

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΜΕΤΑΠΤΧΙΑΚΟ ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΘΕΜΑ

«Η Μεταμόρφωση του Franz Kafka και Το Σόλο του Φίγκαρω του Γιάννη Σκαρίμπα, δύο γκροτέσκικες σάτιρες με το προσωπείο του φανταστικού»

ΟΝΟΜΑ: ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΣΟΥΛΤΑΝΑ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
ΑΕΜ: 931
ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΜΕΛΟΣ: Χ. Δ. ΓΟΥΝΕΛΑΣ

2009

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΞΕΤΑΣΗΣ

Χ. Δ. ΓΟΥΝΕΛΑΣ

ΦΡ. ΑΜΠΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

Μ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	4
Το φανταστικό κι η γκροτέσκικη σάτιρα: ορισμοί.....	7
Α΄ ΜΕΡΟΣ	
Η περίπτωση Kafka.....	11
Ο δισταγμός στο φανταστικό κι η ανατροπή του στη <i>Μεταμόρφωση</i>	14
Οι συνήθειες ήρωες του φανταστικού κι ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του Γκρέγκορ.....	25
Οι παραμορφώσεις κι οι καρικατούρες στη <i>Μεταμόρφωση</i> του Kafka.....	32
Η επίθεση του Kafka κι η εκδίκηση του Γκρέγκορ.....	41
Β΄ ΜΕΡΟΣ	
Η περίπτωση Σκαρίμπας.....	53
Φανταστικά πρόσωπα στο <i>Σόλο</i> : η ανατροπή	56
Οι μεταμορφώσεις και τα ρομπότ στο έργο του Σκαρίμπα.....	70
Η δολοφονία της Δολόξα στο <i>Σόλο</i> υπό το πρίσμα του γκροτέσκου.....	80
Επίλογος.....	91
Βιβλιογραφία.....	93

Εισαγωγή

Στην μελέτη αυτή θα ερευνηθούν δύο έργα, ένα ελληνικό, *Το Σόλο του Φίγκαρω* του Γιάννη Σκαρίμπα κι ένα ξενόγλωσσο, *Η Μεταμόρφωση* του Franz Kafka. Και τα δύο αυτά έργα μου είναι ιδιαίτερα αγαπητά (πράγμα που θεωρώ πως είναι η πλέον απαραίτητη προϋπόθεση για τη συγγραφή μιας μελέτης) κι η επιλογή τους έγινε κατά κύριο λόγο με βάση το βαθμό αρεσκείας, την ικανοποίηση και τη συγκίνηση που νιώθω κάθε φορά που τα διαβάζω.

Ως αφορμή για την εύρεση του θέματος στάθηκε νομίζω (όσο μπορεί κανείς ν' αναλύσει τους συνειρμούς της σκέψης του) το γεγονός ότι, παρόλο που και τα δύο έργα συμπεριλαμβάνουν φανταστικά γεγονότα ή πρόσωπα, ωστόσο διατηρούσα τις αμφιβολίες μου όσον αφορά στο γένος του φανταστικού όπου συνήθως εντάσσονται, καθώς αποτελούν για 'μένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της πραγματικότητας, όπως μπορεί να τη βιώνει κανείς, με τα ορατά και τα αόρατα στοιχεία της.¹ Οι παρατηρήσεις δε του Τ. Τοντόροφ στη μελέτη του *Εισαγωγή στη Φανταστική Λογοτεχνία* για τη *Μεταμόρφωση*, υπήρξαν η κινητήριος δύναμη για την έναρξη της δικής μου μελέτης πάνω στο θέμα.²

Γνώριζα βέβαια εξ' αρχής πως, από τη στιγμή που θα απομακρυνόμουν από το φανταστικό, θα έπρεπε να κινηθώ πιθανότατα προς κάποιο γένος το οποίο, θα είχε ως βάση την πραγματικότητα, χωρίς ωστόσο να υπάρχει αυτή η απολυτότητα του ρεαλισμού ή του νατουραλισμού. Αναγνωρίζοντας τα κωμικά στοιχεία των δύο έργων, στράφηκα προς την κωμωδία και την σάτιρα και μελετώντας τα γένη αυτά, συναντούσα με έκπληξη κάποιες προσεγγίσεις που έμοιαζαν να συγχέουν ακόμη περισσότερο τα πράγματα.

Πολλές μελέτες, λόγου χάρη, αντιμετώπιζαν το κωμικό ως ένα αδιάσπαστο κι απαραίτητο στοιχείο του φανταστικού που, όπως και το δεύτερο, έχει σκοπό την

¹ Στη συγκεκριμένη μελέτη, επιλέξαμε να χρησιμοποιούμε τον όρο γένος κι όχι τον όρο είδος, ακολουθώντας ουσιαστικά την ξενόγλωσση διάκριση του Τοντόροφ ανάμεσα σε ιστορικά και θεωρητικά γένη, προκειμένου να μείνουμε συνεπείς στον όρο γένος, τον οποίο συναντήσαμε σε όλες σχεδόν τις ξενόγλωσσες και μεταφρασμένες μελέτες, τις οποίες χρησιμοποιούμε κατά την διάρκεια της εργασίας. βλ. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Πρόσωπα Έργα Ρεύματα Όροι*, Πατάκη, Αθήνα 2007, σ. 372-373

² Ο Τοντόροφ, στο τέλος της μελέτης του υποστηρίζει πως η *Μεταμόρφωση* δεν θα μπορούσε να συμπεριληφθεί στα έργα του φανταστικού, καθώς δεν πληρεί τις βασικές προϋποθέσεις του γένους. Ωστόσο, δεν προχωρεί σε μια συγκεκριμένη πρόταση κάποιου άλλου γένους στο οποίο θα μπορούσε να ανήκει το έργο. βλ. Τοντόροφ Τσβέταν, *Εισαγωγή στη Φανταστική Λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1991, σ. 204-211

αποβολή και τον εξορισμό. Από την αντίστροφη πλευρά, ο Eric Rabkin στη μελέτη του για το φανταστικό, χαρακτηρίζει το γένος ως ένα ικανό εργαλείο στο χέριο ενός συγγραφέα που επιθυμεί να «σατιρίσει» τον κόσμο του ανθρώπου ή να προσδιορίσει τις εσωτερικές διεργασίες της ανθρώπινης ψυχής.³

Όσο η μελέτη μου προχωρούσε, τόσο συνειδητοποιούσα πόσα κοινά στοιχεία μοιράζονται τα δύο γένη, φανταστικό και σάτιρα, και πόσο εύκολο είναι για κάποιον μελετητή να κατατάξει κάποια έργα, ανάλογα με την ανάγνωση που θα κάνει, είτε στο ένα είτε στο άλλο γένος. Ο σκοπός λοιπόν που τέθηκε αρχικά στην παρακάτω μελέτη, ήταν να διερευνηθούν τα κοινά αυτά στοιχεία αλλά κυρίως τα χαρακτηριστικά εκείνα που θα μπορούσαν να αποτελέσουν την ειδοποιό διαφορά βάση της οποίας ένας μελετητής θα οδηγούνταν προς μία μόνο κατεύθυνση, απορρίπτοντας το δεύτερο γένος. Ο δεύτερος και βασικός στόχος, ήταν να μεταφερθεί όλος αυτός ο θεωρητικός προβληματισμός πάνω στα δύο συγκεκριμένα έργα, το *Σόλο του Φίγκαρω* και τη *Μεταμόρφωση*, και να προταθούν νέες ερμηνείες με βάση τη νέα ανάγνωση.

Πιο αναλυτικά, η παρακάτω μελέτη ακολουθεί την εξής δομή. Στο Α' μέρος στο οποίο θα ασχοληθούμε με την περίπτωση του Kafka, θα σχολιάσουμε αρχικά δύο βασικά χαρακτηριστικά του φανταστικού γένους και θα αποδείξουμε πως στη *Μεταμόρφωση* τα χαρακτηριστικά αυτά δεν ισχύουν κι επομένως δεν μπορούμε να μιλούμε για φανταστικό. Έπειτα θα προσεγγίσουμε το έργο ως γκροτέσκινη σάτιρα, θα ασχοληθούμε με τις καρικατούρες και το συνήθη τρόπο επίθεσης ενός σατιρικού και θα μελετήσουμε πώς αυτά τα δύο χαρακτηριστικά θέματα της σάτιρας βρίσκουν εφαρμογή μέσα στη *Μεταμόρφωση* του Kafka.

Το Β' μέρος, στο οποίο θα ασχοληθούμε με τη περίπτωση του Σκαρίμπα, ακολουθεί την ίδια δομή με το πρώτο μέρος, αλλά από μια διαφορετική αφετηρία. Σε αντίθεση με τη *Μεταμόρφωση* του Kafka, την οποία η κριτική αντιμετώπισε ως ένα αμιγώς φανταστικό έργο, το *Σόλο του Φίγκαρω* είναι ένα κείμενο στο οποίο έχουν αποδώσει και τους δύο χαρακτηρισμούς: σατιρικό και φανταστικό. Επειδή μάλιστα υπάρχουν ήδη πολύ εμπεριστατωμένες μελέτες πάνω στη σατιρική ποιότητα του έργου,⁴ δεν θα προσπαθήσουμε εδώ ν' αποδείξουμε ότι το κείμενο είναι σατιρικό, αλλά αυτό που θα επιχειρήσουμε αρχικά είναι ν' ανατρέψουμε τις θεωρίες περί

³Rabkin Eric S., *The Fantastic in Literature*, Pinceton University Press, Princeton New Jersey 1976, σ. 41

⁴ βλ. ιδιαίτερα Κωστήου Κατερίνα, *Η Ποιητική της Ανατροπής Σάτιρα, Είρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ στο Αφηγηματικό Έργο του Γιάννη Σκαρίμπα*, Διατριβή επί Διδακτορία, Θεσσαλονίκη 1995

«φανταστικών» προσώπων στο *Σόλο*, οι οποίες παρέπεμπαν μέχρι τώρα τους μελετητές στο φανταστικό γένος. Έπειτα θα προχωρήσουμε σε μια εκτενέστερη ανάλυση πάνω σε δύο θέματα του έργου, τις μεταμορφώσεις και τα ρομπότ, θέματα δηλαδή που συνδέθηκαν, επίσης κατά κόρον, στις διάφορες μελέτες με το γένος του φανταστικού και θα υποστηρίξουμε πως τα θέματα αυτά μπορούν με άνεση ν' αποτελούν μέρη (κάποιες φορές και προϋποθέσεις), μιας γκροτέσκικης σάτιρας. Έπειτα, θα ολοκληρώσουμε τη μελέτη, δοκιμάζοντας μια διαφορετική ανάγνωση κι ερμηνεία του έργου όσον αφορά στη δολοφονία της Νίνας Δολόξα, εντάσσοντας βέβαια αυτή την ερμηνεία στο σατιρικό γένος.

Όσον αφορά τώρα στα ονόματα συγγραφέων και έργων που αναφέρονται κατά τη διάρκεια της μελέτης, ακολουθείται η γλώσσα εκείνη (ελληνικά ή αγγλικά) στην οποία είναι γραμμένα στη βιβλιογραφία. Το ίδιο βέβαια συμβαίνει και με τις παραπομπές, οι οποίες αναγράφονται στο κάτω μέρος της σελίδας, με μοναδική εξαίρεση τα αποσπάσματα που ανήκουν είτε στο *Σόλο* είτε στη *Μεταμόρφωση* των αντίστοιχων κεφαλαίων, οι σελίδες των οποίων σημειώνονται σε παρένθεση μέσα στη ροή του κειμένου. Η επιλογή αυτή έγινε προκειμένου να αποφευχθεί ο μεγάλος αριθμός παραπομπών στο κάτω μέρος των σελίδων.

Τέλος θα ήθελα να σημειώσω πως και στο Α' αλλά και στο Β' μέρος υπάρχουν είτε απόψεις που αντιτίθενται σε ένα μεγάλο μέρος της κριτικής, είτε νέες οπτικές πάνω στα κείμενα που ερευνώνται. Σε καμία ωστόσο περίπτωση δεν θα ήθελα να εννοηθεί κάποιος υποβιβασμός απέναντι στις μελέτες που αναφέρονται κατά τη διάρκεια της μελέτης και με τις οποίες διαπιστώνεται κάποια διαφοροποίηση ή κάποια αντίθεση. Η νέα αυτή ανάγνωση των δύο έργων είναι μια απλώς διαφορετική, προσωπική προσέγγιση και δεν έχει κανένα σκοπό να προβληθεί ως η μοναδικά σωστή ή αληθινή. Άλλωστε, όσον αφορά στην έρευνα ενός λογοτεχνικού έργου, αυτό καθίσταται απλώς αδύνατο.

Το φανταστικό κι η γκροτέσκικη σάτιρα: ορισμοί

Προτού ωστόσο ξεκινήσουμε την ανάλυση αυτών καθαυτών των κειμένων, θεωρήσαμε απαραίτητο να κάνουμε πρώτα μια πολύ συνοπτική αναφορά στο τι εννοούμε όταν μιλούμε στη μελέτη αυτή για φανταστικό γένος, για σάτιρα ή για γκροτέσκικη σάτιρα. Είναι δεδομένο βέβαια ότι οι παρακάτω παρατηρήσεις δεν καλύπτουν πλήρως τους ορισμούς των γενών αυτών, είναι όμως απαραίτητη προκειμένου να υπάρχει μια κοινή αφετηρία όσον αφορά στο θεωρητικό επίπεδο αλλά και όσον αφορά στις κατευθύνσεις που θ' ακολουθήσει η μελέτη αυτή στα επόμενα κεφάλαια.

Ως φανταστική λογοτεχνία ορίζουμε το λογοτεχνικό είδος στο οποίο «παρεμβάλλονται υπερφυσικά γεγονότα ή όντα μέσα στον οικείο κόσμο της πραγματικότητας».⁵ Σύμφωνα με τον θεωρητικό Τ. Τοντόροφ, ο οποίος έχει ασκήσει και την μεγαλύτερη επίδραση πάνω στη μελέτη της φανταστικής λογοτεχνίας, στο φανταστικό εντάσσονται τα μαγικά παραμύθια, οι ιστορίες τρόμου και τα κείμενα επιστημονικής φαντασίας ενώ αποκλείονται οι μύθοι, οι βίοι αγίων κι οι αλληγορίες καθώς έχουν συχνά ηθικοδιδασκικούς στόχους.⁶

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάκριση του S. T. Coleridge ανάμεσα στον όρο φαντασία (fancy) και στον όρο δημιουργική φαντασία (imagination). Σύμφωνα με τον Coleridge οι δύο όροι δεν θα πρέπει να χρησιμοποιούνται ως συνώνυμοι, καθώς υπάρχει μεταξύ τους μια ουσιώδης διαφορά. Η απλή φαντασία είναι, κατά τον θεωρητικό, μια μηχανική διαδικασία κατά την οποία ο συγγραφέας χρησιμοποιεί διάφορες εικόνες μέσω των αισθήσεων και τις αναδιοργανώνει σε νέους συνδυασμούς. Η δημιουργική ωστόσο φαντασία παράγει ένα υψηλότερο είδος ποίησης, καθώς ο συγγραφέας ενός φανταστικού κειμένου δεν επανασυναρμολογεί απλώς διάφορες εικόνες, αλλά δημιουργεί νέες οντότητες, σπάζοντας τις καθιερωμένες σταθερές.⁷ Είναι σημαντικό λοιπόν να σημειώσουμε πως κατά τη διάρκεια της μελέτης των δύο κειμένων, όταν θα χρησιμοποιούμε τον όρο φανταστικό θα αναφερόμαστε στο δεύτερο είδος κατά την διάκριση του Coleridge, αυτό δηλαδή της δημιουργικής φαντασίας (imagination).

⁵ Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Πρόσωπα Έργα Ρεύματα Όροι, ό.π., σ. 2264

⁶ Ό.π.

⁷ Abrahms M. H., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων Θεωρία Ιστορία Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά- Σοφία Χατζιωαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 499-500

Ως σάτιρα ορίζουμε «τα έμμετρα ή πεζά κείμενα τα οποία διακωμωδούν, χλευάζουν ή επικρίνουν κάποιο πρόσωπο ή κάποια κατάσταση».⁸ Ο σατιρικός στη προσπάθειά του να υποβιβάσει το θύμα ή το θέμα του, θα το γελοιοποιήσει και θα κάνει το κοινό να διασκεδάσει αλλά και να περιφρονήσει, να θυμώσει ή και να αγανακτήσει μαζί του.⁹ Τα δύο λοιπόν βασικά συστατικά στοιχεία της σάτιρας είναι η επίθεση και το χιούμορ, χωρίς αυτά να στοχεύουν ή να προκαλούνται από διδακτικές ή ηθικές προθέσεις του συγγραφέα. Η υπερβολή, το παράδοξο, η ειρωνεία, η καρικατούρες, ο σαρκασμός, το προσωπείο, η αποκάλυψη της αληθινής όψης των πραγμάτων είναι κάποιες από τις πιο συχνές τεχνικές της σάτιρας.¹⁰

Αυτό που θα πρέπει ακόμη να σημειωθεί είναι πως η σάτιρα δεν θεωρείται ένα αυτόνομο λογοτεχνικό είδος. Η σύγχρονοι μελετητές μιλούν για μια λογοτεχνική διαδικασία, έναν τρόπο γραφής τον οποίο μπορούμε να ανιχνεύσουμε στα έργα, δεν μπορούμε ωστόσο να εγκλωβίσουμε σε στενούς περιορισμούς. Αιτία είναι η πλήρης απουσία φορμαλιστικών περιορισμών: σ' ένα πετυχημένο σατιρικό έργο, η σάτιρα αποτελεί πάντα ένα στοιχείο του, ποτέ όμως το μοναδικό. Αντιθέτως, παρατηρούμε να συνδυάζονται ο μονόλογος, ο διάλογος, η έμμετρη επιστολή, η δημηγορία, το φανταστικό, η διακωμώδηση, το μελόδραμα, το μπουρλέσκο, ο ρεαλισμός, η παρωδία κι οποιοδήποτε άλλο μέσο επιλέξει ο συγγραφέας.¹¹

Πολλές φορές τα συστατικά μοιάζουν να είναι εντελώς ασύμβατα, είναι όμως αποδεδειγμένο ότι τα καλύτερα σατιρικά έργα είναι πετυχημένα εξαιτίας της μίξης αυτών των συστατικών. Η απροσδόκητη αυτή μίξη στοιχείων δεν περιορίζεται μόνον όσον αφορά στο είδος, αλλά επεκτείνεται και στα δομικά στοιχεία του έργου, στο λεξιλόγιο, την πλοκή και κυρίως στον συναισθηματικό τόνο, επιβάλλοντας στον αναγνώστη να ισορροπεί, λογικά και συναισθηματικά, πάνω σε μια πολύ λεπτή γραμμή.

Πώς λοιπόν μπορούμε να ανιχνεύσουμε αυτόν τον "τρόπο γραφής" που εκ φύσεως δεν σχηματίζει καθαρά ένα λογοτεχνικό είδος και πώς μπορούμε να διακρίνουμε τη σάτιρα από άλλα είδη με τα οποία συγγενεύει; Η σύγχρονη προσέγγιση μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι παρά τη δυσκολία που μπορεί κάποιος ν' αντιμετωπίσει σε μια κατάταξη εξαιτίας της μίξης των στοιχείων, μπορεί με σχετική ευκολία να καταλήξει σ' ένα αποτέλεσμα, αρκεί να εντοπίζει, σε μεγάλη ποσότητα

⁸ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Πρόσωπα Έργα Ρεύματα Όροι*, ό.π., σ. 1978

⁹ Abrahms M. H., ό.π., σ. 428

¹⁰ *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Πρόσωπα Έργα Ρεύματα Όροι*, ό.π., σ. 1978

¹¹ Pollard Arthur, *Σάτιρα*, Ερμής, Αθήνα 1972, σ. 16

και στο σύνολο του έργου, τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν το σατιρικό τρόπο γραφής. Μια σάτιρα λόγου χάρη θα διαφοροποιούνται από μια κωμωδία, γιατί η επίθεση στην πρώτη είναι πάντα πιο σκόπιμη, πιο σαφής και πιο σκληρή προς το στόχο της απ' ότι σε μια κωμωδία. Με τον ίδιο τρόπο, μια σάτιρα θα διαφοροποιούνται από ένα έργο του φανταστικού που θα σκόπευε σε μια επίθεση, γιατί η επίθεση σ' ένα φανταστικό έργο θα ήταν πιο "δραματική" απ' ότι σε μια σάτιρα.

Προκειμένου τώρα να μιλούμε για γκροτέσκινη σάτιρα, θα πρέπει να ισχύουν όλα όσα έχουμε αναφέρει για το γένος της σάτιρας με μια όμως συγκεκριμένη διαφοροποίηση. Η απλή σάτιρα θα προκαλέσει και γέλιο και κρίση και απέχθεια, θα το κάνει όμως συνήθως ξεχωριστά. Δηλαδή σ' ένα σατιρικό έργο, θα βρούμε αποσπάσματα που θα μας διασκεδάσουν και αποσπάσματα που θα μας γεμίσουν οργή, ως επί το πλείστον όμως, δεν βρίσκουμε αποσπάσματα που να μας προκαλούν και τα δύο συναισθήματα ταυτόχρονα.

Στο γκροτέσκο αντίθετα, ο συγγραφέας θα προσπαθήσει να συνδυάσει και τα δύο, χωρίς να προσπαθήσει να διαχωρίσει το ένα απ' το άλλο και χωρίς να σκεφτεί με όρους ορθού και λαθεμένου. Όπως σημειώνει ο P. Thomson, «στη σάτιρα υπάρχει συνήθως κάποια εναλλαγή ή τουλάχιστον κάποιος διαχωρισμός ανάμεσα στη γελοία ασημαντότητα, που διεγείρει το περιφρονητικό μας γέλιο, και τη χυδαία κακότητα που μας εξοργίζει. Ενώ ο συγγραφέας του γκροτέσκου θα μας παρουσιάσει τη γελοία ασημαντότητα και τη χυδαία κακότητα σαν ένα και αξεχώριστο πράγμα, και θα πασχίσει με όλες του τις δυνάμεις να ξεσηκώσει μια αντίδραση, όπου γέλιο και οργή θα εκδηλώνονται ταυτόχρονα και με την ίδια ένταση».¹²

Επίσης, προκειμένου να μιλούμε για γκροτέσκινη σάτιρα, θα πρέπει να συνδυάζονται τα χαρακτηριστικά και των δύο γενών, χωρίς όμως το ένα να επιβάλλεται του άλλου. Συνήθως, σημειώνουν οι μελετητές, ένα έργο ξεκινά ως σατιρικό κι έπειτα τα γκροτέσκινα στοιχεία που εισχωρούν, καθώς είναι συνήθως καταιγιστικά από τη φύση τους, επισκιάζουν τη σατιρική διάθεση του συγγραφέα κι ο αρχικός σκοπός του κειμένου τελικά χάνεται. Γι' αυτό για να μιλούμε για γκροτέσκινη σάτιρα, πρέπει το γκροτέσκο να χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να μην μειώνεται το δυναμικό αντίκτυπο του σατιρικού στόχου του έργου.

¹² Thomson Philip, *Το Γκροτέσκο*, Ερμής 1984, σ. 66

Είναι σημαντικό τέλος να κάνουμε μια τελευταία παρατήρηση. Παρόλο που στη γκροτέσκινη σάτιρα επικρατεί η κατάργηση των φυσικών νόμων, η αλλοίωση των φυσικών σχημάτων και μεγεθών, η αποδόμηση ή η απώλεια της ταυτότητας κι η διάσπαση της ιστορικής τάξης, ωστόσο θα πρέπει να αντιλαμβανόμαστε πως αυτές οι υπερφυσικές αλλαγές συμβαίνουν στο δικό μας κόσμο. Όσο δηλαδή παράλογος και χωρίς κανένα λογικό σχέδιο ή σύστημα κι αν είναι ο κόσμος που περιγράφεται, δεν πρέπει να μας δίνει την εντύπωση πως πρόκειται για έναν άλλο, εντελώς φανταστικό κόσμο που δημιούργησε ο συγγραφέας.

Αυτό αποτελεί ουσιαστικά και το κριτήριο προκειμένου να διαχωρίσουμε μια ιστορία του φανταστικού από μια γκροτέσκινη σάτιρα που έχει στοιχεία φανταστικά. Τα φανταστικά ταξίδια και τα φανταστικά βασίλεια δεν μπορούν να είναι σατιρικά αν δεν περιέχουν καμιά κριτική αναφορά στον πραγματικό κόσμο, γιατί τότε, ο αναγνώστης, γνωρίζοντας πως αντιμετωπίζει έναν ολότελα φανταστικό κόσμο, δεν λαμβάνει κανένα γεγονός ως αληθινό κι επομένως δέχεται τα πιο περίεργα γεγονότα χωρίς έκπληξη. Οι όποιες λοιπόν μεταμορφώσεις που θα συντελεστούν και ο όποιος φανταστικός κόσμος δημιουργηθεί σε μια γκροτέσκινη σάτιρα, θα πρέπει να στοχεύει, να σχολιάζει και να επεκτείνεται στον πραγματικό κόσμο, στα πολιτικά δηλαδή και ηθικά προβλήματα που μπορεί να αντιμετωπίζει ένας αναγνώστης όταν θα επιστρέψει στη συνηθισμένη του ζωή.

Η περίπτωση Kafka

Η *Μεταμόρφωση* του Kafka, έργο που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1915, αντιμετώπιστηκε απ' την κριτική ως ένα κατεξοχήν κείμενο του φανταστικού. Στην συντριπτική πλειοψηφία των μελετών πάνω στο φανταστικό, η *Μεταμόρφωση* αναφέρεται κι αναλύεται ως ένα άκρως αντιπροσωπευτικό έργο του γένους. Αλλά κι οι περισσότεροι μελετητές του Franz Kafka, όταν αναφέρουν ή ερμηνεύουν τη *Μεταμόρφωση*, μιλούν για ένα καθαρά φανταστικό κείμενο, του οποίου η μόνη σύνδεση με την πραγματικότητα εντοπίζεται και περιορίζεται στις ψυχαναλυτικές και αυτοβιογραφικές πληροφορίες για τον συγγραφέα του έργου καθώς και στην, λανθασμένη κατά την άποψή μας, χρήση τους για την ερμηνεία του κειμένου.

Υπάρχουν βέβαια και κάποιες κριτικές που σημειώνουν τη σχέση του έργου με τον ρεαλισμό και τη σάτιρα, παρόλα αυτά όμως συνεχίζουν να κατατάσσουν το έργο στο γένος του φανταστικού, προσαρμόζοντας, θα έλεγε κανείς, τον ορισμό του φανταστικού στα μέτρα του κειμένου προκειμένου να υπάρχει μια συνέπεια στη θεωρία τους. Ο Eric Rabkin για παράδειγμα αναφέρει πως, παρόλο που η *Μεταμόρφωση* συνδέεται με την πραγματικότητα, πρόκειται ουσιαστικά για ένα φανταστικό κείμενο, καθώς το φανταστικό δεν έχει να κάνει με κάτι το μη πραγματικό αλλά με ένα είδος που «εξαρτάται εξ' ολοκλήρου απ' την πραγματικότητα...».¹³

Η Cathryn Hume αντιλαμβάνεται το έντονα επιθετικό ύφος της *Μεταμόρφωσης*, παρόλ' αυτά το κατατάσσει στο φανταστικό, σε μια υποκατηγορία την οποία δημιουργεί και ονομάζει λογοτεχνία του οράματος. Σ' αυτήν, σύμφωνα με την Hume, μπορεί να υπάρχει ένας φανταστικός πόλος, συνυπάρχει ωστόσο και το ρεαλιστικό στοιχείο, ενώ ο συγγραφέας συχνά «διαδηλώνει εναντίον κάποιου με πάθος» και «αναγκάζει τον αναγνώστη να συμμετέχει σ' αυτό».¹⁴ Η τελευταία αυτή παρατήρηση, παρόλο που βρίσκει τέλεια εφαρμογή στη *Μεταμόρφωση*, απομακρύνεται απ' το, σύνηθες τουλάχιστον, ύφος των κειμένων του φανταστικού και μας παραπέμπει στη σάτιρα, θέμα το οποίο όμως θα αναλύσουμε αργότερα.

Όλες αυτές οι μελέτες, είτε εκείνες που κατατάσσουν ξεκάθαρα τη *Μεταμόρφωση* στο φανταστικό, είτε εκείνες που εντοπίζουν κάποια ρεαλιστικά ή

¹³ Rabkin Eric S., ό.π., σ. 28

¹⁴ Hume Kathryn, *Fantasy and Mimesis Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York and London 1984, σ. 55-58

σατιρικά στοιχεία, χωρίς όμως να κατατάσσουν το έργο σε άλλο είδος, χρησιμοποιούν ένα κοινό οπλοστάσιο επιχειρημάτων, το οποίο δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως στερείται κάποιας λογικής. Γιατί όπως κι αν θέλει να το αντιμετωπίσει κανείς, ένας άνθρωπος είναι αδιανόητο να ξυπνήσει μια μέρα και να βρει τον εαυτό του μεταμορφωμένο σε μαμούνι. Μιλούμε σίγουρα για ένα γεγονός υπερφυσικό που δεν μπορεί να γίνει κατανοητό ή αποδεκτό σύμφωνα με τους φυσικούς νόμους. Επιπλέον, ο αφηγητής δεν αφήνει στον αναγνώστη την εντύπωση πως πρόκειται γι' αστείο ή όνειρο κι εξαιτίας αυτού του γεγονότος, ο Γκρέγκορ, η οικογένειά του αλλά και οι αναγνώστες διατηρούν μια αγωνία και ανησυχία καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, όπως θα έπρεπε να συμβαίνει σ' ένα φανταστικό κείμενο.

Ταυτόχρονα, παρόλο που υπάρχει αναμφισβήτητα ένα φανταστικό γεγονός, το πλαίσιο που το περιβάλλει είναι απόλυτα ρεαλιστικό κι επομένως δεν έχουμε να κάνουμε μ' έναν εξ' ολοκλήρου παραμυθικό κόσμο ο οποίος θα καθιστούσε αδύνατη την ισχύ του φανταστικού. Μαζί με το γεγονός της μεταμόρφωσης, μπορούμε επίσης να εντοπίσουμε τα συνήθη επακόλουθά του στα φανταστικά κείμενα, τη διάσπαση δηλαδή του ορίου ύλης και πνεύματος (ο Γκρέγκορ μεταμορφώνεται σωματικά, πνευματικά όμως παραμένει ο ίδιος), όπως και την εξάλειψη του ορίου υποκειμένου-αντικειμένου, αφού ο Γκρέγκορ- άνθρωπος- υποκείμενο είναι σε θέση να επικοινωνεί με τον εαυτό- ζώο, που συνιστά πια το αντικείμενο.¹⁵

Πέρα όμως απ' το τεχνικό μέρος, ο άνθρωπος-ζώο που μελετάται δεν θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς τύπους που περιγράφεται στη σύγχρονη λογοτεχνία του φανταστικού; Ο Γκρέγκορ εμφανίζεται ως μια ανολοκλήρωτη, χωρίς σταθερές ιδέες και δυνάμεις, προσωπικότητα που άγεται και φέρεται από οικονομικές, κοινωνικές πιέσεις και πάνω απ' όλα απ' τις πιέσεις που δέχεται απ' τον ίδιο του τον εαυτό. Θα μπορούσε κανείς να παραδεχτεί πως η μεταμόρφωση μετατρέπει τον Γκρέγκορ σ' αυτό που ήταν και πριν αυτή πραγματοποιηθεί: σε ένα αδύναμο, αηδιαστικό, χωρίς καμιά ιδιαιτερότητα, μικρό ζώο.

Το έργο λοιπόν φαίνεται πως αντιμετωπίζει, ερευνά και περιγράφει τον ανένταχτο, δυστυχή, εξ' ανάγκης μοναχικό σύγχρονο άνθρωπο, του οποίου ο φόβος, τον έχει καταστήσει τρομαχτικό στους ανθρώπους γύρω του αλλά και στον ίδιο του τον εαυτό. Είναι όμως τα πράγματα όπως δείχνουν; Μελετώντας με προσοχή το

¹⁵ Τοντόροφ Τσβέταν, ό.π., σ. 142-143

κείμενο κι έχοντας υπόψη μας όλα όσα αναφέρθηκαν στην εισαγωγή, θα διαπιστώσουμε ευθύς αμέσως πως τα επιχειρήματα που χρησιμοποιούν αυτές οι μελέτες, αν και φαίνονται εκ πρώτης όψεως λογικά, μπορούν, υπό μια νέα οπτική, να ανατραπούν. Με λίγα λόγια, θα αποδείξουμε στα αμέσως παρακάτω κεφάλαια πως το έργο δεν πληρεί κάποιες από τις πιο βασικές προϋποθέσεις του φανταστικού και πως εξαιτίας αυτού, δεν θα μπορούσε στο σύνολό του, και σύμφωνα πάντα με την υποκειμενική μας ανάγνωση, να καταταγεί στο φανταστικό γένος.

Ο δισταγμός στο φανταστικό κι η ανατροπή του στη

Μεταμόρφωση

Το πρώτο βασικό χαρακτηριστικό των έργων του φανταστικού είδους το οποίο θα σχολιάσουμε και θ' ανατρέψουμε στο κεφάλαιο αυτό είναι ο δισταγμός, δηλαδή η αμφιβολία, είτε των αναγνωστών είτε των ηρώων, καθώς βρίσκονται μπροστά σε ένα ή περισσότερα υπερφυσικά γεγονότα, για το αν αυτό που διαβάζουν ή ζουν αντίστοιχα, μπορεί πράγματι να είναι αλήθεια. Σε όλες σχεδόν τις μελέτες του φανταστικού, και ασχέτως αν αυτές διαφοροποιούνται αργότερα στην οπτική τους πάνω στο είδος, ο δισταγμός αναφέρεται κι αναλύεται ως η βασική, αν όχι η βασικότερη προϋπόθεσή του. Ο Τοντόροφ θεωρεί αυτό το στοιχείο του φανταστικού τόσο θεμελιώδες, ώστε ορίζει το είδος με βάση την έννοια αυτή. Το φανταστικό, υποστηρίζει, είναι «ο δισταγμός που δοκιμάζει ένα ον που δεν γνωρίζει παρά μόνο τους φυσικούς νόμους, μπροστά σ' ένα συμβάν με υπερφυσική εμφάνιση».¹⁶

Ο Τοντόροφ δεν είναι ο μόνος που χρησιμοποιεί το στοιχείο του δισταγμού στον ορισμό του για το φανταστικό. Την ίδια έννοια τη βλέπουμε να επαναλαμβάνεται με διαφορετικούς τρόπους στους ορισμούς κι άλλων μελετητών του είδους. Ο Eric S. Rabkin λόγου χάρη, μιλά για την «έκπληξη» που νιώθουμε όταν οι βασικοί νόμοι του αφηγηματικού κόσμου ξαφνικά γυρίζουν 180°, γεγονός που αναγνωρίζουμε στις αντιδράσεις των χαρακτήρων, στις δηλώσεις των αφηγητών και στις υπόνοιες που αφήνει η δομή.¹⁷ Ο Γ. Παπαδάκης κάνει λόγο για την «αμφιβολία» του αναγνώστη αλλά και κάποιου ήρωα του έργου για το αν το γεγονός που διαδραματίζεται ανήκει στον πραγματικό κόσμο, αν θα μπορούσε όντως να συμβαίνει ή αν εντάσσεται στο μη εφικτό που οριοθετεί το φανταστικό.¹⁸

Από τη στιγμή λοιπόν που αποδεχόμαστε πως ο δισταγμός αποτελεί βασική προϋπόθεση του φανταστικού, αυτόματα οριοθετούμε και μια συγκεκριμένη κατάσταση στην οποία θα πρέπει να βρίσκεται ο βασικός ήρωας καθώς αντιμετωπίζει κάποια υπερφυσικά γεγονότα αλλά κι όσοι ήρωες τον περιβάλλουν και γίνονται μάρτυρες των ίδιων γεγονότων. Όλα τα πρόσωπα αυτά, συμπεριλαμβανομένου βέβαια και του αναγνώστη, θα πρέπει να βρίσκονται σε μία μόνιμη ταλάντευση για το

¹⁶ Τοντόροφ Τσβέταν, ό.π., σ. 32

¹⁷ Rabkin Eric S., ό.π., σ. 41

¹⁸ Παπαδάκης Γιώργος Π., *Οι Δρόμοι του Φανταστικού Θεωρητικές Προσεγγίσεις Απόψεις και Διηγήματα*, Οξύ, Αθήνα 2005, σ. 23

αν αυτά που συμβαίνουν είναι πράγματι αλήθεια, αν θα μπορούσαν όντως να συνεχίσουν να υπάρχουν με τη μορφή που τα ζουν ή τα διαβάζουν, καθώς και να βιώνουν μια συνεχή αγωνία για το τι συνέπειες θα έχουν τα υπερφυσικά γεγονότα στους ήρωες αλλά και στο κόσμο στον οποίο ζουν. Από τη στιγμή που η ταλάντευση αυτή παύσει και, είτε οι ήρωες, είτε ο αναγνώστης καταλήξουν στο ότι τα υπερφυσικά γεγονότα είναι παντελώς ψευδή ή παντελώς αληθινά, τότε το φανταστικό δεν μπορεί πλέον να υπάρξει.

Όπως είναι φυσικό έπειτα από όσα αναφέραμε, η αγωνία, ο φόβος, η φρίκη συχνά, του αναγνώστη ή των ηρώων, είναι επίσης απαραίτητα στοιχεία του φανταστικού είδους. Ο πρώτος ουσιαστικός μελετητής του θέματος αυτού, αν και όχι για τη δημιουργία μιας θεωρίας της λογοτεχνίας, είναι ο Freud στη μελέτη του *The uncanny*. Ερευνώντας τα αίτια και το ψυχικό αντίκτυπο που έχουν στους ανθρώπους τα αλλόκοτα γεγονότα, καταλήγει πως τη βάση για το τρόμο του μη οικείου, συνιστά πάντα μια ψύχωση που δημιουργήθηκε λόγω της επανάληψης και του εξαναγκασμού, της καταπιεσμένης παρόρμησης. Το αλλόκοτο λοιπόν, είναι κάτι που φαίνεται ξένο και εξωτερικό, αλλά στην ουσία είναι κάτι πολύ οικείο, ριζωμένο κι εγκατεστημένο μέσα μας, από τη βρεφική ήδη ηλικία, που έχει όμως αποξενωθεί μέσω της διαδικασίας της απώθησης.¹⁹

Με αυτήν την ορθολογική εξήγηση ο Freud ξορκίζει το κακό, απαξιώνοντας κάθε φανταστική εμπειρία με όσα συναισθήματα αυτή εμπεριέχει, σε ψευδαισθήσεις του φανταστικού τις οποίες ο σύγχρονος άνθρωπος θα πρέπει, αντιμετωπίζοντάς τις ως ψευδαισθήσεις, να ξεπεράσει. Η στάση αυτή γίνεται ακόμη πιο αναγκαία στις περιπτώσεις που τα αισθήματα αγωνίας και φόβου προκαλούνται συνειδητά, ισχυρίζεται ο Freud, από κάποιο συγγραφέα φανταστικών ιστοριών. Ο τελευταίος «εξαπατά» τον αναγνώστη, καμώμενος πως του δίνει την καθαρή αλήθεια με αποτέλεσμα να αντιδρά τελικά ο αναγνώστης με τον ίδιο τρόπο που θ' αντιδρούσε σε πραγματικές εμπειρίες.²⁰ Μέχρι την ώρα που έχει καταλάβει το κόλπο, είναι ήδη αργά κι ο συγγραφέας έχει πετύχει το στόχο του, στόχος που δεν καθορίζεται στη μελέτη του Freud, εκτός αν λάβουμε ως δεδομένο το παράλογο επιχείρημα ότι ο οποιοσδήποτε συγγραφέας του φανταστικού δημιουργεί με μοναδικό του στόχο να εξαπατήσει.

