) του αφηγητή εμπεριέχει επαναλαμβανόμενα μοτίβα που μπορούν να βάλουν σε υποψία τον αναγνώστη: Συγκεκριμένα, ο αναγνώστης καθοδηγείται από σημάδια όπως η περιστασιακή χρήση επίσημου λεξιλογίου και η χρήση



απρόσωπων εκφράσεων, στοιχεία τα οποία αποστασιοποιούν τον αποδέκτη, ειδικά σε περιπτώσεις που θα συνέφερε τον ομιλητή να διαγράψει από τη μνήμη του κάποιο στοιχείο του παρελθόντος, ενώ η εμμονική χρήση συγκεκριμένων λέξεων σε τέτοιες περιπτώσεις, τις καθιστά από μόνες τους προειδοποιητικά σημάδια (red flags) για τη συνέχεια της ανάγνωσης (Wall, 1994 : 23). Εξίσου ύποπτη μπορεί να θεωρηθεί η χρήση αμυντικού τόνου, καθώς και η αποστροφή στον ακροατή, που αφήνουν μια αίσθηση ότι ο αφηγητής απαντάει ενοχικά σε ερωτήσεις που στην πραγματικότητα δεν έχουν τεθεί (24). Επίσης, η Wall σημειώνει ότι κατά κανόνα στην αναξιόπιστη αφήγηση οι περιγραφές μπορούν να εκληφθούν ως αξιόπιστες ενώ οι αποκλίσεις ανάμεσα στον τρόπο που περιγράφεται μια σκηνή και στον σχολιασμό της από τον αφηγητή (scene and commentary) μπορούν να αποτελούν ενδείξεις αναξιοπιστίας -π.χ. ο αφηγητής αποδίδει κίνητρα στον εαυτό του ή τους άλλους για τις πράξεις τους, ενώ η δράση δεν επιβεβαιώνει τα κίνητρα αυτά, ή επιχειρεί να εισαγάγει ένα θέμα που προφανώς τον απασχολεί σε χρόνο και χώρο που δεν συνάδουν με το θέμα αυτό (25). Η Wall εφιστά την προσοχή και στη δυνατότητα που έχουν κάποια δομικά κειμενικά χαρακτηριστικά (order and duration) να αναδεικνύουν τα κίνητρα του αναξιόπιστου αφηγητή (31): Για παράδειγμα, η ανισορροπία ανάμεσα στην έκταση του κειμένου που αφιερώνεται στην εξιστόρηση γεγονότων του παρελθόντος σε αντίθεση με τη δράση που εκτυλίσσεται στο παρόν, είναι για την Wall μια σαφής ένδειξη ότι βρίσκεται σε εξέλιξη μια οιονεί επανεξέταση των πεπραγμένων του αφηγητή. Ειδικά οι απότομες εναλλαγές στην αφήγηση υπό τη μορφή αναλήψεων, αποκαλύπτουν πότε η ιστορία φθάνει στον επώδυνο για τον αφηγητή πυρήνα της (33). Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι, αν και η Wall εστιάζει στις κειμενικές ενδείξεις αναξιόπιστης αφήγησης, κάτι που μάλλον την τοποθετεί πλησιέστερα σε μια ρητορική θεώρηση του φαινομένου, δεν παραλείπει να αναφερθεί και στην φυσικοποίηση (naturalization) ων ενδείξεων από τον αναγνώστη, ο οποίος καλείται να χρησιμοποιήσει τις προϋπάρχουσες γνώσεις του τόσο για την ιστορία (28), όσο και για την ανθρώπινη ψυχολογία (29), προκειμένου να εξιχνιάσει τα βαθύτερα κίνητρα των ασυνεπειών και των αντιφάσεων της αφήγησης.

Η Theresa Heyd επισημαίνει ότι τόσο η ρητορική, όσο και η γνωστική προσέγγιση συγκλίνουν στην άποψη ότι η αναξιόπιστη αφήγηση είναι μια «*σύνθετη επικοινωνιακή πράξη*» (Heyd, 2006 : 219). Για τον λόγο αυτό θα ήταν σκόπιμο η αναξιόπιστη αφήγηση να αντιμετωπίζεται ως πραγματολογική απόκλιση, που μπορεί να μελετηθεί με βάση την Αρχή

της Συνεργασίας του Grice<sup>3</sup> (219). Πιο συγκεκριμένα, η Heyd υποστηρίζει ότι η λογοτεχνική αφήγηση μπορεί εξ ορισμού να θεωρηθεί ως ένα εκφώνημα που απηχεί ένα άλλο (echoic utterance), γιατί –όπως το θέτουν οι Sperber και Wilson (όπ. αναφ. στο Heyd, 2006 : 221-222)- ο αφηγητής κάνει χρήση (use) μιας φράσης ενδοδιηγητικά, για να περιγράψει κάτι που συμβαίνει στο αφηγηματικό σύμπαν, την ίδια στιγμή που γίνεται αναφορά (mention) στην ίδια φράση από τον συγγραφέα εξωδιηγητικά, σαν κάτι που λέει κάποιος άλλος, δηλαδή ο αφηγητής (222). Το παραγόμενο αισθητικό αποτέλεσμα σχετίζεται με τη διαφανόμενη στάση (attitude) του συγγραφέα. Μπορεί επομένως, χρήση και αναφορά άλλοτε να συγκλίνουν (π.χ. σε αυτοβιογραφίες), άλλοτε να αποκλίνουν, παράγοντας ειρωνεία, όπως στην περίπτωση της αναξιόπιστης αφήγησης (222-223).

Για την Heyd, ο αφηγητής έχει έναν συγκεκριμένο επικοινωνιακό στόχο να υπηρετήσει απέναντι στον αναγνώστη, εφόσον μάλιστα, στη μεταξύ τους επικοινωνία είναι αυτός που κατέχει κατ' αποκλειστικότητα το βήμα (224-225). Ο αναγνώστης από την πλευρά του έχει την αυξημένη προσδοκία τι ο αφηγητής τηρεί την Αρχή της Συνεργασίας, ωστόσο είναι προφανές ότι ο αναξιόπιστος αφηγητής κάνει ακριβώς ό,τι δεν πρέπει, παραβιάζοντάς την: Κατά την Heyd, αυτό που κατά κανόνα συμβαίνει ώστε να μπορεί να θεωρηθεί αναξιόπιστη η αφήγηση, είναι ότι ο αφηγητής δεν επιδιώκει να γίνει αντιληπτή η παραβίαση, η οποία επομένως πραγματοποιείται με οποιονδήποτε άλλο τρόπο πλην του κατάφωρου<sup>4</sup>, που σημαίνει ότι συγκαλύπτεται συστηματικά στο ενδοδιηγητικό επίπεδο, αλλά γίνεται αντιληπτή σταδιακά από τον αναγνώστη εξωδιηγητικά (225). Προς την κατεύθυνση της εξιχνίασης της αναξιόπιστίας σε ένα κείμενο, η Heyd προτείνει πρακτικά τον εντοπισμό των εκφωνημάτων, που είτε είναι εμφανώς εσφαλμένα, ή ανασκευάζουν προηγούμενους ισχυρισμούς του αφηγητή, ή μεταφέρουν πληροφορίες που θα μπορούσαν να έχουν φανερωθεί νωρίτερα (226).

Εν ολίγοις, η Heyd δεν απέχει ουσιαστικά από την ρητορική προσέγγιση, ωστόσο την εμπλουτίζει με την προοπτική της Πραγματολογίας. Τέλος, παρέχει μια τυπολογία αναξιόπιστων αφηγητών, στην οποία η διάκριση γίνεται με βάση την πρόθεση αναξιόπιστίας (intentionality) ή την αυτεπίγνωση (self-consciousness) του αφηγητή (227). Μια πρώτη

---

<sup>3</sup>Η Αρχή της Συνεργασίας (Cooperative Principle): «Να είναι η συνεισφορά σου στη συνομιλία η απαιτούμενη, σύμφωνα με το σημείο όπου εμφανίζεται και με τον αναγνωρισμένο στόχο ή κατεύθυνση της συνομιλίας στην οποία συμμετέχεις» (Grice, όπ. αναφ. στο Κανάκης 2007 : 163).

<sup>4</sup>Οι κατηγορίες παραβίασης των αξιωμάτων της Αρχής της Συνεργασίας είναι: Κατάφωρη παραβίαση, δόλια παραβίαση, ακούσια παραβίαση, αποδέσμευση από ένα αξίωμα, αναστολή ενός αξιώματος (Κανάκης 2007 : 166).



κατηγορία αναξιόπιστου αφηγητή κατά την Heyd είναι ο αφηγητής που επιχειρεί να εξαπατήσει σιωπηλά (227-228), ο οποίος έχει επίγνωση των επιπτώσεων όσων αποκρύπτει για την εξέλιξη της ιστορίας. Η δεύτερη περίπτωση αναξιόπιστης αφήγησης είναι η περίπτωση της αυταπάτης (self-deception), η οποία γίνεται αισθητή όταν ο αναγνώστης εντοπίζει στο κείμενο ευφημισμούς, μισές αλήθειες, δηλωμένα από τον αφηγητή κενά μνήμης (228), εκφράσεις δισταγμού (229) κ.α. Στοιχεία όπως τα προαναφερθέντα στον λόγο του αφηγητή μπορούν να εκφράζουν μια προσπάθεια αποφυγής άβολων παραδοχών που δύνανται να θέσουν σε κίνδυνο το γόητρό του (230) και εν τέλει φανερώνουν με τρόπο πλάγιο την εσωτερική σύγκρουση του ομιλητή (231). Τρίτη είναι η περίπτωση της ακούσιας αναξιοπιστίας (unintentional unreliability), στην οποία οι αφηγητές παρουσιάζονται να μην πληρούν ουσιαστικές προδιαγραφές ώστε να συνεισφέρουν σε μια συνεργατική πράξη όπως η επικοινωνία, λ.χ. είναι παιδιά, παράφρονες κ.ά. (232). Αξίζει να σημειωθεί, πάντως, ότι η κατάταξη του αφηγητή σε μια ορισμένη κατηγορία αναξιοπιστίας εμμέσως φαίνεται να αντλεί από τις νοητικές εγγραφές και τις εμπειρίες του αναγνώστη και υπό αυτή την έννοια έχει μια γνωστική χροιά.

Ο Bruno Zerweck αναγνωρίζει ότι τόσο η ρητορική προσέγγιση του Booth και των συνεχιστών του, όσο και η γνωστική προσέγγιση μελετητών όπως ο Nünning και η Fludernik αποτελούν σημαντικές «στροφές» στη θεωρία που αφορά την αναξιόπιστη αφήγηση, αλλά υποστηρίζει ότι η μελέτη του φαινομένου χρήζει μιας θεώρησης, που να επικεντρώνεται αυτή τη φορά στην ιστορική και πολιτισμική διάσταση του θέματος (Zerweck, 2001 : 151). Σημείο εκκίνησης για τον Zerweck αποτελεί η γνωστική θεωρία και κάνει λόγο για τέσσερις συνθήκες που πρέπει να ισχύουν κατ' ελάχιστο, προκειμένου να έχουμε αναξιόπιστη αφήγηση: Πρώτον, όπως παρατηρεί και ο Margolin, ο αφηγητής θα πρέπει να έχει κατά κάποιον τρόπο ανθρώπινη υπόσταση, ώστε να υπάρχει «γνωστικό κέντρο» στο οποίο να μπορεί να αποδοθεί αναξιοπιστία (όπ. αναφ. στο Zerweck, 2001 : 156). Δεύτερον, ο αφηγητής θα πρέπει εν αγνοία του να αυτο-ενοχοποιείται: Όπως εξηγεί ο Zerweck, ένας αφηγητής που παραδέχεται ανοιχτά πράξεις και κίνητρα χωρίς την παραμικρή προσπάθεια απόκρυψης, πιθανότατα δεν μπορεί να θεωρηθεί αναξιόπιστος στην αφήγησή του, ακόμα και αν όσα αποκαλύπτει συνθέτουν την εικόνα ενός συνολικά αναξιόπιστου ατόμου, π.χ. ψυχοπαθούς (157). Τρίτον, η αφηγηματική αναξιοπιστία είναι ένα φαινόμενο πολιτισμικά προσδιορισμένο, που σημαίνει ότι αφηγητές που θα χαρακτηρίζονταν αναξιόπιστοι σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο (π.χ. στον δυτικό κόσμο), δεν θα έδιναν την εντύπωση αναξιόπιστου σε ένα άλλο (157). Τέλος, η αφηγηματική αναξιοπιστία είναι και ιστορικά προσδιορισμένη,

εφόσον τα πρότυπα για ό,τι αποτελεί «φυσιολογική» συμπεριφορά, οι αξίες, κ.λ.π., αλλάζουν στο πέρασμα του χρόνου, συμπαρασύροντας και τα γνωστικά πλαίσια/σχήματα των αναγνωστών. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο αφηγητής ενός δεδομένου κειμένου να μην «φυσικοποιείται» ως αξιόπιστος στον ίδιο βαθμό για τους αναγνώστες όλων των ιστορικών περιόδων (158). Σε γενικές γραμμές ένας αφηγητής κρίνεται ως αναξιόπιστος από αναγνώστες που μοιράζονται παρόμοια νοητικά σχήματα (157).

### 2.1.2. Σύνοψη θεωρίας και προσδιορισμός των εργαλείων της ανάλυσης

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι, η θεωρία γύρω από την αναξιόπιστη αφήγηση έχει ως αφετηρία της μια εκ του σύνεγγυς ανάγνωση ενός λογοτεχνικού έργου: Σκοπός της είναι η τεκμηρίωση της αναξιοπιστίας του αφηγητή επί τη βάση χειροπιαστών ενδείξεων στον λόγο και τη δομή του κειμένου, καθώς και τη διαμόρφωση μιας ορισμένης τυπολογίας αναξιόπιστων αφηγητών, ικανής να πλοηγήσει με ασφάλεια τον αναγνώστη στο σκεπτικό του ομιλούντος οργανωτή του κειμένου και ταυτοχρόνως στον κατά κανόνα φορτισμένο ψυχισμό του ως δρώντος χαρακτήρα που καταφεύγει στην αναξιοπιστία για ένα πλήθος πιθανών λόγων (νοητικοί, ψυχολογικοί, λόγοι συμφέροντος κ.ά.). Ο κειμενο-κεντρικός, ρητορικός προσανατολισμός των μελετών στην αρχή συνδέθηκε με τη συζήτηση γύρω από τον υπονοούμενο συγγραφέα και την πρόθεσή του. Στην πορεία, ωστόσο, το ενδιαφέρον στράφηκε προς την κατεύθυνση του αναγνώστη και των μηχανισμών κατανόησης που επιστρατεύει όταν βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα σύνθετο αφηγηματικό αλλά γνώριμο από την καθημερινότητα φαινόμενο όπως η αναξιοπιστία: στη γνωστική προσέγγιση του φαινομένου, ο ίδιος ο αφηγητής μετατρέπεται από φερέφωνο του συγγραφέα σε μηχανισμό προβολής προσωπικών βιωμάτων και ερμηνευτικής σύνθεσης του νοήματος του κειμένου από τον εκάστοτε αναγνώστη. Προχωρώντας το σκεπτικό αυτό ένα βήμα παραπέρα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η αναξιόπιστη αφήγηση ως ερμηνευτική στρατηγική του αναγνώστη είναι επόμενο να εξαρτάται από το ιστορικό και πολιτισμικό γίνεσθαι μέσα στο οποίο ερμηνεύεται ένα κείμενο. Επομένως, εκτός του ότι δεν είναι εφικτό να γνωρίζουμε τη συγγραφική πρόθεση, είναι επιπλέον ανούσιο να κάνουμε λόγο για μια και μόνο ορθή ερμηνεία του κειμένου, ιδιαίτερα όταν το νόημά του αποσταθεροποιείται συστηματικά από τον ίδιο τον αφηγητή.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η αποσταθεροποίηση αυτή αποτελεί επιλογή του συγγραφέα και στην παρούσα εργασία θα επιχειρηθεί μια ανίχνευση των αποτελεσμάτων της στην

παραγωγή νοήματος. Ωστόσο θα ήταν χρήσιμο να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι οι διάφορες επιστημονικές απόψεις που εκφράζονται σχετικά με ένα συγκεκριμένο φαινόμενο –εδώ την αναξιόπιστη αφήγηση- δεν είναι απαραίτητα αλληλοαναιρούμενες, αλλά συχνά λειτουργούν συμπληρωματικά: στην παρούσα εργασία, λόγω χάρη, θα υιοθετήσουμε μια προσέγγιση βασισμένη σε κειμενικές ενδείξεις, με σκοπό την κατά το δυνατόν συγκεκριμένη τεκμηρίωση της ύπαρξης αναξιοπιστίας, προτού επιχειρηθεί η όποια ερμηνευτική αποτίμησή της –που εμπεριέχει τον προσδιορισμό και σχολιασμό της ιδεολογικής λειτουργίας του αφηγητή. Παρόλα αυτά, θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη η ακούσια συμβολή των προσωπικών νοητικών σχημάτων και παραστάσεων της γράφουσας κατά την ερμηνευτική διαδικασία. Για τον ευχερέστερο εντοπισμό απτών κειμενικών ενδείξεων, πάντως, κρίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη η ανάλυση της Kathleen Wall, τα βασικά σημεία της οποίας αναφέρθηκαν παραπάνω και η οποία παρέχει κατά τρόπο λεπτομερή συγκεκριμένους κειμενικούς δείκτες αναξιοπιστίας. Τέλος, θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη ανασκόπηση όσων έχει υποστηρίξει σχετικά με τη λειτουργία του αφηγητή εν γένει ένας από τους εμβληματικότερους εκπροσώπους της σύγχρονης αφηγηματολογίας, ο Gérard Genette, προτού επιχειρήσουμε μια διερεύνηση της λειτουργίας του αναξιόπιστου αφηγητή στο συγκεκριμένο έργο του Ishiguro.

### 2.1.3. Η λειτουργία του αφηγητή

Ο Gérard Genette διακρίνει έξι λειτουργίες του αφηγητή<sup>5</sup>, τις οποίες συνδέει με διαφορετικές πλευρές της αφήγησης (Καψωμένος, 2003 : 137). Πιο συγκεκριμένα, η αφηγηματική λειτουργία (function narrative), σχετίζεται με την ιστορία της αφήγησης και σημαίνει ότι ο αφηγητής είναι καταρχάς ο φορέας μετάδοσης των γεγονότων της ιστορίας: μάλιστα θεωρεί ότι αυτή είναι η μόνη απολύτως απαραίτητη λειτουργία, από την οποία «κανένας αφηγητής δεν μπορεί να απομακρυνθεί χωρίς ταυτοχρόνως να χάσει την ιδιότητα του αφηγητή, και την οποία μπορεί κάλλιστα να επιχειρήσει να περιορίσει» (Genette, 2007 : 332). Η δεύτερη λειτουργία είναι η οργανωτική, (function de régie) ή σκηνοθετική-οργανωτική, η οποία σχετίζεται με το κείμενο: ο αφηγητής δομεί τον λόγο κατά τρόπο ώστε να γίνεται αισθητή η εσωτερική του οργάνωση με στόχο τη «μέγιστη δραστηκότητά» του (Καψωμένος, 2003 : 137). Τρίτη λειτουργία του αφηγητή, είναι η επικοινωνιακή (function de communication), η οποία καθιστά αισθητό τον διαρκή προσανατολισμό του αφηγητή προς

---

<sup>5</sup>Στο έργο του *Σχήματα III* αναφέρονται πέντε (Genette 2007 : 334): Οι αναφερόμενες εδώ πλην της παρεκβατικής-σχολιαστικής.

τον δέκτη -ακροατή ή αναγνώστη- με στόχο την εδραίωση και τη διασφάλιση της αδιάλειπτης επαφής μαζί του (Καψωμένος, 2003 : 137). Κατά τον Genette η τρίτη αυτή (επικοινωνιακή) λειτουργία συνιστά μια οιονεί συγχώνευση της φατικής και της βουλητικής λειτουργίας του Jakobson, που σχετίζονται με την επιβεβαίωση της επαφής και την επίδραση επί του δέκτη αντίστοιχα και αναφέρεται στην ίδια την αφηγηματική κατάσταση (Genette, 2007 : 332). Ο προσανατολισμός του αφηγητή προς τον εαυτό του συμβάλλει στην επιτέλεση της τέταρτης λειτουργίας που είναι η πιστοποιητική (function testimonial ou d'attestation), η οποία αναφέρεται στη σχέση που φαίνεται να έχει ο αφηγητής με την ιστορία που αφηγείται και έχει ως στόχο τη μεγιστοποίηση της αληθοφάνειας· αυτό συμβαίνει λ.χ. «όταν ο αφηγητής υποδεικνύει την πηγή απ' όπου αντλεί την πληροφορία του ή τον βαθμό ακρίβειας των ίδιων των δικών του αναμνήσεων ή των αισθημάτων που του ξυπνάει το τάδε επεισόδιο» (Genette, 2007 : 333). Αντίθετο στόχο υπηρετεί η πέμπτη λειτουργία, η παρεκβατική-σχολιαστική, με την οποία ο αφηγητής «επιχειρεί με παρεκβατικές παρενθέσεις την υπονόμηση της αληθοφάνειας, την επίδειξη του τεχνηματικού χαρακτήρα [...] του κειμένου» (Καψωμένος, 2003 : 137). Τέλος, η έκτη λειτουργία του αφηγητή είναι η ιδεολογική (function idéologique), όταν σχόλια του αφηγητή προσλαμβάνουν διδακτικό χαρακτήρα, και με τον τρόπο αυτό «εκφράζουν την αυθεντία του συγγραφέα και μεταφέρουν τα αξιολογικά του κριτήρια απευθείας στον αναγνώστη» (Καψωμένος, 2003 : 137).

Κατά τον Genette, η πρώτη λειτουργία (αφηγηματική) αυτονόητα επιτελείται από τον αφηγητή. Από τις υπόλοιπες καμία δεν μπορεί να παραμεριστεί εντελώς, ενώ τα όρια της κάθε μίας αποσαφηνίζονται κατά την αλληλεπίδρασή τους (Genette, 2007 : 334).

## 2.2. Ανάλυση της λειτουργίας του αναξιόπιστου αφηγητή στις *Νυχτωδίες*

Στο κείμενο που ακολουθεί επιχειρείται η ανίχνευση συγκεκριμένων ενδείξεων αναξιοπιστίας στα διηγήματα που συνθέτουν τη συλλογή *Νυχτωδίες* του Καζού Ισιγκούρο<sup>6</sup>. Όπως θα διαπιστωθεί, οι κειμενικοί αυτοί δείκτες αναξιοπιστίας συμβάλλουν στην επιτέλεση ευρύτερων αφηγηματικών λειτουργιών, ενώ συχνά η ίδια ένδειξη εξυπηρετεί περισσότερες από μία λειτουργίες. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει κάποιους από τους τρόπους με τους

---

<sup>6</sup>Ως αφετηρία για την ανάλυση χρησιμοποιείται η πιο πρόσφατη ελληνική έκδοση του έργου: Ισιγκούρο, Κ. (2022). *Νυχτωδίες*. Α. Μαντόγλου (Μτφ.) Αθήνα: Ψυχογιός.

οποίους οι λειτουργίες του αφηγητή αλληλεπιδρούν, εξασφαλίζοντας τη μέγιστη αφηγηματική οικονομία και επιδραστικότητα.

### 2.2.1. «Ο Τροβαδούρος»

Στον «Τροβαδούρο» ο νεαρός κιθαρίστας Γιάνεκ, μετανάστης στη Βενετία από την Πολωνία, εξιστορεί την τυχαία αλλά αξιομνημόνευτη συνάντησή του με το ίνδαλμά του από τα παιδικά του χρόνια, τον αμερικανό τραγουδιστή Τόνι Γκάρντνερ. Ο λόγος τόσο του νεαρού, όσο και του αμερικανού τροβαδούρου, που διαδέχεται ως αφηγητής τον Γιάνεκ, παρέχει αρκετές ενδείξεις, ώστε να θεωρηθούν οι αφηγήσεις τους αναξιόπιστες. Για παράδειγμα, στο τέλος της πρώτης ενότητας, ο Γιάνεκ συμφωνεί να συμμετάσχει επ' αμοιβή σε μια σερενάτα του Γκάρντνερ προς τη σύζυγό του, Λίντυ. Η αμοιβή αναφέρεται ως αποζημίωση, ενώ ο αφηγητής χρησιμοποιεί ευθύ λόγο για να μεταφέρει τα ακριβή λόγια του Γκάρντνερ. Στη συνέχεια, ο νεαρός απαντάει στον Γκάρντνερ με επίσημο ύφος, εμμέσως αποστασιοποιούμενος από το θέμα των χρημάτων και υπογραμμίζοντας την ηθική διάσταση της αποδοχής του. Ο αφηγητής μέχρι το τέλος αποποιείται κάθε ευθύνη για την αμοιβή και μόνο πλαγίως διαφαίνεται η συναίνεσή του σε αυτήν: *«Ο κύριος Γκάρντνερ έχωσε κάμποσα χαρτονομίσματα μέσα στο χέρι μου [...] αλλά δεν ήθελε ούτε να ακούσει, ούτε να πάρει πίσω μερικά»* (Ισιγκούρο, 2022 : 45). Η αντίστοιχη τακτική του Γκάρντνερ είναι η χρήση απρόσωπου λόγου (συμπεριλαμβανομένου και β' ενικού προσώπου με γενική έννοια), όταν επιδιώκει να προσδώσει κύρος γενικής παραδοχής ή σοφίας προερχόμενης από πολύχρονη εμπειρία σε έναν καθαρά προσωπικό του ισχυρισμό: *«Το κορίτσι πρέπει να είναι προετοιμασμένο να κατέβει από το ασανσέρ στον δεύτερο όροφο [...] να συνηθίσει τον αέρα [...] Τότε, ίσως κάποια μέρα [...] θα πέσει πάνω σε κάποιον ο οποίος έχει κατέβει από το ρετιρέ»* (33).

Πολύ χαρακτηριστική στη διαμόρφωση ενός αμυντικού τόνου των αφηγητών είναι η τάση να στρέφονται στον αποδέκτη των λόγων τους, επιχειρώντας να προκαταβάλουν τη σκέψη του. Διόλου τυχαίο το γεγονός ότι τα σημεία της αφήγησης όπου παρατηρείται η εν λόγω τακτική εκθέτουν γεγονότα τα οποία είναι λογικό να οδηγήσουν τον αποδέκτη να κάνει υποθέσεις επιζήμιες για το γόητρο του εκάστοτε ομιλητή: Για παράδειγμα, ενόσω ο Γιάνεκ εκθέτει τις συνθήκες ζωής του στη Βενετία, στρέφεται επανειλημμένα στον αναγνώστη, προδίδοντας την έντονη ανασφάλεια και το αίσθημα ακύρωσης που βιώνει ως μουσικός με φράσεις όπως: *«Αλλά να που σας απευθύνομαι σαν να είμαι μόνιμο μέλος μιας μπάντας»* (13),



ή «Θα σκέφτεστε ότι πρέπει να είναι κόλαση, τρεις μπάντες να παίζουν ταυτόχρονα στην ίδια πλατεία» (14). Αντίστοιχα ο Γκάρντνερ, παρεμβάλλει τακτικές αποστροφές προς τον Γιάνεκ με χαρακτήρα επιτακτικό: «Πρέπει να καταλάβεις» (31), «Φίλε μου, δεν μπορείς να μην θαυμάσεις ένα τέτοιο κορίτσι» (33). Ταυτόχρονα χειραγωγεί κατηγορώντας εμμέσως τον ακροατή του (Γιάνεκ) ότι εκείνος δεν καταλαβαίνει, π.χ. «Δεν αντιλαμβάνεσαι πλήρως το πώς λειτουργούν τα πράγματα» (32): άθελά του ο Γκάρντνερ προδίδει το υφέρπον αίσθημα ανωτερότητάς του απέναντι στον νεαρό, αλλά και την υποσυνείδητη πίεση που αισθάνεται ο ίδιος να αποκρούσει εκ των προτέρων τυχόν υπόνοιες του συνομιλητή του για την αμφισβητούμενη ηθική όσων διηγείται.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η επίμονη αναφορά των αφηγητών σε λέξεις, στις οποίες φαίνεται να επιδιώκουν να προσδώσουν ιδιαίτερη βαρύτητα: Ενόσω ο Γιάνεκ προσπαθεί να αντιπαρέλθει την αναλωσιμότητά του ως πλανόδιου «τσιγγάνου»- μουσικού (13), η επαναλαμβανόμενη αναφορά στην πλατεία Σαν Μάρκο επιχειρεί την εμπέδωση μιας άλλης εκδοχής των πραγμάτων από τον αναγνώστη: Ο νεαρός εμφανίζεται προνομιούχος, επειδή εργάζεται σε ένα μέρος που του επιτρέπει να συνυπάρχει έστω και από απόσταση με σημαντικούς ανθρώπους: «Για κοίτα εκεί, ο Γουόρεν Μπίτι ή, παιδιά, κοιτάζτε εκεί, ο Κίσιγγκερ [...] Τα έχουμε συνηθίσει αυτά» (15). Αντιστοίχως, ο Γκάρντνερ, αναφερόμενος στο ταπεινό ξεκίνημα της Λίντυ, συναισθάνεται ότι αναφέρεται σε μια πορεία ζωής που βασίστηκε αποκλειστικά σε ένα εντυπωσιακό παρουσιαστικό, χωρίς κανένα πνευματικό εφόδιο: επομένως υποστηρίζει ότι «το μικρό εστιατόριο με τα χοινοτόγκ ήταν το δικό της Χάρβαρντ, το δικό της Γέιλ» (31), σε μια εμφατική προσπάθεια προβολής της υποτιθέμενης κοινωνικής μόρφωσης της συζύγου του, που έρχεται σε αντίθεση με την παραδοχή του ότι «αν η γυναίκα [...] χρησιμοποιήσει [την ομορφιά] με λάθος τρόπο της συμπεριφέρονται σαν σε πόρνη» (32).

