

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΤΟ ΑΓΡΙΜΙ ΚΑΤΩ ΑΠ' ΤΑ ΚΛΑΔΙΑ

ΜΙΑ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ

ΤΟΥ ΚΟΡΜΑΚ ΜΑΚΑΡΘΙ

Γιὰ τὰ χρόνια ποὺ πέρασαν δὲν ἔχω καμιὰ διάθεση ν' ἀρχίσω νὰ κλαίω, μόνον ποὺ ὅταν σκέφτεσαι τὸ παρελθὸν δὲ βρίσκεις οὔτε ἵχνος δύναμης· ἀπλούστατα οἱ ἀκρότητες ποὺ προκάλεσες γιὰ νὰ συνεχίσεις νὰ ὑπάρχεις ἔχουν φέρεϊ σιγὰ σιγὰ τὴ ζωὴ σου ἐκεῖ ὅπου δὲν ἀπέμεινε τίποτ' ἄλλο νὰ χάσεις, αὐτὸ εἶν' ὅλο. Δὲν ὑπάρχει δύναμη, μόνον φρίκη. Ἡ ζωὴ σου γεμίζει ἀπ' τὴν ἡχὴ ἐνὸς τέρατος ποὺ δὲν εἶσαι ἐσύ, παρότι ἔχεις τὸ πρόσωπό του, τοῦ τέρατος, καὶ θὰ πεθάνετε στὸ ἴδιο κρεβάτι.

Εὐγένιος Ἀρανίτσης, Ἀφρική

ΠΑΝΤΑ ὑπῆρχαν συγγραφεῖς πρόθυμοι νὰ κατεβοῦν στὰ ἔγκατα. Ἀλλωστε, αὐτὸ ἦταν καὶ παραμένει ἓνα ἀπὸ μεγάλα θέματα τῆς λογοτεχνίας (ὁ Ὀδυσσεὺς δὲν ἦταν ὁ πρῶτος, ἀλλὰ ἡ δική του ἱστορία κατὰφερε νὰ φτάσει ὡς ἐμᾶς). Οἱ συγγραφεῖς ποὺ εἶναι πρόθυμοι νὰ ἐπιχειρήσουν μιὰ τέτοια κατὰβαση ἐλπίζουν ὅτι ἔτσι θὰ ἀναμετρηθοῦν μὲ τὴν παράδοση, τὸ ἔργο τους, τὴν ἐποχὴ τους, τὸ κοινὸ τους, καὶ ὅτι κάπως ἔτσι θὰ βγοῦν νικητές. Ὅτι μὲ αὐτὸν τὸν τρόπο θὰ ἀποδείξουν τὴν τόλμη τους φέρνοντας πίσω στὸ φῶς τὰ εὐρήματα ἐκεῖνα ποὺ θὰ τοὺς καταξιώσουν ὡς γινῶστες τῆς ἀνθρώπινης συνθήκης, δημιουργοὺς δηλαδὴ μιᾶς ἀνώ-

τερης τάξης. Τīs περισσότερες φορές οί αποστολές αυτές είναι καταδικασμένες σέ αποτυχία. Όταν επιστρέφουν από τὰ βάθη, οί συγγραφείς συχνά ανακαλύπτουν ὅτι ἔχουν γυρίσει μὲ ἄδεια χέρια. Πᾶνε λοιπὸν στὸν καθρέφτη νὰ κοιταχτοῦν καὶ μόνο τότε διαπιστώνουν πῶς λίγο πολὺ ὅλοι τους φέρνουν κάπως στὸν Ὀρφέα. Μερικὲς φορές, ὅμως, ἐλάχιστες φορές σ' ἓναν αἰῶνα, ἐμφανίζεται ἓνας συγγραφέας ὁ ὁποῖος κατεβαίνει στὰ ἔγκατα ὅχι γιὰ νὰ τὰ φωτίσει ἢ ἀκόμα χειρότερα νὰ τὰ συλήσει, ἀλλὰ γιὰ νὰ περιγράψει τὸ ἴδιο τὸ σκοτάδι, νὰ μάθει ἀπὸ τί εἶναι φτιαγμένο, καὶ χωρὶς καμιά διάθεση ἐπιστροφῆς νὰ ἐξερευνήσει κάθε γωνιὰ τοῦ πλέγματος τῶν διαδρόμων ποὺ ἐκτείνονται ἀτελείωτοι πρὸς κάθε κατεύθυνση. Σὲ τούτη τὴν τροχιά τοῦ ἀμερικάνικου αἰῶνα, ὁ ὁποῖος ξεκίνησε ἀμέσως μετὰ τὸν Β' Παγκόσμιον Πόλεμον καὶ τώρα ἐκπνέει, λίγοι ἔχουν τολμήσει νὰ χαρτογραφήσουν τόσο διεξοδικὰ τὸ ἀληθινὸ σκοτάδι ὅσο ὁ Κόρμακ Μακάρθι (Cormac McCarthy).

Τὸ γράψιμο εἶναι μιὰ ἐπίπονη διαδικασία. Ὅλοι ὅσοι γράφουν τὸ γνωρίζουν καὶ οἱ ὑπόλοιποι ἀδιαφοροῦν, ὅπως εἶναι τὸ σωστὸ καὶ τὸ δίκαιο. Γιὰ τὸν ἀναγνώστη σημασία ἔχει τὸ κείμενο, τὸ πρᾶγμα, καὶ ὅχι τὰ συναισθήματα, οἱ ἀπόψεις καὶ οἱ ιδέες αὐτοῦ ποὺ τὸ ἔφτιαξε. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἀναγνώστες ποὺ νιώθουν τὴν ἀνάγκη νὰ μάθουν περισσότερα γιὰ τὸ πῶς γράφτηκε ἓνα βιβλίο. Εἶναι οἱ ἀναγνώστες ποὺ διαβάζουν τīs εἰσαγωγές (εἶμαι κι ἐγὼ ἓνας ἀπὸ αὐτούς). Ὅποτε, ὀρίστε: ἄς ἐπαναλάβω τὴν ἐναρκτήρια πρόταση αὐτῆς τῆς παραγράφου γιατί δὲν τὴ βαριέμαι ποτέ: τὸ γράψιμο εἶναι μιὰ δύσκολη, μακριὰ καὶ ἐπίπονη διαδικασία καὶ κανεὶς δὲν νοιάζεται. Ἐπιπροσθέτως, ἡ συγγραφή ἔχει κι ἓνα σοβαρὸ μειονέκτημα ἀπέναντι στῖς ἄλλες τέχνες. Τὰ ἐργαλεῖα τοῦ συγγραφέα —τῖς

λέξεις— τὰ χειρίζεται καθημερινὰ ὅλος ὁ κόσμος. Αὐτὴ ἡ οἰκειότητα εἶναι ποὺ κάνει τὴ λογοτεχνία μιὰ τόσο δημοκρατικὴ διαδικασία, ἀλλὰ ταυτόχρονα αὐξάνει καὶ τὸ βαθμὸ δυσκολίας γιὰ τὸν συγγραφέα. Ὅπως ἔχει πεῖ ἓνας ἀπὸ τοὺς προεξάρχοντες μεταμοντέρνους συγγραφεῖς τῆς Ἀμερικῆς, ὁ Γουίλιαμ Γκάς, «δουλεύεις μὲ αὐτὰ τὰ φτωχὰ ὕλικά —σὲ σύγκριση μὲ τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ μουσικοῦ—, μὲ μικρὰ σημαδάκια καὶ μικροὺς ἤχους. Καὶ μετὰ προσπαθεῖς νὰ τὰ βάλεις ὅλα αὐτὰ σὲ μιὰ σειρὰ ἔτσι ὥστε νὰ μὴν ἄπτονται μόνο τῆς μνήμης, προσπαθεῖς νὰ τὰ κάνεις ἀπτά. Καὶ μετὰ, ὅπως τὸ θέτει ὁ Ρίλκε, νὰ μετατρέψεις τὸ ποίημα σὲ *ein Ding*, σὲ ἓνα πράγμα» (Γουίλιαμ Γκάς, *Lannan Readings and Conversations*, 1998). Τὸ γράψιμο λοιπόν, ὅταν γίνεται σωστά, εἶναι μιὰ ἐπίπονη, βλαβερή, σωματικὴ διαδικασία, εἰδικὰ ἂν, ὅπως ὁ Κόρμακ Μακάρθι, ὁ συγγραφέας ἐπιλέξει ὡς λογοτεχνικό του ἐγχεῖρημα τὸ σκοτάδι.

