

ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΕΚΟ  
ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΙΣ  
ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ  
ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΟΥ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΠΑΤΑΚΗ

ΟΥΜΠΕΡΤΟ ΕΚΟ

ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΙΣ  
ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΜΥΘΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΟΥ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ  
ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΟΣ



Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδείας του εκδότη η κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις Πατάκη – Λογοτεχνικά δοκίμια  
Ουμπέρτο Έκο, *Εξομολογήσεις ενός νέου μυθιστοριογράφου*  
Umberto Eco, *Confessions of a Young Novelist*

Μετάφραση: Γιώργος Λαμπράκος

Υπεύθυνος έκδοσης: Κώστας Γιαννόπουλος

Διορθώσεις: Κώστας Σίμος

Σελιδοποίηση: Παναγιώτης Βογιατζάκης

Φίλμ, μοντάζ: Γιώργος Κεραμάς

Copyright© the President and Fellows of Harvard College, 2011

Published by arrangement with Harvard University Press

Copyright© για την ελληνική γλώσσα Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ

(Εκδόσεις Πατάκη), 2011

Πρώτη έκδοση στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις Πατάκη,

Αθήνα, Νοέμβριος 2011

KET 7498 ΚΕΠ 1265/11

ISBN 978-960-16-4358-8



ΠΑΝΑΓΗ ΤΣΑΛΔΑΡΗ (ΠΡΩΗΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ) 38, 104 37 ΑΘΗΝΑ,  
ΤΗΛ.: 210.36.50.000, 210.52.05.600, 801.100.2665, ΦΑΞ: 210.36.50.069  
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078  
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ: ΚΟΡΙΝΘΟΣ (ΤΕΡΜΑ ΠΟΝΤΟΥ - ΠΕΡΙΟΧΗ Β' ΚΤΕΟ),  
570 09 ΚΑΛΟΧΩΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ΤΗΛ.: 2310.70.63.54, 2310.70.67.15, ΦΑΞ: 2310.70.63.55  
Web site: <http://www.patakis.gr> • e-mail: [info@patakis.gr](mailto:info@patakis.gr), [sales@patakis.gr](mailto:sales@patakis.gr)

## *Περιεχόμενα*

Γράφοντας από τα αριστερά προς τα δεξιά

9

Συγγραφέας, κείμενο και ερμηνευτές

47

Μερικές παρατηρήσεις για τους  
μυθοπλαστικούς χαρακτήρες

91

Οι λίστες μου

153

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

251

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

263

*Γράφοντας από τα αριστερά προς τα δεξιά*

Οι παρακάτω διαλέξεις έχουν τον τίτλο *Εξομολογήσεις ενός νέου μυθιστοριογράφου* – και είναι λογικό να αναρωτηθεί κανείς γιατί, αφού βαδίζω ολοταχώς προς τα εβδομήντα επτά μου χρόνια. Έτυχε ωστόσο να δημοσιεύσω το πρώτο μου μυθιστόρημα, το *Όνομα του ρόδου*, το 1980, που σημαίνει πως άρχισα την καριέρα μου ως μυθιστοριογράφος πριν από είκοσι οκτώ χρόνια. Επομένως, θεωρώ τον εαυτό μου έναν νεαρότατο και ασφαλώς υποσχόμενο μυθιστοριογράφο, που μέχρι στιγμής έχει δημοσιεύσει μόνο πέντε μυθιστορήματα και που θα δημοσιεύσει πολλά ακόμα στα επόμενα πενήντα χρόνια.\* Αυτό το έργο εν προόδω

---

\* Το 6ο μυθιστόρημα του Ουμπέρτο Έκο, με τίτλο *Il cimitero di Praga* (*Το κοιμητήριο της Πράγας*), κυκλοφόρησε στα ελληνικά το 2011. (Σ.τ.Μ.)

είναι ακόμα ανολοκλήρωτο (ειδάλλως δε θα ήταν εν προόδω), αλλά ελπίζω πως έχω συσσωρεύσει στο μεταξύ αρκετή πείρα ώστε να πω κάποια πράγματα για τον τρόπο που γράφω. Ακολουθώντας το πνεύμα των Διαλέξεων Richard Ellmann, θα επικεντρωθώ στο μυθοπλαστικό μου έργο παρά στα δοκίμιά μου, αν και θεωρώ πως είμαι ένας πανεπιστημιακός καθηγητής εξ επαγγέλματος, και, ως μυθιστοριογράφος, απλώς ένας ερασιτέχνης.

Άρχισα να γράφω μυθιστορήματα από παιδί. Το πρώτο πράγμα που σκεφτόμουν ήταν ο τίτλος, συνήθως εμπνευσμένος από τα βιβλία περιπέτειας της εποχής, που έμοιαζαν πολύ με τους *Πειρατές της Καραϊβικής*. Ζωγράφιζα αμέσως όλες τις εικόνες και ύστερα άρχιζα το πρώτο κεφάλαιο. Επειδή όμως έγραφα πάντα σε κεφαλαία, μιμούμενος τα εικονογραφημένα βιβλία, εξαντλούμουν ύστερα από λίγες μόλις σελίδες και τα παράταγα. Κάθε έργο μου ήταν λοιπόν ένα ημιτελές αριστούργημα, όπως η *Ημιτελής συμφωνία του Σούμπερτ*.

Στα δεκαέξι μου άρχισα φυσικά να γράφω ποιήματα, όπως κάθε έφηβος. Δε θυμάμαι αν η ανάγκη μου για ποίηση έκανε να ανθίσει ο πρώτος μου (πλατωνικός και ανομολόγητος) έρωτας, ή το αντίστροφο. Ο συνδυασμός ήταν καταστροφικός. Όπως όμως έγραψα κάποτε —αν και υπό τη μορφή ενός παραδόξου που το

εκφράζει ένας από τους μυθοπλαστικούς μου χαρακτήρες—, υπάρχουν δύο είδη ποιητών: οι καλοί, που καίνε τα ποιήματά τους στην ηλικία των δεκαοκτώ, και οι κακοί, που συνεχίζουν να γράφουν ποίηση για όσο ζουν.<sup>1</sup>

### ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΓΡΑΦΗ;

Όταν πέρασα τα πενήντα, δε με ενοχλούσε πια το γεγονός, όπως ενοχλεί πολλούς λογίους, ότι η γραφή μου δεν ανήκε στο «δημιουργικό» είδος.<sup>2</sup>

Ποτέ δεν κατάλαβα γιατί ο Όμηρος θεωρείται δημιουργικός συγγραφέας, και όχι ο Πλάτωνας. Γιατί ένας κακός ποιητής είναι δημιουργικός συγγραφέας, ενώ ένας καλός επιστημονικός δοκιμιογράφος δεν είναι;

Στα γαλλικά διακρίνουμε τον *écrivain* —αυτόν που γράφει «δημιουργικά» κείμενα, όπως ένας μυθιστοριογράφος ή ένας ποιητής— από τον *écrivain*, αυτόν που καταγράφει γεγονότα, όπως ένας τραπεζικός υπάλληλος ή ένας αστυνομικός που ετοιμάζει μια αναφορά για ένα έγκλημα. Τι είδους συγγραφέας είναι ο φιλόσοφος; Θα λέγαμε ότι ο φιλόσοφος είναι ένας επαγγελματίας συγγραφέας του οποίου τα κείμενα μπορούν να συνοψιστούν ή να μεταφραστούν δίχως να χάσουν όλο τους το νόημα, ενώ τα κείμενα των δημιουργικών συγγραφέων δεν μπορούν να μεταφραστούν ή να παραφρα-

στούν πλήρως. Παρότι όμως είναι σίγουρα δύσκολη η μετάφραση ποίησης και μυθιστορημάτων, εννιά στους δέκα αναγνώστες παγκοσμίως έχουν διαβάσει το *Πόλεμος και ειρήνη* ή τον *Δον Κιχώτη* σε μετάφραση και πιστεύω πως ένας μεταφρασμένος Τολστόι είναι πιο πιστός στο πρωτότυπο από μια αγγλική μετάφραση του Χάιντεγκερ ή του Λακάν. Είναι ο Λακάν πιο «δημιουργικός» από τον Θερβάντες;

Η διαφορά δεν μπορεί να εκφραστεί ούτε και με βάση την κοινωνική λειτουργία ενός δεδομένου κειμένου. Τα κείμενα του Γαλιλαίου έχουν ασφαλώς μεγάλη φιλοσοφική και επιστημονική σπουδαιότητα, αλλά στα ιταλικά λύκεια μελετώνται ως υπόδειγμα δημιουργικής γραφής — ως στιλιστικά αριστουργήματα.

