



Sofia Iakovidou

Democritus University of Thrace

Από τη δυστοπία στο γκροτέσκο ή μεταξύ πολιτικών και μεταπολιτικών μυθοπλασιών

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κάθε καθεστώς έχει τη γραφή του.. Η γραφή, καθώς είναι η έντονα στρατευμένη μορφή του λόγου, περιέχει ταυτόχρονα, εξαιτίας μιας πολύτιμης διαφορούμενης έννοιας, το είναι και το φαίνεσθαι της εξουσίας, αυτό που είναι και αυτό που θα ήθελε να πιστεύουν ότι είναι μια ιστορία των πολιτικών γραφών θα αποτελούσε λοιπόν την καλύτερη κοινωνική φαινομενολογία.

Roland Barthes

Προτάσσοντας αυτά τα λόγια του Μπαρτ, ο Αλ. Αργυρίου ξεκινά το κείμενό του «Το ύφος μιας γλώσσας και η γλώσσα ενός ύφους»¹ το οποίο κλείνει τον περίφημο τόμο *Δεκαοχτώ κείμενα* συνοψίζοντας το διακύβευμά τους. Γιατί τα κείμενα αυτά αυτό διερευνούν: πώς μιλάει κανείς όταν του ακυρώνουν τον λόγο. Ίσως έτσι ακριβώς να του πολλαπλασιάζουν τον τρόπο: να διαμορφώνεται ένα συλλογικό (μέσα στην εγγενή ετερογένειά του) υποκείμενο που να μιλά πολλές γλώσσες – ποίηση, πρόζα, κριτικό δοκίμιο, αντιτάσσοντας τόσα ύφη, τόσους τρόπους του άλλως λέγειν, όσες ο λόγος της εξουσίας θα ήθελε να απαλείψει. Εδώ θα διερευνήσουμε δύο κυρίαρχες: τη δυστοπία και το γκροτέσκο, που είθισται να συνδέονται με μυθοπλασίες πολιτικού² και μεταπολιτικού τύπου αντίστοιχα. Όσο όμως κι αν η δυστοπία κορυφώνει τη δυσφορία απέναντι στον απολυταρχισμό ενώ το γκροτέσκο

- στη σύγχρονή του τουλάχιστον εκδοχή που θα με απασχολήσει εδώ - διατρανώνει την ερημία που προκύπτει όταν εκλείπει κάθε είδους κοινωνική πρόσδεση ή όριο, όταν το εγώ έχει μείνει μόνο επί σκηνης να χειρονομεί και να μορφάζει χωρίς να μπορεί να εγγυηθεί την ύπαρξή του κανένα κοινωνικό σύστημα³, όσο λοιπόν κι αν η μεν δυστοπία παρωδεί τον απόλυτο έλεγχο, το δε γκροτέσκο την παντελή απουσία του, θα αρκούσε μια προσεκτικότερη ματιά για να διακρίνουμε περισσότερες γεινιότητες παρά διαφορές. Κοντά σ' αυτές θα φωτιστούν εκ νέου και οι έννοιες του πολιτικού και του μεταπολιτικού⁴.

Αν η στιγμή του πολιτικού είναι αυτή κατά την οποία μια τάξη πραγμάτων αναδιατάσσεται και έρχεται στην επιφάνεια το νέο⁵, τα τελευταία χρόνια της Δικτατορίας, όταν οι άνθρωποι των γραμμάτων αποφασίζουν να σπάσουν την κατά Γσίρκα «επίθεση σιωπής» που επέβαλλαν στο καθεστώς και να καταθέσουν μια συλλογική κίνηση διαμαρτυρίας σαν και αυτήν των *Δεκαοχτώ κειμένων*, είναι μια προνομιακή τέτοια στιγμή.

Το εντυπωσιακό είναι ότι τα κείμενα αυτά (που θα αποτελέσουν το ηχηρό προανάκρουσμα μιας σειράς αντίστοιχων κινήσεων μεταξύ 1971-4⁶ - και εξαιτίας αυτής ακριβώς της εμβληματικότητάς τους θα εστιαστώ κι εγώ σ' αυτά εδώ) μετέρχονται εικόνες και σχήματα που απαντούν με μεγάλη πυκνότητα και στη μυθοπλασία νεότερων συγγραφέων, που αν ένα στοιχείο τους συναπαρτίζει σε «γενιά», τη λεγόμενη γενιά του '90, είναι ακριβώς το ότι έχουν γεννηθεί μετά τη Μεταπολίτευση, κι επομένως δεν μοιράζονται ούτε την ενοχή της Δεξιάς, ούτε αυτήν της Αριστεράς, όπως δηλώνουν emphaticά. Αντιθέτως, όντας παιδιά της παγκοσμιοποίησης, όπου μια κοινή υπόσχεση ευδαιμονισμού πλανάται στην ατμόσφαιρα και τα ΜΜΕ μοιάζει να επιφέρουν έναν εκδημοκρατισμό της πληροφορίας (βιβλία, μουσικές, ταινίες κυκλοφορούν σχεδόν ταυτόχρονα παντού), δηλώνουν πως αισθάνονται πιο κοντά σε ξένους συνομηλικούς τους συγγραφείς, παρά σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε στην ελληνική λογοτεχνία, και δη τη μεταπολεμική⁷.

Και όμως, από το ακινητοποιημένο σώμα του ασθενούς που γυψώνεται σταδιακά ολόκληρο από τους γιατρούς και εντέλει τρώει και μια μυστριά στο στόμα, που γεμίζει χαρακτηριστικά κι αυτό εντέλει με την υδαρή μάζα του γύψου στον «Γύψο» του Θανάση Βαλτινού και των *Κειμένων*, μέχρι τονά(ν)εργο νέο στο *Θάύμα της αναπνοής* του Δημήτρη Σωτάκη (2009), που ακινητοποιείται σταδιακά ολοσχερώς μέσα στο ίδιο του το σπίτι, από τα έπιπλα που μεταφέρει εκεί μια εταιρεία που του υπόσχεται εύκολη ευημερία, καταλήγοντας να του υποθηκεύσει κάθε ζωτικό χώρο, αφήνοντάς τον πλέον να μπορεί μόνο

ν' αναπνέει αφού έχει καλύψει όλο του το πρόσωπο με βαμβάκι – πιθανότατα και το στόμα, όπως στους νεκρούς - η απόσταση δεν είναι μεγάλη. Το ίδιο ισχύει για όσα βλέπει μέσα από το κυανοκυάλι του να διαδραματίζονται σε μια ναυτική πολίχνη ο αφηγητής του «Αγία Κυριακή στο Βράχο» του Μένη Κουμανταρέα και των *Κειμένων*. Παρακολουθεί το μακέλεμα, τον ολικό αφανισμό μιας μικρής κοινότητας, και το ίδιο παρακολουθεί και ο αναγνώστης του *Μανιφέστου της ήττας* της Αντζελας Δημητρακάκη σε ό,τι αφορά την ομάδα καλλιτεχνών που έχει συγκεντρωθεί σε ένα νησί, όπως και στη *Writersland, το νησί των συγγραφέων* του Νίκου Βλαντή. Η γενιά του '90 δεν περίμενε βέβαια την οικονομική κρίση για να σκοτώσει τους όλο και πιο συχνά καλλιτέχνες ήρωές της: το *Μανιφέστο της ήττας* και η *Writersland* κυκλοφορούσαν από το 2006.

