

THE ZONE



Ηλίας Βουίτσης
Θανάσης Μήνας

Γιώργος Μαραγκός
Γιώργος Κυριαζής
Γιώργος Λαμπράκος

Όπως καταλάβατε το 5ο Τεύχος βγήκε με αρκετή καθυστέρηση, αφήνοντας ένα κενό 10 ολόκληρων μηνών από το προηγούμενο τεύχος. Αν και η ευθύνη για την καθυστέρηση είναι καθαρά δική μου, ομολογώ πως ίσως τα 4 προηγούμενα τεύχη σε ένα διάστημα 12 μηνών ίσως να ήταν υπερβολικά και για τους “πυντσονογράφους” μα και για τους αναγνώστες. Δεν είναι άλλωστε πρώτη φορά που μαθαίνουμε μέσα από τις πράξεις και από τα λάθη μας. Και η αλήθεια είναι πως ακόμα και η υπερβολική αισιοδοξία μα και η υπερβολική εμπιστοσύνη (στον εαυτό μας και στους άλλους) μπορεί να φτάσει στα όρια του λάθους.

Το περιοδικό αυτό είναι Labour of Love τόσο δικό μου όσο και των ανθρώπων που εδώ και δυο περίπου χρόνια έγραψαν γι’ αυτό (κι ακόμα κι αυτό ένιωσα πως παρανοήθηκε και παρεξηγήθηκε από κάποιους). Για όλους εμάς (πιστεύω) ο Rynchon είναι κάτι παραπάνω από ένας απλός συγγραφέας, είναι κάτι σαν την οδοντόκρεμα: η πρώτη σκέψη το πρωί και η τελευταία το βράδυ – αλλά και με αρκετές δόσεις στα ενδιάμεσα. Το Zone είναι άμεσο αποτέλεσμα αυτής μας της σχέσης και όλα τα υπόλοιπα είναι μάλλον περιττά.

Χρωστάω ένα μεγάλο ευχαριστώ σε όλους τους συμμετέχοντες, μα και σε όλους που στήριξαν το περιοδικό τα τελευταία 2 χρόνια. Ξέρετε εσείς.

Βασίλης Δρόλιας



«No one knows what it's like /To feel these feelings/Like I do/And I blame you»

The Who «Behind Blue Eyes»

«Σχετικά με την παράνοια που συχνά παρατηρείται υπό την επήρεια του ναρκωτικού, δεν υπάρχει τίποτε το αξιοσημείωτο. Όπως και άλλα είδη παράνοιας, δεν είναι παρά η απαρχή της ανακάλυψης ότι όλα συνδέονται μεταξύ τους, τα πάντα μέσα στη Δημιουργία, πρόκειται για μια δευτερεύουσα φώτιση – δεν είναι η εκτυφλωτική συνειδητοποίηση ότι όλα είναι Ένα, αλλά ότι τουλάχιστον συνδέονται, και ίσως αυτός να είναι ένας δρόμος που οδηγεί στο εσωτερικό για κάποιους σαν τον Τσιτσέριν που κρατιούνται στις παρυφές...»

Το Ουράνιο Τόξο της Βαρύτητας

Οι γλόμπτοι, διάσπαρτοι σε διάφορα σημεία, φωτίζουν την αφηγηματική τροχιά του Ουράνιου Τόξου της Βαρύτητας (ΟΤΒ) (1):

1. «Προσπάθησε να συγκρατηθείς, φιλαράκο, πανικοβλήσου αν θες αλλά αργότερα, όχι εδώ... Οι αχνοί γλόμπτοι του αποχωρητηρίου σκουραίνουν τα χιλιάδες παλιά συγκεντρωμένα στίγματα από νερό και σαπούνη στους καθρέφτες σε ένα φτέρωμα από σύννεφα, δέρμα και καπνό, καθώς περνάει το κεφάλι

του από μπροστά, λεμονί και μπεζ, καπνός και λάδι μαύρος και καστανός σαν μισόφωτο, πολύ αόριστα θρυμματισμένος, αυτή είναι η υφή», σελ.171.

2. ««Ήταν αποτυχία», άρχισε ο Φραντς κάτω από την ηλεκτρική τους λάμπα (σ.σ.: ο Π. γράφει electric bulb αλλά ο Γ. Κυριαζής μεταφράζει λάμπα) στις τρεις ή τέσσερις το πρωί, μ' ένα αχνό χαμόγελο στο πρόσωπό του, «απέτυχε, Λένι, κι όμως όλοι μιλάνε για επιτυχία! Είκοσι χιλιόγραμμα ώθησης, κι αυτό μόνο για λίγα δευτερόλεπτα, αλλά κανείς δεν το είχε ξανακάνει. Δεν μπορούσα να το πιστέψω, Λένι, είχα δει κάτι που κανείς δεν είχε δει ποτέ πριν...», σελ. 221.

3. «Η Λένι βρίσκει ένα καναπέ σε μια ήσυχη γωνιά ενός δωματίου γεμάτου Κινέζικο ελεφαντόδοντο και μεταξένια ταπετσάρια, ξαπλώνει πάνω του, με τη μια γάμπα να κρέμεται, και προσπαθεί να ηρεμήσει. Ο Φραντς τώρα θα έχει γυρίσει στο σπίτι του από το πεδίο δοκιμών, βλεφαρίζοντας κάτω από το γλόμπτο, καθώς η Φράου Ζίλμπερσλακ που μένει δίπλα τού δίνει το τελευταίο μήνυμα της Λένι. Τα μηνύματα απόψε, πάνω στα φώτα του Βερολίνου...

νέον, λάμπες πυράκτωσης, άστρα... τα μηνύματα μπλέκουν και σχηματίζουν ένα δίκτυο πληροφοριών απ' όπου κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει», σελ 225.

4. ««Καλή τύχη», λέει ο Τάνβιτι, εννοώντας το, ενώ το χέρι του ήδη απλωνόταν για να πιάσει το γλυκό κι απαλό κώλο της Υβόν. Λεπτά γεμάτα ανφιβολία, ναι ναι... Ο Σλόθροπ ανεβαίνει σκάλες στρωμένες με κόκκινη μοκέτα (Καλώς Ήρθατε Κύριε Σλόθροπ Καλώς Ήλθατε στο Οικοδόμημά Μας Ελπίζουμε Η Διαμονή Σας Εδώ να Είναι Ευχάριστη), ενώ νύμφες από μαλαχίτη και σάτυροι ακινητοποιημένοι πάνω στο κυνηγητό, αειθαλής πάνω στα σιωπηλά κεφαλόσκαλα, κοιτάζουν ψηλά, προς ένα μοναχικό γλόμπο στην κορυφή...», σελ 262.

5. «Μια φωνή από κάποιο κελί πολύ μακρινό για να μπορέσουμξε να εντοπίσουμε απαγγέλει μονότονα: «Είμαι ο προστάτης του Θρόνου...». Εδώ μέσα, οι περισσότερο ενοχλητικές υπερβολές της εποχής των Ουίγων έχουν αφαιρεθεί από το καλέμι ή έχουν βαφτεί από πάνω. Δεν υπάρχει λόγος να ταράζονται οι τρόφιμοι. Όλα είναι σε ουδέτερους τόνους, απαλή διαρρύθμιση, ιμπρεσιονιστικές γκραβούρες στους τοίχους. Μόνο το μαρμάρινο πάτωμα έχει μείνει το ίδιο, και κάτω από τις λάμπες (bulbs στο πρωτότυπο) λαμπυρίζει σαν νερό», σελ 311.

6. «Δείχνει την κάρτα του Ουόξουινγκ. Η ηλικιωμένη γυναίκα τού χαρίζει ένα εκπληκτικό χαμόγελο, και τα δυο της δόντια την αριστερή πλευρά ακτινοβολούν στο φως των καινούργιων νυχτερινών γλόμπων. Του γνέφει με τον αντίχειρα προς το πάνω πάτωμα και μετά κάνει μια χειρονομία που είναι είτε το V, το σήμα της νίκης, είτε κάποιο ξόρκι από τη μακρινή επαρχία ενάντια στο κακό μάτι που κάνει το γάλα να ξινίζει. Ό,τι και είναι, πάντως, του καγχάζει σαρκαστικά», σελ. 341.

7. «Οι γεννήτριες των εγκαταστάσεων παρέχουν ακόμη ρεύμα. Σπάνια, κάποιος γυμνός γλόμπος θα σκοτεινιάσει μια περιοχή φωτός. Όπως το σκοτάδι εξορύσσεται μια μεταφέρεται από τόπο σε τόπο σα μάρμαρο, έτσι και ο γλόμπος είναι το καλέμι που το βγάζει από την αδράνειά του, και έχει γίνει μια από τις μεγάλες μυστικές απεικονίσεις της Ταπεινοφροσύνης, των μαζών που έχει αγνοήσει ο Θεός και η Ιστορία», σελ.398.

8. «Είναι πια βράδυ, και κάθε γραφείο σ' αυτό

το αωιδωτό, σχεδόν υπαίθριο εξώστεγο έχει το δικό του πυρακτωμένο φως. Οι νάνοι κάθονται εδώ έξω τη νύχτα, με μόνο τους γλόμπους τους να λάμπουν υπό αίρεση, ανασφαλείς ... μπορεί πολύ εύκολα να πέσει σκοτάδι, μέσα στο επόμενο δευτερόλεπτο ... Κάθε νάνος δουλεύει στο σχεδιαστήριό του. Δουλεύουν μέχρι αργά. Υπάρχει κάποια προθεσμία – δεν είναι σαφές αν δουλεύουν υπερωρίες για να την προλάβουν ή αν έχουν ήδη αποτύχει και τώρα τιμωρούνται», σελ. 399-400.

9. «Λίμνες φωτός, ολκοί σκότους. Η τσιμεντένια επίστρωση του τούνελ έχει υποχωρήσει μπροστά στον ασβέστη πάνω από σβολιασμένες επιφάνειες, που μοιάζουν ψεύτικες σαν το εσωτερικό σπηλιάς σε λούνα παρκ. Οι είσοδοι στα δευτερεύοντα τούνελ περνούν δίπλα σαν κουρδισμένοι αυλοί με ροή αέρα στα στόμιά τους ... κάποτε, οι τórνοι στρίγκλιζαν, οι κεφάτοι μηχανοτεχνίτες έδιναν μάχες μεταξύ τους με μικρά χάλκινα κουτάκια από γράσο ... αρθρώσεις μάτωναν πάνω σε τροχούς λείανσης, πόροι, ρυτίδες και νύχια καρφώνονταν από τις λεπτές σχίζες του ατσαλιού ... σωλήνες από κράματα και γυαλί που συστέλλονται τρίζοντας στον αέρα που έχει την αίσθηση του καταχείμνου, και κεχριμπαρένιο φως τρέχει μέσα σε φάλαγγες από μικρούς γλόμπους με νέον. Κάποτε όλα αυτά συνέβησαν. Είναι δύσκολο εδώ κάτω στο Μιτελβέρκε να ζεις για πολύ στο παρόν», σελ. 403.

10. «Η μετα-A4 ανθρωπότητα κινείται, σφυροκοπά, και φωνάζει μέσα στα τούνελ. Ο Σλόθροπ διακρίνει πολίτες με χακί και κονκάρδες, κράνη με το σήμα GE, και μερικές φορές του κάνουν κάποιο νεύμα, με γυαλιά να αστράφτουν κάτω από το μακρινό γλόμπο, συνήθως όμως τον αγνοούν», σελ. 404.

11. «Τα καθήκοντα του Πέκλερ στο Μιτελβέρκε ήταν ανιαρά: υλικά, προμήθειες. Κοιμόταν σε μια κουκέτα δίπλα σ' έναν τοίχο από δυναμιτισμένη πέτρα βαμμένη άσπρη, μ' ένα γλόμπο πάνω από το κεφάλι του που έμενε αναμμένος όλη τη νύχτα. Ονειρευόταν ότι ο γλόμπος ήταν αντιπρόσωπος του Βάισμαν, ένα πλάσμα που η ψυχή του ήταν το νήμα της πυράκτωσης. Έκαναν μακροσκελείς ονειρο-διαλόγους των οποίων την ουσία ο Πέκλερ δεν μπόρεσε ποτέ να θυμηθεί. Ο γλόμπος του εξηγούσε την πλοκή με λεπτομέρεια — ήταν πιο επιβλητικό και εκτεταμένο απ' ότι θα μπορούσε ποτέ να φανταστεί

ο Πέκλερ, πολλές νύχτες έμοιαζε με μουσική, και το συνειδητό του κινούνταν μέσα στο ηχητικό τοπίο, παρατηρητικό, υπάκουο, ακόμα σχετικά ασφαλές, αλλά όχι για πολύ», σελ. 565.

12. «Ο Σλόθροπ χαιρετά, υποθέτει πως θα θέλει να μείνουν μόνοι, και βρίσκει τη σκάλα που οδηγεί στο μπαρ. Το μπαρ είναι στολισμένο με γιορταστικές γιρλάντες από λουλούδια και ηλεκτρικούς γλόμπους, και γεμάτο ντουζίνες κομφοντυμένους επισκέπτες, ξεκινούν αυτό το ζωηρό τραγούδι:», σελ. 611.

13. «Έτσι, έχασε την εύνοια τους. Έτσι, δεν είχε πια Χλωροδύνη. Έτσι, έτυχε να συναντήσει το μεσάζοντα Βίμπε στο δρόμο, στο Βερολίνο, κάτω από τη μαρκίζα ενός θεάτρου της οποίας οι νοήμονες γλόμποι τους επέβλεπαν, σαν γραφική παράταξη κομπάρσων, σαν μάρτυρες σε σοβαρές και ιστορικές συναντήσεις. Έτσι είχε φτάσει στην Ονειρίνη, και το πρόσωπο του θλιμμένου πλανήτη της αναδιαμορφώθηκε στη στιγμή», σελ. 613.

14. «Η Μπιάνκα δεν είναι στο μηχανοστάσιο. Ο Σλόθροπ κάνει βόλτες μέσα στο τρεμάμενο φως από τους γλόμπους, ανάμεσα σε όγκους καλυμμένους με αμίαντο, καίγεται κάνα δυο φορές εκεί που λείπει η μόνωση, ψάχνει μέσα σε ωχρές εσοχές, σε σκιές, κι αναρωτιέται για τη δική του μόνωση εδώ πέρα», σελ. 636.

15. «Βγαίνουν όταν το λυκόφως σβήνει. Είναι ένα νωχελικό καλοκαιριάτικο απόγευμα εδώ στο Πεενεμύντε. Ένα σμήνος πάπιες περνά από πάνω, προς τα δυτικά. Δεν υπάρχουν Ρώσοι τριγύρω. Ένας μοναχικός γλόμπος είναι αναμμένος πάνω από την είσοδο στην αποθήκη», σελ. 668.

16. «"Α". Σπρώχνουν τον Σπρίνγκερ από μια άλλη πόρτα, την οποία ο Σλόθροπ κλείνει με σύρτη και σπρώχνει από πίσω μια βαριά αρχειοθήκη, και μετά ανεβάζουν σέρνοντας τον Σπρίνγκερ σε μια σκάλα και μετά σ' ένα μακρύ, ίσιο διάδρομο, που φωτίζεται από έξι ή επτά γλόμπους, ενώ τα μεταξύ τους διαστήματα είναι πολύ σκοτεινά. Στους πλευρικούς τοίχους, από το πάτωμα ως το ταβάνι, υπάρχουν χοντρές δεσμίδες καλωδίων μέτρησης.

«Την πατήσαμε», λέει αγκομαχώντας ο Νέρις. Έχουν 150 μέτρα για να φτάσουν στο οχυρό μετρήσεων, και η μόνη κάλυψή τους είναι οι σκιές ανάμεσα στους γλόμπους. Το μόνο που έχουν να κάνουν αυτοί οι τύποι για να τους πετύχουν είναι να ρίξουν κάποιες σκόρπιες ριπές», σελ. 676.

17. «Οι δίνες στο πλήθος διαλύονται γρήγορα, τα κοσμήματα πέφτουν στο οδόστρωμα, τα τσιγάρα σκορπίζονται και ποδοπατιούνται από τους πανικόβλητους πολίτες που τρέχουν, ανάμεσα σε σκόρπια ρολόγια, πολεμικά παράσημα, μεταξωτά υφάσματα, τυλιγμένα χαρτονομίσματα, ροδοψημένες πατάτες, με μάτια γουρλωμένα από την τρομάρα, μακριά παιδικά γάντια με στραβωμένα δάκτυλα στραμμένα προς τον ουρανό, σπασμένους γλόμπους, παριζιάνικες παντόφλες, χρυσές κορνίζες που περιβάλλουν νεκρές φύσεις από κροκάλες, δαχτυλιδία, καρφίτσες, και κανείς δεν πρόκειται να διεκδικήσει τίποτε απ' αυτά, όλοι φοβούνται τώρα», σελ. 751.

18. «Την επόμενη μέρα, γύρω στο μεσημέρι, μπαίνουν σε μια μαραμένη πόλη, μόνη της στην ακτή της Βαλτικής, που αργοσβήνει εξαιτίας της απουσίας παιδιών. Η πινακίδα πάνω από την πύλη, με καμένους γλόμπους και άδειες υποδοχές, γράφει ΤΣΒΕΛΦΚΙΝΤΕΡ», σελ. 758.

19. «Κάτω από μια ψυχρή ομπρέλα από γυμνούς γλόμπους, είναι μαζεμένο ένα πλήθος στρατιωτικού προσωπικού, αμερικάνοι ναύτες, βοηθητικά κορίτσια της NAAFI και γερμανίδες φροϊλάιν. Όλοι τους συναδελφώνονται επαίσχυντα...», σελ. 781.

20. ««Στοιχηματίστε, ναι-ναι, η αναλογία είναι 50/50», ανακοινώνει ο αβρός κρουπιέρης Μποντίν, καθώς ανοίγει δρόμο ανάμεσα στα συγκεντρωμένα κορμιά, πολλά από τα οποία δεν είναι καν όρθια, με το ένα του χέρι να κρατάει ένα μάτσο κατοχικά χαρτονομίσματα. Με το άλλο, πού και πού, τραβάει το μεγάλο κολάρο από το χιτώνιο του και φυσάει εκεί τη μύτη του, και φαίνονται οι μύξες στο στρίφωμα, και οι γλόμποι από πάνω χορεύουν στο ρεύμα αέρα που δημιουργήσε, και οι πολλαπλές σκιές του πετάγονται προς όλες τις κατευθύνσεις και συγχωνεύονται με άλλες», σελ. 783.

Η ιστορία του Βύρωνα του Γλόμπου παρεμβάλλεται στην αφήγηση της Αντιδύναμης όταν ο Έντι Πενσιέρο, οπαδός της αμφεταμίνης και ειδήμων στα ρίγη, καλείται να κουρέψει έναν συνταγματάρχη που κάθετα και περιμένει κάτω από έναν ηλεκτρικό γλόμπο και που παίρνει ρεύμα από τον Πάντι («Ελέκτρο») Μακ Γκόνιγκλ, έναν Ιρλανδό από το Νιου Τζέρσι, έναν:

«από τα εκατομμύρια ενάρτεων και προσαρμοσμένων φτωχών που ξέρετε από τον κινηματογράφο [...] Με τημανιβέλα του, ο νεαρός Πάντι εφαρμόζει μια άλλη μορφή του ταλέντου Έντι, μόνο που αυτός εκπέμπει, δεν λαμβάνει. Ο γλόμπος φαίνεται να καίει σταθερά, αλλά αυτό είναι απλώς μια διαδοχή ηλεκτρικών κορυφών και κοιλάδων, που περνούν σε μια ταχύτητα που εξαρτάται από το πόσο γρήγορα γυρνάει τημανιβέλα ο Πάντι. Το νήμα μέσα στο γλόμπο χάνει τη φωτεινότητά του αρκετά αργά πριν έλθει η επόμενη κορυφή, και αυτό είναι που μας ξεγελά και νομίζουμε πως βλέπουμε ένα σταθερό φως. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια ανεπαίσθητη εναλλαγή φωτός και σκότους. Συνήθως ανεπαίσθητη. Το μήνυμα δεν είναι ποτέ συνειδητό εκ μέρους του Πάντι. Στέλνεται από τους μύες και το σκελετό του, από το κύκλωμα του σώματός του που έχει μάθει να δουλεύει σαν πηγή ηλεκτρικής ισχύος», σελ. 844.

Και:

«Φαίνεται πως αυτός ο γλόμπος πάνω από το κεφάλι του συνταγματάρχη μας είναι ο ίδιος ηλεκτρικός λαμπτήρας (bulb στο πρωτότυπο) της Όσαρμ δίπλα στον οποίο κοιμόταν ο Φραντς Πέκλερ στο ράντζο του στις υπόγειες πυραυλικές εγκαταστάσεις στο Νορντχάουζεν. Στατιστικά (έτσι λένε Εκείνοι), ένας στις τόσες χιλιάδες γλόμπους θα είναι τέλειος, όλες οι τριγωνικές ζεύξεις θα είναι ακριβείς, κι έτσι δεν θα πρέπει να εκπλαγούμε που αυτός εδώ ζει ακόμα και καίει φωτεινά. Αλλά η αλήθεια είναι ακόμη πιο εκπληκτική. Αυτός ο γλόμπος είναι αθάνατος! Είναι στη ζωή από τη δεκαετία του είκοσι, έχει την παλιομοδίτικη μύτη στην άκρη και είναι λιγότερο αχλαδωτός από τις πιο πρόσφατες λάμπες. Έχει φοβερή ιστορία αυτός ο γλόμπος, αν μπορούσε να μιλήσει – εδώ που τα λέμε, μπορεί να μιλήσει. Υπαγορεύει τις μυϊκές διαμορφώσεις του Πάντι Μακ Γκόνιγκλ, που γυρίζει τημανιβέλα απόψε, έχουμε ένα βρόχο εδώ, με ανάζευξη μέσω του Πάντι, και πάλι στη γεννήτρια. Ιδού λοιπόν», σελ. 853.

Ο Βύρων, ένας γλόμπος προορισμένος να κατασκευαστεί στην ουγγρική Τούνγκσραμ επανεκχωρείται την τελευταία στιγμή στην Όσαρμ,

στο Βερολίνο. Τον πρωτοσυναντάμε μέσα στον Παράδεισο για Μωρά Γλόμπους (ΠΜΓ), μια γραφειοκρατική δεξαμενή ψευδαισθήσεων που διατηρεί η Επιχείρηση (το Σύστημα) με σκοπό την παροχή της όψης της ισχύος,

«της ισχύος ενάντια στη νύχτα, χωρίς την πραγματικότητα της», σελ. 852.

Βαριεστημένος με τα άλλα Μωρά Γλόμπους (ΜΓ), δυσανασχετεί εκεί μέσα περιμένοντας να τον κατασκευάσουν και έχει αναπτύξει ένα σωρό ψυχοσωματικές παθήσεις (εξανθήματα των ΜΓ, κολικό ΜΓ, και υπεραερισμό ΜΓ). Το πρόβλημα μ' αυτόν:

«είναι ότι είναι μια πολύ παλιά ψυχή που είναι φυλακισμένη μέσα στη γυάλινη φυλακή ενός ΜΓ», σελ. 852.

Και περνάει τον καιρό του μέχρι την ημέρα παραγωγής, καταστρώνοντας παρανοϊκά μεγαλεπήβολα σχέδια:

«θα οργανώσει όλους τους Γλόμπους, θα φτιάξει ένα κέντρο εξουσίας στο Βερολίνο, ήδη είναι γνώστης της Στροβοσκοπικής Τακτικής, το μόνο που έχεις να κάνεις είναι να μάθεις (σχεδόν σαν γιόγκα) την τεχνική τού να αναβοσβήνεις μ' ένα ρυθμό κοντά στα κύματα άλφα του ανθρώπινου εγκεφάλου και μπορείς να προκαλέσεις επιληπτική κρίση! Αλήθεια. Ο Μπάιρον έχει δει ένα όραμα με φόντο τα καθρόνια της οροφής της πτέρυγας του, 20 εκατομμύρια Γλόμπους να αρχίζουν να αναβοσβήνουν μαζί, και τους ανθρώπους να σφαδάζουν σε 20 εκατομμύρια δωμάτια σαν ψάρια στις παραλίες της Τέλειας Ενέργειας. Την επόμενη φορά, μερικοί από μας θα εκραγούν. Χα-χα. Ναι, θα εξαπολύσουμε τους Καμικάζι μας! Έχετε ακούσει για το Κιργίσιο Φως; Ε, λοιπόν, εκείνο είναι σαν τον κύκλο της πυγολαμπίδας μπροστά σ' αυτό που θα — α, δεν έχετε ακούσει για το — καλά, τόσο το χειρότερο. Γιατί μερικοί Γλόμπους, ας πούμε ένα εκατομμύριο, ένα 5% του αριθμού μας, είναι πρόθυμοι να καούν σε μια μεγαλόπρεπη έκρηξη, αντί να περιμένουν υπομονετικά να τελειώσουν οι ώρες λειτουργίας τους που προβλέπει η σχεδιάσή τους ... Έτσι, ο Μπάιρον ονειρεύεται την Αντάρτικη Δύναμη Κρούσης του, θα τους εξοντώσει όλους αυτούς, τον Χέρμπερτ Χούβερ,

τον Στάνλεϊ Μπόλντουιν, όλους, με μια συντονισμένη έκρηξη στη μούρη τους», σελ. 853.

Γρήγορα ο Μπαίρον μαθαίνει για την Φίμπους, ένα διεθνές καρτέλ που καθόριζε τις τιμές και τη διάρκεια λειτουργίας όλων των γλόμπων στον κόσμο, και καταλαβαίνει ότι, με δεδομένη αυτήν την κατάσταση γενικής καταπίεσης, πρέπει να αρχίσει από το μηδέν. Αρχίζει να μαθαίνει: την Αγάπη — μέσω της απώλειας των συντρόφων γλόμπων. Αποδέχεται την αθανασία του:

«σύντομα γίνεται ένας Μόνιμος Γέρος», σελ. 854.

και μέσω αυτής μαθαίνει και τη Σιωπή:

«...μια σιωπή που κρύβει πολλά, ίσως τα πάντα», σελ. 855.

Η Φίμπους δεν γνωρίζει από την αρχή ότι ο Βύρων είναι αθάνατος. Θορυβείται όμως στις 600 ώρες λειτουργίας και αρχίζει να τον παρακολουθεί. Στις 800 ώρες λειτουργίας, ένας αντιπρόσωπος του καρτέλ πηγαίνει στο γυναικείο τεκέ όπου λάμπει ο Μπαίρον για να το μεταφέρει στο υπόγειο ενός υαλουργού που φοβάται τη νύχτα και τον κρατά μόνιμα αναμμένο. Στις 1000 ώρες το καρτέλ στέλνει ένα εκτελεστή αλλά ο Μπαίρον σώζεται από ένα χαμίνι των δρόμων της Βαϊμάρης που τον κλέβει. Και αρχίζει το κυνηγητό του Βύρωνα από τους μπάτσους του καρτέλ και η τρελή (αλλά προκαθορισμένη):

«δεν υπάρχει δρόμος διαφυγής για τον Μπαίρον, είναι καταδικασμένος σε μια ατέρμονη εναλλαγή από υποδοχές και κλέφτες γλόμπων», σελ. 856.

διαδρομή του: με το χαμίνι φτάνει στο Αμβούργο, πουλιέται σε μια μορφινομανή πόρνη, βρίσκεται βιδωμένος στον κώλο ενός λογιστή, από εκεί ταξιδεύει μέσα από τους αποχετευτικούς αγωγούς μέχρι τις εκβολές του Έλμπε και για μέρες επιπλέει στη Βόρεια Θάλασσα, κάνει μια στάση σε ένα ξενοδοχείο, επιστρέφει στην ηπειρωτική χώρα στα χέρια ενός παπά, περνά στην κατοχή ενός σχισματικού Λουθηρανού που του αρέσει να ντύνεται με ρωμαιοκαθολικά άμφια και να ευλογεί τους παρευρισκόμενους σε ναζιστικά συλλαλητήρια, πέφτει στο έδαφος, τον προσπερνάνε εκατοντάδες χιλιάδες μπότες και παπούτσια χωρίς να τον αγγίξουν, ώσπου

να καταλήξει στα χέρια ενός Εβραίου ρακοσυλλέκτη που τον κρατά 15 χρόνια μακριά από τις κακοτυχίες και την Φίμπους.

Στο μεταξύ ο Βύρων έχει συνειδητοποιήσει ότι πρέπει να διαφωτίσει τους κοντινούς του γλόμπους για την υποχθονιότητα του καρτέλ και την ανάγκη αλληλεγγύης εναντίον του. Οι γλόμπους πρέπει να προχωρήσουν και άλλες δραστηριότητες πέρα από την απλή μεταβίβαση ενέργειας με τη μορφή φωτός: «Αλλά υπάρχουν κι άλλες συχνότητες, πάνω και κάτω από το ορατό φάσμα. Οι Γλόμπους μπορούν να εκπέμψουν θερμότητα. Οι Γλόμπους μπορούν να προσφέρουν ενέργεια για να μεγαλώσουν τα φυτά, παράνομα φυτά, μέσα σε ντουλάπες, ας πούμε. Οι Γλόμπους μπορούν να διαπεράσουν το κοιμισμένο μάτι, και να δράσουν στα όνειρα των ανθρώπων», σελ. 859-860.

Αναπόφευκτα προκύπτουν και οι αντι-Μπαίρονιστές, ρουφιάνοι, καταδότες και όλοι οι ομόλογοι. Εν τέλει:

«Είναι καταδικασμένος να συνεχίσει για πάντα να ξέρει την αλήθεια και να είναι ανήμπορος να αλλάξει οτιδήποτε», σελ. 861.

Τι δουλειά έχουν τόσοι γλόμπους, πέρα από αυτούς που απλώς εξυπηρετούν την περιγραφή (λίγες φορές νομίζω); Τι υπονοεί ο Πίντσον (Π) με αυτή την «καρτούν» αφηγηματική παρεμβολή/παραβολή; Τι/Ποιος είναι ο Βύρων; Γιατί δυσανασχετεί στον ΠΜΓ και τι συμβολίζει αυτός; Ακυρώνεται το προμηθεικό του σχέδιο; Ή όχι; Ποια η σημασία του Δικτύου και η «προφητεία» του κυβερνοχώρου; Τα ερωτήματα μπορούν να συνεχιστούν με εκθετικό ρυθμό; Εδώ θα μείνω περισσότερο στον πιθανό διφυή συμβολισμό των γλόμπων ως διανοούμενων/ διαφωτιστών αλλά και ως μελών της καταπιεσμένης τάξης και ό,τι περαιτέρω μπορεί να σημαίνει αυτό, και θα θίξω τις πιθανές γνωστικιστικές υποδηλώσεις της παρεμβολής/παραβολής και τον τρόπο με τον οποίο αφήνεται να φανεί η ύπαρξη μιας εσωτερικής Γνώσης που οδηγεί ή δεν οδηγεί στην υπερβατική κατανόηση του κόσμου. Δεν θα προχωρήσω στη συζήτηση πολλών άλλων ενδιαφερόντων θεμάτων που θίγονται στην «αλλόκοτη» αυτή παρεμβολή, με πρώτο και καλύτερο το Δίκτυο και την «προφητεία» του κυβερνοχώρου που απαιτούν ξεχωριστή διαπραγμάτευση (όχι χωρίς να σχετίζονται με όσα

θίγονται εδώ).

Ας ξεκινήσω με τον ίδιο τον γλόμπο: Γιατί Βύρων και όχι Γκέτε (ή Γουόρντγουορθ ή Τζόις ή Γκράουτσο (Μαρξ) ή Όσκαρ (Γουάιλντ)), αναρωτιέται ο Μπλουμ (2); Και αποφαίνεται ότι πρέπει να είναι Μπάιρον γιατί ο γλόμπος μας είναι ο Τσάιλντ Χαρολντ μέσα στη Ζώνη, το πρότυπο του ρομαντικού Προμηθέα, ο απόλυτος βυρωνικός ήρωας. Και, σε μεγάλο βαθμό, φαίνεται να έχει δίκιο. Αν απαριθμήσουμε τα χαρακτηριστικά του βυρωνικού ήρωα, θα δούμε ότι πολλά από αυτά ταιριάζουν, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, στο γλόμπο. Δεν είναι ο συνηθισμένος θετικός ήρωας, αφού έχει πολλά σκοτεινά σημεία. Είναι υπερευαίσθητος, με βαθύ αυτοσεβασμό, σίγουρος για τον εαυτό του, απομακρυσμένος από την κοινωνία (πολλές φορές εξόριστος), παθιασμένος, κατηφής, διανοούμενος, υπερόπτης, επαναστάτης και, ενίοτε (λόγω της, εν πολλοίς, ακυρωμένης από την πραγματικότητα επαναστατικότητάς του), μηδενιστής. Και ο γλόμπος έχει το δικό του προμηθεϊκό όραμα, συνεχίζει ο Μπλουμ, ομόλογο με αυτό του συνονόματου του ευγενούς ποιητή που οραματιζόταν να οδηγήσει τους Έλληνες στη ελευθερία: να οργανώσει όλους τους γλόμπους σε μια Αντάρτικη Δύναμη Κρούσης εναντίον των καταπιεστών τους ανθρώπων, και μάλιστα ανθρώπων σαν τον Χούβερ και τον Μπόλντουιν.

