

INTER-TEXTES ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής
Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Τεύχος 21

Θεσσαλονίκη, Δεκέμβριος 2021

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΑΓΩΝΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΡΟΝΤΟΣ

Αμπατζής Ευστράτιος
Βαγγελοκώστας Γιάννης
Γιώτη Άννα
Εζίρογλου Αθανάσιος
Καρκάνη Παναγιώτα
Κεμεντζετσίδης Μιχάλης
Μπισχινιώτη Δέσποινα
Πετρίδη Μαρία



ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

INTER-TEXTES

Revue annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

ISSN : 2241 – 1186

Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 05 – Νέα Πτέρυγα Φιλοσοφικής Σχολής, Τ.Θ. 81 – 54124 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνα : +30-2310.997494 & 997507, Fax : +30-2310.997489

Ηλεκτρονική Διεύθυνση : egrammat@frl.auth.gr

Ιστοσελίδα : <http://esg.frl.auth.gr/>

Laboratoire de Littérature Comparée

Bureau 05 – Nouvelle aile de la Faculté des Lettres

Université Aristote de Thessalonique

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

Tél : +30-2310.997494 & 997507, Télécopieur : +30-2310.997489

Courriel : egrammat@frl.auth.gr, Site : <http://esg.frl.auth.gr/>

Επιστημονική επιτροπή / Comité scientifique :

Μάρθα Βασιλειάδη

Ευγενία Γραμματικοπούλου

Ζωή Δέτση

Λητώ Ιωακειμίδου

Ιωάννα Ναούμ

Σωτήρης Παρασχάς

Τατιανή Ραπατζίκου



Συντονισμός έκδοσης / Coordination éditoriale : Ευγενία Γραμματικοπούλου, Ιωάννα Ναούμ

Διορθώσεις / Révisions : Ανδρέας Παπανικολάου

Σχεδιασμός έκδοσης / Conception graphique : Χρύσα Μωυσίδου

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο : Επίκουρη καθηγήτρια Ευγενία Γραμματικοπούλου,

Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ

Γραφείο 03 Π.Κ. Φιλοσοφικής Σχολής – 54124 Θεσσαλονίκη

Responsable de l'édition devant la loi : Professeure assistante Eugenia Grammatikopoulou,

Département de Langue et Littérature Françaises

Bureau 03 – Vieux Bâtiment de la Faculté des Lettres

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΜΠΑΤΖΗΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ	
«Ο Φάμπιαν του Erich Kästner και το πρόσημο της αριστερής μελαγχολίας»	9
ΚΕΜΕΝΤΖΕΝΤΣΙΔΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ	
«Η έξοδος από την κοινότητα και η συγκρότηση του εαυτού στο έργο των Jacqueline Woodson και Brit Bennett».....	23
ΕΖΙΡΟΓΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ	
«Terra incognita: συναισθήματα σε έναν κόσμο που λιώνει»	35
ΚΑΡΚΑΝΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ	
«Η αντανάκλαση της πραγματικότητας στην ελληνική και γαλλική ποίηση του 21 ^{ου} αιώνα»	47
ΒΑΓΓΕΛΟΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	
«Διαμεσικές αποτυπώσεις της 'κρίσης μέσα στην κρίση': Από τον κριτικό ρεαλισμό της Βικτώριας στον (αυτο)εξωτισμό της <i>Amerika Square</i> ».....	63
ΜΠΙΣΧΙΝΙΩΤΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ	
«Τύποι δολοφόνων στο ιταλικό και στο ελληνικό αστυνομικό μυθιστόρημα της οικονομικής κρίσης: οι περιπτώσεις των Andrea Camilleri και Πέτρου Μάρκαρη».....	75
ΓΙΩΤΗ ANNA	
«Ταυτότητα, πολυφωνία και γεωγραφικοί (αντι)κατοπτρισμοί στο πέρασμα του ελληνοαλβανικού συνόρου»	89
ΠΕΤΡΙΔΗ ΜΑΡΙΑ	
«Όψεις της βαλκανικής αστυνομικής λογοτεχνίας»	103

ΕΚΔΟΤΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Το παρόν, 21^ο τεύχος των *Δια-κειμένων*, είναι προϊόν σύμπραξης του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής και του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία και Πολιτισμός». Αποφασίσαμε στο φετινό μας τεύχος να δώσουμε χώρο σε αποφοίτους και εν ενεργεία φοιτητές μεταπτυχιακού και διδακτορικού κύκλου όλων των Τμημάτων Φιλολογίας του ΑΠΘ, για να δημοσιεύσουν πρωτότυπες εργασίες τους συγκριτολογικής κατεύθυνσης υπό το γενικό θέμα «Λογοτεχνία και αγωνίες του παρόντος». Τα τελικά κείμενα που περιλαμβάνονται στο ανά χείρας τεύχος έχουν συχνά εκκινήσει από συναφείς θεματικές που συζητήθηκαν στο πλαίσιο μεταπτυχιακών μαθημάτων της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ των τελευταίων ετών, μαθήματα προσανατολισμένα σε νέες λογοτεχνικές τάσεις και κριτικές αναζητήσεις της ελληνικής και ευρωπαϊκής/παγκόσμιας γραμματείας.

Η πρόσκληση για συνεργασίες εστίαζε στη σχέση της τέχνης, και της λογοτεχνίας ειδικότερα, με τις εκάστοτε πολιτικές, κοινωνικές ή οικονομικές «κρίσεις» του δυτικού κόσμου και την καλλιτεχνική αποτύπωση ή απόηχό τους. Από τις απαρχές του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος με το *Δεκαήμερον* του Βοκκάκιου που οφείλει την ύπαρξή του στην καταστροφική πανώλη του 1348 μέχρι τις νεωτερικές και σύγχρονες πολιτισμικές κρίσεις που γέννησαν τις διάφορες πρωτοπορίες και νέο-/μετά-πρωτοπορίες, οι τέχνες, στρατευμένες ή μη, διαλέγονται ζωηρά, καταγγέλλουν ή μαρτυρούν για το παρόν, διερευνώντας παράλληλα τις ίδιες τις δυνατότητες έκφρασης σε συνθήκες κρίσης, παρεμβαίνοντας έτσι σε αυτές με τον δικό τους ιστορικά σημασμένο τρόπο.

Οι θεματικοί άξονες, που εν τέλει απασχόλησαν κυρίως τις/τους γράφουσες/γράφοντες που ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα, αφορούν στους τρόπους με τους οποίους αποτυπώνονται οι «αγωνίες του παρόντος» στη νεότερη και σύγχρονη λογοτεχνική ή κινηματογραφική παραγωγή, με προεξάρχουσες την οικονομική και οικολογική κρίση, τη βία και την εγκληματικότητα, τη μετανάστευση και το προσφυγικό, την αναβίωση ολοκληρωτικών καταλοίπων και ρατσιστικών ή σεξιστικών αντανακλαστικών. Έτσι, στα άρθρα που ακολουθούν διερευνώνται ποικίλες όψεις κρίσεων και δια-κρίσεων του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα: από την πολιτική ακηδία του λογοτεχνικού ρεύματος της Νέας Αντικειμενικότητας, έως την ακτιβιστική επιτελεστικότητα των σύγχρονων Αφροαμερικανίδων γυναικών συγγραφέων που μας προτρέπουν *listen to black women* από τη σύγχρονη οικοκριτική που καλεί σε μια νέα ευαισθητοποίηση για τη λησμονημένη σχέση ανθρώπου και φύσης και γονιμοποιεί μια νέα λογοτεχνική και κινηματογραφική παραγωγή υπό

την απειλή της ολοσχερούς οικολογικής καταστροφής, μέχρι την εισαγωγή ενός νέου λυρισμού του κοινότοπου, στραμμένου στο παρόν του κόσμου και όχι πλέον του ποιητικού εγώ από νέους Γάλλους και Έλληνες ποιητές και από τις διαμεσικές συνομιλίες σε φιλόξενες ή μη πλατείες της κρίσης και της μετανάστευσης και τη νέα ταυτοτική κατηγορία του ανθρώπου των συνόρων, της μεθόριας, με άλλα λόγια, ύπαρξης εκτός του πολιτικού, έως τη συνεξέταση είτε του μεσογειακού αστυνομικού αφηγήματος είτε του βαλκανικού νουάρ που μετατοπίζουν το κέντρο βάρους από την εξιχνίαση ενός εγκλήματος στην κοινωνική παθογένεια ή στη διάψευση για τον εκσυγχρονισμό που ποτέ δεν πραγματώθηκε αντίστοιχα. Το εύρος των αναλύσεων ανοίγει στις πολλαπλές μεταμορφώσεις τρόπων και ειδών όπως ο λυρισμός, το μυθιστόρημα διάπλασης, η μαρτυρία, το ντοκυμαντέρ, το νουάρ, το *weird cinema* προκειμένου να φιλοξενηθούν νέες ρευστές ταυτότητες όπου η πολιτική δράση, το έθνος, η συγγένεια, το φύλο ή ακόμη και η απόδοση δικαιοσύνης παραμένουν κατηγορίες ανοιχτές.

Η επιστημονική επιτροπή

Ο ΦΑΜΠΙΑΝ ΤΟΥ ERICH KÄSTNER ΚΑΙ ΤΟ ΠΡΟΣΗΜΟ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΕΡΗΣ ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑΣ

Το 1931, δύο χρόνια πριν από την άνοδο του Hitler στην εξουσία, ο Erich Kästner δημοσιεύει το μυθιστόρημα *Φάμπιαν, Η ιστορία ενός ηθικολόγου*¹. Λίγους μήνες νωρίτερα, στο διάσημο πλέον άρθρο του για την *Αριστερή Μελαγχολία*², ο Walter Benjamin χρέωνε στην ποίηση του Kästner ανέξοδο ριζοσπαστισμό και αισθητική συγκάλυψη της αποσύνθεσης της αστικής τάξης. Οι ίδιες μομφές θα μπορούσαν να απευθύνονται και στον *Φάμπιαν*. Στην άσκοπη αστική περιπλάνηση και στην αδυναμία ανάληψης δράσης του ομώνυμου κεντρικού ήρωα, ο Benjamin θα έβρισκε την ίδια ροπή στην πολιτική ακηδία και στη συγκατάβαση που, σύμφωνα με τον ίδιο, χαρακτηρίζουν συνολικά το καλλιτεχνικό ρεύμα της Νέας Αντικειμενικότητας³.

Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να εξερευνήσει τις ρίζες και τα όρια αυτής της αριστερής μελαγχολίας. Ανασυνθέτοντας τις γόνιμες ενστάσεις, ιδίως του Benjamin, ο οποίος στην παθητικότητα του ήρωα της Νέας Αντικειμενικότητας έβλεπε την ολοκληρωτική απόσυρση από το πεδίο του πολιτικού και τη συνθηκολόγηση με τον παρακάμποντα κόσμο της μπουρζουαζίας, αλλά και με επιλεκτικές αναγωγές στα πολιτικά και πολιτισμικά συγκείμενα της εποχής, θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε στον *Φάμπιαν* μια θετική όψη της μελαγχολίας: τις συνιστώσες ενός ιδιότυπου «ριζοσπαστισμού της καθημερινότητας», όπως θα τον ονομάζαμε, που αποστρέφεται τόσο τη μεταφυσική πίστη στα ουτοπικά συλλογικά οράματα όσο και την κυνική αποδοχή της πραγματικότητας. Στην καταληκτική σκεάνς του μυθιστορήματος, όπου ο ήρωας πηδά στο νερό για να σώσει ένα παιδί και τελικά πνίγεται ο ίδιος, συμπυκνώνεται, σύμφωνα με την προσέγγισή μας, αυτή η αναπαλλοτρίωτη, ιδεολογικά ανεξίθρησκη, μέριμνα για τα ανθρώπινα.

Ποιος είναι όμως ο Φάμπιαν; Πρόκειται για έναν νέο τριάντα δύο ετών, διδάκτορα φιλολογίας, αρχικά διαφημιστή και έπειτα άνεργο, ο οποίος ενσαρκώνει τον ελεύθερα αιωρούμενο διανοούμενο στο πολυτάραχο Βερολίνο του Μεσοπολέμου. Ερωτικά αποτυχημένος, ιδεολο-

1. Αναφορά γίνεται εφεξής στην πλήρη και αλογόκριτη έκδοση του *Φάμπιαν: Στο χείλος της αβύσσου, Η πλήρης έκδοση του Φάμπιαν*, μτφ. Άντζη Σαλταμπάση, Αθήνα, Πόλις, 2018, όπως αποκαταστάθηκε για πρώτη φορά με την επιμέλεια του βιογράφου του, Sven Hantschek, μόλις το 2013: Erich Kästner, *Der Gang vor die Hunde*, Ζυρίχη, Atrium Verlag.

2. Walter Benjamin, «Left Wing Melancholy», στο *Selected Writings, Volume 2, Part 2, 1931-1934*, μεταφρασμένο από τα γερμανικά στα αγγλικά από τον Rodney Livingstone κ.ά., επιμ. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Κέμπριτζ/Μασσαχουσέτη/Λονδίνο, Harvard University Press, 2005, 423-427.

3. Στο ρεύμα της Νέας Αντικειμενικότητας, που διαδέχθηκε την ακτιβιστική ευφορία του εξπρεσιονισμού, συστεγάστηκαν συγγραφείς όπως οι Döblin, Musil, Fallada, Kästner, Ödön von Horváth, οι οποίοι διακρίνονται από πολιτική συνείδηση χωρίς κομματική λογοδοσία, αφενός, και ενασχόληση μάλλον με το ρευστό παρόν της ζωής στη μητρόπολη, παρά με παρελθοντικές αναπολήσεις ή μελλοντικά οράματα, αφετέρου· βλ. σχετικά, αντί άλλων, Martin Travers, *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία, από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, μτφ. Ιωάννα Ναούμ-Μαρία Παπαηλιάδη, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2005, σ. 292-294.

γικά ανέστιος και πολιτικά αποστασιοποιημένος, ο Φάμπιαν αρκείται μάλλον στον ρόλο του φιλοπερίεργου παρατηρητή παρά του δρώντος υποκειμένου. Αλλεργικός σε κάθε είδους πίστη, αλλά και καχύποπτος απέναντι στον θετικισμό της επιστήμης, φαίνεται να ομνύει στον ριζικό ανθρωπολογικό πεσιμισμό του Schopenhauer. Ιδού ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα του φιλοσόφου που τον ενθουσιάζει –ακριβώς επειδή αποτυπώνει και τη δική του διανοητική στάση:

[...] όποιος τα βλέπει όλα μαύρα, φοβάται διαρκώς το χειρότερο κι άρα λαμβάνει πάντοτε τις προφυλάξεις του και δεν σφάλλει τόσο συχνά στις εκτιμήσεις του όσο εκείνος που αποδίδει διαρκώς στα πράγματα ρόδινες αποχρώσεις και προοπτικές⁴.

Στις αρχές του 1931, λίγους μήνες πριν δημοσιευτεί ο *Φάμπιαν*, ο Walter Benjamin γράφει το περιβόητο άρθρο του για την *Αριστερή Μελαγχολία*. Την αφορμή δίνει μια ποιητική συλλογή του Kästner που δημοσιεύεται την προηγούμενη χρονιά, αλλά στο στόχαστρο του Benjamin μπαίνουν και άλλες προσωπικότητες της γερμανικής αριστερής διάνοησης της εποχής, όπως ο Walter Meiring και ο Kurt Tucholsky. Το κοινό μεταξύ αυτών των συγγραφέων, οι οποίοι συνασπίζονται γύρω από ανεξάρτητα έντυπα της Αριστεράς, όπως η εφημερίδα *Die Weltbühne*, είναι ότι ανήκουν στο ριζοσπαστικό ρεύμα της Νέας Αντικειμενικότητας. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Benjamin, ο ριζοσπαστισμός αυτού του ρεύματος εξαντλείται στη διοχέτευση της επαναστατικής δυναμικής της αστικής τάξης σε αντικείμενα περισπασμού και διασκέδασης, που εύκολα αφομοιώνονται στην αναδυόμενη μαζική κουλτούρα της μεγαλούπολης. «Η μετατροπή του πολιτικού αγώνα από εξαναγκαστική απόφαση σε αντικείμενο ενατενιστικής ευφορίας, από μέσο παραγωγής σε μέσο κατανάλωσης, είναι το σημείο κατατεθέν αυτής της λογοτεχνίας»⁵. Ενώνοντας τη φωνή του με τον Siegfried Kracauer⁶, ο Benjamin διαμαρτύρεται για την επιφανειακότητα των έργων της Νέας Αντικειμενικότητας, σύμπτωμα μιας παρακμάζουσας αστικής τάξης που επιχειρεί να υποκαταστήσει την αυθεντική προλεταριακή φωνή. «Με δυο λόγια, αυτός ο αριστερόστροφος ριζοσπαστισμός», λέει ο Benjamin,

[...] είναι ακριβώς η στάση εκείνη στην οποία δεν αντιστοιχεί πλέον καμία πολιτική δράση. Δεν βρίσκεται στα αριστερά αυτής ή της άλλης τάξης, αλλά απλώς στα αριστερά αυτού που είναι γενικώς εφικτό⁷.

Ήδη, σε αυτό το άρθρο ο Benjamin καταλήγει σε μια θετική πρόταση, αντιπαραθέτοντας στον νόθο ριζοσπαστισμό της νεοαντικειμενικής λογοτεχνίας την πολιτική ποίηση του Brecht. Οι ακριβείς, ωστόσο, ορίζουσες της αισθητικής του πρότασης διευκρινίζονται σε ένα μεταγενέστερο άρθρο του 1934, το Ο συγγραφέας ως παραγωγός, όπου η σφοδρή κριτική

4 Στο *χείλος της αβύσσου*, ό.π., σ. 144. Σύμφωνα με τη μεταφράστρια (σ. 262, σημ. 14), το παράθεμα προέρχεται από το *Αφορισμοί για την πρακτική σοφία της ζωής*, μτφ. Δημήτρης Υφαντής, Αθήνα, Ροές, 2010.

5 Walter Benjamin, «Left Wing Melancholy», ό.π., σ. 425. [Η μετάφραση δική μου].

6 Siegfried Kracauer, *The salaried masses*, μτφ. Quintin Hoare, Λονδίνο/Νέα Υόρκη, Verso, 1998, σ. 92-93.

7 Walter Benjamin, «Left Wing Melancholy», ό.π., σ. 425. [Η μετάφραση δική μου].

γειώνεται πλέον στο επίπεδο της νηφάλιας και λεπτής, από τη σκοπιά του ιστορικού υλισμού, επεξεργασίας. Εδώ, το αρνητικό φάσμα της Νέας Αντικειμενικότητας, μολονότι κατονομάζεται και δεν παύει να διατρέχει υπόρρητα τη σκέψη του συγγραφέα, επισκιάζεται από την απόπειρα να διατυπωθεί με πληρότητα και σαφήνεια μια νέα υλιστική αισθητική. Η κεντρική παραδοχή από την οποία διακλαδίζεται το επιχείρημα του Benjamin –το έργο τέχνης ως εμπόρευμα, ο συγγραφέας ως παραγωγός που μετέχει στην καπιταλιστική αλυσίδα παραγωγής, χωρίς όμως να κατέχει τα παραγωγικά μέσα–, ανάγεται, βέβαια, ήδη στους μεγάλους ρεαλιστές του 19ου αιώνα· στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης, ωστόσο, αποκτά μια επείγουσα διάσταση: η έξαρση του πληθωρισμού και η ραγδαία φτωχοποίηση επιτείνουν τώρα τη διαδικασία προλεταριοποίησης του συγγραφέα, ο οποίος από αυτάρκης εισοδηματίας και μποέμ καλλιτέχνης μεταπίπτει σταδιακά στο καθεστώς του έμμισθου δημοσιογράφου ή του εξαρτημένου από τα μεγάλα εκδοτικά συγκροτήματα δημιουργού⁸. Ενώ, ωστόσο, ο Balzac ή ο Flaubert επιλέγουν την αποστασιοποίηση από το πεδίο του κοινωνικού, ο Benjamin, υπογραμμίζοντας τη θέση του καλλιτέχνη στην παραγωγική αλυσίδα, αξιώνει τη ριζική αναμόρφωση του μηχανισμού της καλλιτεχνικής παραγωγής προς μια σοσιαλιστική κατεύθυνση. Μια τέτοιου είδους αναμόρφωση περνάει, άλλωστε, μέσα από την ίδια τη μεταβολή της λειτουργίας του έργου τέχνης, όπως, για παράδειγμα αυτή που σηματοδοτεί το μπρεχτικό επικό θέατρο⁹.

Φαίνεται, πάντως, ότι το ασφυκτικά υλιστικό σχήμα που διατυπώνει στα δύο άρθρα του ο Benjamin κάμπτεται αλλού υπέρ μιας πιο ευέλικτης υπεράσπισης όψεων της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας. Αν, για παράδειγμα, αναλογιστεί κανείς τη θερμή συνηγορία που επιφύλαξε ο ίδιος στη μοντερνιστική και καταρχήν αποσυνδεδεμένη από το κοινωνικοπολιτικό επίδικο λογοτεχνία του Kafka, η δριμύτητα της επίθεσης στον Kästner και στο ρεύμα της Νέας Αντικειμενικότητας, μοιάζει εν πολλοίς ανορθόδοξη. Στο δοκίμιό του για την επέτειο των δέκα ετών από τον θάνατο του Kafka, ο Benjamin εστιάζει στην καταληκτική φράση της *Δίκης*, μια φράση που εκφωνεί ο αφηγητής τη στιγμή που οι δήμιοι μπήγουν το μαχαίρι στην καρδιά του Γιόζεφ Κ.: «Ήταν σαν να έπρεπε εκείνος να πεθάνει κι η ντροπή να ζήσει». Στην ντροπή του ήρωα Κ., με την οποία κλείνει η *Δίκη*, ο Benjamin εντοπίζει όχι μόνο μια προσωπική, αλλά και μια «κοινωνικά απαιτητική» αντίδραση¹⁰. Αυτό το κοινωνικά φορτισμένο αίσθημα ντροπής («ντροπή για τους άλλους», κατά τον Benjamin), όπως και η μόνιμη μέριμνα στο έργο του Kafka να αναβληθεί το επερχόμενο –η τιμωρία, η ποινή του ήρωα, με μια λέξη: ο θάνατος–, ισοδυναμούν για τον Benjamin με ένα κάλεσμα για αντίσταση¹¹. Γιατί όμως η διαρκής αναβλητικότητα των ηρώων του

8. Detlev J. K. Peukert, *The Weimar Republic, The Crisis of Classical Modernity*, Νέα Υόρκη, Hill and Wang, 1992, σ. 167.

9. Walter Benjamin, «Ο συγγραφέας ως παραγωγός», μτφ. Γιώργος Σαγκριώτης-Θωμάς Τέλιος, στο *Κείμενα 1934-1940*, Αθήνα, Άγρα, 2019, σ. 533-561.

10. Walter Benjamin, «Φραντς Κάφκα, Για τη δέκατη επέτειο από τον θάνατό του», ό.π., σ. 55-56.

11. Πρβλ. και Michael Löwy, «Γραφές από φως», στο *Κάφκα-Ουέλς-Μπένγιαμιν, Εγκώμιο του πολιτισμικού πεσιμισμού*, μτφ. Κατερίνα Γούλα, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2018, σ. 53-54.

Kästner –η μόνιμη κατάσταση αναμονής στην οποία βρίσκεται ο Φάμπιαν–, να μην επενδύεται με την ίδια «αντιστασιακή» αύρα¹²;

Τα αίτια μιας τόσο έκδηλα αντιφατικής αξιολόγησης ίσως πρέπει να τα αναζητήσουμε στην ανθρωπογεωγραφία της γερμανικής μεσοπολεμικής Αριστεράς. Ο αυστηρά επικριτικός και κατά τόπους χλευαστικός τόνος που διαπνέει το άρθρο για την *Αριστερή Μελαγχολία* γίνεται ευκολότερα αντιληπτός, αν ανατρέξει κανείς στους δύσκολους όρους συνύπαρξης ανάμεσα σε διανοούμενους τόσο ετερόκλητης προέλευσης, όσο, για παράδειγμα, από τη μία ο Lukács και οι δογματικά σκληροί απολογητές του KPD και της *Rote Fahne*¹³, ή ο ιδεολογικά αιχμηρός Benjamin, και από την άλλη οι ανένταχτοι *Mitläufer* του ευρύτερου αριστερού χώρου, ένας πολυπρόσωπος αστερισμός διανοουμένων με ευέλικτη ιδεολογική ατζέντα και συγκλίνουσες αλλά αυτόνομες τροχιές (*freischwebende Intelligenz*¹⁴). Επικαιρικές διενέξεις, έριδες για τακτικούς χειρισμούς και στρατηγικές συμμαχίες, ακόμη και προσωπικοί μικρο-ανταγωνισμοί, δεν είναι απίθανο, όπως διαχρονικά, άλλωστε, είθισται στους κόλπους της Αριστεράς, να ευθύνονται για αξιολογικές αντιφάσεις και αστοχίες. Ιδίως το ζήτημα της ανόδου του εθνικοσοσιαλισμού, μετά την εκλογή μάλιστα του Χίντεμπουργκ στις προεδρικές εκλογές του 1925, και οι διαμετρικά αντίθετες προτεινόμενες λύσεις (αφενός, η συμπίεση των ευρύτερων αριστερών δυνάμεων με το SPD και το KPD στο όνομα της αποσόβησης της επερχόμενης απειλής, που πρότειναν οι ανένταχτοι διανοούμενοι της *Weltbühne*· αφετέρου, η προσχώρηση του κομμουνιστικού κόμματος στο δόγμα του σοσιαλισμού και η στροφή στον «διμέτωπο αγώνα») διαμόρφωσαν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '20 ένα τοξικό συγκρουσιακό περιβάλλον, που δεν ευνοούσε ούτε την ιδεολογική συνοχή ούτε τη νηφάλια ανάπτυξη επιχειρημάτων.

Παρά τις αξιολογικές αντινομίες και την ελεγχόμενη εμπάθεια, ορισμένα από τα βέλη που εκτοξεύει ο Benjamin κατά της λογοτεχνίας του Kästner και της Νέας Αντικειμενικότητας στοχεύουν απευθείας στο κέντρο. Την ίδια τη διάγνωση καταρχάς, ότι σε αυτού του είδους τον αριστερό ριζοσπαστισμό της μελαγχολίας δεν αντιστοιχεί καμία πολιτική δράση, την επιβεβαιώνει πανηγυρικά ο ίδιος ο Φάμπιαν:

Όποιος είναι αισιόδοξος, θα πέσει σε απελπισία. Εγώ, που είμαι μελαγχολικός τύπος, δεν θα πάθω τίποτα. Ν' αυτοκτονήσω δεν πρόκειται, γιατί δεν νιώθω αυτή την ορμή για δράση, που κάνει κάποιους άλλους να χτυπάνε το κεφάλι τους στον τοίχο μέχρι να το σπάσουν. Παρακολουθώ και περιμένω¹⁵.

Ο μοναδικός λόγος για τον οποίο ο ήρωας ετοιμάζεται να δράσει είναι ο έρωτας, που εισβάλλει ξαφνικά στη μοναχική ζωή του, και όχι κάποια αιφνίδια ταξική συνειδητοποίηση.

12. Η απορία ανήκει και στον Walter Delabar, «Linke Melancholie? Erich Kästners *Fabian*», στο *Romane am Ende der Weimarer Republik*, Οπλάντεν/Βισμπάντεν, Westdeutscher Verlag, 1999, σ. 81-82, χωρίς, ωστόσο, αναφορά στον Kafka.

13. Η επίσημη εφημερίδα-όργανο του κόμματος.

14. Η πατρότητα του όρου ανήκει στον κοινωνιολόγο Karl Mannheim.

15. Στο χείλος της αβύσσου, ό.π., σ. 104.

Γρήγορα, ωστόσο, η φυγή της Κορνέλιας θα τον επαναφέρει στη συνηθισμένη κατάσταση απραξίας: «Η τύχη τού είχε χαρίσει επιτέλους έναν άνθρωπο για τον οποίο μπορούσε να δράσει, και να που αυτός ο άνθρωπος τον ξανάριχνε στην ανεπιθύμητη, καταραμένη ελευθερία του»¹⁶.

«Ανεπιθύμητη, καταραμένη ελευθερία»: Ο περιορισμός, επομένως, του Φάμπιαν στον ρόλο του φιλοπερίεργου παρατηρητή, η αποχή από την κοινωνικά επωφελή δράση (σταθερός ερωτικός δεσμός, γάμος, επαγγελματική αποκατάσταση με προοπτικές, ένταξη σε συλλογικότητες), δεν είναι κάποια προγραμματικού τύπου επιλογή του ήρωα, αλλά το προϊόν της αποτυχίας του να συνδιαλλαγεί με τις κοινωνικές νόρμες· καρπός, σε τελική ανάλυση, της αδυναμίας του να δεσμευτεί σε έναν κοινωνικά νοηματοδοτημένο σκοπό. Δεν πρόκειται, εξάλλου, εδώ ούτε για κάποιου τύπου ψυχολογική μειονεξία ή κοινωνική αναπηρία. Ο Kästner σπεύδει να μας εφοδιάσει με όσες πραγματολογικές πληροφορίες είναι απαραίτητες, για να βεβαιωθούμε ότι ο Φάμπιαν –σε αντίθεση με άλλους ήρωες της Νέας Αντικειμενικότητας, όπως ο Πίνεμπεργκ, ο «ανθρωπάκος» του ομώνυμου μυθιστορήματος του Fallada–, προέρχεται από ένα καθόλα υγιές υπόβαθρο: ευχάριστα παιδικά χρόνια, λαμπρές σπουδές (διδασκτορικό στη φιλολογία), που του εξασφαλίζουν διανοητική συγκρότηση, επιτυχία στο γυναικείο φύλο. Η αδυναμία του, συνεπώς, να δράσει οφείλεται μάλλον στη χρεοκοπία των κοινωνικών θεσμών και των εξουσιαστικών μηχανισμών στους οποίους ως εργαζόμενος και απλός πολίτης υπόκειται¹⁷: η άνοδος του πληθωρισμού και η οικονομική κρίση ευθύνονται για την απώλεια της δουλειάς του ως διαφημιστή· η άνθιση του εμπορίου προστασίας από ισχυρούς άνδρες σε φιλόδοξες γυναίκες είναι ο λόγος για τον οποίο χάνει την Κορνέλια· ο διαγκωνισμός των πολιτικών κομμάτων με όρους συμμοριών νύχτας ωθεί τον Φάμπιαν στο πολιτικό περιθώριο. Ο Benjamin συλλαμβάνει μεν με οξύνοια αυτή τη χρεοκοπία της πράξης στη λογοτεχνία του Kästner, αστοχεί, ωστόσο –και μάλιστα διολισθαίνει στον ίδιο μοραλισμό για τον οποίο μέμφεται τη νεοαντικειμενική λογοτεχνία¹⁸–, όταν την αποδίδει μονοδιάστατα στη μελαγχολική ιδιοσυγκρασία ενός συγγραφέα που ενδίδει στην ανία της ρουτίνας και στους ποικίλους περισπασμούς της κατανάλωσης.

Οι κοινωνικές ορίζουσες της μελαγχολίας του Φάμπιαν ανιχνεύονται στην κριτική που ασκεί στον καπιταλισμό, όχι ως σύστημα διαιώνισης της κοινωνικής ανισότητας όσο κυρίως ως μια εφαρμοσμένη εκδοχή του οικονομισμού. Η δίκοπη κριτική αιχμή του Φάμπιαν καταφέρεται εξίσου κατά του φιλελεύθερου λόγου περί οικονομικής μεγέθυνσης, αλλά και της ευφορίας, στους κόλπους του Κομμουνιστικού Κόμματος, για την πρόοδο της τεχνολογίας στη Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Ιδού, πώς σκιαγραφείται αυτός ο διμέτωπος αντιοικονομισμός, με τα λόγια του ήρωα:

16. Στο ίδιο, σ. 176.

17. Walter Delabar, «Linke Melancholie? Erich Kästners *Fabian*», ό.π., σ. 82-83.

18. Giusi Zanasi, «“Malinconia di sinistra”: la «Weltbühne» e gli scrittori radicali», στο *studi germanici*, no 47/52 (1979-1980), σ. 333.

[σ.σ. Ο Φάμπιαν] ήθελε να γίνουν καλύτερες οι συνθήκες; Όχι, ήθελε να γίνουν καλύτεροι οι άνθρωποι. Τι νόημα είχε να βελτιωθούν οι συνθήκες, αν δεν βελτιώνονταν πρώτα οι άνθρωποι; [...] Ήθελαν να τον κάνουν να πιστέψει ότι, όταν περνάς καλά, γίνεσαι αυτομάτως και καλός άνθρωπος;¹⁹.

Νωρίτερα, ο Φάμπιαν είχε διευκρινίσει ότι δεν είναι καπιταλιστής, επειδή του λείπει το «οικονομικό ένστικτο»²⁰, ξεκαθαρίζοντας παράλληλα ότι «δεν είμαστε καλοί και έξυπνοι, απλώς και μόνο επειδή είμαστε φτωχοί»²¹.

Από μια άποψη, εδώ απηχούνται εντυπωσιακά οι πεσιμιστικοί τόνοι εκπροσώπων της αντιδραστικής *Kulturkritik* της Βαϊμάρης, όπως ο Oswald Spengler. Στο επιδραστικό έργο του για την Παρακμή της Δύσης²², ο Spengler αξιοποιεί όψεις της αντιφιλελεύθερης κριτικής παράδοσης του 19^{ου} αιώνα, για να επιτεθεί με δριμύτητα κατά του μονοδιάστατου οικονομισμού της φιλελεύθερης δημοκρατίας και της λατρείας του χρήματος²³. Στο έδαφος της καταγγελίας αφενός του σοσιαλιστικού υλισμού και αφετέρου του φιλελεύθερου θετικισμού, που ομνύουν από κοινού στην τελεολογία της προόδου, συντελείται μια παράδοξη εκ πρώτης όψεως σύγκλιση του Kästner με τους συντηρητικούς απολογητές του μεσοπολεμικού *Kulturpessimismus*. Όταν, στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου της αρχικής έκδοσης του *Φάμπιαν*, ο ήρωας ανακαλεί το σκίτσο του Honoré Daumier, *Progrès. Les Escargots non sympathiques* (1869), προσχωρεί στην ίδια ιδέα για την κυκλικότητα της Ιστορίας που επανέρχεται με την *Παρακμή της Δύσης*:

Ο Ντομιέ είχε σχεδιάσει κάτι σαλιγκάρια που σέρνονταν το ένα πίσω από το άλλο· αυτός ήταν ο ρυθμός της ανθρώπινης εξέλιξης. Μόνο που τα σαλιγκάρια προχωρούσαν σε κύκλο! Κι αυτό ήταν το χειρότερο²⁴.

Παρόμοιες εκλεκτικές συγγένειες δεν διέφυγαν από το κριτικό στόχαστρο του Lukács, ο οποίος έφτασε να χρεώσει στα ποικίλα καλλιτεχνικά ρεύματα της Αριστεράς του Μεσοπολέμου την αντικειμενική προτύπωση της επερχόμενης φασιστικής ιδεολογίας: ναι μεν η λογοτεχνία του εξπρεσιονισμού και της Νέας Αντικειμενικότητας μπορεί να διαπνέεται από εικρινείς ριζοσπαστικές προθέσεις, η στρεβλή, ωστόσο, αναπαράσταση του κοινωνικού πεδίου, η αφηρημένη, ειδικότερα, κοινωνική κριτική που παραβλέπει την κρίσιμη ταξική παράμετρο και δεν προσβλέπει στην προοπτική της προλεταριακής επανάστασης, εύκολα μπορεί να διολισθήσει σε μία αντιδραστική αντικαπιταλιστική ρητορεία· σε ό,τι, δηλαδή, συνιστά την πρώτη ύλη του εθνικοσοσιαλισμού²⁵.

19. Στο *χειλός της αβύσσου*, ό.π., σ. 229-230.

20. Στο *ίδιο*, σ. 50.

21. Στο *ίδιο*, σ. 67.

22. Oswald Spengler, *Η Παρακμή της Δύσης (α' & β' τόμ.)*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Αθήνα, Gutenberg, 2004-2005.

23. Βλ. όσα διεισδυτικά επισημαίνει ο Jeffrey Herf, *Αντιδραστικός μοντερνισμός, Τεχνολογία, κουλτούρα και πολιτική στη Βαϊμάρη και το Γ' Ράιχ*, μτφ. Παρασκευάς Ματάλας, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2016, ιδίως σ. 70-72.

24. Στο *χειλός της αβύσσου*, σ. 295-296.

25. Γκέοργκ Λούκατς, «Εξπρεσιονισμός: η σημασία και η παρακμή του», στο *Μαρξιστική Σκέψη*, τευχ. 32 (2021), σ. 211.

Όσο και αν εδράζονται σε γόνιμες πρωτογενείς διαπιστώσεις, τέτοια συμπεράσματα τείνουν να γειώνουν τη ζωντανή και ακηδεμόνευτη κίνηση των ιδεών σε μια αυστηρά αιτιοκρατική και μονοσήμαντη διαδοχή ιδεολογικών προγραμμάτων. Η πρόσφατη μελέτη του Charoutot για την *Πολιτιστική Επανάσταση του Ναζισμού*²⁶ αποδεικνύει πειστικά ότι το διανοητικό οπλοστάσιο των εθνικοσοσιαλιστών άντλησε από μια πληθώρα φιλοσόφων της Δύσης, από τον Πλάτωνα μέχρι τον Kant (πέρα από τον διαβόητο Nietzsche και τους συνοδοιπόρους του τού αντιφιλελεύθερου πεσιμισμού), οι οποίοι βρίσκονται στην καρδιά του δυτικού πολιτισμού. Το να διαβλέπει, ωστόσο, κανείς σε όλους αυτούς σπέρματα της φασιστικής κοσμοθεωρίας, είναι αναμφίβολα σύμπτωμα ερμηνευτικής ακαμψίας και ιδεολογικής μικρόνοιας.

Υπάρχουν, εξάλλου, τουλάχιστον δύο βασικά στοιχεία που τοποθετούν τον Kästner και το μυθιστόρημά του στους αντίποδες της γερμανικής «συντηρητικής επανάστασης». Το πρώτο είναι ότι, παρά τη βαθιά απογοήτευσή του για τη δυνατότητα βελτίωσης του ατόμου ως ηθικής υπόστασης, ο Φάμπιαν όχι μόνο δεν αναζητά καταφύγιο στους φυσικούς δεσμούς της εθνικής κοινότητας (*Volksgemeinschaft*), αλλά χλευάζει τη φιλοπόλεμη επιφυλακή των εθνικοσοσιαλιστών, που, στο όνομα μιας επίπλαστης συλλογικότητας, εκκολάπτει τον όλεθρο. Όταν ο Φάμπιαν συναντά τον παλιό του φίλο, Βέντσκοτ, μέλος δεξιάς παραστρατιωτικής οργάνωσης που αργότερα απορροφήθηκε από τα SS, η οργή του, ανάμικτη με δηλητηριώδη σαρκασμό, πυροδοτεί έναν εκρηκτικό διάλογο:

«Από πού αντλείτε αυτό το θράσος, να απαιτείτε από 60.000 ανθρώπους να πέσουν στον γκρεμό, μόνο και μόνο επειδή οι ίδιοι είστε σαν διάνοι που τους έθιξαν την τιμή και σας αρέσει να παίξετε ξύλο;» [...] «Δεν είσαι πατριώτης», είπε ο Βέντσκοτ. «Κι εσύ είσαι βλάκας με περικεφαλαία», απάντησε ο Φάμπιαν.

Ο πόλεμος αναπαριστάται εδώ ως έσχατη απόληξη της τυφλής υποταγής στην κοινότητα, προϊόν συλλογικής παράκρουσης. Από μια ορθόδοξη μαρξιστική σκοπιά, βέβαια, η αντίληψη αυτή υποτιμά τη διάσταση του πολέμου ως σταδίου ανακατανομής των παραγωγικών σχέσεων στο διεθνές πεδίο· η ρήξη, ωστόσο, με τη λογική του αδικημένου γερμανικού έθνους που προσβλέπει σε μια εθνική αναγέννηση, είναι ηχηρή²⁷. Η ρήξη αυτή αγγίζει τα όρια της ανελέητης παρωδίας στο τέλος του τέταρτου κεφαλαίου του βιβλίου, όταν στο λεωφορείο που διατρέχει τις κεντρικές αρτηρίες του Βερολίνου, ο Φάμπιαν και ο Λαμπούντε χλευάζουν τα ιερά μνημεία της γερμανικής μητρόπολης, τα διασημότερα σύμβολα γερμανικής ισχύος: το Πανεπιστήμιο είναι «ίδρυμα για βλαμμένα παιδιά»²⁸, η Πύλη του Βρανδεμβούργου «πύργος ελέγχου της κυκλοφορίας»²⁹.

Το δεύτερο στοιχείο που απομακρύνει τον Φάμπιαν από το κλίμα του αντιδραστικού

26. Johann Charoutot, *Η πολιτιστική επανάσταση του ναζισμού*, μτφ. Γιώργος Καράμπελας, Αθήνα, Πόλις, 2021.

27. Klaus Doderer, *Erich Kästner, Lebensphasen – politisches Engagement – literarisches Wirken*, Βάνναχμ & Μόναχο, 2002, p. 64.

28. Στο *χειλός της αβύσσου*, σ. 45.

29. Στο *ίδιο*, σ. 46.

πεσιμισμού, συναφές με το πρώτο, είναι η καχυποψία του για τον ρόλο της πολιτικής. Ενώ η απέχθεια για τον χυδαίο οικονομισμό της φιλελεύθερης παράδοσης είδαμε ότι είναι κοινή, η προσφυγή στο αντίδοτο της πολιτικής, με τον τρόπο που προτείνεται από στοχαστές όπως ο Spengler ή ο Carl Schmitt, είναι για τον Kästner η βασιλική οδός προς την εξουσιαστική δυστοπία. Ο Φάμπιαν είναι εξαιρετικά ευαίσθητος απέναντι σε κάθε εξουσιαστική παραφθορά του πολιτικού λόγου: από τη μία, ο άκρατος ντεσιζιονισμός του Schmitt, η ιδέα δηλαδή ότι η ορθότητα των πολιτικών αποφάσεων καθορίζεται από τον ίδιο τον κυρίαρχο, χωρίς καμία αναγωγή σε εξωτερικά κανονιστικά ερείσματα³⁰, και από την άλλη, η σπενγκλεριανή ιδέα του καισαρισμού³¹ – πρόδρομη του εθνικοσοσιαλιστικού *Führerprinzip* –, βρίσκονται στους αντίποδες της ηθικής λογοδοσίας του Φάμπιαν. Να πώς εκφράζεται αυτή η ιδιότυπη αντιεξουσιαστική συνείδηση του ήρωα, σε μια από τις παθιασμένες αντιπαραθέσεις του με τον Λαμπούντε:

«Και τι να την κάνω την εξουσία;» ρώτησε ο Φάμπιαν. «Εσύ, το ξέρω, την επιζητείς. Εγώ όμως τι να την κάνω την εξουσία, αφού δεν θέλω να ανήκω στους ισχυρούς; Η δίψα για εξουσία και η απληστία είναι αδελφάκια, αλλά εγώ δεν έχω καμία σχέση μαζί τους»³².

Δεν χρειάζεται να ανατρέξουμε στους περίφημους προλόγους του συγγραφέα³³, που ηχούν σαν προειδοποιητικό καμπανάκι πριν την επερχόμενη καταστροφή, για να αντιληφθούμε ότι η ιδέα περί πολιτικής που πλανάται σε αυτό το έργο απηχεί εντυπωσιακά τη βεμπεριανή ηθική της ευθύνης (σε αντιδιαστολή με τη θρησκευτικής προέλευσης ηθική του φρονήματος): μια στάση, δηλαδή, που, χωρίς να ενδίδει στον κυνισμό της *Realpolitik*, προκρίνει την έλλογη ανάλυση της σκληρής πραγματικότητας στη θέση της αφηρημένης επίκλησης αρχών. Το ότι αυτό το οξυμμένο αναλυτικό βλέμμα «βραχυκυκλώνει» ενίοτε μέσα στον κυκεώνα των εναλλακτικών δράσης είναι, από την άποψη αυτή, προϊόν υπέρμετρης μέριμνας για την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων υποθέσεων παρά σύμπτωμα νωθρότητας ή αδιαφορίας. Ο Weber, μολονότι θα ήταν επιφυλακτικός απέναντι στην αδυναμία του Φάμπιαν να ανταποκριθεί σε ένα θετικό «κάλεσμα πολιτικής», θα επικροτούσε ανοιχτά την καταρχήν απορητική στάση του απέναντι στα πράγματα, ως γνήσια εκδήλωση ανθρωπισμού:

[...] με συγκλονίζει απροσμέτρητα ένας ώριμος άνθρωπος [...], που αισθανόμενος πραγματικά κι ολόψυχα την ευθύνη για τις συνέπειες των πράξεών του και πράττοντας με βάση την ηθική της ευθύνης, κάποια στιγμή θα πει: «Εδώ σταματώ, αυτό πιστεύω, δεν μπορώ να κάνω αλλιώς». Αυτή είναι μια στάση βαθιά ανθρώπινη που συγκινεί. Διότι μια τέτοια στιγμή μπορεί να προκύψει κάποια στιγμή στον καθέναν από

30. Βλ. Καρλ Σμιτ, *Η έννοια του Πολιτικού*, μτφ. Αλίκη Λαβράνου, Αθήνα, Κριτική, 2009· πρβλ. Jeffrey Herf, *Αντιδραστικός μοντερνισμός*, σ. 144-5.

31. Για την οποία βλ. Jeffrey Herf, *στο ίδιο*, σ. 75.

32. *Στο χείλος της αβύσσου*, σ. 51.

33. Βλ. στο παράρτημα της ελληνικής έκδοσης, σ. 267 επ.

εμάς, αν δεν έχει απονεκρωθεί εσωτερικά³⁴.

Αυτή η «βαθιά ανθρώπινη στάση», έστω και αν δεν μεταφράζεται σε πολιτική πράξη, δύσκολα μπορεί να συμβιβαστεί με την αξιολογικά ουδέτερη στάση της αδιαφορίας. Η μέριμνα του ήρωα για τα ανθρώπινα δεν διοχετεύεται, βέβαια, σε επίσημα θεσμικά κανάλια, δεν παύει, ωστόσο, να υφίσταται με δύο μορφές: μια αρνητική και μια θετική. Αφενός, υπαγορεύει ορισμένες αρνητικές, πλην εξόχως αξιακά φορτισμένες, αποφάσεις: ο Φάμπιαν ανησυχεί και προβληματίζεται για το μέλλον του κόσμου, αλλά παραμένει πεισματικά πολιτικά ανένταχτος, την ίδια ώρα που τρέμει για το προσωπικό του αύριο, χωρίς να δέχεται μια θέση εργασίας που αντιβαίνει στον ηθικό του κώδικα. Αφετέρου, δεν είναι λίγες οι στιγμές που ο ήρωας επιδεικνύει έμπρακτη αλληλεγγύη απέναντι σε γνωστούς και αγνώστους³⁵: προσφέρεται να κεράσει στο ρεστοράν έναν ζητιάνο· μαζί με τον Λαμπούντε παρέχουν τις πρώτες βοήθειες σε έναν κομμουνιστή και έναν εθνικοσοσιαλιστή που τραυματίστηκαν από αμοιβαία πυρά· όταν απολύεται από τη δουλειά του στο διαφημιστικό γραφείο, παραδίδει τα σχέδια μιας επαγγελματικής πρότασης στον συνάδελφό του, Φίσερ· διακινδυνεύοντας τη σχέση με τη σπιτονοικοκυρά του, προσφέρει φιλοξενία στον άστεγο εφευρέτη Κόλρεπ.

Πράγματι, στο πεδίο της κοινωνικής και πολιτικής ζωής, η δυσπιστία απέναντι στα μακρόπνοα προσωπικά και συλλογικά σχέδια, αλλά και η πικρή επίγνωση ότι, υπό οποιαδήποτε διευθέτηση ισχύος, εξουσία και σύνεση «είναι αντιφατικές έννοιες»³⁶, καθηλώνει τον Φάμπιαν στον ρόλο του παρατηρητή. Αντίθετα, ωστόσο, η ακόρεστη ανάγκη για άμεση ανθρώπινη επαφή πυροδοτεί έναν μικρο-αλτρουισμό της καθημερινότητας. Η εκδοχή, επομένως, ότι ο Φάμπιαν πνίγεται στο τέλος του μυθιστορήματος, επειδή για πρώτη φορά επιχειρεί να δράσει θετικά³⁷, η άποψη, με άλλα λόγια, ότι ο ήρωας τιμωρείται γιατί εγκαταλείπει την αδιαφορία ως στρατηγική επιβίωσης, παραμένει κειμενικά ανεργάτιστη, στον βαθμό που παραβλέπει τη μέχρι το σημείο αυτό αλληλέγγυα δράση του.

Αν η μελαγχολία του Φάμπιαν δεν έχει το στίγμα της αδιαφορίας και της απάθειας ούτε ενδίδει στις σειρήνες του αντιδραστικού πεσιμισμού, υφίσταται άραγε σε αυτήν ένα θετικό σημασιοδοτημένο περιεχόμενο; Ο ίδιος ο ήρωας είδαμε ήδη ότι δηλώνει βέβαιος:

Εγώ, που είμαι μελαγχολικός τύπος, δεν θα πάθω τίποτα. [...] Παρακολουθώ και περιμένω [...], όπως ο άθεος το θαύμα³⁸.

34. Μαξ Βέμπερ, *Η πολιτική ως κάλεσμα και επάγγελμα*, μτφ. Κώστας Κουτσογιάννης, Αθήνα, Δώμα, 2019, σ. 101-102.

35. Sven Hantschek, επίμετρο στο Erich Kästner, *Στο χείλος της αβύσσου*, ό.π., σ. 324.

36. *Στο χείλος της αβύσσου*, ό.π., σ. 83.

37. Elke Matijevich, «Melancholy on the Left: Erich Kästner», στο *The Zeitroman of the Late Weimar Republic*, Νέα Υόρκη, Peter Lang, 1995, 127· Dorothee Kimmich, «Indifferenz oder: Prothesen des Gefühls, Bemerkungen zur Variation einer männlichen Emotion», στο *Arcadia*, no 44 (2009), σ. 171· Wolfgang Beutin κλπ., *Ιστορία της Γερμανικής Λογοτεχνίας, Από τις αρχές της ως σήμερα*, μτφ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2016, σ. 531.

38. Erich Kästner, *Στο χείλος της αβύσσου*, ό.π., σ. 104.

Η τελευταία φράση συναιρεί έξοχα την απεγνωσμένη προσκόλληση στη λογική με την αόριστη αναμονή μιας τυχαίας ευνοϊκότερης συγκυρίας. Η έμφυτη καχυποψία και επιφύλαξη του αδιαπραγμάτευτου ορθολογισμού δεν αποκλείουν εδώ τη διαθεσιμότητα στην επίσκεψη του απρόοπτου. Η Giusi Zanasi έχει εν μέρει δίκιο, όταν σε αυτή την ψυχική διάθεση αντιστοιχίζει την αμφιθυμία ενός ευρύτερου ριζοσπαστικού κύκλου διανοουμένων της εποχής, όπως ο Ernst Toller ή ο Kurt Hiller³⁹. Πράγματι, όπως και στον *Φάμπιαν*, στην περίπτωση των συγγραφέων αυτών, ο ριζοσπαστικός προσανατολισμός ναρκοθετείται συχνά από τις αμφιταλαντεύσεις και τα προσκόμματα της ηθικής συνείδησης του *Außenseiter*. ο επαναστατικός βολонταρισμός τους, ωστόσο, καθώς και η πίστη στη λυσιτέλεια των κοινωνικών αγώνων, επενδυμένη με τη βεμπεριανή ηθική του φρονήματος, απέχει εν τέλει αρκετά από την απορητική αδράνεια που προκρίνει ο Kästner στον *Φάμπιαν*.

Σχεδόν δέκα χρόνια πριν από τον *Φάμπιαν*, και σε περιβάλλον ανάλογης κοινωνικοπολιτικής ρευστότητας, ο Siegfried Kracauer είχε περιγράψει με ακρίβεια τον ιδιαίτερο αυτό ανθρωπότυπο της εποχής του, τον *άνθρωπο που περιμένει*. Τρεις είναι, σύμφωνα με τον Kracauer, οι επιλογές που ανοίγονται μπροστά του: η πρώτη, να προσχωρήσει στον ριζικό σκεπτικισμό, με κίνδυνο να περιπέσει στην κατάσταση του διανοητικού ντεσπεράντο· η δεύτερη, να αναλωθεί στο κυνήγι εφήμερων στόχων και περισπασμών, υπεραναπληρώνοντας το έλλειμμα γνήσιας πίστης και ικανότητας δέσμευσης με το υποκατάστατο του φανατισμού –αυτή είναι η περίπτωση των πολιτικών προσήλυτων. Απέναντι σε αυτό το αδιέξοδο δίλημμα, η τρίτη επιλογή, η στάση αναμονής, φαίνεται η μόνη δίοδος διαφυγής:

Όποιος πάρει αυτή την απόφαση ούτε φράσσει το δρόμο της πίστης όπως εκείνος που καταφάσκει πεισματικά το κενό, ούτε επιβάλλει με το ζόρι αυτή την πίστη όπως ο νοσταλγός που η νοσταλγία του τον κάνει να μην έχει αναστολές. Περιμένει, και η αναμονή του είναι ένα διστακτικό άνοιγμα, με μια έννοια πάντως που είναι δύσκολο να εξηγηθεί⁴⁰.

Αυτό το διστακτικό άνοιγμα στο υπερβατικό, στο μη αναμενόμενο ή εν γένει στο μη ερμηνεύσιμο, μπορεί να προκύψει μόνο μέσα από το βίωμα της υλικής επαφής με τα πράγματα και τους ανθρώπους. Τότε αντιλαμβάνεται κανείς το πεπερασμένο της θεωρητικής γνώσης και συλλαμβάνει τον κόσμο στις ενδεχομενικές του διαστάσεις, πέρα από τη φυσική νομοτέλεια και την ανθρώπινη βουλευσιολογία. Είναι δύσκολο για τον αναγνώστη να μη διακρίνει πίσω από τις γραμμές το πορτραίτο του Φάμπιαν: Παρατήρηση, αναμονή, σκεπτόμενη επιφυλακή, έμπρακτη αλληλεγγύη, αποκήρυξη των μεγάλων οραμάτων, αλλά και ψυχική διαθεσιμότητα στο απροσδόκητο, παρά την απαισιοδοξία της σκέψης («Μπορεί να τον διέκρινε η παθητικότητα,

39. Giusi Zanasi, «“Malinconia di sinistra”: la «Weltbühne» e gli scrittori radicali», *ό.π.*, σ. 334, όπου και ιδιαίτερη αναφορά στην αμφιθυμική τολλεριανή ηθική του *dennoch und trotzdem*.

40. Siegfried Kracauer, «Οι άνθρωποι που περιμένουν», στο *Η μάζα ως διάκοσμος και άλλα δοκίμια*, μτφ. Γιώργος Σαγκριώτης, Αθήνα, Πλέθρον, 2018, σ. 39.

αλλά την υποταγή στο αναπόφευκτο δεν μπορούσε να την αποδεχτεί»⁴¹). όλα αυτά τα συστατικά ενσαρκώνονται σε έναν ήρωα της Νέας Αντικειμενικότητας, για την οποία, κατά ειρωνικό τρόπο, ο Kracauer ήταν το ίδιο σφόδρα επικριτικός, όπως και ο Benjamin.