Αξίζει εδώ να σημειωθεί, ότι οι λεξιλογιακές επιλογές των ομιλητών αναγνωρίζονται ως σημάδια αναξιοπιστίας εξαιτίας της φυσικοποίησης: Η περιγραφή ενός σκηνικού παρακμής σε ό,τι αφορά την ανέλιξη της Λίντυ γίνεται εν τέλει αισθητή ως τέτοια από τον αναγνώστη, ειδικά εφόσον ο ομιλητής, ξαφνιασμένος ο ίδιος από την βαρύτητα της λέξης «πόρνη», σπεύδει να αλλάξει θέμα: «Τέλος πάντων [...] ήρθε και η σειρά της» (32). Μπορούμε, δηλαδή, να αντιληφθούμε εκ πείρας ότι ο αφηγητής λέει λίγα σε σχέση με όσα ξέρει – ή και με όσα αισθάνεται, λ.χ. το τραύμα του θανάτου της μητέρας του Γιάνεκ προσπερνιέται βιαστικά από τον ίδιο με τη φράση «για χάρη της μνήμης της» (16).

Οι παραπάνω ενδείξεις οδηγούν στο εξής παράδοξο της αναξιόπιστης αφήγησης: Ενώ οι αποστροφές στον αναγνώστη και η καίρια επιλογή λεξιλογίου συμβάλλουν στην ενίσχυση της επικοινωνιακής λειτουργίας, αυτό επιτυγχάνεται τελικά εις βάρος της αληθοφάνειας: Ναι μεν εδραιώνεται η επαφή με τον αναγνώστη και εξάπτεται το ενδιαφέρον του (αναφορά σε διάσημα πρόσωπα, υπαρκτά μέρη, κ.ο.κ.), ταυτόχρονα όμως άθελά τους οι αφηγητές επιστούν την προσοχή ακριβώς στα αμφιλεγόμενα σημεία όσων ισχυρίζονται. Ή αλλιώς: Η προσπάθεια του αφηγητή να προσδώσει αληθοφάνεια στον λόγο του δημιουργεί εντύπωση αυτοενοχοποίησης, παράγει ειρωνεία κι ως εκ τούτου εξυπηρετεί μάλλον την παρεκβατική/σχολιαστική, παρά την πιστοποιητική του λειτουργία.

Εκτός του λόγου, η δόμηση της αφήγησης του Γιάνεκ επηρεάζεται από τα καταπιεσμένα συναισθήματά του. Ο νεαρός γνωστοποιεί την πρόθεσή του να αφηγηθεί τη συνάντησή με τον Γκάρντνερ ήδη από τη πρώτη φράση του διηγήματος, ωστόσο δεν αρχίζει να την εξιστορεί παρά μόνο τρεις σελίδες παρακάτω: «Και φυσικά δεν μπορούσα να τρέξω προς το μέρος του [...] Έπρεπε να περιμένω» κ.ο.κ. (Ισιγκούρο, 2022 : 16). Έτσι, εκτός από το παρόν (1<sup>ο</sup> αφηγηματικό επίπεδο) δημιουργείται έκτοτε και ένα δεύτερο επίπεδο, που ολοκληρώνεται μία παράγραφο πριν το τέλος, όταν ο Γιάνεκ θα επαναφέρει την αφήγησή του στο παρόν με προοπτική στο μέλλον. Αυτό που ο Γιάνεκ κάνει ανάμεσα στην πρώτη φράση και την έναρξη της καθεαυτής αφήγησης της συνάντησης, είναι να αναφέρεται στον τρόπο ζωής του στη Βενετία, αλλά και στην αγάπη της μητέρας του για τη μουσική του Γκάρντνερ· αυτό επιτυγχάνεται με διαδοχικές αναλήψεις, οι οποίες αποτελούν δομική ένδειξη αναξιοπιστίας (Wall, 1994 : 33), και βοηθούν τον αναγνώστη να αντιληφθεί ότι, ταυτόχρονα με την κυρίως αφήγηση, διενεργείται και μια επανεξέταση της ζωής του αφηγητή. Παρατηρούμε, λόγου χάρι, ότι η υποκειμενικότητα του αφηγητή σχεδόν εκμηδενίζεται, όταν ο νεαρός παρατηρεί από κοντά τον διάσημο τραγουδιστή και τη σύζυγό του Λίντυ, ενώ οι αναλήψεις πυκνώνουν εκ νέου με τη συνδρομή της μουσικής στη διάρκεια της νυχτερινής εξόρμησης των δύο αντρών· με αφορμή τη μουσική, εικόνες της μητέρας και της ζωής στην κομμουνιστική Πολωνία παρεισφρέουν με ανανεωμένη ορμητικότητα, ενίοτε και δύο φορές στην ίδια σελίδα, συγκροτώντας ένα επιμέρους αφηγηματικό επίπεδο (3<sup>ο</sup>), μια «μισοσυνειρική ανάμνηση» (Genette, 2007 : 306): «Προσπάθησα να το κάνω να ακουστεί αμερικανικό [...] και νομίζω σκεφτόμουν τη μητέρα μου»· «Ένας Αμερικανός αφήνει τη γυναίκα του [...] οδηγώντας σε έναν ατελείωτο δρόμο, όπως ποτέ δεν έκανε η μητέρα μου» (Ισιγκούρο, 2022 : 39). Ο Γκάρντνερ, από την άλλη μεριά, σε έναν μονόλογο

(4<sup>ο</sup> αφηγηματικό επίπεδο), ο οποίος αποτελεί παρεμβαλλόμενη αφήγησι<sup>7</sup>, αφηγείται την ιστορία της Λίντυ και της γνωριμίας του μαζί της, ενώ περιστασιακά απευθύνεται στον Γιάνεκ. Επομένως, η αποσπασματικότητα των αναλήψεων, που χαρακτηρίζει τον λόγο του Γιάνεκ, στα λόγια του Γκάρντνερ αντικαθίσταται από τον παρεμβαλλόμενο χαρακτήρα της αφήγησής του, η οποία και πάλι ακολουθεί τη δική του συναισθηματική ροή.

Με τον τρόπο αυτό, οι δομικές αναταράξεις που επιφέρει η αναξιοπιστία του αφηγητή εξυπηρετούν και την οργανωτική-σκηνοθετική λειτουργία του: Το διήγημα δομείται πάνω σε τέσσερα αφηγηματικά επίπεδα, με την αλήθεια των προσώπων να βαθαίνει όσο αυξάνεται η αποσπασματικότητα των εγκιβωτισμένων μετα-αφηγήσεων. Η αφήγηση του παρόντος του Γιάνεκ λειτουργεί ταυτόχρονα αντιστικτικά, αλλά και ως παραλληλισμός στην αντίστοιχη αφήγηση του Γκάρντνερ, δηλαδή σε κάποια σημεία έχουν μεταξύ τους σχέση αντίθεσης και σε κάποια άλλα αναλογίας (Genette, 2007 : 308). Αφενός ο μικρόκοσμος του νεαρού, με τους μικρο-ανταγωνισμούς μεταξύ φτωχοδιάβολων όπως ο ίδιος και ο γονδολιέρης Βιτόριο απέχουν έτη φωτός από τον χώρο της διεθνούς μουσικής σκηνής και του θεάματος, στον οποίο ανήκει ο Γκάρντνερ, αφετέρου, όμως, οι δυο άντρες βιώνουν ανομολόγητες απώλειες. Ο Γιάνεκ επανέρχεται διαρκώς στο παρελθόν, θρηνώντας τη μητέρα του και ταυτιζόμενος με την απελπισία που αναγνώριζε σε εκείνη: «*Αχ και να μπορούσαμε να τα αφήναμε όλα πίσω – φαντάζομαι ότι αυτό θα σκεφτόταν η μητέρα μου*» (Ισιγκούρο, 2022 : 39), ενώ ο Γκάρντνερ ομολογεί ότι, για την επανάκαμψη στο καλλιτεχνικό στερέωμα, «*αλλάζεις ακόμα κι αυτά που αγαπάς*» (43), επομένως πενθεί και αυτός έναν γάμο που επιβίωσε περισσότερο από ό,τι αναμενόταν για τα δεδομένα της δημοσιότητας. Τα αποσπασματικά στιγμιότυπα από τα παιδικά χρόνια του Γιάνεκ προσλαμβάνουν εξηγητική λειτουργία σε σχέση με την αφήγηση του παρόντος του νεαρού (Genette, 2007 : 307), καθώς φωτίζουν το τραύμα που εξαναγκάζει τον νεαρό σε άμυνα, αλλά ταυτόχρονα γεφυρώνουν και τις αινιγματικές γυναικείες φιγούρες του διηγήματος, σε μια σχέση αναλογίας: Η αριβίστρια Λίντυ με το ταπεινό ξεκίνημα και τα «*μεγάλα σχέδια*» στην αφήγηση του Γκάρντνερ (Ισιγκούρο, 2022 : 30), δεν είναι άλλο, παρά μια πιο εύπορη εκδοχή της μητέρας του Γιάνεκ, αν και όχι απαραίτητα ευτυχέστερη: «*Ήταν η κυρία Γκάρντνερ εκεί επάνω κι έκλαιγε*» (40).

Τόσο η δομή, όσο και οι γλωσσικές ενδείξεις αναξιοπιστίας διευκολύνουν και την ιδεολογική λειτουργία του διηγήματος: Ο παραλληλισμός των ιστοριών των δύο αντρών

---

<sup>7</sup> Αναλυτικά για τα παρεμβαλλόμενα αφηγηματικά πλαίσια βλ. Barry, 2013 : 274.



(Γιάνεκ-Γκάρντερ), αλλά και των γυναικών (μητέρα-Λίντυ) φέρνει στο προσκήνιο την αντίθεση μεταξύ δύο κόσμων: Από τη μια μεριά βρίσκεται ένας κόσμος στερήσεων και ματαιωμένων ονείρων, ανθρώπων όπως ο Γιάνεκ ως μικρό παιδί και η ενήλικη, αλλά παραδομένη στους εθισμούς της μητέρα του, οι οποίοι παρακολουθώντας τη ζωή σαν μέσα από ένα φεγγίτη έχουν μια θαμπή εικόνα από έναν κόσμο που εξελίσσεται ερήμην τους κάπου μακριά· μόνη διεξόδος η μουσική, που ναρκώνει τη θλίψη και επιτρέπει στους ανθρώπους να ονειρεύονται έστω έναν κόσμο δανεισμένο από το εξώφυλλο ενός δίσκου, όπως η μητέρα του Γιάνεκ. Στον αντίποδα βρίσκεται ένας κόσμος που συμφύρει την ευτυχία με την ευμάρεια, και μάλιστα τη μουσική με την πιο πεζή εκδοχή της κατανάλωσης: «Πρέπει να γνωρίζεις [...] κάτι από το κοινό σου [...] Έχουν ωραίες χοιρινές μπριζόλες στο Μιλγουόκι. Αυτό αρκεί [...] όταν ανέβεις στη σκηνή» (29). Ο κόσμος του ζεύγους Γκάρντερ παρέχει πρόσβαση στην επιτυχία, με αντάλλαγμα την άνευ όρων παράδοση του εαυτού στις επιταγές της βιομηχανίας του θεάματος· κάθε ένας τους επενδύει στον εαυτό του σαν μετοχή, που πρέπει να διατεθεί «προτού να είναι πλέον πολύ αργά» (44). Ο Γιάνεκ μετά τη συνάντησή του με τον Γκάρντερ, δεν έχει άλλη διέξοδο, παρά να συνεχίσει να περιφέρεται ανάμεσα στο Caffè Lavena, το Quaddri και το Florian· ωστόσο έχει βιώσει ένα άνοιγμα της συνείδησής του στον αντιφατικό κόσμο των Γκάρντερ. Οι εξιδανικεύσεις υποχωρούν και αναδύεται η ειρωνεία: Ο Γιάνεκ στο τέλος παρατηρεί ότι στα κανάλια της υποβλητικής αυτής πόλης «όλα ήταν σιωπηλά, εκτός από τον μακρινό ήχο μιας τηλεόρασης» (45). Όμως οι μνήμες που κωδικοποιούνται μέσα από τη μουσική υποχωρούν σε βαθύτερες στοιβάδες του νου για να επιβιώσουν και ο Γιάνεκ επιστρέφει σε μια κατάσταση εσκεμμένης αυταπάτης, προκειμένου να διατηρήσει το όνειρο ζωντανό: Προεκτείνοντας στο μέλλον το απατηλό αίσθημα ασφάλειας που βίωσε κοντά στην εύθραυστη μητέρα του, αγγιστρώνεται από την απατηλά επιτυχημένη εικόνα του Γκάρντερ, για τον οποίο επιμένει ότι «θα παραμείνει ένας από τους μεγάλους» (45), αν και έχει πλέον διαπιστώσει ιδίοις όμμασι ότι είναι απλά άλλος ένας αλλοτριωμένος άνθρωπος, «μια καμπουριασμένη μορφή στην πλώρη της γόνδολας» (41).

### 2.2.2. «Με ήλιο ή και με βροχή»

Στο δεύτερο διήγημα της συλλογής ο αφηγητής Ρέιμοντ (Ρέι) εγκιβωτίζει την αφήγηση μιας επίσκεψής του σε ένα ζευγάρι φίλων (Τσάρλι και Έμιλι) μέσα σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο που αφορά το παρελθόν των τριών πρωταγωνιστών και τον τρόπο με τον οποίο γνωρίστηκαν ως φοιτητές. Ο αναγνώστης τίθεται ενώπιον ενός ερωτικού τριγώνου,

το οποίο εξάπτει το ενδιαφέρον, υπηρετώντας την επικοινωνιακή λειτουργία του αφηγητή. Ο ίδιος ο προσδιορισμός της σχέσης των πρωταγωνιστών ως τριγώνου, ωστόσο, οφείλεται στην ίδια την αναξιοπιστία του Ρέι: Η αφήγηση αρχίζει με το όνομα της Έμιλι, ενώ στη συνέχεια αφιερώνονται έξι παράγραφοι σε αυτήν και τη σχέση που ανέπτυξε ο Ρέι μαζί της με αφορμή την κοινή μουσική τους προτίμηση για την κλασική τζαζ· ο Τσάρλι αναφέρεται δεύτερος, και σε αυτόν ο αφηγητής αφιερώνει δύο παραγράφους, αν και τον αποκαλεί «καλύτερο φίλο» (Ισιγκούρο, 2022 : 51). Με τον τρόπο αυτό, ο Ρέι καθιστά σαφές ευθύς αμέσως ποιος εκ των δύο έχει μεγαλύτερη συναισθηματική βαρύτητα γι' αυτόν. Ταυτόχρονα, λεκτικές επιλογές του αφηγητή φανερώνουν την αληθινή φύση των συναισθημάτων του απέναντί τους: Η απώλεια της στενής φιλικής σχέσης με την Έμιλι του προξενεί ανομολόγητη ζήλεια, αλλά και ένα οδυνηρό αίσθημα ανυπαρξίας: «*Ημουν υποχρεωμένος να δαγκωθώ για να μην εκδηλώσω την ενόχλησή μου*»· «*έπρεπε να φωνάζεις δυνατά για να ακουστείς*» (51). Απέναντι στον Τσάρλι ο Ρέι αισθάνεται ανταγωνισμό, το αποτέλεσμα της μεταξύ τους σύγκρισης, όμως, είναι γι' αυτόν δυσμενές, όπως τονίζεται απολογητικά σε μια αποστροφή στους αναγνώστες: «*Αν όμως νομίζετε ότι εγώ είμαι ο κοσμοπολίτης [...] αυτό δεν ισχύει [...] εγώ έχω καθηλωθεί εδώ και χρόνια στα ίδια πνιγηρά κτίρια*» (52). Ο Ρέι δεν διαθέτει τη δύναμη για να «ακουστεί» και προσπαθεί να αντιμετωπίσει την κενότητα που βιώνει με τη φυγή, τόσο από τη χώρα, όσο και μέσω της άβουλης αποδοχής ενός τρόπου ζωής που μοιάζει «*με προέκταση της φοιτητικής ζωής*» (52), σε μια συνεχή αναζήτηση της ψευδαίσθησης του ανήκειν: «*Νομίζεις ότι [...] πάντα θα είσαι μέλος αυτής της ζεστής, μεγάλης οικογένειας περιοδευόντων καθηγητών*» (52). Επιπρόσθετα, στον λόγο του χρησιμοποιεί φράσεις που υποδηλώνουν χρόνιο πρόβλημα εξαρτήσεων και στις οποίες ο αφηγητής επιχειρεί να προσδώσει αξιωματικό κύρος: «*Περνάς μεγάλο μέρος του χρόνου σου σε μπαρ*» (52)· «*Και [...] πριν [...] το καταλάβεις, είσαι ήδη σαράντα επτά χρονών [...] μια γενιά που [...] παίρνει άλλα ναρκωτικά και ακούει διαφορετική μουσική*» (53).

Διαπιστώνουμε, επομένως, ότι ενδείξεις αναξιοπιστίας που σχετίζονται με τον λόγο του Ρέι, σε συνέργεια με δομικές ενδείξεις αναξιοπιστίας, όπως το ανισομερές μοίρασμα του χρονικού της γνωριμίας των φίλων, συνθέτουν ένα γρίφο σχετικά με την εξέλιξη της σχέσης Ρέι-Έμιλι-Τσάρλι, που έχει αιτιακή σχέση με τα γεγονότα της μεταδιήγησης που ακολουθεί (Genette, 2007 : 307). Ταυτόχρονα, χτίζεται η βάση ενός χαρακτήρα (του Ρέι), ο οποίος υστερεί σε βούληση σε σημείο που αμφισβητείται μέχρι και η αντίληψή του· ο τρόπος που απευθύνονται σε αυτόν οι φίλοι του είναι χαρακτηριστικός: «*Πλάκα κάνω, χαζούλη*» (Ισιγκούρο, 2022 : 51), «*Όχι, βρε βλάκα, εγώ πρέπει να φύγω*» (56). Μεγάλη συμβολή σε

αυτό έχουν οι αποκλίσεις ανάμεσα στις σκηνές που περιγράφει ο Ρέι και στον σχολιασμό που παρέχει για τα ίδια περιστατικά, όσο και η φυσικοποίηση. Ο αναγνώστης, προΐδεασμένος ήδη από την εισαγωγή, μπορεί να εύλογα θεωρήσει τις ασυνέπειες της αφήγησης ως απόρροια της σύγχυσης από τη χρήση ουσιών. Ο Ρέι σε δύο περιπτώσεις φτάνει στα πρόθυρα εξομολόγησης γεγονότων που να διατρανώνουν τη διάλυση της ζωής του, αλλά την αποφεύγει σε μια μάλλον ασυνείδητη προσπάθεια αυτοπροστασίας από συναισθήματα όπως η ντροπή και η ενοχή: Αναφέρεται αόριστα στο πρόσφατο παρελθόν ως *«κάτι μήνες που δεν ήταν και οι καλύτεροι»* της ζωής του (53)· βρισκόμενος αργότερα σε κατάσταση πανικού, αναλογίζεται τα πλεονεκτήματα ώστε να υποκριθεί ότι μέθυσε, προδίδοντας μια γνώριμη κι επιζήμια τακτική του: *«Όμως, παρότι το συγκεκριμένο σχέδιο ήταν ικανοποιητικό από πρακτική άποψη, ένιωθα ότι κάτι στο βάθος του –κάτι στον πυρήνα του που δε με ενδιέφερε να το αναλύσω περισσότερο- ήταν απαγορευτικό για μένα»* (75). Από την Έμιλι μαθαίνουμε ότι ο Ρέι είναι *«στο χείλος του γκρεμού»*, *«η σκιά του παλιού Ρέιμοντ»* (66), ενώ ο Τσάρλι του δηλώνει κατά πρόσωπο: *«Ξέρω ότι δεν είσαι ναρκομανής, ούτε φονιάς»* (64), δίνοντας ανησυχητικές προεκτάσεις σε όσα ο αφηγητής αποκρύπτει.

Συνεπώς ο Ρέι δεν είναι ένα πρόσωπο που θα υποχρέωνε τους φίλους του να τηρούν αυστηρά προσχήματα για τη διαφύλαξη της δικής τους εικόνας, αλλά μάλλον κάποιος που οι άλλοι τείνουν να χειρίζονται λόγω της ιδιαιτερότητάς του. Το γεγονός αυτό δίνει τη δυνατότητα μέσα από τη συνείδηση του Ρέι να προβάλλονται εναλλάξ οι αδυναμίες, τόσο του Τσάρλι, όσο και της Έμιλι, τα δικά τους απωθημένα συναισθήματα, η δική τους αναξιοπιστία, και να συνδιαλέγονται με αυτά του Ρέι, αποτυπώνοντας κλιμακωτά την ανειλικρίνεια και την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων σχέσεων στη σύγχρονη εποχή – σχέσεων όχι ισοτιμίας, αλλά συνεξάρτησης. Αναδιατυπώνοντας: Από αφηγηματικής άποψης η αναξιοπιστία του Ρέι φαίνεται να ευνοεί τόσο την οργανωτική, όσο και την ιδεολογική λειτουργία του.

Η αλληλεπίδραση λ.χ. Τσάρλι-Ρέι, καθιστά σταδιακά φανερό ότι ο πρώτος έχει ενορχηστρώσει τη γελοιοποίηση του δεύτερου. Η οργανωτική λειτουργία του αφηγητή συγκροτείται μέσα από έναν βομβαρδισμό αιτημάτων και συναισθηματικών εκβιασμών από τον Τσάρλι προς τον Ρέι. Αυτό οδηγεί σε σταδιακή κορύφωση τον παραλογισμό, στον οποίο οι δύο φίλοι αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία: Ο Τσάρλι, έχει ξεπεράσει το όριο ανοχής του απέναντι σε έναν εμμονικά και αυτάρεσκα ανταγωνιστικό τρόπο ζωής: *«Εμείς δείχνουμε πραγματικά πετυχημένοι. Όλοι οι άλλοι είναι τόσο μικροαστοί»* (56). Το συναισθηματικό αδιέξοδο του Τσάρλι εκφράζεται με χρήση υβρεολογίου. Τελικά παραδέχεται την ύπαρξη

άλλου προσώπου -«Υπάρχει μια κοπέλα, ναι, κοπέλα» (86)- γεγονός δια του οποίου αθετείται ό,τι έχει διαβεβαιώσει νωρίτερα τον Ρέι: «Δεν υπήρξε ποτέ άλλη γυναίκα» (71). Στο απόγειο της χειραγώγησης που ασκεί ο Τσάρλι στον Ρέι, ο τελευταίος αποκτά την ψευδαίσθηση του ελέγχου και προς στιγμή οι ρόλοι ειρωνικά αντιστρέφονται, όταν ο αφηγητής αποκαλεί «χαζό» τον ηγεμονικό Τσάρλι και δηλώνει: «Έχω όλη την υπόθεση στα χέρια μου. Ηρέμησε» (88). Ο αφηγητής, επιμηκύνει την ψευδαίσθηση της ηρεμίας με μια περιγραφή του νυχτερινού σκηνικού της βεράντας, στην οποία προβάλλει μια σκέψη που δεν είναι ακόμα ξεκάθαρο αν αποτελεί επιθυμία δική του ή του φίλου του: «Μπορούσες να φανταστείς ένα ζευγάρι [...] να βγαίνει εδώ πάνω [...] αγκαλιά [...], ανταλλάσσοντας τα νέα της ημέρας» (89). Η περιγραφή υπηρετεί την παρεκβατική λειτουργία του αφηγητή, γιατί δημιουργεί μια αμφίρροπη τάση: Ο αναγνώστης προς στιγμή αμφιβάλλει αν ο Ρέι επιτέλους θα δείξει νηφαλιότητα ή αν πρόκειται για μια σύντομη ανάπαυλα πριν το τελικό ξέσπασμα. Τελικά ο Ρέι αποφασίζει για να εκτελέσει την πιο ταπεινωτική εντολή του Τσάρλι, πιθανόν –κι εδώ παίζει μεγάλο ρόλο η φυσικοποίηση- σε μια προσπάθεια εξιλέωσης. Το αποτέλεσμα είναι η απόλυτη εξίσωσή του με ζώο: «Έτσι στάθηκα στα τέσσερα και [...] έχωσα τα δόντια μου στις σελίδες» (90).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η φαντασία του Τσάρλι, υπεύθυνη για το αφήγημα του υποτιθέμενου φιλικού ζευγαριού Άντζελα και Σόλι, και του σκύλου τους, Χέντριξ, προδίδει το υποσυνείδητό του και κατ' επέκταση την ουσία της σχέσης των τριών φίλων, δηλαδή λειτουργεί σαν τέχνασμα με παρεκβατικό-σχολιαστικό ρόλο, που καθρεφτίζει ερμηνευτικά τα υπαρκτά πρόσωπα της αφήγησης: Το «βρωμερό, ανεξέλεγκτο [...] φονικό λαμπραντόρ» που φέρει το όνομα ενός εκ των διασημότερων βιρτουόζων της κιθάρας είναι για το φανταστικό ζευγάρι «το παιδί που δεν απέκτησαν» (77)· όπως ο Ρέι, το μουσικό γούστο του οποίου αποτελούσε ανέκαθεν το σημείο επαφής του με την Έμιλι, έτσι και ο Χέντριξ, είναι το εικονικό υποκατάστατο για ό,τι λείπει από τον γάμο του εικονικού ζευγαριού. Από την άλλη πλευρά, τα δύο βαθύτερα κρυμμένα προβλήματα του πραγματικού ζευγαριού, η ατεκνία και ο ανταγωνισμός, συμφύρονται στη συμβολική φιγούρα του σκύλου, τον οποίο ο Ρέι κατά ειρωνικό τρόπο σπεύδει να μιμηθεί πιστά. Η ήδη αποσπασματική αντίληψή του οδηγείται σε ντελίριο. Τέλος, αντίθετη επίδραση έχει η υποστηρικτική παρέμβαση της Έμιλι, που οδηγεί σταδιακά στην αποκλιμάκωση· η αναξιόπιστη στάση του Ρέι, που ως εδώ εξυπνέτησε την κορύφωση, παύει να βγάζει νόημα μέχρι και στον ίδιο: «Αίφνης μου φάνηκαν όλα τόσο ακραία [...] ο μόνος τρόπος [...] ήταν να ξεκαθαρίσω την κατάσταση» (93).