Οι γλόμποι, αποχαυνωμένοι μέσα στον ειδικά σχεδιασμένο ΠΜΓ, χρειάζονται αφύπνιση. Εδώ ακούγεται ο λόγος για τον Μονοδιάστατο Άνθρωπο (3): Θύμα της καταπίεσης που ταυτίζεται με το *αργιόρι υλικό* της επιστήμης και της τεχνικής, με την έννοια πως στην επιστήμη και την τεχνική σαν τέτοιες ενυπάρχει ένα στοιχείο εκμετάλλευσης και κυριαρχίας, πρέπει να χειραφετηθεί με ένα ριζικά νέο τύπο επιστήμης και τεχνικής. Για τον Π., ο νέος τύπος επιστήμης και τεχνικής θα πρέπει να είναι συντριπτικός: η Στροβοσκοπική Τακτική που με το να αναβοσβήνει ένας γλόμπος με ένα ρυθμό κοντά στα κύματα άλφα του ανθρώπινου εγκεφάλου, θα προκαλέσει επιληπτική κρίση, οι Καμικάζι γλόμποι με τις συντονισμένες εκρήξεις στα μούτρα των καταπιεστών. Ακόμη περισσότερο, γίνεται ορατή η συμπάθεια του Π στο λουδιτισμό, τον οποίο εδώ εμφανίζει σε κάποιο βαθμό αντεστραμμένο/διασκευασμένο: είναι τα προϊόντα

του κατασκευαστικού διαφωτισμού, οι μηχανές (οι γλόμποι εδώ) που επιτίθενται κατά της εξουσίας (4).

Και ποιοι είναι αυτοί οι γλόμποι; Τι συμβολίζουν; Είναι η καταπιεσμένη τάξη που αποχαυνώνεται στον τεχνητό παράδεισο πιπιλίζοντας τα προϊόντα των εταιρικών μονοπωλίων περιμένοντας να μπει στη γραμμή παραγωγής, να τη φωτίσουν με την παρουσία τους, να δώσει περισσότερες πιπίλες για περισσότερα μωρά γλόμπους κ.ο.κ; Είναι οι διανοούμενοι που προετοιμάζονται στους γραφειοκρατικούς παραδείσους του συστήματος για να μεταδώσουν το φως, που σχεδιάστηκαν να μεταδώσουν:

«την όψη της ισχύος, της ισχύος ενάντια στη νύχτα, χωρίς την πραγματικότητά της»;

Και οι δύο αναγνώσεις είναι δυνατές και είναι συγκοινωνούσες.

Οι διανοούμενοι σε όλη την ιστορική τους διαδρομή, είτε ως Αιγύπτιοι γραφειοκράτες είτε ως φιλόσοφοι, νομοθέτες και ραβίνοι, στην ελληνορωμαϊκή και ιουδαϊκή αρχαιότητα, είτε ως ιερατικό-εκκλησιαστικό μόρφωμα στα μετέπειτα χριστιανικά χρόνια είτε ως διακριτή κοινωνική τάξη —όπως άρχισαν να διαμορφώνονται στη νεωτερικότητα από την αγγλική/αμερικανική/γαλλική πολιτική και βιομηχανική επανάσταση και μετά— ήταν σε στενή σχέση με την κάθε μορφή εξουσίας — επιχειρηματική ή θρησκευτικοπολιτική (η εβραϊκή «παραβατικότητα» εδράζεται στον αποκλεισμό που υφίσταντο οι Εβραίοι στη μεγαλύτερη διάρκεια των συγκεκριμένων ιστορικών περιόδων, αποκλεισμός θεολογικής βάσης, ως γνωστό, αλλά με ιδιαίτερη σημασία στη δημιουργία πολλών ενοχλητικών πολιτικών παρεκκλίσεων που καθοδηγήθηκαν από Εβραίους διανοούμενους). Οι διανοούμενοι που μπορούν να είναι κριτικοί σε οτιδήποτε εκτός από την ταξική τους υπόσταση και ως υποτιθέμενοι φορείς της γνώσης και της αυτογνωσίας της κοινωνίας, απέκρυσαν με συστηματικό τρόπο την αλήθεια και για τον κόσμο αλλά και για τον ίδιο τους τον εαυτό.

«Όλοι είναι ενθουσιασμένοι εκτός από τον Μπάιρον, που θεωρεί τα άλλα Μωρά Γλόμπους ένα μάτσο ηλίθιους. Απαιτεί συνεχή προσπάθεια για στρέψεις τις σκέψεις σου σε κάτι που να έχει νόημα», σελ. 852.

«Και ο μύθος γίνεται διαφωτισμός και η φύση καθαρή αντικειμενικότητα... Ο διαφωτισμός συμπεριφέρεται στα πράγματα όπως ένας δικτάτορας στους ανθρώπους. Τους γνωρίζει στο βαθμό που μπορεί να τους χειραγωγήσει. Ο άνθρωπος της επιστήμης γνωρίζει τα πράγματα στο βαθμό που μπορεί να τα κάνει. Έτσι το αφ' εαυτού τους γίνεται δι' εαυτόν του. Στη μεταμόρφωση αυτή, η ουσία των πραγμάτων αποκαλύπτεται πάντα η ίδια: υπόβαθρο της κυριαρχίας» (5).

Ο Μπάιρον τους θεωρεί ηλίθιους, θέλει να τους ξυπνήσει, να ανάψουν και να φωτίσουν

«του μέλλοντος το κύμα».

Γιατί το θέλει αυτό ο Μπάιρον;

«Το πρόβλημα με τον Μπάιρον είναι ότι είναι μια πολύ παλιά ψυχή που είναι φυλακισμένη μέσα στη γυάλινη φυλακή ενός Μωρού Γλόμπου», σελ. 852.

Ποια είναι αυτή η παλιά ψυχή; Ποια είναι η παλιά ψυχή που συμβολίζει την έμπρακτη εναντίωση στην εξουσία και την έξοδο από την άγνοια; Ποια άλλη από τον Προμηθέα που επαναστατεί απέναντι στον Δία και με την κίνηση αυτή μετουσιώνει τη διαφωτιστική σκέψη σε λυτρωτική πράξη. Αλλά και πάλι υπάρχει πρόβλημα. Και ο ίδιος ο Μπάιρον ονειρεύεται τη δική του δύναμη κρούσης που θα την καθοδηγεί, θα είναι μέλος της προνομιάς μειοψηφίας, αν όχι ο θάνατος αρχηγός. Και καγχάζει ο Π, σε ένα άλλο σημείο της αφήγησης για μια από τις πιο εντυπωσιακές ενσαρκώσεις του προμηθεϊκού πνεύματος (και τραγικές ως προς τον τρόπο με τον οποίο οι άλλοι διάβασαν και εφάρμοσαν τη «φωτιά» που τους έδωσε), καθώς παγιδεύεται από αυτό που κριτικάρει:

«Τί νόημα έχει μια αποικία χωρίς τους μελαψούς ιθαγενείς της; Δεν είναι καθόλου διασκεδαστικό, αν όλοι πρόκειται να σου πεθάνουν. Θα μείνει απλώς ένα μεγάλο κομμάτι ερήμου, και δεν θα υπάρχουν πια ούτε υπηρέτες, ούτε εργάτες για τα χωράφια, ούτε εργάτες για τις οικοδομές και τα ορυχεία — στάσου, για στάσου λιγάκι, ναι, είναι ο Καρλ Μαρξ, αυτός ο πανούργος γερο-ρατσιστής, που απομακρύνεται χοροπηδώντας με σφιγμένα δόντια και σηκωμένα φρύδια, προσπαθώντας να υποκριθεί ότι πρόκειται

αποκλειστικά για Φθηνά Εργατικά Χέρια και Υπερπόντιες Αγορές ... Όχι, αγόρι μου. Οι αποικίες είναι κάτι πολύ, πολύ παραπάνω. Οι αποικίες είναι οι εξωτερικές τουαλέτες της ευρωπαϊκής ψυχής, όπου κανείς μπορεί να κατεβάσει το παντελόني του και να χαλαρώσει, να ευχαριστηθεί τη μυρωδιά από τα σκατά του», σελ. 421

Άλλο ένα πρόβλημα: το σύστημα είναι παντοδύναμο. Πρέπει να ξεκινήσει από το μηδέν αλλά έχει κι αυτός ένα πλεονέκτημα: Είναι θάνατος και το σύστημα δεν το γνωρίζει. Τουλάχιστον ακόμη. Γνωρίζεται και επικοινωνεί με τους άλλους γλόμπους, προσπαθεί να τους καταλάβει και να τους ξεσηκώσει αλλά τους βλέπει να καίγονται και να πεθαίνουν. Η εξουσία είναι ολοκληρωτικά θεοποιημένη, η γλώσσα των φορέων της έχει γίνει η μόνη γλώσσα της κοινωνίας, ο ιδεολογικός κόσμος της άρχουσας τάξης (δηλ. το ολόένα και μεγαλύτερο κέρδος) έχει εξουδετερώσει κάθε έλεγχο από τα κάτω, κάθε μορφή αυτόνομης ή αντι-εξουσιαστικής δραστηριότητας, η καταπιεσμένη μάζα είναι (;) ακυρωμένη ως δύναμη:

«Οι υπόλοιποι από εμάς, που δεν έχουμε επιλεγεί για τη φώτιση, παρατημένοι στο εξωτερικό της Γης, στο έλεος μιας Βαρύτητας που μόλις έχουμε μάθει πώς να ανιχνεύουμε και πώς να μετράμε, πρέπει να συνεχίσουμε να σκοντάφουμε μέσα στη λογική πίστη μας στις Χαριτωμένες Αντιστοιχίες, και ελπίζουμε ότι, για κάθε ψυχο-συνθετικό που παίρνουμε από την ψυχή της Γης, υπάρχει εδώ πέρα ένα κοσμικό μόριο, λίγο-πολύ συνηθισμένο και ονοματισμένο — κλοτσάμε ατέλειωτα ανάμεσα στις πλαστικές ασημαντότητες, και βρίσκουμε σε καθεμιά κάποιο Βαθύτερο Νόημα και προσπαθούμε να τις δέσουμε μαζί σαν όρους δυναμοσειράς, με την ελπίδα ότι θα βρούμε την τρομαχτική και μυστική Λειτουργία που το όνομά της, σαν τα μεταλλαγμένα ονόματα του Θεού, δεν μπορούν να ειπωθούν... [...] το να βγάζεις νόημα, να βρίσκεις το παραμικρό κοφτερό ασημένιο κομμάτι αλήθειας σε τόση αντιγραφή, σε τόσα άχρηστα υπολείμματα», σελ. 778.

Κι αυτός, μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ανήμπορος σχεδόν, καταλήγει ένας Μόνιμος Γέρος. Πάντως, το σύστημα θορυβείται από την μακροζωία του και αρχίζει το κυνηγητό. Και το γνωστό σκηικό

παράνοιας και συνωμοσιών που διαπερνάει όλο το πυντσονικό έργο (8). Σε ομόλογο συμπέρασμα καταλήγουμε αν διαβάσουμε την ιστορία υπό το πρίσμα του σλοθροπικής αντίληψης για την παράνοια και την ακλόνητή του πίστη για την ύπαρξη του συνωμοσιακού πλαισίου που τον περιβάλλει: Η παράνοια ως τρόπος σκέψης κατά τον οποίο ασύνδετες πληροφορίες συγκροτούν ένα όλον και παράγουν νόημα. Όπως έχει επισημανθεί (6, 7), και ο Σλόθροπ ένας ρομαντικός, βυρωνικός ήρωας είναι εν τέλει.

Προς το τέλος της ιστορίας ο Π μας παρουσιάζει τον Μπάιρον βαθιά απελπισμένο, ως κάποιον που ενώ γνωρίζει σχεδόν τα πάντα, παραμένει το ίδιο ανίσχυρος όσο και πριν. Τα νεανικά του όνειρα μοιάζουν ανέφικτα και είναι καταδικασμένος στο αιώνιο μαρτύριο της γνώσης της αλήθειας και της αδυναμότητας να αλλάξει οτιδήποτε. Συμπυκνώνει τη μελαγχολία της παλαιότερης, της τοτινής (εποχής που γραφόταν το OTB) αλλά και της σημερινής αριστεράς που δεν είναι συνέπεια απλής υποκειμενικής ιδιοτροπίας αλλά σχετίζεται με τις δομικές πραγματικότητες που επιτελούνται στις σύγχρονες καπιταλιστικές κοινωνίες και την προϊούσα αναποτελεσματικότητα κάθε τύπου διαμαρτυρίας και αντίστασης μπροστά στον όγκο των σύγχρονων γραφειοκρατικών οργανισμών, οι οποίοι δείχνουν ικανοί να εξολοθρεύσουν ή απορροφήσουν κάθε μορφή αντίθεσης:

«το Δίκτυο είναι ορθάνοιχτο, όλα τα μηνύματα ακούγονται από όλους, και οι προδότες είναι πάρα πολλοί», σελ. 861.

Η εμπιστοσύνη στην αγαστή λογική της ιστορίας κλονίζεται, το παράλογο και το ανορθολογικό δείχνουν τα δόντια τους με κάθε ευκαιρία, η πίστη στο ότι «είναι στη φύση της αλήθειας να επικρατήσει με το πλήρωμα του χρόνου» (Χέγκελ) καταρρέει και οι ενδογενείς εντάσεις δείχνουν να μη προετοιμάζουν τους όρους για εξέγερση αλλά τις συνθήκες για περαιτέρω διοίκηση και διευθυντική χειραγώγηση. Και:

«Η οργή και η απογοήτευσή του θα μεγαλώσουν πέρα από κάθε όριο, και θα καταλήξει ένας κακόμοιρος και διεστραμμένος γλόμπος που θα το απολαμβάνει», σελ. 861

Ο Μπλουμ θεωρεί ότι εδώ τελειώνει η ιστορία του γλόμπου, όπως κι ότι τελειώνει κάτι στον ίδιο τον Π. Περαιτέρω, θεωρεί ότι αυτό που απομένει είναι η μελέτη των νέων τροπικοτήτων της μετα-αποκαλυπτικής σιωπής. Θεωρεί ότι ο Π βρίσκεται στο σημείο που βρισκόταν ο Έμερσον όταν, λίγο μετά το τέλος του αμερικανικού εμφυλίου, διατύπωνε το καινούργιο αμερικανικό όραμα:

«There may be two or three or four steps, according to the genius of each, but for every seeing soul there are two absorbing facts», I and the Abyss.

Πηγαίνοντας ακόμα πιο πέρα, ταυτίζει τον Π με μια «Γνώση χωρίς υπέρβαση». Αναγνωρίζει την ύπαρξη της Αντιδύναμης αλλά τη βρίσκει ανεπαρκή, αφού δεν υπάρχει η πρωταρχική Άβυσσος στην οποία μπορεί να επιστρέψει.

Είναι όμως όλη αυτή η Γνωστική προσέγγιση συμβατή με τον Π; Θεωρεί ο Π, παρέα με τους Γνωστικούς, ότι ο υλικός κόσμος είναι κακός ως αποτέλεσμα μια θεϊκής καταστροφής και της παγίδευσης του θείου σε μια προϋπάρχουσα ύλη που κατευθύνει τα πράγματα προς το σατανικό βασίλειο της υλικότητας; Μόνο αυτός το ξέρει και, προσωπικά, μου είναι αδιάφορο.

Εγώ θα πάω λίγο πιο κάτω, στο:

«Δεν υπάρχει λόγος για βία και αίμα εδώ πέρα. Αλλά...» (σελ. 862).

Στη γενικότερη κατάσταση ανικανότητας για κίνηση προς τη δράση, είναι πιθανό στο μέλλον να ξεπηδήσει η πράξη μέσα από τα σαπισμένα κατάλοιπα της απελπισίας. Πίσω από τη προφανή αδράνεια, υπάρχει έντονη κινητικότητα κι ανησυχία. Προς τα παρόν, η αναταραχή αυτή είναι αμιγώς ενδογενής και περιορίζεται στη σκέψη. Ενδέχεται όμως να περιέχει μελλοντικές δυνατότητες που για την ώρα κανείς δεν μπορεί να προβλέψει:

«...ο συνταγματάρχης έχει όντως το κεφάλι του γερμένο προς τα πίσω, σε μια στάση που ίσως να είναι πράγματι στάση παράδοσης: ο λαιμός του είναι ανοιχτός στον πόνο που ακτινοβολεί ο Γλόμπος. [...] Οι μύτες του ψαλιδιού, που τρέμουν μέσα στον κώνο του ηλεκτρικού φωτός, είναι στραμμένες προς τα κάτω. Το χέρι του Έντι Πενσιέρο σφίγγει τις ασάλινες τρύπες, απ' όπου τώρα έχουν βγει τα δάκτυλά του.

Ο συνταγματάρχης, με μια τελευταία κλίση του κεφαλιού, αφήνει εκτεθειμένη την καρωτίδα του, φανερά ανυπόμονος με —», σελ. 862.

Σημειώσεις – Αναφορές

- (1) Οι παραπομπές στην έκδοση Χατζηνικολή σε μτφ. Γ. Κυριαζή.
- (2) Bloom, H. «Bloom's Modern Critical Views. Thomas Pynchon». Chelsea House Publishers, 2003.
- (3) Βλ., Marcuse, H. «Ο μονοδιάστατος άνθρωπος», μτφ. Μπ. Λυκούδης, Εκδόσεις Παπαζήση, 1971.
- (4) Συμπάθεια που είναι γνωστή από το σχετικό άρθρο του Thomas Pynchon Is It O.K. To Be A Luddite? NY Times, October 28, 1984, διαθέσιμο στην <http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html> και όπου γίνεται ιδιαίτερη μνεία στη συμπάθεια του Λόρδου Μπάιρον για του κίνημα των Λουδιτών. Βλ., επίσης, και το σημαντικό βιβλίο του φίλου του Π, John Kirkpatrick Sale «Rebels Against the Future: The Luddites and Their War on the Industrial Revolution: Lessons for the Computer Age». Addison Wesley, 1995.
- (5) Horkheimer, M., Adorno, T. «Η διαλεκτική του διαφωτισμού», μτφ. Ζ. Σαρίκας, Ύψιλον, 1986.
- (6) Kuberski, Ph., (1986-87). «Gravity's Angel: The Ideology of Pynchon's Fiction», Boundary 2 (15) (1-2), pp. 135-151.
- (7) Schwartz, S. «Revisiting Byron's Erotic Battlefields: The Late Romance of "Modern" Warfare in three American Novels». Byron & Modernity Conference. Coast Plaza Hotel, Vancouver BC, October 25-27, 2007.
- (8) Με την ευκαρία, όποιος θέλει να μάθει για τη «Συνωμοσία των Γλόμπων» μπορεί να δει την ιστοσελίδα <http://freedomlightbulb.blogspot.gr/2012/05/lightbulb-conspiracy-documentary-by.html> και αν είναι τυχερός να βρει και το ντοκιμαντέρ του Cosima Dannoritzer «The Light Bulb Conspiracy».



Στην εργασία του Jorge Luis Borges, «Ο Kafka και οι Πρόδρομοί του»¹, από την οποία το κείμενο αυτό έχει δανειστεί τον τίτλο, ο Αργεντινός συγγραφέας προσεγγίζει το θέμα της λογοτεχνικής παράδοσης όχι με τον προφανή τρόπο· δεν προσπαθεί, δηλαδή να ξετυλίξει ένα νήμα από το παρελθόν προς το παρόν, που θα έδειχνε την πορεία ή την εξέλιξη της δημιουργίας του έντεχνου γραπτού λόγου — όσο δύσκολος και να είναι ο ορισμός μιας τέτοιας έννοιας. Αντιθέτως, τοποθετεί τον Kafka στην αρχή της διερεύνησης του θέματος και εξετάζει με ποιο τρόπο το έργο του αλλάζει την αντίληψη του αναγνώστη για τα βιβλία εκείνα που προηγήθηκαν και της ανάγνωσης αλλά και της έκδοσης του γερμανόφωνου συγγραφέα. Και όχι μόνο αυτό· οι εμπειρίες ανάγνωσης επηρεάζονται από τα έργα του παρελθόντος και του μέλλοντος, δεν δημιουργούν αλυσίδα, αλλά ιστό, με ουσιαστικά ανεξιχνίαστη συνοχή, που εκτείνεται όμως προς όλες τις κατευθύνσεις. Ο Borges, μάλιστα,

1 Στα ελληνικά στη συλλογή *Διερευνήσεις* (Υψιλον, 1990) ή στα *Δοκίμια* (Ελληνικά Γράμματα, 2007), σε μετάφραση Αχιλλέα Κυριακίδη.

διαβεβαιώνει πως «κάθε συγγραφέας δημιουργεί τους προγόνους του» και δανείζεται από τον T.S. Eliot λέγοντας πως «ο μόχθος του [συγγραφέα] μεταβάλλει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το παρελθόν — αλλά και το μέλλον».

Με αφορμή την επέτειο των σαράντα χρόνων από την έκδοση του *Gravity's Rainbow*, αλλά και των πενήντα από την εμφάνιση του ίδιου του Thomas Rynchon στην παγκόσμια λογοτεχνία, θα ήταν σκόπιμο να γίνει ένας απολογισμός της θέσης που κατέχει στο λεγόμενο Δυτικό Κανόνα, μία εξέταση του τρόπου που ο Rynchon επηρεάστηκε, αλλά και επηρέασε, βρήκε τη θέση του ανάμεσα στα τοτέμ της πνευματικής δημιουργίας και οδήγησε σε εξελίξεις στον τρόπο που την προσλαμβάνουμε. Μια τέτοια μελέτη θα μπορούσε, φυσικά, να έχει την έκταση ενός ολόκληρου βιβλίου, οπότε το παρόν κείμενο δεν θα είναι παρά ένα προσχέδιο, μερικές σημειώσεις ή κατευθυντήριες γραμμές για ένα θέμα που υπερβαίνει την ενασχόληση με έναν μόνο συγγραφέα και ανάγεται στην ουσία της ίδιας της λογοτεχνίας ως συνεχές και στην αντιπαράθεση

μεταξύ της ιστορίας και της προσωπικότητας.

Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, το βασικό θεωρητικό υπόβαθρο θα αποτελέσουν τέσσερα (συν ένα) κείμενα, κομβικής σημασίας στην κατανόηση της λογοτεχνικής παράδοσης. Το πρώτο είναι το διάσημο δοκίμιο του T.S. Eliot με τίτλο «Tradition and the Individual Talent»², όπου ο ποιητής υποστηρίζει ότι ο λογοτεχνικός κανόνας είναι πάντα παγιωμένος και σταθερός, ανά πάσα στιγμή πλήρης. Όταν, όμως, το καινούργιο έργο τέχνης, το πραγματικά καινούργιο, εκείνο δηλαδή που συνδιαλέγεται όχι μόνο με ένα συγγραφέα που έχει επηρεάσει το δημιουργό ή με μία ολόκληρη περίοδο, αλλά, ηθελημένα ή αθέλητα, με όλη την παράδοση που έχει προηγηθεί, τότε ο κανόνας μεταβάλλεται ελαφρώς, μετακινείται για να χωρέσει και να δεχθεί το καινούργιο, το οποίο αυτομάτως γίνεται αναπόσπαστο μέρος της αλλαγμένης πλέον παράδοσης: «Το παρελθόν μπορεί να αλλάξει από το παρόν με τον ίδιο τρόπο που το παρόν κατευθύνεται από το παρελθόν».

Το δεύτερο είναι το δοκίμιο του Borges που παρατέθηκε προηγουμένως. Η απουσία, άλλωστε, του Αργεντινού θα ήταν τεράστια παράλειψη, καθώς εκείνος καθιέρωσε –αν και δεν ήταν ο πρώτος– το στοχασμό για τη λογοτεχνία ως δημιουργική πρακτική. Η αυτοαναφορικότητα, η λογοτεχνία για τη λογοτεχνία, αποτέλεσε πρώτη ύλη του απατηλού και απροσδιόριστου μεταμοντερνισμού, του οποίου ο Pynchon αποτελεί κεντρική φιγούρα.

Και με αυτή τη σημείωση φτάνουμε στο τρίτο κείμενο, ή μάλλον ζεύγος κειμένων, το οποίο αποτελείται από δύο εργασίες του John Barth, πρωτεργάτη αλλά και αναλυτή του μεταμοντέρνου κινήματος: «The Literature of Exhaustion» και «The Literature of Replenishment»³, εκ των οποίων η πρώτη είναι μια απόπειρα να ορίσει την κατάσταση και τις αναζητήσεις της σύγχρονης τέχνης –δεν είναι τυχαίο ότι οδηγός σε αυτή την απόπειρα είναι ο ίδιος ο Jorge Luis Borges– και η δεύτερη μια διόρθωση του σκοτεινού και παρεξηγημένου ύφους της πρώτης –που διακήρυττε ένα τρόπον τινά τέλος της δημιουργίας– με μια προσπάθεια όχι για ορισμό, αλλά για οριοθέτηση του μεταμοντερνισμού, η οποία και εμπεριέχει ασφαλώς

2 Υπάρχει ευρέως στο διαδίκτυο.

Για παράδειγμα στη διεύθυνση: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>. Στα ελληνικά μπορεί να βρεθεί με τον τίτλο «Η παράδοση και το προσωπικό ταλέντο» στη συλλογή δοκιμίων Ποίηση-Τέχνη, Κλασικά Γράμματα, Ζωή (Α. Καραβία, 1980, μετάφραση Μερόπης Οικονόμου).

το έργο του Thomas Pynchon.

Το τέταρτο κείμενο αντιστοιχεί σε αυτό που οι Αμερικανοί αποκαλούν «ελέφαντα στο δωμάτιο». Είναι αδύνατο να αγνοηθεί σε μια μελέτη όπως η παρούσα που βασίζεται όχι στην ακαδημαϊκή παραγωγή άρθρων και δοκιμίων, αλλά στα ζωτικά και μείζονα κείμενα γύρω από το θέμα με το οποίο ασχολείται, η χρήση του όμως παρουσιάζει τόσα προβλήματα όσα είναι και αυτά που λύνει. Η αναφορά είναι για τη θεωρία περί συγγραφικής επιρροής του Harold Bloom, όχι απαραίτητα μόνο στην Αγωνία της Επίδρασης³, αλλά και στη γενικότερη στάση του περί δυτικού κανόνα και τις ιδιότητες που πρέπει να έχει ένα έργο ώστε να αντέξει στο χρόνο. Και αυτή είναι μία έννοια άκρως προβληματική, καθώς υιοθετεί μια δυτικοκεντρική θεώρηση του κόσμου που αγνοεί εξελίξεις και επιτεύγματα έξω από τη σφαίρα επιρροής της. Παρά ταύτα, η συνεισφορά του ιδανικού αναγνώστη (με την ιδανική αϋπνία) Harold Bloom στην αναγνώριση των «κανονικών» έργων είναι σημαντική και δεν μπορεί να παραλειφθεί –παρά το γεγονός ότι ο Pynchon μοιάζει να είναι ό,τι πιο σύγχρονο και/ή ρηξικέλευθο μπορεί να ανεχθεί ο αναμενόμενος συντηρητισμός του–, όπως επίσης και η φροϋδική προσέγγιση της σχέσης ή διαμάχης του νεότερου με τον καθιερωμένο συγγραφέα.

Η εκκίνηση θα γίνει από τον Bloom, καθώς οι επιρροές του Pynchon είναι αναγνωρισμένες ακόμη και από τον ίδιο· η εισαγωγή του Slow Learner προσφέρει μια εξαιρετική ματιά στον τρόπο σκέψης και την ιδιοσυγκρασία αυτού του αναχωρητή συγγραφέα (σε βαθμό που μερικοί –λανθασμένα– είπαν ότι με αυτόν τον τρόπο εγκαινιάστηκε μια νέα περίοδος του συγγραφέα: η δημόσια). Γράφει για τα διηγήματά του ότι ένιωθε υποχρεωμένος να τα κάνει λογοτεχνικά, να κρύψει στις γραμμές τους, με τρόπο επιτηδευμένο, αλλά όχι υπερβολικό, τους συγγραφικούς του πατέρες.

Μια απογραφή των επιρροών του Pynchon θα μας δείξει ονόματα όπως του T.S. Eliot, των beat συγγραφέων (Kerouac, Burroughs, Ginsberg), του James Joyce και άλλων. Αυτές είναι οι φανερές, παραδεδεγμένες και μελετημένες επιρροές. Το Gravity's Rainbow είναι θέσει (και πιθανότατα φύσει) διάδοχος του Οδυσσέα, ένα μεγάλο μυθιστόρημα που επαναπροσδιόρισε τα όρια των δυνατοτήτων της λογοτεχνίας. Ακόμη και αν ο Pynchon δεν είχε αίσθηση της επιρροής αυτής, η διαδικασία της δημιουργίας ενός τέτοιου εκτεταμένου

3

Στα ελληνικά σε μετάφραση Δημήτρη Δημηρούλη από τις εκδόσεις Άγρα (1989).

μυθιστορήματος εξαρτάται από τη στάση που θα κρατήσει ο συγγραφέας έναντι των συμβάσεων που είχαν τεθεί από ένα κομβικό έργο, όπως ο Οδυσσέας, είτε αυτή είναι αποδοχής είτε σύγκρουσης (και σε αυτό το σημείο αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη ανάλυση της πάλης μέχρι θανάτου του νέου με τον καταξιωμένο συγγραφέα, όπως την περιγράφει ο Harold Bloom).

Ο σκοπός, όμως, του παρόντος κειμένου δεν είναι να εξετάσει τις επιρροές στον Pynchon, αλλά πώς το δικό του έργο επηρέασε την παράδοση. Και με αυτή την έννοια, το Gravity's Rainbow άλλαξε την αντίληψη των αναγνωστών για τον Οδυσσέα, αν μη τι άλλο επειδή ως τρόπον τινά ναυαρχίδες του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού χρησιμοποιούνται ως παραδείγματα των διαφορών, αλλά και των ομοιοτήτων τους (ας μην ξεχνάμε ότι υπάρχουν πολλοί, μεταξύ των οποίων ο Harold Bloom, που ισχυρίζονται ότι δεν υπάρχει μεταμοντερνισμός, αλλά βρισκόμαστε ακόμα στην εποχή του μοντερνισμού, η οποία ξεκίνησε με τον ρομαντισμό). Αν υπάρχει ορισμός του μεταμοντέρνου κινήματος, τότε αυτός δίδεται κατ' αντίστιξη με τον μοντερνισμό· το όνομά του άλλωστε είναι παράγωγο αυτού. Ο κριτικός και λογοτέχνης David Lodge υποστηρίζει ότι η διαφορά μεταξύ των δύο ρευμάτων είναι ότι ο μοντερνισμός φροντίζει με τις τεχνικές του να εξαφανίζει τον συγγραφέα, ενώ ο μεταμοντερνισμός χρησιμοποιεί την ειρωνεία και τα χάσματα για να κάνει το συγγραφέα πιο παρόντα από ποτέ. Το πρόβλημα, όμως, εδώ είναι ότι αν ο Pynchon είναι πανταχού παρών μέσα στο Gravity's Rainbow είτε ως χαρακτήρας ο ίδιος είτε εξαιτίας της σκόπιμης απουσίας του από οποιαδήποτε άλλη πλευρά της δημόσιας σφαίρας, τότε η ανάγνωση των κειμένων του θα μας οδηγήσει στην αναζήτηση του Joyce στον Οδυσσέα ή, για να γυρίσουμε ακόμη περισσότερο στο παρελθόν, στην αναζήτηση του Laurence Sterne στον Tristram Shandy. Πώς θα ήταν, άλλωστε, δυνατό να υποστηρίξουμε ότι τα μεταμοντέρνα χάσματα και ειρωνείες του Lodge δεν υπάρχουν και στα δύο αυτά έργα; Πόσο συχνά δεν έχει χαρακτηριστεί ο Tristram Shandy το πρώτο μεταμοντέρνο μυθιστόρημα; Και τέλος γιατί το αόριστο και ανοιχτό τέλος, το οποίο υπόσχεται και την ύπαρξη ενός κόσμου έξω από το βιβλίο, ενός κόσμου που, όμως, είναι αυτόνομος, ανεξάρτητος από αυτόν που ξέρουμε, να είναι κοινό στοιχείο αυτών των κειμένων (στην περίπτωση του Joyce, βέβαια, το ανοιχτό τέλος ανήκει περισσότερο στο Finnegans Wake);

Το ίδιο του αποκαλούμενου μεταμοντερνισμού,

λοιπόν, δεν είναι τα νέα στοιχεία που φέρνει στον κόσμο της λογοτεχνίας, αλλά το γεγονός ότι αναγκάζει τον αναγνώστη να στρέψει την προσοχή του στη λογοτεχνική διαδικασία, ότι φέρνει τις τεχνικές του στην επιφάνεια· το αποτέλεσμα αυτού, όμως, είναι η αλλαγή της στάσης του εν λόγω αναγνώστη και για πρότερα έργα, στα οποία προσδίδει μια αυτοσυνειδησία και μια αυτοαναφορικότητα που, αν και δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι δεν ήταν ποτέ εκεί, τοποθετείται ξαφνικά στο κέντρο της εμπειρίας ανάγνωσης.