Η πρωτόγνωρη ωστόσο παγκόσμια κρίση, με την κρίση του μέλλοντος ως πεδίου προσδοκιών που συνεπιφέρει, έχει εμφανώς δημιουργήσει αναδιατάξεις και στις δικές τους δυστοπίες. Έτσι, στο πιο πρόσφατο *Ίσλα Μπόα* του Χρ. Αστερίου (2012) οι καλλιτέχνες ως ήρωες αποσύρονται και οι συναθροισμένοι στο δικό του απομακρυσμένο νησί αποδεκατίζονται στο όνομα ενός τηλεοπτικού πειράματος που καταρρέει, καθώς μαστίζεται και αυτό από την οικονομική κρίση. Στον δε *Θάνατο των ανθρώπων* (2012) του Δημήτρη Σωτάκη και πάλι, εκλείπει και αυτός ο τόπος του νησιού. Σ' αυτό οι κάτοικοι της μικρής κοινότητας με το παράξενο όνομα Θάλη (που μοιάζει να προκύπτει από τα «θαλωρή» και «κόγχη»), μια και οι πολίτες της ζουν εκεί ανέγγιχτοι από ανταγωνιστικότητες και τριβές) πεθαίνουν και αυτοί εξαιτίας ενός λοιμού που θυμίζει δυστοπίες παλιότερου τύπου, με σύγχρονα όμως υλικά. Για να μην προτρέχω όμως άλλο και κυρίως για να επανέλθω στο θέμα, που δεν είναι η σύγκριση πλοκών αλλά τρόπων απόδοσης νοήματος και πρόκλησης αναγνωστικής αντίδρασης, θα επιστρέψω σ' αυτούς. Όπως εξάλλου τόνιζε ο Αλέξανδρος Αργυρίου, το ύφος μιας γλώσσας είναι από μόνο του «παρασημαντική πραγμάτων».

Στόχος μου λοιπόν δεν είναι να προβώ σε κριτική αντιπαράθεση δύο τέτοιων «παρασημαντικών», όπως η δυστοπία και το γκροτέσκο. Αμφότερα πάσχουν ήδη από σημασιολογικό πληθωρισμό. Αλλά και ούτε μπορούν να εκληφθούν μανιχαϊστικά: ούτε η δυστοπία μπορεί να νοηθεί απλώς ως το αντίθετο της ουτοπίας, ενός κόσμου πολύ καλού για να είναι αληθινός, ούτε το γκροτέσκο μπορεί να επιμεριστεί μόνο σε τραγικό και κωμικό⁸ και να οριστεί το ένα ως το αντίθετο του άλλου. Ίσως ακριβώς επειδή οι έννοιες

αυτές – ουσιαστικά η γκάμα των πραγματώσεων, μυθοπλαστικών κυρίως, αυτού που περιλαμβάνουν – δεν ορίζονται απλώς αντινομικά, χρήζουν είτε κριτικών διαβαθμίσεων (ζήτημα που έχει ήδη αντιμετωπιστεί από το πεδίο των ουτοπικών σπουδών – Sargent, Jameson, Moylan, Μπαλασόπουλος)⁹ είτε διακρίβωσής τους κατευθείαν στο επίπεδο της πρόσληψης, και όχι σε σχέση με ένα a priori σετ γνωρισμάτων. Η δεύτερη περίπτωση υποστηρίζεται αναφορικά με το γκροτέσκο από τον Rémi Astruc (*Le renouveau du grotesque dans le roman du vingtième siècle. Essai d'anthropologie littéraire*), ο οποίος έχει προσπαθήσει να καταδείξει τους τρόπους προέκτασης της έννοιας αυτής πέρα από τις παραδοσιακές της εκφάνσεις (την καρναβαλική αντιστροφή των αξιών, το μπαχτινικό χαμηλό) στη σύγχρονη εποχή.

Εδώ το γκροτέσκο αναγνωρίζεται περισσότερο σε μια εντύπωση (είναι θα λέγαμε ένα «σχήμα αίσθησης»), ένα αποτέλεσμα που παράγεται κειμενικά και όχι σε γεγονότα ή a priori χαρακτηριστικά («se reconnaît à un effet et non à des faits»)¹⁰ που έχει να κάνει με μια «αντίδραση απέναντι στο σκάνδαλο της αλλαγής και της ετερότητας, της αλλότητας»¹¹ και εκφράζει τη σύγχρονη πολιτισμική α-διαθεσία απέναντι σε ό,τι ανέκαθεν άγγιζε τα όρια και τα περιθώρια του ανθρώπινου (το ζώδες, το βρώμικο, το αισχρό) σε μια προσπάθειανα«ξορκίσειτοχάος, ήμάλλοντορίσκοτουχάουςπουκαθετίτονέο εμπεριέχει για την ανθρώπινη κατάσταση»¹². Ενσκήπτει ιδιαίτερα σε συνθήκες πολιτισμικής κρίσης, καθώς ενέχει μια δυναμική αναγέννησης, συνιστώντας μια -σχεδόν καθαρτική – αντίδραση επιβίωσης. Υπό την έννοια αυτή μοιάζει να παίρνει τη σκυτάλη από αυτήν που παραδοσιακά εκφράζει συνθήκες πολιτικής κρίσης, τη δυστοπία ή και την αντιουτοπία και διόλου σπάνια να εγκυμονείται εντός τους. Κι αυτό γιατί όχι μόνο κάποιες πρισματικές εκδοχές των δυστοπικών αφηγήσεων emπίπτουν ήδη στο γκροτέσκο, αλλά και επειδή δυστοπία και γκροτέσκο εξαρτώνται σχεδόν εξίσου από τον εντυπωσιασμό και τα αφηγηματικά σοκ και μπορούν να συνδεθούν με πολύ διαφορετικές πολιτικές και ιδεολογικές τάσεις. Συνιστούν αμφότερα πραγματώσεις ενός χρονότοπου του ανέφικτου, είναι άλλοι κόσμοι, στην προσπάθειά τους να κάνουν λόγο για το άλλο του κόσμου. Γιατί δυστοπία και γκροτέσκο είναι βαθιά ριζωμένα στο πραγματικό, και ο φακός τους μοιάζει να το καθιστά όλο και πιο ευκρινές όσο περισσότερο το παραμορφώνει.

Εκκινώντας από το εν πολλοίς αχαρτογράφητο από μια τέτοια προοπτική τοπίο της νεοελληνικής λογοτεχνίας και χωρίς βλέψεις να καλύψω αυτό το κενό, θα επιχειρήσω να σταθώ σε έργα που φωτίζουν το πεδίο και

συγχρόνως ρίχνουν το ιδιαίτερο φως τους σε ζητήματα του κριτικού διαλόγου όσο και διακρίνονται με μεγαλύτερη ευκρίνεια χάρη σε κάποια από αυτά. Στα πλαίσια αυτής της αμοιβαίας τροφοδοσίας μυθοπλασιών και κριτικής θεωρίας θα κινηθώ. Ένα κείμενο-σταθμός στην μεταπολεμική μας πεζογραφία, μια χαρακτηριστική δυστοπική αφήγηση «της αυταρχικής καταστολής», εφάμιλλη ξένων παραδειγμάτων του είδους και ισχυρός πυκνωτής των εγχώριων μεταπολεμικών και μετεμφυλιακών αδιεξόδων, ο *Λοιμός* του Ανδρέα Φραγκιά (δημ. 1972, ήταν όμως έτοιμος ήδη από το 1967), θα χρησιμεύσει περίπου ως φάρος που ρίχνει περιμετρικά το φως του στο μεταπολιτευτικό πεδίο της νεοελληνικής πεζογραφίας, άλλοτε καταναγάζοντας μεταπολιτικές του αντανάκλασεις και διογκώσεις/παραμορφώσεις στο έργο των νεώτερων και άλλοτε αφήνοντας τυφλά σημεία.