Μέχρι τὸ 1992, ὅταν καὶ συμφώνησε νὰ δώσει τὴν πρώτη του συνέντευξη στὸν Ρίτσαρντ Γούντγουορντ τῶν *New York Times*, τὰ μόνα πράγματα ποὺ ἦταν γνωστὰ γιὰ τὸν Μακάρθι ἦταν ὅσα περιέχονταν στὸ βιογραφικὸ τοῦ *Orchard Keeper*, τοῦ πρώτου βιβλίου του, ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1965 (ἀμετάφραστο ἀκόμη στὰ ἐλληνικά): γεννήθηκε τὸ 1933 στὸ Ρόουντ Ἄιλαντ, μεγάλωσε στὰ περίχωρα τοῦ Νόξβιλ στὸ Τενεσί, φοίτησε στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Τενεσί ἀλλὰ δὲν ἀποφοίτησε, κι ἔπειτα κατατάχθηκε στὴν ἀεροπορία τὸ 1953, ὅπου καὶ ὑπηρέτησε γιὰ τέσσερα χρόνια. Ἐπέστρεψε στὸ πανεπιστήμιο, τὸ παράτησε ξανά. Ἐεκίνησε νὰ γράφει μυθιστορήματα τὸ 1959. Σὲ αὐτὰ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ προσθέσει τὶς χρονολογίες ἐκδόσεως τῶν βιβλίων του, τὰ λογοτεχνικά βραβεῖα, καθὼς καὶ τὶς λίγες πληροφορίες ποὺ ὑπῆρχαν γιὰ τοὺς γάμους καὶ τὰ

διαζύγιά του. Αὐτὲς οἱ λίγες γραμμὲς περιεῖχαν ὅλα ὅσα ἦταν γνωστὰ γιὰ ἓναν συγγραφέα ὁ ὁποῖος τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, τὸ 1992, ἦταν ἐνεργὸς γιὰ πάνω ἀπὸ τριάντα χρόνια, ἔχοντας μάλιστα δημοσιεύσει τρία διηγήματα καὶ πέντε μυθιστορήματα, μεταξὺ τῶν ὁποίων συγκαταλέγεται καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ ἀδιαμφισβήτητα ἀριστουργήματα τῆς ἀμερικανικῆς λογοτεχνίας τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ὁ *Ματωμένος μεσημβρινός* (1985). Ἐμμένοντας στὴν ἀπόφασή του νὰ μὴ δίνει συνεντεύξεις, νὰ μὴ γράφει ἄρθρα ἢ κριτικές, νὰ μὴ διδάσκει, νὰ μὴν κάνει ὁμιλίες σὲ πανεπιστήμια, κέρδισε ἐπ᾽άξια μιὰ θέση στὴν τριάδα τῶν μεγάλων ἐρημιτῶν συγγραφέων τῆς Ἀμερικῆς — μαζί μὲ τὸν Τόμας Πίντσον καὶ τὸν Τζ. Ντ. Σάλιντζερ. Μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ὁ Μακάρθι δὲν εἶχε κάνει τότε καμιὰ ἐμπορικὴ ἐπιτυχία ποὺ νὰ τοῦ δίνει μιὰ κάποια οἰκονομικὴ ἀσφάλεια. Δὲν εἶμαι τῆς ἀποψῆς ὅτι ἡ ἀποφυγὴ τῶν δημοσιογράφων καὶ τῆς δημόσιας συζήτησης ἐνισχύει τὴν αὐρα ἐνὸς συγγραφέα. Ὅμως, στὴν περίπτωση τοῦ Μακάρθι, εἶναι χρήσιμο νὰ γνωρίζει κανεὶς κάτω ἀπὸ ποιὲς συνηθῆκες καὶ βάσει ποιοῦ λογοτεχνικοῦ σχεδίου δομήθηκε ὁλόκληρο τὸ ἔργο του.

Τώρα, εἴκοσι ἐννιά χρόνια μετὰ, σὲ αὐτὸ τὸ λιτὸ βιογραφικὸ ἔχουν ἔρθει νὰ προστεθοῦν μερικὰ ἀκόμα δεδομένα, ἂν καὶ ἡ εἰκόνα παραμένει συγκεχυμένη σ' ἓναν βαθμό. Ὁ ἴδιος συνεχίζει νὰ δίνει σπάνια συνεντεύξεις, κυρίως ὅταν βγαίνει κάποια ταινία βασισμένη σὲ βιβλίο ἢ σενάριό του —κι αὐτὸ μᾶλλον γιὰτὶ τὸ ὑπαγορεύει τὸ συμβόλαιό του— ἢ ὅταν τὸ 2007 ἡ Oprah καὶ τὸ παντοδύναμο book club της τοῦ χτύπησε τὴν πόρτα μὲ ἀφορμὴ τὸ *Δρόμο* (2006). Σὲ αὐτὲς τὶς ἐμφανίσεις υἱοθετεῖ τὴν περσόνα ἐνὸς καλόβολου θεοῦ. Οἱ ἀπαντήσεις του διακρίνονται ἀπὸ χιούμορ, μετριοπάθεια καὶ ὑπεκφυγές.

Ἄς προσπαθήσουμε λοιπὸν νὰ ἐμπλουτίσουμε τὸ βιογραφικὸ του. Ὁ Τσάρλς Τζόζεφ Μακάρθι Τζούνιορ γεννήθηκε στὸ Ρόουντ Ἀιλαντ. Ἄν καὶ τὸ ἔργο του ἔχει ταυτιστεῖ μὲ τὶς ἀπέραντες πεδιάδες τοῦ Νότου καὶ τὰ σύνορα τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν μὲ τὸ Μεξικὸ, ὁ ἴδιος γεννήθηκε στὸ Βορρά, στὴ Νέα Ἀγγλία, σὲ μιὰ μεσοαστικὴ οἰκογένεια. Ὁ πατέρας του ἦταν δικηγόρος. Ὅταν ὁ Μακάρθι ἦταν τεσσάρων χρονῶν, ἡ οἰκογένεια μετακόμισε στὸ Νόξβιλ τοῦ Τενεσί. Κάποια στιγμή ὁ ἴδιος ἄλλαξε τὸ ὄνομά του σὲ Κόρμακ (σύμφωνα μὲ ἄλλους, ἦταν ἓνα παρατσούκλι μὲ τὸ ὁποῖο τὸν ἀποκαλοῦσε ἡ οἰκογένειά του), τὸ ὄνομα ἑνὸς Ἱρλανδοῦ φύλαρχου. Μὲ αὐτὸ τὸ ὄνομα ἐμφανίστηκε στὰ γράμματα. Σὲ μία ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐπιστολές του πρὸς τὸν ἐπιμελητὴ του, τὸν θρυλικὸ Ἀλμπερτ Ἐρσκιν, τὸ Νοέμβριο τοῦ 1964, ὁ Μακάρθι ἔγραφε: «Κάποιοι φίλοι μου μὲ φωνάζουν Μάκ, ἄλλοι Τσάκ ἢ Τσάρλι. Οἱ δικοί μου μὲ φωνάζουν Ντόκ» (Daniel Robert King, *Cormac McCarthy's Literary Evolution*, σ. 32). Ἦταν ἓνα παιδὶ μὲ πολλὰ ἐνδιαφέροντα καὶ χόμπι, ποὺ δὲν ἐνδιαφερόταν καθόλου γιὰ τὸ σχολεῖο. Μπῆκε στὸ πανεπιστήμιο, τὸ παράτησε, κατατάχθηκε στὴν ἀεροπορία καὶ πέρασε κάποιον διάστημα στὴν Ἀλάσκα. Ἐπέστρεψε στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Τενεσί τὸ 1957. Δημοσίευσε τὰ δύο πρῶτα του διηγήματα («A Drowning Incident» καὶ «A Wake for Susan») καὶ κέρδισε γι' αὐτὰ τὸ βραβεῖο Ingram-Merrill. Παράττει τὸ πανεπιστήμιο γιὰ δεύτερη φορὰ καὶ τὸ 1961 παντρεύεται τὴ συμφοιτήτριά του Λι Χόλεμαν. Μένουν σὲ μιὰ καλύβα στὸ βουνὸ χωρὶς θέρμανση ἢ τρεχούμενο νερό. Τὸ 1962 γεννιέται ὁ πρῶτος του γιός, ὁ Κάλεν. Ὁ γάμος ὅμως γρήγορα καταρρέει. Ἡ Χόλεμαν μετακομίζει στὸ Γουαϊόμινγκ.