¹⁹ βλ. *Fantastic Literature, A Critical Reader*, David Sadner (ed.), Westport Connecticut London 2004, σ. 97-99

²⁰ Ο.π., σ. 97

Όπως και να 'χει πάντως ο Freud καταλήγει για το θέμα του φόβου σ' ένα πολύ βασικό συμπέρασμα. Προκειμένου να υπάρξουν σ' ένα λογοτεχνικό έργο του φανταστικού τα συναισθήματα εκείνα που προκαλούνται από ανοίκεια, αλλόκοτα γεγονότα, θα πρέπει ο αναγνώστης να μην έχει καταλήξει για το αν ο κόσμος του βιβλίου που περιγράφεται είναι ένας πραγματικός ή ένας φανταστικός κόσμος. Έτσι λοιπόν εάν σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο ο κόσμος της πραγματικότητας έχει απορριφθεί από την αρχή, τότε ακόμα κι αν τα γεγονότα του κειμένου είναι τρομαχτικά, ο αναγνώστης επειδή γνωρίζει εξ αρχής πως πρόκειται για ένα φανταστικό κόσμο, δεν του δημιουργούνται συναισθήματα φόβου κι αγωνίας.

Η ανάσταση των νεκρών λόγου χάρη, είναι ένα απ' τα πιο συνηθισμένα θέματα που θα μπορούσαν θεωρητικά να προκαλέσουν συναισθήματα φόβου στον αναγνώστη. Θα ήταν όμως «θρασύ», σημειώνει ο Freud, να υπερασπίζεται κανείς πως τη στιγμή που η Χιονάτη ανοίγει τα μάτια της έχουμε μια τρομακτική στιγμή κι εμπειρία.²¹ Με λίγα λόγια ο Freud επαναλαμβάνει για το θέμα του φόβου όσα είχαμε αναφέρει και νωρίτερα για το δισταγμό. Ο αναγνώστης, διαβάζοντας ένα κείμενο του φανταστικού, θα πρέπει να βρίσκεται σε μια ενδιάμεση, αμφίβολη, αγωνιώδη κατάσταση που τον απομακρύνει από την ολοκληρωτική πίστη ή απιστία και που του αφαιρεί κάθε δικαίωμα εφησυχασμού.

Καθώς λοιπόν ολοκληρώσαμε τη σύντομη αναφορά μας για τη βασική προϋπόθεση του φανταστικού, δηλαδή το δισταγμό, θα αποδείξουμε ευθύς αμέσως πως στη *Μεταμόρφωση* του Kafka δεν υπάρχει αυτή η αμφιβολία, ούτε από μέρους του βασικού ήρωα αλλά ούτε από μέρους των υπόλοιπων ηρώων και του αναγνώστη. Από τη στιγμή βέβαια που δεν πληρείται η βασικότερη αυτή προϋπόθεση του φανταστικού στο έργο, σίγουρα δεν μπορούμε να μιλούμε για ένα κείμενο το οποίο κατατάσσεται στο φανταστικό γένος.

Η *Μεταμόρφωση* ξεκινά με την εξής συνταρακτική πρόταση: «Όταν ο Γκρέγκορ Σάμσα ξύπνησε ένα πρωί από ταραγμένα όνειρα, βρέθηκε στο κρεβάτι του μεταμορφωμένος σ' ένα πελώριο ζώο» (σ. 17). Δεν θα μπορούσαμε να αρνηθούμε πως η μεταμόρφωση ενός ανθρώπου σε ζώο καθώς και το γεγονός ότι ο Γκρέγκορ πριν διαπιστώσει την μεταμόρφωσή του, κοιμόταν και μάλιστα έβλεπε «ταραγμένα όνειρα» (σ. 17), δημιουργεί όντως μια αμφιβολία στον αναγνώστη για το αν όσα συμβαίνουν στον ήρωα είναι πραγματικά ή αν πρόκειται για έναν εφιάλτη. Θα πρέπει

²¹ *Fantastic Literature*, ό.π., σ. 98

ωστόσο να σημειώσουμε πως η αμφιβολία αυτή γρήγορα εξανεμίζεται αφού ο αφηγητής μας ξεκαθαρίζει στην πρώτη κιόλας σελίδα πως «δεν ήταν όνειρο» (σ. 17). Κι η δεύτερη επίσης απόπειρα του ήρωα να εκλογικεύσει την κατάσταση και να ξεχάσει «όλες τις ανοησίες» (σ. 18), καταρρίπτεται τη στιγμή που παρατηρεί τα μικρά του ποδαράκια να κουνιούνται πέρα δώθε στον αέρα.

Η προτελευταία νύξη που υπάρχει μέσα στο κείμενο για τ' ότι πρόκειται για ένα φανταστικό γεγονός, είναι η παραδοχή του Γκρέγκορ ότι είχε κοιμηθεί πολύ βαθιά και πως «θα διαλύονταν σιγά σιγά οι σημερινοί εφιάλτες» (σ. 23), όπως εξαφανίζονταν κι οι πόνοι που αισθανόταν συνήθως τα πρωινά. Και πάλι όμως στη συνέχεια περιγράφονται με λεπτομέρειες οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο Γκρέγκορ να σηκωθεί απ' το κρεβάτι, καθώς είναι εντελώς ανίκανος πια να κατανοήσει και να ελέγξει το καινούργιο του σώμα.

Πριν ακόμη βγάλουμε τα πρώτα συμπεράσματα, ας παρατηρήσουμε και τις αντιδράσεις του ίδιου του ήρωα καθώς διαπιστώνει πως έχει πιθανότατα μεταμορφωθεί σε ένα ζώυφιο. Θα περίμενε κανείς πως η πρώτη του αντίδραση θα ήταν, αν όχι τρόμος κι αγωνία, τουλάχιστον ανησυχία και απορία για το, αν αυτό που του συμβαίνει, θα μπορούσε να είναι πραγματικότητα. Ο Γκρέγκορ όμως ούτε τρομάζει με το νέο του σώμα, ούτε προσπαθεί να καλέσει κάποιον σε βοήθεια, ούτε ανησυχεί γι' αυτό που του συνέβη, ούτε αναρωτιέται, τουλάχιστον σε πρώτη φάση, πώς θα γίνει αυτό αποδεκτό απ' τους υπόλοιπους. Δεν υπάρχει μέσα σ' ολόκληρο το έργο μια πρόταση ή μια φράση που να δηλώνει πως ο ήρωας εκφράζει τον φόβο του γι' αυτό που του συνέβη και το κυριότερο, την άρνησή του ν' αποδεχτεί το γεγονός ως δυνατό.

Στο δεύτερο μόνο κεφάλαιο, ο αφηγητής θα σχολιάσει: «Αν δεν ήταν τουλάχιστον αυτό το ανυπόφορο στρίγκλισμα του πατέρα! Ο Γκρέγκορ έχανε ολότελα το μυαλό του» (σ. 47). Στο σημείο αυτό έχουμε την πρώτη λογική, ανάλογα με τις συνθήκες, αντίδραση του ήρωα: ο Γκρέγκορ νιώθει ότι τρελαίνεται. Το πρόβλημα είναι πως η πρόταση αυτή, η οποία εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μέση του έργου κι η οποία λείπει κραυγαλέα απ' τις πρώτες αντιδράσεις του ήρωα, αναφέρεται, όχι όπως θα περίμενε κανείς στο "φανταστικό" γεγονός της μεταμόρφωσης, αλλά στη συμπεριφορά του πατέρα.

Αντίθετα λοιπόν με τις προσδοκίες μας, παρατηρούμε τον Γκρέγκορ ν' ασχολείται με την αγγαρεία του πρωινού ξυπνήματος, με το επάγγελμα και τις κακές συνθήκες εργασίας του, τις οποίες μάλιστα υπόσχεται να ξεπεράσει με μια

παραίτηση, αφού όμως έχει εργαστεί για πέντε ή έξι χρόνια ακόμη κι έχει εξοφλήσει το χρέος των γονιών του. Ο Γκρέγκορ, όχι μόνο δεν είναι βέβαιος για τ' ότι δεν θα μπορέσει ποτέ πια να δουλέψει αφού είναι πλέον ζώφιο, αλλά ούτε καν ανησυχεί για το πώς θα εξελιχθούν τα πράγματα με τη δουλειά του. Αντίθετα προγραμματίζει το μέλλον του, οραματίζεται μια επαναστατική παραίτηση απ' τη δουλειά του κι ύστερα απ' όλες αυτές τις σκέψεις, μας καθηλώνει με τη δήλωσή του: «Για την ώρα πάντως πρέπει να σηκωθώ, επειδή το τρένο μου φεύγει στις πέντε» (σ. 20).

Είναι προφανές πως ο τρόπος που παρουσιάζεται από την αρχή το γεγονός της μεταμόρφωσης αλλά και η γενικότερη στάση του ήρωα απέναντι στα τεκταινόμενα, μας απομακρύνουν αυτόματα από το γένος του φανταστικού, καθώς καταρρίπτεται η πρώτη βασική προϋπόθεσή του, δηλαδή ο δισταγμός, τόσο από μέρους του συγγραφέα, όσο κι από μέρους του ήρωα. Μπορεί να έχουμε, όπως ήδη αναφέραμε, κάποιες φράσεις που να προκαλούν κάποιο στιγμιαίο δισταγμό, αυτός όμως γρήγορα εξανεμίζεται με όσα ακολουθούν, χωρίς να προλάβει να επηρεάσει τους ήρωες ή το συναισθηματικό κόσμο του αναγνώστη. Ο τελευταίος αντίθετα, ακολουθώντας ανήμπορος κι έκπληκτος τη διαδικασία, αναγκάζεται ν' αντιμετωπίσει κι αυτός τη μεταμόρφωση ενός ανθρώπου σε ζώφιο ως ένα, αδιανόητο κι ακατάληπτο μεν για τον ίδιο, αλλά ωστόσο πραγματικό και δυνατό, για το έργο, γεγονός.

Οφείλουμε λοιπόν να έχουμε πάντα στο νου μας πως η αντίδραση του Γκρέγκορ είναι, για μας τους αναγνώστες, τόσο παράλογη, όσο και το ίδιο το γεγονός της μεταμόρφωσης. Από τη στιγμή που αναγκαστικά, λόγω της αφήγησης, αποδεχόμαστε την απαθή συμπεριφορά του ήρωα μπροστά στη μεταμόρφωσή του, τότε οφείλουμε ν' αντιμετωπίσουμε και την ίδια τη μεταμόρφωση ως λογική και δυνατή να συμβεί. Θα ήταν συνεπέστερο λοιπόν να μην διαχωρίζουμε (πράγμα που συμβαίνει στις περισσότερες μελέτες) τα δύο γεγονότα, θεωρώντας το ένα λογικό αλλά απορρίπτοντας το άλλο ως παράλογο κι αδύνατο. Η αντίδραση του Γκρέγκορ μας επιβάλλει μια νέα πραγματικότητα που μπορεί να μην είναι συμβατή με τον κόσμο και τους φυσικούς του νόμους όπως τους γνωρίζουμε, είναι όμως κι αυτή μια πραγματικότητα, την οποία το ίδιο το έργο μας επιβάλλει να δεχτούμε ως αληθινή.

Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται κι από τις, σχετικώς, φυσιολογικές αντιδράσεις της οικογένειας και του πληρεξούσιου με το που αντικρίζουν τον Γκρέγκορ. Παρόλο που η συμπεριφορά τους χαρακτηρίζεται από κάποια υπερβολή (η μητέρα λιποθυμά, ο πατέρας σκεπάζει το πρόσωπό του με τα χέρια του και ξεσπά σε κλάματα ενώ ο πληρεξούσιος το βάζει γρήγορα στα πόδια) , ωστόσο γι' άλλη μια

φορά δεν υπάρχει ούτε μια πρόταση που να μας δείχνει ότι, έστω κάποιος απ' όλους όσους αντίκρισαν τον Γκρέγκορ, αμφιβάλλει για το αν το γεγονός είναι δυνατόν να συμβαίνει ή ν' αρνείται την πιθανότητά του. Αντίθετα, μετά από ένα μήνα, η Γκρέτα έχει συνηθίσει εντελώς πια την αλλαγή του αδερφού της σε ζώυφιο αφού «δεν υπήρχε πια ιδιαίτερος λόγος ν' απορεί με την όψη του» (σ. 65), ενώ η μητέρα διστάζει ν' απομακρύνει όλα τα έπιπλα από το δωμάτιο του Γκρέγκορ ώστε «να τα βρει όλα ο Γκρέγκορ αμετάβλητα, όταν ξαναγυρίσει» σ' αυτούς για να μπορέσει «να λησμονήσει ευκολότερα το διάστημα που μεσολάβησε» (σ. 70).

Ο δισταγμός λοιπόν, η πρώτη βασική προϋπόθεση του φανταστικού, λείπει εντελώς, όχι μόνο από μέρους του βασικού ήρωα και του αφηγητή αλλά και από μέρους όλων των υπόλοιπων χαρακτήρων. Είναι φανερό πως το γεγονός τους ταραίζει, δεν θεωρούν όμως πως μια ξαφνική μεταμόρφωση ενός ανθρώπου σε ζώυφιο είναι κάτι το απίθανο να συμβεί. Τη ταραχή τους θα ακολουθήσει πολύ σύντομα η συνήθεια κι η αναμονή μιας ενδεχόμενης επανάκαμψης του ήρωα, όπως ακριβώς θα συνέβαινε αν ο Γκρέγκορ είχε ένα τραγικό δυστύχημα, όπως μια σωματική παραμόρφωση ή μια αναπηρία. Μόνο υπό αυτή τη λογική θα μπορούσε να γίνει κατανοητό το γεγονός ότι ο αφηγητής, ενώ περιγράφει σε λίγες μόνο σειρές την αντίδραση της οικογένειας, αφιερώνει αμέσως μετά σελίδες για να μας πληροφορήσει για την ώρα, τον καιρό, τη θέα ενός νοσοκομείου στην άλλη μεριά του δρόμου και τα σερβίτσια που είναι απλωμένα στο τραπέζι.

Αυτή η εναλλαγή μάλιστα συνταρακτικών γεγονότων και ανούσιων ή συνηθισμένων παρατηρήσεων, δεν θεωρούμε πως γίνεται χωρίς λόγο, καθώς διαπιστώνουμε πως χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό κατά την διάρκεια του κειμένου. Αντίθετα, όπως θα υποστηρίξουμε και παρακάτω, ο συγκεκριμένος τρόπος περιγραφής των γεγονότων και η συγκεκριμένη παρουσίασή τους από τον συγγραφέα εξορίζει από το κείμενο κάθε συναίσθημα του ανοίκειου το οποίο θα επιβαλλόταν να βιώνει ένας αναγνώστης ενός φανταστικού έργου. Ας δούμε όμως πρώτα αναλυτικά τι εννοούμε όταν μιλούμε γι' αυτές τις εναλλαγές.

Όταν διαβάζουμε την πρώτη παράγραφο του έργου, εκτός απ' το γεγονός της μεταμόρφωσης, παίρνουμε και κάποιες λεπτομερείς, ανατριχιαστικές πληροφορίες για το σώμα του Γκρέγκορ. Η «σκληρή σαν θώρακας ράχη» (σ. 17), η «τουρλωτή, μελανή, με τοξωτές ραβδώσεις χωρισμένη κοιλιά» του (σ. 17), και τα «πολλά, αξιοθρήνητα λεπτά πόδια του» (σ. 17), αναγκάζουν τον αναγνώστη να δημιουργήσει

μια αρκετά καθαρή εικόνα του ζωυφίου, που κατά γενική ομολογία θα προκαλούσε αηδία και τρόμο.

Στη δεύτερη παράγραφο κι ενώ το κείμενο μας έχει καθηλώσει με το σκληρό και άμεσο ξεκίνημά του, μας περιγράφονται, σαν να μην έχει προηγηθεί ποτέ η προηγούμενη παράγραφος και μ' ένα απόλυτα φυσιολογικό, ήρεμο, βαριεστημένο ακόμη, θα έλεγε κανείς, ύφος, το συνηθισμένο δωμάτιο του Γκρέγκορ, η συλλογή από δείγματα υφασμάτων που βρίσκεται ξετυλιγμένη στο τραπέζι, καθώς και μια κορνίζα στον τοίχο για την οποία λαμβάνουμε τόσες πολλές πληροφορίες, σαν να ήταν το πιο ενδιαφέρον ζήτημα.

Μετά απ' αυτές τις παράλογες, δεδομένων των συνθηκών, λεπτομερείς περιγραφές που συμπεριλαμβάνουν και την ενημέρωσή μας για το συννεφιασμένο καιρό, το κείμενο αλλάζει και πάλι ύφος για να μας μεταφέρει τον «ακαθόριστο πόνο» (σ. 18) του Γκρέγκορ και την αδυναμία του να γυρίσει, από τη δεξιά πλευρά στο κρεβάτι, όπως συνήθιζε να κοιμάται σαν άνθρωπος. Πριν ακόμη προλάβει πάλι ο αναγνώστης να μπει στο βαρύ και τρομαχτικό κλίμα της μεταμόρφωσης, ο Γκρέγκορ ξεκινά να μιλά, σαν να μην έχει συμβεί τίποτα το ιδιαίτερο ή το ανησυχητικό, για τα βάσανα της δουλειάς του και υπόσχεται στον εαυτό του ότι μια μέρα θα υποβάλλει την παραίτησή του.

Η διαδικασία αυτή που ακολουθείται πιστά στο πρώτο κεφάλαιο αλλά και στο σύνολο του έργου, έχει άμεση συνέπεια στο πώς αντιμετωπίζουμε ως αναγνώστες το γεγονός της μεταμόρφωσης. Αυτή η εναλλαγή των σκηνών από το υπερφυσικό γεγονός στην καθημερινότητα και τούμπαλιν, κάνει τη μεταμόρφωση του Γκρέγκορ να μοιάζει, όχι σαν ένα τρομαχτικό και συνταρακτικό συμβάν, αλλά σαν μια φυσιολογική παρένθεση ανάμεσα στα υπόλοιπα φυσιολογικά γεγονότα. Ο αναγνώστης λοιπόν δεν προλαβαίνει να τρομάξει με όσα συμβαίνουν στον Γκρέγκορ κι επομένως δεν διατηρεί τη ψυχολογία που θα έπρεπε να έχει διαβάζοντας ένα κείμενο του φανταστικού. Απ' την άλλη, δε μπορούμε να υποστηρίξουμε πως διαβάζοντας το έργο δεν βιώνουμε καμιά ανησυχία, αυτή ωστόσο δεν έχει να κάνει με τη "φανταστική" φύση του γεγονότος της μεταμόρφωσης αλλά με το πώς αυτό προσλαμβάνεται απ' όλους του ήρωες.

Η Σ. Σόνταγκ, σχολιάζοντας τα έργα του Kafka, εντοπίζει τη δύναμη τους στο εντελώς απογυμνωμένο νόημά τους, το οποίο «δεν αποκαλύπτει τίποτα περισσότερο

απ' όσα κυριολεκτικά λέει».²² Η έκπληξη που δημιουργείται στον αναγνώστη απ' αυτόν τον τρόπο γραφής, συμπληρώνει η Σόνταγκ, συμπορεύεται με μια συγκεκριμένου τύπου ανησυχία, όπως αυτή που προκαλείται όταν «αντικείμενα που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε σε μια ορισμένη θέση δε βρίσκονται πια σ' αυτήν ή παίζουν ένα διαφορετικό απ' το συνηθισμένο τους ρόλο».²³ Η αιτία της ανησυχίας μας κι εδώ, δεν είναι η ίδια η μεταμόρφωση και το κατά πόσο θα μπορούσε να είναι αυτή δυνατή, αλλά η στάση του ίδιου του ήρωα αλλά και του αφηγητή, οι οποίοι αντιμετωπίζουν το γεγονός σαν το πιο φυσιολογικό πράγμα στο κόσμο.

Λίγο πριν εμφανιστεί ο Γκρέγκορ στην οικογένεια, ο αφηγητής σχολιάζει: «Αν τρομάζανε, τότε ο Γκρέγκορ δεν είχε καμία ευθύνη και μπορούσε να 'ναι ήσυχος. Αν πάλι τα δέχονταν όλα ήσυχα, τότε κι αυτός δεν είχε λόγο να ταραάζεται και μπορούσε, αν βιαζότανε, να 'ναι πραγματικά στις οχτώ η ώρα στο σταθμό» (σ. 34-35). Όταν δε ο πληρεξούσιος έρχεται στο σπίτι του Σάμσα προκειμένου να διαπιστώσει την αιτία απουσίας του Γκρέγκορ απ' τη δουλειά, ο αφηγητής δικαιολογώντας τον ήρωα, αναρωτιέται αρχικά «αν και στον πληρεξούσιο καμιά φορά δεν μπορούσε να συμβεί κάτι παρόμοιο όπως σήμερα σ' αυτόν» κι απαντά αμέσως «Αληθινά έπρεπε κανείς να ομολογήσει ότι ήταν δυνατόν» (σ. 29).

Από τη στιγμή που στο έργο θεωρείται δεδομένο πως μια μεταμόρφωση θα μπορούσε να συμβεί στον οποιοδήποτε, τότε καθίσταται πλέον φυσιολογική (στα πλαίσια βέβαια πάντα της λογικής του έργου κι όχι της κοινής λογικής), η ανησυχία του Γκρέγκορ για την απόλυσή του κι όχι για τη μεταμόρφωσή του, η προσπάθειά του να υποστηρίξει τα δικαιώματά του ως υπάλληλος και η αντιμετώπιση της αδυναμίας του να σηκωθεί απ' το κρεβάτι για να συνομιλήσει με τον πληρεξούσιο ως «μικρή αγένεια, για την οποία θα μπορούσε βέβαια αργότερα να βρεθεί μια κατάλληλη δικαιολογία» (σ. 32). Αργότερα μάλιστα ο Γκρέγκορ, υπερασπιζόμενος τις ικανότητές του στη δουλειά, τονίζει στον πληρεξούσιο, πως «μπορεί κανείς προς στιγμή να 'ναι ανίκανος για εργασία», παρόλ' αυτά όμως «αφού παραμεριστούν τα εμπόδια θα εργαστεί ασφαλώς με μεγαλύτερη επιμέλεια και συγκέντρωση» (σ. 40).

Η μεταμόρφωση του Γκρέγκορ αντιμετωπίζεται ως ένα φυσιολογικό, προσωρινό εμπόδιο το οποίο, σύμφωνα με τον αφηγητή, θα μπορούσε να συμβεί στον καθένα, είναι αναστρέψιμο κι επομένως θα μπορούσε εύκολα να ξεπεραστεί. Κανείς δεν θα μπορούσε να αρνηθεί πως έχει σημαντικές και σίγουρα άσχημες επιπτώσεις

²² Σόνταγκ Σούζαν, *Αισθητική της Σιωπής*, Νεφέλη, Αθήνα 1983, σ. 65

²³ Ο.π., σ. 66

στη ζωή του Γκρέγκορ, αλλά παρόλ' αυτά, είναι ένα γεγονός που δεν ανησυχεί αυτό καθ'αυτό τον ήρωα, δεν καθορίζει το μέλλον του ή μάλλον οι ήρωες δεν το αντιμετωπίζουν ως καθοριστικό για το μέλλον τους, αφού από τη στιγμή που το πνεύμα παραμένει ανθρώπινο, ο Γκρέγκορ φαίνεται να επιθυμεί να συνεχίσει κανονικά τη ζωή του, αν δεν εμποδιστεί από εξωτερικά εμπόδια. Η μεταμόρφωση λοιπόν αντιμετωπίζεται ως ένα δραματικό και όχι ως ένα φανταστικό συμβάν, πράγμα βέβαια που μας απομακρύνει αυτόματα από το γένος του φανταστικού.

Το δεύτερο κεφάλαιο ξεκινά με τον Γκρέγκορ να 'χει ξυπνήσει από «το βαρύ, όμοιο με λιποθυμία ύπνο του» (σ. 49). Αυτή είναι και η τελευταία πρόταση του έργου που παραπέμπει τον αναγνώστη να σκεφτεί πως, παρά τις ενδείξεις του κειμένου, επρόκειτο για μια φάρσα εναντίον του, που θα τελειώσει με την επιστροφή του ήρωα στην ανθρώπινη κατάσταση. Γρήγορα, όμως κι αυτή η μικρή πιθανότητα εξανεμίζεται, όταν ο Γκρέγκορ σέρνεται προς την πόρτα και ψηλαφεί αδέξια με τις κεραίες του.

Από 'δω και στο εξής θα διαδραματιστούν πολλά γεγονότα, και όσον αφορά στη ζωή του Γκρέγκορ, στην καθημερινότητά του, και όσον αφορά στην εξέλιξη της οικογένειας μετά τη μεταμόρφωση. Τα γεγονότα όμως αυτά διαδραματίζονται και παρουσιάζονται με τόσο ρεαλιστικό τρόπο ώστε μπορούμε να πούμε πως ολόκληρο το κείμενο από εδώ και στο εξής αποτελεί ένα μεγάλο επιχείρημα για το ότι το έργο δεν μπορεί ν' ανήκει στο φανταστικό.

Γράφει ο Ρ. Βάλτσελ: «Με την πρώτη κιόλας φράση ο Kafka βάζει τον αναγνώστη του μέσα στο φανταστικό στοιχείο. Αφού όμως απαιτήσει κατ' αρχήν να δεχτούμε το απίστευτο, ότι ένας άνθρωπος δηλαδή μεταμορφώθηκε μεμιάς σε σκαθάρι, δεν χρησιμοποιεί πια καθόλου το φανταστικό στοιχείο. Το όλο διήγημα του μοιάζει σα να είναι μόνο η ενσάρκωση μιας λογικής σειράς συμπερασμάτων που αρχίζει με τη μεταμόρφωση και την οποία ακολουθούν όλα τ' άλλα με αναγκαστική πια συνέπεια. Ο Kafka χρησιμοποιεί μόνο μια φορά τη βοήθεια του φανταστικού και εργάζεται μετά με τέτοια πίστη στην πραγματικότητα, που θα τη ζήλευε και ένα νατουραλιστής».²⁴

Το γεγονός αυτό, είναι που κάνει τον Τοντόροφ να μιλά και για μια αντίθετη διαδικασία απ' αυτήν που θα έπρεπε να συμβαίνει, αν το έργο ανήκε στο φανταστικό γένος. Στις περισσότερες παραδοσιακές φανταστικές ιστορίες, σημειώνει ο

²⁴ Μαράκα Λίλα, *Κάφκα Μπύχνερ Ράις Δοκίμια*, Διογένης, Αθήνα 1977, σ. 156

Τοντόροφ, προηγείται μια εντελώς φυσιολογική κατάσταση, την οποία έρχεται να διαταράξει, έπειτα από μια σειρά έμμεσων ενδείξεων και «ως επιστέγασμα μιας κλιμάκωσης», το υπερφυσικό γεγονός.²⁵ Στη *Μεταμόρφωση* έχουμε ακριβώς την αντίθετη κίνηση: το φανταστικό γεγονός εμπεριέχεται στην πρώτη πρόταση και κατά τη διάρκεια του έργου παίρνει μια όλο και περισσότερο φυσική εμφάνιση για ν' απομακρυνθεί στο τέλος εντελώς απ' το υπερφυσικό. Η κίνηση αυτή «της προσαρμογής», όπως την ονομάζει ο Τοντόροφ, είναι εντελώς αντίστροφη διαδικασία απ' αυτήν του δισταγμού και της έκπληξης.²⁶

Ο J. P. Stern σχολιάζοντας την παρατήρηση αυτή του Τοντόροφ, υποστηρίζει πως αν και φαίνεται πειστική, ο δεύτερος αγνοεί την αντίστροφη κίνηση του έργου απ' το φυσικό στο υπερφυσικό, το οποίο προκύπτει καθαρά αν λάβουμε υπόψη μας την προηγούμενη ζωή του Γκρέγκορ και τις επιδράσεις της στο σήμερα. Σύμφωνα με τον Stern, η απώθηση της ευχής του Γκρέγκορ για μια αλλαγή της ζωής του, τον οδήγησε στη μεταμόρφωση, η οποία πραγματοποιείται όσο ο ήρωας κοιμάται, στον κατεξοχήν δηλαδή χώρο όπου οι απωθημένες ευχές απελευθερώνονται.²⁷

Αναφέραμε εν συντομία την άποψη του Stern καθώς την συναντήσαμε πολλές φορές, με μικρές κάθε φορά διαφοροποιήσεις, σε μια καταγιγιστική πλειοψηφία μελετών. Εκτός απ' το γεγονός ότι ο συγγραφέας έχει αποκλείσει, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, κάθε πιθανότητα ανάγνωσης του έργου ως ένα τρομαχτικό εφιάλτη ή έστω ως ένα παραλήρημα ενός τρελού, τέτοιες κριτικές φαίνεται να μας απομακρύνουν από το ίδιο το κείμενο. Οι πληροφορίες για την, προ της μεταμόρφωσης, ζωή του Γκρέγκορ, είναι όντως πάρα πολύ σημαντικές για την ερμηνεία του κειμένου, δεν μπορούμε όμως να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο Kafka μας τις παρέχει στη μέση του έργου, πολύ αργότερα δηλαδή απ' τη στιγμή που μαθαίνουμε για τη μεταμόρφωση, επιβεβαιώνοντας την παρατήρηση του Τοντόροφ για την κίνηση απ' το υπερφυσικό προς το φυσικό.

Επιστρέφοντας λοιπόν μέσα στο κείμενο, επαναλαμβάνουμε πως από το δεύτερο κεφάλαιο κι έπειτα, δεν μπορούν να βρεθούν συγκεκριμένα επιχειρήματα για τ' ότι πρόκειται για ένα μη φανταστικό κείμενο, γιατί απλά το σύνολο του έργου από 'δω και στο εξής ορίζεται από τα ρεαλιστικά του πλαίσια. Εκεί όμως που μπορούμε να στραφούμε, δεδομένου ότι μας δίνονται πολλές πληροφορίες για την

²⁵ Τοντόροφ Τσβέταν, ό.π., σ. 208

²⁶ Ο.π.

²⁷ Stern J. P., *The World of Franz Kafka*, Weidenfeld and Nicolson, London 1980, σ. 152-153

προσωπικότητα και την ψυχολογία των ηρώων, είναι ν' αποδείξουμε πως το προφίλ του βασικού ήρωα δεν ταιριάζει με το σύννηθες των φανταστικών ιστοριών καθώς και ότι το έργο δεν ακολουθεί την τυπική εξέλιξη ενός φανταστικού κειμένου, και όσον αφορά στη ζωή των ηρώων αλλά κι όσον αφορά σ' αυτήν καθ' αυτή την πλοκή του έργου.

Οι συνήθεις ήρωες του φανταστικού κι ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του Γκρέγκορ

Το δεύτερο λοιπόν χαρακτηριστικό των έργων του φανταστικού είδους, το οποίο θα σχολιάσουμε και θα ανατρέψουμε σ' αυτό το κεφάλαιο, είναι ο συνήθης τύπος του μεταμορφωμένου ήρωα σ' ένα φανταστικό λογοτεχνικό κείμενο, όπως αυτός έχει διαμορφωθεί κυρίως τον 20^ο αιώνα. Αυτό που πρέπει αρχικά να αναφερθεί, είναι πως αν και το φανταστικό είναι ένα γένος το οποίο κατεξοχήν ερευνά τον άνθρωπο, στα λογοτεχνικά κείμενα οι χαρακτήρες που έχουν υποστεί μια μεταμόρφωση ή μια οποιουδήποτε είδους μετάλλαξη, εξαιτίας των πολλών τεχνικών και μεταφυσικών στοιχείων, μοιάζουν ανολοκλήρωτοι, σαν να μην είχε σημασία η έμφαση στα πρόσωπά τους. Οι ήρωες του φανταστικού, τρεμάμενοι, εύθραυστοι, γυμνοί, μικροί, αδύναμοι, μπερδεμένοι, διαλυμένοι, παραμένουν μόνο σκιές ενός ανθρώπου, αναπαραστάσεις και είδωλα ενός θρυμματισμένου, απ-άνθρωπου όντος.²⁸

Αυτό λοιπόν που συχνά τονίζεται μέσα απ' αυτούς του ήρωες είναι η απομάκρυνση από τον εαυτό τους, η αναγκαστική μεταμπίεση προκειμένου ν' ανταπεξέλθουν μπροστά στο χάος της προσωπικής τους ζωής, καθώς και ο φόβος του ανθρώπου που αντιμετωπίζει τον άλλον εαυτό μέσα του, τον ξένο μέχρι τότε εαυτό. Τα τέρατα, τα ρομπότ, τ' ανδροειδή, τα άλιεν, οι υπερήρωες των φανταστικών ιστοριών είναι οι σκελετοί, οι σκιές, αυτό που έχει απομείνει απ' τον πρώτο άνθρωπο και αυτό στο οποίο έχουν μεταμορφωθεί, φτιάχνοντας έναν άλλο, τρομαχτικό εαυτό. Το στοιχείο του τρόμου είναι, γι' άλλη μια φορά εδώ, απαραίτητο στα φανταστικά κείμενα. Οι αλλοιωμένοι αυτοί άνθρωποι επιβάλλεται να είναι τρομακτικοί, καθώς η συνειδητοποίηση της εσωτερικής τους κατάστασης, εμποδίζει κάθε είδους μετριοπαθούς δημιουργίας από μέρους του συγγραφέα, είτε αυτό αφορά στο ίδιο το περιεχόμενο της ιστορίας είτε στους χαρακτήρες που περιγράφονται.²⁹

Τα τέρατα αυτά, στερημένα απ' την ελευθερία τους και, το κυριότερο, στερημένα από συναισθήματα κι ευαισθησίες, είναι φτιαγμένα για να τρομάζουν τους υπόλοιπους ήρωες των ιστοριών αλλά και ν' αφυπνίσουν τον αναγνώστη. Στόχος τους είναι να καταδείξουν, με όση περισσότερη ένταση είναι αυτό δυνατό, σε τι θα μπορούσε να υποβιβαστεί το ανθρώπινο γένος, εάν ο άνθρωπος συνέχιζε να είναι

²⁸ *Impossibility Fiction Alternativity- Extrapolation- Speculation*, Derek Littlewood Peter Stockwell (ed.), Rodopi Amsterdam Atlanta G.A. 1996, σ. 108-109

²⁹ Ο.π., σ. 112

καταπιεσμένος από τον ίδιο του τον εαυτό ή και από εξωτερικές, κοινωνικές δυνάμεις.

Κι αυτός είναι συνήθως ο λόγος, που σε μια "αποτελεσματική" ιστορία του φανταστικού, ακόμα και στις περιπτώσεις που κάποιο τέρας, ρομπότ, υπερήρωας ή ανδροειδές εμφανίζει κάποια θετικά στοιχεία που οδηγούν τους υπόλοιπους ήρωες και τον αναγνώστη σε μια κάποιου είδους συμπάθεια, παρ' όλα αυτά το συναίσθημα που τελικά κυριαρχεί είναι αρνητικό για όλες τις πλευρές. Τ' ανδροειδή δεν μπορούν να ευτυχήσουν γιατί παραμένουν, ασχέτως των συνθηκών, απροσάρμοστα και ανένταχτα στο σύνολο, πάντα ανόμοια και μόνα. Ούτε όμως κι οι αναγνώστες μπορούν να εφησυχασθούν, καθώς τα τρομαχτικά αυτά όντα, παρόλο που σε πολλές περιπτώσεις τείνουν να μοιάσουν στον άνθρωπο, παραμένουν μόνο παραμορφωμένα είδωλα, γκροτέσκικες, τρομαχτικές προσωποποιήσεις του ανθρώπινου είδους.³⁰

Σ' αυτό το σημείο αναγνωρίζουμε και το κοινωνικό ρόλο της λογοτεχνίας του φανταστικού, η οποία χρησιμοποιώντας του ήρωές της μ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργεί συλλογικά όργανα, λογοτεχνικές συσκευές που αναπαράγουν τον προβληματισμό πάνω στην πτώχευση του κοινωνικού εαυτού, την έκφραση και την έννοια της ανθρώπινης ταυτότητας. Ο συνήθης σκοπός των συγγραφέων του φανταστικού είναι να εκφράσουνε το φόβο τους και να αφυπνίσουν τους αναγνώστες, είτε περιγράφοντας της προσωπική και κοινωνική αλλοτρίωση του ανθρώπου, όπως την βλέπουν να έχει ήδη συντελεστεί, είτε παρουσιάζοντας ένα πιθανολογικό, μελλοντολογικό σενάριο, πιο τρομαχτικό από τη σύγχρονη του βιβλίου πραγματικότητα, όπως για παράδειγμα το *1984* του Τζόρτζ Όργουελ.³¹

Υπάρχουν βέβαια και λογοτεχνικά κείμενα του φανταστικού τα οποία χρησιμοποιούν τους φανταστικούς τους κόσμους όχι προκειμένου να επιδείξουν, να υπονομεύσουν και να ανατρέψουν τη πραγματικότητα αλλά απλώς για να δημιουργήσουν ένα καινούργιο, πιο ελπιδοφόρο κόσμο. Πάντως, είτε στη μία περίπτωση είτε στην άλλη, όσο ελπιδοφόρα ή όσο τρομαχτική κι αν περιγράψει τη πραγματικότητα ένας συγγραφέας του φανταστικού, η διαδικασία της αλλαγής στην ανθρώπινη σκέψη και ιδιαίτερα στην ανθρώπινη πράξη είναι ιδιαίτερα αργή και δύσκολη. Για αυτό και κατά γενική ομολογία, το κοινωνικό έργο ενός συγγραφέα του φανταστικού, εφόσον υπάρχει τέτοιο σε κάποιο λογοτεχνικό κείμενο, είναι δύσκολα

³⁰ *The Mechanical God Machines in Science Fiction*, Thomas P. Punn (ed.), Greenwood Press, Westport Connecticut London 1982, σ. 3-5

³¹ *Impossibility Fiction Alternativity- Extrapolation- Speculation*, ό.π., σ. 109

επιτεύξιμο και μόνο οι προικισμένοι και ευφυείς συγγραφείς μπορούν πραγματικά να μας παράσχουν νέους τρόπους να φανταστούμε τον εαυτό μας και τον κόσμο γύρω μας.³²

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στους τυπικούς μεταμορφωμένους ήρωες του φανταστικού, θα διαπιστώσουμε ευθύς αμέσως πως ο Γκρέγκορ δεν πληρεί τις προϋποθέσεις ενός τέτοιου ήρωα. Αναφέραμε πριν πως οι ήρωες στις φανταστικές ιστορίες είναι συνήθως υπολείμματα μιας ανθρώπινης προσωπικότητας, ανθρώπινες σκιές που έχουν χάσει την ταυτότητά τους, την ομοιογένεια και την αυτογνωσία τους και γι' αυτό το λόγο εμφανίζονται ως τύποι ανθρώπου παρά ως ολοκληρωμένες προσωπικότητες. Ο μεταμορφωμένος Γκρέγκορ αντίθετα, έχει ακριβώς την αντίστροφη πορεία. Θα μπορούσε μάλιστα να υποστηρίξει κανείς, πως σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας δίνονται για την προηγούμενη ζωή του Γκρέγκορ, το "φανταστικό" γεγονός της μεταμόρφωσης δεν τον μετατρέπει σ' ένα δυστυχή, φοβισμένο και μίζερο ον αλλά σε ένα ζωντανό όσο ποτέ, δυνατό, αποφασιστικό, θαρραλέο αλλά κι ευαίσθητο άνθρωπο.