Θα είναι η αποστέρηση από τα παραδοσιακά ιδεολογικοπολιτικά έρμα αυτή που θα αφήσει στο έλεος του υπαρξιακού ιλίγγου τους νεότερους, κάνοντας άλλους, τους κάπως μεγαλύτερους όπως την Έρση Σωτηροπούλου να ισορροπούν στον μυχό του γκροτέσκου (με τη *Φάρσα* (1982) της να ανασαίνει μόνο μέσα στον παραλογισμό, στα σχεδόν εγγενώς συγκεχυμένα στα σύγχρονα πολιτισμικά συμφραζόμενα όρια του τραγικού με το κωμικό), και άλλους, νεότερους και ίσως ακόμη πιο ιλαροτραγικά προβληματισμένους όπως την Άντζελα Δημητρακάκη και τον Δημήτρη Σωτάκη να κυμαίνονται μεταξύ «δυστοπίας της τραγικής αποτυχίας» η πρώτη και «δογματικής αντιουτοπίας» ο δεύτερος σύμφωνα με τη διάκριση Μπαλασόπουλου, δηλ. κάνοντάς τους να πλάθουν έργα που δεν λοιδороύν τον ανεφάρμοστο χαρακτήρα των ουτοπικών οραμάτων, αλλά συναινούν είτε στην αποτυχία τους - παρά τις ευγενείς αρχικά προθέσεις, είτε στο καταστροφικό αποτέλεσμα που θα είχε η επικράτηση των ουτοπικών πόθων¹³. Η Δημητρακάκη εγείρει το λάβαρο της ήττας της γενιάς της, της γενιάς του '90, στο *Μανιφέστο της ήττας* (2006) πάνω σε ένα νησί που μοιάζει με γλωμή, θειώδη αντανάκλαση του νησιού των εκτοπισμένων στο *Λοιμό* – όπως ασθενής, ανέξοδη μοιάζει πάντα/ήδη κάθε ήττα πολιτισμικής τάξης σε σχέση με το βαρύ αντίτιμο μιας πολιτικής. Σε συνθήκες βέβαια σαν της τρέχουσας οικονομικής (-και όχι μόνο) κρίσης ελλοχεύει ο κίνδυνος της ευκολίας ή της προφάνειας, της απευθείας παράδοσης των ουτοπικών πόθων στη σάτιρα, που μπορεί να ξεχειλώνει και αυτά τα όρια της παραμόρφωσης ή του γκροτέσκου άπαξ και είναι βεβιασμένη, κίνδυνος που δεν απέφυγε ο Παύλος Μάτεσις (*Graffito*, 2009).

Για να ξεκινήσω με τη σημαίνουσα θέση του *Λοιμού*, μιας τυπικής δυστοπίας της αυταρχικής καταστολής, εφάμιλλης των κορυφαίων ξένων παραδειγμάτων αυτού του υπο-είδους, πρέπει να τονίσω την οξεία αίσθηση του ιστορικού όρου στην εμφάνιση ενός έργου που είχε ο Φραγκιάς¹⁴. Το γεγονός πως το έργο αυτό δημοσιεύεται στα 1972, αν και ήταν έτοιμο από το 1967 (επειδή μάλιστα κατατέθηκε συμπωματικά στο τυπογραφείο την 21 Απριλίου, τη μέρα του ξεσπάσματος της Δικτατορίας, διασώθηκε, καθώς λόγω των γεγονότων δεν πέρασε το απορριματοφόρο όπου ο συγγραφέας είχε βιαστικά πετάξει το μοναδικό του χειρόγραφο) είναι σημαίνον, όχι μόνο γιατί αργότερα αφαιρείται ο αρχικός, κατάφωρα καταγγελτικός του τίτλος («Τα ζώα») όπως και ο υπότιτλος («Σημειώσεις φυσικής ιστορίας») με τις πρόδηλα νατουραλιστικές του απηχήσεις, αλλά και γιατί έτσι πιστοποιείται πως δεν συμπύκνωνε απλώς προηγούμενα οικεία κακά αλλά ίσως προοικονομούσε και επόμενα. Με την ίδια του τη φόρμα ωστόσο ανοιγόταν ήδη στη διαχρονία.

Όντας η αφηγηματικά παγερή παράταξη μιας σειράς εντολών που η μια ξεπερνά σε παραλογισμό την άλλη, οι οποίες εξαγγέλλονται από άτομα-ιδιότητες (ο διοικητής, ο επόπτης, ο ελεγκτής, ο συνοδός), και απευθύνονται σε ένα ανώνυμο πλήθος χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά πέραν κάποιων διαθέσεων (οπεριδεής, ο εκκρεμής) ή ελάχιστων εξωτερικών διαφοροποιήσεων (ο μαύρος σκούφος, ο κίτρινος σκούφος), που είναι συγκεντρωμένο σε ένα νησί που το κατακαίει ο ήλιος, με μαρτυρικά λίγο νερό για την επιβίωσή τους, και σχεδόν εξίσου μαρτυρικά πολύ για τη διαφυγή τους (ακόμη και το να αυτοκτονήσουν πέφτοντας στη θάλασσα απαγορεύεται), εύκολα αντιλαμβανόμαστε πως περιγράφει ένα κλειστό στρατοπεδικό σύμπαν, μια Αποικία των τιμωρημένων που αξιοποιεί στο έπακρο όλα τα φυσικά γνωρίσματα του τόπου (άνυδρο, άφευκτο ξερονήσι) για να τελειοποιήσει τον εκτελεστικό μηχανισμό μιας αόρατης αλλά πανταχού παρούσας εξουσίας. Αυτό που ωστόσο πολιορκείται εδώ δεν είναι τόσο σώματα όσο συνειδήσεις: αν και οι εντολές των κρατούντων ισοδυναμούν με βασανιστήρια ικανά να αποτελειώσουν κάθε ανθρώπινη ύπαρξη, στόχος δεν είναι η φυσική εξόντωση των κρατουμένων – γι' αυτό εξάλλου δεν γίνονται απλώς τουφεκισμοί, ενώ απαγορεύεται ακόμη και η αυτοκτονία – αλλά η κάμψη της συνειδησής τους, αφού με μια απλή δήλωση μετανοίας μπορούν να αντιπαρέλθουν αυτήν την κόλαση και να περάσουν αυτομάτως στο στάτους του βασανιστή.

Αυτή η εναλλαξιμότητα των θέσεων, μια που και οι σημερινοί άτεγκτοι βασανιστές είναι και αυτοί πρώην βασανιζόμενοι που υπέκυψαν στο

μαρτύριο, καθιστά δυνατό τον χθεσινό αδύνατο, και δυνάμει αυριανό δυνατό τον σημερινό βασανιζόμενο, κι αυτή είναι η μοναδική δυναμική χρονικότητα ή μελλοντικότητα σ' αυτό το κατά τα λοιπά άχρονο και ανεξέλικτο κλειστό σύμπαν, αλλά και μια πραγματικότητα που δεν μοιράζονται απλώς όλοι, αλλά που ουσιαστικά τους ορίζει. Είναι επίσης μία μόνο από τις θεμελιώδεις αντιστροφές των αντιθέτων που βιώνουν. Η απόλυτη εναλλαξιμότητα μεταξύ ζωής και θανάτου, ανθρώπου και ζώου, μεγάλου και μικρού μεγέθους, ημέρας και νύχτας, καθιστά τα διαμετρικά αντίθετα όχι απλώς ισοδύναμα, αλλά τον αρνητικό πόλο σχεδόν ανώτερο ή και προτιμητέο.

Έτσι, οι κρατούμενοι δεν είναι απλώς υποχρεωμένοι να εκτελούν εξωφρενικές διαταγές όπως το να πιάνουν έναν ορισμένο αριθμό μυγών και ακολουθώς ποντικών καθημερινά αλλά και προσομοιάζονται οι ίδιοι διαρκώς με ζώα, οι λάκκοι όπου κοιμούνται αποκαλούνται «τάφοι», και μάλιστα «οικογενειακοί», κάτι που μάλλον σημαίνει ομαδικοί, μια και αλλάζουν όλοι μαζί πλευρό λόγω στενότητας χώρου, τα όνειρα απαγορεύονται όπως και παντός τύπου ιδιωτικότητα, καθένας γειτνιάζει επικίνδυνα με δυναμικό του καταδότη καθώς και ο ύπνος τους επιτηρείται και οι εφιάλτες πληρώνονται με άγρια βασανιστήρια, ενώ κάθε είδους ζώφια και ερπετά τους επιτίθενται ανενόχλητα και τη νύχτα, τη στιγμή που σχεδόν τους χλευάζουν ολημερίς, τόσο με το αμείωτο πλήθος τους, μια και είναι περισσότερο καλοθρεμμένα και ισχυρά από τους ίδιους, όσο και με την πανταχού παρουσία και την ελευθερία τους. Ζώα και εξουσία, ζωή και θάνατος ισοσκελίζονται κατά έναν τρόπο που η αφήγηση καθιστά απολύτως φυσιολογικό δια του στόματος του κεντρικού φορέα της:

«Οι άνθρωποι δουλεύουν όλη μέρα και το βράδυ κατεβαίνουν με τα τέσσερα ν' αναπαυτούν στους μικρούς οικογενειακούς τάφους (σ.16) Στον οικογενειακό τάφο είναι πολύ καλά. Μια αγωγή σιωπής και η γνωριμία με το χώμα» (σ. 17).