Ἀπὸ κεῖ καὶ στὸ ἐξῆς, καὶ γιὰ τὶς ἐπόμενες τρεῖς δεκαετίες, τὰ ἔχνη τοῦ Μακάρθι θολώνουν, χάνονται, ἐπανεμφανίζονται γιὰ νὰ χαθοῦν καὶ πάλι. Μετακομίζει στὸ Ἄσεβιλ τῆς Βόρειας Καρολίνας, καὶ μετὰ στὴ Νέα Ὀρλεάνη. Τὸ 1962 ὑποβάλλει τὸ πρῶτο τοῦ βιβλίο στὸν Random House γιὰτὶ «ἦταν ὁ μοναδικὸς ἐκδοτικὸς οἶκος ποὺ εἶχα ἀκουστά». Κατὰ διαβολικὴ (ἢ παραδείσια) σύμπτωση, ἐκεῖ ἐργαζόταν ὡς ἐπικεφαλῆς ἐπιμελητῆς ὁ Ἔρσκιν, ὁ ἐπιμελητῆς τοῦ Φόκνερ, τοῦ Ρόμπερτ Πέν Γουόρεν καὶ τοῦ Μάλκολμ Λόουρι, ὁ ὁποῖος γρήγορα παίρνει τὸν Μακάρθι ὑπὸ τὴν προστασία του. Ὅταν ἐκδίδεται τὸ *Orchard Keeper*, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ἔρσκιν, λαμβάνει μερικὲς χορηγίες ἀπὸ τὰ πολιτιστικὰ ἰδρύματα τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν καὶ ἀποφασίζει νὰ κάνει ἓνα ταξίδι στὸ Παρίσι, μιὰ πόλη ποὺ στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἦταν τόπος συγκέντρωσης καὶ συγγραφικῆς ἐνηλικίωσης πολλῶν Ἀμερικανῶν λογοτεχνῶν, ὅπως ὁ Φόκνερ, ὁ Χέμινγουεϊ καὶ ἡ Γκέτρουντ Στάιν.

Σαλπάρει πρῶτα γιὰ τὸ Λονδίνο μὲ τὸ ἐπιβατηγὸ «Sylvania». Ἐν πλῶ γνωρίζεται μὲ τὴ νεαρὴ Ἄν Ντελίλ, ποὺ ἐργαζόταν στὸ πλοῖο ὡς χορεύτρια καὶ τραγουδίστρια. Παντρεύονται στὸ Λονδίνο τὸ 1966. Περιηγοῦνται μαζὶ στὴ νότια Ἀγγλία, γυρίζουν τὴ Γαλλία, τὴν Ἑλβετία, τὴν Ἰταλία, τὴν Ἰσπανία καὶ καταλήγουν στὴν Ἱμπιζα, ποὺ ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ ἦταν ὀρυητῆριο μποῆμ καὶ καλλιτεχνῶν. Ἐκεῖ, στὸ ἡλιόλουστο νησί, ἔγραψε τὸ *Outer Dark*, τὸ δεύτερο βιβλίο του, ποὺ ἐκδίδεται τὸ 1968. Τὸ 1969 ἐπιστρέφει μὲ τὴ σύζυγό του στὴν Ἀμερικὴ καὶ ἐγκαθίστανται στὸ Τενεσί, ὅπου μένουν σ' ἓναν ἀχυρώνα, τὸν ὁποῖο ὁ Μακάρθι ἐπισκευάζει καὶ ἀνακαινίζει μόνος του. Βρίσκει μιὰ βελανιδιὰ τὴν ὁποία κόβει ὁ ἴδιος, φτιάχνει τὰ σανίδια καὶ

στρώνει με αὐτὰ τὰ πατώματα. Λαξεύει μόνος του τὶς πέτρες καὶ ἐπενδύει ἐξωτερικὰ τὸν ἀχυρώνα. (Στὴ συνέντευξη τοῦ 1992 ἀναφέρει: «Τὸ χτίσιμο μὲ πέτρα εἶναι τὸ παλαιότερο ἐπάγγελμα τοῦ κόσμου. Οὔτε κὰν ἡ πορνεία δὲν μπορεῖ νὰ τὸ συναγωνιστεῖ σὲ ἀρχαιότητα. Εἶναι τὸ παλιότερο ἀπ' ὅλα, πιὸ παλιὸ κι ἀπ' τὴ φωτιά. Τὰ τελευταῖα πενήντα χρόνια, μὲ τὶς τεχνολογικὲς ἐξελίξεις στὸν τομέα τοῦ τσιμέντου, κινδυνεύει μὲ ἐξαφάνιση. Κάτι ποὺ βρῖσκω ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον».) Σὲ συνέντευξη ποὺ παραχώρησε ἡ Ντελίλ τὸ 2007, πολὺ μετὰ τὸν ὀριστικὸ χωρισμὸ τους τὸ 1978, περιγράφει ἕναν ἀναγεννησιακὸ ἄνθρωπο ποὺ φέρνει σὲ πέρας ὅ,τι βάζει κατὰ νοῦ. Εἶναι κάποιος ποὺ ξέρει νὰ λαξεύει τὴν πέτρα καὶ νὰ δουλεύει τὸ ξύλο. Γράφει ποιήματα, παίζει κιθάρα, ἐρωτεύεται, ἔχει πολλοὺς φίλους, μαστορεύει ἀμάξια, παίζει μπιλιάρδο, εἶναι ἀόρατος — τουλάχιστον γιὰ τοὺς ἀναγνώστες, τοὺς κριτικοὺς καὶ τοὺς δημοσιογράφους. Κρύβει τὸν ἑαυτὸ του πίσω ἀπὸ τὸ ἔργο του, τὸ μόνον ἔργο γιὰ τὸ ὁποῖο ἀξίζει κανεὶς νὰ χαλαμῖσει τὴ ζωὴ του: τὴ μεγάλη λογοτεχνία. «Ὅλα αὐτὰ δὲν συνάδουν καὶ τόσο μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἐρημίτη συγγραφέα, τοῦ ἰδιοφυοῦς μελετητῆ τοῦ σκότους. Ἔτσι δὲν γίνεται ὅμως τὶς περισσότερες φορές; Τὸ ἔργο ὑπερβαίνει κατὰ πολὺ τὸν δημιουργό του — ἴσως ἐπειδὴ ἕνα σεβαστὸ μέρος τῆς δύναμὸς του προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἀναγνώστη.

Σὲ ἐκεῖνον τὸν ἀχυρώνα ὁ Μακάρθι ἔγραψε τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ*, τὸ ὁποῖο ἐκδόθηκε τὸ 1973. Λίγα χρόνια μετὰ, τὸ 1979, ἀφοῦ πῆρε διαζύγιο ἀπὸ τὴν Ντελίλ καὶ μετακόμισε στὸ Ἑλ Πάσο, δημοσιεύεται τὸ τέταρτο βιβλίο του, τὸ μνημειῶδες *Suttree*. Πρόκειται γιὰ ἕνα ὀγκῶδες αὐτοβιογραφικὸ μυθιστόρημα ποὺ ἐξιστορεῖ τὴ ζωὴ τοῦ Κορνίλιους Σάτρι ἀνάμεσα στοὺς μικροεγκληματίες, τοὺς ἀπο-

συνάγωγους και τούς απόκληρους στο Νόξβιλ του Τενεσί. Ο Μακάρθι τὸ δούλεψε ἐπὶ εἴκοσι χρόνια, δηλαδή περίπου ἀπὸ τότε πὺν δημοσίευσε τὰ πρῶτα του διηγήματα τὸ 1959. (Πλέον εἶναι γνωστὸ πῶς ὁ Μακάρθι ἐργάζεται συγχρόνως πάνω σὲ δυό, τρία ἢ τέσσερα βιβλία, ἀφιερώνοντας κάθε μέρα ἓνα δῖωρο στὸ καθένα.)