Να λοιπόν πώς το Gravity's Rainbow αλλάζει τον λογοτεχνικό κανόνα και την παράδοση. Σύμφωνα με τα λόγια του T.S. Eliot: «αυτό που συμβαίνει όταν δημιουργείται ένα νέο έργο τέχνης είναι κάτι που συμβαίνει ταυτόχρονα σε όλα τα έργα τέχνης που προηγήθηκαν αυτού». Όπως είναι λογικό, ο πυντσονικός μεταμοντερνισμός δεν έχει καμία αποκλειστικότητα στον στοχασμό της λογοτεχνίας του παρελθόντος· αντίθετα, αυτή είναι η λειτουργία της λογοτεχνίας, είτε προσεγγίσουμε το ζήτημα από την πλευρά του Eliot είτε από την πλευρά του Borges, ο οποίος εν τέλει δίνει μια επικεντρωμένη στον αναγνώστη εκδοχή της παράδοσης που αλλάζει από το καινούργιο έργο τέχνης. Για να φανεί, λοιπόν, πόσο σημαντικό είναι το Gravity's Rainbow, πρέπει να επιστρέψουμε στην ουσία της καινοτομίας στη λογοτεχνία.

Ο John Barth στο «The Literature of Exhaustion» γράφει για το πώς η δημιουργία είναι υποχρεωμένη να αλλάζει συνεχώς. Κανείς, υποστηρίζει, δεν μπορεί στον εικοστό αιώνα να γράψει κάτι σαν την έκτη συμφωνία του Beethoven, χωρίς τουλάχιστον να έχει γνώση της ειρωνείας και της αυτοαναφορικότητας της κατασκευής του. Ο Pierre Menard του Borges, άλλωστε (ο Borges μάλιστα είναι ο πρωταγωνιστής του εν λόγω δοκιμίου), μπόρεσε να γράψει ξανά τον Δον Κιχώτη. Το πρόβλημα της σύγχρονης εποχής για τον Barth ήταν η εξάντληση των μορφών της τέχνης, όχι φυσικά με την έννοια της κούρασης, αλλά με την έννοια του τέλους, γεγονός που οδήγησε σε μορφές τέχνης οι οποίες έπαιρναν περισσότερο τη μορφή δήλωσης και δοκιμίου, παρά καλλιτεχνικής, τεχνικά άρτιας δημιουργίας. Δεν είναι δύσκολο να γίνει κριτική σε μια τέτοια στάση (το τέλος της τέχνης έχει άλλωστε ανακηρυχθεί πάμπολλες φορές· ποτέ δεν έχει έρθει) και γι' αυτό το λόγο ο Barth έγραψε μερικά χρόνια αργότερα, εν είδει διόρθωσης και συμπλήρωσης, την εργασία «The Literature of Replenishment», όπου φανερώνει ποιες θα έπρεπε να

είναι οι ποιότητες και ιδιότητες του αποκαλούμενου μεταμοντέρνου συγγραφέα:

Ο ιδανικός μεταμοντέρνος συγγραφέας ούτε αποκηρύσσει ούτε απλά μιμείται τους μοντερνιστές γονείς του και τους τρόπους γραφής του μοντερνισμού [...]. Έχει άριστη γνώση του πρώτου μισού του αιώνα μας, αλλά δεν λυγίζει κάτω από το βάρος του [...]. Φιλοδοξεί να γράψει κείμενα πιο δημοκρατικά στην απήχησή τους από θαύματα του ύστερου μοντερνισμού (κατά τον ορισμό μου) όπως τα *Texts for Nothing* του Beckett και το *Pale Fire* του Nabokov. Μπορεί να μην επιθυμεί να προσεγγίσει [...] τη μεγάλη μάζα των τηλεορασόπληκτων μη αναγνωστών. Αλλά θα πρέπει να επιθυμεί να προσεγγίσει και να δώσει ευχαρίστηση, κάποιες φορές τουλάχιστον, σε ανθρώπους πέρα από τον κύκλο που ο Mann αποκαλούσε Πρώτους Χριστιανούς: τους επαγγελματίες πιστούς της υψηλής τέχνης.

Πώς θα μπορούσε να εφαρμοστεί αυτό στον Rynchon; Μπορεί άλλωστε ο Αμερικανός συγγραφέας να θεωρηθεί προσβάσιμος με τις λαβυρινθώδεις του πλοκές, τους εκατοντάδες χαρακτήρες, τις περίεργες αναφορές στη λαϊκή και/ή μαζική κουλτούρα; Και, όμως, το κλειδί στην προσβασιμότητά του δεν είναι το γεγονός ότι μπορεί να διαβαστεί από τον οποιονδήποτε (που θα μπορούσε κάλλιστα να ισχύει· το μόνο που απαιτείται από τον αναγνώστη είναι υπομονή), αλλά ότι ενσωματώνει στο έργο του ακριβώς εκείνες τις συνήθειες του κοινού που πιθανότατα θα τον αγνοεί για πάντα. Και ο Joyce χρησιμοποίησε τη μαζική κουλτούρα στο έργο του (δεν είναι άλλωστε εξαιρετικά σημαντικές οι διαφημίσεις στον *Οδυσσέα*), αλλά περισσότερο για να τη σχολιάσει, παρά να την εντάξει στον κόσμο του. Εκεί δηλαδή που ο μοντερνιστής συγγραφέας στέκεται απέναντι και παρατηρεί, ο Rynchon (και άλλοι της γενιάς του) συνενώνεται, γίνεται ένα με την κουλτούρα της εποχής του. Και κάθε αναγνώστης, λοιπόν, θα βρει κάτι με το οποίο μπορεί να ταυτιστεί ή έστω να κατανοήσει. Ακόμη και αν το βιβλίο τού φαίνεται δυσνόητο, ένα μεγάλο τμήμα του έχει κατασκευαστεί από τα συστατικά στοιχεία της ίδιας της καθημερινότητας. Δεν ισχύει, βέβαια, αυτό για όλα τα μυθιστορήματα που γράφτηκαν στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα και ανήκουν στην ίδια κατηγορία με το *Gravity's Rainbow*. Ισχύει, όμως, για πολλά, όπως το *Infinite Jest* του David Foster Wallace, το *Catch-22* του Joseph Heller ή και τα σύντομα

μυθιστορήματα του Kurt Vonnegut. Για άλλη μια φορά, όμως, χωρίς τους προδρόμους που είχαν προσπαθήσει να κάνουν κάτι παρόμοιο, αυτός ο εναγκαλισμός της ποπ κουλτούρας δεν θα είχε συμβεί. Ακόμα και πέρα από τον Joyce, αυτό δεν είναι κάτι καινούργιο ή καινοτόμο. Συγγραφείς όπως ο Swift, ο Dickens, ο Balzac, προσπάθησαν να εξετάσουν όχι απλά την καθημερινή ζωή, αλλά την τέχνη που ξεπηδά από αυτήν. Ο τρόπος που τους διαβάζουμε σήμερα, όμως, είναι ενημερωμένος από τις αλλαγές που έφεραν στη λογοτεχνία μυθιστορήματα όπως το *Gravity's Rainbow*, η έκδοση του οποίου πριν από σαράντα χρόνια αποτέλεσε κομβικό σημείο για τη διαμόρφωση της ταυτότητας του αναγνώστη.



[Δήλωση αποποίησης ευθυνών: Το κείμενο που ακολουθεί περιέχει σημαντικά στοιχεία της πλοκής του Έπους των Μεταβαρόνων. Αν δεν έχετε διαβάσει το κόμικ και σκοπεύετε να το κάνετε, και αν θεωρείτε την αίσθηση της έκπληξης απέναντι στις ανατροπές της αφήγησης απαραίτητη σαν το ποσοστό οξυγόνου στην ατμόσφαιρα, καλό θα είναι να μην προχωρήσετε παρακάτω, γιατί θα με βρίζετε, και θα έχετε δίκιο. Αν, πάλι, σκέφτεστε ότι τα εκπληκτικά σκίτσα του Χιμένες και ο τρόπος με τον οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία του Χοδορόφσκι θα σας απορροφήσουν τόσο που θα ξεχάσετε ότι έχετε διαβάσει εδώ για την πλοκή, και πάλι θα έχετε δίκιο, επομένως μπορείτε άφοβα να συνεχίσετε την ανάγνωση. Άλλωστε, σε κάποιες ανατροπές δεν θα αναφερθώ καν, και σας υπόσχομαι ότι δεν θα αποκαλύψω το συγκλονιστικό τέλος.]

Πρόλογος

Το Έπος των Μεταβαρόνων (πρωτότυπος τίτλος: The Metabarons, ή The Saga of the Meta-Barons) είναι ένα επικό κόμικ επιστημονικής φαντασίας που πραγματεύεται την αρχή και το τέλος της δυναστείας των Μεταβαρόνων. Το σενάριο είναι του Γαλλοχιλιανού Αλεχάντρο Χοδορόφσκι (Alejandro Jodorowsky), και τα σκίτσα του Αργεντίνου Χουάν Χιμένες (Juan Giménez), και το κόμικ εκδόθηκε σε συνέχειες από το 1992 μέχρι το 2003. Η αφητηρία αυτής της ιστορίας βρίσκεται σε ένα παλιότερο κόμικ του Χοδορόφσκι, στο Ινκάλ (The Incal), που γράφτηκε

την περίοδο 1981-1989 με σκιτσογράφο τον Μέμπιους (Moebius) και είναι επηρεασμένο από το μυθιστόρημα Dune του Φρανκ Χέρμπερτ, το οποίο ο Χοδορόφσκι και ο Μέμπιους είχαν προσπαθήσει να μεταφέρουν στη μεγάλη οθόνη (σχέδιο που όμως ναυάγησε). Εκεί εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Ανώνυμος Μεταβαρόνος (ο πέμπτος και τελευταίος της Δυναστείας), και το Έπος των Μεταβαρόνων που ακολούθησε είναι κατά μεγάλο μέρος η εξιστόρηση της προέλευσης αυτού του ήρωα, εμβαθύνοντας παράλληλα με εντυπωσιακό τρόπο στο σύμπαν που είχε δημιουργήσει στο Ινκάλ η φαντασία του Χοδορόφσκι.

1. Πλοκή

Ας κάνουμε πρώτα μια μικρή εισαγωγική σύνοψη της ιστορίας.

Περιμένοντας το αφεντικό τους, τον Ανώνυμο Μεταβαρόνο, να επιστρέψει, το ρομπότ Τόντο αφηγείται στο ρομπότ Λόθαρ την ιστορία των Μεταβαρόνων. Όλα ξεκινούν από τη φυλή των Κάστακα, οι οποίοι ζουν σ' έναν μικρό πλανήτη όπου επεξεργάζονται μάρμαρο, και κατέχουν ένα μυστικό που τους επιτρέπει να καταργούν την επίδραση της βαρύτητας πάνω στην ύλη. Εξαιτίας ενός ατυχήματος, και για να σώσουν τη ζωή ενός μέλους της οικογένειας, του Όθωνα, το μυστικό τους αποκαλύπτεται, και όλες οι δυνάμεις του γαλαξία επιτίθενται στον πλανήτη των Κάστακα. Ο Όθων, μόνος επιζών μαζί με

το γιο του, τον Μπάρι, σκοτώνει όλους τους αντιπάλους και έρχεται σε συμφωνία με τον Αυτοκράτορα, ο οποίος δίνει σε αυτόν και τους απογόνους του τον μοναδικό τίτλο του Μεταβαρόνου. Μετά από μια σειρά τραγικών γεγονότων, όπου ο γιος του πεθαίνει, ο Όθων δημιουργεί μια νέα γενιά όπλων και βιονικών εμφυτευμάτων, και γίνεται ένας σκληρός και ανελέητος μοναχικός πολεμιστής. Θέλει όμως να συνεχίσει τη Δυναστεία των Μεταβαρόνων, κι έτσι, όταν γνωρίζει την Ονοράτα, κάνει μαζί της ένα παιδί, ονόματι Άγκναρ, το οποίο γεννιέται ερμαφρόδιτο — ηθελημένα, λόγω μιας συνωμοσίας που έχει εξυφανθεί εν αγνοία του. Το παιδί μεγαλώνει και αποδεικνύει στον πατέρα του ότι είναι άξιο να τον διαδεχτεί. Ο Όθων εκπαιδεύει τον Άγκναρ, και στο τέλος του ζητάει να αποδείξει την αξία του σκοτώνοντάς τον σε μια μεταξύ τους μονομαχία. Αργότερα ο Άγκναρ ερωτεύεται την Όντα, αλλά είναι υποχρεωμένος να την παραδώσει στις μάγισσες Σάμπντα-Ουντ. Παριστάνει πως δέχεται και καταφέρνει να τις ξεγελάσει, αλλά στην τελική μάχη η Όντα χάνει το πνεύμα της και μένει ένα άβουλο σώμα. Εκεί που έχει πλέον απελπιστεί και σκέφτεται να αυτοκτονήσει, εμφανίζεται ξανά η μητέρα του, η Ονοράτα, την οποία νόμιζε νεκρή. Η Ονοράτα θεραπεύει με κάποιον τρόπο την Όντα, αλλά εξαντλείται και απομονώνεται για αρκετά χρόνια «για να συνέλθει». Ο Άγκναρ και η Όντα κάνουν ένα παιδί. Λίγο μετά, αποδεικνύεται ότι το πνεύμα της Ονοράτα έχει μπει στο σώμα της Όντα. Ο Άγκναρ, οργισμένος, προσπαθεί να σκοτώσει το παιδί του, και του διαλύει το κεφάλι, αλλά η Όντα τού τοποθετεί ένα μηχανικό κεφάλι, και γι' αυτό το παιδί παίρνει το όνομα Ατσαλοκέφαλος. Ο Άγκναρ αποκηρύσσει το παιδί του, κι έτσι την εκπαίδευση του Ατσαλοκέφαλου την αναλαμβάνει η Ονοράτα/Όντα. Στο μεταξύ ο Άγκναρ, που πριν γίνουν όλα αυτά είχε αποφασίσει να πάψει να είναι πολεμιστής και να τερματίσει την παράδοση των Μεταβαρόνων, αλλάζει γνώμη, γίνεται ένας σκληροτράχηλος μισθοφόρος και σκορπίζει παντού τον τρόμο. Όταν κάποια στιγμή προσφέρει τις υπηρεσίες του σε μια φυλή εχθρική προς τους ανθρώπους, εμφανίζεται ως υπερασπιστής των ανθρώπων ο γιος του, ο Ατσαλοκέφαλος. Στη μεταξύ τους μάχη ο γιος νικά τον πατέρα με ανέντιμο τρόπο, δείχνοντας ότι έχει χάσει κάθε ίχνος ανθρωπιάς. Η μητέρα του τον αποκηρύσσει, και επιλέγει να πεθάνει μαζί με τον Άγκναρ. Ο Ατσαλοκέφαλος γίνεται ένας άκαρδος εκτελεστής που το μόνο που θέλει είναι να τον τιμούν, αλλά μετά από ένα επεισόδιο με την Δόνια Βιθέντα, κόρη κάποιου ευγενή που δολοφόνησε, αποφασίζει ότι πρέπει να μάθει τι είναι ο έρωτας. Ενώνεται με το κεφάλι ενός ποιητή, και γίνεται ο ποιητής-πολεμιστής Μέλμοθ. Ο Μέλμοθ ερωτεύεται την Δόνια Βιθέντα, και το ίδιο κι εκείνη. Μετά από ένα πλήθος τραγικών γεγονότων, το κεφάλι του ποιητή καταστρέφεται, και ο Μέλμοθ γίνεται ξανά Ατσαλοκέφαλος. Μετά από πολλά τραγικά γεγονότα, η Δόνια Βιθέντα γεννά την Αγκόρα, η οποία ουσιαστικά είναι ένα κορίτσι με εγκέφαλο αγοριού. Στα 16 της, η Αγκόρα (που εν τω μεταξύ έχει αποκτήσει εξωτερική εμφάνιση αγοριού) μονομαχεί με τον Ατσαλοκέφαλο

(που εν τω μεταξύ έχει αντικαταστήσει όλα του τα μέλη και τα όργανα με ρομποτικά) για να γίνει ο επόμενος Μεταβαρόνος. Καθώς η Αγκόρα συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να νικήσει ένα μεταλλικό ρομπότ με μόνο όπλο ένα σπαθί, ξεγελά τον Ατσαλοκέφαλο, τον παγώνει και τον πετά στο διάστημα. Αφού το επόμενο διάστημα σκοτώσει αναρίθμητους αντιπάλους, η Αγκόρα αποφασίζει ότι πρέπει να κάνει παιδί και, επειδή δεν υπάρχει περίπτωση να αφήσει κάποιον άλλο να διεισδύσει μέσα της, παίρνει γενετικό υλικό από τον (αρσενικό, θυμίζω) εγκέφαλό της και αυτογονιμοποιείται. Έτσι γεννιέται ο τελευταίος, ανώνυμος, Μεταβαρόνος, ο οποίος τη στιγμή της νίκης του, όταν δηλαδή σκοτώνει την Αγκόρα στη μεταξύ τους μονομαχία, ορκίζεται ότι δεν θα αποκτήσει ποτέ παιδί.

Η σύνοψη τελειώνει εδώ· το κόμικ, όμως, όχι.

2. Θέματα και τεχνικές

Κάθε μεγάλο έργο τέχνης, όσο ρηξικέλευθο κι αν είναι (ή φιλοδοξεί να είναι), πατάει γερά σε αφηγηματική παράδοση αιώνων. Ναι, σωστά καταλάβετε, θεωρώ το Έπος των Μεταβαρόνων μεγάλο έργο τέχνης· γι' αυτό, άλλωστε, θέλησα να γράψω αυτό εδώ το κείμενο για το ZONE. Οι ήρωες αυτής της ιστορίας, παρότι διαθέτουν (κάποιοι, τουλάχιστον) υπερφυσικές δυνάμεις, δεν έχουν καμιά σχέση με τους υπερήρωες του σύμπαντος της Marvel, ή της DC Comics. Αντίθετα, έχουν μια τραγική και πολύ ανθρώπινη διάσταση η οποία παραπέμπει απευθείας στην αρχαία τραγωδία. Κάνουν σπουδαίες ή φρικώδεις πράξεις, μεγάλα κατορθώματα ή εγκλήματα, αλλά διακατέχονται από ισχυρά ανθρώπινα πάθη. Ο έρωτας, η οργή, η εκδίκηση, η μεταμέλεια, η φιλοδοξία, το έλεος, είναι οι κινητήριες δυνάμεις τους μέσα σε ένα σύμπαν γεμάτο από συνωμοσίες και από το ατέρμονο κυνήγι του πλούτου και της εξουσίας. Αυτό από μόνο του βοηθά στην τόσο απαραίτητη αίσθηση αληθοφάνειας που πρέπει να συνοδεύει κάθε αφήγηση, και βοηθά στην εξίσου απαραίτητη (τουλάχιστον στο πλαίσιο της επιστημονικής φαντασίας) υπέρβαση της δυσπιστίας από τη μεριά του αναγνώστη, έτσι ώστε να μπορεί να αποδεχτεί τα απίθανα που συμβαίνουν και τις συνεχείς ανατροπές.

2.1. Έπος και τραγωδία

Έτσι, οι ήρωες (οι πέντε Μεταβαρόνοι) παρουσιάζονται ως ακαταμάχητοι, ανίκητοι πολεμιστές με φοβερή ισχύ, πάνω από τα ανθρώπινα μέτρα, όπως ας πούμε ο Ξέρξης στους Πέρσες του Αισχύλου, ενώ τουλάχιστον ένας απ' αυτούς (ο τρίτος Μεταβαρόνος, ο Ατσαλοκέφαλος) διαπράττει ύβρη όταν ανακηρύσσει τον εαυτό του τον ισχυρότερο Μεταβαρόνο που υπήρξε ποτέ και παραβαίνοντας τους κανόνες της μονομαχίας (με το να κάνει ολόκληρο το σώμα του μεταλλικό και αδιαπέραστο από σπαθί) προσπαθεί να σκοτώσει το παιδί του ώστε να παραμείνει αυτός ο μόνος, αιώνιος, Μεταβαρόνος. Η ειρωνεία εδώ είναι ότι κομπάζει για την απώλεια κάθε

ανθρώπινου χαρακτηριστικού και κάθε ανθρώπινης αδυναμίας, ενώ την ίδια στιγμή είναι παραδομένος σε ένα από τα ισχυρότερα ανθρώπινα πάθη, την αλαζονεία. Ο Ξέρξης, επίσης μέσα στην αλαζονεία του, καταστρέφει τους ελληνικούς ναούς και βρίσκει την τιμωρία από τους θεούς, μέσω του ελληνικού στρατού. Όλο αυτό μπορεί να κωδικοποιηθεί στην ακολουθία άτη, ύβρη, νέμεση, τίση, η οποία έχει τις ρίζες της στην Ιλιάδα του Ομήρου. Ο Ατσαλοκέφαλος όμως τιμωρείται από τον εγγονό του, μια που στο σύμπαν του Χοδορόφσκι δεν υπάρχουν θεοί, ή τουλάχιστον δεν υπάρχουν θεοί που να αλληλεπιδρούν με την ανθρώπινη πραγματικότητα, όπως συμβαίνει στην αρχαία τραγωδία. Ακούγονται μόνο πότε-πότε κάποια επιφωνήματα/επικλήσεις στον «Παλαιοχριστό» (ή «Βιοχριστό» όταν λέγεται από τα ρομπότ) και την «Παλαιοπαναγία».

Η αφήγηση στο κόμικ ξεκινά *in medias res*, δηλαδή όχι από την αρχή της χρονικής ακολουθίας των γεγονότων, όπως συμβαίνει επίσης στην Οδύσσεια του Ομήρου και στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου, και ο αφηγητής (εδώ το ρομπότ Τόντο) κάνει αναδρομική αφήγηση σε γεγονότα που έχουν ήδη συμβεί. Αυτή η τεχνική δίνει τη δυνατότητα για παρεμβολές και επιβράδυνση, επιτείνοντας έτσι την αγωνία του Λόθαρ (και του αναγνώστη) για το τι θα ακολουθήσει.

Στην Ιφιγένεια εν Ταύροις, ο Ευριπίδης βάζει την ηρωίδα να μη σηκώνει στα χέρια της τον μικρό Ορέστη όταν αναχωρεί για την Αυλίδα, μια που πίστευε ότι θα γυρίσει σύντομα στο Άργος. Αυτό είναι ένα παράδειγμα προοικονομίας, το οποίο θέτει τις βάσεις για τη σκηνή της αναγνώρισης αργότερα, όταν τα δυο αδέρφια, μεγάλα πια, θα συναντηθούν και αρχικά δεν θα αναγνωρίσουν το ένα το άλλο. Στο Έπος των Μεταβαρόνων, αντίστοιχα, μαθαίνουμε ότι ο Ανώνυμος, ο πέμπτος και τελευταίος Μεταβαρόνος, έχει μια ουλή στο φρύδι, αλλά η σχετική εξιστόρηση από τον Τόντο συνεχώς αναβάλλεται, και προς το τέλος ο αναγνώστης καταλαβαίνει το λόγο: ο τρόπος με τον οποίο αποκτά αυτή την ουλή ο Ανώνυμος οδηγεί κατευθείαν στην αποκάλυψη ότι το ανόητο και άβουλο ρομπότ Λόθαρ είναι στην πραγματικότητα ο τρίτος Μεταβαρόνος, ο Ατσαλοκέφαλος. Πρόκειται για μια περίπτωση κατά την οποία ο ήρωας αναγνωρίζει όχι κάποιον άλλο, όπως στην περίπτωση της Ιφιγένειας και του Ορέστη, αλλά τον εαυτό του, όπως ο Οιδίποδας στο έργο Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή. Και, όπως ακριβώς ο Οιδίποδας, κατακλύζεται από μεταμέλεια και επιχειρεί να αντισταθμίσει τις παλαιότερες φρικτές πράξεις του.

Και μια που αναφερθήκαμε στον Οιδίποδα, δεν πρέπει να ξεχάσουμε και τα θέματα της πατροκτονίας και της αιμομιξίας. Ο Οιδίποδας σκοτώνει τον πατέρα του χωρίς να ξέρει ποιος είναι, και παντρεύεται τη μητέρα του, επίσης χωρίς να ξέρει ποια είναι. Όταν το ανακαλύπτει, συντετριμμένος, αυτοτυφλώνεται. Στην περίπτωση των Μεταβαρόνων, η πατροκτονία προβάλλει εξαρχής

ως παραδοσιακή και αναγκαία προϋπόθεση για την ανάληψη του τίτλου, ώστε να εξασφαλιστεί ότι κάθε γενιά θα είναι ισχυρότερη από την προηγούμενη. Η αιμομιξία, όμως, είναι και εδώ ακούσια: ο Άγκναρ κάνει έρωτα με το σώμα της γυναίκας του, της Όντα, χωρίς να ξέρει ότι στο σώμα της Όντα κατοικεί πλέον το πνεύμα της μητέρας του, της Ονοράτα. Όταν το ανακαλύπτει, εκτός εαυτού, προσπαθεί να σκοτώσει το παιδί του.

2.2. Σαίξπηρ

Αυτό το κομμάτι θα μπορούσε και να λείπει, μια που ο Σαίξπηρ πατάει κι ο ίδιος γερά πάνω στην παράδοση της αρχαίας τραγωδίας. Ήθελα, όμως, να κάνω μια ιδιαίτερη αναφορά στον Τίτο Ανδρόνικο.

Ο Τίτος Ανδρόνικος είναι το πρώτο έργο του Σαίξπηρ· δεν είναι από τα χαρακτηριστικά του έργα, και πιο πολύ ακολουθεί τη μόδα της εποχής, δηλαδή άφθονη δράση και πολύ αίμα, πράγματα που βρίσκουμε και στους Μεταβαρόνους, και μια πλοκή βασισμένη στην ιδέα της εκδίκησης. Ο πόθος για εκδίκηση είναι ένα από τα πιο βαθιά ανθρώπινα πάθη, και φυσικά οδηγεί στην αυτοδικία· είναι το ύστατο καταφύγιο του ανθρώπου που θέλει να δει, αλλά δεν βλέπει, το κακό να τιμωρείται. Ο Σαίξπηρ θέτει ανοιχτά το ερώτημα κατά πόσον, ή σε ποιο βαθμό, είναι σωστό κάτι τέτοιο, αλλά έχει την εξυπνάδα να μην προσπαθεί να το απαντήσει. Δείχνοντας, όμως, τα αποτελέσματα της μανίας για εκδίκηση πάνω στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση, υποβάλλει την άποψη ότι είναι μάλλον προτιμότερο να καταφεύγει κανείς στην ανθρωπιά και στο έλεος.

Το θέμα της εκδίκησης εισάγεται από την αρχή του έργου, όταν ο Τίτος, σαν απάντηση για το θάνατο των γιων του κατά τη διάρκεια του πολέμου ενάντια στους Γότθους, αποφασίζει να θυσιάσει στους θεούς τον μεγαλύτερο γιο της Ταμόρα, της αιχμάλωτης βασίλισσας των Γόθων. Ως αντίδραση, η Ταμόρα προστάζει τους άλλους δυο γιους της να βιάσουν την κόρη του Τίτου, την Λαβίνια. Ο Τίτος εκδικείται σκοτώνοντάς τους, κ.ο.κ. Όλο το έργο είναι μια αλληλουχία φόνων οι οποίοι διαπράττονται ως ανταπάντηση σε προηγούμενους φόνους.

Το Έπος των Μεταβαρόνων δεν είναι τόσο ακραίο, ούτε τόσο μονομανές, αλλά περιέχει κι αυτό μπόλικη εκδίκηση, μέσα από καταστάσεις που αφήνουν να διαφανεί γλαφυρά η τραγική διάσταση των ηρώων. Ο Οθων, ο πρώτος Μεταβαρόνος, κατά τη διάρκεια μιας επίθεσης από πειρατές, σκοτώνει ο ίδιος τον γιο του, τον Μπάρι, νομίζοντας, λόγω της ομίχλης, πως είναι εχθρός. Τότε είναι που δημιουργεί τα υπερόπλα του, γίνεται επαγγελματίας μισθοφόρος, και θεωρώντας τους πειρατές υπεύθυνους για το θάνατο του γιου του, τους επιτίθεται μόνος του και τους εξολοθρεύει, καταστρέφοντας κάπου εκατό χιλιάδες πειρατικά διαστημόπλοια, πράξη που οδηγεί το αυτοκρατορικό ζεύγος στο να του δώσει τον τίτλο του

Μεταβαρόνου. Ο γιος του, ο Άγκναρ, που η συνωμοσία των μαγισσών Σάμπντα-Ουντ είχε οδηγήσει στο θάνατο της μητέρας του, παίρνει εκδίκηση επιτιθέμενος μόνος του στη βάση των μαγισσών. Ο Ατσαλοκέφαλος, μετά την αναγνώριση που προαναφέραμε, φεύγει για να βρει τον εγγονό του και να πάρει εκδίκηση για την ήττα που υπέστη στη μονομαχία με την κόρη του, ενώ η οργισμένη Αγκόρα, με μόνιμη επωδό τη φράση «νίκη ή θάνατος» και με ριζωμένη μέσα της της πεποίθηση ότι «ο έρωτας είναι ο μεγαλύτερος εχθρός του πολεμιστή», για να εκδικηθεί για τις προσβολές που δέχτηκε, πετσοκόβει ολόκληρη την αυτοκρατορική αυλή και την αυτοκρατορική φρουρά. Ο κύκλος του αίματος και της εκδίκησης κλείνει με τον Ανώνυμο.

2.3. Περιμένοντας τον Γκοντό

Αυτό ήταν το πρώτο πράγμα που μου ήρθε στο νου διαβάζοντας το Έπος των Μεταβαρόνων. Το ρομποτικό δίδυμο που ευθύνεται για τη ροή της εξιστόρησης, ο αφηγητής Τόντο και ο ακροατής Λόθαρ, εκτός από το να κάνουν (για χάρη μας) αναδρομή στην ιστορία της δυναστείας των Μεταβαρόνων, κάθε μέρα φροντίζουν το μεταβαρονικό διαστημόπλοιο ώστε να είναι τα πάντα έτοιμα για την επιστροφή του Ανώνυμου, ο οποίος λείπει σε κάποια αποστολή. Και κάθε μέρα εκείνος δεν έρχεται. Όπως ακριβώς ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν, στο θεατρικό έργο Περιμένοντας τον Γκοντό του Σάμιουελ Μπέκετ, κάθε μέρα κάθονται σε ένα συγκεκριμένο μέρος και περιμένουν την άφιξη του Γκοντό, αλλά εκείνος ποτέ δεν έρχεται. Οι ομοιότητες όμως σταματούν κάπου εδώ, γιατί, κάποια στιγμή, και με αρκετή καθυστέρηση, συμβαίνει το αδιανόητο: ο Ανώνυμος Μεταβαρόνος έρχεται, και μάλιστα ο ερχομός του είναι, τελικά, και παρά τη μεγάλη προσμονή, τόσο απρόσμενος, ώστε τα ρομπότ νομίζουν πως είναι κάποιος εχθρός και εξαπολύουν εναντίον του ένα ολογραφικό ομοίωμα του Μεταβαρόνου για να υπερασπιστεί το διαστημόπλοιο τους. Οι εκπλήξεις, όμως, συνεχίζονται, καθώς ο Ανώνυμος έχει επιστρέψει με σκοπό να καταστρέψει και το διαστημόπλοιο (τη μυστική του βάση) και τα ρομπότ. Ο Τόντο, όμως, παρότι ρομπότ, δεν θέλει να πεθάνει, κι έτσι, τη στιγμή της έκρηξης, κάνει ένα άλμα στο υπερδιάστημα και μεταφέρεται μαζί με τον Λόθαρ σε έναν άλλο γαλαξία. Και σταματώ εδώ, γιατί δεν θέλω να φανερώσω τα απίστευτα που συμβαίνουν.

2.4. Dune

Όπως είπαμε και στον πρόλογο, στα τέλη της δεκαετίας του '70 ο Χοδορόφσκι είχε συνεργαστεί με τον Μέμπιους με σκοπό να κάνουν μια κινηματογραφική μεταφορά του Dune του Φρανκ Χέρμπερτ. Ήταν ένα πολύ φιλόδοξο σχέδιο, στο οποίο είχαν εμπλακεί μεγαθήρια, όπως ο Όρσον Γουέλς, ο Σαλβαδόρ Νταλί και οι Πινκ Φλόιντ. Εκείνο το σχέδιο ναυάγησε. (Λίγο αργότερα, το 1984, έκανε τη δική του μεταφορά του Dune ο Ντέιβιντ Λιντς,

με ανάμικτες κριτικές — εμένα πάντως μου άρεσε.) Αυτή η συνεργασία, όμως, και το καλλιτεχνικό όραμα που είχαν μοιραστεί, τους οδήγησε στη δημιουργία του κόμικ Ινκάλ, όπου υπάρχει και η πρώτη εμφάνιση του Ανώνυμου Μεταβαρόνου. Στο Ινκάλ και στο Έπος των Μεταβαρόνων υπάρχουν πολλά στοιχεία από το Ντιουν: για παράδειγμα, η μυστική ουσία που κατέχουν οι Κάστακα και που βρίσκεται μόνο στον πλανήτη τους είναι παραπομπή στο μπαχάρι που υπάρχει μόνο στον πλανήτη Ντιουν, οι μάγισσες Σάμπντα-Ουντ είναι βασισμένες στις ιέρειες Μπένε Τζέσεριτ, ενώ η εκπαίδευση στην αντοχή στον πόνο από την οποία περνούν σε μικρή ηλικία οι γιοι των Μεταβαρόνων βασίζεται επίσης στο Ντιουν, μόνο που εκεί είναι στο μυαλό («ο πόνος είναι ο φονιάς του νου»), ενώ εδώ είναι πραγματικός: το μέλος του σώματος που υφίσταται τον πόνο καταστρέφεται κατά τη διαδικασία αυτή, και το αποτέλεσμα κάθε φορά είναι ένα βιονικό προσθετικό μέλος.