Από ιδεολογικής σκοπιάς, οι τρεις φίλοι αποτελούν ένα μικρόκοσμο, στον οποίο ο πιο ευάλωτος εμφανίζει στον υπερθετικό την παθογένεια του συνόλου. Ο Ρέι είναι μια φιγούρα διαρκώς ηττημένη, από μόνος του μια αλληγορία για τον άνθρωπο που στη σύγχρονη πραγματικότητα συχνά δεν έχει το περιθώριο να συνειδητοποιεί κι ακόμα περισσότερο να εκδηλώνει τις βαθύτερες επιθυμίες του, αλλά υπακούει σε κοινωνικές επιταγές μέσα σε μια καταιγιστική ροή ερεθισμάτων που τον υπερβαίνουν. Η Έμιλι, ως ανθεκτικότερη και πιο νηφάλια, θέτει με ακρίβεια και αγανάκτηση το πρόβλημα: *«Μακάρι να έβγαζαν τον σκασμό όλοι αυτοί οι απρόσκλητοι [...] και να μας άφηναν στην ησυχία μας»* (99). Κάθε ένα από τα πρόσωπα του διηγήματος -κατά ακραίο τρόπο ο Ρέι- κινείται με μια φυγόκεντρο που τον απομακρύνει διαρκώς από τον εαυτό του, συμβιβασόμενος με υποκατάστατα μιας δυνητικής ευτυχίας. Ο Τσάρλι αποτελεί το alter ego του Ρέι, γιατί, αν και είναι ο νικητής στην κούρσα της μεταξύ τους επικράτησης, λυγίζει κάτω από το βάρος της προσποίησης που χαρακτηρίζει τις επιλογές του - μαθαίνουμε, λ.χ. ότι σκεφτόταν την αυτοκτονία (94): η φυγή είναι η έσχατη λύση, στην οποία καταφεύγει και αυτός με καθυστέρηση δεκαετιών. Το ζεύγος Τσάρλι- Έμιλι (όπως στον «Τροβαδούρο» και ο Τόνι με τη Λίντυ), αποτελούν επίσης καθρέφτη ο ένας του άλλου ως προς την αφοσίωσή τους στο κυνήγι της επαγγελματικής επιτυχίας, που τους εξουθενώνει, σε σημείο που αποτυγχάνουν να συνδεθούν ψυχικά. Οι τρεις πρωταγωνιστές συναντιούνται, πιστώνονται ιδιότητες με κοινωνικό κύρος (γάμος, φιλία, επαγγελματική επιτυχία), αλλά και πάλι μένουν στα πάντα ανολοκλήρωτοι. Το στιγμιότυπο του τέλους, δεν επικυρώνει καμία συγκεκριμένη προοπτική, αλλά παραμένει αιγισματικό: *«Ποιος ξέρει; [...] για λίγα λεπτά ακόμα ήμασταν ασφαλείς και συνεχίσαμε να χορεύουμε κάτω από τον έναστρο ουρανό»* (101). Η σύνδεση, όμως, της Έμιλι με τον Ρέι αποδεικνύεται ανθεκτική, όπως αποτυπώνεται σε δύο στοιχεία: Αφενός μέσω του τίτλου, που εκτός του ότι αποτελεί τίτλο αγαπημένου τραγουδιού των δύο φίλων εντός της αφήγησης, εξωδιηγητικά έχει τη μεταφορική σημασία της αντοχής παρά τις αντιξοότητες: αφετέρου, μέσω της μουσικής, που στη διάρκεια της αφήγησης, έχει διαγράψει έναν πλήρη κύκλο: Από συνδετικός κρίκος -*«Η Έμιλι, όπως κι εγώ, λάτρευε τα παλιά τραγούδια του Μπρόντγουέι»* (49)- στέκεται εμπόδιο, όπως π.χ. το *«στερεοφωνικό που έπαιζε ροκ»* (51): στη συνέχεια εξελίσσεται σε μυστικό *«κάπου παραχωμένο»* (68), γίνεται αντίπαλος, που πρέπει να εξουδετερωθεί, *«το μόνο στοιχείο που δε μας χρειάζεται»* (76), καθώς και αιτία διενέξεων - *«αν βάλω αυτού του είδους τη μουσική, [ο Τσάρλι] αρχίζει αμέσως τη γκρίνια»* (97). Εν τέλει, όμως, αναφύεται μέσα από τα δάκρυα και το αδέξιο λίκνισμα των σωμάτων σαν λύτρωση, γιατί αποτελεί μια σωτήρια σταθερά στο χάος: Αν στον «Τροβαδούρο» η μουσική



διαφυλάσσει η μνήμη, εδώ αποτελεί τον τελευταίο θύλακα του γνήσιου συναισθήματος, που κατορθώνει να συνδέσει τα ανθρώπινα πλάσματα πέρα από τις όποιες κοινωνικές συμβάσεις.

### 2.2.3. «Μάλβερν Χιλς»

Το διήγημα «Μάλβερν Χιλς» τοποθετείται ακριβώς στη μέση της συλλογής των *Νυχτωδιών*. Αυτό συνεπάγεται αφενός την εξοικείωση του αναγνώστη με τις κειμενικές ενδείξεις αναξιοπιστίας του αφηγητή στα πρώτα δύο διηγήματα και την ευκολότερη αναγνώρισή τους, αφετέρου τη δυνατότητα εντοπισμού στοιχείων του κειμένου που να απηχούν τις προηγούμενες ιστορίες. Ήδη η αφηγηματική λειτουργία –που όπως έχει προαναφερθεί, θεωρείται δεδομένη, γι' αυτό και δεν έχει σχολιαστεί μέχρι στιγμής– συνέβαλε στη μεταφορά στοιχείων από το πρώτο διήγημα στο δεύτερο, λ.χ. το πικάπ της μητέρας του Γιάνεκστο πρώτο διήγημα (16) θυμίζει έντονα το αντίστοιχο της Έμιλι στα φοιτητικά της χρόνια (50), προϊδεάζοντας τον αναγνώστη της δεύτερης ιστορίας για τη βαρύτητα της γυναικείας αυτής φιγούρας στη συνείδηση του αφηγητή. Στο «Μάλβερν Χιλς» οι απηγήσεις πληθαίνουν και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο ως επιπλέον δείκτες αναξιοπιστίας του αφηγητή, με συνυφασμένο σε αυτά το θεματικό ή ιδεολογικό φορτίο που φέρουν από τα προηγούμενα διηγήματα. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται μια αμφίδρομη δυναμική στη σχέση μεταξύ αναξιόπιστης αφήγησης και ιδεολογικής λειτουργίας, ενώ μέχρι το σημείο αυτό είδαμε την ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή να τροφοδοτείται βαθμιαία από την αναξιοπιστία του.

Η παρούσα ιστορία αφορά την επιστροφή ενός νεαρού μουσικού και συνθέτη στον τόπο καταγωγής του στα δυτικά της Αγγλίας. Ο νεαρός, που φιλοξενείται στο σπίτι της αδελφής του, αναγκάζεται λόγω των περιστάσεων να κάνει μια δύσκολη αναθεώρηση των επιλογών του, οδηγούμενος σε ένα μονοπάτι αυτογνωσίας. Για τον αναγνώστη παραμένει ανώνυμος, αντιπροσωπεύοντας συμβολικά τις χιλιάδες των νεαρών ατόμων που ονειρεύονται τη διασημότητα. Η γνώριμη από τα προηγούμενα διηγήματα αναδρομή στο παρελθόν, που συνθέτει την εισαγωγή του διηγήματος και το αφηγηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα εγκιβωτιστεί αργότερα η δευτερεύουσα αφήγηση, αφορά την αποτυχημένη προσπάθεια του νεαρού να ενταχθεί ως μέλος σε κάποια ροκ μπάντα του Λονδίνου. Η δυσφορία που συνεπάγεται η απόρριψη δίνει το έναυσμα για την εμφάνιση αναξιοπιστίας. Σε όλη την έκταση του διηγήματος ο κυρίαρχος τρόπος δια του οποίου αυτή γίνεται αισθητή είναι η απόκλιση ανάμεσα στην περιγραφή μιας σκηνής και στα σχόλια του αφηγητή, ενώ

συνδυάζεται και με τη χρήση κάποιων συγκεκριμένων μοτίβων στον λόγο του νεαρού (Wall, 1994): Πρώτον, οι συνεχείς δικαιολογίες με αρνητική χροιά, αντικαθιστούν την κάπως πιο «αφελή» μέθοδο της αποστροφής στον αναγνώστη (που απαντάται λ.χ. στον λόγο του Γιάνεκ στο πρώτο διήγημα), χειραγωγώντας επιδέξια τον αποδέκτη, για παράδειγμα: «Δεν είναι ότι ντρεπόμουν [...] Ήταν απλώς ότι ...» , ή «δεν είχα πετύχει όλους τους στόχους μου, αν και αυτοί οι στόχοι υπήρξαν πάντα μακροπρόθεσμοι» (Ισιγκούρο, 2022 : 105). Δεύτερον, ο αφηγητής τείνει να χρησιμοποιεί ευφημισμούς, όπως «συναρπαστικό διάλειμμα», «ανεκτίμητες εμπειρίες» (105), «αρκετά επαγγελματικές [ακροάσεις]» (106), ουσιαστικά περιγράφοντας την περιπλάνησή του σε μέρη όπως αποθήκες, γκαράζ, κάποιο βρώμικο διαμέρισμα κ.λ.π., που καταλήγει πάντα άδοξα για τα επαγγελματικά του σχέδια. Επιπλέον, όπως ο Γιάνεκ στον «Τροβαδούρο» αποδίδει στην κιθάρα και στη Βενετία τον εφήμερο χαρακτήρα της εργασίας του (14), έτσι και ο αφηγητής εδώ δεν αποδέχεται την αρνητική κριτική, θεωρώντας ότι η αποτυχία οφείλεται σε κάτι έξω από αυτόν, δηλαδή στην παθογένεια της λονδρέζικης μουσικής σκηνής (107-108). Ανεξάρτητα από το αν ο αναγνώστης σε αυτό το σημείο συμμερίζεται τα λεγόμενα του αφηγητή, ο τελευταίος εκδηλώνοντας αγανάκτηση, έρχεται αντιμέτωπος με ένα κομμάτι της αλήθειας που τον αφορά (το ότι, δηλαδή, το ταλέντο του δεν είναι αδιαμφισβήτητο), δια στόματος κάποιου άλλου μουσικού: «Υπάρχουν τόσοι και τόσοι [...] που νομίζουν ότι γράφουν τραγούδια» (107). Με αυτόν τον τρόπο κάνει την εμφάνισή του ένα μοτίβο, το οποίο προοικονομεί ότι κλειδί στην επίτευξη αυτογνωσίας για τον αφηγητή είναι το συναίσθημα του θυμού.

Η μετάβαση στο γνώριμο Μάλβερν Χιλς αλλάζει την ισορροπία των συναισθημάτων του αφηγητή: Με τα δικά του λόγια, ο νεαρός έχει «μια υπέροχη αίσθηση ότι έτσι θα ήταν πάντα και ότι τα ακόρντα [...] θα ακούγονταν σε όλη τη χώρα» (109). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο αφηγητής εδώ δεν εμφανίζεται αναξιόπιστος στον ίδιο βαθμό με πριν, λ.χ. δεν αποκρύπτει ελαττώματά του, όπως την τάση του να αποφεύγει τις ευθύνες: «Δεν μπορούσαν να με πληρώνουν, αλλά δε με πείραζε, επειδή έτσι δεν θα είχαν απαιτήσεις να δουλεύω σκληρά» ή «όσο γινόταν χαμός στον κάτω όροφο, εγώ [...] έπαιζα την κιθάρα μου, ατενίζοντας» (109). Συνεπώς, φαίνεται ότι η αναξιопιστία επιστρατεύεται επιλεκτικά, για να φέρει στην επιφάνεια την προβληματική περιοχή του ψυχισμού του αφηγητή. Για παράδειγμα, όταν η σκέψη του κατευθύνεται στις αναμνήσεις από την οικογένειά του, επανέρχεται στον λόγο του μια σειρά αρνήσεων: «Δεν ήμουν ξένος στην περιοχή», «δε με ενθουσίαζαν ιδιαίτερα αυτές οι εκδρομές», «αρνιόμουν να τους ακολουθήσω», που ο ίδιος αφήνει να εννοηθεί ότι οφείλονται στο διαζύγιο των γονιών του (110). Κατόπιν, η παραδοχή ότι παραπλανεί φίλους

των γονιών του που τον «ανέκριναν εξαντλητικά», ψέγοντάς τον για νωθρότητα - «τουλάχιστον τώρα είσαι απασχολημένος» (111)- μάλλον κατευθύνει προς την πιθανότητα η ρήξη να επήλθε ανάμεσα στον ίδιο και τους γονείς του, αν και δεν αποσαφηνίζονται οι ακριβείς αφορμές, ούτε ο τρόπος που συνέβη αυτό.

Παρατηρούμε ήδη ότι η εναλλαγή αξιόπιστης και αναξιόπιστης στάσης του αφηγητή διαμορφώνει τόσο την επικοινωνιακή, όσο και τη σκηνοθετική λειτουργία του, εφόσον μετά από κάθε τέτοια διακύμανση ακολουθεί και μια μικρή αποκάλυψη που διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον. Για παράδειγμα, η αποσαφήνιση των οικογενειακών κρίσεων που εκκρεμεί πραγματοποιείται με αφορμή την άφιξη της κυρίας Φρέιζερ στην καφετέρια, μιας αρχετυπικής φιγούρας εξουσίας κατά τα κρίσιμα σχολικά χρόνια του αφηγητή: Ο νεαρός αποδίδει κακοβουλία στη Φρέιζερ ενώ οι ενδείξεις τον αντικρούουν (αναξιόπιστη στάση), π.χ. θεωρεί ότι η καθηγήτρια συνήθιζε σκόπιμα να τον φέρνει σε δύσκολη θέση, αν και, παραδόξως, «όλοι τη σέβονταν» (112). Στη συνέχεια ο νεαρός παραδέχεται την οργή του λέγοντας ότι «όλο το μένος για τη δράκαινα επανήλθε» (113)· με την ειλικρίνειά του, που φανερώνει αξιόπιστη στάση, ο αφηγητής δημιουργεί τις προϋποθέσεις να γίνει ευκολότερα αντιληπτή η διεισδυτικότητα ακριβείας που επιδεικνύει αργότερα ο ίδιος στη σιωπηλή οργή της Σόνια: «Ήταν το είδος του θυμού [...] που μένει ακίνητο και σταθερό, όπως ένας άσχημος πονοκέφαλος που δεν κορυφώνεται, γι' αυτό και δε βρίσκει κατάλληλη διέξοδο» (118). Η διαπίστωση του θυμού στη Σόνια υπογραμμίζει ένα συναίσθημα που είναι παρόν από το πρώτο διήγημα: Το μαντεύουμε στην επίμονη σιωπή της Λίντυ στην καντάδα του Γκάρντνερ, εκδηλώνεται στη λεκτική επιθετικότητα του ζευγαριού Τσάρλι-Έμιλι, κλιμακώνεται εδώ σε σημείο που δεν μπορεί πλέον να αγνοηθεί: Η θέση μάχης που παίρνει αντανακλαστικά ο νεαρός για να αντιμετωπίσει τη Φρέιζερ αποκαλύπτει εν τέλει τη σκηνή που ο αναγνώστης μπορεί να αντιληφθεί ότι διαδραματίστηκε αρκετές φορές στην εφηβική ηλικία του αφηγητή: «Στάθηκα δίπλα στη Μάγκι [...] Ήθελα να γνωρίζω [η Σόνια] ότι δεν είχε μόνο την αδελφή μου απέναντί της» (118).

Με τον έμμεσο αυτό τρόπο φωτίζονται λεπτομέρειες της ιστορίας που μένουν έξω από την πλοκή· ο αφηγητής επιμένει να τις αποσιωπά λόγω αδυναμίας διαχείρισης των τραυματικών του αναμνήσεων –ή ακόμα και επειδή εθελουφλεί μπροστά στο ενδεχόμενο κάτι στη δική του συμπεριφορά να προκάλεσε οικογενειακές διενέξεις- εντούτοις η αφηγηματική λειτουργία εμπλουτίζεται από ό,τι μένει άφατο και ταυτόχρονα διευρύνεται η εμβέλεια της οργανωτικής λειτουργίας του αφηγητή: Ο ίδιος, η Φρέιζερ και η Σόνια σχηματίζουν νοητά ένα «τρίγωνο οργής», αντανακλώνοντας ο ένας τις αντιδράσεις του άλλου·



η θριαμβευτική φράση του νεαρού ότι «αυτή η γυναίκα [η Σόνια] και η [...] Φρέιζερ είναι αντάξιες η μια της άλλης» (120), αφήνει κατά ειρωνικό τρόπο τον ίδιο στο απυρόβλητο και εντείνει το ερώτημα αν τελικά θα κατανοήσει τη δική του προβληματική στάση, με άλλα λόγια αυξάνει την ένταση στο συναισθηματικό επίπεδο του διηγήματος.

Με την είσοδο της Σόνια και του Τάιλο στο διήγημα, διαπιστώνονται έντονες απηγήσεις του «Τροβαδούρου», με τις οποίες η προσοχή του αναγνώστη κατευθύνεται στο επιπλέον εναλλασσόμενο αφηγηματικό επίπεδο που συγκροτεί η αφήγηση των Ελβετών, κατ' αναλογία προς την εναλλαγή στην αφήγηση μεταξύ Γιάνεκ και Γκάρντνερ. Εκτός της οργανωτικής λειτουργίας στο εσωτερικό επίπεδο του διηγήματος, η παρουσία του ζευγαριού των Ελβετών ενισχύει τόσο την οργανωτική, όσο και την ιδεολογική λειτουργία της αφήγησης ανάμεσα στα διηγήματα: Η Σόνια και ο Τάιλο, αποτελούν ένα ντουέτο επαγγελματιών μουσικών που βιοπορίζονται παίζοντας κατά παραγγελία σε τουριστικά μέρη της Ελβετίας· ο φανερός παραλληλισμός τους με τον Γιάνεκ εδώ κορυφώνεται όταν αποκαλύπτουν: «Πέρσι ο μάνατζερ μας υποχρέωσε να φορέσουμε κανονική παραδοσιακή στολή [...] παρότι έκανε τόση ζέστη» (129). Η υποκρισία που επιβάλλεται στον Γιάνεκ - «παίξε και κράτησε το στόμα σου κλειστό, αυτό μας λένε πάντα οι μάνατζερ στις καφετέριες» (14)- εδώ μετατρέπεται σε μασκαράτα: Η μεταμφίεση των μουσικών σε χαριτωμένες φολκλορικές ατραξιόν θέτει το ζήτημα της αντικειμενοποίησής τους από την τουριστική βιομηχανία: Η μουσική εμπορευματοποιείται και καταναλώνεται συνοδεία φαγητού «όταν οι θαμώνες είναι στο κυρίως πιάτο» (127) στα τουριστικά θέρετρα της Ελβετίας –ή της Βενετίας, όπως στο πρώτο και το τελευταίο διήγημα- αλλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, παρότι δυσφορούν, υποτάσσονται εξ ανάγκης στην ένταξή τους κυριολεκτικά στο ντεκόρ της τουριστικής επιχείρησης. Ο αφηγητής, ενισχύοντας την πιστοποιητική του λειτουργία, έχει ανακτήσει την αξιοπιστία του για τις ανάγκες της καταγραφής όσων έχουν να πουν η Σόνια και ο Τάιλο, μάλιστα η έκπληξή του μπροστά στη μεταστροφή της Σόνια εντείνει την αίσθηση ότι η απόδοση της συμπεριφοράς του ζευγαριού είναι αντικειμενική: «Δεν μπορούσα να πιστέψω ότι αυτή η χαμογελαστή γυναίκα ήταν η ίδια [...] και τους περιεργάστηκα μήπως τελικά ήταν κάποιοι άλλοι άνθρωποι» (122). Ο νεαρός, επομένως, βρίσκεται ενώπιον του ζωντανού παραδείγματος δύο μουσικών, οι οποίοι, αντίθετα από τον ίδιο, που αρέσκεται να παίζει σε συνθήκες που μοιάζουν «σαν να έχεις κοινό χωρίς να έχεις στην πραγματικότητα» (121), ασκούν την τέχνη τους ως επάγγελμα· η δέσμευση, όμως, στο επάγγελμα έχει δημιουργήσει σοβαρές παρενέργειες στη σχέση τόσο μεταξύ τους, όσο και με το παιδί τους: «Τηλεφωνήσαμε στον γιο μας [...] να του πούμε ότι θα πηγαίναμε στην πόλη του [...] Καμία

απάντηση. Φτάσαμε στο Ντίσελντορφ, του αφήσαμε κι άλλα μηνύματα [...] Τίποτα» (130). Η επανάληψη του θέματος των πλανόδιων μουσικών με μηδαμινές επιλογές ρεπερτορίου, έρχεται εδώ να συμπληρωθεί με τη διαπίστωση ασφυκτικά περιοριστικών επιλογών στην προσωπική ζωή συνεπεία του επαγγέλματος. Η επίμονη άρνηση του γιου των Ελβετών δημιουργεί αντανάκλασεις, τόσο προς τα πίσω, όσο και προς τα εμπρός: Αναδρομικά, θυμίζει τη μη συνεργασιμότητα της Σόνια σε προηγούμενο στιγμιότυπο (116), εξηγώντας τώρα τον αρνητισμό της, καθώς υπό το φως της απώλειας επαφής με το παιδί της της, είναι αδύνατο να συμμεριστεί την αισιόδοξη στάση του Τάιλο· κατ' αντιστοιχία, μπορούμε να υποθέσουμε αναδρομικά ότι και η Λίντυ στο πρώτο διήγημα αφηγά πεισματικά την ωφελμιστικά αισιόδοξη στάση του Γκάρντνερ (40), εφόσον αυτό σημαίνει την εγκατάλειψη της αγάπης προς χάριν μιας όψιμης επαγγελματικής προοπτικής. Ταυτόχρονα, η αντανάκλαση ειδικά της πρώτης ιστορίας σε αυτό ακριβώς το σημείο του βιβλίου προοικονομεί έμμεσα την επανεμφάνιση της Λίντυ στο επόμενο διήγημα, ενισχύοντας εκ των έσω τη δομή με το αδιόρατο νήμα του συναισθήματος.

Σαν συνέπεια των παραπάνω, ο νεαρός αφηγητής αρχίζει σταδιακά να αναγνωρίζει τον εαυτό του στους άλλους. Βγαίνει από τη βεβαιότητα ότι είναι σε θέση να κρίνει (π.χ. τη Φρέιξερ) και διερευνά πιθανότητες σφάλματος. Οι Κράουτς είναι άλλη μια οικογένεια όπου η επικοινωνία έχει αποτύχει· ο γιος των Κράουτς, με τον οποίο ο αφηγητής ταυτίζεται καταρχάς σχηματικά, δεν έχει λάβει από τους γονείς του τη δέουσα προσοχή· αλλά και η διασημότητα που ο αφηγητής ονειρεύεται με το όποιο κόστος -π.χ. εις βάρος των σπουδών του- ίσως δεν είναι κάτι άλλο, παρά μια απαίτηση για προσοχή: Άλλωστε, αν κάτι εξοργίζει τον νεαρό στη μοναδική σύμμαχό του, την αδελφή του, είναι ότι «δεν είχε ζητήσει ούτε μια φορά να ακούσει ένα τραγούδι» του (135). Ωστόσο η Σόνια υποδεικνύει και την αντιστοιχία μεταξύ του αφηγητή και του φαινομενικά ανέμελου Τάιλο (140)· συνεπώς, από το «τρίγωνο της οργής» ο νεαρός έχει μεταφερθεί σε ένα άλλο, αυτό των Κράουτς, στο οποίο εν τέλει έχει καθρεπτιστεί με όλα τα μέρη, έτσι που η αυτοεικόνα του συμπληρώνεται και το πείσμα του κάμπτεται. Ο νεαρός διστάζει: «Μπορεί και να μην ασχοληθώ καθόλου. Δεν είναι και τόσο εύκολο ξέρετε» (139). Μοιάζει να προβληματίζεται πάνω στο ζήτημα της προτεραιότητας ή μη της δημιουργικότητάς του έναντι της ανταπόκρισης σε πρακτικά ζητήματα διαβίωσης και να συνειδητοποιεί ότι τα πάντα είναι αντικείμενο διαπραγμάτευσης με τους γύρω του, όχι μια αλήθεια που μπορεί να κατέχει αυτάρεσκα μόνος του, και την οποία οι άλλοι απλά αδυνατούν να συλλάβουν.

Φτάνοντας στο τέλος, μαζί με το νεαρό αποκτούμε μια αναδρομική οπτική και στο ρόλο της μουσικής: Όπως με την περίπτωση της τζαζ στο δεύτερο διήγημα, έτσι και στο τρίτο διήγημα, η εξέγερση ενάντια στο γονεϊκό και κοινωνικό κατεστημένο δια μέσου της ροκ υποκρύπτει τελικά και μια τάση φυγής από την τετριμμένη πλευρά της πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό, από αφηγηματικής σκοπιάς, ενώ η εισαγωγή είναι εν μέρει το αίτιο για τη μεταδιήγηση (αποτυχία στο Λονδίνο, άρα μετάβαση στο Μάλβερν Χιλς), η μεταδιήγηση επίσης φωτίζει την εισαγωγή (εν τέλει το κυνήγι της δόξας ήταν πιθανότατα μια άτακτη φυγή από τις ευθύνες). Κατ' αναλογία προς την πορεία του αφηγητή προς την αυτογνωσία δια μέσου των γύρω του, θα μπορούσαμε να δούμε το ίδιο το τρίτο διήγημα ως μια σύνθεση μέσα από μια θεματική συνομιλία με άλλα διηγήματα των *Νυχτωδιών*.

#### 2.2.4. «Νυχτωδία»

Το τέταρτο διήγημα διαδραματίζεται στην Καλιφόρνια, στον τόπο που συνδέεται κατεξοχήν με τη βιομηχανία της μουσικής και του θεάματος. Ο αφηγητής, Στηβ, επαγγελματίας σαξοφωνίστας, αφηγείται την πρωτοφανή διαδρομή του από την πλήρη αφάνεια ενός αυτοσχέδιου κουβούκλιου μέσα στο οποίο μόνο μπορεί να καθορίζει ο ίδιος τη μουσική του ταυτότητα, σε ένα πολυτελές δωμάτιο ξενοδοχείου στο οποίο αναρρώνουν ινκόγκνιτο διασημότητες από πολυδάπανες πλαστικές επεμβάσεις, και μάλιστα δίπλα στη Λίντυ Γκάρντνερ, γνωστή στον αναγνώστη από τον «Τροβαδούρο». Αρκετά νωρίς μέσα στο διήγημα οι αποστροφές στον αποδέκτη δίνουν το στίγμα ενός λόγου που επιδιώκει να αποπνέει ταπεινοφροσύνη: «Δεν είμαι αυτό που θα έλεγε κανείς «πρώτο όνομα» (Ισιγκούρο, 2022 : 145), ή «σας ζητώ προκαταβολικά συγγνώμη» (156). Αντιθέτως, η επιλογή των λέξεων για την περιγραφή των επαγγελματικών επιδιώξεων του αφηγητή μαρτυρά εμμονή με το χρήμα: Λόγου χάρη, αντί για «επαγγελματίας», ο Στηβ αυτοχαρακτηρίζεται ως «σαξοφωνίστας επί πληρωμή» (145). Και στις δύο περιπτώσεις, παρατηρείται μια κλιμάκωση των εννοιών σε μεταγενέστερα σχόλια του αφηγητή για τα ίδια θέματα, όπως π.χ. ο ταπεινόφρων λόγος κλιμακώνεται σε αυτολύπηση, αφήνοντας μια αίσθηση συναισθηματικού εκβιασμού: «Τώρα δεν ήμουν παρά ένας ακόμα αξιοθρήνητος ξεπουλημένος [...] με την ελπίδα να αναρριχηθεί» (157): ομοίως, σε άλλη αποστροφή στον αναγνώστη, ο αφηγητής ομολογεί: «Προκειμένου να πληρωθώ, παίζω όποια αηδία χρειαστεί» (149), δίνοντας κυνική διάσταση στα λεγόμενά του. Επομένως, παρατηρούνται στον λόγο του αφηγητή αντιφάσεις, στις οποίες η αναδυόμενη ειρωνεία γίνεται σταδιακά αισθητή από το γεγονός ότι, σε

ανύποπτο χρόνο, ο αφηγητής φαίνεται ότι εκμυστηρεύεται μη κολακευτικές αλήθειες για τον εαυτό του, αλλά με έναν τρόπο που τείνει να χειραγωγεί τον αποδέκτη προς τα αντίθετα συμπεράσματα. Επιπλέον, ένα άλλο λεκτικό μοτίβο αποφασιστικής σημασίας για την αμφισβήτηση της αθωότητας του Στηβ είναι τάση του να αναφέρει χάριν αστεϊσμού πράγματα που εν τέλει εκλαμβάνονται και πραγματοποιούνται ως σοβαρά: Η πατρότητα της ιδέας της πλαστικής επέμβασης του Στηβ αποδίδεται στον μάνατζέρ του, Μπράντλεϊ: *«Το ανέφερε για πρώτη φορά πριν από μερικά χρόνια αστεϊευόμενος, αλλά στη συνέχεια κάθε φορά που επανερχόταν σ' αυτό, έδειχνε όλο και πιο σοβαρός»* (147). Η αναφορά στην προσέγγιση του Μπράντλεϊ προσλαμβάνει ενοχοποιητική χροιά και για τον αφηγητή, αν κατόπιν λάβουμε υπόψη ότι η ίδια τακτική επαναλαμβάνεται από τον Στηβ προς τη σύζυγό του, Έλεν (148), ύστερα προς τον Μπράντλεϊ (152), τέλος και πάλι *«δήθεν ανέμελα»* προς τον μάνατζερ (153). Φαίνεται, επομένως, ότι η ελαφρότητα με την οποία περιβάλλεται η σταδιακή ωρίμανση της ιδέας της επέμβασης συσκοτίζει την υποβολή της στα άτομα που είναι σε θέση να τη διεκπεραιώσουν, δηλαδή την Έλεν -που στο μεταξύ έχει συνάψει εξωσυζυγική σχέση με εύπορο άνδρα, ικανό να καλύψει τα έξοδα- και τον μάνατζερ, που φέρεται να συνεχίζει να πιέζει, ώσπου ο αφηγητής ελαχιστοποιεί κάθε υποψία χειρισμών από μέρους του. Αξίζει να σημειωθεί ότι, όταν το σχέδιο μπαίνει στην τελική ευθεία, ο Στηβ κατηγορεί τον Μπράντλεϊ για διπροσωπία: *«Κατόρθωνε να μου δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι διαπραγματευόταν κάποια συμφωνία για λογαριασμό μου»* (154). το όριο μεταξύ του ποιος προσπαθεί να χειραγωγήσει ποιον γίνεται με τον τρόπο αυτό περισσότερο δυσδιάκριτο και η ευθεία αναφορά στην ψευδαίσθηση που παράγει η στάση του Μπράντλεϊ –αλλά μεταφέρει ο Στηβ- τείνει να ενισχύει την σχολιαστική λειτουργία του ως αφηγητή, γιατί έστω και εις βάρος κάποιου τρίτου, ο Στηβ εκθέτει στα μάτια του αναγνώστη μια κατασκευή. Πάντως η πλήρης ευθυγράμμιση των συμβάντων της ιστορίας με τις επιδιώξεις του αφηγητή που πλάθει την πλοκή δείχνει ότι ο ίδιος σε μεγάλο βαθμό εργαλειοποιεί τους πάντες για την εξυπηρέτηση του συμφέροντός του.