Εάν παλαιότερα ενδιαφερόταν μόνο για τη δουλειά του και δεν είχε κανένα άλλο ενδιαφέρον πέρα απ' τη συλλογή αποκομμάτων από περιοδικά, τώρα αντιδρά σ' αυτόν τον τρόπο ζωής και ονειρεύεται ένα καλύτερο μέλλον. Αποφασίζει σε κάποια χρόνια να παραιτηθεί απ' τη δουλειά του, προσπαθεί να επικοινωνήσει με την οικογένειά του και να συμμετέχει έμπρακτα στην οικογενειακή ζωή, προστατεύει με πάθος μια φωτογραφία που αγαπά προκειμένου να μην του τη στερήσουν κι αντιδρά συναισθηματικά στους έντονους καβγάδες της οικογένειας.

Αλλά κι οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας για να περιγράψει τη συμπεριφορά του Γκρέγκορ, προδίδουν μια εντελώς "ανθρώπινη" υπόσταση. Ο Γκρέγκορ τρώει «με τα μάτια δακρυσμένα απ' την ευχαρίστηση» (σ. 55), το πρόσωπό του «καίει από θλίψη» (σ. 63), «στριφογυρίζει» στο κρεβάτι του από ανησυχία (σ. 36), «τσιρίζει δυνατά απ' τη λύσσα» (σ. 90) όταν ακούει τους καβγάδες των γονιών του, κι εισβάλλει στο σαλόνι όπου παίζει η αδελφή του βιολί «γοητευμένος απ' το παίξιμο» (σ. 97). Ο αφηγητής μάλιστα μετά απ' αυτήν την σκηνή αναρωτιέται: Ήταν «ζώο αφού τον συγκινούσε τόσο η μουσική; Του φαινόταν σαν να του ανοιγόταν ο δρόμος προς την ποθητή άγνωστη τροφή» (σ. 98).

³² *Spectrum of the Fantastic, Selected Essays from the Sixth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Donald Palumbo (ed.), Greenwood Press, New York Westport Connecticut London 1988, σ. 72

Οι φράσεις αυτές που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τον Γκρέγκορ, τόσο στις γενικές αντιδράσεις όσο και στις πιο μικρές λεπτομέρειες, μας παραπέμπουν τόσο έντονα στην ανθρώπινη συμπεριφορά που συχνά ξεχνούμε ότι πρόκειται για ένα ζώο κι αυτό βέβαια δεν γίνεται τυχαία. Ο συγγραφέας πολύ συνειδητά περιγράφει τον ήρωά του με τα πιο ζεστά ανθρώπινα χρώματα, δίνοντάς μας ακριβώς την αντίθετη αίσθηση απ' αυτήν που θα έπρεπε να είχαμε για έναν ήρωα του φανταστικού. Ο Γκρέγκορ δεν θυμίζει σε τίποτε τον κλασικό, μεταμορφωμένο ήρωα του φανταστικού που σπέρνει τον τρόμο στους γύρω του αλλά και στον ίδιο του τον εαυτό.

Αντιθέτως στους περισσότερους από μας, το καλοσυνάτο και αδικημένο ζώο, είναι πιθανότατα η πιο συμπαθητική και, παραδόξως, η πιο ανθρώπινη παρουσία μέσα στο έργο. Θα έλεγε μάλιστα κανείς, πως η συμπεριφορά του είναι πολύ πιο ανθρώπινη από τους ανθρώπους γύρω του. Για το θέμα αυτό θα μιλήσουμε εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο, αυτό όμως που θα πρέπει ν' αναφερθεί σ' αυτό το σημείο είναι πως, σίγουρα ο Kafka, σε αντίθεση με τα κείμενα του φανταστικού, δεν χρησιμοποιεί τον Γκρέγκορ, το μεταμορφωμένο δηλαδή ον του έργου, για να αφυπνίσει τον αναγνώστη, αλλά τους υπόλοιπους χαρακτήρες, οι οποίοι μοιάζουν να διατηρούν μόνο εξωτερικά την ανθρώπινη μορφή.

Η παρουσίαση του Γκρέγκορ ως μια συμπαθής, ολοκληρωμένη, ανθρώπινη προσωπικότητα κι όχι σαν τύπο ανθρώπου, δεν είναι το μοναδικό γεγονός που μας παρασύρει έξω απ' το γένος του φανταστικού. Στις φανταστικές ιστορίες, οι ήρωες, ιδιαίτερα ύστερα από μια παραμόρφωση ή μια μετάλλαξη οποιουδήποτε είδους, εμφανίζονται αλλοιωμένοι κι απομακρυσμένοι απ' το βαθύτερο είναι τους. Ακριβώς λοιπόν επειδή, ούτε οι ίδιοι αναγνωρίζουν πλέον τον εαυτό τους, αλλά ούτε και απολαμβάνουν της αναγνώρισης των ανθρώπων που είναι γύρω τους, αισθάνονται και παρουσιάζονται πάντοτε μόνοι και δυστυχείς.

Ο Γκρέγκορ, αντίθετα, ήδη απ' τις πρώτες στιγμές που αντιλαμβάνεται τη μεταμόρφωσή του, αλλά και αργότερα, μπορεί να βιώνει πολύ άσχημες συναισθηματικές καταστάσεις, αυτές όμως δεν έχουν να κάνουν ποτέ με την ίδια τη μεταμόρφωση του ή τις αλλαγές που του έχουν συμβεί. Αντίθετα, ο αφηγητής μας πληροφορεί από πολύ νωρίς πως ο Γκρέγκορ «ένιωθε πολύ καλά τον εαυτό του και μάλιστα είχε μια πείνα εξαιρετικά δυνατή» (σ. 21). Οι δυσκολίες που συναντά με το νέο του σώμα τις ξεπερνά αμέσως και του μοιάζουν «περισσότερο παιχνίδι, παρά

κόπος» (σ. 27). Υπάρχει μάλιστα μια σκηνή που περικλείει όλη αυτήν την νέα αίσθηση του Γκρέγκορ σε σχέση με το νέο του σώμα και το χώρο:

«Ιδιαίτερα ψηλά πάνω στο ταβάνι κρεμόταν μ' ευχαρίστηση· ήταν εντελώς διαφορετικά απ' την κατάκλιση πάνω στο πάτωμα· ανάσαινε πιο ελεύθερα· μια ελαφριά δόνηση διαπερνούσε το σώμα· και στον ευτυχισμένο σχεδόν περισπασμό του, στον οποίο βρισκόταν ο Γκρέγκορ εκεί πάνω, μπορούσε να συμβεί, ν' αφεθεί, προς μεγάλη του κατάπληξη, και να βροντοκοπήσει πάνω στο πάτωμα. Όμως, τώρα εξουσίαζε φυσικά το σώμα του εντελώς διαφορετικά από πριν και δεν πάθαινε τίποτα, έστω και μ' ένα τόσο μεγάλο πέσιμο» (σ. 68).

Ο Γκρέγκορ όχι μόνο δεν δυσφορεί με το νέο του σώμα, αλλά αντίθετα, όπως παραδέχεται, νιώθει «λιγότερο ευαίσθητος» (σ. 55) κι αληθινά αναγεννημένος.

Αυτή η αναγέννηση δεν έχει να κάνει μόνο με τη σωματική κατάσταση αλλά και με τη γενικότερη ψυχολογία του Γκρέγκορ. Έχουμε ήδη αναφερθεί στην απόφαση του να παραιτηθεί απ' τη δουλειά του και να «τακτοποιήσει εκ νέου τη ζωή του» (σ. 52). Πέραν όμως τούτου, αντιμετωπίζουμε ένα ζώφιο που τρομάζει πια με το δωμάτιο του ανθρώπου- Γκρέγκορ γιατί δεν μπορεί «να χαμοσέρνεται πολύ πάνω στα δύο-τρία τετραγωνικά μέτρα του πατώματος» (σ. 67-68). Το "μικρό" ζώφιο βρίσκει το δωμάτιο του "μεγάλου" ανθρώπου μικρό και κλειστοφοβικό κι αρνείται να ζήσει μέσα σ' ένα τέτοιο χώρο. Ακόμη και στο θέμα της επικοινωνίας με την οικογένειά του, παρόλο που τον βλέπουμε αρχικά να αγωνιά για το αν γίνεται αντιληπτός, πολύ γρήγορα ο Γκρέγκορ νιώθει «πιο ήσυχος» (σ. 36), καθώς μπορεί οι υπόλοιποι να μην «καταλάβαιναν πια τα λόγια του», στον ίδιο όμως «φαίνονταν αρκετά καθαρά, καθαρότερα από πριν» (σ. 36).

Στον Γκρέγκορ συμβαίνει ακριβώς η αντίστροφη πορεία απ' αυτήν που θα έπρεπε να βιώνει ένας ήρωας του φανταστικού. Η μεταμόρφωσή του, όχι μόνο δεν συμβολίζει την κατάρρευση της ανθρώπινης ταυτότητάς του, αλλά γίνεται το μέσο για μια νέα, πιο απελευθερωμένη και πιο αληθινή θέαση του εαυτού και της κατάστασης γύρω του. Καθώς το ζώφιο ανακαλύπτει απ' την αρχή τον άνθρωπο Γκρέγκορ, δεν φοβάται πια ούτε να κοιτάξει μέσα του ούτε και γύρω του, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με τον τυπικό ήρωα του φανταστικού, ο οποίος κατά κανόνα διακατέχεται από το φόβο της συνειδητοποίησης της πραγματικότητας και του ξένου στοιχείου μέσα του.

Δεν είναι όμως μόνο ο Γκρέγκορ που έχει μια "παράλογη", για το γένος του φανταστικού, εξέλιξη μετά το γεγονός της μεταμόρφωσης. Κι οι υπόλοιποι ήρωες, πέρα απ' τις δυσκολίες που συναντούν στην αρχή, αλλάζουν τις συνήθειες της καθημερινότητάς τους, βελτιώνουν τις σχέσεις μεταξύ τους, μεταμορφώνονται κι εκείνοι σε ανθρώπινα όντα που έχουν πλέον ψυχή ζωντανή μέσα τους. Τα γεγονότα έχουν πια, σε αντίθεση με το παρελθόν, ένα ξεκάθαρο αντίκτυπο πάνω τους κι όσο κι αν αναγκάζονται να προσθέσουν στη ζωή τους κάποιες πρακτικές δυσκολίες με αποτέλεσμα να περιγράφονται όλοι πολύ πιο κουρασμένοι σωματικά, ωστόσο ψυχικά, μοιάζουν πιο ζωντανοί κι ευχαριστημένοι από ποτέ.

Το ανδρόγυνο αποκτά μια πολύ τρυφερή επαφή, ο πατέρας γίνεται πιο αποφασιστικός, η οικογένεια εγκαταλείπει το διαμέρισμά της κι όλοι μαζί, ενωμένοι, παίρνουν αποφάσεις για ένα μέλλον ευοίωνο. Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν πως, αν εξαιρέσουμε την αρχική στενοχώρια όλων τους, η οποία ομολογουμένως δε διήρκησε κι ιδιαίτερα, η μεταμόρφωση υπήρξε τελικά ένα αναμφισβήτητο θετικό γεγονός στη ζωή τους.

Η περίεργη αυτή, για μια ιστορία του φανταστικού, εξέλιξη της πλοκής σε συνδυασμό με το γεγονός ότι κι ο ίδιος ο Γκρέγκορ περιγράφεται τόσο ανθρώπινος και τόσο ήρεμος, σε σχέση πάντα με τη μεταμόρφωσή του, έχουν άμεση επίδραση και στην πρόσληψη και τη συναισθηματική κατάσταση του αναγνώστη. Ενώ θα έπρεπε, σύμφωνα με τις προϋποθέσεις του φανταστικού, το γεγονός της μεταμόρφωσης να του προκαλεί τρόμο κι ανησυχία, η θετική επίδραση που έχει σ' όλους τους ήρωες ανεξαιρέτως, επηρεάζει αναπόφευκτα τη σκέψη και το συναίσθημά του πάνω στα γεγονότα.

Είναι σημαντικό λοιπόν στο σημείο αυτό να κάνουμε έναν σαφή διαχωρισμό: κατά τη διάρκεια του έργου μπορεί ν' ανησυχούμε για πολλά πράγματα όπως λόγου χάρη για την πρόσληψη του γεγονότος της μεταμόρφωσης απ' όλους τους ήρωες, την αποδοχή ή την μη αποδοχή του, τη σκληρότητα της οικογένειας προς το μεταμορφωμένο μέλος της και την επίδραση που έχει σε όλους το δυστυχές συμβάν. Πρέπει όμως να διευκρινίσουμε πως η ανησυχία μας για όλ' αυτά τα θέματα, δεν έχει να κάνει με αυτό καθαυτό το γεγονός της μεταμόρφωσης (το οποίο ούτως ή άλλως όπως αναφέραμε πριν έχει θετικά αποτελέσματα για όλους τους ήρωες), αλλά ούτε και με αυτόν καθαυτόν τον μεταμορφωμένο ήρωα, ο οποίος όχι μόνο περιγράφεται στο σύνολο του έργου πιο ανθρώπινος απ' τους ανθρώπους γύρω του αλλά και που μοιάζει, μέσω αυτής της μεταμόρφωσης, ν' αυτοπροσδιορίζεται επιτυχέστερα, ν'

αναγγενάται και ν' απελευθερώνεται εν τέλει, έστω και με το δυστυχές γεγονός του θανάτου του.

Ολοκληρώνοντας αυτό το κεφάλαιο, θα σταματήσουμε εδώ τη περιδιάβασή μας στα χαρακτηριστικά του φανταστικού και την ανατροπή τους στη *Μεταμόρφωση* του Kafka. Στα επόμενα κεφάλαια, θα μελετήσουμε το έργο προτείνοντας μια διαφορετική ανάγνωση κι αντιμετωπίζοντάς το πια ως μια γκροτέσκιχη σάτιρα. Όπως συνέβη και με το φανταστικό, δεν είναι δυνατόν να σχολιάσουμε όλες τις τεχνικές της σάτιρας και πώς αυτές εντοπίζονται μέσα στο έργο, γι' αυτό το λόγο έχουμε επιλέξει δύο θέματα, τα οποία πραγματεύονται δύο διαφορετικά βασικά, συστατικά στοιχεία του γένους. Στο πρώτο κεφάλαιο θα σχολιάσουμε τις παραμορφώσεις αλλά και το ρόλο της καρικατούρας σε μία γκροτέσκιχη σάτιρα αλλά και το πώς χρησιμοποιεί ο Kafka τις δύο αυτές τεχνικές μέσα στο έργο. Στο δεύτερο, τέλος, κεφάλαιο, θα μιλήσουμε για τον συνήθη τρόπο επίθεσης ενός σατιρικού κι έπειτα θα δούμε πως αυτός ο τρόπος βρίσκει εφαρμογή μέσα στη *Μεταμόρφωση* του Kafka.

Οι παραμορφώσεις κι οι καρικατούρες στη *Μεταμόρφωση* του Kafka

Μία από τις πιο βασικές τεχνικές που χαρακτηρίζουν το σατιρικό γκροτέσκο και που πρόκειται να σχολιάσουμε σ' αυτό το κεφάλαιο είναι η παραμόρφωση, η συνειδητή δηλαδή, από μέρους του συγγραφέα, παραβίαση του ομαλού και του πραγματικού. Προκειμένου ένας σατιρικός να επιτύχει αυτή τη παραβίαση, θα αλλοιώσει, θα διαταράξει, θα παραμορφώσει αδικαιολόγητα, υπερβολικά, πολλές φορές κακόγουστα κι αφόρητα τη πραγματικότητα, θα μεγεθύνει κάτι δραματικά για να του δώσει έμφαση, ή θα χρησιμοποιήσει τον άκρατο υποβιβασμό, ο οποίος θα μπορούσε να οριστεί ως η ανάστροφη όψη της υπερβολής. Μεγεθύνοντας προς τα κάτω τις αδυναμίες του θύματός του, ο σατιρικός το απαξιώνει πλήρως, αποσπώντας του όλα όσα υποστηρίζουν το κοινωνικό του status, όπως ο πλούτος, η αξιοπρέπεια ή ακόμη και τα ρούχα. Το τελικό αποτέλεσμα για τον αναγνώστη είναι να χάσει την αίσθηση των αναλογιών και της λογικής ισορροπίας και να προσπαθεί να εντάξει, χωρίς αποτέλεσμα, τα ξένα και υπερβολικά αυτά στοιχεία στις σταθερές στις οποίες είναι εξοικειωμένος.³³

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να κάνουμε μια σημαντική παρατήρηση. Ένας συγγραφέας του γκροτέσκου χρησιμοποιεί κατά κόρον την υπερβολή, όχι όμως για να διαπραγματευτεί την ηθική πλευρά ενός θέματος. Μια επίπλαστα ευγενική κοινωνία μοιάζει αντικειμενικά καλύτερη από μια ανάγωγη κοινωνία που επιδεικνύει την αγένειά της, το θέμα όμως αυτό, μένει ανέγγιχτο σε μια σάτιρα. Το ενδιαφέρον περιορίζεται μόνο στην παρατήρηση και την περιγραφή της υποκρισίας. Ως συνέπεια αυτού, ένας σατιρικός δεν σχολιάζει συνήθως αν οι ήρωές του είναι ηθικά σωστοί ή όχι, αλλά περισσότερο αν είναι ειλικρινείς με τον εαυτό τους και την κοινωνία. Ένας χωριάτης που παραδέχεται την καταγωγή του και γελά με τα μη "ευγενή" του χαρακτηριστικά, δεν γίνεται ποτέ αντικείμενο σάτιρας. Αν ο ίδιος χωριάτης προσπαθήσει να πείσει τον εαυτό του ή τους υπόλοιπους ότι είναι ευγενής, τότε ο σατιρικός έχει πάντα έναν, μη ευγενικό, τρόπο να τον αποκαλύψει και να γελάσει μαζί του.³⁴

³³ Thomson Philip, ό.π., σ. 34

³⁴ Feinberg Leonard, *Introduction to Satire*, The Iowa State University Press, Ames Iowa 1976, σ. 27-30

Προκειμένου να το πετύχει αυτό, η γκροτέσκινη σάτιρα χρησιμοποιεί κυρίως δύο μεθόδους: πρώτον την εγγύτητα της οπτικής των πραγμάτων, της οποίας ο μεγεθυντικός φακός παρέχει στον αναγνώστη μια νέα, μη οικεία οπτική, αναδεικνύει ωστόσο την υποκρισία της συμβατικής του στάσης απέναντι στα γεγονότα. Και δεύτερον, την απόσταση, η οποία καθιστά την εμπειρία του αναγνώστη σχετικά ευχάριστη κι ανεκτή. Με τη χρήση, είτε της μίας, είτε της άλλης μεθόδου, ο αναγνώστης ξαφνιάζεται απ' τον υπερτονισμό ή τον υποτονισμό των καταστάσεων κι υπάρχουν στιγμές που νιώθει πως τα γεγονότα που περιγράφονται είναι πολύ υπερβολικά για να 'ναι αληθινά, σαν να πρόκειται για έναν φαινομενικά μόνο αληθινό κόσμο.³⁵

Αυτός ο, σχεδόν ψεύτικος, κόσμος, κατοικείται πολύ συχνά από τρελούς κι από καρικατούρες. Αν όμως η σάτιρα μπορεί να υπάρξει και χωρίς αυτά τα τρομακτικά, άψυχα υποκείμενα που θυμίζουν μηχανές και μαριονέττες, στη γκροτέσκινη σάτιρα είναι σχεδόν απαραίτητα. Η ύπαρξή τους είναι τόσο βασική που οι μελετητές διαχωρίζουν τα είδη του γκροτέσκου ανάλογα με το ρόλο που διαδραματίζουν μέσα στο έργο. Ο Kayser διακρίνει το «φανταστικό γκροτέσκο» με τους ονειρικούς κόσμους του και το «σατιρικό γκροτέσκο» με τα έργα με τις μάσκες.³⁶ Και στις δύο περιπτώσεις, η ζωή στη γη αντιμετωπίζεται απ' τους ήρωες ως ένα άδειο, χωρίς νόημα κουκλοθέατρο ή ένα θέατρο με καρικατούρες. Ανθρώπινες φιγούρες μετατρέπονται σε μηχανικές κούκλες, άψυχα αντικείμενα εισβάλλουν στην οργανική σφαίρα και οι άνθρωποι παρουσιάζονται σαν να ελέγχονται και να χειρίζονται μηχανικά.

Όλ' αυτά τα ανθρωπόμορφα αντικείμενα ενσαρκώνουν σε μεγάλο βάθος την ουσία του γκροτέσκου: είναι κωμικά εξαιτίας της γελοίας κι ατελούς απομίμησής τους της ανθρώπινης μορφής και συμπεριφοράς, και ταυτόχρονα απόκοσμα κι ανησυχαστικά εξαιτίας του πρωτόγονου, βαθιά ριζωμένου φόβου του ανθρώπου για τα κινούμενα και ανθρωπόμορφα αντικείμενα. Γι' αυτό και μια γκροτέσκινη σάτιρα, όσο γέλιο κι αν προκαλέσει στον αναγνώστη, δεν προσφέρει, καμιά παρηγοριά και καμιά θετική εναλλακτική, αλλά μόνο την ευχαρίστηση μιας αναζωογονητικής, αλλά και τραγικής, κοροϊδίας του κόσμου.³⁷

³⁵Feinberg Leonard, ό.π., σ. 66

³⁶ Kayser Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, Columbia University Press, New York 1981, σ. 186

³⁷Feinberg Leonard, ό.π., σ. 56

Ολοκληρώνοντας τη συνοπτική αναφορά μας για τις παραμορφώσεις και τις καρικατούρες, ήρθε η ώρα να δούμε πως αυτά τα δύο βασικά χαρακτηριστικά της γκροτέσκικης σάτιρας βρίσκουν εφαρμογή μέσα στη *Μεταμόρφωση* του Kafka. Ας στρέψουμε αρχικά την προσοχή μας στη σκηνή όπου φθάνει στο σπίτι ο πληρεξούσιος. Είναι ακόμη νωρίς το πρωί κι η οικογένεια είναι ακόμη αγουροξυπνημένη κι ανάστατη απ' το γεγονός ότι ο Γκρέγκορ δεν έχει πάει στη δουλειά και κάθεται κλειδωμένος μέσα στο δωμάτιό του. Μέσα σ' αυτήν την αναστάτωση, φτάνει κι ο απεσταλμένος υπάλληλος για να ελέγξει τους λόγους απουσίας του Γκρέγκορ. Με την είσοδό του μέσα στο σπίτι, η μητέρα που φορά ακόμη τις πιτζάμες της κι έχει τα μαλλιά της ριγμένα κάτω ανάκατα, ξεκινά αμέσως ένα γρήγορο, αγχωτικό και ταυτόχρονα αστείο λογύδριο για να δικαιολογήσει το γιο της, συμπεριλαμβάνοντας και μερικές γελοίες κι άχρηστες για τον πληρεξούσιο πληροφορίες.

Ο πατέρας εμφανίζεται ανυπόμονος και σκληρός, σαν να μην μπορεί να αισθανθεί τίποτε άλλο πέρα από κακία, ενώ η αδελφή για κάποιο περίεργο λόγο, έχει, σ' αντίθεση με τον πατέρα, μια πολύ τραγική, για την περίπτωση, αντίδραση, όταν μπαίνει μέσα στο δωμάτιό της και κλαίει εκεί «με αναφιλητά» (σ. 31). Έπειτα απ' τη σιωπή του Γκρέγκορ, ο πληρεξούσιος αρχίζει με τον ίδιο μηχανικό τρόπο της μητέρας, να βγάζει το δικό του υπερβολικό λογύδριο, όπου καταλήγει στο ότι ο Γκρέγκορ δεν είναι ένας ήσυχος άνθρωπος όπως νόμιζε παλιότερα και πως, λόγω της συγκεκριμένης συμπεριφοράς κι απουσίας (η οποία είναι όπως μαθαίνουμε η μοναδική), είναι σχεδόν βέβαιο ότι θ' απολυθεί.

Όταν δε ο Γκρέγκορ εμφανίζεται επιτέλους στο σαλόνι, ο Kafka μας χαρίζει μια απ' τις πιο θαυμάσιες γκροτέσκικες σκηνές του βιβλίου, όπου το τρομαχτικό και το γελοίο συνυπάρχουν απόλυτα: η μητέρα λιποθυμά όπως είναι με τις πιτζάμες της και πέφτει κάτω με το κεφάλι μες στο στήθος. Ο πατέρας σφίγγει αρχικά εχθρικά τη γροθιά του κι αμέσως μετά σκεπάζει το πρόσωπό του με τα χέρια κλαίγοντας, «έτσι που τρανταζόταν το δυνατό στήθος του» (σ. 39). Ο πληρεξούσιος αρχίζει να περπατά προς τα πίσω, χωρίς να σταματά να κοιτάζει το Γκρέγκορ σα χαμένος, κι έχοντας σαν μαριονέττα, το δεξί του χέρι τεντωμένο να δείχνει προς το δρόμο θαρρείς και «τον περίμενε εκεί μια κυριολεκτικά υπερφυσική απολύτρωση» (σ. 42). Ας μη ξεχνούμε πως μέσα σ' όλ' αυτά υπάρχει κι ο Γκρέγκορ-ζώο που εξηγεί σε μια ακατάληπτη γλώσσα, αλλά με απόλυτη φυσικότητα, πως θα επιστρέψει αμέσως στη δουλειά, ενώ

παρακαλά τον υπάλληλο να μη φύγει προτού του πει μια λέξη που να δείχνει ότι του δίνει «τουλάχιστον εν μέρει δίκιο» (σ. 42).

Η σκηνή αυτή, η οποία βρίσκεται στην αρχή του έργου, είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, μια εισαγωγή για το τι θα συναντήσουμε κι αργότερα. Ο Kafka έχει απομονώσει δύο ή τρία χαρακτηριστικά για κάθε πρόσωπο (με εξαίρεση τον Γκρέγκορ), και σ' ολόκληρο το έργο περιγράφει τα θύματά του με βάση μόνο αυτά τα ανεπιθύμητα χαρακτηριστικά. Χρησιμοποιώντας την υπεραπλούστευση, την υπερβολή και την παραμόρφωση, καταδικάζει τον περίγυρο του Γκρέγκορ και μετατρέπει τις, φυσιολογικά πολυπρισματικές, προσωπικότητες σε μονομερή όντα, σε καρικατούρες που μοιάζουν να ελέγχονται και να κινούνται από αόρατα σχοινιά. Μπροστά μας δεν έχουμε πια ζωντανούς ανθρώπους, αλλά μηχανισμούς που λειτουργούν πίσω απ' ό,τι ζωντανό υπάρχει ή αυτόματα που έχουν εγκατασταθεί μέσα στη ζωή κι απλά τη μιμούνται χωρίς να τη ζουν.

Αν η εικόνα αυτή που περιγράψαμε έμοιαζε τόσο αδύνατη και υπερφυσική μέσα στο έργο που να μας έδινε την εντύπωση ενός κόσμου εντελώς φανταστικού, τότε ίσως τα συναισθήματά μας και κυρίως ο φόβος μας απέναντι στα πρόσωπα-αυτόματα να μετριαζόταν. Παρόλο όμως που μοιάζουν να 'χουν φυλακιστεί σ' ένα κλειστό κι ανεξέλικτο σύμπαν, παρόλο που φαίνεται να έχουν ακινητοποιηθεί και να 'χουν σκληρύνει ψυχικά και σωματικά, ταυτόχρονα διατηρούν την εξωτερική αληθοφανή όψη τους, δηλαδή την φαινομενική ευλυγισία της ζωής. Αυτός ίσως να είναι και ένας από τους κυριότερους λόγους που δεν μπορεί να πάψει αυτό το ανησυχαστικό συναίσθημα που έχουμε διαβάζοντας τη *Μεταμόρφωση*, στοιχείο που μας οδηγεί αναμφισβήτητα σε μια "σκοτεινή" πλευρά της γκροτέσκικης σάτιρας.

Οι σκηνές όπου ο πατέρας κυνηγά και πληγώνει τον Γκρέγκορ γεμίζοντάς τον αίματα, η μηχανικότητα τροφοδοσίας του ζώου, τα απαθή οικογενειακά συμβούλια για το μέλλον του γιου, η αφύσικη επαναληπτικότητα κινήσεων και καθημερινών λειτουργιών της οικογένειας, η καλοκουρδισμένη συμπεριφορά της Γκρέτας που την κάνει «για ζητήματα του Γκρέγκορ να εμφανίζεται ως εμπειρογνώμων απέναντι στους γονείς» (σ. 71), η λύτρωση της οικογένειας με το θάνατο του γιου είναι κάποια παραδείγματα αυτής της σκοτεινής πλευράς του έργου.

Κι ίσως η πιο τρομακτική μορφή της *Μεταμόρφωσης*, όσον αφορά τη καρικατουρίστικη συμπεριφορά, να μην είναι ούτε ο βάρβαρος πατέρας ούτε η εγωκεντρική αδελφή, των οποίων η στάση μπορεί να είναι μονομερής και σκληρή, είναι ωστόσο ξεκάθαρη και συνεπής. Η άβουλη και παθητική όμως μητέρα με τη

«γλυκιά φωνή» (σ. 22), είναι ίσως το άτομο που πληγώνει περισσότερο τον Γκρέγκορ, πιθανότατα λόγω των ξεσπασμάτων της που δίνουν την εντύπωση κάποιου συναισθηματισμού και κάποιας ένδειξης ζωής.

Στα μέσα του έργου λόγω χάρη, η οικογένεια την συγκρατεί με τη βία όταν φωνάζει: «Αφήστε με λοιπόν στον Γκρέγκορ, είναι ο δυστυχισμένος μου γιος! Δεν καταλαβαίνετε λοιπόν πώς πρέπει να πάω κοντά του;» (σ. 67). Θα περιμέναμε ύστερα από μια τέτοια αντίδραση να πράξει αναλόγως και να δώσει χαρά στον απομονωμένο Γκρέγκορ, ο οποίος ακούγοντάς την να λέει τα παραπάνω λόγια, την περιμένει να έρθει κάποια στιγμή στο δωμάτιό του.

Ολοκληρώνοντας όμως το έργο, συνειδητοποιούμε πως το τάισμα συνεχίζει να το αναλαμβάνει η αδελφή, πως η μητέρα δεν επισκέπτεται το γιο της κι όταν τελικά το κάνει, είναι για να μετακινήσει τα έπιπλα του δωματίου του. Μέσα σ' ένα τέτοιο λοιπόν πλαίσιο, τα συναισθηματικά ξεσπάσματα συμπόνιας μοιάζουν ανυπόφορα, σαν τις υπερβολικές εκδηλώσεις ηθοποιών μιας σαπουνόπερας ή σαν κάποιο επιβεβλημένο οικογενειακό καθήκον που έχει σκοπό να επιβεβαιώσει το ρόλο και τα φυσιολογικά συναισθήματα μιας μάνας κι όχι να φανερώσει κάποιο πραγματικό πόνο που θα 'χε ως αποτέλεσμα μια, οποιουδήποτε είδους, κινητικότητα.

Παρατηρώντας κανείς αυτά τα άψυχα υποκείμενα και τον τρόπο που συμπεριφέρονται, θα μπορούσε να υπερασπιστεί, και με βάση όσων έχουν ήδη αναφερθεί, πως δημιουργείται στο έργο μια πολύ βαριά, σκοτεινή ατμόσφαιρα, τέτοια που θα εμπόδιζε τη *Μεταμόρφωση* από μία κατάταξη στο είδος της σάτιρας. Πρέπει ωστόσο να σημειώσουμε πως μια σάτιρα δεν είναι εξ' ορισμού και αναγκαστικά διασκεδαστική.

Οι περισσότεροι μελετητές διακρίνουν δύο τύπους σατιρικών συγγραφέων κι επομένως και δύο τύπους σάτιρας. Ο πρώτος σατιρικός αγαπά σχεδόν όλους τους ανθρώπους αλλά θεωρεί ότι είναι τυφλοί κι ανόητοι. Αν και γνωρίζει πως θα υπάρχουν πάντα πλανεμένοι, ωστόσο πιστεύει πως υπάρχουν κι εκείνοι που μπορούν μέσα απ' το έργο να παρατηρήσουν, ν' αφυπνιστούν και να οδηγηθούν σε μια βαθιά εσωτερική αλλαγή που μπορεί να οδηγήσει και στην κοινωνική αλλαγή. Ο αισιόδοξος αυτός τύπος σατιρικού γράφει με σκοπό ν' αναμορφώσει, να θεραπεύσει και στη σάτιρά του μπορεί κανείς να διακρίνει αυτήν την ελπίδα αλλαγής, που κάνει συνήθως το ύφος του κειμένου πιο ανάλαφρο και διασκεδαστικό.

Ο δεύτερος ωστόσο τύπος σατιρικού μισεί, περιφρονεί τους ανθρώπους ή, παρόλο που αγαπά τους ανθρώπους, μισεί το ανθρώπινο γένος. Ο κόσμος γι' αυτόν

είναι γεμάτος εγκληματίες, απίστευτα ανόητους, αθεράπευτους ανθρώπους, αγροίκους, λύκους, πιθήκους, κατσίκες και φίδια σε ανθρώπινη μορφή. Σε έναν τέτοιο κόσμο, τίποτε δεν μπορεί να ελαττώσει ή να θεραπεύσει την κατάσταση. Προκειμένου ν' αντιμετωπίσει αυτό το γεγονός, ο σατιρικός διαμαρτύρεται συνήθως χλευάζοντας με μίσος. Η σάτιρά του έχει σκοπό να πληγώσει, να τιμωρήσει, να καταστρέψει και γι' αυτό το ύφος του έργου είναι αρκετά δραματικό· η σάτιρα πλησιάζει στην περίπτωση αυτή την τραγωδία.³⁸

Είναι δεδομένο βέβαια πως η διάκριση αυτή δεν γίνεται προκειμένου να κατηγοριοποιήσουμε τους σατιρικούς συγγραφείς στη μία ή την άλλη κατηγορία αλλά περισσότερο για να καταστεί σαφές πως ένα σατιρικό κείμενο, και ιδιαίτερα μια γκροτέσκινη σάτιρα, μπορεί να είναι πολύ σκληρή και μελαγχολική στο ύφος της, χωρίς αυτό να σημαίνει πως παύει να υφίσταται και το κωμικό στοιχείο.

Αυτή η ακινησία κι η υπερβολή που περιγράψαμε νωρίτερα, λόγου χάρη, και που ήταν η αιτία για να χαρακτηρίσουμε τις παραπάνω σκηνές ως σκοτεινές, χαρακτηρίζονται ταυτόχρονα κι από μια κωμική ποιότητα. Το γεγονός αυτό πιθανότατα οφείλεται στην αντίφαση του φαινομενικά ζωντανού σώματος της οικογένειας και της νεκρής συναισθηματικής και ψυχικής τους κατάστασης. Απ' τη στιγμή λόγου χάρη που ένα ανθρώπινο ον είναι ζωντανό, θα πρέπει οι κινήσεις κι οι χειρονομίες που συνοδεύουν τις σκέψεις και τις συμπεριφορές του ν' ακολουθούν το βασικό νόμο της ζωής, που είναι να μη σταματούν και κυρίως να μην επαναλαμβάνονται. Εάν όμως ο σατιρικός, αφού συλλάβει τις παρορμητικές κι ασυνείδητες κινήσεις του θύματός του, τις περιγράψει είτε με υπερβολή είτε να επαναλαμβάνονται με τέτοια ομοιότητα και περιοδικότητα που ο αναγνώστης να μπορεί να προβλέπει πια κάθε κίνηση, τη στιγμή που θα επιβεβαιωθεί η πρόβλεψή του, ηθελήμένα ή άθελά του θα γελάσει.³⁹

Προκειμένου ωστόσο να γίνει ορατό στον αναγνώστη αυτό το αόρατο κουκλοθέατρο, είναι απαραίτητο να κοιτάξει με μια, ελεύθερη από τη συνήθεια, ματιά που θα του επιτρέψει να δει τα πράγματα απ' την αρχή, σαν να μην τα είχε κοιτάξει ποτέ. Ο Μπερκσόν αναφέρει πως κάτι τέτοιο είναι αρκετά δύσκολο. Για παράδειγμα, αν κοιτάξουμε κάποιον ντυμένο με τη σύγχρονη μόδα δε θα μας φανεί αστείος, καθώς απ' τη συνήθεια δεν μπορούμε ν' αποσπάσουμε το ρούχο απ' το σώμα.

³⁸ Hight Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1962, σ. 236-237

³⁹ βλ. Μπερκσόν Ανρί, *Το Γέλιο Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, εκδ. Γερ. Αναγνωστήδης, Αθήνα, σ. 25-36

Όταν όμως δούμε κάποιον ντυμένο με ρούχα παλιομοδίτικα, τότε η προσοχή μας θα πέσει πάνω στο «κουστούμι», θα δούμε μεμιάς αυτή τη «μεταμφίεση» και θα διαχωρίσουμε το ζωντανό, ευλύγιστο σώμα απ' το αδρανές και άκαμπτο περιτύλιγμά του. Το ίδιο φυσικά θα μπορούσε να ισχύσει για όλες τις τέτοιου είδους κοινωνικές «μεταμφιέσεις», αν καταφέρναμε να τις δούμε αποκομμένες από τα έθιμα, την υποκρισία και τους καλούς μας τρόπους.⁴⁰

Αν προεκτείνουμε αυτό το δίπολο κουστούμι-σώμα, τότε μπορούμε να φτάσουμε σ' ένα άλλο ανάλογο ζευγάρι, όπου ισχύουν οι ίδιοι κανόνες. Όταν αναφέραμε πριν πως το ζωντανό σώμα είναι εκείνο που έχει την ευλυγισία και την αφυπνισμένη δραστηριότητα σε σχέση με το ρούχο, είναι επειδή δεν λαμβάνουμε υπόψη μας πως αυτή η δραστηριότητα ανήκει περισσότερο στην ψυχή παρά στο σώμα.