Το αποτυχημένο εκείνο σχέδιο, λοιπόν, άφησε πολύ γόνιμα κατάλοιπα, πέρα από τη δημιουργία του Ινκάλ, και αργότερα των Μεταβαρόνων. Η ομάδα που σχεδίαζε τα εφέ για την ταινία εφάρμοσε κάποια από τα σχέδιά της στο πρώτο Alien του Ρίντλεϊ Σκοτ, ενώ ο ίδιος ο Μέμπιους (κατά κόσμο Ζαν Ζιρό) συμμετείχε στην παραγωγή του Άλιεν, αλλά και του 5ου στοιχείου, του Λικ Μπεςόν.

2.5. Πίντσον, Ντικ και Πόλεμος των Άστρων

Πίντσον; Ποιος Πίντσον; Τι σχέση μπορεί να έχει ο Πίντσον με μια εικονογραφημένη διαστημική επική τραγωδία; Έχει την ίδια σχέση που έχει με το σύνολο της ανθρώπινης εμπειρίας, και που συνοψίζεται στην εξής φράση: «Όλα μου θυμίζουν Πίντσον».

Το πρώτο πράγμα που μου έκανε εντύπωση όταν διάβασα για πρώτη φορά το Ουράνιο Τόξο της Βαρύτητας, κάπου στα τέλη της δεκαετίας του '80, ήταν η εναλλαγή κωμικού και τραγικού, η παρεμβολή αστείων επεισοδίων σε μια κατά τα άλλα βαριά, δύσκολη και συγκλονιστική αφήγηση. Αυτό εδώ επιτυγχάνεται με τα δύο ρομπότ, τον Τόντο και τον Λόθαρ, τα οποία κατ' αυτή την έννοια θυμίζουν έντονα τον R2D2 και τον C3PO στον Πόλεμο των Άστρων του Τζορτζ Λούκας. Ο Τόντο, όπως ο R2D2, είναι ο γνώστης, ο έμπειρος, ο σοβαρός, ενώ ο Λόθαρ, όπως ο C3PO, είναι ο αδέξιος, ο χαζούλης, ο ευσυγκίνητος. Ναι, ευσυγκίνητος, καθώς και τα δυο αυτά ρομπότ (ο Λόθαρ και ο C3PO) μοιάζουν πιο ανθρώπινα στις αντιδράσεις τους από τους παρτενέρ τους, κι αυτό αντικατοπτρίζεται και στην εξωτερική τους όψη, η οποία, διόλου τυχαία, είναι ανθρωπομορφική. Ο R2D2 συχνά κοροϊδεύει τον C3PO, ενώ ο Τόντο λούζει με ευφάνταστα και προσβλητικά κοσμητικά επίθετα τον Λόθαρ κάθε φορά που εκείνος τον διακόπτει με τα ενθουσιώδη του σχόλια ή συγκλονίζεται από την αγωνία ανυπομονώντας να ακούσει τη συνέχεια της ιστορίας των Μεταβαρόνων. Και ευτυχώς που υπάρχει αυτό το κωμικό ρομποτικό ντουέτο, γιατί αλλιώς ο μελοδραματισμός θα έπνιγε την

ιστορία. Όπως ακριβώς το Ουράνιο Τόξο της Βαρύτητας θα ήταν ίσως ένα αφόρητα βαρύ και καταθλιπτικό βιβλίο αν δεν είχε τόσες κωμικές παρεμβολές. Επιπλέον, τότε ο Πίντσον θα έχανε την ευκαιρία να χτυπήσει τον αναγνώστη του σαν χταπόδι, μια από τη μια, μια από την άλλη. Από την υψηλή ποίηση, στη σαχλή κωμωδία. Από τη βαθιά ενατένιση της ανθρώπινης κατάστασης, στην απόλυτη γελοιοποίηση. Από το κλάμα στο γέλιο και από το γέλιο στη φρίκη. Ανελέητα.

Ο Χοδορόφσκι έχει γράψει ότι στο Ινκάλ έχει επηρεαστεί πολύ από τη γραφή του Φίλιπ Ντικ. Αυτή η επίδραση φαίνεται και στο Έπος των Μεταβαρόνων, όπου στους εξουσιαστικούς κύκλους κυριαρχεί η ίντριγκα, διαρκώς εξυφαίνονται συνωμοσίες, οι άνθρωποι γίνονται εν αγνοία τους πιόνια, και τίποτε δεν είναι όπως φαίνεται. Να κι άλλη μια σύνδεση με τον Πίντσον, λοιπόν. Επίσης, ο κεντρικός χαρακτήρας στο Ινκάλ, ο Τζον Ντιφούλ, είναι μια προσωποποίηση της κάρτας Ταρό «Ο Τρελός» (The Fool), και εδώ κάθε γνώστης του έργου του Πίντσον σίγουρα θα αναφωνήσει «Ταϊρόν Σλόθροπ», μια που ο πρωταγωνιστής στο Ουράνιο Τόξο της Βαρύτητας είναι μια παρόμοια φιγούρα με τον Τζον Ντιφούλ: ένας κοινός θνητός που άθελά του μπλέκει σε μια απίστευτη συνωμοσία και βρίσκεται κυνηγημένος μέσα σε έναν κυκεώνα περιπετειών που διαδέχονται η μία την άλλη με καταϊγιστικό ρυθμό. Επίσης υπάρχει κι ένα πουλί που μιλάει, κάτι που εμένα τουλάχιστον μου θύμισε κατευθείαν το Αγγλικό Σοφό Σκυλί από το Μείσον και Ντίξον, και τον Πάγκναξ, τον πιστό σύντροφο των Φίλων της Τύχης από το Ενάντια στη Μέρα. (Και ας μην ξεχνάμε και τη μηχανική πάπια στο Μείσον και Ντίξον, η οποία επίσης μιλάει.) Άλλωστε, σε μια κριτική του Έπους των Μεταβαρόνων, αναφέρεται ότι «υπάρχει κυριολεκτικά μια καινούργια και τρελή ιδέα σε κάθε σελίδα»· όπως ακριβώς και στον Ντικ· όπως ακριβώς και στον Πίντσον.

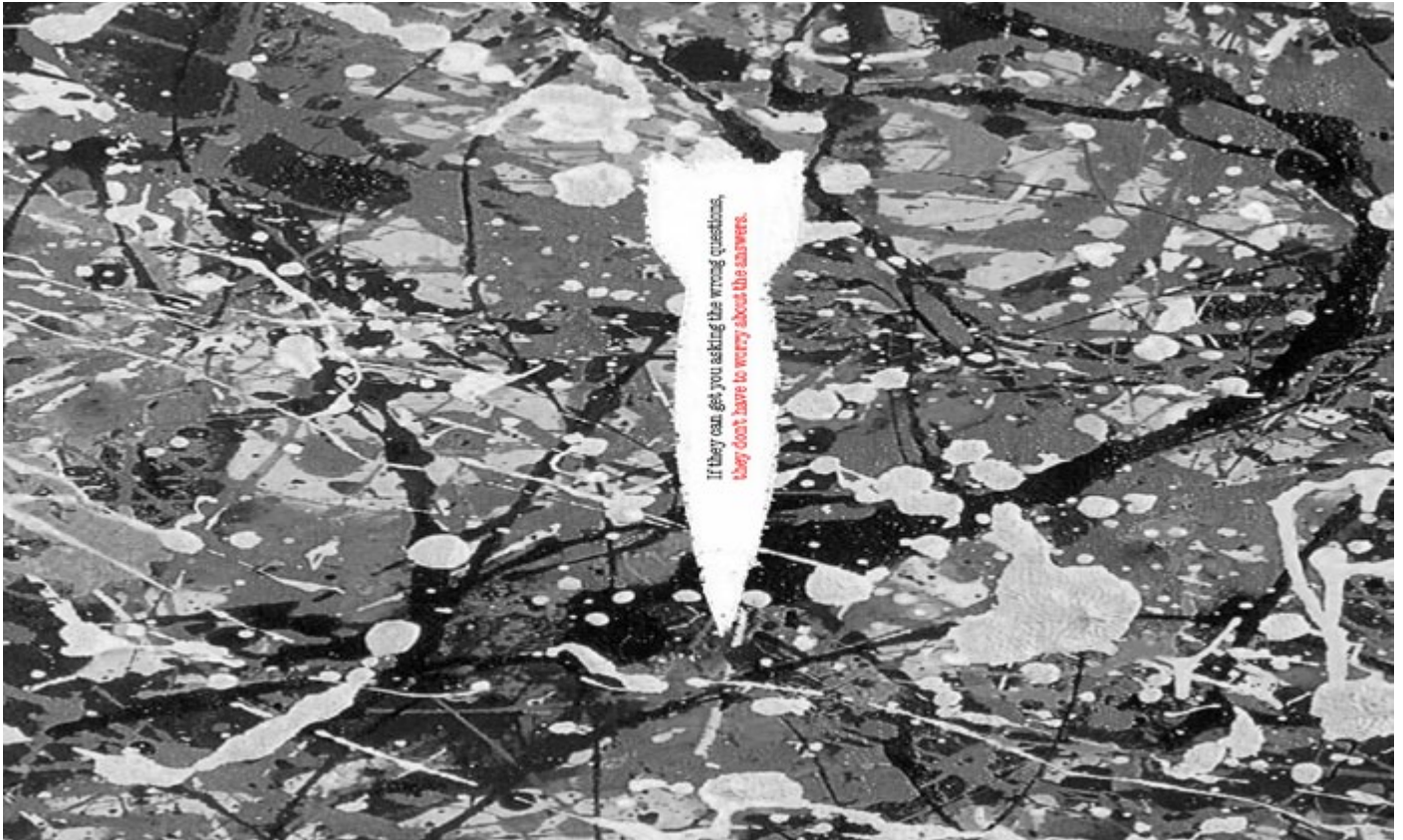
Επίλογος

Η κάστα των Μεταβαρόνων δημιουργήθηκε μέσα από τον πόνο της απώλειας. Για να εκδικηθούν, αλλά και για να αντέξουν τον πόνο, επιδίωξαν να γίνουν οι τέλει πολεμιστές, που σημαίνει πως έπρεπε να εξαλείψουν από μέσα τους το ανθρώπινο συναίσθημα, το οποίο θεωρείται αδυναμία. Παρ' όλα αυτά, το ανθρώπινο συναίσθημα πάντα έβρισκε τον τρόπο να θεριέψει μέσα τους, ακόμη κι όταν έφτασαν στο σημείο να γίνουν σχεδόν μηχανές για να αποστασιοποιηθούν από αυτό. Σαν απόδειξη, ο τελευταίος Μεταβαρόνος, ο Ανώνυμος, απαρνείται την παράδοση που έχει δημιουργηθεί τις τελευταίες τέσσερις γενιές, και επιστρέφει θεαματικά στην ανθρωπιά. Κατ' αυτή την έννοια, η βαθιά και γεμάτη ανατροπές αφήγηση του Αλεχάνδρο Χοδορόφσκι και τα δυναμικά και εκφραστικά σκίτσα του Χουάν Χιμένες είναι μια επαναβεβαίωση της ανθρωπιάς. Κάτι που αναπόφευκτα μας πηγαίνει και πάλι στο έργο του Τόμας Πίντσον, όπου οι άνθρωποι είναι έρμια ανεξέλεγκτων δυνάμεων που στοχεύουν στη φθορά, παρ' όλα αυτά

όμως κατορθώνουν να ζουν, από λίγο κάθε μέρα, πράγμα που φαίνεται, πάνω απ' όλα, στο γεγονός ότι ακόμη και στις χειρότερες, στις πιο εφιαλτικές, συνθήκες, μπορούν και ερωτεύονται.

Ο Χοδορόφσκι λέει: «Ο έρωτας πάντα θριαμβεύει απέναντι στο θάνατο».

Ο Πίντσον λέει: «Είναι ερωτευμένοι. Γάμα τον τον πόλεμο».



Ο καβαλάρης υπηρετεί το άλογο,
Ο γελαδάρης υπηρετεί το βόδι,
Ο έμπορος υπηρετεί το πορτοφόλι,
Ο φαγάς υπηρετεί το κρέας του.
Είναι η εποχή των προϊόντων,
ας υφανθεί το νήμα, ας αλεστεί το στάρι.
Τα πράγματα κάθονται στη σέλα
Και ιππεύουν την ανθρωπότητα.

*Ραλφ Ουάλντο Έμερσον, «Ωδή στον Γ. Χ. Τσάνινγκ»,
1846*

Η ιστορία της λογοτεχνίας είναι η ιστορία των χαρακτήρων της: από τα ομηρικά έπη και τις αρχαίες τραγωδίες μέχρι τη λογοτεχνία των Νέων Χρόνων και τον μοντερνισμό, οι ανθρώπινοι χαρακτήρες βρίσκονται πάντα στο προσκήνιο όλων των καταστάσεων και των συμβάντων, τα δε ονόματά τους φιγουράρουν στον τίτλο της συντριπτικής πλειονότητας των έργων. Από την *Οδύσσεια* κι εξής, σχεδόν όλες οι αρχαίες τραγωδίες, όλα σχεδόν τα θεατρικά έργα του Σέξπιρ και οι πλείστοι επίγονοί του, τα περισσότερα μυθιστορήματα μετά τον *Δον Κιχώτη* και τον *Γαργαντούα* μέχρι και τον 19ο αιώνα, μας πληροφορούν με τον τίτλο τους για το ποιος, ποια ή ποιοι πρωταγωνιστούν στα τεκταινόμενα της ιστορίας. Η ζωή ενός ή λίγων χαρακτήρων συγκροτεί και τη ραχοκοκαλιά των κορυφαίων μυθιστορημάτων του μοντερνισμού, αν και τώρα η πάγια συνήθεια να δηλώνεται ο βασικός χαρακτήρας με τον τίτλο δεν

ακολουθείται πια ιδιαίτερος: έτσι, *Άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* είναι κάποιος Ούλριχ, *Οδυσσέας* κάποιος Μπλουμ, *Ταξίδι στην άκρη της νύχτας* κάνει κάποιος Μπαρνταμού, στην *Αναζήτηση του χαμένου χρόνου* προβαίνει κάποιος Μαρσέλ, στη *Δίκη* κατηγορούμενος είναι κάποιος Γιόζεφ Κ., το *Βερολίνο* Αλεξάντερπλάτς οργώνει κάποιος Μπίμπερκοφ κ.λπ. Εντούτοις, σε κάθε μοντερνιστικό μυθιστόρημα δεσπόζει οπωσδήποτε ένας ή μερικοί χαρακτήρες, και είναι αδιανόητη η συνέχιση της ανάγνωσης του έργου δίχως εστίαση σε αυτούς.

Επομένως η λογοτεχνία είναι ουσιαστικά η λογοτεχνία των *υποκειμένων*, ενώ η ιστορία της ανάγνωσής της είναι η ιστορία της ψυχοπνευματικής σχέσης μας με αυτά. Ταυτιζόμαστε μαζί τους, τα ακολουθούμε πιστά στις περιπέτειές τους, χαιρόμαστε όταν χαιρόνται, πονάμε όταν πονάνε, υποφέρουμε όταν πεθαίνουν, νιώθουμε αγάπη ή μίσος, συχνότερα δε αγάπη και μίσος για αυτά τα υποκείμενα, και πάει λέγοντας (την ιστορία της ανάγνωσης της λογοτεχνίας). Τι θα συνέβαινε όμως αν εμφανιζόταν μια λογοτεχνία που στο επίκεντρό της δεν θα είχε τόσο υποκείμενα, όσο *αντικείμενα*, αλλά και *σημεία*; Δεν θα δυσκολευόμασταν άραγε τρομερά να βυθιστούμε σε έναν μυθοπλαστικό κόσμο έμπλεο αντικειμένων και σημείων, όπου τα υποκείμενα θα κυκλοφορούσαν γύρω και ανάμεσά τους ως οιονεί μεσολαβητές, δορυφόροι ή ακόμα και φερέφωνά τους; Δεν θα ήταν ένα τέτοιο λογοτεχνικό σύμπαν αφόρητο; Γενικότερα μιλώντας, ένας κόσμος όπου τα πράγματα «ιππεύουν την ανθρωπότητα» δεν φαντάζει αφόρητος;

Φυσικά! Δηλώνουμε λοιπόν εξαρχής: ο Τόμας Πίντσον είναι αφόρητος, καθώς δημιουργεί με κάθε έργο του ένα ιλιγγιώδως δαιδαλώδες μυθοπλαστικό σύμπαν, έναν απόλυτο *χάοσμο* (Τζόις) όπου η είσοδος είναι δύσκολη (δεν αποφασίζεις εύκολα να αρχίσεις κάποιο βιβλίο του), η διαμονή επώδυνη (αν το αρχίσεις, δεν είναι βέβαιο μέχρι πού θα το φτάσεις) και η έξοδος βάλσαμο (αφού αν το τελειώσεις ανακηρύσσεισαι –από τον εαυτό σου και από άλλους– ήρωας). Στο παρόν κείμενο θα προσπαθήσουμε να φωτίσουμε τον σημαίνοντα ρόλο που διαδραματίζουν τα αντικείμενα στην πολυδιάστατη σχέση τους με τα υποκείμενα στο *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*, αξιοποιώντας ως έναν βαθμό τη θεωρία του Ζαν Μποντριγιάρ από το βιβλίο του *Το σύστημα των αντικειμένων*, με την πεποίθηση πως η κατανόηση θα μετριάσει το διάχυτο και συχνά εύλογο αίσθημα ότι τα βιβλία του Πίντσον δεν διαβάζονται.

Ο δρόμος μέχρι τη Ζώνη

Τα πρώτα κείμενα του Πίντσον (γεν. 1937) ήταν διηγήματα, που δημοσιεύτηκαν μεταξύ 1958 και 1964. Πέντε από αυτά, συγκεντρώθηκαν το 1984 στη συλλογή *Βραδείας κάυσεως*.¹ Εδώ ο Πίντσον δοκιμάζει τις ικανότητές του, με ομολογουμένως μέτρια επιτυχία. Εντούτοις, πολλά γνωρίσματα του μεταγενέστερου έργου του είναι ήδη παρόντα: πολλοί, σκόρπιοι και συνήθως περιθωριακοί χαρακτήρες, απότομες χωροχρονικές μετατοπίσεις, ένθεση τραγουδιών στην αφήγηση (μοτίβο που έχει ήδη εισαχθεί από τον Θερβάντες), η κυρίαρχη έννοια της «Εντροπίας» (είναι και τίτλος διηγήματος), πολλές και φαινομενικά άσχετες παρεκβάσεις που όμως σχετίζονται με την ευρεία μυθοπλαστική στόχευση του συγγραφέα, εναλλαγή σοβαρού και παιγνιώδους ύφους, και ασφαλώς το ανεπανάληπτο σκαμπρόζικο χιούμορ του με τις συχνές αναφορές στο ποτό και το σεξ («Σαν να 'σαι στην οδό Τζακ Ντάνιελς τη βραδιά που μόλις πληρώθηκες», λέει κάποιος...) Περισσότερο από τα ίδια τα διηγήματα αξίζει η «Εισαγωγή», κάτι σαν «Πορτρέτο του συγγραφέα ως απολογητή του πρωτόλειου εαυτού του», όπου ο Πίντσον αναφέρεται στις πηγές και τα ενδιαφέροντά του, μα κυρίως στα σφάλματά του. Εδώ συγκρατούμε απλώς το ότι τον γοήτευσε ο σουρεαλισμός επειδή προώθησε τη (μετα)μοντέρνα ιδέα ότι «μπορείς να συνδυάσεις μέσα στο ίδιο πλαίσιο στοιχεία που κανονικά δεν θα συνυπήρχαν». Κάτι που ο Πίντσον δεν κάνει μόνο, και διαρκώς, στα μεταγενέστερα βιβλία του, αλλά και στο ίδιο αυτό κείμενο, όταν π.χ., αφού πρώτα εκθειάσει τις σκηνές καταδίωξης στο ανεπανάληπτο καρτούν «Μπιμπι», περνά κατευθείαν στον Σέξπιρ.

Κρίνοντας από τα διηγήματα αυτά, κανείς δεν θα μπορούσε να προδικάσει το εκπληκτικό λογοτεχνικό του άλμα στο δικαίως θρυλικό *V*. (1963).² Ο Πίντσον αγγίζει ύψη δυσθεώρητα για τα μόλις 26 χρόνια του, ύψη που οι περισσότεροι συγγραφείς τα χαζεύουν μια ζωή από τους πρόποδες της αναπόδραστης μετριότητάς τους. Με βάση (και πρόσχημα) τον γρίφο για το τι είναι/φαίνεται/σημαίνει «V», ο Πίντσον στήνει ένα

λογοτεχνικό σύμπαν με δύο κεντρικά σκηνικά: αφενός τη μεταπολεμική και ψυχροπολεμική Αμερική όπου τα χαρακτηριστικά του επερχόμενου μεταμοντέρνου κόσμου αρχίζουν να plάθονται και να διαφαίνονται, αφετέρου τον παγκοσμιοποιημένο κόσμο κατά τη διάρκεια της ύστερης αποικιοκρατίας και των μεγάλων πολέμων. Τη/το «V» αναζητά ο Χέρμπερτ Στένσιλ, μέλος μιας παρέας νεοϋορκέζων μποέμ καλλιτεχνών (το «Άρρωστο τσούρμο»), ο οποίος μεταξύ άλλων συνηθίζει να λογομαχεί με το ουίσκι (φυσικά το ουίσκι χάνει). Παράλληλα παρακολουθούμε τις δυσκολίες που βιώνει ο άλλος κεντρικός χαρακτήρας του βιβλίου, ένας εξαιρετικός αντιήρωας ονόματι Μπένι Προφείν, ένας «σλεμιέλ» (γκαντέμης) που «κάθεται και δέχεται παθητικά τα χτυπήματα των αντικειμένων», που θεωρεί πατρίδα «το μέρος που τυχαίνει να βρίσκομαι κάθε φορά» και που ακόμα και τα ζώα τον αποφεύγουν: «“Καλώς το γλάρο”, είπε ο Προφείν. Ο γλάρος δεν απάντησε».

Μέσα από τις αναζητήσεις των χαρακτήρων του, ο Πίντσον βρίσκει την ευκαιρία να μας μιλήσει για πολλά κεντρικά ζητήματα του 20ού αιώνα, όπως η παγκοσμιοποιημένη πολιτική και οικονομική εξουσία, ο τουρισμός, η κατανάλωση, η αποξένωση. Πιστεύουμε, πάντως, πως παρά την ύπαρξη μερικών βασικών χαρακτήρων, το κεντρικό θέμα του *V* είναι το ίδιο το «V»: είναι ένα σημείο ή σύμβολο το οποίο μας νοιάζει όχι για το τι ακριβώς σηματοδοτεί, αλλά για να υπάρχει ως σημαίων άξονας γύρω από τον οποίο αναπτύσσεται μια μεγάλη αφήγηση που ουσιαστικά αφορά την Ιστορία και τον Κόσμο όπως αυτά βίωνονταν στον παγκοσμιοποιημένο κόσμο του 20ού αιώνα. Σημειωτέον πως η πιντσονική αφήγηση της Ιστορίας και του Κόσμου δεν είναι γραμμική, αλλά εξελίσσεται σε πολλαπλά χωροχρονικά δίκτυα που δυνάμει συσχετίζουν τα πάντα με τα πάντα. Γι' αυτό και είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς για αυτό το βιβλίο, όπως και για άλλα του Πίντσον: δεν μπορεί να ακολουθήσει έτσι απλά την πορεία της ζωής των υποκειμένων, αλλά πρέπει εξίσου να εντυφλήσει σε έναν χαστικό κόσμο αντικειμένων και συμβόλων των οποίων η σημασία παραμένει μετέωρη ή και άρρητη. Διαβάζοντάς το αποκομίζεις ενίοτε την εντύπωση πως η αλλαγή υποκειμένων και αντικειμένων, προσώπων και ονομάτων, δεν θα άλλαζε ριζικά την ιστορία, ακριβώς γιατί η αφηγομένη ιστορία είναι προπαντός η *αδόμητη δομή* της Ιστορίας του σύγχρονου Κόσμου.

Ίσως ο Πίντσον προσπαθεί να πετύχει ό,τι και ένας ήρωάς του: να βρει «τη λογική της Μεγάλης Συνωμοσίας, του θεμελιώδους καβαλιστικού σχεδίου του αιώνα», μια αναζήτηση που θα επανέλθει στο *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*. Πέρα από το έργο ως συνολικό οικοδόμημα, που θεμελιώνει το μεταμοντέρνο μυθιστόρημα, υπάρχουν αριστουργηματικά κεφάλαια που σε κάνουν να αισθάνεσαι δέος μπροστά στη γνωστική ωριμότητα του νεότατου συγγραφέα: ενδεικτικά αναφέρουμε την «Ιστορία του Μοντάουγκεν», μια συγκλονιστική κριτική στην αποικιοκρατία. Αν υπάρχει (με πολύ τράβηγμα από τα μαλλιά) δίδαγμα, πιστεύουμε πως κρύβεται λίγο πριν το τέλος: «Αν οι άνθρωποι αιφνιδιάστηκαν, τότε

η τύφλωσή τους αποτελεί τη Μεγάλη Τραγωδία, και όχι ο ίδιος ο πόλεμος». Το δύστροπο πιντσονικό ύφος, το ιδιότυπο στήσιμο χαρακτήρων και σκηνικών, η μίξη υψηλής διανόησης και μαζικής κουλτούρας, βρίσκονται όλα εδώ, όχι όμως εν σπέρματι, αλλά ανεπτυγμένα σε αφάνταστο βαθμό.

Η *Συλλογή των 49 στο σφυρί* (1966)³ είναι η εκτενής νουβέλα που ακολούθησε το *V.* και που, κατά τον συγγραφέα του, πλασαρίστηκε εσφαλμένα ως μυθιστόρημα. Εδώ επαναλαμβάνεται το κεντρικό μοτίβο του *V.*: πάλι ένα όνομα δίχως σαφές αναφερόμενο αντικείμενο, Τρίστερο (και Τρύστερο), αποτελεί το συνδετικό νήμα δεκάδων προσώπων και θεότρελων καταστάσεων. Τι είναι; Μια ταχυδρομική εταιρία που ανταγωνίζεται κρυφά την πρώτη αμερικανική ταχυδρομική εταιρία; Ή μια παγκόσμια συνωμοσία; Ή ένα επινόημα κατόπιν χρήσης ψυχεδελικών; Ή τίποτα; Ή όλα; Κανείς, ούτε ήρωες ούτε αναγνώστες, δεν είναι σίγουρος, καθώς πραγματικότητα και μυθοπλασία (αυτές οι δύο λέξεις σε πολλά εισαγωγικά) συγχέονται αζεδιάλυτα. Το συμπέρασμα της αναζήτησης είναι σχετικιστικό, επισφαλές, εντροπικό: η *Συλλογή των 49 στο σφυρί* τελειώνει δίχως τέλος, δείχνοντάς μας πως συχνά η οιδιπόδεια Σφίγγα παραμένει «σφίγγα» και το μυστήριο των φευγαλέων χαρακτήρων (και του αναγνώστη που πασχίζει να ταυτιστεί μαζί τους) δεν λύνεται. Μαγικές πιντσονικές στιγμές ασφαλώς και υπάρχουν, όπως η προσπάθεια της κεντρικής ηρωίδας ονόματι Οιδίπα Μάας να φορέσει δεκάδες ρούχα για να αποφύγει το ολοκληρωτικό «στριπτίζ Μποτιτσέλι», η απόπειρα του ψυχαναλυτή Χιλάριους να εξηγήσει πώς μπορούσε, παρότι φροϋδιστής, να δουλεύει σε ναζιστικό στρατόπεδο, η ΣΙΑ (Συνδικάτο Ιδεολόγων Αναρχικών), η προφανώς παρανοϊκή μπάντα *Οι Παρανοϊκοί*, το έργο *Η τραγωδία του αγγελιοφόρου* εγκιβωτισμένο μες στο έργο, οι «Ιναμοράτι Ανόνιμους», μια ομάδα που βοηθά ανθρώπους να μην πέσουν στον έρωτα, τον «χειρότερο εθισμό», κ.α. Παρότι πρόκειται για σημαντικότερο βιβλίο (και εδώ δεν υπάρχει ο χώρος για την ανάλυση που του αξίζει),⁴ θεωρούμε πως το επίτευγμα του *V.* δεν επαναλαμβάνεται. Διότι ο χαοτικός κόσμος του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, που ανασυγκροτείται θαυμάσια στις εκατοντάδες σελίδες του *V.*, δεν μπορεί να σταθεί όρθιος στο 1/6 του μεγέθους.