Αν και η αναφορά σε πρόσωπα και συγκεκριμένες καταστάσεις είναι μηδενική, για τον έλληνα τουλάχιστον αναγνώστη το κολαστήριο αυτό διαγράφει ανάγλυφα έναν από τους τόπους εξορίας που λειτούργησαν μετεμφυλιακά, στο πλαίσιο του ψυχροπολεμικού κλίματος που επικράτησε τότε, και δη τη Μακρόνησο, όπου ο δηλωμένος αριστερός Φραγκιάς επίσης πέρασε δύο χρόνια, από το '50-52. Το έργο ωστόσο αυτό, όπως και κάθε γνήσια δυστοπική αφήγηση, καθιστά το ιστορικό με το υπερϊστορικό αζεχώριστα,

σαν τις δύο όψεις του ίδιου φύλλου χαρτιού. Η ίδια η δυναμική της ουτοπικής μυθοπλασίας έγκειται, όπως ο James Buzard μας υπενθυμίζει, στο ότι είναι βαθιά εθνογραφική:

«Οι αφηγητές της είναι ‘συμμετοχικοί παρατηρητές’, εκπαιδευμένοι από αυτόχθονες πληροφοριοδότες στην υπηρεσία μιας χωροθετημένης κουλτούρας απ’ όπου η ιστορία μοιάζει να έχει εξαφανιστεί, με τον χρόνο να μετασχηματίζεται σ’ ένα αδειανό γεωλογικό μέσο μελλοντικότητας χωρίς ορίζοντα»¹⁵.

Και είναι ακριβώς αυτή η συνθήκη που αυτομάτως εκτινάσσει τον *Λοιμό* σε έναν πυκνό διακειμενικό γαλαξία που έχει στο επίκεντρό του έργα όπως το *Εμείς* του Zamiatin (1921), το *1984* του Orwell (1948) ή το *Fahrenheit 451* του Bradbury (1953), που επίσης δομούνται στη βάση της τρομοκρατικής εξουσίας, της επιτήρησης και της σιδερένιας πειθαρχίας, καταδεικνύοντας πόσο αυτοκαταστροφική μπορεί να αποβεί η απόλυτη επικράτησή τους, και στις παρυφές του περιλαμβάνει έργα που επίσης αποδίδουν συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες αλλά είναι πολύ ευρύτερου, υπαρξιακού, βεληνεκούς, όπως η *Πανούκλα* του Καμού ή *Οι μύγες* του Σαρτρ, που αφορούν μεν στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με κανέναν όμως τρόπο δεν μπορούν να περιοριστούν στη συγχρονία¹⁶. Και οι μύγες του *Λοιμού* δηλώνουν το ανεξάληπτο του κακού, τη δαιμονική δύναμη που δεν μπορούμε να εξοντώσουμε όπως στις *Μύγες* του Σαρτρ, και όσο τα σμήνη τους υπεργεϊώς όπως και αυτά των ποντικών υπογεϊώς κυκλώνουν τους κρατούμενους, και οι εντολές στα μεγάφωνα τους παροτρύνουν με όλο και εντεινόμενο στόμφο «στην εξάλειψη των φορέων των φυσικών και ηθικών μολύνσεων», τόσο κορυφώνεται, σχεδόν οπερατικά, ο εκκωφαντικός βόμβος όχι απλώς του οικτρά τρωτού αλλά του παρανοϊκού της ύπαρξης - ό,τι ακριβώς δηλώνει και η πανούκλα στον Καμού. Τίποτε δεν κάνει νόημα, τη στιγμή ακριβώς που όλα ως δια μαγείας μοιάζουν να κάνουν: «Όλα, εδώ και παντού, τώρα και πάντοτε, είναι κουβάλημα πέτρας και κυνηγητό της μύγας» (σ. 86), καταλήγει να διαπιστώνει ο αφηγητής, που αναθυμάται πως και ο ίδιος στο παιδικό του δωμάτιο συνέθλιβε σαδιστικά μύγες, ό,τι ακριβώς κάνουν τώρα οι βασανιστές με τον ίδιο. Παντού ένα μίγμα συμβάσεων και υποταγής, που απλώς εκεί βιώνεται σε συμπυκνωμένη μορφή, και φτάνει να τον κάνει να διερωτάται για τον εαυτό του: «Μα έζησε ποτέ πουθενά αλλού εκτός από δω; Ίσως και να έγινε κάποτε, αλλά βρίσκεται ξεθωριασμένο πίσω από χιλιάδες χρόνια» (σ. 85) «Πόσο όμορφα και τυραννικά γυάλιζε η

θάλασσα!» καταλήγει να θαυμάζει, σαν σε μαύρη αποκάλυψη, ο αφηγητής. Ο τόπος ολόκληρος μοιάζει αίφνης στα μάτια του «σαν ένα τεράστιο καράβι μ'ολάνοιχτα πανιά γεμάτο σημαιούλες, λαμπιόνια, στολίδια, που αρμενίζει θριαμβευτικά σε μια πετρωμένη θάλασσα»¹⁷ (σ. 80).

Βρισκόμαστε ήδη εδώ στην καρδιά του γκροτέσκου, του απόλυτου αναποδογυρίσματος, της πραγμάτωσης ενός ανέφικτου και αβίωτου κόσμου που ωστόσο φαντάζει σαν την εφιαλτική ψίχα του πραγματικού. Ό,τι ο αναγνώστης προ πολλού βιώνει ως επίταση της ασφυξίας του, καθώς κάθε κεφάλαιο του βιβλίου είναι η αφήγηση καινούριων, ακόμη πιο παράλογων βασανιστηρίων - κουβάλημα πέτρας για την ανέγερση γελοίων μνημείων, πιάσιμο μυγών κ.ο.κ - βιώνεται από τον αφηγητή ως υπερεντατικοποίηση του πραγματικού και αποτυπώνεται με απίστευτη εικονιστική ένταση, θυμίζοντας πόσο γεινιάζει το γκροτέσκο με τη ζωγραφική¹⁸. Αυτή εντούτοις η αναγνωστική δυσανεξία είναι χαρακτηριστική τόσο των γκροτέσκων όσο και των δυστοπικών αφηγήσεων, αφού εξαρτώνται εξίσου από τον εντυπωσιασμό και τα αφηγηματικά σοκ. Άλλο κοινό τους γνώρισμα είναι ότι αμφότερες λειτουργούν σε ανιστορικό ή υπεριστορικό επίπεδο, κερδίζουν όμως το ειδικό τους βάρος όταν συνδέονται με συγκεκριμένα ιστορικά συμφραζόμενα.

Εκεί όπου οι δύο αυτοί τύποι αφήγησης διαφοροποιούνται είναι στο ότι ενώ οι δυστοπικές αφηγήσεις αποτελούν σε μεγάλο βαθμό καταγγελία των ολοκληρωτικών καθεστώτων κάθε μορφής, οι γκροτέσκες πετυχαίνουν να διασφαλίσουν μια ορισμένη ιδεολογική ασυλία στον συγγραφέα, αφού το σχήμα αυτό είναι ένα σχήμα αίσθησης, αφορά σε μια εντύπωση που παράγεται μακροδομικά, στο επίπεδο της πρόσληψης, εξαρτάται λοιπόν από την ερμηνεία του αναγνώστη και δεν πιστώνεται ως πρόθεση του συγγραφέα. Πρόκειται επομένως για εξαιρετικής συγγραφικής λεπτότητας επένδυση των σκληρών υλικών της δυστοπίας, που ρίχνει τους τόνους της όποιας *intentio auctoris* και επιφέρει δραστικό θόλωμα στην παιδαγωγική καθαρότητα. Έτσι, ακόμη και το πικρό χιούμορ του κειμένου, η παρώδηση για παράδειγμα του λόγου των κρατούντων, το γεγονός πως κεκεδίζουν αναγγέλοντας τις εντολές, ηχεί σαν ένας ακόμη από τους κακοφωνισμούς του παραλογισμού, καθώς εντάσσεται σ'ένα έργο όπου ο καλός και ο κακός, ο άνθρωπος και το ζώο, η γλώσσα και η εξουσία τήκονται το ένα μέσα στο άλλο πετράνοντας σε μια αδιαχώριστη επιφάνεια.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο *Λοιμός*, δημοσιευόμενος το 1972, μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας των τριών πρώτων χρόνων της