Αν όμως κάποιος μας ζητούσε να επικεντρωθούμε στην υλικότητα του σώματος, τότε θα διαπιστώναμε πως το σώμα δεν συμμετέχει καθόλου στην ελαφρότητα και τη ζωντάνια της ψυχής. Αντίθετα, πρόκειται μάλλον για ένα ηλίθια μονότονο, βαρύ περιτύλιγμα που επεμβαίνει αναγκαστικά, διακόπτει με τη μηχανική επιμονή του κι εμποδίζει την ελαφρότητα της ψυχής. Αν το κοιτάξουμε λοιπόν απ' αυτήν την οπτική, το σώμα γίνεται για την ψυχή ό,τι το ρούχο για το σώμα: αδρανής ύλη τοποθετημένη πάνω σε ζωντανή ενέργεια. Το κωμικό βέβαια, όπως και με το άλλο ζεύγος, προκύπτει αμέσως μόλις διαπιστώσουμε αυτή την άγαρμπη και άκαμπτη προσθήκη.

Οι περιγραφές του παχύ, δυσκίνητου πατέρα που κυνηγά το λαχανιασμένο Γκρέγκορ πετώντας του μήλα, της ασθματικής, γριάς μητέρας «που κι ένα βήμα μες στο σπίτι της προξενούσε κόπο και που κάθε δεύτερη μέρα την περνούσε με δύσπνοια πάνω στον καναπέ με ανοιχτό παράθυρο» (σ. 62-63), η υπερπροστασία του τρόπου ζωής της αδελφής που συναπαρτιζόταν με το να «ντύνεται όμορφα» και να «κοιμάται πολλή ώρα» (σ. 63), ακόμη κι οι τρεις νοικιάρηδες που εμφανίζονται πάντοτε στο έργο να τρώνε και να καπνίζουν, μετατρέπουν τα τρομακτικά αυτόματα σε αστείες καρικατούρες που μας κάνουν να γελάμε με τη μηχανικότητα, το βάρος και την υπερβολή τους.

Κι είναι σημαντικό στο σημεία αυτό να σημειώσουμε την εξής αντίφαση: Μπορεί ο Γκρέγκορ να μεταμορφώνεται σ' ένα ζώο μ' ένα χοντρό κέλυφος, δεν είναι

⁴⁰ Μπερκσόν Ανρί, ό.π., σ. 32

όμως το δικό του ρούχο που σατιρίζεται και σίγουρα δεν είναι το δικό του ρούχο το οποίο περιγράφεται γελοίο και άκαμπτο. Η πρώτη φορά που νιώθει μέσα στο έργο μια «σωματική ευεξία» (σ. 43), είναι όταν πέφτει κάτω από ψηλά πάνω στα πολλά ποδαράκια του καθώς αυτά «είχαν από κάτω στέρεο έδαφος» και «υπάκουαν ολότελα» (σ. 44).

Με τα ίδια λόγια θα χαρακτηρίσει ο αφηγητής τα κρεμάσματα απ' το ταβάνι, που κάνουν τον Γκρέγκορ να νιώθει «ευτυχισμένος» και ν' ανασαίνει «πιο ελεύθερα» από πριν» (σ. 68). Το σώμα του τώρα το εξουσιάζει πολύ καλύτερα, ενώ μένει έκπληκτος απ' την ζωντάνια και τη μεγαλύτερη ανθεκτικότητα, η οποία έχει ως αποτέλεσμα τη γρηγορότερη επούλωση των πληγών του. Η μεταμόρφωση λοιπόν και το ζώδες καβούκι δεν σηματοδοτούν τη δυσκίνησία, αλλά μια απελευθέρωση απ' το "ανθρώπινο ρούχο" και τις ευαισθησίες του, την ακαμψία και του περιορισμούς του.

Αυτή η απελευθέρωση μάλιστα, συμπίπτει και με την σωματική και ψυχική ελαφρότητα (με την καλή έννοια) του Γκρέγκορ, η οποία περιγράφεται ως η μοναδική μέσα στο έργο. Κι εδώ ακριβώς βρίσκεται κι η αντίφαση: όλοι οι ήρωες που βρίσκονται σε ανώτερη εξελικτική κλίμακα απ' τον Γκρέγκορ, παρουσιάζονται αφόρητα δυσκίνητοι σωματικά αλλά κυρίως ψυχικά. Μπορεί να μην έχουν κάποιο βαρύ καβούκι στην πλάτη τους, φαίνεται όμως να κουβαλούν το ανυπόφορο βάρος της ανθρώπινης στολής με τους εγωισμούς, τις κακίες, την υποκρισία και την αδιαφορία της. Κι όπως είναι φυσικό, εκτός από τη θλίψη που μας προκαλούν, μας κάνουν ταυτόχρονα να γελούμε, έτσι όπως αυτές οι άκαμπτες μαριονέττες νομίζουν πως μπορούν να ελέγχουν τα νήματά τους.

Ολοκληρώνοντας το κεφάλαιο αυτό αξίζει να σημειώσουμε και το εξής: όλη αυτή η εικόνα των Σάμσα που περιγράψαμε μόλις τώρα, ανατρέπεται παντελώς στο τέλος του έργου. Ο πατέρας απολύει την υπηρέτρια, διώχνει τους νοικάρηδες, η οικογένεια αλλάζει διαμέρισμα, πηγαίνει εκδρομή στην εξοχή, ελπίζει σ' ένα καλύτερο μέλλον. Αυτή η κινητικότητα είναι έντονη όχι μόνο στις ενέργειες αλλά και στον τρόπο έκφρασης και τον συναισθηματικό κόσμο των τριών μελών, οι οποίοι φαίνεται να ξυπνούν ξαφνικά από έναν λήθαργο και να ξεκινούν πραγματικά να ζουν.

Απ' τη στιγμή που πραγματοποιείται αυτή η αναγέννηση, η σάτιρα, όσον αφορά στο θέμα της καρικατούρας, παύει να υφίσταται. Γιατί στο είδος αυτό, όπως αναφέραμε, δεν μας ενδιαφέρει αν οι ήρωες είναι ηθικά σωστοί, αλλά εάν είναι ειλικρινείς και συνεπείς με τον εαυτό τους και την κοινωνία γύρω τους. Οι Σάμσα μπορεί να πετούν, μεταφορικά και κυριολεκτικά, το νεκρό γιο τους, έχουν όμως

συνείδηση για τις πράξεις τους και δεν είναι πλέον οι σχεδόν νεκρές καρικατούρες που αποτελούν έναν από τους βασικούς στόχους της σάτιρας.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως η εξέλιξη των γεγονότων δεν ενοχλεί τον αναγνώστη. Τα συναισθήματά μας όμως έχουν να κάνουν περισσότερο με την ηθική, όπως και με τη βασικότατη παρατήρηση πως το ξύπνημα των Σάμσα συμπίπτει, κι όχι βέβαια τυχαία, με το θάνατο του Γκρέγκορ. «Τα παράσιτα έχουν παχύνει εις βάρος του», σημειώνει ο Nabocov⁴¹ κι αυτή η συναισθηματική φόρτιση των αναγνωστών αλλά και του ίδιου του Γκρέγκορ θα είναι ο πυρήνας της μελέτης μας στο επόμενο κεφάλαιο.

⁴¹ <http://victorian.fortunecity.com/vermeer/287/nabocov-s-metamorphosis.htm>.

Η επίθεση του Kafka κι η εκδίκηση του Γκρέγκορ

Όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή τα δύο βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια σάτιρα είναι το γέλιο κι η επίθεση και μάλιστα η έντονη επίθεση. Ο σατιρικός δεν επιδιώκει να κάνει απλά μια δήλωση για το τι τον ενοχλεί, αλλά να σοκάρει τον αναγνώστη με μια πραγματικότητα που αγνοούσε και το πιο σημαντικό, να τον οδηγήσει σε συναισθήματα εναντίωσης και καταδίκης της συμπεριφοράς των ανθρώπων που θεωρεί αχρείους. Είναι βέβαιο ότι θα χρησιμοποιήσει κάθε μέσο, θα περιγράψει με τον πιο δυσάρεστο τρόπο τους πιο δυσάρεστους ανθρώπους, ώστε να πετύχει αυτή τη συμφωνία, τη συνωμοσία, θα έλεγε κανείς, με τον αναγνώστη, ο οποίος περιφρονεί πια το περιγραφόμενο, όσο κι ο ίδιος ο συγγραφέας.

Είναι σημαντικό ωστόσο ν' αναφέρουμε πως η περιφρόνηση αυτή, που μπορεί να κρύβει πολύ έντονα συναισθήματα εκ μέρους του συγγραφέα, δεν εκφράζεται ποτέ στη σάτιρα με δολοφονική εχθρότητα, με καθαρό μίσος. Ο Arthur Pollard σημειώνει πως ένα απ' τα καθήκοντα της σάτιρας είναι να μας φέρνει αντιμέτωπους μ' ένα πράγμα κι ύστερα να μας προειδοποιεί πως «δεν είναι αυτό που φαίνεται».⁴² Η σημείωση αυτή, τόσο απλή αλλά τόσο ουσιαστική, μας οδηγεί ακριβώς στον πυρήνα του είδους. Απ' τη μία ένας σατιρικός θα καταστήσει σαφώς και ευκρινώς το αντικείμενο της επίθεσής του, το οποίο θα πρέπει να παρουσιάζεται πραγματικό, υπαρκτό και αντικειμενικά κακό. Απ' την άλλη όμως θα χρησιμοποιήσει έναν πλασματικά αποστασιοποιημένο, πλάγιο τρόπο να επιτεθεί κι είναι αυτό το χαρακτηριστικό της σάτιρας που τη διαφοροποιεί από άλλες μορφές λόγου, όπως η πολεμική κι η λοιδορία.

Μέσω αυτού του ιδιαίτερου, σχεδόν καλοδιάθετου, εκ πρώτης όψεως τρόπου, ο σατιρικός θα γλιστρήσει ύπουλα και θα κάνει τον αναγνώστη να καταδικάσει, να μισήσει αλλά και να διασκεδάσει μ' αυτό, κάνοντάς τον, παρόλο που είναι ως επί το πλείστον έξω φρενών, να γελά πότε πλατιά και πότε μελαγχολικά και ν' απολαμβάνει τη γελοιοποίηση του θύματος, ακόμη κι αν το θύμα της γελοιοποίησης είναι ο ίδιος. Αυτή μάλιστα η εσωτερική σύγκρουση που αισθάνεται ένας αναγνώστης κατά τη διάρκεια ενός σατιρικού έργου συνεχίζεται μέχρι και το τέλος της ιστορίας. Όπως αναφέρει ο L. Feinberg, η σάτιρα δεν παρέχει ούτε την κάθαρση της τραγωδίας, ούτε τη διαφυγή του ρομαντισμού. Το αποτέλεσμα είναι αμφιλεγόμενο, δημιουργεί

⁴² Pollard Arthur, ό.π., σ. 35

αντιφατικές αντιδράσεις αλλά δεν τις ικανοποιεί ακριβώς, καθώς αφήνει τον αναγνώστη ταυτόχρονα ευχαριστημένο κι ενοχλημένο. Κι η λύση του έργου, σχεδόν πάντα δυσάρεστη, δεν είναι ούτε κι εκείνη ικανοποιητική. Τα πράγματα απλά φτάνουν σ' ένα τέλος κι «ο αναγνώστης νιώθει, σε σύγκριση με τις άλλες τέχνες, ότι είχε δικαίωμα, άξιζε κάτι περισσότερο απ' αυτό».⁴³

Διαβάζοντας τη *Μεταμόρφωση* του Kafka έχουμε ακριβώς αυτήν την περίεργη αίσθηση πως τα πρόσωπα και τα γεγονότα δεν μας οδηγούν αναγκαστικά σε συγκεκριμένα συμπεράσματα. Πολλές φορές νιώθουμε τόσο αντιφατικά συναισθήματα για τα ίδια συμβάντα που μοιάζει σαν ο Kafka να μην έγραψε το έργο του επιδιώκοντας να υπερασπιστεί μια συγκεκριμένη, ξεκάθαρη θέση. Η αίσθηση μάλιστα αυτή οδηγεί πολύ συχνά τους μελετητές να φτάνουν σ' ένα αδιέξοδο για το ποια από τις δύο πλευρές, του Γκρέγκορ ή της οικογένειας, θα πρέπει να υποστηρίξουν. Αισθάνονται πως ο Kafka συνειδητά επιλέγει να παρουσιάσει με τέτοιο τρόπο τα γεγονότα ώστε ο αναγνώστης, παρά τη προφανή αντίθεσή του, να δικαιολογεί ταυτόχρονα και τη συμπεριφορά της οικογένειας.

Αντίθετα με την άποψη αυτή μιας πλειοψηφίας μελετητών, θα υποστηρίξουμε παρακάτω πως, παρόλο που πράγματι ο Kafka οδηγεί τον αναγνώστη σε μια μη ξεκάθαρη συναισθηματική κατάσταση, ωστόσο αυτό δεν συμβαίνει για να δικαιολογήσει την πλευρά της οικογένειας. Αντιθέτως, στο κεφάλαιο που ακολουθεί, θα σχολιάσουμε δύο θέματα μέσω των οποίων, κατά την άποψή μας, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί αυτόν τον πλασματικά αποστασιοποιημένο, πλάγιο τρόπο σάτιρας που αναφέραμε νωρίτερα, προκειμένου να επιτεθεί ακόμα πιο έντονα ενάντια στα κακώς κείμενα. Το πρώτο θέμα που θα μελετήσουμε είναι η γλώσσα του Γκρέγκορ και το δεύτερο ο χαρακτήρας του ήρωα κι η κατάληξη της ιστορίας.

Όταν ξεκινά η *Μεταμόρφωση*, και πριν ακόμη ξεκαθαρίσουν τα πράγματα για τον Γκρέγκορ αλλά και για τον αναγνώστη, για το τι έχει ακριβώς συμβεί, παρατηρούμε έναν άνθρωπο ο οποίος βλέπει τον εαυτό του μεταμορφωμένο σε ζώο και παρόλ' αυτά, αισθάνεται, σκέφτεται και, το κυριότερο, φαίνεται να μιλά όπως ένας κανονικός άνθρωπος. Πολύ γρήγορα ωστόσο, στον πρώτο διάλογο που πραγματοποιείται με τη μητέρα του, ο αφηγητής περιγράφει τη φωνή του Γκρέγκορ ως εξής:

⁴³ Feinberg Leonard, ό.π., σ. 266, 270, 272

«Ο Γκρέγκορ τρόμαξε, καθώς άκουσε τη φωνή του που αποκρινόταν και που ήταν καταφανώς η παλιά του φωνή, στην οποία όμως, σαν από κάτω, αναμειγνυόταν ένα οδυνηρό πίπισμα, που δεν μπορούσε να καταπνιγεί και που άφηνε τις λέξεις κυριολεκτικά μόνο την πρώτη στιγμή στην ευκρίνειά τους για να τις παραμορφώσει στην αντήχησή τους σε τέτοιο βαθμό, ώστε δεν ήξερε κανείς αν είχε ακούσει καλά» (σ. 22).

Με λίγα λόγια ο αφηγητής μας περιγράφει, τουλάχιστον στην αρχή του έργου, μια κατάσταση περίεργη στην οποία ο Γκρέγκορ φαίνεται να 'χει παγιδευτεί σ' ένα χώρο που βρίσκεται ενδιάμεσα στην ζώοδη μορφή και τις ανθρώπινες ιδιότητες, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως διακόπτεται εντελώς η επικοινωνία του με την οικογένειά του, αφού υπάρχει ταυτόχρονα με το πίπισμα κι η παλιά , ανθρώπινή του φωνή.

Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται από αρκετά σημεία παρακάτω. Ο αφηγητής σχολιάζει πως η φωνή του Γκρέγκορ δεν μπορούσε ν' ακουστεί καλά λόγω της ξύλινης πόρτας, ωστόσο όλα τα μέλη της οικογένειας είχαν αντιληφθεί «απ' τη μικρή συνομιλία» πως ο Γκρέγκορ βρισκόταν στο δωμάτιό του (σ. 23). Οι γονείς του ήρωα εξηγούν στον πληρεξούσιο πως πιθανότατα ο γιος τους είναι άρρωστος «αν και το πρωί το αρνήθηκε» (σ. 30-31), ενώ ταυτόχρονα ο πληρεξούσιος κατηγορεί τον Γκρέγκορ πως είναι αγενής αφού κλειδώνεται στο δωμάτιό του κι απαντά με «ναι και όχι» (σ. 32). Αλλά κι ο ίδιος ο Γκρέγκορ μιλά χαμηλόφωνα όταν δεν θέλει ν' ακούσουν τι λέει , προσπαθεί, ν' αφαιρεί «απ' τη φωνή του καθετί που θα προκαλούσε έκπληξη» (σ. 23), και συνεχίζει να μιλά σε όλους, έχοντας την πεποίθηση ότι γίνεται απόλυτα αντιληπτός, όταν τουλάχιστον προσπαθεί να μιλά όσο καθαρότερα γίνεται.

Η εικόνα όμως αυτή ανατρέπεται πολύ γρήγορα μέσα στο έργο, όταν, στον λόγο που εκφωνεί ο Γκρέγκορ στον πληρεξούσιο για να δικαιολογήσει τη συμπεριφορά του, ο πληρεξούσιος ρωτά έκπληκτος τους υπόλοιπους εάν κατάλαβαν «έστω και μια λέξη» (σ. 35), ενώ αμέσως μετά συμπληρώνει καθοριστικά και χωρίς να αφήσει περιθώρια αμφιβολίας πως «ήταν φωνή ζώου» (σ. 35). Από την παρατήρηση αυτή συνειδητοποιούμε πως κανένας διάλογος απ' αυτούς που αναφέρθηκαν παραπάνω δεν έγιναν πραγματικά και πως κάθε προσπάθεια του Γκρέγκορ να επικοινωνήσει με τους γύρω του υπήρξε, αλλά και θα υπάρξει και αργότερα, ανεπιτυχής.

Τα λόγια του, είτε δε θα φτάνουν καθόλου στους δέκτες ακόμη κι όταν θα επιχειρεί να γίνει κατανοητός μέσω κάποιων ενεργειών ή κινήσεων, είτε θα παρερμηνεύονται και θα διαστρεβλώνονται, κάποιες φορές με το χειρότερο τρόπο. Όταν λόγου χάρη ο Γκρέγκορ βγαίνει από το δωμάτιό του για να δει, να ακούσει και, το βασικότερο, να μιλήσει στην αδελφή του επαινώντας την για το παίξιμό της στο βιολί, εκείνη θα εκλάβει το μήνυμά του ως μια προσπάθεια του Γκρέγκορ «να καταλάβει ολόκληρο το διαμέρισμα» (σ. 105) και να τους αφήσει να ξενοχτίσουν στο δρόμο.

Η αποτυχία ωστόσο της οικογένειας να επικοινωνήσει με το μεταμορφωμένο μέλος της, κρίνεται και σ' ένα δεύτερο επίπεδο: δεν είναι μόνο ότι δεν κάνουν καμιά προσπάθεια ν' αντιληφθούν και να ερμηνεύσουν τα "λόγια" και τη συμπεριφορά του Γκρέγκορ, αλλά επιπλέον η αδιαφορία τους συντελεί κι οδηγεί στην ανικανότητά τους ν' αντιληφθούν ότι εκείνος συνεχίζει, αν και ζώο πια, να κατανοεί την ανθρώπινη γλώσσα.

Για το γεγονός αυτό μας πληροφορεί πολύ ξεκάθαρα ο αφηγητής λέγοντας πως ο Γκρέγκορ επειδή «δε γινόταν καταληπτός, κανείς δε σκεφτόταν, ούτε και η αδελφή, πως αυτός μπορούσε να καταλάβει τους άλλους» (σ. 57). Ο πατέρας του Γκρέγκορ επαναλαμβάνει στο τέλος του έργου πως, αν τουλάχιστον ο γιος τους καταλάβαινε, τότε θα μπορούσαν να καταλήξουν σε κάποιου είδους «συμφωνία» (σ. 104), ενώ η αδελφή επιβεβαιώνει τον πατέρα και προβαίνει στο ειρωνικό, για μας, συμπέρασμα πως δεν μπορεί αυτό το «τέρας» (σ. 102) που 'ναι κλεισμένο στο δωμάτιο του Γκρέγκορ να είναι ο αδελφός της, γιατί, αν ήταν, θα τους καταλάβαινε και θα 'χε αποχωρήσει οικειοθελώς από το σπίτι, απαλλάσσοντάς τους από τη δυστυχία τους (σ. 104).

Πέρα όμως απ' αυτά τα μεμονωμένα παραδείγματα, δεν υπάρχει κανένα σημείο μέσα στο έργο που να φαίνεται πως η οικογένεια επικοινωνεί με οποιονδήποτε τρόπο με τον Γκρέγκορ. Κανείς δεν προσπαθεί να διαπιστώσει τις ικανότητές του στην αντίληψη, κανείς δεν αναπολεί τις συζητήσεις που είχαν πριν τη μεταμόρφωση, δεν εκφράζεται ποτέ η επιθυμία να πουν κάτι στον Γκρέγκορ, ούτε η απογοήτευσή τους λόγω του ότι το θεωρούν αδύνατο.

Ταυτόχρονα πρέπει να σημειώσουμε ότι η θέση του Γκρέγκορ δυσχεραίνεται κι από έναν ακόμη παράγοντα: μπορεί τα συναισθήματα, οι σκέψεις κι η μνήμη της γλώσσας να παραμένουν ανθρώπινα, δεν πρέπει όμως να ξεχνούμε πως, ταυτόχρονα, είναι ένα ζώο, το οποίο δεν μπορεί μεν να επικοινωνήσει πλέον με τους ανθρώπους,

θα ήταν όμως φυσικό να μπορεί τουλάχιστον να επικοινωνήσει με κάποιο ζώο. Το θέμα όμως αυτό ούτε καν τίθεται στο έργο κι έτσι ο Γκρέγκορ παρουσιάζεται ως ένα δυστυχές, μοναχικό ζώο που διατηρεί ωστόσο απόλυτη συνείδηση και των δύο καταστάσεων, ανθρώπινης και ζωώδους, χωρίς να έχει τη δυνατότητα να επικοινωνήσει με καμία απ' τις δύο τάξεις.

Ο Kafka λοιπόν επιλέγει να μεταμορφώσει το Γκρέγκορ, ως προς το θέμα της γλώσσας, όχι ολικά αλλά επιλεκτικά: ο άνθρωπος ζώο έχει μνήμη του γλωσσικού συστήματος, αντιλαμβάνεται τα γλωσσικά μηνύματα, σκέφτεται σύμφωνα με τον ανθρώπινο γλωσσικό κώδικα, παρόλ' αυτά είναι ανήμπορος να προβεί σε οποιαδήποτε ομιλητική πράξη. Όπως σημειώνει η Τζίνα Πολίτη «Το δίδυμο εγώ/εσύ, ως προϋπόθεση επικοινωνίας έχει παραλύσει, μιας και ο Σάμσα λειτουργεί ταυτόχρονα ως μοναδικός πομπός και δέκτης του μηνύματός του».⁴⁴ Έτσι ο Γκρέγκορ είναι σε χειρότερη θέση απ' το να ήταν νεκρός γιατί τώρα είναι σχεδόν εκεί, σχεδόν ζωντανός, σχεδόν υπαρκτός. Κι αυτό το σχεδόν συνιστά μιαν ανυπόφορη φυλακή που τον οδηγεί αναπόφευκτα στην πλήρη απομόνωση και την απόλυτη μοναξιά.

Σύμφωνα λοιπόν με όσα έχουμε ήδη αναφέρει, οι συνθήκες που δημιουργεί ο Kafka πραγματευόμενος το θέμα της γλώσσας του ήρωά του, οδηγούν, μέσα στα πλαίσια της σάτιρας, σε τρεις διαφορετικές επιθέσεις, σε τρία διαφορετικά χτυπήματα. Το πρώτο, που είναι και το πιο προφανές, έχει να κάνει βέβαια με την επίθεση εναντίον της ανικανότητας και της αδιαφορίας της οικογένειας να καταλάβουν, να επικοινωνήσουν και να βοηθήσουν το μεταμορφωμένο Γκρέγκορ. Το δεύτερο, που είναι λιγότερο εμφανές, σχετίζεται με τον αναγνώστη και το πώς αυτός προσλαμβάνει τα γεγονότα που διαδραματίζονται. Τοποθετώντας ο Kafka τον ήρωά του σε τόσο μοναχική θέση όσον αφορά στην επικοινωνία του, δεν σατιρίζει απλά της ανικανότητα της οικογένειας αλλά ωθεί και τον αναγνώστη, όπως άλλωστε κάνει κάθε σατιρικός, σε μια πιο σκληρή καταδίκη της συμπεριφοράς τους. Γιατί όσο πιο μόνος νιώθουμε πως είναι ο Γκρέγκορ, τόσο περισσότερο εναντιωνόμαστε κατά των παθών και των αδυναμιών της οικογένειας και του περίγυρου.

Το τρίτο ωστόσο χτύπημα είναι, κατά την άποψή μας, το πιο ενδιαφέρον κι αφορά μια πτυχή του θέματος της γλώσσας του Γκρέγκορ που δεν συναντήσαμε σε καμία από τις μελέτες με τις οποίες ασχοληθήκαμε, πιθανότατα και λόγω του ότι το έργο δεν αντιμετωπίζεται ως σατιρικό. Ο συγγραφέας κατασκευάζει ένα τέτοιο

⁴⁴ Πολίτη Τζίνα, *Στα Όρια της Γραφής Δοκίμια για τους Μπέκετ, Κάφκα, Τζόνς*, Άγρα, Αθήνα 1999, σ. 158

σκηνικό, ώστε ο αναγνώστης, μέσα στα έντονα συναισθήματα κατάκρισης, οργής ή οίκτου που μπορεί να του δημιουργηθούν, δεν αντιλαμβάνεται πως πέρα από τον περίγυρο του Γκρέγκορ είναι και ο ίδιος θύμα της σάτιρας του Kafka. Και θα εξηγήσουμε αμέσως τι εννοούμε με αυτό.

Αναφέραμε πριν πως ο Γκρέγκορ είναι κατά κάποιο τρόπο φυλακισμένος ανάμεσα στη ζωώδη και στην ανθρώπινη κατάσταση, χωρίς να μπορεί ωστόσο να επικοινωνήσει με κανέναν. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί εύλογα σ' ένα βασικό ερώτημα. Αφού ο Γκρέγκορ δεν μιλά την ανθρώπινη γλώσσα αλλά ούτε μπορεί να επικοινωνήσει με κάποιο άλλο ζώο, ποια είναι τελικά η γλώσσα που μιλά; Το ίδιο το κείμενο μας δίνει ελάχιστες πληροφορίες για το θέμα αυτό. Γνωρίζουμε μόνο πως ο πληρεξούσιος χαρακτηρίζει τον ήχο που άκουσε ως «φωνή ζώου» (σ. 35), ενώ ο αφηγητής ως ένα «οδυνηρό πίπισμα» (σ. 22). Ο ίδιος ο Γκρέγκορ επιχειρώντας να μιλήσει στην οικογένειά του προσπαθεί να καθαρίσει τη φωνή του βήχοντας σιγανά, «επειδή ήταν δυνατόν και τούτος ο ήχος ν' αντηχούσε διαφορετικά από τον ανθρώπινο βήχα, πράγμα που ο ίδιος δεν τολμούσε πια να το κρίνει» (σ. 36).

Κανένας μέσα στο κείμενο, ούτε ο ίδιος ο ήρωας, ούτε η οικογένεια αλλά ούτε κι ο αφηγητής (αν και παντογνώστης), δεν χαρακτηρίζουν ή σχολιάζουν τη γλώσσα του Γκρέγκορ. Όσα, εμείς οι αναγνώστες, διαβάζουμε ως ομιλία του Γκρέγκορ είναι είτε η "μετάφραση" των λεγομένων του απ' τον αφηγητή στην ανθρώπινη γλώσσα, είτε οι παρεξηγημένοι ήχοι μέσα απ' τ' αυτιά της αδιάφορης οικογένειας.

Σύμφωνα με όσα έχουμε ήδη πει, προβαίνουμε, σχεδόν έκπληκτοι, σε μια πολύ σημαντική διαπίστωση: δεν υπάρχει σ' ολόκληρο το κείμενο μια πραγματική λέξη του Γκρέγκορ ή ένας πραγματικός ήχος της ομιλίας του. Μπορεί να υπάρχουν για τον αναγνώστη τα σημαδάκια εκείνα που κάνουν κατανοητό σ' αυτόν το τι θα έλεγε ο Γκρέγκορ αν μιλούσε την ανθρώπινη γλώσσα, δεν υπάρχει όμως κανένας πραγματικός ήχος ή πραγματική λέξη της γλώσσας που μιλάει.

Ο Kafka επιλέγει να μην επιχειρήσει την απόδοση ή τη μετάφραση ή τη δημιουργία μιας νέας γλώσσας, αλλά να επιστρέψει στην πιο πρωτόγονη, θα έλεγε κανείς, μορφή της: τη σιωπή. Δεν είναι τυχαίο πως ο μόνος πραγματικός ήχος που μας περιγράφεται με ανθρώπινους, κατανοητούς σ' εμάς όρους, χωρίς ωστόσο να είναι περιοριστικά ανθρώπινος, είναι η κραυγή. «... κι ο Γκρέγκορ τσίριζε δυνατά απ' τη λύσσα, που κανενός δεν του 'ρθε στο νου να κλείσει την πόρτα και να τον απαλλάξει από τούτο το θέαμα και το θόρυβο» (σ. 90-91). Ο συγγραφέας απογυμνώνει τη γλώσσα από τον γραπτό κώδικα και τους ήχους της, απ' τις βασικές

δηλαδή προϋποθέσεις ύπαρξής της, χωρίς όμως να διατείνεται πως έχει παύσει να υπάρχει, καθώς απ' τη στιγμή που ο Γκρέγκορ δεν χάνει την ικανότητά του να σκέφτεται, σημαίνει αυτόματα πως υπάρχει αναμφισβήτητα μια γλώσσα, ακόμη κι αν εμείς δεν γνωρίζουμε τίποτε γι' αυτήν.

Με τον τρόπο αυτό λοιπόν ο Kafka επιτυγχάνει και το τρίτο χτύπημά του, αφού δεν απομονώνει τον ήρωά του μόνο από τους υπόλοιπους χαρακτήρες αλλά και από τον ίδιο τον αναγνώστη. Ακόμη κι αν ως αναγνώστες αντιληφθήκαμε τους σατιρικούς σκοπούς του έργου κι ακόμη κι αν αναγνωρίζουμε πως οδηγηθήκαμε πολύ εντέχνως στην εναντίωση και την καταδίκη αυτών που ο συγγραφέας επέλεξε, παρόλ' αυτά, και λόγω της πλάγιας επίθεσης της σάτιρας του Kafka, είναι πολύ πιθανό να μας διαφύγει το γεγονός πως είμαστε κι εμείς καταδικαστέοι στα μάτια του ήρωα. Γιατί όσο κι αν υποφέραμε μαζί με τον Γκρέγκορ, όσο κι αν οργιστήκαμε με την οικογένεια κι όσο κι αν επιθυμήσαμε να τον βοηθήσουμε ή να επικοινωνήσουμε μαζί του, είμαστε κι εμείς εξίσου ένοχοι με τους υπόλοιπους, αφού δεν μπορέσαμε ποτέ να ακούσουμε τον Γκρέγκορ κι εκείνος δε μπόρεσε ποτέ πραγματικά να μας μιλήσει.

Πριν ολοκληρώσουμε το θέμα μας, θα πρέπει να σημειώσουμε πως, όπως και τα περισσότερα πράγματα στη *Μεταμόρφωση*, έτσι και το θέμα της γλώσσας, δεν έχει μία μόνο όψη. Αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου πως διαφωνούμε με όσους διατείνονται πως ο Kafka συνειδητά δημιουργεί τέτοιες συνθήκες ώστε να δικαιολογούμε ως αναγνώστες τη πλευρά της οικογένειας, ωστόσο αυτό δε σημαίνει πως συμφωνούμε με την άποψη ότι ο Γκρέγκορ παρουσιάζεται στο έργο μόνο ως ένα απομονωμένο, λυπημένο κι αδικημένο θύμα. Αν κοιτάξουμε το θέμα της γλώσσας από άλλη οπτική, θα μπορούσαμε να σκεφτούμε πως ο Γκρέγκορ, ταυτόχρονα και χωρίς να αναιρούνται όσα ήδη σχολιάσαμε, απελευθερώνεται από έναν γλωσσικό κώδικα ο οποίος, από τη στιγμή που ήταν κοινός με των υπολοίπων, υποχρεωνόταν εξαναγκαστικά, σε μια, τυπική έστω, επικοινωνία. Η νέα αυτή κατάσταση ίσως να είναι λοιπόν πιο ξεκάθαρη, λιγότερο κουραστική γι' αυτόν κι ίσως λιγότερο οδυνηρή από την προηγούμενη.

Γνωρίζουμε λόγου χάρι πως ο ήρωας, όσο βρισκόταν στην ανθρώπινη ακόμη κατάσταση, επέλεγε συνειδητά να περνά το χρόνο του μόνος του ή αμίλητος κι ίσως η γλώσσα να ήταν ένα επιπρόσθετο βάρος για εκείνον. Δεν είναι τυχαίο πως το μοναδικό σχόλιο του αφηγητή για το πώς αισθάνεται ο Γκρέγκορ για τη νέα του γλώσσα, φανερώνει πως η νέα κατάσταση που αντιμετώπιζε, σίγουρα δεν του είναι

καθόλου δυσάρεστη, το αντίθετο μάλιστα: «Όμως, ο Γκρέγκορ ήταν πιο ήσυχος. Δεν καταλάβαιναν βέβαια πια τα λόγια του, αν και στον ίδιο φαίνονταν αρκετά καθαρά, καθαρότερα από πριν» (σ. 36).

Θα μπορούσε μάλιστα κάποιος να παρατηρήσει πως, δεδομένων των συνθηκών, αυτή η ελαφριά αντίδραση του Γκρέγκορ σε ό,τι του συμβαίνει όχι μόνο όσον αφορά στο θέμα της γλώσσας αλλά και στη γενικότερη αντιμετώπιση των προβλημάτων που δημιουργούνται, μοιάζει εντελώς παράλογη και το ζήτημα αυτό έχει σχολιαστεί από πολλούς μελετητές. Ο G. Josipovici, λόγου χάρη, τονίζει πως οι ήρωες του Kafka δεν προσπαθούν να είναι αληθινοί αλλά να φαίνονται έτσι κι ότι «σκηνοθετούνται» απ' τον συγγραφέα, όχι με βάση την πραγματική ζωή, αλλά σύμφωνα με τη σκέψη του τι είναι και τι δεν είναι φυσικό.⁴⁵ Ο W. Kayser είναι ακόμη πιο καταδικαστικός όσον αφορά στο Γκρέγκορ, λέγοντας πως όπως κι οι υπόλοιποι, έτσι κι ο ίδιος ο ήρωας παύει να είναι πλέον ανθρώπινος τη στιγμή που συμβιβάζεται τόσο εύκολα με τη ζωώδη φύση του.⁴⁶

Είναι πράγματι αλήθεια πως ο Γκρέγκορ εμφανίζει σαν ήρωας πολλά αντιφατικά στοιχεία στο χαρακτήρα του και κυρίως στη συναισθηματική του κατάσταση, όπως όμως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, οι αντιφάσεις αυτές είναι μόνο επιφανειακά μη συμβιβάσιμες. Περνώντας τώρα στο δεύτερο θέμα το οποίο προλογίσαμε πως θα σχολιάσουμε πέρα από τη γλώσσα, δηλαδή το χαρακτήρα του ήρωα, θα αποδείξουμε πως ο Kafka χρησιμοποιεί και πάλι τον αποστασιοποιημένο τρόπο επίθεσης κι επιτυγχάνει μέσω αυτών των αντιφάσεων του χαρακτήρα του κεντρικού ήρωά του να αναδείξει καλύτερα τους σατιρικούς του στόχους αλλά και να μας οδηγήσει σε μια συνεπή και λογική ερμηνεία της *Μεταμόρφωσης*.

Το πρώτο πράγμα που οφείλουμε να διευκρινίσουμε, είναι τι εννοούμε όταν μιλούμε γι' αντιφατικά στοιχεία της συμπεριφοράς του Γκρέγκορ. Είναι κοινά αποδεκτό πως ο ήρωας πλαισιωμένος απ' τα γεγονότα του έργου, περιγράφεται, σχεδόν αναγκαστικά ως ένα θύμα. Τα παράπονα για τη δουλειά, τον προϊστάμενο, την έλλειψη προσωπικής ζωής και το χρέος των γονέων που πρέπει να ξεπληρωθεί, ξεκινούν πριν ακόμη καλά-καλά διαπιστώσουμε τι πραγματικά συνέβη με τη μεταμόρφωση.

⁴⁵ Josipovici Gabriel, *The Lessons of Modernism and Other Essays*, The Magmillan Press Ltd, London and Basingstoke 1977, σ. 196, 197

⁴⁶ Kayser Wolfgang, ό.π., σ. 148

Και στη συνέχεια όμως ολόκληρου του έργου, η αντιμετώπιση που δέχεται ο Γκρέγκορ απ' όλους τους ήρωες ανεξαιρέτως, τον κατατάσσει σ' ένα πρώτης τάξεως θύμα: ο πατέρας τον χτυπά, η μητέρα δεν αντέχει καν να τον δει μπροστά της, η αδελφή καταλήγει να τον βασανίζει, οι υπηρέτριες κι οι ενοικιαστές τον φοβούνται ή τον σιχαίνονται. Όλοι οι ήρωες, του φέρονται με τον πιο ταπεινωτικό τρόπο, εμφανίζονται ανίκανοι να τον υποστηρίξουν, να τον βοηθήσουν και να τον αγαπήσουν και τον αφήνουν κυριολεκτικά να σβήσει βρώμικος, πεινασμένος κι ολομόναχος.

Πέρα όμως από τους εξωτερικούς παράγοντες, κι ο ίδιος ο Γκρέγκορ περιγράφεται ως ένας ιδιαίτερα κατανοητικός και καλοσυνάτος ήρωας που σε πολλά σημεία μοιάζει να μην τον ενδιαφέρει τίποτε άλλο παρά μόνο η οικογένειά του. Ακόμη κι όταν συνειδητοποιεί τη μεταμόρφωσή του, δεν παύει στιγμή να προσπαθεί να κρατήσει τη δουλειά του προκειμένου να τους βοηθήσει και δεν κάνει καμιά σκέψη να τους εγκαταλείψει. Έπειτα, προσπαθεί να φέρεται με τη μεγαλύτερη διακριτικότητα προκειμένου να ελαττώσει στο ελάχιστο την ενόχληση που μπορεί να προκαλεί και δικαιολογεί σχεδόν κάθε συμπεριφορά ή απουσία τους, ακόμη κι αν αυτό, τον λυπεί αφάνταστα. Κάποιοι μελετητές, μένοντας σ' αυτά τα στοιχεία, καταλήγουν σε μια μονόπλευρη, κατά τη γνώμη μας, οπτική του ανήμπορου, αξιολύπητου και αξιολάτρευτου μέσα σ' όλες αυτές τις αδικίες, Γκρέγκορ, ο οποίος υποφέρει απ' την άκρως ακαταλόγιστη, ψυχρή κι εγωιστική συμπεριφορά της οικογένειας.