Το σύστημα των αντικειμένων

Αν ο Πίντσον θεωρείται ο κατεξοχήν μεταμοντέρνος συγγραφέας, ο Μποντριγιάρ θεωρείται ο κατεξοχήν μεταμοντέρνος θεωρητικός. Αμφότεροι ξεκινούν τη συγγραφική τους σταδιοδρομία κατά την περιώνυμη δεκαετία του '60. Βρισκόμαστε στα 1968: καθώς ο Πίντσον ετοιμάζει αργά-αργά (και κρυφά, τόσο κρυφά) το *magnum opus* του, ο Μποντριγιάρ δημοσιεύει το πρώτο του βιβλίο, *Το σύστημα των αντικειμένων*.⁵ Μια σύντομη περίληψη των κεντρικών ιδεών του Μποντριγιάρ αρκεί προς το παρόν για να μας βάλει στο κλίμα του μεταμοντέρνου κόσμου, που αρχίζει μέσες-

άκρες με το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, την εποχή όπου διαδραματίζεται και το *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*.⁶

Ο Μποντριγιάρ βάζει στο επίκεντρο του μεταμοντέρνου κόσμου μας την τεχνολογία: η τεχνολογική πρόοδος είναι τόσο ραγδαία, ώστε σε σύγκριση με αυτήν «η ανθρωπότητα μοιάζει σαν ένα διαζόντως σταθερό είδος». Υποστηρίζει πως το τεχνολογικό επίπεδο «καθορίζει όλους τους ριζικούς μετασχηματισμούς του περιβάλλοντός μας», δημιουργώντας ένα σύστημα καθημερινών ή/και τεχνολογικών αντικειμένων με βασική ιδιότητά τους τη λειτουργικότητα:

όλο το σύστημα θεμελιώνεται στην έννοια της ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ [...] Κάθε αντικείμενο αξιώνει πως είναι λειτουργικό, όπως κάθε καθεστώς αξιώνει πως είναι δημοκρατικό [...] ως «λειτουργικό» δεν χαρακτηρίζεται αυτό που προσαρμόζεται σε έναν στόχο, αλλά αυτό που προσαρμόζεται σε μια τάξη ή ένα σύστημα [...] σε ένα οικουμενικό σύστημα σημείων. (67)

Εφόσον ο κόσμος μας φαίνεται να μην έχει πια «ουσίες», αλλά «λειτουργίες», τότε δεν έχει νόημα η «αυθεντικότητα», παρά μόνο στο φαντασιακό των τεχνολογικά ανεπτυγμένων πολιτισμών που την έχουν φετιχοποιήσει, ακριβώς επειδή την έχουν απολέσει οριστικά. Οι λιγότερο «ανεπτυγμένοι» λαοί και πολιτισμοί, από την άλλη, φετιχοποιούν (θέλοντας και μη) τα τεχνολογικά αντικείμενα. Ο Μποντριγιάρ θεωρεί πως η βασική συσχέτιση του σύγχρονου ανθρώπου με το περιβάλλον του διαμεσολαβείται από την κυρίαρχη ιδέα ότι «ο κόσμος δεν είναι πια δεδομένος, απεναντίας παράγεται — κυριαρχείται, χειραγωγείται, ταξινομείται, ελέγχεται: ένας κόσμος, εν ολίγοις, που πρέπει να κατασκευάζεται». Αυτή είναι η επιβαλλόμενη νεωτερική τάξη της «παραγωγής, του υπολογισμού και της λειτουργικότητας», όπου «όλα πρέπει να επικοινωνούν μεταξύ τους, όλα πρέπει να είναι λειτουργικά — δεν υπάρχουν πια μυστικά, ούτε μυστήρια, όλα οργανώνονται, συνεπώς όλα είναι ξεκάθαρα». (28)

Αυτή η διαδικασία δεν αφορά αποκλειστικά τον κόσμο των επιστημόνων και των τεχνικών, αλλά έχει μεταβάλει ριζικά την ίδια την καθημερινή μας ζωή:

στο καθημερινό επίπεδο έχει επέλθει μια αυθεντική επανάσταση: τα αντικείμενα έχουν πλέον γίνει πιο σύνθετα από την ανθρώπινη συμπεριφορά που σχετίζεται με αυτά. Τα αντικείμενα έχουν όλο και μεγαλύτερη διαφοροποίηση — οι χειρονομίες μας, όλο και μικρότερη. Με άλλα λόγια: τα αντικείμενα δεν περιβάλλονται πια από το θέατρο της χειρονομίας στο οποίο συνήθιζαν απλώς να παίζουν τους διάφορους ρόλους· απεναντίας, η εμφατική στοχοπροσήλωσή τους τα έχει σχεδόν μετατρέψει στους δρώντες μιας παγκόσμιας διαδικασίας στην οποία ο άνθρωπος είναι απλώς ο ρόλος, ή ο θεατής. (59)

Στο σύγχρονο κόσμο η έννοια της «φύσης» έχει

αντικατασταθεί από την έννοια της «φυσικότητας»: τα κατασκευασμένα αντικείμενα δεν μιμούνται τη φύση, αλλά τη φυσικότητα έτσι όπως τη δημιουργούν και την ερμηνεύουν τα τεχνολογικά μοντέλα. Αν αυτό ισχύει, ισχυρίζεται ο Μποντριγιάρ, τότε σύντομα θα επιτευχθεί μια

μίμηση που θα αντικαθιστά τον φυσικό κόσμο με έναν νοητό τεχνητό. Αν το ομοίωμα είναι τόσο καλά σχεδιασμένο ώστε να οργανώνει αποτελεσματικά την πραγματικότητα, τότε ασφαλώς ο άνθρωπος, και όχι το ομοίωμα, είναι αυτός που θα μεταβληθεί σε αφαίρεση [...] Αυτή δεν είναι πλέον μια μηχανιστική υπόθεση, αλλά η πραγματικότητα που βιώνεται άμεσα. (60)

Στο μεταγενέστερο έργο του Μποντριγιάρ, η έννοια της προσομοίωσης θα παίξει κεντρικό ρόλο, καθώς στο λεγόμενο «τρίτο στάδιο της προσομοίωσης» δημιουργείται μια «υπερπραγματικότητα» κατασκευασμένη αποκλειστικά με βάση τεχνητά (και τεχνικά) μοντέλα. Εδώ, σημασία έχει απλώς να τονίσουμε πως οι συμβολικές αξίες που παλαιότερα συνέιχαν άτομα και κοινότητες αντικαθίστανται σταδιακά από οργανωτικές αξίες, αλλά και από την παντοδυναμία του φαντασιακού: τα σύγχρονα αντικείμενα είναι «υπερλειτουργικά», δεν είναι κυρίως πρακτικά όσο εμμονικά, δηλαδή η αξία τους δεν έγκειται τόσο στο τι κάνουν (χρηστική αξία), ούτε στο πόσο κάνουν (ανταλλακτική αξία), όσο στο τι φαντασιωνόμαστε ότι κάνουν μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο σημασιών (σημειακή αξία). Όπως το θέτει ο καθηγητής Ρίτσαρντ Λέιν στη σημαντική μελέτη του για τον Μποντριγιάρ, αναφερόμενος μεταξύ άλλων και στη στρατιωτική τεχνολογία που μας αφορά ενόψει της ανάλυσης του *Ουράνιου τόξου της βαρύτητας*:

Η τεχνολογία, για τον Μποντριγιάρ, είναι ο αντισταθμιστικός τρόπος της ύπαρξης σε έναν κόσμο από τον οποίον έχει εκλείψει η συμβολική διάσταση. [...] Αντί να είναι το ανθρώπινο υποκείμενο μες στον κόσμο, τώρα το αντικείμενο είναι μες στον κόσμο, ενώ το ανθρώπινο υποκείμενο έχει γίνει ένας άπραγος θεατής. [...] Δεν είναι απλώς ότι τα αντικείμενα «ξοδεύονται» σε ένα προσωπικό επίπεδο: το μεγαλύτερο ξόδεμα όλης της Δυτικής κοινωνίας προκύπτει μέσω της δαπάνης στη στρατιωτική παραγωγή τελευταίας τεχνολογίας. Τα στρατιωτικά αντικείμενα έχουν μηδενικό προσδόκιμο ζωής.⁷

Ο Λέιν, μέσω Μποντριγιάρ, διαπιστώνει ξεκάθαρα την πρωτοκαθεδρία των αντικειμένων επί των υποκειμένων στον μεταμοντέρνο κόσμο, αντικειμένων που ωστόσο δεν πρέπει να λογίζονται ως το καθένα χωριστά, αλλά πάντοτε στη δομή που συγκροτούν ως σύστημα. Το σύστημα των αντικειμένων είναι που καθορίζει το μεταμοντέρνο άτομο, όχι το εκάστοτε μεμονωμένο αντικείμενο. Άραγε όλες αυτές οι ριζικές αλλαγές δεν οφείλονται στη δράση υποκειμένων; Ασφαλώς. Ωστόσο, η σκέψη του Μποντριγιάρ είναι διαλεκτική,

και στη διαλεκτική υποκειμένων και αντικειμένων, ο ρόλος των αντικειμένων στον μεταμοντέρνο κόσμο ανατιμάται δραστικά: τα μεταμοντέρνα υποκείμενα που δυσκολεύονται ή αδυνατούν να επενδύσουν ψυχικά σε άλλα υποκείμενα, επενδύουν αναγκαστικά σε αντικείμενα. Και αυτή η επένδυση ενισχύει τον ρόλο των αντικειμένων στη ζωή των υποκειμένων:

Ενώ κάποτε ο άνθρωπος επέβαλε τον ρυθμό του στα αντικείμενα, τώρα τα αντικείμενα επιβάλλουν τον ασυνάρτητο ρυθμό τους –τον απρόβλεπτο και ξαφνικό τρόπο να εμφανίζονται, να χαλάνε ή να αντικαθίστανται μεταξύ τους χωρίς καν να γερνάνε– στους ανθρώπους. (172-3)

Εντούτοις, παρότι «μετεβλήθη ο ρυθμός του κόσμου», ο Μποντριγιάρ δεν ξεχνά τον ερμηνευτικό ρόλο που έρχεται να παίξει ο φιλοσοφικός και κοινωνιολογικός στοχασμός, τονίζοντας ότι η τεχνική σφαίρα δεν μπορεί αυτόματα να εξηγήσει το πώς τα υποκείμενα βιώνουν τα αντικείμενα. Όπως γράφει χαρακτηριστικά:

Η διαφήμιση θα ήθελε να πιστεύουμε πως ο μοντέρνος άνθρωπος δεν έχει πια θεμελιωδώς ανάγκη τα αντικείμενά του, ότι το μόνο που πρέπει τώρα να κάνει είναι να λειτουργεί ανάμεσά τους ως ένας ευφυής τεχνικός των επικοινωνιών. Το περιβάλλον μας, ωστόσο, είναι ένας άμεσα βιωμένος τρόπος ύπαρξης, και είναι πολύ αφαιρετικό το να εφαρμόζονται σε αυτό υπολογιστικά και πληροφοριακά μοντέλα δανεισμένα από την αμιγώς τεχνική σφαίρα. (26)

Η λεπτομερής εξέταση της θεωρίας του Μποντριγιάρ δεν γίνεται (και δεν μας ενδιαφέρει, φυσικά) να ολοκληρωθεί εδώ. Στη συνέχεια, μιλώντας για τον ρόλο των τεχνολογικών αντικειμένων στο *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*, θα επανέλθουμε σε μερικές ακόμη αντιλήψεις του. Ας τονίσουμε, πάντως, ότι εδώ δεν στοχεύουμε να στριμώξουμε την απίθανα πολυδιάστατη πιντσονική μυθοπλασία στα πλαίσια μιας κοινωνιολογικής θεωρίας (που μάλιστα δεν έχει γραφτεί καν ως μια θεωρία λογοτεχνίας), αλλά να αναζητήσουμε κάποιες συνάψεις ανάμεσα στις δύο κοσμοαντιλήψεις έτσι ώστε να εξηγήσουμε πώς η πιντσονική γραφή διαστρέφει την τυπική ανάγνωση ενός κλασικού λογοτεχνικού κειμένου (κλασικό θεωρούμε εδώ ακόμα και το μοντερνιστικό), αλλά και πώς εμπλουτίζει τη συνείδησή μας με μια νέα οπτική του σύγχρονου κόσμου, που θέλει τα υποκείμενα να γίνονται αντικείμενα των αντικειμένων.

Η Ζώνη του Λυκαυγούς

Για πολλούς ανθρώπους και για πολλούς λόγους, το *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας* θεωρείται το *magnum opus* του (μόλις τριαντεξάχρονου τότε) Πίντσον.⁸ Πρόκειται για ένα μυθιστόρημα χιλίων σελίδων, αποτελούμενο από τέσσερα μέρη και δεκάδες επεισόδια, όπου εμφανίζονται εκατοντάδες χαρακτήρες, άλλοι με βασικό ρόλο και

άλλοι για μία μόνο στιγμή: εδώ δεν θα εστιάσουμε στους καθαυτό χαρακτήρες, αλλά στη *δομή* που συγκροτείται έτσι όπως αυτοί σχετίζονται με τα αντικείμενα που τους περιβάλλουν. Το βιβλίο αρχίζει αφενός με μόντο μια φράση του Βέρνερ φον Μπράουν, αφετέρου με ένα ουρλιαχτό. Κι όμως, δεν ουρλιάζει κάποιος άνθρωπος (τουλάχιστον, όχι ακόμα), αλλά μια Ρουκέτα, που πρόκειται με τη σειρά της να προκαλέσει αφόρητα ουρλιαχτά στα υποκείμενα που θα τη φάνε κατακέφαλα. Τα τεκταινόμενα του βιβλίου περιστρέφονται γύρω από αυτό το αντικείμενο: τη γερμανική πυραυλική Ρουκέτα V-2, καθώς και ένα υποτιθέμενο εξάρτημά της, τη μυστική «μαύρη συσκευή», τη Σβαρτσγκερέτ. Αυτή η Ρουκέτα (που, ακολουθώντας το πρωτότυπο, θα τη γράφουμε με κεφαλαίο, αφού είναι ο Θεός αυτού του μυθιστορήματος), σχηματίζει ένα οιονεί ουράνιο τόξο προτού η βαρύτητα την κατευθύνει πάνω στα ανθρώπινα κεφάλια.

Ταξιδεύει πιο γρήγορα από την ταχύτητα του ήχου. Το πρώτο που καταλαβαίνεις είναι η έκρηξη. Έπειτα, αν είσαι ακόμα ζωντανός, ακούς τον ήχο που κάνει καθώς πέφτει. Και αν έπεφτε *ακριβώς* –αααχ, όχι– για κλάσμα δευτερολέπτου θα ένιωθες τη μύτη της, με τη φοβερή μάζα από πάνω, να χτυπά την κορυφή του κρανίου... (17)

Η Ρουκέτα αυτή κατασκευάστηκε πράγματι από τον ιδιοφυή Γερμανό φυσικό Βέρνερ φον Μπράουν στις αρχές του 1940: ήταν ο πρώτος βαλλιστικός πύραυλος στην ιστορία, ζύγιζε δεκατρείς τόνους και είχε ταχύτητα 5.000 χλμ./ώρα, ενώ εκτοξεύτηκαν πάνω από 3.000 με κύριο στόχο το Λονδίνο και με πολλά θύματα μεταξύ του άμαχου πληθυσμού.⁹ Πρόκειται για ένα πανίσχυρο πολεμικό αντικείμενο που προκαλεί σοκ και δέος, καθώς έρχεται από τεράστια απόσταση να πλήξει τον αντίπαλο, ο οποίος στέκει τραγικά ανυπεράσπιστος απέναντί του. Αυτό το «*μεγάλο φωτεινό χέρι που ξεπροβάλλει από το σύννεφο*», σύμφωνα με την εξαιρετική μεταφορά του Πίντσον, «υπόσχεται θάνατο με γερμανική ακρίβεια και εμπιστοσύνη». Αυτή η «ακρίβεια και εμπιστοσύνη» του τεχνολογικού μας κόσμου (ο οποίος εξυπακούεται πως δεν είναι ούτε πρωτίστως ούτε αποκλειστικώς γερμανικής προέλευσης) θα απασχολήσει τον Πίντσον στις σελίδες του έργου του. Χωρόχρονος του μυθιστορήματος, ότι κι αν σημαίνει αυτό σε ένα έργο του Πίντσον, διάφορες ευρωπαϊκές πόλεις, και κυρίως η «Ζώνη», μια περιοχή που χονδρικά συμπίπτει με την υπό διάλυση Γερμανία κατά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.

Ο συγγραφέας μας αρέσκειται να περιγράφει αντικείμενα. Μια κλασική περιγραφή, που έχει κινήσει την περιέργεια κάποιων κριτικών,¹⁰ αφορά το γραφείο του Ταϊρόν Σλόθροπ, του βασικού χαρακτήρα στο βιβλίο: ένα γραφείο εντελώς ακατάστατο, που όμως δημιουργεί μια εύτακτη λογοτεχνική λίστα στα χέρια του Πίντσον. Σε έναν τέτοιο κόσμο καθημερινών και τεχνολογικών αντικειμένων έχει βυθίσει ο συγγραφέας όλους τους χαρακτήρες του: είναι ο κόσμος της επιστήμης, της τεχνικής, των εργαστηρίων, των συνθετικών υλικών, των εξελιγμένων όπλων, των

εταιρειών, των αγορών, των πληροφοριών και των επικοινωνιών, του φανερού και του κρυφού ελέγχου. Όπως αναρωτιέται κάποιος, πιθανόν ρητορικά:

κι αν βλέπαμε τον ίδιο τον πόλεμο σαν ένα *εργαστήριο*; όταν πέφτει ένας V-2, καταλαβαίνεις, πρώτα η έκρηξη, μετά ο ήχος της πτώσης... μ' αυτόν τον τρόπο η φυσιολογική σειρά των ερεθισμάτων αντιστρέφεται... (71)

Μετά το 1945 κυριαρχούσαν αφενός η πίστη και η προσδοκία για μια δήθεν ουδέτερη επιστήμη, αφετέρου η συντριπτική απογοήτευση από τους πολιτικούς ηγέτες του κόσμου, που εκλαμβάνονται ως οι κύριοι υπεύθυνοι για τον όλεθρο. Συνεπώς, το πέρασμα της εξουσίας από τους πολιτικούς στους τεχνοκράτες θα έμοιαζε χαράς ευαγγέλιο για τον πλανήτη:

Αν όμως οι προσωπικότητες μπορούσαν να αντικατασταθούν από την αφηρημένη εξουσία, αν μπορούσαν να εφαρμοστούν τεχνικές εξελιγμένες από τις εταιρίες, δεν θα μπορούσαν τα έθνη να ζήσουν ορθολογιστικά; Μια από τις πιο προσφιλείς Μεταπολεμικές ελπίδες: ότι δεν θα έπρεπε να υπάρχει χώρος για μια φοβερή ασθένεια όπως το χάρισμα... (113)

Η μεταμοντέρνα μορφή της εξουσίας, όπως αφήνει να διαφανεί ο Πίντσον προκαταλαμβάνοντας εξελίξεις τις οποίες έχει στο μεταξύ διαπιστώσει αφού γράφει τρεις δεκαετίες μετά τον πόλεμο, δεν χρησιμοποιεί τόσο την ωμή βία, όσο τον έλεγχο μέσω των τεχνολογικών αντικειμένων. Οι ελίτ, τουλάχιστον στη Δύση, δεν εξουσιάζουν πλέον βαρύγδουπα, αλλά ύπουλα, μέσω της κατασκευής και διάθεσης αντικειμένων, το νόημα των οποίων αφορά λιγότερο τη χρήση τους και περισσότερο την κατανάλωσή τους, σε μεγάλο βαθμό ανεξαρτήτως περιεχομένου. Ας θυμηθούμε την αρχή του *Do androids dream of electric sheep?*, ενός άλλου μεγάλου συγγραφέα, αναλυτή και επικριτή του ελευσόμενου κόσμου, του Φίλιπ Ντικ, όπου το πλήκτρο 888 δηλώνει την «επιθυμία να δεις τηλεόραση, ανεξαρτήτως του τι δείχνει».

Αυτή η υποκατάσταση των υποκειμένων από μια δομή αντικειμένων διαφαίνεται στη συχνή προσωποποίηση των τεχνολογικών αντικειμένων από τον Πίντσον, μια προσωποποίηση που φυσικά φέρει όλα τα εντροπικά χαρακτηριστικά των ανθρώπων και αποβλέπει σε μια υλιστική, μα συχνά ανορθολογική αναδόμηση της αντίληψής μας για τον σύγχρονο κόσμο:

συχνά οι ρουκέτες, τρελαμένες, στρίβουν τυχαία, ουρλιάζοντας φριχτά στον ουρανό, στριφογυρνάνε και πέφτουν η καθεμιά ανάλογα με την τρέλα της που είναι απρόσιτη και, κάτι που φοβούνται, αθεράπευτη. (134)

Αναφερόμενος στον Γκότφριντ, έναν Γερμανό που τις εκτοξεύει, γράφει ο Πίντσον:

Αυτές οι ρουκέτες είναι τα κατοικίδια του, μόλις

εξημερωμένα, συχνά προβληματικά, με την τάση να παλινδρομούν. Τις αγαπάει με τον τρόπο που θα αγαπούσε άλογα... (142)

Η προσωποποίηση τεχνικών αντικειμένων συνεχίζεται σε όλο το έργο, π.χ. με τη σατιρική «Ιστορία του Μπάιρον του Γλόμπου» (851 κ.ε.), σύμφωνα με την οποία ο γλόμπος μαθαίνει «πώς να επικοινωνεί με άλλες ηλεκτρικές συσκευές, σε σπίτια, σε εργοστάσια και έξω στους δρόμους», με όνειρο «μια οργάνωση όλων των γλόμπων στον κόσμο». Τα τεχνολογικά αντικείμενα, όπως δείχνει τόσο ο Πίντσον όσο και ο Μποντριγιάρ, μοιάζει να αποκτούν συνείδηση, και μάλιστα εξεγερσιακή. Αυτόν τον τεχνολογικό κόσμο της υποτιθέμενης τελειότητας, ο οποίος όμως κυριαρχείται από την εντροπία που τον ευθραυστοποιεί, τον ραγίζει και στο τέλος μπορεί και να τον θραύει, θίγει και ο Μποντριγιάρ:

Ο «τεχνολογικός» πολιτισμός μας, όπως προδιαγράφεται από το αμερικανικό μοντέλο, είναι ένας κόσμος συγχρόνως συστηματοποιημένος και εύθραυστος. Το σύστημα των αντικειμένων ενσαρκώνει αυτή τη συστηματοποίηση της ευθραυστότητας. (143)

Ο Μποντριγιάρ τονίζει ακόμα ότι τα αντικείμενα του κόσμου μας φτιάχνονται για να αναλώνονται, όχι για να διατηρούνται. Αυτή είναι εξάλλου και η σημασία του καταναλωτισμού: καταναλώνω δεν σημαίνει αγοράζω συνέχεια αντικείμενα (αφού θα χρειάζονται τεράστιες αποθήκες για να τα βάζω), αλλά αγοράζω αντικείμενα όταν έχω ήδη καταστρέψει, αναλώσει, πετάξει τα «παλιά», που στη συντριπτική τους πλειονότητα λειτουργούν ακόμα. Αυτή η διάκριση ανάμεσα σε ό,τι πρωτογενώς έχει ανάγκη ο άνθρωπος και σε ό,τι του επιβάλλεται από τον σύγχρονο καταναλωτικό πολιτισμό διαφαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του Μποντριγιάρ:

Αρχικά η εικόνα του ανθρώπου αποτυπωνόταν καθαρά στη μορφολογία και τον τρόπο χρήσης των εργαλείων, των επίπλων ή και του ίδιου του σπιτιού. Στο τελειοποιημένο τεχνικό αντικείμενο αυτή η συμμόρφωση έχει καταστραφεί, αλλά έχει αντικατασταθεί από έναν συμβολισμό λειτουργιών του εποικοδομήματος, παρά πρωταρχικών λειτουργιών: ο άνθρωπος δεν προβάλλει πια στα αυτοματοποιημένα αντικείμενα τις χειρονομίες, την ενέργεια, τις ανάγκες και την εικόνα του σώματός του, αλλά την αυτονομία της συνείδησής του, τη δύναμη ελέγχου, την ατομική φύση, την προσωπικότητά του. (120)

Ας δούμε ένα ιδιαίτερο τεχνικό αντικείμενο, το όπλο. Ο Πίντσον τονίζει συχνά τον σύγχρονο πόλεμο ως χρήσιμη επινόηση για την αύξηση της ευμάρειας κάποιων ελίτ:

Ο πραγματικός πόλεμος είναι ένα πανηγύρι αγορών. Οργανικές αγορές, που με πολλή προσοχή οι επαγγελματίες τιτλοφορούν «μαύρες», ξεπηδούν παντού. Τα δολάρια, οι στερλίνες και τα μάρκα του ράιχ

εξακολουθούν να κινούνται, αυστηρά σαν σε κλασικό μπαλέτο, μέσα στις αντισηπτικές μαρμαρίνες αίθουσές τους. (146)

Από την άλλη, και προτού σπεύσουμε να του προσδώσουμε επιπόλαιες αντιλήψεις περί δήθεν λίγων «κακών» που καταστρέφουν τη ζωή των πολλών «καλών», ας τονίσουμε πως ο Πίντσον δεν αγνοεί την έμφυτη ανθρώπινη επιθετικότητα ως αίτιο καταστροφών, καθώς αμέσως μετά αναφέρει τη φονική εξάλειψη των μεγάλων πουλιών ντόντο στη νήσο Μαυρίκιο μέσα σε λίγα μόλις χρόνια, καταλήγοντας στο (πιθανόν ρητορικό) ερώτημα αναφορικά με τους ανθρώπους: «Είναι Εκλεκτοί, ή μήπως είναι Ευτελείς και καταδικασμένοι σαν τα ντόντο;» Η απάντηση μένει ανοιχτή: «ντόντο», πέρα από το εξαλειμμένο πουλί, σημαίνει πάντως και τον αργόστροφο άνθρωπο.¹¹

Λίγο παρακάτω, σε μια καταπληκτική φράση που επιβεβαιώνει την άποψη του Μποντριγιάρ περί συνέχειας και μίξης υποκειμένων και αντικειμένων («ο κόσμος και οι άνθρωποι βρίσκονται στην πραγματικότητα σε *συνέχεια*», 103), ο Πίντσον γράφει:

Όμως η συνέχεια, από σάρκα σε συγγενικά μέταλλα και πίσω στην απέραντη θάλασσα, έχει διατηρηθεί. Δεν είναι ο θάνατος που χωρίζει αυτές τις ενσαρκώσεις, αλλά το χαρτί: χάρτινα συμβόλαια, χάρτινες διαδικασίες. (178)

Η συνέχεια και η «συν-ουσία» υποκειμένων και αντικειμένων, η εργαλειακή σχέση ανθρώπων και μηχανών, διαφαίνεται επίσης στα «πεντάστιχα της Ρουκέτας» (406 κ.ε.), αυτά τα καταπληκτικά λίμερικ των οποίων το καυστικότατο χιούμορ δεν πρέπει να μας κάνει να παραβλέψουμε αυτό που θέλει να μας δείξει ο Πίντσον (θυμίζοντάς μας, εδώ, το *Crash* του Μπάλαρντ, ενός άλλου γίγαντα της μεταμοντέρνας λογοτεχνίας, βιβλίο που εκδόθηκε επίσης το 1973):

Ήταν ένας που τον έλεγαν Ρίσκι
Που με μία τουρμπίνα τη βρίσκει.
Είν' πολύ πιο καλή
Από γκόμμενα απλή.
Και φτηνότερη απ' το ούισκι!

Η λογική του κόσμου που ήδη υπάρχει αλλά και που έρχεται για τους χαρακτήρες στο *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*, του κόσμου που για μας είναι ήδη εδώ, δεν είναι μια λογική αμιγώς αιτιοκρατική, όπως δεν παύουν να μας το τονίζουν. Και παρότι προσωπικά δεν είμαστε σε θέση να εξηγήσουμε με όρους της φυσικής τι συμβαίνει στο σύμπαν (ακόμα και η θεωρία του χάους εφαρμόζεται εν πολλοίς σε αιτιοκρατικά συστήματα — συνεπώς η έννοια της αιτιότητας δεν καταστρατηγείται πλήρως, αλλά ασφαλώς διασαλεύεται), εδώ μας ενδιαφέρει η διαπίστωση ότι η παλαιά ιδέα περί αιτίου και αιτιατού δυσκολεύεται πλέον να εξηγήσει και να προβλέψει τον χαοτικό μεταμοντέρνο κόσμο μας, ενόσω εμείς «συνεχίζουμε να σκοντάφτουμε μέσα στη λογική πίστη

στις Χαριτωμένες Αντιστοιχίες». Η ρήξη με την κλασική αιτιοκρατική λογική στο *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*, μα και σε άλλα έργα του Πίντσον, δεν είναι ωστόσο κάτι που δηλώνεται απλώς ρητά μες στη μυθοπλασία, αλλά που ενσωματώνεται αναπόσπαστα στην ίδια την παρανοϊκή του γραφή, εξού και η συχνά αφόρητη προσπάθεια του αναγνώστη να βγάλει άκρη ως προς τα πρόσωπα, τις καταστάσεις, τους τόπους δράσης κ.λπ. Ο Πίντσον ξέρει ότι αναμένουμε μια αιτιοκρατική αλυσίδα μυθοπλαστικών γεγονότων όπου το ένα θα οδηγήσει λογικά στο άλλο, εξού και μας ειρωνεύεται: «Τώρα, εσείς θα θέλετε αίτιο και αιτιατό. Εντάξει» (872). Παρόμοια αντίληψη πρεσβεύει και ο Μποντριγιάρ, κάνοντας συχνά λόγο (όχι μόνο στο *Σύστημα των αντικειμένων*, αλλά πολύ περισσότερο σε μεταγενέστερα έργα) για άλλου τύπου λογικές που ισχύουν στο σύγχρονο κόσμο, λογικές εντροπικές, κυβευτικές, κβαντικές, ασαφείς.¹²

Ο μεταμοντέρνος κόσμος δεν είναι πρωτίστως ένας κόσμος της πολιτικής, αλλά ένας κόσμος της οικονομίας, στον οποίον όμως η ορθολογιστική λογική του κέρδους δεν γλιτώνει από τη «λογική της παράνοιας», σχήμα μόνο φαινομενικά οξύμωρο. Κι αυτό γιατί παράνοια, στον κόσμο του Πίντσον, είναι η ψυχαναγκαστική απόπειρα εφαρμογής της λογικής της αιτιοκρατίας σε έναν κόσμο όπου ισχύουν μάλλον άλλης μορφής λογικές, λογικές που η ίδια η σύγχρονη επιστήμη (π.χ. η κβαντική φυσική με την αρχή της αβεβαιότητας, αλλά και η ταφόπλακα που έβαλε ο Γκέντελ σε κάθε προσπάθεια για πληρότητα και συνέπεια στην τυπική λογική) έχει προ πολλού αποδεχτεί και αναλύει.

Σε ένα σημείο ο Πίντσον βάζει στο μυαλό του Γερμανού πολιτικού Βάλτερ Ράτεναου τις εξής σκέψεις:

Έβλεπε τον πόλεμο που βρισκόταν σε εξέλιξη σαν παγκόσμια επανάσταση, από την οποία δεν θα προέκυπτε ούτε ένας Κόκκινος κομμουνισμός ούτε μια ασυγκράτητη Δεξιά, αλλά μια λογική δομή στην οποία η επιχειρηματική δραστηριότητα θα ήταν η πραγματική, η δικαιοματική εξουσία. (225)

Αντίστοιχη είναι η κοσμοθεώρηση του Μποντριγιάρ, σύμφωνα με την οποία Αριστερά και Δεξιά στα μεταμοντέρνα δυτικά κράτη, παρά τις φωνασκίες των όποιων ιδεολόγων της μιας ή της άλλης πολιτικής στράτευσης, ουσιαστικά ασχολούνται περισσότερο με ζητήματα επιχειρηματικής δραστηριότητας (διάβαζε: κατανάλωσης), παρά πολιτικού σκέπτεσθαι και πράττειν (διάβαζε: ιδεολογίας). Ο Δυτικός κόσμος, γράφει ο Μποντριγιάρ, είναι ο κόσμος της *πίστωσης*, δηλαδή της δανεικής κατανάλωσης, όπου η κλασική λογική της παραγωγής και της κατανάλωσης μεταβάλλεται: αυτό που καταναλώνεται με πίστωση, παρότι φυσικά έχει παραχθεί ως προϊόν, δεν έχει δουλευτεί από την πλευρά του αγοραστή. Γι' αυτό ισχύει η εξής αντιστροφή: υπό μια έννοια «η κατανάλωση προϊόντων προηγείται της παραγωγής τους». (172) Μάλιστα, καθώς η καταναλωτική κοινωνία δίνει πίστωση σε μας, εμείς δίνουμε συγχρόνως πίστωση στην καταναλωτική μας κοινωνία. Κι όταν δεν

ξέρουμε γιατί αγοράζουμε κάτι, ας μην ανησυχούμε: η διαφήμιση, λέει ο Μποντριγιάρ, είναι εκεί για να μας θυμίζει ποιο είναι το *νόημα* αυτού που αγοράσαμε. Εν ολίγοις, η κατανάλωση μεταβάλλει τη σχέση υποκειμένων και αντικειμένων:

Όλη η φιλοσοφία της εξιδανικευμένης κατανάλωσης βασίζεται στην αντικατάσταση των ζωντανών, συγκρουσιακών ανθρώπινων σχέσεων με την «προσωποποιημένη» σχέση με τα αντικείμενα. (204)

Θεμέλιο της εποχής μας, σημειώνει ο Μποντριγιάρ, είναι «η μεγάλη αλλαγή από ένα οικουμενικό χειρονομιακό σύστημα εργασίας σε ένα οικουμενικό χειρονομιακό σύστημα ελέγχου». (49) Για τον Έλεγχο δεν παύει να μιλά και ο Πίντσον, αξιοποιώντας την κυβερνητική, αλλά και τις κάθε λογής συνωμοσίες, φανερές και κρυφές, στις οποίες οι χαρακτήρες του βιβλίου μπλέκονται, χάνοντας συχνά από τα μάτια τους τον ορίζοντα της δράσης τους (τον χάνουν από κοινού με τους αναγνώστες):

Αργά, μαζί με μια στρατιά άλλων ψυχών που ένιωθαν κι οι ίδιες, ακόμα και τώρα, σαν τη Ρουκέτα, να πηγαίνουν προς τα ψυχρά γαλάζια φώτα του Κενού κάτω από κάποιον Έλεγχο που δεν μπορούν να ονομάσουν... (322)

Είπαμε παραπάνω πως, σύμφωνα με τον Μποντριγιάρ, στο σύγχρονο κόσμο η έννοια της «φύσης» έχει αντικατασταθεί από την έννοια της «φυσικότητας». Πράγματι, ο σύγχρονος επιστημονικός κόσμος ξεφεύγει σε μεγάλο βαθμό από τη «φύση»: ο Πίντσον γράφει πως υπάρχει

μέσα στο Σύστημα της εποχής, μια αναγγελία του κεντρικού κανόνα της Πλαστικότητας: ότι η χημικοί δεν ήταν πλέον στο έλεος της Φύσης. Τώρα πια μπορούσαν να αποφασίσουν ποιες ιδιότητες ήθελαν να έχει κάποιο μόριο, και μετά να πάνε και να το φτιάξουν. (335)

Αυτός ο κόσμος είναι και παραμένει κυρίως ανδρικός, ένας κόσμος επιθετικός, με αμφίθυμη σχέση απέναντι στη θηλυκή, τρυφερή του πλευρά. Ο Πίντσον, αναφερόμενος στον «ανδρισμό» ενός χαρακτήρα, γράφει:

Εκτός από ατσάλινη στύση, η Ρουκέτα ήταν επίσης ένα ολόκληρο σύστημα που είχε *κερδηθεί*, μακριά από το θηλυκό σκοτάδι, που στεκόταν ενάντια στις εντροπίες της αξιαγάπητης αλλά ελαφρόμυαλης Μητέρας Φύσης. (431)

Ο συσχετισμός των σεξουαλικών ορμών με τη Ρουκέτα συνεχίζεται όταν πληροφορούμαστε (αλλά πόσο σίγουροι είμαστε πως ισχύει; και τι σημαίνει «ισχύει» στο πιντσονικό σύμπαν;) ότι οι ρουκέτες υποτίθεται πως πέφτουν στα σημεία όπου ο Σλόθροπ, που φαίνεται να είναι κατά κάποιον τρόπο προγραμματισμένος από τον επιστήμονα Λάζλο Γιαμφ, έχει κάνει σεξ...