Δικτατορίας, και αφού έχουν προηγηθεί άλλες κινήσεις διεθνούς απήχησης, όπως η δήλωση Σεφέρη (28 Μαρτ. 1969), η «Δήλωση των Δεκαοχτώ» (23 Απρ. 1969), η πρώτη δημόσια δήλωση των διανοουμένων κατά του καθεστώτος, και κυρίως η έκδοση τα *Δεκαοχτώ κείμενα* (καλοκαίρι 1970) και ακολούθως τα *Νέα κείμενα* 1 και 2 (1971), εντάσσεται σε μια σειρά χειρονομιών αντίστασης των χρόνων 1970-1974¹⁹. Στα περίφημα μάλιστα *Δεκαοχτώ κείμενα*, τα τέσσερα αποτελούν δυστοπικές αφηγήσεις («Ο υποψήφιος» του Ρ. Ρούφου, το «Ελ Προκουραδός» του Θ. Δ. Φραγκόπουλου, η «Αλλαξοκαιριά» του Σ. Τσίρκα και το απόσπασμα από τον «Γιατρό Ινεότη» του Γ. Χειμωνά), το ένα κατάφωρη παρώδηση της ρητορικής του διδακτορικού καθεστώτος («Ο γύψος» του Θ. Βαλτινού), ενώ δύο εισάγουν τη διάσταση του παραλόγου και κλείνουν θυμίζοντας Μπέκετ, ένα όνομα που δεν λείπει από καμιά μελέτη για το γκροτέσκο («Ο ηθοποιός» του Τ. Κουφόπουλου και η «Αγία Κυριακή στον βράχο» του Μ. Κουμανταρέα). Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε ότι ο *Λοιμός* αποτελεί την ολοκληρωμένη κατάθεση μετά από αυτές τις αποσπασματικές και εν πολλοίς χασματικές κινήσεις που ωστόσο επισημαίνουν ήδη τις δυνητικές τροπικότητες του άφατου, του απαγορευμένου και του παραλόγου που θα μνημειώσει το μυθιστόρημα του Φραγκιά.

Συγχρόνως, όντας μια μεγάλη αφήγηση, ένα μυθιστόρημα, και μάλιστα μια μετα-αφήγηση ως προς την Ιστορία, αίρει τις προσδοκίες για μεγάλες Αλήθειες που επικράτησαν στην Ελλάδα μεταπολεμικά και μετεμφυλιακά σε κοινό και συγγραφείς και αντί να δώσει μια εκδοχή της πολιτικής παράταξης στην οποία ανήκει ο συγγραφέας ως προς το τι συνέβη πραγματικά, ποιος έφταιξε κ.ο.κ. (όπως θα κάνει ο Τσίρκας, που με τις *Ακυβέρνητες πολιτείες* δίνει μέσα από μια μεγάλη αφήγηση, μια τριλογία, την Αλήθεια της Αριστεράς, ενώ τις αντίστοιχες ανάγκες της Δεξιάς θα εξυπηρετήσει η *Ελένη* του Γκατζογιάννη), υπονομεύει τόσο τρόπους – εν προκειμένω τον υποτιθέμενο ρεαλισμό – όσο και ιδεολογικό περιεχόμενο, μια και βασανιζόμενοι και βασανιστές συγχέονται διαρκώς, τίποτε δεν κατονομάζεται, δεν αποδίδονται ευθύνες σε κανέναν και προβάλλεται ο πανταχόθεν παραλογισμός. Καταφάσκει εντέλει, μαζί με δύο ακόμη σημαίνουσες και πολυσχολιασμένες μεταπολεμικές μυθοπλασίες, *Το κιβώτιο* του Α. Αλεξάνδρου (1974) και *Το διπλό βιβλίο* του Δ. Χατζή (1976), στο τέλος της Ιστορίας ως πηγής νοήματος και συλλογικής δικαίωσης. Κάτι που συνιστά, σύμφωνα με τον Δ. Τζιόβα, την κατεξοχήν ελληνική μεταμοντέρνα συνθήκη στο χώρο της πεζογραφίας²⁰.

Η μεταπολιτευτική βέβαια περίοδος κάθε άλλο παρά το τέλος της πολιτικοποίησης θα σημάνει. Θα πρέπει, σε ό,τι αφορά στη λογοτεχνία, να φτάσουμε στη λεγόμενη γενιά του '90, σε συγγραφείς που έχουν γεννηθεί γύρω στα 1974, για να υπάρξει μια ανοιχτή δήλωση μη συντονισμού ούτε με την ενοχή της Δεξιάς ούτε με αυτήν της Αριστεράς. Το – συχνά απογοητευτικό – ξεφούσκωμα των συλλογικών οραμάτων και το πέρασμα σε μια ατομικότητα που αναζητεί το δικό της ανήκειν θα γίνει βέβαια σταδιακά. Σταδιακά θα εκλείψουν και τα όποια οφέλη της πολιτικοποίησης: αν οι κάπως μεγαλύτεροι συγγραφείς, αυτοί που εντάσσονται σε αυτήν που συχνά αποκαλείται γενιά του '80, πρόλαβαν να καρπωθούν κάποιες απολαβές – αναγνωριστικότητα, ταχύτερη διάδοση του έργου τους, καθώς στις φοιτητικές οργανώσεις ένα βιβλίο γινόταν γνωστό εν μια νυχτί – για τους νεότερους δεν τίθεται πλέον ζήτημα ούτε για οφέλη αλλά ούτε και για οφειλές. Χάνονται οι σταθερές, το ιδεολογικό απογαλακτίζεται από το πολιτικό ή κομματικό, γίνεται πλέον μια ορισμένη αισθητική και ηθική του βίου. Ένα από τα επακόλουθα είναι ότι στη νεοελληνική πεζογραφία θα αυξηθούν άρδην οι ήρωες-καλλιτέχνες, οι χαρακτήρες που θα προσπαθούν να διαμορφώσουν, όπως συχνότατα και οι συγγραφείς τους, ένα νέο τύπο πολιτικής, αυτόν της ταυτότητας. Ένα άλλο, ότι μια καινούρια ήττα θα ανατείλει. Αν στην περίπτωση του *Λοιμού* έγινε λόγος για «πεζογραφία της ήττας», κατ'αναλογία με τη λεγόμενη «ποίηση της ήττας» της Α΄ μεταπολεμικής γενιάς, τώρα ήττα είναι το ταυτοτικό αδιέξοδο, «το να μην μπορείς να επιβιώσεις μέσα στις ίδιες σου τις επιλογές» όπως το θέτει η ηρωίδα της Α. Δημητρακάκη – εξού και μια πραγματική εισβολή του θέματος της αποτυχίας στους νεότερους, καλλιτεχνικής κυρίως, της ασφυξιογόνου κατάστασης, του συμβολικού θανάτου.

Στη *Φάρσα* της Έρσης Σωτηροπούλου (1982), είναι ο (Π)πατέρας που πεθαίνει. Τόσο ο πατέρας της ηρωίδας, όσο και το σημαίνον Πατέρας. Θα σταθώ πρώτα σ'αυτήν προτού περάσω στους νεότερους, γιατί το δικό της υστερικό γέλιο μοιάζει να προηγήθηκε της δικής τους υποκειμενικής απελπισίας και να την περιέχει, να είναι η αναποδογυρισμένη της όψη. Ηρωίδα της Σωτηροπούλου είναι μια αποτυχημένη στα μάτια των γονιών και του κοινωνικού περιγυρού της κοπέλα, η Ρένα, που έχει φύγει τόσο από την οικογενειακή εστία όσο και από τις αξίες της, προάγγελος της αστικής περιπλάνησης και των ανεργμάτων ηρώων που θα κατακλύσουν την πεζογραφία της επόμενης γενιάς. Δικό της άντρο είναι το σκονισμένο και ακατάστατο φοιτητικό της δωμάτιο, μέσα από το οποίο καταστρώνει διαρκώς

με την καλύτερή της φίλη τηλεφωνικές φάρσες, ανοίγοντας τον τηλεφωνικό κατάλογο και καλώντας άγνωστά τους άτομα. Άγνωστα αλλά όχι τυχαία: οι δύο κοπέλες, των οποίων όχι μόνο οι φωνές αλλά και πολλαπλά διακριτικά γνωρίσματα διαρκώς συγχέονται, σε βαθμό που απορεί ο αναγνώστης ποια εκφέρει τελικά τον λόγο (ίσως μία και η αυτή όπως έχει υποστηριχτεί)²¹ τηλεφωνούν αποκλειστικά σε άντρες, και μάλιστα σε άτομα με κάποια σημαίνουσα θέση -στρατηγούς, γιατρούς, καθηγητές πανεπιστημίου – υποδύμενες διάφορες εξωφρενικές ταυτότητες και καταλύοντας κάθε όριο σοβαρότητας ή αληθοφάνειας. Ενώσω γλώσσα, εξουσία, θεσμοί υφίστανται κατεδαφιστική παρώδηση – με το παραδοσιακό τρίπτυχο Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια πάντα στο επίκεντρο - η φαρσέρ μένει με το ακουστικό στο χέρι (οι «συνομιλίες» διακόπτονται απότομα από το «άλλο πρόσωπο», αν και ποτέ δεν ακούμε τη φωνή του):

-Τον κ. Οικονόμου παρακαλώ.