Ας υποθέσουμε ότι είστε βιβλιοθηκάριος και ότι αποφασίζετε να τοποθετήσετε τα επονομαζόμενα δημιουργικά κείμενα στην Αίθουσα Α και τα επονομαζόμενα επιστημονικά κείμενα στην Αίθουσα Β. Θα ταξινομούσατε άραγε τα δοκίμια του Αϊνστάιν μαζί με τις επιστολές του Έντισον προς τους χρηματοδότες του, και το «Oh, Susanna!» με τον Άμλετ;

Έχει ειπωθεί ότι οι «μη δημιουργικοί» συγγραφείς, όπως ο Λινναίος και ο Δαρβίνος, ήθελαν να μεταδώσουν αληθείς πληροφορίες για τις φάλαινες ή τους πιθήκους, ενώ όταν ο Μέλβιλ έγραψε για μια λευκή φάλαινα και ο Μπάρροουζ αφηγήθηκε την ιστορία του



Ταρζάν, απλώς παρίσταναν ότι δήλωναν την αλήθεια, ενώ στην πραγματικότητα επινοούσαν ανύπαρκτες φάλαινες και μαϊμούδες, και δεν ενδιαφέρονταν για τις πραγματικές. Μπορούμε άραγε να πούμε αναμφισβήτητα ότι ο Μέλβιλ, όταν αφηγήθηκε την ιστορία μιας ανύπαρκτης φάλαινας, δεν είχε την πρόθεση να πει κάτι αληθές σχετικά με τη ζωή και τον θάνατο, ή σχετικά με την ανθρώπινη υπερηφάνεια και ξεροκεφαλιά;

Είναι προβληματικό να ορίσουμε ως «δημιουργικό» έναν συγγραφέα που απλώς μας λέει πράγματα τα οποία αντιτίθενται στα γεγονότα. Ο Πτολεμαίος είπε κάτι αναληθές σχετικά με την κίνηση της Γης. Πρέπει άραγε να ισχυριστούμε ότι ήταν πιο δημιουργικός από τον Κέπλερ;

Η διαφορά έγκειται, μάλλον, στους αντιτιθέμενους τρόπους με τους οποίους οι συγγραφείς μπορούν να ανταποκρίνονται στις ερμηνείες των κειμένων τους. Αν έλεγα σε έναν φιλόσοφο, σε έναν επιστήμονα, σε έναν κριτικό τέχνης: «Έγραψες το τάδε και το δείνα», ο συγγραφέας θα μπορούσε πάντα να απαντήσει: «Παρανόησες το κείμενό μου. Είπα ακριβώς το αντίθετο». Αν όμως ένας κριτικός ερμήνευε μαρξιστικά το Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο —φέρ' ειπείν, ότι, στο απόγειο της κρίσης της παρακμασμένης αστικής τάξης, η απόλυτη αφοσίωση στο βασίλειο της μνήμης αναγκαστικά απομόνωνε τον καλλιτέχνη από την

κοινωνία— ο Προυστ μπορεί να μην ικανοποιούνταν με αυτή την ερμηνεία, αλλά θα δυσκολευόταν να τη διαψεύσει.

Όπως θα δούμε σε μια επακόλουθη διάλεξη, οι δημιουργικοί συγγραφείς —ως έλλογοι αναγνώστες του ίδιου τους του έργου— έχουν ασφαλώς το δικαίωμα να αμφισβητούν μια παρατραβηγμένη ερμηνεία. Σε γενικές όμως γραμμές πρέπει να σέβονται τους αναγνώστες τους, καθώς έχουν ρίξει το κείμενό τους στον κόσμο σαν ένα μήνυμα σε μπουκάλι, τρόπος του λέγειν.

Μόλις δημοσιεύσω ένα κείμενο περί σημειωτικής, αφιερώνω τον χρόνο μου είτε με το να αναγνωρίζω πως έσφαλλα είτε με το να δείχνω πως όσοι δεν το κατανόησαν όπως το εννοούσα προέβαιναν σε μια παρανόησή του. Απεναντίας, μόλις δημοσιεύσω ένα μυθιστόρημα, αισθάνομαι κατ' αρχήν την ηθική υποχρέωση να μην αμφισβητώ το πώς το ερμηνεύουν οι άνθρωποι (αλλά και να μην ενθαρρύνω καμία από τις ερμηνείες τους).

Αυτό συμβαίνει —και εδώ αναγνωρίζουμε την πραγματική διαφορά μεταξύ δημιουργικής και επιστημονικής γραφής— επειδή σε ένα θεωρητικό δοκίμιο συνήθως θέλει κανείς να αποδείξει μια συγκεκριμένη θέση ή να δώσει μια απάντηση σε ένα δεδομένο πρόβλημα. Σε ένα ποίημα ή σε ένα μυθιστόρημα, αντιθέτως, θέλει

κανείς να αναπαραστήσει τη ζωή μέσα σε όλη της την ασυνέπεια. Θέλει να στήσει μια σειρά από αντιφάσεις, να τις καταστήσει εναργείς και έντονες. Οι δημιουργικοί συγγραφείς ζητούν από τους αναγνώστες τους να δοκιμάσουν μια λύση· δεν προσφέρουν μια οριστική συνταγή (εκτός από τους κακόγουςτους και αισθηματολόγους συγγραφείς, που αποβλέπουν στη φτηνή παρηγοριά). Γι' αυτό και όταν έδινα ομιλίες για το πρώτο μου μυθιστόρημα, που μόλις είχε δημοσιευτεί, έλεγα ότι μερικές φορές ένας μυθιστοριογράφος μπορεί να λείπει πράγματα που ένας φιλόσοφος δεν μπορεί.

Έτσι, μέχρι το 1978 ένιωθα πλήρης ως φιλόσοφος και θεωρητικός της σημειωτικής. Μια φορά μάλιστα έγραψα —με μια δόση πλατωνικής υπεροψίας— ότι θεωρούσα τους ποιητές, και τους καλλιτέχνες εν γένει, φυλακισμένους μέσα στα ίδια τους τα ψέματα, μιμητές μιμήσεων· ενώ εγώ ως φιλόσοφος είχα πρόσβαση στον αληθινό πλατωνικό Κόσμο των Ιδεών.

Θα λέγαμε πως, βάζοντας στην άκρη τη δημιουργικότητα, πολλοί μελετητές έχουν νιώσει την παρόρμηση να αφηγηθούν ιστορίες και λυπούνται που δεν μπορούν να το κάνουν —γι' αυτό και τα συρτάρια πολλών καθηγητών πανεπιστημίου είναι γεμάτα με κακά αδημοσίευτα μυθιστορήματα. Όμως με τα χρόνια, ικανοποίησα το κρυφό μου πάθος για την αφήγηση

με δύο διαφορετικούς τρόπους: πρώτον, ασχολούμενος με την προφορική αφηγηματικότητα, λέγοντας ιστορίες στα παιδιά μου (έτσι ένιωσα κάπως χαμένος όταν μεγάλωσαν και το γύρισαν από τα παραμύθια στη ροκ μουσική)· δεύτερον, φτιάχνοντας μια αφήγηση μέσα από κάθε κριτικό δοκίμιο.

Όταν παρουσίασα τη διδακτορική διατριβή μου στην αισθητική του Θωμά Ακινάτη —ένα πολύ αμφιλεγόμενο θέμα, καθώς εκείνη την εποχή οι μελετητές πίστευαν πως δεν υπάρχουν αισθητικοί στοχασμοί στο ογκώδες έργο του—, ένας από τους εξεταστές μου με κατηγόρησε για «αφηγηματική πλάνη». Είπε ότι ένας ώριμος μελετητής, όταν ξεκινά να κάνει μια έρευνα, αναπόφευκτα προχωρά με τη δοκιμή και το λάθος, διατυπώνοντας και απορρίπτοντας διάφορες υποθέσεις· όμως στο τέλος της έρευνας, όλες αυτές οι προσπάθειες θα πρέπει να έχουν χωνευτεί και ο μελετητής θα πρέπει να παρουσιάσει μόνο τα συμπεράσματα. Αντιθέτως, είπε, εγώ αφηγούμουν την ιστορία της έρευνάς μου λες και ήταν ένα αστυνομικό μυθιστόρημα. Η αντίρρηση έγινε σε φιλικό ύφος, και μου υπέβαλε τη θεμελιώδη ιδέα ότι όλα τα ευρήματα μιας έρευνας πρέπει να τα «αφηγείται» κανείς με αυτό τον τρόπο. Κάθε επιστημονικό βιβλίο πρέπει να έχει τη μορφή της αστυνομικής ιστορίας — να είναι η έκθεση μιας αναζήτησης για κάποιο Άγιο Δισκοπότηρο. Και

πιστεύω πως αυτό το έκανα σε όλα τα επακόλουθα ακαδημαϊκά μου έργα.

## ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΕΝΑΝ ΚΑΙΡΟ

Στις αρχές του 1978, ένας φίλος μου που εργαζόταν για έναν μικρό εκδοτικό οίκο μου είπε πως η εκδότρια έψαχνε ανθρώπους που να μην είναι μυθιστοριογράφοι (φιλοσόφους, κοινωνιολόγους, πολιτικούς κτλ.), για να γράψει ο καθένας τους από μια σύντομη αστυνομική ιστορία. Για τους λόγους που μόλις ανέφερα, απάντησα πως δεν ενδιαφερόμουν για τη δημιουργική γραφή και πως θεωρούσα τον εαυτό μου απολύτως ανίκανο να γράψει έναν καλό διάλογο. Ολοκλήρωσα (δεν ξέρω γιατί) λέγοντας προκλητικά ότι αν έπρεπε να γράψω ένα αστυνομικό μυθιστόρημα, θα έπρεπε να είναι τουλάχιστον πεντακόσιες σελίδες και στημένο σε ένα μεσαιωνικό μοναστήρι. Ο φίλος μου είπε πως η εκδότρια δεν «ψάρευε» για ένα άχαρο μπεστ σέλερ, και η συνάντησή μας έληξε εκεί.