Δικαιούται κανείς, παρ' όλα αυτά, από μια μαχητικότερη σκοπιά, να είναι επιφυλακτικός απέναντι σε αυτόν τον ιδιότυπο ριζοσπαστισμό της αναμονής. Όσο και αν διασφαλίζει την ατομική επιβίωση και τη διανοητική αυτάρκεια, πόσο κοινωνικά επωφελής είναι άραγε μια τέτοια στάση σε εποχές ακραίας πόλωσης, όταν η ανάγκη αποτροπής του «χειρότερου κακού» παρίσταται επιτακτική⁴²; Δεν είναι η απόσυρση από τη συλλογική διεκδίκηση, όσο και αν εδράζεται σε πολύπλοκες σταθμίσεις μιας ώριμης συνείδησης, καρπός ασυγχώρητου ελιτισμού;

Πέρα από το γεγονός ότι παρόμοιες εκτιμήσεις επενδύουν αναδρομικά τα διλήμματα και τις κρίσιμες αποφάσεις του ήρωα με αξιολογικό φορτίο που η ύστερη γνώση σώρευσε –η άνοδος του Hitler στην εξουσία αποδίδεται αίφνης στο παρόν της ιστορίας ως νομοτελειακός ορίζοντας–, υπάρχουν δύο λόγοι για τους οποίους ο Φάμπιαν παραμένει, σε πείσμα της κρισιμότητας της συγκυρίας, αποστασιοποιημένος από τις συλλογικές ζυμώσεις: ο πρώτος είναι ότι, στη δική του κοσμοθεωρία, η διάσωση της ατομικής αξιοπρέπειας και του απαραβίαστου ιδιωτικού χώρου ανάγονται σε αναπαλλοτρίωτες αξίες· κανένα αόριστο κοινωνικό διακύβευμα –αριστερής ή δεξιάς κοπής– δεν δικαιώνει την παραμικρή οπισθοχώρηση από αυτόν τον σκληρό πυρήνα της διανοητικής αυτάρκειας. Ο δεύτερος έχει να κάνει με το γεγονός ότι για τον Kästner και τον Φάμπιαν δεν φαίνεται να υφίσταται μη χειρόν βέλτιστον· η δημοκρατία απειλείται εξίσου από τους ζηλωτές αμφοτέρων των στρατοπέδων, τόσο τους κομμουνιστές οραματιστές της αταξικής κοινωνίας όσο και τους δεξιούς οπαδούς της αυθεντικής *Volksgemeinschaft*. Από αυτή την άποψη, οποιαδήποτε μαχητική εμπλοκή στον δημόσιο βίο μοιάζει να ρίχνει νερό στον μύλο της πολιτικής όξυνσης· και αντίστροφα: η απόσυρση στα ιδιωτικά πάθη συστήνεται ως συνταγή αποκλιμάκωσης της κοινωνικής έντασης. Στην εμβληματική σκηνή, όπου ο Φάμπιαν και ο παλιός συμμαθητής του, νυν δεξιός εξτρεμιστής, Βέντσκκατ, ανταλλάσσουν αμοιβαίες «φιλοφρονήσεις», μια ανέλπιστα πρόταση σεξουαλικής εκτόνωσης είναι αρκετή για να διαλύσει τα σύννεφα της ιδεολογικής αντιπαράθεσης: «Ύστερα ήπιαν άλλη μια μύρα και, καλού κακού, άλλαξαν θέμα συζήτησης. “Έχω μια φοβερή ιδέα”, είπε ο Βέντσκκατ. “Θα πάμε στα μπορντέλα”»⁴³.

Η αποχή από τις δημόσιες αντιπαράθεσεις υπακούει σε ένα διάχυτο σε όλο το μυθιστόρημα αίτημα για επικράτηση της λογικής και της ανθρώπινης αξιοπρέπειας (*Anständigkeit*), στο οποίο εν τέλει συμπυκνώνεται ο θετικός ορίζοντας του *ανθρώπου που περιμένει*. Ελάχιστα, παρ' όλα αυτά, λέγονται για το περιεχόμενο αυτού του αιτήματος⁴⁴. Δεν πρόκειται, πάντως,

41. Στο *χείλος της αβύσσου*, *ό.π.*, σ. 219.

42. Βλ. λ.χ. Elke Matijevich, «Melancholy on the Left: Erich Kästner», *ό.π.*, σ. 118.

43. Στο *χείλος της αβύσσου*, *ό.π.*, σ. 247-248.

44. Rosmarie Zeller, «Ein Mann ohne Eigenschaften im Wartesaal Europas. Erich Kästners *Fabian*. Die Geschichte eines

για ένα συντηρητικό κάλεσμα γυμνής ευπρέπειας που ανταποκρίνεται στα χρηστά ήθη και σε κάποιο πρότυπο φιλήσυχης διαγωγής. Ο Φάμπιαν, μολονότι περήφανα αυτοσυστήνεται ως μικροαστός, δεν έχει τίποτα από τον κομφορμισμό άλλων ηρώων του νεοαντικειμενικού μυθιστορήματος, όπως ο Πίνεμπεργκ του Fallada⁴⁵: προβοκάρει τα σεξουαλικά ήθη (αν και η σεξουαλική ελευθεριότητα είναι εμφανής και στον *Ανθρωπάκο*), σαρκάζει τη βλακεία των συμπολιτών του, διακωμωδεί την επαγγελματική ιεραρχία, αρνείται γενικά να συμβαδίσει με την τρέχουσα υποκριτική ηθική. Στη σκηνή του ονείρου του Φάμπιαν, όπου ο Kästner στήνει ένα αποκαλυπτικό σκηνικό καταστροφής, η έκκληση για λογική και αξιοπρέπεια ισοδυναμεί με την επίδειξη ενός μίνιμουμ αλληλεγγύης, έστω την ύστατη στιγμή: ένας όμιλος ανθρώπων πέφτουν θύματα πυροβολισμών, αλλά, μέχρι να παραδώσουν πνεύμα, συνεχίζουν να κλέβουν ο ένας τον άλλον. Από την ολοσχερή καταστροφή βγαίνει αλώβητο ένα κοριτσάκι που με γνήσια απορία αναρωτιέται: «Γιατί το κάνουν αυτό οι άνθρωποι;»⁴⁶. Και εδώ, όπως και στην καταληκτική σκηνή, όπου το μικρό αγόρι επιβιώνει κολυμπώντας, ενώ ο επίδοξος σωτήρας Φάμπιαν πνίγεται, ο Kästner επενδύει τις ελπίδες ανάσχεσης της καταστροφής στα παιδιά, γιατί ο ανθρώπινος πυρήνας τους δεν έχει ακόμη αλλοτριωθεί από την ένταξη στα γρανάζια της κοινωνικής μηχανής⁴⁷.

Ας κλείσουμε όπως ξεκινήσαμε: με την αναμέτρηση του Benjamin με τον Kästner. Στον γεωγραφικό άξονα Βερολίνο-Μόσχα βρίσκεται κανείς τα ίχνη μιας ανέλπιστα ψυχικής σύγκλισης ανάμεσα στους δύο ιδεολογικούς πολέμιους. Στα τέλη του 1926 ο Benjamin ταξιδεύει στη Μόσχα για μια επιτόπια αυτοψία της «νέας Ρωσίας» και για να διεκδικήσει τον έρωτα της Λετονής Asja Lācis· τέσσερα μόλις χρόνια αργότερα, ο Kästner μαζί με τον φίλο του, Erich Ohser, επισκέπτεται την πρωτεύουσα της Σοβιετικής Ένωσης και αποτυπώνει τις εντυπώσεις του σε ένα ενθουσιώδες άρθρο⁴⁸. Στο ημερολόγιο του Benjamin⁴⁹ η ιδεολογική αμφιθυμία και

Moralisten», στο Matthias Luserke-Jaqui (επιμ.), *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*, Βερολίνο/Νέα Υόρκη, Walter de Gruyter, 2008, σ. 343.

45. Ο Hans Fallada, «Auskunft über den Mann Kästner», στο Sylvia List (επιμ.), *Das Kästner Buch in Texten und Bildern*, Μόναχο/Ζυρίχη, Piper, 1986, σ. 142-153, ιδίως σ. 152-153, υποδέχθηκε ενθουσιωδώς το αίτημα του Φάμπιαν για *Anständigkeit*, παρόλο που ο ήρωάς του, Πίνεμπεργκ φαίνεται να προσεγγίζει μια συντηρητικότερη εκδοχή της έννοιας· βλ. Έτσι Hans Fallada, *Και τώρα, ανθρωπάκο!*, μτφ. Ιωάννα Αβραμίδου, Αθήνα, Gutenberg, 2017, σ. 365: «Όχι, δεν είναι ήρωας, σε καμιά περίπτωση, ούτε εφοδεύει ούτε αυτομαστιγώνεται, είναι ένας νεαρός μόνο κι ένας άνθρωπος εντελώς μέτριος. Εκτελεί το καθήκον του και θεωρεί πως δεν είναι ευπρεπές να μεθύσει».

46. Στο χείλος της αβύσσου, ό.π., σ. 163.

47. Elke Matijevich, «Melancholy on the Left: Erich Kästner», ό.π., σ. 118.

48. Βλ. για το ταξίδι αυτό Anette Schwill, «Leben ist immer lebensgefährlich, Erich Ohser, Erich Knauf und Erich Kästner», στο Manfred Wegner (επιμ.), *Die Zeit fährt Auto», Erich Kästner zum 100. Geburtstag*, Βερολίνο, Deutsches Historisches Museum, 1999, σ. 113· Klaus Doderer, *Erich Kästner, Lebensphasen – politisches Engagement – literarisches Wirken*, Βάινχαιμ & Μόναχο, 2002, σ. 120-121· Sven Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht, Das Leben Erich Kästners*, Μόναχο, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, σ. 153-155.

49. Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Ημερολόγιο Μόσχας*, μτφ. Έμη Βαϊκούση, επίμετρο Κώστας Θ. Καλφόπουλος, Αθήνα, Καστανιώτης, 2021.

ο φόβος της κομματικής ένταξης, κυρίως όμως η ερωτική διάψευση, σε τίποτε δεν θυμίζουν τον στρατευμένο πολέμιο της αριστερής μελαγχολίας· στο άρθρο του Kästner, από την άλλη, ο γνήσιος ενθουσιασμός για την οργανωτική ευρωστία του νέου σοβιετικού κράτους οπωσδήποτε απέχει αρκετά από τη βαθιά πολιτική δυσανεξία του Φάμπιαν. Να μια ειρωνική αντιστροφή των ρόλων που λειάει τη σφοδρότητα της ιδεολογικής αντιπαράθεσης στο φως προσωπικών συναισθηματικών περιπλοκών. Ο διπλά εγκλωβισμένος –ερωτικά και πολιτικά– Benjamin, ο επιρρεπής στα διλήμματα στοχαστής που έχει υποστεί τη σημαία της δημόσιας κριτικής στο όνομα της ιδιωτικής του αμφιθυμίας, βρίσκει στον Φάμπιαν, με μια έννοια, το απωθημένο alter ego του. Δεν αποκλείεται, στη λογοτεχνία του Kästner, ο Benjamin να αντίκρισε έντρομος το φάσμα της δικής του, αυστηρά προσωπικής, μοσχοβίτικης μελαγχολίας.

ΑΜΠΙΑΤΖΗΣ ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

Η ΕΞΟΔΟΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ
ΤΟΥ ΕΑΥΤΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ JACQUELINE WOODSON
ΚΑΙ BRIT BENNETT

Κάποια πράγματα τα ξεχνάς. Άλλα, ποτέ. Όμως δεν είναι αναμνήσεις.
Οι τόποι, οι τόποι είναι ακόμη εκεί.
Toni Morrison, *Αγαπημένη*

Η Keeanga-Yamahtta Taylor εκδίδοντας το 2016 το βιβλίο της Από το #BlackLivesMatter στη Μαύρη Απελευθέρωση. Η πάλη ενάντια στον ρατσισμό στις ΗΠΑ εξέτασε με μαχητικό αλλά και αναλυτικό τρόπο αφενός τον ρατσισμό και αφετέρου την αξία του αφροαμερικάνικου κινήματος. Οι αλλαγές ωστόσο που σημειώθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες στην αφροαμερικάνικη κοινότητα είναι πολλές, αφού όπως υποστηρίζει:

Ταξικές διαφορές υπήρχαν πάντα μεταξύ των Αφροαμερικάνων, αλλά το πέπλο του νομικά κατοχυρωμένου ρατσισμού των προηγούμενων περιόδων ένωσε όλους τους Μαύρους σε μια δεμένη μαύρη κοινότητα. Σήμερα, η απουσία επίσημων εμποδίων στην οικονομική και πολιτική καταξίωση των Μαύρων έχει ως αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη διαφοροποίηση των Αφροαμερικάνων και η έννοια της «κοινότητας» έχει χαλαρώσει¹.

Όπως φαίνεται από το παραπάνω απόσπασμα, ο θεσμικός ρατσισμός των προηγούμενων δεκαετιών ήταν ένας από τους παράγοντες που ένωσε τους μαύρους, έχτιζε την κοινή ταυτότητα των καταπιεσμένων και καθιστούσε εφικτές τις κινητοποιήσεις και τις διεκδικήσεις². Σήμερα η αφροαμερικάνικη κοινότητα παρουσιάζει ποικίλες διαφοροποιήσεις, τα μέλη της έχουν διαφορετικές στρατηγικές και διαφορετικό τρόπο λειτουργίας εντός της αμερικάνικης κοινωνίας. Η ποικιλομορφία αυτή καθιστά απαραίτητο να σκεφτούμε ξανά τους όρους με τους οποίους χτίζεται μια κοινότητα, τη θέση του ατόμου εντός αυτής και τις δυνατότητες και τις δεσμεύσεις που χαρακτηρίζουν τη συλλογική ταυτότητα.

Με την προσέγγισή της η Taylor προσπάθησε να φωτίσει τις ποικίλες διαστάσεις του

1. Keenga-Yamahtta Taylor, *Από το #BlackLivesMatter στη Μαύρη Απελευθέρωση. Η πάλη ενάντια στον ρατσισμό στις ΗΠΑ*, μτφ. Ελένη Πελέκη, Αθήνα, redmarks, 2017, σ. 23.

2. Για τα διάφορα είδη ρατσισμού και τις λειτουργίες του βλ. Ετιέν Μπαλιμπάρ, «Ρατσισμός και εθνικισμός», στο Ετιέν Μπαλιμπάρ & Ιμμάνουελ Βαλλερστάιν, *Φυλή, έθνος, τάξη. Οι διαφορούμενες ταυτότητες*, μτφ. Άγγελος Ελεφάντης & Ελένη Καλαφάτη, Αθήνα, Νήσος, 2017, σ. 63-108.

ρατσισμού, να αναδείξει τον ρατσισμό ως δομικό στοιχείο της αμερικανικής κοινωνίας και να απορρίψει το επιχείρημα της φτώχειας ως αιτίας για την εγκληματικότητα στην αφροαμερικάνικη κοινότητα. Το βασικό ερώτημα που την απασχόλησε είναι πώς μπορεί να εκλέχθηκε ένας μαύρος πρόεδρος, να ανήλθαν οικονομικά μαύροι πολίτες, να έλαβαν σημαντικές θέσεις σε θεσμούς, αλλά την ίδια στιγμή να δολοφονούνται τόσο συχνά νεαροί μαύροι πολίτες από τα όργανα της αστυνομίας. Για την Taylor ο ρατσισμός δεν έχει εξαλειφθεί. Ακόμη και αν λειτουργεί χωρίς θεσμικό περίβλημα, επιβιώνει και ρυθμίζει τις ζωές με ποικίλους τρόπους³. Για εκείνη τα κινήματα που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1950 και κορυφώθηκαν τη δεκαετία του 1960 συνεχίζουν να αποτελούν κορυφαίο παράδειγμα για τους κοινωνικούς αγώνες. Οι τελευταίοι είναι αναγκαίοι, γιατί οι δολοφονίες δεν έπαψαν, η περιθωριοποίηση συνεχίζεται και χιλιάδες άνθρωποι νιώθουν ότι δεν γίνονται αντιληπτοί ως πολίτες με ίσα δικαιώματα και ίσες υποχρεώσεις. Η καθημερινότητά τους επιβεβαιώνει πως η επίκληση του ανθρώπου ως ενός όντος με φυσικά δικαιώματα προϋποθέτει συνεχείς αποκλεισμούς⁴.

Στόχος της παρούσας προσέγγισης είναι να εξετάσει σε κείμενα της σύγχρονης αφροαμερικάνικης πεζογραφίας τους τρόπους με τους οποίους προβάλλεται η σχέση κοινότητας και ταυτότητας, τους όρους με τους οποίους συγκροτείται το άτομο και αντιστέκεται όχι μόνο απέναντι στον ρατσισμό αλλά και στους κανόνες της κοινότητάς του. Για το παραπάνω ερώτημα επιλέχθηκαν τέσσερα κείμενα, τα οποία εκδόθηκαν τη δεκαετία που πέρασε στις ΗΠΑ, και ανήκουν σε δύο μαύρες συγγραφείς. Πρόκειται για το *Ένα άλλο Μπρούκλιν* (*Another Brooklyn*, 2016) και το *Κάτι αστραφτερό* (*Red at the bone*, 2019) της Jacqueline Woodson και το *Μητέρες* (*The Mothers*, 2016) και το *Αόρατο μισό* (*The Vanishing Half*, 2020) της Brit Bennett. Το κριτήριο για την επιλογή των κειμένων ήταν πως παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς την επιλογή των θεμάτων αλλά και τον τρόπο με τον οποίο συνθέτουν τις αφηγήσεις τους και οργανώνουν τις σχέσεις των χαρακτήρων. Πολύ περισσότερο δημοσιεύοντας και οι δύο μυθιστορήματα ενηλικίωσης φέρνουν στο προσκήνιο ποικίλα πρόσωπα –τις περισσότερες φορές γυναίκες– που αγωνίζονται να ορίσουν την πορεία τους ακόμη και αν έχουν επίγνωση όλων εκείνων των παραγόντων που τα περιορίζουν. Οι ηρωίδες αυτών των βιβλίων είτε στην εφηβεία είτε στην ωριμότητα κινούνται στα όρια των ποικίλων ταυτοτήτων που μπορεί να λάβει ένα άτομο – γυναίκα, μαύρη, λεσβία–και αναγνωρίζουν το κόστος αλλά και την αξία της αυτονομίας. Τα κοινά θέματα, όπως είναι το μητρικό σώμα, το σπίτι, το ταξίδι, υπογραμμίζουν τους ποικίλους περιορισμούς αλλά και τις δυνατότητες για αντίσταση.

3. Μετά την κατάργηση της δουλείας οι ρατσιστικές επιθέσεις ήταν έντονες και το καθεστώς της δουλείας συνεχίστηκε με τις συνεχείς φυλακίσεις μαύρων ανδρών και την ανάθεση υποχρεωτικής εργασίας. Με αυτό το θέμα έχει ασχοληθεί συστηματικά η Angela Y. Davis. Βλ. ενδεικτικά το *Δημοκρατία χωρίς δεσμά*. Αμερικανική αυτοκρατορία, φυλακές και η ανεκπλήρωτη κατάργηση της δουλείας. Συζητήσεις με τον *Eduardo Mendieta*, μτφ. Κώστας Ράπτης, Αθήνα, Άγρα, 2008.

4. Ιμάνουελ Βαλλερστάιν, «Οι ιδεολογικές εντάσεις του καπιταλισμού: οικουμενισμός εναντίον ρατσισμού και σεξισμού», στο Ετιέν Μπαλιμπάρ & Ιμάνουελ Βαλλερστάιν, *Φυλή, έθνος, τάξη. Οι διαφορούμενες ταυτότητες*, μτφ. Άγγελος Ελεφάντης & Ελένη Καλαφάτη, Αθήνα, Νήσος, 2017, σ. 49-61.

Η σύγχρονη αφροαμερικάνικη λογοτεχνία συνεχίζοντας μια μακρά παράδοση αλλά και προχωρώντας σε ρήξεις δεν στάθηκε ουδέτερη απέναντι σε αυτά τα θέματα. Με το έργο τους οι Αφροαμερικάνοι συγγραφείς κατέστησαν φανερό πως ένα κείμενο δεν αναπαριστά μόνο τις κοινωνικές συνθήκες, αποτελεί πολύ περισσότερο έναν από τους τρόπους για να οργανωθεί ο κοινωνικός χώρος και χρόνος, να δοθεί η δυνατότητα της φωνής σε όλους εκείνους που τη στερήθηκαν. Ίσως οι καταπιεσμένοι με αυτό τον τρόπο να μπορέσουν να μιλήσουν δικαιώνοντας έτσι την Gayatri Chakravorty Spivak όταν έγραφε σε ένα από τα πιο γνωστά της δοκίμια πως η δυτική ματιά στέρησε από τους υποτελείς τη δυνατότητα να προβάλλουν ποικίλες όψεις της ζωής τους⁵. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της αφροαμερικάνικης πεζογραφίας ήταν ο πολιτικός χαρακτήρας που αρκετές φορές αποκτούσε το χαρακτηριστικό της στράτευσης για να καταδικάσει κοινωνικά φαινόμενα. Από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα ωστόσο προτάθηκαν ιδιαίτερες υφολογικές τεχνικές, ανάμιξη κειμενικών ειδών, κριτική διαχείριση του παρελθόντος και ένας έντονος προβληματισμός για τη σχέση κοινότητας και εαυτού⁶. Η δυναμική αυτή δεν διακόπηκε τις δεκαετίες που ακολούθησαν, η συγγραφική παραγωγή αυξήθηκε και οι Αφροαμερικάνοι συγγραφείς διεκδίκησαν σημαντικές θέσεις στο λογοτεχνικό πεδίο⁷. Το διακύβευμα ωστόσο της δεκαετίας του 1960 παρέμενε, πώς να καταστήσει η αφήγηση ορατούς όλους εκείνους που για δεκαετίες παραγκωνίζονταν αλλά και να αναδείξει τους ποικίλους μηχανισμούς καταπίεσης. Ο ρατσισμός, η βία, η περιθωριοποίηση αλλά και η παρουσίαση της κοινότητας ως ενός συνόλου που συγκροτείται διά του αποκλεισμού παραμένουν ζητήματα του παρόντος και αποτελούν κεντρικά ερωτήματα της λογοτεχνικής παραγωγής.

Το ζήτημα της ταυτότητας, οι τρόποι με τους οποίους συγκροτείται, τα δομικά της στοιχεία και ο παγιωμένος ή μη χαρακτήρας της, αποτέλεσε θέμα εξέτασης όχι μόνο της λογοτεχνίας αλλά και της φιλοσοφίας. Ο Kwame Anthony Appiah στις αρχές του 21^{ου} αιώνα στο έργο του *Η ηθική της ταυτότητας* επιχείρησε να μελετήσει τους τρόπους με τους οποίους αντιμετωπίστηκαν από τον φιλελευθερισμό το ζήτημα της ταυτότητας και η σχέση του ατόμου με την κοινότητα. Υπερασπιζόμενος σημαντικές στιγμές της κλασικής φιλελεύθερης παράδοσης και απαντώντας σε υποστηρικτές του κοινοτισμού προσπάθησε να αποδείξει πως στο επίκεντρο του φιλελευθερισμού δεν ήταν μόνο ο περιορισμός του κράτους, η προώθηση των ατομικών συμφερόντων και η καθολίκευση μιας μερικής εικόνας για το άτομο (άντρας, λευκός, αστός).

5. Gayatri Chakravorty Spivak, *Μπορούν οι υποτελείς να ομιλούν;*, μτφ. Χλόη Κολύρη & Παναγιώτης Τριτομπίδας, Τρίκαλα, Επέκεινα, 2018.

6. Δεν αφορά μόνο τη λογοτεχνία, αφού σημειώθηκαν σημαντικές εξελίξεις και σε άλλα πεδία, όπως στην ιστορία. Το νέο μοντέλο που εφαρμόστηκε στη διδασκαλία της ιστορίας αναδείκνυε τις διαφορετικές κουλτούρες και τις διαφορετικές πορείες κοινωνικών ομάδων. Γύρω από αυτό το ζήτημα βλ. Marc Ferro, «Η «λευκή» ιστορία αποδομείται: Οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής», στο *Πώς αφηγούνται την ιστορία στα παιδιά σε ολόκληρο τον κόσμο*, μτφ. Πελαγία Μαρκέτου, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2016, σ. 449-489.

7. Για την πλούσια αφροαμερικάνικη παραγωγή και τις εξελίξεις που σημειώθηκαν βλ. Maryemma Graham & Jerry W. Ward, Jr. (επιμ.), *The Cambridge History of African American Literature*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2011.

Διαβάζοντας προσεκτικά το έργο του John Stuart Mill υπογράμμισε τη σημασία της αυτονομίας, της δυνατότητας ενός ατόμου να αισθανθεί ότι δεν ορίζεται από τους άλλους, πως έχει όνειρα και στόχους, πως αναλαμβάνει την ευθύνη για πράξεις και λόγια. Ο J. A. Arriah αναγνώρισε ωστόσο πως η κυριότητα του εαυτού δεν είναι ασύμβατη με τις συλλογικές ταυτότητες. Κάθε άτομο τοποθετείται σε ένα σύνολο, εντάσσεται σε μια ομάδα και αντιλαμβάνεται τη ζωή του εντός αυτού του πλαισίου. Οι συλλογικές ταυτότητες, που μπορούν να ταξινομηθούν βάσει του φύλου, της φυλής, της τάξης, της θρησκείας, του σεξουαλικού προσανατολισμού, κ.ά., προσφέρουν ένα σενάριο για την πορεία του κάθε ατόμου, έναν ορίζοντα και ένα σύνολο προοπτικών για το τι επιφυλάσσει η ζωή. Ο παράγοντας του χρόνου και της ιστορικής στιγμής είναι σημαντικός, καθώς η συλλογική ταυτότητα ορίζεται από την ιστορία. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος:

Η εμπλοκή μας με αυτές [τις συλλογικές ταυτότητες] απαιτεί ικανότητες που βρίσκονται πέρα από τον έλεγχό μας. Δεν είναι κοινωνικές, μόνο επειδή ενέχουν άλλους, αλλά και επειδή συγκροτούνται, εν μέρει, από κοινωνικά μεταδιδόμενες αντιλήψεις για το πώς συμπεριφέρεται σωστά ένας άνθρωπος με μια τέτοια ταυτότητα⁸.

Πρόκειται για μια διεκυστίνδα μεταξύ ατόμου και κοινότητας, αυτονομίας και ετερονομίας, ταυτότητας και συλλογικότητας χωρίς τα όρια να είναι πάντοτε ευδιάκριτα. Η ταυτότητα, λοιπόν, δεν δηλώνει μόνο όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν ένα άτομο. Πολύ περισσότερο είναι ο κατάλληλος όρος για να αναφερθούμε στις θέσεις που λαμβάνει ένα άτομο εντός των κοινωνικών θεσμών και με αυτό τον τρόπο μετατρέπεται σε κοινωνικό υποκείμενο. Η επιβεβαίωση αυτού του ισχυρισμού ωστόσο δεν εμποδίζει το άτομο να προσπαθεί να επινοεί συνεχώς τον εαυτό του, ακόμη και σε πείσμα όλων εκείνων που το εμποδίζουν. Αν και η ανάδειξη της κουλτούρας και της συλλογικής ταυτότητας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για τον κοινωνικό αγώνα και τη δικαίωση, αρκετοί σύγχρονοι στοχαστές υπογραμμίζουν πως ένας κλειστός ορισμός της κουλτούρας για κάθε κοινότητα θα στερούσε από τα μέλη της τη δυνατότητα να ανακαλύψουν ή και να συγκροτήσουν νέους εαυτούς. Με τα λόγια της Seyla Benhabib, «οφείλουμε να αντιμετωπίσουμε τις ανθρώπινες κουλτούρες ως συνεχείς δημιουργίες, αναδημιουργίες και διαπραγματεύσεις των φαντασιακών ορίων ανάμεσα σε «εμάς» και στον/στους «άλλο/-ους». Ο «άλλος» βρίσκεται πάντα μέσα μας και είναι ένας από εμάς»⁹.

Η Woodson και η Bennett, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, επέλεξαν να συνομιλήσουν με το είδος του μυθιστορήματος ενηλικίωσης ή διάπλασης (Bildungsroman). Η εφηβική και η νεανική ηλικία, χρόνια διαμόρφωσης για κάθε υποκείμενο, είναι το κατάλληλο πεδίο για να αναδειχθούν οι δυνατότητες και οι περιορισμοί του. Η κίνηση αυτή είναι σημαντική γιατί, όπως έχει υποστηριχθεί, το ενδιαφέρον των Αφροαμερικανίδων πεζογράφων για αυτό το είδος προκαλεί

8. Kwame Anthony Appiah, *Η ηθική της ταυτότητας*, μτφ. Δημήτρης Μιχαήλ, Αθήνα, Πόλις, 2016, σ. 44-45.

9. Seyla Benhabib, «Χρήσεις και καταχρήσεις της κουλτούρας», μτφ. Μιχάλης Λαλιώτης στο Γκόλφω Μαγγίνη & Ελένη Λεοντσίνη (επιμ.), *Κράτη και πολίτες: Κοινότητα, ταυτότητα και διαφορετικότητα*, Αθήνα, Σμίλη, 2016, σ. 255.

ρήξεις σε μια παράδοση αιώνων που το ταύτιζε με το νεαρό λευκό αγόρι που εξελίσσει τον εαυτό του άλλοτε καλλιεργώντας το πνεύμα του και άλλοτε ανεβαίνοντας κοινωνικές τάξεις με τις επιτυχημένες επιλογές του¹⁰. Η Jacqueline Woodson έχοντας δημοσιεύσει πλήθος λογοτεχνικών βιβλίων για παιδιά και εφήβους γνωρίζει το είδος, αποφασίζει ωστόσο με το *Ένα άλλο Μπρούκλιν* να κινηθεί σε νέα μονοπάτια και να φανερώσει το κόστος αλλά και την ελευθερία που συνεπάγεται η έξοδος από την κοινότητα. Η ηρωίδα της, η Όγκοστ, μεταναστεύει από το Τενεσί του Νότου στον Βορρά με τον πατέρα της και τον αδερφό της τη δεκαετία του 1970. Το ταξίδι αυτό είναι σημαντικό γιατί πέρα από το γεγονός πως αναφέρεται στην πορεία χιλιάδων μαύρων από τον σκληρό Νότο προς τον υποσχόμενο Βορρά λειτουργεί και ως σύμβολο εξόδου. Η Όγκοστ αντιμέτωπη με τους εφιάλτες του παρελθόντος, την απουσία της μητέρας και τις νέες περιπέτειες που συνεπάγεται το Μπρούκλιν, συνάπτει φιλικές σχέσεις με άλλα τρία κορίτσια. Οι φίλες της παραμένουν στο επίκεντρο και αποτελούν εναλλακτικές πορείες μιας κοινής αφήγησης. Και οι τέσσερις ονειρεύονται να ξεφύγουν από το παρόν τους, από την πορεία που έχουν χαράξει άλλοι για εκείνες. Συζητούν για τα επαγγέλματα που θα ακολουθήσουν, ερωτεύονται, αγωνιούν και παρακολουθούν όλους εκείνους που έπεσαν θύματα των ναρκωτικών και του αλκοόλ. Η ενηλικίωσή τους ωστόσο δεν είναι εύκολη, καθώς η οικογένεια θέτει περιορισμούς¹¹. Κάθε κορίτσι γνωρίζει τις δεσμεύσεις που έχει μια μαύρη οικογένεια. Η Σύλβια πρέπει να ακολουθήσει το όνειρο των γονιών της για μόρφωση και διατήρηση του κοινωνικού στάτους που απέκτησαν με κόπο. Η πρόωρη εγκυμοσύνη της ωστόσο θα την εμποδίσει. Η Άντζελα δεν μπορεί να διαχειριστεί την εξαφάνιση της μητέρας της, ενός προσώπου που φεύγει σαν να μην υπήρξε ποτέ, ενώ η Τζίτζι αυτοκτονεί όταν βιώνει την απόρριψη και την αποδοκιμασία. Η Όγκοστ προσπαθεί να αντισταθεί στις θρησκευτικές επιταγές που ορίζει η κοινότητά της διά της εκπροσώπου της, μιας γυναίκας αυστηρής που προσπαθεί συνεχώς να ενσταλάξει σε εκείνη και τον αδερφό της την πίστη στα αυστηρά πρωτόκολλα της θρησκείας.

Η Όγκοστ αντιμέτωπη με όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που αποδόθηκαν στην μαύρη κουλτούρα, όπως είναι το αλκοόλ, τα ναρκωτικά, η φτώχεια, η θρησκοληψία, νιώθει πρώτα ντροπή. Όταν ο πατέρας της Σύλβιας προσβάλλει τα άλλα τρία κορίτσια επειδή φοβάται πως της ασκούν κακή επιρροή, η Όγκοστ δηλώνει πως «ντρεπόμασταν για το χρώμα του δέρματός μας, για τα μαλλιά μας, ακόμα και για τον τρόπο που προφέραμε το όνομά μας. Βλέπαμε η μία στην άλλη ό,τι έβλεπε εκείνος πάνω μας. Έτσι, πάσαμε να κοιταζόμαστε και τραβήξαμε για

10. Για τη σημασία του μυθιστορήματος ενηλικίωσης στις Αφροαμερικανίδες πεζογράφους βλ. Dana A. Williams, «Contemporary African American women writers», στο Angelyn Mitchell & Danille K. Taylor (επιμ.), *African American women's literature*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2009, σ. 71-86.

11. Ο ρόλος της φιλίας αλλά και η εξουσία που ασκεί το ευρύτερο περιβάλλον σ' αυτό το μυθιστόρημα έχουν αναδειχθεί από την Maddie Crum, «This book about what it's like to be a girl in America should be required reading», *Huffpost*, 11/08/2016, https://www.huffpost.com/entry/jacqueline-woodson-another-brooklyn-review_n_57a38e70e4b0e1aac9153664, [Ανακτήθηκε στις 28/07/2021].

τα σπίτια μας»¹². Αποχωρεί και αναζητά έναν δικό της χώρο. Η Όγκοστ χρόνια αργότερα και έχοντας ταξιδέψει και μελετήσει τα ταφικά έθιμα ως ανθρωπολόγος σκέφτεται τις απώλειές της, όλα όσα ήθελαν και δεν μπόρεσαν να πετύχουν εκείνη και οι οικείοι της. Προς το τέλος της αφήγησης εξομολογείται πως «όταν κατέβηκα από το λεωφορείο, στο Πρόβιντενς του Ρόουντ Άιλαντ, ήμουν μόνη. Αυτό ακριβώς ήθελα –να φύγω από το Μπρούκλιν και να μη με ακολουθήσει κανείς· χωρίς παρελθόν, παρά μόνο με το παρόν και το μέλλον»¹³. Η έξοδος αυτή ωστόσο δεν αρκεί για να σβηστεί το παρελθόν και να λυθούν τα δεσμά με την οικογένεια και τη μαύρη ταυτότητα. Προς το τέλος της αφήγησης παρουσιάζεται μια εικόνα, η αυτοκτονία της μητέρας, μια πράξη που είχε απωθηθεί από την Όγκοστ αλλά επέστρεψε για να της υπενθυμίσει πως κάθε μορφή εξόδου έχει κόστος¹⁴. Ολοκληρώνοντας την ιστορία της καταθέτει μία ανάμνηση από τα παιδικά της χρόνια. Ήταν με τον αδερφό της και τον πατέρα της και αποχαιρετούσαν το Τενεσί: όταν «σήκωσα το κεφάλι θαυμάζοντας τα φύλλα που είχαν αρχίσει να κιτρινίζουν και σκέφτηκα πως, κάποια στιγμή, όλοι γυρίζουμε σπίτι μας. Κάποια στιγμή, τα πάντα, το καθετί και ο καθένας, γίνονταν μια ανάμνηση»¹⁵.

Αν στο *Ένα άλλο Μπρούκλιν* το σπίτι μετατρέπεται σε ανάμνηση, στο *Κάτι αστραφτερό* η Woodson προβάλλει το σπίτι ως ένα πεδίο συγκρουόμενων αξιών¹⁶. Τα πρόσωπα που ζουν σε αυτό συνδέονται με δεσμούς συγγένειας και αγάπης αλλά επιθυμούν να ακολουθήσουν διαφορετικές πορείες. Ακόμη και αν επιβάλλεται ένα μοντέλο για τη ζωή ενός μαύρου ανθρώπου, η οικογένεια της έφηβης Μέλοντι αποδεικνύει πως ο καθένας διατηρεί τη μοναδικότητά του και αντιστέκεται στην οριοθέτηση της ζωής. Η αφήγηση εκτός από πολυτροπική –διατηρεί όπως στο *Ένα άλλο Μπρούκλιν* τα διαφορετικά στοιχεία για να αποδώσει ενδόμυχες σκέψεις– γίνεται πολυφωνική από τη στιγμή που μέσω της πρωτοπρόσωπης αφήγησης και της εσωτερικής εστίασης φωτίζονται οι επιθυμίες και οι σκέψεις όλων των μελών της οικογένειας. Εκτός από τη Μέλοντι πρωταγωνιστούν η μητέρα της, ο πατέρας της και οι δύο παππούδες της. Η Άιρις, η μητέρα της Μέλοντι, μετά τη γέννηση του παιδιού της, εγκαταλείπει το σπίτι της για να σπουδάσει και να αναζητήσει τον εαυτό της. Αποκτά νέες σχέσεις και ακόμη και αν διατηρεί επαφή με την οικογένειά της θέτει ως προτεραιότητα τη δική της πορεία. Ο πατέρας της Μέλοντι παραμένει στο σπίτι των πεθερικών του και αφοσιώνεται στην οικογένειά του. Οι παππούδες φροντίζουν με στοργή την εγγονή και τον γαμπρό τους αν και δεν μπορούν να ξεχάσουν πως

12. Jacqueline Woodson, *Ένα άλλο Μπρούκλιν*, μτφ. Άννα Μαραγκάκη, Αθήνα, Πόλις, 2019, σ. 103.

13. Στο ίδιο, σ. 145.

14. Σύμφωνα με τον Ron Charles, η Jacqueline Woodson συσχετίζει θέματα όπως είναι η τάξη και η φυλή με το πένθος και την απώλεια, «“Another Brooklyn” reminds us of a Brooklyn far from the tony borough of today», *The Washington Post*, 12/08/2016, https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/another-brooklyn-by-jacqueline-woodson/2016/08/12/b5272b18-6092-11e6-9d2f-b1a3564181a1_story.html, [Ανακτήθηκε στις 28/07/2021].

15. Jacqueline Woodson, *Ένα άλλο Μπρούκλιν*, ό.π., σ. 152.

16. Για το σύμβολο του σπιτιού στην αφροαμερικάνικη πεζογραφία βλ. Valerie Sweeney Prince, *Burnin's down the house. Home in African American Literature*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2005.

η αποχώρηση της κόρης τους ανέτρεψε τα όνειρά τους για μια εύτακτη ζωή. Πρόκειται για μια οικογένεια μαύρων ανθρώπων που προσπαθεί καθημερινά να αποδείξει ότι δεν διαφέρει από τους άλλους.

Αν και το μυθιστόρημα είναι πολυφωνικό, κεντρικό πρόσωπο παραμένει η Μέλοντι που ετοιμάζεται για το πάρτι ενηλικίωσής της. Το μυθιστόρημα ξεκινάει με αυτή τη γιορτή που λειτουργεί ως διαβατήρια τελετουργία, ως εκείνη την οριακή στιγμή που η Μέλοντι θα περάσει από το ένα στάδιο στο άλλο. Το πάρτι αυτό γίνεται η αφορμή για να τεθούν τα ζητήματα της ενηλικίωσης, της δέσμευσης προς την οικογένεια, του κυνηγιού των ονείρων και των απογοητεύσεων που αρκετές φορές αυτά γεννούν. Η Μέλοντι αντί για χαρά και προσμονή νιώθει αμηχανία, καθώς γνωρίζει ότι η γιορτή αυτή δεν είναι ικανή να κρύψει τις εντάσεις του σπιτιού. Το φόρεμα της μετατρέπεται σε σκληρή υπενθύμιση της μητρικής απουσίας. Το ίδιο φόρεμα θα φορούσε η μητέρα της για το πάρτι ενηλικίωσής της, αλλά αυτό δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ λόγω της πρόωρης εγκυμοσύνης της. Το μητρικό σώμα δεν ιεροποιείται, δεν θυσιάζεται στο βωμό των αξιών που έχουν θέσει άλλοι, αλλά επαναστατεί, διεκδικεί και αποχωρεί για να δώσει χώρο σε άλλες ταυτότητες. Οι πατεράδες σε αυτή τη αφήγηση είναι ευαίσθητοι, στοργικοί με τα παιδιά τους, έχουν όνειρα για την οικογένειά τους και νιώθουν αμηχανία λόγω των περιορισμών που γεννά η εικόνα που έχουν οι άλλοι για την αρρενωπότητα. Ο Όμπρει βλέποντας την κόρη του να κατεβαίνει στο σαλόνι συγκινείται και νιώθει αγωνία γιατί δεν ξέρει τι να κάνει με τα χέρια του. Ένα μέρος του σώματός του δεν συμμορφώνεται με το υπόλοιπο και γίνεται αφορμή για να σκεφτεί ξανά τη δυσκολία του να υιοθετήσει τις κυρίαρχες αξίες.

Το κοριτσάκι του κατέβαινε τα σκαλιά κι εκείνος έκλαιγε τώρα, κανονικά και σιωπηλά, και κανείς δεν του είχε πει ακόμη τι να κάνει τα χέρια του. [...] Να δέσει τα χέρια του στην πλάτη; Να τα ακουμπήσει στον τοίχο; Να τα σηκώσει ψηλά, με τα δάχτυλα πλεγμένα πάνω στο κεφάλι; Να τα σταυρώσει στο στήθος; Ποιο είναι το σωστό; Γιατί, που να πάρει η οργή, δεν ήξερε ποτέ τι ήταν πιο σωστό να κάνει¹⁷;

Αν και η Άιρις και η Μέλοντι προσπαθούν να χαράξουν τις δικές τους πορείες έξω από τα στερεότυπα για το φύλο και τη φυλή, η γιαγιά Σέιμπι είναι αποφασισμένη να κρατήσει ζωντανές τις μνήμες της αφροαμερικάνικης κοινότητας. Γίνεται θεματοφύλακας της μνήμης και προσφέρει αφειδώς τρόπους επιβίωσης. Όπως ξεκινάει η ίδια την αφήγησή της, «όσο σίγουρη είμαι πως με λένε Σέιμπι, με την ίδια βεβαιότητα σας λέω πως, αν θέλετε να επιβιώσετε, πρέπει να κρύβετε χρήματα παντού»¹⁸. Έχοντας ακούσει ξανά και ξανά ιστορίες κυνηγιού και εξολόθρευσης θεωρεί ότι μόνο το χρήμα σώζει, καθώς είναι ο ιδανικότερος τρόπος για να ανέβει κανείς στην κλίμακα της αμερικανικής κοινωνίας αλλά και το καλύτερο μέσο διαφυγής αν ο εχθρός πλησιάζει. Το γεγονός που καθόρισε τη ζωή της ήταν το πογκρόμ που έλαβε χώρα στην Τάλσα της Οκλαχόμα το 1921. Η μητέρα και η γιαγιά της σώθηκαν αλλά μετάδωσαν τη μνήμη

17. Jacqueline Woodson, *Κάτι αστραφτερό*, μτφ. Άννα Μαραγκάκη, Αθήνα, Πόλις, 2021, σ. 33.

18. Στο ίδιο, σ. 89.

αυτού του γεγονότος. Η Σέιμπι αρνείται την επίσημη ιστορία και το παιχνίδι με τις λέξεις, γιατί για εκείνη δεν ήταν «ταραχές» αλλά «σφαγή». Υπόσχεται ότι δεν θα ξεχάσει ποτέ αυτή την ιστορία και θα τη μεταδώσει στις απογόνους της.

Η Ιστορία επιμένει να χρησιμοποιεί τη λέξη «ταραχές», αλλά όχι: σφαγή ήταν. Οι λευκοί ανέβηκαν στα πολεμικά τους αεροπλάνα και βομβάρδισαν τη γειτονιά της μαμάς μου. Ο Θεός να αναπαύσει την ψυχή της, μα αν ζούσε ακόμη, θα την έλεγε σε όλους αυτή την ιστορία. Εγώ πρέπει να την είχα ακούσει εκατοντάδες φορές, από τότε που πήγαινα ακόμη σχολείο. Έμαθα, ξέρω. Και φρόντισα να μάθει κι η Άιρις. Και θα φροντίσω να μάθει κι η Μέλοντι, γιατί, αν θέλουμε να θυμόμαστε τους νεκρούς μας, πρέπει να αφηγούμαστε την ιστορία τους¹⁹.

Η Σέιμπι έχει κρύψει στα σκαλιά του σπιτιού, στη βάση της ζωής τους, αυτό που θέλει να κληροδοτήσει στην Άιρις και στην Μέλοντι, κάτι πολύτιμο, «κάτι αστραφτερό», αυτό που θεωρεί ότι θα τις σώσει σε περίπτωση που κινδυνεύσουν. Στο τέλος της αφήγησης και αφού έχουν φύγει από τη ζωή τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, μητέρα και κόρη συναντιούνται για να συμφιλιωθούν αλλά και να αναμετρηθούν με τις επιλογές τους και όλα εκείνα που όρισαν τη ζωή της οικογένειάς τους.

Ηρωίδες που ταξιδεύουν και σπουδάζουν, γυναίκες που εγκαταλείπουν το σπίτι τους και έρχονται αντιμέτωπες με την οικογένεια και την κοινότητά τους εντοπίζονται και στα δύο μυθιστορήματα της Bennett. Ακολουθώντας πιο πιστά τους κώδικες της ρεαλιστικής αφήγησης αλλά με εναλλαγή εστίασης παρουσιάζει τη ζωή μαύρων ανθρώπων που νιώθουν έντονη πίεση από την κοινότητα στην οποία ανήκουν αλλά και από τους άλλους λόγω του χρώματός τους. Στο πρώτο της μυθιστόρημα, το *Οι Μητέρες*, η Bennett πραγματεύεται το ζήτημα της έκτρωσης, τη σχέση της γυναίκας με το σώμα της και τη μητρότητα. Ο τίτλος δεν παραπέμπει μόνο στην έκτρωση που αποφασίζει να κάνει η Νάντια και στη δύσκολη σχέση με το μητρικό μορφοειδωλό λόγω της αυτοκτονίας της μητέρας της²⁰. Οι μητέρες συμβολίζουν ακόμη την ίδια την κοινότητα, είναι οι γυναίκες της Εκκλησίας που βρίσκονται στην εμπροσθοφυλακή για την προστασία των αξιών και της ηθικής της κοινότητάς τους. Οι γυναίκες αυτές αποκτούν φωνή, λειτουργούν σαν χορός αρχαίας τραγωδίας, παρακολουθούν, σχολιάζουν, ασκούν κριτική, άλλοτε μιλούν και άλλοτε πράττουν. Όσο σκληρές και αυστηρές και αν είναι –γνωρίζουν πως έχουν δύναμη και την αξιοποιούν– διατηρούν στη μνήμη τους τα όρια που τέθηκαν στις δικές τους ζωές, τα όνειρα που διαψεύστηκαν και τις πορείες που δεν ακολούθησαν²¹. Θέλουν να προσφέρουν τη

19. Στο ίδιο, σ. 90.

20. Στα πολλά είδη μητέρων αναφέρεται και ο Bethanne Patrick, «“The Mothers”: A fantastic debut novel by Brit Bennett», *The Washington Post*, 18/10/2016, https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/the-mothers-a-fantastic-debut-novel-by-brit-bennett/2016/10/13/ee701c72-9148-11e6-9c85-ac42097b8cc0_story.html, [Ανακτήθηκε στις 28/07/2021].

21. Σε συνέντευξή της η Bennett έχει υπογραμμίσει πως με τις γυναίκες της Εκκλησίας δεν εκφράζεται μόνο η βία προς τις γυναίκες αλλά και η δύναμη που διαθέτουν. Βλ. Morgan Jerkins, «Doubt and Shame in “The Mothers”: An interview with Brit Bennett», *Los Angeles Review of Books*, 11/10/2016, <https://lareviewofbooks.org/article/doubt-shame-mothers-interview->

γνώση τους, γιατί όπως λένε οι ίδιες «γι’ αυτές ακριβώς τις γυναίκες ανησυχούμε»²². Η γνώση τους βασίζεται στην εμπειρία που έχουν, στα επαγγέλματα που άσκησαν, στις συνεχείς μετακινήσεις και στους γάμους που έκαναν.

Ζήσαμε σε διάφορα μέρη όταν ήμασταν νέες. Δουλέψαμε στα μπαμπακοχώραφα της Λουιζιάνας, με το πουκάμισο να κολλάει στην πλάτη μας απ’ την υγρασία. Ξεπαγιάσαμε μέσα σε κρύες κουζίνες, ετοιμάζοντας το φαγητό που θα ’παιρναν μαζί τους οι πατεράδες μας το πρωί, φεύγοντας για τα εργοστάσια της Ford. Σταθήκαμε στα χιονισμένα πεζοδρόμια του Χάρλεμ, με τα χέρια μας να ψαχουλεύουν τη σκισμένη φόδρα στις τσέπες μας των παλτών μας. Ύστερα μεγαλώσαμε και γνωρίσαμε κάποιους άντρες που θέλαν να μας πάρουν μαζί τους στην Καλιφόρνια. Στρατιωτικούς τοποθετημένους στο στρατόπεδο Πέντλετον, που μας έταξαν γάμο, παιδιά, τον ουρανό με τ’ άστρα. Μα πριν βγούμε απ’ το ροζ συννεφάκι μας, πριν βρούμε το Ανώγειο και γνωρίσουμε η μία την άλλη, πριν γίνουμε σύζυγοι και μητέρες, ήμασταν κι εμείς νέες και αγαπήσαμε κάτι χαμένα κορμιά²³.

Η γνώση και η δύναμή τους ωστόσο ασκεί πίεση στις επόμενες γενιές, στα νέα μέλη της κοινότητας. Η Νάντια δεν είναι η μόνη που νιώθει ασφυξία σε αυτό το περιβάλλον, έχει προηγηθεί εξάλλου η μητέρα της που μέσω της αυτοκτονίας πραγματοποιεί την τελευταία της έξοδο. Ο Λουκ προσπαθεί να διαχειριστεί την αρρενωπότητά του αλλά και τις πιέσεις της μητέρας του. Η Όμπρεϊ, φίλη της Νάντιας που παντρεύεται τον Λουκ τα επόμενα χρόνια, αποφασίζει να ζήσει εντός αυτής της κοινότητας και να βασανίζεται καθημερινά από τις αντιφάσεις της. Το ερωτικό τρίγωνο που δημιουργείται δεν βασίζεται στο ανεξέλεγκτο πάθος, αλλά στις προσδοκίες που έχει ο καθένας και η καθεμία για το μέλλον του. Η Νάντια επιστρέφει σε μέρη του παρελθόντος και σε σχέσεις που έληξαν, καταλαβαίνει πως οι δεσμοί δεν λύνονται αλλά δεν παύει να διεκδικεί την αυτονομία της, την ευθύνη για τις πράξεις και τις επιλογές της. Απαντώντας στην κριτική που της ασκεί ο πατέρας της για την έκτρωση, η Νάντια επανέλαβε: «Κανείς δεν μ’ ανάγκασε να κάνω τίποτα». Η μητέρα της είχε πεθάνει πριν από πολύ καιρό, μα θα ’ταν περήφανη αν μάθαινε πως η κόρη της δεν κατηγορούσε κανέναν για τις επιλογές της. Αυτό τουλάχιστον ήταν αρκετά δυνατή για να το κάνει»²⁴.

Αν η Νάντια νιώθει περήφανη στο τέλος του μυθιστορήματος για τις πράξεις της, οι δύο ηρωίδες του επόμενου βιβλίου της Bennett δεν μπορούν να ξεφύγουν εύκολα από το αίσθημα της ενοχής. Το χρώμα του δέρματος έχει κεντρικό ρόλο στο δεύτερο μυθιστόρημα, αφού αυτό αποτελεί το βασικό κριτήριο για μια σειρά από επιλογές και πράξεις. Στο *Αόρατο μισό* οι δύο ηρωίδες, η Ντεζιρέι και η Στέλλα, είναι δύο αδερφές που ζουν σε μια μικρή κωμόπολη του αμερικανικού Νότου. Η κοινότητα αυτή έχει το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ότι όλα τα μέλη της έχουν μια κοινή αγωνία, να διατηρήσουν τη λευκότητα του δέρματός τους και να

brit-bennett/, [Ανακτήθηκε στις 28/07/21].

22. Brit Bennett, *Οι Μητέρες*, μτφ. Άννα Μαραγκάκη, Αθήνα, Πόλις, 2019, σ. 117.

23. Στο ίδιο, σ. 115-116.

24. Στο ίδιο, σ. 331.

αποπροσανατολίσουν τους άλλους. Ακόμη κι αν δεν το καταφέρνουν πάντα, ελπίζουν ότι οι επόμενες γενιές θα μπορέσουν να το κάνουν με επιτυχία. Το φορτίο είναι βαρύ και οι δύο κοπέλες πιέζονται από τις αξιώσεις της μητέρας τους και της κοινότητας. Αν και έχασαν τον πατέρα τους από λιντσάρισμα λευκών, οφείλουν να συμπεριφέρονται σαν να μην υπάρχει ρατσισμός, σαν να μην αποτελούν μια εξαίρεση. Ζουν σε έναν «ενδιάμεσο τόπο», μια κοινότητα που ίδρυσε ένας απελευθερωμένος σκλάβος, γιατί ήταν «μια πόλη για άντρες σαν εκείνον, που ποτέ δεν θα τους αποδέχονταν ως λευκούς, ωστόσο οι ίδιοι αρνούσαν να τους μεταχειρίζονται οι άλλοι σαν Νέγρους»²⁵.

Οι δύο αδερφές επιλέγουν να κάνουν την έξοδο τους, να κυνηγήσουν τα όνειρά τους και να μην ακολουθήσουν την πορεία που σχεδίασαν οι άλλοι για εκείνες. Ζουν μαζί για ένα διάστημα στη Νέα Ορλεάνη, αλλά στη συνέχεια η Στέλλα διαπιστώνοντας πως τη θεωρούν λευκή χτίζει τη ζωή της πάνω σε μία νέα ταυτότητα. Η Ντεζιρέι δεν αρνείται το χρώμα του δέρματός της, παντρεύεται και αποκτά ένα παιδί. Λόγω της βίαιης συμπεριφοράς του συζύγου της αποφασίζει να επιστρέψει στην κοινότητα, να ζήσει ξανά με τη μητέρα της και να τη φροντίσει. Η επιστροφή της ωστόσο ανατρέπει την τάξη και τις νόρμες του κλειστού αυτού μέρους, καθώς το χρώμα του παιδιού της αποτελεί για την κοινότητα σκληρή υπενθύμιση του μαύρου δέρματος. Η Στέλλα εσωτερικεύει τον ρατσισμό, περιφρονεί τους μαύρους στη γειτονιά της, νιώθει ότι οφείλει να κρύβεται και να καταθέτει συνεχώς πειστήρια της λευκής της ταυτότητας. Η κάθε ηρωίδα αποκτά μία κόρη, κορίτσια που διαφέρουν όχι μόνο στο χρώμα αλλά και στο αξιακό σύστημα που υιοθετούν στη ζωή τους. Η κόρη της Στέλλας περιφρονεί τη μητέρα της, τον τρόπο ζωής της και κινείται συνεχώς στα όρια. Η κόρη της Ντεζιρέι, αντίθετα, δεν βιώνει τη ζωή σαν σύγκρουση, φεύγει από το σπίτι για να σπουδάσει, ερωτεύεται και συνάπτει σχέση με ένα διεμφυλικό άτομο και πασχίζει να ενώσει ξανά την οικογένεια.