-...

-Ζιζίκα Καντατζόγλου από το Αρχαιολογικό Μουσείο.

-...

- Τι ώρα θα επιστρέψει;

-...

-Τίποτα το ιδιαίτερο. Ο κ. Έφορος ήθελε να ζητήσει από τον κ. Οικονόμου να εκτεθεί στο μουσείο μας και...

-...

-Ναι, ο ίδιος αυτοπροσώπως. Άδειασε μια θέση πλάι σ'έναν κούρο της προκλασικής περιόδου κι εμείς ευθύς σκεφτήκαμε το σύζυγό σας. Οι ώρες λειτουργίας του μουσείου είναι...(σ. 58-9)

«Μια φάρσα πετυχαίνει μόνο όταν μπάζει τον άλλο σ'ένα διαφορετικό κόσμο παράλληλο με το δικό του αλλά διαμετρικά αντίθετο», λέει σε κάποιο σημείο η ηρωίδα (σ. 115-6), σαν για να ζυγιάσει αν ο αναγνώστης έχει μπει σε τέτοια διαδικασία. Το ίδιο ακριβώς με την ηρωίδα της Σωτηροπούλου υποστηρίζει και ο Rémi Astruc αναφορικά με το γκροτέσκο στην τέχνη και στη λογοτεχνία: είναι το γκροτέσκο του κόσμου που το υπαγορεύει, βάζοντας τον αναγνώστη σε μια οπωσδήποτε άβολη θέση (με τις πολλαπλές ασυνέχειες, τις γλωσσικές ανωμαλίες, τις παραμορφώσεις)²², που όμως προϋποθέτει τη συμπαιγνία του ώστε να μπει στον αντίθετο μίαντα κύλησης από τον συνήθη των κοινωνικών του αναπαραστάσεων.

Σε ένα τέτοιο παράλληλο σύμπαν κινούνται εκόντες-άκοντες όλοι οι βασικοί πρωταγωνιστές των βιβλίων του Δ. Σωτάκη με την ανησυχητική παραξενιά τους. Άλλοτε αισθάνονται ότι οι άλλοι είναι αυτοί που τους καταλογίζουν έλλειψη συντονισμού με την πραγματικότητα, Παραφωνία (2005), όπως είναι ο τίτλος ενός βιβλίου του (ο μουσικός που πρωταγωνιστεί εδώ ακολουθεί κανονικά την παρτιτούρα του αυτό όμως που βγαίνει είναι σταθερά μια μουσική μουντζούρα κάτι που καταλήγει να τον τρελάνει) κι άλλοτε υποστηρίζουν σθεναρά πως είναι οι άλλοι περιεργοί που τους βρίσκουν περιεργούς και κάνουν πως γελούν με όσους γελούν μαζί τους. Στον Άνθρωπο καλαμπόκι μπαίνουμε από τις πρώτες γραμμές σ' αυτήν τη συχνότητα: «Όσο κι αν ακούγεται παράξενο, υπάρχουν άνθρωποι που θεωρούν πως το καλαμπόκι δεν είναι το σημαντικότερο πράγμα στον κόσμο»²³ λέει ο αφηγητής που έχει συλλάβει τη δική του Μεγάλη Ιδέα για την εξέλιξη του ανθρώπινου πολιτισμού, που είναι η συμπαντική εδραίωση του καλαμποκιού (!).

Κατά οικτρή αναλογία με τους εθνικούς πόθους για μια Μεγάλη Ελλάδα, για επέκταση της χώρας πέραν των συνόρων της που έθρεψαν γενεές Ελλήνων, ή κατά παταγώδη παρώδησή τους, μια και η συλλογική εκείνη ουτοπία απέβη μοιραία, στοιχίζοντας πληθυσμιακούς ξεριζωμούς και μακροχρόνια δεινά, ο αφηγητής του Σωτάκη πετυχαίνει να βρει μια πόλη στον κόσμο όπου το καλαμπόκι τιμάται περίπου σαν Θεός, και ο ίδιος δεν συναντά ιδιαίτερη δυσκολία στο να επιβληθεί ως νέος Μεσσίας. Δικό του άντρο γίνεται ένα σπίτι όπου έχουν βρει καταφύγιο τέσσερα ακόμη παράξενα πλάσματα κι όλοι μαζί αυτοεξόριστοι από κάθε κανονικότητα καταφέρνουν να δημιουργήσουν τη δική τους ουτοπική μικροκοινότητα, όπου έχουν εξαλειφθεί κάθε είδους ανταγωνισμοί και διαφορές, κι όλοι στηρίζουν με αδερφική αφοσίωση την προώθηση του ριζοσπαστικού σχεδίου του φίλου τους. Το οποίο πετυχαίνει σε ανέλπιστα αλλά και ασήκωτα μεγάλο βαθμό: η οικία καταλήγει να πολιορκείται από αγανές πλήθος φανατικών οπαδών και ο πρωταγωνιστής χρειάζεται να βγει στην κυριολεξία νεκροζώντανος για να γλιτώσει, για την ακρίβεια ζωντανός μέσα σε φέρετρο. Ενόσω το πλήθος θρηνεί γύρω από το κενοτάφιο, κι ο πρωταγωνιστής καταφέρνει να δραπετεύσει ανακουφισμένος από την πολιορκία, ο αναγνώστης που παρακολουθεί την γκροτέσκα κορύφωση αναλογίζεται την αποκλιμάκωση των δικών του νευρωτικών φαντασιώσεων. Ούτε η εξωφρενικότερή τους πραγμάτωση θα ήταν μια κάποια λύση. Γιατί θα συνέτριβε την ανεκτίμητη διαφορά μας, την κάποτε μισητή καθώς ισοδυναμεί με ντροπιαστική μοναξιά, αλλά εντέλει τόσο απαραίτητη.

Για τον μεγαλύτερο Παύλο Μάτεσι τα ουτοπικά οράματα έχουν γίνει συλλογικές απαιτήσεις, «Απαιτούμε τον από μηχανής Χριστό» γράφει γκράφιτο σε τοίχο στο κέντρο της Αθήνας και αυτός πράγματι έρχεται με τη μορφή ενός λοιμού που μεταδίδεται αστραπιαία και σκοτώνει ολόκληρο το ελληνικό κοινοβούλιο, βουλευτές και υπαλλήλους, ενώ τα πτώματά τους απαξιούν να τα φάνε ακόμη και τα θηριώδη ζώα που κατακλύζουν αμέσως την πρωτεύουσα καθιστώντας το κέντρο της πραγματική ζούγκλα. Ακόμη όμως και αν δύο χρόνια μετά τη δημοσίευση του *Graffito* (2009) το ελληνικό κοινοβούλιο έφτασε στο σημείο να συνεδριάζει φρουρούμενο, περικυκλωμένο από πολίτες που διαμαρτύρονταν για τα δυσβάσταχτα οικονομικά μέτρα και τη διάλυση του κοινωνικού κράτους, ο σημερινός αναγνώστης αισθάνεται πιο κοντά στον *Λοιμό* του Φραγκιά απ'ό,τι σε αυτόν του Μάτεσι. Η τρέχουσα, μεταπολιτικής υφής όπως όλα δείχνουν κρίση, απαιτεί από τη μυθοπλασία να χορδιστεί σε άλλη συχνότητα από αυτήν της τηλεοπτικής πραγματικότητας.