Ο ήρωας όμως δεν είναι μόνο αυτό. Ας διαβάσουμε το παρακάτω απόσπασμα, όπου η Γκρέτα πρόκειται να ταΐσει για πρώτη φορά το μεταμορφωμένο αδελφό της:

«Ο Γκρέγκορ ήταν εξαιρετικά περίεργος τί θα 'φερνε στη θέση της κι έκανε πάνω σ' αυτό διάφορες σκέψεις. Ποτέ όμως δε θα μπορούσε να μαντέψει αυτό που έκανε πραγματικά η αδελφή απ' την καλοσύνη της. Του έφερε, για να δοκιμάσει το γούστο του, ένα σωρό πράγματα, όλα απλωμένα επάνω σε μια παλιά εφημερίδα. Υπήρχαν παλιά, μισοσαπισμένα λαχανικά· κόκαλα απ' το δείπνο, γαρνιρισμένα με μια άσπρη, ξεραμένη σάλτσα· λίγες σταφίδες και αμύγδαλα· ένα κομμάτι τυρί, που ο Γκρέγκορ πριν από δύο μέρες είχε δηλώσει πως δεν τρωγόταν· ξερό ψωμί, ψωμί αλειμμένο με βούτυρο κι ένα αλμυρό ψωμάκι αλειμμένο με βούτυρο. Επίσης, τοποθέτησε μαζί μ' όλα αυτά και την προφανώς μια για πάντα προορισμένη για τον Γκρέγκορ

γαβάθα, όπου είχε χύσει νερό. Κι από αβροφροσύνη, μια και ήξερε πως ο Γκρέγκορ δε θα' τρωγε μπροστά της, απομακρύνθηκε βιαστικά και γύρισε κιόλας και το κλειδί, μόνο και μόνο για να μπορέσει να καταλάβει ο Γκρέγκορ ότι μπορούσε να βολευτεί όσο ήθελε αναπαυτικά» (σ. 54-55).

Αυτό που μας κάνει εντύπωση στο παρακάτω απόσπασμα είναι ότι ο Γκρέγκορ, απ' τη μια παρουσιάζεται εξαιρετικά αγαθός και καλοπροαίρετος, θα έλεγε κανείς τόσο, ώστε να μας υποψιάζει για ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Απ' την άλλη, ως αναγνώστες, δεν μπορούμε να δεχτούμε το γέμισμα του πιάτου από μισοσαπισμένα λαχανικά και ξινισμένο τυρί ως «καλοσύνη», ούτε και την αγένεια και τη σιχαμάρα της Γκρέτας που την τρέπει σε γρήγορη φυγή απ' το δωμάτιο ως «αβροσύνη». Η σκηνή αυτή θεωρούμε πως είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα του αποστασιοποιημένου τρόπου επίθεσης από τη πλευρά του συγγραφέα. Ο Kafka σατιρίζει το θύμα του, εκθέτει τη ξιπασμένη συμπεριφορά της αδελφής, ξεμπροστιάζει την αγένεια και την αδιαφορία της, αλλά τα κάνει όλα αυτά μ' ένα ανεπαίσθητο, ευγενικό σχεδόν τρόπο που πηγάζει από τη δήθεν αγαθή ματιά του Γκρέγκορ. Ο ήρώας μας όμως δεν είναι τόσο αγαθός κι αυτό ο Kafka μας το φανερώνει μέσα από αρκετά σημεία του έργου.

Όταν λόγου χάρη ο Γκρέγκορ συμπονά τους γονείς του, που λόγω της μεγάλης δυστυχίας που τους έτυχε δεν τρώνε σχεδόν καθόλου, συμπληρώνει αμέσως μετά πως «ίσως και δεν πίνανε τίποτε» (σ. 58). Όταν πάλι αγωνιά για το τι θ' απογίνει η άμοιρη οικογένειά του χωρίς αυτόν κι ανακαλύπτει πως ο πατέρας έκρυβε απ' αυτόν για χρόνια χρήματα που θα του έδιναν τη δυνατότητα να εγκαταλείψει γρηγορότερα τη μισητή δουλειά του, τελικά καταλήγει πως «τώρα αναμφίβολα ήταν καλύτερα έτσι όπως το είχε κανονίσει ο πατέρας» (σ. 62). Την απαγόρευση δε της οικογένειας προς τη μητέρα στην προσπάθειά της να επισκεφτεί τον ίδιο, «την εγκρίνει ολότελα» (σ. 67), αλλάζει όμως γνώμη μετά το ξέσπασμα της μητέρας του και στοχάζεται «πως ίσως θα ήταν καλό να πήγαινε η μητέρα μέσα, όχι φυσικά κάθε μέρα, όμως τουλάχιστον μια φορά την εβδομάδα» (σ. 67).

Στα τρία αυτά ενδεικτικά παραδείγματα διαπιστώνουμε ξεκάθαρα τη σατιρική ματιά ενός έξυπνου και όχι ενός αφελούς ανθρώπου που αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα και επιτίθεται εναντίον των θυμάτων του μ' ένα υπόγειο μίσος κι ένα, θα λέγαμε, κακορίζικο παράπονο. Εκτός όμως απ' αυτές τις συγκεκριμένες επιθέσεις του Γκρέγκορ, υπάρχουν πάρα πολλά σημεία στο έργο, όπου φανερώνεται

ξεκάθαρα το κακό του πρόσωπο. Το ζώο επιτίθεται με οργή στη υπηρέτρια, εκκρίνει τα υγρά του πάνω στη φωτογραφία με τη γυναίκα προκειμένου να μη του την στερήσουν, μετακινεί συνεχώς μ' ευχαρίστηση τη έπιπλα δυσχεραίνοντας την οικογένεια, παραδέχεται πως είναι γεμάτος μόνο από «λύσσα» απέναντί τους για την κακή περιποίηση (σ. 84), ενώ προς το τέλος του έργου αδιαφορεί πλέον για τις αντιδράσεις τους και δεν απορεί που τον τελευταίο καιρό τους λογαριάζει «τόσο λίγο» (σ. 97).

Η εικόνα αυτή του Γκρέγκορ έρχεται σε αντίθεση με το αδικημένο ζώο που μετά απ' όλα όσα του έχουν κάνει, με τ' αδύναμα απ' την πείνα ποδαράκια, το σαπισμένο και εκσφενδονισμένο απ' τον πατέρα μήλο στη ράχη, αναλογίζεται στο τέλος του βιβλίου «με συγκίνηση και αγάπη την οικογένειά του» (σ. 107) την ώρα που πεθαίνει. Επομένως, ποιο είναι τελικά το πραγματικό πρόσωπο του Γκρέγκορ;

Κανείς δεν θα μπορούσε ν' αμφισβητήσει το γεγονός ότι ο ήρωας χαρακτηρίζεται από καλοσύνη, αθωότητα, ευαισθησία, διακριτικότητα και μια πραγματική αγάπη προς την οικογένειά του. Ο Γκρέγκορ όμως δεν είναι μόνο αυτό. Η μεταμόρφωσή του, του δίνει τη δυνατότητα μιας απελευθέρωσης από την οποία, χωρίς να αναιρούνται τα όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως, ξεχειλίζουν ταυτόχρονα αντίστροφα συναισθήματα και φανερώνονται το παράπονο του ήρωα, η μίξερη θέαση της ζωής, η δαιμονική αντίληψη του κόσμου, ο κακότροπος σχολιασμός και τέλος, η εκδίκηση.

Γιατί όσο κι αν η μεταμόρφωση υποβιβάζει τον ίδιο τον ήρωα σε μια κατώτερη μορφή ζωής που τον οδηγεί στον θάνατο, ταυτόχρονα σηματοδοτεί τον υποβιβασμό της οικογένειας και την εξουσιαστική θέση του Γκρέγκορ. Το μεταμορφωμένο μέλος, μπορεί να νιώθει ντροπή και λύπη για την μορφή του, ταυτόχρονα όμως αναγκάζει, από μια θέση ισχύος, την οικογένειά του να παρατηρεί το άσχημο και τρομαχτικό παρουσιαστικό του, τις ακαθαρσίες και τα υγρά του. Ο F. R. Karl σημειώνει επ' αυτού πως η ανικανότητα του Γκρέγκορ να βρει κάποιο μέρος στο οποίο να μπορεί να ζει και μάλιστα ευτυχισμένος, έχει κάποιες συνέπειες που είναι πρόθυμος να δεχτεί, αρκεί να μπορεί να κάνει τους καταπιεστές του «να πληρώσουν με ντροπή κι εξευτελισμό».⁴⁷

Ας μην παραβλέψουμε επίσης το γεγονός ότι η μεταμόρφωση αυτή δίνει στον Kafka μια θαυμάσια ευκαιρία να αποκαλύψει την υποκρισία, την απανθρωπιά και την

⁴⁷ Karl Frederick R., *Representative Man*, International Publishing Corporation, New York 1993, σ. 469

εγωπάθεια καθώς και την αδιαφορία ή το μίσος που μπορεί να επιδείξει κάποιος στην απόρριψη της διαφορετικότητας. Ίσως με κανέναν άλλο τρόπο δεν θα μπορούσε να γίνει τόσο φανερή η ανικανότητα της οικογένειας να αποδεχθεί, να φροντίσει και να αγαπήσει το διαφορετικό της μέλος, το οποίο σημειωτέον, παρουσιάζεται ως θύμα προκειμένου να εξυπηρετήσει τους σκοπούς τους σατιρικού. Γιατί, όπως αναφέραμε και νωρίτερα, όσο περισσότερο αγαπήσουμε τον Γκρέγκορ, τόσο περισσότερο θα ενοχληθούμε, θα εναντιωθούμε και θα καταδικάσουμε τους ανθρώπους που ο συγγραφέας, με την σχεδόν αποστασιοποιημένη αυτή στάση, μας επιδεικνύει ως αχρείους.

Υπό αυτή την οπτική, ακόμη και το τέλος της ιστορίας, δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί, όπως κατά κόρον συμβαίνει, ως ακόμη ένα γεγονός που επιβεβαιώνει και εντείνει την κακή τύχη του ήρωα. Ούτε μπορούμε να συμφωνήσουμε με την άποψη της E. T. Beck σύμφωνα με την οποία το τέλος της *Μεταμόρφωσης* μοιάζει «υπερβολικά ψεύτικο» και λιγότερο πειστικό, ακόμη κι απ' τα φανταστικά γεγονότα της μεταμόρφωσης του σώματος⁴⁸

Είναι πράγματι αλήθεια πως η έκβαση του έργου μας αφήνει κάπως μετέωρους, ανήσυχους και λυπημένους, όπως άλλωστε αναφέραμε ότι συμβαίνει συνήθως στα σατιρικά έργα, ιδιαίτερα εκείνα όπου ο συγγραφέας ανήκει στο δεύτερο τύπο του απαισιόδοξου σατιρικού. Εάν όμως δεν παραβλέψουμε το σκληρό και κακό πρόσωπο του Γκρέγκορ, τότε η αναγέννηση της οικογένειας Σάμσα και ο θάνατος του ήρωα έχουν μια λογική και μια συνέπεια και δεν αποτελούν παρά ακόμη ένα εκδικητικό μέσο το οποίο δείχνει πεισματικά με το δάκτυλο και στρέφει το βλέμμα και το συναίσθημά μας εναντίον της ανθρώπινης αδυναμίας.

Όπως σημειώνει και ο F. Karl, όταν ο Γκρέγκορ πεθαίνει, βλέπουμε το ίδιο θύμα που υπάρχει και στη μηχανή με τις βελόνες ή τον πεινασμένο καλλιτέχνη στο τελικό στάδιο της απομόνωσης του, όπου «ο θρίαμβος κι ο θάνατος» έρχονται μαζί.⁴⁹ Ακόμη κι αν τα γεγονότα κρίνονται αντικειμενικά δυσάρεστα κι ακόμη κι αν βλάπτουν καταφανώς τον ήρωα, εμείς έχουμε την αίσθηση της νίκης γιατί μετρούμε πάνω τους την κατάδειξη και την διαπόμπευση αυτών που τον αδίκησαν. Κι αυτό είναι ίσως η καλύτερη εκδίκηση που θα μπορούσε να πετύχει εις βάρος τους.

⁴⁸Bech Evelyn Torton, *Kafka and the Yiddish Theater Its Impact on His Work*, The University of Wisconsin Press, Madison Milwaukee and London 1971, σ. 144

⁴⁹ Karl Frederick R., ό.π., σ. 472

Η περίπτωση Σκαρίμπας

Το *Σόλο του Φίγκαρω* του Γ. Σκαρίμπα είναι ένα έργο το οποίο όπως κι η *Μεταμόρφωση* του Kafka, αντιμετώπιστηκε από την κριτική ως ένα κείμενο όπου το φανταστικό παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο Άρης Δικταίος σημειώνει πως οι ήρωες του έργου «κυνηγούν μια ευτυχία που βρίσκεται πέρα απ' τον κόσμο των αισθητών πραγμάτων, στον κόσμο του φανταστικού».⁵⁰ Ο Π. Σπανδωνίδης μιλά για τη «σχοινοβασία ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία» και για τη μετατόπιση «της γήινης υπόστασης του ανθρώπου στο παραμύθι».⁵¹

Η Κ. Κωστίου σχολιάζει πως, απ' τη στιγμή που ο Σουρούπης προσπαθεί να γράψει ένα μυθιστόρημα αντλώντας υλικό απ' τη γύρω του ζωή, ορίζει ως αρχή της λογοτεχνικής δημιουργίας την αναπαράσταση της πραγματικότητας κι επομένως έχει, ως φαίνεται, αρχικά, «ρεαλιστικές προδιαγραφές».⁵² Συγχρόνως όμως, συμπληρώνει η Κωστίου, ο Σκαρίμπας χρησιμοποιεί το βασικό του ήρωα προκειμένου να υπονομεύσει καταφανώς το ρεαλιστικό πεδίο, δημιουργεί ανολοκλήρωτους χαρακτήρες που παραπέμπουν σε μια φανταστική πραγματικότητα που αναγκάζει τον αναγνώστη να μετεωρίζεται, όπως κι οι ήρωες του βιβλίου, μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας.

Ο Ξ. Α. Κοκόλης στη μελέτη του «Άνθρωποι και μη: τα όρια της φαντασίας στο Σκαρίμπα» καταλήγει πως ο διαχωρισμός ανάμεσα σε ανθρώπους, πράγματα και κούκλες, γίνονται στον Σκαρίμπα άλλοτε δυσδιάκριτα κι άλλοτε εξαλείφονται εντελώς, με αποτέλεσμα να караδοкеί πάντα «ο κίνδυνος να βρεθούμε "όξω απ' τα όρια" πέφτοντας είτε από τη μεριά της ευτυχίας, είτε από την αντίθετη, που μπορεί να είναι και εκείνη της τρέλας».⁵³ Η κριτική του Φ. Πολίτη συμφωνεί με τους παραπάνω, σχολιάζοντας πως μέσα σ' αυτό το μεταίχμιακό πλαίσιο πραγματικότητας και ψευδαισθήσεων, λογικής και παραφροσύνης, ο Σκαρίμπας εγκαταλείπει τον αναγνώστη του σε μια κατάσταση κι εντύπωση «χάους».⁵⁴

⁵⁰ Κωστίου Κατερίνα, ό.π., σ. 154

⁵¹ Ο.π., σ. 303

⁵² Ο.π., σ. 506

⁵³ Κοκόλης Ξ. Α., *Άνθρωποι και μη: τα Όρια της Φαντασίας στο Σκαρίμπα Μελέτες και Σημειώματα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 48-49

⁵⁴ *Για τον Σκαρίμπα Εισαγωγή – Ανθολόγηση Κειμένων*, Κατερίνα Κωστίου (επιμ.), Αιγαίον, Λευκωσία 1994, σ. 43

Οι κριτικές αυτές, όπως συνέβαινε και με τη *Μεταμόρφωση* του Kafka, δεν είναι διόλου αβάσιμες. Σε αντίθεση μάλιστα με τη *Μεταμόρφωση* στην οποία υπήρχε μόνο ένα "φανταστικό" συμβάν που πλαισιωνόταν από καθαρό ρεαλισμό, το *Σόλο του Φίγκαρω* βρίθει "φανταστικών" προσώπων και γεγονότων. Θα μπορούσαμε ν' αναφερθούμε αρχικά στην ανυπαρξία σχεδόν συγκεκριμένου χρόνου και τόπου στο έργο. Ενεστώτας, αόριστος και παρακείμενος εναλλάσσονται συνεχώς δίνοντας την εντύπωση ενός απροσδιόριστου χρονικού επιπέδου. Αλλά κι όσον αφορά στον τόπο, παρόλο που αναφέρεται ρητά η Χαλκίδα, η όλη παρουσίαση της πόλης στην οποία βρισκόμαστε, με τις τόσες φανταστικές αναφορές σε ανύπαρκτους ανθρώπους, αυτόματα ζώα και ρομπότ, την καθιστά σχεδόν ουτοπική.

Για τον ίδιο τον ήρωα αντιλαμβανόμαστε από την αρχή πως έχει πιθανότατα χάσει τα λογικά του κι από την στιγμή που είναι ο μοναδικός αφηγητής, αναγκαζόμαστε να λαμβάνουμε πληροφορίες για την πραγματικότητα του μυθιστορήματος, μόνο μέσα από το δικό του λοξό πρίσμα, με αποτέλεσμα να μην είμαστε ποτέ σίγουροι για το τι πραγματικά συμβαίνει. Η ηρωίδα δε, με την οποία είναι ερωτευμένος ο Σουρούπης, υπάρχει πιθανότητα να είναι ρομπότ ή γυναίκα βιόλα ή να έχει μια αδελφή, τη Λουίζα, ή απλώς να είναι σχιζοφρενής κι η αδερφή της να είναι μόνο δημιούργημα του ταραγμένου της λογικού.

Τα πράγματα γίνονται ακόμη πολυπλοκότερα με τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου, τα οποία, σχολιάζουν οι περισσότερες μελέτες, βρίσκονται με το ένα πόδι στον κόσμο της πραγματικότητας και με το άλλο στον κόσμο του ασυνείδητου και του φανταστικού. Στο μυθιστόρημα εμφανίζονται βουβά πρόσωπα που δεν συμβάλουν καθόλου στην εξέλιξη της ιστορίας, πρόσωπα που ξεπηδούν από άλλα μυθιστορήματα του Σκαρίμπα,⁵⁵ γεγονός που κάνει τους ήρωες αυτούς να μοιάζουν αποσπασματικοί, μη αυτόνομοι και μη ολοκληρωμένοι και που, το κυριότερο, δίνουν την εντύπωση μιας ψευδούς κατάστασης, μιας υποκρινόμενης αληθοφάνειας κι εν τέλει, ενός μη πραγματικού κόσμου.

Αλλά κι η ίδια η δομή του μυθιστορήματος μοιάζει κι αυτή κατά κάποιο τρόπο ξεχαρβαλωμένη: τα άσχετα γεγονότα που παρεμβάλλονται συνεχώς στη βασική, αλλά υποτυπώδη ιστορία, αλλά και τα ίδια τα ασύνδετα γεγονότα τα οποία αποτελούν το βασικό κορμό της ιστορίας, αποτυγχάνουν να σχηματίσουν ένα σύνολο

⁵⁵ Ο Εξαδάκτυλος κι ο Μημίλιας εμφανίζονται επίσης στο *Μαριάμπα*, η Μύγια κι ο Ριχάρδος Γκαμόν στον *Κομμωτή Κυριών*, αλλά κι ο ίδιος ο βασικός ήρωας επανεμφανίζεται στο *Κομμωτή Κυριών*, τη *Ρεβάνς* και το *Μουστάκι*.

με συγκεκριμένο νόημα και δημιουργούν έναν κόσμο όπου έμψυχα κι άψυχα όντα έχουν μικρές διαφορές, όπου οι ήρωες μεταμφιέζονται, η πραγματικότητα παραμορφώνεται, όπου τίποτε δεν είναι σίγουρο πως αποτελεί πραγματικότητα και που επομένως μπορεί, χωρίς δυσκολία, ν' αντιμετωπιστεί ως φαντασία.

Όπως όμως και στη *Μεταμόρφωση*, έτσι και στο *Σόλο*, τα παραπάνω στοιχεία ισχύουν μόνο φαινομενικά. Στο αμέσως παρακάτω κεφάλαιο, θα αποδείξουμε πως ο συγγραφέας δεν αφήνει στην πραγματικότητα τον αναγνώστη να μετεωρίζεται μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας και πως μια προσεκτική ανάγνωση του κειμένου μπορεί να ξεδιαλύνει τις αμφιβολίες και να καταλύσει κάθε σύγχυση και ανησυχία για το αν αυτό που συμβαίνει είναι αληθινό ή όχι. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει βέβαια, απ' τη στιγμή που παύει η αμφιβολία, τότε το φανταστικό είδος δεν μπορεί να υπάρξει. Θα αποδείξουμε τέλος, πως ο Σουρούπης δεν είναι τόσο τρελός όσο θέλει ο συγγραφέας να τον παρουσιάσει και πως μάλλον εξαιτίας της τετράγωνης λογικής του εξαναγκάζεται να κοιτάξει πλαγίως το λοξό κόσμο στον οποίο καλείται να επιβιώσει.

"Φανταστικά" πρόσωπα στο Σόλο : η ανατροπή

Έχουμε ήδη αναφέρει πως η πρώτη και βασικότερη προϋπόθεση του φανταστικού είδους είναι ο δισταγμός, η αμφιβολία δηλαδή των ηρώων και των αναγνωστών για το αν όσα ζουν ή διαβάζουν αντίστοιχα θα μπορούσαν όντως να είναι πραγματικότητα ή όχι. Προκειμένου να διατηρηθεί αυτή η αμφιβολία καθόλη τη διάρκεια ενός έργου, παίζει μεγάλο ρόλο, όπως είναι φυσικό, η παρουσίαση των γεγονότων από το συγγραφέα, η οποία θα πρέπει να επιβάλλει την ανησυχία κι το φόβο των αναγνωστών. Σε περιπτώσεις που τα γεγονότα παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να μη δημιουργούν ή να μη διατηρούν την αμφιβολία και την ανησυχία, στους αναγνώστες και στους ήρωες, δεν μπορούμε να πούμε πως γεννούνται συναισθήματα του ανοίκειου και γι' αυτό το λόγο δεν μπορούμε και να μιλούμε για λογοτεχνία του φανταστικού.

Πέρα από την παρουσίαση των γεγονότων, μεγάλη σημασία παίζει πολλές φορές η αληθοφάνεια των γεγονότων που διαδραματίζονται. Στο παραμύθι της *Χιονάτης* λόγου χάρη, διαβάζουμε για ένα μικρό σπίτι με εφτά νάνους, μια μάγισσα που έχει την ικανότητα να μεταμορφώνεται σε γριούλα, ένα μήλο που είναι δηλητηριασμένο και που μπορεί να επιφέρει τον αιώνιο ύπνο, τέλος για έναν πρίγκιπα, που καταφέρνει να λύσει τα μάγια με ένα φιλί. Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, όπου ισχύουν εντελώς διαφορετικοί νόμοι απ' τους νόμους που ισχύουν στο δικό μας κόσμο, το γεγονός ότι η Χιονάτη ανοίγει τα μάτια της, δεν μας προκαλεί πια καμία έκπληξη.

Αυτό που λείπει λοιπόν απ' την ιστορία προκειμένου να ενταχθεί στο φανταστικό, είναι ο ρεαλιστικός κόσμος στον οποίο θα διεισδύσει κάποιο ανορθόδοξο γεγονός και θα προκαλέσει ανατροπές. Σ' έναν εξ' ολοκλήρου παραμυθικό ή παράξενο κόσμο, σ' έναν κόσμο γεμάτο θαύματα, το απίθανο χάνει τη δύναμή του και το φανταστικό δεν έχει πια καμία λογική και χρησιμότητα, καμία δύναμη.⁵⁶

Έχοντας στο νου μας όσα αναφέραμε σ' αυτή τη μικρή εισαγωγή, θ' αποδείξουμε στο κεφάλαιο αυτό, πως τα πρόσωπα τα οποία οι μελετητές χαρακτηρίζουν μέχρι τώρα ως "φανταστικά", στη πραγματικότητα η παρουσίασή τους γίνεται με τέτοιο τρόπο από τον Σκαρίμπα, ώστε μια προσεκτική ανάγνωση

⁵⁶ Παπαδάκης Γιώργος, ό.π., σ. 25

μπορεί να καθορίσει τη πραγματική ή όχι ύπαρξή τους. Θ' αποδείξουμε επομένως, πως από τη στιγμή που δεν διατηρείται ο δισταγμός κι η ανησυχία για τα πρόσωπα αυτά, ούτε από τη πλευρά του Σουρούπη, του κεντρικού δηλαδή ήρωα του *Σόλο*, ούτε από τη πλευρά των αναγνωστών, δεν μπορούμε να μιλούμε για φανταστικό γένος. Καθώς υπάρχει μια ποικιλία στο πώς τα "φανταστικά" πρόσωπα παρουσιάζονται μέσα στο έργο και από πλευράς αφήγησης και από την πλευρά του κεντρικού ήρωα, θα κάνουμε έναν διαχωρισμό, δημιουργώντας τρεις διαφορετικές κατηγορίες, οι οποίες θα μας εξυπηρετήσουν προκειμένου να γίνει συνεπέστερη αλλά κι ευκολότερη η μελέτη μας.

Στην πρώτη κατηγορία θα εντάξουμε τα "φανταστικά" εκείνα πρόσωπα τα οποία παρουσιάζονται με τέτοιο τρόπο από τον ήρωα, ώστε να γίνεται πλήρως αντιληπτό απ' τον αναγνώστη ότι κι ο ίδιος ο Σουρούπης, παρόλο που είτε τα συναντά είτε συνομιλεί μαζί τους, γνωρίζει ταυτόχρονα πολύ καλά ότι αυτά δεν υπάρχουν κι ότι είναι δικές του δημιουργίες. Ο παρακάτω διάλογος, λόγου χάρη, γίνεται με αφορμή της δημιουργία ενός μυθιστορήματος με ηρωίδα μια Αντζέλα:

«Το γκαρσόνι – ίσως καμμιά γκαρσονιέρα ξετσίπωτη – θάρχονταν να μου πει μες στα μούτρα: Τι θα πάρετε κύριος;

-Μα, ένα γλυκό στο κουτάλι...

-Και η γκόμενα;

-Η γκόμενα! Ποια γκόμενα! Τότε θάστρεφα εκείδά να την κοιτάζα.

Τόντι αυτό το κάθαρμα, που θα το λέγαν Αντζέλα, θάταν γκόμενα και

θα' χε παραγγείλει χασίσι... Αίσχος!...» (σ. 16).

Στο παρακάτω δε παράδειγμα, ο διάλογος πραγματοποιείται με αφορμή ενός παροξυσμού ζήλιας προς τον Ριχάρδο Γκαμόν τον οποίο υποπτεύεται για την συγγραφή ενός αριστουργήματος: «Βρε συ Ριχάρδε, θα τούλεγε λόγου χάρη ο Άι Πέτρος, τι θα φάμε το βράδυ;» «Ξέρω κι εγώ βρε συ Πέτρο;» θα τούλεγε τραβώντας ένα ρολόι απ' την τσέπη» (σ. 26-27).

Στο πρώτο παράδειγμα ο Σουρούπης «ζωντανεύει» μια εν δυνάμει λογοτεχνική ύπαρξη, την οποία εισάγει στην πραγματική του ζωή πλαισιώνοντάς την κι από άλλα φανταστικά πρόσωπα (ένα γκαρσόνι), το οποίο βοηθά στην διεξαγωγή της φανταστικής ιστορίας, ενώ στο δεύτερο παράδειγμα φαντάζεται τον Ριχάρδο Γκαμόν να βρίσκεται στον Παράδεισο και να συνομιλεί με του Αγίους, εξαιτίας ενός φανταστικού και πάλι, αριστουργηματικού μυθιστορήματος που έχει γράψει.

Και στα δύο βέβαια παραδείγματα, τα φανταστικά πρόσωπα και γεγονότα περιγράφονται με τέτοιο τρόπο, ώστε δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία για τους αναγνώστες για το αν όντως υπάρχουν ή συμβαίνουν, όχι επειδή σύμφωνα με τη λογική ο Σουρούπης δεν θα μπορούσε να βλέπει τι θα συμβεί στον Παράδεισο αφού ο Γκαμόν πεθάνει, αλλά επειδή ο ίδιος ο Σουρούπης προδίδει τη ψευδή ουσία των γεγονότων. Απ' τη στιγμή βέβαια που δεν υπάρχει αμφιβολία ούτε στον κεντρικό ήρωα ούτε και στους αναγνώστες, δεν μπορούμε, για την πρώτη τουλάχιστον αυτή κατηγορία, να μιλούμε για φανταστικό γένος.

Στη δεύτερη κατηγορία θα συμπεριλάβουμε ήρωες οι οποίοι περιγράφονται απ' τον Σουρούπη ως υπαρκτά, πρόσωπα με τα οποία κάνει και αποσπασματικές συζητήσεις κατά τη διάρκεια του έργου. Είναι εύκολο ωστόσο για τον αναγνώστη, βάση της κοινής λογικής, να διαπιστώσει ότι πρόκειται για πρόσωπα που δεν υπάρχουν στην πραγματικότητα. Οι ήρωες αυτοί δεν αποτελούν βασικούς χαρακτήρες του έργου κι έχει κανείς την εντύπωση πως οι περιορισμένες τους εμφανίσεις μέσα στο έργο, εξυπηρετούν τον συγγραφέα στη μεταφορά κάποιων πληροφοριών στον αναγνώστη, είτε αφορά στο ιδεολογικό μέρος είτε και στη διαλεύκανση της πλοκής.

Πριν ακόμη, λόγου χάρη, μάθουμε για το ποια είναι η Νίνα κι η Λουίζα Δολόξα, ο Σουρούπης ακούει δύο τύπους να συζητούν γι' αυτές: «Ναι, την λένε Λουίζα... ακώ έναν πίσω μου να λέει σ' έναν άλλον» (σ. 27). Λίγο αργότερα το ίδιο άτομο προσθέτει: «Αμφιβάλλω, αμφιβάλλω πολύ... (ξανακώ πάλι πίσω μου). Ή Λουίζα τη λένε ή αλλιώς, μία είναι... Αδερφή δεν υπάρχει...» (σ. 28).

Στην παραπάνω περίπτωση, μπορεί κανείς εύκολα και λογικά να συμπεράνει πως δεν μπορεί να υπήρξαν δύο άνθρωποι που να γνώριζαν και κυρίως να διαλεύκαναν εκ των προτέρων την μελλοντική πνευματική σύγχυση του Σουρούπη περί της ύπαρξης των δύο αδερφών, όπως επίσης δεν θα μπορούσαν να συζητούν για τη Λουίζα Δολόξα γιατί απλούστατα αυτό το πρόσωπο δεν υπάρχει, γεγονός που επιβεβαιώνεται μέχρι το τέλος του έργου.

Στο ίδιο πλαίσιο εμφανίζονται πολλά πρόσωπα μέσα στο έργο: ο Σουρούπης συναντά έναν άνθρωπο ο οποίος θέλει, όπως κι ο ίδιος, να ταξιδέψει με το φανταστικό πλοίο «Αποίκια», ενώ αργότερα συναντά και τον θερμαστή του πλοίου, ο οποίος μιλά σπαστά ελληνικά ακριβώς όπως μιλά μια άλλη ηρωίδα του έργου, η

Μύριαμ Χόπκινς- Λάι.⁵⁷ Ένας περαστικός απαντά σε ερώτηση του Σουρούπη με μια φράση από έργο του Ντοστογιέφσκι,⁵⁸ ενώ ένας άλλος κάνει την εξής σύντομη (και παράλογη) συζήτηση με τον Σουρούπη:

«-Αδερφέ... σταματάω κάποιον και λέω ... μην ξέρεις κι εσύ τη Λουίζα;

-Ποια Λουίζα; Μου λέει.

-Την αδερφή (λέω) της Νίνας· της Νίνας Δολόξα.

-Μα ... μου κάνει ... κάτι άκουσα περί παραμύθια και ήλιους... Είναι αυτή που τα χέρια της μοιάζουν -κλειστά- σαν χτενάκια; Σαν χτενάκια από φίλντισι;

-Ναι (λέω) αυτή...

-Ή σαν δυο πουλάκια αχαμνά (λέει) πούπεσαν απ' τη φωλιά στην ποδιά της;

-Αχ ναι... Απ' τη φωλιά στην ποδιά της...

-Αμ... (μου κάνει) κοιμάται» (σ. 90).

Οι ήρωες αυτοί, οι οποίοι, σε αντίθεση με την προηγούμενη κατηγορία, παρουσιάζονται απ' τον Σουρούπη ως υπαρκτά πρόσωπα κι όχι σαν πρόσωπα που τα φαντάζεται ο ίδιος, δεν φαίνεται να προκαλούν καμιά έκπληξη ή ανησυχία στον ήρωα και σίγουρα, βάση κάποιων δεδομένων που έχουμε μέσα απ' το ίδιο το έργο, δεν προκαλούν και καμιά έκπληξη ή αμφιβολία στους αναγνώστες. Το ίδιο το κείμενο μας βοηθά ώστε να διαπιστώνουμε κάθε φορά αν τα πρόσωπα αυτά υπάρχουν ή όχι, κι απ' τη στιγμή που δεν απομακρυνόμαστε απ' την ολοκληρωτική πίστη ή απιστία για την ύπαρξή τους, δεν μπορούμε και πάλι να μιλούμε για το γένος του φανταστικού.

Στην τρίτη κατηγορία, θα συμπεριλάβουμε τους χαρακτήρες εκείνους, οι οποίοι παρουσιάζονται μεν, όπως και στην προηγούμενη κατηγορία, ως υπαρκτά πρόσωπα απ' τον Σουρούπη, έχουν όμως δύο ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: α) εμφανίζονται περισσότερες από μία φορές μέσα στο κείμενο καταλαμβάνοντας τους υπόλοιπους "πρωταγωνιστικούς" ρόλους και β) είναι δυσκολότερο ν' αντιληφθούμε αν πρόκειται για υπαρκτά ή φανταστικά πρόσωπα. Ίσως γι' αυτό το λόγο, οι ήρωες αυτοί αντιμετωπίζονται από την κριτική ως τα κατεξοχήν πρόσωπα τα οποία

⁵⁷ Σκαρίμπας Γιάννης, *Το Σόλο του Φίγκαρω*, Κατερίνα Κωστίου (επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα 1992, βλ. σ. 56, 110

⁵⁸ βλ. Σκαρίμπας Γιάννης, *ό.π.*, σ. 114

δημιουργούν σύγχυση στον αναγνώστη όσον αφορά στην πραγματική ή φανταστική ύπαρξή τους. Απαιτείται λοιπόν μια πολύ προσεκτική ανάγνωση του κειμένου αλλά και μια γενική θεώρηση του έργου του Σκαρίμπα προκειμένου να φτάσουμε σε κάποια συγκεκριμένα, σύμφωνα βέβαια πάντα με τη δική μας προσωπική ανάγνωση, συμπεράσματα. Το παρακάτω παράδειγμα είναι χαρακτηριστικό.

Η πρώτη φορά που συναντούμε τον γιατρό Εξαδάχτυλο στο έργο είναι όταν ο Σουρούπης μας πληροφορεί πως τον βλέπει δίπλα του να μιλά σε κάποιον και να του λέει «πως πέθανε ... η γυναίκα αυτή με το μέτωπο, με τα πέντε της δάχτυλα στο καθένα της χέρι, και πως το δυστύχημα ήταν ότι τόκαμε ανέλπιστα» (σ. 39). Αν δούμε μεμονωμένα αυτή τη σκηνή, παρόλο που μας φαίνεται περίεργο να μιλά κάποιος κατ' αυτόν τον τρόπο, ωστόσο δεν μπορούμε πραγματικά να είμαστε σίγουροι για το αν το πρόσωπο αυτό υπάρχει ή όχι. Ας δούμε όμως τώρα την επόμενη εμφάνιση του Εξαδάχτυλου.

«Όπου βλέπω κειδά το γιατρό Εξαδάχτυλο, νάρχεται μ' ένα βιβλίο «υπό μάλης». Στ' αντίκρυσμά του, κλονίστηκα κι έκαμα μεταβολή ν' αποφύγω. Μα αυτός με κατάφτασε. *Και λοιπόν;* τον ρωτώ.

-Να μόλις διάβηκα –τον ακώ- κάτω απ' τα κλειστά παράθυρά της, κάτω απ' τη μεταξωτή θύμησή της. Η ανάμνησή της μου αχτινοβόλησ' εκεί, λοξές λάμπεις και όπιο, μου μύρισε εσώρρουχα φρεσκοσιδερωμένα και λήθη. [...] Το δυστύχημα είναι (πρόστεσε τώρα σα νάσκαζε) το δυστύχημα είναι ότι το'καμε ανέλπιστα. Πέθανε πριν να με καλογνωρίσει ποιος είμαι.

-Πώς την έλεγαν;

-Μηδά ξέρω; Το ξέχασα! Ξεχνώ ως και των ματιών της το χρώμα.

Τώρ' αν την έβλεπα «Ουλαλούμ» θα την φώναζα...» (σ. 75).

Ο ήρωας αυτός εμφανίζεται δεύτερη φορά μέσα στο κείμενο και μάλιστα ο Σκαρίμπας μας παρέχει και λεπτομέρειες στην παρουσίασή του (κρατά ένα βιβλίο κάτω από τη μασχάλη του και ο Σουρούπης προσπαθεί αρχικά να τον αποφύγει). Ταυτόχρονα όμως με όλ' αυτά τα δεδομένα, έχουμε έναν ήρωα που υπάρχει ήδη ως πρωταγωνιστής σ' ένα άλλο μυθιστόρημα του Σκαρίμπα, τον *Μαριάμπα*, που μεταφέρεται σ' ένα δεύτερο μυθιστόρημα, το *Σόλο*, κουβαλώντας την ίδια ιστορία με τη νεκρή αγαπημένη την οποία ονοματίζει από μια συλλογή ποιημάτων του Σκαρίμπα με τίτλο «Ουλαλούμ». Το ίδιο το κείμενο λοιπόν μας παρέχει τις απαραίτητες

πληροφορίες προκειμένου να διαχωρίσουμε την αλήθεια από το ψέμα και να καταλήξουμε στο ότι ο Εξαδάχτυλος είναι πιθανότατα ένα ανύπαρκτο πρόσωπο.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση που αναλύσαμε, βγάλαμε κάποια συμπεράσματα αφού στραφήκαμε εκτός κειμένου κι έχοντας, όπως είπαμε και στην αρχή, μια συνολική θεώρηση του έργου του Σκαρίμπα. Σε άλλα παραδείγματα, ο συγγραφέας μας παρέχει και διακειμενικές οδηγίες, οι οποίες όμως λόγω του ότι βρίσκονται σκορπισμένες μέσα στο κείμενο, εγκυμονεί ένας σοβαρός κίνδυνος να χαθούν, πράγμα που όντως συμβαίνει στις μέχρι τώρα μελέτες. Ας δούμε όμως στην πράξη τι εννοούμε μ' αυτό. Προς το τέλος του έργου ο Εξαδάχτυλος εμφανίζεται πάλι για να εκφράσει στον Σουρούπη μια μόνο σκέψη:

-«Θα της έδειχνα τότε –τον ακώ να μου λέει – πόσο χτήνος υπάρχω.