Σε σύγκριση με τα άλλα τρία μυθιστορήματα, αυτό προσδίδει μεγαλύτερη έμφαση στο χρώμα. Αν και αποτελεί σημαντικό διακύβευμα, στοιχείο που ορίζει ζωές και πράξεις, δεν προβάλλεται ως ένα βιολογικό χαρακτηριστικό. Δεν είναι η φυλή που ενώνει αυτούς τους ανθρώπους, αλλά οι δυνατότητες και οι περιορισμοί τους. Προς το τέλος του μυθιστορήματος η κόρη της Στέλλας καλείται να αντιμετωπίσει την αποκάλυψη ότι η μητέρα της είναι μαύρη. Δεν την προβληματίζει ωστόσο το χρώμα του δέρματος, γιατί «δεν είχε να κάνει με τη φυλή. Απλώς μισούσε την ιδέα κάποιος να της λέει ποια θα έπρεπε να είναι»²⁶.

Η αφήγηση ακολουθεί αυτές τις παράλληλες πορείες, ζωές που δεν διασταυρώνονται για αρκετές δεκαετίες, συναντιούνται ωστόσο στη μνήμη των χαρακτήρων και στην αγωνία του ενός για τον άλλον. Η ζωή της κάθε γυναίκας λειτουργεί σαν καθρέφτισμα της άλλης. Το «αόρατο μισό» του τίτλου παραπέμπει σε αυτή τη διάσταση, στον τρόπο με τον οποίο η πορεία της μίας συμπληρώνει τη ζωή της άλλης. Το «αόρατο μισό» θα μπορούσε ωστόσο να ερμηνευθεί

και ως το περίσσειμα που διαθέτει η κάθε ηρωίδα, εκείνο το κομμάτι του εαυτού που αναζητά συνεχώς διεξόδους και νέες επιλογές.

Στο τέλος του έργου η Στέλλα μαθαίνοντας ότι η μητέρα της είναι άρρωστη επιστρέφει στη μικρή κωμόπολη, δεν έρχεται ωστόσο ως άσωτη κόρη που μετάνιωσε για τις πράξεις της και την πορεία που ακολούθησε. Το σπίτι για τη Στέλλα γεννά δεσμεύσεις, λειτουργεί ως μετωνυμία της εγγύτητας αλλά και των περιορισμών. Περνά το βράδυ με την αδερφή της στη βεράντα, πίνουν αλκοόλ, γελούν, θυμούνται, συγκινούνται, εξαγνίζουν σε μια νύχτα το παρελθόν τους για να επιστρέψουν την επόμενη μέρα στην καθημερινότητα που έχτισαν. Η κάθε μία από τις τέσσερις γυναίκες επιχειρεί να επινοήσει τον εαυτό της, αναγνωρίζει τις καταβολές της και τις δεσμεύσεις της, αλλά αντιστέκεται και συνεχίζει να υποστηρίζει τις επιλογές της.

Η Όγκοστ, η Μέλοντι, η Άιρις, η Σέιμπι, η Νάντια, η Όμπρεϊ, η Στέλλα, η Ντεζιρέι πρωταγωνιστούν σε αφηγήσεις που προσφέρουν χώρο σε εκείνες, την ευκαιρία να δείξουν πως φοβούνται, διστάζουν, θυμούνται, αλλά και διεκδικούν, αντιστέκονται, επιβιώνουν. Τα πρόσωπα αυτά χειρίζονται με ποικίλους τρόπους τη μαύρη ταυτότητα και τη σχέση με την κοινότητα γιατί αναγνωρίζουν πως το χρώμα αποτέλεσε για αιώνες το κριτήριο διάκρισης σε διαφορετικές κοινότητες. Οι τελευταίες είναι για αυτές η αφετηρία αλλά όχι απαραίτητως και η κατάληξη. Ακόμη και αν δεν ξεχνούν τον αποκλεισμό, την απόρριψη, τη βία, δεν δέχονται να περιοριστούν σε μια ταυτότητα που θα έπνιγε τις δυνατότητές τους, όλα τα δυνατά σενάρια που μπορεί να έχει μια ζωή.

ΚΕΜΕΝΤΖΕΤΣΙΔΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

25. Brit Bennett, *Το αόρατο μισό*, μτφ. Κάλια Παπαδάκη, Αθήνα, Παπαδόπουλος, 2021, σ. 14.

26. Στο ίδιο, σ. 348.

TERRA INCOGNITA: ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ ΣΕ ΕΝΑΝ ΚΟΣΜΟ ΠΟΥ ΛΙΩΝΕΙ
Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΓΝΩΣΗ
ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

«Είμαστε στην Ανθρωπόκαινο περίοδο»

Ο όρος της Ανθρωπόκαινου γεωλογικής περιόδου εισήχθη στην επιστήμη από τον Ολλανδό χημικό Paul Crutzen σε ένα συνέδριο το 2000. Αντιτιθέμενος στη χρήση του όρου «Ολόκαινος» εποχή, ο Crutzen θεωρεί πως η περίοδος από την εμφάνιση του ανθρώπινου είδους έως και σήμερα πρέπει να ονομαστεί «Ανθρωπόκαινος» (Anthropocene) εξαιτίας της επίδρασης του είδους μας στη μορφή της Γης. Ουσιαστικά, είναι μια επιστημονική εξήγηση της διαμόρφωσης του πλανήτη που έρχεται να αντικαταστήσει τους βιβλικούς ή άλλους μύθους ερμηνείας αυτής¹.

Αν και ο συγκεκριμένος όρος δεν είναι αποδεκτός από όλους του γεωλόγους, πολλοί υιοθέτησαν τον όρο και προσπάθησαν να προτείνουν την εναρκτήρια περίοδο αυτής της εποχής. Για τον Crutzen, φαίνεται πως καταλύτης για τη μεγαλύτερη επίδραση του ανθρώπου στη Γη ήταν η βιομηχανική επανάσταση, η οποία ήταν και αλληλένδετη με τον καπιταλισμό², για αυτό και αρκετοί μελετητές αντικαθιστούν τον όρο «Ανθρωπόκαινος» με τον «Καπιταλόκαινος» (Capitalocene)³. Ωστόσο, στην έρευνα παρατηρούμε και την εμφάνιση ενός όρου που εισήγαγε η Donna Harraway: επειδή οι φυτείες, από την περίοδο της αποικιοκρατίας και μετά, αποτελούν τον χαρακτηριστικό ιστορικό χώρο επίδρασης των καπιταλιστικών τακτικών, ο όρος «Ανθρωπόκαινος» μπορεί να ονομαστεί «Φυτειόκαινος» (Plantationocene)⁴. Αντίθετα, ο Timothy Clark τοποθετεί την επίσημη έναρξη της περιόδου αυτής μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Η «Μεγάλη Επιτάχυνση» (The Great Acceleration), δηλαδή η συνεχιζόμενη και απότομη αύξηση του προσδόκιμου όρου ζωής αλλά και η σταδιακή βελτίωση του βιοτικού επιπέδου αποτελούν σημείο τομής για τα αποτελέσματα της επίδρασής μας στο φυσικό περιβάλλον⁵. Βέβαια, η επίδραση αυτή συνδέεται πιο έντονα με τη ρύπανση του πλανήτη, τις ανθρώπινες καταστρο-

1. Erle C. Ellis, *Anthropocene. A very short introduction*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2018, p. 35.

2. Pieter Vermeulen, *Literature and the Anthropocene*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, p. 12.

3. Στο ίδιο, και βλ. στον τόμο Jason W. Moore (επιμ.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of Capitalism*, Οκλαντ, PM Press, 2016.

4. Donna Harraway κ.ά., «Anthropologists are talking about the Anthropocene», στο *Ethnos* 81. 3 (2016), p. 556.

5. Timothy Clark, *Ecocriticism on the edge. The Anthropocene as a threshold concept*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Blumsbury, 2015, p. 1. Ο Clark τονίζει πως η Ανθρωπόκαινος είναι ένα «κατώφλι» προς τους τρόπους με τους οποίους κατανοούμε τον κόσμο: σε έναν κόσμο που αλλάζει δραματικά, τρόποι σκέψης και πρακτικές που κάποτε φάνταζαν προοδευτικοί σήμερα καταλήγουν να είναι καταστροφικοί (p. 21).

φικές για τη Γη πρακτικές, την εξαφάνιση των ειδών, ακόμα και την αλόγιστη χρήση και ρίψη πλαστικού σε φυσικά περιβάλλοντα⁶.

Η μελέτη αυτής της εποχής, σύμφωνα με τον περιβαλλοντολόγο Erle Ellis, σηματοδότησε την έναρξη μιας «μετά-περιβαλλοντικής επανάστασης» (postenvironmental liberalism), η οποία οδήγησε στην έναρξη μιας νέας περιόδου για το ανθρώπινο είδος⁷. Εντός αυτού του πλαισίου, ξεκινά από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα μια νέα τάση κριτικής μελέτης στο πλαίσιο της οικοκριτικής θεωρίας (ecocriticism), η οποία ανοίγει νέες προοπτικές εξέτασης των κειμένων που εστιάζουν στην περιβαλλοντική καταστροφή του πλανήτη. Ως παρακλάδι του νέου ιστορικού και του πολιτιστικού υλισμού, η οικοκριτική θεωρία επικεντρώνεται όχι μόνο σε ποσοτικά δεδομένα αλλά σε μια ποιοτική αποτίμηση των τρόπων αντιμετώπισης της περιβαλλοντικής καταστροφής που παρουσιάζονται σε αυτά⁸, συνδυάζοντας μεθόδους από διάφορα επιστημονικά πεδία⁹. Η Ursula Heise αποκαλεί την οικοκριτική θεωρία «διεπιστημονική μήτρα»¹⁰ η οποία προσεγγίζει την ανάδυση της Ανθρωπόκαινου περιόδου όχι μόνο στα στενά όρια των θετικών επιστημών αλλά και στις πολιτισμικές σπουδές.

Χάριν συντομίας, δεν θα αναφερθώ σε όλα τα στάδια ανάπτυξης αυτής της θεωρίας, αλλά θα επικεντρωθώ στη λεγόμενη τέταρτη φάση της. Η εμφάνιση ενός πρώιμου, μοντέρνου περιβαλλοντισμού συμπίπτει για πολλούς μελετητές χρονικά με τη δημοσίευση του κειμένου της Rachel Carlson *Σιωπηλή Άνοιξη* (1962)¹¹. Έντονα επηρεασμένη από τις συνέπειες του Β' Παγκοσμίου πολέμου, η Carlson αναλογίζεται τη θέση του ανθρώπου σε ένα περιβάλλον το οποίο μολύνεται, αλλάζει και χάνεται. Η περιβαλλοντική ρύπανση είναι το πρώτο πεδίο μέσα στο οποίο μελετάται η φύση, η σχέση της με τον άνθρωπο και οι επιπτώσεις αυτής στην ταυτότητά του. Ο μοντέρνος, όπως τον αποκαλεί ο Greg Garrard, περιβαλλοντισμός θα αναπτυχθεί περαιτέρω στην Αμερική με την «Ένωση για τη μελέτη λογοτεχνίας και περιβάλλοντος» (ASLE) και θα επεκταθεί στη Μεγάλη Βρετανία και την Ιαπωνία. Ξεκινάει με αυτόν τον τρόπο η πρώτη φάση

6. Πραγματεία για την επίδραση του ανθρώπου στα γεωγραφικά στρώματα και στον τρόπο με τον οποίο οι δικές μας τεχνικές αφήνουν ορισμένα απολιθώματα, όπως το πλαστικό, σε αυτά, συνιστά το ντοκιμαντέρ των Jennifer Baichwal, Edward Burtynsky και Nicolas de Pencier, *Anthropocene. The human epoch* (2018).

7. Erle Ellis, "The Planet of no return. Human resilience on an Artificial Earth", στο Ted Nordhaus and Michael Shellenberger (επιμ.), *Love your monsters: postenvironmentalism and the Anthropocene*, e-book, NP: The Breakthrough Institute, 2011, p. 800 (pdf).

8. Pramod K. Nayar, *Contemporary literary and cultural theory. From structuralism to ecocriticism*, Δελχί, Pearson, 2010, p. 242.

9. Στο ίδιο, p. 241-42. Η κριτική, βέβαια, διευκρινίζει ο Nayar πως συστηματοποιήθηκε σχετικά αργά, αφού πρώτα είχαν δράσει και θέσει τα βασικά τους ζητήματα οι ακτιβιστικές οργανώσεις και οι μελετητές.

10. Ursula Heise, *Imagining Extinction. The cultural meanings of endangered species*, Σικάγο, University of Chicago Press, 2016. Η διεπιστημονικότητα, πράγματι, είναι η θεμελιώδης αρχή της οικολογικής θεωρίας. Μπορούμε να λάβουμε υπόψη μας διάφορες μελέτες που συνδυάζουν τη βιολογία με τη λογοτεχνία, ακόμα και να ανατρέξουμε στην «εστία» αυτής της θεωρίας, το περιοδικό *Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment* (ISLE) του Oxford University Press, βλ. στον επίσημο ιστότοπο: <https://academic.oup.com/isle> (τελευταία πρόσβαση 1/5/21).

11. Greg Garrard, *Ecocriticism: The New Critical Idiom*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 2004, p. 1.

της οικοκριτικής θεωρίας, άμεσα επηρεασμένης από την επιστήμη, με βασικό της εργαλείο την εξέταση της ρητορικής και της αποτύπωσης της φύσης στο λογοτεχνικό φαινόμενο σε όλο του το φάσμα.

Στις αρχές του 21^{ου} αιώνα, η θεωρία συνδυάστηκε με τον μετά-ανθρωπισμό και γενικότερα με προσεγγίσεις που έχουν στον πυρήνα τους εθνοτικές κυρίως αλλά και άλλου είδους ταυτοτικές μειονότητες. Για αυτό και οι ερευνητές διαβάζουν τα κείμενα όχι μόνο ως προς τη σχέση τους με τη φύση, αλλά και ως προς τον τρόπο που απεικονίζεται ολόκληρο το φάσμα του περιβάλλοντος, συμπεριλαμβανομένων όλων των έμβιων όντων. Με αυτόν τον τρόπο, η οικοκριτική προτείνει μια «διερευνητική ματιά», η οποία, σύμφωνα με τη Stacy Alaimo, μας καλεί να υπερβούμε τον εαυτό μας και να ξεπεράσουμε τα όρια της κοινής αντίληψης της καθημερινής ζωής¹². Η μελέτη των κειμένων που μπορούν να ενταχθούν σε αυτή βασίζεται στον προσδιορισμό ορισμένων «υπέρ-αντικειμένων» (hyper-objects), έναν όρο που εισήγαγε ο Timothy Morton με σκοπό να αναφερθεί στον τρόπο με τον οποίο τα αντικείμενα είναι ταξινομημένα στον χρόνο και στον χώρο και στην ανάγκη μιας σφαιρικής θέασης¹³. Πώς όμως η οικοκριτική σχετίζεται με την τέχνη; Η συγκεκριμένη θεωρία καταγράφει όλα τα νέα πρότυπα που αποδίδουν τον δυσπόστατο ρόλο της Γης ως προς τον άνθρωπο και το περιβάλλον¹⁴. Σύμφωνα με τον Lawrence Buell, τα κείμενα που μπορούν να μελετηθούν μέσω της οικοκριτικής θεωρίας είναι εκείνα που εστιάζουν στον πρωταρχικό ρόλο του περιβάλλοντος, στη μη στατική θεώρησή του αλλά και στην -καταστροφική τις περισσότερες φορές- επίδραση του ανθρώπου¹⁵.

Με τη βοήθεια της οικοκριτικής θεωρίας, θα προσεγγίσω δύο έργα: το πεζό Βιβλίο των χελιών του Σουηδού Patrik Svensson και το ντοκιμαντέρ του Craig Foster, *My Octopus Teacher*. Σημαντικό για την προσέγγιση των δύο υπό εξέταση έργων είναι να έχουμε υπόψη μας τα κριτήρια της οικοκριτικής θεωρίας που όρισε ο Buell. Η διαφορετική διαχείρισή τους από τους δύο καλλιτέχνες επηρεάζει τον τρόπο της αφήγησης, τόσο στις γραπτές τεχνικές του μυθιστορήματος, όσο και στις σκηνοθετικές επιλογές του ντοκιμαντέρ.

Άνθρωπος και χέλι: επιστροφή στις ρίζες

Το 2019 στη Διεθνή Έκθεση Βιβλίου του Λονδίνου το ενδιαφέρον του κοινού είχε κεντρίσει ένα αινιγματικό ζώο. «Έχετε διαβάσει τα χέλια;»: αυτός ήταν ο πόλος συζητήσεων γύρω από τον πρωτοεμφανιζόμενο στη λογοτεχνία Σουηδό δημοσιογράφο Patrik Svensson και το έργο του Το

12. Adam Dickinson, "Pataphysics and Postmodern Ecocriticism: A Prospectus", στο Greg Garrard (επιμ.), *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2014, p. 136.

13. Timothy Clark, *Ecocriticism on the edge*, ό.π., p. 2.

14. Ursula Heise, *Sense of place and sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2008, p. 210.

15. Pramod K. Nayar, *Contemporary Literary*, ό.π., p. 252.

βιβλίο των χελιών: ένας πατέρας, ένας γιος και το πιο αινιγματικό ψάρι του κόσμου¹⁶. Η ιστορία είναι απλή και ακολουθεί τις βασικές γραμμές του λογοτεχνικού είδους των απομνημονευμάτων. Ο Svensson, με αφορμή το χέλι, επιστρέφει στο παρελθόν του, στις παιδικές στιγμές όταν ψάρευε χέλια με τον πατέρα του και βλέπει εκ των υστέρων τις ρίζες του, τον τρόπο που μεγάλωσε, τη νοστροπία με την οποία γαλουχήθηκε. Το χέλι λειτουργεί από τη μια ως όχημα γι' αυτή τη ματιά προς τα πίσω, ταυτόχρονα όμως έχει τη δική του ιδιαίτερη θέση. Ο Svensson αναπτύσσει μια υβριδική λογοτεχνική φόρμα, συνδυάζοντας απομνημονεύματα με επιστημονικές πληροφορίες για το συγκεκριμένο είδος ψαριού. Το χέλι, σε αυτό το βιβλίο, άλλοτε πρωταγωνιστεί και άλλοτε οδηγεί απλά ένα αφηγηματικό νήμα. Σε κάθε περίπτωση, όμως, είναι ενεργητικά παρόν και αλληλεπιδρά με τις ανθρώπινες καταστάσεις. Δεν είναι τυχαίο πως το πρώτο κεφάλαιο είναι επιστημονικής φύσης και, αντί προλόγου, μάς δίνει πληροφορίες για τα χέλια¹⁷.

Ας εξετάσουμε, όμως, ορισμένα κομβικά σημεία του βιβλίου τα οποία ακολουθούν την οικοκριτική θεωρία. Πρώτα απ' όλα, τίθεται ένα βασικό ερώτημα το οποίο σχετίζεται με τον τρόπο ανάγνωσης του βιβλίου, δηλαδή αν πρέπει να διαβάζουμε τα μη-μυθοπλασιακά και τα μυθοπλασιακά μέρη του βιβλίου ως συνέχειες ή ως μεμονωμένες κειμενικές οντότητες. Η πλάστιγγα γέρνει προς τη μεριά του πρώτου σκέλους, καθώς ο συγγραφέας ενορχηστρώνει με τέτοιο τρόπο θεματικά το υλικό του, ώστε τα δυο μέρη να σχετίζονται άμεσα. Και όταν λέω θεματικά, αναφέρομαι σε αυτό που τον ενδιαφέρει περισσότερο: στην καλλιέργεια της ενσυναίσθησης όχι μόνο απέναντι στα χέλια αλλά και εν γένει στο φυσικό περιβάλλον.

Αρχικά στο βιβλίο το ανθρώπινο είδος προσεγγίζεται ως μέρος μέσα σε ένα συμβιωτικό με τα υπόλοιπα είδη σύμπαν, ενώ το ψάρεμα χελιών χαρακτηρίζεται ως μια «μυσταγωγία» η οποία αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ολότητας του φυσικού περιβάλλοντος¹⁸. Στο κεφάλαιο με τίτλο «Κοιτάζοντας ένα χέλι στα μάτια», ο Svensson καλεί τους αναγνώστες να αναρωτηθούν «πόσο λίγα τελικά γνωρίζει κάποιος, για ένα χέλι ή για έναν άνθρωπο»¹⁹, ενώ λίγο παρακάτω, σε επόμενο κεφάλαιο σχετικό με τον Φρόντ και τη μελέτη για τα χέλια, αναρωτιέται: «Τελικά, τι γνωρίζουμε για ένα χέλι; Ή για έναν άνθρωπο; Καμιά φορά τα ερωτήματα αυτά αποδεικνύεται ότι σχετίζονται»²⁰. Η συλλογιστική αυτή πορεία που ανιχνεύουμε στο κείμενο επιτρέπει στον συγγραφέα να διαβάσει το παρελθόν του, να καταλάβει τελικά πως «εκείνα τα βράδια [ψαρέ-

16. Patrik Svensson, *Το βιβλίο των χελιών: ένας πατέρας, ένας γιος και το πιο αινιγματικό ψάρι του κόσμου*, μτφ. Αγγελική Νάτσι, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2020.

17. Βλ. κεφ. «Το χέλι», στο Svensson, *ό.π.*, σσ. 11-18.

18. Στο *ίδιο*, σ. 23. Παρακάτω, εξηγεί πως ο άνθρωπος «έχει ανάγκη να πιστεύει σε κάτι μεγαλύτερο», βλ. *ό.π.*, σ. 126.

19. Στο *ίδιο*, σ. 47.

20. Στο *ίδιο*, σ. 53. Αναδύεται η εμφάνιση ενός οικο-κοσμοπολιτισμού, ενός παράπλευρου με την οικολογική θεωρία δρόμου που εξετάζει τον προσδιορισμό μας ως είδος, που ξεφεύγει από στενά εθνικά και άλλου είδους χαρακτηριστικά. Ο οικο-πολιτισμός, βέβαια, δεν αναφέρεται μόνο στην περίπτωση του ανθρώπινου είδους αλλά και του οποιοδήποτε οργανισμού αναπτύσσεται στον πλανήτη.

ματος] εκεί κάτω στο ποτάμι ήταν μια συνέχεια στον χρόνο, από γενιά σε γενιά»²¹, μια συνέχεια όχι μόνο για τον ίδιο αλλά και για τα χέλια.

Με ποιον τρόπο το χέλι, που έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, παρουσιάζει ομοιότητες με το ανθρώπινο είδος; Τι τακτικές ακολουθεί ο Svensson για να μας εξοικειώσει με ένα άγνωστο ψάρι προκειμένου να ερμηνεύσουμε μέσω αυτού ορισμένα στοιχεία της ταυτότητας του είδους μας; Τονίζοντας πως το χέλι είναι «συνυφασμένο με το αλλότριο και το ακατανόητο», δηλαδή «ένα πλάσμα διαφορετικό από τα υπόλοιπα»²², ο Svensson ανοίγει έναν ερμηνευτικό δρόμο γύρω από τον θεματικό πυρήνα του ανοίκειου. Προσεγγίζοντας απόψεις του Γερμανού ψυχιάτρου Ερνστ Πεντς σχετικά με την αμηχανία του ανοίκειου «που μας προκαλεί διανοητική αβεβαιότητα»²³, περνά στον πατέρα της ψυχανάλυσης, τον Ζίγκμουντ Φρόντ, για να υποστηρίξει πως τελικά το οικείο, μια «δίσσημη λέξη» δηλώνει «το μυστικό [...] αυτό που δεν γνωρίζει ο περίγυρος» και ταυτόχρονα «το αντίθετό της»²⁴.

Από το ανοίκειο χέλι, ο Svensson περνάει στα χαρακτηριστικά του εκείνα με τα οποία μπορεί έως έναν βαθμό να ταυτιστεί ο άνθρωπος, όπως η επιστροφή στις ρίζες. Όπως ένας άνθρωπος νιώθει την ανάγκη να ανατρέξει σε όσα του δίδαξαν οι γονείς του για να αυτοπροσδιοριστεί, έτσι και η ζωή του χελιού έχει έναν μόνο σκοπό: την επιστροφή του στη Θάλασσα των Σαργασών, όπου γεννιέται και επιστρέφει για να τεκνοποιήσει και να πεθάνει. Ο Svensson απαντάει ευθέως στις όποιες υποψίες μας σχετικά με τον ανθρωπομορφισμό του χελιού: «ασφαλώς και αποδίδω ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά στο χέλι»²⁵, εξηγεί, ενώ την ίδια στιγμή προσεγγίζει το χέλι ως ένα υπέρ-αντικείμενο που ξεφεύγει κατά πολύ από τις ισχύουσες κλίμακες περί χρόνου και χώρου όπως τις θέτει ο άνθρωπος.

Όσο για τη λογοτεχνική φόρμα που ακολουθεί, αυτή δεν είναι συνηθισμένη. Στα απομνημονεύματά του, ο Svensson μάς παρέχει κάθε πληροφορία για την παιδική του ηλικία και τη σχέση του με τα χέλια. Στα επιστημονικού περιεχομένου κεφάλαια παρουσιάζει ενδελεχώς όλες τις απαραίτητες γνώσεις που πρέπει να έχουμε για το είδος αυτό: διαγράφει μια πορεία από τον Αριστοτέλη στον Φρόντ και ύστερα στα οικολογικά ζητήματα που προκύπτουν από την εξαφάνιση του χελιού. Η λογοτεχνία, στο πλαίσιο της Ανθρωπόκαινου και της οικοκριτικής, οδηγεί στην ανανέωση των ήδη γνωστών αφηγηματικών τεχνικών, καθώς και στην ανάμειξή τους. Ο Svensson καταπιάνεται με ένα θέμα το οποίο ξεφεύγει κατά πολύ από την ανθρώπινη εμπειρία, και παράλληλα δίπλα στην προσωπική του ιστορία παραθέτει και εκείνη των χελιών

21. Στο *ίδιο*, σ. 75.

22. Στο *ίδιο*, σ. 146.

23. Στο *ίδιο*, σ. 150.

24. Στο *ίδιο*, σ. 151. Η ανοικείωση στην προσέγγιση της θαλάσσιας ζωής είναι ένα σύνθετος μοτίβο στη λογοτεχνική παράδοση οικολογικής οπτικής. Η διαφορά με τον κόσμο του ωκεανού είναι οντολογική, και έχουν μάλιστα εκπονηθεί μελέτες με τη μέθοδο της ανοικείωσης του Ρώσου φορμαλιστή Viktor Shklovsky, βλ. Pieter Vermeulen, *Literature and the Anthropocene*, *ό.π.*, p. 54-55.

25. Στο *ίδιο*, σ. 169.

όπως μελετήθηκε από τους επιστήμονες. Με άλλα λόγια, ακολουθεί μια φόρμουλα που δεν είναι «κλειστή», δείχνοντας πώς το ένα και το άλλο αλληλεπιδρούν και συνδημιουργούν τις δύο ταυτότητες, τη ζωική και την ανθρώπινη²⁶.

Εξαιτίας, όμως, του κινδύνου εξαφάνισης των χελιών, ο συγγραφέας ανησυχεί και φοβάται πως στο μέλλον τα χέλια δεν θα είναι εκεί για να του θυμίσουν το σπιτικό του περιβάλλον. Βιώνει τη νοσταλγία, ένα συχνό συναίσθημα ως επίπτωση της Ανθρωπόκαινου περιόδου και της καταστροφικής επίδρασής μας στον πλανήτη. Σύμφωνα με τον Αυστραλό περιβαλλοντολόγο Glenn Albrecht, όταν το φυσικό περιβάλλον βιάζεται και ο άνθρωπος αισθάνεται δυσφορία εξαιτίας αυτού, τότε βιώνει τη solastalgia. Είναι μια συνθετική λέξη από: α. τη λέξη νοσταλγία (nostalgia), β. το λατινικό solace (παρηγοριά ή ανακούφιση από ταλαιπωρία), και γ. το αγγλικό desolation (ερήμωση είτε ψυχική είτε ενός τόπου)²⁷. Το φυσικό περιβάλλον καταλήγει ψυχικά τοξικό και προκαλεί δυσφορία επειδή τα χέλια κινδυνεύουν με εξαφάνιση. Αυτό το συναίσθημα, σύμφωνα με τον Albrecht, μπορούμε να το εντοπίσουμε και στις συμπεριφορές των ζώων. Εδώ βρίσκεται η κορωνίδα της οικολογικής οπτικής του βιβλίου. Όλο και λιγότερα χέλια επιστρέφουν στη Θάλασσα των Σαργασσών και εκπληρώνουν τον αρχικό τους στόχο. Ο άνθρωπος παρουσιάζεται να κηδεμονεύει τη φύση αλλά και να την καταστρέφει.

Είναι σημαντικό πως στο κεφάλαιο με τίτλο «Χάνουμε το χέλι»²⁸, ο Svensson αναφέρεται σε ένα από τα θεμελιώδη κείμενα της οικοκριτικής, στη *Σιωπηλή άνοιξη* (1962) της Rachel Carson, το οποίο εξετάζει πώς καταστρέφεται η φύση από τον άνθρωπο²⁹. Όπως ανέφερα και στην εισαγωγή, η Carson πρωτοπορεί με αυτό της το βιβλίο αναφορικά με την οικοκριτική ανάγνωση της κοινωνίας. Δεν είναι συμπτωματική η αναφορά του Svensson σε αυτό, αν αναλογιστούμε ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο του έργου της με τίτλο «A Fable for Tomorrow» στο οποίο τονίζεται η αλλοίωση του περιβάλλοντος από έναν μυστηριώδη παράγοντα. Η Carson χρησιμοποιεί το στοιχείο της αποκάλυψης, στοιχείο που μεταγενέστερα θα αποτελέσει τον βασικότερο αφηγηματικό πυρήνα κειμένων οικολογικής οπτικής, και συνεκδοχικά συνδέει τον τίτλο της *Σιωπηλής Άνοιξης* με την απώλεια του τραγουδιού των πουλιών και της γενικότερης περιβαλλοντικής αποκάλυψης³⁰. Από αυτή την απώλεια αγκιστρώνεται ο

26. Richard Kerridge «Ecocritical approaches to literary form and genre. Urgency, depth, provisionality, temporality» στο Garrard (επιμ.), *The Oxford Handbook*, ό.π., p. 372.

27. Glenn A. Albrecht, *Earth Emotions. New words for a new world*, Ιθάκη & Λονδίνο, Cornell University Press, 2019, p. 37-38.

28. Patrik Svensson, ό.π., σσ. 256-88.

29. Pieter Vermeulen, *Literature and the Anthropocene*, ό.π., p. 43-44.

30. Ένα ιδιαίτερο παράθεμα που τονίζει τον αποκαλυπτικό χαρακτήρα του κειμένου της Carson είναι το παρακάτω: «Then a strange blight crept over the area and everything began to change. Some evil spell had settled on the community: mysterious maladies swept the flocks of chickens; the cattle and sheep sickened and died. Everywhere was a shadow of death.», Rachel Carson, *The Silent Spring*, Λονδίνο: Penguin, 1999, p. 22.

Svensson και αναφέρεται στην Carson, καθώς μελετάει τον αργό θάνατο των χελιών. Η απώλεια και στα δύο βιβλία σχετίζεται άμεσα, κατά την άποψή μου, με το συναίσθημα της solastalgia που βιώνει ο σύγχρονος άνθρωπος, και θα είχε ενδιαφέρον να εξετάσουμε τον τρόπο άρθρωσής του στα δύο έργα.

Από την Ανθρωπόκαινο στη Συμβιόκαινο εποχή: η σχέση με ένα χταπόδι

Το επόμενο έργο που εξετάζω είναι το βραβευμένο με Όσκαρ καλύτερου ντοκιμαντέρ το 2021 με τίτλο *My Octopus Teacher* του Craig Foster. Ο Foster είναι γνωστός για τις ταινίες του με θέμα την άγρια φύση της ερήμου, όπως το *The Great Dance* του οποίου η παραγωγή πραγματοποιήθηκε το 2000 και επικεντρώνεται στην έρημο Καλαχάρι και στους γηγενείς κατοίκους της. Μαζί με τον φωτογράφο και σκηνοθέτη Ross Frylinck, ο Foster ίδρυσε το 2012 τον οργανισμό «Sea Change Project» με σκοπό την προβολή και την προστασία της άγριας ζωής των ωκεανών³¹. Αφορμή για το ντοκιμαντέρ ήταν η ανάγκη του Foster να ευαισθητοποιήσει το κοινό του σχετικά με μορφές ζωής των οποίων την πολυπλοκότητα ούτε που υποψιαζόμαστε. Βιντεοσκοπεί επί έναν ολόκληρο χρόνο τη ζωή ενός θηλυκού χταποδιού στη θάλασσα των Κελπιών της Νότιας Αφρικής: το περιβάλλον όπου ζει, τους κινδύνους που ελλοχεύουν, την αναπαραγωγή και τον θάνατό του. Δεν επιθυμεί να καταγράψει απλά τα στάδια της ζωής ενός χταποδιού· μέσω αυτής της καταγραφής διερευνά και τη δική του ταυτότητα. Ο Foster ξεκινάει το ντοκιμαντέρ επιστρέφοντας στο παιδικό του περιβάλλον για λόγους ψυχικής αποτοξίνωσης και με αυτόν τον τρόπο αποκαλύπτει και τον δικό του εαυτό.

Η ταινία ανήκει στο είδος των οικολογικών ντοκιμαντέρ (eco-doc), ένα υπό-είδος (sub-genre) με τις δικές του μεθόδους και θεωρητικές ιδέες που μοιράζεται πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τις ταινίες του οικολογικού κινηματογράφου (ecocinema). Η Paula Willoquet-Maricondi διακρίνει δύο είδη οικολογικής οπτικής στο πλαίσιο του κινηματογράφου: τον οικολογικό κινηματογράφο (ecocinema), που καλλιεργεί την οικολογική μας ευαισθησία με διάφορους τρόπους, και τις περιβαλλοντικές ταινίες (environmentalist films) που αξιοποιούν κυρίως μια οικολογική ή πολιτική ατζέντα, εγείροντας ερωτήματα δίχως να προκαλούν³². Το *My Octopus Teacher* εντάσσεται στην πρώτη ομάδα ταινιών, καθώς ο βασικός του στόχος είναι να ευαισθητοποιήσει το κοινό. Οι κεντρικοί άξονες ενός ντοκιμαντέρ είναι πάντα η αλληλεπίδραση του θέματος, του δημιουργού και του θεατή³³. Με αυτόν τον τρόπο, το χταπόδι (θέμα), ο Foster (δημιουργός) κι εμείς (θεατές) καλούμαστε να έρθουμε σε επαφή για να γνωρίσουμε καλύτερα ο ένας τον άλλον με σκοπό να συνειδητοποιήσουμε ότι στη Γη υπάρχουν και άλλα έμβια όντα,

31. Βλ. <https://seachangeproject.com/> (τελευταία πρόσβαση 11/5/21).

32. Paula Willoquet-Maricondi, «Shifting paradigms: from environmentalist to ecocinema», στο Paula Willoquet-Maricondi (επιμ.), *Framing the world. Explorations in Ecocriticism and film*, Βιρτζίνια, University of Virginia Press, 2010, p. 47.

33. Mark Terry, *The Geo-Doc. Geomedia, documentary film, and social change*, Λονδίνο, Palgrave Macmillan, 2020, p. 68.

των οποίων η ύπαρξη είναι εξίσου σημαντική με τη δική μας.

Η τεχνική του Foster (animal by analogy) αποσκοπεί στην παρουσίαση της ζωής του χταποδιού προκειμένου να αναδείξει τον τρόπο σκέψης και δράσης του ίδιου του ανθρώπου. Εντοπίζουμε μια φαινομενολογική προσέγγιση των κινήσεων του χταποδιού σύμφωνα με τις δικές μας εικόνες. Αυτό βοηθάει να έρθει και ο σκηνοθέτης αλλά και ο καθένας ξεχωριστά από εμάς σε μια επαφή με το ζώο. Υπάρχουν πολλά τέτοια παραδείγματα φαινομενολογικής προσέγγισης, όπως όταν χορεύει «σαν μια μεγάλη κυρία με φόρεμα», φράση που χρησιμοποιείται για να ερμηνεύσει τον τρόπο με τον οποίον μιμείται τα φύκια γύρω της. Επειδή ακριβώς είναι ένα άγνωστο σε εμάς ζώο, της προσδίδει ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως έκανε, σε μικρότερο βαθμό, και ο Patrik Svensson στο Βιβλίο των χελιών. Ο ανθρωπομορφισμός θεωρείται από αρκετούς μελετητές ως επίδειξη της κυριαρχίας και του ναρκισσισμού μας στη φύση. Ωστόσο, αρκετοί μελετητές, όπως ο Lorraine Daston και Gregg Mitman, εξηγούν πως δεν είναι θεμιτό να τον αντιμετωπίζουμε ως μια αγωνιώδη προσπάθεια να αποδώσουμε σε κάθε ξένο ον ανθρώπινα χαρακτηριστικά, να μην εξετάζουμε δηλαδή το ανθρώπινο στοιχείο αλλά τον τρόπο με τον οποίο εφαρμόζεται. Έτσι, στην περίπτωση των χελιών και του χταποδιού, παρατηρούμε πως ο ανθρωπομορφισμός πραγματοποιείται για να γνωρίσουμε άγνωστα όντα και να καταλάβουμε τις συμπεριφορές τους.

Για τον ανθρωπομορφισμό θα μπορούσαμε να παραθέσουμε και μια ακόμα άποψη, εκείνη του Γάλλου φυσιοδίφη και σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ Paul Painlevé. Μαζί με τη Geneviève Hamon, κυκλοφόρησαν από το 1928 έως και το 1930 μια σειρά ντοκιμαντέρ για τη θαλάσσια ζωή, ανάμεσα στα οποία και ένα για το είδος του χταποδιού (*La Pieuvre/The Octopus*, 1928). Ο Painlevé οραματίστηκε αυτά τα έργα ως μια προσπάθεια εξέτασης των μορφολογικών γνωρισμάτων, της συμπεριφοράς και της ανάπτυξης των ζώων μέσα από την πορεία τους από τη ζωή στον θάνατο. Αναφερόμενος στον ανθρωπομορφισμό που αποδίδουμε στα ζώα, τόνισε πως, για να εκτιμήσουμε οτιδήποτε βρίσκεται έξω από εμάς, πρέπει να μην εξετάζουμε αν υπάρχει ανθρωπομορφισμός αλλά πώς αυτός ενορχηστρώνεται σε ένα πολιτισμικό έργο³⁴.

Βέβαια, η φαινομενολογική προσέγγιση του Foster εντοπίζεται κυρίως στον τρόπο με τον οποίον μάς καλεί να σκεφτούμε τι σκέφτεται το χταπόδι. Όταν δεν τον γνωρίζει ακόμα, το ζώο είναι επιφυλακτικό και κρυμμένο στη φωλιά του, όμως σιγά-σιγά τον εμπιστεύεται ακουμπώντας τα πλοκάμια του επάνω του. Ενώ όταν το τρομάζει κατά λάθος με τη ρίψη της κάμερας στον βυθό, εκείνο τρομάζει, απομακρύνεται. Όταν το ξαναβρίσκει μετά από καιρό, το ζώο ~~να~~ απλώνει τα πλοκάμια του προς τον Foster και ο ίδιος ερμηνεύει την κίνησή του ως εξής: «Εντάξει, άνθρωπε, σε εμπιστεύομαι και τώρα μπορείς να έρθεις στον χταποδίσιο κόσμο μου». Έτσι μεταφράζει ο σκηνοθέτης τον τρόπο ομιλίας του ζώου. Δεν είναι άλλος από

34. Βλ. James Leo Cahill, «Anthropomorphism and its vicissitudes. Reflections on homme-sick cinema», στο Anat Pick κ.ά (επιμ.), *Screening Nature. Cinema beyond the Human*, Νέα Υόρκη-Οξφόρδη, Berghahn Books, 2013, p. 78, p. 81-82.

ορισμένα «λεκτικά παιχνίδια» (language games), μια τακτική που έχει μελετηθεί σχετικά με τον τρόπο που σκεφτόμαστε τα ζώα. Ο Ludwig Wittgenstein χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο όρο αναφερόμενος στον ορισμό της γλώσσας, η οποία περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα σημείων. Τα «λεκτικά παιχνίδια» αποτελούν απλές χειρονομίες σε ένα φαινομενολογικό πεδίο στο οποίο εισάγονται συνεχώς νέα δεδομένα. Ο ίδιος εξηγεί επίσης ότι για να διαβάσουμε την επικοινωνία ανθρώπου και ζώων ή ακόμα ενός ζώου και του περιβάλλοντός του πρέπει να ερμηνεύσουμε αυτά τα παιχνίδια, πάντα βέβαια σύμφωνα με τους δικούς μας κανόνες³⁵.

Με αυτά τα γλωσσικά σημεία προσπαθεί και ο Foster να ερμηνεύσει και να μας μεταδώσει τους τρόπους αλληλεπίδρασης του με το χταπόδι αλλά και του χταποδιού με το περιβάλλον του και τον άνθρωπο, εστιάζοντας στη συμπεριφορά του αλλά και στη διαφορετική κίνηση των πλοκαμιών του. Για την ερμηνεία όλων αυτών των ενεργειών, είναι απαραίτητη η αρωγή της βιοσημειωτικής, η οποία στο περιορισμένο πλαίσιο αυτού του άρθρου θα αναλυθεί μόνο ως προς συγκεκριμένα θεωρητικά της εργαλεία που μπορούν να ανοίξουν νέες κατευθύνσεις στον τρόπο αναπαράστασης των ζώων σε όλα τα οικολογικά ντοκιμαντέρ.

Η βιοσημειωτική κριτική εξετάζει κυρίως λογοτεχνικά κείμενα, και πιο συγκεκριμένα την ανάπτυξη του κόσμου σε αυτά σύμφωνα με τους κανόνες της σηματοδότησης των σημείων³⁶. Αναπτύχθηκε κυρίως από τον Αμερικανό φιλόσοφο Charles Sanders Peirce και γύρω από την ιδέα του για μια τριπλή δράση σήμανσης: το σημείο, το αντικείμενο και η ερμηνεία του. Παράλληλα, στην κριτική αυτή θεωρία εμπεριέχονται και απόψεις του Γερμανού βιολόγου Jakob von Uexküll. Εξετάζει τη σηματοδότηση σημείων βάσει του υποκειμενικού περιβάλλοντος ενός ζώου ή αλλιώς του «unwelt». Αν η θεωρία του πρώτου αναλύει σχεσιακές αναλογίες οργανισμών και περιβάλλοντος, τότε η μελέτη του von Uexküll εξερευνά διαδικασίες σηματοδότησης της σωματικής και βιολογικής οργάνωσης συγκεκριμένων ειδών λόγω συγκεκριμένου οικοσυστήματος (σχέσεις οικοσυστημάτων)³⁷. Με αυτή την τελευταία παράμετρο, θα μπορούσαμε να εξηγήσουμε τις αλλαγές στο χρώμα του χταποδιού ή ακόμα και τον λόγο για τον οποίο επιλέγει να έρθει σε επαφή με τον άνθρωπο μέσω των πλοκαμιών του.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, θεωρώ πως πρέπει να εξεταστεί και ο τρόπος με τον οποίον έρχεται σε επαφή ο σκηνοθέτης με το χταπόδι. Πρόκειται για μια από τις ιδιαίτερες στιγμές του ντοκιμαντέρ, όταν το χταπόδι ακουμπάει στο στήθος του και μοιράζονται λίγα δευτερόλεπτα

35. L. Daston (επιμ.), *Thinking about Animals*, ό.π., p. 78-79.

36. Timo Maran, «Biosemiotic Criticism», στο Greg Garrard (επιμ.), *The Oxford Handbook*, ό.π, p. 260. Ο Maran υιοθετεί τον όρο «βιοσημειωτική κριτική», τον οποίο χρησιμοποιώ και εγώ, ενώ απορρίπτει τον λιγότερο ευρύ όρο «βιοσημειωτική». Με αυτόν τον τρόπο, καλύπτεται όλο το φάσμα των τεχνών, όπως και του οικολογικού ντοκιμαντέρ με το οποίο ασχολούμαι σε αυτήν την ενότητα.

37. Στο ίδιο, p. 261-62. Αυτά τα δεδομένα που δίνω είναι λίγα σχετικά με όλα όσα μπορούν να δοθούν για αυτόν τον κλάδο. Είναι όμως μια πρώτη επαφή της σύγχρονης ελληνικής βιβλιογραφίας με τη βιοσημειωτική κριτική, και μελλοντικά θα μπορούσαν να αναλυθούν περαιτέρω, ή και να εφαρμοστούν σε άλλες περιπτώσεις πολιτισμικών κειμένων.

μαζί. Έπειτα, υποστηρίζει πως δεν μπορεί να το ξεχάσει, το σκέφτεται συνέχεια και αναζητάει πληροφορίες για το είδος του και το περιβάλλον του. Ιχνηλατεί την οικία του, δίχως να επέμβει και να διαταράξει τους φυσικούς νόμους της θάλασσας, ακόμα και στην περίπτωση που το χταπόδι δέχεται επίθεση από καρχαρίες. Με αυτόν τον τρόπο το ντοκιμαντέρ επικεντρώνεται στον τρόπο που ο σκηνοθέτης μαθαίνει να συμβιώνει με ένα χταπόδι, αναγνωρίζοντας τις προκλήσεις που και εκείνο καλείται να αντιμετωπίσει και να ξεπεράσει μεταδίδοντάς μας μια αίσθηση σεβασμού απέναντι στο περιβάλλον. Αν στο προηγούμενο κείμενο παρατηρήσαμε, σύμφωνα με τη θεωρία του Glenn Albrecht, τα τοξικά συναισθήματα από έναν κόσμο που χάνεται, εδώ περνάμε στο επόμενο στάδιο της ίδιας προσέγγισης, στην απαίτηση για μια συμβιοκεντρική οπτική. Αυτή έρχεται σε ρήξη με την Ανθρωπόκαινο περίοδο και προάγει ως λύση την ύπαρξη ποικιλομορφίας και διαφορετικότητας αρμονικά συνδυασμένης με έναν συμβιωτικό χαρακτήρα³⁸. Έτσι, το ντοκιμαντέρ του Foster αναπτύσσει ως βασικό αφηγηματικό τρόπο τον συμμετοχικό (participatory approach): ο δημιουργός μιλάει σε εμάς για τη σχέση του με το ζώο³⁹.

Ανακεφαλαιώνοντας, τα δύο πολιτισμικά δημιουργήματα που εξέτασα στο πλαίσιο της οικολογικής κριτικής εγείρουν πολλά ερωτήματα, με κεντρικό τον τρόπο παρουσίασης του οικοσυστήματος και της σχέσης του με τους ανθρώπους. Στα περιορισμένα πλαίσια του παρόντος άρθρου, δεν κατέστη δυνατό να επεκταθώ στους άξονες του ανθρωπομορφισμού, της βιοσημειωτικής και της φαινομενολογικής προσέγγισης στο ντοκιμαντέρ. Καθώς η κριτική έχει προσλάβει το έργο του Foster ως μια ιστορία αγάπης ανάμεσα σε αυτόν και στο χταπόδι, θα μπορούσαμε να εξετάσουμε εκείνα τα σημεία στα οποία στηρίζεται μια τέτοια άποψη. Όσον αφορά το πεζό έργο, άνοιξα ορισμένες κατευθύνσεις για τις διαφορετικές αφηγηματικές φόρμες στο πλαίσιο της οικολογικής συνείδησης. Εφόσον η προσέγγιση ενός αγνώστου σε εμάς είδους, εκείνου του χελιού, ξεφεύγει από όσα γνωρίζουμε, ο Svensson επέλεξε να αξιοποιήσει επιστημονικές γνώσεις διαφόρων πεδίων για να έρθουμε όσο καλύτερα γίνεται κοντά στα χέλια.

Το σημαντικό είναι πως και στα δύο έργα δεν έχουμε μια απλή ενημέρωση για ανοίκεια προς εμάς είδη: τόσο το ντοκιμαντέρ όσο και το πεζό έργο προβάλλουν τη διάθεση συμβίωσης μας με τα υπόλοιπα όντα. Η βάση της περιγραφής και της εξήγησης του τρόπου ζωής του χταποδιού και των χελιών αποσκοπεί στο να φέρει στο φως τα διαφορετικά περιβάλλοντα που ενυπάρχουν στο δικό μας, μια terra incognita που περιμένει την ανακάλυψή της. Όλα αυτά με την αρωγή της οικοκριτικής θεωρίας, της διεπιστημονικής, όπως την αποκάλεσε η Ursula Heise, μήτρας που φέρνει σε επαφή τις θεωρητικές και τις θετικές επιστήμες. Στο πλαίσιο της Ανθρωπόκαινου γεωλογικής περιόδου, προάγονται οι υπόλοιπες έμβιες μειονότητες για

38. Glenn A. Albrecht, *Earth emotions*, ό.π., p. 101-02.

39. Mark Terry, *The Geo-Doc*, ό.π., p. 67.

να βγουν από την αφάνεια και να συμβιώσουν μαζί μας. Βέβαια, ο σκοπός της οικοκριτικής θεωρίας είναι βαθύτερος: επαναπροσδιορίζει το φαντασιακό στην κουλτούρα μας⁴⁰. Βασίζεται δηλαδή σε πολιτιστικούς και πολιτικούς παράγοντες που μετασχηματίζουν τον τρόπο με τον οποίο συζητάμε ατομικές ή κοινωνικές ταυτότητες σε συνδυασμό με την περιβαλλοντική καταστροφή. Αυτά τα βασικά αιτήματα της οικοκριτικής δείχνουν την πίστη αυτής της θεωρίας πως η καταστροφή μπορεί να αντιμετωπιστεί και με πολιτιστικά μέσα.

ΕΖΙΡΟΓΛΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

40. Timothy Clark, *Ecocriticism on the edge*, ό.π., p. 32.

Η ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΓΑΛΛΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ 21^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ¹

«Κάτι συμβαίνει κι ένιωσα την ανάγκη να το εξηγήσω»², γράφει ο Γάλλος ποιητής Jean-Michel Espitallier στο δοκιμιακό έργο του *Caisse à outils*, σε μια προσπάθεια καταγραφής και ανάλυσης του τοπίου της σύγχρονης ποίησης στη Γαλλία. Την ίδια ανάγκη διακρίνουμε και στην Ελλάδα, παρακολουθώντας την πορεία της ποίησης από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα. Η εικόνα που παρουσιάζει η ποίηση προβληματίζει τους μελετητές της, οι οποίοι αντιλαμβάνονται το χάσμα που έχει προκαλέσει στους κόλπους της από τη μια μεριά η παρουσία πολλών πρωτοεμφανιζόμενων ποιητών και από την άλλη η απουσία ενδιαφέροντος του αναγνωστικού κοινού, όπως αυτό προκύπτει από τους αριθμούς των πωλήσεων και τα χαμηλά τιράζ των ποιητικών συλλογών.

Εκ πρώτης όψεως, τόσο στην Ελλάδα όσο και στη Γαλλία, τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν την εικόνα της ποίησης συνοψίζονται στην πληθώρα των ποιητικών έργων, την ποικιλία μορφών και στιλ, την ευρύτητα της γκάμας διαφορετικών μέσων έκφρασης που υιοθετούν οι ποιητές και κυρίως την απουσία ρευμάτων και σχολών. Τα γνωρίσματα αυτά δυσκολεύουν «τη συναγωγή γενικών συμπερασμάτων, αφού συνυπάρχουν διάφορες τάσεις και τεχνοτροπίες αλλά και στάσεις απέναντι στην ποιητική δημιουργία»³.

Παράλληλα διαπιστώνεται ότι δεν υφίσταται αντιστοιχία μεταξύ της έντονης εκδοτικής ποιητικής δραστηριότητας και της απήχησής της στο αναγνωστικό κοινό. Πολλοί ποιητές στέκονται κριτικά απέναντι στη σύγχρονη ποίηση αναζητώντας τους λόγους για τους οποίους δεν έχει ζήτηση από το ευρύ κοινό. Ο ποιητής Κώστας Κουτσουρέλης στο βιβλίο του *Η Τέχνη που αυτοκτονεί*, εκφράζει με ευκρίνεια και χωρίς υπεκφυγές το θολό τοπίο που περιβάλλει τη σύγχρονη ποίηση:

Η εικόνα της ποιητικής τέχνης του καιρού μας, ελληνικής αλλά και ξένης, μοιάζει συγκεχυμένη όσο ποτέ. [...] Από την μια πλευρά, εδώ και πολλές δεκαετίες έχει χάσει την επαφή της με το ευρύ ακροατήριο, η διάδοσή της περιορίζεται στον στενό κύκλο των επαϊόντων, συνήθως των ίδιων των ποιητών. Από την

1. Το παρόν άρθρο εκπονήθηκε στο πλαίσιο μεταδιδακτορικής έρευνας στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

2. Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Παρίσι, Pocket, 2006, σ. 15. Η μετάφραση από τα γαλλικά των αποσπασμάτων που παρατίθενται έχει γίνει από τη γράφουσα.

3. Τιτίκα Δημητρούλια, «Νέοι ποιητές στα τέλη 20^{ου} και στις αρχές του 21^{ου} αιώνα», στο Αγγέλα Καστρινάκη, Αλέξης Πολίτης, Δημήτρης Τζιόβας (επιμ.), *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ/Μουσείο Μπενάκη, 2012, σ. 415.

άλλη, έξω από τον χώρο της εκπαίδευσης, όπου και εκεί όμως η παρουσία της φθίνει, παγιωμένοι θεσμοί που να την προβάλλουν και να την καλλιεργούν δεν υπάρχουν⁴.

Ο Κουτσουρέλης μιλάει για «την αποστροφή που μοιάζει να αισθάνεται ο κοινός αναγνώστης απέναντι στην σύγχρονη ποίηση»⁵ εξηγώντας πώς «η ποίηση ξέπεσε διεθνώς εντυπωσιακά. Από πρωτεύον λογοτεχνικό είδος έγινε ενασχόληση του περιθωρίου. Αφού πρώτα απώλεσε σχεδόν ολοκληρωτικά το ακροατήριό της, βλέπει πλέον και το κληρονομημένο κύρος της να ξεπέφτει»⁶. Στο ίδιο πνεύμα ο Γάλλος ποιητής Jean-Pierre Siméon στο δοκίμιό του *La Poésie sauvera le monde* αναφέρει ότι η ποίηση στη Γαλλία τις τελευταίες δεκαετίες αντιμετωπίζεται με περιφρόνηση, σαν μια ιδιαίτερη περίπτωση της λογοτεχνίας, παρομοιάζοντάς την με ένα ανάπηρο παιδί το οποίο κρύβουμε στο πίσω δωμάτιο και για το οποίο μιλάμε μόνο χαμηλόφωνα⁷. Και οι δύο αυτοί ποιητές δεν διστάζουν να μιλήσουν τόσο για συντεχνίες και μικρότητες στους κύκλους της ποίησης⁸ όσο και για τους ειδικότερους λόγους που συνέβαλαν στην καθαίρεση της ποίησης και στην ενοχοποίηση των ποιητών⁹.