Μόλις επέστρεψα σπίτι, έψαξα τα συρτάρια του γραφείου μου και έβγαλα ένα ορνιθοσκάλισμα από την περασμένη χρονιά – ένα κομμάτι χαρτί όπου είχα γράψει μερικά ονόματα μοναχών. Αυτό σήμαινε πως στο πιο κρυφό μέρος της ψυχής μου η ιδέα για ένα μυθιστόρημα ήδη αναπτυσσόταν, μα δεν το είχα συ-

νειδητοποιήσει. Σε εκείνο το σημείο, μια εικόνα είχε σχηματιστεί στο μυαλό μου: ένας μοναχός δηλητηριάζεται καθώς διαβάζει κάποιο μυστηριώδες βιβλίο· κι αυτό ήταν. Άρχισα λοιπόν να γράφω το *Όνομα του ρόδου*.

Αφότου εκδόθηκε το βιβλίο, οι άνθρωποι με ρώταγαν συχνά γιατί είχα αποφασίσει να γράψω ένα μυθιστόρημα, και οι λόγοι που έδινα (διάφοροι, ανάλογα με τη διάθεσή μου) ήταν όλοι πιθανόν αληθινοί – αυτό σήμαινε πως ήταν όλοι ψευδείς. Εντέλει κατάλαβα ότι η μόνη ορθή απάντηση ήταν πως σε μια δεδομένη στιγμή της ζωής μου ένιωσα την παρόρμηση να το κάνω – και πιστεύω πως αυτή είναι μια επαρκής και λογική εξήγηση.

## ΠΩΣ ΓΡΑΦΩ

Όταν με ρωτούν σε συνεντεύξεις: «Πώς γράψατε τα μυθιστορήματά σας;», συνήθως αποφεύγω να δώσω συνέχεια σε τέτοιου είδους ερωτήματα απαντώντας: «Από τα αριστερά προς τα δεξιά». Καταλαβαίνω πως αυτή δεν είναι μια ικανοποιητική απάντηση, και ότι μπορεί να προκαλέσει έκπληξη σε αραβικές χώρες και στο Ισραήλ. Τώρα έχω τον χρόνο για μια πιο λεπτομερή απόκριση.

Καθώς έγραφα το πρώτο μου μυθιστόρημα, έμαθα

μερικά πράγματα. Πρώτον, η «έμπνευση» είναι μια κακή λέξη που χρησιμοποιούν οι πονηροί συγγραφείς προκειμένου να φαίνονται καλλιτεχνικά αξιосέβαστοι. Όπως λέει ένα παλιό ρητό, η ιδιοφυΐα είναι δέκα τοις εκατό έμπνευση και ενενήντα τοις εκατό εφίδρωση. Λέγεται πως ο Γάλλος ποιητής Λαμαρτίνος συχνά περιέγραφε τις συνθήκες υπό τις οποίες είχε γράψει ένα από τα καλύτερα ποιήματά του: ισχυριζόταν πως του είχε έρθει εντελώς διαμορφωμένο σε μια ξαφνική έκλαμψη, μια νύχτα που περιπλανιόταν μες στα δάση. Μετά τον θάνατό του, κάποιος βρήκε στο γραφείο του έναν εντυπωσιακό αριθμό εκδοχών αυτού του ποιήματος, τις οποίες έγραφε κατ' επανάληψη για πολλά χρόνια.

Οι πρώτοι που έγραψαν κριτική για το *Όνομα του ρόδου* είπαν πως είχε γραφτεί υπό την επίδραση μιας φωτεινής έμπνευσης, αλλά αυτό, λόγω των εννοιολογικών και γλωσσολογικών δυσκολιών του, αφορούσε μόνο μερικούς λίγους και καλούς. Όταν το βιβλίο γνώρισε τρομερή επιτυχία, πουλώντας εκατομμύρια αντίτυπα, οι ίδιοι κριτικοί έγραψαν ότι προκειμένου να σκαρφιστώ ένα τόσο δημοφιλές και διασκεδαστικό μπεστ σέλερ, είχα αναμφίβολα ακολουθήσει μηχανικά κάποια μυστική συνταγή. Αργότερα είπαν πως το κλειδί για την επιτυχία του βιβλίου ήταν ένα πρόγραμμα υπολογιστή — ξεχνώντας ότι οι πρώτοι προσωπικοί υπολογιστές με λογισμικό για γράψιμο εμφανίστηκαν

μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όταν το μυθιστόρημά μου είχε ήδη τυπωθεί. Στα 1978-79, το μόνο που έβρισκε κανείς, ακόμα και στις Ηνωμένες Πολιτείες, ήταν φτηνοί μικροί υπολογιστές της εταιρείας Tandy, και ποτέ δε θα τους χρησιμοποιούσε κανείς για να γράψει κάτι παραπάνω από μια επιστολή.

Κάποια στιγμή αργότερα, κάπως ενοχλημένος από αυτούς τους ισχυρισμούς περί υπολογιστή, διατύπωσα την αληθινή συνταγή για τη συγγραφή ενός μπεστ σέλερ φτιαγμένου σε υπολογιστή:

Κατ' αρχήν χρειάζεται προφανώς ένας υπολογιστής, ο οποίος είναι μια ευφυής μηχανή που σκέφτεται αντί για σένα – πράγμα που για πολλούς θα ήταν μεγάλο πλεονέκτημα. Αρκεί ένα πρόγραμμα ελάχιστων γραμμών, απ' αυτά που ακόμα κι ένα παιδί μπορεί να φτιάξει. Έπειτα βάζεις στον υπολογιστή το περιεχόμενο μερικών εκατοντάδων μυθιστορημάτων, επιστημονικών έργων, τη Βίβλο, το Κοράνι και πολλούς τηλεφωνικούς καταλόγους (χρησιμότητας για τα ονόματα των ηρώων). Ας πούμε εκατόν είκοσι χιλιάδες σελίδες. Μετά, με ένα άλλο πρόγραμμα, κάνεις τυχαίες επιλογές, ανακατεύοντας όλα αυτά τα κείμενα και βάζοντας μερικούς περιορισμούς, ας πούμε αποκλείοντας όλα τα  $\alpha$ . Έτσι, εκτός από ένα μυθιστόρημα, παίρνεις και ένα ελλιπόγραμμα σαν του Περέκ. Βγάζοντας τα  $\alpha$ , σου μένει κάτι λιγότερο από εκατόν είκοσι χιλιάδες σελίδες. Αφού τις δια-



βάσεις προσεκτικά πολλές φορές, υπογραμμίζοντας τα σημαντικότερα κομμάτια τους, τις φορτώνεις σ' ένα TIR και τις πας σ' έναν κλίβανο. Μετά κάθεται κάτω από ένα δέντρο με ένα μαλακό μολύβι και χαρτί ακουαρέλας και, αφήνοντας τον νου σου να πλανηθεί, γράφεις δύο γραμμές, ας πούμε: «Η σελήνη ανέβηκε στον ουρανό/ Το δάσος θροΐζει». Μπορεί να μη σου βγει απευθείας ένα μυθιστόρημα, αλλά ένα γιαπωνέζικο χαϊκού, πάντως η αρχή είναι το ήμισυ του παντός.<sup>3</sup>

Μιλώντας για αργή έμπνευση, έγραψα το *Όνομα του ρόδου* σε μόλις δύο χρόνια, για τον απλούστατο λόγο ότι δε χρειάστηκε να κάνω καμία έρευνα για τον Μεσαίωνα. Όπως είπα, η διδακτορική διατριβή μου αφορούσε τη μεσαιωνική αισθητική, και συνέχισα να μελετώ τον Μεσαίωνα. Με τα χρόνια, επισκέφτηκα πολλά αβαεία της ρομανικής περιόδου, γοτθικούς καθεδρικούς και τα λοιπά. Όταν αποφάσισα να γράψω το μυθιστόρημα, ήταν λες και είχα ανοίξει μια μεγάλη ντουλάπα όπου είχα στοιβάξει τα μεσαιωνικά αρχεία μου επί δεκαετίες. Όλο αυτό το υλικό βρισκόταν στη διάθεσή μου, και το μόνο που είχα να κάνω ήταν να επιλέξω αυτά που χρειαζόμουν. Για τα επόμενα μυθιστορήματα, η κατάσταση διέφερε (αν και επέλεγα ένα συγκεκριμένο θέμα επειδή είχα ήδη κάποια εξοικείωση με αυτό). Γι' αυτό και τα ακόλουθα μυθιστορήματα

μου πήραν τόσο χρόνο – οκτώ χρόνια για το *Εκκρεμές του Φουκώ*, έξι για το *Νησί της προηγούμενης ημέρας* και για το *Μπαουντολίνο*. Η *Μυστηριώδης φλόγα της βασίλισσας Λοάνα* μού πήρε μόλις τέσσερα, επειδή ασχολείται με τα διαβάσματα που έκανα ως παιδί τις δεκαετίες του 1930 και 1940, και μπόρεσα να αξιοποιήσω πολύ παλιό υλικό που είχα σπίτι, όπως κόμικς, ηχογραφήσεις, περιοδικά και εφημερίδες – εν ολίγοις, ολόκληρη τη συλλογή μου από ενθύμια, νοσταλγικά αντικείμενα και μικροπράγματα.

### ΧΤΙΖΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΚΟΣΜΟ

Τι κάνω στα χρόνια της λογοτεχνικής κύησης; Συλλέγω ντοκουμέντα· επισκέπτομαι τόπους και σχεδιάζω χάρτες· σημειώνω τις όψεις των κτιρίων, ή ενός караβιού, όπως στο *Νησί της προηγούμενης ημέρας*· και σκιαγραφώ τα πρόσωπα των χαρακτήρων. Για το *Όνομα του ρόδου*, έφτιαξα προσωπογραφίες όλων των μοναχών για τους οποίους έγραφα. Περνώ αυτά τα προπαρασκευαστικά χρόνια σε κάτι σαν μαγεμένο κάστρο – ή, αν προτιμάτε, σε μια κατάσταση αυτιστικής απόσυρσης. Κανείς δεν ξέρει τι κάνω, ούτε καν τα μέλη της οικογένειάς μου. Δίνω την εντύπωση πως κάνω πολλά διαφορετικά πράγματα, αλλά πάντα εστιάζω σε συναρπαστικές ιδέες, εικόνες, λέξεις για

την ιστορία μου. Αν, καθώς γράφω για τον Μεσαίωνα, δω ένα αυτοκίνητο να περνά τον δρόμο και εντυπωσιαστώ ίσως από το χρώμα του, καταγράψω την εμπειρία στο σημειωματάριό μου, ή απλώς στο μυαλό μου, και αυτό το χρώμα θα διαδραματίσει αργότερα κάποιον ρόλο στην περιγραφή, φέρ' ειπείν, μιας μινιατούρας.

Όταν σχεδιάζα το *Εκκρεμές του Φουκώ*, περνούσα το ένα απόγευμα μετά το άλλο περπατώντας στους διαδρόμους του Ιδρύματος Τεχνών και Επιτηδεύματων (Κονσερβατουάρ) μέχρι την ώρα που έκλεινε, όπου διαδραματίζονται μερικά από τα βασικά γεγονότα της ιστορίας. Προκειμένου να περιγράψω το νυχτερινό περπάτημα του Καζαουμπόν στο Παρίσι, από το Κονσερβατουάρ μέχρι την πλατεία ντε Βοζ και μετά μέχρι τον Πύργο του Άιφελ, πέρασα μερικές νύχτες σουλατσάροντας στην πόλη ανάμεσα στις δύο και στις τρεις το πρωί, υπαγορεύοντας σε ένα κασετόφωνο τσέπης όλα όσα έβλεπα ώστε να μην κάνω λάθος με τα ονόματα των οδών και των διασταυρώσεων.

Όταν ετοιμαζόμουν να γράψω το *Νησί της προηγούμενης ημέρας*, πήγα φυσικά στις Νότιες Θάλασσες, στην ακριβή γεωγραφική τοποθεσία όπου έχει στηθεί το βιβλίο, για να δω τα χρώματα του νερού και του ουρανού στις διάφορες ώρες της ημέρας, καθώς και τις αποχρώσεις των ψαριών και των κοραλλιών. Ξόδεψα όμως και δύο με τρία χρόνια μελετώντας σχέ-

δια και μοντέλα καρabiών εκείνης της περιόδου, ώστε να βρω πόσο μεγάλη ήταν μια καμπίνα ή μια καμαρούλα, και πώς μπορεί να μεταβαίνει ένα πρόσωπο από τη μία στην άλλη.

Όταν εκδόθηκε το *Όνομα του ρόδου*, ο πρώτος σκηνοθέτης που πρότεινε να το κάνει ταινία ήταν ο Μάρκο Φερρέρι. Μου είπε: «Το βιβλίο σου μοιάζει σαν να έχει επινοηθεί ειδικά ως σενάριο, αφού οι διάλογοι έχουν ακριβώς το σωστό μήκος». Στην αρχή δεν κατάλαβα γιατί. Ύστερα θυμήθηκα ότι, προτού αρχίσω να γράφω, είχα σχεδιάσει εκατοντάδες λαβυρίνθους και χάρτες αβαείων, ώστε γνώριζα πόσο χρόνο χρειάζονται δύο χαρακτήρες για να μεταβούν από το ένα μέρος στο άλλο, συζητώντας, καθώς θα περπατούσαν. Με τον τρόπο αυτό, η διάταξη του μυθοπλαστικού μου κόσμου καθόρισε το μήκος των διαλόγων.

Με αυτό τον τρόπο έμαθα ότι το μυθιστόρημα δεν είναι απλώς ένα γλωσσικό φαινόμενο. Στην ποίηση, οι λέξεις μεταφράζονται δύσκολα επειδή αυτό που μετρά είναι ο ήχος τους, καθώς και τα σκοπίμως πολλαπλά τους νοήματα, και η επιλογή των λέξεων είναι αυτό που καθορίζει το περιεχόμενο. Στην αφήγηση ισχύει η αντίθετη κατάσταση: το σύμπαν που έχει χτίσει ο συγγραφέας, καθώς και τα γεγονότα που συμβαίνουν εκεί, είναι αυτά που καθορίζουν τον ρυθμό, το ύφος, ακόμα και την επιλογή των λέξεων. Στην αφήγη-

ση δεσπόζει ο λατινικός κανόνας «Rem tene, verba sequentur» —«Επικεντρώσου στο θέμα, και οι λέξεις θα ακολουθήσουν»—, ενώ στην ποίηση πρέπει να λέμε: «Επικεντρώσου στις λέξεις, και το θέμα θα ακολουθήσει».

Η αφήγηση είναι, πρώτα και κύρια, μια κοσμολογική υπόθεση. Όταν αφηγείσαι κάτι, ξεκινάς ως ένας συμπαντικός δημιουργός που φτιάχνει έναν κόσμο — έναν κόσμο που πρέπει να είναι όσο πιο ακριβής γίνεται, ώστε να μπορείς να περιφέρεσαι εντός του με απόλυτη αυτοπεποίθηση.

Ακολουθώ αυτό τον κανόνα με τόση επιμέλεια ώστε, για παράδειγμα, όταν στο *Εκκρεμές του Φουκώ* έγραφα ότι οι εκδοτικοί οίκοι του Μανούτιου και του Γκάραμοντ βρίσκονται σε δύο γειτονικά κτίρια, μεταξύ των οποίων έχει χτιστεί μια δίοδος, ξόδεψα πολύ χρόνο με το να φτιάχνω διάφορα σχέδια και να επεξεργάζομαι το πώς έμοιαζε αυτή η δίοδος, καθώς και με το αν θα έπρεπε να υπάρχουν μερικά σκαλοπάτια ως αντιστάθμισμα στη διαφορά ύψους μεταξύ των κτιρίων. Στο μυθιστόρημα αναφέρω εν συντομία τα σκαλοπάτια, και ο αναγνώστης τα δρασκελίζει δίχως, πιστεύω, να τα προσέξει ιδιαίτερα. Αλλά για μένα είχαν μεγάλη σημασία, και αν δεν τα είχα σχεδιάσει, δε θα μπορούσα να συνεχίσω την ιστορία.

Λένε πως ο Λουκίνο Βισκόντι έκανε κάτι παρόμοιο

με τις ταινίες του. Όταν το σενάριο απαιτούσε από δύο χαρακτήρες να μιλούν για ένα κουτί με κοσμήματα, αυτός επέμενε το εν λόγω κουτί, αν και ποτέ δε θα ανοιγόταν, να περιέχει αυθεντικά κοσμήματα. Ειδάλλως οι ηθοποιοί δε θα έπαιζαν εξίσου πειστικά.

Όσοι διαβάζουν το *Εκκρεμές του Φουκώ* δεν οφείλουν να γνωρίζουν την ακριβή διάταξη των γραφείων του εκδοτικού οίκου. Αν και η δομή του κόσμου ενός μυθιστορήματος —το σκηνικό για τα γεγονότα και οι χαρακτήρες της ιστορίας— είναι θεμελιώδης για τον συγγραφέα, συχνά πρέπει να μένει κάπως θολή για τον αναγνώστη. Στο *Όνομα του ρόδου*, ωστόσο, υπάρχει στην αρχή του βιβλίου ένα σχέδιο του αβαείου. Πρόκειται για μια πικάντικη αναφορά σε πολλά παλιομοδίτικα αστυνομικά μυθιστορήματα που περιλαμβάνουν το σκηνικό του εγκλήματος (φέρ' ειπείν, ένα πρεσβυτέριο ή ένα αρχοντικό), καθώς και για μια ειρωνική νότα ρεαλισμού, ένα είδος «τεκμηρίου» που αποδεικνύει ότι το αβαείο πραγματικά υπήρξε. Ήθελα όμως και οι αναγνώστες μου να έχουν μια ξεκάθαρη εικόνα για το πώς κινούνταν οι χαρακτήρες μου μες στο μοναστήρι.

Αφότου δημοσιεύτηκε το *Νησί της προηγούμενης ημέρας*, ο Γερμανός εκδότης μου με ρώτησε αν θα ήταν χρήσιμο το μυθιστόρημα να περιλαμβάνει ένα διάγραμμα που να δείχνει το σχέδιο του καραβιού. Είχα

όντως ένα τέτοιο διάγραμμα, και είχα ξοδέψει πολύ χρόνο για να το σχεδιάσω, όπως και το σχέδιο του αβαείου για το Όνομα του ρόδου. Αλλά στην περίπτωση του Νησιού, ήθελα να μπερδευτεί ο αναγνώστης — καθώς και ο ήρωας, που δεν μπορεί να βρει τον δρόμο του στον λαβύρινθο του καραβιού, ενόσω το εξερευνά έχοντας συχνά καταναλώσει γενναίες ποσότητες αλκοόλ. Έτσι, έκρινα σκόπιμο να προκαλέσω σύγχυση στον αναγνώστη ενόσω θα διατηρούσα ξεκάθαρες τις δικές μου ιδέες — και θα αναφερόμουν, όπως έγραψα, σε χώρους που έχουν υπολογιστεί μέχρι χιλιοστού.