Πόσο είμαι άξιος να κάμω μια πράξη χυδαία...

-Δηλαδή;

-Να, νάχω φτερνιστεί μες στα μούτρα της κι ύστερα να σφουγγιστώ μες στις φούχτες μ'... Από κοντά, τις φούχτες μου θα τις σφουγγούσα στα ρούχα μ'...

Κι έφυγε· χάθηκε μ' ένα λαμπρό δάκρυ στα μάτια. Σα δεν ντρέπεται – λέω- να λέει πως θα σκουπιστεί με τη φούχτα τ'. Κι η φτινοπωρινή νύχτα θροούσε» (σ. 91).

Αν μελετούσε κανείς τη σκηνή αυτή μεμονωμένα δεν θα μπορούσε να βγάλει κανένα συμπέρασμα για την πραγματική ή όχι ύπαρξη του Εξαδάχτυλου ή μάλλον καλύτερα θα οδηγούνταν κατά πάσα πιθανότητα στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ένα πραγματικό πρόσωπο. Ο Σκαρίμπας όμως έχει αφήσει ακατάστατα μεν, αλλά εντέχνως τα βοηθητικά του σημειώματα.

Στην αρχή του κειμένου ο Σουρούπης βολτάρει στην αγορά και μονολογεί: «Και τράβαγα κατ' τη μεριά των χασάπικων. Περιεργάζονταν τα σφαχτά στα τσιγκέλια. Κι ήταν ωραία. Με τα πόδια πατημένα καλά μες στα κόπρια, σφουγγιόμαν κι όλες με τη μανίκα στη μύτη. Κάπου-κάπου φτερνίζομαν. Και δεν άλλαζα τόπο» (σ. 37).

Αργότερα πάλι σε μια σκηνή όπου νιώθει τρομερές τύψεις με την κλοπή του καρνέ του Ριχάρδου Γκαμόν, επιθυμεί διακαώς να τον βρει, να τον φιλήσει και να κλάψει γι αυτό που του έκανε. Ξαφνικά όμως η διάθεσή του αλλάζει απ' την παρακάτω σκέψη: «Αλλά όταν θυμήθηκα την άμεμπτη στάση του, εκείνη τη συνοφρυωμένη του εμβρίθεια, κρύωσα. Σ' όλο εκείο το διάστημα δεν είχε μήτε μια

βολά φτερνιστεί κι αμέσως να έχει σκουπιστεί με τις φούχτες τ'. Θάναι πολύ υποκριτής ο παληάνθρωπος» (σ. 46).

Ο Εξαδάκτυλος λοιπόν εμφανίζεται για να εκφράσει μια επιθυμία η οποία έχει ήδη γίνει πράξη απ' τον Σουρούπη (και μάλιστα είναι περήφανος γι' αυτήν) και που συνιστά κριτήριο για την αντιμετώπιση των γύρω του. Απ' τη στιγμή που δεν έχουμε κανένα σημάδι μέσα στο κείμενο ότι ο Εξαδάκτυλος μπορεί να άκουσε τον Σουρούπη να μονολογεί και να τον μιμείται για οποιονδήποτε λόγο, τότε ο γιατρός εμφανίζεται ως ένα πρόσωπο χωρίς ταυτότητα, χωρίς πρωτοτυπία, ένα φάντασμα που υπάρχει εκεί μόνο για να επαναλάβει τη σκέψη του βασικού ήρωα, ένα όργανο στα χέρια του Σκαρίμπα, για να επαναλάβει τις εμμονές του.

Σε άλλα σημεία του κειμένου συμβαίνει ακριβώς το αντίστροφο χωρίς όμως ν' αλλάζει η ουσία: η εξομολόγηση του Εξαδάκτυλου αντιγράφεται με τα ίδια σχεδόν λόγια, αυτή τη φορά απ' τον Σουρούπη για να εκφράσει τώρα το δικό του συναίσθημα: «Υστερα θα τις πρόσθετα: Νάϊνα! Πρόσεξε- θα της πρόσθετα- Νάϊνα μας, μην ανέλπιστα μου πεθάνεις και τότε αυτό ναν' δυστύχημα και ναναι αυτό φοβερό... Πέθανε, όταν με καλογνωρίζεις ποιος είμαι» (σ. 76). Κι αργότερα: «Μα, γιατί κλαις; -Μηδά ξέρω; το ξέχασα! Ξεχνώ ως και των ματιών της το χρώμα...» (σ. 77).

Θα μπορούσε κανείς ν' αναφέρει δεκάδες παρόμοια παραδείγματα. Το κείμενο βρίθει από ήρωες που χρησιμοποιούν, δανείζονται, οικειοποιούνται τις ιστορίες, τα συναισθήματα και τα λόγια άλλων προσώπων με αποτέλεσμα να δίνεται η εντύπωση πως κανείς απ' αυτούς δεν έχει τη δυνατότητα ή την ευκαιρία ν' αυτονομηθεί. Πιο συγκεκριμένα, οι περισσότεροι, (αν όχι όλοι), συνδέονται ασφυκτικά και μ' έναν ανώμαλο τρόπο με τον ίδιο τον Σουρούπη και μοιάζει να βρίσκονται εκεί προκειμένου ο βασικός ήρωας να ξεδιπλώσει μέσω αυτών την ιδεολογία και το συναίσθημά του αλλά και για να οδηγήσει την ίδια την ιστορία του *Σόλο* προς συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Όπως λοιπόν και στις δύο παραπάνω κατηγορίες έτσι κι σ' αυτήν το ίδιο το κείμενο μας παρέχει τις απαραίτητες πληροφορίες προκειμένου να διαπιστώσουμε πως τα πρόσωπα αυτά είναι ανύπαρκτα. Αφού λοιπόν είμαστε βέβαιοι για τη μη πραγματική ύπαρξή τους, ο δισταγμός κι η αμφιβολία παύουν να υπάρχουν και το φανταστικό δεν μπορεί να έχει καμιά ισχύ.

Είναι όμως πάντα τόσο ξεκάθαρα τα πράγματα; Θα μπορούσαμε να εντάξουμε όλα τα πρόσωπα του μυθιστορήματος στις τρεις προηγούμενες κατηγορίες και να βρισκόμαστε ανά πάσα στιγμή σε θέση ν' απαντήσουμε με ακρίβεια για το

ποιοι απ' όλους τους ήρωες υφίστανται ή όχι; Όσο κι αν μας βοηθά το κείμενο να βαδίσουμε ένα συγκεκριμένο μονοπάτι, υπάρχουν σημεία για τα οποία έχουμε πλήρη άγνοια για το αν πραγματικά υπάρχουν ή συμβαίνουν. Κατά τη διάρκεια της ιστορίας, εμφανίζονται πρόσωπα, που ακόμα κι να μας φαίνονται ύποπτα λόγω της παράξενης γλώσσας ή του παράξενου περιεχομένου των λόγων τους, ωστόσο φαίνεται πως δε μπορούμε να πούμε με σιγουριά πως πρόκειται για φανταστικά πρόσωπα.

Λόγου χάρη ο Ριχάρδος Γκαμόν εμφανίζει πολλά κοινά σημεία (ως προς τον τρόπο ύπαρξης) με τον γιατρό Εξαδάκτυλο.⁵⁹ Ο Γκαμόν όμως εμφανίζεται κατά κόρον μέσα στο έργο και γι' αυτό αντιμετωπίζουμε μια δυσκολία να επιβεβαιώσουμε με σιγουριά τη φανταστική του υπόσταση. Ο ήρωας αυτός λοιπόν δεν υπάρχει καθόλου ή, αν υπάρχει, ποιοι απ' τους διαλόγους είναι πραγματικοί και ποιοι πλασματικοί; Στο σημείο αυτό φαίνεται ότι φτάνουμε σ' ένα τέλμα κι από τη στιγμή που υπάρχει δισταγμός κι αμφιβολία, τότε το φανταστικό μπορεί να έχει θέση μέσα στο έργο. Τα πράγματα όμως δεν είναι έτσι και για να τ' αποδείξουμε, θα επιχειρήσουμε τώρα να θεωρήσουμε το κείμενο από μια πιο μακρινή απόσταση, εξετάζοντας την αίσθηση που μας δίνει στο σύνολό του.

Είχαμε αναφέρει στην αρχή του κεφαλαίου, πως μεγάλο ρόλο για το αν θα δημιουργηθεί στον αναγνώστη αυτό το αίσθημα του ανοίκειου που επιβάλλει το φανταστικό είδος, παίζει ο τρόπος παρουσίασης της ιστορίας από τον συγγραφέα. Ο κόσμος όμως του *Σόλο του Φίγκαρω* είναι φτιαγμένος στο σύνολό του με τέτοιο τρόπο, ώστε να μην μπορούμε να τον πάρουμε στα σοβαρά. Καταρχήν, η κατάσταση ορίζεται, όπως ακριβώς και στην *Μεταμόρφωση*, από την πρώτη κιόλας πρόταση και παράγραφο, όταν ο Σουρούπης μονολογεί: «Εκείνο τον καιρό μου σύμβαιναν κάτι πραγματ' αλλόκοτα. Ήταν μια περίοδος πνευματικού μαρασμού, ένα φεγγάρι σχεδόν αποβλάκωσης, από κείνες που με καταλαβαίνουν εμένα υστερ' από έναν ερωτικό κλονισμό. Δεν εννοούσα περίφημα» (σ. 19).

Γνωρίζουμε επομένως απ' τις πρώτες κιόλας λέξεις του κειμένου ότι ο βασικός ήρωας, μέσω του οποίου παρουσιάζονται όλα τα πρόσωπα κι όλα τα γεγονότα, δεν αισθάνεται καλά κι αυτό μας υποψιάζει πως ίσως αυτός να είναι ακριβώς ο λόγος για τ' αλλόκοτα πράγματα που του συμβαίνουν. Οι υποψίες μας επιβεβαιώνονται αργότερα απ' τον ίδιο πάλι τον Σουρούπη.

⁵⁹ βλ. Σκαρίμπας Γιάννης,ό.π., σ. 32, 89

Το β' μέρος του έργου ξεκινά με την ανησυχία του ήρωα για την «αρρώστια» του (σ. 35), την κρίση που επέβαλλε την επίσκεψη γιατρού και την υπόσχεση του Σουρούπη να περιοριστεί μόνο σε «γενικότητες» (σ. 34) καθώς την έχει μόλις και «παρατρίχα γλιτώσει» (σ. 35). Από 'κει και πέρα μάλιστα, ο ήρωας δεν θα παραλείπει να μας μιλά συνεχώς για την «χρυσή» του αρρώστια (σ. 67) που τον κοίταζε «με τα γιαλένα της μάτια» (σ. 67), για το «ντίγκισμα μιας χορδής που σπασ' άξαφνα στο ταραγμένο μυαλό» του (σ. 65), κατάσταση που τον οδηγεί τελικά στην αποπομπή του στο φρενοκομείο του Δαφνιού.

Η ταραγμένη του πνευματική κατάσταση επιβεβαιώνεται κι από τον τρόπο αντιμετώπισης των υπόλοιπων ηρώων του έργου: τις περισσότερες φορές δεν φαίνεται να καταλαβαίνουν τι θέλει να τους πει, βρίσκουν τη συμπεριφορά του ιδιαίτερα παράξενη, απομακρύνονται απ' αυτόν με σταυροκοπήματα, τον απορρίπτουν, τον αποφεύγουν, τον κοροϊδεύουν, τον αφήνουν με κατανόηση στην ησυχία του ή ορισμένες φορές τον βρίζουν.

Αλλά κι όλες οι καταστάσεις και τα γεγονότα μέσα στο έργο είναι πολύ αλλόκοτα. Στο *Σόλο* έχουμε ένα ήρωα ο οποίος βρίζει τα μπαλκόνια, μεταφράζει λέξεις και νοήματα σε μια ανύπαρκτη γλώσσα, συνομιλεί με ανύπαρκτους ανθρώπους, παραδέχεται πως είναι σχιζοφρενής, πως είναι άξιος μόνο να χάσκει και να τα βλέπει «ούλα σαν όνειρο» (σ.14). Τα γεγονότα τον επιβεβαιώνουν: άνθρωποι μεταμορφώνονται σε σιδηροσωλήνες, τα σπίτια μιλούν κι αρρωσταίνουν, τα πράγματα ειρωνεύονται τους ανθρώπους, οι λέξεις πατάνε στο σαλόνι του σε χρυσά τακούνια, οι κοπίτσες των μανικιών του πάσχουν κι αγαπούν κι αυτές τη Νίνα Δολόξα.

Κι οι υπόλοιποι όμως άνθρωποι στο *Σόλο* συμπεριφέρονται πολύ αλλόκοτα. Αισθάνονται μέσα τους «παράξενους κρότους» (σ. 78) από «εμπλοκές μοχλών ή οξειδώσεις βαλβιδών» (σ. 79), πηγαίνουν για επισκευή στο Ριχάρδο Γκαμόν που έχει σταλεί απ' τη Βιέννη γι' αυτό το σκοπό, η Νίνα κι η Λουίζα Δολόξα είναι και όργανα μουσικής, ο Γιώσέ Μαχραμή πηγαίνει τον κόκορά του στο ρολογά γιατί πηγαίνει μια ώρα κι ένα τέταρτο πίσω, υπάρχει η Μυστική Λέσχη των Χι, τα μέλη της οποίας τρώνε ανθρώπους και συζητούν γι αυτό με όλους, η Δολόξα διηγείται στις φίλες της πως την ερωτεύτηκε μια αριθμητική μηχανή και πως κάνει διαιρέσεις για να την μαγέψει. Κι όλ' αυτά αντιμετωπίζονται, σχεδόν απ' όλους τους ήρωες με εξαίρεση τον Σουρούπη, ως φυσιολογικά.

Όπως συνέβαινε και στη *Μεταμόρφωση*, τα παράξενα αυτά συμβάντα έχουν κάποιο αντίκτυπο στους χαρακτήρες, ποτέ όμως δεν αντιμετωπίζονται ως απίθανα ή αδύνατα να συμβούν. Οι φίλες της Δολόξα, όταν η τελευταία διηγείται πως την ερωτεύτηκε μια αριθμητική μηχανή, σοκάρονται και χασκογελούν με το ερωτικό ξέσπασμα της μηχανής, ποτέ όμως δεν αμφισβητούν την αλήθεια αυτού του γεγονότος. Το ίδιο συμβαίνει κι όταν ο πρόεδρος της Μυστικής Λέσχης των Χι παραδέχεται στον Σουρούπη πως μαγείρεψε το μπούτι μιας κοπέλας.

Μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, όπου ισχύουν εντελώς διαφορετικοί νόμοι απ' τους δικούς μας (οι λέξεις και τα πράγματα εμφανίζουν ανθρώπινα χαρακτηριστικά κι ιδιότητες) κι όπου όλοι οι άνθρωποι συμπεριφέρονται τόσο αλλόκοτα, οι αναγνώστες δεν αντιμετωπίζουν τίποτε μ' έκπληξη, γιατί απλούστατα όλα είναι δυνατά να συμβούν. Δεν υπάρχει ένας ρεαλιστικός κόσμος στον οποίο διεισδύει ένα ή και περισσότερα ανορθόδοξα γεγονότα που να προκαλέσουν μια κάποιου είδους ανατροπή, τόσο στους χαρακτήρες του έργου όσο και στους αναγνώστες. Όπως είχαμε αναφέρει και στην εισαγωγή, σ' έναν εξ' ολοκλήρου παράξενο ή παραμυθικό κόσμο, το απίθανο χάνει τη δύναμή του και το φανταστικό δεν έχει καμιά λογική, και καμιά χρησιμότητα, δεν μπορεί καν να υπάρξει.

Πέρα όμως από τα γεγονότα του έργου και την παρουσίασή τους που μας απομακρύνουν απ' το φανταστικό κι ο ίδιος ο Σουρούπης δεν μοιάζει καθόλου μ' έναν τυπικό ήρωα του φανταστικού. Στις περισσότερες, λόγου χάρη, μελέτες του φανταστικού γένους, αναφέρεται ρητά πως ένα από τα πιο βασικά χαρακτηριστικά των ηρώων του φανταστικού είναι η κρίση της ταυτότητάς τους. Μπροστά στο φόβο μιας υποδεέστερης, σχεδόν αόρατης, ύπαρξης ενός οποιουδήποτε καταπιεστικού συστήματος που προκαλείται είτε από εξωτερικούς είτε από εσωτερικούς παράγοντες, οι χαρακτήρες του φανταστικού, ομοιογενείς και ομοιόμορφοι, δεν επιτυγχάνουν να κατακτήσουν ή να διατηρήσουν την ιδιαιτερότητά τους και την ανεξαρτησία τους. Ελλείπει λοιπόν κάθε αυτονομίας, αυτογνωσίας και κάθε στοιχείου που θα τους διαφοροποιούσε από τους υπόλοιπους, η μόνη δύναμη που τους απομένει είναι τελικά η συλλογική και όχι η προσωπική κι αυτός ακριβώς είναι ο λόγος για τον οποίο παρουσιάζονται στις ιστορίες περισσότερο σαν είδος παρά σαν ολοκληρωμένες προσωπικότητες με διακριτά, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.⁶⁰

⁶⁰ *Impossibility Fiction Alternativity- Extrapolation- Speculation*, ό.π., σ. 108-112

Από τη στιγμή που το άτομο δεν βρίσκεται σε θέση να καταδείξει μια συνεπή ως προς τον εαυτό του προσωπικότητα, θα καταστήσει αυτόματα προβληματική τη σύνδεση αλλά και τη συνέπεια μεταξύ των σκέψεων, των συναισθημάτων και των πράξεών του. Θα παραμορφώσει τους γύρω του και καθετί που αποτελεί αυτή τη δύσκολη πραγματικότητα την οποία βιώνει. Ταυτόχρονα, μπορεί να παραμορφώσει και τον ίδιο του τον εαυτό ώστε ν' αναδειχθεί μ' αυτόν τον τρόπο η δυστυχία, η αλλοτρίωση, η αστάθειά του, τα οικεία και τα ξένα στοιχεία που ενυπάρχουν μέσα του. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται «θάνατος του υποκειμένου»,⁶¹ και ο χαρακτήρας που θα προκύψει τελικά από μια τέτοια διαδικασία, δεν είναι ο άνθρωπος όπως τον γνωρίζουμε, αλλά ένα τρομαγμένο, ημιτελές ον, ανίκανο ν' αντιμετωπίσει την εσωτερική και εξωτερική πραγματικότητα. Εξαιτίας μάλιστα αυτής της αντιφατικής, ασυνεπούς κι ανολοκλήρωτης προσωπικότητάς, οδηγείται συχνά στην απομόνωση ή ακόμη και στη τρέλα.

Εάν ωστόσο καλούμασταν να περιγράψουμε το κεντρικό ήρωα του *Σόλο* θα διαπιστώναμε πως ο τελευταίος δεν μοιάζει καθόλου μ' έναν ήρωα που μόλις περιγράψαμε. Καταρχήν ο Σουρούπης δεν παρουσιάζεται ως ένα πρόσωπο που παρασύρεται απ' τις καταστάσεις, που η ζωή τον οδηγεί προς μια κατεύθυνση την οποία λόγω της ανικανότητάς του ν' ανταπεξέλθει, αναγκάζεται ν' ακολουθήσει. Αν και αυτό μοιάζει να συμβαίνει εξαιτίας των άπειρων συνειρμών του ήρωα και της χαλαρότητας της δομής του έργου, ο Σουρούπης δεν είναι ένα παθητικό ον. Εκείνος δημιουργεί τον κόσμο γύρω του κι είναι μάλιστα τόσο δυνατός ώστε τίποτε δεν μπορεί, σε αντίθεση με τους ανθρώπους γύρω του, να τον αλλοιώσει, να τον μετατρέψει σ' ένα άβουλο, ανελεύθερο άτομο χωρίς ιδιαιτερότητες και προσωπικότητα. Εξάιρεση, ως πράξη, αποτελεί η δολοφονία της Δολόζα, της οποίας όμως θα διαπιστώσουμε αργότερα το ρόλο μέσα στο έργο.

Την πραγματικότητα της στέρεας προσωπικότητας του Σουρούπη, επιβεβαιώνουν και δύο μεγάλες αντιφάσεις μέσα στο κείμενο. Ο Σουρούπης είναι ένας "τρελός" ο οποίος έχει πλήρη επίγνωση της κατάστασής του. Όπως είχαμε αναφέρει και νωρίτερα, ο ήρωας επαναλαμβάνει κι υπενθυμίζει σε τέτοιο βαθμό στον αναγνώστη πως πρόκειται για ένα άρρωστο άτομο, που μοιάζει να τον προειδοποιεί για την αναλήθεια και την ανακρίβεια των λεγόμενών του. Έπειτα κι ο ίδιος δεν φαίνεται να ενοχλείται ιδιαίτερα με την απομόνωση και τις κοροϊδίες των υπολοίπων

⁶¹ *Impossibility Fiction Alternativity- Extrapolation- Speculation*, ό.π., σ. 141

πάνω στις εξεζητημένες ενέργειές του. Θα έλεγε μάλιστα κανείς ότι πολλές φορές τις προκαλεί και τις δέχεται με μια κρυφή ή και φανερή ικανοποίηση.

Αυτό ωστόσο το άτομο που παρουσιάζεται και που αυτοσυστήνεται ως τρελός, αντιμετωπίζει, εντελώς δικαιολογημένα για μας τους αναγνώστες, τη δική του συμπεριφορά ως λογική και δυνατή, ενώ τη συμπεριφορά των άλλων, των "λογικών", ως παράλογη, αδύνατη και πιο αλλόκοτη απ' τη δική του. Ας δούμε το παρακάτω παράδειγμα: αφού ο Σουρούπη έχει συναντήσει τον Μαχαμή να πηγαίνει τον κόκορά του στο ρολογά κι έχει μάθει πως ο Ριχάρδος Γκαμόν επισκευάζει ανθρώπους και γάτες, ο ήρωας αντιδρά σ' όλη αυτήν την πραγματικότητα έντρομος και μονολογεί:

«Κι έφυγε. Μ' άφησε, εκείχάμω, χαμένον. Παράξενες εντυπώσεις και σχήματα άρχισαν να χοροπηδάν στο μυαλό μου. Αχ τι έλεγε; Εμπλοκές των μοχλών!... οξειδώσεις!... Ναι, ήταν αυτές με το μηχανισμό του ρολογιού! Και υποψίες θανάσιμες μέσφαξαν. Η τρέλα με ζύγωνε αόρατη σα να φορούσε μια μάσκα. Οι Γάτες, ο Γκαμόν, τα παράσιτα, μούρχονταν σαν-φασόν στην ιδέα. Και μόνο τον κυρ-Μαχαμή αναθυμιάμονα με κειον τον πετεινό του στα μπράτσα» (σ. 79).

Ο αποκαλούμενος τρελός του έργου δεν έχει μόνο πλήρη επίγνωση της κατάστασής του αλλά κι αντιδρά στα παράλογα γεγονότα της ιστορίας όπως θ' αντιδρούσε ένας λογικός αναγνώστης. Το γεγονός αυτό αποτελεί την πρώτη αντίφαση.

Αν αντιστρέψουμε τώρα την οπτική των πραγμάτων, μπορούμε να φτάσουμε στη δεύτερη αντίφαση. Οι ίδιοι αυτοί άνθρωποι οι οποίοι αντιμετωπίζουν τόσο ξεκάθαρα μέσα στο έργο τον Σουρούπη ως τρελό, που τον κοροϊδεύουν, τον αποφεύγουν και απομακρύνονται λόγω των παράξενων ενεργειών του, οι οποίες δεν συνηθίζονται ομολογουμένως από τους λογικούς ανθρώπους στην καθημερινότητά μας, είναι όμως δυνατές να συμβούν κι υπάρχουν στις γνώσεις και την ανθρώπινη εμπειρία μας, οι ίδιοι αυτοί άνθρωποι λοιπόν, αντιμετωπίζουν τις εντελώς παράλογες καταστάσεις ως τις πλέον φυσιολογικές και συνηθισμένες. Κανείς δεν παραξενεύεται για τον χαλασμένο κόκορα, τη λέσχη των ανθρωποφάγων, τα χαλασμένα ανθρώπινα εξαρτήματα και την αριθμομηχανή που ερωτεύτηκε τη Νίνα Δολόξα, κανείς εκτός απ' τον "τρελό" Σουρούπη.

Οι δύο αυτές αντιφάσεις συνάδουν στο να συμπεράνουμε ότι ο ήρωας μας ίσως να μην είναι τόσο τρελός όσο παρουσιάζεται απ' τον συγγραφέα ή όσο θέλει ο ίδιος να παρουσιάζεται και πως σίγουρα διαφέρει κατά πολύ από τον αδύναμο, εξουθενωμένο και παθητικό ήρωα του φανταστικού που απομονώνεται συναισθηματικά αλλά κι εκφραστικά εξαιτίας της αδυναμίας του να γίνει αντιληπτός από τους γύρω του αλλά κυρίως απ' τον ίδιο του τον εαυτό. Το ίδιο το κείμενο, όπως και σε προηγούμενες περιπτώσεις, μας βοηθά σημαντικά ώστε να έχουμε μια αρκετά σαφή εικόνα του πορτρέτου του Σουρούπη και να μην παρασυρθούμε από την λανθασμένη εντύπωση για τον ήρωα που μπορεί να προκαλέσει μια γρήγορη και επιφανειακή ανάγνωση του κειμένου.

Πέραν όμως αυτών, θα μπορούσαμε να κάνουμε μια ακόμη βασική παρατήρηση όσον αφορά στο κεντρικό μας ήρωα. Ο Σουρούπης, σε αντίθεση μ' έναν ήρωα του φανταστικού, είναι η μόνη ολοκληρωμένη και ορατή προσωπικότητα μέσα στο έργο. Ας εξηγήσουμε τι εννοούμε μ' αυτό. Στο *Σόλο* εκτός απ' τον Σουρούπη, περνούν μπροστά μας πολλά πρόσωπα, άλλα με μια επαναληπτικότητα κι άλλα για μια ή δυο φορές μέσα στο κείμενο. Αν προσπαθήσουμε να συλλέξουμε όσα στοιχεία μας δίνει το έργο προκειμένου να τα χαρακτηρίσουμε, θα διαπιστώσουμε πως γνωρίζουμε ελάχιστα, τις περισσότερες μάλιστα φορές, δεν γνωρίζουμε πραγματικά τίποτε γι' αυτά. Οι πληροφορίες που έχουμε είναι εξαιρετικά ελλιπείς, κι όταν υπάρχουν, αφορούν πολύ τυπικά χαρακτηριστικά όπως το τι δουλειά κάνουν, τι ρούχα φορούν ή τι συζητούν μια δεδομένη στιγμή, με αποτέλεσμα να μην μπορούμε να βγάλουμε κανένα συμπέρασμα για τον εσωτερικό τους κόσμο.

Ακόμη και άτομα που εμφανίζονται επανειλημμένα μέσα στο έργο, όπως ο Εξαδάκτυλος ο οποίος είναι πάντοτε λυπημένος για τη χαμένη του αγάπη, ή ο φίλος του Σουρούπη τον οποίο απασχολούν πάντα θέματα της ύλης και του χρόνου, διαπιστώνουμε πως είναι χαρακτήρες εντελώς μονοδιάστατοι. Δηλαδή, μπορεί γι' αυτούς να παίρνουμε μια-δυο πληροφορίες, παρουσιάζονται όμως μόνιμα με την ίδια ακριβώς συμπεριφορά κι έχοντας συνεχώς τις ίδιες εμμονές. Οι ήρωες αυτοί μοιάζουν περισσότερο με μηχανές ή ρομπότ παρά με ζωντανούς ανθρώπους κι ο μόνος χαρακτήρας που μοιάζει πραγματικά ζωντανός, όσον αφορά στη ποικιλία και την ένταση των συναισθημάτων του, σ' όλη αυτήν την παρέλαση από άψυχα υποκείμενα, ή αλλιώς από έμψυχα αντικείμενα, είναι ο ίδιος ο Σουρούπης.

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς στο *Σόλο*, τα πράγματα είναι αντίστροφα απ' αυτό που θα έπρεπε κανονικά να συμβαίνει σε μια ιστορία του φανταστικού: ο

Σουρούπης, ο "τρελός" ήρωας, αυτός που παρουσιάζεται κι αντιμετωπίζεται απ' όλους ως ο άλλος, ο διαφορετικός, ο ξένος μέσα στην κοινωνία στην οποία ζει, δεν συνιστά ένα ανολοκλήρωτο, αόρατο, τρομαχτικό άτομο που καθρεφτίζει την διαταραγμένη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και προβληματίζει πάνω σε θέματα ταυτότητας. Αντίθετα, είναι (έστω και με κάποιες ελλείψεις και κενά), η πιο ολοκληρωμένη και κραυγαλέα ορατή προσωπικότητα μέσα στο έργο. Κι αντίστροφα, εκείνοι που παρουσιάζονται ως τα πρότυπα λογικής και συγκρότησης, είναι στην πραγματικότητα υπολείμματα ανθρώπων με μηχανικές βλάβες, παραμορφωμένα, τρομαχτικά είδωλα του ανθρώπινου είδους. Τα ανδρείκελα αυτά μάλιστα, θα είναι το κεντρικό θέμα που θα μελετήσουμε στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

Οι μεταμορφώσεις και τα ρομπότ στο έργο του Σκαρίμπα

Πέρα από το θέμα των φανταστικών προσώπων που αναλύσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, υπάρχουν δύο ακόμη θέματα, δηλαδή οι μεταμορφώσεις κι η ύπαρξη των ρομπότ στο *Σόλο του Φίγκαρω*, τα οποία παραπέμπουν τους περισσότερους μελετητές, ακόμη δηλαδή κι εκείνους που υποστηρίζουν πως το έργο είναι σατιρικό, στο γένος του φανταστικού. Στο κεφάλαιο αυτό που ακολουθεί, θ' αποδείξουμε πως τα δύο αυτά θέματα δεν οδηγούν αναγκαστικά στο φανταστικό, αλλά μπορούν κάλλιστα να είναι μέρη, κάποιες φορές μάλιστα και προϋποθέσεις, μιας γκροτέσκικης σάτιρας. Αυτό που θα εξετάσουμε λοιπόν παρακάτω είναι το πώς οι μεταμορφώσεις και τα ρομπότ λειτουργούν συνήθως στα δύο γένη, ενώ παράλληλα θ' αποδείξουμε πως, σύμφωνα με τη δική μας ανάγνωση, ο τρόπος που χρησιμοποιούνται μέσα στο έργο κι οι στόχοι που εκπληρώνουν, προσιδιάζουν καλύτερα στη γκροτέσκικη σάτιρα και όχι στο γένος του φανταστικού.

Αν ερευνούσε κανείς τις συνήθειες υποθέσεις των έργων του φανταστικού τα οποία εμπεριέχουν ρομπότ, θα διαπίστωνε πως κυρίως έχουν να κάνουν με την τεχνολογία και το φόβο υποδούλωσης του ανθρώπου σ' αυτήν. Για παράδειγμα, ένα πολύ συχνό σενάριο στις φανταστικές ιστορίες είναι αυτό ενός ανθρώπου ή μιας ομάδας που προσπαθεί να φτιάξει μια έξυπνη μηχανή, στη διαδικασία όμως της δημιουργίας της, συμβαίνει κάποιο ατύχημα κι αυτό αποβαίνει καταστροφικό για τους ίδιους ή για την ανθρωπότητα στο σύνολό της.⁶²

Τ' ατυχήματα μάλιστα αυτά γίνονται συνήθως αντιληπτά απ' την κριτική ως, συνειδητές ή υποσυνειδητές, προτάσεις από μέρους του συγγραφέα απόρριψης της δυνατότητας μετατροπής μιας μηχανής σ' ανθρώπινο ον και θεωρούνται εν γένει τα λογοτεχνικά μέσα διακοπής μιας τέτοιας δυνατότητας. Η λογοτεχνία του φανταστικού λοιπόν απαντά κυρίως στους προβληματισμούς μιας μετατροπής μιας μηχανής σε άνθρωπο, ή μιας μετάλλαξης των μηχανών σε όντα δυνατότερα, ταχύτερα, λογικότερα κι ανώτερα απ' τους δημιουργούς τους, ή ακόμη ασχολείται με την έννοια του ξένου, του "άλλου", και το πώς αυτό αντιμετωπίζεται.⁶³

Στη σάτιρα αντίθετα τέτοια σενάρια είναι σπάνια, κι αν ακόμη υπάρχουν, οι ιστορίες επικεντρώνονται σε διαφορετικά σημεία και με διαφορετικό τρόπο. Μια

⁶² βλ. *The Mechanical God Machines in Science Fiction*, ό.π., σ. 154-170

⁶³ Ο.π., σ. 159

προσεκτική εξέταση στο αν μια μηχανή εξανθρωπίζεται μέσα στο έργο, στο τρόπο που γίνεται αυτό, στην οπτική και τη συμπεριφορά της μηχανής απέναντι στον κόσμο και στον τρόπο αντιμετώπισης των ανθρώπων απέναντι σ' αυτήν, μπορεί συνήθως να μας φανερώσει τα σημεία στα οποία ήθελε να δώσει έμφαση ο συγγραφέας.

Ο R. Shechley αναφέρει πως για να είναι μια μηχανή μέρος μιας κωμωδίας ή μιας σάτιρας θα πρέπει η μηχανή αυτή να «έχει ανθρώπινα συναισθήματα ή να ξεγελά τους ανθρώπους ότι έχει συναισθήματα».⁶⁴ Πράγματι, σε αρκετές σατιρικές ιστορίες, οι μηχανές περιγράφονται απ' τον συγγραφέα πιο ανθρώπινες απ' τους πραγματικούς ήρωες. Τα ρομπότ εμφανίζονται ως ολοκληρωμένοι, από κάθε άποψη, ανθρώπινοι χαρακτήρες: έχουν λογικό, παράγουν σκέψη, μιλούν, αισθάνονται, νιώθουν πόνο και αγάπη όπως οι κανονικοί άνθρωποι, κάποιες φορές μάλιστα, όπως ήδη επισημάναμε, περισσότερο απ' τους υπόλοιπους ήρωες. Η πνευματική ικανότητα, η συναισθηματική ικανότητα κι η ελεύθερη βούληση που εμφανίζουν αναγκάζουν τον αναγνώστη παρόλο που δεν μπορεί πνευματικά και λογικά να πειστεί ότι μια μηχανή είναι άνθρωπος, να πειστεί τελικά συναισθηματικά γι' αυτήν την περίεργη συγκυρία.⁶⁵

Εάν δε σε μια ιστορία σάτιρας μια μηχανή εμφανίζεται να έχει ανθρώπινα συναισθήματα, τούτο συμβαίνει συνήθως γιατί ο συγγραφέας θέλει να σατιρίσει, μέσω αυτής, την ανθρώπινη ψυχολογία. Στα σατιρικά έργα είναι αναρίθμητες οι σκηνές εκείνες όπου οι ήρωες ενώ φαινομενικά μιλούν και πράττουν ελεύθερα, διατηρώντας επιφανειακά την ζωντάνια και τη μοναδικότητά τους, παρόλ' αυτά, τα ίδια τα έργα ωθούν τον αναγνώστη ν' αντιμετωπίσει αυτούς τους ήρωες σαν μαριονέτες που κινούνται από τα χέρια κάποιων που διασκεδάζουν μαζί τους.⁶⁶

Στις περιπτώσεις αυτές, τα ρομπότ αντιπροσωπεύουν και γελοιοποιούν τον άνθρωπο που ούτε αγαπά, ούτε μισεί αλλά υποφέρει από πνευματικές αρρώστιες και δυσλειτουργίες που τον έχουν μετατρέψει σε μια μηχανή και μάλιστα με λανθασμένο προγραμματισμό. Γίνονται δηλαδή εμβλήματα της μοναξιάς ενός ψυχωτικού ανθρώπου που δεν φανερώνει καθαρά το πρόσωπό του, ενός α-σεξουαλικού πλάσματος που δε μπορεί να επικοινωνήσει, ούτε να ζευγαρώσει, ενός όντος που δεν

⁶⁴ *The Mechanical God Machines in Science Fiction*, ό.π., σ. 7

⁶⁵ Hodgart Matthew, *Satire*, World University Library, London 1969, σ. 119

⁶⁶ Ο.π., σ. 121

γνωρίζει πώς να σκέφτεται αλλά μόνο να υπακούει, αποτελώντας τον ιδανικό πολίτη, ενός όμως νεκρού πολιτισμού.⁶⁷

Απ' όσα έχουμε αναφέρει ως τώρα, μπορούμε να συμπεράνουμε καταρχήν πως τα ρομπότ μπορεί να είναι μέρος μιας σάτιρας και πως δεν πρόκειται για ένα θέμα που αναγκαστικά θα πρέπει να παραπέμπει έναν μελετητή στο γένος του φανταστικού. Από 'κει και έπειτα, όπως διαπιστώσαμε, υπάρχουν κάποια περαιτέρω στοιχεία τα οποία μπορούν να μας βοηθήσουν προκειμένου να διακρίνουμε σε ποιο γένος θα κατατάσσονταν συνεπέστερα, κι αυτό έχει να κάνει με το πώς χρησιμοποιούνται από τον κάθε συγγραφέα, με λίγα λόγια ποιος είναι ο κύριος σκοπός που αυτά εξυπηρετούν μέσα στο εκάστοτε έργο.

Το ίδιο θα μπορούσαμε επίσης να υποστηρίξουμε και για το θέμα των μεταμορφώσεων. Ένα έργο το οποίο εμπεριέχει μεταμορφώσεις κι άλλα υπερφυσικά γεγονότα δεν είναι απαραίτητο να συγκαταλέγεται στη κατηγορία του φανταστικού αλλά μπορεί κάλλιστα να αποτελεί μέρος μιας γκροτέσκικης σάτιρας. Οι μεταμορφώσεις ανθρώπων σε ζώα, για παράδειγμα, είναι ένα κοινότατο θέμα σατιρικών έργων. Οι *Μεταμορφώσεις* του Απουλλήιου, *Το Νησί των Πιγκούνων* του A. France, *Η Φάρμα των Ζώων* του G. Orwell, *Ο Ρινόκερος* του E. Ionesco, είναι κάποια απ' τα έργα στα οποία οι άνθρωποι έχουν μεταμορφωθεί σε ζώα για να σατιρίσουν τα πολιτικοκοινωνικά δεδομένα. Σε κάποια άλλα μάλιστα έργα, όπως *Τα Ταξίδια του Γκιούλιβερ* ή *Η Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων*, τα φανταστικά στοιχεία είναι τόσα πολλά που, αν και γενολογικά κατατάσσονται με μεγαλύτερη συνέπεια στα σατιρικά, ωστόσο διαβάζονται από πολλούς αναγνώστες ως φανταστικά κείμενα.⁶⁸

Μεγάλο ενδιαφέρον πάνω στη σχέση σάτιρας και φανταστικού, παρουσιάζει η μελέτη του Northrop Frye, *Ανατομία της Κριτικής*. Ο Frye θεωρεί πως η σάτιρα «απαιτεί τουλάχιστον ένα ψήγμα φαντασίας, ένα περιεχόμενο που ν' αναγνωρίζεται από τον αναγνώστη ως γκροτέσκο, και τουλάχιστον ένα υπονοούμενο ηθικό πρότυπο, στοιχείο απαραίτητο για την έκφραση μιας στρατευμένης στάσης απέναντι στην πραγματικότητα».⁶⁹ Η σάτιρα λοιπόν καταλύεται, σύμφωνα με τον Frye, όταν δεν υπάρχει κανένα ίχνος φανταστικού και όταν οι περιγραφές γίνουν τόσο ρεαλιστικές που ο αναγνώστης να μην μπορεί πλέον ν' αμφισβητήσει τη δυνατότητα των γεγονότων.