Η Γαλλίδα ποιήτρια Nathalie Quintane αποκαλεί φήμη (rumeur) τη γενικότερη αντίληψη των Γάλλων κριτικών της λογοτεχνίας σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχουν πια ευδιάκριτες ποιητικές τάσεις, στιλ και μορφές. Στην πραγματικότητα, όπως ισχυρίζεται, πίσω από αυτήν τη φήμη κρύβεται ένας διαχωρισμός της γαλλικής ποιητικής δημιουργίας σε δύο πεδία: στους φορμαλιστές και τους λυρικούς. Σε ένα κείμενο-μανιφέστο η Quintane χρησιμοποιεί μια παραβολή, όπως την χαρακτηρίζει, για να απεικονίσει αυτή την «ξεκάθαρη και λανθασμένη αντίθεση» που δεν έχει εκλείψει εδώ και τριάντα χρόνια στη Γαλλία και που τείνει «να απολιθώσει το φαντασιακό»¹⁰. Από τη μια μεριά είναι τα Τέρατα και από την άλλη οι Ηλίθιοι¹¹. Τέρας είναι ο φορμαλιστής που σκέφτεται, Ηλίθιος ο λυρικός που συγκινείται και μεταξύ τους δεν υπάρχει περίπτωση συμφιλίωσης όσο κι αν προσπαθούν να κρατήσουν τα προσχήματα. Η Quintane αποκαλεί αυτό το κείμενο πολεμικό καθώς, μέσω των παραπάνω συμβολισμών, δίνει στον αναγνώστη την εικόνα του γαλλικού ποιητικού πεδίου όπου η αποκατάσταση της ειρήνης είναι ακόμα μακριά, κι ας πιστεύουν κάποιοι το αντίθετο. Για την Quintane η ποίηση «ταλανίζεται

4. Κώστας Κουτσουρέλης, *Η Τέχνη που αυτοκτονεί. Για το αδιέξοδο της ποίησης του καιρού μας*, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2019, σσ. 14-15.

5. Στο ίδιο, σ. 16.

6. Στο ίδιο, σ. 17.

7. Βλ. Jean-Pierre Siméon, *La Poésie sauvera le monde*, Σαντ-Αρμάν-Μονρόν, Passeur Éditeur, 2019, σ. 9.

8. Βλ. Κώστας Κουτσουρέλης, *Τι είναι και τι δεν είναι η ποίηση. Δώδεκα ομόκεντρα δοκίμια*, Αθήνα, Μικρή Άρκτος, 2021, σ. 20.

9. Βλ. Jean-Pierre Siméon, *ό.π.*, σ. 13.

10. Nathalie Quintane, « Monstres et Couillons, la partition du champ poétique contemporain », 19-10-2004, <https://www.sitaudis.fr/Incitations/monstres-et-couillons-la-partition-du-champ-poetique-contemporain.php>, 30-7-2021.

11. «Couillon» στο πρωτότυπο, λέξη της αργκό που προέρχεται από το ουσιαστικό «couille», αρχίδι επί λέξει, που συνεπώς θα μπορούσε να μεταφραστεί λιγότερο κόσμια, ως μπούφος, μπουμπούνας, χέστης, κ.ά. (Σ.τ.Ε.)

συνεχώς από πικρόχολους πολέμους για τους οποίους όλοι διαφορούν». Μέσα από το κείμενο είναι φανερό ότι η ίδια η ποιήτρια τάσσεται υπέρ των Τεράτων υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχει ισορροπία μεταξύ των δύο μερών. Οι λυρικοί είναι περισσότεροι και προωθούνται από τους μεγάλους εκδοτικούς οίκους, όπως ο Gallimard, ή και από άλλα δίκτυα, όπως η σειρά εκδηλώσεων Le Printemps des Poètes, που υπεραπλουστεύουν την ποιητική δημιουργία και εγείρουν το ενδιαφέρον ενός πλατύτερου αναγνωστικού κοινού μέσω της πραγμάτευσης δημοφιλών θεμάτων.

Παρά τις διαφορετικές θέσεις σχετικά με την ποιητική δημιουργία, κανείς εκ των ποιητών, μελετητών και θεωρητικών της ποίησης δεν τη θεωρεί χαμένη υπόθεση. Αντιθέτως, παραδέχονται ότι είναι ένα πεδίο που πάντα αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη και πάντα θέτει αμφιβολίες¹² στο αναγνωστικό κοινό για τον ρόλο της. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Jean-Michel Espritallier: «Η ποίηση στην πραγματικότητα υποφέρει από μια άσχημη φήμη. Κι όμως... συνεχίζει»¹³. Και η Μαρία Τοπάλη στην ανθολογία *Ποίηση με πείσμα* υποστηρίζει ότι «αυτό που διακρίνει τους “καινούργιους” ποιητές της Ανθολογίας από τους αμέσως προηγούμενους τους είναι η επίγνωση του ρήγματος, της ασυνέχειας, και η απόφαση, παρ’ όλα αυτά, να συνεχίσουν. Πρόκειται για μια μάλλον γενική στάση ποιητών κατά τα άλλα αρκετά διαφορετικών [...] και ετερόκλητων»¹⁴.

Η ποίηση τον 21^ο αιώνα παραμένει ζωντανή κι αυτό είναι φανερό από την εμφάνιση πολλών αξιόλογων νέων ποιητών που εκδίδουν τα έργα τους ή τα δημοσιεύουν στο ίντερνετ από το 2000 κι έπειτα, ανοίγοντας, σύμφωνα με την Τιτίκα Δημητρούλια, τον κύκλο που έκλεισε στην δεκαετία του 1990 με λιγοστά ποιητικά βιβλία νεοεμφανιζόμενων. «Στις αρχές της νέας χιλιετίας, η ποίηση των νέων ανθεί και βρίσκεται στο προσκήνιο»¹⁵ σε πανευρωπαϊκό επίπεδο. Πρόκειται κυρίως για ποιητές που ακολουθούν ο καθένας τη δική του συγγραφική διαδρομή αλλά παίρνουν μέρος σε συλλογικές ποιητικές δράσεις, σε performance και συγκεντρώνουν τα ποιήματά τους σε ανθολογίες προκειμένου να συμβάλλουν με εναλλακτικούς τρόπους στον απεγκλωβισμό της ποίησης από το περιθώριο και την ανωνυμία¹⁶.

Σε πολλές ανθολογίες και άρθρα οι νέοι αυτοί ποιητές προσδιορίζονται ως «γενιά», όρος που σαφώς χρησιμοποιείται μεταφορικά¹⁷, για να υποδείξει ηλικιακά μια ομάδα ποιητών που γεννήθηκαν μετά το 1970 και ξεκινούν να δημοσιεύουν ποιήματά τους μετά το 2000. Διαβάζου-

12. Βλ. Κώστας Κουτσουρέλης, *Τι είναι και τι δεν είναι η ποίηση*, σ. 69 και 71.

13. Jean-Michel Espritallier, *ό.π.*, σ. 25.

14. Μαρία Τοπάλη (επιμ.), *Ποίηση με πείσμα*, Αθήνα, Αντίποδες, 2020, σ. 14.

15. Βλ. Τιτίκα Δημητρούλια, *ό.π.*, σ. 408 και 410.

16. Βλ. Jean-Luc Maxence, *Au tournant du siècle. Regard critique sur la poésie française contemporaine*, Σερ, Seghers, 2014, σ. 17.

17. Βλ. Ευγένιος Μαθιόπουλος, *Η έννοια της «γενιάς» στην περιολόγηση της ιστορίας, της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ιστορίας της τέχνης*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2019, σ. 18.

με λοιπόν για τη «νέα γενιά ποιητών»¹⁸, την «ποιητική γενιά του 2000»¹⁹, τη «γενιά του 2000»²⁰ και για τους «νέους ποιητές ενός νέου αιώνα»²¹. Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι ο όρος χρησιμοποιείται συμβατικά, για να φωτιστεί «μια κάποια κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα»²² στους κόλπους της οποίας πρωτοεμφανίζονται οι ποιητές και η οποία συμπίπτει με την εποχή της κρίσης.

Η ποικιλομορφία της ποιητικής δημιουργίας αυτής της περιόδου είναι εμφανής και όποια προσπάθεια ομαδοποίησης των ποιητών και τυποποίησης του ποιητικού τους λόγου φαντάζει απίθανη. Τίθεται όμως το ερώτημα αν υπάρχει κάποιο σημείο σύγκλισής τους, αν υπάρχουν κοινά στοιχεία που να εκπορεύονται από τα έργα τους. Ο στόχος του παρόντος άρθρου είναι ακριβώς αυτός: να εντοπιστούν σημεία αναφοράς που δεν είναι ευδιάκριτα με την πρώτη ανάγνωση. Η επιλογή προς τον σκοπό αυτό, δύο Γάλλων ποιητών, του Thomas Vinau και της Cécile Coulon, και δύο Ελλήνων, του Γιάννη Δούκα και της Κρυστάλλης Γλυνιαδάκη, δεν είναι τυχαία. Καταρχάς, πρόκειται για ποιητές τους οποίους το κοινό της ποίησης αλλά και η κριτική ξεχώρισε. Η επαφή με τα έργα τους –από τα σονέτα του Δούκα, και τα λυρικά πεζά ποιήματα της Γλυνιαδάκη, μέχρι τα μακροσκελή αφηγηματικά πεζά της Coulon και τα σχεδόν τηλεγραφικά του Vinau– επιβεβαιώνει την ιδιαίτερή τους πρωτοτυπία. Μέσα όμως από την ανάγνωση των ποιημάτων τους, αναδεικνύονται στίχοι, εικόνες ακόμα και λέξεις που επαναλαμβάνονται και φανερώνουν τον έμμονο χαρακτήρα της σχέσης ποίησης και πραγματικότητας.

Φιλοδοξία του παρόντος άρθρου είναι να καταδειχθεί πώς οι σύγχρονοι ποιητές έλκονται από την καθημερινότητα και πώς προσαρμόζουν την ποίησή τους στα δεδομένα της εποχής με έναν τρόπο διαφορετικό. Αντλούν τα θέματά τους από τη σύγχρονη κοινωνία εντάσσοντας το ποιητικό εγώ σε ένα συλλογικότερο πλαίσιο και με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιούν «ένα ποιητικό άνοιγμα στον κόσμο»²³. «Στον καθρέφτη του ποιήματος δεν αντανακλάται το “πρόσωπο” του εγώ αλλά αυτό του κόσμου. Η ζωή του ποιητή ενώνεται με τον κόσμο [...] και το υποκείμενο της γραφής δεν είναι πια το εγώ αλλά ο κόσμος»²⁴.

Μέσα από την απλότητα και τη σαφήνεια της ποιητικής γραφής, διαφαίνεται ότι το καθημερινό είναι πηγή δημιουργίας και άρα κατέχει κάτι το εκπληκτικό το οποίο πρέπει να βγει στην επιφάνεια²⁵. Ο Γάλλος ποιητής και θεωρητικός Jean-Michel Maulpoix, στη διάλεξή του, «Η

18. Karen Van Dyck (επιμ.), *Μέτρα Λιτότητας*. Ανθολογία ποίησης, Αθήνα, Εκδόσεις Άγρα, 2017, σ. 20.

19. Βασίλης Λαμπρόπουλος, «Παίζουμε ένα ποίημα; Ρήξη», στο *Χάρτης*, τεύχος 12 (Δεκέμβριος 2019), <https://www.hartismag.gr/hartis-12/klimakes/paizoyme-ena-poihma-rhxh>, 20-2-2020.

20. Τιτίκα Δημητρούλια, *ό.π.*, σ. 412.

21. Θανάσης Γαλανάκης (επιμ.), *Νέοι ποιητές ενός νέου αιώνα. Διαρκής ποιητική ανθολογία 2000-2020*, https://neoplanodion.gr/2021/03/30/erina_charalambous_neoi-poiites/, 30-3-2021.

22. Ευγένιος Ματθιόπουλος, *ό.π.*, σ. 274.

23. Michel Collot, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Κλεμύν-Φεράν, Éditions Corti, 2019, σ. 40.

24. Στο ίδιο, σ. 37.

25. Βλ. Irati Fernández Erquicia, « Le quotidien et la poésie française contemporaine », στο *RELIEF-Revue électronique de littérature française* 13; (2019), σ. 111.

εξαγωγή της ομορφιάς από το κοινότοπο», εξηγώντας πώς οδηγήθηκε να χρησιμοποιήσει την έκφραση «λυρισμός του κοινότοπου», αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η μοντέρνα ποίηση τείνει να επεκτείνει ή να ενισχύσει τη θέση που κατέχει το κοινότοπο στην γραφή, προκειμένου να προσεγγίσει καλύτερα το πραγματικό. Η μοντέρνα ποίηση δεν αρκείται στην άντληση ενός μέρους της έμπνευσής της από ό,τι βρίσκεται πιο κοντά στην τρέχουσα ζωή, τείνει επίσης να μετατρέψει το κοινό σε τροφή της, να κάνει το συνηθισμένο ιδανικό τόπο της²⁶.

Η μελέτη πολλών έργων διαφορετικών ποιητών οδηγεί στο συμπέρασμα ότι την εποχή που διανύουμε, η καινοτομία της ποίησης έγκειται στο γεγονός ότι «επεκτείνει το έδαφός της, εντάσσοντας στο πεδίο της περισσότερα πεζά αντικείμενα και λέξεις. Επαναπροσδιορίζεται μέσω μιας νέας ποιητικοποίησης του συνηθισμένου»²⁷.

Η ζοφερή πραγματικότητα επαναπροσδιορίζει το πεδίο της ποίησης

Τόσο στην Ελλάδα όσο και στη Γαλλία, οι σύγχρονοι ποιητές έλκονται από την καθημερινότητα, την επικαιρότητα, το σύγχρονο παρόν. Έχουν γραφτεί πολλά άρθρα από κριτικούς, θεωρητικούς, εκδότες και ποιητές, όπως επίσης έχουν γίνει πολλές συζητήσεις σχετικά με το «τι μας λένε οι νέοι ποιητές»²⁸ ή «τι γράφουν οι ποιητές στα χρόνια της κρίσης»²⁹. Στα κείμενα αυτά, οι χαρακτηρισμοί που αποδίδονται στην ποίηση –«ποίηση την εποχή της κρίσης»³⁰, «ποίηση στα χρόνια της καπιταλιστικής κρίσης»³¹, «ποίηση της αμφισβήτησης»³², «ποίηση της αγανάκτησης»³³, ακόμα και «ποίηση της αριστερής μελαγχολίας»³⁴– είναι ενισχυτικοί της εξάρτησής της από την κοινωνική πραγματικότητα και των αλλαγών που επέφεραν συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες της κρίσης στην εκφορά του ποιητικού λόγου.

26. Jean-Michel Maulpoix, « Extraire la beauté du trivial », Διάλεξη στο Πανεπιστήμιο Toulouse II, Le Mirail, 4 Δεκεμβρίου 2012, <https://www.canal-u.tv>, 22-10-2020.

27. Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Παρίσι, José Corti, 2009, σ. 19.

28. Francis Combes et Patricia Latour, « Que nous disent les jeunes poètes ? (1). La génération en noir et rouge », 4-12-2017, <https://blogs.mediapart.fr/sylla/blog/041217/que-nous-disent-les-jeunes-poetes-1>, 22-10-2020.

29. Αργυρώ Μποζώνη, «Γράφουμε ποίηση στα χρόνια της κρίσης;», 17-11-2015, <https://www.thetoc.gr/politismos/article/grafoume-poiisi-sta-xronia-tis-krisis/>, 10-4-2019.

30. Μάκης Καραγιάννης, «Ποίηση την εποχή της κρίσης: η επανάκαμψη του κοινωνικού βλέμματος», 5-11-2017, <https://bookpress.gr/stiles/eponimos/8175-poiisi-thn-epoxi-tis-krisis-makis-karayiannis>, 27-1-2020.

31. Ειρηναίος Μαράκης, «Η ποίηση στα χρόνια της καπιταλιστικής κρίσης», 4-2-2017, <https://atexnos.gr/%CE%B7-%CF%80%CE%BF%CE%AF%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%83%CF%84%CE%B1-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CF%80%CE%B9%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE/>, 27-1-2020.

32. Στο ίδιο.

33. Δήμος Χλωπσιούδης, «Ποίηση της αγανάκτησης», 23-7-2019, <https://mandragoras-magazine.gr>, 27-1-2020.

34. Βασίλης Λαμπρόπουλος, «Η κρίση της ποίησης και η μελαγχολία της αριστεράς. Για την πολιτική της ελληνικής ποίησης των αρχών του 21ου αιώνα», *Τα Ποιητικά*, τεύχος 26, (Ιούνιος 2017).

«Η τέχνη είναι κάτι εξαιρετικά γήινο»³⁵ και κατά συνέπεια άρρηκτα συνδεδεμένο με την πραγματικότητα. Εξάλλου, η αφομοίωση της πραγματικότητας στα έργα των δημιουργών και η αναπαράστασή της ερμηνεύεται και αναλύεται σ' όλες τις φάσεις της λογοτεχνικής δημιουργίας ανά τους αιώνες. Από τα τέλη όμως του 20^{ου} αιώνα η πραγματικότητα «αποτελεί μια νέα οδό ποιητικής εξερεύνησης που είναι ικανή να αλλάξει την αντίληψη που έχουμε για τη θέση του ποιητή και για τη σχέση του με τον σύγχρονο αναγνώστη, κι έτσι να ρίξει μια καινούρια ματιά στον σύγχρονο κόσμο»³⁶. Η ποίηση επαναπροσδιορίζεται συνεχώς, εκφράζοντας ένα πεδίο ρευστό, σε διαρκή εξέλιξη, αυτό της πραγματικότητας, «πεδίο, το οποίο [...] είναι πρακτικά αταξινόμητο, διαφοροποιείται συνεχώς και η αδυναμία μας να συλλάβουμε την έννοια αυτή στην ολότητά της είναι το στοιχείο που την καθιστά τόσο ενδιαφέρουσα»³⁷.

Ο ποιητής, στη στροφή που διαγράφει η ποίηση προς το κοινωνικό γίνεσθαι, αναλαμβάνει ενεργό δράση, όντας ο υποκινητής αυτής της αλλαγής και συγχρόνως συμμετέτοχος, όχι απλός θεατής ή καταγραφείας των νέων δεδομένων της επικαιρότητας. Ο ποιητής μετουσιώνει την πραγματικότητα σε τέχνη κι έτσι η πραγματικότητα ανάγεται σε πηγή εκπόρευσης ποιητικής δημιουργίας και σε παράγοντα έμπνευσης και πρωτοτυπίας. Ο ποιητής είναι «ενεργός παρατηρητής-ερευνητής-εφευρέτης»³⁸, είναι συλλέκτης εικόνων της πραγματικότητας. Διαβάζουμε σε ένα ποίημα του Vinaire:

Τα μάτια μου δεν βλέπουν, απολαμβάνουν.
Δεν τεμπελιάζω, εξερευνώ³⁹.

Ο Πάννης Δούκας, στο έργο του *Ο κόσμος όπως ήρθα και τον βρήκα*, θέτει πολύ εύστοχα τη σπουδαιότητα του βλέμματος ως εργαλείο δημιουργίας: «Ό,τι βλέπω γίνεται σκέψη και αντανάκλαση πραγματικότητας. Απ' τη στιγμή που ο κόσμος αποτυπώνεται μέσα μου, όλα αλλάζουν. Και με ωθούν στη δημιουργία του καινούριου»⁴⁰. Και η Γλυνιαδάκη σε μια συνέντευξη ομολογεί: «Η δική μου ποίηση, που γράφεται κυρίως με αφορμή την εξωτερική πραγματικότητα, είναι ο τρόπος μου να συνεννοηθώ με τους άλλους, να τους εξηγήσω ποια είμαι, πώς βλέπω τον κόσμο»⁴¹.

Το βλέμμα οδηγεί στη δημιουργία του καινούριου και ο δημιουργός δεν μπορεί να οριοθε-

35. Pierre Reverdy, *Le Gant de Crin*, Παρίσι, Plon, 1927, σ. 11.

36. Irati Fernández Erquicia, *ό.π.*, σ. 105.

37. Αρετή Λεοπούλου, *Ενεργετικά παράσιτα. Προσεγγίσεις του καθημερινού από τους Λήδα Παπακωνσταντίνου, Αλεξάνδρα Κατσιάνη – Θανάση Χονδρό, Γιώργο Τσακίρη*, Αθήνα, Futura, 2017, σ. 27.

38. Κατερίνα Ηλιοπούλου στο Βασίλης Αμανατίδης, Ορφείας Απέργης, Φοίβη Γιαννίση, Κατερίνα Ηλιοπούλου, Παναγιώτης Ιωαννίδης, Γιάννα Μπούκοβα, Θεωδωρής Χιώτης, *Μια συζήτηση για την ποίηση τώρα*, Αθήνα, φμρκ, 2018, σ. 76.

39. Thomas Vinaire, *Tenir tête à l'orage*, Μπορντό, Édition N&B, 2010, σ. 28.

40. Γιάννης Δούκας, *Ο κόσμος όπως ήρθα και τον βρήκα. Πλάνα σεκάνς*, Αθήνα, Κέδρος, 2001, σ. 12.

41. Μερóπη Κοκκίνη, «Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη: “Κάνε τα πάντα με χάρη και ευγνωμοσύνη”», *LIFO*, 5 Οκτωβρίου 2019, https://www.lifo.gr/articles/book_articles/253204/krystalli-glyniadaki-kane-ta-panta-me-xari-kai-eygnomosyni, 10-3-2020.

τήσει το πεδίο δράσης/όρασης του μέσα στην αδιάκοπη ροή της επικαιρότητας. «Περιπλανιέται στον ορίζοντα των γεγονότων της μαύρης τρύπας του πραγματικού»⁴² και γράφει ποιήματα σε οποιαδήποτε στιγμή περιδιάβασής του στο πεδίο της καθημερινότητάς του. «Σου γράφω ακουμπισμένη στη σκεπή ενός παρκαρισμένου Μίνι»⁴³, γράφει η Γλυνιαδάκη, και ο στίχος της είναι δηλωτικός του διευρυμένου πλαισίου της ποιητικής δημιουργίας που εκπορεύεται από την καθημερινή ζωή. Ο Vinaire αναφέρει σε συνέντευξη τα εξής: «Η γραφή μου ασχολείται με το καθημερινό, τη ζωή. Είναι μια γραφή καθημερινή, για καθημερινή ανάγνωση, σχετικά με την καθημερινή ζωή»⁴⁴. Επίσης η Coulon, η ίδια δρομέας και λάτρης των αγώνων δρόμου, τονίζει τους δεσμούς της ανάμεσα στο τρέξιμο και τη γραφή ομολογώντας σε ένα ποίημά της:

δεν πίστευα
ότι θα έκανα κάτι άλλο από το να γράφω ποιήματα και να τρέχω στο δάσος⁴⁵.

Ο ποιητής προσλαμβάνει την πραγματικότητα με βλέμμα δημιουργικό, προσπαθώντας να αντιληφθεί πού εδράζεται ο ζόφος της ανθρώπινης καθημερινότητας. Η γραφή του προσανατολίζεται προς την αρνητική πλευρά της επικαιρότητας και αποτυπώνει στα έργα του το τραύμα των χαλεπών καιρών. «Είθισται η καλύτερη ποίηση να γράφεται σε καιρούς δύσκολους»⁴⁶, δηλώνει ο ποιητής Γιώργος Βέης ενώ ο Γάλλος φιλόσοφος Jean-Francois Lyotard αναφέρει ότι «η τέχνη είναι εκείνη η λάμψη που αναδύεται από τις στάχτες της ζωής»⁴⁷. Την περίοδο που διανύουμε, μέσω της ποίησης διαμορφώνεται μια νέα πραγματικότητα, όπου ο άνθρωπος αναθεωρεί τη μέχρι πρότινος στάση του στις υπάρχουσες καταστάσεις του παρόντος προτείνοντας ανατροπές και ριζικές μεταβολές:

Η Ποίηση ανάγεται [...] σε ιδρυτική πράξη του κόσμου [...]. Με τις ίδιες λέξεις ξαναγράφεται ο κόσμος, οι λέξεις έχουν ωστόσο, θα λέγαμε, εμβαπτισθεί στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ, έχουν ανακτήσει την ικανότητα σύλληψης του κόσμου, γίνονται οφθαλμός, όργανο αντίληψης και αντανάκλασης της πραγματικότητας⁴⁸.

42. Κατερίνα Ηλιοπούλου, *ό.π.*, σ. 75.

43. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Αστικά ερείπια*, Αθήνα, Πόλις, 2013, σ. 17.

44. Thomas Deslogis, «Thomas Vinaire: “La poésie a tous les droits tant que tout le monde y a droit” », 26-3-2019, www.nouveau-magazine-litteraire.com, 13-5-2020.

45. Cécile Coulon, *Les Ronces*, Μπεγκλ, Le Castor Astral, 2018, σ. 55.

46. Βλ. Δημήτρης Φύσσας, «Μα τι χρειάζονται οι ποιητές; Έχει κάποιο ρόλο να παίζει η ποίηση σήμερα κι αν ναι, ποιον; 16 ποιητές απαντούν», 19-3-2015, https://www.athensvoice.gr/culture/book/91556_ma-ti-hreiazontai-oi-roiites, 10-4-2019.

47. Jean-Francois Lyotard, «Art is the flash that rises from the embers of the everyday», φράση όπως παρατίθεται στο Αρετή Λεοπούλου, *Ενεργετικά παράσιτα*, σ. 51.

48. Μαρία Λιτσαρδάκη, *Ποίηση και Φιλοσοφία. Από την παλαιά διαμάχη στη σύγχρονη λυροσοφία*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ρώμη, 2019, σ. 136.

Η ποίηση ως συρραφή των αποσπασμάτων της πραγματικότητας

Οι ποιητές συλλέγουν τα θραύσματα του κόσμου και μέσα από τα ποιητικά τους έργα εκφράζουν κοινωνικούς προβληματισμούς, δίνοντας έμφαση στην αποξένωση του ανθρώπου, τη μοναξιά, την απληστία, τη μεγαλομανία, τον ορθολογισμό που πηγάζει από την τεχνολογία, την κακομεταχείριση των ανυπεράσπιστων προσφύγων και τον παραλογισμό των σύγχρονων φασιστικών αντιλήψεων. Στα άμεσα συμφραζόμενα των ποιημάτων τους, ενισχύεται η εικόνα του ανθρώπου της κρίσης, όπως φαίνεται στους παρακάτω στίχους της Coulon:

Σου είχα ετοιμάσει έναν διαφορετικό κόσμο,
 συναρπαστικό, [...]
 έναν κόσμο που δεν μοιάζει με αυτό που περιμένεις
 σου είχα ετοιμάσει μυστικά, ταξίδια και ταινίες
 που ποτέ δεν είχες τον χρόνο να δεις
 γιατί θέλεις να κερδίζεις περισσότερα χρήματα
 θέλεις μια σημαντική θέση⁴⁹.

Ο άνθρωπος της κρίσης είναι επικεντρωμένος στην επαγγελματική του ανέλιξη και στην αυτοεπιβεβαίωσή του μέσω της οικονομικής επιφάνειας. Είναι ένας συμβιβασμένος, που αισθάνεται πρόσφυγας στην εποχή του⁵⁰, την «εποχή τού κάτι σαν»⁵¹, όπου ζει σαν φυλακισμένος ισοβίτης.

Με την καθαρότητα του λόγου τους, χωρίς μεγαληγορίες, οι ποιητές μεταδίδουν σκηνές ενός κόσμου που αντικατοπτρίζει τη σύγχρονη κοινωνία και παρομοιάζεται με μια πόλη «σκοτεινή»⁵², «χωμένη ως τον κρόταφο/στο βρώμικο, κρύο σπερμάτινο νερό/της ραστώνης»⁵³, που «μοιάζει να λάμπει γιορτινή/στα «βλέμματα των παιδιών της που δεν ξέρουν/τη βρωμιά της/τα ναρκωτικά της/τον πόνο, την απελπισία/των μεταναστών της/τις καρδιές που σχίζονται»⁵⁴.

Η εικόνα αυτού του κόσμου δημιουργεί οφθαλμαπάτες και στην πραγματικότητα αναδεικνύεται ως η προσωποποίηση του μεταλλαγμένου ηθικά και υποκριτή πολίτη, ο οποίος την ίδια στιγμή που «πετάει σκουπίδια απ' τα μπαλκόνια/φορά ακριβή, βαριά κολόνια»⁵⁵ και παρόλο που «κλείνει τους δρόμους με πορείες/ [...] κάπου ανάμεσα ονειρεύεται σαλόνια μιλανέζικα,/ τσάι στο Χάρροντς και πάστες στη Βιέννη»⁵⁶. Μέσα σ' ένα τέτοιο περιβάλλον ο άνθρωπος δεν μπορεί να βιώσει αυθεντικές στιγμές αλλά παραμένει μετέωρος σ' έναν απρόσωπο και άχρονο

49. Cécile Coulon, *Les Ronces*, σ. 29.

50. Γιάννης Δούκας, *Στα μέσα σύνορα*, Αθήνα, Πόλις, 2011, σ. 45.

51. Στο ίδιο, σ. 27.

52. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Η Επιστροφή των νεκρών*, Αθήνα, Πόλις, 2017, σ. 59.

53. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Λονδίνο – Ιστανμπούλ*, Αθήνα, Πόλις, 2009, σ. 30.

54. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Η Επιστροφή των νεκρών*, σ. 46.

55. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Λονδίνο – Ιστανμπούλ*, σ. 43.

56. Στο ίδιο, σ. 44.

τόπο υπομένοντας την επανάληψη των ίδιων μοτίβων ή πανομοιότυπων καταστάσεων.

Ο σύγχρονος άνθρωπος, όπως τον αποδίδουν οι ποιητές στα έργα τους, βιώνει αισθήματα κατακερματισμού και εγκλωβισμού της προσωπικότητάς του εξαιτίας της ρουτίνας της καθημερινότητας. Στην ποίηση της Coulon, στίχοι όπως «είμαι σπασμένη»⁵⁷, «είμαι κομματιασμένη»⁵⁸ επαναλαμβάνονται με το ποιητικό εγώ να προσπαθεί να περισυλλέξει τα κομμάτια της ύπαρξής του προκειμένου να μπορέσει να υπερπηδήσει τις συμβατικότητες που του επιβάλλονται:

Δεν ανέχομαι πια τις επιθέσεις της καθημερινότητας
 τη σταθερή απελπισία των υπαλλήλων γραφείου⁵⁹.

Η συναισθηματική πίεση που υφίσταται δίνει την εντύπωση ενός ανθρώπου παγιδευμένου στους φόβους του και την ατομία του. Ο Vinau στην ποιητική του συλλογή *Η Τρύπα*, με αλληγορικό τρόπο εκφράζει την κατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης, καταδικασμένης να ζει σε μια τρύπα όχι βαθιά αλλά «τόσο γεμάτη κενό που δεν φαίνεται ο πάτος»⁶⁰. Η τρύπα εκφράζει συγχρόνως το εσωτερικό κι εξωτερικό συναισθηματικό κενό καθώς και τον περιορισμό του ανθρώπου σε έναν τόσο στενό χώρο όσο και τα δίστιχα που το αποτυπώνουν:

Η τρύπα κατοικεί μέσα σου
 κι εσύ κατοικείς στην τρύπα⁶¹.

Η τρύπα, σύμβολο της αλλοτριωμένης προσωπικότητάς του, έχει τη δυνατότητα, χάρη στη δική του βούληση, να μετατραπεί σε τόπο αυτογνωσίας όπως και σε σκαλοπάτι απεγκλωβισμού:

Η φωνή της τρύπας
 είναι ένα ψέμα
 όταν θα σωπάσει
 εσύ θα τραγουδήσεις τη δική σου μουσική⁶².

Οι ποιητές είναι ευαίσθητοι απέναντι στην ανθρώπινη δυστυχία και σε καμία περίπτωση δεν επικρίνουν με οξύτητα τον σύγχρονο άνθρωπο αφήνοντάς τον χωρίς απτές αντιπροτάσεις. Σκοπός τους είναι να τον αφυπνίσουν και να μην τον αφήσουν έρμαιο στον κλοιό μιας κοινωνίας όπου θα καθηλωθεί μετρώντας τις πληγές του. Το κατακύλισμα πρέπει να είναι πρόσκαιρο, ώστε να λειτουργεί ως εφελτήριο μιας νέας κουλτούρας που θα στοχεύει στη ανακούφιση από

57. Cécile Coulon, *Les Ronces*, σ. 135.

58. Cécile Coulon, *Noir volcan*, Μπεγκλ, Le Castor Astral, 2020, σ. 113.

59. Cécile Coulon, *Les Ronces*, σ. 74.

60. Thomas Vinau, *Le Trou*, Παρίσι, Éditions du Cygne, 2008, σ. 9.

61. Στο ίδιο, σ. 10.

62. Στο ίδιο, σ. 32.

τα δεινά της πολιτισμένης ανθρωπότητας:

Να πέφτεις
Είναι σαν να πετάς
λίγο⁶³.

Και στο ποίημα της Coulon, «Μαθαίνω να πέφτω», βλέπουμε την ίδια εικόνα:

Σκέφτομαι τι μου μένει να μάθω:
να πέφτω⁶⁴.

Η πτώση, όποια απόχρωση κι αν έχει, καταλήγει σε μάθημα ζωής και παρότρυνσης του ανθρώπου προκειμένου να βρει τα κατάλληλα όπλα άντλησης δύναμης και κουράγιου. Με τη βοήθειά τους θα κατανοήσει ότι βιώνει την ψευδή αντίληψη περί εντέλειας της τεχνολογικής καινοτομίας, την πλάνη της υπόσχεσης μιας απρόσιτης ελευθερίας και ευτυχίας, ενώ στην πραγματικότητα είναι βαθιά ριζωμένος στην αυταπάτη.

Ο συγγραφέας και μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας, Amin Maalouf, εύστοχα αναφέρει ότι «η λογοτεχνία έχει δύο αποστολές: η πρώτη είναι να κατανοήσει τον κόσμο, και η δεύτερη να ξαναφτιάξει τον κόσμο, να τον αναδημιουργήσει»⁶⁵. Στην ποίηση και των τεσσάρων ποιητών που επιλέξαμε, η επιθυμία ανασύστασης του κόσμου είναι σημείο αναφοράς.

Στα ποιήματα που μελετήσαμε, το ποιητικό υποκείμενο δραστηριοποιείται ψάχνοντας. Ρήματα όπως «ψάχνω», «γυρεύω», «σκάβω», «ανασκαλεύω», «επιστρέφω», «ξαναρχίζω» εμφανίζονται ξανά και ξανά σηματοδοτώντας την προσπάθεια ανακάλυψης των μέσων που θα οδηγήσουν στην εκ νέου δημιουργία του κόσμου. Έτσι, ο Δούκας μοιάζει να αναζητά την αρχέγονη «βαθιά πληγή»⁶⁶, «το τραύμα το βαθύ»⁶⁷ για να γίνει κατανοητή η αιτία του ανθρώπινου ξεπεσμού. Η σε βάθος διερεύνηση των τραυμάτων, των παθολογιών της σύγχρονης εποχής είναι απαραίτητη προκειμένου να αντιμετωπιστούν και να γίνουν έναυσμα ανασυγκρότησης των συνειδήσεων:

Αιμορραγείς Και της σφαγής
Γυρεύεις τη χαμένη σημασία⁶⁸.

Με τον ίδιο τρόπο κι ο Vinau ψάχνει και σκάβει συνεχώς και παντού: «στα πεζοδρόμια/στα σκουπίδια/στις σκιερές γωνίες/στις στέγες/στα μπαλκόνια»⁶⁹. Το σκάψιμο στην ποίησή του

63. Thomas Vinau, *Tenir tête à l'orage*, σ. 74.

64. Cécile Coulon, *Noir volcan*, σ. 40.

65. <https://www.franceculture.fr/emissions/linvitee-culture/amin-maalouf>, 26-9-2020.

66. Γιάννης Δούκας, *Στα μέσα σύνορα*, σ. 37.

67. Στο ίδιο, σ. 31.

68. Στο ίδιο, σ. 44.

69. Thomas Vinau, *Juste après la pluie*, Παρίσι, Alma Éditions, 2014, σ. 33.

στοχεύει στην ανάδειξη των απλών, ασήμαντων, μικροσκοπικών πραγμάτων της ζωής, αυτών που η καταναλωτική κοινωνία θεωρεί ανούσια κι ανάξια λόγου και προσφοράς. Ο ίδιος ο ποιητής ομολογεί ότι η ποίησή του «δραστηριοποιείται στο μικροσκοπικό»⁷⁰, κάτι που επιβεβαιώνεται από την ανάγνωση των ποιημάτων του:

Είμαστε μικροσκοπικά όντα⁷¹.
Μαθαίνω τη μικροσκοπική μουσική του φωτός⁷².
το άχρηστο δικαιολογείται⁷³.
το μικροσκοπικό είναι σημαντικό⁷⁴.

Η ποίηση ως ανασύνθεση της ιστορικής πραγματικότητας

Οι ποιητές αξιοποιούν το παρελθόν προκειμένου να εκφράσουν με παραστατικό τρόπο την έλλειψη συλλογικής μνήμης και ιστορικής επίγνωσης στις μέρες μας που οδηγεί αναπόφευκτα σε ακραίες συμπεριφορές. Η ανάκληση του παρελθόντος συμβάλλει στην αποκατάσταση του παρόντος και αποδίδει στην ιστορία τη θέση που της αξίζει. Επίσης το παρελθόν είναι η απάνεμη γωνιά όπου το ποιητικό εγώ καταφεύγει για να ξεφύγει και να αντλήσει από τις αστείρευτες πηγές του την αγάπη, την ελπίδα και την ασφάλεια που θα συνδράμουν στην ανασύνταξη κι αντιμετώπιση του παρόντος.

Και στις δύο ποιητικές συλλογές της Coulon τα ελικρινή και αυθεντικά συναισθήματα είναι συνυφασμένα με την επιστροφή στο Clermont-Ferrand, τη γενέθλια γη της ποιήτριας. Στα ποιήματά της είναι ευδιάκριτη η διαδρομή μεταξύ του αστικού τόπου διαμονής και της προγονικής ηφαιστειακής γης. Το παρελθόν είναι πηγή σταθερότητας:

Για να πω την αλήθεια έχω την τύχη να έχω
ένα πολύ ωραίο μέλλον πίσω
μου
με μεγάλα σπίτια
ψηλά
άσπρα
στέγες από σχιστόλιθο και φωλιές από πούπουλα χήνας⁷⁵.

Η προγονική γη είναι ο μοναδικός τόπος εκδήλωσης γνήσιων συναισθημάτων αγάπης, ευ-

70. Στο ίδιο, σ. 271.

71. Thomas Vinau, *C'est un beau jour pour ne pas mourir*, Μπεγκλ, Le Castor Astral, 2019, σ. 82.

72. Thomas Vinau, *Tenir tête à l'orage*, σ. 17.

73. Στο ίδιο, σ. 68.

74. Στο ίδιο, σ. 67.

75. Cécile Coulon, *Les Ronces*, σ. 69.

γένειας και τρυφερότητας. Η αφηγήτρια βασανίζεται από την αδυναμία της να προσεγγίσει το αντικείμενο του πόθου της που είναι αυτή «η οικεία γωνιά του κόσμου»⁷⁶, η γωνιά της ύπαρξής της⁷⁷. Αναρωτιέται: «Γιατί δεν έχω το κουράγιο να μείνω εκεί πέρα;»⁷⁸ αλλά αρκείται στο γεγονός ότι επιστρέφει έστω για να ξεφύγει από «τις σκληρότητες των μεγάλων πόλεων»⁷⁹.

Η Γλυνιαδάκη, από την άλλη, επιστρατεύει το πρόσφατο παρελθόν, αυτό των παγκόσμιων πολεμικών συρράξεων και της εμφύλιας διαμάχης, προκειμένου να καταδείξει τον διδακτικό ρόλο της Ιστορίας. Η Ιστορία τραντάζει τους ζωντανούς, επιστρατεύοντας τους νεκρούς της, σε μια προσπάθεια να παραδώσει μαθήματα ανθρωπιάς, προκειμένου να μην λησμονηθεί το αίμα που χύθηκε και να μην επαναληφθούν οι συμφορές που αντιμετώπισε η ανθρωπότητα:

οι νεκροί ανασταίνονται,
σπασμένοι, απ' τη λάσπη
και επιστρέφουν στα χωριά
να δούνε, εν χορώ, αν τζάμπα
λιώσανε στα χαρακώματα,
αν τζάμπα τόση βία⁸⁰.

Οι πληγές του παρελθόντος τρέφουν τους νεκρούς αλλά και τους ζωντανούς, οι οποίοι διδάσκονται ότι δεν πρέπει να αποσιωπώνται καθημερινά εγκλήματα που απαξιώνουν το έννομο αγαθό της ζωής και τους θεσμούς της ευνομούμενης πολιτείας:

Ο φασισμός είναι μέσα μου, είναι μέσα σου.
Μέσα σε όλους είναι. Κι αν δεν το καταλάβεις
και νομίσεις πως λίγοι κάνουν μόνο τέτοια πράγματα,
πάει το παιχνίδι, το' χασες.
Ο άνθρωπος είναι ζώο ανήμερο
και θα σε φάει με την πρώτη ευκαιρία⁸¹.

Ο άνθρωπος αντιμετωπίζει τις δυσκολίες του παρόντος και προάγει την αυτοβελτίωσή του μέσω του αναστοχασμού, της ανασυγκρότησης της συλλογικής μνήμης, της ανασκάλευσης του παρελθόντος. Η ενδυνάμωση του ρόλου της ιστορίας, η απλότητα και η αγάπη για τον συνάνθρωπο αποτελούν τον αναβαθμό προς την αναδημιουργία του κόσμου, χωρίς ο ορθολογισμός και η εργαλειοποίηση της πληροφορίας να δημιουργούν προσκόμματα στην ανίχνευση και ανάδυση των αληθινών συναισθημάτων:

76. Στο ίδιο, σ. 104.

77. Στο ίδιο, σ. 105.

78. Στο ίδιο, σ. 111.

79. Στο ίδιο, σ. 152.

80. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Η Επιστροφή των νεκρών*, σ. 12.

81. Στο ίδιο, σ. 52.

θα έπρεπε να σου πω ότι σ'αγατώ
νωρίτερα
συχνότερα
αντί να φεύγω από το σπίτι
για να κερδίσω χρήματα⁸².

Είναι φανερό ότι η ελπίδα εδράζεται σε μια αναστοχαστική επαναπροσέγγιση των προσωπικών του συναισθημάτων. Ο άνθρωπος οφείλει να σκάψει βαθιά μέσα του, να διαπεράσει την υλική υπόστασή του και να φτάσει στην «αρχική γη»⁸³ της ύπαρξής του, όπου φυλάσσονται ο συναισθηματικός πλούτος και η πνευματικότητά του. Ο πραγματικός του εαυτός απαυγάζει φως⁸⁴, το φως της αυθεντικής ανθρώπινης ύπαρξης:

Και το κορμί μου ήλιος, φως⁸⁵.

Οι ποιητές αποδομούν τον σύγχρονο κόσμο αλλά προτρέπουν τον αναγνώστη-συνάνθρωπό τους στην ανασύνταξή του από τα χαλάσματά του και τα απομεινάρια της ανθρώπινης ύπαρξης. Συνθέτουν το ζοφερό σκοτάδι της πραγματικότητας, συγχρόνως όμως βρίσκουν «φως στον πάτο του πηγαδιού»⁸⁶ προτείνοντας την επαναφορά της χαμένης αίσθησης του ανθρωπισμού, συρράπτοντας με τον τρόπο αυτό στον ποιητικό λόγο και την ελπίδα:

ο ήλιος, είπε,
θέλει ν' ανατείλει,
στη θύελλα να βγει
που δεν κοπάζει⁸⁷.

Η κριτική προσέγγιση της πραγματικότητας και ο λυτρωτικός ρόλος της ποίησης

«Η ποίηση είναι η διαβεβαίωση του ανθρώπινου ενάντια στη βαρβαρότητα, είναι η αιώνια νεότητα του κόσμου»⁸⁸, γράφει ο Γάλλος ποιητής Jean Orizet. Μέσα από την ποιητική προσέγγιση της πραγματικότητας, δίνεται μια ευκαιρία να κοιτάξει κανείς με άλλο βλέμμα τη ζωή⁸⁹, περισσότερο

82. Cécile Coulon, *Les Ronces*, σ. 86.

83. Jean-Pierre Siméon, *ό.π.*, σ. 82.

84. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Λονδίνο – Ιστανμπούλ*, σ. 56.

85. Στο ίδιο, σ. 55.

86. Thomas Vinau, *Tenir tête à l'orage*, σ. 11.

87. Γιάννης Δούκας, *η θήβα μέμφεις*, Αθήνα, Πόλις, 2020, σ. 76.

88. Jean Orizet, « "Tous ces oiseaux hardis". Être poète au XXI^e siècle », στο *Revue des Deux Mondes* (Μάρτιος 2001), σ. 98.

89. Βλ. Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, όπως παρατίθεται στο Αρετή Λεοπούλου, *ό.π.*, σ. 29.

κριτικά, «με στόχο την ανατροπή και αλλαγή στην καθημερινή ζωή»⁹⁰ που θα οδηγήσει σε μια βελτιωμένη αντίληψή της, πιο ανθρώπινη κι αλτρουιστική.

Η κριτική πραγματέυση της πραγματικότητας εντάσσει τους ποιητές και τα έργα τους στον κριτικό λυρισμό ή νέο λυρισμό, που εμφανίζεται στην Γαλλία από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και του οποίου μελετητής και υπερασπιστής είναι ο Jean-Michel Maulpoix. Ο Maulpoix στο έργο του *Pour un lyrisme critique*, διευκρινίζει ότι δεν προσπαθεί να προβάλλει ένα καινούριο δόγμα⁹¹. Επιμένει ότι ο κριτικός λυρισμός δεν είναι μια σχολή ή ένα ρεύμα. Ο ίδιος τον χαρακτηρίζει ως τάση, που αποκαλύπτει μια σημαντική πλευρά της σύγχρονης ποίησης, ονομάζοντας τους ποιητές αυτής της τάσης «νέους λυρικούς»⁹².

Μέσα από την αναδίφηση στο χαώδες τοπίο της σύγχρονης ποίησης, αποκαλύπτεται πράγματι ως μείζων τάση ο κριτικός λυρισμός, λόγω των χαρακτηριστικών του, δηλαδή την κριτική διάθεση, που αναπτύσσει ο ποιητής για την καθημερινότητα που τον περιβάλλει και για την ίδια την ποιητική γλώσσα. Στην Ελλάδα, η τάση αυτή είναι έμμεσα αναγνωρίσιμη στα ποιήματα, δημιουργώντας αντιστοιχίες με τα χαρακτηριστικά που της προσδίδει ο Maulpoix. Εξάλλου, κι ο Κουτσουρέλης στο δοκίμιό του «Οι νεωτερικοί κι ο λυρισμός» θεωρεί ότι «το λυρικό ποίημα είναι το μόνο είδος που δεν έλειψε ποτέ από καμία εποχή, κανέναν πολιτισμό και καμία γλώσσα»⁹³.

Ο Maulpoix διακηρύσσει την αναγκαιότητα του κριτικού λυρισμού στην ποιητική γραφή επειδή αποβλέπει στην ενδοσκόπηση⁹⁴ με σκοπό την ανάδυση στην επιφάνεια αυτών που δεν βλέπουμε ή έχουμε πάψει πια να βλέπουμε⁹⁵, αυτών που εκπορεύονται από το «βαθύ και κοινό πραγματικό»⁹⁶, δηλαδή την αλήθεια των πραγμάτων. Στην αλήθεια έγκειται η ομορφιά της εξόρυξης κι αυτήν ο ποιητής θέλει να μεταδώσει απλόχερα στον αναγνώστη, με σκοπό να δημιουργήσει αντιστάσεις και να τον παρακινήσει να θεωρήσει διαφορετικά τη ζωή. Με τον τρόπο αυτό, η ποίηση ανάγεται σε «εστία αντίστασης, άγνωστης στο ευρύ κοινό»⁹⁷ και αποκαλύπτεται η λυτρωτική λειτουργία της, όπως με παραστατικό τρόπο την εκφράζει ο Siméon:

«Η ποίηση είναι σαν τα γυαλιά. Είναι για να βλέπουμε καλύτερα. Γιατί τα μάτια μας δεν γνωρίζουν πια, είναι κουρασμένα, φθαρμένα. Πιστέψτε με, όλοι αυτοί γύρω σας, έχουν τα μάτια τους ανοιχτά και ωστόσο σιγά σιγά, χωρίς να το αντιληφθούν, τυφλώνονται. Υπάρχει μόνο μία λύση για να σωθούν: η ποίηση. Αυτό είναι το θαυματουργό φάρμακο: ένα ποίημα και τα μάτια γίνονται καινούρια»⁹⁸.

90. Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, όπως παρατίθεται στο Αρετή Λεοπούλου, *ό.π.*, σ. 29.

91. Βλ. Jean-Michel Maulpoix, *ό.π.*, σ. 9.

92. Στο ίδιο, σ. 89.

93. Κώστας Κουτσουρέλης, *Τι είναι και τι δεν είναι ποίηση*, σ. 57.

94. Βλ. στο ίδιο, σ. 13, 11 και 21.

95. Βλ. Jean-Michel Maulpoix, *La poésie a mauvais genre*, Paris, José Corti, 2016, σ. 82.

96. Jean-Pierre Siméon, *ό.π.*, σ. 76.

97. Jean-Michel Maulpoix, *ό.π.*, σ. 82.

98. Jean-Pierre Siméon, *La Nuit respire*, Ντεβεσέ, Cheyne éditeur, 2018, σ. 7.

Ο δημιουργός επιχειρεί αγωνιωδώς να επαναπροσδιορίσει το ρόλο της ποίησης σε μια προσπάθεια να αναδείξει τη συνεισφορά της στην απάλυνση του ανθρώπινου πόνου. Έτσι, η ποίηση αναπόφευκτα σμιλεύεται με την πραγματικότητα και προσαρμόζεται στα δεδομένα των δύσκολων καιρών. Η ποιητική γραφή μετουσιώνεται σε σωτήριο μέσο, με τον αναγνώστη να οδηγείται μοιραία στη βίωση αισθημάτων αγωνίας, στην ταύτιση με τα δημιουργικά υποκείμενα και εν τέλει στη λύτρωση μέσα από την ποίηση. «Να ζήσουμε ως ποιητές και να βρούμε το απρόβλεπτο νόημα ή να χάσουμε σύντομα την ανθρωπιά μας. Αν τίποτα δεν μας σώσει, θα μας σώσει η ποίηση»⁹⁹, υποστηρίζει ο Siméon.

Η ποίηση τον 21^ο αιώνα ξετάζει τον άνθρωπο όχι ανατέμνοντάς τον, αλλά ωθώντας τον στην ενδοσκόπηση. Ο σύγχρονος ποιητής αναζητά την έμπνευση για την ποιητική δημιουργία στα τρισβάθα της ανθρώπινης ψυχής και συγχρόνως παρακινεί τον αναγνώστη στο ίδιο ταξίδι αυτογνωσίας και αναζήτησης ελπίδας που θα φωταγωγήσει τις σκοτεινές πλευρές του παρόντος:

Κατάλαβα λοιπόν
πως τούτο ήθελα το πιο πολύ:
όχι να πείθω τους ανθρώπους.
να τους παρακινώ.

Εμπρός στην πράξη
η σκέψη θα 'ναι πάντα σκέλεθρο.

(Κι ιδού λοιπόν το κίνητρο,
ιδού κι η ποίηση)¹⁰⁰.

ΚΑΡΚΑΝΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

99. Jean-Pierre Siméon, *La Poésie sauvera le monde*, σ. 115.

100. Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, *Η Επιστροφή των νεκρών*, σ. 18.

ΔΙΑΜΕΣΙΚΕΣ ΑΠΟΤΥΠΩΣΕΙΣ ΤΗΣ «ΚΡΙΣΗΣ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΚΡΙΣΗ»:
ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΡΙΤΙΚΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ ΤΗΣ *ΒΙΚΤΩΡΙΑΣ* ΣΤΟΝ
(ΑΥΤΟ)ΕΞΩΤΙΣΜΟ ΤΗΣ *AMERIKA SQUARE*¹

Εισαγωγή: Λογοτεχνία, κινηματογράφος και η «κρίση»

Η σχεδόν δεκαετής οικονομική κρίση που από το 2009 έπληξε με πρωτοφανή σφοδρότητα την Ελλάδα επέδρασε καταλυτικά, όπως είναι γνωστό, σε κάθε πτυχή του δημόσιου και ιδιωτικού βίου. Αν και οι οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές όψεις της κρίσης αποτέλεσαν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '10 αντικείμενο συστηματικής μελέτης τόσο από Έλληνες/ίδες όσο και από ξένους/ες ερευνητές/ήτριες, ο ακαδημαϊκός λόγος δεν επέδειξε ανάλογα αντανακλαστικά αναφορικά με το πολιτιστικό πεδίο, καθώς μόλις τα τελευταία χρόνια έχουν αρχίσει να μελετώνται οι τρόποι με τους οποίους η ύφεση επηρέασε τις ποικίλες μορφές καλλιτεχνικής δραστηριότητας². Ωστόσο, ο κριτικός λόγος –τουλάχιστον ο λογοτεχνικός και ο κινηματογραφικός που ενδιαφέρουν το παρόν κείμενο– άρχισε από νωρίς να προσεγγίζει τη μετά το 2009 καλλιτεχνική δημιουργία υπό το πρίσμα της «κρίσης»³, ανιχνεύοντας εκφραστικές καινοτομίες και επαναλαμβανόμενες θεματικές, χαράσσοντας τομές και συγκροτώντας καινούργιες γραμματολογικές κατηγορίες, συμβάλλοντας εντέλει στη διαμόρφωση και την εδραίωση νεοπαγών ρευμάτων και νέων καλλιτεχνικών «γενιών».

Όσον αφορά τη λογοτεχνική επικράτεια, κάτω από τον όρο-ομπρέλα «λογοτεχνία της κρίσης», ο οποίος τείνει πλέον να καθιερωθεί ως ιστοριογραμματολογική κατηγορία⁴, συσσω-

1. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Πάνο Τίγκα, υποψήφιο διδάκτορα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, που με βοήθησε στον εντοπισμό βιβλιογραφίας γύρω από την ανθρωπολογία της μετανάστευσης.

2. Μία από τις πρώτες προσπάθειες διερεύνησης των πολιτισμικών διαστάσεων της κρίσης αποτελεί ο συλλογικός τόμος Dimitris Tziouvas (επιμ.), *Greece in crisis: The cultural politics of austerity*, Λονδίνο· Νέα Υόρκη, I. B. Tauris, 2017. Το ενδιαφέρον του βιβλίου έγκειται στο γεγονός ότι δεν επικεντρώνεται τόσο στις καλλιτεχνικές αποτυπώσεις της κρίσης όσο στους τρόπους με τους οποίους το καθεστώς λιτότητας επέδρασε στις πολιτιστικές πρακτικές της περιόδου καθώς και στη διαμόρφωση ταυτοτήτων.