### ΣΗΜΑΙΝΟΥΣΕΣ ΙΔΕΕΣ

Μια άλλη συχνή ερώτηση είναι: «Ποια γενική ιδέα ή ποιο λεπτομερές πλάνο έχετε κατά νου όταν αρχίζετε να γράφετε;». Μόνο μετά το τρίτο μου μυθιστόρημα συνειδητοποίησα, πλήρως, ότι καθένα από τα μυθιστορήματά μου γεννήθηκε από μια σημαίνουσα ιδέα που ήταν μόλις κάτι παραπάνω από μια εικόνα. Στο *Επιμύθιο στο «Όνομα του Ρόδου»* είπα ότι άρχισα να γράφω το μυθιστόρημα γιατί «ήθελα να δηλητηριάσω κάποιον μοναχό».\* Στην πραγματικότητα δεν είχα

---

\* Ουμπέρτο Έκο, *Επιμύθιο στο «Όνομα του Ρόδου»*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα: Γνώση, 1993, σ. 19. (Σ.τ.Μ.)

καμιά επιθυμία να δηλητηριάσω κάποιον μοναχό — εννοώ, ποτέ δεν ήθελα να δηλητηριάσω κανέναν, είτε μοναχό είτε κοσμικό άνθρωπο. Απλώς με εντυπωσίαζε η εικόνα ενός μοναχού που δηλητηριάζεται καθώς διαβάξει ένα βιβλίο. Ίσως θυμόμουν μια εμπειρία που είχα στα δεκαέξι μου: επισκέφτηκα ένα μοναστήρι Βενεδικτίνων (τη Santa Scolastica στο Σουμπιάκο), διέσχισα τις μεσαιωνικές εσωτερικές αυλές και μπήκα σε μια σκοτεινή βιβλιοθήκη, όπου, ανοιχτό σε ένα αναλόγιο, βρήκα το *Acta Sanctorum*. Ξεφυλλίζοντας αυτό τον τεράστιο τόμο σε βαθιά σιωπή, ενώ μερικές αχτίδες φωτός έμπαιναν μέσα από τα βιτρό, πρέπει να ένιωσα κάτι σαν ρίγος. Πάνω από σαράντα χρόνια αργότερα, εκείνο το ρίγος αναδύθηκε μέσα από το ασυνείδητό μου.

Αυτή ήταν η σημαίνουσα εικόνα. Το υπόλοιπο ήρθε τμηματικά, καθώς πάσχιζα να κατανοήσω αυτή την εικόνα. Και ήρθε μόνο του, βαθμιαία, καθώς έψαχνα τα αρχεία που επί είκοσι πέντε χρόνια έγραφα για τον Μεσαίωνα, και τα οποία είχαν εξαρχής έναν εντελώς διαφορετικό σκοπό.

Με το *Εκκρεμές του Φουκώ* τα πράγματα ήταν πιο περίπλοκα. Αφότου έγραψα το *Όνομα του ρόδου*, είχα την αίσθηση ότι είχα βάλει στο πρώτο μου (και ίσως τελευταίο) μυθιστόρημα όλα όσα, ακόμα και έμμεσα,



μπορούσα να πω για τον εαυτό μου. Ύπήρχε άραγε κάτι άλλο, αληθινά δικό μου, για το οποίο θα μπορούσα να γράψω; Δύο εικόνες ήρθαν στον νου μου.

Η πρώτη ήταν το εκκρεμές του Λεόν Φουκώ, το οποίο είχα δει τριάντα χρόνια πριν στο Παρίσι και μου είχε κάνει τρομερή εντύπωση – άλλο ρίγος, που ήταν καιρό θαμμένο στα βάθη της ψυχής μου. Η δεύτερη εικόνα ήταν ο εαυτός μου να σαλπίζει σε μια κηδεία μελών της Ιταλικής Αντίστασης. Μια αληθινή ιστορία που δε σταμάτησα ποτέ να αφηγούμαι, επειδή την έβρισκα όμορφη – και επίσης επειδή, όταν αργότερα διάβασα Τζόυς, κατάλαβα ότι είχα βιώσει αυτό που ονομάζει (στο *Στήβεν ο ήρωας*) επιφάνια.

Έτσι αποφάσισα να αφηγηθώ μια ιστορία αρχίζοντας με το εκκρεμές και τελειώνοντας με έναν μικρό σαλπικτή σε ένα κοιμητήριο ένα ηλιόλουστο πρωινό. Μα πώς πήγα από το εκκρεμές στη σάλπιγγα; Μου πήρε οκτώ χρόνια να απαντήσω σε αυτό το ερώτημα, και η απάντηση ήταν το μυθιστόρημα.

Με το *Νησί της προηγούμενης ημέρας* άρχισα από μια ερώτηση που έθεσε ένας Γάλλος δημοσιογράφος: «Γιατί περιγράφετε με τόση ακρίβεια τους χώρους των μυθιστορημάτων σας;». Ποτέ δεν είχα προσέξει το πώς περιγράφω χώρους, αλλά όταν συλλογίστηκα αυτή την ερώτηση, συνειδητοποίησα αυτό που ήδη

έχω πει — δηλαδή ότι αν σχεδιάσεις κάθε λεπτομέρεια ενός κόσμου, ξέρεις πώς να τον περιγράψεις με χωρικούς όρους, αφού τον έχεις μπρος στα μάτια σου. Ύπήρχε ένα κλασικό λογοτεχνικό γένος ονόματι *εκφρασις*, που συνίστατο στο να περιγράψει κανείς μια δεδομένη εικόνα (πίνακα ή άγαλμα) τόσο προσεκτικά ώστε ακόμα και όσοι δεν την είχαν δει ποτέ να μπορούσαν να τη δουν λες και βρισκόταν μπροστά τους. Όπως έγραψε ο Joseph Addison στο *The Pleasures of the Imagination* (1712): «Οι λέξεις, όταν έχουν επιλεγεί ορθά, έχουν τόσο μεγάλη δύναμη, ώστε μια περιγραφή συχνά μας προσφέρει πιο ζωντανές εικόνες από τη θέαση των ίδιων των πραγμάτων». Λέγεται πως όταν ο Λαοκόων ανακαλύφτηκε στη Ρώμη το 1506, οι άνθρωποι το αναγνώρισαν ως το περίφημο ελληνικό άγαλμα λόγω της λεκτικής περιγραφής που είχε κάνει ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος στη *Φυσική ιστορία* του.

Γιατί λοιπόν να μην αφηγηθώ μια ιστορία όπου ο χώρος θα παίζει σημαντικό ρόλο; Επιπλέον (είπα μέσα μου), στα δύο πρώτα μυθιστορήματά μου είχα πει υπερβολικά πολλά για μοναστήρια και μουσεία — δηλαδή για κλειστούς χώρους πολιτισμού. Έπρεπε να προσπαθήσω να γράψω για ανοιχτούς, φυσικούς χώρους. Και πώς θα μπορούσα να γεμίσω ένα μυθιστόρημα με τεράστιους χώρους — φύση και τίποτε άλλο; Βάζοντας τον ήρώά μου σε ένα ερημονήσι.

Συγχρόνως με εξίταρε ένα από αυτά τα παγκόσμια ρολόγια που δείχνουν την τοπική ώρα για κάθε σημείο της υφηλίου και έχουν μια ένδειξη που δείχνει τη Διεθνή Γραμμή Ημερομηνίας, στον μεσημβρινό των 180 μοιρών. Όλοι ξέρουν πως αυτή η γραμμή υπάρχει επειδή όλοι έχουν διαβάσει τον *Γύρο του κόσμου σε ογδόντα ημέρες* του Ιουλίου Βερν, αλλά δεν το σκεφτόμαστε συχνά.

Ε, λοιπόν, ο πρωταγωνιστής μου έπρεπε να βρίσκεται δυτικά αυτής της γραμμής και να βλέπει ένα νησί στα ανατολικά, εκεί όπου ήταν μία μέρα νωρίτερα. Δεν έπρεπε δηλαδή να έχει ναυαγήσει στο ίδιο το νησί αλλά να έχει αποκλειστεί εντός της οπτικής του εμβέλειας ώστε να μπορεί να το βλέπει αλλά να μην μπορεί να κολυμπήσει προς αυτό, αναγκασμένος έτσι να κοιτάζει το νησί που ήταν απομακρυσμένο στον χώρο και τον χρόνο.

Το ρολόι μου έδειξε ότι ένα τέτοιο μοιραίο σημείο ήταν οι Αλεούτιες Νήσοι, αλλά δεν ήξερα πώς θα μπορούσα να κάνω έναν χαρακτήρα να ξεμείνει εκεί. Θα έπρεπε άραγε να ναυαγήσω τον ήρωά μου σε μια εξέδρα άντλησης πετρελαίου; Είπα παραπάνω πως όταν γράφω για έναν συγκεκριμένο τόπο, πρέπει να είμαι εκεί, και η ιδέα να πάω σε μια κρύα περιοχή όπως οι Αλεούτιες Νήσοι δε μου άρεσε καθόλου.