⁶⁷ Feinberg Leonard, ό.π., σ. 46-47

⁶⁸ Hight Gilbert, ό.π., σ. 181-189

⁶⁹ Frye Northrop, *Ανατομία της Κριτικής- Τέσσερα Δοκίμια*, μτφ. Μαριζέτα Γεωργούλια: *Το Μυστικό και το Παράδειγμα*, Gutenberg, Αθήνα 1996, σ. 225

Ιδιαίτερα για την τρίτη φάση της σάτιρας, την οποία ονομάζει σάτιρα υψηλής νόρμας κι η οποία μας ενδιαφέρει άμεσα στη μελέτη αυτή⁷⁰, ο Frye σημειώνει πως ο αναγνώστης πρέπει να ξεχάσει ακόμη και τους κανόνες της κοινής λογικής γιατί διαφορετικά βασίζεται σε κάποια δεδομένα της αισθητηριακής του εμπειρίας και θεωρεί πως η σχέση του με τα πράγματα είναι ικανά, λόγω της αξιοπιστίας τους, να τον βοηθήσουν να ερμηνεύσει το παρόν. Ο σατιρικός όμως οφείλει να αμφισβητήσει κάθε στέρεα, ως τότε, γνώση και ν' αναγκάσει τον αναγνώστη να δει την καθημερινή ζωή «από μια λογική κι εσωτερικά συνεπή, αλλά διαφορετική οπτική γωνία».⁷¹ Αυτές οι μικρές ή μεγάλες μετατοπίσεις της οπτικής μας καθηλώνουν, αποκαλύπτουν τη σχετική βάση της σκέψης μας, αναδημιουργούν τον κόσμο μας και συχνά καθιστούν την ζωή σ' αυτόν τον κόσμο, τουλάχιστον όσο διαρκεί η ανάγνωση ενός έργου, τρομακτική κι αβάσταχτη.

Όπως διαπιστώσαμε λοιπόν, μεταμορφώσεις και φανταστικά γεγονότα μπορούν να υπάρχουν εξίσου σε φανταστικά και σατιρικά έργα. Υπάρχουν βέβαια και κείμενα τα οποία μπορεί κάποιος με σχετική ευκολία, γνωρίζοντας τα χαρακτηριστικά των δύο γενών, να κάνει μια γενολογική κατάταξη. Για εκείνα όμως που μπορεί να διχάσουν τους μελετητές κάποιου έργου, εκείνο που θα οδηγήσει σε μία κατάταξη είναι η υποκειμενική αίσθηση και ερμηνεία του κάθε αναγνώστη για το αν το κείμενο το οποίο διαβάζει έχει στο σύνολό του περισσότερο φανταστικά ή σατιρικά χαρακτηριστικά και στόχους. Αν κάποιος λόγου χάρη διαβάσει την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* ως μια ευφάνταστη περιπέτεια ενός κοριτσιού κατά τη διάρκεια της περιπλάνησής της σε φανταστικούς κόσμους, τότε η συγκεκριμένη ανάγνωση θα κατέτασσε το έργο στο γένος του φανταστικού. Εάν όμως κάποιος διαβάσει το ίδιο κείμενο και διαπιστώσει σ' αυτό την προσπάθεια του συγγραφέα να σατιρίσει τις αδυναμίες των ανθρώπων, τότε σίγουρα η δική του ανάγνωση θα παρέπεμπε στη σάτιρα. Ούτως ή άλλως, κανείς, εκτός απ' τον ίδιο τον συγγραφέα, δεν θα μπορούσε με βεβαιότητα να ισχυριστεί πως η άποψή του είναι η μοναδικά σωστή.

Έχοντας στο νου μας λοιπόν όσα αναφέρθηκαν για το πώς χρησιμοποιούνται τα θέματα των μεταμορφώσεων και των ρομπότ στα δύο είδη, θα σχολιάσουμε παρακάτω πώς αντιλαμβανόμαστε την ύπαρξη των υπερφυσικών όντων και

⁷⁰ Ο Ν. Frey διαχωρίζει τη σάτιρα σε τρεις φάσεις: α) τη σάτιρα της χαμηλής νόρμας β) τη σάτιρα της φυγής (picaresque novel) και γ) τη σάτιρα της υψηλής νόρμας

⁷¹ Frey Northrop, ό.π., σ. 237

γεγονότων στο κόσμο του *Σόλο* και θα αποδείξουμε, σύμφωνα με την υποκειμενική μας πάντα ανάγνωση, πως αυτό το αλλοιωμένο, μεταμφιεσμένο, μη σταθερό σύμπαν που δημιουργεί ο Σκαρίμπας, αυτό το σύμπαν όπου τίποτα δεν μοιάζει όπως το γνωρίζουμε από την εμπειρία μας, χρησιμοποιείται από τον συγγραφέα για να επιτεθεί και να σατιρίσει.

Το πρώτο πράγμα που μας έρχεται στο μυαλό όταν μιλούμε για μεταμορφώσεις κι ανδρείκελα στο συγκεκριμένο έργο του Σκαρίμπα, είναι οι κάτοικοι της Χαλκίδας, οι οποίοι δεν είναι πάντα ή πλήρως ανθρώπινοι. Σε πολλές περιπτώσεις οι κινήσεις τους είναι εντελώς μηχανικές, εμφανίζουν μηχανικά ελαττώματα ή παρουσιάζονται ξεκάθαρα ως ρομπότ. Η Νίνα Δολόξα αντί για καρδιά έχει ροδίτσες, κουρδίζεται όπως ένα μουσικό όργανο και παριστάνει την αδελφή της, Λουίζα Δολόξα, η οποία όμως όπως μαθαίνουμε τελικά δεν υπάρχει. Τα ονόματα των ηρώων συγχέονται, κι ο ίδιος ο Σουρούπης προχωρά σε μια δολοφονία πιστεύοντας ότι υπάρχουν δύο δίδυμες αδελφές, εκ των οποίων η μία είναι κούκλα.

Η διάκριση ανάμεσα σε έμψυχα και άψυχα αντικείμενα είναι άλλοτε δυσδιάκριτη κι άλλοτε εντελώς ανύπαρκτη. Οι αριθμομηχανές ερωτεύονται, τα σπίτια έχουν υπεραιμίες, τα κουμπιά του ήρωα συμπάσχουν μ' αυτόν, οι κόκορες χρειάζονται επιδιόρθωση στον ρολογά, τ' αντικείμενα μιλούν στον Σουρούπη και του κάνουν παρατηρήσεις, ενώ ο ίδιος ο ήρωας επισημαίνει την ανωτερότητα της ανθρώπινης ελευθερίας σε σχέση με την ανικανότητα μιας καρέκλας να κινηθεί όπως θέλει, αυθαιρετώντας με μια σύγκριση που μας φαίνεται τουλάχιστον παράξενη, αν όχι παράλογη.

Κι ο ίδιος όμως ο Σουρούπης δεν καταφέρνει να ξεφύγει απ' αυτή τη γενική παραμόρφωση της πραγματικότητας, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα φαίνεται να την προκαλεί. Νιώθει κι εκείνος εμπλοκές των οργάνων, θεραπεύεται με όλιο όπως μια μηχανή, φορά το ένδυμα ενός τρελού και υποκρίνεται πως είναι γυναίκα όχι μόνο με την ενδυμασία αλλά και με το όνομα. Το ανδρικό όνομα αντικαθίσταται από το θηλυκό υποκοριστικό του, Αντωνίτσα (πράγμα που ουδέποτε τον ενοχλεί ακόμη κι όταν πραγματοποιείται η δημόσια χρήση του), ο ήρωας φαντασιώνεται τη θηλυκή του υπόσταση και υιοθετεί την ανάλογη συμπεριφορά, συμπεριλαμβανομένης της αλλαγής της φωνής του σε γυναικεία.

Ο Σκαρίμπας όμως δεν περιορίζεται στη μεταμόρφωση των ανθρώπων και των πραγμάτων, αλλά προχωρά σε μια γενική παραμόρφωση του μέσου με το οποίο γνωστοποιεί τον αλλοιωμένο του κόσμο: τη γλώσσα. Οι λέξεις στο *Σόλο* αποκτούν

μια άλλου είδους υπόσταση απ' τη συνηθισμένη. Δεν είναι απλά σύμβολα ενός κώδικα αλλά μετατρέπονται, όπως και τα πράγματα, σε έμψυχα όντα με ταυτότητα και προσωπικότητα. Η στριφνή σύνταξη, οι μεταθέσεις λέξεων κι οι συνεχείς αποστροφές στον αναγνώστη, η ηχητική παραμόρφωση της γλώσσας, η σύγχυση της μεταφορικής με τη κυριολεκτική σημασία των λέξεων κι οι πολλαπλές αμφισημίες, παραμορφώνουν, όχι μόνο την πραγματικότητα, αλλά και την ίδια τη σκέψη, και δίνουν γι' άλλη μια φορά την αίσθηση της αστάθειας και της παραπλάνησης από μέρους του συγγραφέα.

Από τη στιγμή που η γλώσσα παρουσιάζεται αδύναμη να "συλλάβει" και ν' αναπαραστήσει την πραγματικότητα, όπως είναι επόμενο, η σχέση μεταξύ δύο γλωσσών κι η διαδικασία της μετάφρασης, είναι ήδη καταδικασμένες. Ο ήρωας αποτυγχάνει σε κάθε προσπάθεια πιστής μεταφοράς από έναν κώδικα σε κάποιον άλλο κι η ανάγκη του να βρει την κατάλληλη λέξη, τον οδηγεί σε δύο δρόμους: είτε δημιουργεί λέξεις που δεν σημαίνουν τίποτα αλλά αποκτούν μέσα στα συμφραζόμενα το νόημα με το οποίο θα τις εμποτίσει ο συγγραφέας, είτε, όταν θεωρεί ότι κι η παραπάνω επιλογή είναι αδύνατη, καταλήγει στη σιωπή ή την μουσική, έναν άλλον δηλαδή κώδικα ο οποίος δείχνει, μόνο όμως ως ένα σημείο του έργου, πως έχει περισσότερες πιθανότητες για μια επιτυχή και με ακρίβεια επικοινωνία.

Γιατί λοιπόν ο Σκαρίμπας αλλοιώνει τόσο τον κόσμο που φτιάχνει στο *Σόλο*; Τι σηματοδοτούν όλα αυτά τα πρόσωπα του έργου που κινούνται μηχανικά κι αυτοματικά, που μοιάζουν να μην ωθούνται από συγκεκριμένες σκέψεις ή αποφάσεις για τις πράξεις τους και που μας προκαλούν ταυτόχρονα γέλιο κι ανησυχία εξαιτίας της απ-άνθρωπης συμπεριφοράς τους;

Κατά την υποκειμενική μας ανάγνωση ο συγγραφέας φτιάχνει τους ήρωες αυτούς μεγεθύνοντας τις αδυναμίες τους, εξαφανίζοντας τα πλεονεκτήματά τους, προκειμένου να τους απαξιώσει τελικά στα μάτια του Σουρούπη κι επομένως και στα μάτια των αναγνωστών. Ο συγγραφέας έχει στερήσει από τα θύματά του, όχι μόνο το δικαίωμα και την ευκαιρία να υποκρίνονται και να κρύβονται, αλλά τους στερεί κάθε ίχνος προσωπικότητας. Παρουσιάζοντάς τους να κινούνται όπως όλοι οι άλλοι, να συμπεριφέρονται όπως όλοι οι άλλοι και να μιλούν όπως όλοι οι άλλοι, περιγράφει ανθρώπους που δεν έχουν καμία αίσθηση της ιδιαιτερότητάς τους, που θεωρούν τους εαυτούς τους όμοιους με τους άλλους και που, στην πραγματικότητα, καταλήγουν να στερούνται κάθε ίχνος ταυτότητας.

Η προσωπική μας αίσθηση είναι λοιπόν πως ο Σκαρίμπας παρουσιάζει αυτούς τους ατελείς χαρακτήρες αποκαλύπτοντας έτσι τις πράξεις, τις αρρώστιες και το μονοδιάστατο χαρακτήρα του σύγχρονου ανθρώπου που έχει υποταχθεί σε όλες εκείνες τις συμβάσεις που επιβάλλονται κατά κάποιο τρόπο απ' την κοινωνία και που οδηγούν σε μια συγκεκριμένη κοινωνική παράσταση που επαναλαμβάνεται κάθε φορά επ' ακριβώς, με τους ίδιους τρόπους, χειρονομίες και κινήσεις. Σατιρίζονται η ανελαστικότητα κι η ακαμψία των ηρώων, η απουσία μοναδικότητας της υπόστασής τους, η συμβατική λογική των πραγμάτων, η τυποποίηση κι η αναπηρία τους να εμφανίζουν μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα, η παράλογη λογική τους, η ανικανότητά τους να αλλάζουν, να ελίσσονται ή να εξελίσσονται.

Πέραν όμως τούτων, απ' τη στιγμή που τα πρόσωπα, ή τα αντικείμενα ή ο γλωσσικός κώδικας παραμορφώνεται, υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής που μας παραπέμπει ξεκάθαρα στη σάτιρα: τίποτε μέσα στο *Σόλο*, μετά απ' αυτές τις παραμορφώσεις, δεν είναι αυτό που νομίζουμε, αυτό που φαίνεται, αυτό που θα θεωρούσαμε λογικό να είναι. Δεν υπάρχει καμιά βεβαιότητα για οτιδήποτε: για το ποια είναι τα όρια μιας ταυτότητας και ποια είναι η σχέση που μπορεί ν' αναπτυχθεί ανάμεσα στα πρόσωπα και τα πράγματα. Τα πρόσωπα υποκρίνονται, παίζουν ρόλους, παύουν να είναι ο εαυτός τους, γίνονται τα ομοιώματα κάποιου άλλου κι ο Σκαρίμπας τονίζει μέσα από όλα αυτά τη διαστρέβλωση του εγώ του σύγχρονου ανθρώπου που αδυνατεί να διατηρήσει μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα και να παραμείνει σταθερός σε αυτήν.

Ταυτόχρονα φανερώνεται και η βαθιά αγάπη του συγγραφέα για το παιχνίδι, τις αντιφάσεις και την εξαπάτηση, βασικά επίσης χαρακτηριστικά του σατιρικού γένους. Τίποτα δεν αφήνει ο Σκαρίμπας φυλακισμένο στα στενά του όρια, είτε σημασιολογικά είτε λογικά. Αυτό που κυριαρχεί είναι η απελευθέρωση από την αλήθεια, τις κοινωνικές συμβάσεις, την ανθρώπινη υποκρισία, την τυπική συμπεριφορά, την σεξουαλική ταυτότητα, την στερεότυπη ανθρώπινη εικόνα, τον στερεότυπο ήρωα ενός λογοτεχνικού έργου, τους τετριμμένους διαλόγους και θεσμούς, τη μονολιθικότητα της ζωής, την απόλυτη αντιμετώπιση των πραγμάτων γύρω μας, τον παραλογισμό της υποτιθέμενης λογικής μας.

Η ανεπάρκεια ακόμη της γλώσσας που προβάλλεται μέσω του Σουρούπη, σηματοδοτεί την ανάγκη για μια απελευθέρωση από έναν περιχαρακωμένο γλωσσικό κώδικα. Μέσα από την παραγωγή ακατανόητων, πρωτότυπων λέξεων, ο Σκαρίμπας δεν επιτίθεται μόνο ενάντια στις συγκεκριμένες γλωσσικές φόρμες, αλλά αλλάζει,

μεταμορφώνει το μέσο εκείνο με το οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Και σ' αυτό το σημείο βρίσκεται η ουσία του έργου του Σκαρίμπα. Αλλάζοντας τον κόσμο, μεταμορφώνοντας τους ανθρώπους τα πράγματα και τη γλώσσα, δεν προτείνει ουσιαστικά μια λύση, αλλά πραγματοποιεί αυτό που οφείλει μια σάτιρα, να επιτεθεί δηλαδή στα κακώς κείμενα και να εννοήσει μια διαφορετική οπτική μέσα απ' την οποία θεάται ή εκφράζεται ή γίνεται αντιληπτός ο πραγματικός κόσμος.

Γιατί πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως ο μεταμορφωμένος αυτός κόσμος είναι ο αληθινός κόσμος του Σουρούπη, έτσι όπως τον σκέφτεται και τον αισθάνεται. Γράφει ο Στ. Ροζάνης: «Παρά τη συνειδητοποίηση αυτή, παρά την αποκάλυψη της φαντασίωσης κάτω από μian αδίσταχτη πραγματικότητα, που η πιεστικότητα της κόβει κι αυτά ακόμα τα νήματα της ονειροπόλησης και του φανταστικού, ο άνθρωπος του Σκαρίμπα δραματικά εμμένει σ' έναν κόσμο, έχοντας γνωρίσει ήδη την ανυπαρξία του, μη εννοώντας όμως να την δεχτεί και να την παραδεχτεί. Εξακολουθεί απεγνωσμένα να καταφεύγει εκεί, να γραπώνεται σ' αυτό που στην πραγματικότητα υπήρξε η μοναδική του αλήθεια».⁷²

Νιώθουμε πως ο Σουρούπης αναγκάζεται απ' τις εξωτερικές καταστάσεις, τις οποίες του είναι ανυπόφορο να αντιμετωπίσει, αλλά κι απ' τον ίδιο του τον εαυτό, ο οποίος αρνείται να συμβιβασθεί και να εξομοιωθεί με το σύνολο, να δημιουργήσει έναν κόσμο λοξό, όπως δηλαδή πραγματικά τον βλέπει κάτω από την δική του ευθεία οπτική. Το ίδιο αυτό γεγονός βέβαια καθιστά το Σουρούπη έναν ήρωα ο οποίος νιώθουμε πως βιώνει μια απέραντη μοναξιά. Πολλές φορές έχουμε την αίσθηση πως ο ίδιος αυτός άνθρωπος που μισεί αυτόν τον κόσμο τον μηχανικό, τον ανελεύθερο κι επιτηδευμένο, ταυτόχρονα, αισθάνεται ντροπή για την ανικανότητά του να ανήκει στο σύνολο και κυρίως για την αδυναμία του να ξεφύγει ολοκληρωτικά απ' αυτό που μισεί.

Εξαιτίας μάλιστα όλων αυτών, αποφασίζει να εκδικηθεί με τον πιο έντονο τρόπο: αντιμετωπίζει τους ανθρώπους σαν μαριονέττες και μέσα απ' το ελεύθερο πνεύμα του, τους κρίνει, τους περιθωριοποιεί, τους εξευτελίζει, όσο κι αν φαίνεται επιφανειακά πως συμβαίνει το αντίθετο. Κι η εκδίκηση δεν σταματά εκεί. Μετατρέπει τον εαυτό του σ' έναν γελοίο, σ' ένα υποκείμενο που αναγκάζεται να παίζει διαρκώς και να γελά μ' ένα παιχνίδι που στη πραγματικότητα δεν του αρέσει καθόλου.

⁷² Ροζάνης Στέφανος, *Οι Πνευματικοί Προσανατολισμοί του Μεσοπολέμου και ο Ποιητής Γιάννης Σκαρίμπα*, Αθήνα 1970, σ. 41

Γράφει ο Π. Σπανδωνίδης: «Εσύ θα γελάσεις, αλλά αυτός είναι δυστυχιμένος. Διότι αυτός που χάλασε, που ξεβιδώθηκε, που τα ελατήριά του έσπασαν, αυτός ο κόσμος είναι ο ίδιος ο Σκαρίμπας. Αυτή η παραμόρφωση είναι μια φοβερή εκδίκηση που πλέκει ο Σκαρίμπας εις βάρος των ανθρώπων που τον έχουν αδικήσει. Πραγματοποιώντας τη γελοιοποίησή του, τους αφοπλίζει. Η *moralité* του βιβλίου αυτού είναι έξοχη».⁷³

Με βάση όσων έχουμε αναφέρει ως τώρα, έχει γίνει πιθανότατα σαφές πως η συγκεκριμένη ερμηνευτική οδός που ακολουθήσαμε, σίγουρα δεν ταυτίζεται με τα χαρακτηριστικά και τους σκοπούς του φανταστικού είδους, αλλά προσεγγίζει με μεγαλύτερη συνέπεια το γένος της σάτιρας. Επομένως είναι σημαντικό να τονίσουμε για άλλη μια φορά πως μπορεί στο *Σόλο* να συναντούμε μεταμορφώσεις και ρομπότ, δηλαδή υπερφυσικά γεγονότα και υπερφυσικά πρόσωπα, ωστόσο αυτά, όπως ήδη αποδείξαμε, είναι πολύ συχνά μοτίβα και στο σατιρικό γένος. Και αφού η ανάγνωσή μας, πέρα από τη θεματολογία, αναγνωρίζει σατιρικούς στόχους, τότε δεν υπάρχει κανένα πρόβλημα να εντάξουμε τα θέματα αυτά αλλά και το έργο στο σύνολό του μέσα σε σατιρικά πλαίσια.

Πριν ολοκληρώσουμε το κεφάλαιο αυτό θα θέλαμε να κάνουμε και μια τελευταία παρατήρηση για τον ήρωά μας. Ο Σουρούπης μπορεί να προχωρά, για τους λόγους που ήδη αναφέραμε, σε μια μετάλλαξη και διαστρέβλωση του κόσμου στον οποίο ζει, και μέσα στο γκροτέσκο κλίμα του έργου, μεταμορφώνει και τον ίδιο του τον εαυτό. Πέραν όμως από την οποιαδήποτε γελοιοποίηση του χαρακτήρα του και πέρα από τα όποια προσωπεία επιλέγει να φορέσει, του είναι αδύνατον, απ' την αρχή ως και το τέλος του έργου, να φορέσει τη στολή του λογικού ανθρώπου κι αυτή είναι η μόνη μεταμόρφωση στην οποία αποτυγχάνει.

Όταν ξεκινά το β' κεφάλαιο κι ο Σουρούπης μας ενημερώνει για την αρρώστια του, τις επισκέψεις και τις συμβουλές του γιατρού, μας δίνει αρχικά την εντύπωση πως έχει σκοπό να αλλάξει και να συμμορφωθεί, να συμβιβαστεί στη λογική των άλλων. Στις πρώτες προσπάθειες αλλαγής, ο ίδιος μονολογεί «Και κοίταξα τους ανθρώπους «συλλήβδην». Γενικότητες, έλεγα, Αντώνη, γενικότητες. Κι ήμουν γιομάτος υγεία» (σ. 36). Η αμέσως όμως επόμενη πρόταση αλλάζει όλα τα δεδομένα: «Κούφια το βιολιά μες τις νύχτες, θα κρύωναν» (σ. 36). Η τελευταία αυτή παρατήρηση του Σουρούπη, μας κάνει ξεκάθαρο πως μπροστά μας δεν έχουμε έναν

⁷³ Για τον Σκαρίμπα Εισαγωγή, ό.π., σ. 148

τρελό, αλλά έναν έξυπνο άνθρωπο που γνωρίζει πολύ καλά πως αν εισχωρήσει σ' αυτόν τον κόσμο τον τυπικό, τον τετριμμένο, τον άψυχο, ίσως η Νίνα/ Λουίζα –βιόλα να μην υπάρχει πια. Πως πιθανότατα θα τον εγκαταλείψει μαζί με όλες τις φάλτσες και παράλογες χορδές που χτυπούν στο κεφάλι του και που, όσα προβλήματα κι αν αυτό του δημιουργεί, τον καθιστούν ταυτόχρονα έναν άνθρωπο μοναδικό κι ευτυχισμένο.

Αυτή μάλιστα η συναισθηματική αντίφαση, η οποία διαπιστώνεται όχι μόνο στο συναισθηματικό κόσμο του Σουρούπη αλλά και στην πρόσληψη των αναγνωστών, θα είναι ο πυρήνας της μελέτης του επόμενου και τελευταίου κεφαλαίου. Αφού σχολιάσουμε κάπως αναλυτικότερα τι σημαίνει το γκροτέσκο από πλευράς γραφής, θα δοκιμάσουμε έπειτα μια διαφορετική ανάγνωση και ανάλυση της δολοφονίας της Νίνας Δολόξα και θα εντοπίσουμε την γκροτέσκινη ουσία αυτού του συμβάντος, το οποίο θεωρούμε πως είναι και το σπουδαιότερο ολόκληρου του έργου.

Η δολοφονία της Δολόξα στο Σόλο υπό το πρίσμα του γκροτέσκου

Έχουμε αναφέρει στην εισαγωγή πως για να υπάρχει το γκροτέσκο στοιχείο σε ένα έργο, θα πρέπει τα κωμικά και τα τραγικά στοιχεία του, να συνυπάρχουν με την ίδια ένταση και καθ' όλη τη διάρκειά του. Για το λόγο αυτό, ένας αναγνώστης του γκροτέσκου, προσπαθεί συχνά να εκλογικεύσει και να αμυνθεί απέναντι σ' αυτή τη συναισθηματική σύγκρουση, αντιδρώντας συνήθως με δύο τρόπους: είτε κρίνει πως το κείμενο είναι περισσότερο αστείο ή περισσότερο φρικιαστικό παραμερίζοντας εντελώς το ένα μέρος, είτε αγανακτεί θεωρώντας προσβλητική την παρουσίαση των τόσο τραγικών κι αποκρουστικών καταστάσεων κάτω από ένα χιουμοριστικό πνεύμα. Κι οι δύο αντιδράσεις υποδηλώνουν πως το γκροτέσκο είναι δυσκολοχώνευτο και πως προσπαθούμε ν' αποφύγουμε με κάθε τρόπο την ενόχληση που μας δημιουργεί, ενόχληση όμως εντελώς απαραίτητη για τη γκροτέσκινη σάτιρα.⁷⁴

Γι' αυτό και οι ιδιαίτερες επιπτώσεις του γκροτέσκου μειώνονται κατά πολύ όταν ο διχασμός του αναγνώστη παύει να υπάρχει, όταν δηλαδή αποδεικνύεται σε κάποιο σημείο του έργου πως το κείμενο που μας απασχολεί είναι απλά και μόνο αστείο ή όταν αποκαλύπτεται πως η αρχική αντίληψη του αναγνώστη αναφορικά με την κωμωδία ήταν λαθεμένη και πως στην πραγματικότητα πρόκειται για ωμή φρίκη. Τα δύο στοιχεία πρέπει να συνυπάρχουν σ' όλη την έκταση του κειμένου και να μάχονται με τέτοιο τρόπο που όχι μόνο δεν αναιρούν το ένα τ' άλλο, αλλά κι αλληλοενισχύονται.⁷⁵

Μια τραγική ιστορία δηλαδή, πρέπει να παρουσιάζεται απ' τον συγγραφέα με τέτοιο τρόπο, ώστε η αναμφισβήτητα τραγική ποιότητά της να καθιστά το κείμενο περισσότερο αστείο. Κι αντίστροφα, ο ήπιος ή κωμικός τόνος του, πρέπει να έρχεται σε αντίθεση με τα γεγονότα που περιγράφονται και να καθιστά την όλη εικόνα ακόμη πιο συνταρακτική, ακόμη πιο αβάσταχτη. Αυτό είναι το κριτήριο που μας επιτρέπει να ξεχωρίσουμε το γκροτέσκο από άλλους τύπους ή κατηγορίες λογοτεχνικής έκφρασης κι είναι αυτό ακριβώς το στοιχείο που φωτογραφίζει την εσωτερική σύγκρουση του συγγραφέα να περιγράψει ένα κόσμο απόλυτα εχθρικό, παράλογο κι

⁷⁴ Thomson Philip, ό.π., σ. 11-12

⁷⁵ Ο.π., σ. 35

ακατανόητο, έναν κόσμο τόσο άσχημο κι ανυπόφορο που μόνο μια τέτοιου είδους αντίδραση είναι ή, τουλάχιστον, φαίνεται δυνατή.⁷⁶

Ο συνδυασμός αυτός, επίθεσης και γέλιου, δεν είναι τόσο αυθαίρετος όσο εκ πρώτης όψεως φαίνεται. Ο S. Freud στη μελέτη του «Το υποσυνείδητο και το χιουμοριστικό πνεύμα» μας βεβαιώνει πως πολλές φορές τα αστεία, είτε στην καθημερινή ζωή είτε στη λογοτεχνία, υπηρετούν εχθρικούς σκοπούς. Απ' τη στιγμή που ο άνθρωπος υποχρεώθηκε λόγω των ηθικών κανόνων, να μην εξωτερικεύει την εχθρότητά του μ' επιθετικές πράξεις, ανέπτυξε ένα άλλο μηχανισμό επίθεσης ενάντια στον εχθρό του. Υποτιμώντας τον, θεωρώντας τον κατώτερο, αξιοπεριφρόνητο ή κωμικό (τεχνικές που χρησιμοποιεί κατεξοχήν η σάτιρα), επιτυγχάνει κατά κάποιο τρόπο να τον υπερνικήσει σ' έναν άλλο, λεκτικό και ψυχολογικό πόλεμο. Με το χιούμορ λοιπόν έχουμε μια συναισθηματική μετατόπιση από ένα κύριο γεγονός, έντονα δυσάρεστο και καταπιεστικό, σε κάποιο άλλο γεγονός, δευτερεύον συνήθως. Κι είναι αλήθεια, καταλήγει ο Freud, πως το καλύτερο χιουμοριστικό πνεύμα, το οποίο ονομάζει «χιούμορ της αγχόνης» παράγεται, κατά κανόνα, εις βάρος της οργής και συνιστά τις περισσότερες φορές συγκεκριμένη επίθεση.⁷⁷

Διαβάζοντας κανείς *Το Σόλο του Φίγκαρω* και παρατηρώντας τον τρόπο με τον οποίο περιφέρεται ο Σουρούπης με το τρελό του προσωπείο, σε συνδυασμό με τα φρικιαστικά εξωτερικά γεγονότα, τα οποία όμως περιγράφονται μέσα από τη γελοία οπτική του Σουρούπη, θα κατέληγε πιθανότατα πως δεν είναι καθόλου εύκολο να διαχωρίσει τ' αντιφατικά συναισθήματα γέλιου και πικρίας που του γεννώνται σε όλες σχεδόν τις σκηνές του έργου.

Καταρχήν, απ' τη στιγμή που έχουμε ν' αντιμετωπίσουμε έναν άνθρωπο, ο οποίος, τουλάχιστον στην αρχή του έργου, παραδέχεται πως δεν αισθάνεται και πολύ καλά, γεγονός που επιβεβαιώνεται απ' τον τρόπο σύμπραξής του με τους γύρω του, τον καθιστά αυτόματα έναν ήρωα για τον οποίο αβίαστα μας προκαλούνται συναισθήματα οίκτου αλλά και ανησυχίας. Κι αυτό συμβαίνει ακόμη και στην αρχή του έργου όπου δεν υπάρχουν ακόμη, καθαρά τουλάχιστον, τα ίχνη της Νίνας/Λουίζας Δολόξα, κι ο ήρωας βρίσκεται σε μια στενάχωρη και γελοία ταυτόχρονα προσπάθεια να γράψει ένα μυθιστόρημα.

⁷⁶ Feinberg Leonard, ό.π., σ. 64

⁷⁷ Freud Sigmund, *Το Υποσυνείδητο και το Χιουμοριστικό Πνεύμα- Η βαθύτερη Σύνδεση Υποσυνείδητου- Ονείρου και Αστειολογίες*, Βιβλιοθήκη για Όλους, Αθήνα 1962, σ. 233

Όσο συνεχίζεται το έργο, η προσπάθεια να καταλήξουμε στο αν το κείμενο είναι περισσότερο διασκεδαστικό ή περισσότερο τρομαχτικό γίνεται όλο και δυσκολότερη αν όχι αδύνατη. Απ' τη μια έχουμε τον Σουρούπη, με τη σουρεαλιστική ματιά του κόσμου, τις αστείες ατάκες, τις γελοίες απομιμήσεις, έναν κλόουν που προσπαθεί να κλέψει την παράσταση και να κάνει το κοινό του να γελάσει. Απ' την άλλη όμως υπάρχει διάχυτη μέσα στο έργο η αίσθηση της αρρώστιας του, οι μηχανικά χαλασμένοι άνθρωποι, η Λέσχη των Ανθρωποφάγων, ο Εξαδάκτυλος με την χαμένη του αγάπη, ο φίλος που κυκλοφορεί στο έργο κλαίγοντας και πάνω απ' όλα η Νίνα Δολόξα που έρχεται και φεύγει σαν φάντασμα, αφήνοντας όλο και πιο δυστυχισμένο τον Σουρούπη.

Πώς θα μπορούσαμε με σιγουριά να χαρακτηρίσουμε, ως προς την καθαρότητά τους, τη σκηνή όπου ο Σουρούπης αφού έχει υποστεί τη θεραπεία με το απαίσιο όλιο και προσπαθώντας να αλλάξει τη σύνθετη σκέψη του, καταλήγει σ' ένα φανταστικό κάδρο δύο μπακαλιάρων στη λαϊκή αγορά; Ή την σκηνή στην οποία ο Μαχραμής πηγαίνει με απόλυτη φυσικότητα τον κόκορά του στο ρολογά γιατί χάλασε και πηγαίνει πίσω μια ώρα κι ένα τέταρτο; Ή αυτήν όπου η Νίνα Δολόξα πληροφορεί τον Σουρούπη ότι η Λουίζα δεν είναι πια βιόλα αλλά μια κούκλα-φλάουτο; Ή ακόμη αυτήν την σκηνή όπου ο ήρωας συναντά τον θερμαστή του φανταστικού πλοίου Αποίκια ο οποίος μιλά τα σπαστά ελληνικά όμοια με την κυρία Χόπκινς-Λάι;

Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως σε όλες τις παραπάνω σκηνές, όπως και σε πολλές ακόμα, υπάρχει μια αντίθεση ανάμεσα στο περιεχόμενο και το ύφος, ανάμεσα στη σοβαρότητα του θέματος και τον ελαφρύ χειρισμό του. Το γεγονός αυτό γίνεται ακόμη πιο αντιληπτό, αν προσπαθούσαμε να κάνουμε μια μεταφορά της υπόθεσης του έργου σε κάποιον που δεν έχει διαβάσει το βιβλίο. Μη γνωρίζονται το ύφος του έργου, ο ακροατής μας θα το χαρακτήριζε πιθανότατα ανατριχιαστικό, ανησυχητικό κι απαισιόδοξο, ενώ αυτή είναι, θα λέγαμε, η μισή αλήθεια. Ο Σκαρίμπας περιγράφει όλα τα δυσάρεστα ή τρομαχτικά γεγονότα με μια επιφανειακή ηρεμία, χωρίς να γίνεται μελοδραματικός ή ενθουσιώδης, αφήνοντας όμως να διαχέονται ταυτόχρονα συναισθήματα φόβου, ανησυχίας και πικρίας.

Επιπλέον, έχουμε την αίσθηση πως το ύφος με το οποίο περιγράφονται τα γεγονότα κι οι άνθρωποι, είναι σχεδόν πάντα αντίθετο απ' αυτό που θα έπρεπε και πως τα πράγματα είναι κατά κάποιον τρόπο λάθος γραμμένα, όχι ως προς το περιεχόμενο, αλλά ως προς την συναισθηματική μας πρόσληψη αλλά και την

επίδραση που έχουν στους ήρωες του έργου. Πολλές φορές λόγου χάρη, παρόλο που αυτό που περιγράφεται είναι κωμικό, υπάρχει κάτι αόρατο κάτω από τις λέξεις που δεν μας αφήνει να γελάσουμε με την καρδιά μας, καθώς διατηρείται μέσα μας μια διαρκής ανησυχία πως κάτι έχει ήδη χαλάσει, πως δεν θα φτιάξει ποτέ και πως στο μέλλον δεν θα έχει καλό τέλος. Θα ήταν ανώφελο ν' αναφέρουμε ως παράδειγμα μια συγκεκριμένη πρόταση που θ' αποδεικνυε τα παραπάνω, καθώς θα έπρεπε να διαβαστεί μέσα στα συμφραζόμενα όλου του βιβλίου για να γίνει αντιληπτή.

Αυτό όμως που μπορούμε να κάνουμε είναι να διαβάσουμε ξανά και να δοκιμάσουμε μια διαφορετική ερμηνεία της ποιο έντονης, κατά τη γνώμη μας, γκροτέσκικης σκηνής, της δολοφονίας δηλαδή της Νίνας Δολόξα. Προτού ξεκινήσουμε τη μελέτη μας, θα πρέπει να ξεκαθαρίσουμε τούτο: όποια ερμηνεία κι αν ακολουθήσει κανείς, από τη στιγμή που αναγνωρίζει το κείμενο ως σατιρικό, δεν θα πρέπει να ερμηνεύσει τη δολοφονία με κριτήρια ηθικά. Σε μια σάτιρα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, οι ήρωες κρίνονται για την έλλειψη ειλικρίνειας με τον εαυτό τους και την κοινωνία κι όχι για το αν οι πράξεις τους είναι ηθικά σωστές. Θα προσπαθήσουμε λοιπόν να ξεφύγουμε απ' τους δικούς μας, νομικούς και ηθικούς, κανόνες και ν' αντιμετωπίσουμε τη δολοφονία μόνο όπως παρουσιάζεται από τον Σκαρίμπα.

Οφείλουμε δε ν' αναφέρουμε εκ των προτέρων πως η προσέγγιση που θ' ακολουθήσουμε είναι εντελώς διαφορετική απ' αυτή που ακολουθείται στις μέχρι τώρα υπάρχουσες μελέτες, οι οποίες, ως επί το πλείστον, διατυπώνουν τις αμφιβολίες τους για την πραγματική υπόσταση της Νίνας Δολόξα (και κυρίως της Λουίζας Δολόξα), καμιά ωστόσο δεν καταλήγει με βεβαιότητα στο ότι τα πρόσωπα είναι ανύπαρκτα κι επομένως και στο ότι η δολοφονία πραγματοποιείται μόνο μέσα στο μυαλό του ήρωα. Η Μ. Μικέ σημειώνει: «Όμως το στιλέτο ήταν πραγματικό, κι έτσι σκοτώνει την ίδια τη Δολόξα, που, όπως αποκαλύπτεται, δεν είχε αδελφή, αλλά βρήκε αυτόν τον τρόπο για να αυτοκτονήσει, παίζοντας κι αυτή έναν ρόλο: το ρόλο του ρομπότ».⁷⁸

Αυτό είναι το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγουν σχεδόν όλες οι κριτικές, μ' εξαίρεση της Ε. Yannakakis, η οποία αν και αρχικά ερμηνεύει την κατασκευή και την ονομασία της Λουίζας ως «προϊόντα του υποσυνείδητου της Νίνας, όταν εκείνη κοιμάται», σημειώνει πως σ' ένα άλλο αφηγηματικό επίπεδο «κι οι δυο τους πρέπει

⁷⁸ Μικέ Μαίρη, *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος-20ός αιώνας)*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 255

να 'ναι προϊόντα του υποσυνειδήτου του Σουρούπη αφού κι οι δυο συνδέονται με μουσικά όργανα και τον τίτλο ενός μυθιστορήματος που δεν μπόρεσε ποτέ να γραφτεί και να γίνει πραγματικότητα». ⁷⁹ Όπως όμως θα διαπιστώσουμε ευθύς αμέσως, ο Σκαρίμπαζ, όπως και στα υπόλοιπα πρόσωπα, έτσι και σ' αυτό, μας παρέχει τις απαραίτητες πληροφορίες ώστε να καταλήξουμε στο ότι η Δολόξα δεν υπήρξε ποτέ και πως, όπως είναι φυσικό, η δολοφονία που μας περιγράφεται συμβαίνει μόνο μέσα στο μυαλό του Σουρούπη.