3. Εσωκλείω την κρίση σε εισαγωγικά εδώ, όπως και σε άλλα σημεία του κειμένου, για να τονίσω τη λογοθετική της διάσταση. Χωρίς να υποβαθμίζεται το γεγονός ότι αποτέλεσε ένα ρηγματικό οικονομικό και κοινωνικό συμβάν με οδυνηρές –για το μεγαλύτερο τμήμα του πληθυσμού– υλικές συνέπειες, η κρίση γίνεται επίσης αντιληπτή ως «διαδικασία μετασχηματισμού» που συγκροτείται «μέσα από την αφήγηση και τον λόγο». Colin Hay, «Narrating crisis: The discursive construction of the “winter of discontent”», στο *Sociology*, vol. 30, no 2 (1996), σ. 254-255. Βλ. ακόμη την πιο πρόσφατη προβληματοποίηση του εννοιολογήματος της «κρίσης» από την Janet Roitman στο βιβλίο της *Anti-crisis*, Ντάραμ, Duke University Press, 2013, καθώς και το σύντομο αλλά πολιτικά καίριο δοκίμιο της Αθηνάς Αθανασίου, *Η κρίση ως «κατάσταση έκτακτης ανάγκης»: Κριτικές και αντιστάσεις*, Αθήνα, Σαββάλας, 2012, όπου εξετάζεται η βιοπολιτική διάσταση της ελληνικής «κρίσης» και σχολιάζονται κριτικά οι διαδικασίες φυσικοποίησής της υπό το καθεστώς της νεοφιλελεύθερης ορθολογικότητας.

4. Ο Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, ο οποίος παρακολούθησε συστηματικά την εξέλιξη της πεζογραφικής παραγωγής

ρεύτηκε ένα πλήθος κειμένων που αναφέρονται με άμεσο ή υπόρρητο τρόπο στο συγκείμενο της υφιστάμενης περιόδου. Η κριτική διατύπωσε αρχικά σοβαρές ενστάσεις ως προς τη λογοτεχνική αξία της πλειοψηφίας των παραγόμενων πεζογραφημάτων, κάνοντας λόγο για ουσιοκρατικές και ομογενοποιητικές προσεγγίσεις καθώς και για μια δημοσιογραφικής υφής έμφαση στη συμπτωματολογία της κρίσης (ανεργία, χρέη, αστεγία, αυτοκτονίες κλπ.), με κυρίαρχα στοιχεία τον μελοδραματισμό, τη ρηχή πολιτικολογία και τον ηθικολογικό διδακτισμό⁵. Ωστόσο, από τα μισά περίπου της δεκαετίας, άρχισαν να παρατηρούνται ενδείξεις αφηγηματικής ωρίμασης και εμβάθυνσης, ενώ διαπιστώνεται ομόφωνα ότι το στοιχείο που συνέχει τον ετερόκλητο όγκο των πεζογραφημάτων «της κρίσης» είναι η επιστροφή στην έννοια της συλλογικότητας⁶.

Αν η εμφάνιση και η υποδοχή της «λογοτεχνίας της κρίσης» συνοδεύτηκαν από κριτική επιφυλακτικότητα, οι εξελίξεις στο ελληνικό σινεμά μετά το 2009, τη χρονιά που έλαβε χώρα η ιστορική βράβευση της ταινίας *Κυνόδοντας* του Γιώργου Λάνθιμου στο Φεστιβάλ των Καννών, δεν άφησαν περιθώρια για σοβαρές εγχώριες αντιστάσεις μπροστά στη –μάλλον παράδοξη– έκρηξη του «νέου κύματος» του ελληνικού κινηματογράφου υπό καθεστώς λιτότητας⁷. Μια νέα γενιά κινηματογραφιστριών αναδείχτηκε στη δεκαετία της κρίσης, δημιουργώντας χαμηλού προϋπολογισμού ταινίες, οι οποίες, αν και δεν έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς στο ελληνικό κοινό, προβλήθηκαν και διαγωνίστηκαν σε διεθνή κινηματογραφικά φεστιβάλ, ενώ κάποιες από αυτές βραβεύτηκαν και γνώρισαν σημαντική αναγνώριση εκτός συνόρων. Οι εμβληματικότερες από αυτές τις κινηματογραφικές παραγωγές, τις οποίες ο ξένος κυρίως Τύπος χαρακτήρισε *weird*⁸, μεταχειρίζονται εκφραστικούς τρόπους (σκηνοθετική, σεναριακή και σκηνογραφική αφαίρεση, περικλειστοί ή/και

στη δεκαετία του '10 δημοσιεύοντας μια σειρά κειμένων για την «πεζογραφία της κρίσης», νομιμοποιεί ανεπιφύλακτα τη χρήση του όρου στη συνθετική του εργασία για τη μεταπολιτευτική πεζογραφία. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η πεζογραφία της κρίσης και η ολική επαναφορά του συλλογικού», στον ίδιο, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Αθήνα, Πόλις, 2018, σ. 807-853. Από την άλλη πλευρά, ο Δημοσθένης Κούρτοβικ στη δική του πραγματεία της λογοτεχνίας της περιόδου θεωρεί (σχεδόν) ανυπόστατο τον εν λόγω όρο. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Ένα (σχεδόν) φασματικό κεφάλαιο: Η “λογοτεχνία της Κρίσης”», στον ίδιο, *Η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και Ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020*, Αθήνα, Πατάκης, 2021, σ. 326.

5. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Όταν η πεζογραφία καταναλώνει την κρίση», στο *Ο αναγνώστης*, 4.6.2013, <https://bit.ly/3imnnSJ> (τελευταία πρόσβαση στις 25.7.2021). Ελένη Παπαργυρίου, «Και τώρα τι; Η πεζογραφία της κρίσης (2014-2016)», στο *Η εφημερίδα των Συντακτών*, 3.7.2016, https://www.efsyn.gr/tehneseis/biblia/anoihto-biblio/74783_kai-tora-ti-i-pezoграфия-tis-krisis-2014-2016 (τελευταία πρόσβαση στις 25.7.2021).

6. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, Αριστοτέλης Σαΐνης, Ελένη Παπαργυρίου, «Πεζογραφία της κρίσης ή κρίσιμη πεζογραφία; (2010-2020)», επιμ. Μισέλ Φάις, στο *Η εφημερίδα των Συντακτών*, 9.2.2020, <https://bit.ly/3zbtOyD> (τελευταία πρόσβαση στις 25.7.2021).

7. Από τους διάφορους όρους που έχουν προταθεί για την ονομασία του νέου κινηματογραφικού ρεύματος επιλέγω να χρησιμοποιήσω τον, περισσότερο συμπεριληπτικό, όρο-ομπρέλα «ελληνικό νέο κύμα» που έχουν προτείνει οι Αφροδίτη Νικολαΐδου και Άννα Πούπου («Κάποιες post-weird σκέψεις για το νέο κύμα του ελληνικού κινηματογράφου», στο *Α-κατάλογος 58ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2017, σ. 88-105).

8. Steve Rose, «*Attenberg*, *Dogtooth* and the weird wave of Greek cinema», στο *The Guardian*, 27.8.2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (τελευταία πρόσβαση στις 25.7.2021).

άδειοι χώροι, ελλειπτική αφήγηση και αποστασιοποιημένη υποκριτική) μέσω των οποίων αποφεύγεται οποιαδήποτε ρητή αναφορά σε κάποια εξωφιλμική κοινωνική πραγματικότητα⁹. Ωστόσο, ταινίες που ανήκουν σε άλλες τάσεις του κύματος αναμετρήθηκαν με την κρίση με έκδηλο τρόπο, είτε μέσα από μια αυτο-εθνογραφική αλλά συγχρόνως αναστοχαστική οπτική είτε μέσα από μια αλληγορική προσέγγιση που υπερβαίνει τα στενά όρια της ελληνικής κρίσης¹⁰.

Όσον αφορά την αλληλεπίδραση των δύο τεχνών κατά τη διάρκεια της κρίσης, και συγκεκριμένα μέσα από την –ιδιαίτερα διαδεδομένη στον διεθνή κινηματογράφο– διαμεσική πρακτική της κινηματογραφικής μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων¹¹, διαπιστώνεται ότι δεν ήταν ιδιαίτερα γόνιμη, καθώς είναι ευάριθμες οι ταινίες του νέου κύματος που άντλησαν το μυθοπλαστικό τους υλικό από κάποιο, παλαιότερο ή σύγχρονο, πεζογραφικό κείμενο. Ειδικότερα η *Πλατεία Αμερικής* (2016), σε σκηνοθεσία του Γιάννη Σακαρίδη, αποτελεί τη μοναδική ταινία που βασίστηκε σε ένα από τα λογοτεχνικά προϊόντα της «κρίσης», τη νουβέλα του Γιάννη Τσίρμπα *Η Βικτώρια δεν υπάρχει* (2013). Στο παρόν άρθρο θα εστιάσω το ενδιαφέρον μου στη διαμεσική συνομιλία του φιλικού κειμένου με τη λογοτεχνική του πηγή, με κεντρικό άξονα μελέτης την αναμέτρηση του «ευάλωτου» εθνικού εαυτού με την πολιτισμική ετερότητα εντός των ιστορικών και πολιτισμικών συμφραζομένων της «κρίσης». Η ανάλυση που ακολουθεί αντλεί τα θεωρητικά της ερείσματα από τη λεγόμενη «κοινωνιολογική στροφή»¹² των σπουδών κινηματογραφικής μεταφοράς (adaptation studies), η οποία από τη δεκαετία του 1980 και εξής επιχείρησε να υπερβεί τόσο το παραδοσιακό κριτήριο της «πιστότητας» του φιλικού κειμένου στη λογοτεχνική του πηγή όσο και τις αποκλειστικά αφηγηματολογικές προσεγγίσεις της εν λόγω διαμεσικής πρακτικής. Οι θεωρητικοί αυτής της τάσης, υπό την επίδραση του μεταδομιστικού παραδείγματος, των πολιτισμικών σπουδών αλλά και των αναγνωστικών θεωριών, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους από το «κείμενο» στο «συγκείμενο» (context) της ταινί-

9. Πάντως η «κρίση» παρέσχε το ερμηνευτικό πλαίσιο για αναγνώσεις που συσχετίζουν τις ταινίες και αυτής της τάσης με το ιστορικοκοινωνικό περιβάλλον της παραγωγής τους. Βλ. ενδεικτικά Afroditi Nikolaidou, «The performative aesthetics of the “Greek new wave”», στο *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, no 2 (2014), σ. 20-44. Marios Psaras, *The queer Greek weird wave: Ethics, politics and the crisis of meaning*, Λονδίνο, Palgrave Macmillan, 2016. Dimitris Papanikolaou, *Greek weird wave: A cinema of biopolitics*, *Εδιμβούργο*, Edinburgh University Press, 2021.

10. Αφροδίτη Νικολαΐδου και Άννα Πούπου, *ό.π.*, σ. 96-100.

11. Χρησιμοποιώ τη «διαμεσικότητα» (intermediality) –και όχι τις παραδοσιακότερες έννοιες της διακαλλιτεχνικότητας ή της διακειμενικότητας– ως αναλυτικό εργαλείο για τη μελέτη του φαινομένου της κινηματογραφικής μεταφοράς, καθώς η θεώρηση των τεχνών ως (επικοινωνιακών) μέσων προσφέρει το εννοιολογικό πλαίσιο για μια προσέγγιση που υπερβαίνει την «κειμενική» ανάλυση και αναδεικνύει ζητήματα παραγωγής, διανομής και πρόσληψης ενός καλλιτεχνικού προϊόντος. Βλ. Claus Clüver, «Intermediality and interarts studies», στο Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (επιμ.), *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*, Λονδίνο, Intermedia Studies Press, 2007, σ. 20. Επιπλέον, παρά το γεγονός ότι η έννοια του «κειμένου» έχει διευρυνθεί ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 από τους/τις θεωρητικούς του δομισμού και του μεταδομισμού, η εφαρμογή της διακειμενικότητας δεν επεκτάθηκε στη μελέτη των σχέσεων μεταξύ «κειμένων» διαφορετικών μέσων, με αποτέλεσμα να παραμείνουν αδιαπέραστα τα όρια μεταξύ των ποικίλων γνωστικών πεδίων, όπως διαπίστωνε στις αρχές του 21ου αιώνα ο Mikko Lehtonen [«On no man's land: Theses on intermediality», στο *Nordicom Review*, vol. 22, no 1 (2001), σ. 81-82].

12. Dudley Andrew, «The well-worn muse: Adaptation in film history and theory», στο S. M. Conger and J. R. Welsch (επιμ.), *Narrative strategies: Original essays in film and prose fiction*, Μακόμπ, Western Illinois University Press, 1980, σ. 14.

ας ή, ακριβέστερα, στην τοποθέτηση του φιλικού κειμένου στα ευρύτερα ιστορικοκοινωνικά, ιδεολογικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής παραγωγής του. Υπό αυτό το πρίσμα, οι διαφοροποιήσεις που λαμβάνουν χώρα κατά την προσαρμογή ενός λογοτεχνικού κειμένου στο κινηματογραφικό μέσο (ποικίλες μεταβολές στην πλοκή και στους χαρακτήρες, συμπυκνώσεις, αναπτύξεις, αφαιρέσεις ή προσθήκες αφηγηματικών επεισοδίων και σκηνών, μετατοπίσεις του χρόνου ή/και του χώρου της ιστορίας κ.ά.) εξετάζονται σε συσχέτιση με τις αισθητικές και ιδεολογικές προτιμήσεις των δημιουργών της ταινίας, τους πολιτικούς, οικονομικούς ή τεχνολογικούς περιορισμούς της παραγωγής της, καθώς και τις κυρίαρχες ή μη ιδεολογικές τάσεις, τις πολιτισμικές αξίες και τις κοινωνικές επιταγές της εκάστοτε εποχής¹³.

Η («φιλοξενία» στη) Βικτώρια δεν υπάρχει

Η κυκλοφορία του πρώτου και μοναδικού έως σήμερα αυτοτελούς λογοτεχνικού βιβλίου του Γιάννη Τσίρμπα *Η Βικτώρια δεν υπάρχει* (στο εξής: *Βικτώρια*) συνέπεσε κατά μοιραίο τρόπο με τη δολοφονία του αντιφασίστα καλλιτέχνη της ραπ Παύλου Φύσσα (Killa P) τον Σεπτέμβριο του 2013 από μέλος της νεοναζιστικής εγκληματικής οργάνωσης (και τότε κοινοβουλευτικού κόμματος) Χρυσή Αυγή. Η νουβέλα, η οποία θα μπορούσε να ιδωθεί και ως συλλογή διηγημάτων με ιδιόμορφη δομή ή ως θεατρικός μονόλογος με ιντερμέδια, αποτελεί ένα από τα πρώτα πεζογραφήματα της «κρίσης» που επιχειρήσαν να διερευνήσουν τη συσχέτιση ανάμεσα στο υφειακό καθεστώς και την έξαρση της ξενοφοβίας, του αντιμεταναστευτικού λόγου και της ρατσιστικής βίας¹⁴. Καταγράφει τον έμπλοο αγανάκτησης και ρατσιστικού μίσους λόγο ενός πληττόμενου από την οικονομική κρίση νεαρού άντρα, κατοίκου του υποβαθμισμένου κέντρου της Αθήνας και ειδικότερα της περιοχής γύρω από την πλατεία Βικτωρίας. Αποδέκτης όσων αρθρώνει είναι ένας άγνωστος του συνεπιβάτης –η συνάντηση λαμβάνει χώρα σε μια σιδηροδρομική αμαξοστοιχία με προορισμό την Αθήνα–, κάτοικος του αθηναϊκού προαστίου της Αγίας Παρασκευής, ο οποίος είναι και ο πρωτοβάθμιος αφηγητής της νουβέλας. Οι αντιδράσεις του τελευταίου στο ξενοφοβικό παραλήρημα του πρώτου κυμαίνονται από την αρχική αδιαφορία

13. Βλ. Robert Stam, «Introduction: the theory and practice of adaptation», στο Robert Stam and Alessandra Raengo, *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*, Μάλντεν, Μασαχουσέτη, Blackwell, 2005, σ. 41-46.

14. Η έρευνα έχει ασφαλώς αναδείξει την εν λόγω αιτιώδη σχέση, εστιάζοντας το ενδιαφέρον της, όπως είναι αναμενόμενο, στην άνθιση του δεξιού εξτρεμισμού, έτσι όπως εκδηλώθηκε με την εκλογική άνοδο της Χρυσής Αυγής και την καλπάζουσα εγκληματική της δράση στα πρώτα χρόνια της κρίσης: Vassiliki Georgiadiou, «Right-wing populism and extremism: The rapid rise of “Golden Dawn” in crisis-ridden Greece», στο Ralf Melzer and Sebastian Serafin (επιμ.), *Right-wing extremism in Europe: Country analyses, counter-strategies and labor-market oriented exit strategies*, Βερολίνο, Friedrich-Ebert-Stiftung, Forum Berlin, 2013, σ. 75-101· Antonis A. Ellinas, «The rise of the Golden Dawn: The new face of the far right in Greece», στο *South European Society and Politics*, vol. 18, no 4 (2013), σ. 543-565. Για μια ενδιαφέρουσα πραγμάτευση των τρόπων με τους οποίους κατασκευάζεται λογοθετικά η αιτιότητα ανάμεσα στην κρίση και την άνοδο της Χρυσής Αυγής, βλ. Jo Angouri and Ruth Wodak, «“They became big in the shadow of the crisis”: The Greek success story and the rise of the far right», στο *Discourse & Society*, vol. 25, no 4 (2014), σ. 540-565.

έως την αμηχανία, τη σταδιακή έκπληξη και την ανησυχία, ενώ ενίοτε παρεμβαίνει για να κάνει στον συνταξιδιώτη του κάποιες τυπικές ερωτήσεις στο πλαίσιο της αστικής του ευγένειας. Εν τω μεταξύ, η αφήγηση διακόπτεται ανά διαστήματα για να παρεμβληθούν κάποιες φαινομενικά ασύνδετες, εν είδει αυτοτελών διηγημάτων, ιστορίες βίας και κοινωνικού αποκλεισμού, ο χρόνος των οποίων εκτείνεται μέχρι και την προδικτατορική εποχή, ενώ το στοιχείο που τις συνέχει είναι η πλατεία Βικτωρίας ως χώρος δράσης τους.

Ο Τσίρμπας ξετυλίγει τον ξενοφοβικό μονόλογο του πρωταγωνιστή του εφαρμόζοντας έναν αιχμηρό ρεαλισμό, τον οποίο υπηρετεί δραστικά το «ιθαγενές» γλωσσικό ιδίωμα του ήρωα. Συγχρόνως αναπτύσσει μια ποιητική της υποβολής μέσα από την κλιμάκωση της αφηγηματικής έντασης, η οποία παράγει καίρια αποτελέσματα τόσο σε αφηγηματικό όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο. Από την αρχική στάση ανεκτικότητας, την οποία ισχυρίζεται ότι επιδεικνυε ο ήρωας απέναντι στην ετερότητα των νεοφερμένων ενοίκων της πολυκατοικίας του¹⁵, περνά πολύ σύντομα στην εκδήλωση μιας συγκαλυμμένα επιθετικής ξενοφοβίας που εκφράζεται μέσω της δυσφορίας για την –αποδιδόμενη στις βιοτικές συνήθειες και τις εμπορικές δραστηριότητες των «υπανάπτκτων» Άλλων– αισθητική και υγειονομική υποβάθμιση της γενέθλιας γειτονιάς. Η συνέχεια είναι μάλλον σοκαριστική τόσο για τον αδιάφορο, έως εκείνο το σημείο, συνταξιδιώτη όσο και για τον/την αναγνώστη/ρια που στις μελανές περιγραφές του αθηναϊκού κέντρου αναγνωρίζει εικόνες της ζώσας καθημερινότητάς του/της ή έστω της μιντιακά διαμεσολαβημένης «κρίσιμης» πραγματικότητας. Ο ήρωας αποκαλύπτει όχι μόνο ότι έχει ήδη διαπράξει ρατσιστική επίθεση αλλά και ότι επεξεργάζεται ένα αποτρόπαιο σχέδιο βιολογικού αφανισμού της ανεπιθύμητης ετερότητας:

Φτιάχνουμε ψωμάκι, βάζουμε μέσα το φαρμακάκι, το βάζουμε στο σακουλάκι, το δένουμε στον κάδο σαν καλοί άνθρωποι, το παίρνει το Πακιστανάκι, τέζα το Πακιστανάκι. [...] Ούτε οι ίδιοι δεν θα το πάρουνε χαμπάρι σου λέω, αφού οι υπανάπτκτοι δεν μιλάνε μεταξύ τους. Τρώνονται σαν τα ζώα. Φυλές φυλές, είπαμε. Όπως ήρθανε, έτσι θα φύγουνε. Χωρίς να το καταλάβεις¹⁶.

Η *Βικτώρια* στις λίγες σελίδες της υποδεικνύει, μέσα από την κλιμακούμενη ρητορική μίσους του πρωταγωνιστή της, τη μικρή απόσταση ανάμεσα στον ήπιο ρατσισμό της καθημερινότητας και στη –ναζιστικής έμπνευσης– υποστήριξη πολιτικών εξόντωσης της διαφοράς, εμπλέκοντας τον/την αναγνώστη/ρια στην αφήγηση και προκαλώντας τον/την, με το πέρασμα από την πιθανή αρχική ταύτιση με τον αγανακτισμένο ήρωα στην κατάπληξη και τον αποτροπιασμό, να πάρει θέση απέναντι στις ρατσιστικές αντιλήψεις και πρακτικές¹⁷. Πέραν αυτού, όμως, ο

15. «Στην αρχή δεν με ενοχλούσαν προσωπικά, αλλά εγώ αλλιώς είχα συνηθίσει, να πούμε». Γιάννης Τσίρμπα, *Η Βικτώρια δεν υπάρχει*, Αθήνα, Νεφέλη, 2013, σ. 8.

16. Γιάννης Τσίρμπα, *ό.π.*, σ. 43.

17. Αυτή τη δυναμική του κειμένου έχει επισημάνει πρώτη η Ελένη Παπαργυρίου («Και τώρα τι; Η πεζογραφία της κρίσης (2014-2016)», *ό.π.*). Για μια διεξοδικότερη διερεύνηση της στρατηγικής μέσω της οποίας η νουβέλα εμπλέκει τον/την

Τσίρμπας καταφέρνει, με έναν οιονεί κοινωνιολογικό τρόπο, να αποτυπώσει την «πολιτισμική ανατάραξη» που επέφερε η κρίση στο πεδίο της «φιλοξενίας» ως ιστορικά δεδομένου τρόπου πρόσληψης και διαχείρισης της διαφοράς στην Ελλάδα, και τη συνακόλουθη «εκτροπή της κλασικής τμηματικής ξενοφοβίας σε ανεπίσημη [...] επιθετική ξενοφοβία, σε μισοξενία και απροσημάτιστα ρατσιστική βία», η οποία έφτασε σε σημείο καμψής το 2013 με τη δικαστική δίωξη της Χρυσής Αυγής ύστερα από τη δολοφονία Φύσσα¹⁸.

Ωστόσο, όπως έχει ήδη επισημάνει τόσο ο κριτικός όσο και ο ακαδημαϊκός λόγος, η Βικτώρια αντιμετωπίζει τη συνάφεια κρίσης και ξενοφοβικής έξαρσης με κριτικό τρόπο, αποφεύγοντας μια ομογενοποιητική και απλουστευτική προσέγγιση της συνθήκης που έχει περιγραφεί και ως «εξαιρετική κρίση εντός της ελληνικής κρίσης»¹⁹. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από δύο αφηγηματικές στρατηγικές, οι οποίες συνίστανται αφενός στην παράθεση των πέντε εμβόλιμων διηγημάτων, πρωταγωνιστές των οποίων είναι γηγενείς που για ποικίλους λόγους εξωθήθηκαν στο κοινωνικό περιθώριο, και αφετέρου στη διακριτική αλλά αφηγηματικά καίρια παρουσία του συνεπιβάτη-ακροατή. Η παρεμβολή των ιστοριών, η πλοκή των οποίων τοποθετείται στο –προ μεταναστευτικών κυμάτων–, όχι ιδιαίτερα ειδυλλιακό, παρελθόν της πλατείας Βικτωρίας, λειτουργεί υπονομευτικά ως προς το βασικό έρεισμα του «τοπικοποιημένου» ρατσισμού του ήρωα, που έγκειται στην αντιπαραβολή του υποβαθμισμένου παρόντος με την εξιδανικευμένη εικόνα που κατασκευάζει ο ίδιος για το παρελθόν της περιοχής²⁰. Έτσι, το κείμενο αποφεύ-

αναγνώστη/ρια στην αφήγηση, καθώς και του τρόπου με τον οποίο το κείμενο υποδεικνύει τις διαδικασίες κατασκευής των μεταναστών ως αποδιοπομπαίων τράγων της κρίσης, βλ. Marianna Georgouli, «Drawing boundaries between the self and the other(s) within the Greek “double crisis”»: Yannis Tsirbas’ *Victoria does not exist as a case study*», στο Βασίλειος Σαμπατάκης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018, Πρακτικά του ΣΤ’ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών* (Λουντ, 4-7 Οκτωβρίου 2018), Τόμος Γ’, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2020, σ. 339-352.

18. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Ο αδιανόητος ρατσισμός: Η πολιτικοποίηση της “φιλοξενίας” την εποχή της κρίσης», στο *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχ. 127 (2014), σ. 52 κ.εξ. Σε αυτό το κατατοπιστικό άρθρο ο κοινωνικός ανθρωπολόγος δείχνει πώς μετά το 2000 και την άφιξη των πρώτων Αφροασιατών μεταναστών η Ελλάδα πέρασε στη φάση της «κρίσης της φιλοξενίας», δηλαδή η «φιλοξενία» ως αυτονόητο πολιτισμικό ανταντακλαστικό απέναντι στην ξενότητα άρχισε να τίθεται υπό ερώτηση. Για μια πολύ ενδιαφέρουσα και διεξοδική ανάλυση της έννοιας της «φιλοξενίας» ως εξομοιωτικού μοντέλου υποδοχής των ξένων μεταναστών, που εμπεριέχει ξενοφοβικές καταβολές, βλ. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Τα άχθη της ετερότητας: Διαστάσεις της πολιτισμικής διαφοροποίησης στην Ελλάδα του πρώιμου 21ου αιώνα», στον ίδιο (επιμ.), *Περιπέτειες της ετερότητας: Η παραγωγή της πολιτισμικής διαφοράς στη σημερινή Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2006, σ. 1-85.

19. Χριστίνα Κωνσταντινίδου, «Κρίση και μετανάστευση στον ελληνικό Τύπο», στο Στέλλα Ζαμπαρούκου και Μαρία Κούση (επιμ.), *Κοινωνικές όψεις της κρίσης στην Ελλάδα*, Αθήνα, Πεδίο, 2014, σ. 381. Άλλοι/ες ερευνητές/ήτριες χρησιμοποιούν τον συγκεκριμένο όρο για να αναφερθούν στην περίοδο της «προσφυγικής κρίσης» από το καλοκαίρι του 2015 και έπειτα. Βλ., π.χ., Sarah Green, «Crisis within a crisis? Foreigners in Athens and traces of transnational relations and separations», στο Dimitris Dalakoglou και Georgios Agelopoulos (επιμ.), *Critical times in Greece: Anthropological engagements with the crisis*, Λονδίνο· Νέα Υόρκη, Routledge, 2018, σ. 109-110.

20. Όπως έχουν δείξει οι George Kandyli και Karolos Iosif Kavoulakos [«Framing urban inequalities: Racist mobilization against immigrants in Athens», στο *The Greek Review of Social Research*, vol. 136, no C’ (2011), σ. 157-176], η ρατσιστική δράση από το 2008 και εξής πλαισιώθηκε από αφηγήσεις που σχετίζονται με χωρικές ανισότητες σε δύο άξονες: ο ένας αφορά την κατασκευή ενός εξιδανικευμένου παρελθόντος σε αντιπαραβολή με το άθλιο παρόν και ο άλλος τη σύγκριση

γει τον κίνδυνο να εξαχθεί το συμπέρασμα ότι η ευαλωτότητα και η επισφάλεια του εθνικού εαυτού υπό το καθεστώς της κρίσης νομιμοποιεί την ξενοφοβική ρητορική του ήρωα. Από την άλλη πλευρά ο συγγραφέας, εκθέτοντας τις σκέψεις του αφηγητή-ακροατή, αναδεικνύει τους διαφορετικούς τρόπους βίωσης αλλά και πρόσληψης τόσο της οικονομικής όσο και της μεταναστευτικής κρίσης από διαφορετικά εθνικά υποκείμενα στον άξονα της ταξικής τοποθέτησης και της κοινωνικής διαστρωμάτωσης²¹:

Καταλαβαίνω γιατί δεν τον ρωτάω τίποτα ουσιαστικό. Δεν τον ρωτάω γιατί δεν ξέρω. Πώς να εξηγήσεις όλα αυτά που γίνονται; Για να τα καταλάβω χρειάζεται να τα δω στις ειδήσεις. Διαφορετικά δεν παίρνουν υπόσταση. Δεν υπάρχουν. Δεν τα χωνεύεις διαφορετικά. Πρέπει κάποιος να σ’ τα σερβίρει. Αλλά χωρίς να μπορεί να σε αγγίξει, χωρίς να υπάρχει έστω και η πιθανότητα μιας επαφής. Έχω ανάγκη μια οθόνη. Μακάρι να μπορούσε να παρεμβληθεί μια οθόνη μεταξύ μας²².

Ταυτόχρονα, το κείμενο προχωρά σε μια εξίσου καίρια ιδεολογική χειρονομία· με τη χρήση διακριτικής αλλά αιχμηρής ειρωνείας αποφεύγει τη μανιχαϊστική απεικόνιση ενός πολιτικά ορθώς σκεπτόμενου μεσοαστού-θετικού ήρωα ενάντια σε έναν ρατσιστή νεόπτωχο-αρνητικό ήρωα, υποδεικνύοντας ότι ο πρώτος, με την αδιαφορία και την εθελοτυφλία του, κατέχει το δικό του μερίδιο ευθύνης για την επέλαση της ρατσιστικής κτηνωδίας.

Η «αλληλεγγύη» (υπάρχει) στην Πλατεία Αμερικής

Αν στη Βικτώρια η έκθεση του εθνικού εαυτού στην πολιτισμική ετερότητα δεν χαρακτηρίζεται απλώς από την αναστολή της «φιλοξενίας» αλλά παράγει μια απροκάλυπτα επιθετική ξενοφοβία, η κινηματογραφική εκδοχή της νουβέλας, που προβλήθηκε τρία χρόνια μετά την κυκλοφορία του βιβλίου υπό τον τίτλο *Πλατεία Αμερικής*, αναπαριστά τη σχέση μεταξύ γηγενούς και μετανάστη/ριας με διαφορετικούς όρους. Το δεύτερο μεγάλο μήκος εγχείρημα του Γιάννη Σακαρίδη έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Μπουσάν –υπό τον μεταφρασμένο τίτλο *Amerika Square*– τον Οκτώβριο του 2016, στον απόηχο της λεγόμενης «προσφυγικής κρίσης» που ξέσπασε το καλοκαίρι του 2015, όταν ένας τεράστιος αριθμός μεταναστευτικών και προσφυγικών πληθυσμών από την Ασία και την Αφρική, με προορισμό κυρίως τις βορειοευρωπαϊκές χώρες, εγκλωβίστηκε στην ελληνική επικράτεια. Η ταινία αξιοποιεί τον αφηγηματικό πυρήνα της νουβέλας, δηλαδή τον ξενοφοβικό μονόλογο του ανώνυμου κατοίκου της Βικτωρίας, συνυφαινοντάς τον με δύο πρωτότυπες ιστορίες²³, οι οποίες αρχικά αναπτύσσονται παράλληλα αλλά στη συνέχεια διασταυρώνονται με καθοριστικό για την έκβαση της ταινίας τρόπο, σε μια περιπετειώδη πλοκή

των εξαθλιωμένων συνοικιών του αθηναϊκού κέντρου με άλλες περιοχές της Αθήνας στο παρόν.

21. Βλ. και Marianna Georgouli, *ό.π.*, σ. 346-349.

22. Γιάννης Τσίρμπας, *ό.π.*, σ. 39.

23. Το σενάριο συνυπογράφουν οι Γιάννης Τσίρμπας και Γιάννης Σακαρίδης καθώς και ο ηθοποιός Βαγγέλης Μουρίκης. Η ταινία απέσπασε τρία βραβεία στο 57ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ενώ αποτέλεσε την επίσημη πρόταση της Ελλάδας για τις υποψηφιότητες του βραβείου Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσας Ταινίας 2018.

που εκτυλίσσεται όχι στην πλατεία Βικτωρίας αλλά στην όμορη πλατεία Αμερικής. Από την κινηματογραφική αφήγηση απουσιάζουν τόσο ο χαρακτήρας του μεσοαστού κατοίκου της Αγίας Παρασκευής όσο και οι εμβόλιμες ιστορίες του πεζογραφήματος, ενώ αναπτύσσονται, πέραν του πρωταγωνιστή της νουβέλας που στην ταινία ονομάζεται Νάκος (Μάκης Παπαδημητρίου), τρεις ακόμη κεντρικοί χαρακτήρες: ο Μπίλυ (Γιάννης Στάνκογλου), παιδικός φίλος του Νάκου και καλλιτέχνης τατουάζ, που διατηρεί παράνομο εργαστήριο στο πατάρι μιας καφετέριας, ο Τάρεκ (Βασίλης Κουκαλάκι), Σύριος πρόσφυγας που προσπαθεί μαζί με την εννιάχρονη κόρη του να διαφύγει προς τη Γερμανία με τη βοήθεια ενός δικτύου διακινητών, και η Τερέζα (Ξένια Ντάνια), μια Αφρικανή τραγουδίστρια μπλουζ μουσικής, η οποία έχει πέσει θύμα σωματεμπορίας από την τοπική μαφία και αποφασίζει να διαφύγει στο Παρίσι.

Όπως θα επιχειρήσω να δείξω στην ακόλουθη, αναγκαστικά σύντομη και αποσπασματική, ανάγνωση του φιλικού κειμένου, οι διαφοροποιήσεις που σημειώνονται στην ταινία σε σχέση με τη λογοτεχνική της πηγή μπορούν να ερμηνευθούν τοποθετώντας το φιλικό προϊόν στα κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα της εποχής παραγωγής του, και ειδικότερα στην καινούργια φάση αναμέτρησης της ελληνικής κοινωνίας με την ετερότητα μετά το 2015. Τη νέα αυτή συγκυρία χαρακτηρίζει, όπως έχει δείξει η ανθρωπολογική έρευνα, η μετάβαση από τη ρατσιστική υποτροπή των πρώτων χρόνων της κρίσης σε έναν «νέο πατριωτισμό της αλληλεγγύης». Σύμφωνα με τον Ευθύμιο Παπαταξιάρχη, η προσφυγική κρίση του 2015 σηματοδεύτηκε από μια διπλή μετατόπιση: η πρώτη αφορά την εννοιολογική σημασιοδότηση των μετακινούμενων πληθυσμών ως «προσφύγων» και όχι πια ως «(λαθρο)μεταναστών» και η δεύτερη τις στάσεις και τις συμπεριφορές απέναντί τους, με τη γενικευμένη επικράτηση της «αλληλεγγύης στους πρόσφυγες»²⁴.

Υιοθετώντας μια εμφανώς φιλελεύθερη ανθρωποκεντρική οπτική, ο Σακαρίδης ρίχνει το κέντρο βάρους της αφήγησης αφενός στην αποτύπωση της οδύνης της μεταναστευτικής εμπειρίας και αφετέρου –και συμπληρωματικά– στην ανάδειξη της ανάγκης σωτηρίας του/της μετανάστη/ριας²⁵. Παράλληλα, φαίνεται να υποβαθμίζει αφηγηματικά το ζήτημα της ξενοφοβίας και να μη δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την έκθεση των μηχανισμών στοχοποίησης και στιγματισμού του Άλλου υπό το καθεστώς «έκτακτης ανάγκης». Αν και ένα μεγάλο μέρος από το ρατσιστικό κρεσέντο του πρωταγωνιστή της νουβέλας μεταφέρεται αυτούσιο στο φιλικό κείμενο –κυρίως μέσα από την ασύγχρονη αφήγηση (voice over) του Νάκου–, στην ταινία παρακολουθούμε μια πιο ήπιων τόνων, συνεσταλμένη, μάλλον αφελή και ελαφρώς γελοιογραφική

24. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Μια μεγάλη ανατροπή: Η “ευρωπαϊκή προσφυγική κρίση” και ο πατριωτισμός της “αλληλεγγύης”», στο *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχ. 132-133 (2016), σ. 12.

25. Για το «ανθρωπιστικά παράδοξο σχήμα» της συσχέτισης της οδύνης του Άλλου τόσο με την απειλή όσο και με την ανάγκη σωτηρίας του, βλ. Πηνελόπη Τοπάλη, «Πρόσφυγες στις δυτικές κοινωνίες και στην Ελλάδα: Αναπαραστάσεις, σώμα και διαχείριση της οδύνης», στο Σεβαστή Τρουμπέτα (επιμ.), *Το προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα: διαβάσεις και μελέτες συνόρων*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2012, σ. 98-100.

εκδοχή του ήρωα του Τσίρμπα– σε αυτό συμβάλλει και το μελαγχολικά κωμικό υποκριτικό ιδίωμα του Μάκη Παπαδημητρίου. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ ο Νάκος στην ταινία βάζει σε εφαρμογή το φρικώδες σχέδιο εξόντωσης μεταναστών, η έκβαση του εγχειρήματος συνοδεύεται από σαρκαστικούς τόνους καθώς, εκτός από μετανάστες, καταφέρνει να δηλητηριάσει άθελά του και την ανυποψίαστη μητέρα του (Θέμις Μπαζάκα). Από την άλλη πλευρά, ως αντίβαρο στην εγκληματική δράση του Νάκου λειτουργεί η «αλληλεγγύα» στάση του Μπίλυ. Είναι εμφανές ότι η Πλατεία Αμερικής δομείται πάνω σε ένα αφηγηματικό δίπολο –το οποίο υποστηρίζεται από το εναλλασσόμενο μοντάζ που έχει επιμεληθεί ο ίδιος ο σκηνοθέτης– ανάμεσα στο τυφλό μίσος και την ανιδιοτέλεια. Ενώ παρακολουθούμε τον Νάκο να παρασκευάζει και να διανέμει το φονικό του «γέυμα» στους δρόμους του αθηναϊκού κέντρου, την ίδια στιγμή ο Μπίλυ αποφασίζει να αναλάβει ανθρωπιστική δράση θέτοντας υπό την προστασία του και φυγαδεύοντας εντέλει επιτυχώς τόσο την αγαπημένη του Τερέζα όσο και τον συνοδοιπόρο της, στο ταξίδι προς τη Δύση, Τάρεκ. Μάλιστα, η «αλληλεγγύη» ως κανονιστικό μοντέλο υποδοχής και διαχείρισης της ετερότητας εξάιρεται στην ταινία σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο σκηνοθέτης οδηγεί τον ήρωά του σε μια αναπάντεχη, νουάρ προέλευσης²⁶, ηρωοποίηση: η βοήθεια που παρέχει στους δύο κατατρεγμένους παρουσιάζεται εντέλει ως αυτοθυσιαστική πράξη καθώς, όπως γνωρίζει και ο ίδιος ο Μπίλυ, θα επιφέρει πιθανώς τον θάνατό του –κάτι που τελικά συμβαίνει– από τα οπλισμένα χέρια των πρώην εκμεταλλευτών της Τερέζας²⁷.

Η δεύτερη σημαντική μεταβολή που εντοπίζεται στο φιλικό κείμενο σε σχέση με τη νουβέλα είναι η μετατροπή των μεταναστών από αντικείμενα της αφήγησης του εθνικού εαυτού σε δρώντα υποκείμενα αλλά και φορείς αφήγησης της δικής τους ιστορίας. Ειδικότερα, η Πλατεία Αμερικής δίνει έμφαση στην αποτύπωση κάποιων όψεων της εμπειρίας του επισφαλούς, μετακινούμενου υποκειμένου –με επίκεντρο την οδύνη, τη ματαίωση και την εκμετάλλευση– προσωποποιώντας τη στις μορφές ενός Μεσανατολίτη πρόσφυγα και μιας Αφρικανής μετανάστριας. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι τόσο το κυρίαρχο στοιχείο της ευθραυστότητας –είναι ενδεικτικά τα κοντινά πλάνα στα απεγνωσμένα και δακρυσμένα πρόσωπα των δύο ηρώων– όσο και τα επιμέρους συστατικά της ταυτότητάς τους συγκροτούν υποκειμενικότητες που είναι «άξιες» να λάβουν τη βοήθεια και την προστασία του γηγενούς υποδοχέα. Έτσι, η απεικόνιση της Τερέζας υπακούει

26. Οι οφειλές της ταινίας στην παράδοση του νουάρ (αφήγηση εκτός κάδρου, αιχμηρό χιούμορ, υπόκοσμος, τζαζ μουσική, οι χαρακτήρες του μοναχικού άντρα και της μοιραίας γυναίκας κ.ά.) έχουν επισημανθεί σχεδόν από το σύνολο της κριτικής – άλλωστε η ευθεία διακειμενική αναφορά στο κλασικό φιλμ νουάρ *Casablanca* (1942) έχει προγραμματικό χαρακτήρα βλ. ενδεικτικά Νεκτάριος Σάκκας, «Πλατεία Αμερικής / Amerika Square», στο *Cinemagazine*, 22.3.2017, https://www.cinemagazine.gr/kritikes/arthro/plateia_amerikis-130887656/ (τελευταία πρόσβαση στις 25.7.2021).

27. Σχετικά με το σύνθημα μοτίβο –στον σύγχρονο ευρωπαϊκό κινηματογράφο με θέμα το μεταναστευτικό– της παροχής βοήθειας σε μετανάστες από λευκούς ντόπιους, κατά παράβαση του νόμου, αλλά και για την πολιτικά ορθή τάση εξοβελισμού οποιασδήποτε εικόνας θα μπορούσε να υπονοήσει ξενοφοβία ή να προκαλέσει ξενοφοβικά αντανακλαστικά, βλ. György Kal-már, «Narratives of migration and the sense of crisis in post-2008 European cinema», στο Betty Kaklamanidou and Ana Korbán (επιμ.), *Contemporary European cinema: Crisis narratives and narratives in crisis*, Λονδίνο· Νέα Υόρκη, Routledge, 2019, σ. 65-79.

στο στερεότυπο της πάσχουσας αλλά συγχρόνως μοιραίας, σαγηνευτικής και εξωτικής μαύρης γυναίκας, ενώ το στοιχείο που καθιστά περισσότερο προσπελάσιμη την ετερότητά της είναι το γεγονός ότι μιλά την ελληνική γλώσσα άπταιστα. Όσον αφορά την αναπαράσταση της προσφυγικότητας του μεσήλικα Τάρεκ, τόσο το στοιχείο της προσωρινότητας της διαμονής του στην Ελλάδα όσο και αυτά της λευκότητας και της πατρικής του ιδιότητας συμβάλλουν στην ανατροπή της διαδεδομένης νοηματοδότησης του μόνου –πόσο μάλλον σκουρόχρωμου ή/και νεαρής ηλικίας– άντρα πρόσφυγα ως μείζονος εθνικής και κοινωνικής απειλής.

Οι απεικονίσεις αυτές διαθέτουν την αναπαραστατική δύναμη να προκαλέσουν συναισθήματα συμπάθειας για τους πρόσφυγες και τους μετανάστες αλλά και να ενεργοποιήσουν τις ανθρωπιστικές ευαισθησίες ενός τμήματος του εγχώριου αλλά και του διεθνούς (δυτικού) κοινού²⁸. Έτσι, η κεντρική ιδεολογική χειρονομία της ταινίας, η οποία μπορεί να συνοψιστεί στην πριμοδότηση της «αλληλεγγύης» ως ενδεδειγμένης στάσης του εθνικού εαυτού απέναντι στον πάσχοντα Άλλο, υπακούει σε έναν διπλό εξωτισμό ο οποίος, σύμφωνα με τον Yiorgos Rakkas, κυριάρχησε στις αφηγήσεις γύρω από την προσφυγική κρίση του 2015: ο πρώτος αφορά την εξιδανίκευση της Ελλάδας ως «λίκνου της αλληλεγγύης και της φιλοξενίας», ενώ ο δεύτερος αναφέρεται σε μια «ηθική οικονομία της συμπόνιας» η οποία παράγεται μέσα από την εξωτικοποιητική αναπαράσταση των προσφύγων και των μεταναστών ως μιας απόλυτα θυματοποιημένης κοινωνικής κατηγορίας καθώς και τον υποβιβασμό τους σε «πάσχοντα αντικείμενα»²⁹. Αυτή η διπλή εξωτικοποιητική λειτουργία της Πλατείας Αμερικής συναιρείται με μια, διαφορετικού επιπέδου, (αυτο)εξωτικοποιητική διαδικασία που σχετίζεται με τους όρους της διανομής, της προβολής και της πρόσληψης τόσο της υπό εξέταση ταινίας όσο και του «νέου κύματος» εν γένει– εντέλει με τους όρους επιτέλεσης ενός «εθνικού κινηματογράφου» που αναζητά τρόπους επιβίωσης εκτός συνόρων (ανα)παράγοντας, με αυτοεθνογραφικό τρόπο, και εξάγοντας εικόνες της «κρίσης» ή, εν προκειμένω, της «κρίσης μέσα στην κρίση»³⁰.

28. Με παρόμοιο τρόπο λειτούργησαν και οι φωτογραφικές αποτυπώσεις της «προσφυγικής κρίσης», όπως καταδεικνύει η πολύ ενδιαφέρουσα έρευνα της ανθρωπολόγου της μετανάστευσης Pinelopi Topali [«Visual regimes of mobility: Photographic exhibitions on refugees during the financial crisis in Greece», στο *Visual Anthropology Review*, vol. 36, no 2 (2020), σ. 319-342].

29. Yiorgos Rakkas, «Cradle of solidarity and philoxenia. Exotic distortions of the Greek migration crisis», στο Panayis Panagiotopoulos και Dimitris P. Sotiropoulos (επιμ.), *Political and cultural aspects of Greek exoticism*, Σαμ, Palgrave Pivot, 2020, σ. 69-80.

30. Για την επανάκαμψη της έννοιας του «εθνικού κινηματογράφου» κατά τη διάρκεια της ευρωπαϊκής κρίσης, με το «εθνικό» να γίνεται αντιληπτό ως μέρος του διεθνικού, δηλαδή να νοηματοδοτείται ως μετα-εθνικό ή ως «επιτέλεση του εθνικού», βλ. Thomas Elsaesser, «National, transnational, and intermedial perspectives in post-2008 European cinema», στο Betty Kaklamanidou και Ana Korbalán (επιμ.), *ό.π.*, σ. 20-36. Στο ίδιο, πολύ διεισδυτικό, κείμενο εξετάζεται το ελληνικό νέο κύμα ως το πρώτο «εθνικό καλλιτεχνικό σινεμά» της ευρωπαϊκής κρίσης, ενώ αναλύεται η αντιφατικότητα των εξωτικιστικών προσδοκιών του σύγχρονου διεθνούς φεστιβαλικού κυκλώματος: από τη μία πλευρά ο «εθνικός κινηματογράφος αναμένεται να είναι ακτιβιστικός και κριτικός απέναντι στη χώρα προέλευσής του και από την άλλη να είναι εθνικά αναγνωρίσιμος μέσω του αυτο-εξωτισμού. Ειδικότερα, για τον αυτο-εξωτισμό του ελληνικού σινεμά μετά το 2009, βλ. Afroditi Nikolaidou, «Self-exoticism, the iconography of crisis and the Greek weird wave», στο Panayis Panagiotopoulos και Dimitris P. Sotiropoulos (επιμ.), *ό.π.*, σ. 139-151.

Επιλογικά

Καταλήγοντας, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο Τσίρμπας, εμβαθύνοντας στη μελέτη της συγκρότησης του ρατσιστικού φαινομένου και αναδεικνύοντας με κριτική οξύτητα τις αντιφατικές όψεις της «διπλής κρίσης», καταφέρνει να αποφύγει τον «δημοσιογραφικό» νατουραλισμό και τον καταγγελτικό λόγο για τον οποίο επικρίθηκε μεγάλο μέρος της «λογοτεχνίας της κρίσης». Από την άλλη πλευρά ο Σακαρίδης, εφαρμόζοντας μια κριτικά ανώδυνη, ανθρωποκεντρική προσέγγιση της «κρίσης μέσα στην κρίση», ακολουθεί την αυτοεξωτιστική στρατηγική επιβίωσης του «νέου κύματος» του ελληνικού κινηματογράφου. Μέσα από την εξέταση αυτής της σπάνιας περίπτωσης συνομιλίας μεταξύ του λογοτεχνικού και του κινηματογραφικού μέσου στη δεκαετία της κρίσης, ελπίζω πως τουλάχιστον αναδείχτηκαν δύο διαφορετικές καλλιτεχνικές αποτυπώσεις της «διπλής κρίσης» που σημάδεψε τη δεκαετία του 2010. Ήδη από την αυγή της τρίτης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα η Ελλάδα –ενώ ακόμη δεν έχουν εκλείψει οι συνέπειες των οδυνηρών γεγονότων της προηγούμενης δεκαετίας– έχει βρεθεί αντιμέτωπη με τις δραματικές συνέπειες δύο, μάλλον αλληλένδετων, παγκόσμιων κρίσεων, της πανδημίας Covid-19 και της κλιματικής κρίσης. Το πεδίο της λογοτεχνίας έχει ήδη παρουσιάσει κάποια δείγματα οικολογικής ευαισθητοποίησης, ενώ στον ελληνικό κινηματογράφο παρατηρούνται νέες διεργασίες δημιουργικής αναζήτησης, με την εμφάνιση μιας νέας γενιάς σκηνοθετ(ρι)ών οι οποίοι/ες φαίνεται ότι συνεχίζουν τη σημαντική κινηματογραφική παράδοση που δημιούργησαν –και συνεχίζουν να δημιουργούν– οι κινηματογραφιστές/ίστριες του «νέου κύματος». Απομένει να φανεί με ποιους τρόπους και σε ποιο βαθμό οι νέες αυτές προκλήσεις θα επηρεάσουν τόσο τη θεματολογία και τις εκφραστικές επιλογές όσο και τους όρους παραγωγής, κυκλοφορίας και πρόσληψης των δύο καλλιτεχνικών μέσων, αλλά και κατά πόσο τα τελευταία θα αναπτύξουν μια στενότερη σχέση αλληλεπίδρασης το προσεχές διάστημα.

ΒΑΓΓΕΛΟΚΩΣΤΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

ΤΥΠΟΙ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ ΣΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΚΑΙ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟ ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑ ΤΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ:
ΟΙ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΝΤΡΕΑ ΚΑΜΙΛΕΡΙ ΚΑΙ ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

Το παρόν άρθρο στοχεύει στην εξέταση των τύπων των δολοφόνων όπως αυτοί παρουσιάζονται στα μυθιστορήματα *Προσωρινή διακοπή* (2010) και *Πυραμίδα από λάσπη* (2014) του Andrea Camilleri, καθώς και στην *Τριλογία της Κρίσεως* (*Ληξιπρόθεσμα δάνεια*¹, 2010, *Περαίωση*², 2011, *Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία*, 2012) του Πέτρου Μάρκαρη. Ο λόγος για τον οποίο επελέγησαν προς ανάλυση τα συγκεκριμένα έργα είναι ότι πραγματεύονται την ανθρωποκτόνα βία και αναπαριστούν έντονα την ιταλική (Camilleri) και την ελληνική (Μάρκαρης) κρίση, όπως και ότι συγγράφονται και εκδίδονται κατά τη διάρκεια των πρόσφατων πολιτικών και οικονομικών γεγονότων. Η εν λόγω πολιτική και κοινωνικοοικονομική συγκυρία λειτουργεί ως σκηνικό της δράσης τους, ενώ παράλληλα εμφανίζεται ως περιβάλλον εκκόλαψης δολοφόνων. Επιπλέον, τα μυθιστορήματα αυτά ασχολούνται με το κατά πόσο οι πολιτικές απόψεις των δολοφόνων και των αστυνομικών αποκλίνουν ή συγκλίνουν μεταξύ τους. Η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση συνδυάζεται στο άρθρο με τη μελέτη των κειμένων υπό το πρίσμα πορισμάτων της εγκληματολογίας όσον αφορά τις κατηγορίες των κατ' εξακολούθηση ανθρωποκτόνων αλλά και τις δυσχερείς κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές συνθήκες που ευνοούν την εκκόλαψη εγκληματιών. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε, οι δολοφόνοι παρουσιάζονται να δρουν με βάση προσωπικά κίνητρα στα δύο μυθιστορήματα του Camilleri και σε μεγάλο βαθμό και στην *Τριλογία της Κρίσεως*, παρότι σε αυτή δίνουν την εντύπωση ότι ανήκουν στον τύπο του κατ' εξακολούθηση ανθρωποκτόνου που είναι προσανατολισμένος σε μια αποστολή (mission-oriented), σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση των *serial killers* βάσει κινήτρων³.

Ορισμένοι μελετητές υποστηρίζουν πως το *corpus* της «λογοτεχνίας της κρίσης» συγκροτείται από το σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής των ετών αυτών, αφού τα κείμενα «αποτελούν έναν από τους τρόπους επιτέλεσης της συγχρονικότητάς μας»⁴. Σύμφωνα με άλλους, στη συγκεκριμένη κατηγορία υπάγονται έργα που όχι απλώς γράφτηκαν κατά τη διάρκεια των εν λόγω χρόνων, αλλά που θεματοποιούν την κρίση και τις επιπτώσεις της στην κοινωνία και

1. Πέτρος Μάρκαρης, *Ληξιπρόθεσμα δάνεια*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2010.

2. Πέτρος Μάρκαρης, *Περαίωση*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2011.

3. Ronald Holmes, James De Burger, *Serial Murder*, Νιούμπερι Παρκ, Καλιφόρνια, Sage, 1988, p. 5 και Roland Holmes, Stephen Holmes, *Serial Murder*, Θάουζαντ Όουκς, Καλιφόρνια, Sage, ²1998, p. 41-44.

4. Δημήτρης Καργιώτης, *Γεωγραφίες της μετάφρασης: Χώροι, κανόνες, ιδεολογίες*, Αθήνα, Κάπα Εκδοτική, 2017, σ. 79.

στο άτομο, όπως είναι τα εξεταζόμενα μυθιστορήματα. Κατά τον Βαγγέλη Χατζηβασιλείου, οι συγγραφείς αυτής της κατηγορίας, στην οποία εντάσσονται και οι πεζογράφοι του αστυνομικού μυθιστορήματος, πραγματεύονται το οικονομικό, πολιτικό, ηθικό και ψυχολογικό βάρος της κρίσης, όπως και τα ποικίλα αίτια που οδήγησαν στην εμφάνισή της⁵, φανερώνοντας έτσι ένα κοινωνικό σύστημα που νοσούσε πριν και κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης⁶, ώσπου συνάντησε την υπέρτερη κρίση της παγκοσμιοποίησης.

Τα κείμενα των τελευταίων ετών είναι δύσκολο να απεκδυθούν την παροντικότητά τους. Στην τόσο άμεση απόπειρα καταγραφής της συγκυρίας της ύφεσης χωρίς χρονική και κριτική αποστασιοποίηση ελλοχεύουν διάφοροι κίνδυνοι, όπως μια δημοσιογραφικού τύπου αποτύπωση της καθημερινότητας ή μια μελοδραματική και λαϊκιστική προσέγγιση. Τα μελετώμενα στο άρθρο αυτό μυθιστορήματα είναι κοινωνικοπολιτικά⁷, επειδή αντιμετωπίζουν το έγκλημα ως κοινωνική ασθένεια και διερευνούν την παθογένεια της κοινωνικής και πολιτικής ζωής⁸. Οι συγγραφείς του λεγόμενου μεσογειακού νουάρ, εμπνεόμενοι από τα γεγονότα της κρίσης, καθώς αναλύουν τους παράγοντες που οδήγησαν σε ακραία βία, εξετάζουν τα συμπτώματα της πολιτισμικής παρακμής πριν από την οικονομική καταστροφή ανατέμνοντας τα προβλήματα που ταλάνισαν τις χώρες τους κατά τα τελευταία χρόνια. Πρόκειται για τις περιόδους της πρωθυπουργίας του Silvio Berlusconi στην Ιταλία (1994-2011)⁹ και για την περίοδο της Μεταπολίτευσης, ιδίως από τη δεκαετία του '80 και εξής, στην Ελλάδα. Η αστυνομική μυθοπλασία, υιοθετώντας τη δημοσιογραφική οπτική, περιγράφει τα επίκαιρα κατά τη στιγμή της συγγραφής γεγονότα και υπογραμμίζει την πολιτική συμμετοχή στην εγκληματογένεση¹⁰.