Ἄς τονιστεῖ ἐδῶ ὅτι ἓνας συγγραφέας σχετικὰ ἄγνωστος στὸ λογοτεχνικὸ τοπίο τῶν Ἑνωμένων Πολιτειῶν τῆς ἐποχῆς —σὲ μιὰ χώρα καὶ μιὰ ἐποχὴ πὺν στοὺς καλοὺς συγγραφεῖς δὲν ἔλειπαν οἱ εὐκαιρίες— ἐπιλέγει νὰ μὴν προσπαθήσει νὰ ἐδραιωθεῖ στὰ πράγματα νωρίς (ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει κανονικά), κάτι πὺν θὰ τοῦ ἐξασφάλιζε εὐκολότερες συνθήκες γιὰ τὴ συγγραφή. Ἀντιθέτως, ἐκδίδει τρία ἰδιαιτέρως σκοτεινὰ βιβλία, χωρὶς καμία ἐλπίδα ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας, ἐνῶ παράλληλα γράφει τὸ μεγάλο του ἔργο. «Δὲν εἶχα ποτὲ καμία ἀμφιβολία γιὰ τὶς ἱκανότητές μου», εἶπε στὸν Γούντγουορντ. «Ἦξερα ὅτι μπορῶ νὰ γράψω. Ἀπλῶς ἔπρεπε νὰ βρῶ κι ἓναν τρόπο νὰ βγάλω τὸ ψωμί μου παράλληλα». (Ἰσως βέβαια αὐτὴ ἡ αὐτοπεποίθηση νὰ εἶναι λίγο πιὸ σύνθετη ἀπ' ὅσο δείχνει στὴν πρώτη ἀνάγνωση, ἀφοῦ ἄλλοῦ ἔχει πεῖ τὸ ἐξῆς: «Δὲν μ' ἐνδιαφέρουν τὰ διηγήματα. Ἄν κάτι δὲν σοῦ τρώει χρόνια ἀπ' τὴ ζωὴ σου καὶ δὲν σὲ ὀδηγεῖ στὰ ὅρια τῆς αὐτοκτονίας, δὲν μοῦ φαίνεται ὅτι ἀξίζει τὸν κόπο».) Ὅταν ἐκδόθηκε τὸ *Suttree*, καὶ ὁ Μακάρθι ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τοὺς κριτικούς μπαίνοντας πλέον ὀριστικὰ στὸν λογοτεχνικὸ χάρτη, κόντευε τὰ πενήντα. Τὸ βιβλίο φυσικὰ δὲν εἶχε κανένα ἐμπορικὸ ἀντίκρισμα, τὸν βοήθησε ὅμως νὰ λάβει τὴ χορηγία τοῦ Ἰδρύματος MacArthur, πὺν τοῦ ἐπέτρεψε τὰ ἐπόμενα πέντε χρόνια νὰ ἐργαστεῖ ἀπερίσπαστος πάνω στὸ ἐπόμενο ἀριστούργημά του, πὺν θὰ ἀποδεικνυόταν τὸ ἀποκορύφωμα

και ἡ συμπύκνωση ὁλόκληρου τοῦ μέχρι τότε ἔργου του, τὸν *Ματωμένο μεσημβρινό* (1985). Τὸ 1992, λίγο πρὶν τύχει πλέον τῆς πλατιᾶς ἀποδοχῆς ἀπὸ κοινὸ καὶ κριτικούς γιὰ τὴν *Τριλογία τῶν συνόρων* (*Όλα τὰ ὁμορφα ἄλογα, Τὸ πέρασμα καὶ Πεδινὲς πολιτεῖες*), ὁ Μακάρθι εἶπε στὸν Γούντγουορντ πὼς ἐκτιμοῦσε ὅτι εἶχε περίπου 7.000 βιβλία, τὰ περισσότερα ἀποθηκευμένα ἐδῶ κι ἐκεῖ — καθὼς καὶ ὅτι «τρεῖς μετακομίσεις ἰσοδυναμοῦν μὲ μιὰ πυρκαγιά». Οἱ πληροφορίες γι' αὐτὴν τὴν περίοδο τῆς ζωῆς του εἶναι λίγες. Κάποια στιγμή μετὰ τὴν ἐκδοσὴ καὶ τοῦ τρίτου τόμου τῆς τριλογίας, παντρεύεται τὴν Τζένιφερ Γούντκλει καὶ τὸ 1999 κάνει μαζί της ἓναν γιό, τὸν Τζὸν Φράνσις, ὁ ὁποῖος μάλιστα ἀποτέλεσε τὴν ἔμπνευση γιὰ τὸ *Δρόμο*. Μετακομίζουν μαζί στὸ Tesque τοῦ Νέου Μεξικοῦ καὶ χωρίζουν τὸ 2006. Ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα ὁ Μακάρθι, ἂν καὶ πλέον ἡλικιωμένος, συνεχίζει ἀπρόσκοπτα τὴ συγγραφικὴ του ἐργασία, καὶ ἀπὸ τὸ 2014 συνεργάζεται μὲ τὸ Santa Fe Institute, ἓνα ἰδιωτικὸ ἐπιστημονικὸ ἴδρυμα ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὰ σύνθετα συστήματα. Ἀκόμα καὶ σήμερα, ποὺ ὁ Μακάρθι θεωρεῖται πλέον ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ἐν ζωῇ συγγραφεῖς στὴν Ἀμερικὴ (μαζί μὲ τὸν Τόμας Πίντσον καὶ τὸν Ντὸν Ντελίλο), οἱ δημόσιες ἐμφανίσεις του εἶναι σπάνιες.

Μιὰ ζωὴ σὰν ἀμέτρητες ἄλλες. Ἕνας ἄντρας ποὺ τοῦ ἀρέσει τὸ ποτό (ἂν καὶ τὸ ἔχει κόψει), οἱ γυναῖκες καὶ τὸ μπιλιάρδο, ἓνας ἄντρας ποὺ περνάει ἓνα μεγάλο τμῆμα τῆς κάθε μέρας του καθισμένος σ' ἓνα γραφεῖο κοπανώντας τὰ πληκτρα μιᾶς γραφομηχανῆς. Τὸ ἔργο του ὅμως εἶναι ἀπὸ αὐτὰ ποὺ ἐμφανίζονται λίγες μόνο φορές στὴ διάρκεια ἑνὸς αἵωνα. Γιὰ νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ*

καί τῇ θέσῃ του μέσα στὸ συνολικὸ ἔργο τοῦ Μακάρθι, θὰ ἦταν ἴσως χρήσιμο νὰ χωρίσουμε τὴ συγγραφικὴ του δραστηριότητα σὲ τρεῖς περιόδους. Ἡ πρώτη, ἀπὸ τὸ 1959 μέχρι τὸ 1973, περιλαμβάνει τὰ τρία διηγήματα καὶ τὰ τρία πρῶτα βιβλία: τὸ *Orchard Keeper* (1965), τὸ *Outer Dark* (1968) καὶ τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* (1973). Ἡ δεύτερη, ἀπὸ τὸ 1973 μέχρι τὸ 1999, εἶναι ἡ ἐποχὴ τῶν μεγάλων ἔργων. Τότε ἐκδίδονται τὰ: *Suttree* (1979), *Ματωμένος μεσημβρινός* (1985), *Ὅλα τὰ ὁμορφα ἄλογα* (1992), *Τὸ πέρασμα* (1994) καὶ *Πεδινὲς πολιτεῖες* (1998). Ἡ τρίτη περίοδος καλύπτει τὰ ἔργα ἀπὸ τὸ 2000 καὶ μετὰ: τὸ *Καμιὰ πατρίδα γιὰ τοὺς μελλοθάνατους* (2005), τὸ *Δρόμο* (2006) καὶ τὸ θεατρικὸ *The Sunset Limited* (2006), ἔργα σαφῶς ἐλάσσονα σὲ σύγκριση μὲ τὰ μυθιστορήματα τῆς δεύτερης περιόδου. Οἱ περισσότεροι ἀναγνώστες μοιραῖα γνωρίζουν τὸν Μακάρθι ἀπὸ αὐτὰ τὰ τελευταῖα, λόγῳ τῆς διασκευῆς τους σὲ δημοφιλεῖς ταινίες ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς Κοέν, τὸν Τζὸν Χίλκοουτ καὶ τὸν Τόμι Λι Τζόουνς ἀντίστοιχα. Κάποιοι, λιγότεροι, εἰσάγονται στὸ ἔργο του ἀπὸ τὴ χθόνια πύλη τοῦ *Ματωμένου μεσημβρινοῦ*, ποὺ ἴσως νὰ μὴν ἀποτελεῖ τὴν ἰδανικὴ εἴσοδο, τουλάχιστον γιὰ τὸν ἀνυποψίαστο ἀναγνώστη, μιᾶς καὶ περιέχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς λογοτεχνίας του στὸν ὕψιστο βαθμὸ — τὴν ἀκραία βία, τὸν φιλοσοφικὸ μηδενισμό, τὸ ὑπαρξιακὸ σκοτάδι, τὴν ἀπόγνωση, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὴν πυκνὴ, ἀρχαϊκὴ γλώσσα ποὺ ξετυλίγεται ἀργά, σὰν χτύπημα καμπάνας σὲ κηδεῖα. Τὰ πρῶτα του ἔργα, ἀπὸ τὴν ἄλλη, λειτουργοῦν σὰν εἰσαγωγὴ: εἶναι τὰ ἔργα μαθητείας ἐνὸς μεγάλου λογοτέχνη, καὶ γι' αὐτὸ σπουδαῖα, παρότι δὲν φτάνουν στὸ ἐπίπεδο τῆς δεύτερης περιόδου. Τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ*, εἰδικότερα, ἀποτελεῖ μιὰ προσβάσιμη ἀλλὰ ἐπικίνδυνη εἴσοδο, μιὰ χαμηλὴ πόρτα.