«Έκοψα τις εφημερίδες, τις ειδήσεις στην τηλεόραση, τη σοβαρή ενασχόληση με τις σπουδές μου. Με δυο λόγια, ζούσα την πολιτικοποίησή μου ως συνειδητή παραίτηση» δηλώνει emphaticά η αφηγήτρια της Αντζέλας Δημητρακάκη²⁴. Αναζητά εντούτοις κι αυτή εναγωνίως τη δική της τελεολογική συχνότητα και δεν αργεί να τη βρει στο χώρο της τέχνης. Όπως εξάλλου αναγράφεται στο μπλουζάκι που φορά μια από τις καλλιτέχνιδες φίλες και μέντοράς της «Αν δεν μπορείς να σβήσεις τον κόσμο, πλαστογράφησε το τέλος του» (σ. 67). Το τέλος αυτό θα παιχτεί ως προσομοίωση δυστοπίας που δεν θα κρύψει λεπτό τα καρναβαλικά του χαρακτηριστικά: η παρέα των φίλων καλλιτεχνών από διάφορες ευρωπαϊκές χώρες, μια προσχηματική ευρωπαϊκή συλλογικότητα που συντέθηκε χάρη στα προγράμματα φοιτητικής κινητικότητας, συγκεντρώνεται μέσα στο καταχείμωνο, και δη τον Φεβρουάριο, μήνα των Αποκριών, σ'ένα νησί από αυτά που κάποτε χρησίμευαν ως τόποι εξορίας. Εκεί θα αναζητήσει τη δική της οριακή εμπειρία, εκείνη που θα επιφέρει το καθοριστικό χτύπημα στη μπλαζέ παραίτηση, την ανία, τη δυσβάσταχτη απραξία που χαρακτηρίζει τα μέλη της. «Αν τελικά κάποτε η ζωή μου γινόταν διαφορετική, η αιτία θα ήταν μια καταστροφή», αναλογίζεται η κεντρική ηρωίδα και αφηγήτρια (σ. 355). Και αναλαμβάνει αμέσως δράση: φορώντας στολή στρατηγού/ εκτελεστή, στο πέρας ενός πάρτυ γενεθλίων που μέλλεται να πατήσει συμβολικά το κουμπί μηδενισμού και αναγκαστικής επανεκκίνησης της ζωής τους, κλείνει τους φίλους της στο υπόγειο του σπιτιού ώστε να βιώσουν τη στρατοπεδική κατάσταση που ποθούν.

Δεν αρκείται όμως στο να υποδυθεί η ίδια τον δήμιο που όλοι μοιάζουν να περιμένουν, αλλά και καταγράφει καθετί με την ψηφιακή της κάμερα εν είδει καλλιτεχνικού πρότζεκτ. Και στους έγκλειστους στο υπόγειο έχει συστήσει να κρατούν ημερολόγιο (μόνο που αυτό δεν είναι ακριβώς η καταγραφή των ημερών τους, αλλά στη μία περίπτωση συνέχιση του «εξαισίου πτώματος», του περίφημου πειραματικού μυθιστορήματος των σουρεαλιστών, στην άλλη ανάλυση της ταινίας Μπλαϊντ Ράνερ κ.ο.κ.) κάθε καταγραφή είναι αντιγραφή ή καρναβαλισμός άλλου κειμένου – καρναβάλια εξάλλου είναι ντυμένοι όλοι και δεν απουσιάζουν φυσικά ούτε οι αναφορές στον Μπαχτίν. Αλλά και ολόκληρο το μυθιστόρημα που διαβάζουμε, όπως μαθαίνουμε προς το τέλος του, είναι το μετατραυματικό ημερολόγιο που ζητά από τη μόνη επιβίωσασα να κρατήσει η ψυχαναλύτριά της. Έτσι τα πάντα στη Δημητρακάκη, πλοκή, ήρωες, αφηγήτρια – η οποία συγχέεται/ταυτίζεται με την καλλιτέχνη που αναλαμβάνει το ρόλο του «ποθητού δήμιου», όπως συμβαίνει και με τις δύο ηρωίδες της Σωτηροπούλου που πιθανότατα είναι μία και η αυτή – υπάρχουν για να γίνουν αντικείμενο καταγραφής, πρόσχημα γραφής, είτε κειμενικής είτε οπτικής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στη Δημητρακάκη η μεταμοντέρνα μυθοπλασία με τα *rewriting*, το πλήθος των αναφορών-παραπομπών της, τις αλληπάλλληλές της πτυχώσεις, σχολιάζει τις δικές της αγκυλώσεις, τα δικά της αδιέξοδα. Είναι πιθανόν ένας ακόμη τρόπος για τη γενιά της μεταπολιτικής, αφού «δεν μπορεί να σβήσει τον κόσμο (ή να τον αλλάξει με την τέχνη, τη μυθοπλασία της) να πλαστογραφεί το τέλος του».

Notes

- 1 *Δεκαοχτώ κείμενα*, Αθήνα: Κέδρος, 1970, σ. 189.
- 2 Για μια διάκριση μεταξύ των όρων «πολιτική» και «πολιτικό» βλ. Γ. Σταυρακάκης και Κ. Σταφυλάκης, «Πολιτικά διακυβεύματα της σύγχρονης τέχνης», στο *Το πολιτικό στη σύγχρονη τέχνη*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2008.
- 3 Τέτοιες εξαρθρωμένες, παράταιρες ή οριακά μυθιστορηματικές μορφές κυριαρχούν στη σύγχρονη εκδοχή του γκροτέσκου, πραγματικοί αντι-χαρακτήρες, βλ. X. Garnier, *L'éclat de la fi-gure*. Étude sur l'antipersonnage de roman, Βρυξέλλες: P.I.E. – Peter Lang, 2001, σ. 157.
- 4 Ο όρος αναφέρεται ευρύτερα στον φιλελεύθερο ηγεμονισμό των εταιρειών, στην αίσθηση ότι οι βασικές κατευθύνσεις της κοινωνικής ζωής είναι προκαθορισμένες και αναπόδραστες, στην απαξίωση της συμμετοχής, στον τρόπο που αυτή ενισχύεται από το πολιτικό life-style. Στη δεκαετία του '90 έκαναν την εμφάνισή τους αρκετές κριτικές δυστοπικές αφηγήσεις που στοχοποιούν ακριβώς τον πυρήνα αυτού του «μεταπολιτικού», τόσο στο διεθνές στερέωμα (αναφερόμαστε στο έργο των Ursula Le Guin, Marge Piercy, Octavia Butler, Kim Stanley για παράδειγμα) όσο και σε κάποιους από τους νεότερους Έλληνες συγγραφείς στους οποίους θα

σταθούμε. Αλλά και πέραν της λογοτεχνίας: η αδρανοποίηση των πολιτών - αποχώρηση από κόμματα και συνδικάτα και η κατίσχυση μιας γενικής συναίνεσης δεν σημαίνει ότι εντός αυτής της μεταδημοκρατικής παρέκκλισης δεν απαντούν μορφές δράσης ή αντίδρασης. Αντιθέτως, πληθαίνουν νέοι τύποι κοινωνικής αυτοοργάνωσης, όπου συλλογικά υποκείμενα, τόποι και τρόποι διαμαρτυρίας διαμορφώνονται αυτόκλητα, εν είδει «σμήνους», όπως για παράδειγμα μέσα από μηνύματα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Για μία ανάλυση τέτοιων μορφών αντίδρασης και στη χώρα μας βλ. Α. Κιουπκιολής, «Το πλήθος της μεταπολιτικής στους δρόμους της Αθήνας» στο *Πολιτικές της ελευθερίας. Αγωνιστική δημοκρατία, μετα-αναρχικές ουτοπίες και η ανάδυσή του πλήθους*, Αθήνα: Εκκρεμές, 2011, σ. 23-63.

5 Ch. Mouffe, *On the political*, Λονδίνο - Ν. Υόρκη: Routledge, 2005 (*Επί του πολιτικού*, μτφ Α. Κιουπκιολής, Αθήνα: Εκκρεμές, 2010).