Έχει υποστηριχθεί ότι το μεσογειακό νουάρ, που επικεντρώνεται στην εξιχνίαση των

5. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Ατομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Αθήνα, Πόλις, 2018, σ. 22.

6. Κώστας Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας». *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Αθήνα, Πατάκης, 2018, σ. 721-855.

7. Massimo Carlotto, «Το αστυνομικό ως συνείδηση της πραγματικότητας», στο *Διαβάζω*, τευχ. 459 (2006), σ. 121 και Γιάννης Πανούσης, *Εγκληματολογικές επιστήμες και αστυνομικό μυθιστόρημα*, Αθήνα-Κομοτηνή, Σάκκουλας, 2008, σ. 86-87. Χαρακτηρίζονται και μελέτες (κοινωνικού) περιβάλλοντος (milieu studies). Βλ. Eva Erdmann, «Nationality International: Detective Fiction in the late Twentieth Century», στο Marieke Krajenbrink, Kate Quinn (επιμ.), *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Άμστερνταμ, Rodopi, 2009, σ. 13.

8. Το αστυνομικό μυθιστόρημα έχει επίσης χαρακτηριστεί μυθιστόρημα έρευνας, το οποίο αναπλήρωσε δημοσιογραφικές ελλείψεις στην Ιταλία. Βλ. Raffaele Donnarumma, «Nuovi realismi e persistenze postmoderne: Narratori italiani di oggi», στο *Allegoria*, no 57 (2008), σ. 26-54 και Massimo Carlotto, *The Black Album. Il Noir tra cronaca e romanzo. Conversazione con Marco Amici*, Ρώμη, Carocci Editore, 2012, p. 106 και Antonella Antonelli, *Crime Fiction of Crisis: New Neo-Realism in the Age of Berlusconi from 1990 to 2010*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Department of Romance Languages, University of Oregon, 2014, p. 10. <https://tinyurl.com/sxpzkv48> (17/7/2021).

9. Phil Edwards, «The Berlusconi Anomaly: Populism and Patrimony in Italy's Long Transition», στο *South European Society and Politics*, vol 10, no 2 (2005), σ. 225/σ. 225-243.

10. Yorgos Perantonakis, «The Crime Novel: From Natural to Social Perpetrator», στο Natasha Lemos, Eleni Yannakakis (επιμ.), *Critical Times, Critical Thoughts: Contemporary Greek Writers Discuss Facts and Fiction*, Νιούκαστλ, Cambridge Scholars Publishing, 2015, σ. 195.

κοινωνικοπολιτικών αιτίων πίσω από τις ανθρωποκτονίες και όχι στη διαλεύκανση των εγκλημάτων, είναι το «καταλληλότερο» λογοτεχνικό (υπο)είδος για την αναπαράσταση της κρίσης¹¹. Σύμφωνα με την κοινωνιολογία της λογοτεχνίας και την κοινωνιοκριτική¹², σε αυτά τα έργα η έρευνα μετατοπίζεται από το πτώμα (το ορατό αποτέλεσμα) στον φυσικό ή/και τον ηθικό αυτουργό της ανθρωποκτονίας και στη διαμόρφωσή του (τα λανθάνοντα αίτια). Μια αιτιώδης σχέση υπάρχει, άλλωστε, και ανάμεσα στην περίοδο των είκοσι πέντε περίπου ετών προ κρίσεως στην Ιταλία και την Ελλάδα και σε αυτήν της κρίσης. Στα κείμενα αυτά, συνεπώς, το έγκλημα είναι ιδωμένο ως η ορατή εκδήλωση μιας βαθύτερης κοινωνικής ρήξης και μιας πολιτισμικής –προπάντων– κρίσης¹³.

Στην *Προσωρινή διακοπή* (2010), ο Camilleri, αντλώντας υλικό από τα ιταλικά δικαστικά χρονικά¹⁴, συνθέτει ένα οικονομικό-ερωτικό αστυνομικό¹⁵ μυθιστόρημα με έντονο το στοιχείο της σάτιρας. Σε μια Ιταλία που μαστιζείται από την κρίση, εργοστάσια κλείνουν, εργάτες που καταλήγουν στην ανεργία διαμαρτύρονται με κίνδυνο της ζωής τους, ενώ εκρήγνυνται προβοκατόρικες βόμβες και τα πλούσια στελέχη εταιρειών ενδιαφέρονται μόνο για το κέρδος και την επαγγελματική τους ανέλιξη. Πολλές επιχειρήσεις χρεοκοπούν και άλλες συγχωνεύονται, αποφασίζονται απολύσεις και γίνονται διαπραγματεύσεις με υφυπουργούς που δεν επιθυμούν να δυσαρεστήσουν τους εκλογείς τους. Στην καπιταλιστική αυτή κοινωνία κυριαρχούν η εργασιακή επισφάλεια, οι σχέσεις εξουσίας και η υποκρισία. Ο Μάουρο Ντε Μπλάζι είναι γενικός διευθυντής μιας μεγάλης εταιρείας. Η γραμματέας του είναι σχεδιασμένο να δολοφονηθεί από έναν πρώην αστυνομικό και νυν πληρωμένο (από τον Μάουρο) εγκληματία, αφού, πέφτοντας θύμα εξαπάτησης, έχει αφήσει να διαρρεύσουν απόρρητα έγγραφα υπογεγραμμένα από τον εργοδότη της και τον πρόεδρο μιας κατεστραμμένης επιχείρησης, εις βάρος των εργαζομένων δύο επιχειρήσεων. Τελικά, η γραμματέας θα αυτοκτονήσει και ο Μάουρο, ο ηθικός αυτουργός της αυτοχειρίας της, θα τιμωρηθεί εμμέσως υφιστάμενος εγκεφαλικό επεισόδιο στο τέλος του έργου.

Ο συγγραφέας, παρουσιάζοντας στο μυθιστόρημα αυτό πρόσωπα που στερούνται ηθικών φραγμών, καθώς και τον προκλητικό τρόπο ζωής των ευημερούντων, αναδεικνύει την υποκρισία των Ιταλών μεγαλοαστών και στηλιτεύει τη διαπλοκή στα υψηλά κλιμάκια της ιταλικής κοινωνίας· βάζει έτσι στο στόχαστρό του εκτός των άλλων, χωρίς να αναφέρεται ρητά,

11. Natasha Lemos, Eleni Yannakakis (επιμ.), *ό.π.*, σ. 11, 143-203.

12. Edmond Cros, «Sociologie de la littérature», στο Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (επιμ.), *Théorie littéraire*, Παρίσι, P.U.F., 1989, σ. 219 και Edmond Cros, «Towards a Sociocritical Theory of the Text», *Sociocriticism*, vol 26, no 1-2 (2011), σ. 31-47. <https://tinyurl.com/bczakjzr> (16/7/2021).

13. Yorgos Perantonakis, *ό.π.*, σ. 198-200.

14. Αντρέα Καμιλέρι, *Προσωρινή διακοπή*, μτφ. Φωτεινή Ζερβού, Αθήνα, Πατάκης, 2010, Σημείωση.

15. Εξ άλλου, κατά καιρούς έχει προταθεί ως μοναδικό κριτήριο για το αστυνομικό είδος η ύπαρξη μυστηρίου. Βλ. Martin Kayman, *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection and Narrative*, Μπέϊνγκστούκ, Palgrave Macmillan, 1992, p. 4.

τη νοοτροπία και τις πρακτικές της διεφθαρμένης μπερλουσκονικής κυβέρνησης¹⁶ αλλά και της επίσης διεφθαρμένης και αναποτελεσματικής αστυνομίας.

Στην *Πυραμίδα από λάσπη* (2014), πλημμύρες λόγω σφοδρών βροχοπτώσεων προξενούν ανυπολόγιστες ζημιές σε σπίτια και καλλιέργειες στην Ιταλία, λόγω της αδιαφορίας των κυβερνήσεων για την προστασία του εδάφους. Ο Σάλβο Μονταλμπάνο, αστυνομικός διευθυντής του Τμήματος της επινοημένης σικελικής πόλης Βιγκάτα¹⁷, θα κληθεί να εξιχνιάσει τη δολοφονία ενός λογιστή, που βρέθηκε νεκρός σε μια σήραγγα στο εργοτάξιο κατασκευής ενός αγωγού ύδρευσης. Στο πολύπτυχο αυτό έγκλημα πρωταγωνιστούν οι μεγάλες κατασκευαστικές εταιρείες που νέμονται τα δημόσια έργα και που ελέγχονται από δύο ανταγωνίστριες μεταξύ τους οικογένειες της σικελικής μαφίας¹⁸. Ένας διαβόητος μαφιόζος με ισχυρές πολιτικές διασυνδέσεις κρύβεται πίσω από την εντολή της διακοπής των εργασιών στα εργοτάξια, με συνέπεια τη δημιουργία ενός πλήθους απλήρωτων οικοδόμων. Στο φως έρχονται πληρωμές των εργαζομένων στις εταιρείες με χρήματα μη δηλωμένα στην εφορία και εγκληματικές αθετήσεις πολλών εταιρειών στους όρους των συμβάσεων εκτέλεσης έργου, με στόχο τη μεγιστοποίηση του κέρδους της μαφίας.

Στο μυθιστόρημα, εκτός από τον λογιστή, δολοφονούνται επίσης η σύζυγός του, για να μην προβεί σε αποκαλύψεις για τη δράση των μαφιόζων, και ένας οικοδόμος. Αυτόν θα τον βάλουν να ομολογήσει τον φόνο του λογιστή και να καταθέσει πως ο τελευταίος είχε αποπειραθεί να τον δολοφονήσει, μαθαίνοντας πως ήταν εραστής της γυναίκας του¹⁹. Αργότερα, εκτελεστές της μαφίας θα σκοτώσουν τον οικοδόμο στη φυλακή, κάνοντας τον φόνο να μοιάζει με κατάληξη ενός καβγά μεταξύ κρατούμενων. Η λάσπη και η βρομιά, ορατή λόγω των έντονων πλημμυρών αλλά και αόρατη λόγω της μεγάλης διαφθοράς, συνιστά μοτίβο²⁰ στο κείμενο αυτό. Διεφθαρμένοι πολίτες υπεράνω πάσης υποψίας, πολιτική και επιχειρηματική διαπλοκή, μίζες, φοροδιαφυγή, υπεράκτιες εταιρείες, ξέπλυμα μαύρου χρήματος, χειραγώγηση διαγωνισμών δημοσίων έργων, επικίνδυνες παραλείψεις και κερδοσκοπία των μεγάλων εταιρειών εις βάρος ακόμη και της

16. Michael Shin, John Agnew, *Berlusconi's Italy: Mapping Contemporary Italian Politics*, Φιλαδέλφεια, Temple University Press, 2008.

17. Για το γεωγραφικό τρίγωνο Αγκριτζέντο – Ρακαλμούτο – Πόρτο Εμπέντοκλε και το μυθολογικό Μοντελούζα – Ρεγκαλέτρα – Βιγκάτα, βλ. Giovanni Capocchi, «Porto Empedocle – Girgenti – Racalmuto: il triangolo delle storie», στο *Diacritica*, vol 4, no 34 (2020), σ. 28-40. <https://tinyurl.com/2awfuhe7> (18/7/2021).

18. Για τους Σινάγκρα, βλ. Anel Anivac (επιμ.), *L' Italia di Montalbano*, αυτοέκδοση, 2018, p. 33. <https://tinyurl.com/86ams9tz> (17/7/2021).

19. «Ήταν παράδοση στη Σικελία κάθε έγκλημα της Μαφίας αρχικά να παρουσιάζεται σαν υπόθεση συζυγικής απιστίας». Βλ. Αντρέα Καμίλερι, *Πυραμίδα από λάσπη*, μτφ. Φωτεινή Ζερβού, Αθήνα, Πατάκης, 2016, σ. 96.

20. Μέσα από λεκτικές παρηγήσεις, επιπλέον, η λάσπη συνδέεται με το αίμα και, άρα, η διαφθορά και η μαφία με τις δολοφονίες (fangu-sangu, fango-sangue). Βλ. Charlotte Moge, «La piramide di fango di Andrea Camilleri (2014)». <https://tinyurl.com/hxtrpe9m> (18/7/2021). Όταν, μάλιστα, ο βοηθός του Μονταλμπάνο, Καταρέλα, τον ρωτά γιατί η σικελική λέξη «sangu» γίνεται «sangue» στα ιταλικά, ενώ το «fangu» παραμένει «fango», ο επιθεωρητής τού εξηγεί ότι η λάσπη είναι πάντα λάσπη σε όλες τις γλώσσες του κόσμου, δηλαδή ότι η διαφθορά έχει παντού τον ίδιο χαρακτήρα και τις ίδιες επιπτώσεις: «Catarè, pìrchì il fango, essenno fango, è sempri fango in tutte le lingue del munno». Βλ. Andrea Camilleri, *La piramide di fango*, Παλέρμο, Sellerio, 2014, p. 15.

υγείας των πολιτών, πλαστές εκθέσεις καταλληλότητας έργων, εκβιασμοί, απειλές, φόνοι και απόπειρες δολοφονίας με στόχο την εκδίκηση, πληρωμένοι δημοσιογράφοι και τηλεοπτικά κανάλια που λειτουργούν ως φερέφωνα της μαφίας²¹, ανεργία και απελπισία κυριαρχούν στο μυθιστόρημα. Στο τέλος του έργου απονέμεται δικαιοσύνη μέσω του Μονταλμπάνο, που ως αριστερός αντιτάσσεται στα συμφέροντα της μαφίας και ως αστυνομικός εκτελεί το καθήκον του, αλλά το οργανωμένο έγκλημα εξακολουθεί να επικρατεί²².

Ο Camilleri επιστρατεύει το μαύρο χιούμορ, την ειρωνεία και τη σάτιρα²³ για τον καυτηριασμό των κακώς κειμένων της Ιταλίας, με πρωταγωνίστρια σχεδόν πάντοτε τη Σικελία, από όπου κατάγεται, διανθίζοντας τα κείμενά του με τη σικελική διάλεκτο²⁴. Κατά τον συγγραφέα, οι εκπρόσωποι των τεσσάρων εξουσιών στη χώρα αλληλοσυγκάλυπτουν τις παράνομες πράξεις τους, ενώ για την ευδοκίμηση της μαφίας δεν ευθύνονται αποκλειστικά οι πολίτες αλλά η απουσία ενός κράτους δικαίου και κυρίως οι διασυνδέσεις της πολιτικής εξουσίας με το οργανωμένο έγκλημα²⁵. Καθώς η Σικελία δηλώνει συνεκδοχικά την Ιταλία²⁶, όπως συμβαίνει στο έργο του Leonardo Sciascia²⁷, ο Camilleri καταγγέλλει τη διαφθορά και την εγκληματικότητα σε όλη τη χώρα. Εμπνευσμένο από τα γεγονότα της λεγόμενης Tangentopoli²⁸, το μυθιστόρημα αυτό ασκεί δριμεία κριτική στην Ιταλία της κρίσης²⁹, στην

21. Για την μπερλουσκονική προπαγάνδα, βλ. Norma Rangeri, «Le mani sull'informazione», στο Paul Ginsborg, Enrica Asquer (επιμ.), *Berlusconismo: Analisi di un sistema di potere*, Ρώμη, Laterza, 2011, σ. 124.

22. Αυτό συμβαίνει και στη *Μέρα της κουκουβάγιας* (1961) του Sciascia. Η αντίθεση του Camilleri στη χολιγουντιανή μυθοποίηση της Cosa Nostra, την οποία αντιμετωπίζει με ρεαλιστικό τρόπο, αφορμάται από τον τόπο καταγωγής του, την «πατρίδα» των μαφιόζων, και από τα διαβάσματά του. Βλ. τη συνέντευξη του συγγραφέα: Mark Lawson, «Andrea Camilleri: a life in writing», στην εφ. *The Guardian* (6/7/2012). <https://tinyurl.com/74kwy9nw> (16/7/2021).

23. Simona Demontis, «Dal rito della bombetta al "Petit Cabrón": critica alle ideologie e irrisione della dittatura nell'opera narrativa di Andrea Camilleri e Arturo Pérez-Reverte», στο *Quaderni d'Italia*, no 25 (2020), σ. 232-233/σ. 231-250. <https://tinyurl.com/3up8jwrz> (18/7/2021). Για την πολιτική ως θέμα της σάτιρας, βλ. Matthew Hodgart, *Satire*, Λονδίνο, Weidenfeld & Nicolson, 1969, p. 33-78.

24. Luca Danti, «La lingua e lo stile degli altri: note su intertestualità, pastiche, apocrifi camilleriani», στο Giuseppe Marci, Maria Elena Ruggerini, Veronka Szöke (επιμ.), *Quaderni camilleriani. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Sotto la lente: il linguaggio di Camilleri*, no 15, Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali, 2021, σ. 45-47/σ. 45-60. <https://tinyurl.com/4p6eunv4> (18/7/2021).

25. Τα αστυνομικά μυθιστορήματα της εποχής του Berlusconi πραγματεύονται κυρίως τη συστημική διαφθορά και τους δεσμούς του κράτους με τον υπόκοσμο. Βλ. Antonella Antonelli, *ό.π.*, σ. 9-10.

26. Marco Trainito, *Andrea Camilleri. Ritratto dello scrittore*, Τρεβίζο, Editing, 2008, p. 80. <https://tinyurl.com/3zxa3vwb> (17/7/2021). Ο τρόπος λειτουργίας της μαφίας και οι διασυνδέσεις της με το κράτος όπως αναπαρίστανται στα μυθιστορήματα του Camilleri για την περίπτωση της Βιγκάτα, της φανταστικής πόλης πίσω από την οποία βρίσκεται το Πόρτο-Εμπέντοκλε της Σικελίας, παρατηρούνται σε ολόκληρη την Ιταλία της περιόδου του Berlusconi.

27. Για την επίδραση του Sciascia στον Camilleri, βλ. Giovanni Capocchi, *ό.π.*, σ. 28-40.

28. Η λέξη προέρχεται από το ιταλικό *tangente* («δωροδοκία», «λάδωμα», «μίζα»). Πρόκειται για την εθνική δικαστική έρευνα σχετικά με την πολιτική διαφθορά στην Ιταλία η οποία διενεργήθηκε τη δεκαετία του '90 και είχε ως αποτέλεσμα την αποκάλυψη ενός διεφθαρμένου συστήματος πίσω από τις συμβάσεις δημοσίων έργων, το τέλος της λεγόμενης «Πρώτης Δημοκρατίας» και την εξαφάνιση πολιτικών κομμάτων.

29. Ο Camilleri αξιοποιούσε λογοτεχνικά ειδήσεις που διάβαζε στις εφημερίδες. Βλ. Mark Lawson, *ό.π.* και Αντάιος Χρυσοστομίδης, *Οι κεραίες της εποχής μου*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2012, σ. 345.

οποία επικρατεί η συνεργασία κυβερνώντων και μαφίας.

Πολλά από τα γνωρίσματα της ιταλικής κοινωνίας όπως αυτή περιγράφεται από τον Camilleri στην εποχή μιας παγκοσμιοποιημένης κρίσης είναι εν γένει μεσογειακά αλλά και διεθνή, γι' αυτό και τίθενται υπό πραγμάτευση και από τον Μάρκαρη. Στα *Ληξιπρόθεσμα δάνεια* (2010), πρωταγωνιστεί ο γνωστός από προηγούμενα έργα του συγγραφέα επικεφαλής του Τμήματος Ανθρωποκτονιών της Αστυνομικής Διεύθυνσης Αθηνών Κώστας Χαρίτος³⁰. Η υπόθεση του μυθιστορήματος διαδραματίζεται το 2010, μετά την επιβολή του πρώτου Μνημονίου στην Ελλάδα. Ένας συνταξιούχος διοικητής ελληνικής τράπεζας, ένας εν ενεργεία διευθυντής ξένης τράπεζας, ένα υψηλόβαθμο στέλεχος διεθνούς οίκου πιστοληπτικής αξιολόγησης και ένας διευθύνων σύμβουλος εταιρείας που αναλαμβάνει την είσπραξη των επισφαλών δανείων των τραπεζών δολοφονούνται με αποκεφαλισμό. Παράλληλα, οι αθηναϊκοί δρόμοι γεμίζουν αφίσες που καλούν τους πολίτες να μην πληρώνουν τα τραπεζικά δάνεια και τις πιστωτικές τους κάρτες, αντιστεκόμενοι έτσι στους θεσμικούς εκμεταλλευτές τους. Ο οργανωτής και χρηματοδότης των τεσσάρων ανθρωποκτονιών είναι ένας εξαιρετικά ευκατάστατος επιχειρηματίας, τέως πρωταθλητής στίβου αποκλεισμένος από τους Ολυμπιακούς Αγώνες λόγω ντόπινγκ, πλέον βαριά άρρωστος εξαιτίας της μακροχρόνιας χρήσης αναβολικών. Τις δολοφονίες διαπράττει ο εξαθλιωμένος οικονομικά Σουδανός υπηρέτης του επιχειρηματία.

Τα θύματα των φόνων είναι εκπρόσωποι του χρηματοπιστωτικού συστήματος στον σύγχρονο καπιταλισμό, εγκληματίες «λευκού κολλάρου»³¹, υπεύθυνοι για τη χορήγηση δανείων σε πολίτες και στο ελληνικό κράτος με μεθόδους εξαπάτησης και βαρύτατες ποινές για όσους αδυνατούν να τα αποπληρώσουν. Ο πάμπλουτος ηθικός αυτουργός δεν υπάγεται στους άμεσα πληγέντες από τη δραστηριότητα των θυμάτων. Οι φόνους τους οποίους ενορχηστρώνει αποτελούν συμβολικές πράξεις, όπως τις αντιλαμβάνεται –μέσα από το διαστρεβλωτικό του πρίσμα– ένας ετοιμοθάνατος άνθρωπος που θέλει να αποκτήσει υστεροφημία. Βάσει του δικού του σκεπτικού, το δέλεαρ των ολέθριων για τους πολίτες τραπεζικών δανείων, οι οποίοι θεωρούνται άμοιροι ευθυνών, εξισώνεται με τον εθισμό των πρωταθλητών στο ντόπινγκ· εξ ου και το τυπωμένο σε χαρτί «D» που αφήνει πάνω στα πτώματα. Το δε *modus operandi* των δολοφονιών έχει επίσης έναν συμβολισμό, καθώς από το «τσεκούρωμα» των επιδομάτων των αστυνομικών μεταβαίνουμε στη θανάτωση δι' αποκεφαλισμού με σπαθί όσων θεωρούνται υπεύθυνοι για την κατάσταση αυτή. Το σπαθί, ένα αρχαϊκό φονικό μέσο, συνδέεται με την

30. Ελένη Παπαγεωργίου, «Στην Ελλάδα του αστυνόμου Χαρίτου», στο *The Book's Journal*, τευχ. 10 (2011). http://perinonir.blogspot.com/2011/10/blog-post_16.html (19/7/2021).

31. Edwin Hardin Sutherland, «White-Collar Criminality», στο *American Sociological Review*, vol 5, no 1 (1940), σ. 1-2/σ. 1-12, <https://tinyurl.com/4sakh36u> (19/7/2021) και Βίκυ Βασιλαντωνοπούλου, «Ποιοι είναι οι “εγκληματίες” στην εποχή μας – Η διαχρονική απάντηση», στο Μαργαρίτα Γασπαρινάτου (επιμ.), *Έγκλημα και ποινική καταστολή σε εποχή κρίσης*, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Νέστορα Κουράκη, τόμ. 1, Αθήνα, Σάκκουλας, 2016, σ. 981, <https://tinyurl.com/e3vfwz4v> (20/7/2021) και Κωνσταντίνος Καλλίρης, «Ο διαβρωτικός ρόλος της διαφθοράς σε περιόδους θεσμικής κρίσης», στο *ίδιο*, σ. 799.

πρωτόγονη εκδίκηση απέναντι στο απολύτως σύγχρονο τραπεζικό σύστημα των άυλων αξιών.

Στην *Περαίωση* (2011), σε μια Ελλάδα ταλανιζόμενη από μια επιδεινούμενη κρίση που εξωθεί στην αυτοκτονία πολίτες όλων των ηλικιών, ο αυτοαποκαλούμενος «εθνικός φοροεισπράκτορας» σκοτώνει τέσσερις μεγαλοφοροφυγάδες, αφού πρώτα με διαδικτυακές επιστολές τούς απειλεί με «περαίωση» της ζωής τους, εάν δεν πληρώσουν τους φόρους τους. Η εγκληματική δράση του απηνούς διώκτη όσων φοροαποφεύγουν ή φοροδιαφεύγουν γεμίζει τα κρατικά ταμεία. Επιπλέον, ο δολοφόνος επιδιώκει να βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του τηλεοπτικού κοινού στέλνοντας στα κανάλια βίντεο με τα πτώματα. Ο *serial killer*, γόνος ενός γκασταρμπάιτερ, σπούδασε και δημιούργησε στη Γερμανία μια επιτυχημένη επιχείρηση που αναλαμβάνει τη δημιουργία ενημερωτικών βίντεο για ευρωπαϊκούς αρχαιολογικούς χώρους. Όταν αιτήθηκε από το ελληνικό κράτος χρηματοδότηση για μια πρωτοποριακή εφαρμογή μουσειακής ξενάγησης, η πρότασή του απορρίφθηκε, για να κλέψει την ιδέα του και να αναλάβει το έργο με απευθείας ανάθεση κάποιος Έλληνας με μέσο. Τα κίνητρα του δολοφόνου, συνεπώς, αποδεικνύονται ιδιοτελή, διότι σκοτώνει για να εκδικηθεί ζητώντας μάλιστα προμήθεια από τα χρήματα του δημόσιου ταμείου για την «προσφορά» του στη χώρα, ενώ συνδέονται επίσης με την τραυματική εμπειρία της οικογένειάς του, που αναγκάστηκε να μεταναστεύσει λόγω ανέχειας στη δεκαετία του '60.

Ο κατ' εξακολούθηση ανθρωποκτόνος εδώ είναι «οργανωμένος»³², δολοφονεί με πανομοιότυπο τελετουργικό τρόπο και ασχολείται με τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία των εγκλημάτων του, προσδίδοντάς τους μια θεαματική διάσταση. Σκοτώνει με τόξο και βέλος και με κώνειο³³ (που παραπέμπει στην ποινή του Σωκράτη), αφήνει τα δύο από τα θύματά του σε αρχαιολογικούς χώρους, χρησιμοποιεί στα βίντεο που αποστέλλει στα κανάλια αποσπάσματα από αρχαία κείμενα (τον πλατωνικό διάλογο *Φαίδων ή Περί ψυχής* και την *Ιλιάδα*) και μια παλιά μετάφραση της *Ιλιάδας*, συγκεκριμένα την εκδομένη το 1905 μετάφραση του Αλέξανδρου Πάλλη. Ο «εθνικός φοροεισπράκτορας», επομένως, αναβιώνει διά της επιλογής των φονικών του μεθόδων την ελληνική αρχαιότητα, το κλέος της οποίας αντιδιαστέλλεται με την παρακμή που εμφανίζεται να βιώνει η σύγχρονη Ελλάδα, καθώς και ένα απολεσθέν αρχαϊκό ήθος, που στα *Ληξιπρόθεσμα δάνεια* συμβολιζόταν με το σπαθί.

Στο *Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία* (2012), που εκδίδεται στο αποκορύφωμα της κρίσης, περιγράφεται μια μελλοντική δυστοπία και μια χώρα σε οικτρή δημοσιονομική κατάσταση. Δολοφονούνται ένας επιτυχημένος εργολήπτης δημοσίων έργων, ένας καθηγητής Ποινικού Δικαίου στη Νομική Αθηνών και ένα μέλος του Γενικού Συμβουλίου της ΑΔΕΔΥ. Ο ιθύνων νους των ανθρωποκτονιών, ο νεαρός Κυριάκος Δεμερτζής, είναι μορφωμένος και συμμετέχει σε πλείστες δράσεις αλληλεγγύης. Η αφήγηση δηλαδή σκιαγραφεί γι' αυτόν ένα θετικό προφίλ,

32. Roland Holmes, Stephen Holmes, *ό.π.*, σ. 52-53.

33. Σπυρίδων Τρωϊάνος, Ιουλία Βελισσαροπούλου-Καράκωστα, *Ιστορία Δικαίου*, Αθήνα-Κομοτηνή, Σάκκουλας, 2002, σ. 35.

τουλάχιστον μέχρι την αποκάλυψη των εγκλημάτων του. Αυτό συμβαίνει και με τα άλλα δύο τέκνα των θυμάτων, για τα οποία αφήνεται ανοιχτό το ενδεχόμενο να έχουν συμβάλει στην οργάνωση των δολοφονιών των πατέρων τους, αλλά και με όλους τους νέους, που παρουσιάζονται στο έργο εξιδανικευμένοι και διεκδικητές μιας καλύτερης κοινωνίας. Αντιδιαστέλλονται έτσι με την αλλοτριωμένη γενιά των πατέρων τους, η οποία, αφού έχει «δολοφονήσει» τα ιδανικά της και το μέλλον των παιδιών της, θα δολοφονηθεί τώρα η ίδια κυριολεκτικά από αυτά, προκειμένου να επέλθει η κοινωνική κάθαρση. Σκοτώνοντας τους τρεις τέως αριστερούς αγωνιστές, ο Δεμερτζής αποτρέπει την περαιτέρω ηρωοποίησή τους από τα ΜΜΕ και την ελληνική κοινωνία, εάν δολοφονούνταν από ακροδεξιούς. Ο εκτελεστής των θυμάτων, ένας πρώην συμφοιτητής και συναγωνιστής τους κατά της χούντας, πλέον άνεργος, εξαθλιωμένος και εγκαταλελειμμένος από όλους, ανήκει στους ψυχικά διαταραγμένους λόγω τραυματικών εμπειριών πολυανθρωποκτόνους δράστες³⁴. Τους τρεις δολοφονημένους συνδέει το φοιτητικό τους παρελθόν στο Πολυτεχνείο και η αντιδικτατορική τους δράση, την οποία εξαργύρωσαν με οικονομική επιτυχία και επαγγελματική ανέλιξη. Οι φόννοι έχουν συμβολικό χαρακτήρα, όπως αποδεικνύει η επιλογή των *loci criminalis* και το ότι καθένα από τα τρία θύματα εκπροσωπεί με την επαγγελματική του ιδιότητα μία από τις τρεις έννοιες του αγωνιστικού συνθήματος «Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία». Το μήνυμα του Πολυτεχνείου, το οποίο ακούγεται παραλλαγμένο μετά από κάθε ανθρωποκτονία, δηλώνει ότι καθένα από τα τρία αγαθά του αδικαίωτου τρίπτυχου εκλείπει στη σύγχρονη Ελλάδα.

Ο ηθικός ή οι ηθικοί και ο φυσικός αυτουργός των δολοφονιών, συνεπώς, στοχεύουν να εκδικηθούν τα μέλη της «γενιάς του απόλυτου ναρκισσισμού»³⁵, τα οποία απεμπολούν τις ιδέες τους, καθώς ανεβαίνουν τις βαθμίδες της κοινωνικοοικονομικής ιεραρχίας με όχημα την αντικαθεστωτική δράση τους. Στην επιλογή, εντούτοις, του πατέρα Δεμερτζή ως θύματος από τον γιο του ή των τριών πατέρων ως θυμάτων από τα τέκνα τους λανθάνει το προσωπικό κίνητρο, αφού μεταξύ γονέων και παιδιών υπάρχει χρόνια αντιπαράθεση, ανεξάρτητα από την ιδεολογική της αφετηρία. Ο Δεμερτζής εξασφαλίζει για τον εαυτό του άλλοθι, και οι πιθανοί βοηθοί του βρίσκονται επίσης μακριά κατά την τέλεση των φόννων. Ο δε εκτελεστής, «αποτυχημένος» και κοινωνικά αποκλεισμένος, έχει εγωιστικά κίνητρα για τις τρεις ανθρωποκτονίες, επειδή τα θύματα εκτός από τις κοινές τους αρχές πρόδωσαν και τον ίδιο³⁶ και παρακώλυσαν την επαγγελματική του σταδιοδρομία οδηγώντας τον στην ανεργία³⁷. Αυτός

34. Παναγιώτης Παπαϊωάννου, *Ανθρωποκτόνοι και εξακολούθηση και κατά συρροή: Serial Killers, Mass Murderers – Το ελληνικό παράδειγμα*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 2013, σ. 92.

35. Πέτρος Μάρκαρης, *Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2012, σ. 277.

36. Ο πατέρας Δεμερτζής τον είχε καταδώσει στην Ελληνική Στρατιωτική Αστυνομία της χούντας.

37. Στις σύγχρονες κοινωνίες οι «τυπικοί» ανθρωποκτόνοι προέρχονται κυρίως από τους φτωχούς, τους περιθωριοποιημένους, τους άνεργους κ.ά. Βλ. Eric Hickey, *Encyclopedia of Murder and Violent Crime*, Θάουζαντ Όουκς, Καλιφόρνια, Sage, 2003, p. 10. Κατά τον Marx, η ανεργία που επικρατεί στις βιομηχανικές καπιταλιστικές κοινωνίες ωθεί τους ανθρώπους στην ηθική κατάρρευση και στην εκδήλωση αποκλίνοσας ή και εγκληματικής συμπεριφοράς. Βλ. Ανθοζωή

λοιπόν, καταδιωγμένος από εκείνους των οποίων τη διαφθορά απειλούσε να αποκαλύψει, ήταν αποφασισμένος να τους εξολοθρεύσει, θεωρώντας τους αποκλειστικούς υπεύθυνους για την καταστροφή του σε επίπεδο επαγγελματικό και προσωπικό³⁸. Έτσι, τηρεί μια θριαμβευτική στάση απέναντι στους αστυνομικούς. Οι ανθρωποκτόνοι, δημιουργήματα ενός περιβάλλοντος κοινωνικοοικονομικής και αξιακής παρακμής, καταλήγουν να διαπράττουν εγκλήματα κατά της ζωής άλλων ανθρώπων, παρά τα θετικά γνωρίσματα που τους αποδίδονται αρχικά μέσα στα έργα.

Οι αφηγηματικές επιλογές στα εξεταζόμενα μυθιστορήματα συνδέονται με τον τρόπο αναπαράστασης της κρίσης και των δολοφόνων. Η αφήγηση είναι πρωτοπρόσωπη, ομοδιηγητική, και δη αυτοδιηγητική³⁹ –με φορέα τον Χαρίτο– και ενεστωτική⁴⁰, δηλαδή η εκφορά της είναι ταυτόχρονη με τα γεγονότα. Δεν επιχειρείται η ψυχολογική βυθομέτρηση του κάθε ανθρωποκτόνου, τον χαρακτήρα και την προσωπικότητα του οποίου γνωρίζουμε μέσα από τις κρίσεις του έμπειρου αστυνόμου και από τα ψυχολογικά προφίλ που εκπονεί μια ψυχολόγος. Η σταθερή εσωτερική εστίαση που στηρίζεται στην οπτική του Χαρίτου έχει ως συνέπεια τη σχετικά περιορισμένη διείσδυση στον τρόπο σκέψης των δολοφόνων, που ηθογραφούνται κυρίως διηγούμενοι εν συντομία τη ζωή και τις πράξεις τους μέσω διαλόγων ή σύντομων, περιγραφικών μονολόγων⁴¹. Η αιτιολόγηση των εγκλημάτων πραγματοποιείται στο τέλος κάθε μυθιστορήματος διά στόματος των αυτουργών τους αλλά και στην πορεία του έργου, μέσω της παρουσίας των συμβάντων που πλαισιώνουν τη δράση των δολοφόνων ή και οδηγούν σε αυτή διαμορφώνοντας την προσωπικότητα και τις διαθέσεις τους.

Οι κατ' εξακολούθηση ανθρωποκτόνοι αποτελούν μια σπάνια κατηγορία εγκληματιών στην Ελλάδα και εμφανίζονται συχνότερα στις ΗΠΑ⁴². Η επιλογή του συγκεκριμένου τύπου ήρωα από τον συγγραφέα, επομένως, έχει όχι πραγματολογική αλλά ιδεολογική στόχευση και αντανάκλα την επιθυμία αναπαράστασης των «τερατογενέσεων» της κρίσης. Ο *mission-oriented serial killer* σκοτώνει μια ομάδα ανθρώπων την οποία θεωρεί ανεπιθύμητη (τραπεζίτες, φοροφυγάδες κ.ά.), έχοντας αναγάγει σε καθήκον ζωής την εξάλειψή της. Η ανθρωποκτόνα

Χάιδου, *Θετικιστική Εγκληματολογία: Αιτιολογικές προσεγγίσεις του εγκληματικού φαινομένου*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 1996, σ. 234.

38. «Αυτοί με σκότωσαν πριν τους σκοτώσω εγώ» (*Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία*, σ. 316).

39. Gérard Genette, *Σχήματα III. Ο λόγος της αφήγησης: Δοκίμιο μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, μτφ. Μπάμπης Λυκούδης, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 320-321. Έχουμε αυτοβιογραφικό αφηγητή και αυτοαφήγηση. Βλ. Dorrit Cohn, *Διαφανή πρόσωπα. Αφηγηματικοί τρόποι για την παρουσίαση της συνείδησης στη μυθοπλασία*, μτφ. Δήμητρα Μπεχλικούδη, Αθήνα, Παπαζήσης, 2001, σ. 37. Διαφέρει από την τριτοπρόσωπη αφήγηση με μηδενική εστίαση του Camilleri.

40. Για τον ενεστώτα «της ανάκλησης», βλ. Dorrit Cohn, *ό.π.*, σ. 259-260.

41. Είναι ενσωματωμένοι στον διάλογο. Οι δολοφόνοι αποτελούν ενδοδιηγητικούς, ομοδιηγητικούς αφηγητές, η αφήγηση των οποίων έχει ως αποδέκτη τον Χαρίτο. Η μεταδιηγητική αφήγηση έχει εδώ μια εξηγητική λειτουργία. Βλ. Gérard Genette, *ό.π.*, σ. 324-325, 306-307.

42. Βλ. την ιστοσελίδα της ΕΛ.ΑΣ.: <http://www.astynomia.gr/newsite.php?&lang=> (20/7/2021) και Παναγιώτης Παπαϊωάννου, *ό.π.*, σ. 469.

δράση αυτού του δολοφόνου, που συνήθως ζει μια «φυσιολογική» ζωή και εργάζεται⁴³ (π.χ. *Περαίωση*), μπορεί να αποδοθεί στην κοσμοθεωρία, τα βιώματα και το αξιακό του σύστημα⁴⁴. Τέλος, οι *serial killers* του Μάρκαρη «υπογράφουν»⁴⁵ τοποθετώντας με χαρακτηριστικό τρόπο τα πτώματα ή αφήνοντας διαφόρων ειδών μηνύματα ή σημειώματα⁴⁶.

Οι μυθοπλαστικοί εκδικητές των αστυνομικών έργων της κρίσης διακρίνονται γενικά στους τιμωρούς με προσωπικό κίνητρο⁴⁷ και στους ιδεοληπτικούς τιμωρούς, που επικαλούνται ως κίνητρο για την εγκληματική τους δράση λόγους ιδεολογίας⁴⁸. Αμφότεροι παρακάμπτον τις νόμιμες διαδικασίες δικαίωσής τους καταφεύγοντας στην αυτοδικία για την ανταπόδοση της βλάβης που υπέστησαν άμεσα ή έμμεσα. Στη δεύτερη παραπάνω κατηγορία τιμωρών εντάσσονται οι εκ συνειδήσεως και οι εκ πεποιθήσεως εγκληματίες⁴⁹. Στην *Τριλογία της Κρίσεως*, οι εκ πεποιθήσεως (έως έναν βαθμό) ανθρωποκτόνοι αναλαμβάνουν να αφανίσουν ο καθένας από μία ομάδα πολιτών την οποία θεωρεί υπεύθυνη για τα δεινά των Ελλήνων. Οι αυτόκλητοι αυτοί τιμωροί⁵⁰, που τάσσονται στο πλευρό της αδικημένης πλειονότητας των πολιτών της σύγχρονης Ελλάδας⁵¹, θέτουν ηθικά διλήμματα στον αστυνόμο, του οποίου ο θεσμικός ρόλος είναι η διατήρηση της τάξης. Λόγω της κριτικής τους στάσης απέναντι σε επίκαιρα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα αλλά και στις χρόνιες παθολογίες της Ελλάδας, τα κείμενα αυτά μοιάζουν με τα αστυνομικά έργα άλλων συγγραφέων της Μεσογείου (Montalbán, Camilleri) και όχι μόνο (Izzo, Attia). Το στοιχείο που ισχυροποιεί την κριτική του Μάρκαρη είναι ότι ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής, μολονότι αποτελεί δημιούργημα ενός αριστερού συγγραφέα, είναι Έλληνας αστυνομικός με μικροαστική νοοτροπία, έχει υπηρετήσει στην Ελληνική Στρατιωτική Αστυνομία κατά τη δικτατορία και οι πολιτικές του θέσεις κλίνουν προς τη Δεξιά, σε αντίθεση με τους αριστερούς πρωταγωνιστές των Montalbán και Camilleri, που πρεσβεύουν τις πολιτικές ιδέες των συγγραφέων τους.

Στην *Τριλογία της Κρίσεως*, παρουσιάζοντας την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της Ελ-

43. Καλλιόπη Σπινέλλη, *Εγκληματολογία – Σύγχρονες και παλαιότερες κατευθύνσεις*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη, 2014, σ. 101.

44. Παναγιώτης Παπαϊωάννου, *ό.π.*, σ. 35-36.

45. *Ο.π.*, σ. 289-290.

46. James Alan Fox, Jack Levin, «Serial Murder: Popular Myths and Empirical Realities», στο M. Dwayne Smith, Margaret Zahn (επιμ.), *Homicide: A Sourcebook of Social Research*, Θάουζαντ Όουκς, Καλιφόρνια, Sage, 1999, σ. 165-175.

47. Τέτοιοι είναι οι δολοφόνοι του Camilleri.

48. Η μορφή του κατ' εξακολούθηση και του κατά συρροήν ανθρωποκτόνου-τιμωρού εμφανίζεται και στα αστυνομικά μυθιστορήματα *Παλιοί λογαριασμοί* (2012) του Γρηγόρη Αζαριάδη και *Ας πέσουμε* (2016) του Δημήτρη Καπετανάκη αντίστοιχως.

49. Νικόλαος Δημητράτος, *Ο δράστης εκ πεποιθήσεως και ο εκ συνειδήσεως δράστης*, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, Σάκκουλας, 2013, σ. 11-12 (κυρίως).

50. Björn Saemann, *Vigilante Justice in American Culture and Graphic Novels – Analysing Frank Miller's "Batman: The Dark Knight Returns"*, πτυχιακή εργασία, Μόναχο, GRIN Verlag, 2010, p. 10-15 (κυρίως).

51. Ο τύπος του στρατευμένου εγκληματία πρωτοπαρουσιάζεται στο *Ο Τσε αυτοκτόνησε* (2003).

λάδας της κρίσης μέσω μιας αφήγησης που διαπνέεται συχνά από πικρό χιούμορ⁵² και σατιρική διάθεση⁵³, ο Μάρκαρης υπερβαίνει την ανοιχτή καταγγελία⁵⁴ και τη στενά ειδησεογραφική προσέγγιση. Τα κείμενα αυτά, που προβάλλουν μια απαισιόδοξη εικόνα της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας, στοχεύοντας σε μια «βαθιά κοινωνικοπολιτική ανάλυση της νεότερης Ελλάδας και της παγκοσμιοποιημένης δυτικής κοινωνίας εν γένει»⁵⁵, επιμένουν ιδιαιτέρως στην παρουσίαση της κρίσης ως αναπόφευκτου προϊόντος της κουλτούρας της Μεταπολίτευσης. Στα πτώματα των θυμάτων εγγράφονται τα επιχειρήματα αναφορικά με τις διαχρονικές ευθύνες των κυβερνώντων και των διεφθαρμένων πολιτών για την οικονομική αποτυχία του παρόντος, και η κρίση αναπαρίσταται ως μια δημοσιονομική και συγχρόνως ηθική κρίση της μεταπολιτευτικής Ελλάδας⁵⁶. Το πελατειακό κράτος και η κοινωνία του καταναλωτικού ευδαιμονισμού και της ναρκισσιστικής αυτοπραγμάτωσης⁵⁷ στηλιτεύονται από τον συγγραφέα. Αυτό το κλίμα επίπλαστης ευμάρειας, καθώς και η διαφθορά των εκπροσώπων της πολιτικής και οικονομικής εξουσίας και των απλών πολιτών⁵⁸, θα έχουν μια συνέπεια που εμφανίζεται ως αναπότρεπτη στα κείμενα του Μάρκαρη: θα επώασουν ανθρωποκτόνους που διαπράττουν σειρά εγκλημάτων, ανάλογη με την αλυσίδα κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών και πολιτισμικών προβλημάτων που έπληξαν την ελληνική κοινωνία κατά τις τελευταίες δεκαετίες προ κρίσεως⁵⁹ και κατά τη διάρκεια της κρίσης.

Οι δολοφόνοι, που θεωρούνται αρχικά πρόσωπα υπεράνω υποψίας, emπίπτουν εκ πρώτης όψεως σε κάποιες γενικές κατηγορίες (ανθρωπότυπους)· εντούτοις, αποτελούν σύνθετες –

52. Για το κωμικό και σατιρικό στοιχείο στη σύγχρονη αστυνομική πεζογραφία και γενικά, βλ. Φίλιππος Φιλίππου, *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*, Αθήνα, Πατάκης, 2017, σ. 359 και Κατερίνα Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παραωδία, χιούμορ*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002, σ. 233 (κυρίως).

53. Η σάτιρα στοχεύει στη διόρθωση των ελαττωμάτων (Dryden) και στην αναμόρφωση (Defoe). Βλ. Arthur Pollard, *Σάτιρα*, μτφ. Θεοχάρης Παπαμάργαρης, Αθήνα, Ερμής, 1972, σ. 12.

54. Ωστόσο, πολλοί μελετητές γράφουν για «υπερβολική έμφαση στη συμπτωματολογία» και «ένα “τις πταίει,” που κινήθηκε στις επιταγές του κοινωνικού ρεπορτάζ». Βλ. Ελένη Παπαργυρίου, «Και τώρα τι; Η πεζογραφία της κρίσης (2014-2016)», στην *Εφημερίδα των Συντακτών* (3/7/2016). <https://tinyurl.com/z7bweact> (19/7/2021).

55. Yorgos Perantonakis, *ό.π.*, σ. 191.

56. Μαρίτα Παπαρούση, «Το σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα και η ιδεολογία της βίας και της εγκληματικότητας», στο Βασίλειος Σαμπατακάκης (επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018*, τομ. 1, Αθήνα, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2020, σ. 97-98. <https://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2020/11/tomos1.pdf> (20/7/2021). Αξιοσημείωτο είναι το πώς εξηγεί ο Μάρκαρης την επιλογή του τίτλου της τριλογίας σε ομιλία του. Βλ. Πέτρος Μάρκαρης, «Κρίση και εύκολες λύσεις» (18/12/2014), σ. 1-2. <https://tinyurl.com/tu3xv8rx> (19/7/2021).

57. Νικόλαος Σεβαστάκης, «Σύγχρονος “αντιλαϊκισμός”: Από την πολιτική παθολογία στο πολιτισμικό κακό», στο Νικόλαος Σεβαστάκης, Γιάννης Σταυρακάκης, *Λαϊκισμός, αντιλαϊκισμός και κρίση*, Αθήνα, Νεφέλη, 2012, σ. 20-35.

58. Με αυτούς ασχολείται το υστερόγραφο της τριλογίας, *Τίτλοι τέλους. Ο επίλογος* (2014).

59. Από πολλούς μελετητές η κρίση αποδόθηκε στην αναποτελεσματικότητα και τη διαφθορά του ελληνικού κράτους και θεωρήθηκε ηθική/αξιακή. Βλ. Pantelis Skliasis, Georgios Maris, «The Political Dimension of the Greek Financial Crisis», στο *Perspectives on European Politics and Society*, vol 14, no 1 (2013), σ. 144-164. <https://tinyurl.com/dam2kxw2> (21/7/2021) και Dimitrios Theodosopoulos, «The ambivalence of anti-austerity indignation in Greece: Resistance, hegemony and complicity», στο *History and Anthropology*, vol 25, no 4 (2014), σ. 488-506. <https://tinyurl.com/2ay3jcm> (21/7/2021).

παρότι με μερικώς σκιαγραφημένη ψυχοσύνθεση– προσωπικότητες, απότοκα της αδικίας και των άνισων ευκαιριών⁶⁰ που παρουσιάζονται ως μόνιμα χαρακτηριστικά της ελληνικής πραγματικότητας μετά τη Μεταπολίτευση. Έτσι, εγείρεται ένας προβληματισμός αναφορικά με την αυτοδικία και τις σχέσεις εξουσίας στο πλαίσιο της σύγχρονης χρηματοπιστωτικής οικονομίας και μεταδημοκρατίας. Μέσα στην κρίση, εξάλλου, που εκλήφθηκε ως αφετηρία για την έκφραση των διαθέσεων διαμαρτυρίας, καταγγελίας, ακόμη και βίαιης τιμωρίας απέναντι σε κρατούντες τόσο της ελληνικής όσο και της ευρωπαϊκής πολιτικής σκηνής, οι πολίτες καταδικάσαν στην πλειοψηφία τους την ατιμωρησία και την κοινωνική αδικία⁶¹. Η αδιέξοδη επιλογή της αυτοδικίας έχει λοιπόν αποδοθεί στην έλλειψη εμπιστοσύνης των πολιτών σε ένα σύνολο θεσμών⁶².

Στην *Τριλογία της Κρίσεως*, καθώς δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες εμφάνισης του εγκλήματος, αυτό παρουσιάζεται κυρίως ως κοινωνικό και ιστορικό σύμπτωμα, και οι ανθρωποκτόνοι φαίνεται να μη διαθέτουν άλλη επιλογή εκτός από τη βίαιη δράση-αντίδραση εναντίον ενός διεφθαρμένου συστήματος. Ο δολοφόνος-εκδικητής των υπεύθυνων για τη σήψη της δημόσιας ζωής, άλλωστε, υποστηρίζεται με ενθουσιασμό από την οργισμένη κοινή γνώμη⁶³. Δεδομένου επιπλέον ότι η κρίση εμφανίζεται εν πολλοίς ως υποπροϊόν των ενεργειών των πλουσίων και των πολιτικών ελίτ⁶⁴, στους μυθοπλαστικούς ανθρωποκτόνους ενσαρκώνεται και μια κριτική της νεοφιλελεύθερης πολιτικής. Η καθαρτήρια δράση του δολοφόνου, ωστόσο, που τιμωρεί όσους προκαλούν το κοινό περί δικαίου αίσθημα ενεργώντας μόνο σύμφωνα με το προσωπικό τους συμφέρον, παρότι αιτιολογείται από την αφήγηση με την αμφισβήτηση των ορίων μεταξύ θύτη και θύματος, δεν δικαιολογείται⁶⁵. Εξάλλου, αποκαλύπτεται τελικά ότι τα πραγματικά ελατήρια των *serial killers* είναι «ριζωμένα σε άκρως ιδιοτελείς στρεβλώσεις που έχουν από καιρό μαγαρίσει την προσωπικότητά τους, ακόμα κι αν οι ίδιοι έχουν ταπεινωθεί ξανά και ξανά από εκείνους τους οποίους επιζητούν σφόδρα να εκδικηθούν»⁶⁶. Εν ολίγοις, το «έγκλημα» της κρίσης⁶⁷ εμφανίζεται να διαμορφώνει νοσηρότατες προσωπικότητες

60. William Chambliss, *On the Take: From Petty Crooks to Presidents*, Μπλούμινγκτον, Indiana University Press, 1978.

61. Ιωάννα Τσίγκανου, «Αντεγκληματική πολιτική και τυπικός κοινωνικός έλεγχος στην Ελλάδα της κρίσης», στο Μαργαρίτα Γασπαρινάτου (επιμ.), *ό.π.*, σ. 228.

62. Βίκυ Βλάχου, «Η κρίση ως ευκαιρία ανάδειξης του εγκληματικού φαινομένου: ο ρόλος του θύματος, τα αδιέξοδα και οι προκλήσεις», *ό.π.*, σ. 277.

63. Στον φόνο η κοινωνία παίρνει τη θέση του θύματος απαιτώντας εξιλέωση ή δίνοντας άφεση αμαρτιών. Βλ. Wystan Hugh Auden, «Το ένοχο πρεσβύτεριο», στο Uri Eisenzweig (επιμ.), *Ανατομία του αστυνομικού μυθιστορήματος*, μτφ. Βαγγέλης Μπιτσώρης, Ανδρέας Αποστολίδης, Λήδα Παλλαντίου, Παναγιώτης Ευαγγελίδης, Αχιλλέας Κυριακίδης, Αθήνα, Άγρα, 2009, σ. 168.

64. Σοφία Βιδάλη, *Έγκλημα και κοινωνία*, Αθήνα, ΕΑΠ, 2019, σ. 99.

65. Η Κοτζιά, εντούτοις, ερμηνεύει την αφηγηματική στάση απέναντι στις ανθρωποκτονίες ως θετική. Βλ. Ελισάβετ Κοτζιά, *Ελληνική πεζογραφία 1974-2010. Το μέτρο και τα σταθμά*, Αθήνα, Πόλις, 2020, σ. 277-278.

66. Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *ό.π.*, σ. 840.

67. Πέτρος Μάρκαρης, «Ένας οικονομικός αγώνας κι ένας αγώνας ψυχικής αντοχής», στην εφ. *Ελευθεροτυπία* (9/10/2010). <https://tinyurl.com/udky86kw> (19/7/2021).

με ολέθρια δράση⁶⁸. ανεξάρτητα από το όποιο ιδεολογικό ή κοινωνικό του έρεισμα, συνιστά μια ακραία παραβίαση των θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

Συμπερασματικά, ο Camilleri και ο Μάρκαρης, καταδυόμενοι στον διεφθαρμένο κόσμο της εξουσίας και του αθέμιτου πλουτισμού και επιστρατεύοντας το χιούμορ για να πραγματευτούν σκοτεινά ζητήματα, σκιαγραφούν φιγούρες δολοφόνων γεννημένων από την κρίση. Στα μυθιστορήματά τους, που συγκροτούν κοινωνικοπολιτικά μωσαϊκά της ιταλικής και της ελληνικής κρίσης, ως παράγοντες διαμόρφωσης των ανθρωποκτόνων αναδεικνύονται τα κυρίαρχα οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα, τα μέτρα λιτότητας, τα οικονομικά αδιέξοδα, η ανεργία, η κοινωνική αδικία και η απόγνωση. Όταν θεματοποιείται η αυτοδικία, παρουσιάζεται να εφαρμόζεται από εγκληματικά προϊόντα ενός συγκεκριμένου είδους κοινωνίας, που έχει διαβρώσει τις προσωπικότητές τους. Ο δολοφόνος προβάλλεται ως συνεκδοχή της κρίσης. Ο φόνος, είτε αναπαρίσταται ως αναπόφευκτη κατάληξη παιχνιδιών εξουσίας και οικονομικών διακυβευμάτων και συμφερόντων που ο αριστερός αστυνομικός καταπολεμά (Camilleri)⁶⁹, είτε ως τιμωρία την οποία ο δεξιόφρων κατά τα άλλα αστυνομικός εν πολλοίς κατανοεί (Μάρκαρης), εκλαμβάνεται ως τραγική επίπτωση ενός φόνου μεταφορικού, που έχει τελεστεί σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο.