Καθώς αναλογιζόμουν το πρόβλημα και ξεφύλλιζα

τον άτλαντα, ανακάλυψα πως η Γραμμή Ημερομηνίας περνούσε μέσα από το αρχιπέλαγος των Φίτζι. Τα νησιά του Νότιου Ειρηνικού ήταν συσχετισμένα με τον Ρόμπερτ Λιούις Στίβενσον. Πολλά από αυτά τα εδάφη είχαν γίνει γνωστά στους Ευρωπαίους τον 17ο αιώνα· επίσης, ήξερα αρκετά καλά την μπαρόκ κουλτούρα — την εποχή με τους Τρεις Σωματοφύλακες και τον Καρδινάλιο Ρισελιέ. Αρκεί να άρχιζα, κι ύστερα το μυθιστόρημα θα μπορούσε να βαδίζει στα πόδια του.

Αφότου ένας συγγραφέας έχει σχεδιάσει έναν ορισμένο αφηγηματικό κόσμο, οι λέξεις θα ακολουθήσουν και θα είναι εκείνες που ο συγκεκριμένος κόσμος απαιτεί. Για τον λόγο τούτο, το ύφος που χρησιμοποίησα στο *Όνομα του ρόδου* ανήκε σε έναν χρονικογράφο του Μεσαίωνα: ήταν ακριβές, άδολο, επίπεδο όταν χρειαζόταν (ένας ταπεινός μοναχός του 14ου αιώνα δε γράφει όπως ο Τζόυς, ούτε θυμάται τα πράγματα όπως ο Προυστ). Επιπλέον, εφόσον υποτίθεται πως μετέγραφα από μια μετάφραση του 19ου αιώνα ενός μεσαιωνικού κειμένου, το υφολογικό πρότυπο ήταν μονάχα εμμέσως τα λατινικά των μεσαιωνικών χρονικογράφων της εποχής· το πιο άμεσο πρότυπο ήταν το ύφος των νεότερών τους μεταφραστών.

Στο *Εκκρεμές του Φουκώ* έπρεπε να χρησιμοποιηθούν πολλές γλώσσες: η καλλιεργημένη και αρ-

χαϊζουσα γλώσσα του Αλιέ, η ψευδο-ντανουντσιανή φασιστική ρητορική του Αρντέντι, η ψυχρή και ειρωνικά λογοτεχνική γλώσσα των μυστικών φακέλων του Μπέλμπο (πραγματικά μεταμοντέρνα στη φρενιτιώδη χρήση λογοτεχνικών παραπομπών), το κιτς ύφος του Γκάρραμοντ, και οι σκαμπρόζικοι διάλογοι των τριών εκδοτικών επιμελητών κατά τη διάρκεια των ανεύθυνων φαντασιώσεών τους, όπου αναμειγνύουν τις λόγιες παραπομπές με τα σχολικά λογοπαίγνια. Αυτά τα «άλματα ύφους» δε βασίζονταν σε μια απλή υφολογική επιλογή, αλλά καθορίζονταν από τη φύση του κόσμου στον οποίο συνέβαιναν τα γεγονότα και από την ψυχολογία των χαρακτήρων.

Στο *Νησί της προηγούμενης ημέρας* η πολιτισμική περίοδος ήταν ο καθοριστικός παράγοντας. Δεν επηρέασε μόνο το ύφος αλλά και την καθαυτό δομή του συνεχούς διαλόγου ανάμεσα στον αφηγητή και τον εκάστοτε χαρακτήρα, ενόσω επικαλούμαι διαρκώς τον αναγνώστη ως μάρτυρα και συνένοχο σε αυτή τη διαμάχη. Αυτή η μετα-αφηγηματική επιλογή προέκυψε από το γεγονός ότι οι χαρακτήρες μου θα έπρεπε να μιλούν σε μπαρόκ ύφος, ενώ εγώ όχι. Έπρεπε λοιπόν να έχω έναν αφηγητή με πολλές διαθέσεις και λειτουργίες: μερικές φορές ενοχλείται από τις λεκτικές υπερβολές των χαρακτήρων του· άλλες φορές πέφτει θύμα τους· υπάρχουν ακόμα και φορές όπου μετριά-

ζει αυτές τις υπερβολές ζητώντας συγνώμη από τον αναγνώστη.

Μέχρι τώρα έχω πει ότι (1) το αρχικό μου σημείο είναι μια σημαίνουσα ιδέα ή εικόνα, και (2) η κατασκευή του αφηγηματικού κόσμου καθορίζει το ύφος του μυθιστορήματος. Το τέταρτο μυθοπλαστικό μου εγχείρημα, το *Μπαουντολίνο*, αντιβαίνει σε αυτές τις δύο αρχές. Ως προς τη σημαίνουσα ιδέα: για τουλάχιστον δύο χρόνια, είχα αρκετές από αυτές – και αν υπάρχουν πάμπολλες σημαίνουσες ιδέες, αυτό δείχνει πως δεν είναι σημαίνουσες. Σε ένα ορισμένο σημείο, αποφάσισα ότι ο πρωταγωνιστής μου θα ήταν ένα αγοράκι γεννημένο στην Αλεσάντρια, την πόλη όπου γεννήθηκα, η οποία ιδρύθηκε τον 12ο αιώνα και πολιορκήθηκε από τον Φρειδερίκο Βαρβαρόσα. Επιπλέον, ήθελα ο *Μπαουντολίνο* μου να είναι γιος του θρυλικού Γκαλιάουντο, ο οποίος, όταν ο Φρειδερίκος Βαρβαρόσα ήταν έτοιμος να κατακτήσει την πόλη, του ματαίωσε τα σχέδια με ένα μοχθηρό τέχνασμα, ένα ψέμα, μια απάτη – και αν θέλετε να μάθετε ποιο ήταν αυτό, διαβάστε το βιβλίο.

Το *Μπαουντολίνο* ήταν μια καλή ευκαιρία να επιστρέψω στον αγαπημένο μου Μεσαίωνα, στις προσωπικές μου ρίζες, στο πάθος μου με τις πλαστογραφήσεις. Αλλά αυτό δεν αρκούσε. Δεν ήξερα πώς

να αρχίσω, τι ύφος να χρησιμοποιήσω ή ποιος ήταν ο πραγματικός μου ήρωας.

Σκέφτηκα ότι εκείνη την εποχή, στον τόπο όπου γεννήθηκα, οι άνθρωποι δε μιλούσαν πια λατινικά αλλά χρησιμοποιούσαν νέες διαλέκτους κάπως παρόμοιες με τη σημερινή ιταλική γλώσσα, που τότε ήταν στα σπάργανα. Δεν έχουμε όμως μαρτυρίες της ομιλούμενης διαλέκτου εκείνα τα χρόνια στη βορειοανατολική Ιταλία. Έτσι, ένιωσα ελεύθερος να επινοήσω ένα λαϊκό ιδίωμα, μια υποθετική βαρβαρική γλώσσα του 12ου αιώνα στην κοιλάδα του Πάδου· και νομίζω πως την επεξεργάστηκα αρκετά καλά, επειδή ένας φίλος μου που διδάσκει ιστορία της ιταλικής γλώσσας μού είπε ότι —αν και κανείς δεν μπορεί να επιβεβαιώσει ή να αμφισβητήσει την επινόσή μου— η γλώσσα του Μπαουντολίνο δεν ήταν απίθανη.

Αυτή η γλώσσα, που δεν έθεσε και λίγα προβλήματα στους θαρραλέους μεταφραστές μου, μου υπέδειξε την ψυχολογία του πρωταγωνιστή μου, του Μπαουντολίνο, και κατέστησε το τέταρτο μυθιστόρημά μου μια σκανδαλιάρικη αντίστιξη στο *Όνομα του ρόδου*. Εκείνο ήταν μια ιστορία διανοουμένων που μίλαγαν σε υψηλό ύφος, ενώ το Μπαουντολίνο καταγινόταν με χωρικούς, πολεμιστές και θρασεείς περιπλανώμενους ποιητές. Έτσι, το ύφος που υιοθέτησα καθόρισε την ιστορία που θα έλεγα.

Πρέπει να παραδεχτώ, ωστόσο, ότι και το *Μπαουντολίνο* βασίζεται σε μια πρώτη, έντονη εικόνα. Ανέκαθεν με συνάρπαζε η Κωνσταντινούπολη, την οποία δεν είχα δει ποτέ. Προκειμένου να βρω έναν λόγο για να την επισκεφτώ, έπρεπε να αφηγηθώ μια ιστορία για αυτή την πόλη και τον βυζαντινό πολιτισμό. Έτσι λοιπόν πήγα στην Κωνσταντινούπολη. Εξερεύνησα την επιφάνειά της και τα υπόγεια στρώματα, και βρήκα την αρχική εικόνα για την ιστορία μου: οι Σταυροφόροι είχαν πυρπολήσει την πόλη το 1204.

Βάλτε την Κωνσταντινούπολη να φλέγεται, έναν νεαρό ψεύτη, έναν Γερμανό αυτοκράτορα και μερικά ασιατικά τέρατα, και έχετε το μυθιστόρημα. Παραδέχομαι πως αυτό δεν ακούγεται σαν μια πειστική συνταγή, αλλά για μένα λειτούργησε.