Τὸ σύντομο αὐτὸ μυθιστόρημα ἀνοίγει μὲ τὴν κατὰ-
 σχεση καὶ δημοπρασία τοῦ ἀγροκτήματος τοῦ Λέστερ Μπά-
 λαρντ, ἐνὸς φτωχοῦ ἀγρότη στὴν ἐπαρχία Σέβιερ τοῦ Τε-
 νεσί. «Ὅλα αὐτὰ τὰ βλέπει νὰ ἐμφανίζονται μέσα ἀπὸ τὸ
 κατὰ τὰ ἄλλα ἥσυχο εἰδυλλιακὸ πρωινὸ ἕνας ἄντρας ποὺ
 στέκεται στὴν πόρτα τοῦ ἀχυρώνα. Εἶναι μικρόσωμος, ἄπλυ-
 τος, ἀξύριστος. Πατάει στὰ σκόρπια ἄχυρα περνώντας ἀνά-
 μεσα ἀπὸ τὰ σωματίδια σκόνης καὶ τὶς λαωρίδες τοῦ ἡλίου
 μὲ μιὰ συγκρατημένη ὀργή. Μὲ αἷμα Σαξόνων καὶ Κελ-
 τῶν. Ἕνα τέκνο τοῦ Θεοῦ μᾶλλον ὅπως κι ἐσεῖς». Ἡ δη-
 μοπρασία ἔχει τὴν ὑφή ἐνὸς πανηγυριοῦ, ἐνὸς χαρμόσυνου
 γεγονότος, καὶ ὁ Μπάλαρντ ἀδυνατεῖ νὰ τὴν ἐμποδίσει.
 Χάνει τὸ σπίτι καὶ τὴ γῆ του καὶ μαζί τους χάνει καὶ τὴν
 ὅποια φευγαλέα σύνδεση εἶχε μὲ τοὺς ἀνθρώπους γύρω του.
 Χωρὶς καμία διάθεση —ἢ ἐφόδια— γιὰ ἔνταξη στὸν κοι-
 νωνικὸ ἵστό, ἀπομακρύνεται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὴν
 «κανονικὴν» ζωή. Μένει σ' ἕνα ἐγκαταλειμμένο σπίτι μέ-
 χρι ποὺ ἀναγκάζεται νὰ τὸ ἐγκαταλείψει. Χωρὶς δουλειά,
 χωρὶς χρήματα, περιφέρεται στὰ δάση καὶ τὰ βουνὰ τῆς
 περιοχῆς. Ἀπὸ ἀπλὲς παραβάσεις περνάει στὰ ἐγκλήματα
 καὶ ἀπὸ τὰ ἐγκλήματα στὶς κτηνωδίες, κι ἔτσι, βῆμα βῆ-
 μα, μεταμορφώνεται σὲ τέρας. Μὲ φόντο τὸ ἄγριο καὶ ἀφι-
 λόξενο τοπίο τοῦ Τενεσί ὁ ἀναγνώστης ἀκολουθεῖ τὸν Μπά-
 λαρντ σὲ αὐτὴν τὴν κάθοδο, ἢ ὅποια σὲ τακτὰ διαστή-
 ματα διακόπτεται ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες προφορικὲς
 μαρτυρίες τῶν κατοίκων τῆς περιοχῆς, ποὺ προσπαθοῦν
 νὰ βροῦν μιὰ αἰτία γιὰ τὶς πράξεις του. Ὅλοι τους, μὲ τὸν
 ἕναν ἢ τὸν ἄλλον τρόπο, ἐπιδεικνύουν τὴ σκληρότητα καὶ
 τὴν ἀδιαφορία ποὺ τὰ χωριὰ συνήθως ἐπιφυλάσσουν γιὰ
 ὅσους μὲ κάποιον τρόπο δὲν ταιριάζουν στὸ κοινωνικὸ τους
 σύνολο.

Τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* ὅμως δὲν εἶναι μιὰ συναισθηματική ἱστοριούλα γιὰ ἓναν ἄνθρωπο ποὺ ἔχασε τὸ δρόμο του ἐπειδὴ ἀδικήθηκε ἀπὸ τὸν περίγυρό του. Οἱ πράξεις τοῦ Μπάλαρντ εἶναι ἐγκληματικές, ἴσως καὶ κάτι παραπάνω, εἶναι ταμπού. Ὁ Μπάλαρντ περνᾷ ἓνα ὄριο ἀπὸ τὸ ὁποῖο δὲν ὑπάρχει ἐπιστροφή. Ὁ Μακάρθι, καὶ ἐδῶ νομίζω εἶναι ὁ μοχλὸς ποὺ σηκώνει τὸ βάρος αὐτοῦ τοῦ δυσβάσταχτου βιβλίου, δὲν κάνει καμία ἀπολύτως κριτική, δὲν ἐκφέρει καμία ἄποψη, οὔτε γιὰ τὴ στάση τῶν κατοίκων οὔτε γιὰ τὰ ἐγκλήματα τοῦ Μπάλαρντ. Ἀπούσα ἐπίσης ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα αὐτὸ εἶναι καὶ ἡ ὁποιαδήποτε ἀνάλυση τῶν κινήτρων ἢ τῆς ψυχολογίας —τοῦ Μπάλαρντ ἢ ὅσων τὸν πλαισιώνουν—, οἱ ἐρμηνεῖς ἢ οἱ ἐτυμολογίες στὶς ὁποῖες ἡ λογοτεχνία τῆς ἡθογραφίας συχνὰ πυκνὰ ἐπιδίδεται, μὲ συνήθως προβλέψιμα καὶ πληκτικὰ ἀποτελέσματα. Ὁχι, τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* εἶναι ἓνα ἀπόλυτα γραμμικὸ ἀφήγημα ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δράση, διαλόγους καὶ μερικές πανέμορφες περιγραφές. Ὁ Μακάρθι ἐπιλέγει ὡς θεραπεία τῆς ἀναγνωστικῆς ἀνυπομονησίας τὴ μέθοδο τοῦ ἐπεισοδίου: μία γραμμὴ, ἢ μᾶλλον μιὰ ἀλυσίδα, ὅπου πάνω της περνάει μία μία τίς χάντρες τῆς ἀπλῆς του ἱστορίας, καθεμιὰ πιὸ μαύρη καὶ πιὸ σκοτεινὴ ἀπὸ τὴν προηγούμενη.