Συμπληρωματικά προς τα παραπάνω λειτουργεί και η εναλλαγή μεταξύ ελεύθερου πλάγιου λόγου και ευθύ αποδιδόμενου (Barry, 2013 : 275-276), που φαίνεται να επιτυγχάνει πειστικότερα τη μετακύληση των ευθυνών. Για παράδειγμα, τα λεγόμενα της Έλεν που αφορούν την απόφασή της να εγκαταλείψει τον Στηβ, αποδίδονται με ελεύθερο πλάγιο λόγο *«Δεν υπήρχε περίπτωση [η Έλεν] να υπαναχωρήσει, είχε πάρει την απόφασή της»* κ.ο.κ., (Ισιγκούρο, 2022 : 151)- μέσω του οποίου το λεπτό όριο ανάμεσα στην αφήγηση

πραγματικών γεγονότων και υποκειμενικών σκέψεων του αφηγητή θολώνει. Εντούτοις, το επίμαχο σημείο όπου αιτιολογείται η απόφαση του εραστή της Έλεν να αναλάβει τα έξοδα αποδίδεται με τα υποτιθέμενα ακριβή λόγια του Πρέντεργκαστ: «Είναι πολύ δυσάρεστο που ο Στηβ πρέπει να πληρώσει το τίμημα της δικής μας ευτυχίας» (151). Βέβαια, ο αναγνώστης, προβάλλοντας εδώ τις κοινωνικές του γνώσεις, διακρίνει ότι πιθανότατα δεν πρόκειται για μια κίνηση που ο Πρέντεργκαστ κάνει αυθόρμητα από τύψεις, αλλά μάλλον κατόπιν εκβιασμού, που ο Στηβ έχει εκ των προτέρων φροντίσει να συγκαλύψει τεχνηέντως: «Ίσως να νομίζετε ότι [...] η πλαστική επέμβαση έγινε απαραίτητη ύστερα από μια αντρίκεια λογομαχία με τον αντίζηλό μου. Ρομαντική ιδέα, αλλά δεν έγιναν έτσι τα πράγματα» (150). Από ιδεολογικής σκοπιάς, οι παραπάνω χειρισμοί συμβάλλουν στη διερεύνηση του βαθμού αλλοτρίωσης που επιφέρει η βιομηχανία του θεάματος, κι επιπλέον του βαθμού στον οποίο το ίδιο το άτομο μπορεί να μεταβολίζει -ή ακόμα και να κατευθύνει- τις μεταλλάξεις που του επιβάλλονται.

Μέχρι εδώ εντοπίστηκαν ενδείξεις αναξιοπιστίας που συνδυάζουν τον λόγο, την απόκλιση ανάμεσα στην περιγραφή και τον σχολιασμό μιας σκηνής, καθώς και τη φυσικοποίηση που λαμβάνει χώρα από την πλευρά του αναγνώστη. Ωστόσο η αναξιοπιστία του Στηβ εδράζεται και σε δομικά χαρακτηριστικά της αφήγησής του: Για παράδειγμα ο αφηγητής φαίνεται να απορρίπτει ακόμα και να σκεφτεί την επέμβαση (148), αλλά στο κείμενο που ακολουθεί παρέχει αναλυτική επιχειρηματολογία για την απόρριψη της ιδέας (148-149). Επιπλέον, η έκταση που παραχωρείται στην ενοχοποίηση των άλλων χαρακτήρων ήδη από την εισαγωγή σημαίνει ότι ο αφηγητής δεν ενδιαφέρεται απλώς να βάλει τα γεγονότα σε μια σειρά, αλλά επιχειρεί να διαμορφώσει ο ίδιος την αντίληψη που ο αναγνώστης θα σχηματίσει για την αιτιακή σχέση τους, προβάλλοντας για τον εαυτό του την εικόνα του θύματος και συσκοτίζοντας αυτή του θύτη. Ας σημειωθεί ότι το ίδιο το διήγημα είναι το μεγαλύτερο όλων της συλλογής, και κατ' αναλογία, η κλίμακα των στρεβλώσεων που προκαλεί εδώ το κινήγι της επαγγελματικής επιτυχίας υπερβαίνει συμβολικά τα μέτρα των προηγούμενων διηγημάτων: Η επιτυχία πλέον δεν απαιτεί ετεροκαθορισμό σε σχέση μόνο με το ρεπερτόριο, την αμφίεση ή τα πρόσωπα που αποτελούν τον στενό κύκλο επαφών του μουσικού, αλλά μεταβολή της ίδιας της φυσικής του υπόστασης. Υπ' αυτή την έννοια, οι ίδιοι οι κειμενικοί όγκοι λειτουργούν συμπληρωματικά προς το γλωσσικό περιεχόμενο, ενισχύοντας την ιδεολογική διάσταση του έργου.



Καθώς το διήγημα προχωρά, λόγος και δομή συνεργάζονται με τρόπο που απαιτεί οξυμένα αντανακλαστικά από τον αναγνώστη στην εποπτεία ολοένα και μεγαλύτερης έκτασης κειμένου. Πιο συγκεκριμένα, για την αιτιολόγηση της επίσκεψης του Στηβ στη σουίτα της Λίντυ, το προσκλητήριο σημειώμά της παρατίθεται αυτούσιο σε ευθύ λόγο (158), γεγονός που υποδεικνύει ότι η πρωτοβουλία της γνωριμίας αποδίδεται καθ' ολοκληρία σε εκείνη. Ωστόσο ακολουθεί ένα φαινομενικά αγωνιώδες τηλεφώνημα του Στηβ στον μάνατζερ του: Αν υποθεθεί ότι για μια ακόμη φορά η αλήθεια κρύβεται σε κοινή θέα, στην πραγματικότητα ο Στηβ, μόλις εξασφαλίζει ότι η Λίντυ ενδιαφέρεται να ακούσει δείγμα της μουσικής του, δίνει αναφορά για την πορεία ενός σχεδίου, την ευθύνη για το οποίο αποποιείται εμφατικά: *«Πού θα μας οδηγήσει αυτό το σχέδιο... Ποτέ δεν πρόκειται να λειτουργήσει όπως εσύ [ο μάνατζερ] ισχυρίστηκες. Δεν έπρεπε να σε αφήσω να με πείσεις»* (164). Ο αφηγητής φτάνει στο σημείο να απειλήσει τον Μπράντλεϊ ότι θα καταστρέψει ο ίδιος το πρόσωπό του, όμως τόσο η απειλή αυτή, όσο και οι τύψεις του δεν θα είχαν πρακτικά καμία αξία για τον μάνατζερ, αν εκείνος δεν είχε ανάμειξη στο εγχείρημα -η δε ενότητα στην οποία εντάσσεται ο διάλογος αυτός (164-167), κανέναν ιδιαίτερο λόγο ύπαρξης από αφηγηματικής σκοπιάς. Η ανταπόκριση, όμως του Μπράντλεϊ είναι άμεση, καθώς στέλνει προς αναπτέρωση του ηθικού του αφηγητή έναν παλιό του συνάδελφο, με την αποστολή τον ενημερώνει για την επικείμενη βράβευση του Τζέικ Μάρβελ, κοινού τους γνωστού με υποδεέστερο ταλέντο. Η πρωτοβουλία αυτή του μάνατζερ αγγίζει την αχίλλειο πτέρνα του Στηβ, που έχει ήδη παραδεχτεί τη ματαιοδοξία του λίγες γραμμές μετά το σημείωμα της Λίντυ: *«Ίσως, εν τέλει, να μην ήμουν και τόσο απρόσβλητος από τη γοητεία της φήμης»* (158). Η διάδραση ανάμεσα στον αφηγητή και τον μάνατζερ θυμίζει εκείνη μεταξύ Τσάρλι και Ρέι στο δεύτερο διήγημα, με τη διαφορά ότι εδώ διεξάγεται μια διεγκυστίδα χειρισμών, και δεν είναι ξεκάθαρο αν ο μάνατζερ φέρνει τον μουσικό προ τετελεσμένων γεγονότων (π.χ. «τοποθετώντας» τον δίπλα στη Λίντυ), ή αν ο Στηβ υποβάλλει στον μάνατζερ ό,τι συμφέρει τον ίδιο. Γεγονός, πάντως, είναι ότι, ανάμεσα στο σημείωμα της Λίντυ και την ολοκλήρωση της ενότητας στην οποία ο Στηβ πληροφορείται για τη βράβευση του Μάρβελ, μεσολαβούν έντεκα σελίδες (158-169), που διατηρούν αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη, αν και τα γεγονότα διαδραματίζονται μόλις μεταξύ δύο δωματίων. Επομένως, η πολυπλοκότητα με την οποία εκδηλώνεται η αναξιοπιστία του αφηγητή επιδρά στην επικοινωνιακή λειτουργία του, γιατί, όπως διαπιστώσαμε, η απατηλή εκδοχή που αυτός προβάλλει απαιτεί τελικά τη διαρκή επανεξέταση των λεγομένων του σε όλη την έκταση του διηγήματος (Olson, 2003).

Παράλληλα, η οργανωτική λειτουργία του αφηγητή ενισχύεται, γιατί η αυτοενοχοποίησή του ενόσω προσπαθεί να πείσει ότι είναι άμοιρος ευθυνών, χτίζει σταδιακά την ένταση και είναι ένα απαραίτητο εργαλείο για την κατανόηση της αλληλεπίδρασής του με τη Λίντυ. Εξάλλου, όπως και στο προηγούμενο διήγημα, ο αναξιόπιστος λόγος του αφηγητή ενισχύει και τη συνοχή μεταξύ των ιστοριών: Στον «Τροβαδούρο» ο Τόνι Γκάρντερ επιχειρηματολογεί υπέρ της επανόδου της Λίντυ στην αναζήτηση συντρόφου, αλλά και της προβολής που αυτή μπορεί να της αποφέρει· στη «Νυχτωδία», παρατηρώντας τους ελιγμούς ενός αφηγητή που επιδεικνύει σκεπτικό αρπακτικού, περιμένουμε με ενδιαφέρον να διαπιστώσουμε πώς θα ελιχθεί ενώπιον ενός άλλου, εμπειρότερου -της Λίντυ. Εξάλλου, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι κατά την πρώτη συνάντηση Λίντυ-Στηβ, τόσο η εμμονική επιλογή της μουσικής του Γκάρντερ από τη Λίντυ, όσο και η απορρόφησή της από αυτή, συμπληρώνουν την εικόνα που λείπει από τον «Τροβαδούρο», όταν η Λίντυ σιωπά, ενώ ο Γκάρντερ περιμένει με αγωνία την ανταπόκρισή της στο τραγούδι του· επιπλέον, εδώ ανατρέπεται η εξιδανικευμένη εικόνα του Γιάνεκ για τον Γκάρντερ, καθώς γίνεται αναφορά από έναν άλλον αφηγητή, τον Στηβ, σε *«μια μπαλάντα [του Γκάρντερ] που δεν είχε ιδιαίτερη επιτυχία και που σπάνια παιζόταν πια»* (Ισιγκούρο, 2022 : 161): Στην πρώτη περίπτωση, ένα σημαντικό στοιχείο από ένα διήγημα μένει σε αναστολή, δοσμένο μόνο υπαινικτικά (λ.χ. η Λίντυ ακούγεται μόνο να κλαίει στην εν λόγω σκηνή του «Τροβαδούρου»), ώστε να ανακαλυφθεί από τον αναγνώστη αργότερα, επανατοποθετημένο σε ένα άλλο πλαίσιο, ενώ στη δεύτερη, κάτι που ο αναγνώστης έλαβε ως δεδομένο, παρασυρμένος ίσως από τη λογική ενός αφηγητή, ανατρέπεται από έναν επόμενο, επιτυγχάνοντας αναδρομικά μια αντικειμενικότερη αντίληψη της κατάστασης (ο Γκάρντερ, λ.χ. ίσως δεν υπήρξε ο θρύλος της μουσικής που παρουσίαζε ο Γιάνεκ). Ένα άλλο παράδειγμα θα μπορούσε να είναι η αμφιθυμία που εμφανίζει ο Στηβ αμέσως μετά την επέμβαση (155), που θυμίζει έντονα τις μεταπτώσεις του θυμικού του Ρέι στο δεύτερο διήγημα, με τη διαφορά ότι εδώ αναφέρεται ανοιχτά η συνδρομή των φαρμάκων· ακόμα κι αν ο υπαινιγμός για τη χρήση ουσιών δεν είχε επενεργήσει και οι απότομες αυξομειώσεις ενέργειας του Ρέι είχαν αποδοθεί σε ψυχολογικά αίτια, εδώ οι ερμηνευτικές επιλογές διευρύνονται αναδρομικά από μια άλλη εκδοχή των πραγμάτων. Τέλος, ακόμα και οι καλπάζουσες φαντασιώσεις του Στηβ για τα αποτελέσματα της επέμβασης (155), οι αυτάρεσκα εκφρασμένες προσδοκίες του για το μουσικό κομμάτι που θέτει προς έγκριση από την Λίντυ (174) και ο οραματισμός ενός μελλοντικού θριάμβου (183) απηχούν τις ονειροπολήσεις του νεαρού αφηγητή στο «ΜάλβερνΧιλς» (124) και δια του παραλληλισμού τους σχολιάζεται η εθιστική επίδραση της ματαιοδοξίας, που είναι εν

μέρει υπεύθυνη για το γεγονός ότι οι μουσικοί του έργου εμπλέκονται σε ένα παιχνίδι ελεγχόμενο από οικονομικούς παράγοντες του χώρου τους. Από μια άλλη άποψη, οι προβολές του Στηβ σε ένα ένδοξο φανταστικό μέλλον βρίσκονται σε αναλογία με τις αναλήψεις του Γιάνεκ σε ένα τραυματικό παρελθόν, αναδεικνύοντας την άλλη όψη του διπόλου μνήμης και φαντασίας, που κατά τον Alain Robbe-Grillet συνδέονται αδιάρρηκτα: Δεν είναι μόνο ο Στηβ, που θα επιθυμούσε να δει τις φαντασιώσεις του να πραγματοποιούνται, στην ουσία και οι προηγούμενοι αφηγητές θέλουν να πιστεύουν ότι οι αναμνήσεις τους είναι ακριβείς, ενώ στην πραγματικότητα είναι προϊόντα της ίδιας νοητικής διεργασίας, δηλαδή της φαντασίας (όπ. αναφ. στο Sloane, 2021 : 50). Τα παραπάνω στοιχεία επιτρέπουν να αναδυθούν βαθμιαία απόψεις της ιδεολογικής πλευράς της αφήγησης.

Η αναμέτρηση μεταξύ Στηβ και Λίντυ αποδίδεται συμβολικά μέσω μιας παρτίδας σκάκι, τοποθετημένης κατά προσέγγιση στο μέσον του διηγήματος. Η επιδίωξη της Λίντυ (ένας νέος σύντροφος) είναι γνωστή από τον «Τροβαδούρο», αλλά εδώ βλέπουμε και τον Στηβ να προωθεί με μεθοδικότητα το σχέδιο της επαγγελματικής προώθησής του. Η μεταξύ τους διαπραγμάτευση είναι αμφίτροπη, όπως πριν με τον Μπράντλεϊ, γεγονός που αποτυπώνεται με επιτυχία στην παρτίδα που παίζουν, όπου ο έλεγχος περνάει εκ περιτροπής από τον έναν στον άλλο. Η ισορροπία αποδεικνύεται περισσότερο ευαίσθητη όσο Στηβ και Λίντυ πλησιάζουν: Ο Στηβ αστοχεί πιέζοντας τη συζήτηση πάνω από το επιτρεπτό για τη Λίντυ όριο, με αποτέλεσμα να διαισθανθεί ότι έχει προκαλέσει «θυμό κάτω από τους επιδέσμους» (Ισιγκούρο, 2022 : 175). Η συζήτηση αναστέλλεται· έκτοτε αρχίζει να παρεμβάλλεται κατά διαστήματα ανάμεσα σε μια περιπλάνηση στους νυχτερινούς διαδρόμους και τις άδειες αίθουσες εκδηλώσεων του ξενοδοχείου με παρεκβατικό/σχολιαστικό χαρακτήρα και στόχο την επιστροφή του κλεμμένου βραβείου, που ταυτόχρονα προωθεί και την ιδεολογική λειτουργία της αφήγησης. Μέχρι αυτό το στάδιο ο αναγνώστης έχει εξοικειωθεί με ανίχνευση χειρισμών, καθώς και την απαραίτητη αναβολή της εξαγωγής συμπερασμάτων για κατοπινές υποενότητες του διηγήματος, όταν η εικόνα θα έχει συντεθεί με τη συνδρομή περισσότερων στοιχείων, γεγονός που καθιστά ευχερέστερη την κατανόηση του ρόλου της εναλλαγής διαλόγου και αφήγησης, που αλληλοσυμπληρώνονται αντιπαραβαλλόμενα: Για παράδειγμα, η Λίντυ ζητάει εξηγήσεις για τα αυτάρεσκα επικριτικά σχόλια που κάνει ο Στηβ στη βράβευση άλλων μουσικών, επιδεικνύοντας ανέλπιστα κοινή λογική («*Πώς είναι δυνατόν να γνωρίζεις [...] ότι δεν τους αξίζει το βραβείο;*» 184) γεγονός που προκαλεί ειρωνικά σχόλια του Στηβ και μια συζήτηση για το ποιος πραγματικά δικαιούται να



βραβεύεται· η κενότητα νοήματος αυτού του βραβείου και οι παράγοντες που καθορίζουν την απονομή του -χρήμα, υπερίσχυση του υλισμού έναντι της τέχνης- δίνονται υπαινικτικά ως απάντηση από το γεγονός ότι η ίδια η διένεξη λαμβάνει χώρα μέσα σε μια κουζίνα, όπου κανείς από τους δύο δεν δικαιούται να βρίσκεται, αλλά και στην επόμενη ενότητα, όταν η Λίντυ κρύβει το βραβείο μέσα σε μια γαλοπούλα: Ενισχύεται έτσι το θέμα της σύνδεσης κατανάλωσης φαγητού και μουσικής, που διατρέχει όλο το έργο ήδη από το πρώτο διήγημα και αναδεικνύεται ο παραλογισμός ως προς τα κριτήρια που καθορίζουν τη διασημότητα και σε τελική ανάλυση το τι καταλήγει να συνιστά συμβολικά πνευματική τροφή για το ευρύ – και, κατά τα φαινόμενα, καταναλωτικό- κοινό.

Ο αφηγητής εδώ φαίνεται να δίνει το βήμα στα ίδια τα δομικά χαρακτηριστικά του κειμένου, που μιλούν αποτελεσματικά από μόνα τους: Οι ίδιες οι ενότητες της «Νυχτωδίας» είναι γενικά μικρές σε έκταση και επομένως ευέλικτες, εφόσον η κάθε μία μπορεί να φέρει στοιχεία που στο σύνολό τους σχολιάζονται από μια επόμενη: Για παράδειγμα, η εικονική βράβευση του Στηβ από τη Λίντυ (178-182) αποτελεί παρωδία: Μια τηλεπερσόνα με νυχτικό και χειρουργικές γάζες απονέμει το κλεμμένο βραβείο του τζαζίστα της χρονιάς σε έναν μουσικό, επίσης καλυμμένο με γάζες και αγνώριστο στην όψη, του οποίου τη δουλειά έχει μόλις και μετά βίας ακούσει· η Λίντυ δεν αντιλαμβάνεται τη σοβαρή πλευρά της κατάστασης, αλλά την προσεγγίζει με βάση το την παρόρμηση της στιγμής: «Κλοπή; [...] Ποιος κλέβει από ποιον στη συγκεκριμένη περίπτωση;» (181), ενώ το κίνητρό της για να επιστρέψει το βραβείο είναι μόνο το ενδεχόμενο σκανδάλου. Οι εκπρόσωποι του νόμου θα εμφανιστούν στην επόμενη ενότητα (182-191), και, παρότι οι δύο νυχτερινοί περιπατητές θα πιαστούν επ' αυτοφώρω, εν τέλει θα διαφύγουν ανενόχλητοι -μάλιστα η Λίντυ θα επιστήσει προκλητικά την προσοχή στα πρόσωπά τους, που «είναι τυλιγμένα με επιδέσμους» (191)· το πού οδηγεί η έλλειψη ορίων σχολιάζεται υπαινικτικά από την επόμενη ενότητα, στην οποία η Λίντυ και ο Στηβ θα βρεθούν στο περιβόητο –από τον «Τροβαδούρο»- ρετιρέ του κτιρίου: Η Λίντυ χλευάζει υπόρητα τους θεσμούς, συστήνοντας τον εαυτό της ως το είδος του ανθρώπου, που διαθέτει την ευχέρεια να περιφέρεται με άνεση και χωρίς συνέπειες σε όλους τους χώρους του ξενοδοχείου τις ώρες που δεν έχει πρόσβαση ούτε το προσωπικό. Με αυτό κατά νου, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαία η δαιδαλώδης απεικόνιση του ξενοδοχείου, στο οποίο η Λίντυ βρίσκει τον δρόμο της ακόμα και στο σκοτάδι, αν και στον Στηβ (όσο και στον αναγνώστη) προκαλεί αποπροσανατολισμό (Whitehead, 2021 : 32). Επομένως, εδώ εντοπίζεται μια κυριολεκτική απεικόνιση των ελιγμών, για τους οποίους έκανε λόγο ο Τόνι

Γκάρντνερ στο πρώτο διήγημα, και στους οποίους η Λίντνυ έχει μακρόχρονη πλέον εμπειρία. Είναι αξιοσημείωτο το ότι αρχικά ο Στηβ αντιδρά με συστολή, προτρέποντας τη Λίντνυ να απομακρυνθούν από τους αστυνομικούς, όμως σε κατοπινή ενότητα παίρνει ο ίδιος το βάπτισμα του πυρός ενώπιον μέλους του προσωπικού ασφαλείας: *«Αισθάνθηκα μιαν αλλόκοτη αποστασιοποίηση. Είχα μόνο μια μικρή περιέργεια»* (Ισιγκούρο, 2022 : 200). Στη νυχτερινή του περιπέτεια, επομένως, ο Στηβ μαθητεύει κοντά στη Λίντνυ στην υπολογισμένη ανυπακοή, διαπιστώνοντας ότι αποφέρει αποτελέσματα: Μπροστά στο θέαμα του άνδρα με τους επιδέσμους, ο φύλακας αντιδρά με *«αξιοθαύμαστη αταραξία»* (201), σαν οι επίδεσμοι να αποτελούν το συνθηματικό για τη μη επιβολή ποινών, μάλιστα βρίσκει ο ίδιος μια δικαιολογία για λογαριασμό του Στηβ: *«Κανένας ταχυδακτυλουργός θα είναι»* (201): η αναξιοπιστία έτσι μοιάζει να απλώνεται και στον τελευταίο, τον πιο περιφερειακό παράγοντα του χώρου του θεάματος.

Οι «Νυχτωδία» παρουσιάζει τον κόσμο των διασήμων σαν μια καλοστημένη φάρσα: *«Έχει πλάκα το πώς λειτουργεί αυτός ο κόσμος»* (197), λέει χαρακτηριστικά η Λίντνυ -με την απροσδιοριστία της φράσης «αυτός ο κόσμος» να μπορεί ενδεχομένως να επεκταθεί στο να συμπεριλάβει και την καταναλωτική κοινωνία εν γένει, για την οποία οι διασημότητες έχουν εμβληματική σημασία. Ανεξάρτητα από το εύρος που ο αναγνώστης αποδίδει στην έννοια, το βέβαιο είναι ότι, στον κόσμο αυτό, οι πιθανότητες διάκρισης αυξάνονται, όχι απαραίτητα με το ταλέντο, αλλά με παράγοντες επιδερμικούς, όπως το θράσος και η καλή εμφάνιση. Το παιχνίδι της διασημότητας συνοψίζεται εύστοχα από την ηρωίδα προς τον αφηγητή: *«Ακόμα κι αν ήσουν σαν εμένα, ένας δηλαδή από τους ατάλαντους [...] υπήρχε και για σένα μια θέση στον ήλιο»* (197). Η Λίντνυ διδάσκει τον Στηβ την δική της εκδοχή του αμερικάνικου ονείρου, αλλά κατά ειρωνικό τρόπο, στο τέλος του διηγήματος, βρισκόμαστε ακόμα στο σημείο εκκίνησης: Ο Στηβ, παραδεχόμενος ότι δεν έχει απεμπλακεί από τον γάμο του, έχει χάσει την μεταξύ τους συμβολική παρτίδα και η Λίντνυ προχωράει απροβλημάτιστα στο επόμενο πλάνο, ωστόσο ακόμα ακούγονται *«τα τραγούδια του Τόνι Γκάρντνερ μέσα από τον τοίχο, το ένα μετά το άλλο, στη διαπασών»* (205): η εικόνα που έχουμε από τον «Τροβαδούρο» για την εγκλωβισμένη μητέρα του Γιάνεκ επαναλαμβάνεται με τη Λίντνυ και τον Στηβ εκατέρωθεν του τοίχου. Η σχέση του Στηβ με την Έλεν δεν έχει καλύτερη τύχη: Σε έναν κόσμο όπου βασιλεύει η ματαιοδοξία, η αγάπη τελικά δεν επιζεί, παρά μόνο οι ευσεβείς πόθοι: ο Στηβ κλείνει το διήγημα όπως το άνοιξε, δηλαδή με το όνομα της Λίντνυ και ίσως όλη η αφήγησή του να προσβλέπει στην αναβίωση μιας ευκαιρίας που ουσιαστικά έχει μόλις χαθεί: *«Ίσως*

[...] αυτή να είναι η κρίσιμη καμπή και στη γωνία να με περιμένει η διασημότητα. Ίσως η Λίντυ να έχει δίκιο» (207).