ΜΠΙΣΧΙΝΙΩΤΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Ελλάδα

68. Σύμφωνα με τον Bonger, ο καπιταλισμός καθιστά πιθανότερη τη μετατροπή των «εγκληματικών ιδεών» σε εγκληματικές πράξεις. Βλ. Patrick Hebberecht, «Willem Bonger (1876-1940)», στο Keith Hayward, Shadd Maruna, Jayne Mooney (επιμ.), *Fifty Key Thinkers on Criminology*, Άμπινγκτον, Όξον, Νέα Υόρκη, Routledge, 2010, σ. 19.

69. Στην *Προσωρινή διακοπή*, όπου δεν πρωταγωνιστεί ο αριστερός Μονταλμπάνο, ωστόσο, οι εκπρόσωποι της αστυνομίας παρουσιάζονται ως διεφθαρμένοι ή/και ανίκανοι.

ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ, ΠΟΛΥΦΩΝΙΑ ΚΑΙ ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟΙ (ΑΝΤΙ)ΚΑΤΟΠΤΡΙΣΜΟΙ ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΟΑΛΒΑΝΙΚΟΥ ΣΥΝΟΡΟΥ

Η εκπνοή του ευρωπαϊκού 20^{ου} αιώνα επεφύλασσε μια δεκαετία που σηματοδεύτηκε από πύκνωση ιστορικών γεγονότων: πολιτικές ανακατατάξεις, πολεμικές συγκρούσεις, (επανα)χάραξη εθνικών συνόρων και μεταναστευτικές ροές αποτέλεσαν σημάδια αποχαιρετισμού ενός κόσμου που άλλαζε αλλά και την έλευση μιας νέας εποχής. Η δεκαετία του 1990 επέφερε στη νοτιοανατολική γωνιά της Ευρώπης σαρωτικές αλλαγές που έθεσαν εκ νέου στο προσκήνιο ζητήματα ταυτότητας. Τα Βαλκάνια που προέβαλλαν διαχρονικά στο δυτικό φανταστικό ως χώρος πολιτισμικού συγκρητισμού και σύγκρουσης, φάνηκε να διεκδικούν την «επιστροφή» τους στην Ευρώπη, καθώς για σχεδόν μισό αιώνα βρισκόταν «κρυμμένα» πίσω από τη βαριά σκιά του παραπετάσματος, αποτελώντας ένα θύλακα που βρισκόταν σε έναν μεταίχμιακό χώρο, γεγονός που όχι απλά τα καθιστούσε έναν «άλλο» αλλά μάλλον «έναν ατελή εαυτό»¹.

Οι νέοι γεωπολιτικοί σχηματισμοί που εμφανίζονται στα Βαλκάνια, τα πορώδη πλέον σύνορα καθώς και το μεγάλο κύμα μεταναστευτικών ροών δημιουργούν στην Ελλάδα μια συλλογική αγωνία για μια ενδεχόμενη «βαλκανοποίηση»², δηλαδή την επιστροφή σε ένα παρελθόν «πρωτόγονο και βάρβαρο». Μέσω της αγωνίας αυτής που σχετίζεται με θέματα ομοιότητας και διαφοράς αναδύεται ίσως πιο έντονα από ποτέ άλλοτε στον ελληνικό 20^ο αιώνα το ζήτημα του «άλλου» καθώς και η σχέση του έθνους με αυτό. Το άλλοτε «γεωγραφικά περιθωριακό ελληνοαλβανικό σύνορο έρχεται συμβολικά στο επίκεντρο»³, όταν χιλιάδες μετανάστες αλβανικής και ελληνικής καταγωγής διασχίζουν τους ορεινούς όγκους της Μουργκάνας, προσδοκώντας την άφιξη σε ένα καπιταλιστικό Ελντοράντο που θα τους διασφάλιζε ευκαιρίες εργασίας και ευημερίας. Για το ελληνικό συλλογικό φανταστικό, το βορειοδυτικό σύνορο είχε συνδεθεί στενά από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα με την «εποποιία του ελληνοαλβανικού συνόρου» και την αποτυχία της ελληνικής διπλωματίας να ενσωματώσει το εν λόγω τμήμα στην εδαφική επικράτεια της. Το τελευταίο είχε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση του όρου «Βόρεια Ήπειρος», όρου «αρχικά διπλωματικού και μετέπειτα πολιτικού»⁴ που σταδιακά επενδύθηκε «με έντονο

1. Μαρία Τοντόροβα, *Βαλκάνια: Η Δυτική φαντασίωση*, μτφ. Πασχάλης Κιτρομηλίδης, Ιουλία Κολοβού, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2005, σ. 59.

2. Στο ίδιο, σ. 29.

3. Vassilis Nitsiakos, «“Brothers” becoming “others”. The Greeks of Albania in Greece after 1990», στο Fotini Tsibiridou & Nikitas Palantzias (επιμ.) *Myths of the other in the Balkans. Representations, social practices, performances*, Θεσσαλονίκη, e-book productions, 2013, σ. 253.

4. Στο ίδιο, σ. 254.

αλτρωτικό περιεχόμενο δημιουργώντας παράλληλα τον μύθο των σκλαβωμένων αδερφών»⁵.

Η νέα πραγματικότητα που διαμορφώνεται περνά στη σφαίρα του δημόσιου λόγου και άλλοτε εκφράζεται μέσω μιας ακραία ρατσιστικής ρητορικής και άλλοτε αποτυπώνεται στο λογοτεχνικό και κινηματογραφικό πεδίο έκφρασης. Η θεματική του συνόρου και της ταυτότητας βρίσκει ίσως την πιο αντιπροσωπευτική έκφρασή της στο σπονδυλωτό μυθιστόρημα του Σωτήρη Δημητρίου *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου* (1993). Γεννημένος στον ακριτικό Τσαμαντά Θεσπρωτίας, ο Δημητρίου εγκαταλείποντας το κυρίαρχο ιδεολογικό αφήγημα της μεγάλης Ιστορίας, στρέφεται στις φωνές και τις μνήμες των υποκειμένων του τόπου του, ανασυνθέτοντας τα γεγονότα ιδωμένα «από τα κάτω», προκρίνοντας το βίωμα και την προσωπική αφήγηση έναντι της επίσημης εθνικής ιστορίας. Παράλληλα, η χρήση της καθημερινής γλώσσας και του Ηπειρώτικου ιδιώματος συνιστά έναν «τρόπο αντίδρασης στη λογοτεχνική ηγεμονία»⁶ εφόσον γλωσσικά και θεματικά εστιάζει στο τοπικό αποκλίνοντας από τη νόρμα της εθνικής λογοτεχνίας. Η ενθουσιώδης υποδοχή του έργου οδηγεί την ίδια κιόλας χρονιά στην κινηματογραφική μεταφορά του τρίτου μέρους του μυθιστορήματος από τον Σωτήρη Γκορίτσα (*Απ' το χιόνι*). Με την ταινία, εγκαινιάζεται ένα νέο είδος κινηματογραφικής προσέγγισης που συνεχώς εντείνει το ενδιαφέρον των Ελλήνων σκηνοθετών για τη συνάντηση με το «άλλο». Το *Μικρό Ημερολόγιο Συνόρων* του Γκασμντ Καπλάνι αποτελεί ακόμη ένα έργο που σηματοδοτεί μια τομή στην ελληνική λογοτεχνική γραφή. Η μεταναστευτική εμπειρία εδώ αποτυπώνεται μέσω μιας μείξης ημερολογιακής καταγραφής και δοκιμίου, που παλινδρομώντας μεταξύ ατομικού και συλλογικού βιώματος, δημιουργεί την εντύπωση μιας πολυφωνικής γραφής. Ο Καπλάνι αποτελεί την πρώτη περίπτωση μετανάστη συγγραφέα που γράφει απευθείας στην ελληνική γλώσσα. Όπως επισημαίνει η Ε. Camatsos, το έργο του εντάσσεται στην τρίτη φάση του εξελικτικού μοντέλου μεταναστευτικής λογοτεχνίας⁷ που προτείνουν οι King, Connell, και White (1995), σύμφωνα με το οποίο η πρώτη φάση περιλαμβάνει μαρτυρίες, η δεύτερη κείμενα που κυκλοφορούν στη μεταναστευτική κοινότητα, ενώ η τρίτη και τελευταία φάση έργα που γράφονται στη γλώσσα της χώρας υποδοχής και συνιστούν έναν διάλογο μεταξύ του κυρίαρχου έθνους και του εθνικά «άλλου».

Το άρθρο φιλοδοξεί να μελετήσει τα τρία έργα, με βάση τρεις θεματικούς άξονες με σταθερό προσανατολισμό στην έννοια του συνόρου. Ο πρώτος, αφορά στην ταυτότητα όπως εμφανίζεται στο πλαίσιο της οικειοποίησης, της κατασκευής αλλά και της (δια)πραγμάτευσης της από τους χαρακτήρες και τους πρωταγωνιστές. Ο δεύτερος άξονας εστιάζει στο ζήτημα της

5. Στο ίδιο.

6. Georgia Farinou-Malamatari, «The representation of the Balkans in modern Greek fiction of the 1990s», στο Dimitris Tziouvas (υπευθ. έκδοσης), *Greece and the Balkans: Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment*, Λονδίνο, Routledge, 2003, σ. 260.

7. Efrosini Camatsos, «Identity in the works of Gazmend Kapllani», στο Efrosini Camatsos, Tassos A. Kaplanis, Jocelyn Pye (eds.), *His words were nourishment and his counsel food: a festschrift for David W. Holton*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Pub., 2014, pp. 285-302.

πολυφωνίας προσπαθώντας να εντοπίσει τυχόν συνδέσεις μεταξύ της έννοιας του πολυφωνικού μυθιστορήματος και της διαλογικότητας όπως ορίζονται από τον Μπαχτίν και του πολυφωνικού είδους τραγουδιού, το οποίο αποτελεί βασικό στοιχείο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που μοιράζονται οι δύο πλευρές εκατέρωθεν του συνόρου. Τέλος, θα μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο τα υποκείμενα συνομιλούν με τον χώρο και μέσω της οικειοποίησής του, τον καθιστούν κοινωνικό. Αυτή η μετατροπή του χώρου σε τόπο δημιουργεί με τη σειρά της γεωγραφικούς (αντι)κατοπτρισμούς που όπως θα δούμε αναλυτικά αντανακλούν τη σχέση μας με το «άλλο» με διαφορετικούς τρόπους.

Η ταυτότητα

Συζητώντας ζητήματα ταυτότητας, ως σημείο εκκίνησης θα πρέπει να τεθεί αδιαμφισβήτητα η έννοια του συνόρου. Σύμφωνα με την Daphne Berdahl, τα σύνορα αποτελούν έναν από τους θεμέλιους λίθους των εθνών-κρατών που η παρουσία τους «δημιουργεί ένα μέσα και ένα έξω» το οποίο καθιστά το απλό πέρασμά τους «έναν μετασχηματισμό ταυτότητας ενός υποκειμένου από πολίτη σε ξένο»⁸. Αν και πρακτικά λειτουργούν ως συμβολικό όριο «που διαφοροποιεί τη μια γεωγραφική ενότητα από την άλλη» η κατασκευή τους «πραγματοποιείται κυρίως στον κοινωνικοπολιτισμικό χώρο»⁹, αφού διαχρονικά τα σύνορα αποτελούν τον κατεξοχήν χώρο ετερότητας αλλά και συνάντησης με το αλλότριο.

Το σύνορο αν και βρίσκεται στο άκρο της εκάστοτε γεωγραφικής ή διοικητικής ενότητας που οριοθετεί, εντούτοις συμβολικά βρίσκεται στο επίκεντρο, καθώς σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Fredrik Barth¹⁰ το πιο σημαντικό στοιχείο στη συγκρότηση των ταυτοτήτων, «δεν είναι το περιεχόμενο του πολιτισμού αναφοράς αυτό καθαυτό, αλλά τα συμβολικά όρια που τις προσδιορίζουν σε σχέση με κάποιες άλλες ομάδες»¹¹. Τα υποκείμενα κατασκευάζουν, αναιρούν και κατανοούν την (εθνική) ταυτότητά τους ως κάτι ειδικό μόνο σε καταστάσεις αλληλεπίδρασης με το «άλλο»¹².

Ο ρευστός χαρακτήρας του συνόρου θεματοποιείται στο μυθιστόρημα του Δημητρίου όπου τα τρία διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα αποδίδουν λογοτεχνικά το σύνορο ως ασταθές και μη παγιωμένο, μέσω της διαρκούς κίνησής του στον ιστορικό χώρο-χρόνο. Στο πρώτο μέρος, τον

8. Vassilis Nitsiakos & Konstantinos Mantzos, «Migration and National Borders: Albanian Migrants to Greece. A local case», στο *Balkan Border Crossings, Annual Proceedings of Konitsa Summer School*, n°1, 2008, p. 255.

9. Στο ίδιο, σ. 256.

10. Fredrik Barth, *Ethnic groups, and boundaries. The social organization of culture difference*, Oslo, 1969, Universitetsforlaget.

11. Η αναφορά στο: Βασίλης Νιτσιάκος & Κωνσταντίνος Μάντζος, «Η διαχείριση της εθνικής ταυτότητας μέσω της μουσικοχορευτικής παράδοσης. Ένα παράδειγμα από την ελληνική μειονότητα της Αλβανίας», *Πρακτικά 3ου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού: Χορός και πολιτισμικές ταυτότητες στα Βαλκάνια*, Σέρρες 15-17 Οκτωβρίου 2004, ΤΕΦΑΑ Σερρών-Δήμος Σερρών, σ. 363.

12. Vassilis Nitsiakos, *ό.π.*, σ. 250

χειμώννα του '44, γυναίκες από το χωριό Πόβλα διασχίζουν το σύνορο –«σύνορο νοητό» όπως το ήξεραν «με το μελό γιατί δεν είχε ούτε σύρμα ούτε στρατό»¹³ προς αναζήτηση υλικής βοήθειας. Αποκορύφωμα της πολυήμερης πορείας αποτελεί η σκηνή του βιασμού μέσα στην εκκλησία, όπου καταφεύγουν προκειμένου να διανυκτερεύσουν με ασφάλεια. Η πράξη του βιασμού περιγράφεται κυρίως μέσα από εικόνες ηχητικών εντυπώσεων, ενώ το σώμα αναπαρίσταται ως ένα όριο που καταπατάται από απρόσκλητους εισβολείς. Η εθνοτική ταυτότητα των δραστών δεν καθίσταται σαφής καθώς «παραμένουν ανώνυμοι και δυνητικά θα μπορούσε να είναι ο οποιοσδήποτε»¹⁴.

Η σκιαγράφηση των χαρακτήρων του Δημητρίου υπονοεί την ύπαρξη ενός κοινού πολιτισμικού παρελθόντος «το οποίο μάλλον ενώνει παρά διχάζει»,¹⁵ αφού τα πρόσωπα στο πρώτο μέρος κινούνται ελεύθερα στη μεθοριακή ζώνη. Αντίθετα, στο δεύτερο αφηγηματικό και χρονικό επίπεδο –μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου πολέμου– εντοπίζεται μια πρώτη διαφορά ως προς τη φύση του συνόρου που έχει πλέον καταστεί πολιτικό μετά την εγκαθίδρυση λαϊκής δημοκρατίας στην Αλβανία¹⁶. Η ελεύθερη μετακίνηση στα χωριά διακόπτεται και το σύνορο αποκτά φυσική υπόσταση με «κουλούρες σύρμα γιομάτες κυπροκούδουνα, που άμα άγγιζε πουλί, λάλαγε η γραμμή, πέρα πέρα»¹⁷. Επιπλέον, ιδεολογικά εμπόδια «διαταράσσουν πλέον το προεθνικιστικό περιβάλλον»¹⁸ γεγονός που επιβεβαιώνεται από τη χρήση νέων γλωσσικών συνηθειών στην καθημερινότητα («Τι παιδάκι μου και παιδάκι μου λες;», [...] 'Η σύντροφε ή τίποτα»). Την ίδια στιγμή, η νέα πραγματικότητα οδηγεί τους ελληνικής καταγωγής χαρακτήρες «να αποδώσουν την ταυτότητά τους σε ένα νέο λόγο “μειονοτικής [...] διαφοροποίησης”»¹⁹ με τέτοιο τρόπο ώστε το πολιτικό σύνορο που επιβάλλεται από τα πάνω, να εσωτερικεύεται και να προβάλλεται εκ νέου από τα υποκείμενα ως εθνικό.

Το τρίτο μέρος του μυθιστορήματος μεταφέρει τον αναγνώστη στις αρχές της δεκαετίας του '90 όταν η πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος οδηγεί στο «άνοιγμα» των συνόρων και τη μαζική εισροή μεταναστών στον ελλαδικό χώρο. Παρακολουθώντας τα γεγονότα μέσα από την αφήγηση του εγγονού της Σοφιάς, η εστίαση αλλάζει για ακόμα μια φορά. Ο αφηγητής από πολύ νωρίς προβάλλει την εθνοτική του ταυτότητα, ενώ το συλλογικό «εμείς» με το οποίο ταυτίζεται, δημιουργεί στον αναγνώστη την εντύπωση πως ό,τι διαβάσει προέρχεται από την ιστορία ενός «Βορειοηπειρώτη». Στις τελευταίες γραμμές του μυθιστορήματος όταν αποκαλύπτεται ότι το

13. Σωτήρης Δημητρίου, *Ν' ακούω καλά τ' όνομά σου*, Αθήνα, Κέδρος, 1993, σ. 14.

14. Georgia Farinou-Malamatari, *ό.π.*, σ. 260.

15. Στο ίδιο, σ. 261.

16. Andrew C. Danopoulos, Constantine P. Danopoulos, «Albanian Migration into Greece: The Economic, Sociological, and Security Implications», *Mediterranean Quarterly*, vol. 15 no. 4, 2004, σ. 110.

17. Σωτήρης Δημητρίου, *ό.π.*, σ. 55.

18. Vangelis Calotychos, «Migrations, Prospects», στο Eric D. Weitz and Jack Zipes (επιμ.), *The Balkan Prospect: Identity, Culture, and Politics in Greece after 1989*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmillan, New York, 2013, σ. 167.

19. Στο ίδιο, σ. 168.

όνομα τού αφηγητή είναι «Σπετίμ», ο αναγνώστης βρίσκεται αμήχανος από την διάψευση της βεβαιότητας για την ταυτότητα του πρωταγωνιστή, καθώς όπως επισημαίνει η Ιωάννα Ναούμ, το ερώτημα για το «ποια είναι άραγε [...] η “σωστή” [του] ταυτότητα»²⁰ παραμένει μετέωρο. Το εύρημα του Σωτηρίου βρίσκει ακριβώς το στόχο του: ο ρευστός χαρακτήρας της ταυτότητας προβάλλεται μέσα από μια διαδικασία στην οποία συμμετέχει ο ίδιος ο αναγνώστης.

Στην κινηματογραφική μεταφορά, το όνομα του πρωταγωνιστή αλλάζει σε «Αχιλλέας», καθώς φαίνεται πως ο σκηνοθέτης επιθυμεί να μετατοπίσει το βάρος στη μειονοτική ταυτότητα του πρωταγωνιστή: για τον «Βορειοηπειρώτη» Αχιλλέα, η ταυτότητά του βρίσκεται πάντα «στην άλλη πλευρά του συνόρου»²¹. Το αρχικό αίσθημα υπερηφάνειας για την καταγωγή μετατρέπεται σταδιακά σε αίσθημα ντροπής ή ενοχής για τα υποκείμενα. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στον σταθμό των λεωφορείων, όπου ο Αχιλλέας γνέφει καταφατικά στην ερώτηση: «Δε θέλετε να σας καταλαβαίνουν, ε;». Παρόλο που στις αρχές της δεκαετίας του 1990 η ελληνικότητα υπήρξε αντικείμενο διεκδίκησης από τους μετανάστες –τόσο ελληνικής όσο και αλβανικής²² καταγωγής, καθώς εξασφάλιζε ευκολότερη «είσοδο αλλά και αποδοχή»²³ στη χώρα υποδοχής – όσο ο ξενοφοβικός λόγος επιτεινόταν, νέα σύνορα υψώθηκαν «αυτή τη φορά συμβολικά»²⁴, γλωσσικά και κοινωνικά.

Αν μέχρι στιγμής έχουμε δει πως οι περιπτώσεις των ελληνικής καταγωγής μεταναστών βρίσκονται σε μια μεταιχμιακή κατάσταση, η περίπτωση του Γκασμέντ Καπλάνι, είναι σίγουρα διαφορετική αφού πρόκειται για έναν μετανάστη που η ταυτότητά του προσλαμβάνεται ως «καθαρά αλβανική». Για τους μετανάστες που η ταυτότητά τους δεν ακουμπούσε πάνω σε αλυτρωτικές ιδεολογίες, η αρνητική αντιμετώπιση κανονικοποιήθηκε και εκφράστηκε κυρίως από τα μέσα ενημέρωσης:

Στις ειδήσεις ο δημοσιογράφος που εκφράζει το λαϊκό αίσθημα δε θέλει με τίποτα να απαλλαγεί από το παρατσούκλι σου, από το όνομά σου, από την ετικέτα σου: λαθρομετανάστης, λαθρόβιος, λαθραίος...²⁵.

Μέσω μιας διαδικασίας που οδηγούσε στη βιολογικοποίηση της ετερότητας με όρους που παρέπεμπαν στην έννοια της φυλής, οι Αλβανοί μετανάστες ειδώθηκαν ως εισβολείς που απειλούσαν την «καθαρότητα» και αυθεντικότητα της ελληνικής ταυτότητας. Η «επιστροφή» των Βαλκανίων στην Ευρώπη, προκάλεσε έναν απίστευτο διαγκωνισμό των βαλκανικών λαών

20. Ιωάννα Ναούμ, «Μητριές πατρίδες των Βαλκανίων», στο *Περάσματα, Μεταβάσεις, Διελεύσεις: Όψεις μιας λογοτεχνίας εν κινήσει: Πρακτικά ΙΕ' Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης*, 1–4 Μαρτίου 2017, σ. 633.

21. Georgia Farinou- Malamatari, *ό.π.*, σ. 257.

22. Vassilis Nitsiakos, *ό.π.*, σ. 248.

23. Anna Triandafyllidou, and Mariangela Veikou, «The Hierarchy of Greekness: Ethnic and National Identity Considerations in Greek Immigration Policy», στο *Ethnicities*, vol. 2, no. 2, 2002, pp. 189–208.

24. Στο ίδιο, σ. 248.

25. Γκασμέντ Καπλάνι, *Μικρό Ημερολόγιο Συνόρων*, Αθήνα, Λιβάνη, 2006, σ. 71.

«για την “ευρωπαϊκότητα” τους και το πολιτισμικό πρεστίτζ τους»²⁶. Μέσα σε αυτή την ιεραρχική επανακατασκευή, κάποιες χώρες θεωρήθηκαν πιο «ευρωπαϊκές» ενώ άλλες «απολίτιστες» και ως εκ τούτου πιο «βαλκανικές»²⁷. Για να περιγράψει τη συνθήκη αυτή, η Milica Bakic-Hayden εισήγαγε την έννοια των «φωλιασμένων οριενταλισμών» (nesting orientalisms) που αφορά την πρόσληψη κάποιων βαλκανικών χωρών από άλλες ως κατώτερων, με την Αλβανία να λειτουργεί ως το κατεξοχήν παράδειγμα αφού συχνά προσλαμβάνεται ως τα Βαλκάνια μέσα στα Βαλκάνια²⁸. Ο Καπλάνι, εκκινώντας από έναν φροϋδικό όρο, τον «ναρκισσισμό των μικρών διαφορών»²⁹ κάνει λόγο για την «αβάσταχτη ομοιότητα του άλλου» δηλαδή για ένα είδος «ψυχολογικού μηχανισμού» που ενεργοποιείται όταν «το άλλο δεν είναι το «απολύτως άλλο, αλλά προκαλεί την αγωνία της μη διαφοράς»³⁰.

Στο ημι-αυτοβιογραφικό του μυθιστόρημα, ο Καπλάνι βρίσκεται σε μια ουδέτερη ζώνη (no man's land) εντός της οποίας υιοθετεί πολλαπλές ταυτότητες: στα κεφάλαια με πλαγιογράμματη γραφή οι αυτοβιογραφικές εγγραφές οργανώνονται σε ένα είδος που μοιάζει με ημερολογιακή καταγραφή. Στα ενδιάμεσα κεφάλαια που παρεμβάλλονται, ο συγγραφέας Καπλάνι, μεταβαίνει από το ατομικό στο συλλογικό μιλώντας για την παγκόσμια εμπειρία μετανάστευσης. Το υποκείμενο της αφήγησης παλινδρομεί μεταξύ των πολλαπλών ταυτοτήτων που είτε επιβάλλονται εξωτερικά είτε γίνονται αντικείμενο οικειοποίησης από το ίδιο. Στην ουσία όπως επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας, πρόκειται για «ένα ον περικυκλωμένο από σύνορα»³¹ που βρίσκεται πάντα μεταξύ ενός «εδώ» και ενός «εκεί», αλλά σε κανένα από τα δύο απόλυτα. Αρνούμενος να δει τα Βαλκάνια ως μια «αλλότρια και σκοτεινή παρουσία μέσα στον ευρωπαϊκό χώρο»³² –αυτό που η Τοντόροβα περιέγραψε ως «βαλκανισμό»³³–, ο Καπλάνι υιοθετεί μια ταυτότητα υβριδική και βαλκανική³⁴. Η ουδέτερη ζώνη στην οποία βρίσκεται, του επιτρέπει να περιγράψει την ταυτότητά του «όχι ως ένα κολλάζ από ετερόκλητα στοιχεία, αλλά μάλλον

26. Christina Koulouri, «The “Return” of the Balkans to Europe: Rewriting Balkan History after 1989», στο Moschos Morfakidis-Juan Ruiz Jiménez (επιμ.), *Balkan: Procesos Históricos y Desafíos Actuales*, Γρανάδα, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y chipriotas, 2017, σ. 294.

27. Nataša Gregorič-Bon, «Silenced border crossings and gendered material flows in southern Albania», στο Hastings Donnan, Madeleine Hurd, Carolin Leutloff-Grandits (επιμ.), *Migrating Borders and Moving Times: Temporality and the Crossing of Borders in Europe*, Manchester University Press, 2017, σ. 144.

28. Gazmend Kapllani, Nicola Mai, «Greece belongs to Greeks! the case of the Greek flag in the hands of an Albanian student», στο Russell King, Nicola Mai, Stephanie Schwanders-Sievers (επιμ.), *The New Albanian Migration*, Μπράιτον, Sussex Academic Press, 2005, σ. 167.

29. Στο ίδιο, σ. 157.

30. Στο ίδιο.

31. Γκασμέντ Καπλάνι, *Μικρό Ημερολόγιο Συνόρων*, Αθήνα, Λιβάνη, 2006, σ. 96.

32. «Σημείωμα του επιμελητή έκδοσης» στο Μαρία Τοντόροβα, *ό.π.*, σ. 25.

33. Ο όρος αναπτύχθηκε σε αντιστοιχία με τον «οριενταλισμό», δηλαδή την πρόσληψη της Ανατολής από τη δυτική σκέψη ως χώρος του εξωτικού, του μαγικού και της τρυφηλότητας όπως εισήχθη από τον E. Said.

34. Gazmend Kapllani, «Being Greek and Albanian: The “No Man’s Land” of a Double Identity in the Balkans», Lecture held at Harvard University John F. Kennedy School of Government, November 9, 2011, σ. 8.

ως ένα πρίσμα το οποίο διαθλά το φως σε διαφορετικά μεταξύ τους χρώματα και αντανακλάσεις»³⁵.

Πολυφωνία

Εστιάζοντας μέχρι στιγμής στο ζήτημα της ταυτότητας επιχειρήσαμε να δείξουμε ότι δεν αποτελεί συμπαγές στοιχείο, αλλά αντίθετα μια κατηγορία δυναμική που διαφοροποιείται, μετασχηματίζεται και υιοθετείται από τα υποκείμενα ανάλογα με το ιστορικό ή το κοινωνικό πλαίσιο. Στην παρούσα ενότητα, εκκινούμε από το θεωρητικό πλαίσιο του Μιχαήλ Μπαχτίν, όπως διαμορφώθηκε στο έργο *Ζητήματα ποιητικής στον Ντοστογιέφσκι*³⁶, προκειμένου να παρακολουθήσουμε τους τρόπους με τους οποίους η μουσική αρχή της ηπειρώτικης πολυφωνίας συνδέεται με τον πολυφωνικό χαρακτήρα των δύο υπό διαπραγμάτευση μυθιστορημάτων.

Το πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί ένα κοινό πολιτισμικό στοιχείο που εμφανίζεται στις παραμεθόριες περιοχές της Ηπείρου και της Νότιας Αλβανίας. Αυτό το σύνθετο εθνομουσικολογικό φαινόμενο συνιστά ένα «ταυτοποιητικό στοιχείο της συλλογικής μνήμης και έκφρασης»³⁷, ενώ ο ομαδικός χαρακτήρας εκτέλεσής του φέρει έντονα στοιχεία τοπικότητας. Για την εκτέλεση απαιτείται η παρουσία τουλάχιστον τεσσάρων φωνών, με συνηθέστερο αριθμό τραγουδιστών από πέντε ως εφτά³⁸. Η σύνθεσή τους βασίζεται στις αρχές της πεντατονικής κλίμακας, ενώ η εκτέλεση «χαρακτηρίζεται από [...] αυστηρή ιεραρχική σειρά ανάμεσα στους τραγουδιστές»³⁹. Η θεματική των πολυφωνικών τραγουδιών συνδέεται στενά με τις ασχολίες του καθημερινού βίου, τους γενέθλιους τόπους αλλά και το θέμα της ξενιτιάς.

Η αρχή της σύνδεσης της πολυφωνικής μουσικής με το μυθιστόρημα έγκειται σύμφωνα με τον Μπαχτίν, στο γεγονός ότι η απεικόνιση των ηρώων του Ντοστογιέφσκι έχει ως αποτέλεσμα να μην «αποτελούν μόνο αντικείμενα του συγγραφικού λόγου, αλλά και υποκείμενα του δικού τους άμεσου σημαίνοντος λόγου»⁴⁰. Αυτή η αίσθηση ύπαρξης πολλαπλών φωνών και συνειδήσεων, οι οποίες δεν υποτάσσονται στον κυρίαρχο λόγο του συγγραφέα, αλλά καθεμία από αυτές φέρει τα δικά της ίχνη, τις καθιστά «ικανές να σταθούν δίπλα στον δημιουργό τους, να διαφωνήσουν μαζί του και να επαναστατήσουν εναντίον του»⁴¹.

Το μυθιστόρημα του Δημητρίου μάς επιτρέπει να ακολουθήσουμε τις γραμμές που το συνδέουν με το πολυφωνικό μυθιστόρημα, καθώς η άρτια σύλληψη των χαρακτήρων έχει ως

35. Στο ίδιο, σ. 8.

36. Mikhail Bakhtin, *Ζητήματα ποιητικής στον Ντοστογιέφσκι*, (επιμ.) Δημήτρης Τζιόβας, Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, μτφ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Αθήνα, Πόλις, 2000.

37. <http://ayla.culture.gr/>. Τελευταία επίσκεψη στις 27/7/2021.

38. Στο ίδιο.

39. Vassilis Nitsiakos & Konstantinos Mantzos, «Migration and National Borders: Albanian Migrants to Greece. A local case», στο *Balkan Border Crossings, Annual Proceedings of Konitsa Summer School*, n°1, 2008, p. 273.

40. Mikhail Bakhtin, *ό.π.*, σ. 11.

41. Στο ίδιο.

αποτέλεσμα να μην παρουσιάζονται ως φερέφωνα του συγγραφέα, αλλά αντίθετα, καθένας από αυτούς αρθρώνει τον λόγο του με τρόπο αυτόνομο, ως φορέας της ατομικής του συνείδησης. Στα δύο πρώτα μέρη του μυθιστορήματος, η αφήγηση του ίδιου ιστορικού γεγονότος, δεν φιλτράρεται αποκλειστικά μέσω μιας μοναδικής εξηγητικής αρχής. Οι φωνές των δύο αδερφών δεν συγχέονται και καθεμία από αυτές εντοπίζεται σε διαφορετικό πεδίο εκατέρωθεν του συνόρου. Ωστόσο, δεν πρόκειται για ασύνδετα τμήματα που ελλείπει συνοχής θυμίζουν σπαράγματα, αλλά αντίθετα, καθένα από αυτά «αποκτά νόημα στο πεδίο της μιας ή της άλλης συνείδησης»⁴².

Αυτός ο τρόπος σύλληψης των χαρακτήρων, εντοπίζεται και στο μυθιστόρημα του Καπλάνι κατά τη μετάβαση του από το ατομικό βίωμα στη συλλογική εμπειρία. Πράγματι, στα κεφάλαια που παρεμβάλλονται στην κύρια αφήγηση διακρίνουμε τη φωνή της κακοποιημένης μετανάστριας, εκείνου που καίει τα χαρτιά του και αλλάζει όνομα μέσω ενός συμβολικού *rite de passage*, του Έλληνα μετανάστη των αρχών του 20^{ου} αιώνα... Όλα αυτά τα ομιλούντα υποκείμενα στρέφουν το βλέμμα τους τότε «στο παρελθόν της γλώσσας φέρνοντας τα ποικίλα και ανεξίτηλα σημάδια της», και τότε «προς το μέλλον, προς τον συνομιλητή που η απόκρισή του είναι απρόβλεπτη ή και αμφίβολη»⁴³. Κανένας από τους δύο συγγραφείς δεν επιδιώκει την επίτευξη της «σφαιρικής, τελειωμένης και μονολογικής ενότητας» καθώς για τον Δημητρίου «σημείο εκκίνησης» είναι «η απώλεια της ολότητας»⁴⁴. Αμφότεροι στρέφονται στο έλασσον, σε αυτό που η Ιστορία αποσιωπά, στην αποσιωπημένη φωνή του «υποδεέστερου» (*subaltern*) και απομακρύνονται από τη «συστηματική μονολογική ενότητα» η οποία αγνοεί «την καταλυτική πολλαπλότητα των ασυγχώνευτων συνειδήσεων»⁴⁵.

Αντίστοιχα, ο Γκορίτσας προσεγγίζει σκηνοθετικά το θέμα με τρόπο πειραματικό που χαρακτηρίζεται από «πολυεστίαση, κριτική απόσταση και διασπασμένη υποκειμενικότητα»⁴⁶. Για τον Naficy, αυτό το κινηματογραφικό είδος «αποτελεί ένα παράδειγμα ελεύθερου έμμεσου λόγου» αφού «αναγκάζει το κυρίαρχο σινεμά να μιλήσει σε μια μειοψηφική διάλεκτο»⁴⁷. Ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης στρέφει το φακό του στο περιθώριο, εκκινεί μια διαδικασία στην οποία οι φωνές των υποκειμένων αναδύονται και με τη σειρά τους δημιουργούν ένα πλουραλιστικό σύμπαν. Με αυτόν τον τρόπο, η προσοχή του θεατή επανακατευθύνεται «από την ηγεμονία της εικόνας και της νεωτερικότητας προς την ακουστική της διασποράς»⁴⁸, όπου

42. Στο ίδιο, σ. 35.

43. Στο ίδιο, σ. 476.

44. Venetia Apostolidou, «From the underworld to other worlds: political attitudes in contemporary greek fiction», στο Peter Mackridge και Eleni Yannakakis (επιμ.), *Contemporary greek fiction in a united Europe: from local history to the global individual*, Οξφόρδη, Legenda/European Humanities Research Centre, 2004, σ. 101-102.

45. Mikhail Bakhtin, *ό.π.*, σ. 14.

46. Hamid Naficy, «Borders and Border Crossings», στο *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Νιου Τζέρσεϊ, Princeton University Press, 2001, σ. 262.

47. Στο ίδιο, σ. 26.

48. Alex Lykidis, «Travel in Greek Cinema of the 1990s», στο *Journal of Modern Greek Studies*, τχ. 33 (2015), σ. 352/σ. 345-364.

η πολυφωνία και η ετερογλωσσία δημιουργούν νησίδες ετερότητας στη μονολογική αφήγηση.

Ο τρόπος με τον οποίο τα πολυφωνικά τραγούδια συνδέονται με τις μυθιστορηματικές φωνές του Δημητρίου και του Καπλάνι, αλλά και τους ήρωες του Γκορίτσα έγκειται ακριβώς σε αυτή τη διαδικασία ανάδυσης των αυτόνομων λόγων-συνειδήσεων. Σύμφωνα με τον Β. Νιτσιάκο, «τα πολυφωνικά τραγούδια [...] μπορούν να προσεγγίζονται ως πλαίσιο και μέσο για την ανάδυση εναλλακτικών “Λόγων”, οι οποίοι δεν ελέγχονται από την κεντρική κρατική εξουσία»⁴⁹. Οι φωνές αυτές παρουσιάζουν μια φυγόκεντρη τάση καθώς απομακρύνονται συνειδητά από τον πυρήνα της μουσικής σύνθεσης ή στη μεταφορική τους διάσταση του επίσημου λόγου που συνέχει την κυρίαρχη ιδεολογία.

Για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο το πολυφωνικό μυθιστόρημα συνδέεται με την μουσική αρχή της πολυφωνίας, ο Μπαχτίν χρησιμοποιεί το παράδειγμα του μουσικού είδους της φούγκας⁵⁰, που αποτελεί το λόγιο παράλληλο της ηπειρωτικής πολυφωνίας. Και στα δύο είδη, οι φωνές τραγουδούν την ίδια μελωδία αλλά με διαφορά φάσης κάποιων μουσικών μέτρων, στοιχείο που δημιουργεί την εντύπωση της φυγής από την βασική μελωδία. Η αρχή της αντίστιξης (*punctum contra punctum*) στην οποία βασίζεται η σύνθεσή τους, ορίζει διαφορετικές φωνές «να εκτελούν με διαφορετικό τρόπο το ίδιο θέμα»⁵¹. Αντίστοιχα, η πολυφωνικότητα στο μυθιστόρημα απομακρύνει τους ήρωες από τον μονολογικό πυρήνα και δημιουργεί ένα πλήθος φωνών, οι οποίες αποκαλύπτουν αντιστικτικά «την ποικιλομορφία της ζωής και την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων βιωμάτων»⁵² συνδέοντάς τους έτσι με τη μνήμη ενός τόπου.

Γεωγραφικοί (αντι)κατοπτρισμοί

Έχοντας μέχρι στιγμής εξετάσει την έννοια της ταυτότητας αλλά και της πολυφωνίας, μένει να παρακολουθήσουμε τη διαδικασία κατά την οποία ο χώρος αφού πρωτίστως καταστεί τόπος, λειτουργεί ως πεδίο αντανάκλασης και εισέρχεται σε μια σχέση διαλεκτική με τον μετανάστη. Ο Γάλλος ανθρωπολόγος Marc Augé⁵³ διακρίνει τον «τόπο» (και τον διαχωρίζει από το «μη τόπο») στο χώρο, όπου οι ταυτότητες των ατόμων, συλλογικές και ατομικές ορίζονται από αυτόν και αναγνωρίζονται σε αυτόν, όπως ταυτόχρονα ανιχνεύεται και η ιστορική συνέχεια της ίδιας της ομάδας. Ο χώρος δηλαδή μετατρέπεται σε «τόπο», όταν συνυφαίνεται με την ιστορία και τον πολιτισμό της ομάδας που τον παράγει, αποτελώντας ταυτόχρονα σύμβολο συλλογικής

49. Βασίλης Νιτσιάκος, «Εισαγωγή», στο Βασίλης Νιτσιάκος, Ιωάννης Μάνος, Βασίλης Δαλκαβούκης, Αλίκη Αγγελίδου, Γιώργος Αγγελόπουλος (επιμ.), μτφ. Χαρά Κόκκινου, *Τα πολλαπλά σύνορα ενός μεταβαλλόμενου κόσμου: Θεωρητικές προσεγγίσεις και εθνογραφικές δοκιμές στη Νοτιοανατολική Ευρώπη*, Αθήνα, Κριτική, 2018, σ. 25.

50. Από το λατινικό «fugare»: αποδρά, διαφεύγω.

51. Mikhail Bakhtin, *ό.π.*, σ. 71.

52. Στο ίδιο, σ. 71.

53. Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. J. Howe, London Verso, New York, 1995.

ταυτότητας⁵⁴. Τα δύο γεωγραφικά εντοπισμένα παραδείγματα που θα εξετάσουμε, είναι από τη μια το ακριτικό ελληνοαλβανικό σύνορο που λειτουργεί παράλληλα ως όριο αλλά και ως κατώφλι και από την άλλη η κεντρική πλατεία Ομόνοιας, που ως το κέντρο της πόλης των Αθηνών κατέχει συμβολικά κεντρική θέση στην ελληνική εθνική συνείδηση.

Ξεκινώντας την ανασκοπική μας περιδιάβαση από την ελληνοαλβανική μεθοριακή ζώνη, μπορούμε να αντιληφθούμε τους τρόπους με τους οποίους το άγριο ορεινό τοπίο κατέστη ένας τόπος εγγραφής ατομικού βιώματος και συλλογικής μνήμης. Πριν από το κλείσιμο των συνόρων, η μεθοριακή ζώνη αποτελούσε έναν ελεύθερο δίαυλο που συντελούσε στην διαμόρφωση μιας ταυτότητας ρευστής και υβριδικής. Αυτό το σημείο συνάντησης, διαθλούσε πρισματικά φωνές και ταυτότητες των οποίων ο μεταιχμιακός χαρακτήρας καθιστούσε το σύνορο ένα κατώφλι που ίδρυε με τη σειρά του «ενδιάμεσες περιοχές διασταύρωσης ανοίγοντας το μέσα προς το έξω»⁵⁵. Για τις γυναίκες της Πόβλας, οι δρόμοι επικοινωνίας είναι αυτοί που θα διασφαλίσουν προσωρινά τα απαραίτητα μέσω της ανταλλαγής αγαθών. Αφού περνούν από την άλλη πλευρά της-νοητής-γραμμής επιλέγουν να μην επισκεφτούν κάποια χωριά αφού οι κάτοικοί τους «δεν έχουν»⁵⁶, όπως ακριβώς και εκείνες, ενώ σε άλλα χωριά έχουν συγγενείς:

«Μπρος, γυναίκες», είπε η Στόλαινα. «Δεν θα πάμε στον Βούρκο. Θα πάμε εδώ στα κοντοχώρια, [...] Έχομε δικό μας κόσμο, θα βοηθήσουν».

Αυτό το παρελθόν «δρόμων επικοινωνίας και σχέσεων μεταξύ οικογενειών, κοινοτήτων και εθνοτικών ομάδων» συντελούσε στη διαμόρφωση μιας ταυτότητας «διασυνοριακής» ή «διατοπικής»⁵⁷. Στην περίπτωση αυτή, γίνεται σαφής ο τρόπος με τον οποίο ο φυσικός χώρος που σημασιοδοτείται από τα υποκείμενά του, συμμετέχει στην κατασκευή μιας ταυτότητας την οποία όμως δεν υπαγορεύει ρητά, αλλά αντίθετα συμβάλλει στον ρευστό της χαρακτήρα. Παρακολουθώντας την «κίνηση» του συνόρου στον ιστορικό χώρο-χρόνο, στο δεύτερο μέρος που το σύνορο έχει γίνει αδιαπέραστο, εντοπίζεται και πάλι μια σχέση διαλεκτική των ανθρώπων με τον τόπο. Σε αντίθεση με το παρελθόν που «ο κόσμος ήταν πέρα δώθε στο Φιλιάτι, κείθε απ' τη Μουργκάνα και στους Άη Σαράντα από εκείνη τη μεριά», τώρα η εντολή για τους κατοίκους είναι να μαζεύονται «νωρίς στα κονάκια» και να μην προσεγγίζουν «το νοητό σύνορο»⁵⁸. Αυτό που άλλοτε αποτελούσε κατώφλι, μεταμορφώνεται πλέον σε όριο που διαχωρίζει μια μέχρι πρότινος ενότητα και δημιουργεί ένα «μέσα και έξω». Η μόνη επαφή «με το έξω» που μπορεί να

54. Βασίλης Νιτσιάκος, *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, Αθήνα, Οδυσσέας, 2003, σ. 106-110.

55. Σταύρος Σταυρίδης, «Οι αναδυόμενοι κοινοί χώροι ως πρόκληση στην πόλη της κρίσης», στο Κώστας Αθανασίου, Ελένη Βασδέκη, Ελίνα Καπετανάκη, Μαρία Καραγιάννη (επιμ.), *Urban Conflicts*, Θεσσαλονίκη, 2015, σ. 440-449.

56. Σωτήρης Δημητρίου, *ό.π.*, σ. 14.

57. Κωνσταντίνα Μπάδα, «Ιστορίες μετανάστευσης μέσα από παράνομα μονοπάτια. Χώρος και ταυτότητες», στο Μάνος Σπυριδάκης (επιμ.), *Μετασηματισμοί του χώρου, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, Αθήνα, εκδ. Νήσος, 2009, σ. 242.

58. Σωτήρης Δημητρίου, *ό.π.*, σ. 57.

έχει η Σοφιά είναι μέσω της ακοής, όταν ακούει από την άλλη μεριά να ηχούν οι καμπάνες, ενώ η Μουργκάνα, παρά το γεγονός ότι της στερεί την οπτική επαφή με το χωριό της, σηματοδοτεί την ίδια στιγμή την εγγύτητα στο χώρο αφού γνωρίζει πως οι συγγενείς της βρίσκονται πίσω από το βουνό. Με την μετακίνηση στα βόρεια της Αλβανίας, στο πλαίσιο προγραμμάτων ανάμειξης μειονοτικών και ντόπιων πληθυσμών, η οπτική επαφή με το βουνό χάνεται και η αίσθηση της απομάκρυνσης από τον τόπο με τον οποίο συνδέεται η εθνοτική της ταυτότητα επιτείνεται. Μόνο τότε συνειδητοποιεί πως όλα έχουν χαθεί όπως χάθηκε και από τα μάτια της το βουνό «τους»:

Έπαιρε να μουσγκώνει και μόλις βγήκαμ από μια γκούρμπα, τηράω να ιδώ Μουργκάνα, πουθενά Μουργκάνα. «Πού 'ν' το βουνό μας, ω μάλε», λέγω. [...]. Τότε το πήρα απόφαση, πώς το πήρα. Δεν θα 'βλεπα πίσω το χωριό, την μάνα. Όσο ήμουν στο Περδικάρι και τους ένωθα κοντά, έλιζα. Τώρα είπα, Σοφιά, χωρίστηκες για παντοτινά.

Η εγγύτητα και η απομάκρυνση της ηρωίδας από τον τόπο-ορόσημο αποδίδει λογοτεχνικά τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος και ο τόπος, αποτελούν «προσδιοριστικό και συστατικό στοιχείο στην συγκρότηση της ταυτότητας ενώ άλλοτε συμμετέχουν στην ρευστοποίηση και εκκρεμότητά της»⁵⁹. Για τον Σπετίμ που μεγαλώνει μακριά από το σύνορο, η Ελλάδα είναι το ξένο, μυστηριώδες μέρος με το οποίο δεν μπορεί να έχει οπτική επαφή ενώ τα βουνά που κοκκινίζουν φαντάζουν απειλητικά στα παιδικά του μάτια:

Μας ήλεγαν πού είχαμε γύρω γύρω εχθρούς, και πιο πολύ από Ελλάδα. Είχα σκιαχεί πολύ. Μέχρι να πήξει το μελό μου, έλεγα ότι θα 'ρθει από την Ελλάδα φωτιά, πλαγιά πλαγιά, να κάψει το χωριό. Πιο πολύ νόμιζα τούτο, το καλοκαίρι, που κοκκίνιζε τα βουνά ο ήλιος.

Όταν παίρνει την απόφαση να περάσει «από την άλλη πλευρά», το βουνό καθίσταται ο μεταβατικός χώρος, το άγριο τοπίο, ο τόπος μνήμης της μεταναστευτικής εμπειρίας. Το χιόνι⁶⁰ έχει καλύψει τα πάντα και τώρα το σύνορο εξαφανίζεται οπτικά κάνοντας το βουνό έναν μη-τόπο που καθιστά τα όρια μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας δυσδιάκριτα:

Νύχτα ακόμα, ξεπνοϊσμένοι, 'κούσαμε μακριά τους πρώτους πέτους. Κοντεύαμ σε κατοικιά αλλά ήμασταν μέσα ή στην Ελλάδα; Άξαφνα 'κούσαμε ομιλίες στ' αλβανικά κι αλυχτίσματα. Μου κόπηκαν

59. Κωνσταντίνα Μπάδα, *ό.π.*, σ. 232.

60. Έχει ενδιαφέρον να επισημάνουμε πως ενώ κανένα από τα τρία μέρη του μυθιστορήματος δεν φέρει τίτλο, το τρίτο μέρος μεταφέρεται κινηματογραφικά ως *Απ' το χιόνι*. Η επιλογή για τον τίτλο της ταινίας μόνο τυχαία δεν μοιάζει καθώς όταν το χιόνι στην κορυφή της Μουργκάνας καλύπτει τη συνοριογραμμή σηματοδοτεί τον θρίαμβο των φυσικών φαινομένων έναντι των ανθρώπινων οικοδομημάτων. Σε άλλο σημείο παρακάτω, με την άφιξη της ομάδας μεταναστών σε ελληνικό έδαφος, όταν Έλληνες φαντάροι αποφασίζουν να αναζητήσουν αγνοούμενους στο βουνό, αναφέρεται πως το εγχείρημα θα είναι μάταιο αφού μόνο «η άνοιξη θα δείξει». Θα μπορούσαμε ίσως έτσι να συμπεράνουμε, πως το συχνά επανερχόμενο μοτίβο του χιονιού αποτελεί ένα σχόλιο πάνω στον αυθαίρετο τρόπο χάραξης των συνόρων που δεν υπαγορεύεται από κάποια γεωγραφική ή «αντικειμενική» διαφοροποίηση αλλά αποτελεί εν πολλοίς απότοκο διπλωματικών πολιτικών αλλά και του ιστορικού πλαισίου.

τα ποδάρια. Μέσα ήμασταν. Παγώσαμε στον τόπο. Μονάχα οι καρδιές χτυπάγανε, μας έριξαν δυνατό φακό και κάποιος φώναξε: «Μην σκιάεστε, μο διαόλοι, είστε στο Ελληνικό».

Ο Σπετίμ φτάνει στην Ελλάδα και κατά το πέρασμά του συντελείται μια αλλαγή στην ταυτότητά του, αφού πλέον από μειονοτικός Έλληνας γίνεται ο ξένος που δεν χωρά στην ομοιογενή ελληνική κοινωνία.

Αν το σύνορο αποτελεί έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς τόπους ετερότητας, με την άφιξη στη χώρα υποδοχής οι μετανάστες δημιουργούν θύλακες εγκατάστασης στα κέντρα των πόλεων όπου συχνά αναμειγνύονται και αλληλεπιδρούν με τον ντόπιο πληθυσμό. Για την Ελλάδα οι περιοχές γύρω από την πλατεία Ομοιοίας αποτέλεσαν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '90 τόπους εγκατάστασης των νεοεισερχόμενων μεταναστών. Ο μεγάλος αριθμός «οικονομικών ξενοδοχείων [...] καθώς και το πυκνό σύστημα δημόσιων συγκοινωνιών»⁶¹ κατέστησαν την Ομόνοια χώρο συνάντησης που προσέφερε ευκαιρίες κοινωνικοποίησης. Η ατμόσφαιρα της μεγαλόπολης προσφέρει στον μετανάστη τη δυνατότητα της ανωνυμίας, ενώ τα στενά γίνονται το κατάλληλο καταφύγιο για προστασία από αστυνομικούς ελέγχους αλλά και το εξεταστικό βλέμμα των ντόπιων⁶². Στην περίπτωση αυτή, το «άλλο» παραμένει κρυμμένο ώστε να μην διαταράσσει την ομοιογένεια του αστικού τοπίου. Σύμφωνα με τον Β. Καραλή, ο Γκορίτσας στρέφοντας το φακό του για πρώτη φορά σε αυτά τα στενά «εξερευνά τις αόρατες μορφές αποξένωσης» καθώς και «το σάστισμα της μεσαίας τάξης μπροστά σε τέτοιους μη αναμενόμενους ξένους»⁶³.

Ο Αχιλλέας καταφεύγει σε ένα φθινό ξενοδοχείο του κέντρου (που σημειολογικά φέρει το όνομα «Νέα Ήπειρος») και καθημερινά στην Ομόνοια (που το όνομά της επίσης ταυτίζεται με το όνομα του μειονοτικού κόμματος της Αλβανίας) ανακαλύπτει έναν κόσμο εμπορευματικής αφθονίας που του προσφέρει ευκαιρίες για πρόσκαιρη εργασία αλλά και πληρωμένο έρωτα. Η καθημερινότητα των μεταναστών προσκρούει συνεχώς στην ύπαρξη ορίων μεταξύ αστικής ευπρέπειας και παραβατικών συμπεριφορών. Ως αποτέλεσμα αυτού, τα υποκείμενα εσωτερικεύουν αυτό το όριο «το φέρουν στα σώματά τους, το κουβαλάνε μαζί τους, το ενσωματώνουν και το επιτελούν, καθώς καθορίζει το ενδεχόμενο πεδίο δράσης τους»⁶⁴. Αν τα σύνορα σηματοδοτούν ταυτόχρονα όρια και κατώφλια, στα κέντρα της πόλης διαμορφώνεται αυτό που ο Hommi Bhabha ονομάζει «τρίτο χώρο», δηλαδή «ένα πεδίο διαμόρφωσης ατομικής

και συλλογικής ταυτότητας που υπερβαίνει τον διαχωρισμό ανάμεσα σε μια επικρατούσα και μια υποτελή κουλτούρα»⁶⁵.

Ο τρόπος με τον οποίο το σύνορο και το κέντρο της πόλης λειτουργούν μπορεί να παραλληλιστεί με την εικόνα ενός κατόπτρου, εφόσον διαμορφώνουν ένα πεδίο αντανάκλασης της σχέσης με το «άλλο». Και στις δύο περιπτώσεις οι διαφοροποιήσεις και ιεραρχήσεις που παράγονται έρχονται ως επικύρωση της δικής μας ταυτότητας και ως υπενθύμιση, όχι αυτού που δεν γνωρίζουμε, αλλά αυτού που έχει ήδη έχει αναγνωριστεί και απορριφθεί ως ξένο⁶⁶. Στη διαδικασία αυτή όπως και στα πραγματικά κάτοπτρα, η αντανάκλαση έχει δύο εκφάνσεις: είτε αποδίδει το είδωλο στην πραγματική του διάσταση, καθρεφτίζοντάς το δηλαδή στο πραγματικό του μέγεθος και θέση (κατοπτρισμός), είτε αποδίδει την εικόνα αντεστραμμένη στο μάτι του παρατηρητή (αντικατοπτρισμός). Η θέαση του «άλλου» στη μεταφορική της διάσταση δεν καθορίζεται από το είδος του κατόπτρου αλλά από την ιδεολογική σκοπιά του παρατηρητή: οι στερεοτυπικοί διαχωρισμοί στρεβλώνουν αυτό που φτάνει στα μάτια του και με τη σειρά του φαντάζει απειλητικό και ξένο. Αυτό που –αν και από διαφορετικό σημείο εκκίνησης αλλά εξίσου επιτυχώς– καταφέρνουν στο έργο τους οι Δημητρίου, Καπλάνι και Γκορίτσας είναι να θρυμματίσουν τον παραμορφωτικό φακό του φόβου αποδίδοντας καθένας στο έργο του το «άλλο» στην πραγματική του διάσταση: δηλαδή μια κατοπτρική παράσταση του εαυτού μας που αντανάκλα το είδωλο μας πιστά και απόλυτα, βρισκόμενο απλώς στην άλλη πλευρά του καθρέφτη-συνόρου.