Ἄν καὶ δὲν τὸ παραδέχονται συχνά, οἱ συγγραφεῖς, ὅπως καὶ οἱ κριτικοί, εἶναι ἀγελαῖα ζῶα. Σχηματίζουν παρέες, ὁμάδες, κινήματα, ἐπιδίδονται σὲ ἀψιμαχίες, κάνουν συμμαχίες, πάνω ἀπ' ὅλα ἀναζητοῦν κάποια παράδοση στὴν ὁποία νὰ μπορέσουν νὰ ἐνταχθοῦν. Τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Μακάρθι ξεκινοῦσε τὴ λογοτεχνικὴ του πορεία, ὁ μεταμοντερνισμὸς ἔκανε τὴ θριαμβευτικὴ του ἐμφάνιση στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖς μὲ τὸ μεγαλειῶδες *The Recognitions* (1955) τοῦ Γουίλιαμ Γκάντις. Τὶς ἐπόμενες δεκαετίες, καὶ μέχρι

τὸ τέλος τοῦ αἰώνα, ὅταν τὸ *Infinite Jest* (1996) ἔριξε τὴν αὐλαία, θὰ ἔδινε μερικὰ ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα, πρὶο ρηζικέλευθα καὶ ὀλοκληρωμένα ἔργα στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας. Ὅπως ἔχει πεῖ καὶ ὁ δαφνοστεφῆς ἀναγνώστης τῆς Ἀμερικῆς Μάικλ Σίλβερμπλατ, «Ὑπῆρχε μιὰ αἴσθησι στὰ ἀμερικανικὰ γράμματα ὅτι τὸ ἀδύνατο ἦταν δυνατό». Συγγραφεῖς ὅπως ὁ Τόμας Πίντσον, ὁ Γουίλιαμ Γκάντις, ὁ Γουίλιαμ Γκάς, ὁ Τζὼν Μπάρθ, ὁ Ντόναλντ Μπάρθελμι, ὁ Στάνλεϊ Ἑλκιν, ὁ Ντέιβιντ Φόστερ Γουάλας καὶ ὁ Ντόν Ντελίλο σχηματίζουν μιὰ παράδοσι ἡ ὁποία βρίσκεται σὲ μόνιμη ἔντασι μὲ τίς πρὶο ρεαλιστικὲς τάσεις τῆς λογοτεχνίας. Ὁ Μακάρθι, λάτρης τοῦ Τζόις καὶ τοῦ Γκάς, ἀντὶ νὰ ἀκολουθήσει καὶ αὐτὸς αὐτὴν τὴν πορείαν, νὰ ἐνταχθεῖ σὲ αὐτὸ τὸ ρεῦμα, στρέφει τὸ βλέμμα πρὸς τὰ πίσω, πρὸς τὸν Φόκνερ, τὸν Μέλβιλ, τὸν Κόνραντ καὶ τὴ Βίβλο. Χαράζει τὸν δικό του μοναχικό δρόμο, ἀταλά-ντευτα μοντέρνο, ἀδυσώπητα νατουραλιστικό, κοιτάζοντας πίσω ἀλλὰ προχωρώντας μπροστά, ἐντροφώντας στίς δικές του σπουδὲς τοῦ κακοῦ.

Αὐτὴ ἦταν μιὰ ἀσυνήθιστη ἐπιλογὴ γιὰ ἓναν νέο συγγραφέα τῆς ἐποχῆς. Ὁ μοντερνισμὸς καὶ ὁ μεταμοντερνισμὸς παρεῖχαν τόσο πολλὰ καινούργια ἐργαλεῖα, τόσες νέες μεθόδους, φρέσκους συνδυασμούς —ἐντέλει μιὰ νέα πνοή— ποὺ ἡ συνειδητὴ ἄρνησή τους ἦταν βέβαιο ὅτι θὰ εἶχε κάποιο κόστος. Συνήθως, αὐτὴν τὴν ἐπιλογὴ τὴν κάνουν οἱ μινιμαλιστὲς τοῦ ρεαλισμοῦ, μὲ τὴν ἐμμονή τους στὴν ἀπλότητα, τὴ λιτότητα καὶ τὴν ψυχογραφικὴ ἀνάλυση — πράγματα ποὺ συνήθως συγχέουν μὲ κάποια νεφελώδη ιδέα ποὺ ἔχουν γιὰ τὴν αὐθεντικότητα, ἢ ἀκόμα χειρότερα γιὰ τὴν «ἀλήθεια». Πόσο πρὶο ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ αὐθεντικὴ καὶ ἡ ἀλήθεια ὅταν παρουσιάζονται μὲ

ὅλη τους τὴν πολυπλοκότητα. «Υποστηρίζω περισσότερο τὸν πλοῦτο τοῦ νοήματος παρὰ τὴν καθαρότητα τοῦ νοήματος, τὴν ἔμμεση ὅσο καὶ ἄμεση λειτουργία», ἔχει γράψει ὁ Ρόμπερτ Βεντούρι στὴν κλασικὴ του μελέτῃ *Ἡ πολυπλοκότητα καὶ ἡ ἀντίφαση στὴν ἀρχιτεκτονική*, ἓνα δοκίμιο γιὰ τὴ λογοτεχνία μεταμφιεσμένο σὲ ἀρχιτεκτονικὴ θεωρία.

Υπάρχουν μερικὰ πράγματα ποὺ μπορεῖ νὰ καταλογίσει κανεὶς στὸν Μακάρθι, ἀλλὰ ἡ ἀπλότητα καὶ ἡ λιτότητα δὲν συγκαταλέγονται σὲ αὐτά. Τὸ ἀρχαῖο ἢ δυσνόητο λεξιλόγιο, οἱ δωρικὲς ἐπιλογὲς στὴ στίξη (χρησιμοποιεῖ τὰ ἐλάχιστα δυνατὰ κόμματα, καὶ ποτὲ θαυμαστικὰ ἢ εἰσαγωγικά), ἡ χρῆση τῆς διαλέκτου, οἱ μεγάλοστομοι μονόλογοι καὶ ἡ στέρεη δόμηση τοῦ κόσμου μέσα στὸν ὁποῖο κινουῦνται οἱ ἥρωες ὀφείλουν πολλὰ στὸ φάρο καὶ ὁδηγό του, τὸν Φόκνερ. Ὁ ἴδιος ποτὲ δὲν τὸ ἀρνῆθηκε. «Τὸ κακὸ μὲ τὰ βιβλία εἶναι ὅτι φτιάχνονται ἀπὸ ἄλλα βιβλία», εἶπε στὸν Γούντγουορντ, «τὸ κάθε μυθιστόρημα ἀντλεῖ τὴ ζωὴ του ἀπὸ τὰ μυθιστορήματα ποὺ ἔχουν γραφτεῖ πρὶν ἀπ' αὐτό». Ἐπιπροσθέτως, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ υποστηρίξει ὅτι τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* εἶναι συνειδητὰ ἐχθρικό πρὸς τὸν ἀναγνώστη — ἐνῶ καταφέρνει σὲ κάθε του γραμμὴ νὰ εἶναι ἀπόλυτα κατανοητό. Βέβαια, ἡ κλωστή τοῦ μοντερνισμοῦ μπορεῖ νὰ περάσει μέσα ἀπὸ πολλὲς βελόνες, ἀλλὰ τὸ πιὸ στενὸ μάτι, τὸ πιὸ δύσκολο, εἶναι αὐτὸ ποὺ δὲν κάνει χρῆση καμίας ἀπὸ τὲς κύριες καινοτομίες του (ὅπως π.χ. ὁ ἐσωτερικὸς μονόλογος ἢ ἡ κατακερματισμένη ἀφήγηση) — ἂν καὶ αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε καινοτομία στὴ λογοτεχνία συνήθως προϋπάρχει αὐτῶν ποὺ γνωρίζουμε. Ἄν, παραδείγματος χάρη, πᾶμε πίσω στὸν *Τρίστραμ Σάντι* καὶ σταθοῦμε ἑκθαμβοὶ μπροστὰ στὰ καινούργια