### 2.2.5. «Τσελίστες»

Η ιστορία διαδραματίζεται στη Βενετία με την «πρώτη νύξη του φθινοπωρινού αέρα» (Ισιγκούρο, 2022 : 212). Η επιλογή του χωροχρόνου δίνει το στίγμα του κλεισίματος ενός κύκλου: Ο χρόνος τοποθετείται κοντά στο τέλος της τουριστικής σεζόν, διαγράφοντας έτσι ένα τόξο μισού έτους σε σχέση με τον «Τροβαδούρο», που διαδραματίζεται στην αρχή της άνοιξης· το ημιτελές αυτό κλείσιμο του κύκλου θα μπορούσε να προϊδεάζει ότι η παράμετρος της αγοράς (τουρισμός, χρήμα) θα γίνει αφορμή ώστε στο τέλος κάτι να μείνει ανολοκλήρωτο. Ο χώρος είναι η ίδια πόλη που αποτελεί και το σκηνικό του «Τροβαδούρου», μια πόλη που είναι εγγεγραμμένη στο συλλογικό υποσυνείδητο ταυτόχρονα ως σύμβολο του ρομαντισμού αλλά και της παρακμής, από μόνη της μια «προειδοποιητική ιστορία σπαταλημένων δυνατοτήτων», επίσης γνωστή από τη λογοτεχνία, ως σκηνικό δράσης αμέτρητων έργων που αντλούν από την ιδιαίτερη ατμόσφαιρά της, για να την αναδείξουν σε έναν χώρο όπου «η εμπειρία υποχρεώνει τους χαρακτήρες [...] να αντιμετωπίσουν την αδυσώπητη πραγματικότητα της ανθρώπινης θνητότητας» (Mathews, 2017 : 18). Με άλλα λόγια, ο ίδιος ο χωροχρόνος ενεργοποιεί στον αναγνώστη τα γνωστικά σχήματα που σχετίζονται με τις λογοτεχνικές του γνώσεις (Nünning, 2008), κάποιες από αυτές προερχόμενες από ό,τι προηγήθηκε στο ίδιο το υπό εξέταση έργο (π.χ. το θέμα της εμπορικής σύνδεσης μεταξύ μουσικής και μαζικού τουρισμού).

Αφηγητής της ιστορίας είναι και πάλι ένας επαγγελματίας μουσικός. Σε προηγούμενα διηγήματα διαπιστώθηκε ότι ο αφηγητής αρχίζει με την αναφορά του προσώπου στο οποίο είναι υποσυνείδητα στραμμένη όλη του η προσοχή (Τονι Γκάρντνερ, Έμιλι, Λίντυ Γκάρντνερ στο 1<sup>ο</sup>, το 2<sup>ο</sup> και το 4<sup>ο</sup> διήγημα) εκφράζοντας έναν δομικό τύπο αναξιοπιστίας, ωστόσο εδώ ο αφηγητής παρουσιάζει την ιδιαιτερότητα της ρευστότητας του γραμματικού προσώπου που χρησιμοποιεί αυτοαναφερόμενος, γεγονός αισθητό ήδη από την πρώτη γραμμή: Ο αφηγητής ολισθαίνει από το άενικό πρόσωπο προς την χρήση άπληθυντικού και β'ενικού προσώπου, με αισθητή έμφαση στο άπληθυντικό: «Ήταν η τρίτη φορά που παίζαμε τον Νονό από το μεσημέρι» (Ισιγκούρο, 2022 : 211): «αρχίσαμε να καθόμαστε μαζί του [...] και να συζητάμε [...] τον φωνάζαμε στο τραπέζι μας όταν τελειώναμε

και τον κερνούσαμε λίγο κρασί» (214), κ.ο.κ.. Με τη χρήση του άπληθυντικού προσώπου επιτυγχάνεται η αποτύπωση της συλλογικότητας των μουσικών της πλατείας Σαν Μάρκο, μια ιδέα που εμφανίζεται με τον αντίστροφο τρόπο –του εξοβελισμού, εξ ου και το «απομονωμένο» ά'ενικό πρόσωπο- και στον «Τροβαδούρο»: «*Δε με ενδιέφερε διόλου αν οι άλλοι μουσικοί με περιγελούσαν*», όπως έχει πει εκεί ο Γιάνεκ (16). Ταυτόχρονα ο αφηγητής ενδυναμώνεται ως προς την επικοινωνιακή λειτουργία του, γιατί η χρήση του β' ενικού προσώπου κατά κάποιον τρόπο γεφυρώνει την ενδοδιηγητική με την εξωδιηγητική αναφορά (Fludernik, 2011 : 113), ενώ επιδιώκει τη συμπερίληψη του αναγνώστη στην έννοια της αντωνυμίας «εσύ»<sup>8</sup>. Τα όρια μεταξύ του «εγώ», του «εσύ» και του «εμείς» καθίστανται περισσότερο δυσδιάκριτα και ο αφηγητής, που, όπως και στην περίπτωση του νεαρού στο «Μάλβερν Χιλς» παραμένει για συμβολικούς λόγους ένας ανώνυμος μουσικός, επιχειρεί να προσδώσει ευρύτερο συμβολικό νόημα στα λεγόμενά του, προσθέτοντας βαρύτητα στην ιδεολογική λειτουργία του: Η μικρή κοινωνία των μουσικών είμαστε κατά κάποιον τρόπο όλοι εμείς.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, αυτή τη φορά, η αφήγηση δεν γίνεται από την πλευρά ενός περιθωριοποιημένου εντός της ευρύτερης ομάδας μετανάστη μουσικού, όπως ο Γιάνεκ στον «Τροβαδούρο», αλλά από την πλευρά της πιο συμπαγούς υποομάδας των ντόπιων, ένας εκπρόσωπος εκ των οποίων εξιστορεί τη γνωριμία τους με τον Τίμπορ, Ούγγρο τσελίστα, με αξιοσημείωτη μουσική παιδεία, που για ένα καλοκαίρι συμμετείχε στην μπάντα για λόγους βιοπορισμού. Ο αφηγητής αποκαλύπτει τη δυναμική της ομάδας των ομοτέχνων στο να δείχνουν αλληλεγγύη ο ένας στον άλλον, ταυτόχρονα, όμως και τον υποδόριο ανταγωνισμό μεταξύ τους:

*Ίσως και να υπήρχε λίγη ζήλεια – για την υψηλή μουσική παιδεία του Τίμπορ [...] Αλλά για να είμαι δίκαιος, νομίζω ότι αυτό που ήθελαν ήταν να παίρνουν υπό την προστασία τους τους Τίμπορ αυτού του κόσμου [...] ώστε να ήταν εξοπλισμένοι όταν θα βίωναν τις αναπόφευκτες απογοητεύσεις (Ισιγκούρο, 2022 : 213)*

Ο λόγος του αφηγητή διατηρεί αντιφάσεις χαρακτηριστικές της αναξιοπιστίας, όπως τη συναντήσαμε σε προηγούμενα διηγήματα. Ο αφηγητής εμφανίζεται διστακτικός - «*υποθέτω ότι δεν ήταν από αυτούς που είχαν ασχοληθεί ιδιαίτερα με τον νεαρό τσελίστα*»,

---

<sup>8</sup>Στην ελληνική μετάφραση η έννοια του προσώπου είναι ενσωματωμένη σε αυτή του ρήματος, ενώ στο πρωτότυπο είναι εμφανής η συνεχής χρήση της λέξης *you*, π.χ.: “*Playing together [...] you come to think of the band as a kind of family, the other members as your brothers*” (Ishiguro, 2009 : 190, σε αντιστοιχία με Ισιγκούρο, 2022 : 212).

«ίσως και να υπήρχε λίγη ζήλεια», «για να είμαι δίκαιος, νομίζω ότι...» κ.ο.κ.- ή αμυντικός, στρεφόμενος προς τον αναγνώστη, π.χ. «σας διαβεβαιώνω ότι υποφέραμε [...] Αλλά ήταν επικερδές» (213), σε μια προσπάθεια να μειώσει την αξία αρνητικών συναισθημάτων όπως ο φθόνος και η προσποιητή περιφρόνηση, και αντιθέτως να φέρει στο προσκήνιο την κοινή δοκιμασία της βιοπάλης. Ο Τίμπορ είναι αγαπητός, αλλά ταυτόχρονα αντικείμενο σχολαστικής παρατήρησης, αν όχι και έμμεσου χλευασμού από την υπόλοιπη μπάντα, στο εσωτερικό της οποίας υπάρχουν εγγενείς ανισότητες εξαιτίας του ότι δεν διαθέτουν όλοι την ίδια μουσική κατάρτιση: ως προς αυτό δεν είναι μόνο ο Τίμπορ αυτός που διαφοροποιείται – λ.χ. ο βιολονίστας και ο μπασίστας της μπάντας έχουν και αυτοί σπουδάσει μουσική, ενώ μόνο ο αφηγητής και ο ακορντεονίστας παραμένουν στην ίδια επαγγελματική θέση κατά τον χρόνο της διήγησης· ωστόσο ο Τίμπορ και μόνο είναι αυτός που στοχοποιείται. Η αντίθεση ανάμεσα στην περιγραφή μιας κατάστασης (όπως, λ.χ. στο αυτοτελές παράθεμα παραπάνω) και τον σχολιασμό της σε ευθύ λόγο δια στόματος άλλου μέλους της μπάντας, αναδεικνύει την αντίθεση: «Βλάκας σίγουρα [...] αλλά ρομαντικός βλάκας. Δεν τον πειράζει η πείνα, αρκεί να κάθεται στην πλατεία όλο το απόγευμα» (214). Η μικρή κοινωνία της μπάντας –ή η ευρύτερη που υπαινίσσεται η πολυπρόσωπη οντότητα του αφηγητή- θέλει να τον βοηθήσει υλικά, αλλά, ενδόμυχα επιδιώκει να τον φέρει πρώτα στα μέτρα της, όπως μαρτυρά η εμφατική ανάληψη του αφηγητή, που αφορά τη μεσολάβηση του εύπορου κύριου Κάουφμαν για την εύρεση εργασίας στον Τίμπορ: «Ο νεαρός πρέπει να είχε αντιληφθεί ότι [...] περνούσε από οντισιόν και [...] ανακαλώ με ενδιαφέρον τη μεγάλη προσπάθεια που είχε καταβάλει [...] Προφανώς μας ήταν υπόχρεος» (215). Επομένως, η απόπειρα του αφηγητή να προσδώσει κύρος στους ισχυρισμούς του, οδηγεί σε έναν ειρωνικό παραμερισμό της πιστοποιητικής του λειτουργίας και αποβαίνει υπέρ της ιδεολογικής, η οποία αναδεικνύει το θέμα του ρατσισμού χωρίς ποτέ η ίδια η λέξη «ρατσισμός» να εμφανιστεί στο διήγημα.

Η συνάντηση Τίμπορ-Ελοϊζ τοποθετείται σε ένα «συρρικνωμένο μεταδιηγητικό [...] ή ψευδο-διηγητικό» επίπεδο (Genette, 2007 : 312), στο οποίο η προέλευση των γεγονότων της αφήγησης μπορεί να αποδοθεί στον Τίμπορ, αλλά ο αναγνώστης δεν μπορεί να γνωρίζει τους ενδεχόμενους ενδιάμεσους σταθμούς αφήγησης κάθε περιστατικού (αν, δηλαδή, ο Τίμπορ είχε αφηγηθεί κομμάτια της ιστορίας του σε διαφορετικούς συναδέλφους του κάθε φορά και αυτά ενοποιούνται σε μία υπό ένα πρόσωπο που αφηγείται). Ό,τι λέγεται εδώ είναι αναξιόπιστο, γιατί χρωματίζεται από τις προκαταλήψεις ενός απροσδιόριστου αριθμού ανθρώπων: Ο Τίμπορ π.χ. φέρεται να επιδιώκει ματαιόδοξα την αναγνώριση και τη



συνεργασία με μια δισκογραφική εταιρεία (Ισιγκούρο, 2022 : 218), ενώ η Ελοϊζ φέρεται να αφηγά υπεροπτικά την εκπαίδευση του Τίμπορ (221) και στη συνέχεια να τον καθοδηγεί με παρατηρήσεις «πολύ προσποιητές και υπερβολικά αφηρημένες» (225), για να του εκμυστηρευτεί μετά από πολύ καιρό ότι η ίδια δεν μπορεί να χειριστεί καν το τσέλο (236). Η σχέση που αναπτύσσουν μεταξύ τους προσλαμβάνει μεταφορικό χαρακτήρα: Θα μπορούσαμε να δούμε σε αυτή την αναζήτηση ενός καλλιτέχνη για αυθεντικότητα και την αντίστασή του στις πιέσεις των οικονομικών παραγόντων –μια προσπάθεια, που τελικά αποδεικνύεται μάταιη, εφόσον ο Τίμπορ στο τέλος συνθηκολογεί με την προοπτική απασχόλησης που δίνει διέξοδο στο βιοποριστικό του πρόβλημα. Επίσης, ενδέχεται η γνωριμία Τίμπορ και Ελοϊζ να αφυπνίζει έναν έρωτα ανιδιοτελή, που αντιδιαστέλλεται πλήρως με την μεταφορικού χαρακτήρα σκακιστική αναμέτρηση μεταξύ του Στηβ και της Λίντυ της «Νυχτωδίας»: Ό,τι μπορεί να ζητήσει ο Τίμπορ από την Ελοϊζ είναι μόνο καθοδήγηση για την τελειοποίηση της τέχνης του. Η αναφορά στους «τραχείς πέτρινους τοίχους» και την «σχεδόν μοναστηριακή ατμόσφαιρα» (223) υπογραμμίζει την ιδέα της αφοσίωσης στη μουσική με θρησκευτική ευλάβεια, ή, εναλλακτικά, θυμίζει πως, ό,τι και αν συνέβη μεταξύ της Ελοϊζ και του μαθητή της, δεν μπορεί να είναι προσπελάσιμο από τρίτους. Η τελευταία αυτή εκδοχή σημαίνει πρακτικά την εκδίκηση του Τίμπορ ως επισκιασμένου αφηγητή: Ο νεαρός ενδεχομένως αποφεύγει να εκχυδαΐσει την περιπέτειά του με την Ελοϊζ προσφέροντας λεπτομέρειες, όσο κι αν είναι υποχρεωμένος να δεχτεί τη βοήθεια συναδέλφων του για μια θέση εργασίας που δεν αντιστοιχεί στις μουσικές δυνατότητές του. Επομένως η αφήγηση είναι διπλά αναξιόπιστη, τόσο λόγω όσων ενδεχομένως αποκρύπτει ο Τίμπορ, όσο και λόγω της αναμετάδοσης από τον ανώνυμο μουσικό. Το τελικό σχόλιο του αφηγητή αποκαλύπτει τις πραγματικές σκέψεις του, όταν διαπιστώνει πόσο αλλαγμένος είναι ο Τίμπορ επτά χρόνια αργότερα και με κάποια ανακούφιση μπροστά στη φαινομενική συνθηκολόγηση του Τίμπορ με έναν συμβατικό τρόπο ζωής, αφήνει το ενδεχόμενο κάποτε στο μέλλον να τολμήσει να τον προσεγγίσει: «Ίσως αυτό να είναι προτιμότερο στον κόσμο που ζούμε» (245), ομολογεί ο αφηγητής: πρόκειται προφανώς για τον ίδιο κόσμο, στον οποίο άνθρωποι όπως η Λίντυ ελίσσονται με άνεση, μην έχοντας κάτι –όπως «οι Τίμπορ αυτού του κόσμου» (213)- να χάσουν.



### 3. Συμπεράσματα

Όπως διαπιστώσαμε, κάθε ένας από τους τέσσερις άξονες γύρω από τους οποίους η Kathleen Wall (1994) εντοπίζει την αναξιοπιστία του αφηγητή -λόγος, σκηνή και σχολιασμός, σειρά και διάρκεια, «φυσικοποίηση»- ή και ο συνδυασμός μεταξύ τους, συμβάλλουν στην δημιουργία μοτίβων εύκολα αναγνωρίσιμων από τον αναγνώστη, υπηρετούν τις λειτουργίες του αφηγητή και βοηθούν στο ξεκλείδωμα του κειμένου. Γενικά οι εισαγωγικές ενότητες των πέντε διηγημάτων λειτουργούν ως πρωτεύουσες αφηγήσεις, που εισάγουν τους χαρακτήρες, τον χωροχρόνο και τις αφορμές για τη μεταδιήγηση που εγκιβωτίζεται κατόπιν σε αυτές. Επίσης, στις εισαγωγές πραγματοποιείται και η εμπέδωση της αναξιοπιστίας του αφηγητή, η οποία δεν εφαρμόζεται ενιαία σε όλη την έκταση του κειμένου, αλλά αυξομειώνεται στις δευτερεύουσες αφηγήσεις, αφήνοντας το περιθώριο σε άλλους χαρακτήρες των διηγημάτων να αναδειχτούν σε αναξιόπιστους αφηγητές –αν και μικρότερης κλίμακας- των δικών τους ιστοριών.

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε την αλληλεπίδραση των ενδείξεων αναξιοπιστίας και των λειτουργιών του αφηγητή ανά διήγημα ως εξής: Στον «Τροβαδούρο», ο αναξιόπιστος χειρισμός του λόγου, με τις αμυντικές αποστροφές στον αποδέκτη σε απολογητικό ή και σε επιτακτικό (από τον Γκάρντνερ) τόνο επιδρούν τόσο στην επικοινωνιακή, όσο και στην παρεκβατική/σχολιαστική λειτουργία του αφηγητή. Επίσης, η εναλλαγή μεταξύ αξιόπιστης και αναξιόπιστης στάσης του Γιάνεκ, όπως και οι αναλήψεις βοηθούν στην ανάδειξη της σκηνοθετικής λειτουργίας του αφηγητή, ενώ η συνέργεια λόγου και δομής εξυπηρετεί την ιδεολογική λειτουργία του, καθώς δημιουργούνται γόνιμοι παραλληλισμοί και αντιθέσεις μεταξύ των ανδρικών και των γυναικείων χαρακτήρων, χρήσιμοι για την εξαγωγή ευρύτερων νοημάτων του διηγήματος. Στο διήγημα «Με ήλιο ή και με βροχή», περισσότερη έμφαση δίνεται στα δομικά χαρακτηριστικά της αναξιοπιστίας του αφηγητή Ρέι, αλλά και στον λόγο του, που αφήνει να διαφανεί ότι αντιμετωπίζει πρόβλημα εξαρτήσεων. Μέσω της φυσικοποίησης ο αναγνώστης μπορεί να αντιληφθεί την ύπαρξη ερωτικού τριγώνου, το οποίο πριμοδοτεί την επικοινωνιακή λειτουργία του αφηγητή. Τέλος, η αυξομείωση του βαθμού αξιοπιστίας του Ρέι και η περιοδική μετατόπιση της αφήγησης στον Τσάρλι, ενισχύει την οργανωτική και την ιδεολογική λειτουργία. Στο «Μάλβερν Χιλς», παρατηρείται ένα μοτίβο αρνήσεων, ευφημισμών και δικαιολογιών στον λόγο του νεαρού αφηγητή, όπως και μια εναλλαγή στη χρήση αξιόπιστου και αναξιόπιστου

λόγου, που επιδρούν τόσο στην επικοινωνιακή, όσο και στην οργανωτική λειτουργία του. Ταυτόχρονα, δεδομένης της θέσης του διηγήματος στο σύνολο του έργου (στο μέσο) και της εξοικείωσης του αναγνώστη, η ίδια η επανάληψη συγκεκριμένων τύπων κειμενικών δεικτών αναξιοπιστίας, αλλά και θεμάτων (λ.χ. των πλανόδιων μουσικών), δύναται να επιταχύνει τη φυσικοποίηση των νέων ενδείξεων από τον αναγνώστη. Στη «*Νυχτωδία*», το μεγαλύτερο σε έκταση διήγημα της συλλογής, τα μοτίβα αστεϊσμών, ταπεινόφρονος –ενίοτε μεμψίμοιρου- λόγου και οι τακτικοί επιλεκτικοί χειρισμοί του ευθύ και του πλάγιου λόγου επηρεάζουν τόσο την επικοινωνιακή, όσο και την οργανωτική λειτουργία του αφηγητή. Η τελευταία επηρεάζεται ιδιαίτερα και από τη χρήση δομικών στοιχείων αναξιοπιστίας, σε επίπεδο παραγράφων, ή και ολόκληρων ενοτήτων του διηγήματος, που δείχνουν να βρίσκονται σε έναν διάλογο μεταξύ τους και απαιτούν την εποπτεία μεγάλης έκτασης κειμένου για την εξιχνίαση ασυνεπειών της αφήγησης. Τέλος, στους «*Τσελίστες*», η ίδια η ρευστότητα του προσώπου του αφηγητή, που εναλλάσσει α' ενικό, α' πληθυντικό και β' ενικό πρόσωπο –με έμφαση στο α' πληθυντικό- δίνει το στίγμα της αναξιοπιστίας, η οποία κατά τα άλλα υποστηρίζεται από ενδείξεις παρόμοιες με των υπόλοιπων διηγημάτων -κυρίως στον λόγο και τη διαφορά περιγραφής και σχολίου, ενώ αφήνει μεγάλα περιθώρια για φυσικοποίηση από την πλευρά του αναγνώστη. Η επίδραση διαφαίνεται τόσο στην οργανωτική και τη σχολιαστική, όσο και την ιδεολογική λειτουργία του αφηγητή.

Η πιστοποιητική λειτουργία του αφηγητή κατά τα φαινόμενα δεν ευνοείται από την αναξιοπιστία του, γιατί, παρά τις διαβεβαιώσεις για την ειλικρίνεια των λόγων του, ο αφηγητής εκθέτει άθελά του μια εντελώς διαφορετική εκδοχή των γεγονότων, η οποία παράγει ειρωνεία και εξυπηρετεί περισσότερο άλλες λειτουργίες, κυρίως την ιδεολογική. Εντούτοις θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η συγκεκριμένη (πιστοποιητική) λειτουργία δεν είναι απύσχα, αλλά τίθεται ακούσια σε αναστολή από τον αφηγητή μέχρι το τέλος της αφήγησής του: Ο ελλειπτικός και ενίοτε παραπλανητικός τρόπος αφήγησης συνεπάγεται μια διαρκή προσπάθεια του αναγνώστη να ανασυνθέσει μια εύλογη εκδοχή των γεγονότων τις ιστορίας, παρά τα εμπόδια που ορθώνει η άμυνα του αφηγητή. Ο αναγνώστης τελικά, βασιζόμενος στα λεγόμενα του αφηγητή, θα φτάσει σε κάποια αλήθεια, απλώς αυτή θα έχει μεγαλύτερο εύρος και βάθος από ό,τι ο αφηγητής φαίνεται να επιδιώκει.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι περισσότεροι από τους αφηγητές των *Νυχτωδιών*, παρά τη συνεχή ολίσθησή τους ανάμεσα στην ειλικρίνεια, την πλάνη και την εξαπάτηση, αφήνουν την αίσθηση ότι σε τελική ανάλυση μάλλον αυταπατώνται, δηλαδή ότι βρίσκονται κάπου στο μέσον του συνεχούς ανάμεσα στους ακούσια αναξιόπιστους και τους αφηγητές που

εξαπατούν σιωπηλά κατά τη Heyd (2006), αν και ο βαθμός της αυταπάτης, αλλά και οι αιτίες για την εμφάνισή της σε κάθε έναν ποικίλουν: Για παράδειγμα, η ανάγκη του Γιάνεκ να διατηρεί ζωντανή τη μνήμη της μητέρας του ως στήριγμα σε μια αφιλόξενη πραγματικότητα τον οδηγεί να εθελουφλεί μπροστά στον βαθμό αλλοτρίωσης του Γκάρντνερ ως ανθρώπου, αλλά και στην πιθανότητα οι περιορισμένες προσλαμβάνουσες και η έλλειψη μέτρου σύγκρισης του ίδιου του Γιάνεκ να ευθύνονται για την εντύπωση μεγαλείου που του αφήνει ο Αμερικανός· ο Γκάρντνερ από τη μεριά του μπορεί να θεωρηθεί ως σκόπιμα αναξιόπιστος απέναντι στον Γιάνεκ, ωστόσο το γεγονός και μόνο ότι αισθάνεται την ανάγκη να επιχειρηματολογήσει για τα πλεονεκτήματα της απόφασής του να θυσιάσει την προσωπική του ζωή προς χάριν της διασημότητας είναι ενδεχομένως ενδεικτικό της ανάγκης του να πειστεί ο ίδιος για την ορθότητα των αποφάσεών του και υπ' αυτή την έννοια θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι αυταπατάται. Ο Ρέι δίνει αρχικά την εντύπωση ότι δεν πληροί τις ψυχολογικές προδιαγραφές, ώστε να θεωρηθεί αξιόπιστος, επομένως εμπίπτει στην κατηγορία του ακουσίως αναξιόπιστου, εκτός αν δεχθούμε ότι, αποφεύγοντας να διαχειριστεί την απόρριψη αρκετά νωρίς στην πορεία της ζωής του, έχει καταφύγει αυτοκαταστροφικά σε μια διαρκή φυγή που παρέχει την ψευδαίσθηση της ασφάλειας· επομένως και αυτός επιλέγει να ζει σε πλάνη, η οποία αντανάκλαται στα λεγόμενά του. Παρά την απροθυμία του να βοηθήσει ουσιαστικά την αδελφή του, ο νεαρός αφηγητής στο «Μάλβερν Χιλς» φαίνεται να αναθεωρεί τη στάση του απέναντι στη ζωή, εξαλείφοντας σταδιακά και την αναξιοπιστία του, ενώ η αρχική του στάση, μια στάση ανέμελης ονειροπόλησης και προφάσεων, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα αντανάκλαστικό που πυροδοτήθηκε εν μέρει από το νεαρό της ηλικίας και εν μέρει λόγω δύσκολων οικογενειακών σχέσεων. Ο Στιβ της «Νυχτωδίας», όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποτελεί μια εκ πρώτης άποψης καθαρότερη περίπτωση εσκεμμένα αναξιόπιστου αφηγητή, γεγονός που φανερώνεται και μέσα από την πολυπλοκότητα των τρόπων που μεταχειρίζεται προκειμένου να αναιρέσει αυτή την εντύπωση· ωστόσο οι μάταιες προσπάθειές του να χειριστεί εκπροσώπους του χώρου του θεάματος, ο δαιδαλώδης χαρακτήρας του οποίου υπερβαίνει την αντίληψή του, θα μπορούσε να εκληφθεί ως μια πλάνη μεγάλης έκτασης, μια ακραία περίπτωση αυταπάτης. Τέλος, ο πολυπρόσωπος αφηγητής από τους «Τσελίστες», προσπαθεί να στηριχθεί στην αίσθηση της συλλογικότητας των μουσικών, άθελά του προδίδοντας το αγκάθι στη μεταξύ τους σχέση, δηλαδή την πικρία για την περισσότερο ευοίωνη προοπτική όσων από αυτούς διαθέτουν ανώτερη μουσική κατάρτιση· η επιδίωξή του αυτή έχει μάλλον αυτοπροστατευτικό χαρακτήρα και όχι πρόθεση εξαπάτησης.

Παρόλο που η αφηγηματική λειτουργία είναι δεδομένη ιδιότητα ενός αφηγητή, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ενισχύεται και επεκτείνεται από όσα εννοούνται, αν και δεν αναφέρονται ρητά στο κείμενο, όταν ο αφηγητής είναι αναξιόπιστος. Για παράδειγμα, οι λεπτομέρειες για τον πιθανό εθισμό στο αλκοόλ και την άστατη προσωπική ζωή της μητέρας του Γιάνεκ στην Πολωνία, οι ενδεχόμενες περιπέτειες του Ρέι με τον νόμο, όσα ειπώθηκαν και διαδραματίστηκαν στη διάρκεια των οικογενειακών προστριβών του νεαρού τραγουδοποιού από το Μάλβερν Χιλς, ο εκβιασμός που ο Στηβ ενδεχομένως ασκεί στον εραστή της συζύγου του ή η ακριβής φύση των συναντήσεων μεταξύ Ελοΐζ και Τίμπορ, δεν αποτελούν πληροφορίες της ιστορίας που περιλαμβάνονται κατά τρόπο εναργή στην πλοκή των κειμένων. Ωστόσο, αποτελούν δυνητικές προεκτάσεις της αφηγηματικής λειτουργίας -αν και διαφορετικές για κάθε αναγνώστη- που ενισχύονται από τη λεπτομερειακή απεικόνιση των σκηνών και των προσώπων. Ταυτόχρονα, η αποσταθεροποίηση της ιστορίας -των γεγονότων, δηλαδή, της αφήγησης- από την αναξιοπιστία του αφηγητή θέτει τον αναγνώστη σε μια διαρκή προσπάθεια ανασύνθεσής της· συγκεκριμένα στις *Νυχτωδίες* και οι πέντε αφηγητές έχουν την τάση να συσκοτίζουν συνειδητά κομμάτια της ιστορίας και να τα φανερώνουν υποσυνείδητα, χωρίς να δίνεται ποτέ ένα σαφές και οριστικό κλείσιμο στα διηγήματα. Όπως παρατηρεί ο Sloane (2021 : 16), ο συγγραφέας επιδιώκει την «αοριστία μέσω της ακρίβειας» (*“ambiguity through precision”*): απώτερος στόχος σε αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί η ανάδειξη της βαρύτητας όσων -σκέψεων, συναισθημάτων- παρά τις λεπτομέρειες, παραμένουν στην επικράτεια του άφατου και αποτελούν πρόκληση στην ανθρώπινη επικοινωνία, καθιστώντας την ευάλωτη στην αποτυχία.