Το πρώτο πράγμα που μας κάνει εντύπωση στη έρευνα του θέματός μας είναι ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται η Νίνα ή η Λουίζα Δολόξα απ' τον ίδιο τον Σουρούπη: τα χέρια της μοιάζουν «σαν δυο – έτοιμα ν' αποδημήσουν- πουλιά» (σ. 25), τα λόγια της είναι «σαν τα εύκρατα κλίματα» (σ. 39), η μιλιά της ήταν «σαν νάπαιζε μια γλυκειά φουσαρμόνικα» (σ. 51), τα στήθη της τραγούδαγαν «σαν λυγμός βιόλας» (σ. 59), μες τις φλέβες της κυκλοφορούσε ένα «γλυκό βαλς» (σ. 85), τα τακούνια της «μύριζαν χρόνο» (σ. 87), το βλέμμα της ήταν «νεραϊδικό κι ονειριάτικο» (σ. 102).

Σε ανύποπτες στιγμές ο Σουρούπης μονολογεί πως «δεν υπήρχε πια η κλονούμενη εκείνη οπτασία της» (σ. 22), και πως ήταν «σα να την φέρναν τα ψέμματα» (σ. 86). Ρωτά τη Λουίζα γιατί αποπνέει «οσμές χίμαιρας» και γιατί «αεροκρέμεται σαν προσωπίδα» η ομορφιά της (σ. 102), ενώ λίγο αργότερα, αφού έχει μιλήσει με την Νίνα, εύχεται το εξής: «Κι έφυγε, χάθηκε σαν από γλυκό ψέμα και φώτα. Ωωω... δεν ήταν ανάγκη, δεν πείραζε. Μόνον αυτό, μόνον αυτό... Ας μην ήταν έτσι αμφίβολη η όψη της, ας μην ήταν έτσι αόριστη η μορφή της... Είχε λιγάκι τι το νοερό... έκλινε προς το ακαθόριστο λιγάκι...» (σ. 104,105).

Πουθενά η Δολόξα δεν περιγράφεται απ' τον Σουρούπη σαν ένας άνθρωπος πραγματικός, με σάρκα και οστά. Κι ίσως η μεγαλύτερη απόδειξη γι' αυτό δεν είναι τα επίθετα κι οι χαρακτηρισμοί που δίνονται στη γυναίκα αυτή, αλλά σε μια σκηνή η οποία περνά ίσως απαρατήρητη στην πρώτη ανάγνωση του βιβλίου, είναι όμως πολύ σημαντική όσον αφορά στο θέμα της έρευνάς μας. Προς το τέλος του έργου, αφού ο Σουρούπης έχει γνωρίσει και μιλήσει και με τη Νίνα και με τη Λουίζα Δολόξα, κι αφού μας έχει καταστήσει σαφές πόσο ερωτευμένος είναι μαζί της/τους, διαδραματίζεται η παρακάτω σκηνή:

⁷⁹ Yannakakis Eleni, *The Solo of Madness*, Μολυβδοκονδυλοπελεκητής τχ. 3 (1991), σ. 276

«Αχ... εγώ ο καϋμένος μου έλεγα, πόχω πεντ' έξη μέρες να φάω!... Και σε μια Κυρία που διάβαινε: «Δεν κάντε – λέω - ένα έλεος; Κοντεύω να λυσσάξω στην πείνα!...» Και οίστρος μ' έμπνεε εκεί διακονιάρικος!... Η Κυρία μ' ελέησε και στάθηκα γω βλέποντάς της. Ήταν ένα πλάσμα από άσπρο φως και κερί. Στο κύτταγμά μου κοκκίνισε. Μπα!- λέω τότε – ποια είστε; Μην είστε η δεσποινίδα Νίνα Δολόξα;

-Δολόξα, ναι... μ' απαντάει, μα όχι η Νίνα. Είμαι η Λουίζα... η αδερφή της Δολόξα» (σ. 92).

Στο παραπάνω απόσπασμα, ακόμη κι αν θεωρήσουμε πως ο ήρωας δεν βρίσκεται σε θέση να ξεχωρίσει τις δύο αδερφές, είναι εντελώς παράλογο να μην αναγνωρίζει έστω μία απ' τις δύο απ' την αρχή της σκηνής. Απ' τη στιγμή που ο ίδιος ο Σουρούπης δεν μπορεί, κοιτάζοντάς την, να ταυτοποιήσει τη γυναίκα με την οποία είναι ερωτευμένος με μια συγκεκριμένη γυναικεία μορφή αλλά και το γεγονός ότι καταλήγει να την ταυτίζει με οποιαδήποτε, όπως φαίνεται, γυναικεία μορφή, μας υποδεικνύει πως η Νίνα ή η Λουίζα Δολόξα δεν έχουν συγκεκριμένη μορφή κι επομένως δεν μπορεί να υπήρχαν στον πραγματικό κόσμο.

Υπενθυμίζουμε ότι ο Σουρούπης μας έχει προειδοποιήσει απ' την αρχή ότι τον συνέβαιναν αλλόκοτα πράγματα λόγω ενός ερωτικού κλωνισμού, ενώ παράλληλα υπάρχουν κάποια ξεκάθαρα σημεία μέσα στο κείμενο που μας φανερώνουν την φανταστική ύπαρξη των δύο γυναικών. Στην αρχή του έργου ο Σουρούπης μονολογεί πως «ονειρεύτηκε όλα τα όνειρα και τα μαλλιά της» (σ. 31), ενώ αργότερα παραδέχεται πως έχει μια χαμένη αγάπη η οποία ούτε είχε γεννηθεί, ούτε την είχε ιδωμένη. Μονάχα την φαντάζεται, θα της έδινε το όνομα «Νάινα» και θα την παρακαλούσε, αμιγώς προφητικά, να μην πεθάνει ανέλπιστα και δεν γνωρίσει ποιος πραγματικά είναι (σ. 75,76). Σε άλλο δε σημείο, σκέφτεται να γράψει ένα μυθιστόρημα με τίτλο «Νίνα Δολόξα» κι αμέσως μετά σημειώνει «Ω, ναι, το καλλίτερο έργο μου θαταν αυτό που δε θάγραφα, κι ιδανικότερή μου ερωμένη αυτή που ποτές μου δεν είδα. Ακριβώς αυτήν που την λάτρευα και γινόμαν για χατήρι της μπαίγνιο» (σ. 68).

Πέραν τούτων, κατά τη διάρκεια του έργου εμφανίζονται διάφορα πρόσωπα που υπογραμμίζουν τη φανταστική υπόσταση των δύο γυναικών. Έχουμε ήδη αναφέρει πως πριν καν ακόμη αναφερθούν τα ονόματα της Νίνας και της Λουίζας, δύο άγνωστοι, στον Σουρούπη, κύριοι, συζητούν πως δεν υπάρχουν δύο αδελφές

αλλά μία, χωρίς να προσδιορίζουν όμως ποια απ' τις δύο είναι πραγματική. Κι έπειτα, όταν ο Σουρούπης ρωτά έναν περαστικό αν γνωρίζει τη Λουίζα, εκείνος απαντά πως έχει ακούσει κάτι για «παραμύθια και ήλιους» (σ. 90) και συμπληρώνει πως η Λουίζα κοιμάται σαν το μεταξοσκώληκα «σε φάσεις σιωπής» (σ. 90) κι ότι θα βγάλει αργότερα «φτερά εαρινής ψυχής» (σ. 90).

Σε όλ' αυτά δεν μπορούμε να παραβλέψουμε και το γεγονός πως σε κανένα σημείο του έργου η Νίνα/ Λουίζα Δολόξα δεν μιλά σαν ένας φυσιολογικός άνθρωπος, παρά μόνο αραδιάζει ασυναρτησίες μ' έναν λόγο που προσομοιάζει πολύ στο λόγο που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Σουρούπης και που εξυπηρετεί πολλές φορές στην εξέλιξη του έργου. Ο ασυνάρτητος μόνο λόγος της Δολόξα δεν θα επαρκούσε για να κατατάξουμε τις δύο γυναίκες στα καθαρά φανταστικά πρόσωπα (θα μπορούσε η Δολόξα να θεωρηθεί ένα άτομο που δεν έχει σώας τας φρένας), είναι όμως συμπληρωματικός ως προς την συνολική εικόνα της ηρωίδας, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη μας όλα όσα έχουμε αναφέρει διεξοδικά για το πώς ο Σκαρίμπας αφήνει επιμελώς στον αναγνώστη διάφορα στοιχεία για τους ήρωές του.

Για παράδειγμα, την πρώτη φορά που την συναντούμε μέσα στο έργο εμπιστεύεται σε μια φίλη της: «Είναι μια φλεβίτσα – της ξαναλέει χαρωπά – που σφύζει εντός μου γλυκά σαν ρυάκι. Είμαι αχ θεέ μου απαράλλαχτη...» (σ. 40) . Έπειτα, κάθε φορά σχεδόν που εμφανίζεται και μιλά με τον Σουρούπη, του προσδιορίζει με εναλλαγές τα μουσικά όργανα που παίζει εκείνη κι η αδελφή της, ενώ δε διστάζει να του εξομολογηθεί πως η Λουίζα είναι κούκλα, πως έχει γεμίσει το στήθος της με «ροκανίδι ψιλούτσικο» (σ. 93) , και πως θα την στήσει στην είσοδο του σπιτιού τους, δίνοντας την ευκαιρία στον Σουρούπη να την κουρδίσει με το κλειδί-στιλέτο προκειμένου ν' ακούσει το *Σόλο του Φίγκαρω*.

Δεν πρέπει επίσης να ξεχνούμε πως η ύπαρξη της Δολόξα στηρίζεται μόνο στις πληροφορίες που λαμβάνουμε από τον Σουρούπη. Έτσι λοιπόν, όταν εκείνος μας μεταφέρει μια συζήτηση της Δολόξα με μια φίλη της κι αμέσως μετά ο ίδιος συζητά με δύο σπίτια για τις αρρώστιές τους, τότε το λογικό θα είναι ν' αμφισβητήσουμε την πρώτη συζήτηση, όπως κάνουμε ενστικτωδώς και με τη δεύτερη, κι όχι να επιλέγουμε κάθε φορά ποιο πρόσωπο ή γεγονός είναι πραγματικό, ανάλογα με την αληθοφάνεια που αυτά παρουσιάζουν.

Πέραν όμως όσων αναφέραμε, θεωρούμε πως η μεγαλύτερη απόδειξη ανυπαρξίας της Δολόξα, κρύβεται μέσα στο συμβάν της δολοφονίας της. Η έως τώρα κριτική απ' τη στιγμή που θεωρούσε δεδομένη την πραγματική ύπαρξη της Νίνας

Δολόξα και στηριζόμενη πάνω σε κάποια στοιχεία του έργου, θεωρούσε τη δολοφονία ως μια καλά προετοιμασμένη αυτοκτονία της ηρωίδας για την πραγμάτωση της οποίας χρησιμοποίησε τον τρελό Σουρούπη. Το συμπέρασμα αυτό φαίνεται λογικό και σχεδόν αναπόφευκτο αν λάβει κανείς υπόψη του πως η ίδια η Νίνα Δολόξα δίνει το στιλέτο στον Σουρούπη και του υπόσχεται να στήσει τη Λουίζα στην είσοδο του σπιτιού τους.

Ο αναγνώστης, από τη στιγμή που το ίδιο το κείμενο ξεκαθαρίζει πως η μία αδερφή, δηλαδή η Λουίζα Δολόξα δεν υπάρχει, βγαίνει αναπόφευκτα στο συμπέρασμα πως άλλη, υπαρκτή αδερφή, δηλαδή η Νίνα Δολόξα, θέλησε να στηθεί στον τόπο της δολοφονίας κι ότι αυτός είναι ακριβώς ο λόγος που η τελευταία δεν προβαίνει σε κανενός είδους αντίδραση ή άμυνα στην πετυχημένη απόπειρα του Σουρούπη. Η ερμηνεία αυτή ωστόσο, παραβλέπει ένα πολύ σημαντικό σημείο του κειμένου το οποίο όμως μπορεί πολύ εύκολα να χαθεί μέσα στο σύνολο των ασυναρτησιών του Σουρούπη. Ας πάρουμε λοιπόν την δολοφονία της Δολόξα απ' την αρχή της σκηνής, ξεκινώντας απ' το προτελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, όπου θα διαδραματιστούν όλα τα συγκλονιστικά αυτά γεγονότα.

Ο Σουρούπης έχει ήδη ξεκινήσει να πηγαίνει στο σπίτι της Δολόξα. Στο δρόμο συναντά ένα εντελώς φανταστικό πρόσωπο, τον θερμαστή του φανταστικού πλοίου Αποίκια. Μετά απ' αυτό συμβαίνει μια παρεξήγηση με μια λίρα: ένας άνθρωπος ελεεί τον Σουρούπη και του δίνει, χωρίς να το καταλάβει, μια λίρα αντί ενός άλλου νομίσματος και φωνάζει την αστυνομία καθώς νομίζει πως κάποιος του έχει κλέψει τη λίρα του. Ο Σουρούπης από καθαρή πρόκληση στην μοίρα του και χωρίς να γνωρίζει ότι την έχει πράγματι, φωνάζει τους αστυνομικούς να τον ψάξουν γιατί είναι ο κλέφτης. Όταν βρίσκουν τη λίρα στην τσέπη του, ο Σουρούπης ξαφνιάζεται, τελικά όμως αθρώνεται γιατί ο κάτοχος της λίρας αντιλαμβάνεται τι έχει πραγματικά συμβεί.

Όταν η ιστορία αυτή τελειώνει, ο Σουρούπης πιάνει έναν άγνωστο και του ζητάει να πάει στη Λουίζα και να της πει τα καθέκαστα [sic]: «-Ναι, στη Λουίζα... Να της πεις ότι τη λίρα τη «χτύπησα»... Την ξέρεις; Είναι – του λέω – με τα μάτια της γιάλινα, μα δεν παίζει το σόλο. Ο κ. Γκαμόν τα θαλάσσωσε...» (σ. 117). Τη στιγμή που διαβάζουμε αυτές τις σειρές, αντιλαμβανόμαστε πως ο Σουρούπης έχει ήδη πάει στο σπίτι της Δολόξα (πριν δηλαδή από τη σκηνή με τη λίρα), κι έχει προσπαθήσει να την κουρδίσει, μόνο που δεν ξέρουμε τι τελικά συνέβη. Η απορία

μας λύνεται γρήγορα καθώς ένας άντρας φωνάζει πως σκότωσαν τη Νίνα Δολόξα μ' ένα στιλέτο στην είσοδο του σπιτιού της.

Το κεφάλαιο τελειώνει με τον Σουρούπη να φωνάζει στην μητέρα του στον τόπο που είναι μαζεμένος κόσμος [sic]:

«Πού τολοιπόν να της τάλεγα... πού να της τάλεγα; Θα ψοφούσε στα γέλια... Ήταν μια ιστορία τρικουβερτη, αδερφάκι μανούλα... Είχα πάει, κι αυτή στέκονταν καθιστή και στημένη. Της σήκωνα τον χέρι μετέωρο κι αυτό στάθηκε ακίνητο. Της γύρισα στα δεξιά το κεφάλι της κι αυτό στάθηκ έτσι. Μα το σόλο δεν τοπαιζε. Έπεσε! Έπεσε στο πλακόστρωτο προύμυτα με το βλέμμα πηγμένο. Πάνω της, έγιναν ένας σωρός τα φουστάνια της... Αα!... η Αυτού Εξοχότης του ο κ. Ριχάρδος Γκαμόν... τα θαλάσσωσε... Μου τη χάλασε αυτός ο παλιοπούστης...» (σ. 118).

Αυτό που αξίζει καταρχάς να αναφέρουμε, είναι πως η σκηνή αυτή μπορεί αναμφισβήτητα να θεωρηθεί ως η πιο έντονα γκροτέσκινα σκηνή του κειμένου. Ο Σουρούπης, αφού έχει σκοτώσει την αγαπημένη του, αυτήν τη γυναίκα που κυνηγά σ' ολόκληρο το έργο και που λατρεύει με τόσο απόλυτο τρόπο, περιγράφει τη δολοφονία της στη μητέρα του, γελώντας. Ο Σκαρίμπας κατασκευάζει μία σκηνή όπου, όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή αυτού του κεφαλαίου, ο κωμικός τόνος με τον οποίο ο ήρωας περιγράφει τα γεγονότα, μας αποσβολώνει, μας αναγκάζει σε μια συναισθηματική σύγχυση και καθιστά το κείμενο, μέσα απ' αυτόν τον κωμικό τόνο, ακόμη πιο τραγικό κι αβάσταχτο.

Επιστρέφοντας τώρα στη διαλεύκανση της υπόθεσης της δολοφονίας της Νίνας Δολόξα, θα γυρίσουμε πολύ πίσω, στη μέση σχεδόν του βιβλίου, όπου υπάρχει, κατά την υποκειμενική μας πάντα γνώμη, η λύση των γεγονότων. Αφού ο Σουρούπης παραδέχεται πως η ιδανικότερη ερωμένη θα ήταν αυτή που δεν έχει δει ποτέ, έπειτα αναρωτιέται μονολογώντας [sic]:

«Αχ – έλεγα – πώς καταχτούν μια γυναίκα; Τι της λένε; Και βάλθηκα να εννοώ με το πρώτο. Α!... μπρε βλάκα τρώγομαν ύστερα με τον εαυτό μου, μη ξέροντας ακριβώς τι της λένε. Πρώτα απ' όλα – λογάριαζα- θα πηγαίνουν λοξά. (Εκείνη θα κύτταζε με τα μάτια ως γιαλένια). Θα της ύψωνα τόνα της χέρι μετέωρο κι αυτό θάστεκεν ακινητημένο όπως βρέθηκε. Και ω το κεφά- το κεφάλι της! Όπως, αλαφρά θα της τόστριβα, θα φαίνονταν – προφίλ – σαν αστραπή

τεθλασμένη... Τότε εγώ (μη όντας ντιπ ηλίθιος) θαλεγα ότι κάποιος μαστροχαλαστής μου την χάλασε... Και πισωπατώντας, θα τράβαγα να πάω να κλέψω μια λίρα! Αντωνία! Αντωνίτσα μου! Θα μουκανε η καϋμενούλα μου η μανούλα μου... Έτσι, και όχι σαν μιαν φορά κάποια άλλη, που την κύτταξα πολύ δυνατά μες στα μάτια» (σ. 69).

Και συνεχίζει έπειτα να μας διηγείται, μια αποτυχημένη απόπειρα κατάκτησης μιας άλλης γυναίκας. Ο Σκαρίμπας, στη μέση του βιβλίου του, προδίδει, με απίστευτη ακρίβεια και χρησιμοποιώντας τα ίδια ακριβώς λόγια, όλα τα γεγονότα που θα διαδραματιστούν με τη δολοφονία της Δολόξα και μάλιστα στη σωστή σειρά που αυτά συνέβησαν. Προδίδει βέβαια ταυτόχρονα πως η δολοφονία δεν συνέβη ποτέ, αφού θα ήταν παράλογο να θεωρήσουμε πως η Δολόξα κι όλος ο υπόλοιπος κόσμος που πλασιώνει της σκηνή της δολοφονίας, συμπεριφέρονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που τους είχε φανταστεί, αντιγράφοντας κι εκπληρώνοντας με ακρίβεια μια σκηνή που έχει ξεκάθαρα συμβεί στη φαντασία του ήρωα.

Το ότι η δολοφονία δεν συνέβη ποτέ και το γεγονός όοι ο ήρωας ψεύδεται μας το φανερώνει μάλιστα ο ίδιος στην αρχή του έργου. Ο Σουρούπης τρομάζει νοερά διάφορους περαστικούς λέγοντάς τους όοι έχει «σκοτώσει και άνθρωπο» (σ. 51), κι αργότερα προσδιορίζει ακόμη καλύτερα τον τρόπο του θανάτου, όοι πρόκειται δηλαδή για σφαγή (σ. 54). Στα σημεία αυτά ωστόσο, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν απ' την κριτική ως προφητείες κι επιβεβαιώσεις της δολοφονίας της Δολόξα, θα έπρεπε να προσθέσουμε και μια τελευταία αναφορά πάνω στο θέμα, όπου ο Σουρούπης παραδέχεται: «Μπρε ψέμα που του φούρνισα... σκέφτηκα – αυτουνού που τουπα πως έχω σκοτώσει!...» (σ. 55).

Το πιο σημαντικό δε, είναι πως ολόκληρη αυτή η φανταστική σκηνή δημιουργείται εξ' αφορμής της αδυναμίας του Σουρούπη να κατακτήσει μια γυναίκα και μιας άμεσης κι αυθόρμητης ιδανικής λύσης: της δολοφονίας της. Ο Σουρούπης παραδέχεται πως «έτσι» είναι ο σωστός τρόπος κι όχι με συζητήσεις για τη «βροχή» και τους «υδρατμούς» ή με «το μαγνήτισμα» του βλέμματος της γυναίκας (σ. 69). Ο ήρωας σατιρίζει τις μεθόδους προσέγγισης των ερωτευμένων, τα άσκοπα λόγια και τους συνήθεις τεχνητούς τρόπους και μηδενίζοντας τα πάντα, προχωρά σε μια εναλλακτική και άκρως επαναστατική πρόταση της ολοκληρωτικής και, χωρίς περιθώρια ανατροπής, κατάκτησης.

Τι συμβαίνει λοιπόν; Το βιβλίο μας ξαφνιάζει σπάζοντας τους κανόνες της σάτιρας και δη μιας γκροτέσκικης σάτιρας, και η ιστορία ολοκληρώνεται μ' ένα

πραγματικά αίσιο τέλος, δηλαδή την κατάκτηση της γυναίκας με την οποία ήταν ερωτευμένος; Η απάντηση είναι αρνητική, κι αυτό δεν εξαρτάται απ' την υποκειμενική ανάγνωση του καθενός αλλά απ' το τέλος του ίδιου του ήρωα. Μπορεί ο Σουρούπης να περιγράφει τη φανταστική δολοφονία γελώντας αλλά ο αναγνώστης μένει με παγωμένο το πρόσωπο, όχι για ηθικούς ή νομικούς λόγους όπως προείπαμε, αλλά γιατί αισθάνεται πως ακόμη και με την εναλλακτική αυτή κατάκτηση της Δολόξας, ο ήρωας δεν καταφέρνει να είναι τελικά ευτυχής.

Ο Σουρούπης το έχει ήδη ομολογήσει. Μετά από ένα ποίημα για το φανταστικό ταξίδι που θέλει να κάνει σ' έναν κόσμο «χωρίς μηχανικούς, χωρίς ανθρώπους» (σ. 106), μονολογεί:

«Στο βάθος του ταξιδιού η φιγούρα μου στέκονταν μ' ένα μικρό σπαθί στη καρδιά της. Αααα... ξέρω τι θάφταιγε. Θάφταιγε που (καθώς το στιλέτο θα ύψωνα) θα τραβιόταν το μανίκι μου και θα φαίνονταν λίγο απ' του μπράτσου μου το άσπρο. Έπρεπε να μην είχα υψώσει το χέρι. Τότε δε θα ύψωνε κι αυτή το κεφάλι της, και δε θαταν ο ουρανός – τότε – μπλάβος. Και τα πράγματα θάσιαζαν» (σ. 106).

Πριν ακόμη πραγματοποιηθεί η φανταστική δολοφονία, ο Σουρούπης γνωρίζει ήδη πως θα είναι κι αυτή μια λάθος προσέγγιση που δεν θα τον οδηγήσει τελικά, όπως ελπίζει σ' ολόκληρο το βιβλίο, ούτε σ' ένα πραγματικό βίωμα του έρωτά του, ούτε σε μια πραγματική φυγή απ' τον κόσμο αυτό, από τον οποίο, όσα φανταστικά πρόσωπα ή γεγονότα κι αν έπλασε, δεν κατάφερε τελικά να ξεφύγει. Ίσως όμως αυτός να ήταν ο μοναδικός δρόμος μέσα από τον οποίο θα μπορούσε να παίξει, να ζήσει, να χλευάσει, κι όπως και στην περίπτωση του Γκρέγκορ, να εκδικηθεί για όσα καταλάβαινε πως δεν είχε τη δύναμη να αλλάξει.

Επίλογος

«Το φανταστικό μπορεί να κάνει χωρίς τη σάτιρα πολύ καλύτερα απ' ότι μπορεί η σάτιρα χωρίς το φανταστικό», σημειώνει ο F. Russell.⁸⁰ Αυτήν ακριβώς την σχέση των δύο γενών ερευνήσαμε σ' αυτή τη μελέτη και συνειδητοποιήσαμε πόσο βαθιά μπορεί να είναι η σύνδεσή τους και πόσο παραπλανητικά μπορεί να αποδειχθούν κάποια στοιχεία ενός λογοτεχνικού κειμένου.

Ένα έργο στο οποίο υπάρχουν υπερφυσικά πρόσωπα ή γεγονότα, που δε μπορούν να γίνουν αποδεκτά σύμφωνα με τους φυσικούς νόμους, δε το καθιστούν απαραίτητα ένα κείμενο του φανταστικού. Αντιθέτως, αποδείξαμε πως μεταμορφώσεις και ρομπότ είναι μοτίβα τα οποία απαντώνται συχνά σε μία γκροτέσκινη σάτιρα, έχουν όμως εντελώς διαφορετικούς στόχους από ένα έργο του φανταστικού το οποίο μπορεί να εμπεριέχει τα ίδια αυτά θέματα. Παράλληλα, μια σάτιρα δε συνδέεται αναγκαστικά και μόνο με το γέλιο, αλλά μπορεί να έχει πιο σκοτεινό και δραματικό ύφος, ιδιαίτερα αν μιλούμε για γκροτέσκινη σάτιρα στην οποία αυτή η σκοτεινή πλευρά αποτελεί προϋπόθεσή της.

Έτσι λοιπόν, μπορούμε, απ' τη μία, να συμπεράνουμε πως υπάρχουν ορισμένα χαρακτηριστικά μέσα σε κάθε κείμενο, τα οποία μπορούν να μας βοηθήσουν να προχωρήσουμε σε μια όσο περισσότερο συνεπή γενολογική κατάταξη. Απ' την άλλη πλευρά, τίποτε δεν είναι απόλυτο, και είναι ουσιαστικά η υποκειμενική ανάγνωση του καθενός που θα καθορίσει τα σημαντικά στοιχεία ενός έργου, την έκταση και την ποιότητά τους, το σκοπό του συγγραφέα και τελικά τη κατάταξή του στο ένα ή στο άλλο γένος.

Όσον αφορά λοιπόν στη συγκεκριμένη μελέτη, σχολιάστηκαν αρχικά κάποια συστατικά στοιχεία του φανταστικού. Ερευνώντας έπειτα τα κείμενα, αποδείχθηκε μέσα από επιχειρήματα πως τα στοιχεία αυτά δεν ισχύουν σε κανένα από τα δύο έργα κι επομένως δεν θα μπορούσαμε να τα κατατάξουμε στο φανταστικό γένος. Στη συνέχεια δε, προτάθηκε μια σατιρική ανάγνωση των δύο κειμένων, μέσα από την οποία αναδείχθηκαν οι σατιρικοί τρόποι γραφής κι οι σατιρικοί στόχοι των συγγραφέων.

Παράλληλα βέβαια, διαπιστώθηκαν και τα κοινά σημεία των δύο ηρώων, του Γκρέγκορ και του Σουρούπη, σε δύο κείμενα που επιφανειακά, μοιάζουν εντελώς

⁸⁰ Feinberg Leonard, ό.π., σ. 229

διαφορετικά μεταξύ τους. Ο Γκρέγκορ είναι ένας, μεταμορφωμένος σε ζώφιο, άνθρωπος, έγκλειστος σ' ένα σπίτι με την οικογένειά του, η οποία αρνείται, για τους δικούς του λόγους ο καθένας, να νιώσει, να αποδεχθεί και να αγαπήσει το ένα της μέλος. Ο Σουρούπης είναι ένας, μεταμορφωμένος σε τρελό, άνθρωπος, έγκλειστος σε μια κοινωνία, η οποία αρνείται να ακούσει, να εντάξει και να αγαπήσει το ένα της μέλος. Κι οι δυο ήρωες υποφέρουν, κάνουν την αυτοκριτική τους, σατιρίζουν γελώντας και κλαίγοντας, και μ' έναν επιφανειακά ανώδυνο τρόπο, αποκαλύπτουν την ικανοποίηση του να είναι κανείς συνεπής με τον εαυτό του, αλλά και τη θλίψη μιας μειοψηφίας που γνωρίζει πως δε πρόκειται ποτέ να γίνει αποδεκτή.

Ερμηνεύοντας μ' αυτό τον τρόπο τα δύο κείμενα, η ανάγνωσή μας, μας απομάκρυνε βέβαια αυτόματα, από το ν' αναγνωρίζουμε ως σκοπό της συγγραφής των δύο έργων την εξιστόριση μιας φανταστικής ιστορίας και τη μεταφορά του αναγνώστη σ' ένα νέο, γοητευτικό ή ακόμη και απεχθές φανταστικό κόσμο. Αυτό που υπερισχύει είναι μάλλον η επίθεση, μια επίθεση συγχρονισμένη με το γέλιο, κι ο εκσφενδονισμός, όχι μιας λύσης, αλλά ενός σαφούς μηνύματος.

Δεν θεωρούμε τυχαίο το γεγονός ότι κι οι δύο συγγραφείς τοποθετούν τους ήρωές τους στην ίδια τελικά μοίρα: ο Γκρέγκορ πεθαίνει ολομόναχος, αφήνοντας πίσω του μια αναγεννημένη, όλο ελπίδες πια, οικογένεια. Ο Σουρούπης κλείνεται σε φρενοκομείο, αφήνοντας πίσω του μια πιο "λογική" κι "εξυγιασμένη" κοινωνία. Ο Kafka κι ο Σκαρίμπας επιλέγουν, στα σατιρικά αυτά έργα τους, να εξορίσουν, να θανατώσουν ή να εξαφανίσουν τους ήρωές τους, επιτυγχάνοντας, παρά τα φαινόμενα, μιας πρώτης τάξεως εκδίκηση. Αυτοκαταστροφική μεν, σίγουρα όμως εκδίκηση, σίγουρα όμως επίθεση.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Anderson Mark M., *Kafka's Clothes Ornament and Aesthetism in the Habsburg Fin de Siècle*, Clarendon Press, Oxford 2002
2. Bech Evelyn Torton, *Kafka and the Yiddish Theater Its Impact on His Work*, The University of Wisconsin Press, Madison Milwaukee and London 1971
3. Croeber Carl, *Romantic Fantasy and Science Fiction*, Yale University Press, New York and London 1988
4. Dickstein Morris, *A Mirror in the Roadway Literature and the Real World*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005
5. *Fantastic Literature, A Critical Reader*, David Sadner (ed.), Westport Connecticut London 2004
6. Feinberg Leonard, *Introduction to Satire*, The Iowa State University Press, Ames Iowa 1976
7. Friebman Maurice, *Problematic Rebel Melville, Dostoievsky, Kafka, Kamus*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1970
8. Highet Gilbert, *The Anatomy of Satire*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1962
9. Hodgart Matthew, *Satire*, World University Library, London 1969
10. <http://victorian.fortunecity.com/vermeer/287/nabocov-s-metamorphosis.htm>.
11. Hume Kathryn, *Fantasy and Mimesis Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York and London 1984
12. *Impossibility Fiction Alternativity- Extrapolation- Speculation*, Derek Littlewood Peter Stockwell (ed.), Rodopi Amsterdam Atlanta G.A. 1996
13. Josipovici Gabriel, *The Lessons of Modernism and Other Essays*, The Magmillan Press ltd, London and Basingstoke 1977
14. Karl Frederick R., *Representative Man*, International Publishing Corporation, New York 1993
15. Kayser Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, Columbia University Press, New York 1981
16. *Magical Realism Theory History Community*, Lois Parkinson Zamora Wendy B. Faris (ed.), Duke University Press, Durham and London 1995

17. Massey Irving, *The Gaping Pig Literature and Metamorphosis*, University of California Press, Berkeley Los Angeles London 1976
18. *Necessary Angels Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin and Scholem*, Robert Alter (ed.), Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1991
19. Rabkin Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton New Jersey 1976
20. Siebers Tobin, *The Romantic Fantastic*, Cornell University Press, Ithaca and London 1984
21. *Spectrum of the Fantastic, Selected Essays from the Sixth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Donald Palumbo (ed.), Greenwood Press, New York Westport Connecticut London 1988
22. Stern J. P., *The World of Franz Kafka*, Weidenfeld and Nicolson, London 1980
23. *The Mechanical God Machines in Science Fiction*, Thomas P. Punn (ed.), Greenwood Press, Westport Connecticut London 1982
24. *The Uncanny, Art and Literature*, τομ. 14 Pelican Freud Library, σ. 336-376
25. *Translation and Power*, Maria Tymoczko Edwin Gentzler (ed.), University of Massachusetts Press, Amherst and Boston 2002
26. Warner Marina, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds Ways of Telling the Self*, University Press, Oxford 2002
27. Yannakakis Eleni, *The Solo of Madness*, Μολυβδοκονδυλοπελεκητής τχ. 3 (1991), σ. 253-289

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

28. Abrahms M. H., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων Θεωρία Ιστορία Κριτική Λογοτεχνίας*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά- Σοφία Χατζηιωαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005
29. Benjamin Walter, *Φραντς Κάφκα*, μτφ. Στέφανου Ροζάνη, Έρασμος, Αθήνα 1980
30. Freud Sigmund, *Το Υποσυνείδητο και το Χιουμοριστικό Πνεύμα- Η βαθύτερη Σύνδεση Υποσυνειδήτου- Ονείρου και Αστειολογίες*, Βιβλιοθήκη για Όλους, Αθήνα 1962

31. Frey Northrop, *Ανατομία της Κριτικής- Τέσσερα Δοκίμια*, μτφ. Μαριζέτα Γεωργούλια: *Το Μυστικό και το Παράδειγμα*, Gutenberg, Αθήνα 1996
32. *Για τον Σκαρίμπα Εισαγωγή – Ανθολόγηση Κειμένων*, Κατερίνα Κωστίου (επιμ.), Αιγαίον, Λευκωσία 1994
33. Γκίκας Σ.- Δρακόπουλος Δ.- Ευαγγέλου Ι.- Ρώμας Χ., *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Σαββάλας, Αθήνα 1997
34. Γιάννου Γκουστάβ, *Κουβεντιάζοντας με τον Κάφκα*, Κέδρος, Αθήνα 1978
35. Kafka Franz, *Η Μεταμόρφωση*, μτφ. Δημ. Στ. Δήμου, Ροές, Αθήνα 2001
36. Kafka Franz, *Γράμμα στον Πατέρα*, Εκδ. Οίκος Ν. Δαμιανού, Νέα Εποχή, Αθήνα
37. Kafka Franz, *Γράμματα στη Μίλενα*, μτφ. Β. Τομανάς, Ελληνιστικές Εκδόσεις Πρόδρομος Κυρκόπουλος, Θεσσαλονίκη 1952
38. Kafka Franz, *Τα Ημερολόγια*, μτφ. Αγγέλα Βερυκοκάκη, Εξάντας, Αθήνα 1998
39. Κεντρωτής Γιώργος, *Ο Μαιτρ του Φάλτσου και τα Νευρόσπαστά του*, Διαβάζω τχ. 269 (1991), σ. 28-34
40. Κοκόλης Ξ. Α., *Άνθρωποι και μη: τα Όρια της Φαντασίας στο Σκαρίμπα Μελέτες και Σημειώματα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001
41. Κωστίου Κατερίνα, *Η Ποιητική της Ανατροπής Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ στο Αφηγηματικό Έργο του Γιάννη Σκαρίμπα*, Διατριβή επί Διδακτορία, Θεσσαλονίκη 1995
42. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Πρόσωπα Έργα Ρεύματα Όροι*, Πατάκη, Αθήνα 2007
43. Μαράκα Λίλα, *Κάφκα Μπύχνερ Ράις Δοκίμια*, Διογένης, Αθήνα 1977
44. Μαρκαντωνάκης Γεράσιμος, *Βασικό Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, Gutenberg, Αθήνα 1996
45. Μικέ Μαίρη, *Μεταμφιέσεις στη Νεοελληνική Πεζογραφία (19ος- 20ός αιώνας)*, Κέδρος, Αθήνα 2001
46. Μπερκσόν Ανρί, *Το Γέλιο Δοκίμιο για τη Σημασία του Κωμικού*, εκδ. Γερ. Αναγνωστίδης, Αθήνα
47. Παναγιωτούνης Πάνος Ν., *Γιάννης Σκαρίμπα Ο Ιδαλγός της Χαλκίδας*, Εταιρία Ελληνικού Βιβλίου, Αθήνα 1986
48. Παπαδάκης Γιώργος Π., *Οι Δρόμοι του Φανταστικού Θεωρητικές Προσεγγίσεις Απόψεις και Διηγήματα*, Οξύ, Αθήνα 2005

49. Πολίτη Τζίνα, *Στα Όρια της Γραφής Δοκίμια για τους Μπέκετ, Κάφκα, Τζόνς*, Άγρα, Αθήνα 1999
50. Pollard Arthur, *Σάτιρα*, Ερμής, Αθήνα 1972
51. René Micha, *Το Φανταστικό στον Κάφκα*, Διαβάζω τχ. 50 (1982), σ. 94
52. Ροζάνης Στέφανος, *Οι Πνευματικοί Προσανατολισμοί του Μεσοπολέμου και ο Ποιητής Γιάννης Σκαρίμπας*, Αθήνα 1970
53. Ροζέ Γκαρωντύ, *Για Έναν Ρεαλισμό Χωρίς Όρια Κάφκα- Πικάσσο*, μτφ. Θέμη Μπανούση, Εκδόσεις '70, Αθήνα
54. Σκαρίμπας Γιάννης, *Το Σόλο του Φίγκαρω*, Κατερίνα Κωστίου (επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα 1992
55. Σόνταγκ Σούζαν, *Αισθητική της Σιωπής*, Νεφέλη, Αθήνα 1983
56. Thomson Philip, *Το Γκροτέσκο*, Ερμής 1984
57. Τοντόροφ Τσβέταν, *Εισαγωγή στη Φανταστική Λογοτεχνία*, Οδυσσέας, Αθήνα 1991
58. Vitti Mario, *Η Γενιά του Τριάντα Ιδεολογία και Μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1995
59. Ζωγράφου Λιλή, *Σύγχρονός μας ο Κάφκα 110 Χρόνια από τη Γέννησή του (1883-1993)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999