πράγματα —τὰ ὀχυρωματικὰ ἔργα καὶ τὰ ξύλινα ἀλογάρια ὡς ἄμυνα ἀπέναντι στὸν τοκετό, μεταξὺ ἄλλων—, ἴσως νὰ διακρίνουμε ὅτι ἂν πᾶμε ἀκόμα πιὸ πίσω θὰ βροῦμε αὐτὰ τὰ «καινούργια» πράγματα καὶ ἄλλου, στὰ ἔργα τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ, τοῦ ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου, τῆς βυζαντινῆς γραμματείας, τῆς ρωμαϊκῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἢ στὰ ἔπη τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, ἐκεῖ πού τὸ νῆμα τῆς δυτικῆς λογοτεχνίας κόβεται, χάνεται. (Ἔχω ἕναν φίλο πού μοῦ μιλάει ποῦ καὶ ποῦ γιὰ τὰ «μοντερνιστικά» χαρακτηριστικὰ τῆς ὁθωμανικῆς ποίησης τοῦ 15ου αἰῶνα — ἢ ἴσως θὰ ἔπρεπε καλύτερα νὰ πῶ ὅτι μοῦ μιλάει γιὰ τὶς ὁθωμανικὲς τεχνικὲς τοῦ μοντερνισμοῦ.) Ὅμως ποιὸς ἔχει τὸ χρόνο νὰ τὰ διαβάσει ὅλα αὐτά; Ἐμεῖς οἱ ἀναγνώστες εἴμαστε ἐγωιστικὰ πλάσματα, θέλουμε νὰ διαβάζουμε γιὰ τὸ παρόν, ἢ γιὰ τὸ παρὸν μεταμφιεσμένο σὲ μέλλον, ἢ γιὰ τὸ παρὸν μεταμφιεσμένο σὲ παρελθόν, ἢ γιὰ τὸ πολὺ πρόσφατο παρελθόν, αὐτὸ πού θυμόμαστε, ἔτσι ὥστε νὰ μπορέσουμε νὰ τὸ ξαναζήσουμε.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* εἰδικότερα, θὰ ἤθελα νὰ τονίσω δύο πράγματα τὰ ὁποῖα θεωρῶ σημαντικά. Τὸ πρῶτο συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸν προαναφερθέντα ὑπόκωφο μοντερνισμό τοῦ Μακάρθι. Σὲ ἓνα βιβλίο πού, τουλάχιστον σὲ πρώτη ἀνάλυση, ἀδιαφορεῖ γιὰ τὶς ἐσωτερικὲς διεργασίες τῶν ἡρώων του, πού δὲν κάνει ὑποθέσεις καὶ δὲν θέτει ἐρωτήματα, ὑπάρχει ἓνα σημεῖο, στὴν πρώτη σελίδα τοῦ βιβλίου μάλιστα, πού νιώθω (ὡς προνομιακὸς παρατηρητῆς, ὡς ὁδηγὸς ἢ ξεναγὸς σὲ τούτη τὴν κάθοδο στὸ σκοτάδι) ὅτι πρέπει νὰ σχολιάσω, κι αὐτὸ γιατί ἐμφανίζεται πολὺ νωρὶς μέσα στὸ κείμενο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ μπορεῖ εὐκόλα νὰ τὸ παραβλέψει κανεὶς. Ἀς ἐπαναλάβω τὸ ἀπόσπασμα πού παρέθεσα πιὸ πάνω: «Ὅλα αὐτὰ

τὰ βλέπει νὰ ἐμφανίζονται μέσα ἀπὸ τὸ κατὰ τὰ ἄλλα ἥσυχον εἰδυλλιακὸ πρῶνὸ ἕνας ἄντρας ποὺ στέκεται στὴν πόρτα τοῦ ἀχυρώνα. Εἶναι μικρόσωμος, ἄπλutos, ἀξύριστος. Πατάει στὰ σκόρπια ἄχυρα περνώντας ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ σωματίδια σκόνης καὶ τὶς λωρίδες τοῦ ἥλιου μὲ μιὰ συγκρατημένη ὀργή. Μὲ αἶμα Σαξόνων καὶ Κελτῶν. "Ἐνα τέκνο τοῦ Θεοῦ μᾶλλον ὅπως κι ἐσεῖς» (ἡ ἔμφαση δική μου). Αὐτὸ εἶναι τὸ μοναδικὸ σημεῖο σὲ ὁλόκληρο τὸ βιβλίον ποὺ ὁ συγγραφέας ἀπευθύνεται στὸν ἀναγνώστη, καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ ἀπεύθυνση ποὺ ρίχνει ἴσως κάποιον φῶς στὶς προθέσεις τοῦ συγγραφέα. ("Ἐνα ἀπὸ τὰ προβλήματα ποὺ σπάνια ἀπασχολοῦν τὸν ἀναγνώστη εἶναι ἡ ἀπεύθυνση τοῦ ἀφηγητῆ ἐνὸς βιβλίου, εἴτε ἡ ἀφήγηση εἶναι πρωτοπρόσωπη εἴτε τριτοπρόσωπη — ποιὸς τὰ λέει ὅλα αὐτὰ καὶ σὲ ποιόν, πότε καὶ ποῦ, ἀλλὰ πάνω ἀπ' ὅλα ποιοὶ εἶναι οἱ ἀπώτεροι σκοποὶ του;) Εἶναι προφανὲς αὐτὸ ποὺ θέλει νὰ ὑποδηλώσει ἐδῶ ὁ συγγραφέας, ἐνῶ ἀνοίγει ἡ αὐλαία αὐτοῦ τοῦ βιβλίου: ὁ Μπάλαρντ εἶναι κι αὐτὸς ἕνας ἄνθρωπος σὰν ὅλους τοὺς ἄλλους, ἕνα «τέκνο τοῦ Θεοῦ», ὅπως εἴμαστε ὅλοι, ὅπως ἐσεῖς ποὺ διαβάζετε τώρα αὐτὴν τὴν εἰσαγωγή, ὅπως κι ἐγὼ ποὺ τὴ γράφω στὸ δικό μου παρόν, στὸ δικό σας παρελθόν. Ὁ συγγραφέας βάζει ἔντεχνα, κρυφά, καὶ τὸν ἑαυτὸ του σὲ τούτη τὴ συνθήκη — μάλιστα εἶναι αὐτὸς ποὺ σέρνει τὸ χορὸ, σηκώνει τὸ μαντὶλι γιὰ νὰ πιαστεῖ ὁ δεύτερος — μέσω τῆς προηγούμενης πρότασης, «Μὲ αἶμα Σαξόνων καὶ Κελτῶν»: ἡ προγονικὴ καταγωγή τοῦ Μακάρθι. Δεύτερος μπαίνει ὁ Λέστερ Μπάλαρντ, «ἕνα τέκνο τοῦ Θεοῦ», καὶ τρίτος ὁ ἄνθρωπος γιὰ χάρι τοῦ ὁποίου συμβαίνουν ὅλα αὐτά: ὁ ἀναγνώστης. Καὶ εἶναι προφανὲς ὅτι αὐτοὶ οἱ τρεῖς — ὁ συγγραφέας, ὁ ἀναγνώστης καὶ τὸ ἀντικείμενο τῆς προσοχῆς τους, ὁ Μπάλαρντ — εἶναι, ἂν

ὄχι ἓνα καὶ τὸ αὐτό, τότε σίγουρα τὰ τρία καὶ ἀδιαίρετα τμήματα μιᾷ ὁμοούσιας καὶ τρισυπόστατης ὀντότητας: ὁ νοῦς ποὺ δημιουργεῖ, γράφει, ὁ νοῦς ποὺ πράττει, διαπραττει, καὶ ὁ νοῦς ποὺ ἀκολουθεῖ, παρακολουθεῖ. Τὸ χέρι τοῦ ἑνὸς τυλίγεται γύρω ἀπὸ τὸν ὦμο τοῦ ἄλλου καὶ χορεύουν μαζὶ τὸν ἴδιο χορὸ πάνω στὴν ἴδια πίστα. Εἶναι σημαντικὸ λοιπὸν γιὰ μένα νὰ γνωρίζω ὅτι ἐσεῖς, ἡ ἀναγνώστρια ἢ ὁ ἀναγνώστης, θὰ διαβεῖτε τὶς μανταλωμένες αὐλόπορτες καὶ τὶς χαμηλὰς ἐξώπορτες αὐτοῦ τοῦ βιβλίου χωρὶς νὰ ξεχνᾶτε ὅτι σὲ κάθε βῆμα σᾶς συντροφεύει — ἢ σᾶς παρμονεύει — αὐτὴ ἡ εἰσαγωγικὴ ἐπίκληση στὴν κοινὴ μας φύση, καὶ ἐντέλει στὴν ἀνθρωπιά: ὑπὸ διαφορετικῆς, ὄχι καὶ τόσο ἀπίθανες περιστάσεις θὰ μπορούσατε κι ἐσεῖς νὰ βρεθεῖτε ἴσως στὴ θέση τοῦ Μπάλαρντ — ὁ ὁποῖος χαρτογραφεῖ τὴν ἔρημη χώρα τοῦ Τενεσί καὶ ταυτόχρονα τὴν ἄβυσσο. Ὅπως ἐπίσης κι ἐγώ.