Συνεπώς, ίσως όχι τυχαία, θέματα όπως ο κοινωνικός αποκλεισμός και η διατάραξη των διαπροσωπικών σχέσεων είναι παρόντα στα πέντε διηγήματα των *Νυχτωδιών*, κατά τρόπο άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο εμφανή. Θα μπορούσαμε αναδρομικά να υποστηρίξουμε ότι όλοι οι αφηγητές πλήττονται από κάποιας μορφής ρατσισμό, ή έστω προβληματίζονται πάνω στο ευρύτερο θέμα της αποδοχής τους από κοινωνικές ομάδες, ενώ ταυτόχρονα όλοι βιώνουν ένα είδος προσωπικής κρίσης: Ο Γιάνεκ θέτει ευθέως το πρόβλημα του ρατσισμού, εντοπίζοντάς το στον τρόπο που αντιμετωπίζεται ως μετανάστης από τους ντόπιους· σε προσωπικό επίπεδο βρίσκεται σε τέλμα, αναπαράγοντας εικόνες από το παρελθόν και πενθώντας. Ο Γκάρντνερ επιδιώκει να επανέλθει στο προσκήνιο έχοντας ενδεχομένως αισθανθεί το δήγμα της περιθωριοποίησης, καθώς νεότεροι μουσικοί αστέρες τον ξεπερνούν, κατά τον ίδιο τρόπο που ο ίδιος επικράτησε κάποτε έναντι άλλων· η θυσία, ωστόσο, που αυτή η επανάκαμψη συνεπάγεται είναι βαρύτερη σε προσωπικό επίπεδο. Ο Ρέι

δίνει νωρίς το στίγμα της διαφορετικότητας μέσω της αναφοράς του στις διαφορετικές μουσικές προτιμήσεις του σε σχέση με τους συνομήλικούς του, γι' αυτό και η απώλεια της Έμιλι, με την οποία και μόνο μοιράζονταν τα ίδια μουσικά ενδιαφέροντα, είναι γι' αυτόν τόσο βαθιά επώδυνη, ώστε να τον σπρώχνει στην ανυπαρξία· στο ίδιο διήγημα οι τρεις ήρωες βιώνουν τη διάλυση της προσωπικής τους ζωής, κυνηγώντας την επαγγελματική επιτυχία. Θα μπορούσε ενδεχομένως να υποστηριχθεί ότι ο νεαρός αφηγητής στο «Μάλβερν Χιλς» κατά βάθος εξεγείρεται ενάντια στον στιγματισμό του ως «προβληματικό παιδί» σε ένα στενό, επαρχιακό περιβάλλον· τον βρίσκουμε σε μια μεταβατική καμπή της ζωής του, καθώς συνειδητοποιεί ότι η επαγγελματική του δέσμευση στην τέχνη θα μπορούσε να έχει σοβαρές συνέπειες σε προσωπικό και οικογενειακό επίπεδο. Το καθ' ομολογία άχαρο παρουσιαστικό του Στηβ τον καθιστά παρία σε έναν επαγγελματικό χώρο όπου η εμφάνιση αποτελεί κρίσιμο κριτήριο επιτυχίας· πάντως, ενδίδει στη λογική της άκρας εργαλειοποίησης του ιδιωτικού του βίου και της φυσικής του υπόστασης για την εξασφάλιση μιας ευκαιρίας στη διασημότητα. Αντίθετα από τον Στηβ, η ίδια η ανωτερότητα του Τίμπορ ως μουσικού τον καθιστά αντικείμενο δυσμενούς σχολιασμού από ομοτέχνους του, επιτρέποντας με τον τρόπο αυτό να διαφανεί ο συνάμα αυθαίρετος και παράλογος χαρακτήρας των διακρίσεων· θα μπορούσαμε επίσης να υποθέσουμε ότι ο Τίμπορ έχει την ευκαιρία να ζήσει τον έρωτα, προστατεύοντάς τον ίσως από τα ακόρεστα βλέμματα του περίγυρού του, αποδεχόμενος ως πρόκληση τον εφήμερο χαρακτήρα του. Τελικά, συνθηκολογεί με το γεγονός ότι ο έρωτας, όπως και η τελειότητα στην τέχνη, παραμένει άπιαστος.

Η μουσική προσφέρει παρηγοριά, αναλαμβάνοντας συμβολικά να εκφράσει αυτό στο οποίο η γλώσσα αποδεικνύεται ανεπαρκής και αναξιόπιστη: Αποτελεί διαδοχικά τον τρόπο διαφύλαξης της μνήμης, έναν μυστικό κοινό κώδικα μεταξύ των ανθρώπων σε έναν κόσμο ισοπεδωτικού κυνηγιού επαγγελματικών επιδιώξεων, την έκφραση της βαθιάς ανάγκης φυγής από τους περιορισμούς του παρελθόντος και άνευ όρων αποδοχής από τον περίγυρο, ένα ασφαλές καταφύγιο μέσα στο οποίο μπορεί να ξεδιπλωθεί ένα γνήσιο ταλέντο, ή, αντίθετα, ακόμα και ένα πεδίο εκδήλωσης άκρατης ματαιοδοξίας· τέλος, δια μέσου της μουσικής μπορεί να συντελεστεί και η ευγενής επιδίωξη της τελειότητας, με όση αφοσίωση και αυταπάρηση αυτό απαιτεί.

Ο αναγνώστης καλείται να ανακαλύψει στο κείμενο των *Νυχτωδιών* ένα παλίμψηστο, που δια μέσου της αναξιόπιστίας του αφηγητή κινεί τη σκέψη κυκλικά, όπως προΐδεάζει ήδη από πρώτο διήγημα: «Περνούσαμε μπροστά από το παλάτσο που είχαμε ζαναπεράσει τουλάχιστον δυο φορές προηγουμένως, και τώρα καταλάβαινα [...] Ο κύριος Γκάρντνερ

περίμενε να ανάψει το φως σε ένα συγκεκριμένο παράθυρο» (Ισιγκούρο, 2022 : 37). Ο αφηγητής διαγράφει κύκλους σε μια συγκεκριμένη περιοχή, μιμούμενος τη νοητή διαδικασία που αναμένεται να ακολουθήσει ο αναγνώστης για να φτάσει στην καρδιά της κάθε ιστορίας, κάνοντας συσχετισμούς, αποκομίζοντας δεδομένα, συμπεραίνοντας, αναθεωρώντας, εστιάζοντας τελικά «σε ένα συγκεκριμένο παράθυρο». Μέσω των ιστοριών άλλων ανθρώπων ο αναγνώστης κατορθώνει να διακρίνει μια προοπτική ενσυναίσθησης, ενδοσκόπησης και αυτογνωσίας.



## 4) Δημιουργικό μέρος

### 4.1. Εισαγωγή

Οι τύψεις για μια εσφαλμένη απόφαση που πάρθηκε εν βρασμώ ψυχής πριν από περίπου δέκα χρόνια από την αφηγήτρια, Χριστίνα, και που σημάδεψε τη ζωή της κόρης της, Αγγέλικας, αποτελεί το συναισθηματικό υπόστρωμα της ιστορίας που ακολουθεί. Στόχος της συγκεκριμένης συγγραφικής απόπειρας είναι η βαθμιαία ανάδειξη της εσωτερικής πορείας της αφηγήτριας από τα γενεσιουργά αίτια της αναξιοπιστίας της, το τραύμα της ενοχής και την ανάγκη για εξιλέωση μέσω της αφήγησης, στην κατανόηση των βαθύτερων κινήτρων για την καταστροφικά επιπόλαιη συμπεριφορά της, την ανανοηματοδότηση του παρελθόντος και στην υιοθέτηση μιας ψυχραιμής στάσης στις προκλήσεις του παρόντος. Για τον σκοπό αυτό εφαρμόζονται κάποιες από τις τεχνικές που συζητήθηκαν νωρίτερα στο θεωρητικό μέρος σε σχέση με τον αναξιόπιστο αφηγητή, όπως για παράδειγμα ο αμυντικός τόνος, η αποστροφή στον αναγνώστη, η απόκλιση ανάμεσα στην αφήγηση μιας σκηνής και τον σχολιασμό της σε άλλο σημείο του κειμένου, οι αναλήψεις κ.ο.κ.. Παρόλο που επιδιώκεται η κατά το δυνατόν αληθοφανής απόδοση της διήγησης, τα πρόσωπα και τα γεγονότα που περιγράφονται είναι εξολοκλήρου προϊόντα φαντασίας και η οποιαδήποτε ομοιότητα με πραγματικά πρόσωπα και καταστάσεις θα πρέπει να θεωρηθεί εντελώς συμπτωματική.

### 4.2. Διήγημα

#### «Αγγέλικα»

Μπορεί να τύχει και τρίτο πάρτι, στο οποίο να πηγαίνω μέσα στην ίδια μέρα, αλλά δεν αισθάνομαι την παραμικρή κούραση. Θα σκεφτείτε, βέβαια, ότι είναι λογικό, αφού εγώ δεν πάω για να ξεφαντώσω, όπως τα πιτσιρίκια. Εγώ πάω για να επιβλέψω, να ελέγξω αν όλα κυλούν ομαλά με τη μουσική και τους ανιματέρ, καμιά φορά και με την τροφοδοσία. Στην πραγματικότητα, επιβλέπω το ξεφάντωμα των άλλων. Μπορεί κανείς να με πει και τυχερή από κάποια άποψη: βρίσκομαι σε μέρη που σφύζουν από ζωή και έχω τους πλέον καλοπροαίρετους πελάτες που θα μπορούσα να έχω: Τα παιδιά. Κάποιες φορές μάλιστα,

όταν μια ατυχία της τελευταίας στιγμής δεν επιτρέπει σε κάποιον ανιματέρ να εμφανιστεί, έχει τύχει να μπω εγώ στη θέση του. Έχω μάθει και κάμποσα παιχνίδια –τα «ρομποτάκια», το «τα πόδια μου τρελάθηκαν», και πόσα και πόσα ακόμα, που ομολογώ ότι, από όσο θυμάμαι, με το παιδί μου δεν έχει τύχει να παίξω ποτέ. Νομίζω δεν κάνω λάθος: Δεν έχω παίξει ποτέ τέτοια παιχνίδια με την Αγγέλικα.

Βέβαια, τώρα πια δεν είναι αναγκαίο. Η Αγγέλικα είναι πια δεκαεφτά χρόνων, έχει όλη τη ζωή μπροστά της να παίζει αν θέλει, με όποιον θέλει κι όπως νομίζει, χωρίς να φροντίζω εγώ. Ξέρω ότι δεν είναι απαραίτητο να ανησυχώ, ωστόσο εδώ και αρκετό καιρό αισθάνομαι μέσα μου κάτι σαν συναγερμό, ρυθμισμένο κι έτοιμο να αρχίσει όπου να ‘ναι να χτυπάει. Αλλά ας μην προτρέχω.

Η Αγγέλικα είναι το παιδί μιας τρέλας. Με τον πατέρα της, τον Μάσσιμο, γνωριστήκαμε στα φοιτητικά μας χρόνια στην Αθήνα στην αρχή ενός εαρινού εξαμήνου – εγώ σπούδαζα φωτογραφία και ο Μάσσιμο Γεωπονική. Βρέθηκε στην Ελλάδα στο τελευταίο εξάμηνο των σπουδών του, σε ένα πρόγραμμα φοιτητικών ανταλλαγών. Ένας Θεός ξέρει γιατί στην Αθήνα, από όλες τις πράσινες πόλεις της Ευρώπης. Ή, μάλλον, θυμάμαι αμυδρά κάτι που είχα πληροφορηθεί γι’ αυτό: Αν δεν απατώμαι, υποτίθεται ότι είχε ακολουθήσει στην πόλη κάποια Μαρία, νοσηλεύτρια ή κάτι τέτοιο, που την είχε γνωρίσει στην Ιταλία, αλλά η ιστορία τους δεν προχώρησε. Εν πάση περιπτώσει, όπως είπα, εκείνη την εποχή ήμασταν όλοι τρελοί, ξυπνούσαμε σχεδόν όταν κόντευε να δύσει ο ήλιος και κοιμόμαστε το πρωί –καθιστοί σε κάποιο αμφιθέατρο ή όρθιοι σε κάποιο εργαστήριο- τρεφόμασταν με καφέ και κανείς μας δεν είχε διάθεση να κολλάει σε βαρετές λεπτομέρειες· όλα ήταν ένα ατελείωτο πάρτι. Στην πραγματικότητα, ήταν η τελευταία μας ευκαιρία να ζήσουμε ανεύθυνα, με τους γονείς να πληρώνουν πλήρη διαμονή κι εμάς να στύβουμε το εικοσιτετράωρο για περισσότερη διασκέδαση. Για να μην μακρηγορώ και θεωρηθούν όλα αυτά δικαιολογίες, μέχρι τον Ιούνιο ήμουν ήδη έγκυος.

Παραδόξως αυτό καθόλου δεν βάρυνε την ατμόσφαιρα. Ο Μάσσιμο ειδοποίησε απλά τη μητέρα του στη Ρώμη και παντρευτήκαμε στην πόλη μου μέσα στο καλοκαίρι. Εγώ αντίστοιχα είχα μόνο τον πατέρα μου εν ζωή. Ο Μάσσιμο πρόλαβε να πάρει πτυχίο, εγώ όχι, αλλά δεν χρειαζόταν κιόλας, αφού ο κυρ-Σταύρος διατηρούσε χρόνια φωτογραφείο στην πρωτεύουσα του νομού και χάρηκε στο νέο ότι θα επέστρεφα σπίτι. Δεν με είχε πιέσει ποτέ και για τίποτα. Μητέρα, όπως είπα, δεν υπήρχε –πράγμα αδύνατον, θα μου πείτε τώρα. Εντάξει, λοιπόν: Είχε φύγει όταν ήμουν μικρή για την πατρίδα της, κάποιο μακρινό νησί του Ευρωπαϊκού Βορρά. Ο κυρ-Σταύρος δεν πολύ-μιλούσε γι’ αυτή, οπότε μπορώ μόνο

υποθέσεις να κάνω -ότι ίσως δεν άντεξε να ζει μακριά από τους δικούς της, ή ότι ίσως έπαθε επιλόχειο κατάθλιψη. Νομίζω θα την δικαιολογούσα, ακόμα κι αν βρέθηκε νωρίς μέσα σε ευθύνες που δεν είχε υπολογίσει και το 'σκασε με τον πρώτο γόη (και γερό ποτήρι, απ' ό,τι μάθαμε). Ποιος να ξέρει όμως τι συνέβη πραγματικά. Εγώ ήμουν-δεν ήμουν τριών και μόλις που θυμάμαι ότι ήταν χαμογελαστή και όμορφη. Πολύ όμορφη, από όσο φαινόταν και στη μοναδική φωτογραφία που είχε κρατήσει ο κυρ-Σταύρος πάνω σ' ένα πιάνο που, φεύγοντας αυτή, δεν έπαιζε κανείς. Αργότερα καταστράφηκε κι αυτό στη μετακόμιση, όταν έσπασε ο ιμάντας του γερανού κι έπεσε πάνω του ένα θηριώδες κασόνι με κρασιά.

Έτσι, λοιπόν, κάπως νωρίς ήρθε η «Αντζέλικα», όπως την αποκαλούσε ο Μάσσιμο, ο οποίος είχε μείνει με χαρά στην πόλη μας και δούλευε στον τουρισμό, οπότε είχε όλον τον χειμώνα ελεύθερο να ασχολείται μαζί της. Για την ακρίβεια, από τον Νοέμβριο μέχρι τον Μάρτιο, διάβαζε βιβλία και κανάκευε την κόρη του, που ήταν ένα λευκό κουνελάκι με μαύρο μαλλί και ανοιχτοπράσινα μάτια. Όταν θα μεγάλωνε, τη φανταζόταν, έλεγε, μια καλλονή, που θ' ανοίγει την πόρτα και θα εισβάλει στον χώρο θαμπώνοντας τον κόσμο στο πέρασμά της. Κάπου το 'χε διαβάσει αυτό και από εκεί προήλθε και η ιδέα για το όνομα, που προφανώς δεν ήταν ούτε της μητέρας μου, ούτε της δικής του: Αγγέλικα. Εγώ πάλι, τον πρώτο καιρό ειδικά, ήμουν στα πρόθυρα ν' ανοίξω μια πόρτα και να χαθώ στο πουθενά. Θέλω να πω, χρειάζομαι βοήθεια, ξαφνικά δεν άντεχα να είμαι η μοναδική γυναικεία παρουσία στο σπίτι. Για καλή μου τύχη –από κάποια άποψη- με την επιστροφή μου στη γενέτειρα είχα ξαναβρεί την Άννα, φίλη μου από το σχολείο και λίγο μεγαλύτερή μου. Εκείνον τον καιρό σπούδαζε δημιουργική γραφή και είχε κατά τα φαινόμενα όλον τον χρόνο που χρειαζόταν ώστε να γράφει νωχελικά τα απομνημονεύματά της. Τέλος πάντων, δεν ξέρω τι νόμιζε ότι έκανε, πάντως, εν αντιθέσει μ' εμένα, ήταν νοικοκυρά έμπειρη. Σε τελική ανάλυση, ασφαλώς και μπορούσε να μου δώσει ένα χεράκι στο σπίτι.

Πρέπει, όμως, να είμαι και λίγο δίκαιη μαζί της. Η Άννα από το σχολείο ήταν ένα ήσυχο παιδί και μαζεμένο. Είχε όλη κι όλη μια καλή φίλη από την τάξη της, που έφυγε με την οικογένειά της λίγο πριν το τέλος του Λυκείου, αλλά ήταν πάντα καλομίλητη και φιλική με τους μικρότερους και μάλιστα, κατά κάποιον τρόπο, μας προστάτευε από τους νταήδες της τάξης της. Οι κακές γλώσσες έλεγαν ότι κι ο πατέρας της έπινε και δεν περνούσαν ονειρεμένα στο σπίτι. Σε εμένα, από όταν επέστρεψα, ερχόταν κάθε μέρα. Στην αρχή ήταν λίγο διστακτική, έπιανε το μωρό σαν να ήταν γυάλινο και κινδύνευε να σπάσει, αλλά με τον καιρό εξοικειώθηκε. Έτσι, μου έδινε την ευκαιρία να κοιμάμαι λιγάκι, μιας και η μικρή με κρατούσε ξύπνια αρκετές νύχτες κλαίγοντας. Το χειμώνα εναλλάσσονταν με τον Μάσσιμο

στη φροντίδα της μικρής και κάποιες φορές, όταν η Αγγέλικα κατόρθωνε να κοιμηθεί ήσυχη μερικές ώρες, μέναμε οι τρεις μας και συζητούσαμε μέχρι αργά τη νύχτα. Είχα αποκτήσει μια αίσθηση ασφάλειας που με ξάφνιαζε, γιατί όσο θυμόμουν τον εαυτό μου στο σπίτι τριγυρούσε μόνο ο κυρ-Σταύρος, σε εύθυμη διάθεση πάντα, αλλά ξεθεωμένος από τη δουλειά. Αυτό που είχαμε κάτι τέτοια βράδια, με το τζάκι αναμμένο στο καθιστικό, το μωρό στην κούνια, τον Μάσσιμο και την Άννα να έχουν πιάσει χαμηλόφωνα συζήτηση περί λογοτεχνίας, ή για το φρούδο όνειρο της Άννας να ανοίξει ένα μικρό γραφικό βιβλιοπωλείο σε κάποια μεγάλη μητρόπολη του κόσμου –αυτό που είχαμε δημιουργήσει μεταξύ μας, εν πάση περιπτώσει, ήταν κάτι σαν κοινόβιο, με μια παράξενη ζεστασιά (καμία σχέση με την ασυδοσία των προηγούμενων χρόνων), αλλά δεν ήξερα και πώς να το ονομάσω ακριβώς. Φυσικά και χλευάζαμε την Άννα για το βιβλιοπωλείο, γιατί είχε πάρει την ιδέα από κάποια ταινία. Όπως φαντάζεστε, συνήθως από τη νύστα δεν μπορούσα να τους παρακολουθήσω, αλλά δεν με ενοχλούσε. Κάποιες φορές, λίγο πριν κλείσουν τα μάτια μου, ο Μάσσιμο πείραζε την Άννα για κάτι που φορούσε, ή της έκανε ένα σχόλιο για τα μαλλιά της, που τότε τα είχε βάψει ξανθά· ενίοτε προσπαθούσε να βάλει κι εμένα στη συζήτηση, αλλά από την κούραση έτεινα να συμφωνώ με όλα.

Κρατούσα βέβαια, μια νοερή σημείωση ότι ο καλός μου είχε «σπουδάσει» το γυναικείο φύλο, είχε μάλιστα κάνει την πρακτική του εντός κι εκτός σχολής –τι λέω, εντός κι εκτός Ελλάδας. Πώς να ξεχνούσα τη Μαρία τη μαία, την ψηλή από την Κυψέλη, με τις καστανόξανθες μπουκλες ως τη μέση, που μας έπιασε επ’ αυτοφώρω και παραλίγο να μου βγάλει αυτή τα μάτια κι εγώ τα μαλλιά –γι’ αυτό και τα θυμάμαι, άλλωστε. Κι όμως, όταν αποκτήσαμε την Αγγέλικα, δεν έδειχναν να έχουν καμιά σημασία αυτά, είχαν πια περάσει.

Τώρα τα ανακαλώ, μάλλον γιατί πρόσφατα με απασχόλησε πάλι το πώς η ζωή κάνει κύκλους - χωρίς να θέλω, φυσικά, να βαρύνω τη διάθεσή μου. Εγώ είμαι θετικός άνθρωπος, βλέπω πάντα την όμορφη πλευρά της ζωής, δεν μου αρέσει να σκοτίζομαι με γκρίνιες και μνησικακίες -μου το δίδαξε από μικρό παιδί ο κυρ-Σταύρος, μαζί με τη φωτογραφία. Ο πατέρας ήταν ένας βράχος, παρά το βαρύ φορτίο που κλήθηκε να επωμιστεί στα γεράματά του. Φαντάζομαι θα μου πείτε ότι αυτό υποτίθεται πως είναι κάθε γονιός για το παιδί του – και πώς να το αρνηθείς; (Όμως, ας είμαστε λιγάκι επιεικείς κι ας μην τα θεωρούμε όλα τόσο δεδομένα). Το πατρικό μου, λοιπόν, ήταν δυο βήματα από την παραλία και θυμάμαι που επέστρεφα από το σχολείο και κατεβαίναμε μαζί εκεί, όταν ο πατέρας ευκαιρούσε, δηλαδή σχεδόν πάντα το καταμεσήμερο, που το φωτογραφείο ήταν κλειστό και εκείνος γύριζε σπίτι για μια-δυο ώρες. Προλάβαινε ίσα ίσα να δει το φως του ήλιου κι ύστερα επέστρεφε στο

στούντιό του, αλλά ποτέ δεν τον είχα ακούσει να παραπονιέται. Μου έμαθε, λοιπόν, από παιδί πώς να επιλέγω ένα κάδρο, να στήνω σωστά τη μηχανή –μια παλιά αναλογική ρώσικη που είχε σπίτι- ώστε το φως να μην έρχεται απευθείας μέσα στον φακό «και σου ψήσει το φιλμ», όπως μου έλεγε για αστείο. Θυμάμαι ότι η μηχανή ήταν για μένα κάτι σαν μαγικό ραβδί, κι αυτό που ακόμα δεν αντιλαμβανόμουν ήταν ότι το μαγικό αυτό ραβδί μπορούσε να παγώσει τον χρόνο –σαν τη φωτογραφία στο πιάνο: Απαθανάτιζα με πάθος το μεσημεριανό τοπίο με το ανελέητο φως, τα καϊκία, τα γλαροπούλια, τα πλάσματα που φωλιάζουν στην άμμο στην κόψη του κύματος όταν είναι μπουνάτσα και κάθε τόσο, ένα ζευγάρι παιδικά πόδια έβγαιναν από σπόντα στο πλάνο καθώς κυνηγούσα ένα αφρόψαρο. Έχω κρατήσει ακόμα και εκείνες τις φωτογραφίες, που για έναν παράξενο λόγο μοιάζουν πιο αληθινές από όλες. Αν είχα την επιλογή στα παιδικά πάρτι, θα τραβούσα πόζες μόνο εν κινήσει, χορευτικές φιγούρες –ακόμα κι όσες καταλήγουν αδέξια- και στιγμιότυπα από παιχνίδια. Βλέπετε, σ' αυτά είναι που αλλάζει κανείς ριζικά -σχεδόν από τη μια στιγμή στην άλλη- και δεν γίνεται να παραμείνεις για πάντα το πλάσμα εκείνο που οι άλλοι θαυμάζουν, βλέποντάς το χαριτωμένο και αεικίνητο. Το ίδιο έκανα και με την Αγγέλικα μικρή, την άφηνα να τρέχει πλατσουρίζοντας κατά μήκος της παραλίας, να παραπατάει, να πέφτει στο νερό δήθεν τυχαία, γελώντας στο φακό και να ξανατρέχει μέχρι να μην μπορώ πια να την ακολουθήσω.

Κάτι φορές τη φαντάζομαι ακόμα να το κάνει, κι εγώ να τρέχω πίσω της και να μην την προλαβαίνω και είμαι ικανή να αφαιρεθώ κάμποση ώρα με τη σκέψη αυτή. Με κάνει να χαίρομαι απ' τα βάθη της ψυχής μου... Βέβαια, για να μιλήσουμε σοβαρά, δεν είναι κι εύκολο να πείσεις μια έφηβη δύστροπη σαν Μάρτης μήνας να γίνει το μοντέλο σου, αλλά ούτως ή άλλως, το ενδιαφέρον μου για τη φωτογραφία έχει πια ατονήσει.

Η Αγγέλικα επιβεβαίωσε κάθε προσδοκία του πατέρα της ότι θα γινόταν όμορφο παιδί. Από μικρή την πρόσεχαν όπου πηγαίναμε, αλλά και τώρα που έχει μεγαλώσει, μαντεύεις ότι δεν περνάει απαρατήρητη, αν και αυτή η γοητεία για κάποιον λόγο δεν νομίζω ότι μεταφράζεται σε αμέτρητες κατακτήσεις. Δεν είναι μόνο ότι την προσέχουν, είναι κυρίως ότι φαίνεται ότι προσέχει η ίδια τους άλλους, ότι παρατηρεί και τις λεπτομέρειες και έχει εκείνο το βλέμμα το αδιαπέραστο και κάτι φορές βάνουσα διεισδυτικό. Το ένιωσα έντονα πριν καιρό, που με κάλεσαν στο σχολείο της, γιατί είχε συμβεί ένα απρόοπτο γεγονός. Ωστόσο από τότε, όλο και κάτι συμβαίνει και διαπιστώνω με κάποια σχετική ανακούφιση ότι δεν είμαι η μόνη που αισθάνομαι να μου βγάζει ακτινογραφία όταν κοιταζόμαστε.

Είχα πάντα μια ανησυχία για τις παρέες της στο σχολείο. Ήθελα με κάποιον τρόπο να μπορούσα να εξασφαλίσω ότι το παιδί μου θα έχει ίση μεταχείριση και ότι θα νιώθει σεβασμό. Στο δημοτικό, όταν ακόμα ήταν περισσότερο ανοιχτή και κοινωνική (πριν από μια περιπέτειά μας, τέλος πάντων), έκανε παρέα με όλα τα παιδιά. Ήδη, όμως, από τότε, φαινόταν να ξεχωρίζει δύο, την Στεφανία και τον Λουί, τον οποίο η ίδια έχει βαφτίσει Λουϊτζι. Από λεπτότητα δεν ρώτησα πολλά τις άλλες μανάδες, αλλά τελικά κάτι έμαθα: Πρώτα ήρθε η Στεφανία· μάλιστα, γι' αυτήν ειδικά, δεν χρειαζόταν καμιά ιδιαίτερη προσπάθεια να μάθω, γιατί η μητέρα της δουλεύει μαζί μου. Καμιά φορά –ειδικά τον χειμώνα, με τις ιώσεις- τυχαίνει να βγάλουμε μόνες μας όλο το πρόγραμμα παιδικής ψυχαγωγίας. Έτσι είναι η Ταμίλα, φιλότιμη γυναίκα και καπάτσα, αφού μεγάλωσε με χίλιες στερήσεις –όχι σαν εμένα, εδώ που τα λέμε. Εν πάση περιπτώσει, ο πατέρας της Στεφανίας υποτίθεται ζει στο εξωτερικό, αλλά, από όσα λένε οι κακές γλώσσες, μάλλον στο πολύ «εσωτερικό» αυτού. Όμως, όπως δεν ρωτάω εγώ την Ταμίλα, δεν ενοχλεί κι αυτή εμένα και το προτιμώ έτσι. Νομίζω σε γενικές γραμμές καταλαβαινόμαστε. Η Στεφανία είναι ένα χρυσό παιδί, ντροπαλό. Στο σχολείο τα καταφέρνει ικανοποιητικά και μάλιστα προλαβαίνει και κάνει και ένα σωρό δουλειές του σπιτιού –γιατί η μητέρα της σε αυτά δεν χαρίζει κάστανα.