ΓΙΩΤΗ ANNA

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

61. Στέλλα Ανδρονίκου, *Μετανάστες στην Αθήνα* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή), Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2016, σ. 5.

62. Gabriella Lazaridis & Iordanis Psimmenos, «Migrant Flows from Albania to Greece: Economic, Social and Spatial Exclusion», στο Russell King, Gabriella Lazaridis and Charalambos Tsardanidis (επιμ.), *Eldorado or Fortress? Migration in Southern Europe*, Νέα Υόρκη, St. Martin's Press, Inc., 2000, σ. 177.

63. Vrasidas Karalis, «Towards a Transnational Greek Cinema: 1991-1995», στο *A history of Greek cinema*, New York: The Continuum International Publishing Group, 2012, σ. 234.

64. Όλγα Λαφαζάνη, «Συναντώντας τον "ξένο": μετανάστευση – σύνορα – αστικός χώρος», στο Κώστας Αθανασίου, Ελένη Βασδέκη, Ελίνα Καπετανάκη, Μαρία Καραγιάννη (επιμ.), *Urban Conflicts*, Θεσσαλονίκη, 2015, σ. 339.

65. Hamid Naficy, «Borders and Border Crossings», στο *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Νιου Τζέρσεϋ, Princeton University Press, 2001, σ. 269.

66. Όλγα Λαφαζάνη, *ό.π.*, σ. 74.

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΒΑΛΚΑΝΙΚΗΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Οι περίοδοι κρίσεων ανέκαθεν ασκούσαν γοητεία σε ιστορικό και πολιτισμικό επίπεδο, τόσο στους μελετητές όσο και στους συγγραφείς της λογοτεχνίας. Κι ενώ υπάρχουν βεβαίως διάφορες πτυχές μελέτης των εκάστοτε πολιτικοκοινωνικών κρίσεων, η προσέγγιση του καλλιτεχνικού στίγματος ανάλογων περιόδων μπορεί να δώσει μια σαφή εικόνα της κοινωνικής σύστασης και της ατομικής αντίληψης. Σε μια τέτοια εποχή κρίσης –οικονομικής, πολιτικής, κοινωνικής, κρίσης ταυτότητας– γράφεται και η σύγχρονή μας λογοτεχνική παραγωγή. Ένα πεδίο με το οποίο έχει καταπιαστεί η πλέον πρόσφατη βιβλιογραφία είναι η αστυνομική λογοτεχνία στα Βαλκάνια. Πρόκειται για μία περιοχή της οποίας η ύπαρξη καθαυτή έχει συνδεθεί με την έννοια της κρίσης, τόσο κατά την περίοδο της υποχώρησης της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και την έγερση του Μακεδονικού Ζητήματος όσο και ειδικότερα στην σύγχρονη ιστορία με την πτώση του κομμουνισμού και τα οικονομικά, πολιτικά και κοινωνικά επακόλουθά της. Ως εκ τούτου η λογοτεχνία της εν λόγω περιοχής αντανakλά την πολύπλοκη βαλκανική ταυτότητα και την αποδοχή εκ μέρους των εν λόγω βαλκανικών χωρών της δυτικής εικόνας σε συνδυασμό με μια σπάνια αίσθηση αυτοσαρκασμού.

Σε μια συζήτηση περί αντίληψης της εντοπιότητας και χαρτογράφησης λογοτεχνών και κειμένων κρίνεται φυσικά απαραίτητος ένας γεωγραφικός και πολιτικός προσδιορισμός. Ένα τέτοιο εγχείρημα, ωστόσο, μοιάζει να παρουσιάζει διαχρονικά αρκετές δυσκολίες και να συναντά ποικίλα εμπόδια. Εν προκειμένω θα αναφερθούμε τόσο σε χώρες που παραδοσιακά εντάσσονται στην βαλκανική χερσόνησο, όπως η Κροατία, η Βουλγαρία, η Σλοβενία και η Σερβία αλλά και χώρες όπως η Ελλάδα και η Τουρκία που δεν συμπεριλαμβάνονται πάντα στο βαλκανικό τόξο, αποτελούν, ωστόσο, τμήμα της ιστορίας της περιοχής, μοιράζονται ενίοτε μια κοινή μοίρα και συμπεριλαμβάνονται ως τέτοιες στον τόμο *Balkanoir* από τον οποίο και αντλούνται τα περισσότερα κείμενα αναφοράς του άρθρου. Ο εν λόγω τόμος επιλέγεται, λοιπόν, ως βασική βιβλιογραφική πηγή ακριβώς γιατί προσεγγίζει τα κείμενα λαμβάνοντας υπόψιν τον ευρύτερο τόπο παραγωγής τους.

Φαίνεται πως η περιοχή της βαλκανικής χερσονήσου γνώριζε ανέκαθεν ένα είδος μετεωρισμού ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση¹. Πέραν τούτου, παρουσιάζεται ενίοτε να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην έννομη τάξη και την ανομία ή την πολιτική διαφθορά², την σύγχρονη κρατική οργάνωση και κάποτε την απουσία λειτουργικών δομών³, με ό,τι αντί-

1. Mark Mazower, *Τα Βαλκάνια*, μτφ. Κωνσταντίνος Κουρεμένος, Αθήνα, Πατάκης, 2002/2003, σ. 40.

2. Στο ίδιο, σ. 215.

3. Στο ίδιο, σ. 215-224.

κτυπο μπορεί να έχει αυτός ο μετεωρισμός σε ζητήματα αντίληψης της ταυτότητας και της ετερότητας. Ακόμα και η ίδια η ύπαρξη των Βαλκανίων ως διακριτή γεωγραφική περιοχή είναι μια σχετικά πρόσφατη ανακάλυψη, αφού σύμφωνα και με τον Mazower, «διακόσια χρόνια νωρίτερα δεν είχαν ακόμα γεννηθεί», ενώ πριν τον 20^ο αιώνα δεν φαίνεται να αναφέρονται συχνά⁴. Απασχολούν την βιβλιογραφία λίγο κι είναι κάτι νέο, κάτι που δεν έχει ακόμα παγιώσει τα χαρακτηριστικά του. Τις προσπάθειες προσδιορισμού σαφώς δυσχεραίνουν τόσο η πανσπερμία λαών και εθνοτικών ομάδων όσο και οι πολλαπλές αντιθέσεις που μέχρι και σήμερα χαρακτηρίζουν την περιοχή, αντιθέσεις θρησκευτικές⁵, εθνολογικής σύστασης και άρα κοινωνικές⁶ και πολιτικές. Η συνάρτηση με τη Δύση, είτε ως προς την ένταξή τους σ' αυτήν είτε, σε αντίθετη περίπτωση, ως προς τη σχέση τους με αυτήν, μοιάζει να είναι παλιά πληγή. Από τη μία η καχυποψία απέναντι στα Βαλκάνια εντείνεται μετά την πτώση του κομμουνισμού⁷ και δημιουργούνται στερεότυπα τα οποία υιοθετούν και οι ίδιοι οι βαλκανικοί πληθυσμοί⁸ ενώ ακόμα και σήμερα γίνεται αντιληπτή από τη σύγχρονη βιβλιογραφία, όπως παρακολουθήσαμε ήδη, κάποια διάσταση των Βαλκανίων σε σχέση με τις δυτικές κοινωνίες. Από την άλλη, οι ίδιοι πάλι Βαλκάνιοι μοιάζουν να συνειδητοποιούν πως δεν απέχουν εντελώς από την Δύση. Γίνεται λόγος, σύμφωνα με την Todorova, για ένα «in-between»⁹, μια «γέφυρα»¹⁰ ανάμεσα στα δύο, μια ταυτόχρονη αίσθηση του ανήκειν και του μη ανήκειν, για χώρες που δεν βρίσκονται ούτε στην μια ούτε στην άλλη πλευρά, αλλά σε δύο μέρη ταυτόχρονα¹¹, που αφενός θέλουν να πλησιάσουν και την ευρωπαϊκή ταυτότητα¹², αφετέρου υπάρχει η αίσθηση πως χάνουν τη δική τους ιδιαίτερη ταυτότητα όσο «εξευρωπαϊζονται»¹³.

Τέτοια μοιάζει να είναι και η λογοτεχνία τους, αν μη τι άλλο η αστυνομική λογοτεχνική παραγωγή: φρέσκια και απροσδιόριστη, αποκλίνουσα, το «κακό παιδί» μιας όλο και πιο παγιωμένης και συγκεκριμένης δυτικής ταυτότητας, η οποία με τη σειρά της την εξοβελίζει ταυτίζοντάς την με το αλλότριο. Σε αυτό το πλαίσιο γεννιέται και ο όρος *Balkanoir* ενώ το 2018 κυκλοφορεί κι ένας ομώνυμος τόμος με διηγήματα από διάφορες βαλκανικές χώρες. Ένα από τα πρώτα θέματα που θεωρείται πως γνωρίζει πολύ διαφορετική πραγμάτευση στα Βαλκάνια είναι οι αμφίσημοι και μεταίχμιακοί χαρακτήρες¹⁴. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται πως οι Βαλκανικοί

4. Στο ίδιο, σ. 25 & 27.

5. Στο ίδιο, σ. 33.

6. Στο ίδιο, σ. 206-207.

7. Στο ίδιο, σ. 32-33.

8. Στο ίδιο, σ. 50.

9. Dušan Bjelić, «Introduction: Blowing Up the “Bridge”» στο *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, D. Bjelić και O. Savić (επιμ.), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002, σ. 16.

10. Στο ίδιο, σ. 15-16.

11. Στο ίδιο, σ. 6-7.

12. Maria Todorova, *ό.π.*, σ. 180.

13. Στο ίδιο, σ. 13.

14. Δανέλλης Βασίλης και Ράγκος Γιάννης (επιμ.), *Balkanoir*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2018, σ. 16-17.

χαρακτήρες υιοθετούν τα χαρακτηριστικά και κίνητρα και των δύο πλευρών, συνθέτουν ένα *chiaroscuro* που για την περιοχή αποτελεί άλλωστε παλιά ιστορία. Ο Βαλκανικός εθνικός ήρωας εναρμονιζόταν με την περιγραφή του υποχθόνιου ήρωα ήδη από την εποχή των Κομιτατζήδων, των λήσταρχων και των εκάστοτε Μακεδονομάχων, έπρεπε να φέρει, μεταξύ άλλων, και ορισμένα μάλλον σκοτεινά χαρακτηριστικά προκειμένου να είναι λειτουργικός κι αποδοτικός. Κι ως τέτοιος, ως μεταίχμιακός, υμνείται και από την παράδοση¹⁵. Οι πρώην εγκληματίες θα αποτελέσουν εθνικά σύμβολα¹⁶, κάτι που μοιάζει ίσως κάπως και με τη σύγχρονη μυθοποίηση της μαφίας. Έτσι κι ο ήρωας-ντετέκτιβ των βαλκανικών αστυνομικών μπορεί να είναι ένας απλός αστυνόμος ή δημοσιογράφος. Μπορεί όμως, όπως διαβάζουμε στο διήγημα του Νενάντ Στίπανιτς από την Κροατία, να είναι και ένας μπράβος που διαβάζει Ντοστογιέφσκι¹⁷, φιλοδοξεί να βιοπορίζεται από την συγγραφή κειμένων¹⁸ και στην αρχή της καριέρας του οι πελάτες ενός καζίνο «συνήθιζαν να [του] εμπιστεύονται χειροβομβίδες, πιστόλια, αυτόματα όπλα, ώστε να μην τους ενοχλούν όσο παίζουν ή για να μην τους τα κλέψουν από το αυτοκίνητο»¹⁹, εν ολίγοις ένας χαρακτήρας που κινείται με μεγαλύτερη άνεση στον υπόκοσμο, όπου και ανήκει. Το *contrast* του παραπάνω παραθέματος με την επιλογή της αναφοράς του Ντοστογιέφσκι δίπλα σε μια στοίβα χειροβομβίδες ενισχύει τον μεταίχμιακό χαρακτήρα. Αντίστοιχα, και οι πρωταγωνιστές-αφηγητές μπορεί να είναι τα θύματα ενός απάνθρωπου και αποτυχημένου συστήματος πολιτικής ή κοινωνικής οργάνωσης το οποίο χρησιμοποιούν για να του επιτεθούν²⁰. Έτσι μετατρέπονται σε θύτες, γίνονται εγκληματίες που στα μάτια του αναγνώστη έχουν προκαταβολικά αθωωθεί. Μια τέτοια περίπτωση αποτελούν οι ήρωες του διηγήματος του Ίβαν Σέρσεν, επίσης από την Κροατία, όπου δύο παλιοί φίλοι ορίζουν μια ημερομηνία κατά την οποία, αν κανείς από τους δύο δεν έχει πετύχει να αποκατασταθεί οικονομικά, θα ληστέψουν ένα ταχυδρομείο. Θύματα και οι δύο μιας πνιγερής οικονομικής και κοινωνικής πραγματικότητας θα παραμείνουν θύτες μόνο για λίγες αράδες καθώς τελικά σκοτώνονται κατά τη ληστεία²¹. Αντίστοιχα, ο Τούρκος συγγραφέας Σουπχι Βαρίμ γράφει την ιστορία μια απελπισμένης κοπέλας που ζει σε κάποιο καθόλα συντηρητικό χωριό της Τουρκίας και αποφασίζει να πει ψέματα στον καταπιεστικό πατέρα της ώστε να εκδικηθεί τον πρώην αρραβωνιαστικό της που την εγκατέλειψε για κάποια άλλη. Υποδύεται λοιπόν πως είναι έγκυος στο παιδί του πρώην αρραβωνιαστικού της με αποτέλεσμα ο πατέρας, που υπακούει στους σκληρούς νόμους της εκδίκησης, να τον σκοτώσει το βράδυ του γάμου του και η πρωταγωνίστρια να απαλλαγεί τόσο από τον εξευτελισμό και την κοινωνική

15. Ivan Čolović, «A Criminal-National Hero? But Who Else?» στο *Balkan Identities: Nation and Memory*, M. Todorova (επιμ.), Νέα Υόρκη, New York University Press, 2004, σ. 253-268.

16. Στο ίδιο, σ. 256-259.

17. Δανέλλης Βασίλης και Ράγκος Γιάννης (επιμ.), *Balkanoir*, *ό.π.*, σ. 16.

18. Νενάντ Στίπανιτς, «Επιχειρηματίας Είσαι Μέχρι να Πάρουν Πρέφα Ότι δεν Είσαι» στο *Balkanoir*, *ό.π.*, σ. 165.

19. Στο ίδιο, σ. 161.

20. Δανέλλης Βασίλης και Ράγκος Γιάννης (επιμ.), *Balkanoir*, *ό.π.*, σ. 16-17.

21. Ίβαν Σέρσεν, «Εκπληξη», στο *Balkanoir*, *ό.π.*, σ. 150-158.

περιθωριοποίηση όσο και από έναν πατέρα-δυνάστη²².

Ωστόσο, οι αμφίσημοι χαρακτήρες δεν είναι κατ' αποκλειστικότητα βαλκανική καινοτομία. Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα ενός τέτοιου χαρακτήρα ντετέκτιβ έρχεται από τον χώρο του Nordic Noir και τον πασίγνωστο Χάρι Χόλε του Νέσμπο που επίσης δεν σκιαγραφείται ως ένα φωτεινό παράδειγμα εγκράτειας και ακεραιότητας, σε καμία περίπτωση δε ως ένας χαρακτήρας που εμπνέει θαυμασμό και συμπάθεια:

[έ]χει πολλά χαρακτηριστικά από την παράδοση του *hardboiled*, είναι ο «σκληροτράχηλος, ανυπότακτος αστυνομικός που δημιουργεί μπελάδες», έρχεται σε αντίθεση με τους ανωτέρους του και παραβαίνει κι ο ίδιος το νόμο. Είναι, από όλους τους άνδρες πρωταγωνιστές των μυθιστορημάτων αυτού του υποείδους, αυτός που έχει την πιο φανερή εξάρτηση από το αλκοόλ, και ταυτόχρονα ένας από τους πιο αποξενωμένους κοινωνικά, με ελάχιστους στενούς φίλους και με τη ικανότητα να δημιουργεί αντιπάθειες στους συναδέλφους του²³.

Μια άλλη τέτοια μεταιχμιακή φιγούρα θα μπορούσε να αποτελέσει ο Χάρι Μπος του Κόνελι. Ως παράδειγμα τίθεται το μυθιστόρημα του *The Black Ice*, στο οποίο η δολοφονία ενός διεφθαρμένου αστυνομικού στο Μεξικό πυροδοτεί έρευνες που μας αποκαλύπτουν την εμπλοκή του εκλιπόντος σε ένα τοπικό καρτέλ και μας φέρνουν ενώπιον μιας τεράστιας ανακάλυψης σχετικά με το οργανωμένο έγκλημα στην περιοχή. Ο ντετέκτιβ εκ πρώτης όψεως δεν είναι σίγουρα υπόδειγμα ηθικής και ακεραιότητας χαρακτήρα αφού συνάπτει σχέσεις με τη χήρα του συνάδελφού του λίγες μέρες μετά τον θάνατό του. Λύνοντας, ωστόσο, το αίνιγμα εξιλιώνεται και αποκαθιστά εν μέρη τον νεκρό συνάδελφό του, αφού υπάρχει εστίαση στην ιστορία του νεκρού και δίνονται με λεπτομέρεια οι προηγούμενες κινήσεις του, ώστε να δικαιωθεί ως ένα βαθμό στο τέλος του κειμένου²⁴. Αντίθετα, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στα βαλκανικά κείμενα υπάρχει κάποια αντίστοιχη εκτενής αναδρομή στο παρελθόν των ηρώων. Αρχικά, έχουμε να κάνουμε κατά βάση με διηγήματα κι όχι με μυθιστορήματα. Οι περισσότεροι συγγραφείς δεν αφιερώνουν χώρο για να σκιαγραφήσουν την προηγούμενη ζωή των ηρώων τους, ίσως αποδίδεται συνοπτικά, όχι όμως εν είδη εξήγησης των επιλογών τους. Η βασικότερη, ωστόσο, διαφορά είναι πως ήρωες όπως ο Χάρι Χόλε και ο Μπος ανήκουν στον χώρο των νικητών, στον χώρο του Σέρλοκ Χολμς και του Ηρακλή Πουαρό. Πρόκειται για φιγούρες που πρωταγωνιστούν φυσικά σε πολύ διαφορετικά είδη αστυνομικής λογοτεχνίας, παρουσιάζουν ωστόσο ένα κοινό χαρακτηριστικό, ένα χαρακτηριστικό που μάλλον απουσιάζει από τα Βαλκάνια. Όσο αμφίσημοι κι αν είναι οι προαναφερθέντες ήρωες, καταφέρνουν τελικά να επιτύχουν τον στόχο τους, καταφέρνουν να λύσουν το μυστήριο και να αποκαταστήσουν την τάξη, καταφέρνουν

22. Σουπχί Βαρίμ, «Νύχτα γάμου» στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 377-393.

23. Νίκος Γεωργιάδης, «Ο Χάρι Χόλε (και ο Νέσμπο) σε σταυροδρόμι (;)», στο *Πολάρ: The Crime Fiction Theory*, τευχ. 5 (2019), σ. 19.

24. Michael Connelly, *The Black Ice*. Διατίθεται ηλεκτρονικά: <https://sites.google.com/site/verbooksd3w/-pdf-read-the-black-ice-pdf-book> (25/07/2021).

μέσα σε όλες τις ατέλειές τους να παραμείνουν λειτουργικοί. Αντίθετα, οι πρωταγωνιστές των Βαλκανίων βουλιάζουν διαρκώς, μοιάζουν «καταδικασμένο[ι] να φυτοζω[ούν] μέχρι τον θάνατό του[ς]». Είναι καταραμένο[ι]²⁵. Και αν καταφέρουν τελικά να βγουν από το αδιέξοδο, οι τρόποι τους, όπως είδαμε στο διήγημα του Βαρίμ Σουπχί, δεν είναι και οι πλέον ορθόδοξοι. Έχουν πάψει να ελπίζουν σε υγιή διέξοδο, ακριβώς όπως ο Μπόγκνταν ο ήρωας του Εμανουέλ Ικονόμοφ από τη Βουλγαρία, ο πρώην σύζυγος του θύματος στο διήγημα και βασικός ύποπτος που δεν έχει να περιμένει τίποτε άλλο, δεν ελπίζει σε τίποτα, παρά μόνο στην εκδίκηση:

Ο Μπόγκνταν δεν είχε τι άλλο να χάσει: η δουλειά του είχε βουλιάξει, η γυναίκα του τον είχε εγκαταλείψει, πρόσφατα έχασε και τη μάνα του και το παιδί του. Θεωρούσε υπεύθυνη τη Στέφκα για το χαμό του γιού τους, αφού έγινε ναρκομανής ενώ ήταν υπό την κηδεμονία της. Δεν του έμεινε τίποτα άλλο, από την εκδίκηση. Και την ελπίδα²⁶.

Την, τρόπον τινά, αναποτελεσματικότητα των ηρώων έρχεται να εντείνει και το ανοιχτό τέλος των διηγημάτων για το οποίο μας μιλούν και οι Δανέλλης και Ράγκος²⁷. Θυμόμαστε μέχρι στιγμής πως μιλήσαμε για, δύο φίλους ληστές που απλώς πεθαίνουν κατά την διάπραξη του εγκλήματος, μια κοπέλα που καταφέρνει έντεχνα να βγάλει από το πλάνο τους άντρες που την πλήγωσαν, πατέρα και αρραβωνιαστικό, χωρίς να μαθαίνουμε ποτέ τι απέγινε η ίδια τελικά, ένα διήγημα στο οποίο ένας απελπισμένος άντρας θέλει να εκδικηθεί την πρώην γυναίκα του, ωστόσο το κείμενο κλείνει με τους δύο αστυνομικούς που μελετούν την υπόθεση να μην αποφασίζουν τι θα γράψουν τελικά στην αναφορά²⁸. Καθώς η μελέτη προχωρά, θα βλέπουμε πως η λίστα με τα διηγήματα με ανοιχτό τέλος, τα διηγήματα που δεν δίνουν οριστικές απαντήσεις, είναι μεγάλη. Οι Δανέλλης και Ράγκος συνοψίζουν όσα λέχθηκαν περί χαρακτήρων και πλοκής ως εξής:

[...] ο πρωταγωνιστής δεν νιώθει ιδεολογική ή ηθική υπεροχή έναντι της κοινωνίας, δεν προσπαθεί να κάνει τον κόσμο καλύτερο. Η έρευνα πραγματοποιείται είτε από επαγγελματική ρουτίνα είτε από γινάτι και συνήθως καταλήγει στην αποκάλυψη μεν του ενόχου, αλλά στην συγκαλυψη της υπόθεσης, ενώ πολλοί συγγραφείς αφήνουν το τέλος ανοιχτό, υπονοώντας ότι νέα εγκλήματα και αδικίες πρόκειται να συντελεστούν ως συνέπεια των προηγούμενων²⁹.

Και σε αυτόν τον αποσυντονισμένο κόσμο οι καλοί δεν διακρίνονται απαραίτητα από τους κακούς, δεν υπάρχουν γραμμές και δίπολα. Δεν υπάρχει ένας Σέρλοκ Χολμς για κάθε Μοριάρτι, αντίθετα ίσως ένα κράμα των δύο συνυπάρχει σε φιγούρες οριακές, διαλυμένες από το σαθρό

25. Αουγκουστ Ντέμσαρ, «Τα Μάτια της Κυρίας Σβόμποντα», στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 343.

26. Εμανουέλ Ικονόμοφ, «Υπέρβαση Ορίου», στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 94.

27. Δανέλλης Βασίλης και Ράγκος Γιάννης (επιμ.), *Balkanoir*, ό.π., σ. 16-17.

28. Εμανουέλ Ικονόμοφ, «Υπέρβαση Ορίου», στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 95.

29. Δανέλλης Βασίλης και Ράγκος Γιάννης (επιμ.) *Balkanoir*, ό.π., σ. 17.

κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι που μάχονται όχι για την επικράτηση του καλού αλλά για την προσωπική τους επιβίωση.

Στο σημείο αυτό, πριν προχωρήσουμε σε συγκρίσεις που θα μας δώσουν τα τελικά συμπεράσματα και με αφορμή τις νύξεις στο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι, ίσως αξίζει να αναφερθούμε και σε ένα δεύτερο χαρακτηριστικό που οι εισηγητές του όρου *Balkanoir* εντοπίζουν στα κείμενα που μελετούμε, το στοιχείο της οργανικής ενσωμάτωσης της πολιτικής διαφθοράς³⁰. Αυτό που φαίνεται να μας κάνει εντύπωση δεν είναι τόσο η παρουσία αυτού του στοιχείου (που, όπως θα δούμε και στην συνέχεια υφίσταται και αλλού, πέραν των Βαλκανίων) αλλά ο τρόπος με τον οποίο ο ήρωας έχει μπλεχτεί σε ένα συνεκτικό δίκτυο που θα τον οδηγήσει σχεδόν νομοτελειακά σε αδιέξοδο. Η αναφορά στο πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο της εκάστοτε εποχής είναι φυσικά συνήθης στην αστυνομική λογοτεχνία. Στην περίπτωση της Κεντρικής Ευρώπης το ενδιαφέρον ενίοτε συνοψίζεται γύρω από το ναζιστικό παρελθόν ορισμένων χωρών. Σύμφωνα με την Dagmar Lorenz αρκετά είναι τα κείμενα που επανέρχονται σε ζητήματα όπως το Ολοκαύτωμα και μετατοπίζουν το ενδιαφέρον τους από τα άτομα, θύτες ή και θύματα, στην ευρύτερη κοινωνία ως σύνολο³¹.

Στη συζήτηση περί ναζισμού μπορούμε να αναφερθούμε και στα κείμενα ενός Αμερικάνου συγγραφέα, του Έλροϊ, που αρκετά συχνά θέτουν στο προσκήνιο την πολιτική επικαιρότητα³² ενώ οι χαρακτήρες δεν αποτελούν σε καμία περίπτωση υποδειγματικές φιγούρες³³. Αν εστιάσουμε, επί παραδείγματι, στο μυθιστόρημα *Θύελλα*, βρισκόμαστε ενώπιον ενός κειμένου με ταχύτατη πλοκή, σε τέτοιο βαθμό ώστε ο αναγνώστης να παρακολουθεί τις εξελίξεις με μεγάλη δυσκολία και να θολώνονται αρκετά τα περιγράμματα. Επί της ουσίας πρόκειται για ένα κείμενο που δημιουργεί χάος γύρω από τις συνθήκες που επικρατούν στους χώρους των πολύ υψηλά ισταμένων κατά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο³⁴. Βεβαίως, η πορεία της αστυνομικής λογοτεχνίας προς είδη με διαφορετικές επιταγές από τα παλιότερα κείμενα δεν περιορίζεται στον Έλροϊ αλλά επεκτείνεται και σε άλλους Αμερικάνους συγγραφείς. Σύμφωνα με την Rachel Adams θεματοποιούνται πλέον εγκλήματα μεγαλύτερης εμβέλειας που εντάσσονται σε παγκόσμια δίκτυα οργανωμένου εγκλήματος, δίκτυα που ξεπερνούν το άτομο-ντετέκτιβ, το οποίο δεν λαμβάνει την ικανοποίηση που θα αναμέναμε μετά την επίλυση του μυστηρίου αφού γνωρίζει πια πως βρίσκεται ενώπιον μιας συνθήκης ευρύτερης, την οποία δεν αντιλαμβάνεται πλήρως³⁵.

30. Στο ίδιο, σ. 15.

31. Dagmar Lorenz, «In Search of the Criminal – in Search of the Crime Holocaust Literature and Films as Crime Fiction», στο *Modern Austrian Literature*, τευχ. 3, αρ. 3/4 (1998) σ. 37.

32. Peter Schmidt-Nowara, «Finding God in a World of “Leg Breakers” and “Racist Shitbirds”: James Ellroy and the Contemporary L.A. Crime Novel», στο *Western American Literature*, τχ. 36, αρ. 2 (2001), σ. 117-133.

33. Στο ίδιο, σ. 127.

34. James Ellroy, *Θύελλα*, μτφ. Μιχάλης Μακρόπουλος, Αθήνα, Κλειδάριθμος, 2019.

35. Rachel Adams, «At the Borders of American Crime Fiction», στο *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2007, σ. 251-252.

Από την ομάδα των αστυνομικών έργων με θεματοποίηση της πολιτικής επικαιρότητας δεν μπορεί προφανώς να απουσιάζει και το είδος του Λάτιν Νουάρ το οποίο ενσωματώνει «[...] ένα μαχητικό πολιτικό στίγμα συνδυάζοντας έμπρακτα τον αγώνα κατά των δικτατοριών της εποχής και της κρατικής διαφθοράς»³⁶. Ένα άλλο εξαιρετικό δείγμα αυτής της τάσης είναι φυσικά το Μεσογειακό Νουάρ με εκπροσώπους όπως τους Ιζζό, Καμιλλέρι και Μονταλμπάν³⁷. Για παράδειγμα, στο έργο του Καμιλλέρι *Πυραμίδα από Λάσπη* παρακολουθούμε πώς ένα εκ πρώτης όψεως έγκλημα πάθους καταφέρνει να ξεσκεπάσει τη συμμετοχή σε κυβερνητικές ατασθαλίες των οικογενειών που απαρτίζουν το οργανωμένο έγκλημα, ατασθαλίες που είχαν ολέθριες επιπτώσεις στη γεωφυσική σύσταση μιας ολόκληρης περιοχής³⁸. Οι αναγνώστες έρχονται και πάλι αντιμέτωποι με το οργανωμένο έγκλημα και την πολιτική διαφθορά, απλώς υπό ένα διαφορετικό πρίσμα. Σε κάθε περίπτωση, η θεματοποίηση της πολιτικής δεν μοιάζει κάτι ιδιαίτερα καινοτόμο.

Αυτό που διακρίνει τους βαλκανίους συγγραφείς είναι η αίσθηση της δυστοπίας, η αίσθηση πως δεν υπάρχουν πλέον πολλά περιθώρια βελτίωσης του σκηνικού. Το βαλκανικό υποκείμενο μοιάζει παγιδευμένο σε μια αμετάβλητη συνθήκη που θα επηρεάσει μοιραία τόσο τον περικείμενο όσο και τον εσωτερικό του κόσμο, οδηγώντας το στο περιθώριο ενός συστήματος επικίνδυνου και πνιγηρού:

Υπό αυτή την έννοια, το βαλκανικό αστυνομικό είναι μετα-αποκαλυπτικό. Η ιδεολογική μάχη έχει χαθεί, το Κακό έχει επικρατήσει. [...] Η «κανονικότητα» της καθημερινής ζωής του δυτικού κόσμου δεν έχει θέση στις βαλκανικές πόλεις. Οι Αρχές δεν προστατεύουν αλλά τρομοκρατούν. Δεν νοιάζονται για τους πολλούς αλλά για τους λίγους που αναπτύσσουν εγκληματική δράση στο πλαίσιο ή στις παρυφές του συστήματος. Κανείς δεν μπορεί να αισθάνεται ασφαλής, κανείς δεν βγαίνει νικητής αν τα βάλει μαζί του, ούτε πρακτικά ούτε ηθικά³⁹.

Σε αυτό το πλαίσιο, όπως είναι λογικό, θεματοποιείται και η οικονομική κρίση. Στην πραγμάτευση του συγκεκριμένου θέματος θα μας βοηθήσουν ορισμένα κείμενα του Πέτρου Μάρκαρη και ένα διήγημα του Τζενκ Τσαλισίρ, ενός Τούρκου συγγραφέα, που συμπεριλαμβάνεται στον τόμο *Balkanoir*. Τα χρόνια 2010-2012 ο Μάρκαρης δημοσιεύει τρία βιβλία, την Τριλογία της Κρίσης, με τους χαρακτηριστικούς τίτλους *Ληξιπρόθεσμα Δάνεια*, *Περαίωση* και *Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία*. Αυτό που ενδιαφέρει εμάς εν προκειμένω είναι πως η πλοκή δεν εκτυλίσσεται απλώς στα χρόνια της οικονομικής κρίσης ούτε η χρεωκοπία βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο. Στην ουσία, ειδικότερα στο τρίτο βιβλίο, σε μια ακραία εκδοχή του παρόντος κοινωνι-

36. Ανδρέας Αποστολίδης, «Το “Δυτικό” Λάτιν Νουάρ και η αυθεντική “λοξή” ματιά του», στο *Πολάρ: The Crime Fiction Theory*, τευχ. 7 (2020), σ. 47.

37. Πέτρος Μάρκαρης, «Αντρέα Καμιλλέρι – Υστερόγραφο», στο *Πολάρ: The Crime Fiction Theory*, τευχ. 5 (2019), σ. 6-7.

38. Andrea Camilleri, *Πυραμίδα από Λάσπη: Μια Υπόθεση από τον Επιθεωρητή Μονταλμπάνο*, μτφ. Φωτεινή Ζέρβου, Αθήνα, Πατάκης, 2016.

39. Δανέλλης Βασίλης και Ράγκος Γιάννης (επιμ.), *Balkanoir*, ό.π., σ. 17.

κοπολιτικού και οικονομικού σκηνικού, έχουμε μεταφερθεί σε μια δυστοπία κατά την οποία η χώρα μας έχει χρεωκοπήσει κι έχει επιστρέψει στο εθνικό νόμισμα, ενώ παράλληλα με τη λύση του μυστηρίου υπάρχει και το περικείμενο της επαναπροσαρμογής στις νέες συνθήκες και τη χρήση των δραχμών⁴⁰.

Άλλος ένας άξονας που εισάγει το τρίπτυχο της πολιτικής-κρίσης-διαφθοράς είναι φυσικά αυτός της διάψευσης, έννοια επίσης πολύ χρήσιμη ώστε να αναδειχθεί τελικά μια κάποια βαλκανική ιδιαιτερότητα. Το βαλκανικό υποκείμενο αναγκάζεται να ζει και να λειτουργεί σε ένα σκηνικό στο οποίο ο εκσυγχρονισμός και η ανάπτυξη δεν επήλθαν τελικά ποτέ, γεγονός που είχε αποτελέσματα κάποτε λιγότερο συγκλονιστικά, σχεδόν κωμικά, που όμως κρύβουν πίσω τους ένα πικρό και ειρωνικό μειδίαμα:

Αποφασίζω να πάω στην υπηρεσία με τη συγκοινωνία, γιατί λωρίδες για τυφλούς μπορεί να αποκτήσαμε, λωρίδες για σακαράκες όμως όχι, κι αν το Μιραφιόρι βρεθεί σε καμία λακούβα, θα το βγάξουν με κυλιόμενη σκάλα, που είναι της μόδας τώρα τελευταία⁴¹.

Κάποτε όμως τα αποτελέσματα είναι περισσότερο τραγικά και δεν αφήνουν περιθώρια για πικρούς αστεϊσμούς. Σε ολόκληρη τη συλλογή *Αθήνα, Πρωτεύουσα των Βαλκανίων* καθώς και σε άλλα έργα του Μάρκαρη όπως το *Νυχτερινό Δελτίο* υπάρχει στο προσκήνιο το μεταναστευτικό ζήτημα εντός των βαλκανικών χωρών, επακόλουθο της διάλυσης της ΕΣΣΔ και της οικονομικής κρίσης που επακολούθησε σοβούσε. Ένα κείμενο, ωστόσο, που αποτυπώνει εξαιρετικά τη συνθήκη των οικονομικών μεταναστών είναι το διήγημα «Σουίτα για βιολί και Φλάουτο» όπου παρακολουθούμε ένα ζευγάρι μεταναστών και μουσικών του δρόμου να τραυματίζονται σχεδόν ανεπανόρθωτα από μπράβους νυχτερινών μαγαζιών των οποίων οι ιδιοκτήτες ενοχλούνται από τη μουσική τους. Κι αν το γεγονός από μόνο του αρκεί για να μιλήσει για μια σκληρή βαλκανική πραγματικότητα η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας δεν αφήνει περιθώρια αμφιβολίας. Το γεγονός καταγράφεται ωμά και συνοπτικά, χωρίς επίθετα, χωρίς περιγραφές του πόνου και των συναισθημάτων αλλά καταλήγοντας σε μια απλή και συνάμα τραγική συνειδητοποίηση του δράματος των πρωταγωνιστών:

«Εκεί έπιασαν πρώτα εμένα, έβαλαν τα χέρια μου πάνω σε έναν σιδερένιο πάγκο και μου έσπασαν τα δάχτυλα. Μετά πήραν τη Φρίντα, της χαράκωσαν τα δάχτυλα και της τα έκαψαν πάνω σε ένα αναμμένο μάτι. Όταν τελείωσαν μας άφησαν να φύγουμε. Ήξεραν ότι δεν θα τολμούσαμε να πούμε κουβέντα». Έκανε μια μικρή παύση και συμπλήρωσε. «Τώρα ξέρεις πώς έγινα λούστρος». «Και η Φρίντα που είναι τώρα» τον ρώτησα; Σήκωσε τους ώμους. «Απ' ό,τι έμαθα, δουλεύει σερβιτόρα σε μια καφετέρια στην Πετρούπολη»⁴².

40. Πέτρος Μάρκαρης, *Ψωμί, Παιδεία, Ελευθερία*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2012.

41. Πέτρος Μάρκαρης, «Άγγλοι, Γάλλοι, Πορτογάλοι», στο *Αθήνα Πρωτεύουσα των Βαλκανίων*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2004, σ. 72.

42. Πέτρος Μάρκαρης, «Σουίτα για βιολί και φλάουτο», στο *Αθήνα Πρωτεύουσα των Βαλκανίων, ό.π.*, σ. 176-177.

Στο διήγημα «Χωρίς ταυτότητα» του Τζενκ Τσαλισίρ παρακολουθούμε έναν δημοσιογράφο να παριστάνει τον άστεγο τοξικομανή στο πλαίσιο κάποιας έρευνας στην Κωνσταντινούπολη. Τελικά όμως θα ανακαλύψει κάτι πολύ μεγαλύτερο από την κακοδιαχείριση της πολιτείας. Το κείμενο μάς παρουσιάζει τους τρόπους με τους οποίους μια ισλαμιστική οργάνωση εκμεταλλεύεται τη φτώχεια και την εξαθλίωση των ανθρώπων του δρόμου προκειμένου να τους προσηλυτίσει στον ισλαμικό τζιχαντισμό. Παρέχουν στέγη και τροφή σε απέλπιδες παρίες σε μια εποχή που οι διέξοδοι αυτών των ανθρώπων λιγοστεύουν δραματικά, αντισταθμίζοντας την αδυναμία του κράτους να τους προστατέψει. Δεν πρόκειται απλά όμως για μια τυπική περίπτωση στην οποία οι δριμείες οικονομικοκοινωνικές συνθήκες αποτελούν γενεσιουργό αιτία του οργανωμένου εγκλήματος. Κάτι τέτοιο θα ήταν απλοϊκό και γνωστό από πολύ παλιά. Το συγκλονιστικό σημείο του διηγήματος είναι ο τρόπος με τον οποίο τελειώνει με τον κεντρικό χαρακτήρα να συνειδητοποιεί αργά τον φαύλο κύκλο στον οποίο έχει παγιδευτεί και την αδυναμία του να αντιδράσει. Πιο συγκεκριμένα, στο τέλος του διηγήματος ο πρωταγωνιστής έχει καταφέρει να συγκεντρώσει αποδεικτικό υλικό τόσο για την οργάνωση όσο και για τον εγκέφαλο της υπόθεσης, τον Φαρούκ, περνώντας ορισμένες μέρες στις εγκαταστάσεις τους ως μαθητευόμενος. Δραπετεύει και ενημερώνει τον αρχισυντάκτη της εφημερίδας στην οποία εργάζεται. Ο αφηγητής μάς αφήνει να πιστεύουμε πως οδηγούμαστε πλέον σε αίσιο τέλος και δικαίωση και η αγωνία των αναγνωστών λαμβάνει τέλος. Δυστυχώς όμως μόνο προσωρινά. Η διάψευση της φευγαλέας ελπίδας του ήρωα είναι που δίνει την αίσθηση της οριστικής ήττας, της πλήρους και άνευ όρων επικράτησης του συστήματος έναντι του ατόμου καθώς την στιγμή που ο πρωταγωνιστής επιβαίνει στο αυτοκίνητο της αστυνομίας ώστε να μεταφερθεί σε ασφαλές σημείο, προς έκπληξη όλων διαβάζουμε πως «στο πίσω κάθισμα τον περίμενε ο Φαρούκ με ένα βλέμμα που έσταζε αίμα»⁴³.

Αυτό που συμπεραίνουμε από τα ενδεικτικά παραδείγματα είναι πως η ειδοποιός διαφορά της βαλκανικής αστυνομικής λογοτεχνίας δεν έγκειται τόσο στα δομικά στοιχεία που υιοθετεί –τους μεταιχμιακούς χαρακτήρες και την αδιάρρηκτη σχέση της πολιτικής διαφθοράς με το κοινωνικό σύστημα– όσο στον τρόπο με τον οποίο έχει επεξεργαστεί αυτά τα δύο στοιχεία που, κατά μία έννοια, αποτελούν διεθνείς τάσεις της σύγχρονης παραγωγής, ώστε να μας δώσει δύο δικές της εκδοχές· όχι απλώς μεταιχμιακούς αλλά αποτυχημένους ήρωες και όχι μόνο το πλαίσιο της πολιτικής διαφθοράς αλλά δυστοπίες.

Αν, για παράδειγμα, θέσουμε ως μέτρο σύγκρισης έναν χαρακτήρα της αστυνομικής παραγωγής της κεντρικής Ευρώπης, θα συνειδητοποιήσουμε πως οι ήρωες των Βαλκανίων δεν είναι απλώς αμφιλεγόμενοι ή ελαφρώς κωμικοί, διαθέτουν μια εξίσου φανερά τραγική πλευρά, αγγίζουν τα όρια του γκροτέσκου, όπως βλέπουμε και στα παρακάτω αποσπάσματα. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε τον ήρωα-ντετέκτιβ του Ούγγρου συγγραφέα Βίλμος Κόντορ από

43. Τζενκ Τσαλισίρ, «Χωρίς Ταυτότητα» στο *Balkanoir, ό.π.*, 2018, σ. 413.

το μυθιστόρημα *Έγκλημα στη Βουδαπέστη*, που στο απόσπασμα συνομιλεί με τον παππού του:

«Ακριβώς. Και τώρα πήγαινε σαν καλό παιδί στο μπάνιο και κατούρησε μέσα σε αυτό το ποτήρι», είπε ο γέρος και έδωσε ένα νεροπότηρο στον Γκόρντον. «Αν δεν έχεις αίμα στα ούρα σου, θα πάω. Αν έχεις θα πας εσύ –στο νοσοκομείο. Και αυτή τη φορά δεν πρόκειται να το συζητήσω»⁴⁴.

Μπορεί ο ήρωας να παρουσιάζει κωμικά στοιχεία που κλονίζουν το προφίλ του ανίκητου ντετέκτιβ, σε όλο το βιβλίο, ωστόσο, έχουμε σαφή εικόνα της «πλευράς» στην οποία έχει ταχθεί και φυσικά στο τέλος επέρχεται λύση του μυστηρίου και αποκατάσταση της τάξης. Στο επόμενο απόσπασμα έχουμε να κάνουμε με τον διαρρήκτη του διηγήματος με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Εγώ είμαι ο ένοχος» του Ανδρέα Αποστολίδη από τον τόμο *Balkanoir* –ζητήματα περί αυτοαναφορικότητας και εμπλοκής/ενοχής του συγγραφέα θα μας απασχολήσουν και στην συνέχεια. Στο διήγημα, καθώς και στο παράθεμα, το κωμικό στοιχείο αποκτά διαφορετικές διαστάσεις καθώς πλέον δεν υπάρχουν διακρίσεις ανάμεσα στις πλευρές στις οποίες έχουν συγκαταλεχθεί οι ήρωες ενώ παρακολουθούμε έναν πλήρως αποτυχημένο διαρρήκτη να συνομιλεί με τους ιδιοκτήτες που αποφασίζουν να τον αφήσουν ελεύθερο, καθώς δεν αποτελεί μια δαιμονοποιημένη φιγούρα που απειλεί την καθεστηκυία τάξη αλλά ένα παιδί που «έμπλεξε», κάτι τόσο απλό και καθημερινό –όπως μας τονίζει η φράση «ναρκωτικά προσπάθειες απεξάρτησης» κ.λπ. Το γεγονός δεν προκαλεί πια καμία ανοικείωση, αφού μπορεί να συνοψιστεί σε ένα «και λοιπά», μιας και οι άνθρωποι έμαθαν να συνυπάρχουν με τις αμέτρητες περιπτώσεις παρακμής στον περίγυρό τους:

Ο κλέφτης βογκούσε, «αααχ, αααχ!», κι έλεγε: «Σκοτώθηκα, ο μαλάκας, αααχ... βοηθήστε με, πονάω». Τον αφοπλίσαμε προσεκτικά κι ύστερα του φτιάξαμε καφεδάκι να συνέλθει. Μας διηγήθηκε την ιστορία του –ναρκωτικά προσπάθειες απεξάρτησης κλπ.– κι αποφασίσαμε να τον αφήσουμε ελεύθερο, αφού πρώτα κρατήσαμε τα στοιχεία του⁴⁵.

Μπορεί λοιπόν ο ήρωας του Kondor να παρουσιάζεται σαν ένα παιδί που δέχεται επίπληξη από τον παππού του, όμως μόλις προηγουμένως διαβάζουμε πως είχε τραυματιστεί σε έναν καβγά με μπράβους, δεν χτύπησε σε κάποιο έπιπλο του σπιτιού, όπως βλέπουμε στον Αποστολίδη, ούτε πίνει έναν γλυκό καφέ με πολύ γάλα, χωρίς να καπνίζει και χωρίς να έχει καταφέρει να κερδίσει τον σεβασμό κανενός, σε σημείο που οι συνάδελφοί του είναι πεπεισμένοι πως θα αποτύχει παταγωδώς, όπως συμβαίνει με έναν ήρωα ντετέκτιβ της Χίλντας Παπαδημητρίου:

Ο Χάρης μπήκε στο γραφείο του στάζοντας. Έβγαλε την καπαρντίνα του και την κρέμασε κοντά στο καλοριφέρ για να στεγνώσει. Κι ύστερα σωριάστηκε στην πολυθρόνα του. Σήκωσε το τηλέφωνο και ζήτησε από το κυλικείο ένα νεσκαφέ γλυκό με πολύ γάλα. Κάτι τέτοιες ώρες θα ήθελε να καπνίζει. Λένε

44. Vilmos Kondor, *Έγκλημα στη Βουδαπέστη*, μτφ. Φίλιππος Χρυσόπουλος, Αθήνα, Κέδρος, 2014, σ. 147.

45. Ανδρέας Αποστολίδης, «Εγώ Είμαι ο Ένοχος», στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 31.

ότι το σιγάρο καθαρίζει το μυαλό και ηρεμεί τα νεύρα, ο ίδιος όμως δεν το άντεχε. Άλλος ένας λόγος που τον κορόιδευε η Σόνια και οι φίλοι της... Τίναξε απότομα το κεφάλι του. είπαμε: τέρμα το παρελθόν. Είναι η πρώτη φορά, ύστερα από δεκαπέντε χρόνια ρουτίνας σε γραφεία και αρχεία που μου αναθέτουν μια ανθρωποκτονία. Ξέρω ότι πολλοί περιμένουν να τα κάνω μούσκεμα για να με στείλουν πάλι στο Αρχείο⁴⁶.

Είδαμε πως σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει συνήθως στα βαλκανικά κείμενα, ήρωες όπως ο ντετέκτιβ του Vilmos Kondor από την Ουγγαρία, βρίσκουν τελικά κάποια λύση, κάποια διέξοδο. Όπως και οι οριακοί ήρωες του Κόνελι για τους οποίους μιλήσαμε προηγουμένως. Μπορεί να είναι διεφθαρμένοι ή αμφιλεγόμενοι, είναι όμως λειτουργικοί και καταφέρνουν μέσα στη διαφθορά που τους περιβάλλει να βρουν ορισμένα διαλείμματα χαράς και ηρεμίας:

Έμεινε σιωπηλή για αρκετή ώρα, μετά σηκώθηκε και τον πλησίασε. Έσκυψε προς το μέρος του και τον φίλησε. Ψιθύρισε, «ας τα ξεχάσουμε για λίγο όλα»⁴⁷.

Και αλλού:

Ήταν μεσάνυχτα όταν ήρθε πάλι μέσα. Ο χώρος μύριζε το άρωμά της. Και την ενοχή του. έβαλε το Mood Indigo του Frank Morgan στο CD player και στάθηκε στο κέντρο του σαλονιού χωρίς να κινείται, ακούγοντας απλά το φραζάρισμα στο πρώτο σόλο, ένα τραγούδι που ονομαζόταν Lullaby. Ο Μπος σκέφτηκε πως δεν ήξερε τίποτα πιο αληθινό από τον ήχο του σαξόφονου⁴⁸.

Στα αποσπάσματα βλέπουμε πως η γλώσσα του *hardboiled* αστυνομικού κειμένου καταφέρνει για λίγο να αλλάξει, γίνεται ελαφρώς πιο λυρική, υπάρχει χώρος για ξεκούραση και έρωτα. Αντίθετα, σχετικά με τις βαλκανικές δυστοπίες διαβάζουμε πως δεν υπάρχει πλέον τρόπος διαφυγής, δεν υπάρχουν εύθυμες νότες στην καθημερινότητα των ανθρώπων το σύστημα έχει καταφέρει να επιβληθεί στα άτομα που έμαθαν να δέχονται σιωπηρά την παρακμή και την διαφθορά:

«Στη Σερβία και στις υπόλοιπες χώρες που παρουσιάζει αυτή η ανθολογία, όπως λέει και ο Σαίξπηρ, ο κόσμος έχει βγει από τον αρμό του, και είναι σαφές ότι ένας ντετέκτιβ ή ένας δημοσιογράφος ή κάποια γριούλα, που περιφέρονται στους βρώμικους δρόμους των βαλκανικών πόλεων, ίσως μπορούν να εξιχνιάσουν κάποιο φόνο, όμως σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να βελτιώσουν τον κόσμο (ούτε καν τα Βαλκάνια). Και δεν μπορούν να το κάνουν γιατί [...] παρακολουθούν αμέτοχοι κι από μακριά τους ηγέτες τους εγκληματίες και τους μπάνκστερ να αναπαράγουν το δουλοκτητικό σύστημα και να το αποκαλούν «καπιταλισμό». [...]. Αίσιο τέλος δεν υπάρχει φυσικά και το παρακάναμε καλλιεργώντας τόσα χρόνια φρούδες ελπίδες ότι θα έρθει»⁴⁹.

46. Χίλντα Παπαδημητρίου, *Για μια Χούφτα Βινύλια*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2010, σ. 35-36.

47. Michael Connolly, ό.π., σ. 77. Η μετάφραση δική μου.

48. Στο ίδιο, σ. 80. Η μετάφραση δική μου.

49. Μιριάντα Νοβάκοβιτς, «Η αστυνομική λογοτεχνία στη Σερβία» στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 250-251.

Οι ήρωες των Βαλκανίων δεν μπορούν να «ξεφύγουν για λίγο», δεν μπορούν να προσαπθήσουν να αλλάξουν το σκηνικό, αντίθετα έχουν ενσωματωθεί πλήρως στη δυστοπία που τους περιβάλλει, έχουν εμποτιστεί με τα αρνητικά χαρακτηριστικά της δημιουργώντας ένα ενδιαφέρον κράμα. Αυτό είναι και το ιδιαίτερο στοιχείο τους, η απορρόφησή τους από το περιβάλλον και τις συνθήκες, η εμπλοκή τους και στο έγκλημα και στη δικαίωση, η ταυτόχρονη παρουσία τους στο σύστημα και έξω από αυτό, στην έννομη τάξη και την ανομία, τον εκσυγχρονισμό και τις παραδοσιακές δομές. Χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί το γεγονός ότι πολλοί από τους πρωταγωνιστές που παρακολουθήσαμε εμπλέκονται σε πράξεις εγκλήματος, έχουν μέρος της ευθύνης και της ενοχής. Το αποκορύφωμα αυτής της τάσης αποτελεί το διήγημα «Σενάριο φόνου» της Βέριτσα Βίνσεντ Κολ⁵⁰, επίσης από τη Σερβία, από τον τόμο *Balkanoir*. Στο κείμενο μεταφερόμαστε στον χώρο ενός τηλεοπτικού ριάλιτι για συγγραφείς, όπου μια επίδοξη και εσωστρεφής συγγραφέας αστυνομικών στήνει το τέλει έγκλημα σκοτώνοντας στην πραγματικότητα έναν συμπαίκτη της. Και είναι ακριβώς αυτή η αυτοαναφορικότητα του κειμένου που το κάνει τόσο γοητευτικό, καθώς οι γραμμές ανάμεσα στους ενόχους και τους αθώους είναι τόσο θολές που περιλαμβάνουν ακόμα και τον ίδιο τον συγγραφέα. Η φράση «Εγώ είμαι ο ένοχος» θα γίνει μοτίβο στο διήγημα του Αποστολίδη⁵¹, ενώ η Βέριτσα Βίνσεντ Κολ καταφέρνει να αποδώσει πλήρως αυτό το αίσθημα της μη αναστρέψιμης παρακμής που αγγίζει τα όρια της παράνοιας, της αποσταθεροποίησης της λογικής και της τάξης –αφού οι καλοί είναι και κακοί και αντιστρόφως– που χαρακτηρίζει ολόκληρη την χερσόνησο των Βαλκανίων:

Ξαφνικά με κυρίευσε η αίσθηση ότι όλοι εν αγνοία μας είχαμε πέσει σε μια μεταφορική κουνελότρυπα –εξάλλου αυτό δεν θα ήταν κάπως φυσικό σε ένα ριάλιτι, σ' αυτή τη ρωμαϊκή αρένα της δυστοπικής κοινωνίας;– και στην πραγματικότητα περιφερόμασταν στη Χώρα των Θαυμάτων, όλοι τρελοί κάτω από τα χρυσοβαμμένα φύλλα, και περιμέναμε να μας κόψει κάποιος το κεφάλι⁵².

ΠΕΤΡΙΔΗ ΜΑΡΙΑ
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελλάδα

50. Βέριτσα Βίνσεντ Κολ, «Σενάριο Φόνου» στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 253-271.

51. Ανδρέας Αποστολίδης, «Εγώ είμαι ο ένοχος», στο *Balkanoir*, ό.π. σ. 29-43.

52. Βέριτσα Βίνσεντ Κολ, «Σενάριο Φόνου», στο *Balkanoir*, ό.π., σ. 267.