Οφείλω να προσθέσω ότι, διαβάζοντας πολλά για τη βυζαντινή κουλτούρα, ανακάλυψα τον Νικήτα Χωνιάτη, έναν Έλληνα ιστορικό εκείνης της περιόδου, και αποφάσισα να αφηγηθώ όλη την ιστορία ως μια διήγηση του Μπαουντολίνο — που μας παρουσιάζεται ως ψεύτης — στον Νικήτα. Είχα επίσης τη μετα-αφηγηματική μου δομή: μια ιστορία όπου όχι μόνο ο Νικήτας, αλλά ακόμα και ο αφηγητής και ο αναγνώστης δεν είναι ποτέ βέβαιοι για το τι διηγείται ο Μπαουντολίνο.



## ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ

Είπα παραπάνω ότι μόλις βρω τη σημαίνουσα εικόνα, η ιστορία μπορεί να προχωρήσει μόνη της. Αυτό ισχύει ως έναν βαθμό. Προκειμένου να προχωρήσει η ιστορία, ο συγγραφέας πρέπει να θέσει κάποιους περιορισμούς.

Οι περιορισμοί είναι απαραίτητοι σε κάθε καλλιτεχνικό εγχείρημα. Ένας ζωγράφος που αποφασίζει να χρησιμοποιήσει λάδια αντί για τέμπρα, καμβά αντί για τοίχο· ένας συνθέτης που προτιμά ένα ορισμένο κλειδί· ένας ποιητής που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ρυθμικά δίστιχα, ή ενδεκασύλλαβους αντί για αλεξανδρινούς στίχους — όλοι εγκαθιδρύουν ένα σύστημα περιορισμών. Το ίδιο και οι πρωτοπόροι καλλιτέχνες, που μοιάζει σαν να αποφεύγουν τους περιορισμούς· αυτοί απλώς κατασκευάζουν άλλους, που δε γίνονται αντιληπτοί.

Το να επιλέξω τις επτά σάλπιγγες της Αποκάλυψης ως σχήμα για τη διαδοχή των γεγονότων, όπως έκανα στο *Όνομα του ρόδου*, είναι ένας περιορισμός. Ένας άλλος ήταν να θέσω την ιστορία σε μια ακριβή χρονική στιγμή, επειδή σε μια ορισμένη ιστορική περίοδο μπορείς να κάνεις κάποια πράγματα να συμβούν, μα όχι άλλα. Περιορισμός ήταν το να αποφασίσω πως, ακολουθώντας τις αποκρυφιστικές εμμονές κάποιων χαρακτήρων μου, το *Εκκρεμές του Φουκώ* έπρεπε να

έχει ακριβώς εκατόν είκοσι κεφάλαια, και ότι η ιστορία έπρεπε να χωριστεί σε δέκα μέρη, όπως τα Σεφινιώ της Καμπάλα.

Άλλος περιορισμός στο *Εκκρεμές του Φουκώ* ήταν ότι οι χαρακτήρες έπρεπε να έχουν ζήσει τις φοιτητικές εξεγέρσεις του 1968. Αλλά ο Μπέλμπο γράφει τα αρχεία του στον υπολογιστή του —που επίσης παίζει έναν μορφικό ρόλο στην ιστορία, εμπνέοντας εν μέρει την κυβευτική και συνδυαστική φύση της— ώστε τα τελικά γεγονότα να μπορούν να συμβούν μόνο στις αρχές της δεκαετίας του 1980 και όχι πριν, αφού οι πρώτοι προσωπικοί υπολογιστές με προγράμματα επεξεργασίας κειμένων πωλούνταν στην Ιταλία στα 1982-83. Για να επιτρέψω όμως στον χρόνο να περάσει από το 1968 στο 1983, αναγκάστηκα να στείλω τον ήρώά μου, τον Καζαουμπόν, κάπου αλλού. Πού; Οι αναμνήσεις μου από κάποια μαγικά τελετουργικά που είχα παρακολουθήσει με επανέφεραν στη Βραζιλία, όπου τοποθέτησα τον Καζαουμπόν για πάνω από δέκα χρόνια. Πολλοί βρήκαν αυτή την απομάκρυνση πολύ μεγάλη, αλλά για μένα (και κάποιους καλοπροαίρετους αναγνώστες) ήταν ουσιώδης, επειδή ό,τι συμβαίνει στη Βραζιλία είναι κάτι σαν ένα παραισθησιακό προαίσθημα όσων θα συμβούν στους χαρακτήρες μου στο υπόλοιπο βιβλίο.

Αν η IBM ή η Apple είχαν αρχίσει να πωλούν κα-

λους επεξεργαστές κειμένων έξι ή επτά χρόνια νωρίτερα, το μυθιστόρημά μου θα ήταν διαφορετικό. Δε θα υπήρχε η Βραζιλία — και από τη δική μου οπτική γωνία, αυτό θα ήταν μεγάλη απώλεια.

Το *Νησί της προηγούμενης ημέρας* βασιζόταν σε αρκετούς χρονικούς περιορισμούς. Για παράδειγμα, ήθελα ο ήρωάς μου, ο Ρομπέρτο, να βρίσκεται στο Παρίσι την ημέρα που πέθανε ο Ρισελιέ (4 Δεκεμβρίου 1642). Ήταν άραγε απαραίτητο να είναι ο Ρομπέρτο παρών στον θάνατο του Ρισελιέ; Καθόλου· η ιστορία μου θα ήταν η ίδια, ακόμα και αν ο Ρομπέρτο δεν είχε δει τον Ρισελιέ στην επιθανάτια αγωνία του. Επιπλέον, όταν εισήγαγα αυτό τον περιορισμό, δεν είχα κάποιον συγκεκριμένο σκοπό κατά νου ως προς την πιθανή του λειτουργία. Απλώς ήθελα να παρουσιάσω τον Ρισελιέ τη στιγμή του θανάτου του. Ήταν απλώς σαδισμός.

Αυτός όμως ο περιορισμός με ανάγκασε να λύσω έναν γρίφο. Ο Ρομπέρτο έπρεπε να φτάσει στο νησί τον Αύγουστο του επόμενου έτους, επειδή αυτός ήταν ο μήνας που είχα επισκεφτεί εκείνα τα νησιά, και μπορούσα να περιγράψω ηλιοβασιλέματα σε βραδινούς ουρανούς μόνο εκείνη την εποχή. Δεν ήταν αδύνατο να πάει ένα καράβι από την Ευρώπη στη Μελανησία σε έξι ή επτά μήνες, αλλά έπρεπε να αντιμετωπίσω μια τρομερή δυσκολία: μετά τον Αύγουστο, κάποιος

θα έπρεπε να βρίσκει το ημερολόγιο του Ρομπέρτο σχετικά με ό,τι είχε απομείνει από το καράβι που τον φιλοξενούσε. Όμως ο Ολλανδός εξερευνητής Άμπελ Τάσμαν έφτασε στα νησιά Φίτζι μάλλον πριν από τον Ιούνιο — δηλαδή, προτού φτάσει ο Ρομπέρτο. Αυτό εξηγεί τις νύξεις που εισήγαγα στο τελευταίο κεφάλαιο για να πείσω τον αναγνώστη ότι ίσως ο Τάσμαν είχε διαπλεύσει δύο φορές αυτό το αρχιπέλαγος δίχως να καταγράψει τη δεύτερη επίσκεψη στο ημερολόγιο του καραβιού (ώστε και ο συγγραφέας και ο αναγνώστης να παρασυρθούν να φανταστούν σιωπές, συνωμοσίες, αμφισημίες), ή ότι ο καπετάνιος Μπλάι προσάραξε στο νησί όταν δραπέτευσε από την ανταρσία του Μπάουντι (μια πιο συναρπαστική υπόθεση, και ένας ωραίος και ειρωνικός τρόπος να συγχωνευτούν δύο κειμενικά σύμπαντα).

Το μυθιστόρημά μου βασίζεται σε πολλούς άλλους περιορισμούς, αλλά δεν μπορώ να τους αποκαλύψω όλους. Για να γράψει κανείς ένα επιτυχημένο μυθιστόρημα, πρέπει να κρατά ορισμένες συνταγές μυστικές.

Όσο για το Μπαουντολίνο, είπα πως ήθελα να αρχίσω την ιστορία με την Κωνσταντινούπολη να φλέγεται, το 1204. Καθώς είχα σκοπό να βάλω τον Μπαουντολίνο να πλαστογραφήσει ένα γράμμα από τον Ιωάννη τον Πρεσβύτερο και να συμμετάσχει στην ίδρυση της

Αλεσάντρια, ήμουν υποχρεωμένος να βάλω την ημερομηνία γέννησής του γύρω στο 1142, ώστε το 1204 να είναι ήδη εξήντα δύο ετών. Με αυτή την έννοια, η ιστορία έπρεπε να αρχίσει από το τέλος της, με τον Μπαουντολίνο να αφηγείται τις περασμένες του περιπέτειες μέσα από διάφορα φλας μπακ. Κανένα πρόβλημα.