Ο Πίντσον κατανοεί ότι ο κόσμος μας επιταχύνεται προς ένα σημείο χωρίς ορατή επιστροφή. Οι δυτικές χώρες, με όπλο την τεχνική τους ανωτερότητα, οικοδόμησαν και εξακολουθούν να οικοδομούν έναν κόσμο στα μέτρα τους, μόνο που δεν έχουν λάβει όλα τα απαραίτητα μέτρα:

...και βέβαια η Αυτοκρατορία πήρε τον δρόμο της δυτικά, ποιον άλλον δρόμο θα μπορούσε να πάρει παρά εκείνον που οδηγούσε σ' εκείνα τα παρθένα ηλιοβασιλέματα, για να τα διατρύψει και να τα μολύνει; (289)

Μετά τη μόλυνση, μετά τη χρήση και κατάχρηση των αποικιών, που είναι «οι εξωτερικές τουαλέτες της ευρωπαϊκής ψυχής», δεν θα έχει απομείνει τίποτα για το ίδιο το «Σύστημα» ώστε να βαυκαλίζεται, καθώς

...το μεγαλύτερο μέρος του Κόσμου, ζωικού, φυτικού και ορυκτού, λεηλατείται στην πορεία. Το Σύστημα μπορεί να καταλαβαίνει, μπορεί και όχι, ότι το μόνο που καταφέρνει είναι να κερδίζει χρόνο. Και ο χρόνος αυτός είναι έτσι κι αλλιώς μια τεχνητή επινόηση, χωρίς αξία για κανέναν και τίποτε άλλο εκτός από το ίδιο το Σύστημα, το οποίο αργά ή γρήγορα θα καταρρεύσει και θα πεθάνει, όταν η μανία του για ενέργεια θα έχει ξεπεράσει την ποσότητα που μπορεί να προμηθεύσει ο υπόλοιπος Κόσμος, και θα παρασύρει μαζί του αθώες ψυχές από όλη την αλυσίδα της ζωής. (546)

Αυτή η «φυγή προς τα εμπρός» του Συστήματος αφήνει παράμερα πολλές βασικές ανάγκες των ανθρώπων, οι οποίοι συχνά προσπαθούν μάταια να συμβαδίσουν με τον κόσμο των αντικειμένων που οι ίδιοι έχουν φτιάξει. Ανάμεσα στη ραγδαία εξέλιξη των τεχνολογικών αντικειμένων και στη σχετική αργοπορία προσαρμογής των περισσότερων υποκειμένων προς αυτά, υφίσταται ότι ο Μποντριγιάρ ονομάζει «αρνητική συνέργεια»: από τη μία τα υποκείμενα υποδέχονται συνειδητά και καλοπροαίρετα τον κόσμο των τεχνικών αντικειμένων, παρότι αυτός είναι συχνά δυσλειτουργικός, από την άλλη οι ασύνειδες ανάγκες τους αντιστέκονται στην απόλυτη συμμόρφωση μαζί του. Όπως γράφει ο Μποντριγιάρ χαρακτηριστικά: «το σύστημα το στοιχειώνει ο πειρασμός μιας ανάστροφης εξέλιξης που συνυπάρχει με τη δυναμική της προόδου». (141)

Αξίζει πάντως να σημειώσουμε εδώ ότι το «Σύστημα» στον Πίντσον δεν είναι μόνο αυτό που μας έρχεται πρώτα στο μυαλό, δηλαδή ο καπιταλισμός. Ο Πίντσον δεν είναι ευτυχώς μανιχαϊστής, δεν χωρίζει τους «καλούς» Συμμάχους από τους «κακούς» Γερμανούς, ούτε τους «κακούς» καπιταλιστές από τους «καλούς» κομμουνιστές, με τα όποια ηθικά ή πολιτικά κριτήρια, αλλά ενδιαφέρεται πρωτίστως για την ίδια τη δομή του σύγχρονου κόσμου, αφήνοντας να εννοηθεί ότι υπάρχει κάτι που υπερβαίνει τη νίκη των μεν πάνω στους δε:

...στην πραγματικότητα ίσως όλοι να αποτελούν ένα γιγάντιο καρτέλ που περιλαμβάνει και τους νικητές και

τους ηττημένους, σε μια φιλική συμφωνία μεταξύ τους για να μοιράσουν ό,τι υπάρχει να μοιραστεί... (433)¹³

Στη δομή του κόσμου μας κυρίαρχο ρόλο διαδραματίζει, όπως βλέπουμε, η τεχνολογία, η οποία σύμφωνα με τον Μποντριγιάρ κατατέμνει τις ανθρώπινες χειρονομίες, με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται τρομερά η συγκρότηση, η συγκόλληση, η ακεραίωση του σύγχρονου υποκειμένου. Η τεχνολογία

κατατέμνει το λειτουργικό πεδίο σε εντελώς διαφορετικές λειτουργίες ή ομάδες λειτουργιών. Η αφηρημένη σχέση του ανθρώπου με τα (τεχνολογικά) αντικείμενά του, η «θεαματική του αλλοτρίωση», οφείλεται λιγότερο στο ότι οι χειρονομίες του αντικαταστάθηκαν και περισσότερο στην αφηρημένη κατάτμηση των λειτουργιών. (52)

Στον Πίντσον, η κυριαρχία της τεχνολογίας και της οικονομίας έναντι της πολιτικής δεν θα μπορούσε να δηλωθεί σαφέστερα απ' ό,τι στο παρακάτω απόσπασμα:

Αυτό σημαίνει ότι αυτός ο Πόλεμος δεν ήταν ποτέ πολιτικός, η πολιτική ήταν όλη ένα θέατρο, μόνο και μόνο για να αποπροσανατολίζει τους ανθρώπους... στα κρυφά, επιβαλλόταν από τις ανάγκες της τεχνολογίας... από μια συνωμοσία ανάμεσα σε ανθρώπινα όντα και τεχνικές [...] Οι πραγματικές κρίσεις ήταν κρίσεις καταμερισμού και προνομίων, όχι ανάμεσα σε εταιρίες –ήταν απλώς σκηνοθετημένο ώστε να φαίνεται έτσι– αλλά ανάμεσα σε διάφορες Τεχνολογίες, Πλαστικά, Ηλεκτρονικά, Αεροπορίες, και στις ανάγκες τους, που κατανοούνται μόνο από την ελίτ που κυβερνά... (687-8)

Η κατανόηση ότι η τεχνολογία κυριαρχεί δίνει τη δυνατότητα σε διάφορες «συνωμοσίες» (με μια εμμενή, και όχι υπερβατική, έννοια) να μηχανορραφούν πολέμους και καταστροφές προς ίδιον όφελος. Όσο για την επέμβαση του Θεού ή άλλων «θειών» δυνάμεων, ούτε λόγος φυσικά, όσο κι αν οι χαρακτήρες τον καλούν για συνδρομή: «Θεία Πρόνοια, έι, Θεία Πρόνοια, πού είσαι, βγήκες για μπίρες;» Η Πρόνοια απομακρύνεται, ενώ «το χέρι της γλιστρά ανάμεσα στα άστρα και κάνει κλωδάχτυλο στον Σλόθροπ».

Τι μπορεί να διασώσει το υποκείμενο μέσα σε αυτόν τον ορυμαγδό των τεχνολογικών αντικειμένων που του αλλάζουν τη ζωή και τη συνείδηση και τον καθιστούν σκλάβο τους; Τι άλλο εκτός από τον έρωτα! Ο Πίντσον δεν κουράζεται να σταματά την πολεμική και κατασκοπευτική δράση για να μας δείξει δύο ανθρώπους να περνάνε καλά στο κρεβάτι, στο πάτωμα, στα συντρίμια ενός κτιρίου, οπουδήποτε θελήσουν εν πάση περιπτώσει να «τη βρουν». Όταν η σαγήνη και ο ερωτισμός παίρνουν το πάνω χέρι, η γλώσσα του Πίντσον γλυκαίνει, και παρότι δεν χάνει ποτέ τον ειρωνικό της τόνο, δείχνει πόσο σοβαρά λαμβάνουν οι χαρακτήρες τη σεξουαλική πράξη, τον Έρωτα, αφού ο Θάνατος τούς απειλεί από όλες τις μπάντες. Όπως σημειώνει ένας χαρακτήρας του βιβλίου:

Μέσα στους μηχανισμούς της απληστίας, της μικρότητας και της κατάχρησης της εξουσίας, λαμβάνει χώρα ο έρωτας. Όλα τα σκατά μεταστοιχειώνονται σε χρυσό. Τα τείχη γκρεμίζονται, τα μπαλκόνια χαμηλώνουν — άκου! (582-3)

Έρωτας και Θάνατος συνυπάρχουν μεγαλειωδώς στο μυθιστόρημα του Πίντσον: η σεξουαλική και φιλική συνεύρεση των ανθρώπων συνιστά το μεγαλύτερο βάλαμο απέναντι στην επικράτεια των πραγμάτων που τους ταλανίζουν με τις «απαιτήσεις» τους. «Είναι ερωτευμένοι! Γάμα τον τον πόλεμο!» αναφωνούν, μέχρι να σκάσει η επόμενη Ρουκέτα και να επιβάλλει βίαια την Αρχή της Πραγματικότητας στην Αρχή της Ηδονής. Η αναζήτηση της ηδονής ωστόσο επανακάμπει, μέσω και των ελευθεριακών τόνων που δεν λείπουν ούτε σε αυτό το βιβλίο του Πίντσον, όταν π.χ. γράφει πως μας προορίζουν για «εργασία και διακυβέρνηση, για λιτότητα», ενώ σε προτεραιότητα θα έπρεπε να βάζουν «τον έρωτα, τα όνειρα, το πνεύμα, τις αισθήσεις».

Ταυποκείμενα της μυθολογίας του Πίντσον, ενδεχομένως και της πραγματικής ζωής στον μεταμοντέρνο κόσμο, είναι μάλλον φερέφωνα της τεχνικής παρά αυτόνομα πλάσματα. Μια δραματική και συνήθως μάταιη πάλη για την όποια αυτονομία της ύπαρξης συνυπάρχει με ένα αίσθημα εξάρτησης από πανίσχυρες δομές. Στο *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας* οι επιστημονικοτεχνικές ερμηνείες του κόσμου συνδυάζονται με γνωστικιστικές και καμπαλιστικές εννοήσεις, σύμφωνα με τις οποίες μια «κακή» δύναμη εκεί έξω (αλλά εντός του κόσμου τούτου; ίσως ναι, ίσως όχι, πιστεύουμε πως ναι, αλλά ο Πίντσον δεν μας διευκολύνει...) καθορίζει μυστηριωδώς τις τύχες των ανθρώπων. Όπως τονίσαμε, καταστάσεις που έχουν απασχολήσει παλαιότερα τον Πίντσον, και κατ' επέκταση τους χαρακτήρες του, επανέρχονται με δριμύτατη ειρωνεία και ευστοχία: η παράνοια της λογικής και η λογική του παραλόγου, η εξουσία και η συνωμοσία, η αιτιότητα και η εντροπία, ο έλεγχος και η πειθαρχία, ο κόσμος ως κείμενο και ως σύμβολο, «Εμείς» και «Εκείνοι», καθώς και «Εμείς» που μπορεί να γίνουμε σαν «Εκείνους». Το ίδιο το θέμα του βιβλίου ήδη έχει προεικονιστεί στο *V*, αφού ο μηχανικός Μοντάουγκεν εργάζεται για την κατασκευή των *Vergeltungswaffe I-II* (V1, V2), δηλαδή των γερμανικών όπλων ανταπόδοσης/αντεπίθεσης/αντιποίνων/εκδίκησης: το σύμβολο V (for Vengeance, για εκδίκηση) συνεχίζει να ταλανίζει τον αναγνώστη με τις πολλαπλές σημασίες του.

Από ένα βιβλίο στο οποίο παρελαύνουν (έστω και σερνάμενοι) εκατοντάδες χαρακτήρες, όπως το *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*, θα περίμενε κανείς τη συγκρότηση ενός κόσμου κατά βάση υποκειμένων. Κι όμως, όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε, τα τεχνολογικά αντικείμενα διαδραματίζουν έναν εξίσου σημαντικό ρόλο στην πλοκή και εντέλει στην όλη διαπλοκή τους με τα υποκείμενα. Η δυσκολία που γεννά η ανάγνωση ενός τέτοιου έργου προκύπτει από το γεγονός ότι εμείς οι αναγνώστες δεν μπορούμε να ταυτιστούμε εύκολα με έναν κόσμο όπου κυριαρχούν τα αντικείμενα, ενώ τα υποκείμενα

μοιάζουν να *υπόκεινται* στα αντικείμενα: αντικειμενικός σκοπός της ζωής των υποκειμένων έχει πλέον γίνει η κατασκευή/κατοχή/χρήση αντικειμένων. Διαβάζοντας Πίντσον αντιμετωπίζουμε την αναμενόμενη δυσκολία να μπούμε στην ψυχή άψυχων πραγμάτων, όπως και να πρέπει να συνδυάσουμε όλα τα σημεία με όλα τα σημεία προκειμένου να κατανοήσουμε τον μυθοπλαστικό κόσμο του. Στην τεθλασμένη αφήγηση του Πίντσον, πρόσωπα και πράγματα δεν εμφανίζονται ομαλά, αλλά *πετάγονται* στον χώρο, στον χρόνο, στις καταστάσεις. Γι' αυτό, όπως αναφέρει ο θεωρητικός της μεταμοντέρνας μυθοπλασίας Μπραν Νίκολ, πολλοί ερμηνευτές του Πίντσον δεν μιλούν για «χαρακτήρες» στο έργο του, όπως κάναμε εμείς εδώ (σε μεγάλο βαθμό καταχρηστικά), αλλά για «φιγούρες», «εναλλάξιμους κώδικες» ή «καρτούν». ¹⁴ Παρότι όλοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί φαντάζουν (ή έχουν εξαπολυθεί ως) αρνητικοί, ουσιαστικά παραπέμπουν στην αλλαγή Παραδείγματος που προσπαθεί να κάνει ο Πίντσον σε σχέση με την ανάγνωση μιας κλασικά αφηγούμενης ιστορίας. Ακόμα και η χρήση της λέξης «υποκείμενο» ήταν στο παρόν κείμενο ως έναν βαθμό καταχρηστική, αφού μετά τη νιτσεική αποδόμηση της μεταφυσικής του υποκειμένου, στη σύγχρονη εποχή μπορούμε να μιλάμε το πολύ-πολύ για «άτομο». ¹⁵

Διαβάζοντας το *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας* για δεύτερη φορά μετά από χρόνια, διαπιστώσαμε πως η αλλαγή χαρακτήρων δεν θα κλόνιζε ουσιαστικά το κεντρικό οικοδόμημα του έργου. Και για να επανέλθουμε στην αρχή του δοκιμίου μας, θεωρούμε πως ακόμα και η ιστορία του κεντρικού ήρωα, του Σλόθροπ, διαφέρει κατά πολύ ως προς την πρόσληψή της σε σχέση με την πρόσληψη ενός κλασικού ήρωα (ακόμα και ενός μοντερνιστικού αντιήρωα). Για παράδειγμα, είναι αδύνατον να διαβάσει κανείς το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* και να μη νιώσει έλλειμμα όταν εξαφανιστεί ο Μαρσέλ από το προσκήνιο έστω και για μερικές σελίδες: αυτός είναι ο αμετάκλητος ήρωάς μας και στις 3.000 σελίδες του έργου, ακόμα κι όταν δεν αναφέρεται. Απεναντίας, στον Πίντσον οι παρεκβάσεις είναι συχνά τόσο μεγάλες, οι παράλληλες ιστορίες τόσο συχνές, η εναλλαγή προσώπων τόσο άξαφνη, ώστε κάλλιστα *ξεχνούμε* τον πρωταγωνιστή μας, ενώ δυσκολευόμαστε να τον ακολουθήσουμε και να ταυτιστούμε μαζί του (η σκέψη «πού στο διάολο είναι τώρα;» επανέρχεται). Ακόμα και ο πρωταγωνιστής Σλόθροπ χάνεται έξαφνα από την αφήγηση λίγο πριν το τέλος του βιβλίου, με τη φράση: «ο Σλόθροπ κατακερματίζεται και χάνεται» (971), ενώ λίγο παρακάτω δηλώνεται ότι οι περισσότεροι που τον γνώριζαν «έχουν εγκαταλείψει από καιρό κάθε προσπάθεια να τον κρατήσουν ενιαίο, έστω και σαν έννοια». Έστω και σαν έννοια... ¹⁶

Το πρώτιστο διακύβευμα του Πίντσον είναι να μας δείξει πώς εκτυλίσσεται ο σύγχρονος Κόσμος και η Ιστορία του, όπου τα υποκείμενα έρχονται και παρέρχονται σε πολλαπλά σύμπαντα που συνδέονται με χαοτικούς αρμούς. Στον πιντσονικό κόσμο καλούμαστε να ταυτιστούμε με χαρακτήρες που δεν είναι ακριβώς και κατεξοχήν χαρακτήρες, εξού και προκύπτει αυτή

η κύρια δυσκολία που αντιμετωπίζουμε κατά την ανάγνωση. Φιλοσοφικά μιλώντας, ο Πίντσον είναι εγγεληνός, όχι καντιανός: το *Zeitgeist* μιας εποχής (όποιας κι αν παρουσιάζει στο εκάστοτε βιβλίο του: Αμερικανική Επανάσταση, Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, μεταπολεμική Ευρώπη, αμερικάνικα 60ies, αμερικάνικα 80ies, κ.λπ.) τον ενδιαφέρει απείρως περισσότερο απ' ό,τι η εμβάθυνση σε ένα οποιοδήποτε ανθρωπινό υποκείμενο. Ομοίως, ο εγγεληνός Μποντριγιάρ ενδιαφέρεται να αναλύσει τη δομή του *κόσμου* και όχι του *υποκειμένου*. Και οι δύο μεταμοντέρνοι συγγραφείς παρεκκλίνουν λοιπόν από την κυρίαρχη φιλοσοφική και λογοτεχνική αφήγηση, που εστιάζει πρώτα και κύρια στο υποκείμενο. Ή, εν πάση περιπτώσει, που εστιάζει σε ένα υποκείμενο αδρομερές, αρχετυπικό, δομημένο. Απεναντίας, το νέο υποκείμενο του Πίντσον αποδομείται και εξατμίζεται, κι εμείς οι μεταμοντέρνοι αναγνώστες αναρωτιόμαστε μήπως εντέλει είμαστε εξίσου αποδομημένοι και εξατμισμένοι, κι όλη η προσπάθεια για το χτίσιμο μιας δομικής ταυτότητας αποτελεί μια ακόμα ζωτική αυταπάτη.

«Όμορφο πρωινό, Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος». Και μόλις τέλειωσε ένα ακόμα παγκόσμιο *μακελειό* (όπως έλεγε ο τραυματίας πολέμου Σελίν), φαντάζει φυσικό να ακουστεί ένα από τα δεκάδες τραγουδάκια που υπάρχουν και σε αυτό το βιβλίο του Πίντσον: «Όταν τελειώσει ο πόλεμος/ Θα πούμε τρία ζήτω/ Καινούρια όπλα φτιάξαμε/ Και πάμε για τον Τρίτο...» Το μυθιστόρημα βάνει προς το τέλος του με μια «κοσμολογία της Ρουκετοπολιτείας» όπως αυτή δημιουργείται στον νου διαφόρων ερμηνευτών του Κόσμου, και ολοκληρώνεται με την επικείμενη πτώση μιας Ρουκέτας σε έναν κινηματογράφο (όντως είχε πέσει το 1944 μια τέτοια ρουκέτα στην Αμβέρσα, σκοτώνοντας εκατοντάδες ανθρώπους). Το «τελευταίο Δt» πριν από την πτώση, ο διαφορικός λογισμός του Λάιμπνιτς (τον οποίον αναφέρει ο Πίντσον, αλλά εδώ θα προσθέταμε και τον Νεύτωνα, αφού τον ανέπτυξαν συγχρόνως και ανεξάρτητα, απλώς με διαφορετική συμβολογραφία) σε πλήρη εφαρμογή με στόχο τον βέβαιο θάνατο. Μεταφορικά, το μυθιστόρημα σκάει στο κεφάλι μας όντως σαν ρουκέτα: κάπως έτσι ενδεχομένως το βίωσε και ο εξαιρετός μεταφραστής του Γιώργος Κυριαζής, πιθανόν και η σπουδαία Ελφρίντε Γέλινεκ, που το είχε αποδώσει στα γερμανικά. Όσο για το Λυκαυγές του τίτλου μας, αυτό δικαιολογείται μόνο επειδή είχε μόλις τελειώσει ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος και οι εμπόλεμες χώρες ετοιμάζονταν να αρχίσουν την ανοικοδόμησή τους. Σε βάθος χρόνου, οι άκρατες τεχνολογικές εξελίξεις, σε συνδυασμό με τον υπερπληθυσμό, την αυξανόμενη οικονομική ανισότητα και την προϊούσα σπάνη των πόρων, δείχνουν ότι το επόμενο Λυκόφως πλησιάζει.

Μετά τη Ζώνη

Μετά το *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας* ο Πίντσον έχει ως γνωστόν δημοσιεύσει τέσσερα μυθιστορήματα. Εδώ είναι αδύνατον να συνεχίσουμε τον προβληματισμό μας

για τη σχέση υποκειμένων-αντικειμένων στον μετέπειτα μυθοπλαστικό κόσμο του Πίντσον. Μπαίνουμε ωστόσο στον πειρασμό να διατυπώσουμε δύο υποθέσεις: πρώτον, ίσως δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το βιβλίο του Πίντσον που έχει δύο κλασικά δομημένους (και πραγματικούς) χαρακτήρες τιτλοφορείται με τα ονόματά τους, *Μείσον & Ντίξον* (1997). Δεύτερον, με την εμμονή στη χίπικη, αντισυστημική, ελευθεριάζουσα και ναρκοκεντρική κουλτούρα στο *Βάινλαντ* (1990) και στο *Έμφυτο ελάττωμα* (2009), μια κουλτούρα που βρίσκεται (ή έστω αξιώνει να βρίσκεται) στον αντίποδα του ορθολογικού συστήματος των τεχνολογικών αντικειμένων, ο Πίντσον φαίνεται να προκρίνει (και να νοσταλγεί;) μια ζωή ελευθερίας, αναρχίας και αποκοπής από το «Σύστημα» (εδώ δεν θέλουμε να υπεισέλθουμε στην ατελείωτη συζήτηση για το κατά πόσο μια τέτοια ζωή είναι καλή ή κακή, ουτοπική ή ρεαλιστική, εφικτή για λίγο ή για πάντα, κ.λπ.). Από την άλλη, ο Πίντσον δεν ξεπέφτει ευτυχώς σε μανιχαϊστικές ηθικολογίες, σύμφωνα με τις οποίες ο εχθρός είναι ξεκάθαρος και η αποστολή μας στη Γη αυτονόητη. Οι ήρωές του παλεύουν να ξεφύγουν από ό,τι τους καταπιέζει, αλλά δεν πιστεύουν σε επίγειους παραδείσους, παρελθοντικούς ή μελλοντικούς: δεν είναι επαναστάτες, γιατί ξέρουν ότι η δομή δεν αλλάζει, είναι όμως ασφαλώς εξεγερμένοι. Ομοίως ο Μποντριγιάρ, όσο κριτικός κι αν εμφανίζεται ως προς την προϊούσα εγκαθίδρυση του συστήματος των αντικειμένων μετά τη νεωτερικότητα, δεν νοσταλγεί αναντίρρητα το παρελθόν. Όπως γράφει: «Το τελευταίο που θέλω ωστόσο να κάνω είναι να ρομαντικοποιήσω είτε τη σωματική εργασία, είτε το παραδοσιακό χειρονομιακό σύστημα» (57, υποσ.).¹⁷ Αμφότεροι θεωρούν την όποια ελευθερία ατομική υπόθεση, όχι συλλογική, αφού ακραία ατομικιστικές είναι και οι κοινωνίες τις οποίες περιγράφουν. Η Ιστορία στο έργο αυτών των δύο μεταμοντέρνων συγγραφέων είναι ένας παγκόσμιος οδοστρωτήρας που δεν ανακόπτεται με σαμαράκια.

Τα περισσότερα βιβλία του Πίντσον εικονογραφούν έναν κόσμο όπου τα υποκείμενα σταδιακά υποχωρούν μπροστά στην εφόρμηση των αντικειμένων που τα ίδια τα υποκείμενα κατασκευάζουν. Στη ζωή του ανθρώπου ενυπήρξε πρώτα το φυσικό βασίλειο, έπειτα το εργαλειώδες, το συμβολικό, το μηχανικό, το ηλεκτρικό, το ηλεκτρονικό, και στο μέλλον ποιος ξέρει ποιο. Μετά τα τρία βασικά χτυπήματα που δέχτηκε ο ανθρωπίνος ναρκισσισμός στη νεωτερικότητα (Κοπέρνικος: η Γη δεν είναι το κέντρο του κόσμου, Δαρβίνος: ο άνθρωπος δεν είναι ένα είδος αυτόνομο από τα άλλα φυτικά και ζωικά είδη, Φρόιντ: ο άνθρωπος δεν ελέγχει το μεγαλύτερο, το ασυνείδητο, τμήμα του εαυτού του), ο άνθρωπος δέχεται σταδιακά ένα τέταρτο χτύπημα στον ναρκισσισμό του: οι μηχανές, το σύστημα των τεχνολογικών αντικειμένων, απειλούν να τον αντικαταστήσουν, αφού πρώτα τον «αντικειμενοποιήσουν», σύμφωνα με τις συγκλίνουσες κοσμοεικόνες του Πίντσον και του Μποντριγιάρ. Αυτό το έχει αναλύσει μεταξύ άλλων ο σπουδαίος βικτοριανός λογοτέχνης και στοχαστής Σάμιουελ Μπάτλερ: οι μηχανές αναλαμβάνουν την πρωτοκαθεδρία του κόσμου, όχι μόνο

με τη μελλοντική έννοια ότι ενδέχεται να αποκτήσουν την όποια τεχνητή συνείδηση και νοημοσύνη υπερβαίνοντας την ανθρώπινη βιολογία, αλλά με την τρέχουσα έννοια ότι στην ταχύτερη εξέλιξή τους υποτάσσουν όλο και περισσότερες ανθρώπινες δραστηριότητες.¹⁸ Ο Εμερσον, μια γενιά μεγαλύτερος του Μπάτλερ, είχε ήδη αντιληφθεί τη διαλεκτική σύμφωνα με την οποία τα αντικείμενα «υπεεύουν την ανθρωπότητα». Το αν αυτό το τετραπλό χτύπημα στον ανθρώπινο ναρκισσισμό οδηγεί εντέλει σε έναν άνθρωπο (πιο) μετρημένο, ή απεναντίας σε έναν άνθρωπο που χρίζεται Θεός και παίζει με την πλήρη αυτοκαταστροφή του, είναι ένα τεράστιο ζήτημα, μα όχι της ώρας.

Ο Μπάτλερ όμως υποστήριζε και κάτι άλλο: «μια κότα είναι απλώς ο τρόπος που έχει ένα αυγό για να κάνει ένα άλλο αυγό». Ακολουθώντας τον, ο κοινωνιοβιολόγος Ε. Ο. Γουίλσον έγραψε ότι «ο οργανισμός είναι απλώς ο τρόπος του DNA να κάνει κι άλλο DNA». Παρομοίως, ο φιλόσοφος Ντάνιελ Ντένιτ έλεγε ότι «ένας μελετητής είναι απλώς ο τρόπος που έχει μια βιβλιοθήκη για να φτιάχνει μια άλλη βιβλιοθήκη». Με το ίδιο σκεπτικό, θα λέγαμε ότι στον μεταμοντέρνο κόσμο μας και εξής, ο άνθρωπος ενδέχεται να είναι «απλώς ο τρόπος που έχουν τα αντικείμενα για να φτιάχνουν κι άλλα αντικείμενα». Πρόκειται για έναν κόσμο όπου, όπως δεν παύει να τονίζει και ο Μποντριγιάρ, δεν μας ταλανίζει η *έλλειψη* αλλά η *υπερπληθώρα* σημείων και πραγμάτων, που με τη σειρά της οδηγεί σε έλλειψη ολοκληρωμένου νοήματος. Όπως κι αν έχει, ο Τόμας Πίντσον *είναι* ο μεταμοντέρνος κόσμος μας. Γι' αυτό μας φαίνεται συχνά τόσο αφόρητος.

(Endnotes)

Μτφρ. Βίκυ Χατζοπούλου, Προκόπης Προκοπίδης, Χατζηνικολή, 2000.

2 Μτφρ. Προκόπης Προκοπίδης, Χατζηνικολή, 2007.

3 Μτφρ. Δημήτρης και Χαρά Δημηρούλη, Ύψιλον, 1986.

4 Μια ανάλυση του βιβλίου κάνει ο Χάρολντ Μπλουμ στο *Πώς και γιατί διαβάζουμε* (μτφρ. Κατερίνα Ταβαρτζόγλου, Τυπωθήτω, 2004). Ο Πίντσον αναφέρεται συχνά και στον *Δυτικό κανόνα* του Μπλουμ, ο οποίος προδικάζει με ενθουσιασμό τη συμπερίληψη του Πίντσον σε μελλοντικούς λογοτεχνικούς κανόνες, αρκεί στο μεταξύ να μην έχει επικρατήσει ολοσχερώς η Σχολή της Μνησικακίας. Σε μια συνάδελφό του που δεν εκτιμούσε το *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας* με το σκεπτικό ότι «ο Πίντσον έλεγε ψέματα», ο Μπλουμ απάντησε εύστοχα: «Η ειλικρίνεια δεν είναι ο βασιλικός δρόμος προς την αλήθεια» (μτφρ. Κατερίνα Ταβαρτζόγλου, 2007, σ. 97).

5 Μεταφράσαμε τα αποσπάσματα του Μποντριγιάρ από την αγγλική μετάφραση του *Le système des objets* (*The system of objects*, tr. James Benedict, Verso, 1996), από όπου και η σελιδαρίθμηση.

6 Μτφρ. Γιώργος Κυριαζής, Χατζηνικολή, 1998. Από εδώ η σελιδαρίθμηση.

7 Βλ. το κεφάλαιο «Το τεχνολογικό σύστημα των αντικειμένων», σ. 26 κ.ε., στο Richard J. Lane, *Jean Baudrillard*, Routledge, 2000.

8 Ένας καθηγητής του Πίντσον στο Κορνέλ, ονόματι Βλαντιμίρ Ναμπόκοφ, δημοσίευσε στα εβδομήντα του το *magnum opus* του, την *Άντα*, στην ηλικία όπου ο Πίντσον δημοσίευσε το *Ενάντια στη μέρα*.

9 Ο Μπράουν συνέχισε την καριέρα του στα υψηλότερα επιστημονικά-τεχνολογικά κλιμάκια των ΗΠΑ. Μια επιστημονική ιδιοφυΐα είναι σχεδόν αδύνατον να μην ενδώσει στα κελεύσματα της (όποιας) εξουσίας ώστε να συνεχίσει απτότητα το έργο της.

10 Βλ. Ουμπέρτο Έκο, *Εξομολογήσεις ενός νέου μυθιστοριογράφου*, μτφρ. Γιώργος Λαμπράκος, Πατάκης, 2011, σ. 221. Ο Έκο, όπως πολλοί πριν από αυτόν, συγκρίνει τον Πίντσον με τον Τζόις: «Το γραφείο του Ταϊρόν Σλόθροπ, όπως το περιγράφει ο Τόμας Πίντσον στο πρώτο κεφάλαιο στο *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας*, είναι ασφαλώς χαστικό, αλλά η περιγραφή του δεν είναι. Το ίδιο ισχύει για την περιγραφή του χάους στην κουζίνα του Μπλουμ, στον *Οδυσσέα*».

11 Ο μεγαλύτερος εν ζωή βιολόγος, πατέρας της κοινωνιοβιολογίας Ε. Ο. Wilson έχει γράψει για την εξάλειψη των ειδών από τον άνθρωπο, αυτόν τον «πλανητικό φονιά» όπως τον αποκαλεί, στο βιβλίο του *Το μέλλον της ζωής* (μτφρ. Μιχάλης Μακρόπουλος, Σύναγμα, 2002), προβλέποντας παρόμοια εξέλιξη και για τον ίδιο τον φονιά. Όπως γράφει: «Τα ίχνη του *Homo sapiens*, κατά συρροή δολοφόνου της βιόσφαιρας, φτάνουν ως τις πιο απόμακρες γωνιές του πλανήτη» (σ. 160). Ωστόσο,

η «Μητέρα Φύση», «αρχαία και ευπρόσβλητη, δεν θα ανεχθεί για πολύ την απειθάρχητη όρεξη του νήπιου Γαργαντούα της» (σ. 178).

12 Όπως γράφει ο Erik Davis στο συναρπαστικό βιβλίο του *Techgnosis: μύθος, μαγεία και μυστικισμός στην εποχή της πληροφορίας*: «Ο ανέμελος μηδενισμός που χαρακτηρίζει το *Ουράνιο τόξο της βαρύτητας* του Τόμας Πίντσον, έναν οραματικό ύμνο στη μεταπολεμική εντροπία, μοιάζει να προέρχεται εν μέρει από την αίσθηση ότι ο κύριος όγκος των ανθρώπινων μόχθων καταλήγει σε μια βασανιστική, σιούφεια ανάβαση στην ολισθηρή πλαγιά του δεύτερου νόμου [ενν. της θερμοδυναμικής, την εντροπία]» (μτφρ. Νάσος Κυριαζόπουλος, Αρχέτυπο, 2001, σ. 163).

13 Συμφωνούμε λοιπόν με την ισορροπημένη θέση της Ντόρας Τσιμπούκη ότι στην προβληματική του Πίντσον «ο ύστερος καπιταλισμός είναι ένα τεχνο-οικονομικό κατασκεύασμα, το οποίο διαθέτει μια ευεργετική όψη και μια οδυνηρή, χαώδη, παρανοϊκή». (Βλ. Ντόρα Τσιμπούκη & Paul Levine, *Αμερικανικές ταυτότητες: η λογοτεχνική ιστορία των Ηνωμένων Πολιτειών 1603-2000*, μτφρ. Αντώνης Γαλέος, Πατάκης, 2002, σ. 335).