6 Αν και προηγείται η δήλωση Σεφέρη κατά της χούντας με το βάρος και το διεθνές της βεληκεές (28-3-1969) και ακολουθεί η δήλωση των 18 συγγραφέων, με επιστολή που στάλθηκε κυρίως στον ξένο τύπο, όπου ζητούσαν να εξαιρεθούν τα κείμενά τους από την επιβεβλημένη από το καθεστώς επανέκδοσή τους σε εφημερίδες της εποχής (23-4-1969), θα είναι τα *Δεκαοχτώ κείμενα* το 1970 (με τη χαρακτηριστική η διατήρηση του αριθμού 18, που μοιάζει να παίρνει τη σκυτάλη από το προηγούμενο διάβημα και να την «ενεχειρίζει» σε επόμενο/α) με τη δική τους μαζική ανταπόκριση, εγχώρια και διεθνή, που θα δώσουν την καθοριστική ώθηση σε μια σειρά άλλων συλλογικών εκδοτικών εγχειρημάτων κατά του δικτατορικού καθεστώτος: τα *Νέα κείμενα* I και II, τους *Νέους ποιητές*, την *Κατάθεση '71* και *Κατάθεση '72* κ.ά. (για τον πολυμελετημένο αυτόν κόμβο αντιδράσεων βλ. Δ. Παπανικολάου, «Η τέχνη της χειρονομίας: ξαναδιαβάζοντας τα Δεκαοχτώ Κείμενα», *Νέα Εστία* 1743, Μάρτιος 2002).

7 Αυτά τους τα διακριτικά γνωρίσματα εντοπίζονται από την Λώρη Κέζα, την εκδότρια του περιοδικού *Να ένα μίλο* (στο πρώτο του τεύχος, 2002) όπου πολλοί από τους συγγραφείς αυτούς κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση και διατηρούν τακτική συνεργασία.

8 Αυτή η διάκριση εγκαθιδρύθηκε από τον Wolfgang Kayser σε μια από τις πιο γνωστές μελέτες για το γκροτέσκο (*The grotesque in art and literature*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1982) αλλά παρά τη σημαίνουσα συμβολή της δεν καλύπτει νεότερές του εκφάνσεις.

9 Στο νεότευκτο αλλά σφύζοντα κλάδο των Ουτοπικών Σπουδών (μέσα 1970 κ. ε., για μια επισκόπηση της ανάπτυξής του βλ. R. Levitas, *The concept of utopia*, Οξφόρδη: Peter Lang, 2010), τέθηκε σχετικά νωρίς το αίτημα ενός περάσματος από τον ορισμό στον περιορισμό του τι περιλαμβάνει και σε τι επιμερίζεται η έννοια της δυστοπίας. Αν και το ζήτημα πρωτοτέθηκε από τον L. T. Sargent («Utopia – the problem of definition», *Extrapolation* 16, 1975), επανέκαμψε σε αλλεπάλληλα βιβλία του F. Jameson (*The seeds of time*, Ν. Υόρκη: Columbia University Press, 1992, σ. 55-6 και *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, Λονδίνο-Ν. Υόρκη: Verso, 2005, σ. 198-9) και του T. Moylan, οποίος αντιπαρέρχει την απλή διάκριση μεταξύ ουτοπιών και δυστοπιών, υπό την έννοια ότι ούτε οι μεν είναι μόνο εδεμικοί μυθοπλαστικοί οραματισμοί, ούτε οι δε μόνο εωσφορικοί αλλά υπάρχουν και διαβαθμίσεις και κριτικός τους ενοφθαλμισμός (γι' αυτό εισήγαγε τους όρους «κριτική ουτοπία» και «κριτική δυστοπία», βλ. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*, Ν. Υόρκη: Methuen, 1986, σ. 10-11, 41-46 και *Scraps of the unpainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder: Westview Press, 2000, σ. 121-133), τόσο το πεδίο αυτών των σπουδών όσο και ο κριτικός διάλογος εντός του παραμένον ανενεργά σε ό,τι αφορά τη μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Καίρια ωστόσο συμβολή στο ξεκαθάρισμα του ειδολογικού πεδίου πραγματοποιείται από έναν Έλληνα, τον Αντώνη Μπαλασόπουλο («Anti-utopia and dystopia: rethinking the generic field» (μτφ. Β. Ιακώβου), στο *Utopia project archive, 2006- 2010*, επιμ. V. Vlastaras, Αθήνα: ΑΣΚΤ, 2011, σ. 393-402). Ακολουθώ εδώ τη δική του αναβαθμισμένη τυπολογία, καθώς δεν αποτελεί περιττό σχολαστικισμό, αλλά ξεδίπλωμα των υποκατηγοριών που προκύπτουν από την αναλυτική κατανόηση ενός εννοιολογικού σχήματος που δεν αφορά μόνο στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο αλλά και σε αρχιτεκτονικά και αστικά πρότζεκτ,

αισθητικά και πολιτικά μανιφέστα, σχέδια κοινωνικής αναδιοργάνωσης κ. ά.

10 R. Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du vingtième siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Παρίσι : Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2010, σ. 31.

11 Στο ίδιο, σ. 62. 12 όπ. π.,

σ. 103.

13 Βλ. Α. Μπαλασόπουλος, «Anti-utopia and dystopia: rethinking the generic field», όπ. π.

14 Επισημαίνεται από τον Αλέκο Αργυρίου («Σε κριτική εκκρεμότητα» στο <http://www.fraghias.blogspot.gr>) η αίσθηση που είχε ο Φραγκιάς πως η ματαιώση της δημοσίευσης ενός έργου στην ώρα του είναι ανεπανόρθωτη, φέρνοντας ως παράδειγμα το γεγονός πως ο συγγραφέας είχε έτοιμα άλλα δύο μυθιστορήματα πριν από το *Άνθρωποι και σπίτια* (1955) αλλά δεν τα δημοσίευσε γιατί τα θεωρούσε πλέον ανεπίκαιρα.

15 J. Buzard, «Ethnography as interruption: news from nowhere, narrative, and the modern romance of authority», *Victorian studies* 40: 3, Άνοιξη 1997, σ. 447, 463, 465.

16 Βλ. και Έρη Σταυροπούλου, «Το πραγματικό, το φανταστικό και το παράλογο στο *Λοιμό* του Ανδρέα Φραγκιά», στο *Ιστορική πραγματικότητα και νεοελληνική πεζογραφία (1945-1955)*, 7-8 Απριλίου 1995, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα, 1997, σ. 154-172.

17 Αυτή η εικόνα ενός «πετρωμένου ολόγυρα», μιας περιβάλλουσας κατάστασης που πέτρωσε από δυνάμεις που ξεπερνούν τους ίδιους τους ήρωες, είναι κυρίαρχη και στο Μανιφέστο της ήττας, και δηλώνεται ρητά ως τέτοια ακόμη και σε ό,τι αφορά τα αναγνώσματα που προτιμά η αφηγήτρια και βασική πρωταγωνίστρια (όπως *Το πράσινο σύννεφο* του Α. Σ. Νηλ, *Το μανιφέστο της ήττας*, σ. 46, 571-2).

18 R. Astruc, σ. 204.

19 Βλ. σημ. 6..

20 Δ. Τζιόβας, *Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1993, σ. 254 κ. ε.

21 Σύμφωνα με τον Γ. Θαλάσση (*Η άρνηση του Λόγου στο ελληνικό μυθιστόρημα μετά το 1974*, Αθήνα: Γνώση, 1992, σ. 142) οι δύο φίλες Ρένα και Τίτι είναι το ίδιο πρόσωπο, πρόκειται για διχτομικό δυϊσμό. Πολλά στοιχεία συνηγορούν σ' αυτό: έχουν τον ίδιο εραστή, τον Νίκο, που άλλοτε είναι σφραγιστοποιός και άλλοτε φοιτητής, όταν ο πατέρας της Ρένας πεθαίνει η Τίτι αναφέρεται σ' αυτόν ως πατέρα της κ. ά.

22 R. Astruc, όπ. π., σ. 55, 191.

23 Δ. Σωτάκης, *Ο άνθρωπος καλαμπόκι*, Αθήνα: Κέδρος, 2007, σ. 7. 24 *Το μανιφέστο της ήττας*, σ. 31.