Όμως ο Μπαουντολίνο βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη καθώς επιστρέφει από το βασίλειο του Ιωάννη του Πρεσβύτερου. Τώρα, το ψεύτικο γράμμα από τον ιερέα—από ιστορική άποψη—πλαστογραφήθηκε ή διαδόθηκε γύρω στο 1160, και στο μυθιστόρημά μου ο Μπαουντολίνο το γράφει για να πείσει τον Φρειδερίκο Βαρβαρόσα να προελάσει προς εκείνο το μυστηριώδες βασίλειο. Έτσι, ακόμα κι αν ο Μπαουντολίνο έπρεπε να περάσει περίπου δεκαπέντε χρόνια ταξιδεύοντας στο βασίλειο, μένοντας εκεί και γλιτώνοντας από χιλιάδες περιπέτειες, δε θα μπορούσε να αρχίσει το οδοιπορικό του πριν από το 1198 (επίσης, έχει αποδειχτεί ιστορικά ότι ο Βαρβαρόσα κινήθηκε ανατολικά μόλις εκείνο το έτος). Τι στο καλό να έκανα τότε με τον Μπαουντολίνο από το 1160 ως το 1190; Ποιος τον εμπόδιζε να αρχίσει την εξερεύνησή του αμέσως μόλις θα διέδιδε το γράμμα; Η κατάσταση θύμιζε την ιστορία με τον υπολογιστή στο *Εκκρεμές του Φουκώ*.

Αναγκάστηκα λοιπόν να τον κρατήσω απασχολη-

μένο, και τον έκανα να καθυστερεί διαρκώς την αναχώρησή του. Έπρεπε να επινοήσω μια σειρά από απρόσμενα συμβάντα προκειμένου να «ροκανίσω» τον χρόνο ως το τέλος του αιώνα. Μόνο έτσι όμως το μυθιστόρημα εξάπτει την επιθυμία — όχι μόνο στον Μπαουντολίνο αλλά και στους αναγνώστες του. Ο Μπαουντολίνο λαχταρά το βασίλειο, αλλά πρέπει να αναβάλλει συνεχώς την αναζήτησή του. Έτσι το βασίλειο του Ιωάννη του Πρεσβύτερου μεγαλώνει ως αντικείμενο του πόθου του Μπαουντολίνο και, ελπίζω, και ως αντικείμενο της αναγνωστικής επιθυμίας. Και πάλι, τα πλεονεκτήματα των περιορισμών.

### ΔΙΠΛΗ ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ

Δεν ανήκω σε εκείνη τη συμμορία των κακών συγγραφέων που λένε πως γράφουν μόνο για τον εαυτό τους. Τα μόνα πράγματα που γράφουν οι συγγραφείς για τον εαυτό τους είναι λίστες με ψώνια, που τους βοηθούν να θυμούνται τι να αγοράσουν, και που μπορούν μετά να τις πετάξουν. Όλα τα υπόλοιπα, ακόμα και οι λίστες με τα άπλυτα, είναι μηνύματα που απευθύνονται σε κάποιον άλλον. Δεν είναι μονόλογοι· είναι διάλογοι.

Οι κριτικοί έχουν βρει λοιπόν ότι τα μυθιστορήματά μου περιέχουν ένα τυπικό μεταμοντέρνο γνώρισμα — δηλαδή, τη διπλή κωδικοποίηση.<sup>4</sup>

Είχα εξαρχής συνειδητοποιήσει —και το έγγραφα στο *Επιμύθιο στο «Όνομα του Ρόδου»*— πως ό,τι κι αν είναι ο μεταμοντερνισμός, εγώ χρησιμοποιώ τουλάχιστον δύο τυπικές μεταμοντέρνες τεχνικές. Η μία είναι η διακειμενική ειρωνεία: άμεσα παραθέματα από άλλα διάσημα κείμενα, ή λίγο πολύ εμφανείς αναφορές σε αυτά. Η δεύτερη είναι η μετα-αφήγηση: στοχασμοί που κάνει το κείμενο πάνω στην ίδια του τη φύση, όταν ο συγγραφέας μιλά άμεσα στον αναγνώστη.

«Διπλή κωδικοποίηση» είναι η ταυτόχρονη χρήση της διακειμενικής ειρωνείας και μιας υπόρρητης μετα-αφηγηματικής επίκλησης. Τον όρο εισήγαγε ο αρχιτέκτονας Charles Jencks, για τον οποίο η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική «μιλά τουλάχιστον σε δύο επίπεδα ταυτοχρόνως: σε άλλους αρχιτέκτονες και σε μια ανήσυχη μειονότητα που ενδιαφέρεται ειδικά για αρχιτεκτονικά νοήματα, καθώς και στο κοινό εν γένει, ή στους ντόπιους κατοίκους, που ενδιαφέρονται για ζητήματα ως προς την άνεση, την παραδοσιακή κατασκευή κτιρίων και έναν τρόπο ζωής».<sup>5</sup> Το προσδιορίζει ακόμα περισσότερο: «Το μεταμοντέρνο κτίριο ή έργο τέχνης απευθύνεται συγχρόνως σε μια μειονότητα, σε ένα ελίτ κοινό που χρησιμοποιεί “υψηλούς” κώδικες, και σε ένα μαζικό κοινό που χρησιμοποιεί λαϊκούς κώδικες».<sup>6</sup>

Ας αναφέρω ένα παράδειγμα διπλής κωδικοποίη-

σης από τα δικά μου μυθιστορήματα. Το Όνομα του ρόδου αφηγείται στην αρχή πώς ο συγγραφέας έπεσε πάνω σε ένα παλιό μεσαιωνικό κείμενο. Αυτό είναι μια κραυγαλέα περίπτωση διακειμενικής ειρωνείας, αφού ο τόπος (δηλαδή, ο λογοτεχνικός κοινός τόπος) του χειρογράφου που ανακαλύπτεται εκ νέου έχει σεβαστή καταγωγή. Η ειρωνεία είναι διπλή, και είναι συνάμα μια μετα-αφηγηματική πρόταση, αφού το κείμενο ισχυρίζεται ότι το χειρόγραφο ήταν διαθέσιμο μέσω μιας μετάφρασης ενός αυθεντικού χειρογράφου η οποία έγινε τον 19ο αιώνα – μια παρατήρηση που δικαιολογεί κάποια στοιχεία νεογοθτικού μυθιστορήματος που υπάρχουν στην ιστορία. Οι λιγότερο υποψιασμένοι αναγνώστες, ή και όσοι αρέσκονται σε λαϊκά αναγνώσματα, δε θα μπορούν να απολαύσουν την αφήγηση που ακολουθεί αν δεν καταλάβουν αυτό το παιχνίδι με τα κινέζικα κουτιά, αυτή την παλινδρόμηση των πηγών, που προσδίδουν στην ιστορία μιαν αύρα αμφισημίας.

Αν όμως θυμάστε, η επικεφαλίδα πάνω στη σελίδα που αναφέρεται στη μεσαιωνική πηγή είναι «Χειρόγραφο, φυσικά». Η λέξη «φυσικά» πρέπει να ασκεί μια ιδιαίτερη επίδραση στους εκλεπτυσμένους αναγνώστες, που είναι πλέον αναγκασμένοι να συνειδητοποιήσουν πως ασχολούνται με έναν λογοτεχνικό τόπο και ότι ο συγγραφέας αποκαλύπτει τη δική του



«αγωνία της επίδρασης», αφού παραπέμπει σκόπιμα (τουλάχιστον για τους Ιταλούς αναγνώστες) στον μεγαλύτερο Ιταλό μυθιστοριογράφο του 19ου αιώνα, τον Αλεσάντρο Μαντσόνι, που αρχίζει το βιβλίο του *Οι αρραβωνιασμένοι* ισχυριζόμενος ότι πηγή του είναι ένα χειρόγραφο του 17ου αιώνα. Πόσοι αναγνώστες θα μπορούσαν να συλλάβουν τις ειρωνικές αντηχήσεις αυτού του «φυσικά»; Όχι πολλοί, αφού αρκετοί μού έγραψαν για να με ρωτήσουν αν εκείνο το χειρόγραφο υπήρξε πραγματικά. Αν όμως δεν έχουν συλλάβει τη νύξη, θα μπορούν άραγε να εκτιμήσουν την υπόλοιπη ιστορία και να γευτούν το μεγαλύτερο κομμάτι της; Πιστεύω πως θα μπορούν. Απλώς θα χάσουν ένα επιπλέον κλείσιμο ματιού.

Παραδέχομαι ότι ο συγγραφέας, όταν εφαρμόζει αυτή την τεχνική της διπλής κωδικοποίησης, καθιερώνει μια κάποια σιωπηρή συνενοχή με τον καλλιεργημένο αναγνώστη, και ότι όσοι αρέσκονται σε λαϊκά αναγνώσματα, όταν δεν αντιλαμβάνονται την εκλεπτυσμένη νύξη, ίσως νιώθουν πως κάτι τους διαφεύγει. Αλλά η λογοτεχνία, πιστεύω, δεν έχει ως μοναδικό της σκοπό να διασκεδάζει και να παρηγορεί τους ανθρώπους. Αποβλέπει επίσης στο να προκαλεί και να εμπνέει τους ανθρώπους να διαβάσουν το ίδιο κείμενο δύο φορές, ίσως πολλές φορές, επειδή θέλουν να το καταλάβουν καλύτερα. Πιστεύω λοιπόν ότι η

διπλή κωδικοποίηση δεν είναι ένα αριστοκρατικό κα-  
πρίτσιο, αλλά ένας τρόπος να δείχνει κανείς σεβασμό  
στη νοημοσύνη και την ευμένεια του αναγνώστη.