14 Bran Nicol, *Postmodern fiction*, Cambridge University Press, p. 91. Το βιβλίο του Νίκολ αρχίζει εξηγώντας τον μεταμοντερνισμό με αναφορά πρώτα και κύρια στον Μποντριγιάρ. Ο Νίκολ χρησιμοποιεί διάφορες έννοιες για να αναφερθεί στην ρηξικέλυθη γραφή του Πίντσον, που προχωρά πέρα από τις κλασικές και μοντερνιστικές φόρμες: την «ετερογλωσσία» του Μπαχτίν, το «ρίζωμα» των Ντελέζ και Γκουαταρί κ.α. Σε αυτές τις έννοιες θα προσθέταμε τον νιτσεικό προοπτικισμό, την πρώτη ουσιαστικά μοντέρνα (αλλά και με μεταμοντέρνα στοιχεία) αισθητική και γνωσιοθεωρία, σύμφωνα με την οποία, επειδή «δεν υπάρχουν γεγονότα, αλλά μόνο ερμηνείες», δεν υπάρχει κανένα αρχιμήδειο σημείο θέασης του κόσμου, αλλά μονάχα προοπτικές, εν πολλοίς ασύμμετρες οπτικές γωνίες ερμηνείας των «γεγονότων».

15 Όπως τονίζει ο Luc Ferry στο εμπειριστωμένο βιβλίο του *Homo Aestheticus: η επιπόνηση της καλαισθησίας στη δημοκρατική εποχή*: «το υποκείμενο πεθαίνει μέσα στην έλευση του ατόμου» (μτφρ. Χαρά Μπακονικόλα, Φώτης Σιατίτσα, Ευρυδίκη, 2011, σ. 385).

16 Αναφερόμενος μεταξύ άλλων στον Πίντσον, ο Martin Travers γράφει ορθά ότι στη μεταμοντέρνα λογοτεχνία προτιμώνται «οι αποσπασματικές δομές, οι αποσυναρμωσμένες και στιγμιοτυπικές αφηγήσεις και, αντιστοίχως, χαρακτήρες δίχως ψυχολογική συνοχή ή ολοκληρωμένη προσωπικότητα» (βλ. *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία: από τον ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, μτφρ. Ιωάννα Ναούμ, Μαρία Παπαηλιάδη, Βιβλιόραμα, 2005, σ. 354).

17 Ο Ντάγκλας Κέλνερ έχει πάντως δίκιο όταν γράφει ότι γενικότερα ο Μποντριγιάρ ταλαντεύεται «ανάμεσα στη νοσταλγία και τον μηδενισμό» (βλ. *Zan*

Μποντριγιάρ: Πρόκληση και Αμφισβήτηση, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, σ. 33).

18 Έναν αιώνα ακριβώς μετά το δοκίμιο του Μπάτλερ «Ο Δαρβίνος μεταξύ των μηχανών» (1863, σε μετάφρασή μας στον ιστότοπο «Λογοτεχνία21», μαζί με το επίμετρό μας «Ο Μπάτλερ μεταξύ των μηχανόψιφων»), στο οποίο προβλέπεται η σταδιακή υποδούλωση των ανθρώπινων υποκειμένων στα μηχανικά αντικείμενα, ο Γκύντερ Άντερς θα το επαναλάβει: «Αυτό που βλέπω είναι πως ο κόσμος μας, και μάλιστα ως σύνολο, κινείται προς το “χιλιαστικό βασίλειο των μηχανών” και πως η μεταμόρφωσή μας σε κομμάτια μηχανών εξαιτίας αυτής της εξέλιξης είναι αναπότρεπτη» (*Εμείς οι γιοι του Άιχμαν*, μτφρ. Κώστας Σπαθαράκης, Εστία, 2005, σσ. 76-7). Έχει προηγηθεί ο στοχασμός του Λιούις Μάμφορντ, που υποστηρίζει ότι η τάση γρηγορότερης εξέλιξης των μηχανικών αντικειμένων σε σχέση με τα ανθρώπινα υποκείμενα «προβλέφτηκε σωστά από τον σατιρικό συγγραφέα Samuel Butler, εδώ και έναν αιώνα: αλλά μόνο τώρα τα όσα φαντάστηκε πάνε να γίνουν σκληρή πραγματικότητα» (βλ. τη συλλογή δοκιμίων *Η φωτιά του Προμηθέα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, 1998, σ. 9). Πάντως ο Μάμφορντ, στον *Μύθο των μηχανών*, βάζει τα (ανθρωπιστικά) δυνατά του για να πείσει πως η επίδραση των μηχανών στην ανθρώπινη εξέλιξη έχει υπερτιμηθεί.



Η φιλική σχέση του με τον Richard Fariña και ο πρόωρος θάνατος του τελευταίου επηρέασαν αδιαμφισβήτητα τον Thomas Pynchon στη διάρκεια της συγγραφής του *Gravity's Rainbow*. Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι το πνεύμα του Fariña πλανάται ανάμεσα στους χαρακτήρες του μυθιστορήματος. Όμως σκοπός αυτού του κειμένου δεν είναι να ιχνηλατήσει την παρουσία του στις σελίδες του βιβλίου, αλλά να αναζητήσει τον πραγματικό Richard Fariña.

Ο Richard Fariña γεννήθηκε στις 8 Μαρτίου του 1937 στον ιρλανδικό θύλακα του Flatbush, στο Brooklyn της Νέας Υόρκης. Όπως και οι αδελφές Baez, είχε κι ο ίδιος διττή καταγωγή: η μητέρα του, Theresa, το γένος Crozier, είχε γεννηθεί στη Βόρεια Ιρλανδία, ενώ ο πατέρας του, Ricardo Fariña, καταγόταν από το Ματάνσας της Κούβας. Ως εκ τούτου, ο Fariña εξέλαβε ρωμαιοκαθολική ανατροφή. Πήγε σχολείο στο τοπικό Holy Cross Catholic Elementary School, όπου συμμετείχε μάλιστα στην χορωδία της σχολικής εκκλησίας. Διάβαζε λογοτεχνικά βιβλία από τα παιδικά του χρόνια ενώ, συγχρόνως, προσπάθησε για ένα διάστημα να καλλιεργήσει το ταλέντο του στον σχεδιασμό comic strips. Από μικρός υπέφερε από άσθμα. Μετά το σχολείο, γράφτηκε στο Brooklyn High School of Technology. Ο πατέρας του, μηχανικός στο επάγγελμα, φιλοδοξούσε να ακολουθήσει ο νεαρός την ίδια επαγγελματική κατεύθυνση. Ο Fariña άριστευσε στο High School και χάρη στους βαθμούς του έγινε

δεκτός, το 1957, στο τμήμα ηλεκτρολόγων μηχανικών του πανεπιστημίου Cornell, κοντά στην πόλη Ithaca της πολιτείας της Νέας Υόρκης.

The Days of Wine & Roses

Στην πραγματικότητα ο Fariña επέλεξε το Cornell για τα μαθήματα δημιουργικής γραφής που παρέδιδε ο Vladimir Nabokov. Έτσι, προς μεγάλη απογοήτευση του πατέρα του, τον Δεκέμβριο του 1957 μεταγράφηκε στο τμήμα δημιουργικής γραφής του πανεπιστημίου. Συμφοιτητές του από εκείνη την περίοδο (πριν ακόμη γνωρίσει τον Pynchon) διηγούνται ότι διάβαζε μετά μανίας Dylan Thomas, Ernest Hemingway και beat λογοτεχνία. Το 1958 δημοσίευσε τα πρώτα του ποιήματα (με ελεύθερο στίχο) στην εφημερίδα του campus *The Cornell Writer*.

Αν και σίγουρα γνωρίζονταν ήδη από κάποια κοινά μαθήματα που παρακολουθούσαν αμόφοροι, ο Fariña και ο Pynchon άρχισαν να κάνουν στενή παρέα (μάλλον) το φθινόπωρο του 1958. Ένας συμφοιτητής τους θυμάται ότι, αν και μοιράζονταν κοινά ενδιαφέροντα, ήταν μάλλον διαφορετικοί τύποι. Θυμάται ότι ο Fariña ήταν εξωστρεφής χαρακτήρας, ο τύπος που κυριαρχεί στην παρέα και που έχει την ικανότητα να κερδίζει τους πάντες με τη γοητεία που εκπέμπει ο αυθορμητισμός του. Ο Pynchon, αντίθετα, ήταν πιο κλειστός και προτιμούσε τις πιο ολιγομελείς συναθροίσεις. Ο ίδιος

συμφοιτητής τους λέει ότι, αν και οι περισσότεροι από τον περίγυρό τους στοιχημάτιζαν ότι ο Fariña θα έκανε καριέρα ως συγγραφέας, ο Rynchon έδειχνε πιο προσηλωμένος στον στόχο του. «Ήταν ο τρελός, ήμουν ο ρασιοναλιστής», λέει ο Rynchon. Σε ό,τι αφορά τις προτιμήσεις τους στη λογοτεχνία, ο μεν ήταν θαυμαστής του Ernest Hemingway, ο δε του Francis Scott Fitzgerald. Στον πρόλογο μάλιστα του μοναδικού μυθιστορήματος του Fariña, ο Rynchon αναφέρεται σε ένα μασκέ πάρτυ, όπου ο ίδιος πήγε μεταμφιεσμένος σε Fitzgerald και ο φίλος του μεταμφιεσμένος σε Hemingway. Και οι δύο εκτιμούσαν εξίσου το τολμηρό μυθιστόρημα (καμουφλαρισμένο σε γουέστερν) Warlock του Oakley Hall, που δημοσιεύθηκε στο απόγειο της εποχής του μακαρθισμού. «Αυτό που καθόριζε τη σχέση μας ως επίδοξων συγγραφέων ήταν οι αυθόρμητες αποκλίσεις μας», συνεχίζει ο Rynchon. Όσον αφορά τις μουσικές τους προτιμήσεις, ο μεν Rynchon ήταν από τότε λάτρης της jazz και κυρίως του bebop, ο δε Fariña άκουγε την πιο εμπορική jazz που έπαιζε το ραδιόφωνο ενώ ήταν, πρώτα από όλα, λάτρης της μουσικής folk. Ο Rynchon σημειώνει ότι τα μουσικά τους γούστα απέκλιναν, όχι όμως θεαματικά, και ότι και οι δύο δεν πολυσυμπαθούσαν το rock 'n' roll του 50. Εξάλλου, ήδη από τα 40'ς διαφαίνεται μια σιωπηρή συμμαχία ανάμεσα στην jazz, στο blues και στη folk, που στα 50'ς εκδηλώθηκε και ως απόρριψη του φαινομένου της πιο εμπορικής pop (άρα και του rock 'n' roll της πρώτης περιόδου): ο κάθετος αυτός διαχωρισμός έμελλε να καταρριφθεί διά παντός από τον Bob Dylan στο δεύτερο μισό του 60. Ο Rynchon γράφει ακόμη ότι, από όλους τους πιονιέρους του rock 'n' roll του 50, ο Fariña εκτιμούσε περισσότερο τον Buddy Holly (που είναι πιθανότατα και ο πιο ολοκληρωμένος συνθέτης του rock 'n' roll αυτής της περιόδου). Εξάλλου ο αδικοχαμένος Τεξανός είναι ο μοναδικός rocker που μνημονεύεται στο μυθιστόρημα του Fariña (το δικό του "Peggy Sue" πιο συγκεκριμένα). Ο Rynchon θυμάται επίσης ότι ο Fariña αγαπούσε την Όπερα της Πεντάρας των Brecht/Weill, αλλά και το album "Black Country Suite" (1957, Prestige 7091) του jazz/blues πιανίστα Mose Allison (που έχει επηρεάσει τα μάλα τον Tom Waits).

Ένα από τα τοπικά μπαρ, εκτός campus, όπου σύχναζαν και έπιναν μπύρα εκείνα τα χρόνια, ήταν το Johnny's Big Red Grill. Ο Rynchon υπογραμμίζει ότι αυτό φωτογραφίζει με την ονομασία Guido's ο Fariña στο μυθιστόρημά του Been Down So Long It Looks Like Up To Me. Λέει ακόμη ότι στην παρέα τους ήταν τότε και ο Peter Yarrow, μέλος αργότερα του υπερ-επιτυχημένου folk trio των Peter, Paul & Mary. Ωστόσο, ο Fariña άρχισε να ασφυκτιά στο campus. Η αιτία ήταν το λεγόμενο curfew, δηλαδή το αυστηρό ωράριο υποχρεωτικής εστίασης που ίσχυε τότε. Αδυνατώντας να προσαρμοστεί, ο Fariña, αφού πρώτα αποβλήθηκε προσωρινά επειδή παραβίασε το ωράριο, τελικά εγκατέλειψε τις σπουδές του το 1959 και αναζήτησε την τύχη του στη Νέα Υόρκη. Επόμενη στάση το Greenwich Village.

Positively 4th Street

Το Greenwich Village εκτείνεται στη δυτική πλευρά του νοτιοδυτικού Μανχάταν. Οριοθετείται από την West

14th Street στα βόρεια, από την West Houston Street στα νότια, από τον ποταμό Hudson στα δυτικά και από την Broadway στα ανατολικά.

Το Village αναφέρεται ως κέντρο ελευθέρων ηθών ήδη από τον 19^ο αιώνα. Καμιά άλλη περιοχή του Manhattan δεν απολάμβανε τέτοια όρια ελευθεριότητας, από την εποχή που σύχναζαν στα τοπικά καπηλειά ποιητές όπως ο Walt Whitman και ο Edgar Allan Poe. Τα σχετικά φτηνά νοίκια προσέλκυσαν, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, καλλιτέχνες μποέμ και διανοούμενους, κυρίως της Αριστεράς. Το Village από τη δεκαετία του 40 και μετά εξελίχθηκε στο ορμητήριο της beat generation αλλά και στο επίκεντρο της αναβίωσης της folk μουσικής, που εκείνα τα χρόνια συνδεόταν στενά με την Αριστερά. Εκεί για παράδειγμα είχαν τη βάση τους οι Almanac Singers του Woody Guthrie και του Pete Seeger ("We Shall Overcome" και τα ρέστα) καθώς και οι δύο σημαντικότεροι μελετητές-λαογράφοι του είδους, ο Harry Smith και ο Alan Lomax. Στα μπαρ της περιοχής (The Figaro, The Caricature, The Dragon's Den, Café Wha? κ.ά.) η folk κυρίως, αλλά και η jazz και το blues, αποτελούσαν το soundtrack της οργάνωσης του νεοϋορκέζικου συνδικαλιστικού κινήματος και των ακτιβιστών της Αριστεράς: παράδοση που διατηρήθηκε τουλάχιστον έως τα μέσα του 60, όταν δηλαδή είχε συντελεστεί πια η επικράτηση του rock 'n' roll. Ήδη από τις αρχές του 50, το Village άρχισε να προσελκύει ένα πλήθος νεαρών επίδοξων πολιτικοποιημένων τραγουδοποιών από κάθε γωνιά της Αμερικής.

Ο Richard Fariña εγκαταστάθηκε στο Village το 1959. Η πρώτη αναφορά στο όνομά του, που έχω υπόψη μου, αφορά στην πρώτη του συνάντηση με τον σπουδαίο τραγουδοποιό Dave Van Ronk, τον επονομαζόμενο Δήμαρχο του Village, ο οποίος φιλοξενούσε στο διαμέρισμά του άστεγους, άρτι αφιχθέντες στην πόλη τραγουδοποιούς – ανάμεσά τους και κάποιον... Bob Dylan μερικά χρόνια μετά. Ο Van Ronk έπεσε τυχαία πάνω στον Fariña στο Alan Block's Sandal Shop, μαγαζί που πουλούσε χειροποίητα σανδάλια στο νο. 4 της West Street, το οποίο φιλοξενούσε ερασιτέχνες τροβαδούρους που έπαιζαν κανονικά live τις ώρες της εμπορικής λειτουργίας του καταστήματος. Ο Fariña έπαιζε μπάντζο και ο Van Ronk θυμάται ότι ο Richard του συστήθηκε ως «συγγραφέας, που στην πραγματικότητα δεν ξέρει να παίζει μπάντζο». Φέρεται να του απάντησε: «είσαι ο καλύτερος οργανοπαίχτης του μπάντζο που έχω ακούσει», ενθαρρύνοντας τον νεαρό.

Ο Fariña δούλευε τότε κάπου στην Broadway και σύχναζε στο White Horse Tavern, διαβόητο στέκι Ιρλανδών τραγουδοποιών όπως ο Tommy Makem και οι αδερφοί Patrick "Paddy", Tom, Bobby και Liam Clancy, όλοι τους γερά ποτήρια. Εξάλλου το White Horse Tavern οφείλει τη φήμη του ως στέκι των ρομαντικών, των αριστερών και των μποέμ επειδή στο κατώφλι του κατέρρευσε ο Dylan Thomas, ύστερα από το τελευταίο του μεθύσι, μερικές μέρες πριν από τον θάνατό του, στις αρχές του Νοέμβρη του 1953.

Ο Rynchon θυμάται ότι ο Fariña του τηλεφώνουσε τουλάχιστον μία φορά την εβδομάδα και τον

προσκαλούσε να του κάνει παρέα στο Village. Σύμφωνα με τη διήγηση του Commander, στις τηλεφωνικές τους επαφές εκείνη την εποχή (δεν γνωρίζω αν συγχρόνως αλληλογραφούσαν), ο Fariña προσκαλούσε επανειλημμένα με ενθουσιασμό τον Pynchon στο Μανχάταν, κάτι που παραπέμπει αρκετά στη σχέση του Jack Kerouac με τον Neal Cassady μερικά χρόνια πρωτύτερα. Σε μια από τις επισκέψεις του στο Village, ο Pynchon αναφέρει ότι οι δυο τους είδαν επί σκηνής το σχήμα του Ornette Coleman – ό,τι πιο ριζοσπαστικό είχε να προσφέρει τότε η jazz. Ο Pynchon μιλάει επίσης για ένα βράδυ που τα ήπιαν γενναία στο White Horse Tavern. Φεύγοντάς μεθυσμένοι από το μπαρ, τους καρφώθηκε η ιδέα να κρυφτούν λαθραία σε κάποιο εμπορικό πλοίο υπερπόντιου διάπλου και να σαλπάρουν για την Ευρώπη. Το επιχειρήσαν, όμως τους ανακάλυψαν και τους πέταξαν έξω. Βραδιάς σαν την παραπάνω ενέπνευσαν τα αντίστοιχα νυχτοπερπατήματα του Profane και του Pig Bodine, κεντρικών χαρακτήρων στις σελίδες του V.

Η πρώτη εμφάνιση του Fariña καταγράφεται τον Γενάρη του 1960, πάντα στο White Horse Tavern. Ανάμεσα στο κοινό εκείνο το βράδυ ήταν και η Τεξανή Carolyn Hester, ίσως το μεγαλύτερο ταλέντο ανάμεσα στους folk τροβαδούρους του Village έως το ξεπέταγμα της Joan Baez και την άφιξη του Dylan. Ο μουσικοκριτικός Bob Shelton, που συνόδευε την Hester, έκανε τις συστάσεις. Η Hester θυμάται: «Ο Richard ξεχώριζε. Με τράβηξε αμέσως. Είχε πανέμορφα μάτια, και ήταν πολύ έξυπνος και έκανε τους πάντες να γελάνε...» Σύντομα, ο Fariña και η Hester έγιναν ζευγάρι. Ο Fariña μάλιστα ανέβηκε για λίγο μαζί της στη σκηνή, στις 30 Μαΐου του 1960, στα εγκαίνια του σημαντικότερου ίσως νεοϋορκέζικου folk club, του Gerde's Folk City, στη γωνία της 4th Street (απ' όπου και ο τίτλος του "Positively 4th Street" του Bob Dylan). Δεκαοχτώ μέρες μετά, η Hester και ο Fariña παντρεύτηκαν. Στην τελετή έδωσαν το παρών οι φίλοι τους τραγουδοποιοί Tommy Makem, Judy Collins και Cisco Houston, όχι όμως και ο Pynchon, που είχε ήδη εγκατασταθεί στην Καλιφόρνια. Αναφέρεται ότι αμέσως μετά την κοπή της γαμήλιας τούρτας, ο Fariña απήγγειλε στίχους του Yeats.

Joan of Arc

Οι αδελφές Baez, η Joan και η Mimi, που τόσο σημαντικό ρόλο έμελλε να διαδραματίσουν (ιδίως η δεύτερη) στη σύντομη ζωή του Fariña, μεγάλωσαν πρώτα στην Καλιφόρνια και κατόπιν στη Μασαχουσέτη. Οι γονείς τους ήταν προσοδευτικοί, φιλικά διακείμενοι στην Αριστερά· γαλούχησαν από μικρές τις δύο αδελφές στη folk μουσική και τις ενθάρρυναν να μάθουν να παίζουν κιθάρα. Η κατά τέσσερα χρόνια πιο νεαρή Mimi έγινε μάλλον καλύτερη –τεχνικά– κιθαρίστρια, όμως η Joan είχε να αντιπαραθέσει μια πιο ολοκληρωμένη προσωπικότητα πολιτικοποιημένου τραγουδοποιού, και μαγνήτιζε με την παρουσία της· το εξαργύρωσε γρήγορα: το 1959, στο φημισμένο folk φεστιβάλ του Νιούπορτ, η παντελώς άγνωστη τότε Joan Baez ανέβηκε ξυπόλυτη στη σκηνή, ερμήνευσε δύο κομμάτια, συνεπήρε το κοινό, και έγινε αστέρι της folk σκηνής σε μια νύχτα. Ο πρώτος της δίσκος, που επακολούθησε σύντομα στην ετικέτα της Vanguard, επιβεβαίωσε την

αυξανόμενη δημοτικότητά της, σκαρφαλώνοντας ψηλά στο Top-100 του Billboard.

Η σχέση των αδελφών Baez δεν ήταν ακριβώς ανταγωνιστική. Αντίθετα, οι δύο τους ήταν μάλλον δεμένες. Τις χώριζαν όμως τέσσερα χρόνια. Η Joan είχε ήδη ενηλικιωθεί και, το σημαντικότερο, είχε ήδη βρει τον δρόμο της στη δισκογραφία. Έτσι, στις αρχές του 1960, όταν ο πατέρας τους αποδέχθηκε μια επαγγελματική πρόταση από την Ευρώπη, η μεν Mimi ακολούθησε τους γονείς της στο Παρίσι, η δε Joan παρέμεινε στις ΗΠΑ για να συνεχίσει την καριέρα της και εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη. Εκεί ο Richard Fariña γνώρισε πρώτα τη μεγαλύτερη από τις αδελφές Baez, σ' ένα πάρτι στο Village ανήμερα Χριστουγέννων του 1960. Αναφέρεται ότι ο Fariña επιδίωξε με επιμονή αυτή τη γνωριμία. Όταν έγιναν οι πρώτες συστάσεις, την ρώτησε αν θα ενδιαφερόταν να ηχογραφήσει κάποια από τις συνθέσεις του (η Baez τραγουδούσε ως επί το πλείστον παραδοσιακά τραγούδια), με την επίγνωση του κύρους που θα επέφερε σε έναν άσημο τραγουδοποιό μια πιθανή συνεργασία με την Joan. Κάτι τέτοιο δεν επετεύχθη τότε (αργότερα η Joan Baez ηχογράφησε ένα ολόκληρο album με συνθέσεις του Fariña, το οποίο όμως δεν εκδόθηκε ποτέ επισήμως). Ό,τι δεν κατόρθωσε να πετύχει ο Fariña στις πρώτες του επαφές με την Baez, το κατόρθωσε μερικούς μήνες αργότερα ένας άλλος νεαρός, επίδοξος τραγουδοποιός, που κατέφθασε από τη Μινεσότα στη Νέα Υόρκη τον Ιανουάριο του 1961: ο κατά κόσμον Robert Allen Zimmerman. Η πρώτη συνάντηση του μετέπειτα Bob Dylan με την Joan Baez καταγράφεται στις 10 Απριλίου του ίδιου χρόνου. Η Baez λίγο μετά θα ηχογραφούσε κομμάτια του νεαρού τραγουδοποιού, θα τον προλόγιζε η ίδια στο κοινό επί σκηνής του φεστιβάλ του Newport, θα γινόταν για λίγο η σύντροφός του στην προσωπική του ζωή. Η βοήθεια που προσέφερε η Baez στον κορυφαίο τραγουδοποιό του 20ού αιώνα είναι αδιαμφισβήτητη, όμως δεν είναι το θέμα αυτού του κειμένου. Πιο κάτω, ωστόσο, θα ασχοληθώ διεξοδικά με τη σχέση μαθητείας, αλληλοεκτίμησης, συντροφικότητας και, τελικά, ανταγωνισμού, που βαθμιαία αναπτύχθηκε μεταξύ του νεαρότερου Dylan και του Fariña, οι οποίοι βρέθηκαν κάποια στιγμή να συζούν συγχρόνως με τις αδελφές Baez.

The Ballad of Caroline & Richard

Στις αρχές του 1961 το ζεύγος Richard Fariña και Caroline Hester εξακολουθούσε να έχει ως βάση του το Village. Η Caroline συνέχιζε τη μουσική της καριέρα και ο Richard έβγαζε όπως-όπως τα προς το ζην πουλώντας λογοτεχνικά έργα σε διάφορα έντυπα (Prairie Schooner, The Transatlantic Review, The Atlantic Monthly). Παρά τις όποιες μουσικές φιλοδοξίες του, συνέχιζε πρώτα από όλα να θεωρεί τον εαυτό του συγγραφέα. Ξεκινούσε απαρένγκλιτα τη μέρα του μπροστά στη γραφομηχανή του και είχε ήδη αρχίσει να δουλεύει πυρετωδώς πάνω σε ένα μυθιστόρημα. Από την περίοδο αυτή μας είναι γνωστά έργα του όπως το διήγημα The Vision of Brother Francis και τα ποιήματα The Flax Long Ripe και Celebration for a Grey Day. Το γεγονός ότι έβαζε σε προτεραιότητα τη συγγραφή δεν σήμαινε ότι είχε σκοπό να εγκαταλείψει το μουσικό στίβο, κάθε άλλο. Για του

λόγου το αληθές, ο Fariña χρησιμοποίησε ακέραια την αμοιβή (50 δολάρια) που εισέπραξε από την Atlantic Monthly προκειμένου να αγοράσει ένα μουσικό όργανο· ένα όργανο που δεν χρησιμοποιούνταν στη σκηνή του Village και θα τον βοηθούσε να πρωτοτυπήσει σε σύγκριση με τους υπόλοιπους τραγουδοποιούς. Επέλεξε το dulcimer, ένα τρίχορδο ξύλινο όργανο, που φέρνει λίγο σε λαούτο και παράγει έναν ιδιαίτερα οξύ ήχο· χρησιμοποιείται από την εποχή του Μεσαίωνα χωρίς να έχει υποστεί ιδιαίτερες αλλαγές στον τρόπο κατασκευής και χρήσης του, ενώ στις ΗΠΑ συνηθίζεται κυρίως στην πλούσια μουσική παραγωγή της περιοχής των Νότιων Απαλλαχίων (περιοχή-λίκνο της λαϊκής μουσικής της Βόρειας Αμερικής και δη της country στην πιο πρωτογενή εκδοχή της).

Την ίδια περίοδο ο Pynchon δούλευε στην Boeing στο Σιάτλ και είχε ήδη δημοσιεύσει ορισμένα διηγήματά του σε έντυπα όπως τα New World Writing και The Kenyon Review. Ο Fariña έστειλε στον φίλο του καμιά εκατοσταριά σελίδες από το χειρόγραφό του για να του κάνει παρατηρήσεις και για να το προωθήσει σε γνωστούς του εκδότες και ατζέντηδες. Ο Pynchon το βρήκε ενδιαφέρον και το παρέδωσε στη δική του ατζέντη, την Candida Donadio, η οποία όμως το απέρριψε.

Αν και δεν αποθαρρύνθηκε ως συγγραφέας, ο Fariña στράφηκε και πάλι στη μουσική. Μαζί με τη σύζυγο του προσπάθησαν να καθιερωθούν ως ντουέτο, κάτι εξαιρετικά δύσκολο χωρίς τη στήριξη μιας δισκογραφικής εταιρείας ή ενός manager. Ο Albert Grossman, ο παμπόνηρος manager του Dylan, έδειξε κάποιο ενδιαφέρον, όμως στην πραγματικότητα αυτό επικεντρωνόταν στο πρόσωπο της Caroline Hester ως σόλο καλλιτέχνιδας και όχι στο ντουέτο Caroline & Richard. Πράγματι, η Caroline σόλο είχε πιο πολλές πιθανότητες να κάνει καριέρα, όπως αποδείχθηκε αργότερα. Η ίδια όμως επέλεξε τότε να μείνει στο πλευρό του συζύγου της. Οι δυσκολίες όμως ήταν αρκετές. Οι αμοιβές που πρόσφεραν για ζωντανές εμφανίσεις τα στέκια στο Village δεν επαρκούσαν για να συντηρήσουν το ζευγάρι. Ως εκ τούτου άρχισαν να αντιμετωπίζουν σοβαρά οικονομικά προβλήματα. Αναγκάστηκαν, δε, να μετακομίσουν αρκετές φορές επειδή δεν μπορούσαν καν να πληρώσουν το νοίκι. Στο τέλος εγκατέλειψαν τη Νέα Υόρκη και εγκαταστάθηκαν στο σπίτι της μητέρας του Fariña, στο Καίμπρητζ της Μασαχουσέτης. «Ζούσαμε σαν τσιγγάνοι», έλεγε αργότερα ο Fariña, με κάποια περηφάνια. Αυτός ο τρόπος ζωής μπορεί να ήταν επιθυμητός από τον ίδιο στην ανάγκη του –χρησιμοποιώντας τους στίχους του Van Morrison– να «ροκάρει την τσιγγάνικη ψυχή του», η Caroline όμως είχε βαρεθεί τις μετακινήσεις και επιζητούσε μια πιο τακτοποιημένη ζωή. Η αντίθεση αυτή έφερε την πρώτη ρωγμή στη σχέση τους, μια ρωγμή που βάθυνε στις αρχές του 1962, όταν ο Richard της ανακοίνωσε ότι «είχε βαρεθεί αυτό το μέρος» και ότι ήθελε να ταξιδέψει. Νεαρότερος, ο Fariña είχε ήδη ταξιδέψει στην Κούβα των χρόνων της Επανάστασης, αλλά και στην Ιρλανδία. Το νέο πλάνο προέβλεπε ότι ο Richard (με δανεικά από τον πατέρα του) θα σάλπαρε μόνος για το Λονδίνο (για να τσεκάρει τις καταστάσεις) και η Caroline θα τον συναντούσε εκεί ύστερα από

μερικές εβδομάδες, όπερ και εγένετο. Το βράδυ πριν από το ταξίδι αναφέρεται ένα τρικουβερτο γλέντι συντροφιά με τον Pynchon, ο οποίος επισκέφτηκε εκ νέου τον φίλο του στο Μανχάταν.

Στο Λονδίνο ο Fariña αναμειχθηκε με τους μουσικούς που εμφανίζονταν ζωντανά επ' αμοιβή στις λονδρέζικες παμπ. Είναι αμφίβολο όμως αν κατάφερε να κερδίσει τους ντόπιους θαμώνες (κάτι που θα του απέφερε την ευκαιρία περισσότερων εμφανίσεων για τα προς το ζην). Οι αιτίες είναι βασικά δύο: πρώτον, η αγγλική folk είναι στον ήχο της πολύ πιο παραδοσιακή σε σύγκριση με το πιο νεότερο ύφος της σκηνής του Village, και δεύτερον, ο νεαρός αυτός φαινόταν κάπως παράξενος στους ντόπιους θαμώνες. Εκείνα τα χρόνια, οι αγγλικές παμπ, που φιλοξενούσαν μουσική folk, ήταν προπύργια της εργατικής τάξης. Οι πελάτες τους ήταν blue collar εργάτες διαφόρων ηλικιών που έδιναν εκεί ραντεβού για μία ή περισσότερες πίντες μετά το μεροκάματο. Το αγγλικό εργατικό κίνημα γαλουχήθηκε στις παμπ, όπως βεβαιώνει και ο Μαρξ. Οι ταξικά συνειδητοποιημένοι εργάτες που συχνάζαν σ' αυτά τα στέκια ακολουθούσαν ένα πολύ συγκεκριμένο και αυστηρό modus vivendi. Στα δικά τους μάτια (και αυτιά) ο κάπως μακρουμάλλης, πρώιμος χίπι από το Village φάνταζε υπερβολικά φιλελεύθερος. Το αποτέλεσμα ήταν να αρχίσει να δυσκολεύεται και πάλι να κλείσει εμφανίσεις. Όταν τον συνάντησε στο Λονδίνο η Caroline, ήταν ξανά άφραγκος και επανεμφανίστηκαν τα γνωστά προβλήματα στη σχέση τους. Τη δύσκολη, εντούτοις, αυτή περίοδο έλαβε χώρα και ένα ιστορικό γεγονός: οι μοναδικές κοινές ηχογραφήσεις του Richard Fariña και του Bob Dylan. Ο Dylan βρισκόταν κι αυτός στο Λονδίνο για να συμμετάσχει σε μια παραγωγή του BBC. Συναντήθηκε με τον Fariña και μαζί με τον τραγουδοποιό Eric Von Schmidt, κοινό τους γνωστό από τη Νέα Υόρκη, έγραψαν ορισμένα κομμάτια στο υπόγειο στούντιο του δισκοπωλείου Dobbel, που διευθύνει ο Douglas Dobbel στην Charing Cross Road. Συνέβη στις 14 Ιανουαρίου του 1963, και οι ηχογραφήσεις αυτές εκδόθηκαν τελικά από την ετικέτα της Folklore (στα credits του bootleg ο Fariña εμφανίζεται με το υποκοριστικό Dick, ενώ ο Dylan με το ψευδώνυμο Elston Gunn, που έχει χρησιμοποιήσει επανειλημμένα).