Ἄς δοῦμε ὅμως ποιὰ ἦταν ἡ πρόσληψη τοῦ *Τέκνου τοῦ Θεοῦ* στὴν ἐποχὴ του. Μέχρι τὸν *Ματωμένο μεσημβρινό*, ὁ Μακάρθι περιοριζόταν σὲ ἓνα ὀλιγάριθμο κοινὸ ποὺ ἀπαρτιζόταν ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς ἀναγνώστες ποὺ ἀπὸ τύχη ἢ ἰδιοσυγκρασία ἢ ἀδηφαγία εἶχαν ἔρθει σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο του καὶ δὲν εἶχαν τραπεῖ σὲ ἄτακτη φυγὴ. Ἔτσι, παρέμεινε σὲ σχετικὴ ἀφάνεια γιὰ πάνω ἀπὸ εἴκοσι χρόνια (ὅπως εἶχε συμβεῖ καὶ μὲ τὸν Φόκνερ). Παρότι δὲν μᾶς χωρίζουν καὶ τόσο πολλὰ χρόνια ἀπὸ τὶς δεκαετίες τοῦ '60 καὶ τοῦ '70, ἡ ἐκδοτικὴ διαδικασία στὴν Ἀμερικὴ ἔχει ἀλλάξει τόσο πολὺ, ἔτσι ὥστε σήμερα μιὰ παρόμοια συγγραφικὴ πορεία νὰ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει μόνο ὡς μέρος τῆς πιὸ ἐξωφρενικῆς συγγραφικῆς φαντασίωσης. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς εὐθύνης τὸ φέρει φυσικὰ ὁ Ἑρσκιν, ὁ ὁποῖος στήριξε καὶ ὑπερασπίστηκε τὸν προστατευόμενόν του σὲ

ὅλη του τὴν πορεία παρὰ τὶς ἀπογοητευτικὲς πωλήσεις τῶν βιβλίων. Ἡ κριτικὴ, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅπως συμβαίνει συχνὰ μὲ τὴν πραγματικὰ μεγάλη λογοτεχνία, ὑποδέχτηκε διχασμένη τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ*, ὅπως καὶ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα βιβλία του μέχρι τὴν *Τριλογία τῶν συνόρων*. Διατρέχοντας τὰ διάφορα ἄρθρα καὶ σημειώματα ἀπὸ τὸ πρῶτο του βιβλίου μέχρι καὶ τὸ *Ὅλα τὰ ὄμορφα ἄλογα*, μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει τὴ βελόνα νὰ κινεῖται ἀπὸ τὴ μία ἄκρη τοῦ φάσματος στὴν ἄλλη, καὶ ἀπὸ ἀμήχανη (ἕως καὶ πατερναλιστικὰ ἐχθρικὴ μερικὲς φορές) νὰ γίνεται ἀποθεωτικὴ. Τὶς περισσότερες φορές ἐπαινεῖται ἡ γλώσσα ἀλλὰ δὲν ἐκτιμᾶται ἡ μέθοδος. Ἴσως βέβαια γιατί αὐτὴ ἀποκαλύπτεται σταδιακὰ ἀπὸ βιβλίο σὲ βιβλίο.

Θεωρῶ ὅτι τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* εἶναι ἓνα ἰδιαίτερο βιβλίο, μὲ ἰδιαίτερες ἀπαιτήσεις, τὸ ὁποῖο ὁ ἀναγνώστης καλὸ θὰ ἦταν νὰ προσεγγίσει μὲ προσοχή, ὅπως ἄλλωστε καὶ κάθε βιβλίο τοῦ Μακάρθι. Ὁ ἴδιος ὁ Χάρολντ Μπλουμ ἔχει παραδεχθεῖ ὅτι χρειάστηκε νὰ ξεκινήσει τὸν *Ματωμένο μεσημβρινὸ* τρεῖς φορές γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὸν τελειώσει. Ἀπὸ μερικὲς ἀπόψεις, τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* εἶναι ἓνα ἀκόμα πιὸ δυσάρεστο βιβλίο. Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ ἡ πολυτέλεια τοῦ πέπλου τῆς ἱστορίας, ἡ ἱστορικὴ ἀπόσταση, τότε ποὺ *συνέβαιναν βαρβαρότητες*, ὅπως ἐσφαλμένα λέμε στὸν ἑαυτό μας γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ διάγουμε τὴν κάθε μας μέρα. Κι εἶναι εὐκόλο νὰ χωνέψει κανεὶς αὐτὰ ποὺ λαμβάνουν χώρα στὶς σελίδες καὶ τὶς πλαγιὲς αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, χωρὶς τὸ μανδύα τοῦ πολέμου νὰ τὰ στολίζει καὶ μέχρις ἐνὸς σημείου νὰ τὰ αἰτιολογεῖ. Ὁ πόλεμος *τρελαίνει τὸν ἄνθρωπο*, λέμε, ἔτσι ὥστε νὰ μπορέσουμε νὰ ὀλοκληρώσουμε τὶς καθημερινὲς μας δοσοληψίες μὲ ἐν δυνάμει βιαστές, δολοφόνους, νεκρόφιλους, βασανιστὲς καὶ ἐκτελεστές.

Ἀπὸ τῇ δικῇ μου θέσῃ, πὺ διστάζω τώρα νὰ τὴν ἀποκαλέσω «προνομιακὴ», μιᾷς κι ἔζησα μερικὸν μῆνες μὲ καθημερινὴ συντροφιά καὶ ἐνασχόληση τίς φρικαλέοτες πὺ ἐξιστοροῦνται στὶς σελίδες αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, θὰ ἤθελα νὰ προειδοποιήσω τὸν ἀναγνώστη: Μπεῖτε, ἀλλὰ δώστε μεγάλη προσοχὴ σὲ κάθε βῆμα. Κι ἂν δὲν τὰ καταφέρετε νὰ συνεχίσετε, μπεῖτε δύο καὶ τρεῖς καὶ τέσσερις φορές, γιὰ τέτοια βιβλία κρύβουν ζηλόφθονα τὸν πλοῦτο τους.

Κάτι τελευταῖο: τὸ *Τέκνο τοῦ Θεοῦ* μπορεῖ νὰ μοιάζει — ἢ νὰ θέλουμε νὰ μοιάζει — μὲ τὸ ὄραμα ἐνὸς ἄλλου κόσμου, βίαιου, παράλληλου, ἢ ἔστω ἀμερικανικοῦ — σὲ κάθε περίπτωσι μακρινῷ. Ἄν ὁ ἀναγνώστης μπεῖ ἀνυποψίαστος, πιστεύοντας ὅτι θὰ διαβάσει ἀπλῶς μιὰ ἱστορία, θὰ διαπιστώσει γρήγορα ὅτι αὐτὸς ὁ κόσμος, ὁ διαφορετικὸς, ὁ παράλληλος, εἶναι στὴν πραγματικότητά ὁ δικὸς μας, κι ὅτι ἀπὸ πάντα ἦταν τρομακτικὸς καὶ ἀμείλικτος. Θὰ μποροῦσε κάποιος νὰ τὸν παρομοιάσει μὲ σκοτεινὸ νερὸ πάνω ἀπ' τὸ ὁποῖο ἡ κοινωνία ἔχει ἀπλώσει τεντωμένα σκοινιά στὰ ὁποῖα πατᾶμε ἀμέριμνοι πηγαίνοντας ἀπὸ μαγαζὶ σὲ μαγαζὶ, ἀπὸ τὸ σπῖτι στὴ δουλειά καὶ πίσω πάλι, κι ὅτι τὰ σκοινιά αὐτὰ δὲν εἶναι παντοῦ καλὰ τεντωμένα, κι ὅτι δὲν ὑπάρχει πουθενὰ κάπου γιὰ νὰ πιαστοῦμε, κι ὅτι ἂν πᾶσα στιγμή ὁ καθένας μας μπορεῖ νὰ χάσει τὴν ἰσορροπία του καὶ νὰ πέσει, νὰ χαθεῖ μέσα στὰ μαῦρα νερά. Ὅπως τόσοι καὶ τόσοι κάθε μέρα. Ὅπως ἴσως μιὰ μέρα κι ἐγώ. Ὅπως ἴσως μιὰ μέρα κι ἐσεῖς.

Παναγιώτης Κεχαγιάς