Ο Λουί ήρθε από κάποια χώρα της Αφρικής κοντά στο τέλος του δημοτικού και ζει με έναν θείο του. Αρχικά μιλούσε μόνο γαλλικά και κάποια δασκάλα είχε την έμπνευση να τον βάλει να καθίσει μαζί με την Αγγέλικα, οπότε τον πρώτο καιρό συνεννοούνταν χρησιμοποιώντας ο καθένας ό,τι γλώσσα ήξερε. Για να είμαι ειλικρινής, δεν είχα ενδιαφερθεί καθόλου να της δώσω συστηματική εκπαίδευση στα Ιταλικά, γιατί πιστεύω ότι στο κάτω κάτω δεν είναι πια και τόσο διεθνής γλώσσα, όσο θέλει να πιστεύει κάθε κοπελίτσα που γοητεύεται από το φλερτ κάποιου κομψού νεαρού με τραγουδιστή ομιλία –αν και είπαμε, αυτά ανήκουν στο παρελθόν. Η καημένη η Αγγέλικα προσπαθούσε να συνεννοηθεί με τον Λουί με ό,τι είχε μάθει από τον πατέρα της μέχρι τα οκτώ της, αλλά τα κατάφερναν οι δυο τους. Ο Λουί έχει ήρεμη ιδιοσυγκρασία, είναι μόνιμα χαμογελαστός κι εγκάρδιος, αλλά δεν του παίρνεις λέξη για τους δικούς του. Αν τύχει και τον ρωτήσεις για την οικογένειά του στην αρχή θα κάνει ότι δεν άκουσε, αν επιμείνεις, θα σου πει για τον θείο του· αν επιμείνεις ακόμα, το πολύ πολύ να το ρίξει στο αστείο. Αυτό σημαίνει ότι δεν θα επιμείνεις άλλο.

Φοιτούν πια στο Λύκειο κι ο ένας για τον άλλον είναι σχεδόν σαν οικογένεια. Ο Λουί είναι ολόκληρος άντρας πλέον, ψηλό παιδί και γεροδεμένο και πάντα όταν επιστρέφουν από βόλτα, περνούν πρώτα από εδώ κι ύστερα από το σπίτι της Στεφανίας. Κάποιες φορές, όταν ο



θείος του, που είναι σερβιτόρος, λείπει για δουλειά, ειδικά τα καλοκαίρια, μπορεί να τύχει να τον φιλοξενήσουμε το βράδυ εδώ ή στην Ταμίλα, που, σημειωτέον, είναι κέρβερος. Αλλά και τις καθημερινές περνούν από εδώ, τότε ο ένας και τότε ο άλλος για μελέτη και παρέα. Στην καραντίνα ήταν μαζί οι τρεις τους σε όλη την τηλεκπαίδευση, μια μικρή τάξη από μόνοι τους. Το σήμα χανόταν κάθε λίγο κι ο καθηγητής έμενε παγωμένος στην οθόνη σαν αστροναύτης που τον καλούν από τη γη και δεν ανταποκρίνεται· στο μεταξύ ο ένας εξηγούσε στον άλλον, διάβαζαν λίγο παρακάτω και περίμεναν, τις πιο πολλές φορές παίζοντας μαξιλαροπόλεμο (όταν είναι μαζί δεν ασχολούνται σχεδόν ποτέ με τα κινητά τους· είναι απορροφημένοι στον δικό τους κόσμο, σαν να μην τους απασχολεί κανείς ή να μην απασχολούν κανέναν εκεί έξω). Ήμουν πρακτικά άνεργη τότε, κλεισμένη μέσα, λογικό είναι να σκεφτόμουν λιγάκι περίεργα, αλλά κάποιες φορές τους κοίταζα έναν έναν κι έλεγα μέσα μου: «Τελικά κάνουμε ό,τι μπορούμε να τα ξεκάνουμε, αλλά η ζωή που έχουν μέσα τους αντιστέκεται». Σύμπτωμα του εγκλεισμού, θα μου πείτε, τέτοιες αλλόκοτες σκέψεις -όχι και «να τα ξεκάνουμε», Θεός φυλάξοι! Πάντως, ήταν τόσο δεμένοι μεταξύ τους, που δεν είχα καταλήξει αν αυτό με καθησύχαζε ή αν με ανησυχούσε. Αλλά θεώρησα ότι αυτό ήταν μάλλον κάτι που έπρεπε να το λύσω μόνη μου.

Όταν φέτος καλοκαίριασε και τελείωσαν οι εξετάσεις, η Αγγέλικα δεν έμενε καθόλου σχεδόν στο σπίτι τα απογεύματα. Έφευγε από νωρίς για μπάνιο, χώνοντας στην τσάντα της μια αλλαξιά στεγνά ρούχα, το κινητό της και ένα τάβλι μινιατούρα, με κάτι πούλια μικρά σαν ασπιδίνες. Γύριζε το βράδυ σφυρίζοντας κι άδειαζε το μισό ψυγείο, ύστερα καθόταν σε μια πολυθρόνα στο μπαλκόνι και σκάλιζε χαζογελώντας το κινητό της (κάποιες φορές η ανεμελιά της με εκνευρίζει, αλλά σκέφτομαι ότι του χρόνου τέτοιοι καιρό θα δίνει Πανελλήνιες, οπότε δεν της λέω τίποτα). Ένα απόγευμα, λοιπόν, που η Αγγέλικα έλειπε, μια ακύρωση με κράτησε ανέλπιστα στο σπίτι και είπα να το εκμεταλλευτώ για να βάλω μια τάξη. Καθώς σκούπιζα στο δωμάτιο της κόρης μου, έριξα κατά λάθος κάτω ένα βιβλίο, που η άκρη του προφανώς προεξείχε από το γραφείο της. Σηκώνοντας για να το βάλω στη θέση του, είδα ότι μέσα στο βιβλίο υπήρχε μια φωτογραφία. Την τράβηξα έξω και έριξα μια ματιά. Δεν ήθελε και πολλή σκέψη: Ο Λουί γερμένος πάνω σε κάποια ξαπλώστρα μάλλον, με το ένα χέρι σηκωμένο πάνω από το μέτωπο, να γελάει εκθέτοντας μια άψογα λευκή οδοντοστοιχία. Μάλιστα. Κι επειδή μιας φωτογραφίας μύριες έπονται, λογικά η κόρη μου θα είχε κι άλλες, αλλά για κάποιον λόγο αυτή την είχε εκτυπώσει κιόλας. Αυτό θεώρησα ότι μπορεί να ερμηνευτεί με πολύ συγκεκριμένο τρόπο.

Και πραγματικά, νομίζω ότι το επαλήθευσα πριν περίπου δυο εβδομάδες, καθώς απομακρυνόμουν από το σπίτι για δουλειά κι έτυχε να περάσω από τον παραλιακό δρόμο. Ήταν καθημερινή, η κίνηση ήταν περιορισμένη και στα δεξιά μου η θάλασσα ήταν πειρασμός εκείνη τη ζεστή ώρα. Επιβράδυνα για να απολαύσω όσο μπορούσα το τοπίο, πριν στρίψω δυο φανάρια πιο κάτω και χαθεί πίσω μου και σαν από ένστικτο, άρχισα να παρατηρώ τους λίγους λουόμενους, που ήταν εκείνη την ώρα στην παραλία. Δεν δυσκολεύτηκα να εντοπίσω τα παιδιά. Πάρκαρα βιαστικά πίσω από μια παραλιακή καφετέρια, χωρίς να έχω ξεκαθαρίσει εντελώς για ποιο λόγο ενδιαφερόμουν να δω τρία παιδιά που είχα δει χιλιάδες φορές να διασκεδάζουν μαζί. Ο Λουί είχε μπει ήδη στο νερό· πρέπει να ήταν αρκετά δροσερό, γιατί άρχισε να ραντίζει με δύναμη προς τα έξω πειραχτικά και η Στεφανία, που φορούσε το μαγιό της, έβγαλε μια φωνή, έπιασε τα πλευρά της κι οπισθοχώρησε. Η Αγγέλικα στεκόταν στραμμένη προς τον Λουί. Φορούσε ένα σορτσάκι κι ένα μπλουζάκι κι είχε τα χέρια στη μέση, σαν να σκεφτόταν ή να περίμενε κάτι. Ο Λουί γύρισε προς το μέρος της και τότε η Αγγέλικα έβγαλε το μπλουζάκι, το στριφογύρισε λίγο στον αέρα και το πέταξε πίσω της. Θα πρέπει να φορούσε ένα παλιό αγνό ροζ μπικίνι που έχει, που ίσως της είναι πια λίγο μικρό, γιατί από πίσω δεν διακρινόταν σχεδόν καθόλου. Πάντως ξεκίνησε με το αργό της βήμα, που την κάνει να στριφογυρίζει ελαφρά τη μέση, σαν να θέλει να παραμείνει κάποια κλάσματα του δευτερολέπτου παραπάνω στο αριστερό της πόδι, κι άρχισε να βαδίζει προς την κόψη του κύματος. Ο Λουί μόλις την είδε να πλησιάζει, βγήκε βιαστικά και την έφτασε γρήγορα. Τη σήκωσε στον αέρα κι άρχισε να οπισθοχωρεί προς τα βαθιά και, στριφογυρίζοντάς την μια-δυο φορές, έπεσαν κι οι δύο γελώντας στο νερό.

Δεν έμεινα να δω άλλο. Τι να δω. Παιδιά. Φορούσε ή δεν φορούσε το ροζ παλιομπικίνι, μήπως θα κατέβαινα στην άμμο σαν μέγαιρα να κάνω σκηνή; Αλλά χωρίς να πολύ-καταλαβαίνω το γιατί, συγκινήθηκα. Γύρισα προς το αμάξι, υπακούοντας μηχανικά στις επιταγές του ρολογιού και ύστερα έστριψα στο φανάρι, σε έναν δρόμο πιο σκιερό αυτή την ώρα της ημέρας, με δυο εικόνες να στριφογυρίζουν στο μυαλό μου: Η μια ήταν η Αγγέλικα και ο Λουί αγκαλιασμένοι, με τίποτα παρά μόνο το φως του καλοκαιρινού ήλιου για φόντο, τα προφίλ τους, τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, αλλά τόσο ίδια με χιλιάδες άλλα, αφού το λαμπύρισμα των κυμάτων ανάμεσα και γύρω τους θα ισοπέδωνε την όποια διαφορά, ειδικά αν κάποιος επιχειρούσε να τους φωτογραφίσει με πολύ ζουμ ή αν τους κοιτούσε με μάτια μυωπικά, όχι για να τους αναγνωρίσει, αλλά έτσι, για να αναπολήσει. Η άλλη εικόνα ήταν, όχι κάτι που είδα, αλλά κάτι που φαντάστηκα: Η Στεφανία, παρακινήμενη από την τόλμη

των άλλων δύο, να πλησιάζει δειλά το νερό, να δοκιμάζει για λίγο τη θερμοκρασία και ύστερα, να βουτάει τσιρίζοντας από το κρύο και να κολυμπάει προς το μέρος τους. Προσπέρασα τη σκέψη, όπως προσπέρασα στην ευθεία κι ένα αργό βανάκι που με καθυστερούσε κάμποση ώρα που είχα αφαιρεθεί. Η Αγγέλικα έχει επιζήσει από πολύ χειρότερα.

Προσφάτως άλλαξα μαρκίζα στο μαγαζί που έχω τώρα στην Αθήνα. Εξακολουθώ να το λέω Photo Stavros, στη μνήμη του πατέρα, κι ας κάνω πλέον φωτογραφία μόνο συμπληρωματικά, αν μου ζητηθεί ως έξτρα παροχή στα πάρτι. Το δικό του στη γενέτειρά μας το πούλησε λίγο καιρό μετά το συμβάν.

Είχαν περάσει κάπου οχτώ χρόνια από όταν γεννήθηκε η Αγγέλικα, ο Μάσσιμο δούλευε τα καλοκαίρια, συνήθως ρεσεσιόν, γιατί τον βοηθούσε η άνεση της μητρικής του γλώσσας: Το μέρος τα καλοκαίρια γέμιζε Ιταλίδες και Ιταλούς. Κάποια στιγμή ο κυρ Σταύρος, που έβλεπε μακριά -κι ίσως όχι μόνο στα επιχειρηματικά θέματα- του πρότεινε να δουλέψει μαζί μου στο φωτογραφείο. Εκείνον τον καιρό ο πατέρας σκεφτόταν σοβαρά να αρχίσουμε δοκιμαστικά και την οργάνωση παιδικών πάρτι, για να εκμεταλλευτούμε και τον χειμώνα, που ήταν μακρύς στην πόλη μας και μοναχικός. Τα οικονομικά του πήγαιναν περίφημα και είχε πολλά πλάνα στο μυαλό του. Τότε ο Μάσσιμο πήρε το θάρρος και του ζήτησε να τον βοηθήσει να ανοίξει κατάστημα γεωργικών ειδών, μιας και, θυμίζω, αυτός ήταν ο σπουδαγμένος μας στην οικογένεια (η άλλη σπουδαγμένη είχε εξαφανιστεί κάτι βδομάδες, θυμάμαι, και κάποια στιγμή είχε επικοινωνήσει από την Θεσσαλονίκη, από το σπίτι ενός φίλου της που τη φιλοξενούσε· κατά τα φαινόμενα, το πήγαιναν κάπως σοβαρά). Εφόσον επρόκειτο για δουλειά, ο κυρ Σταύρος έδωσε στον Μάσσιμο την έγκρισή του. Εξάλλου, είχε παρατηρήσει ότι ο γαμπρός του ασφυκτιούσε και μάλιστα, καμιά φορά τον αποκαλούσε στα κρυφά «Περσεφόνη στον Άδη», όταν τον χειμώνα δεν τον χωρούσε ο τόπος.

Για να είμαι ειλικρινής, τον χειμώνα ήθελα να φύγω μέχρι κι εγώ. Το φωτογραφείο έκλεινε συνήθως υπό καταρρακτώδη βροχή και στο δρόμο της επιστροφής δεν έβλεπες ανοιχτά παρά ελάχιστες καφετέριες και εστιατόρια. Δεν θα μου έκανε εντύπωση αν ένας ξένος άνθρωπος άρχιζε, λόγου χάρη, να σκέφτεται και λίγο τη Ρώμη, που ήταν ένα μέρος πολυσύχναστο, και είναι αλήθεια ότι ο Μάσσιμο είχε πάει κάμποσες φορές να επισκεφτεί τη μητέρα του. Γενικά προτιμούσε να ταξιδεύει μόνος, αλλά κάποιες φορές είχαμε πάει και μαζί. Δεν είμαι άνθρωπος που ζηλεύει, αλλά δε συμμερίστηκα ποτέ αυτά που λένε άλλοι που

έχουν ζήσει καιρό στην επαρχία, ότι δηλαδή στην πόλη δεν αντέχουν ούτε μέρα: Εγώ άντεχα μια χαρά τη Ρώμη, τη βαβούρα της, την κίνηση, τα φώτα και τα πολιτιστικά δρώμενά της και, χωρίς να έχω καταλάβει ακόμα γιατί τα συσχετίζω μεταξύ τους, σαν να νομίζω ότι στο βάθος τότε μετάνιωνα που δεν επέστρεψα ποτέ στις σπουδές μου, να πάρω το πτυχίο μου.

Ο κυρ Σταύρος έδωσε στο Μάσσιμο όσα εκτιμούσε ότι χρειαζόταν, αν και λίγο συγκρατημένα. Εγώ απεναντίας επέμενα να σκέφτομαι αισιόδοξα. Έψαχνα στην τοπική εφημερίδα για ακίνητα που θα εξυπηρετούσαν μια τέτοια επιχείρηση –απαραιτήτως άνετο πάρκινγκ και μεγάλη πίσω αυλή με αποθήκη. Κάποια στιγμή, μάλιστα, χρειάστηκε να πεταχτώ εγώ εκτάκτως να ελέγξω κάποια περίπτωση: Το κτίριο ήταν ό,τι έπρεπε, βρισκόταν μετά από μια ανηφόρα με στροφές, στην αρχή του μόνου δρόμου που ένωνε την πόλη με τα χωριά. Μπορεί να ήταν πέντε λεπτά έξω από την πόλη, αλλά βρισκόταν σε πέρασμα και, στο κάτω κάτω, φαινόταν ότι δεν ήταν απόμερα και μόνο από το γεγονός ότι είχαν γίνει πολύ πρόσφατες διαπλατύνσεις στον δρόμο –τόσο πρόσφατες που δεν είχαν προλάβει ακόμα να επανατοποθετήσουν προστατευτικές μπάρες σε όλο το μήκος. Πιο κάτω υπήρχε μια διχάλα κι ο δρόμος γύριζε πάλι προς την πόλη, περνώντας πολύ κοντά από το σπίτι. Ήταν πρακτικό, λοιπόν, από κάθε άποψη.

Στην επιστροφή, θυμάμαι, σταμάτησα σε ένα πλάτωμα και βγήκα από το αμάξι. Μπροστά μου απλωνόταν η πόλη, στο βάθος η θάλασσα, σκούρα από τη σύναξη των νεφών κάποιας μπόρας μεσοπέλαγα: από τη δύση εισχωρούσε μια λεπίδα έντονου κοκκινωπού φωτός ανάμεσα στα σύννεφα, επισμαλτώνοντας τα πάντα με ένα χρυσό λούστρο, κάνοντάς τα να μοιάζουν με στολίδια απλωμένα στον πάγκο πλανόδιου πωλητή. Είχα ενθουσιαστεί που εντόπισα το ακίνητο και θεωρούσα σίγουρο ότι θα το ενέκρινε και ο Μάσσιμο, ο οποίος στο μεταξύ όργωνε κι αυτός το μέρος παίρνοντας υποτίθεται γνώμες. Δεν μπόρεσα, όμως, να τον εντοπίσω και μην έχοντας πού αλλού να το πω (γιατί κάτι μου έλεγε ότι ο κυρ Σταύρος δεν θα ενδιαφερόταν και πολύ για τις λεπτομέρειες), σκέφτηκα την Άννα. Όμως ούτε εκείνη απάντησε στο τηλεφώνημά μου. Αντί να θυμώσω, θυμάμαι χάρηκα για εκείνη: Βλέποντάς την τόσα χρόνια με την Αγγέλικα, πόση αδυναμία της είχε και πόση αγάπη, σκεφτόμουν ότι θα της άξιζε να δημιουργήσει κάτι δικό της, έστω και σε άλλη πόλη. Έκλεισα το τηλέφωνο με μια αίσθηση σαν να είχα μόλις σφραγίσει το βαρέλι που θα έβγαζε πρώτης τάξεως κρασί, κι ας μην το είχα τώρα διαθέσιμο. «Θα το πω απ' ευθείας στον Μάσσιμο, δεν πειράζει», σκέφτηκα και κατηφόρησα προς την πόλη.

Απλώς το βράδυ ο Μάσσιμο δεν επέστρεψε σπίτι. «Θετική σκέψη», είπα, «ηρεμία, θα επικοινωνήσει». Τίποτα. Εκείνες τις μέρες έπαιρνα την Αγγέλικα μαζί μου στο φωτογραφείο

και της έδινα μικροπράγματα για να απασχολείται, αλλά φαίνεται είχε σημειώσει στο μυαλουδάκι της την απουσία του Μάσσιμο και όλο με τριγύριζε με ερωτήσεις. Τότε πρωτοξεκίνησε και μια συνήθεια που ακόμα με βγάζει απ' τα ρούχα μου: Όταν είναι εκνευρισμένη μαζί μου –που πλέον στην έφηβεία της, είναι κάθε τρεις και λίγο- μου μιλάει Ιταλικά. “Ma dove è il papà?” Της είπα ότι είχαν πάει με τη θεία Άννα στη Θεσσαλονίκη, να πάρουν πράγματα για το μαγαζί και φάνηκε να ηρεμεί. (Παραδόξως, εγώ ένιωσα κάτι μέσα μου να εξαγριώνεται). Και μετά από δύο λεπτά: “E quando ritorna?” Μην ανησυχείς, μια-δυο μέρες και θα επιστρέψει. Πέρασαν οι δυο μέρες. Ο κυρ Σταύρος κάτι συζητούσε για αστυνομία, αλλά τον απέτρεψα. Ο Μάσσιμο εξακολουθούσε να είναι άφαντος. “E perchè mi ha lasciato qui? Io voglio andare con lui”. Μα θα σε πάρει μαζί άλλη φορά, που θα πάτε στη γιαγιά Σίλβια. “E perchè non gli telefoniamo?” Όταν τον βρούμε, ρώτα τον, γιατί εμείς «τελεφωνιάμο» κι αυτός δεν το σηκώνει; (Εντάξει, αυτά εννοείται δεν τα εξωτερικεύσα). Ανελέητη η μικρή, κάθε τρία με πέντε λεπτά το πολύ και μια ερώτηση. Κάποια στιγμή, δεν έφτανε που έκοψε τα ελληνικά, έκοψε και το φαγητό και άρχισε να ξυπνάει μες στη νύχτα όπως όταν ήταν μωρό. Τελικά πήρα τη μεγάλη απόφαση να ανησυχήσω τη μητέρα του Μάσσιμο στη Ρώμη.

Θα μπορούσα κάλλιστα να μιλάω με την Πυθία αντί για την κυρία Σίλβια και το αποτέλεσμα να είναι ένα και το αυτό: Ο Μάσσιμο ή ήταν ή δεν ήταν στη Ρώμη – μου ήταν αδύνατο να καταλάβω από τα λεγόμενα της μητέρας του. Τότε της έδωσα να μιλήσει λίγο με την Αγγέλικα. Ύστερα από λίγο με ζήτησε από μόνη της στο τηλέφωνο. Απολογήθηκε ευγενικά –μάλλον, είπε, χαλούσε κάποια έκπληξη, αλλά ο Μάσσιμο είχε περάσει καθ' οδόν για μια έκθεση τουρισμού κι εστίασης. «Με τη μηχανολόγο;» μου ήρθε και ρώτησα αδιάφορα. Ναι, μια ξανθιά κυρία, πρώτη φορά την έβλεπε. Κάτι ήθελαν να μου φέρουν στην Ελλάδα σαν έκπληξη για τα γενέθλιά μου –που είχαν περάσει προ μηνός- δεν είχε καταλάβει αν επρόκειτο για παγωτομηχανή ή μηχανή ποπ κορν, πάντως κάτι για τα παιδικά πάρτι που σχεδιάζαμε, είπε, τον χειμώνα. Σάστισα. Μήπως εγκαινιάζοταν μια νέα εποχή, στην οποία έμελλε να συννενοούμαστε μέσω Ρώμης σε αυτό το σπίτι; Μήπως τελικά ο κυρ Σταύρος είχε βρει τον τρόπο να αλλάξει τα επιχειρηματικά πλάνα του Μάσσιμο κι ανησυχούσα χωρίς λόγο; Δεν παρέλειψα να ρωτήσω τον πατέρα.

«Κοίτα το παιδί σου, Χριστίνα», μου είπε κοφτά, γύρισε την πλάτη κι έσκυψε πάλι πάνω από ένα μάτσο φωτογραφίες ταυτότητας, με κάτι φάτσες αγνώστων, εκτυπωμένες σε τετράδες, που τις ταξινομούσε σε φακέλους. Ένας απ' τους αγνώστους, ήταν ίδιος ο Μάσσιμο, μόνο πιο ξανθός.



«Συγγνώμη, πατέρα», είπα κοιτώντας τον με περιέργεια από πίσω, γιατί ως και τα αφτιά του ήταν κατακόκκινα. Κι ύστερα, άγνωστο γιατί, ανέφερα ανέμελα ότι έψαχνα την Άννα, μήπως βοηθούσε λόγο με την Αγγέλικα –να πάνε για ένα μάνιο έστω, τώρα που είχαν κλείσει τα σχολεία και δεν θα είχα τι να την κάνω. Τα είπα όλα με μια ανάσα σχεδόν, ίσως για να προλάβω πριν γυρίσει και συναντήσω το βλέμμα του, ή -πώς να θυμάμαι μετά από τόσα χρόνια- ίσως γιατί αισθανόμουν δυσφορία από τη ζέστη· ίσως και γιατί η υπόληψή μου είχε έτσι κι αλλιώς πάει περίπατο στη Ρώμη κι ακόμα παραπέρα, κι ο κυρ Σταύρος ήταν σωστό βαρόμετρο και στο βάθος ήθελα τόσο να μου πει «ωραία ιδέα και πήγαινε κι εσύ μαζί τους», ή κάτι τέτοιο. Δεν αποκλείεται να ήθελα απλά και πέρα από τη λογική να είναι όλα φυσιολογικά στον μικρό μας κόσμο.

Ο πατέρας γύρισε, με το ψαλίδι και τις κομμένες φωτογραφίες στα χέρια του να τρεμουλιάζουν, και με κοίταξε πάνω απ' τα γυαλιά, σαν να είχε να με δει χρόνια. Μετά κοίταξε για μια στιγμή το ταβάνι με τόση ένταση, που τα μάτια του έγιναν άσπρα κι εξαφανίστηκε στον διάδρομο που έβγαζε στο πίσω μέρος του μαγαζιού.

Ίσως πρόκειται για μια άσχετη σκέψη, αλλά εκείνη τη στιγμή μου πέρασε από το μυαλό ένα περιστατικό που είχε συμβεί πριν χρόνια: Ήμουν δώδεκα- δεκατριών χρονών και βοηθούσα τον κυρ Σταύρο όταν τελείωναν τα σχολεία. Μια μέρα παρουσιάστηκε στο φωτογραφείο ένα ευκατάστατο κατά τα φαινόμενα ζευγάρι, για να μας κλείσουν για τη βάφτιση του γιου τους. Κι αφού βιντεοσκοπήσαμε την τελετή και ήμασταν έτοιμοι για την παράδοση του υλικού, εκείνοι δεν εμφανίστηκαν ποτέ. Κάποιος κοινός γνωστός μας ανέφερε λίγο καιρό μετά ότι ένας φίλος τους είχε βιντεοσκοπήσει ερασιτεχνικά ό,τι χρειάζονταν και είχαν αλλάξει γνώμη – ούτε στο τηλέφωνο απάντησαν να ξεκαθαρίσουν τη θέση τους. Όπως είπα, ήμουν μικρή τότε και καθόλου προετοιμασμένη για το παράλογο, έτσι ρώτησα γιατί έγινε αυτό τον κυρ Σταύρο. Θυμάμαι την αντίδρασή του: Απλώς κούνησε το κεφάλι, πέταξε το πακέτο που προοριζόταν για αυτούς στον κάδο και είπε: «Ο ηλίθιος είναι αήττητος, παιδί μου». Ύστερα ξανάπιασε τη δουλειά του σαν να μην είχε συμβεί τίποτα.

Τον φανταζόμουν τώρα, θαμμένο στο μισοσκόταδο στο πίσω μέρος του καταστήματος, όπως έκανε για δεκαετίες, να συνεχίζει το ψαλίδισμα των φωτογραφιών μιλώντας σε έναν αόρατο φίλο του στη γωνία του δωματίου. Εκείνος τάχα να τον ρωτάει: «Μα είναι στα καλά της αυτή η κόρη σου;» Κι ο κυρ Σταύρος να απαντάει κουνώντας πέρα δώθε το κεφάλι του: «Ο ηλίθιος είναι αήττητος, φίλε μου».