Μερικούς μήνες πριν από τις ηχογραφήσεις του Fariña με τον Dylan, ο γάμος του είχε ήδη διαλυθεί. Η πενιχρή οικονομική τους κατάσταση και οι συνεχείς μετακομίσεις από σπίτι φίλων σε σπίτι φίλων στο Λονδίνο, προκάλεσαν τη δυσανεξία της Caroline, που του ζήτησε να επιστρέψουν στις ΗΠΑ. Ο Fariña αντιπρότεινε να περάσουν λίγες ρομαντικές μέρες στο Παρίσι. Η κατάσταση δεν βελτιώθηκε στη γαλλική πρωτεύουσα. Η Caroline υποστηρίζει ότι η συμπεριφορά του Richard γινόταν όλο και πιο αλλοπρόσαλλη (φέρεται να της ζήτησε να του περάσει λαθραία το όπλο του στην έξοδό τους από την Αγγλία· ως τότε εκείνη δεν γνώριζε καν ότι είχε όπλο). Τελικά του ανακοίνωσε ότι επιστρέφει οριστικά στην Αμερική. Εκείνος αρνήθηκε να την ακολουθήσει και παρέμεινε στο Παρίσι. Η απόσταση επιτάχυνε τη μεταξύ τους αποξένωση, και το διαζύγιο ήταν πια θέμα χρόνου. Επισημοποιήθηκε μετά από λίγους μήνες. Στο μεταξύ, πάντα στο Παρίσι, ο Richard είχε ήδη γνωρίσει το

κορίτσι που θα τον συντρόφευε για το σύντομο υπόλοιπο της ζωής του.

Sad Eyed Lady of the Lowlands

Η Mimi Baez ήταν 16 ετών τον Απρίλιο του 1962, όταν συνάντησε για πρώτη φορά τον Fariña. Η πιο νεαρή Baez ήταν πολύ όμορφη γυναίκα και λέγεται ότι ο Fariña τη φλέρταρε από την πρώτη στιγμή που την είδε. Η σχέση τους προσέλαβε ρομαντική διάσταση, καθώς ο Fariña ζούσε πια μεταξύ Λονδίνου και Παρισίων, και έστελνε τακτικά εξομολογητικά γράμματα προς τη Mimi, διανθισμένα με ερωτικούς στίχους προερχόμενους από την κέλτικη ποιητική παράδοση. Σύντομα έγιναν ζευγάρι. Η σχέση τους σ' αυτό το σημείο προσιδιάζει σ' αυτήν του Dylan και της Sara Lownds, για την οποία ο Dylan έγραψε, μεταξύ άλλων, το "Sad Eyed Lady of the Lowlands" (από το "Blonde on Blonde", 1966), αντλώντας από την ποίηση του Sir Walter Scott.

Ο Fariña ενθάρρυνε την Mimi να ασχοληθεί και πάλι με τη μουσική. Άρχισαν να παίζουν μαζί, εκείνη κιθάρα εκείνος dulcimer. Η πρώτη δημόσια εμφάνιση του ντουέτου Richard & Mimi πρέπει να έγινε το φθινόπωρο του 1962 στο Folk Festival του Εδιμβούργου. Αποφάσισαν να παντρευτούν και να επιστρέψουν στις ΗΠΑ. Ο Fariña τηλεφώνησε από το Παρίσι στον Rynchon και του ζήτησε να είναι κουμπάρος. Είχαν όμως πρώτα να ξεπεράσουν τις αντιρρήσεις των γονιών της Mimi, λόγω του νεαρού της ηλικίας της. Σκαρφίστηκαν το εξής: τέλεσαν πολιτικό γάμο στο Παρίσι, χωρίς να το πουν σε κανέναν (άλλη μια ρομαντική νότα). Όταν το ανακοίνωσαν στους γονείς της Mimi, οι τελευταίοι δεν μπορούσαν παρά να συναινέσουν. Οι νιόπαντροι επέστρεψαν στις ΗΠΑ το καλοκαίρι του 1963 και στις 24 Αυγούστου του ίδιου χρόνου τέλεσαν νέο γάμο, θρησκευτικό αυτή τη φορά, στο Καρμέλ της Καλιφόρνιας, όπου διατηρούσε σπίτι η Joan Baez. Ο Dylan, που εκείνο το διάστημα συζούσε με την Joan στην Καλιφόρνια, δεν παρέστη, καθώς είχε φύγει σε περιοδεία πριν από λίγες ημέρες. Ο Rynchon, που βρισκόταν τότε στο Μεξικό, έφτασε στο Καρμέλ μία μέρα πριν από την τελετή. Δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι ο Dylan και ο Rynchon συναναστράφηκαν μέσω του Fariña· ενδεχομένως, ο σημαντικότερος συγγραφέας και ο σημαντικότερος τραγουδοποιός της γενιάς τους δεν έχουν συναντηθεί.

Αναφέρεται ότι ο Rynchon εμφανίστηκε στον γάμο με ένα τεραστίων διαστάσεων μουστάκι, που ίσως ήταν ψεύτικο. Πάντως, σε δημοσιευμένες φωτογραφίες από το γαμήλιο πάρτυ δεν διακρίνεται κανένας μουστακοφόρος. Από την άλλη, δεν διακρίνεται και κάποιος που να φέρνει στον νεαρό Rynchon, σύμφωνα με την εικόνα που έχουμε γι' αυτόν από τις λιγοστές δημοσιευμένες φωτογραφίες του. Πιθανότατα ο Commander ήταν από τότε πολύ προσεκτικός με το φακό.

The Times They Are a-Changin'

Το Καρμέλ ανήκει στην επαρχία του Μοντερέυ και απλώνεται περίπου 120 χλμ. νοτίως του Σαν Φρανσίσκο.

Όπως και το γειτονικό Μπιγκ Σερ (που απαθανάτιστηκε στο ομότιτλο βιβλίο του Kerouac), είναι ένα από τα ωραιότερα τοπία της κεντρικής Καλιφόρνιας, σε μια ειδυλλιακή τοποθεσία όπου τα νερά του Ειρηνικού γλύφουν τις απολήξεις της οροσειράς της Σάντα Λουσία. Καλλιτέχνες και διανοούμενοι (Henry Miller κ.ά.) συνέστησαν εκεί μια κοινότητα με ελευθεριακά ήθη και σχετικά χαμηλό κόστος ζωής. Σ' αυτό το περιβάλλον, ο Dylan, ο Fariña και οι δύο Baez έζησαν και εργάστηκαν για μερικούς μήνες το καλοκαίρι και το φθινόπωρο του 1963. Έγραφαν, έπαιζαν μουσική και έκαναν σερφ. Ο Fariña συνέχισε να δουλεύει το μυθιστόρημά του. Ο Dylan κρατούσε σημειώσεις για τα τραγούδια του επόμενου δίσκου του (που έμελλε να είναι το "The Times They Are a-Changin'"). Είναι εξαιρετικά αμφίβολο αν ο Fariña και ο Dylan επιδίωξαν να συνεργαστούν εκ νέου εκείνη την περίοδο. Τουναντίον, άρχισαν να συμπεριφέρονται ανταγωνιστικά. «Ας δημοσιεύαν μόνο τη λίστα μας για τα ψώνια, θα ήταν καλύτερη από την ποίηση του Dylan. Να είχαμε μόνο manager τον Albert Grossman», φέρεται να είπε ο Richard στη Mimi. Ο δε Dylan βαρέθηκε γρήγορα να βιώνει τη φαντασίωση του Walden στο Καρμέλ και επέσπευσε την επιστροφή του «στις αμαρτίες της αστικής σύγχυσης», όπως σημειώνει ο Steinbeck. Επιστρέφοντας στην Νέα Υόρκη, ο Dylan έκοψε και την παραμικρή ικμάδα επαφής με τον Fariña και τις Baez, ακόμα και με την Joan που τόσο τον είχε βοηθήσει στα πρώτα του βήματα. Ο Dylan είχε αρχίσει να ασφυκτιά στους περιορισμούς που a priori του έθετε ο κύκλος που περιστρεφόταν γύρω από το folk τραγούδι διαμαρτυρίας και, συν τις άλλους, είχε τα αυτιά του ορθάνοιχτα ώστε να ακούσει έγκαιρα τον ηλεκτρικό ήχο των Beatles να του χτυπάει την πόρτα. Αυτονομήθηκε, επαληθεύοντας τη ρήση του Thomas Wolfe: «Δεν μπορείς να γυρίσεις στο σπίτι — το σπίτι, η πατρίδα έχει πάψει να υπάρχει· επιζεί μόνο στη ναφθαλίνη της μνήμης». Όταν ξέκοψε από τους παλιούς του συντρόφους, ο Dylan μίλησε απαξιωτικά γι' αυτούς. Ούτε λίγο ούτε πολύ αποκάλεσε τις Baez και τον Fariña ατάλαντους. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε ενδεχομένως να αιτιολογήσει ψυχολογικά την ηχηρή (όχι όμως και ανιστόρητη) απουσία του Dylan στις σημειώσεις για το τέλος του 60 που παραθέτει ο Rynchon στο Έμφυτο ελάττωμα (ο Dylan δεν είχε ενεργή συμμετοχή στα συμβάντα του 1967-70· στο διάστημα εκείνο ζούσε σχετικά απομονωμένος σε ένα αγρόκτημα στην περιοχή του Woodstock).

Reno-Nevada

Ένα περίπου χρόνο μετά τον γάμο τους, τον Ιούνιο του 1964, ο Richard και η Mimi Fariña εμφανίστηκαν ζωντανά στο φεστιβάλ του Μπιγκ Σερ. Ανάμεσα στο κοινό ήταν ο Jac Holzman, ο κυνηγός ταλέντων της εταιρείας Electra, που είχε ήδη συγκαταλέξει στον κατάλογό της το who is who των νεότερων τραγουδοποιών της folk (Phil Ochs, Fred Neil, Judy Collins, Tim Buckley κ.λπ.)· στα επόμενα χρόνια του 60, χάρη στην οξυδέρκεια του Jac Holzman, η Electra προσέθεσε στον κατάλογό της, μεταξύ άλλων, τους Doors, τους Love, τους Stooges και τους MC-5. Ο Holzman έδειξε ενδιαφέρον για το ντουέτο, όπως και η εξίσου προοδευτική ετικέτα της Vanguard των αδελφών Solomon, στην οποία ανήκε η Joan Baez. Ο Richard

και η Mimi προτίμησαν τη δεύτερη. Λίγες εβδομάδες μετά την εμφάνισή του στο Μπιγκ Σερ, το ντουέτο πήρε το βράβειο του πυρός στο φεστιβάλ του Νιούπορτ. Η Joan, όπως έκανε και για τον Dylan πρωτύτερα, προλόγισε το ζεύγος επί της σκηνής, ενώ διασκεύασε το “Birmingham Sunday” του Richard, ανακοινώνοντας ότι «το έχει γράψει ένας νεαρός ταλαντούχος συνθέτης» (για την ιστορία, στο encore της Baez ανέβηκε μαζί της στη σκηνή ο Dylan και έπαιξε για πρώτη φορά live το, προφητικό όπως αποδείχτηκε για τη σχέση τους, “It Ain’t Me, Babe”).

Τον Απρίλιο του 1965 η Vanguard εξέδωσε το πρώτο album των Richard & Mimi Fariña με τον τίτλο “Celebrations For a Grey Day”. Οι κριτικές ήταν στο σύνολό τους θετικές, με πρώτη και καλύτερη αυτή του Robert Shelton στους NY Times, που το χαρακτήρισε «ένα σημαντικό ντεμπούτο». Το album περιλαμβάνει 13 κομμάτια, τα περισσότερα συνθέσεις του Richard, σε ενορχηστρώσεις της Mimi. Περίπου τα μισά είναι οργανικά. Στην ηχογράφηση τους βοήθησε ο Bruce Langhorne, ο τραγουδοποιός που –πιθανότατα– απάθανάτιστηκε ως Mr. Tambourine Man στο ομώνυμο κομμάτι του Dylan· ο Langhorne έχει γράψει επίσης το soundtrack του cult western The Hired Hand (1971) του Peter Fonda. Το Δεκέμβριο του 1965 ακολούθησε ο δεύτερός τους δίσκος με τον τίτλο “Reflections in a Crystal Wind” (στη δισκογραφία τους συγκαταλέγεται και ένα τρίτο album, το “Memories”, που εκδόθηκε το φθινόπωρο του 1968, δύο σχεδόν χρόνια μετά τον θάνατο του Fariña).

Τα τραγούδια των Mimi & Richard Fariña δεν περιχαράκωνονται στην τυπολογία της folk. Πρώτα από όλα, έχουμε να κάνουμε και με πρωτότυπες συνθέσεις, και όχι μόνο με επανεργασίες παραδοσιακού υλικού. Κατά δεύτερον, στιχουργικά δεν πρόκειται για τυπικά τραγούδια διαμαρτυρίας· το επιμέρους, εμπνευσμένο από την καθημερινότητα θέμα θίγεται όχι απευθείας (Joan Baez, Woody Guthrie, Pete Seeger), αλλά αφαιρετικά ή εν μέσω συμβολισμών, και μ’ αυτό τον τρόπο παύει να είναι αυστηρά τοπικό και προσλαμβάνει μια πιο οικουμενική διάσταση (εδώ ο Fariña συνδιαλέγεται με τον Dylan, χωρίς όμως να τα καταφέρνει τόσο καλά όσο ο τελευταίος). Στις ενορχηστρώσεις, η Mimi χειρίζεται την εξάχορδη, όχι εν είδει ακομπανιαμένου της φωνής (όπως στην τυπική folk), αλλά σαν ρυθμική κιθάρα σε ροκ μπάντα. Βοηθά με το παίξιμό της τον τραγουδιστή Fariña να αποδώσει στην πράξη τη folk μουσική της ως boogie poetry (όπως την οραματιζόταν ο ίδιος). Το dulcimer, με την οξύτητα της χροιάς του, ακούγεται ώρες-ώρες μυστικιστικό σαν σιτάρ και προσδίδει στα ηχοτόπια ψυχεδελικά χρώματα («σε πράσινο και ματζέντα»), που προοιωνίζουν τα (τόσο προσφιλή στον Rynchon) acid-rock και acid-folk σχήματα της Καλιφόρνιας. Υπάρχουν τουλάχιστον τέσσερα-πέντε τραγούδια τους που a priori αξιώνουν θέση στο οποιοδήποτε ανθολόγιο της αμερικανικής folk: το “One Way Ticket”, το “Reno Nevada”, το “Pack Up Your Sorrows”, το “Birmingham Sunday”. Δίπλα σ’ αυτά, ως μνημονευθεί και ένα κομμάτι από τον πρώτο τους δίσκο, στο οποίο ο Bruce Langhorne τους συνοδεύει στο ταμπουρίνο: ένα τραγούδι με τον τίτλο “V.”, τίτλος-αναφορά στο πρώτο μυθιστόρημα του Rynchon.

Been Down So Long It Looks Like Up To Me

Ο Fariña συνέχιζε παράλληλα να δουλεύει το μυθιστόρημά του· του πήρε περίπου πέντε χρόνια έως ότου το ολοκληρώσει. Σ’ αυτό το διάστημα είχε τη συμπαράσταση του Rynchon, ο οποίος πράγματι πίστευε στο συγγραφικό ταλέντο του φίλου του. Μετά την έκδοση του V τον Μάρτιο του 1963, που επέβαλε αμέσως τον Rynchon στα αμερικανικά γράμματα, ο τελευταίος χρησιμοποίησε την επιρροή του για να βοηθήσει τον Fariña να βρει εκδότη. Από τους μεγάλους, πρώτος επέδειξε ενδιαφέρον ο Macmillan, που όμως έκανε πίσω τελικά. Αντιθέτως, το χειρόγραφο του Fariña ενθουσίασε τον Jim Silberman, βασικό επιμελητή του Random House, ο οποίος έσπευσε να εξάρει την πρωτοτυπία του κειμένου και τη ζωντάνια της αφήγησής του. Εκτός από τον Silberman, και φυσικά τον Rynchon, αναφέρεται ότι το χειρόγραφο του Fariña είχαν επίσης διαβάσει ο Joseph Heller (Catch-22) και ο Norman Mailer, οι οποίοι φέρονται να ενθουσιάστηκαν εξίσου, γεγονός που δεν επιβεβαιώνεται· ο ανυπέρογτος Mailer είπε αργότερα ότι, αν συνέβη, ο ίδιος το έχει ξεχάσει — κάτι που δεν πρέπει να εκπλήσσει κανέναν.

Το μυθιστόρημα του Fariña με τον τίτλο Been Down So Long It Looks Like Up To Me κυκλοφόρησε τελικά από τον Random House στις 28 Απριλίου του 1966. Πρόκειται για ένα αρκετά αυτοβιογραφικό, πικαρέσκο μυθιστόρημα, συνδυασμός campus novel και road novel, που τοποθετείται στο Λας Βέγκας, στη Νέα Υόρκη και στην Κούβα της εποχής της Επανάστασης του Κάστρο. Κεντρικός ήρωας του μυθιστορήματος είναι ο ελληνικής καταγωγής Gnosso Pappadouroulis. Στις σελίδες του μυθιστορήματος υπάρχει άφθονο σεξ (και ναρκωτικά), στοιχείο που φανερώνει την επίδραση της pulp λογοτεχνίας στη δουλειά του Fariña. Άλλες ευδιάκριτες επιδράσεις είναι, προφανώς, το V του Rynchon, η μυθολογία του δρόμου του Jack Kerouac και, κυρίως, η vivere pericolosamente στάση του Ernest Hemingway. Στο βιβλίο οι κεντρικοί ήρωες, αφού γεύονται τους χυμούς της ζωής, καταλήγουν να παίρνουν μέρος στην Κουβανική Επανάσταση. Ωστόσο, όπως σημειώνει και ο Rynchon στον πρόλογο του βιβλίου, στην έκδοση του 1983, ο Fariña δεν μυθοποιεί την αιώνια νεότητα. Αντιθέτως, σε ολόκληρο το μυθιστόρημα είναι πανταχού παρούσα η φθαρτή φύση του ανθρώπου και η αγωνία μπροστά στον θάνατο. Οι χαρούμενοι αλήτες ήρωες του Fariña δεν εμφανίζονται άτρωτοι. Ένας από τους βασικούς χαρακτήρες εξάλλου βρίσκει το θάνατο προς το τέλος. Στην αλληλογραφία του με τον επιμελητή του Random House, που πιθανότατα βάρυνε στην προοπτική της έκδοσης του βιβλίου, ο Rynchon προτρέπει τον Silberman να μη διστάσει να το κυκλοφορήσει. Γράφει: «Έχει περάσει πολύς καιρός από την τελευταία φορά που διάβασα κάτι τόσο φινό (groovy)... Το βιβλίο αυτό είναι σαν να παίζουν το ρεφρέν του Αλληλούια 200 μουσικοί του kazoo με τέλειο συγχρονισμό... ο Fariña μεθά τον αναγνώστη και τον παρασύρει σ’ έναν μικρόκοσμο που κατορθώνει να είναι συγχρόνως αστέιος, σέξι, μανιακός, όμορφος και εξωφρενικός».

Δύο μέρες μετά την έκδοση του μυθιστορήματος, στις 30 Απριλίου του 1966 (ημέρα των εικοστών πρώτων

γενεθλίων της Mimi), ο Fariña παρευρέθηκε σε βιβλιοπωλείο στο Καρμέλ για να υπογράψει αντίτυπα του μυθιστορήματος. Κατόπιν είχαν οργανώσει πάρτυ γενεθλίων στο σπίτι ενός κοινού φίλου. Στην αυλή του σπιτιού ήταν παρκαρισμένη μια εντυπωσιακή Harley Davidson. Υπερενθουσιώδης, ο Fariña ζήτησε από τον ιδιοκτήτη της την άδεια να πάνε μια βόλτα. Ο τελευταίος, κάποιος Willie Hinds (οι Fariña ήταν φίλοι με τη σύζυγό του) δεν αρνήθηκε. Ακολούθησαν τον αυτοκινητόδρομο του Carmel Valley Road. Οδηγούσε ο Hinds. Μάλλον πήρε στραβά μια στροφή και η Harley ντεραπάρισε. Ο Fariña εκτοξεύτηκε πάνω σ' ένα αγκαθωτό συρματόπλεγμα που απλωνόταν κατά μήκος της διαδρομής και σκοτώθηκε επί τόπου. Ο οδηγός της μοτοσυκλέτας επέζησε με ελαφρά τραύματα. Ο Rynchon ενημερώθηκε άμεσα για τον θάνατο του φίλου του και ταξίδεψε από το L.A. στο Καρμέλ για να παρευρεθεί στη νεκρώσιμη τελετή· ήταν ο ένας από τους τέσσερις που κουβάλησαν το φέρετρο του Fariña. Εκτός από την αφιέρωση στο Ουράνιο Τόξο της Βαρύτητας, στον Richard Fariña είναι επίσης αφιερωμένο το "Sweet Sir Galahad", τραγούδι που ερμήνευσε ζωντανά η Joan Baez στο Woodstock. Λίγο μετά τον θάνατο του Fariña, αφού πρώτα αρνήθηκε ο Rynchon, η Baez ανέλαβε να γράψει έναν επικήδειο του Fariña για λογαριασμό του περιοδικού Esquire. Στο κείμενό της με τον τίτλο "Introduction to (and Conclusion of) a Future Hero" τον περιγράφει ως εξής: «ήταν ο τρελός σύζυγος της αδελφής μου Mimi, ένα μαγικό σκοτεινό παιδί— αποκάλυπτα φιλόδοξος, αξιαγάπητος, απαράδεκτος, γοητευτικός, πεισματάρης, ακούραστα δραστήριος — ένα λαμπρό, ταλαντούχο, σκανταλιάρικο, σγουρομάλλικο σκοτεινό αγόρι».

The ballad of Richard & Bobby

Οι ζωές του Fariña και του Dylan ήταν, πράγματι, παράλληλες στο σύντομο διάστημα που συνυπήρξαν, όπως σημειώνει ο David Hadju στο έξοχο βιβλίο του *Positively 4th Street*. Η επισήμανση δεν αφορά μόνο στη σχέση τους με τις αδελφές Baez. Προερχόμενοι και οι δύο από τη μεσαία τάξη και ασφυκτιώντας μέσα στην ψευδεπίπλαστη μεταπολεμική ευμάρεια της Αμερικής, τόσο ο Fariña όσο και ο Dylan κατέφυγαν από διαφορετικές αφετηρίες στο Village, το χαμηλό υπογαστρίο του Μανχάταν, αναζητώντας άλλους όμοιούς τους: «τα καλύτερα μυαλά της γενιάς τους χαλασμένα απ' την τρέλα, λιμασμένα υστερικά γυμνά, να σέρνονται μες απ' τους νέγρικούς δρόμους την αυγή γυρεύοντας μια φλογισμένη δόση, χίπστερς αγγελοκέφαλοι που καίγονταν για τον αρχαίο επουράνιο δεσμό με το αστρικό δυναμό στη μηχανή της νύχτας», όπως γράφει και ο Allen Ginsberg. Τέσσερα χρόνια μεγαλύτερος από τον Dylan, ο Fariña μυήθηκε πρώτος στο κύκλωμα της Αντικουλτούρας. Όταν ο Dylan έφτασε στο Μεγάλο Μήλο, «κρατώντας τα ποιήματα του Rimbaud» και «με σκοπό να γνωρίσει τον Woody Guthrie», ο Fariña είχε ήδη προλάβει να παίξει πλάι στον Dave Van Ronk και τον Ramblin' Jack Elliott. Αναφέρεται ότι ο Fariña έκανε μεγάλη εντύπωση στον Dylan όταν γνωρίστηκαν και ότι, όποτε οι παρέες των τραγουδοποιών μαζεύονταν και τζάμαραν, τότε στο διαμέρισμα του ενός και τότε του άλλου, ο Dylan παρατηρούσε με μεγάλη προσοχή αυτά που έπαιζε ο

Fariña. Αν μη τι άλλο ο Dylan είχε πάντα (όπως πιστεύω και ο Fariña) το χάρισμα να παρατηρεί προσεκτικά τα όσα συνέβαιναν γύρω του και να απορροφά σαν σφουγγάρι τα καλύτερα από αυτά, κάνοντάς τα δικά του. Και οι δύο συμμαρμίζονται αυτό που έγραψε κάποτε ο Oscar Wilde: «οι ατάλαντοι δανείζονται, οι ιδιοφυείς κλέβουν».

Επιπλέον, αμφότεροι αναμείχθηκαν με τη folk και στη πορεία επιδίωξαν να ξεφύγουν από τους περιορισμούς της. Για να το πω διαφορετικά, και οι δύο αντιλήφθηκαν έγκαιρα ότι το κίνημα της neo-folk παρέμενε υπέρ το δέον... folk. Ο μεν Fariña, επηρεασμένος ίσως και από την κουβανική καταγωγή του, ήδη από το 1962-63 υποστήριζε την αναζήτηση μιας μορφής "folk with a beat". Ο δε Dylan κατέληξε στο ίδιο συμπέρασμα λίγο αργότερα (γύρω στο 1965) όταν, επηρεασμένος από τους Beatles, μπόλιασε τη folk με τον ρυθμό, με το beat του rock 'n' roll (εξάλλου, έφηβος στη Μινεάπολις έπαιζε σε σχολικό rock 'n' roll γκρουπ, έχοντας ως πρότυπο τον Little Richard).

Πέρα όμως από τις όποιες μουσικές συγγένειες, ως προσωπικότητες μοιράζονται κάτι πιο ιδιαίτερο: και οι δύο προσπάθησαν να επινοήσουν μια προσωπική παράδοση για τον εαυτό τους. Ο μεν Dylan, άρτι αφιχθείς 20άρης στο Village, υποστήριζε κατά περίπτωση ότι ήταν περιπλανώμενος hobo που είχε γνωρίσει στα ταξίδια του τον Woody Guthrie, ότι προερχόταν από τον Μισοισσιπή και είχε προλάβει να παίξει με τον Blind Willie McTell, ότι οι γονείς του ήταν okies από τη Νεμπράσκα — ενώ στην πραγματικότητα ήταν ένα εβραϊκής καταγωγής αγόρι της μεσαίας τάξης από τη Μινεάπολις. Κατά το δοκούν υιοθετούσε την περσόνα του Elston Gunn, του Blind Boy Grunt, του Lucky Wilbury και του Boo Wilbury, του Elmer Johnson, κ.ο.κ. Εκεί όμως που ο Dylan αναζητούσε την ταυτότητα του στη μυθολογία της αμερικανικής ενδοχώρας, ο Fariña φαντασιωνόταν ότι ήταν κάτι σαν το πρότυπό του, τον Hemingway: ένας κοσμοπολίτης, ριψοκίνδυνος τυχοδιώκτης, που βρισκόταν πάντα στη σωστή πλευρά. Το γεγονός ότι ο Fariña ταξίδεψε νεαρός στην Ιρλανδία και την Κούβα δεν αμφισβητείται. Είναι όμως συζητήσιμο το κατά πόσο ενεπλάκη στον αγώνα του I.R.A., ενώ δεν επιβεβαιώνεται πουθενά το ότι ανέβηκε στα βουνά της Σιέρα Μαέστρα για να συνδράμει τους μαρμπαπούδος του συντρόφου Φιδέλ. Όμως οι λαϊκές αφηγήσεις, από τη Σεχραζάντ και τους Ιρλανδούς μινιστρέλους ως τον Robert Johnson και τον Ali Farka Touré, τρέφονται από τους παραμυθάδες τους.

Έχει υποστηριχθεί κατά καιρούς ότι ο Fariña είχε τόσο μεγάλο ταλέντο που, αν δεν κοβόταν πρόωρα το νήμα της ζωής του, θα μπορούσε να έχει εξελιχθεί σε έναν άλλον Dylan. Χωρίς να δυσπιστώ απέναντι στο ταλέντο του, διατηρώ αμφιβολίες, όμως η ορθή απάντηση στην παραπάνω υπόθεση είναι: δεν μπορούμε να γνωρίζουμε. Ο Dylan έχει διαγράψει μια καριέρα που ξεπερνά σε διάρκεια τον μισό αιώνα και έχει προλάβει να ηχογραφήσει τριανταπέντε albums (χωρίς να προσμετρούνται bootlegs, live, ανθολογίες με ανέκδοτα κ.λπ.)· μια καριέρα με κάμποσα σκαμπανεβάσματα αλλά και με πολλαπλάσιες εκκρίσεις μιας μεγαλοφυΐας που δεν παύει να ενσταλάσσει τους

χυμούς της (το “The Times They Are A-Changin’”, η τριλογία της περιόδου Dylan Goes Electric, το “John Wesley Harding”, το “Blood On The Tracks”, το “The Basement Tapes”, το “Desire”, το συγκριτικά πιο πρόσφατο “Time Out of Mind” κ.ά.). Επιπλέον, ως μην λησμονιέται ότι ο Robert Allen Zimmerman έγινε ο Dylan όταν υπερέβη τον νεανικό Dylan της protest song περιόδου· όταν ριζοσπαστικοποίησε (ενίοτε και με προσωπικό κόστος σε ό,τι αφορά τη δημοτικότητά του), τόσο μουσικά όσο και στιχουργικά, την παράδοση της folk και δημιούργησε ένα ολόκληρο νέο μουσικό ιδίωμα: το folk-rock. Ο Fariña, από την άλλη, πρόλαβε να γράψει δύο δίσκους όλους κι όλους. Αν και υπάρχουν σπερματικές ενδείξεις ότι, ενδεχομένως, θα ακολουθούσε, από διαφορετικό μονοπάτι, μια παρόμοια κατεύθυνση με αυτήν του Dylan, και πάλι δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι θα μπορούσε να έχει συμβεί. Εξάλλου, για όποιον ασχολείται σοβαρά με την Ιστορία (συμπεριλαμβανομένης της μουσικής ιστορίας), το ερώτημα «τι θα μπορούσε να συμβεί αν» δεν είναι πραγματικό όταν αναφέρεται στο παρελθόν και όχι στο παρόν, όπως υπογραμμίζει ο Eric Hobsbawm.

Ας θυμόμαστε λοιπόν τον Richard Fariña, όχι επειδή σε μια εναλλακτική αφήγηση της Ιστορίας θα μπορούσε να είναι ένας άλλος Dylan, ούτε βέβαια μόνο και μόνο επειδή ήταν κουμπάρος του ο Rynchon, αλλά για αυτά που ήταν πραγματικά: ένας προικισμένος τραγουδοποιός της εποχής του, ένας αξιόλογος συγγραφέας, ένας άνθρωπος με ευαισθησίες και με ακόρεστη επιθυμία να ρουφήξει το μεδούλι της ζωής. Η απώλειά του ήταν δυσβάσταχτη για τον Rynchon και πιθανόν να συνέτεινε στην απομόνωση του τελευταίου. Η παρουσία του, ή πιο σωστά η απουσία του, στοιχειώνει τις πιο φορτισμένες συναισθηματικά σελίδες του Gravity’s Rainbow, ειδικά στα σημεία όπου ο Ταϊρόν Σλόθροπ νοσταλγεί τον νεκρό φίλο του Τάντιβι Μάκερ-Μάφικ.

«Δεν καταλαβαίνεις. Σκότωσαν ένα φίλο μου». Αλλά έτσι που το είδε, στους Τάιμς, τόσο δημόσια...πώς θα μπορούσε όλο αυτό να είναι αληθινό, αρκετά αληθινό για να τον πείσει ότι δεν υπάρχει περίπτωση ο Τάντιβι να έρθει μια μέρα χοροπηδώντας στην πόρτα του, τι κάνετε παιδιά, μ’ ένα ντροπαλό χαμόγελο...ρε συ Τάντιβι.

Στις σελίδες του Gravity’s Rainbow –παραφράζοντας την επίκληση του Saul Paradise (Jack Kerouac) στον Dean Moriarty (Neal Cassady) στο φινάλε του On The Road – «όταν εκείνο το ουρλιαχτό διασχίζει τον ουρανό και κάπου στην Ανατολή, χαμηλά στον ροζ ουρανό κάτι έχει μόλις λάμψει... και ο ιδρώτας κάθεται στο δέρμα του Πειρατή κρύος σαν πάγος... και κινούνται κατά μήκος της παραλίας, το καταπληκτικό πουκάμισο του Σλόθροπ, το μαντίλι του Τάντιβι, τα φορέματα των κοριτσιών», ο Rynchon θυμάται τον Richard, θυμάται τον Richard Fariña.

Πηγές

Richard Fariña – Been Down So Long It Looks Up To Me (Random House 1966, Penguin Classics, 1983)

David Hajdu – Positively 4th Street: The Lives And Times Of Bob Dylan, Joan Baez, Mimi Baez Fariña & Richard Fariña (Bloomsbury, 2001)

Greil Marcus – Like A Rolling Stone: Bob Dylan At The Crossroads (Publicaffairs, 2005)

Bob Dylan - Chronicles: Volume One (Simon & Schuster, 2004)

Michael Simmons – Zimmy’s Gone Crazy, Bob Dylan’s Desire Revisited (Mojo Magazine, 227, October 2012)