Από τα λίγα πράγματα για τα οποία αισθάνομαι μια βεβαιότητα σε αυτή τη ζωή είναι ότι τέτοια κουβέντα δεν θα ξέφευγε από τα χείλη του ποτέ, αλλά ομολογώ ότι αυτά



σκεφτόμουν εκείνη τη στιγμή και έφυγα κάπως αμήχανη από το μαγαζί, χτυπώντας με δύναμη πίσω μου τη τζαμένια πόρτα της εισόδου. Θα είχα ξεχάσει μάλλον την τσάντα μου με τα κλειδιά του σπιτιού (του αυτοκινήτου τα είχα πάντα πάνω στη μίζα), γιατί ο πατέρας βγήκε στην είσοδο, φωνάζοντας κάτι που δεν άκουγα. Δεν θα έχετε δει ασφαλώς κλαμένο ταύρο εν υαλοπωλείω, ούτε ξεπουπουλιασμένη Ερινύα, αλλά αν μπορείτε να φανταστείτε αυτά, τότε μπορείτε να φανταστείτε την όψη μου, που θα πρέπει να έμοιζε με κάτι ανάμεσα. Αστειεύομαι, φυσικά... Πήγα να πάρω την Αγγέλικα –ούτε θυμάμαι από πού, ούτε καν αν χρειαζόταν. Στην επιστροφή πήρα τον δρόμο που είχα ακολουθήσει πριν, ψάχνοντας το μαγαζί προς ενοικίαση, εκείνον με τις στροφές και την ωραία θέα. Θα είχα φαίνεται την ανάγκη κάποιας αλλαγής, ποιος ξέρει. Αλλά ως γνωστόν, το καλό παίρνει χρόνια να γίνει, το κακό δευτερόλεπτα.

Πριν έναν χρόνο περίπου, με φώναξαν στο σχολείο, γιατί είχε γίνει μια φασαρία. Πήγα με το στομάχι σφιγμένο κι έτοιμη για μάχη, θεωρώντας ότι θα μου πουν πως κάποιος κορόιδεψε το παιδί μου, ή ότι έχασε την ισορροπία της και χτύπησε. Τρέμω στην ιδέα και μόνο να διαβώ ξανά την πόρτα ενός νοσοκομείου. Φαίνεται, τέλος πάντων, ότι η Στεφανία είχε αποκλειστεί από το εσωτερικό πρωτάθλημα βόλλει του σχολείου, αν και, από ό,τι μου λέει η Αγγέλικα που παρακολουθεί στενά και υποστηρίζει τους φίλους της, είναι δυνατή παίκτρια. Μετά από διαμαρτυρία της στους γυμναστές, κατάφερε τελικά να οριστεί αναπληρωματική. Είχαν παίξει κάμποσους αγώνες, χωρίς να ζητηθεί καθόλου η συμμετοχή της Στεφανίας, η οποία διαμαρτυρήθηκε ξανά γι' αυτό. Προτού προλάβει να αντιδράσει κάποιος από τους καθηγητές, μια συμμαθήτριά της, από τις σταθερές παίκτριες της ομάδας – μια κοπέλα με σχεδόν τρομακτικό παράστημα- της επιτέθηκε μπροστά σε όλους φωνάζοντας ότι ο πατέρας της ήταν εγκληματίας κι ότι καμιά δουλειά δεν είχε εκεί ανάμεσά τους. Η Στεφανία έφυγε καταντροπιασμένη και κλείστηκε στις τουαλέτες. Η Αγγέλικα τότε, κατέβηκε ήρεμα κι αργά από την κερκίδα, πλησίασε από πίσω την ψηλή παίκτρια και της έριξε μια γερή μπουνιά στη μέση. Έτσι μου είπαν – ευτυχώς μαθαίνω ένα σωρό πράγματα από μανάδες που έχουν και μικρότερα παιδιά και τις βλέπω στα πάρτι.

Ακολούθησε αλαλούμ, καθώς τα δύο κορίτσια σχεδόν πιάστηκαν στα χέρια. Ο γυμναστής τις χώρισε, κάπου εκεί κατέφτασε κι ο Λουί από άλλο γήπεδο και πήρε σηκωτή την Αγγέλικα. Βλέποντας την κίνησή του η άλλη κοπέλα, φαίνεται κάτι βαρύ ξεστόμισε – αλλά δεν μου το έλεγε αυτό κανείς, ούτε η Ταμίλα ήξερε τίποτα- πάντως ο Λουί ξανασήκωσε επιδεικτικά την Αγγέλικα (που δεν είναι δα και τόσο μικρόσωμη) και την πέταξε μαλακά

στον αέρα, όπως κάνουν τα μικρά παιδιά, πλησιάζοντας κάπως επικίνδυνα την ψηλή· πράγματι, ο αγκώνας του λίγο έλειψε να την βρει στη μύτη κι έτσι έκλεισε το στόμα της τρομαγμένη. Ο Λουί γύρισε προς το μέρος της, και με ύφος αθώο έτεινε φιλικά το μυώδες χέρι του ζητώντας συγγνώμη. Εκείνη δεν ανταποκρίθηκε και τότε ο Λουί στράφηκε, πήρε την κόρη μου κι απομακρύνθηκαν από το σημείο χωρίς να τους εμποδίσει κανείς. Η Αγγέλικα τελικά την γλίτωσε με λίγες γρατζουνιές. Δεν γλίτωσε, όμως, την αποβολή –ούτε και η άλλη κοπέλα, απ’ ό,τι έμαθα ευτυχώς. Και λέω «ευτυχώς», γιατί ήμουν διατεθειμένη να συνεχίσω εγώ τον τσακωμό όταν με κάλεσαν στο σχολείο, αλλά τουλάχιστον δεν κατηγορούσαν μόνο το παιδί μου. Φτάνοντας εκεί δεν ήξερα ακόμα πολλά, παρά μόνο ότι με ήθελε ο Λυκειάρχης «για ένα σοβαρό συμβάν» και, μόλις την είδα στον διάδρομο έξω από το γραφείο, τη στρίμωξα άγρια, λέγοντάς της ένα σωρό πράγματα που κατά βάθος, το ξέρω καλά, δεν την αφορούν: Ότι δουλεύω όλη τη μέρα, ότι δεν είναι δυνατόν το «ευχαριστώ» της που σκοτώνομαι για εκείνη, για να μπορεί να έχει ό,τι της χρειάζεται κι ακόμα περισσότερο, να είναι να με καλούν στο γραφείο του Λυκειάρχη για να με ντροπιάσουν, αντί να φροντίζει, τέλος πάντων, να μην δίνει δικαιώματα... Εν πάση περιπτώσει, ήταν μόλις λίγο καιρό μετά το λοκντάουν, τα οικονομικά μας ήταν οριακά, είχα τόσα και τόσα στο κεφάλι μου και, ομολογουμένως, ίσως της μίλησα κάπως απότομα.

Κάποια στιγμή απλώθηκε μια παράξενη σιωπή. Η Αγγέλικα, ψύχραιμη, σαν να μην είχε ακούσει τίποτα, είχε γυρίσει το βλέμμα της Μέδουσας πάνω μου.

«Εντάξει, μαμά», μου είπε, «ξέρω ότι έκανες ό,τι περνούσε από το χέρι σου για να βρισκομαι όπου βρίσκομαι σήμερα».

Δεν το είπε, φυσικά, στα ελληνικά. Αλλά στο μεταξύ είχε καταφτάσει ο Λουί, που είχε εντοπίσει και κατευνάσει τη Στεφανία, και μου μετέφρασε, κάπως διστακτικά, γιατί εγώ είχα χαζέψει.

Και να σου την τώρα δα, πριν καμιά βδομάδα, να την φωνάζω για να κατέβει, που ήρθε ο Λουί για βόλτα, κι αυτή να βγαίνει στη σκάλα, αργά σαν την κόμπρα και να τον κοιτάζει μ’ αυτό το ύφος της, που λίγο έλειψε να βάλω τις φωνές: «Έλεος! Αν πετρώσει εκεί στην πόρτα που στέκει, δεν θα μπορούμε να βγούμε από το σπίτι!»

Θυμάμαι όταν ξύπνησα στο νοσοκομείο. Ήταν μεσημέρι, οι γρίλιες του δωματίου μισο-κατεβασμένες και ο κυρ Σταύρος καθόταν σε μια καρέκλα στα πόδια του κρεβατιού, με τα χέρια του διπλωμένα στο στήθος, το κεφάλι μετέωρο μπροστά· ροχάλιζε. Με την πρώτη

ματιά θυμήθηκα τα πάντα, αλλά το κεφάλι μου πονούσε αφόρητα. Ή ίσως δεν έφταιγε αυτό, αλλά εκείνη η απόκοσμη αγωνία: ξανάκλεισα τα μάτια.

Τις μέρες που ακολούθησαν, επαναλαμβανόταν το ίδιο και το ίδιο σκηνικό, εγώ ξυπνούσα, ο κυρ Σταύρος καθόταν στην καρέκλα και κοιτάζε από το παράθυρο: την επόμενη φορά μιλούσε στην πόρτα με μια νοσοκόμα: μετά κοιμόταν με το κεφάλι ακουμπισμένο σε ένα τραπέζι δίπλα μου, η μύτη του να ακουμπάει σχεδόν ένα μπολάκι μισοφαγωμένη κομπόστα. Κάποια στιγμή, αρχίσαμε να ανταλλάσσουμε και κουβέντες –λίγα πράγματα, με ρωτούσε πώς νιώθω, αν πονάω ακόμα, αν ζαλίζομαι και τέτοια. Αυτό που παρατηρούσα, ειδικά τις πρώτες μέρες, ήταν ότι φορούσε τα ίδια ρούχα, σαν να είχε μπει στο νοσοκομείο και να μην είχε βγει για εικοσιτετράωρα στη σειρά. Το παιδιατρικό τμήμα ήταν στο πίσω μέρος του κτιρίου.

Κάποια στιγμή έφυγαν επιτέλους οι επίδεσμοι από το κεφάλι μου και λίγο μετά και ο ορός. Τη μέρα που θα έπαιρνα εξιτήριο, ήρθε κοντά μου, με βοήθησε να ντυθώ, βεβαιώθηκε ότι στέκομαι σταθερά και με άφησε να προχωρήσω μερικά βήματα προς την πόρτα. Τότε άκουσα πίσω μου:

«Θέλεις να ρωτήσεις κάτι;»

Γύρισα αργά τρέμοντας, και είδα μπροστά μου έναν ηλικιωμένο άντρα με πρόσωπο ζαρωμένο από αμέτρητες ρυτίδες κι εντελώς ακίνητο, στο γνώριμο πρόσωπό του μια έκφραση απόλυτης ουδετερότητας, τα γκρίζα μάτια του να κοιτάζουν ευθεία, χωρίς την παραμικρή προσπάθεια να γλυκάνουν ούτε να τρομοκρατήσουν, χωρίς καν να ανοιγοκλείνουν για όσα δευτερόλεπτα και αν επέμενα ακόμα να κοιτάζω. Μου ήρθε σκοτοδίνη.

Για δυο-τρεις μέρες αφού έδωξε τον Λουί, η Αγγέλικα δεν πρέπει να βγήκε από το σπίτι. Λέω «πρέπει», γιατί εγώ δουλεύω πάλι εντατικά, μιας και ο κόσμος μετά τον Covid έχει αναθαρρήσει και μαζεύεται αρκετή δουλειά. Έπαιρνα κάθε τόσο τηλέφωνο, κάποιες φορές δεν το σήκωνε, άλλες άρχιζε τα ιταλικά, άλλες απλά μιλούσε ανόρεχτα, σαν να την είχα διακόψει από κάτι πολύ σημαντικό –το πιο σημαντικό που έκανε αυτές τις μέρες ήταν ότι τακτοποίησε τις παλιές φωτογραφίες. Μετά την τέταρτη μέρα, διαπίστωνα ότι έβγαινε, γιατί, όταν την καλούσα, άκουγα στο φόντο τον αχό της θάλασσας. Σκέφτηκα ότι μάλλον ανακάμπτει.

Ένα βράδυ την πέτυχα στο καθιστικό να χαζεύει στην τηλεόραση. Ήταν απλωμένη στον καναπέ, με ένα μαξιλάρι να στηρίζει τη μέση της –μας έχουν πει να την προσέχει, γιατί

θα επιβαρύνεται ακόμα και με το απλό περπάτημα- κι ένα ποτήρι κόκα κόλα στο ένα χέρι. Με χαιρέτησε άκεφα, χωρίς να γυρίσει να με κοιτάξει. Έβλεπε ένα ντοκιμαντέρ. Άφησα στο χολ κάτι τσάντες με πράγματα και μπήκα για ντους. Βγαίνοντας, πρόσεξα ότι η Αγγέλικα είχε ανακαθίσει και παρακολουθούσε με ζωηρό ενδιαφέρον. Ήταν ένα αφιέρωμα στη Γκρέις Κέλλυ. Κάθισα δίπλα της και το μετάνιωσα σχεδόν αμέσως.

Στην οθόνη εμφανίστηκε το αυτοκίνητο της Γκρέις μετά το ατύχημα, ένας σωρός από λαμαρίνες, από το οποίο βγήκε ζωντανή μόνο η κόρη της. Αρχισα να χτυπιέμαι σκοτώνοντας εικονικά κουνούπια.

Η ίδια η Γκρέις –έλεγαν- είχε υποστεί εγκεφαλικό επεισόδιο λίγο πριν την πτώση στο γκρεμό.

Και θεϊκά όμορφη και αθώα. Προφασίστηκα ότι λερώθηκε το χέρι μου κι έτρεξα στο μπάνιο.

Ma che sarà, sarà<sup>9</sup>, αυτό λέω στον εαυτό μου πια -και καλά καλά δεν πιστεύω τις ίδιες μου τις λέξεις... Τέλος πάντων, πριν λίγες μέρες, εργαζόμουν στο σπίτι ενός επιχειρηματία στην περιοχή. Το οίκημα έχει μια εντυπωσιακή είσοδο, με μια πέτρινη αψίδα, που παιδευτήκαμε να στολίσουμε εγώ και η Ταμίλα, γι' αυτό υποθέτω θα λείπαμε από νωρίς και καμία από τις δύο δεν είχε τηλεφωνήσει στα παιδιά. Για τα παιχνίδια μας είχαν διαθέσει τον κήπο, έναν μεγάλο χώρο με γκαζόν, που πραγματικά μας είχε λύσει τα χέρια. Τακτοποιήσαμε τα τραπέζια για το μπουφέ, ο ντι τζέι ξεκίνησε τη μουσική κι ενώ κατέφθαναν τα πρώτα πιτσιρίκια με τους γονείς τους, με πήραν τηλέφωνο οι ανιματέρ ότι θα αργούσαν «λίγο», γιατί το αυτοκίνητο δεν έπαιρνε μπρος.

«Κατάλαβα», μου είπε η Ταμίλα κουνώντας το κεφάλι. «Καλά που ήρθαμε κι οι δύο με αθλητικά».

Ντυνόμασταν βιαστικά με κάτι εφεδρικές στολές παλιάτσου που έχω πάντα στο πορτομπαγκάζ για τέτοιες περιστάσεις, όταν είδα τη Στεφάνια να γλιστράει κάτω από την αψίδα και να κρύβεται πίσω από μια μεγάλη δάφνη, κάνοντάς μου νόημα να πλησιάσω. Η όψη της με θορύβησε, γιατί ήταν κόκκινη και φαινόταν ότι είχε τρίψει τα μάτια της. Πλησίασα.

Ξεκίνησε να μου λέει ότι το απογευματάκι κατέβηκαν στην παραλία με την Αγγέλικα, γιατί είχαν να μιλήσουν για κάτι. Κι αμέσως έβαλε τα κλάματα.

«Τσακωθήκατε;» τη ρώτησα.

---

<sup>9</sup>Αλλά ό,τι είναι να γίνει, θα γίνει.

Η Στεφανία έγνεψε αρνητικά, μετά θετικά, μετά ξανάρχισε να κλαίει.

«Δεν μαλώνει η Αγγέλικα, κυρία Χριστίνα».

«Ε, τότε;»

«Κυρία Χριστίνα, εγώ δεν τα έχω με τον Λουί... Μόνο μια φορά, που γυρίζαμε στο σπίτι μαζί... Έτυχε... Δεν κάναμε τίποτα...»

Το τελευταίο το είπε ψιθυριστά, κοιτάζοντας γύρω της με ένταση. Μετά έβαλε πάλι τα κλάματα.

«Πώς ήρθες εδώ;»

«Με ταξί. Το τηλέφωνό μου δεν...»

«Μόνη σου; Μην το ξανακάνεις, συνεννοηθήκαμε;... Και ήρθες ως εδώ να μου πεις ότι δεν τα έχετε με τον Λουί; Τι τρέχει, Στεφανία;»

«Την ώρα που της μίλαγα σηκώθηκε επάνω. Κάπως γύρισε το πόδι της το δεξί, ξέρετε... Έπεσε, αλλά δεν με άφησε να τη βοηθήσω. Μετά άρχισε να μπαίνει στο νερό όπως ήταν με τα ρούχα. Εγώ φοβήθηκα να μπω μαζί της. Της φώναξα να μη στενοχωριέται, αλλά γύρισε προς το μέρος μου και...»

Μάλιστα. Κι εσύ αγαλματάκι ακούνητο.

»...Δεν άκουγε... Μπήκε κι άλλο μέσα... Δεν είναι καλά. Συγγνώμη, κυρία Χριστίνα...»

Και ξέσπασε σε λυγμούς, καλύπτοντας το πρόσωπό της με τα χέρια της, με τα μαλλιά μια ανακατεμένη καστανόξανθη μάζα να κολλάνε στο πρόσωπό της. Κάποτε, πάω στοίχημα, θα τα βάψει ξανθά.

Γύρισα να βρω την Ταμίλα και τινάχτηκα: Ήταν ακριβώς από πίσω μου, το τριγωνικό πρόσωπό της είχε μια ζοηρή απόχρωση που θύμιζε τσίλι.

«Φύγε», μου είπε. «Άσε μόνο το καπέλο σου. Θα το βάλει η βοηθός μου».

Κι ύστερα προς τη Στεφανία: «Ρίξε νερό στο πρόσωπό σου και γρήγορα πίσω».

Οποιαδήποτε άλλη μπορεί να μην είχε την ίδια αίσθηση επείγοντος -δεν ξέρω- αλλά εγώ, παρά την απόσταση ενός δεκάλεπτου που είχα να διανύσω, ένιωθα ότι δεν υπήρχε περιθώριο να αργήσω ούτε δευτερόλεπτο. Δεν ξέρω τι περίμενα, μάλλον κόσμο μαζεμένο, ασθενοφόρα, περιπολικά, τα κανάλια, μαινάδες να στριγγλίζουν πού είμαι εγώ, πού το έχω το μυαλό μου, αν όχι σε εκείνη; Σουρούπωνε και ο κόσμος στην παραλία ήταν λιγοστός: σε απόσταση μια εύθυμη παρέα αγοριών και κοριτσιών έπαιζαν βόλεϊ. Λίγο πιο μπροστά η Αγγέλικα καθόταν ήσυχη στην άμμο σκαλίζοντας σχέδια μ' ένα καλάμι. Και πριν προλάβω

να ησυχάσω, με κατέλαβε άλλος φόβος, ένας φόβος που δεν παύει ποτέ, σαν κάτι σκοτεινό, που περιμένω μόνιμα να εμφανιστεί πίσω από την επόμενη γωνία. Ήταν βρεγμένη, όπως περίμενα, αλλά δίπλα της υπήρχε μια τσάντα στεγνή. Μόλις είχα πλησιάσει αρκετά, χωρίς να σηκώσει το κεφάλι της, χτύπησε μαλακά την άμμο δίπλα της, κάνοντάς μου νόημα να καθίσω.

Περίμενα ιταλικά, το δίχως άλλο, αλλά έκανα λάθος. Κάποια στιγμή, σταμάτησε να σκαλίζει και άνοιξε την τσάντα. Από μέσα τράβηξε μια φωτογραφία, ένα μεσημεριανό θαλασσινό τοπίο, για την ακρίβεια, από ένα μέρος με ανοιχτό ορίζοντα: στο γαλάζιο του ουρανού είχε αρχίσει να εισβάλλει μια υποψία μπεζ απ' την πολυκαιρία. Προφανώς τη βρήκε αυτές τις μέρες που τριγυρνούσε άσκοπα στο σπίτι. Μου την έδειξε.

«Πού είναι;»

Της εξήγησα.

«Θέλω να με πας. Του χρόνου το καλοκαίρι.

Σιωπούσα.

«Ή όταν θα μπορείς. Όταν θα είσαι εσύ έτοιμη.»

Ξαφνιάστηκα. Περίμενα επίθεση, να ζητήσει εξηγήσεις, να εξαπολύσει κατηγορίες, αλλά αυτό όχι.

«Όταν θα έχεις βγάλει απ' το μυαλό σου το ατύχημα», πρόσθεσε.

Ατύχημα. Για φαντάσου: «Ατύχημα». Αλλά παρέμεινα σιωπηλή.

«Πες μου, μαμά. Καμιά φορά όταν στενοχωριέσαι πολύ, δεν είναι σαν το μυαλό να κολλάει; Σαν να έχεις πάθει κάτι, να έχεις κρασάρει, και να μην βλέπεις μπροστά σου τίποτα, καμιά συνέχεια; Σαν να σταματάει ο δρόμος σε αυτό που σε στενοχωρεί;»

Ευτυχώς είχε ατονήσει το φως και μάλλον δεν θα διέκρινε καλά το πρόσωπό μου.

«Εσένα, παιδί μου, τι σε στενοχωρεί;», αποτόλμησα.

Το σκέφτηκε για λίγο. Η όψη της συννέφιασε, όπως τον καιρό που δυσπιστούσε στις απίθανες δικαιολογίες που σκαρφιζόμουν για να αντιπαρέλθω όπως όπως την απουσία του Μάσσιμο, χωρίς να μου λέει τίποτα.

«Θύμωσα με δυο ψυχές πρόσφατα... Όμως είπα να δώσω τόπο στην οργή. Δεν ήρθε και η συντέλεια του κόσμου. Εξάλλου, είμαι και ένα χρόνο μεγαλύτερή τους, το θυμάσαι;».

Πράγματι, κάτι μου θύμιζε η πληροφορία.

»Είναι και κάποια πράγματα που δεν υποψιάζονται ο ένας για τον άλλο...»

Σήκωσε τους ώμους της. Τώρα με συνέλαβα να χαμογελάω –ομολογώ κάπως χαιρέκακα. Αυτό το νήμα της συζήτησης, όμως, η Αγγέλικα το άφησε να αιωρείται.



»Αλλά στην αρχή τουλάχιστον, είναι σαν να πηγαίνεις όμορφα στον δρόμο σου και ξαφνικά χάος, game over. Κι όμως, η ζωή είναι τόσο πιο μεγάλη από αυτό. Δεν είναι έτσι; Μαμά... με ακούς;»

Έτσι είναι. Αλλά είπε «ατύχημα». Κι εγώ ειδικά δεν είχα κάτι να σκεφτώ για κανένα ατύχημα. Ατύχημα ήταν τα πολλαπλά χειρουργεία, η χαμένη τάξη του σχολείου, το νοσοκομείο, τα φάρμακα, οι ενέσεις, οι «δραστηριότητες» -όχι σκάκι και εικαστικά -αυτά τα έλεγα αλλού- αλλά ατέλειωτες φυσικοθεραπείες. Γιατί ατύχημα είναι όταν συμβεί ό,τι θυμάται το παιδί μου, όχι όταν η έλλειψη προστατευτικής μπάρας σε κάποιο σημείο της διαδρομής μοιάζει -στιγμιαία, έστω, αλλά αρκεί- με τη χρυσή ευκαιρία να τελειώνεις με όλα τα λάθη και τις επιπολαιότητες, και πιο πολύ απ' όλα, να τελειώνεις μια και καλή με την ανάγκη να ανήκεις και την απελπισία να βαδίζεις κόντρα στα προγνωστικά.

Και φυσικά, εφόρμωσα τη μέθοδο του κυρ Σταύρου και κράτησα το στόμα μου κλειστό.

«Θα με πας; Ή μάλλον, τι λες, θα πάμε;» επέμεινε η Αγγέλικα.

Κατένευσα.

Στο βάθος η παρέα των παιδιών πανηγύριζε κάποιον πόντο. Ύστερα σηκώθηκε λίγο αεράκι, έβαλα το πολύχρωμο σακάκι στην πλάτη της Αγγέλικας -δεν κρατούσα και τίποτε άλλο στα χέρια μου- κι εκείνη γέλασε δυνατά, πέρασε το μπράτσο της γύρω από τους ώμους μου και με κούνησε ρυθμικά πέρα δώθε. Καθίσαμε ήσυχα κοιτώντας το γαλάζιο να γίνεται μωβ, ύστερα να λιώνει σε μια απροσδιόριστα σκούρα απόχρωση.

Δεν ξέρω τι άλλο σκεφτόταν. Στο βάθος δεν θα ξέρω ποτέ και αυτό ίσως θα πρέπει να μου φτάνει. Παρακολουθούσα τη γραμμή του ορίζοντα να σβήνει και στη θέση της να εμφανίζεται μια άλλη, αραχνοϋφαντη, φτιαγμένη από τις ακανόνιστες φωτεινές κουκκίδες της απέναντι ακτής. Και για μια στιγμή, φαντάστηκα ότι κάπου στα μισά της απόστασης τελείωνε η Μεσόγειος και άρχιζε ο Ατλαντικός και ότι στο τέρμα του αχνόφεγγαν απαλά τα φώτα από τις ακτές κάποιου μακρινού νησιού του.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

### 1.Ελληνόγλωσσες

Ισιγκούρο, Κ. (2022). *Νυχτωδίες*. Α. Μαντόγλου (Μτφ.) Αθήνα: Ψυχογιός.

Κανάκης, Κ. (2007). *Εισαγωγή στην πραγματολογία: Γνωστικές και κοινωνικές όψεις της γλωσσικής χρήσης*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Καψωμένος, Ε. (2003). *Αφηγηματολογία: Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης της αφηγηματικής πεζογραφίας*. Αθήνα: Πατάκης.

Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία: Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. Α. Νάτσινα (Μτφ.) Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Genette, G. (2007). *Σχήματα III*. Ε. Καψωμένος (Επιμ.), Μ. Λυκούδης (Μτφ.) Αθήνα: Πατάκης.

### 2.Ξενόγλωσσες

Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction* (2nd ed.). The University of Chicago Press.

Fludernik, M. (2010). Naturalizing the unnatural: A view from blending theory. *Journal of Literary Semantics*, 39(1), 1–

7. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/jlse.2010.001/html>

Fludernik, M. (2011). The Category of “Person” in Fiction: You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference. In G. Olson (Ed.), *Current Trends in Narratology* (pp.101-124). Berlin: De Gruyter.

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110255003.101/html>

Heyd, T. (2006). Understanding and handling unreliable narratives: A pragmatic model and method. *Semiotica*, 162(1961), 217–243. <https://doi.org/10.1515/SEM.2006.078>

Ishiguro, K. (2009). *Nocturnes: Five Stories of Music and Nightfall*. London: Faber and Faber.

Jedličková, A. (2008). An Unreliable Narrator in an Unreliable World. Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory. In E. D’hoker & G. Martens (Eds.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. (pp. 281-302), Berlin: De Gruyter.

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110209389.281/html>

Margolin, Y. (2015). Theorising Narrative (Un)reliability: A Tentative Roadmap. In V. Nünning (Ed.) *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. (pp.32-58), Berlin: De Gruyter.

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110408263.31/html?lang=en>

Matthews, P. (2017). Disillusionment at the Café Florian: Ishiguro’s Cellists and the Destruction of Experience. *Caesura: Journal of Philological & Humanistic Studies*, 4(2), 17–30. <https://www.emmanuel.ro/wp-content/uploads/2022/01/Caesura-4.2-2017-2.pdf>

Nünning, A. (2008). Reconceptualizing the Theory, the History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In E.

D'hoker & G. Martens (Eds.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. (pp. 29-76), Berlin: De Gruyter.

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110209389.29/html>

Olson, G. (2003). Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators.

*Narrative*, 11(1), 93–109. <https://doi.org/10.1353/nar.2003.0001> Ανακτήθηκε 20/12/2022

Prince, G. (2009). Reader. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid & J. Schönert (Eds.) *Handbook of Narratology*. (pp. 398-410). Berlin: De Gruyter.

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110217445/html>

Sloane, P. (2021). *Kazuo Ishiguro's Gestural Poetics*. Bloomsbury Academic.

Wall, K. (1994). “The Remains of the Day” and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *Journal of Narrative Theory*, 24(1), 18–42.

<https://www.jstor.org/stable/30225397>

Whitehead, A. (2021). Kazuo Ishiguro's Nocturnes : Between Archive and Repertoire. *MFS Modern Fiction Studies*, 67(1), 20–39.

<https://muse.jhu.edu/issue/44186>

Yacobi, T. (2001). Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability. *Narrative*, 9(2), 223–229.

<https://www.jstor.org/stable/20107251>

Zerweck, B. (2001). Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style*, 35(1), 151–178.

<https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.1.151>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας

και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.